

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNI-RIO)  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

A INTERPRETAÇÃO VOCAL NA MISSA EM MI BEMOL DE JOSÉ JOAQUIM  
EMERICO LOBO DE MESQUITA.  
POR UMA INTERPRETAÇÃO HISTÓRICAMENTE FUNDAMENTADA,  
FOCALIZANDO O SOLO DE SOPRANO, QUONIAM.

KATYA BEATRIZ DE OLIVEIRA

RIO DE JANEIRO, 2011

A INTERPRETAÇÃO VOCAL NA MISSA EM MI BEMOL DE JOSÉ JOAQUIM  
EMERICO LOBO DE MESQUITA.  
POR UMA INTERPRETAÇÃO HISTÓRICAMENTE FUNDAMENTADA,  
FOCALIZANDO O SOLO DE SOPRANO, QUONIAM.

POR

KATYA BEATRIZ DE OLIVEIRA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob orientação da Professora Doutora Laura Tausz Rónai.

Rio de Janeiro, 2011

- Oliveira, Katya Beatriz de.
- O48 A interpretação vocal na Missa em Mi bemol de José Joaquim Emeri-  
co Lobo de Mesquita : por uma interpretação historicamente fundamen-  
tada, focalizando o solo de soprano, quoniam / Katya Beatriz  
de Oliveira, 2011.  
346f.+ 1DVD
- Orientador: Laura Tausz Rónai.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Es-  
tado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
1. Mesquita, Lobo de, m.1805. – Missa em Mi bemol. 2. Música -  
Brasil – História e crítica. 3. Música - Minas Gerais – Séc. XVIII.  
4. Música sacra. I. Rónai, Laura Tausz. II. Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de  
Mestrado em Música. III. Título.
- CDD – 780.981



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

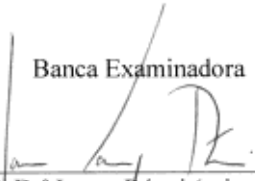
**“A INTERPRETAÇÃO VOCAL NA MISSA EM MI BEMOL DE JOSÉ JOAQUIM  
EMERICO LOBO DE MESQUITA: por uma interpretação historicamente  
fundamentada”**

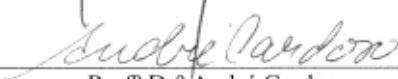
por

Katya Beatriz de Oliveira

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

  
Profª Drª Laura Rónai (orientadora)

  
Profº Drº André Cardoso

  
Profº Drº Julio Moretzsohn

Conceito: APROVADA

ABRIL DE 2011

*Para o meu querido marido Modesto Flávio Chagas Fonseca que me incentivou e apoiou.*

## **AGRADECIMENTOS**

|                                  |                                        |
|----------------------------------|----------------------------------------|
| Acervo Curt Lange – UFMG         | Luiz Carlos, Patrícia e Bruno Oliveira |
| André Cardoso                    | Marco Lima                             |
| André Guerra Cotta               | Maria Haro                             |
| Aluizio José Viegas              | Maria José Arruda                      |
| Aristides Domingues              | Martha Herr                            |
| Bartholomeu Wiese                | Mary Ângela Biason                     |
| Carlos Alberto Figueiredo        | Mauro Chantal                          |
| Carlos Aleixo dos Reis           | Mirna Rubim de Moura                   |
| CAPES                            | Monica Pedrosa                         |
| Claudia, Pedro e Clara Gastelois | Mosineide Schutz                       |
| Cristiano Oliveira               | Museu da Inconfidência de Ouro Preto   |
| Eliara Puggina                   | Museu da Música de Mariana             |
| Fausto Borém                     | Nicolas Barros                         |
| Fernanda Canaud                  | Regina Balan                           |
| João Freire                      | Ronal Silveira                         |
| José B. Fonseca e família        | Ruth Serrão                            |
| Júlio Moretzsohn                 | Sérgio Barrenechea                     |
| Katia Balloussier                | Sérgio Dias                            |
| Lucia Barrenechea                | Solange Costa de Freitas               |
| Luciana Castro                   | Veruschka Mainhard                     |

### **Agradecimentos especiais:**

À minha orientadora Laura Tausz Rónai por suas aulas de interpretação, pelo incentivo, suas dicas de escrita, seu carinho e compreensão.

Musical execution may be compared with the delivery of an orator. The orator and the musician have, at bottom, the same aim in regard to both the preparation and the final execution of their productions, namely to make themselves masters of the hearts of their listeners, to arouse or still their passions, and to transport them now to this sentiment, now to that. [...]The good effect of a piece of music depends almost as much upon the performer as upon the composer himself. The best composition may be marred by poor execution, just as mediocre composition may be improved and enhanced by good execution.

Quantz, *On playing the flute*.

(...) un bon musicien doit se livrer à tous lès caracteres qu'il veut dépeindre; & comme un habile comedien, se mettre à la place de celuy qui parle; se croire être dans les lieux où se passent les differents évenemens qu'il veut représenter, & y prendre la même part que ceux qui y sont les plus interessez; êtres bon déclamateur, au moins en soy-même; sentir quand la voix doit s'élever ou s'abaisser plus ou moin, pour y conformer sa melodie, son harmonie, sa modulation & son mouvement.

Rameau, *Traité de l'harmonie*.

OLIVEIRA, Katya B. *A interpretação vocal na Missa em Mi bemol de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita: por uma interpretação histórica*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

A presente dissertação propõe uma interpretação vocal historicamente fundamentada da *Missa em Mi bemol* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, como uma obra representante da música sacra mineira da segunda metade do século XVIII. Para a fundamentação dos objetivos foram utilizadas idéias advindas de tratados europeus de canto do século XVII e XVIII e livros atuais de técnica vocal. Foi feita análise estrutural da obra, pesquisa sobre a retórica musical focalizando a Teoria dos afetos, e contextualização histórica, com a realização de um estudo comparativo entre a música mineira setecentista e a música realizada no século XVIII na Europa, especialmente na corte portuguesa. Este processo gerou uma edição crítica da missa, baseada em manuscritos existentes não-autógrafos.

Palavras-chave: Música brasileira – Música mineira setecentista – Música sacra – Interpretação vocal – Música historicamente informada – Lobo de Mesquita.

OLIVEIRA, Katya B. *Vocal Interpretation in the Mass in E flat by José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita: in search of a historical interpretation*. 2010. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

The present research proposes a historically based interpretation of the *Mass in E flat* by José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, as a composition representative of the sacred music of Minas Gerais in the second half of the 18<sup>th</sup> century and early 19<sup>th</sup> century. In support of these goals were used ideas from European singing treatises of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, modern books on vocal technique, a study of the Doctrine of the Affections, structural analysis of the piece and historical contextualization, with a comparative study between 18<sup>th</sup> century music from Minas Gerais and the music composed in Europe at the same time, especially in the Portuguese court. This process produced a critical edition of the mass, based on available non autograph manuscripts.

Keywords: Brazilian music – Minas Gerais – 18<sup>th</sup> century – Sacred music – Vocal Performance – Historically informed music – Lobo de Mesquita.

## LISTA DE ABREVIATURAS

|      |                                      |
|------|--------------------------------------|
| A    | Contralto                            |
| B    | Baixo vocal                          |
| Bx   | Baixo Instrumental                   |
| c    | compasso                             |
| C01  | Conjunto 1                           |
| Cb   | Contrabaixo                          |
| CDO  | Coleção Dom Oscar                    |
| MIOP | Museu da Inconfidência de Ouro Preto |
| MMM  | Museu da Música de Mariana           |
| n    | Nota                                 |
| Ob   | Oboé                                 |
| p.   | Página                               |
| S    | Soprano                              |
| Séc. | Século                               |
| T    | Tenor                                |
| Tpa  | Trompa                               |
| VI   | Violino                              |
| Vla  | Viola                                |
| Vlc  | Violoncelo                           |

## LISTA DE FIGURAS, TABELAS E EXEMPLOS

### Capítulo I:

Figura 1 – Detalhe da pintura do forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Figura 2 – Santuário do Bom Jesus de Braga – Portugal.

Figura 3 – Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, MG.

Figura 4 – Contrato em que se ajustou as obrigações de Lobo de Mesquita como organista da Ordem do Carmo em 1789. Termo Nº 67, folha 60, verso do Livro de Termos para o Governo da Venerável Ordem 3ª do Carmo – 1771-1900.

Figura 5 – Detalhe da assinatura de Lobo de Mesquita no documento acima referido.

Figura 6 – Segundo contrato firmado com Lobo de Mesquita na Ordem do Carmo em Diamantina. Termo Nº 73, folha 67 e 68 do Livro de Termos para o Governo da V. Ordem 3ª do Carmo.

Figura 7 – Detalhe da assinatura de Lobo de Mesquita no documento acima referido.

Figura 8 – Assinatura de Lobo de Mesquita em documento da Câmara de Vila Rica/ 1800.

Figura 9 – Relação de músicos contratados para as festividades anuais do Senado de Ouro Preto.

### Capítulo III

Quadro 1 – Texto e tradução do Kyrie.

Quadro 2 – Texto e tradução do Gloria.

Figura 10 – Extensão vocal.

Figura 11 – Trecho do baixo do *Quoniam* de Lobo de Mesquita.

Figura 12 – Procedimentos melódicos de valorização do texto e ponto culminante.

Figura 13 – Forma do *Quoniam* da *Missa em Mi bemol* de Lobo de Mesquita.

Figura 14 – Movimentação incomum da viola pertencente à fonte B<sub>4</sub>, pertencente ao conjunto de manuscritos da *Missa em Mi bemol* do MIOP.

Figura 15 – Primeira página do manuscrito referente à cópia de viola do copista Neco Coutinho, pertencente ao MIOP.

Figura 16 – Indicações de dinâmica, articulação e cifras do baixo em partitura autógrafa da obra *Tercio* de Lobo de Mesquita.

Figura 17 – Cópia do solo de soprano inserida na parte de tenor.

Figura 18 – Solo de soprano do manuscrito de Ouro Preto.

Figura 19 – Cópia do solo de soprano utilizando a clave de contralto.

### Capítulo IV

Figura 20 – Sugestão de respiração com realização de alterações rítmicas, caso o cantor necessite respirar (primeiro sistema original, segundo sistema, sugestão).

Figura 21 – Sugestão de respiração com alterações melódicas.

Quadro 3 – Sistema hexacordal utilizado no século XVIII.

Figura 22 – Exemplos de passagens ligadas oferecidos por Agricola.

Figura 23 – Sugestão de Tosi para a chegada de dó a dó#.

Figura 24 – Exemplo de *acentos* e *apojos* de Solano

Figura 25 – Duas formas de execução do trilo duplo.

Figura 26 – Exemplos de passagens ou divisões.

## Capítulo V

Figura 27 – Alteração melódica, de dinâmica e de articulação realizada por Curt Lange.

## SUMÁRIO

|                                                         |      |
|---------------------------------------------------------|------|
| LISTA DE ABREVIATURAS.....                              | viii |
| LISTA DE FIGURAS, TABELAS E EXEMPLOS.....               | ix   |
| SUMÁRIO .....                                           | xi   |
| INTRODUÇÃO .....                                        | 1    |
| CAPÍTULO I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....                | 11   |
| CAPÍTULO II – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....           | 23   |
| 1. Panorama da música em Portugal setecentista.....     | 23   |
| 2. A música sacra em Minas Gerais no século XVIII.....  | 25   |
| 3. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.....           | 31   |
| 4. A Missa em Mi bemol.....                             | 36   |
| CAPÍTULO III – MISSA EM MI BEMOL .....                  | 47   |
| 1. Texto e tradução .....                               | 48   |
| 2. Kyrie.....                                           | 52   |
| 3. Glória.....                                          | 54   |
| 3.1 Quoniam .....                                       | 55   |
| 4. Fontes primárias.....                                | 58   |
| 5. Considerações finais.....                            | 64   |
| CAPÍTULO IV – TRATADOS DE CANTO E MÚSICA EM GERAL ..... | 65   |
| 1. Sonoridade.....                                      | 67   |
| 2. Andamento e Caráter.....                             | 70   |
| 3. Dinâmica.....                                        | 73   |
| 4. Afinação.....                                        | 73   |
| 5. Respiração .....                                     | 76   |
| 6. Dicção.....                                          | 77   |
| 7. Articulação.....                                     | 78   |
| 8. Ornamentação .....                                   | 81   |
| 8.1 Apojatura.....                                      | 82   |
| 8.2 Trilo e mordente .....                              | 85   |
| 8.3 Tremolo ou vibrato.....                             | 87   |
| 8.4 Portamento .....                                    | 89   |
| 8.5 <i>Messa di voce</i> .....                          | 89   |
| 8.6 Passagens ou diminuições .....                      | 89   |
| 9. Cadência.....                                        | 91   |
| 10. Afeto.....                                          | 91   |
| CAPÍTULO V – SUGESTÃO DE INTERPRETAÇÃO .....            | 93   |

|                                                                 |            |
|-----------------------------------------------------------------|------------|
| <b>CONCLUSÃO.....</b>                                           | <b>102</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>                         | <b>105</b> |
| <b>ANEXOS.....</b>                                              | <b>114</b> |
| 1. <i>Princípios Editoriais.....</i>                            | <i>114</i> |
| 2. <i>Fontes Musicais .....</i>                                 | <i>115</i> |
| 3. <i>Aparato crítico.....</i>                                  | <i>117</i> |
| 4. <i>Edição crítica da obra .....</i>                          | <i>163</i> |
| 5. <i>Edição do Quoniam com sugestões de ornamentação .....</i> | <i>329</i> |
| 6. <i>Edição do Quoniam realizada por Curt Lange .....</i>      | <i>337</i> |
| 7. <i>Programa do Recital de Defesa de Mestrado.....</i>        | <i>344</i> |
| 8. <i>DVD do Recital de Defesa de Mestrado.....</i>             | <i>346</i> |

## INTRODUÇÃO

Durante o meu período na Universidade, no curso de graduação, estive muito ligada à música de câmara contemporânea, apesar do meu grande interesse pela ópera, ou música teatral. Foi apenas em 1996 que se deu o meu primeiro contato (como solista) com a música brasileira do período colonial, através da participação como intérprete em uma montagem, uma espécie de opereta, focalizando o período colonial brasileiro e sua música, junto ao grupo *Ensemble Cum Sancto Spiritu*. Daí em diante, foi como se eu tivesse sido escolhida por essa música, o contato foi se tornando mais intenso, até que passei a integrar um grupo de música brasileira do século XVIII e XIX, o *Coro e Orquestra Domine Maris*, realizando edições, além da interpretação vocal.

Desde o início várias questões vieram à minha mente: como deveria ser cantada essa música? De um jeito mais leve, próximo da música barroca e clássica, ou da forma tradicional, o canto lírico decorrente das modificações técnicas introduzidas no século XIX, como eu havia estudado na escola? O canto deveria ser mais plano e fluente, ou seria possível a caracterização do texto através de mudanças de colorido, articulação e andamento? A procura por essas respostas me levou a um caminho um tanto diferente do que havia aprendido na escola, inclusive em relação à interpretação da música européia barroca e clássica. Tudo isso me impulsionou a uma busca cada vez mais aprofundada quanto à interpretação da música sacra mineira, que agora povoava intensamente a minha vida e o meu canto.

O objetivo principal da presente dissertação é a busca de uma interpretação vocal

historicamente fundamentada para a música sacra mineira do século XVIII, tomando como amostragem a *Missa em Mi bemol* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805). Escolhemos uma obra deste compositor, como representativa da produção do período colonial da segunda metade do século XVIII, devido à sua notória importância no meio musical colonial. Segundo Francisco Curt Lange, musicólogo teuto-uruguaio, Lobo de Mesquita foi compositor renomado em sua época, dentro e fora da capitania, tendo sido encontradas cópias de sua obra até o terceiro quartel do séc. XIX, inclusive com substituição do instrumental, sendo trocados os instrumentos originais pelos novos instrumentos de banda que se disseminavam (Lange, 1983, p.170). Além disso, o compositor atuou em Diamantina (antigo *Arraial do Tejuco*), uma região de grande destaque e riqueza cultural no período colonial brasileiro. Assim relata o viajante Auguste de Saint-Hilaire<sup>1</sup>:

Em toda a Província de Minas encontrei homens de costumes delicados, cheios de afabilidade e hospitaleiros; os habitantes do Tijuco não possuem tais qualidades em menor grau, e nas primeiras classes da sociedade elas são ainda acrescidas por uma polidez sem afetação e pelas qualidades de sociabilidade. Encontrei nesta localidade mais instrução que em todo o resto do Brasil, mais gosto pela literatura e um desejo mais vivo de se instruir (...). Os habitantes do Tijuco são principalmente notáveis na arte caligráfica e podem a esse respeito rivalizar com os mais hábeis ingleses. Tanto quanto pude julgar eles não são menos hábeis na arte musical que os outros habitantes da Província, e uma missa cantada que assisti na Igreja de Santo Antônio não me pareceu inferior à que assisti alguns meses antes na Vila do Príncipe<sup>2</sup> (Saint-Hilaire, 1974, p. 33).

---

<sup>1</sup> Augustin de Saint-Hilaire (1779-1853). Botânico, naturalista e viajante francês que esteve no Brasil durante os anos de 1816 a 1822 por influência do Conde de Luxemburgo. Em suas viagens pelos estados do Espírito Santo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, Saint-Hilaire não se limitou apenas às observações no campo das ciências naturais, mas também reuniu dados importantes para a geografia, história e etnografia.

<sup>2</sup> *Dans toute la province des Mines, j'avais rencontré des hommes de mœurs douces, pleins de bienveillance et d'hospitalité: les habitants de Tijuco ne possèdent pas ces qualités à un degré moindre, et, dans les premières*

Em princípio tínhamos como objetivo final, a apresentação de sugestões interpretativas para toda a missa, mas para que pudéssemos realizar um estudo detalhado das gravações existentes da obra, apresentando uma análise comparativa com as nossas decisões interpretativas, acabamos optando apenas pela sugestão interpretativa do solo de soprano, o *Quoniam*. As afirmações de Tosi (1986, p. 95-96) e Quantz (1966, p. 21), aconselhando os cantores a se limitarem a interpretar a peça conforme as indicações do compositor nas peças corais, também foram consideradas.

Na busca pela interpretação fundamentada historicamente, as informações contidas nas partituras originais são extremamente importantes, o que nos leva às fontes primárias, no nosso caso, cópias não-autógrafas do século XIX. Informações como as do musicólogo Gerard Behague (1969, p.118), nas quais ele diz perceber diferenças melódicas entre os manuscritos originais utilizados por Curt Lange e a edição realizada pelo mesmo, além de acréscimos de indicações de tempo, nuances, acentuação, fraseado e de ornamentos, que poderiam transformar a estilística da obra, nos levaram a optar pela realização de uma edição crítica baseada nos manuscritos que se encontram no *Museu da Música de Mariana* (MMM), além dos manuscritos pertencentes ao *Museu da Inconfidência* em Ouro Preto (MIOP), empregados na edição realizada por Curt Lange. Atualmente temos conhecimento de algumas edições da *Missa em Mi bemol*, dentre elas, uma publicada por Márcio Miranda (Mesquita,

---

*classes de la société, elles sont encore relevées par une politesse sans affectation, et par le ton de la bonne compagnie. J'ai trouvé à Tijuco plus d'instruction que dans tout le reste du Brésil, plus de goût pour la littérature, et un désir plus vif de s'instruire. (...) Les habitants de Tijuco excellent assez généralement dans l'art de tracer les lettres, et peuvent sous ce rapport rivaliser avec les Anglais les plus habiles. Autant que j'en puis juger, ils ne sont pas non plus moins musicien que les autres habitants de la province, et une messe en musique à laquelle j'assistai dans l'église de S. Antonio, ne me parut point inférieure à celle que j'avais entendue quelquesmois auparavant à Villa do Principe (Saint-Hilaire, 1833, p. 56-57).*

2007), e outras duas não publicadas, realizadas por Arnon Sávio<sup>3</sup> e Sérgio Dias<sup>4</sup>. Os três autores supracitados aparentemente fizeram uso de documentação primária proveniente apenas da *Coleção Francisco Curt Lange* no *Museu da Inconfidência* em Ouro Preto. Considerando-se que os manuscritos mais antigos da obra se encontram em Mariana (MMM), com exceção da parte de soprano registrada no códice 116 do catálogo do MIOP<sup>5</sup> como sendo do início do séc. XIX, é fundamental a referência aos primeiros documentos, que podem dirimir várias dúvidas. Por exemplo, neles se percebe que existe uma parte de segunda trompa, julgada inexistente no catálogo de obras de Lobo de Mesquita, realizado por Maria Inês Junqueira Guimarães como tese de doutorado (Guimarães, 1996, p. 339-340). Mediante esse quadro, entendemos que uma edição crítica se faz necessária. Segundo o musicólogo Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO),

A edição crítica é aquela que investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a obra a ser editada. [...] Sendo um tipo de edição “que interroga sobre o texto e sua transmissão” (Caraci Vela, 1995B21), deve conter o maior número possível de partes acessórias, principalmente o aparato crítico, ponto central de uma edição deste tipo (Figueiredo, 2000, p 96-97).

Para a concretização do objetivo final, uma orientação para a interpretação vocal da música sacra mineira da segunda metade do século XVIII, especificamente da *Missa em Mi bemol*, foi realizada uma contextualização histórica, com um paralelo entre a música realizada em Minas Gerais e na Europa, principalmente em Portugal no século XVIII, buscando as influências e similaridades estilísticas.

---

<sup>3</sup> Edição utilizada por Júlio Moretzsohn Rocha em sua tese de doutorado (Rocha, 2008 B).

<sup>4</sup> Cópia gentilmente cedida pelo editor.

<sup>5</sup> “A p. tit., na parte de S, é mais antiga que as demais (...)” (Duprat, 1991, p. 79).

Estudos de tratados de Música do século XVIII, e, mais especificamente, os de canto dos séculos XVII e XVIII foram realizados, buscando o embasamento para a interpretação vocal da música da época, refletindo sobre questões como respiração e apoio, sonoridade, articulação, ornamentação, afetos, andamentos, dicção, projeção, colocação da voz, uso do vibrato, realização de coloraturas e afinação.

Desde o século passado diversas pesquisas relacionadas à música brasileira dos séculos XVIII e XIX têm sido realizadas. Algumas enfocando questões históricas, outras estudos estilísticos, e ainda, o tratamento de manuscritos e edições, permanecendo na sua grande maioria no terreno das discussões teóricas. Dentre os autores que se debruçaram sobre o assunto estão, Francisco Curt Lange, Gerard Behágue, José Maria Neves, Régis Duprat, Maurício Dottori, Harry Crawl, Carlos Alberto Figueiredo, Marcelo Fagerlande, Paulo Castagna, Sérgio Dias e Modesto Fonseca. Mais especificamente sobre Lobo de Mesquita, temos Sérgio Pires, André Queirós, Júlio Moretzsohn e Maria Inês Guimarães.

No campo interpretativo, relativo à execução vocal, existem análises de tratados de época, como as de Sally Sanford e Alberto Pacheco. Na área da música mineira setecentista, encontramos a pesquisa de Júlio Moretzsohn sobre a interpretação da *Missa para quarta-feira de cinzas*, de Lobo de Mesquita (Rocha, 1997), mas não conhecemos nada específico no que diz respeito à interpretação vocal da *Missa em Mi bemol* de Lobo de Mesquita. Informações sobre os conjuntos e as vozes utilizadas já se encontram plenamente documentadas, mas, em geral, não há uma preocupação com o resultado sonoro, independentemente da classificação vocal, tendo como base o material bibliográfico histórico disponível, mesmo que de origem européia.

A nossa sociedade urbana mineira do século XVIII era filha bastarda da sociedade burguesa européia. Vivia em última instância em função desta, e dela digeria as mesmas tendências, ideologias e aspirações reprocessando-as e reordenando-as conforme a estrutura local (Werlang, 1991, p. 190).

Uma análise da obra se fez necessária para uma maior familiarização com a escrita e procedimentos composicionais de Lobo de Mesquita, buscando alternativas de interpretação adequadas ao seu estilo e estética. Não nos interessa aqui gerar uma interpretação autêntica (até porque é impossível estabelecermos o que viria a ser tal interpretação), mas as várias possibilidades de interpretação da obra dentro do gosto e do estilo de sua época, enriquecendo-a e valorizando-a.

Eu, porém, não desejo me apresentar como infalível. Se alguém me convence com razão e moderação de algo melhor do que eu disse, eu serei o primeiro a aprovar e aceitar. Eu continuarei a investigar o assunto aqui tratado, e o que quer que eu encontre que possa ser adicionado, será comunicado em suplementos impressos separadamente<sup>6</sup> (Quantz, 1966, p. 8).

Diversas gravações do repertório brasileiro do século XVIII e início do XIX se encontram disponíveis atualmente. As mais recentes apontam para uma interpretação historicamente informada, apesar de a interpretação vocal parecer ser sempre deixada à margem, com questões de sonoridade, afinação, articulação, ênfase ao texto, realização de ornamentos, ainda um pouco fora do contexto histórico.

A *Missa em Mi bemol* de Lobo de Mesquita está registrada em três gravações. A primeira, realizada pela *Orquestra Sinfônica Brasileira*, em 1958, ainda se encontra dentro de

---

<sup>6</sup> “I do not, however, wish to set myself up as infallible. If someone convinces me with reason and moderation of something better than what I have said, I will be the first to approve and accept it. I will continue to investigate the materials that I have treated here, and whatever I may find to add may, perhaps, be communicated in supplements printed separately.”

um pensamento estético romântico e descaracterizado historicamente, com o emprego de solistas com formação proveniente de escolas de canto originadas no século XIX, de características evolucionistas<sup>7</sup>, e uma grande orquestra. A segunda gravação, realizada por estudantes, é produto do *III Festival Internacional de Música colonial brasileira e música antiga* realizado em Juiz de Fora no ano de 1992, e como tal, carrega as falhas características de uma produção de curso de férias. A terceira gravação, o CD *12º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora*, dirigido por Luís Otávio Santos em 2001, é a única gravação na qual se buscou uma interpretação histórica, mas foi fundamentada em uma edição da qual foram retiradas todas as articulações e indicações de dinâmica existentes nas fontes primárias utilizadas pelo editor, no caso, os manuscritos pertencentes ao MIOP, resultando em uma interpretação plana e descontextualizada<sup>8</sup>.

Como objetivo final da pesquisa, pretendemos realizar um recital com obras de Lobo de Mesquita e de compositores brasileiros e europeus do mesmo período, com a intenção de por em prática as sugestões interpretativas resultantes da pesquisa.

Por se tratar de pesquisa de caráter bibliográfico e exploratório, trataremos das questões interpretativas vocais com base na análise dos tratados de música e de canto de Pier

---

<sup>7</sup> “[...] teoria evolucionista da música [...]. De acordo com essa teoria, o desenvolvimento da música seguiu um progresso constante em direção à sua perfeição presente; a música, os instrumentos musicais e os métodos de execução do século XVIII eram melhores que os do século XVII, e a música do século XIX avançou de maneira semelhante em relação à música do século XVIII. No curso da história, o cravo foi substituído pelo piano, a flauta doce pela flauta, a família da viola pela do violino, e, se alguém quisesse saber a razão das mudanças, a teoria evolucionista tinha uma resposta pronta: os instrumentos mais pobres tinham cedido lugar a instrumentos melhores” (Dart, 1990, p. 27-28).

<sup>8</sup> Podemos observar na única partitura autógrafa de Lobo de Mesquita, a obra *Tercio*, várias indicações de dinâmica, articulações e baixo cifrado (ver Fig. 10).

Francesco Tosi<sup>9</sup> /Agricola<sup>10</sup>/Galliard<sup>11</sup> (Itália), Giambattista Mancini<sup>12</sup> (Itália), Johann Joachim Quantz<sup>13</sup> (Alemanha), Johann Adam Hiller<sup>14</sup> (Alemanha), Francisco Ignacio Solano<sup>15</sup> (Portugal) e Manoel de Moraes Pedroso<sup>16</sup> (Portugal). Estudos comparativos modernos sobre os tratados de canto, como os de Sally Sanford, George Newton e Alberto Pacheco, também serão utilizados. Para a fundamentação nos estudos atuais da técnica do canto utilizarei os livros de Richard Miller e James Stark. Para as questões atuais de interpretação histórica, os trabalhos de Robert Donington, Mary Cyr, Thurston Dart, Frederick Neumann e Laura Rónai. Focalizando a retórica musical, o tratado de Johann Mattheson e a dissertação de Caio

<sup>9</sup> Pier Francesco Tosi (ca. 1653-1732) – Importante cantor castrato em seu tempo. Em 1723 escreveu o seu tratado de canto *Opinioni de' cantori antichi e moderni* – Opiniões dos cantores antigos e modernos – que foi traduzido para o inglês em 1742 como *Observations on the Florid Song* – Observações sobre o canto florido – por Johann Ernst Galliard e em 1757 para o alemão, como *Anleitung zur Singkunst* – Guia da arte de cantar – , por Johann Friedrich Agricola (Oxford Music Online).

<sup>10</sup> Johann Friedrich Agricola (1720-1774) – Compositor alemão, organista, professor de canto e teórico da música. Estudou música com Johann Sebastian Bach e Johann Joachim Quantz. Foi compositor na corte de Frederico, o grande, nos anos de 1751-1759. Publicou uma tradução comentada do tratado de canto de Pier Francesco Tosi para o alemão em 1757 (Oxford Music Online).

<sup>11</sup> John Ernest Galliard (c. 1687-1747). Oboísta e compositor alemão, atuante na Inglaterra. Publicou uma tradução comentada do tratado de canto de Pier Francesco Tosi para o inglês em 1742 (Oxford Music Online).

<sup>12</sup> Giambattista Mancini (1714-1800) – *Castrato* e mestre de canto na Corte Imperial de Viena. Escreveu seu influente tratado de canto *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* – Pensamentos e reflexões sobre o canto figurado – em 1774, sendo revisado em 1777(Oxford Music Online).

<sup>13</sup> Johann Joachim Quantz (1697-1773) – Flautista e compositor alemão. Foi contratado como professor, em 1728, pelo então coroado Príncipe Frederico da Prússia, em Dresden. Entrou para o serviço real como compositor, músico de câmara e diretor musical após Frederico tornar-se rei. Excelente escritor e professor e um grande flautista virtuoso de seu tempo (Oxford Music online).

<sup>14</sup> Johann Adam Hiller (1728-1824) – Compositor e regente alemão. Escreveu o seu tratado *Anweisung zum musikalish-zierlichen Gesange* – Instrução para o canto ornamentado – em 1780. Considerado o criador do *Singspiel*, um tipo de ópera alemã. Professor de música e incentivador da educação musical para as mulheres (Oxford Music Online).

<sup>15</sup> Francisco Ignacio Solano (c.1720-1800) – Natural de Coimbra, organista, cantor e professor de música. Publicou diversas obras sobre teoria da música (Oxford Music Online). Curt Lange relata, em carta ao Prof. Josué T. Wilkes (Buenos Aires), ter encontrado o tratado de Solano em MG (Lange, 1945).

<sup>16</sup> Manoel de Moraes Pedroso – Teórico e compositor português. Publicou o seu tratado *Compendio musico, ou arte abreviada* [...]. em 1751, reeditado em 1769 (Oxford Music Online). A segunda edição foi encontrada no acervo pertencente aos Maestros José Aniceto da Cruz e Francisco Solano Aniceto da Cruz (1895-1970), músicos de família originária do Alto do Rio Doce, que atuaram na cidade mineira de Piranga nos séculos XIX e XX (Binder, 1998, p.206).

Benévolo, como guias na investigação das possíveis figuras retórico-musicais empregadas por Lobo de Mesquita, no intuito de envolver o ouvinte de seu tempo, sustentando a atmosfera religiosa, gênese de sua música. Referente à música mineira do século XVIII, os estudos de Curt Lange, Paulo Castagna, André Guerra Cotta, Josinéia Godinho, Júlio Moretzsohn, Sérgio Pires, André Queirós e Cristina Fernandes. No que concerne à edição crítica, a tese de Carlos Alberto Figueiredo, como fundamentação para as decisões tomadas. A análise da obra apóia-se basicamente nas idéias de John Rink, à luz de seu artigo *Analyses and (or?) Performance*, com uma proposta de análise dinâmica, através da exploração do intuitivo e do consciente na busca da interpretação da obra.

A presente dissertação consta de cinco capítulos. O primeiro capítulo abordará as questões relativas à fundamentação teórica, focalizando a importância da análise formal e hermenêutica da obra na busca por uma interpretação consciente; a sonoridade do canto no século XVIII, e sua adequação às escolhas interpretativas; e finalmente, a importância da escolha da partitura, no resultado interpretativo final. No segundo, será feita uma contextualização histórica, enfocando o panorama musical em Portugal durante a segunda metade do século XVIII e seus reflexos em Minas Gerais, a posição da música de Lobo de Mesquita dentro deste contexto, com ênfase na *Missa em Mi bemol*. No terceiro capítulo, será realizada uma descrição da obra e das fontes primárias consultadas e a tradução de todo o texto da missa. Uma análise detalhada do solo de soprano, o *Quoniam*, será oferecida, buscando um melhor entendimento de sua organização e de sua construção formal, procurando, assim, justificativas para a aplicação de recursos interpretativos. No quarto capítulo, será realizado um estudo comparativo das propostas de interpretação vocal dos tratados de época, culminando no último capítulo, onde sugestões interpretativas para o solo de soprano serão oferecidas. Ainda no quinto capítulo, uma análise comparativa das propostas

de interpretação apresentadas em gravações existentes será realizada. Em anexo serão oferecidos o aparato crítico e a edição crítica da obra, baseada em todos os manuscritos conhecidos atualmente, apresentados no terceiro capítulo e discriminados no anexo.

## **CAPÍTULO I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

A análise musical é a parte do estudo da música que tem como ponto de partida a própria música, sem a interferência de fatores externos (Bent, 2010). Ela pode ser dividida em análise hermenêutica e análise formal. A primeira valoriza o contexto social, histórico e estético da composição, considerando também seus aspectos expressivos e genéricos. A análise formal tem como foco principal as funções melódicas, harmônicas, contrapontísticas e rítmicas presentes na composição (Whitall, 2010).

Contemplando o aspecto hermenêutico, é importante observar o contexto histórico das Minas Gerais do século XVIII: o seu panorama sócio-cultural, as influências recebidas da Europa, principalmente do ambiente musical na corte portuguesa, dominado pela música napolitana, acentuadamente na segunda metade do século XVIII, através da presença dos compositores David Perez e Niccolò Jommelli, importantes modelos de referência portugueses, tanto no âmbito da música sacra quanto em relação à ópera (Fernandes, 2005).

O sistema de ensino em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII, diferentemente do restante do Brasil, onde as ordens religiosas puderam contribuir para a formação educacional do indivíduo, através da atuação dos jesuítas, teve um caráter não institucionalizado, partindo principalmente da iniciativa das escolas domésticas das mães e dos padres-mestres (Carrato, 1968). O ensino da música acontecia de maneira informal e particular (Leoni, 2007). Somente a partir da instalação do Bispado, criado em 1745, e posterior fundação do *Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte* em Mariana, seria oferecido um sistema de ensino público ao povo das Minas, onde eram ministrados Gramática, Filosofia e Teologia Moral, ainda segundo os moldes dos Colégios da Companhia

de Jesus pré-existent no Brasil (Carrato, 1968).

Em consequência do grande afluxo de portugueses em busca do ouro, a religiosidade portuguesa de caráter exteriorista, apegada à magnificência das cerimônias religiosas, gerará frutos em Minas Gerais (Carrato, 1968; Boschi, 1986). As irmandades, subsidiárias de suas congêneres lusitanas, irão congregar as pessoas em torno de um santo padroeiro, cumprindo função não apenas religiosa, mas também social, em virtude da omissão do Estado. Este, por sua vez, subvencionava as irmandades com um pequeno soldo, insuficiente para manter todos os custos, mas o bastante para manter o controle de suas ações (Boschi, 1986; Neto, 2008). A prática da música nas Igrejas, inerente ao serviço religioso, que era instrumento de demonstração do poder real e divino, era mantida basicamente pela comunidade, organizada em suas irmandades, e composta e executada por músicos, em sua maioria, “homens pardos livres”, principalmente na segunda metade do século XVIII (Guimarães, 2008; Neto, 2008, Leoni, 2007). É neste contexto que se insere a música de Lobo de Mesquita, de raiz européia e guiada pelas convenções da Igreja.

A análise formal de uma obra musical tem como objetivo aprofundar-se na técnica de composição do autor, mas também buscar princípios de interpretação e a aplicação de recursos interpretativos, como fraseado, articulação, dinâmica, andamento e outros, traduzindo a obra para o ouvinte (Koellreutter, 1988, p. 2), construindo interpretações que tornem possível uma maior compreensão da obra musical, tanto sob o aspecto estético quanto o intelectual (Whitall, 2010).

Segundo Rink, é controverso o emprego do termo análise em relação à interpretação musical. Enquanto alguns julgam que o intérprete toma decisões intuitivas sobre determinada obra, outros acham que a análise deve ser realizada de forma rigorosa e teórica. Para Rink é

inegável que a interpretação requer decisões musicais conscientes, baseadas na compreensão da função dos diferentes elementos musicais, como, por exemplo, uma escala ou uma cadência, que influenciarão na execução final da obra, de acordo com o que o intérprete deseja valorizar (2002, p. 35). O autor defende o que chama de “intuição informada”, reconhecendo a importância da intuição, mas observando que o conhecimento e a sabedoria devem fundamentá-la (2002, p. 36).

De acordo com Rink, a análise relacionada à interpretação pode se dividir em análise anterior à execução, ou prescritiva, que serve de base à interpretação; e a análise posterior à execução, ou descritiva, que lida com a própria interpretação. Esta última ocupa-se com uma ação passada, podendo servir de subsídio para a realização de uma nova abordagem na interpretação seguinte. A metodologia analítica rigorosa, no caso da análise prescritiva, nem sempre vai suprir todas as necessidades do intérprete, mas pode proporcionar uma maior compreensão da obra (Rink, 2002, p. 37-39). Quem toca nem sempre consegue perceber o que o olho vê, o processo da análise permite uma maior coordenação entre os processos de percepção auditiva, visual e de introspecção intelectual, possibilitando o estabelecimento de "níveis hierarquizados de intenção, contenção e ação, ou seja, no ordenamento de impulsos, direcionamento e dinâmica" (Gerling, 1988, p. 4-5).

Compreender melhor as formas em que a música se organiza pode revelar-se libertador para os músicos que buscam uma intuição baseada na informação. Para isso, a análise deve permitir identificar as divisões formais e o plano tonal básico; grafar, ou localizar os momentos passíveis de variação no andamento e na dinâmica; identificar os motivos ou idéias que constituem a melodia e a sua forma; revelar os principais elementos rítmicos e seu papel seja ele, gerador, de sustentação ou de suspensão; e finalmente revelar cada uma das nuances desejadas, através da re-notação da música, ou de qualquer outra forma que permita

solucionar as inadequações da notação musical (Rink, p. 41-54).

A teoria dos afetos, que trata da expressão das emoções na música tendo como objetivo movimentar emoções correspondentes no ouvinte, foi aplicada durante muito tempo na civilização ocidental. O objetivo de reforçar o sentido do texto através da música pode ser traçado a Josquin des Prez<sup>17</sup> e sua geração (Blake, 2010), principalmente nos madrigais seculares (Newton, 1984, p.19). Os compositores começaram a desenvolver e utilizar modelos musicais que ilustrassem o significado das palavras, e essas pinturas de palavras passaram a se chamar *madrigalismos*, figuras retóricas que transformaram a música em arte oratória, relacionando os elementos estruturais da música aos da linguagem verbal (Newton, 1984, p. 19-20), como podemos observar na obra “El Grillo”, onde Josquin des Prez, tenta expressar o comportamento e o cricilar do grilo através da música. Mesmo depois do desenvolvimento da música instrumental, os princípios da retórica continuaram a ser aplicados tanto na música vocal quanto na instrumental (Blake, 2010).

O apogeu do processo de utilização da retórica na música se dá com o Estilo Representativo no Barroco, quando a retórica e a oratória irão fornecer conceitos racionais essenciais à teoria composicional e à prática musical (Blake, 2010). Na casa do Conde Giovanni Bardi, em Florença, no final do século XVI, um grupo de artistas e intelectuais, sob o nome de *Camerata Fiorentina*, se reunia para o estudo do drama grego e seu estilo representativo (Nogueira, 1998; Newton, 1984). O objetivo de expressar o significado da palavra na música conectou quase todos os importantes elementos que caracterizam o estilo

---

<sup>17</sup> Josquin des Prez (c1450-1521). Compositor francês de grande importância no período da alta Renascença. Sua música serviu de modelo para muitos no século XVI.

barroco musical, direta ou indiretamente, aos conceitos da retórica, não importando se música italiana, alemã, francesa ou inglesa (Blake, 2010).

O ideal de movimentar sentimentos ou afetos através da música, suas notas e ritmos, permaneceu como um padrão estético durante quase todo o século XVIII. O discurso musical tinha o mesmo objetivo de persuasão de um discurso oratório, posição equivalente ao papel da música popular na atualidade (Lanzelotte, 1987). Mattheson acreditava que a música, através da sua capacidade de mover o espírito e seus afetos, tocava diretamente a alma, e sendo assim, o intérprete deveria ter algum conhecimento sobre as emoções, para ser capaz de movê-las através de sua música (Mattheson, 2009).

Os conceitos da retórica na música se baseiam na oratória e na retórica dos antigos teóricos gregos e romanos, principalmente Platão, Ptolomeu, Aristóteles, Cícero e Quintiliano. (Blake, 2010; Lenneberg, 1958, p. 47). Para Quintiliano, o bom orador tinha entre seus requisitos o conhecimento dos princípios da música, a qual tinha o poder de acalmar ou elevar as emoções (Blake, 2010).

A arte do discurso verbal é dividida em cinco etapas:

- 1- *Inventio* (a busca da idéia);
- 2- *Dispositio* (ordenação das idéias);
- 3- *Elocutio* (estilo);
- 4- Memória
- 5- *Pronuntiatio* (o discurso propriamente dito, tendo como objetivo mover afetos – *movere*; deliciar – *delectare*, e instruir - *docere*) (Blake, 2010).

Em alguns tratados de música do século XVII e XVIII, os aspectos da *dispositio* e *elocutio* passam a ser aplicados à análise e à composição musical, através da busca de

modelos musicais retóricos análogos aos modelos de linguagem. Tal aplicação é realizada principalmente pelos tratadistas alemães (Bartel, 1997; Nogueira, 1998, p.41, Lemos, 2008). Também são encontradas analogias entre as tonalidades e os diferentes afetos e, eventualmente, entre os estilos de discurso e os tipos de composição musical (Lemos, 2008, p. 49).

Apesar das diferenças no emprego da terminologia e sua definição entre os diferentes tratadistas da música poética, demonstrando a não-sistematização de uma única teoria de figuras musicais e seu significado, as figuras retórico-musicais foram amplamente empregadas na música como as figuras de linguagem na oratória, tendo como objetivo enfatizar o significado dramático da palavra (Blake, 2010). É importante salientar que enquanto os alemães se preocuparam com a aplicação rigorosa da terminologia e da metodologia da retórica, italianos, franceses e ingleses apenas se utilizaram dos princípios da retórica na busca por um discurso direto e espontâneo (Bartel, 1997, p. 59).

Após 1750, o iluminismo, com a sua ciência e filosofia e seus novos ideais de expressão, reduz o papel da eloquência formal na vida intelectual. A preocupação com as paixões permaneceu até o final do século XVIII, mas os afetos não mais eram considerados estados emocionais universais, sujeitos a decodificações racionais, mas sentimentos transmutáveis e individuais. O foco principal da retórica passou a ser o discurso, sua pronúncia e expressão (Blake, 2010). Os modelos de retórica rebuscados do período barroco dão lugar à sobriedade e à economia de meios no classicismo (Lanzelotte, 1987).

A análise da estrutura-retórica de uma obra do século XVII ou XVIII, desde que não seja observada isoladamente, pode ser importante na identificação de estratégias persuasivas que valorizem o significado poético e emocional do texto, identificando as escolhas tonais e

formais do compositor (Lemos, 2008).

No campo da interpretação, podemos distinguir entre dois tipos de intérprete, aquele que apresenta a música e aquele que se utiliza da música para se apresentar (Walls, 2002). Se pensarmos no intérprete como aquele que serve de tradutor ou intermediário, transformando a música escrita em som, é recomendável que este conheça as convenções utilizadas no período histórico da obra, refletindo sobre a sonoridade, situação, altura, afinação e temperamento, articulação, ornamentação, improvisação, andamento, notação e dinâmica, tomando decisões conscientes sobre cada parâmetro (Duffin, 1995).

Para a busca da compreensão contextualizada de uma obra, podemos procurar respostas para diversas questões como: para quais instrumentos ou vozes foi escrita? Era possível a realização de adaptações? Como eram organizadas a afinação e a disposição dos instrumentos? O compositor utilizava algum tipo de convenção rítmica ou sintática que não está especificada na partitura? Qual o tipo de ornamentação que seria a mais apropriada? Eram utilizados recursos expressivos na época da criação da obra que já não são mais empregados no vocabulário do músico atual? Para que circunstâncias a música foi escrita? Em qual ambiente acústico será apresentada a obra? Que tipo de técnica assumiremos e quais as conseqüências dessa escolha no resultado final, no que concerne à articulação, fraseado, colorido tonal, etc.? Qual o papel do intérprete? Inúmeras outras questões que nos pareçam pertinentes podem ser contempladas (Walls, 2002).

Na música historicamente fundamentada, o intérprete busca, através do entendimento do significado da escrita musical em cada momento da história, se inteirar das convenções vigentes em cada período, ou ainda em cada região dentro de um mesmo período, ou até mesmo na obra de um único compositor (Walls, 2002; Harnoncourt, 1998; Dart, 1990;

Newton, 1984).

Para poder penetrar nas convenções e estilos de uma época anterior ao nosso tempo, da qual inexistem registros fonográficos, pode-se lançar mão de diferentes fontes, como tratados de canto e de música, textos de viajantes, livros de história da época, poemas, representações pictóricas, instrumentos antigos e até a própria música (Pacheco, 2006; Walls, 2002; Duffin, 1995; Newton, 1984).

Ponderando que o compositor escreve a sua obra para um ambiente sonoro e instrumentos que lhe são familiares, dentre eles a voz humana, podemos perfeitamente presumir que as mudanças nas características e capacidades sonoras de cada instrumento afetem o resultado final da composição. A transformação dos instrumentos musicais, que adquirem maior brilho e projeção sonora, o aumento do tamanho das orquestras e das salas de concerto, irá exigir da voz humana, que permanece inalterada no aspecto fisiológico, (Miller, 1996; Newton, 1984), maior projeção, demandando uma técnica diferente, que se modificou para se adequar às novas condições acústicas e ao novo repertório (Newton, 1984).

Segundo o Conde Bardi, o cantor deveria evitar transmitir a impressão de que a música precisava ser cantada com força, e deveria projetar a canção com toda a suavidade e doçura possível (apud Newton, 1984, p. 16). Ainda assim, a voz de falsete, de caráter frágil e de limitada extensão, era aceita apenas nos corais religiosos e na música de câmara (Harris, 1990). Lodovico Zacconi (1555-1627), Michael Praetorius (1571-1621) e Giulio Romolo Caccini (1551-1618) não escondem o seu desagrado em relação à fragilidade das vozes de falsete, e reforçam que o cantor deveria cantar apenas na região onde pudesse utilizar a sua voz plena, algo possível somente em peças de pequena extensão. Entra em cena, como voz solista, a voz dos *castrati*, cantores famosos pelas suas vozes claras, um tanto duras e

brilhantes, e de ampla extensão e poder sonoro (Newton, 1984).

A voz feminina também participa do cenário musical seiscentista e setecentista europeu, principalmente na ópera e na música de câmara, e no âmbito religioso, em conventos e orfanatos femininos, e até em algumas Igrejas venezianas (Heartz, 2003). Eram consideradas vozes suaves e frescas e tão agradáveis quanto as vozes dos *castrati*, mas não tão potentes (Newton, 1984).

Os tratadistas do período barroco e clássico consideravam que a voz possuía dois registros, o registro de peito (grave) e o de cabeça, chamado também *falsetto* (agudo). A necessidade de ampliar a extensão da voz, de acordo com as novas demandas da música, irá resultar na busca pelo fortalecimento do registro mais fraco da voz, visando à igualdade do registro grave e de cabeça e posterior mistura dos dois registros, com o intuito de atingir o *portamento di voce*<sup>18</sup> e tornar a passagem entre os registros imperceptível (Newton, 1984, 52-53; Mancini, 1912, p. 111; Pacheco, 2006, p. 107-108).

A busca pela flexibilidade e adequação da voz aos diferentes ambientes e estilos (sacro, operístico e camerístico), assim como a valorização da palavra, através da graduação e sustentação da voz, clareza de dicção e da variedade de articulação, indicam que a qualidade da emissão era mais importante do que o volume, demonstrando soluções diferentes das atuais, nas quais a busca por uma voz plena em toda sua extensão irá resultar em uma voz mais escura e potente (Newton, 1984, p. 55-57). A combinação das grandes salas com

---

<sup>18</sup> Portamento di voce significava “passar e conectar a voz de um tom a outro, com perfeita união e proporção” tanto nas passagens ascendentes, quanto descendentes (Mancini, 1912, p. 111).

acompanhamentos orquestrais cada vez maiores e mais sonoros empregados pelos compositores do século XIX, encabeçados por Rossini, levam o cantor a concentrar-se na busca por um maior volume de som, algo possível apenas através da fixação da laringe em uma posição mais baixa (Newton, 1984). O emprego de uma registo anacrônica ao período do repertório apresentado pelo cantor pode não apenas resultar em uma sonoridade diversa ao momento histórico do compositor, mas até dificultar a sua execução, considerando-se que a peça foi escrita de acordo com certas passagens de registo, que se modificarão conforme a técnica empregada pelo intérprete (Pacheco, 2006, p. 117).

Todos os intérpretes, independentemente da classificação vocal, atuavam intensamente como solistas (exceção aos falsetistas) e dedicavam parte de seu estudo à execução de coloraturas. As óperas eram escritas para cantores previamente escolhidos, e o compositor tentava valorizar o que havia de melhor em cada voz solista. Se a obra fosse reapresentada posteriormente, as árias eram substituídas, transpostas ou reescritas, se adequando melhor à voz dos novos cantores (Crutchfield, 1990, p. 294-295; Harris, 1990, p. 113). Para a substituição das vozes de *castrati*, as vozes femininas eram privilegiadas, inclusive para papéis masculinos nas óperas e até nos oratórios, onde a voz feminina era permitida como voz solista. A substituição de sopranos por *castrati* em papéis femininos também era possível. A extensão e a cor da voz eram mais importantes do que a identidade sexual (Harris, 1990, p. 113-114).

O advento das remontagens se torna prática comum no século XIX, mas as adequações e adaptações não. Os papéis passam a não ser reescritos para os diferentes intérpretes, e se cristalizam, exigindo do intérprete suprir as suas dificuldades, com o objetivo de vencer um papel que não foi exatamente escrito para a sua voz, já que cada voz é um instrumento único e diferenciado (Newton, 1984).

Duas escolas de canto dominavam a Europa durante o século XVIII, a francesa e a italiana. Enquanto os franceses se preocupavam mais com a dicção do texto, em detrimento da técnica, os italianos, apesar de julgarem importante a boa dicção, ponderavam que ela não deveria perturbar a boa emissão e o resultado final da melodia, conseqüentemente eram considerados os mestres na arte do *bel canto* (Newton, 1984; Mancini, 1912, p. 94-95).

Rónai observa que a diferença nas sílabas utilizadas para a realização das articulações na flauta, irá variar de acordo com a nacionalidade, assim também o gosto dependerá da nacionalidade do autor tratado (2008, p.176-177). Miller afirma que a língua italiana é a língua que mais favorece o canto por possuir apenas sete vogais puras e pouquíssima incidência de ditongos. Além disso, dentre as línguas européias, é a que exige a menor quantidade de ajustes acústicos na emissão das consoantes, além da baixa incidência de agrupamentos consonantais complexos, como na língua inglesa e germânica. A língua italiana não possui a diversidade fonética da língua francesa, nem as complicações fonéticas da germânica e da britânica (1977).

A hegemonia italiana na arte vocal durante o século XVIII (Crutchfield, 1990, p. 292) e sua reconhecida influência sobre a corte portuguesa oitocentista nos levou a fundamentar a interpretação vocal da música brasileira, de mesmo período, primeiramente nos tratados italianos, apesar da pronúncia da língua portuguesa se situar entre a língua francesa, de característica nasal e complexidade fonética, e a italiana, baseada em vogais puras.

No processo de edição da *Missa em Mi bemol*, tentamos responder às questões sistemáticas propostas por Figueiredo (2000) para as decisões editoriais. Questões como, quais fontes serão utilizadas na realização da edição? O que está fixado na fonte e qual a intenção de escrita do compositor? De que maneira poderiam o compositor ou o copista ter

escrito seus textos para serem compreendidos atualmente? A quem se destina a edição?

O processo de reflexão sobre essas questões e a busca por uma edição que nos permitisse a maior aproximação possível da obra original, considerando o desconhecimento de manuscritos autógrafos, levou-nos a optar pela edição crítica, como a edição mais apropriada à interpretação historicamente informada. A edição crítica implica, necessariamente, na reflexão sobre as diversas fontes primárias existentes, no nosso caso, as fontes de tradição disponíveis no MMM e no MIOP, buscando registrar a intenção de escrita do compositor (José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita) e tentando reconstituir a obra em sua concepção original, através do confronto dos erros e variantes contidos nos diversos manuscritos de tradição (Figueiredo, 2004).

## CAPÍTULO II – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

### 1. Panorama da música em Portugal setecentista

A música religiosa e a ópera constituem os dois principais vectores que direccionaram a maior parte da produção portuguesa ao longo do século XVIII, correspondendo a promoção destes gêneros musicais ao desenvolvimento de diferentes estratégias de afirmação do poder monárquico (Fernandes, 2005, p. 52).

Com a subida ao trono do Rei D. João V, a *Capela Real*, instituição religiosa sob o domínio direto do monarca, ganhou um grande destaque, chegando a possuir “setenta e um cantores (italianos e portugueses), quatro organistas e um compositor italiano” no ano de 1747. A grande dimensão do cerimonial religioso se tornou uma das estratégias de representação do poder real. A contratação de músicos profissionais de alto nível, principalmente italianos, a criação de instituições pedagógicas para a formação de músicos portugueses e o envio dos estudantes que se destacavam nestas instituições para a realização de estudos na Itália, ocasionou uma mudança significativa no cenário musical português, agora sob grande influência italiana. Ao mesmo tempo, toda a pompa do cerimonial religioso acabou por coibir a manifestação do espetáculo da ópera (Fernandes, 2005, p. 53-55).

Uma grande virada se operou com a subida ao trono do rei D. José, em 1750. Um aficionado pela ópera, privilegiando o gênero, contratando um dos mais prestigiados compositores de ópera séria de seu tempo, o compositor David Perez (1711-1778), e construindo o novo teatro de ópera da corte, a Casa da Ópera, inaugurada com a apresentação da ópera de Perez, *Alessandro nell’Indie*, uma grande produção com os maiores cantores italianos daquele período.

Com o terremoto que ocorreu em Lisboa em 1755, o luxuoso teatro de ópera foi

destruído poucos meses depois de sua inauguração, interrompendo as montagens por oito anos. Encarregado da reconstrução de Lisboa, o Marques de Pombal não incluiu o teatro de ópera nem a Capela Real em seus projetos de reconstrução. Assim, a corte portuguesa transferiu-se para a cidade de Ajuda e a retomada das atividades operísticas passou a acontecer nos modestos Teatro da Ajuda e Teatro de Salvaterra. A Capela Real e a Patriarcal, anteriormente unificadas, passam a funcionar em locais diferentes.

As relações com a Itália continuavam intensas, com cantores italianos contratados tanto para as atividades religiosas, quanto para as montagens das óperas. Jovens músicos portugueses também continuavam sendo enviados para se aprimorar na Itália, principalmente em Nápoles.

No reinado de D. José, o estado se distanciou um pouco mais da Igreja, com a ópera ocupando uma posição de maior destaque, mas, ainda assim, a pompa das cerimônias religiosas continuou a florescer, com os principais compositores contratados pela corte escrevendo música tanto para o serviço religioso, quanto para a ópera (Fernandes, 2005, p.55-58).

A grande influência exercida pela escola napolitana sobre a música portuguesa se dava particularmente pelos serviços de David Perez e Niccolò Jommelli, dois importantes compositores italianos da escola napolitana. O primeiro, residente em Portugal desde a sua contratação, em 1752, o segundo, contratado pela corte portuguesa, em 1769, com a obrigação de enviar anualmente para Portugal uma ópera seria e uma buffa, além de composições para o serviço religioso.

Para as principais festividades religiosas, tanto na Capela Real e na Patriarcal, como nas Igrejas e outras Instituições religiosas, eram convocados músicos da Orquestra da Real

Câmara, que chegou a contar com 51 músicos entre 1773 e 1782, tornando-se a maior orquestra de corte da Europa. Eram interpretadas, além das obras de Perez e Jommelli, obras de compositores como Domenico Scarlatti, Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Niccolò Porpora, Francesco Durante, Giovanni Battista Pergolesi ou Benedetto Marcello. Como observa Fernandes:

[...] a sociedade lisboeta setecentista deleitava-se nas várias festividades religiosas, que assumiam por vezes o caráter de uma curiosa mistura entre o sacro e o profano, quer em termos visuais, quer musicais. [...] Esta interpenetração entre o sagrado e o profano caracterizava-se, com frequência, por uma certa atmosfera teatral evocadora do espetáculo operático e que tomava forma por via do aparato cerimonial inerente ao ritual litúrgico, das características da música, da exibição virtuosística dos cantores da Capela Real [...] e da dimensão cenográfica decorrente da decoração e da iluminação das próprias Igrejas (Fernandes, 2005, p. 65).

## **2. A música sacra em Minas Gerais no século XVIII**

Com a proibição por parte do rei de Portugal da instauração das ordens primeiras<sup>19</sup> em Minas Gerais, com o objetivo de evitar a evasão do ouro, surgiram as irmandades (confrarias, arquiconfrarias e ordens terceiras formadas por leigos) que patrocinaram as artes ligadas ao serviço religioso, que seguiam modelos portugueses.

A imigração de pessoas de diferentes partes do Brasil e de europeus, principalmente portugueses, em busca do tão procurado metal, propiciou a importação de produtos, como louças, livros, instrumentos musicais, partituras, etc., favorecendo o surgimento de uma sociedade culta e informada a respeito do que estava em voga na Europa. John Mawe, viajante

---

<sup>19</sup> Ordens e congregações religiosas regulares.

inglês que obteve a permissão do Príncipe regente D. João para visitar Minas Gerais entre 1809 e 1810, relata:

As famílias que tive a honra de visitar me pareceram bastante sociáveis, e muitas vezes se oferecem chás. Os trajes femininos são inteiramente de artigos ingleses, algodão estampado, chapéus de palha, flores artificiais, jóias, etc. O grande afastamento de um porto de mar é a causa de não haver ainda no Tijuco um piano. Se não fosse isso, estes instrumentos aí teriam grande procura, porque as senhoras em geral gostam de música e tocam o violão com muito sentimento e graça (Mawe, 1978, p. 176).

Apesar de não serem permitidos conventos e mosteiros nas Minas, havia a presença de padres seculares<sup>20</sup>, que era necessária para a realização dos serviços religiosos e da catequização da comunidade. “Os padres mineiros do século XVIII ou eram formados em Portugal, no Rio de Janeiro ou no Seminário de Mariana.” (Moreira, 2006, p. 56).

Estabelecia-se uma sociedade plenamente urbana, na qual a oportunidade de enriquecimento permitia a ascensão de indivíduos de determinadas classes – como escravos e mestiços, além dos brancos não nobres – que jamais outrora haviam tido essa possibilidade.

A organização social das Minas Gerais não compreendia apenas senhores e escravos, como no litoral açucareiro, em que a sociedade se bipolarizava. A mineração dava oportunidade ao enriquecimento rápido. Até mesmo os escravos se beneficiavam dela, pois tinham oportunidade de, trabalhar por conta própria e comprar a carta de alforria que os tornava homens livres. Como camada intermediária, entre proprietários e escravos, apareciam artesãos urbanos, músicos, pintores e escultores, quase todos mestiços, mas havia, também, alguns homens brancos despossuídos. No vértice da pirâmide social mineira situava-se a elite, formada por indivíduos brancos, letrados, ricos potentados, proprietários, funcionários do governo, militares de patente e grandes comerciantes que, segundo diz Boschi, enviavam os

---

<sup>20</sup> Padres que vivem no século, ou no mundo, não pertencendo a uma ordem religiosa (Ferreira, 2004).

filhos para estudar na Universidade de Coimbra (...) (Valadares, 2004, p. 270-271).

As cidades serviam como cenário para inúmeros cortejos, procissões e festas, que chegavam a durar vários dias, se transformando em palco para as manifestações religiosas e para a publicidade do poder real (Furtado, 2009, p. 139). Com todo esse dinamismo sócio-cultural, nos deparamos primeiramente, com música européia trazida por padres e artistas. Numa segunda instância, encontramos música de portugueses já vivendo no Brasil ou dos próprios brasileiros, já instruídos, influenciados por essa música européia. A arte patrocinada pelas irmandades é entregue principalmente aos mestiços, que através dela tem a sua possibilidade de ascensão e de aceitação pela comunidade.

O sistema colonial apoiava-se basicamente na exploração dos homens, resultando em relações de autoridade, dos brancos sobre negros e mestiços. Nesse sentido, a ordem social criou uma divisão de forças produtivas. O europeu reservou-se ao comércio e à gerência das atividades econômicas e das atividades burocráticas da Igreja e do Estado. A população livre e pobre ocupou setores onde não se explorou a mão-de-obra escrava, como nos ofícios mecânicos, o garimpo e a faiscagem (...) e, mais particularmente no caso dos mestiços, as atividades artísticas (Monteiro, 2006, p. 60).

A arte sacra produzida nas Minas devia seguir as regras ditadas pela Igreja, trazidas do reino e absorvidas na colônia. No caso das artes plásticas, é possível se perceber uma transformação por parte de alguns artistas, com santos negros e mulatos, como por exemplo, nas pinturas de Mestre Ataíde<sup>21</sup> na Igreja de São Francisco em Ouro Preto (Fig. 1). No caso da arquitetura, nos deparamos com características peculiares, forjadas pelas dificuldades de

---

<sup>21</sup> Manuel da Costa Ataíde (1762-1830) – Nascido em Mariana, MG, foi um importante artista do Barroco mineiro, atuando como pintor, dourador, encarnador (aquele que pinta imagens de santos de modo que pareçam reais) e entalhador (Frota, 1982).

acesso e recursos locais, resultando na adequação do sistema construtivo aos materiais encontrados no local, como o uso do adobe e da pedra sabão, além da madeira; também a presença de um grande afluxo de pessoas advindas de diferentes regiões, com especial atenção aos portugueses oriundos da região do Minho (Ramos, 2008), irá ocasionar a absorção de tradições culturais diversas, com importante influência do traço arquitetônico característico da região norte de Portugal (Junior, 1939, p. 116) (Fig. 2 e 3).

A sede insaciável do ouro estimulou a tantos a deixarem suas terras e a meterem-se por caminhos tão ásperos como são os das minas, que dificilmente se poderá dar conta do número de pessoas que por lá estão. (...) Das cidades, vilas, recôncavos e sertões do Brasil, vão brancos, pardos e pretos, e muitos índios, de que os paulistas se servem. A mistura é de toda a condição de pessoas: homens e mulheres, moços e velhos, pobres e ricos, nobres e plebeus, seculares e clérigos, e religiosos de diversos institutos, muitos dos quais não têm no Brasil convento nem casa (Antonil, 1982, p. 167).



**Figura 1 – Detalhe da pintura do forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (Frota, 1982, p. 46).**



**Figura 2 – Santuário do Bom Jesus de Braga – Portugal.**



**Figura 3 – Igreja do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas, MG.**

No caso da música, podemos observar uma simplificação do que se encontrava na Europa, adequando-se ao ensino não institucionalizado existente (Binder, 1998, p. 212), aos serviços religiosos que aqui aconteciam e ao número de profissionais atuantes (Castagna, [s.d.], p. 5-10). De acordo com Dom Oscar de Oliveira<sup>22</sup>, tão logo se instalou o bispado em Mariana, em 1749, foi grande o “interesse da Igreja para ensinar os meninos a “ler, escrever e contar”. (...) Vez ou outra se acrescenta ensinamento também de música.” Com provisões para professores para ensinar a “ler, escrever e solfa” (1984, p. 33).

Cabe lembrar sobre a questão do ensino em Minas Gerais no século XVIII, que não mais se associa à religião, devido ao impedimento, por parte da coroa portuguesa, da

---

<sup>22</sup> Dom Oscar de Oliveira (1912-1997) – Arcebispo da Arquidiocese de Mariana, foi designado primeiramente como Arcebispo coadjutor, em 1959, assumindo como Arcebispo metropolitano de Mariana em 1960, onde permaneceu durante vinte e oito anos. Restaurou o órgão da Sé, vindo da Alemanha no século XVIII; abriu quatro novos museus, dentre eles, o Museu Arquidiocesano de Arte Sacra. Renunciou ao cargo de Arcebispo de Mariana em 1988 (Quintão, 2011).

instalação das ordens religiosas. Principalmente na primeira metade do século, “os encargos educacionais ou foram assumidos pelas Câmaras Municipais ou pelas próprias famílias, [sendo] esta segunda forma a mais usualmente adotada” (Boschi, 1994, p. 19). Apenas após a criação do bispado de Mariana, a Igreja passa a contribuir na formação dos jovens, em especial os da elite mineira. Segundo Curt Lange:

Não foi o clero que se responsabilizou pelo pagamento da música, nas festividades religiosas, embora este clero tivesse notório interesse para que o culto divino fosse, como se dizia, “abrilhantado com excelente música”. Convém elucidar que o clero jamais contratou os serviços de música. [...] Antes de serem elevados à categoria de Vilas os primeiros povoados, predominou o fato profissional cooperativo, que teve nas corporações dos professores da arte de música o seu protótipo, o seu molde original, baseado sempre na *iniciativa privada*, mas *jamais na clerical nem oficial*. [...] Se de 1749 em diante, constituído o primeiro Bispado de Minas, a Sé de Mariana teve um Mestre de Capela, um organista, quatro meninos cantores, Chantre, Subchantre e Acólitos, tal organização foi a única em toda a Capitania. Nada tinha a ver com as livres corporações de músicos e somente expandiu-se no século XIX, quando foram eretos outros Bispados e o de Mariana elevado a Arcebispado (Lange, 1979, p. 35-37).

O enriquecimento decorrente da mineração irá permitir uma manifestação religiosa com toda a pompa que a sociedade católica em Minas, com as suas irmandades e ordens terceiras, podia exhibir.

As confrarias, nascidas dos grandes contrastes sociais, estimulavam as vaidades, despertando a competição entre os confrades das diversas classes sociais. Assim, Irmandades e Ordens Terceiras transformaram-se em organismos promotores de cultura e de arte na região mineira (Barbosa, 1978, p. 33).

As irmandades contratavam um grupo para as suas festas e missas principais, através de um contrato ou ajuste, que era firmado entre o mestre de música responsável pelo grupo e a irmandade. Geralmente estes grupos eram compostos por um coro – constituído por quatro a cinco integrantes, três homens e uma ou duas crianças para a voz de *tiple* (soprano) – e contínuo ou uma orquestra, constituída geralmente por dois violinos e um baixo nas cordas, e

um par de trompas e pares de flautas e/ou oboés (Castagna, [s.d.], p. 4-10).

A concorrência entre as irmandades irá impelir os músicos mineiros à criação de música própria e à busca pela atualização em relação aos estilos vigentes na Europa. Segundo Paulo Castagna, a grande competição entre as irmandades e a diminuição do ouro, irá provocar alguns fenômenos importantes no meio musical mineiro:

O primeiro deles foi a proliferação de músicos compositores entre os mulatos, espécie de classe intermediária do período colonial, que se viu forçada a um trabalho intenso para garantir a sobrevivência. O segundo foi a necessidade que esses compositores tiveram de dominar mais um estilo, agora o pré-clássico, só que desta vez com uma perícia nunca antes observada no país. Esse estilo, originário da Itália, mas difundido em Portugal a partir do centro do século XVIII, foi rapidamente assimilado em Minas Gerais. Com isso, Portugal passava a ser para os músicos mineiros, apenas um intermediário inevitável entre a Itália e as Américas (Castagna, [s.d.], p. 6).

### 3. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, autor da *Missa em Mi bemol*, objeto de minha pesquisa, atuou na região dos diamantes na segunda metade do século XVIII, como compositor, organista, regente, e professor de música. Como não foi encontrada ainda qualquer prova documental a respeito de sua origem<sup>23</sup>, é considerado nascido na Vila do Príncipe do Serro do Frio (atual Serro), por volta de 1746, tendo seu nome citado pela

---

<sup>23</sup> Segundo Curt Lange (1903-1977), Geraldo Dutra de Moraes apresenta, em “seu folheto intitulado Música Barroca Mineira”, sem qualquer prova documental, dados a respeito da origem de Lobo de Mesquita: “(...) nasceu na Vila do Príncipe do Serro do Frio a 12 de outubro de 1746, sendo filho natural de Joseph Lobo de Mesquita e da sua escrava Joaquina Emerenciana. Registro do Padre Simão Pacheco, Vigário da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Teve como professor de música o Padre Manuel da Costa Dantas, mestre de capela (...)” Lange ainda acrescenta ter procurado pelos livros de batismo referentes ao ano de 1746 no Serro, não encontrando qualquer livro que correspondesse aos anos de 1738-1777. Afirma também desconhecer provas da presença do Pe. Manuel da Costa Dantas, primeiro organista da Sé de Mariana, na região do Serro (1983, p. 112-113).

primeira vez no livro de pagamentos da Câmara do Serro, em 26 de dezembro de 1774, referente ao pagamento de quatro festas anuais (Lange, 1983).

Mudou-se para o Arraial do Tejuco (Diamantina) em 1783, atuando como organista na Igreja de Santo Antonio, constando o registro de seu primeiro pagamento em 1784 (Cotta, 2005, p. 24). Lobo de Mesquita viveu em Diamantina em época de intensa riqueza e atividade cultural, coincidindo com o período da Real Extração, no qual o governo Português decidiu explorar por conta própria a terra dos diamantes e não mais realizar arrendamentos, que permitiam fraudes e abusos (Saint-Hilaire, 1974, p.14). Segundo relata Júnia Ferreira Furtado (2008, p. 56) em suas pesquisas sobre o *Livro da capa verde*<sup>24</sup>, "o período que se inicia com a Real Extração, em 1772, e principalmente o compreendido entre 1775 até 1795 correspondeu ao auge da produção diamantina (...)." De acordo com a autora, este momento também assistiu ao auge de sua decadência entre os anos de 1800 a 1806, quando Lobo de Mesquita já não se encontrava em Diamantina.

A permanência do compositor na comarca dos diamantes corresponde à sua atividade profissional mais intensa. Os autógrafos encontrados, todos datados, "além das raras cópias que mencionam o ano de suas composições, dão prova de sua produção entre 1778 e 1803" (Cotta, 2005, p. 24).

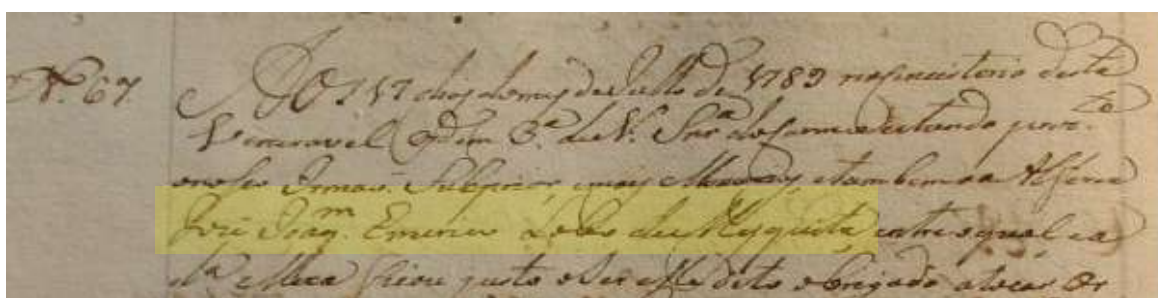
Em 1788, Lobo de Mesquita ingressou na Confraria de Nossa Senhora das Mercês dos Homens Crioulos, onde, alguns meses depois, deu entrada a sua esposa, Tomásia Onofre do

---

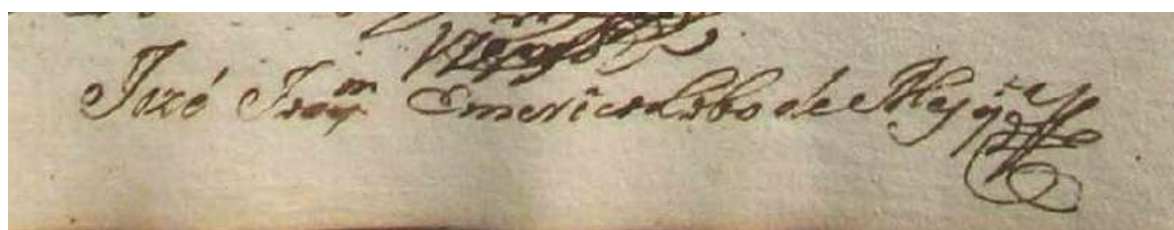
<sup>24</sup> "Regimento Diamantino, editado em agosto de 1771", no qual "a Coroa criou uma administração própria – a Junta Diamantina – (...) subordinada a uma Administração Diamantina sediada na cidade de Lisboa." O único exemplar enviado ao Tejuco era "encadernado em marroquim verde", razão de seu nome (Furtado, 2008, p. 26).

Lírio e, em 1793, encontramos o nome de sua escrava, Teresa Ferreira, no livro da irmandade, como prestadora de serviços e irmã (Lange, 1983, p.140). O compositor também aparece como irmão na Irmandade de Nossa Senhora do Amparo em Diamantina – irmandade de mulatos (Lange, 1983, p.141-143).

Em 1789, com o título de alferes, Lobo de Mesquita aparece no Livro de Termos da Ordem do Carmo de Diamantina, como organista contratado, executando o órgão construído pelo organeiro<sup>25</sup> local, Pe. Manuel de Almeida Silva, permanecendo até 1795 (Pires, 2007, p.26) (Fig.4 e 5).



**Figura 4 – Contrato em que se ajustaram as obrigações de Lobo de Mesquita como organista da Ordem do Carmo em 1789. Termo N° 67, folha 60, verso do Livro de Termos para o Governo da Venerável Ordem 3ª do Carmo – 1771-1900 (Silva, 2008, p. 127).**



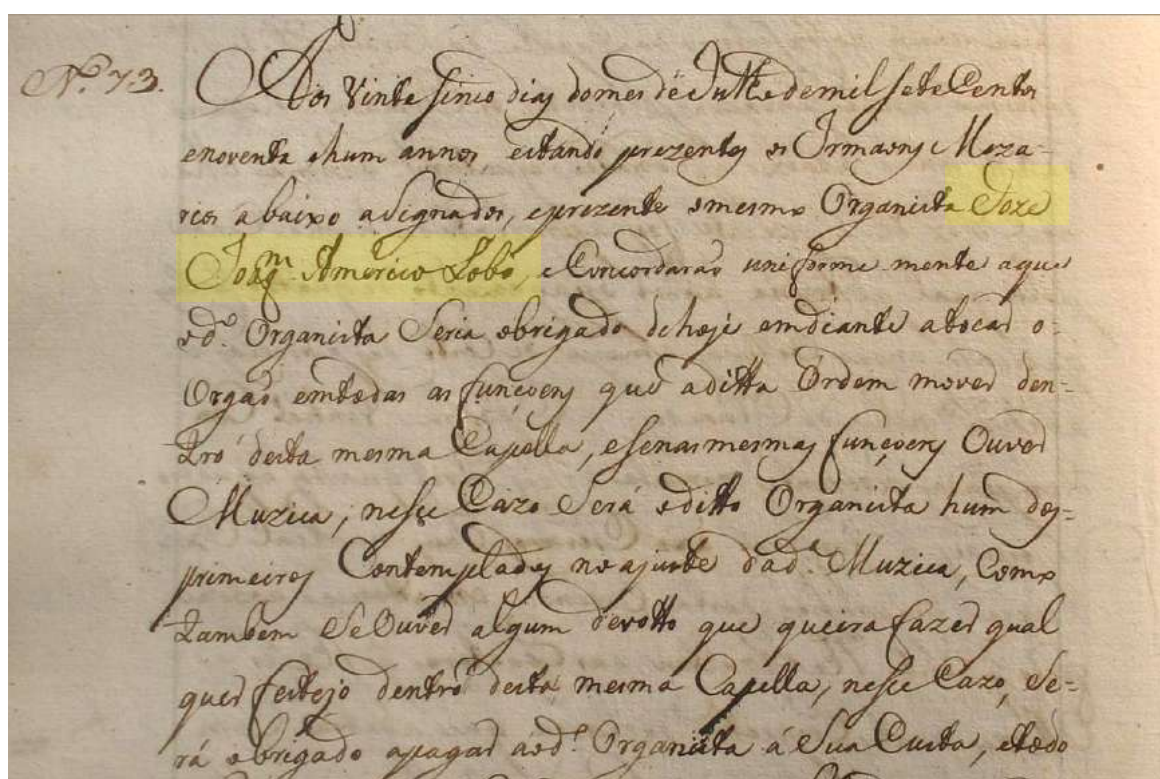
**Figura 5 – Detalhe da assinatura de Lobo de Mesquita no documento acima referido.**

---

<sup>25</sup> Construtor de órgão.

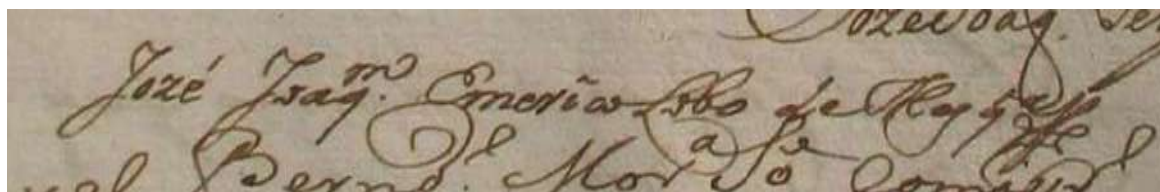
Novo contrato é firmado com a Ordem do Carmo em 1791, estabelecendo, que:

o mesmo Organista Joze Joaq<sup>m</sup> Americo Lobo [...] seria obrigado de hoje em diante a tocar o Orgão em todas as funções que a ditta Ordem mover dentro desta mesma Capella, e se nas mesmas funções houver Muzica, neste Cazo será o ditto organista hum dos primeiros Contemplados no ajuste da d<sup>a</sup> Muzica, como também se houver algum devotto que queira fazer algum festejo dentro desta mesma Capella será obrigado a pagar ao d<sup>o</sup> Organista á sua Custa [...] (Silva, 2008, p. 135) (Fig. 6 e 7).



N.º 73. Os vinte e cinco dias do mes de Julho de mil setecentos e noventa e hum annos, estando presentes os Irmãos e Mozaricos abaixo assignados, e presente o mesmo Organista Joze Joaq. Americo Lobo, e concordando uns com os outros, aqui se fez o seguinte: O Organista sera obrigado de hoje em diante a tocar o Orgão em todas as funções que a ditta Ordem mover dentro desta mesma Capella, e se nas mesmas funções houver Muzica, neste Cazo sera o ditto Organista hum dos primeiros Contemplados no ajuste da d<sup>a</sup> Muzica, como tambem se houver algum devotto que queira fazer qual quer festejo dentro desta mesma Capella, neste Cazo, sera obrigado a pagar ao d<sup>o</sup> Organista á sua Custa, e todo

Figura 6 – Segundo contrato firmado com Lobo de Mesquita na Ordem do Carmo em Diamantina. Termo N.º 73, folha 67 e 68 do Livro de Termos para o Governo da V. Ordem 3<sup>a</sup> do Carmo (Silva, 2008, p. 135).



Joze Joaq. Americo Lobo de Mesquita

Figura 7 – Detalhe da assinatura de Lobo de Mesquita no documento acima referido.

Consta no Livro de Receita e Despesa da Matriz de Santo Antonio – Irmandade do Santíssimo Sacramento – o registro de seu último pagamento como organista em Diamantina, no ano de 1798 (Silva, 2008, p. 66).

No mesmo ano de 1798, mudou-se para Vila Rica (Ouro Preto), assinando contrato com a Ordem Terceira do Carmo, se responsabilizando pela música executada na mesma. Também se encarregou da música para a Confraria do Santíssimo Sacramento e de quatro festas promovidas pelo Senado da Câmara em 1799. Permaneceu pouco tempo em Ouro Preto, transferindo-se para o Rio de Janeiro, onde assinou contrato em 1801 com a Ordem Terceira do Carmo, exercendo a função de organista. Faleceu em 1805, na cidade do Rio de Janeiro (Cotta, 2005, p. 25).

Segundo Lange, a partida de Lobo de Mesquita para o Rio “revestiu-se de caráter de urgência, sem que se possa saber se a causa era deficiência de saúde ou problemas econômicos” (1973, p. 3). Outra informação interessante trazida à tona por Lange é o fato de Lobo de Mesquita passar a assinar sem o seu segundo sobrenome, Mesquita, assim que se estabelece em Vila Rica (Lange, 1979, p. 48) (Fig. 8). É importante salientar, que já em seu último contrato com a Ordem 3ª do Carmo em Diamantina, seu nome aparece sem *Mesquita* no corpo do contrato.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Poderíamos aventar a possibilidade de que Lobo de Mesquita estivesse fugindo da Inquisição (1536-1821). Descobrimos em Minas Gerais, mais precisamente em Diamantina, um certo João Rodrigues de Mesquita, preso pela Inquisição em 1734, no Arraial do Tejuco, acusado de judaísmo (Torre do Tombo online, 2010, PT-TT-TSO/IL/28/8018), que “relatou que no Brasil residira em Vila Rica, Guarapiranga e Tejuco, onde a família foi presa” (Ramos, 2008, p. 142). Declarado morto em 1738, João Rodrigues de Mesquita ainda teve a sua sentença lavrada em 1739, sendo pronunciado herege, recebendo a pena de excomunhão maior, e tendo os seus bens confiscados para o Fisco e a Câmara Real (Fernandes, 2004, p.130).


 A close-up photograph of a handwritten signature in brown ink on aged, yellowish paper. The signature is written in a cursive, 18th-century style and reads "Lobo de Mesquita".

**Figura 8 – Assinatura de Lobo de Mesquita em documento da Câmara de Vila Rica/ 1800 (Arquivo Público Mineiro, CMOP\_CX72 Doc.52, 02-1).**

#### **4. A Missa em Mi bemol**

A *Missa* pode ser considerada o principal ritual litúrgico da Igreja romana. No princípio, quando se baseava no canto gregoriano, se articulava em três partes: introdução, liturgia da palavra e liturgia do sacrifício. Por volta do ano 1000, a Missa evoluiu para a forma na qual permanece até hoje, baseada na distinção entre o *Proprium Missae* (o próprio da missa) e o *Ordinarium Missae* (ordinário da missa). O *Próprio* compreende as partes que variam segundo a época do ano e a festividade, e do qual fazem parte *Introitus*, *Graduale*, *Alleluja* ou *Tractus*, *Offertorium* e *Communi*. O *Ordinário* é constituído pelas partes fixas da Missa como, o *Kyrie*, o *Gloria*, o *Credo*, o *Sanctus*, o *Benedictus* e o *Agnus Dei* (Viagrande, 2005, p. 11-12). O *Kyrie* corresponde ao ato penitencial e o *Gloria* é o momento de louvor a Deus, intercalado de aclamações e súplicas (Viagrande, 2005, p. 13-14).

---

Encontramos referências a outros Mesquitas presos em Minas Gerais, Rio de Janeiro e Portugal (Torre do Tombo Online, 2010; Fernandes, 2004; Salvador, 1992; Novinsky, 1992). Apesar do Tribunal da Inquisição não ter sido implantado no Brasil da mesma forma como em Portugal, ele esteve presente até o século XIX, com cerca de dois mil brasileiros presos, julgados e condenados em Portugal (Fernandes, 2004, p. 110).

A *Missa em Mi bemol* é uma missa segmentada em coros, duos, árias e intervenções instrumentais, mostrando já a influência da ópera e das escolas veneziana e napolitana, no qual o ordinário é fragmentado em formas menores. Apesar de ser uma missa de grande extensão, contêm apenas o *Kyrie* e o *Gloria*, escritos em grandes proporções (não abreviados como na *Missa breve*).

A subdivisão da missa em passagens curtas facilita a valorização, através da música, dos diferentes sentimentos expressos no texto do ordinário, realçando as exigências agógicas e de dinâmica, e as mudanças de atmosfera, permitindo o uso das figuras retórico-musicais mais adequadas às imagens indicadas no texto, ou ao afeto representado por cada momento. No texto do ordinário da missa, há momentos episódicos, como o *Gloria* e o *Credo*, nos quais é possível interromper o discurso musical para melhor caracterizá-lo, e momentos mais diretos, concisos e similares em sua formulação, como o *Kyrie* e o *Agnus Dei* (Garbini, 2005, p. 295).

Segundo Godinho (2008), nos séculos XVII e XVIII, a Igreja se servia das artes como forma de afirmar o seu poder, mas ao mesmo tempo, as artes se aproveitavam do rito litúrgico, com a sua pompa e seu caráter de espetáculo, como pretexto para a sua expressão. Isto vai acarretar, no campo musical, uma excessiva subdivisão do Ordinário da Missa, com o intuito de melhor expressar as características do texto. Como estas subdivisões foram tomando enormes proporções, decidiu-se, então, partindo-se de parâmetros puramente estéticos e não litúrgicos, “definir como Missa, enquanto forma musical, os textos do *Kyrie* e do *Gloria* do *Ordinarium Missae*. Musicalmente, quando a referência fosse feita a *Credo* [sic], o termo passaria a se referir aos textos do *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei* do

Ordinário” (Godinho, 2008, p. 26-27).

Em 1749, o Papa Bento XIV<sup>27</sup> promulgou nova encíclica<sup>28</sup>, a *Annus qui*, estabelecendo que a Missa deveria ter novamente o texto completo (todo o ordinário) e incentivando o uso do órgão como instrumento litúrgico por excelência. Pela primeira vez, uma lista de instrumentos orquestrais será permitida oficialmente, levando-se em conta que o reforço do afeto do texto pelos instrumentos podia ajudar na sensibilização dos fiéis. No entanto, pedia-se a clareza do texto e maior valorização do mesmo sobre a música (Godinho, 2005, p. 46-47).

A *Missa* de Lobo de Mesquita está escrita em mi bemol, a “tonalidade das coisas sacras”, com os três bemóis representando a santíssima trindade, de acordo com Mattheson (apud Rónai, 2009). O *Kyrie* está dividido em três partes: o primeiro *Kyrie*, subdividido em duas subseções, *largo* e *allegro moderato*; o *Christe*, em estilo contrapontístico; e, novamente o *Kyrie*, menor que o primeiro, apresentando apenas o material temático da primeira subseção do *Kyrie* inicial. O *Gloria* está na tonalidade de dó maior, “o tom apropriado para as canções de alegria e júbilo”, segundo Jean-Philippe Rameau (apud Cyr, 1998, p.32) e está dividido em nove partes.

Na *Missa em Mi bemol*, a parte instrumental desempenha não somente a função de acompanhamento, mas se contrapõe às partes vocais, com melodias independentes

---

<sup>27</sup> Prospero Lambertini (1675-1758) – Eleito papa no conclave de 17 de agosto de 1740. “Seu pontificado foi marcado ao mesmo tempo pela autoridade e pela tolerância.” Combateu o absolutismo monárquico e filosófico e as ações dos jesuítas em Portugal. Proibiu, através de uma constituição apostólica em 1741, a escravização dos índios por parte dos portugueses. “Foi ainda o criador dos bispados de São Paulo e de Mariana em 1745, com a bula *Candor Lucis Aeternam*” (Monteiro, 1998, p. 12).

<sup>28</sup> Carta circular do papa abordando algum tema da doutrina católica (Houaiss, 2001, p. 1136).

apresentadas pelos violinos, resultando na criação de grupos sonoros contrastantes com o objetivo de realçar os elementos textuais. As introduções instrumentais exibem antecipadamente os motivos que serão apresentados pelas vozes solistas, procedimento também realizado na música sacra europeia setecentista. Os violinos (rabecas) I e II freqüentemente caminham em terças ou sextas paralelas. O baixo contínuo é mantido e formado pelos violoncelos ou contrabaixos (rabecões) e órgão ou cravo – lembrando que nem todas as igrejas mineiras setecentistas possuíam órgão. Segundo Lange, os órgãos importados de Portugal, com madeiras “doces”, que não estavam preparadas para a umidade e para os “insetos roedores” do clima tropical, aliados à “falta de técnicos capazes de repará-los” acabarão por levar à sua substituição pelo cravo:

Não é errôneo sustentar-se que, em vista de tais inconvenientes, o órgão deve ter sido suplantado com freqüência pelo cravo, como consta de uma documentação de Sabará, correspondente ao Livro de Termos da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, pois se pagou a José Soares por “tanger o cravo no dia da festa”, em 1739, duas oitavas e meia de ouro, e o autor da primeira partitura incluída neste volume, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, indica para o baixo cifrado “órgão ou cravo”, não obstante contar no arraial do Tijuco, posteriormente cidade de Diamantina, com um órgão (Lange, 1953, p. 63-64).

A linha do baixo é simples, na sua maioria com notas repetidas de caráter percussivo, que se alternam com alguns poucos momentos onde apresenta um perfil melódico independente, provavelmente como consequência da adoção de um ritmo harmônico mais lento, “tendências pós-barrocas que concedem à harmonia um papel de segundo plano à melodia, atribuindo-lhe como função primordial tornar esta última mais clara e perceptível” (Fernandes, 2005, p. 193).

A melodia nesta missa é predominantemente diatônica, com a presença de alguns cromatismos que realçam o afeto do texto. O compositor utiliza frases curtas e periódicas. A

ornamentação aparece inserida na linha melódica, e também sob a forma de algumas poucas indicações de ornamentação em notação pequena. O procedimento de valorização e descrição das palavras ou afetos através de recursos composicionais (*wordpainting*) está presente na obra. Predomina o emprego da distribuição silábica do texto, um maior uso do quarteto vocal, com apenas três árias para solistas, numa tessitura central.

Segundo Guimarães, Lobo de Mesquita “evita a virtuosidade instrumental, priorizando a inteligibilidade do texto”, e este fato tanto poderia estar condicionado à liturgia (vide encíclica *Annus qui*), quanto “à competência dos intérpretes disponíveis ou ao próprio desenvolvimento da prática musical mineira no século XVIII.” A autora observa, ainda, que quando o compositor dedica a sua peça a um solista, como no caso de sua Antífona *Ave Regina caelorum*, a sua escrita se torna mais elaborada, revelando que “o compositor tinha à sua disposição, em momentos especiais, intérpretes de singular qualidade” (Guimarães, 2008, p. 28).

É importante observar que nos manuscritos da missa de Lobo de Mesquita, cada parte vocal possui o seu solo inserido na parte de coro. Tal fato pode indicar que apenas um cantor realizava cada voz, o que concorda com os documentos compilados por Curt Lange (1983, p. 35-44) que apontam para conjuntos com uma a duas vozes de tiple (menino soprano), um alto, um tenor e um baixo, apenas com vozes masculinas<sup>29</sup>, e um instrumento de cada. Em ocasiões especiais seria possível que estudantes de música participassem do conjunto vocal, sem que

---

<sup>29</sup> “Procedimento que segue a tradição da Igreja Católica Romana da época, que proibia a participação de mulheres entre os cantores” (Moretzsohn, 2008, p. 149), justificando-se através da famosa frase de São Paulo (I Cor. XIV, 34): “Como em todas as Igrejas dos santos, as mulheres estejam caladas nas Igrejas: pois não lhes é permitido falar” (Barbier, 1993, p. 17).

isso fosse apontado nos registros de pagamento<sup>30</sup>. No entanto, Lange não acreditava que o coro tenha ido além de 16 vozes (1953, p. 65). Podemos observar a indicação de um conjunto vocal um pouco maior no seguinte relato de Saint-Hilaire:

[...] e se celebrou, na Igreja Matriz de Vila do Príncipe [Serro], uma missa com música, à qual assistiram em traje de gala as pessoas de maior consideração do local. Os músicos, todos habitantes do local, estavam reunidos em uma tribuna, e o público não tomou parte nos cantos. A música era apropriada à santidade do lugar assim como à solenidade da festa, e foi perfeitamente executada. Vários dos cantores tinham ótima voz, e duvido que em qualquer cidade do norte da França, de população equivalente, se executassem uma missa musicada tão bem quanto essa o foi (Saint-Hilaire, 2000, p. 151).

Rocha afirma que “o estudo das formações instrumentais das Missas atribuídas a Lobo de Mesquita nos leva a algumas questões controversas”, observando que a maioria dos manuscritos disponíveis são cópias tardias, de uma época em que era comum a realização de acréscimos e adaptações (2008 B, p. 150).

O instrumental se compunha de violinos, violas, contrabaixos, oboés (ou flautas) e trompas. Não chegou até nós qualquer obra original em que figurem oboés ou fagotes, ainda que nos conste que ambos os instrumentos foram empregados com frequência. [...] Com a decadência da mineração e dos recursos da Igreja, muitas obras do século XVIII caíram no esquecimento. Os novos instrumentos de sopro que haviam aparecido suplantaram o oboé, o fagote e a viola. O clarinete, o oficleide, a família dos saxhorns, o piston e o trombone de vara fizeram sua estranha aparição nos templos. Sua introdução deve-se em grande parte à função social que na qualidade de banda brindavam os mesmos conjuntos de música religiosa em seus

---

<sup>30</sup> Lange cita a displicência das Irmandades do Tejuco em “fixar os nomes dos professores da arte da música.” Tal omissão “nos priva de conhecer regentes e mormente músicos, [...] esta falha dos escrivães, tesoureiros e procuradores das Mesas das Irmandades, não citando os nomes de cantores e instrumentistas ou, ao menos, dos regentes que se incumbiam da direção dos conjuntos, contrasta com os preciosos detalhes que nos tem dado a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Vila do Príncipe do Serro do Frio, [...] [e] priva-nos de um estabelecimento de quadros mais minuciosos daquela área” (Lange, 1983, p. 91).

povoados<sup>31</sup> (Lange, 1951, [s.p.]).

Encontramos no site *Internet culturale* (Perez, 2009) uma *Missa a cinco vozes* do compositor David Perez, cujas cópias manuscritas não-autógrafas, [s. d.], possuem a seguinte instrumentação: soprano I e II, alto, tenor, baixo, violinos I e II, violoncelo, contrabaixo, oboés I e II e órgão. Nestes manuscritos, encontramos primeiramente o solo de soprano acompanhado de contínuo, sucedendo-se as partes de coro, com as partes do quarteto solista discriminadas separadamente. Finalmente, as partes instrumentais, com cópias dobradas para os violinos I, II e violoncelo, indicando um conjunto vocal e instrumental bem maior do que o disponível em Minas Gerais.

É interessante notar algumas semelhanças entre as obras de Perez e Lobo de Mesquita. Apesar da obra de Perez possuir um ritmo harmônico mais intenso e provavelmente ter sido escrita para uma orquestra e coro bem maiores, ambas estão na tonalidade de mi bemol. Os dois compositores escrevem no modelo napolitano de missa, no qual o ordinário é fragmentado em formas menores e possuem apenas o *Kyrie* e o *Gloria*. Utilizam praticamente a mesma instrumentação, sendo que Lobo de Mesquita se vale das trompas, com uma escrita percussiva, comum na prática composicional napolitana, enquanto Perez reforça o baixo e escreve para cinco vozes. O solo de soprano, na *Missa* de Perez está localizado no texto do *Qui sedes*, enquanto na de Lobo de Mesquita está no *Quoniam*, ambos acompanhados apenas

---

<sup>31</sup> “El instrumental se componía de violines, violas, contrabajo, oboes (o flautas) y trompas. No ha llegado a nosotros ninguna obra original en la que figuren oboes ni fagotes, aunque nos consta que ambos instrumentos fueron empleados con frecuencia. [...] Con la decadencia de La minería y de los recursos de la Iglesia, muchas obras del siglo XVIII cayeron en olvido. La aparición de nuevos instrumentos a viento suplantó al oboe, al fagot y la viola. El clarinete, el ophicleide, la familia de los saxhorns, la trompeta a pistón y el trombón de vara hicieron su extraña aparición en los templos. Su introducción se debe en gran parte a la función social que en calidad de banda brindaban los mismos conjuntos de música religiosa en sus poblados.”

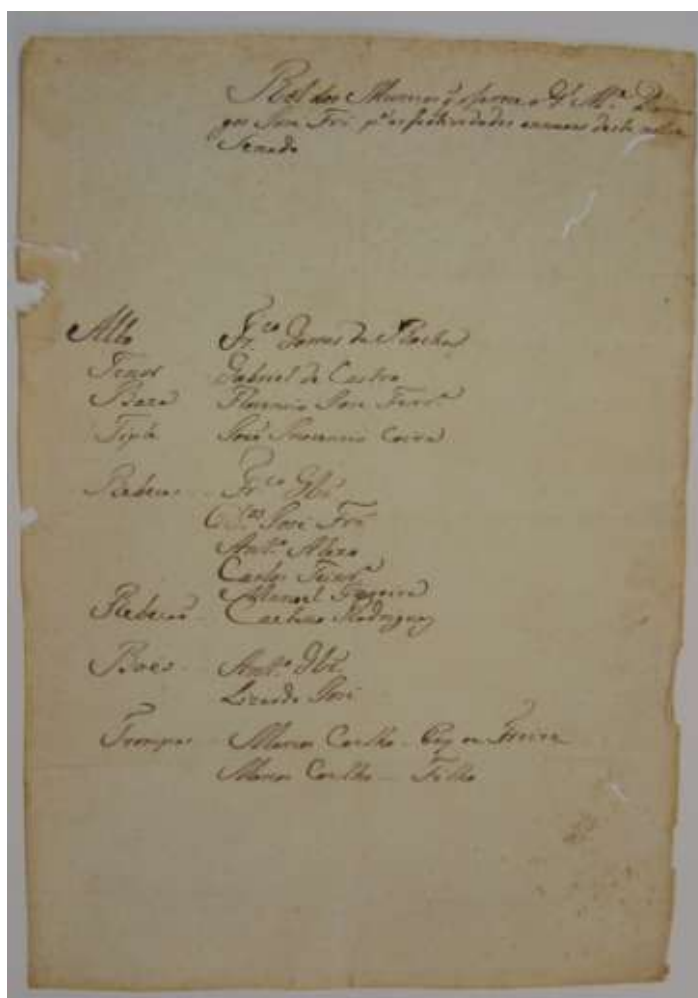
de cordas, na tonalidade de sol maior e não estão escritos na forma de ária da capo<sup>32</sup>. As obras de Perez e Lobo de Mesquita utilizam praticamente a mesma extensão vocal e uma tessitura central. A melodia se apresenta em frases curtas e periódicas, procedimentos de valorização e descrição das palavras são utilizados, mas Perez faz mais uso de coloraturas.

A *Missa em Mi bemol*, cujo manuscrito autógrafo se perdeu, foi restaurada por Curt Lange, que se fundamentou nos manuscritos que hoje pertencem ao Museu da Inconfidência em Ouro Preto (MIOP), sendo considerada por ele como uma obra criada entre os anos de 1790 e 1798, período final das atividades de Lobo de Mesquita em Diamantina (Lange, [s.d.]). O ano de 1798 também corresponde ao ano em que o compositor transfere-se para Ouro Preto, permanecendo atuante até 1800, quando se muda para o Rio de Janeiro. Lange não apresenta nenhuma justificativa estilística para a indicação desta data para a obra, mas encontramos em meio ao Acervo Curt Lange (2010) recibos de contratação de músicos para as festas do senado em Ouro Preto, dentre eles, um recibo com a mesma formação instrumental da *Missa em Mi bemol* transmitida pelos manuscritos de Barra Longa, pertencentes ao MMM – provavelmente com uma viola dobrando o baixo, pois o recibo indica 5 rabecas (2 VI I, 2 VI II e 1 Vla) e um rabecão (Bx), (Fig. 9). Segundo Lange, este documento, originalmente sem data, corresponde aproximadamente ao período de 1785 a 1795, baseado na lista de nomes apresentados (Lange apud Mourão, 1990, p. 130). Cabe aqui destacar a presença, no recibo, de nomes de músicos importantes no período do final do século XVIII e início do XIX em Ouro Preto, dentre eles, Francisco Gomes da Rocha, que

---

<sup>32</sup> Ária da capo – Forma musical que prevaleceu no período barroco, escrita para solista com acompanhamento de instrumentos. Consiste em uma forma ternária, com uma seção A, uma seção B contrastante, geralmente na região do sexto e/ou terceiro graus (Weimer, 1984, p.12), e a repetição da primeira (seção A).

ocupou o cargo de Lobo de Mesquita, quando este se mudou para a cidade do Rio de Janeiro e o pai do compositor João de Deus Castro Lobo (1794-1832), Gabriel de Castro Lobo.



**Figura 9 – Relação de músicos contratados para as Festas do Senado em Ouro Preto<sup>33</sup> (Acervo Curt Lange; Série 9 - Documentos raros, Item documental 9.2.19.03\_f01r; 2010).**

<sup>33</sup> Transcrição explicativa do documento: “Rol dos músicos q. [que] oferece o G.º M.º [Mestre] Domingos José Frz [Fernandez] p.ª [para] as festividades annuaes [anuais] deste nobre Senado/ Alto: Fr.º [Francisco] Gomes da Rocha/ Tenor: Gabriel de Castro/ Baxa [Baixo]: Florencio José Ferr.º. [Ferreira]/ Tiple [soprano]: João Inocencio Coira/ Rebecas: [provavelmente 2 Vl I, 2 Vl II, 1 Vla]: Fr.º. Glz.º/ D.ºs [Domingos] José Frz / Ant.º [Antonio] Alexo/ Carlos Teix.º [Teixeira]/ Manoel Pereira/ Rebecão [Vlc ou Cb]: Caetano Rodrigues/ Boés [oboés]: Antonio Glz.º/ Lizardo José/ Trompas: Marcos Coelho – Pay [pai] ou Freire/ Marcos Coelho – Filho.”

Gerard Béhague<sup>34</sup> comete um equívoco, afirmando que Lange baseia a sua edição em “uma cópia escrita no Estado de São Paulo, datada de 1840, mas encontrada em Minas Gerais, e outras cópias de ambas as partes vocal e instrumental, datadas cerca de 1870/1880” (1969, p. 144). No entanto, os manuscritos supracitados na verdade transmitem a *Missa em Fá* de Lobo de Mesquita, segundo o próprio Lange,

(...) depois de prolongadas buscas, do arquivo do pai de A. Carlos Gomes, Manuel José Gomes, perdido durante muitos anos em Campinas. Neste arquivo extraordinário podia-se apreciar novamente a curiosidade, nunca satisfeita, dos músicos mineiros. Achando-se em Jundiá, copiou a *Missa em fá* [grifo nosso] de Lobo de Mesquita, que logo, por motivos desconhecidos, apareceu em Minas Gerais com “acréscimos” de alguns instrumentos modernos (Lange, 1982, p. 170).

No catálogo de obras do Museu da Inconfidência, códice 114, também podemos confirmar que os manuscritos citados por Béhague, são relativos à *Missa em Fá* (Duprat, 1991, p. 78), enquanto os manuscritos que transmitem a *Missa em Mi bemol* da coleção Francisco Curt Lange, códice 116, são manuscritos, em sua maioria, produzidos por copistas de Diamantina, datados em torno de 1875 (Duprat, 1991, p. 79).

A série *Ouro de Minas*, da Editora Pontes, surgida em 2005, inclui em suas edições a *Missa em Mi bemol*. De acordo com Castagna, a editora opta por uma tipologia de edição conhecida como *prática*<sup>35</sup>, “dando pouca ênfase à indicação de correções [inexistência de aparato crítico] ou à localização de fontes das composições impressas” (2008, p. 8-9). Encontramos nesta edição a indicação da origem das fontes como provenientes da restauração

---

<sup>34</sup> Gerard Béhague (1937-2005) – Eminent etnomusicólogo franco americano e professor de música latino-americana. Foi Professor na Universidade do Texas, em Austin.

<sup>35</sup> Edição prática – “Voltada essencialmente para a execução, trazendo a intenção sonora do editor e sem maiores preocupações com a intenção de escrita do compositor” (Figueiredo, 2000, p. 209).

de Francisco Curt Lange e do Acervo de manuscritos musicais do Arquivo Histórico Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Sobre este último acervo, cabe-nos questioná-lo, já que Curt Lange esteve na Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, sobre cujas irmandades escreveu três volumes. Lange é categórico em afirmar que os documentos encontrados nas Igrejas eram apenas *Livros de Receita e Despesa*, os de *Termos (Deliberações e Resoluções de Mesa)*, os de *Batismo, óbitos, eleições e Testamentos*.

Devemos acentuar que jamais ficou música nas Igrejas mineiras, porque estes papéis pautados, ou seja, as partes vocais e instrumentais eram automaticamente reintegrados ao arquivo, apenas acabada a solenidade ou qualquer outra obrigação musical. Explicados os meus pontos de vista, resultado de uma experiência de 35 anos, devo dizer com ênfase que nos longos períodos dos meus trabalhos em torno da História da Música colonial mineira, nunca achei música nas Igrejas e capelas. A única vez em que encontrei um pequeno arquivo de música, foi no Coro da Matriz do Serro. Havia morrido o regente local, encarregado das funções sem deixar herdeiro que continuasse com a sua profissão, ficando apenas duas filhas que não mais se interessavam pelos papéis de música do seu pai (Lange, 1979, p. 41-42).

Temos conhecimento de duas outras edições: a do musicólogo carioca Sérgio Dias, utilizada nas gravações realizadas em dois *Festivais de Música Colonial de Juiz de Fora*, com características semelhantes à da Editora Pontes, mas sem as indicações de dinâmica, articulação e agógica originais; e a de Arnon Sávio Reis de Oliveira, editada em 2002, com tabelas de aparato crítico indicando as correções propostas pelo editor, mas utilizando apenas as fontes pertencentes à coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência (Rocha, 2008 B, p. 144).

### CAPÍTULO III – MISSA EM MI BEMOL

Como já foi dito anteriormente, esta missa de Lobo de Mesquita foi composta na tonalidade de Mi bemol, e segue o modelo de missa longa<sup>36</sup>, na qual os textos são seccionados em partes menores, alternando trechos corais, solos e duetos, sendo também chamada de missa em estilo misto ou concertante. (Rocha, 2008 B, p. 26-27) No século XVIII, o termo *missa* poderia designar o tipo que contem unicamente o *Kyrie* e o *Gloria*, ou seja, apenas as duas primeiras partes do Ordinário, como é o presente caso.

Tonalidade e formação vocal e instrumental contribuem para dar unidade às Missas do século XVIII (Rocha, 2008 B, p.40). O *Kyrie* inicia na tonalidade que dá nome à obra e O *Gloria* está na de Dó maior. A formação instrumental que consideramos, provavelmente, a mais fiel à obra original, encontra-se nos manuscritos pertencentes ao MMM, e é composta por S, A, T, B, VI I e II, Bx, Ob I e II, Tp I e II. Optamos por seguir esta instrumentação com base em relatos de adaptações e acréscimos realizados pelos copistas oitocentistas.

Nas tradições napolitana e vienense, que serviram de modelo para o Brasil, essas obras não eram encaradas como concluídas e fechadas. As Missas podiam sofrer diversas transformações pelo próprio compositor ou por outros músicos que viessem a fazer novas cópias para utilizá-las em ocasiões específicas. Essas transformações podiam ir desde uma adaptação da formação vocal/ instrumental até a inserção ou substituição de algumas seções. (Rocha, 2008 B, p. 140)

---

<sup>36</sup> A *Missa Longa* é, por vezes, chamada de *Missa Solene* ou *Missa Festiva* (Rocha, 2008 B, p. 27). Como o termo solene faz referência, em sua origem, às missas escritas para alguma festividade religiosa especial, o termo *Missa Longa* é uma melhor opção quando deseja-se designar uma missa de grandes proporções, em oposição à *Missa Breve*, de pequenas proporções. (Rocha, 2008 B, p. 28)

Em sua pesquisa, Rocha realiza comparações entre a escrita da Missa napolitana e a Missa vienense. É interessante comentar que em vários quesitos a Missa de Lobo de Mesquita demonstra influências do estilo napolitano: o modelo de Missa longa com várias segmentações (Rocha, 2008 B, p. 68-70); a sua instrumentação, com o emprego de oboés e trompas associados às cordas (Rocha, 2008 B, p. 52-58); *Kyrie* dividido em três partes, um movimento independente para cada frase do texto, com o primeiro *Kyrie* possuindo uma introdução em andamento largo, seguido do *kyrie* propriamente dito, em andamento *Allegro* (o procedimento da subdivisão do primeiro *Kyrie* era mais comum em Missas vienenses, mas também acontecia em Missas napolitanas), o *Christe* escrito em estilo fugato e o *Kyrie* final retomando os elementos do início do primeiro *Kyrie* (Rocha, 2008 B, p. 77-84); o início do *Gloria* a partir da segunda frase do texto (Rocha, 2008 B, p. 174); além da subdivisão do *Gloria* em um grande número de seções. (Rocha, 2008 B, p. 172)

### **1. Texto e tradução**

O *Kyrie* possui o texto em grego e foi empregado inicialmente nas ladainhas (série de preces em estilo responsorial) que aconteciam no final da tarde (vésperas), sendo introduzido no ordinário da missa pelo Papa Gregório I (590-604). (Rocha, 2008 B, p. 76) No gregoriano, cada frase deveria ser repetida três vezes, como uma homenagem à Santíssima Trindade. A maioria dos compositores do século XVIII optam por considerar apenas a organização geral do texto em três seções, *Kyrie* I, *Christe*, *Kyrie* II. A repetição das palavras acontece em decorrência das necessidades puramente musicais. (Rocha, 2008 B, p. 76-77)

O texto é o principal elemento de caracterização formal da obra. Para o *Kyrie*, Lobo de Mesquita utiliza a organização geral do texto em três seções, com o primeiro *Kyrie* e o segundo *Kyrie* compartilhando elementos, em textura homofônica e o *Christe* contrastante em

estilo fugato.

A palavra *Kyrie*, de origem grega, atribui a Cristo o título de Senhor. (Cullen, apud Rocha, 2008 B, p. 77) No texto, os três pedidos de perdão são dirigidos a Cristo. (Quadro 1)

**Quadro 1 - Texto e tradução do Kyrie.**

|                  |                               |
|------------------|-------------------------------|
| Kyrie eleison.   | Senhor, tende piedade de nós. |
| Christe eleison. | Cristo, tende piedade de nós. |
| Kyrie eleison.   | Senhor, tende piedade de nós. |

O *Gloria* está subdividido em diversas frases, tratadas em movimentos contrastantes, possibilitando explorar os diferentes afetos ou sentimentos expressos pelo texto. Esta é uma importante característica do estilo barroco, no qual a música estava intimamente comprometida com o texto. O emprego de elementos da retórica na música possibilitava comover ou mover afetos nos ouvintes, transmitindo a mensagem contida no texto. (Rocha, 2008 B, p. 68-76)

O *Gloria* é o segundo canto do Ordinário da Missa, conhecido também como hymnus angelicus, em decorrência de ter sido extraído do texto do evangelho segundo Lucas (2:14), no qual narra a presença de anjos cantando no nascimento de Cristo. Seu título é retirado da primeira frase *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntati*. (Rocha, 2008 B, 89)

“A estrutura do *Gloria* é construída sobre uma longa série de frases pequenas sempre variadas”. (Rocha, 2008 B, p. 89) Na Missa em Mi bemol, o texto do Gloria se apresenta seccionado em nove movimentos contrastantes, demonstrando importante influência da escrita napolitana, que se baseia no recurso da estruturação formal barroca. (Rocha, 2008 B, p.

90-91)

Segundo Rocha, apesar do grande número de subdivisões do *Gloria*, este pode ser dividido em três grandes seções. (2008 B, p. 92) Na primeira seção, temos uma série de andamentos rápidos, com a exposição da tonalidade principal e a definição de um caráter festivo. Na obra estudada, a primeira frase apresenta o texto *Et in terra pax hominibus*, ficando a frase inicial do texto do *Gloria*, *Gloria in excelsis Deo*, a cargo do celebrante, que o apresenta em cantochão. Em conversa informal com Aluizio José Viegas, membro integrante da Orquestra Lira SanJoanense, de São João Del Rei, MG, este nos informou que é possível escolher no *Liber Usualis* (1927), um canto gregoriano com o texto e mesma tonalidade do *Gloria*, para este canto inicial.

A segunda grande seção inicia-se com a frase *Qui tollis peccata mundi*, que se refere ao Cristo como o cordeiro de Deus, que é imolado para retirar os pecados do mundo. É o trecho de caráter mais dramático e de maior instabilidade harmônica. (Rocha, 2008 B, p. 92) A última grande seção tem como texto inicial *Quoniam tu solus sanctus*. Neste momento, o *Gloria* retoma o caráter festivo inicial e a exaltação a Deus. (Rocha, 2008, p. 92) No caso da Missa em Mi bemol, Rocha classifica o *Quoniam*, escrito para solo de soprano, como pertencente à seção dois, considerando como terceira seção, apenas o trecho a partir do texto *Cum Sancto spiritum*. (2008 B, p. 172) Apresentamos a seguir o texto do *Gloria* e sua tradução, agrupados conforme ele se apresenta, separado em movimentos, na Missa em Mi bemol. (Quadro 2)

**Quadro 2 – Texto e tradução do Gloria.**

|                                                                                                                                     |                                                                                                                                              |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| (Gloria in excelsis Deo.)<br>Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.                                                            | (Glória a Deus nas alturas.)<br>E paz na terra aos homens de boa vontade.                                                                    |
| Laudamus te,<br>benedicimus te,<br>adoramus te.<br>Glorificamus te.                                                                 | Nós vos louvamos,<br>nós vos bendizemos,<br>nós vos adoramos,<br>nós vos glorificamos.                                                       |
| Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.                                                                                    | Nós vos damos graças, por vossa imensa glória.                                                                                               |
| Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.<br>Domine Fili unigenite, Jesu Christe.<br>Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris | Senhor Deus, rei celeste, Deus Pai onipotente.<br>Senhor Jesus Cristo, Filho Unigênito.<br>Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai. |
| Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.<br>Qui tollis peccata mundi.                                                              | Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós. Vós que tirais os pecados do mundo                                                   |
| Suscipe deprecationem nostram.                                                                                                      | Acolhei a nossa súplica.                                                                                                                     |
| Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.                                                                                       | Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós.                                                                                       |
| Quoniam tu solus Sanctus.<br>Tu solus Dominus.<br>Tu solus Altissimus, Jesu Christe.                                                | Só vós sois Santo.<br>Só vós sois o Senhor.<br>Só vós o Altíssimo, Jesus Cristo.                                                             |
| Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.<br>Amen.                                                                                   | Com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai.<br>Amém.                                                                                        |

## 2. Kyrie

Na *Missa em Mi bemol*, o *Kyrie* está subdividido em três partes, *Kyrie*, *Christe* e *Kyrie*, tradicionalmente. O primeiro *Kyrie* se apresenta em duas partes, ambas na tonalidade de mi bemol maior, a primeira em andamento *Largo* e compasso 12/8 (quaternário composto), contendo 12 compassos, a segunda em andamento *Allegro moderato* e compasso quaternário (representado pelo semi-círculo C<sup>37</sup>), contendo 63 compassos. A primeira parte possui uma introdução instrumental de 6 compassos. Violinos I e II caminham em terças e sextas, o baixo, de caráter harmônico e simples, executa notas repetidas, assim como as trompas. Os oboés não são empregados nesta primeira parte. Os mesmos elementos apresentados na introdução são repetidos pelo instrumental, agora com o coro em estilo homofônico, apresentando o texto em distribuição silábica. Apenas no compasso 11 sopranos e contraltos dobram o material temático apresentado pelos violinos. O compositor realiza procedimentos de valorização da palavra *eleison* (tenha piedade de nós) através do emprego de alguns cromatismos e de uma maior tensão harmônica.

A segunda parte do *Kyrie* inicia diretamente com o coro, ainda em estilo homofônico e com a distribuição silábica do texto, mas alternando com rápidos momentos de solo com um caráter mais melódico e por vezes melismático. O acompanhamento instrumental, agora

---

<sup>37</sup> No século XIII as divisões ternárias eram consideradas perfeitas e representadas por um círculo (O), pois eram formadas por início, meio e fim, seguindo o dogma da Santíssima Trindade. As divisões binárias eram chamadas imperfeitas e representadas por um semicírculo (C). (Apel, 1953, p. 96)

integrado também pelos oboés, se apresenta homofônico, com pequenos momentos melódicos em alternância ao canto. O compositor realiza um jogo de cheios e vazios, mudanças de coloridos, alternâncias das vozes, homofonia e pequenas imitações, caracterizando o estilo *concertato*<sup>38</sup>. Apenas em alguns momentos ocorre o dobramento das vozes pelo instrumental, ora pelos sopros, ora pelas cordas. O emprego dos violinos em terças e sextas é mantido, o baixo sustenta o seu caráter percussivo, com a execução de notas repetidas de cunho harmônico, seguido também pelos violinos, que apenas momentaneamente interrompem o movimento para dialogar com as vozes. Oboés e trompas, além de pontuar momentos importantes, contribuem para o enriquecimento do colorido da obra, realizando dobramentos com as cordas. Esta segunda parte, bem mais longa que a anterior, possui um caráter mais festivo e se encerra ainda na tonalidade de Mi bemol.

O *Christe* se apresenta ainda na tonalidade de Mi bemol, mas em textura contrapontística, em estilo fugato. Um “recurso de contraste presente em diversas missas napolitanas é o uso de uma escrita fugal para o movimento da seção B (*Christe*), em oposição à escrita mais homofônica para os movimentos do *Kyrie I* e do *Kyrie II*” (Rocha, 2008 B, p. 79-80). O compasso está em  e não existe indicação de andamento.

Antes de 1750 [na Europa], não era incomum as Missas não trazerem indicação de andamento para certos movimentos, especialmente as fugas. [...] A ausência de informações na partitura pode também se justificar pela presença do próprio compositor na direção da performance de suas obras, o qual transmitia essas indicações oralmente. (Rocha, 2008 B, p. 71)

---

<sup>38</sup> Estilo no qual se entrelaçam e se alternam uma ou mais vozes e instrumentos. (Dizionario garzanti di italiano, 2006)

O compositor alterna os dobramentos entre vozes e instrumentos, que acontecem de forma inconstante. Em certos momentos, os instrumentos apenas reforçam a estrutura harmônica, por meio da realização de acordes.

O *Christe* finaliza em um acorde de Si bemol (com a função de dominante), preparando para a entrada do *Kyrie II*, ainda na tonalidade de Mi bemol.

O segundo *Kyrie* retorna em dimensões menores do que o primeiro, mas apresentando os mesmos elementos da primeira parte do *Kyrie I (Largo)*. Em resumo, teremos a forma ABA', presente em óperas, cantatas e oratórios.

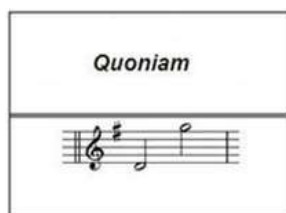
### 3. *Glória*

O *Gloria* está dividido em nove partes: *Et in Terra Pax*, com alternância entre a escrita coral homofônica e contrapontística (tutti x duos e solos); *Laudamus*, duo para soprano e contralto com melodias independentes nas cordas, principalmente no primeiro violino, perguntas e respostas entre solistas e instrumentos; *Gratias*, coro homofônico com alternância com os violinos; *Domine Deus*, para três vozes solistas, com entradas sucessivas e imitativas. *Qui tollis*, com solo para tenor em região mais central, dialogando com a orquestra; *Suscipe*, para coro homofônico com maior importância das partes instrumentais; O *Qui sedes*, concebido como o *Qui tollis* na parte de solo do tenor, depois uma parte para o coro em estilo homofônico (do *Qui tollis* ao *Qui sedes* como se fosse uma seção ABA'c). O *Quoniam* em estilo concertante para soprano solo é o momento em que a melodia do solista aparece mais ornamentada, com forte influência operística, apesar de se valer de uma região mais central. O *Cum sancto spiritu* é subdividido em duas partes, o largo e o allegro, o primeiro em escrita homofônica com reminiscências do primeiro *Kyrie* na parte instrumental, o segundo com

partes contrastantes, cheios e vazios, mudanças de coloridos, homofonia e contracantos.

### 3.1 *Quoniam*

O *Quoniam*, trecho onde o texto exalta o Senhor, está escrito na tonalidade de Sol maior, “a tonalidade das coisas sérias e alegres” segundo Mattheson. (apud Cyr, 1998, p. 33) Possui ornamentação inserida na linha melódica, além da indicação da ornamentação em notação pequena. A melodia é predominantemente diatônica, com alguns cromatismos que realçam o afeto do texto, principalmente na segunda parte, *tu solus altissimus, Jesu Christe*, enfatizando a reverência a Deus. Lobo de Mesquita utiliza uma tessitura central e faz grande uso de terminações femininas. (Fig. 10)



**Figura 10 - Extensão vocal**

O uso de vozes solistas para esse texto, nas três Missas de Lobo de Mesquita, era uma prática comum nas tradições napolitana e vienense e pode ser associado à descrição das qualidades únicas de Jesus Cristo (Pois só Vós sois Santo, só Vós o Senhor, só Vós o Altíssimo Jesus Cristo). (Rocha, 2008 B, p. 180)

Lobo de Mesquita escreve o *Quoniam* para solo de soprano com um acompanhamento de cordas em textura homofônica. Na introdução, o primeiro violino realiza a melodia, acompanhado pelo contínuo e pelo segundo violino, que segue em semicolcheias, executando notas do acorde. Com a entrada da voz, o primeiro violino mantém a melodia em dobramento durante quase toda a peça. Em alguns momentos, pequenos diálogos entre a voz e o primeiro violino acontecem. Na peça há a predominância de um acompanhamento simples, que destaca

a melodia principal, fio condutor da música. Primeiro e segundo violinos só caminham em terças nos momentos de transição entre as seções e na finalização da obra. O baixo é simples, provavelmente como consequência da adoção de um ritmo harmônico mais lento, “tendências pós-barrocas que concedem à harmonia um papel de segundo plano à melodia, atribuindo-lhe como função primordial tornar esta última mais clara e perceptível”. (Fernandes, 2005, p.193) (Fig. 11)



**Figura 11 - Trecho do baixo do *Quoniam* de Lobo de Mesquita**

Este movimento inicia com uma introdução instrumental (Ai) na região de sol maior. Com a entrada da voz, se seguem três seções (A1, A2 e A3) onde o mesmo texto é apresentado. A primeira parte do texto está sempre em sol maior. Na segunda parte, *tu solus Altissimus, Jesu Christe*, Lobo de Mesquita realiza procedimentos tais como, deslocamentos do centro tonal, criando novos coloridos, emprego de coloraturas sobre a palavra *Jesu*, utilização de cromatismos e saltos ascendentes sobre a palavra *Altissimus*, (procedimento de pintura de palavras). Na segunda parte do texto da seção A2, a harmonia caminha para o VI grau, dando nova ênfase à sua melodia. Na seção A3, a harmonia se mantém estável na tonalidade principal, mas em contrapartida, o compositor realiza o ponto culminante do *Quoniam*, agregando força à melodia. (Fig. 12)



**Figura 12 - Procedimentos melódicos de valorização do texto e ponto culminante**

Lobo de Mesquita realiza um procedimento semelhante ao da *ária da capo*<sup>39</sup>, na qual a seção B está representada pela seção A2, iniciando na região da Tônica, atingindo posteriormente a região do sexto grau. (Fig. 13)

| A1 (c. 1 – 18) |                                                   | A1 (c. 19 – 49)                      |                                                   | A2 (c. 50 – 81)                      |                                                   | A3 (c. 82 – 115)                     |
|----------------|---------------------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------------------|--------------------------------------|
| Sol maior      | A1a                                               | A1b                                  | A2a                                               | A2b                                  | A3a                                               | A3b                                  |
|                | Sol M                                             | Rê M                                 | Sol M                                             | mi m                                 | Sol M                                             | Sol M                                |
|                | Quoniam tu solus<br>Sanctus, Tu solus<br>Dominus. | Tu solus Altissimus<br>Jesu Christe. | Quoniam tu solus<br>Sanctus, Tu solus<br>Dominus. | Tu solus Altissimus<br>Jesu Christe. | Quoniam tu solus<br>Sanctus, Tu solus<br>Dominus. | Tu solus Altissimus<br>Jesu Christe. |

**Figura 13 - Forma do *Quoniam* da *Missa em Mi bemol* de Lobo de Mesquita**

Diferentemente de Rocha, que acredita estar este trecho da Missa agregado à segunda seção, de caráter mais dramático (2008 B, p. 172), consideramos que, neste momento, já se configura o retorno da exaltação e do caráter mais leve da terceira grande seção, com a tonalidade da dominante (sol maior), contrastando e preparando o retorno da tonalidade inicial

<sup>39</sup> Forma musical que prevaleceu no período barroco, escrita para solista com acompanhamento de instrumentos. Consiste em uma forma ternária, com uma seção A, uma seção B contrastante, geralmente na região do sexto e/ou terceiro graus (WEIMER, 1984, p.12), e a repetição da primeira (seção A).

do *Gloria* (dó maior).

#### 4. Fontes primárias

Para a análise e edição da obra de Lobo de Mesquita, foram utilizados, primeiramente, os manuscritos pertencentes ao Museu da Música de Mariana (MMM). São manuscritos não-autógrafos, da cidade de Barra Longa, Minas Gerais, alguns com data de 1864, outros sem data e um datado de 1871. Uma das fontes está praticamente completa (Fonte A<sub>5</sub>), com a instrumentação contendo as partes de soprano, tenor, baixo, primeiro e segundo violino, baixo instrumental, primeiro e segundo oboé e primeira e segunda trompa, faltando apenas a voz de contralto, que pertence a uma segunda fonte (A<sub>1</sub>) incluída neste conjunto de manuscritos de Mariana. Foram também consultados, em um segundo momento, os manuscritos pertencentes ao *Museu da Inconfidência* em Ouro Preto (MIOP), cópias com datação a partir de 1875, exceção para a parte de soprano (fonte B<sub>1</sub>), datada como sendo do início do século XIX através de análise paleográfica realizada pelos funcionários do museu, constando, portanto, como a cópia mais antiga da obra. (Duprat, 1991, p. 79)

Um dos conjuntos de manuscritos de Ouro Preto, cópia de Neco Coutinho (fonte B<sub>4</sub>), apresenta uma parte de viola, que revela, por vezes, uma movimentação rítmica mais intensa do que a dos violinos, realizando arpejos, característica bastante incomum para a época (normalmente a viola realiza apenas dobramentos com o baixo e, no máximo, tem alguns poucos momentos de independência com pequenos motivos) (Fig.14).

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Bass (Bx.). The score is in 3/4 time and B-flat major. The Viola part is highlighted with a measure number 13 and a forte (f) dynamic. The Viola part shows a unique movement pattern, marked with a forte (f) dynamic and a measure number 13.

**Figura 14 – Movimentação incomum da viola pertencente à fonte B<sub>4</sub>, pertencente ao conjunto de manuscritos da *Missa em Mi bemol* do MIOP.**

Existe uma dúvida relacionada à formação das cordas em três obras de Lobo de Mesquita: o *Credo em Dó Maior* (MIG 11), a *Grande Missa em Mi bemol Maior* (MIG 21) e a *Pequena Missa em Fá Maior* (MIG 22). Não se sabe se o compositor utilizou a viola em suas orquestrações originais, ou se ela foi introduzida nessas obras posteriormente por copistas. Este instrumento foi incorporado aos poucos no repertório sacro napolitano e vienense, porém, mesmo quando não estava indicado na partitura, era frequentemente utilizado para dobrar a parte do baixo. (Rocha, 2008 B, p. 152)

É importante comentar, que o Catálogo do MIOP, vol. 1, não apresenta a indicação de viola na instrumentação, gerando a mesma falha em trabalhos posteriores, como os de Guimarães (1996, p. 339) e Rocha (2008 B, p. 152- 153), que desconhecem a existência da cópia de Neco Coutinho. Nossa informação se baseia em contato direto com as fontes no MIOP. (Fig. 15)



**Figura 15 – Primeira página do manuscrito referente à cópia de viola do copista Neco Coutinho, pertencente ao MIOP.**

A presença da flauta no conjunto de manuscritos do MIOP é também controversa (Rocha 153-155). “Boa parte da música mineira do século XVIII não contou com a flauta em sua instrumentação original, sendo muitas partes existentes acréscimos feitos para reforçar os violinos em cópias do início do século XIX”. (Dottori, 1992, p.83)

Decidimos empregar o conjunto instrumental utilizado nos manuscritos de Mariana (S,A,T,B, vl I e II, ob I e II, Tpa I e II, bx), levando em conta o fato de não existirem manuscritos autógrafos da obra, apoiados no exemplo da *Missa a 4 vozes para quarta-feira de cinzas com violoncelo obbligato e órgão* de Lobo de Mesquita, editada por Júlio Moretzsohn Rocha em sua dissertação de mestrado (1997). Os manuscritos da referida obra, no caso

autógrafos, apresentam uma instrumentação de 4 vozes (S,A,T,B), órgão e duas versões diferentes para o violoncelo *obbligato* (Rocha, 1997, p. 39). Moretzsohn faz referências ao Catálogo da PUC, o qual menciona “a existência de uma cópia posterior, de 1875, realizada por Neco Coutinho, acrescentando uma nova instrumentação (violino I e II, viola, baixo, trompa I e II)”, cópia descartada pelo autor em sua edição, por deturpar “a instrumentação originalmente proposta pelo compositor”. (Rocha, 1997, p. 4)

O fato da maior parte das cópias de obras setecentistas terem sido feitas no século XIX por copistas que, em muitos casos, interferiam diretamente na música incluindo instrumentos ou adaptando partes para aqueles disponíveis no momento, também contribui para o sumiço de partituras e partes antigas. [...] Na Alemanha, quase um século antes, J. S. Bach (1685-1750) conhecia e adaptava obras do italiano Antonio Vivaldi (1678-1741) [...]. (Cardoso, 1996, p. 42-45)

Os manuscritos da *Missa em Mi bemol*, referentes ao baixo instrumental, não possuem cifras. Considerando-se que Lobo de Mesquita era organista, provavelmente elas deveriam existir em seus originais, como se pode observar em sua partitura autógrafa (Fig. 15). É possível que “o órgão, quase sempre defeituoso pelos inconvenientes do clima tropical”, tenha sido relegado a um segundo plano (Lange, 1953, p. 65), contribuindo para o abandono das cifras por parte dos copistas oitocentistas.



Figura 16 – Indicações de dinâmica, articulação e cifras do baixo em partitura autógrafo da obra *Tercio de Lobo de Mesquita*. (Cotta, 2005, p. 202)

Nos manuscritos de Mariana, temos duas fontes com o solo de soprano *Quoniam* da *Missa em mi bemol*. Em uma das fontes, ele aparece inserido na parte de tenor antecedido pelos dizeres *Sperciso a Solo, hé o q'. se segue ad<sup>e</sup>*.<sup>40</sup>, podendo significar uma não obrigatoriedade na execução do mesmo. Apesar de estar escrito na parte com a clave de tenor (clave de dó na quarta linha), foi copiado como se a clave estivesse na primeira linha (clave

---

<sup>40</sup> Se precisar do solo, é o que se segue adiante.

de soprano), com um único sustenido no segundo espaço (o solo está na tonalidade de sol maior), configurando um sol sustenido, obviamente um engano do copista, que realiza posteriormente uma rasura para correção do erro, modificando a clave, neste movimento, para clave de dó na primeira linha. (Fig. 16 e 17) Possivelmente por não possuírem no momento da montagem da obra, um homem sopranista ou tiple (menino soprano) capaz de executar o solo, este foi transferido para o tenor. Esta prática era muito comum no século XVIII, parecendo ter sido mantida entre os músicos atuantes na música sacra do século XIX em Minas Gerais.



Figura 17 – Cópia do solo de soprano inserida na parte de tenor. (MMM CDO.05.005 C05)

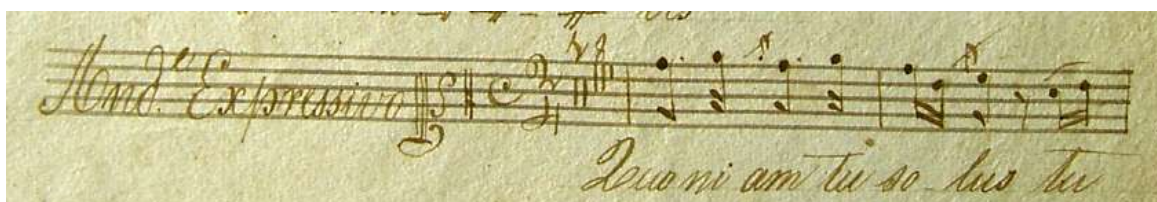


Figura 18 – Solo de soprano do manuscrito de Ouro Preto. (MIOP)

“A adequação de uma obra, para uma situação de *performance* específica, era uma preocupação constante dos músicos setecentistas. Eles estavam sempre atentos se a música a ser executada era apropriada à ocasião e aos intérpretes disponíveis para realizá-la. Muitas vezes, reescreviam parte de uma Missa, porque não tinham um cantor capaz de realizar um solo específico ou por acreditarem que a obra precisava de um caráter festivo ou solene para uma comemoração especial”. (Rocha, 2008 B, p. 33)

No conjunto de partes, encontramos uma segunda fonte contendo apenas o solo de soprano, com a palavra *cartina*<sup>41</sup> escrita na parte superior, em letra diferente da do copista e em caixa alta, também indicando uma não-obrigatoriedade na execução do solo. Esta parte está escrita na clave de dó na terceira linha (clave de contralto), com um único sustenido que, pela posição da clave, significaria a nota si sustenido, configurando novamente um erro por parte do copista. (Fig. 18)



Figura 19 – Cópia do solo de soprano utilizando a clave de contralto. (MMM CDO.05.005 C04)

## 5. Considerações finais

Pudemos observar na obra de Lobo de Mesquita, a utilização de vários procedimentos utilizados na música européia setecentista, principalmente na música napolitana. Com base nessas observações, iremos propor uma linha de interpretação historicamente fundamentada, apoiando-nos em tratados europeus de música e específicos de canto. No próximo capítulo analisaremos diversos tratados, enfocando parâmetros como sonoridade, respiração, dicção, andamento, dinâmica, afeto, ornamentação e improvisação, articulação, afinação e temperamento para a busca de decisões conscientes na proposta de interpretação.

---

<sup>41</sup> Em *cartina*: trecho a ser realizado a partir de cópia separada, podendo ser executada obra de outro autor. (Rocha, 2008 A, p. 53)

## CAPÍTULO IV – TRATADOS DE CANTO E MÚSICA EM GERAL

[...] Sua voz é bela e muito agradável; quando eu fecho os olhos e escuto – eu ouço muita coisa que me faz lembrar Meissner, só que a voz de Raffner parece ainda mais suave... Meissner tem, como você sabe, o mau hábito de dar a sua voz um vibrato extra – de semínimas inteiras – até trilos de colcheias quando na música está marcado o canto sustentado – e isto é algo que eu nunca pude suportar no seu canto. É horrível. É um estilo de canto totalmente contrário à natureza. A voz humana vibra naturalmente – mas de tal modo – e em tal grau que tudo soa bonito – é a natureza da voz. Nós imitamos estes efeitos não apenas nos instrumentos de sopro, mas também com os violinos – até no teclado – mas assim que você ultrapassa os limites naturais, não mais soa bonito – porque é contrário à natureza. Me lembra um pouco o órgão quando os foles estão tremendo [...].<sup>42</sup> (Mozart apud Spaethling, 2000, p. 157)

Considerando-se que é impossível ter certeza de qualquer aspecto concernente à sonoridade antes do advento da gravação sonora, temos como possibilidade o estudo de tratados de música de época. “Os escritores dos séculos XVII e XVIII tinham idéias bem definidas sobre a forma adequada de se cantar, no que diz respeito tanto à técnica quanto ao estilo”.<sup>43</sup> (Sanford, 1979, p. 1)

A carência de tratados teórico-musicais brasileiros impressos, anteriores a 1823<sup>44</sup>, devido à proibição da imprensa no Brasil por parte do rei de Portugal, até o ano de 1808, nos

---

<sup>42</sup> [...] *His voice is beautiful and very pleasing; when I close my eyes and listen – I hear a lot that reminds me of Meissner, only that Raff's voice appears to be even smoother...Meissner has, as you know, the bad habit of giving his voice an extra tremolo – entire quarter notes – even eighth note quavers when the music is marked for sustained singing – and that's something I could never stand in his singing. It's dreadful. It is a style of singing entirely contrary to nature. The human voice vibrates naturally – but in such a way – to such a degree that it all sounds beautiful – it is the nature of the voice. We imitate such effects not only on wind instruments, but also with violins – even on the clavier – but as soon as you go beyond the natural limits, it no longer sounds beautiful – because it is contrary to nature. It reminds me a little of the organ when the bellows are quaking [...].*

<sup>43</sup> *Seventeenth and eighteenth century writers on singing had quite definite ideas about what constituted proper singing with respect to both vocal technique and vocal style.*

<sup>44</sup> Publicação do tratado *A Arte de muzica para uzo da mocidade brasileira* por hum seu patricio (Rio, Silva Porto, 1823), atribuído a Francisco Manuel da Silva (1795-1865). (Binder, 1998, p. 4)

levou a fundamentar a nossa pesquisa nos principais tratados da escola italiana de canto difundidos na Europa<sup>45</sup>, como os de Tosi<sup>46</sup> (ca. 1653-1752) e de Mancini<sup>47</sup> (1714-1800).

A escassez de material teórico produzido no Brasil colonial evidencia-se no fato de conhecermos, do século XVII, apenas um teórico (do qual nenhum tratado foi recuperado) e, em todo o século XVIII e início do século XIX, um único escritor e, quando muito, apenas dois tratados musicais para cada uma das capitanias economicamente mais desenvolvidas: Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. (Binder, 1998, p. 5)

Além dos tratados citados anteriormente, foram também consultadas duas traduções do tratado de Tosi, a de Agrícola<sup>48</sup> (1720-1774) e a de Galliard<sup>49</sup> (c. 1687-1747), que acrescentam notas elucidativas e exemplos musicais à obra original. Os tratados de Quantz<sup>50</sup> (1697-1773) e de Hiller<sup>51</sup> (1728-1824) foram também apreciados, uma vez que descrevem detalhes da escola italiana de maneira ainda mais minuciosa do que os próprios tratadistas italianos.

A presença em Minas Gerais dos tratados dos portugueses Pedroso<sup>52</sup> e Solano<sup>53</sup> (c. 1720-1800), também nos levou a apreciá-los, na busca por respostas às questões interpretativas.

Neste capítulo focalizaremos questões como sonoridade, andamento e caráter,

<sup>45</sup> É importante lembrar que Portugal sofria intensa influência musical da Itália.

<sup>46</sup> *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723).

<sup>47</sup> *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774).

<sup>48</sup> *Anleitung zur Singkunst* (1757).

<sup>49</sup> *Observations on the Florid Song* (1742).

<sup>50</sup> *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752).

<sup>51</sup> *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange* (1780).

<sup>52</sup> *Compendio musico, ou arte abreviada* (1751).

<sup>53</sup> *Nova instrução musical ou theorica pratica da musica rythmica* (1764).

dinâmica, afinação, respiração, dicção, articulação, ornamento, cadência e afetos, segundo a visão dos tratadistas.

## 1. Sonoridade

Ao estudar uma obra vocal, o primeiro parâmetro a se levar em conta é a adequação do canto ao estilo e ao ambiente no qual o cantor se apresenta. Nos tratados de Pier Francesco Tosi e Giambattista Mancini, *castrati* dos períodos barroco e clássico, está evidenciada uma preocupação com o ajuste da intensidade sonora ao local e à ocasião (Tosi, 2002, p.28-29). Mancini ainda defende o desenvolvimento da flexibilidade das vozes, permitindo às vozes pequenas uma emissão potente e às vozes grandes, a capacidade de suavizar e purificar a voz. (1912, p.100-101) Tosi destaca a diferenciação entre três estilos, o estilo sacro: grave e afetuoso; o estilo operístico: vivo e variado; e o de câmara: delicado e refinado. (Tosi, 2002, p.28-29)

A indicação da abertura da boca na posição de um leve sorriso, “clareando a voz ao ponto que a arte ensina”, permitindo que se tire maior vantagem das “qualidades naturais da voz”<sup>54</sup> (Mancini, 1912, p.93-95), sugere um resultado sonoro mais claro e leve. De modo contrário, o resultado sonoro empregado no período romântico e desenvolvido por Manuel Patricio Rodriguez Garcia, importante professor e teórico de canto do século XIX, indicam o posicionamento mais abaixado da laringe, resultando em produção vocal mais pesada e

---

<sup>54</sup> “(...) every pupil must shape his mouth for singing, just as he shapes it when he smiles. (...) We must not think from this, that the mouth must be deprived of the needed movement so convenient and necessary, not only to enunciate clearly, but also to clarify the voice to the point that art teaches. Here is the important point: The teacher must observe in which position the voice of the pupil comes out best, and have him practice in that position, in order that he or she may take advantage of all natural gifts and bring them all in to play.”

escura. (Garcia, [s.d.], p. 13)

Quantz dá uma descrição detalhada e sintética sobre as qualidades de um bom cantor, que apresento a seguir, já que reúne neste texto, tudo o que é apresentado pelos outros tratadistas, à exceção dos tratados de Pedroso e Solano, que se ocupam mais com o ensino da teoria musical.

Os principais requisitos para um bom cantor são ter uma voz boa, clara e pura, de qualidade uniforme de cima até embaixo, uma voz que não tenha nenhum daqueles defeitos críticos originados no nariz ou na garganta, e que não seja nem rouca, nem abafada. Apenas a voz por si só e o uso da palavra, dão aos cantores a preferência sobre os instrumentistas. Além disso, o cantor deve saber como unir o falsete à voz de peito, de modo que não seja percebido onde o último acaba e o primeiro começa; ele deve ter um bom ouvido e uma afinação correta, produzindo as notas em suas proporções adequadas. Ele deve saber como produzir o portamento de voz [a união perfeita entre as notas] e as messa di voce nas notas longas [crescendo e decrescendo em uma mesma nota] de uma maneira agradável; dessa forma ele deve ter firmeza e segurança na voz, de forma a não tremer em notas sustentadas, ou transformar os sons agradáveis da voz humana em sons estridentes de uma palheta, quando reforça a nota, como é bastante comum, particularmente em certos cantores com tendência a correr. O cantor deve saber executar bem o trilo, de forma a não parecer um balido, nem ser muito rápido ou muito lento; e ele deve observar bem o andamento adequado do trilo, e distinguir aqueles trilos com semitons dos com tons inteiros. Um bom cantor também deve ter uma boa pronúncia. Deve articular as palavras de forma distinta, e não pronunciar as vogais a, e e o do mesmo modo nas coloraturas, tornando-as incompreensíveis. [...] Ao pronunciar as palavras também deve evitar transformar uma vogal em outra [...]. Um bom cantor deve ter facilidade de leitura e produzir suas notas com precisão e entender as regras do baixo contínuo. Não deve expressar as notas agudas com ataques duros ou com uma expiração veemente, muito menos gritá-las, tornando áspera a amenidade da voz. Quando as palavras exigirem determinadas paixões, ele deve saber como elevar ou moderar a sua voz no tempo certo e sem afetação. Em peças melancólicas não deve utilizar tantos trilos ou enfeites quanto em uma peça feliz ou cantábile, pois eles podem obscurecer ou corromper a beleza da melodia. Ele deve cantar o adágio de uma maneira comovente, expressiva, lisonjeira, encantadora, coerente e de maneira sustentada, introduzindo luz e sombra, através do Piano e do Forte e através da adição razoável de ornamentos adequados ao texto e à

melodia. Ele deve interpretar o Allegro de uma maneira brilhante e fácil. As coloraturas devem ser executadas perfeitamente, nem atacando agressivamente demais, nem ligando de modo preguiçoso e chato. Ele deve saber moderar a qualidade do timbre de sua voz do registro grave ao agudo, e ao fazer isto, saber distinguir entre o teatro e a camara, e entre os acompanhamentos leves e os fortes, de forma que o canto, nas regiões agudas, não se degenere em gritos. Deve estar seguro do andamento, não correndo em um momento e arrastando no seguinte, particularmente nas coloraturas. Ele deve tomar ar rapidamente e na hora certa. [...] Um soprano e um tenor podem se permitir mais no que concerne ornamentos do que um contralto e um baixo. Uma simplicidade nobre, um bom legato e o uso da voz de peito são mais adequados ao alto e ao baixo, do que o emprego do registro muito agudo e a adição abundante de ornamentos. Este é um preceito que os cantores verdadeiros respeitam e praticam há muito tempo.

Se, então, você encontrar todas essas boas qualidades aqui citadas, reunidas em um único cantor, você pode estar certo de que ele não apenas canta muito bem, mas merece de fato o título de virtuoso [...] <sup>55</sup>(Quantz, 1966, p. 300-301).

---

<sup>55</sup> *The chief requirements of a good singer are that he have a good, clear, and pure voice, of uniform quality from top to bottom, a voice which has none of those major defects originating in the nose and throat, and which is neither hoarse nor muffled. Only the voice itself and the use of words give singers preference over instrumentalists. In addition, the singer must know how to join the falsetto to the chest voice in such a way that one does not perceive where the later ends and the former begins; he must have a good ear and true intonation, so that he can produce all the notes in their correct proportions; he must know how to produce the portamento (il portamento di voce) and the holds upon a long note (le messe di voce) in an agreeable manner; hence he must have firmness and sureness of voice, so that he does not begin to tremble in a moderately long hold, or transform the agreeable sound of the human voice into the disagreeable shriek of reed pipe when he wishes to strengthen his tone, as not infrequently happens, particularly among certain singers who are disposed to hastiness. The singer must be able to execute a good shake that does not bleat and is neither too slow nor too quick; and he must observe well the proper compass of the shake, and distinguish whether it should consist of whole tones or semitones. A good singer must also have good pronunciation. He must enunciate the words distinctly, and must not pronounce the vowels a, e, and o all in the same way in passage-work, so that they become incomprehensible. [...] In pronouncing the words he must also avoid changing one vowel into another [...]. A good singer must have facility in reading and producing his notes accurately, and must understand the rules of thorough-bass. He must not express the high notes with a hard attack or with vehement exhalation of air from his chest; still less should he scream them out, coarsening the amenity of the voice. Where the words require certain passions he must know how to raise and moderate his voice at the right time and without any affectation. In a melancholy piece he must not introduce as many shakes and embellishments as in a happy and cantabile work, since they often obscure and spoil the beauty of the melody. He should sing the Adagio in a moving, expressive, flattering, charming, coherent, and sustained manner, introducing light and shadow both through the Piano and Forte and through the reasonable addition of graces suited to the words and the melody. He must perform the Allegro in a lively, brilliant and easy manner. He must produce the passage-work roundly, neither attacking it too harshly nor slurring it in a lame and lazy manner. He must know how to moderate the tone quality of his voice from the low register into the high and, in so doing, how to distinguish between the theatre*

Relembramos aqui, que o ideal de flexibilidade e adequação da voz aos estilos sacro, operístico e camerístico, além da valorização da palavra, buscando os diferentes coloridos e entonações presentes na fala, tendo por finalidade comunicar e mover afetos, refletem a grande preocupação com a qualidade da emissão, e nem tanto com o volume, resultando em soluções técnicas diferentes das atuais.

## 2. Andamento e Caráter

O andamento na música não era um vetor absoluto, mas algo que se relacionava ao espírito ou expressão relativa da música, ao seu afeto ou paixão. Segundo Quantz, uma das formas de se detectar o sentimento dominante em uma obra é através da palavra encontrada no início de cada peça (1966, p. 126). Quantz separa os andamentos em quatro categorias: (1) *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Presto* e *Vivace*, que devem ser tocados de maneira viva e leve; (2) *Allegretto*, *Allegro ma non tanto*, *Allegro non troppo*, *Allegro non presto*, *Allegro moderato*, *allegros* modificados que devem ser interpretados de modo um pouco mais sério do que os da categoria anterior; (3) *Arioso*, *Cantabile*, *Soave*, *Dolce* ou *Poco Andante*, executados de forma calma. O *Maestoso*, o *Pomposo*, o *Affetuoso* ou o *Adagio spiritoso* também estão incluídos nesta categoria, mas devem ser tocados de maneira mais séria e solene. Os andamentos da última categoria (4) *Adagio assai*, *Pesante*, *Lento*, *Largo assai*,

---

*and the chamber, and between a strong and a weak accompaniment, so that his singing of the high notes does not degenerate into screaming. He must be sure in tempo, not rushing at one moment and dragging the next, particularly in the passage-work. He must take breath quickly and at the proper time. [...] A soprano and a tenor may allow themselves more in the way of embellishments than an alto and a bass. A noble simplicity, a good portamento, and the use of the chest voice are more suitable for the alto and bass than use of the very high register and the abundant addition of graces. This a precept which true singers have respected and practiced at all times.*

*If, then, you find all the good qualities cited here united in one singer, you may confidently assert not only that he sings very well and justly deserves the title of virtuoso[...].*

*Mesto* e *Grave* requerem grande moderação, maior tranquilidade e um pouco mais de peso do que os da categoria anterior. (1966, p. 230-231)

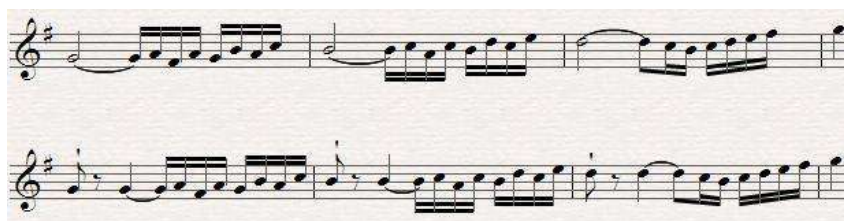
Considerando-se os conselhos de Quantz, de que o músico deve guiar-se pelo texto, tonalidade, caráter da peça, intervalos e ritmos utilizados para definir o andamento adequado (1966, p.124-126), variações no andamento, de pessoa para pessoa, são perfeitamente possíveis, e as flutuações decorrentes da presença de cadencias e mudanças de afeto também podem ocorrer.

Quantz acrescenta ainda que as peças sacras devam ser tocadas em um tempo mais moderado do que aquelas em estilo operístico e ensina um método para o cálculo do andamento baseado nos batimentos cardíacos de uma pessoa normal (1966, p. 284-287). Deve-se observar que a frequência dos batimentos cardíacos de uma pessoa normal varia de 60 a 96 batimentos por minuto. (Sociedade Brasileira de Cardiologia, 2009) O próprio Quantz observava estas variações de pulso de pessoa para pessoa, e até de uma mesma pessoa em diferentes horas do dia, e chega a fixar um padrão médio de 80 batimentos por minuto. O autor julgava possíveis as pequenas variações de andamento, mas alegava que o músico deveria se aproximar ao máximo de um padrão ao repetir uma mesma peça (1966, p. 288). Em outro momento Quantz afirma que não pretende que toda a peça seja medida em batimentos, “algo absurdo e impossível”, e que deseja apenas ensinar como estabelecer os diferentes andamentos, e que, com a prática, isso já não seria mais necessário (1966, p. 284).

A respiração pode ser um fator limitador do andamento, caso a peça possua trechos ligados muito longos. Tosi recomenda que se respire no meio de passagens muito longas ou em movimentos ininterruptos, caso o cantor não possa fazer o trecho com apenas uma inspiração (1986, p. 36). O autor apenas aconselha o cantor a marcar os momentos nos quais

necessita respirar, e que a respiração aconteça sem fadiga (1986, p. 37). Agrícola acrescenta que a respiração, neste caso, deve ser feita após o tempo forte, nunca após as notas do tempo fraco, exceção apenas aos trechos rápidos com quiálteras, nos quais é possível respirar após a última nota da tercina. Se uma nota curta estiver ligada a uma longa, é possível respirar após a nota curta (1955, p. 165). Agrícola também chama a atenção dos cantores que arrastam o andamento ao respirar (1995, p. 166).

Hiller vai além dos dois autores acima, acrescentando que a respiração deve passar despercebida, mostrando exemplos de trechos longos com opções de respiração, inclusive com pequenas alterações melódicas e rítmicas (Figs. 20 e 21). O autor acrescenta que não se deve respirar em todos os pontos como indicado nas figuras, mas somente onde e quando for necessário (2001, p. 60-62).



**Figura 20 – Sugestão de respiração com realização de alterações rítmicas, caso o cantor necessite respirar (primeiro sistema original, segundo sistema, sugestão).**



**Figura 21 – Sugestão de respiração com alterações melódicas.**

### 3. Dinâmica

[...] a boa execução deve ser variada. Luz e sombra devem ser mantidas constantemente. Nenhum ouvinte será movido [comovido] por alguém que sempre produz as notas com a mesma força ou debilidade e, por assim dizer, toque sempre com a mesma cor, ou por alguém que não saiba como elevar ou moderar o tom no momento adequado. Assim, uma contínua alternância entre Forte e Piano deve ser observada<sup>56</sup> (Quantz, 1966, p. 124).

O cantor deve valorizar as palavras-chave do texto através de mudanças de dinâmica, colorido da voz e acentuação, buscando sempre a expressividade apropriada ao afeto proposto pelo texto.

Quantz instrui a realizar as dissonâncias em uma dinâmica mais forte do que as consonâncias. O tratadista divide as dissonâncias em classes, a primeira classe, menos dissonante, deve ser executada em *mf*, a segunda, um pouco mais perceptível aos ouvidos, deve ser tocada em *f*, e as dissonâncias mais evidentes em *ff*. O autor pondera que nem sempre serão executadas da mesma forma, de acordo com a proximidade entre elas, e chama a atenção para a experiência e sensibilidade do executante que deve utilizá-las como temperos nas refeições, cada um produzindo diferentes sensações, e observando que alguns são mais fortes que outros (1966, p. 256-258).

### 4. Afinação

Com o intuito de esclarecer as preocupações dos tratadistas em relação aos padrões de

---

<sup>56</sup> [...] must good execution be varied. Light and shadow must be constantly maintained. No listener will be particularly moved by someone who always produces the notes with the same force or weakness and, so to speak, plays always in the same colour, or by someone who does not know how to raise or moderate the tone at the proper time. Thus a continual alternation of the Forte and Piano must be observed.

afinação, as diferenças entre semitons, chamados de menores e maiores, falaremos um pouco sobre diapasão, afinação e temperamento.

O diapasão é uma altura ou frequência padrão que no decorrer da história varia de acordo com o período, a região, a cultura e a construção dos instrumentos musicais das diferentes épocas (Zumpano, 2011, p. 4). É interessante observar os conselhos de Tosi na prática do estudo de canto:

Faça o aluno exercitar sempre no tom da Lombardia, e não naquele de Roma, não só para que conquiste e conserve os agudos, mas também para que não seja incomodado pelos instrumentos com afinação alta, pois a dificuldade em subir pode ser penosa tanto para quem canta, quanto para quem ouve<sup>57</sup> (Tosi, 1986, p. 16).

Segundo Haynes,<sup>58</sup> durante o século XVIII na Itália, o diapasão A+1, chamado de *mezzo punto*, passou a ser chamado *corista da Lombardia*, que era a afinação comum nos órgãos das igrejas em Veneza até o ano de 1740. Posteriormente passam a ser utilizados órgãos afinados em A+0, chamado *tutto punto* ou corista de Veneto. Ainda segundo os estudos de Haynes, a afinação em Roma, no tempo de Palestrina (c. 1525-1594), era geralmente A-1, sendo que, em torno de 1600, os órgãos foram abaixados em mais um semitom (A-2), resultando em uma diferença de uma terça menor para o tom da Lombardia, citado por Tosi (Haynes apud Pacheco, 2006, p. 43).

A afinação está ligada ao ajuste da altura ou frequência dos sons, tomando como referência o diapasão (Zumpano, 2011, p. 43).

---

<sup>57</sup> *Eserciti lo Scolare studiando sempre sul Tuono di Lombardia, e non su quello di Roma non solo per fagli acquistare, e conservar gli acuti, ma perché non sia incomodato mai dagli Strumenti alti, essendo lo stento di chi non può ascendere egualmente penoso, e a chi canta, e a chi sente.*

<sup>58</sup> Bruce Haynes (1942) – Oboísta americano, musicólogo e especialista em práticas interpretativas históricas.

O temperamento refere-se ao processo de ajustar os intervalos da escala e pode ser classificado em sistemas abertos e fechados. Os sistemas abertos são aqueles nos quais o ciclo de quintas não se fecha, isto é, a última nota nunca será igual à que iniciou o círculo. Os sistemas pitagórico e mesotônico são exemplos de sistemas abertos, também chamados lineares; o pitagórico se baseia nas quintas puras e o mesotônico nas terças puras<sup>59</sup> (Zumpano, 2011, p. 4-5). Estes dois sistemas também podem ser chamados de sistemas irregulares, pois a coma é distribuída de forma irregular entre os intervalos. Como exemplo de sistema fechado e regular, temos a afinação igual utilizada atualmente, nela o ciclo de quintas se fecha e as comas são distribuídas de forma igual.

É grande a preocupação dos tratadistas com a afinação e o temperamento, enfatizando a diferença entre os semitons menores (4 comas), formados por sustenidos, e os maiores (5 comas), por bemóis, (Mancini, 1912, p.70-71; Pedroso, 1751, p. 7; Solano, 1764, p. 47-50; Tosi, 1986, p. 12), demonstrando a possível utilização de sistemas irregulares e abertos. Johann Adam Hiller ressalta que os sustenidos devem ser cantados mais acentuados ou duros, enquanto os bemóis devem ser mais leves ou suaves (moles) como, aliás, indica a própria etimologia das palavras *moll* e *dur* (2001, p. 53).

Agricola explica melhor o significado de duro, natural e suave. No tempo de Guido d'Arezzo<sup>60</sup> (c. 992-c. 1050), utilizava-se um sistema com sete hexacordes, ou sete escalas de seis notas. No tempo de Agricola, século XVIII, são utilizados apenas três hexacordes,

---

<sup>59</sup> Terças puras são aquelas cuja afinação não resulta em batimentos.

<sup>60</sup> Guido d'Arezzo (c. 992-c. 1050) – Professor de música e monge italiano, teórico musical da Idade Média, desenvolveu o sistema solmização, que identifica as notas da escala através de sílabas, e a pauta de quatro linhas (Isaacs, 1985, p. 158).

repetidos em um sistema chamado *gamut*<sup>61</sup> (1995, p. 54-55). O modo de sol (G) é também chamado de duro, por que inclui o si bequadro (B), o modo de dó (C), ou modo natural, não inclui a nota si (B), e o modo de fá (F), que possui o si bemol (B $\flat$ ), é chamado de suave ou mole (Agricola, 1995, p. 55; Donington, 1963, p. 63-64). Neste sistema, as sílabas (ut, ré, mi, fá, sol, lá) eram cantadas no lugar do som real, representado pelas letras do alfabeto (C, D, E, F, G, A, B) (Quadro 3).

**Quadro 3 – Sistema hexacordal utilizado no século XVIII.**

| Sistema Hexacordal |    |    |    |           |     |    |
|--------------------|----|----|----|-----------|-----|----|
| G                  | ut | ré | mi | fá        | sol | lá |
|                    | G  | A  | B  | C         | D   | E  |
|                    |    |    |    |           |     |    |
| C                  | ut | ré | mi | fá        | sol | lá |
|                    | c  | d  | e  | f         | g   | a  |
|                    |    |    |    |           |     |    |
| F                  | ut | ré | mi | fá        | sol | lá |
|                    | f  | g  | a  | b $\flat$ | c'  | d' |

## 5. Respiração

Os tratados antigos de canto não oferecem teorias elaboradas a respeito da inalação do ar e do controle da respiração. Mencionam apenas a necessidade da respiração tranqüila e do

---

<sup>61</sup> *Gamut* resulta da contração da letra gama, de onde vem a letra G, que representa o modo de sol, e a sílaba *ut*, posteriormente substituída pela sílaba *dó* (Donnington, 1963, p. 63). Atualmente, o termo é utilizado na língua corrente, com o sentido de escopo, e no português, originou gama, como em “uma gama de nuances”.

controle de ar para a realização do fraseado. Também advertem os cantores a não respirar entre determinadas passagens ornamentadas e no meio de palavras.

Giulio Caccini (1551-1618) observa que a respiração é essencial para uma boa voz, defendendo o controle da saída do ar e recomendando a não utilização do falsete e do desperdício do ar. Caccini enfatiza ainda a importância do controle da saída do ar na produção de diferentes gradações de dinâmica entre o suave e o forte (apud Stark, 1999, p. 94). Tosi também se refere aos crescendo e decrescendo e à arte do *messa di voce* (capacidade de iniciar uma nota em piano, crescer e decrescer). O autor orienta o cantor a marcar os pontos de tomada de ar, respirar de forma silenciosa e a não inspirar no meio das palavras, exceto em trechos com coloraturas, quando não for possível a realização em uma única respiração (Tosi, 1986, p. 36-37).

Mancini se preocupa com o controle da saída do ar e indica exercícios vocalizados lentos para o trabalho de sustentação das notas, ampliando a capacidade respiratória gradualmente e fortalecendo a voz. O tratadista recomenda que não se respire no meio de trechos ascendentes, apenas em momentos descendentes, favorecendo a igualdade da voz (1912, p. 112). Em uma segunda etapa, indica exercícios mais ágeis, com a intenção de ensinar a colorir a voz, possibilitando a expressão dos sentimentos desejados em qualquer tipo de canção, além de contribuir para a capacidade de graduar e sustentar a voz com perfeição nos *messa di voce* (Mancini, 1912, p. 113).

## 6. Dicção

É recorrente a preocupação com a dicção das palavras por parte dos tratadistas de canto, que sugerem uma pronúncia clara, cuidando não só do bom entendimento do texto, mas

também de sua entonação.

Tosi recomenda que as vogais sejam pronunciadas de forma distinta, para não se confundirem entre si, “não sendo possível entender se foi dito *Balla* ou *Bella*” (Tosi, 1986, p. 15). Ele acrescenta que no estudo de canto, o aluno deve primeiro aprender a solfejar com segurança e a cantar com apoio, realizando vocalizes que permitam cantar do agudo ao grave sem problemas de emissão, só então deve cantar com texto (Tosi, 1986, p. 18).

Mancini aponta que as vogais devem ser pronunciadas sem que haja grande modificação da posição da boca, exceção feita para as vogais ô e u, nas quais os lábios projetam-se levemente, arredondando-se, mas sem alterar a posição natural da boca, que varia de pessoa a pessoa. Ele recomenda que não se prive a boca dos movimentos naturais e necessários para uma boa pronúncia, e que se evitem movimentos exagerados e forçados. Mancini enfatiza que a emissão deve ser clara e “harmoniosa” (Mancini, 1912, p. 94-96).

Hiller sugere, que superadas as dificuldades no posicionamento da língua, e após o domínio da pronúncia das vogais, ditongos e consoantes, o cantor deve se devotar à “arte da declamação”, dedicando-se à leitura e ao bom entendimento do texto (2001, p. 66-71).

Segundo Quantz, o bom discurso demanda clareza, isto é, boa dicção, audibilidade, ou seja, um volume de som adequado ao ambiente em que se fala, e veracidade, denotando conhecimento e propriedade sobre aquilo que se fala, adequando-se ao conteúdo de seu discurso, utilizando-se de inflexão apropriada, valorizando cada palavra do texto, acelerando ou retardando, elevando ou suavizando a voz (Quantz, 1966, p. 119).

## **7. Articulação**

Os tratadistas de canto observam que a articulação é consequência de uma boa

entonação e entendimento do texto. Mancini argumenta que o ator e o cantor devem ter um bom conhecimento do significado das palavras para enfatizar as paixões e os sentimentos, as palavras devem ser expressas de forma clara, mas não exagerada, e que o grande valor da palavra está na forma como é dita. Salienta a importância do conhecimento da gramática para uma pronúncia perfeita, além do estudo de história e da língua (no caso, a italiana) (1912, p. 167-168).

Deve-se falar como se escreve. [...] O locutor será mal compreendido se não for cuidadoso no uso das diferentes gradações da voz, pausas e acentuações de intensidade. Na gramática aprendemos a ler, escrever e falar<sup>62</sup> (Mancini, 1912, p. 168).

Mancini ainda enfatiza a importância da perfeita declamação nos recitativos, citando o recitativo seco (acompanhado apenas pelo baixo), que deve ser simples e seguir todas as interrogações, afirmações e inflexões de um diálogo. Também se refere ao recitativo instrumental, empregado em cenas que expressam um sentimento profundo, como a agitação, a fúria, ou a ternura, indicando que o discurso deve ser fluente e não interromper o sentimento e a expressão. Acentua a importância da utilização de uma voz clara e natural, valorizando cada palavra, assim como a pontuação.

Hiller cita três acentos possíveis; os gramaticais, que diferenciam as sílabas longas e curtas; os oratórios, que valorizam o significado da palavra; e os patéticos, que valorizam as emoções. O tratadista ainda defende a possibilidade da correção da prosódia e da métrica pelo cantor, caso esta contradiga a acentuação natural da palavra (2001, p. 67-68).

---

<sup>62</sup> *We must speak as we write. [...] a speaker will be misunderstood if he is not careful in his use of the different shades of voice, pauses, and accentuations of crescendo. In grammar we learn to read, write and speak.*

Tosi aponta que nas passagens de agilidade (coloraturas) é possível realizar dois tipos de articulação, marcadas ou separadas (*battuto*), nas quais cada nota deve ser articulada com a mesma velocidade, clareza e tamanho; e ligadas ou escorregadas (*scivolato*), nas quais a primeira nota conduz as notas seguintes de tal forma, como se deslizasse. Para Tosi, o *scivolato* deve ser preferencialmente descendente e não exceder um intervalo de quarta (1986, p. 30). Agricola acrescenta que nas notas articuladas ou separadas (*battuto*), a garganta não deve fazer qualquer movimento específico, sendo o ar emitido pelos pulmões subdividido em pequenas partes, e a articulação de cada nota sentida na glote (1995, p. 151-152). Para as passagens ligadas, Agricola explica que se deve articular a vogal apenas na primeira nota e seguir pelas outras notas em uma expiração (1995, p. 153-154) (Fig. 22).



**Figura 22 – Exemplos de passagens ligadas oferecidos por Agricola.**

Tosi indica ainda um terceiro tipo de articulação, chamado por ele de *strascino* (arrastado), que consiste em ligar as notas duas a duas, executando as notas ímpares em forte e as pares em piano (1986, p. 32). Segundo Agricola, este tipo de articulação se distingue da articulação ligada por ser um pouco mais lenta (1995, p. 155).

## 8. Ornamentação

A canção sem ornamentos faz com que a voz pareça um diamante bruto que só possui brilho após ser talhado<sup>63</sup> (Michel Courrette, 1758, apud Sanford, 1979, p. 149).

A ornamentação era fundamental no processo de interpretação. As partituras possuíam lacunas de informações que hoje seriam imprescindíveis, permitindo ao intérprete a posição de co-autor, cabendo-lhe criar formas de valorizar o conteúdo ou texto da obra através de variações de dinâmica, agógica, ritmo e melodia (Cyr, 1992, p. 123).

Os ornamentos podem ser classificados em dois tipos: os ornamentos curtos ou maneiristas, como o trilo e a apoiatura; e os ornamentos melódicos, também chamados de passagens ou divisões – padrões de coloratura utilizados para enfeitar trechos com notas longas – como as *tiratas* (escalas ascendentes) ou as cascatas (escalas descendentes) (Sanford, 1979, p. 150).

No que diz respeito à ornamentação, é possível realizar trilos, apoiaturas, *messa di voce* (a emissão de uma nota em piano, seguida de crescendo e decrescendo), portamentos, mordentes, etc., buscando realçar determinado trecho, ou palavra, ou ainda, afeto. Na *ária da capo* pode-se realizar pequenas ornamentações na seção A, apresentar alguns poucos ornamentos na seção B, e acrescentar outros novos e mais elaborados na repetição da seção A (Tosi, 2002, p.42). Nas árias sacras deve-se cuidar para evitar o excesso de ornamentação, até porque a obra aqui apresentada já possui alguma ornamentação indicada. Ainda assim é possível acrescentar algo novo, até mesmo uma variação rítmica, mas sempre respeitando o

---

<sup>63</sup> “Le Chant sans agrément rend la voix semblable au Diamant brut qui ne brille qu’autant qu’il est taillé” (Courrette, Michel. *Le Parfait maître à chanter...* Paris: 1758).

estilo.

Para Hiller, no teatro, o cantor pode realizar ornamentos mais vivos e brilhantes do que no ambiente da Igreja, mas a improvisação deve estar sempre ligada ao caráter de seu personagem. Na Igreja, a sinceridade e a sensibilidade são importantes características do canto, que apesar da seriedade do ambiente, deve estar carregado de afetos, mas deve conter a simplicidade e a dignidade necessárias ao ambiente sacro (2001, p. 114). A música de câmara é a que permite uma maior liberdade na realização da ornamentação, mas deve ser elegante, muito expressiva, e refinada (Hiller, 2001, p.111-112). O autor defende os compositores que indicam os ornamentos na partitura, ponderando que nem todo cantor tem a habilidade e o conhecimento para tal. Acrescenta que os ornamentos, indicados ou não na partitura, devem seguir certas regras musicais e declamatórias em concordância com o gosto da época (2001, p. 73).

Nas obras corais o intérprete tem menor liberdade e deve juntar-se aos outros, com o objetivo de interpretar a peça de acordo com a intenção do compositor (Quantz, 1966, p. 121), estritamente como foram escritas (Tosi, 1986, p. 95-96). Tosi acrescenta ainda que as peças para mais de uma voz demandam apenas a arte da nobre simplicidade.

### **8.1 Apojatura**

A apojatura é chamada *apojo* no compendio de Pedroso, que explica a sua execução da seguinte maneira, “[...] o valor se tira da figura que se põe diante dos tais *Apojos*, e o mais ordinário vem a ser que quando é um apoio somente, se lhe dá a metade do valor que tem a figura seguinte”. Se a figura que vem diante da apojatura tiver ponto, então “se há de dar o valor da Figura ao *Apojo*, e a Figura fica somente com o valor do pontinho” (1751, p. 9).

Galliard acrescenta que ao executar a apojatura, deve-se apoiar na primeira nota para

chegar à nota desejada, subindo ou descendo (nota de Galliard em Tosi, 2002, p.10). Mancini recomenda não utilizar a apojatura em palavras que expressem sentimentos fortes, como a raiva, julgando-as apropriadas às cantilenas e aos afetos mais amenos (1912, p. 115).

Tosi esclarece que a apojatura pode ser usada subindo ou descendo em notas naturais, mas que não é possível utilizá-la quando se desce ou sobe um semitom menor, por exemplo, de dó para dó sustenido, ou de ré para ré bemol<sup>64</sup> (Tosi, 1986, p. 19-21). Para a chegada de dó a dó sustenido, Tosi recomenda ao cantor subir um tom, chegando a ré, e então realizar uma apojatura descendente para dó sustenido (apud Agricola, 1995, p. 91) (Fig. 23).



**Figura 23 – Sugestão de Tosi para a chegada de dó a dó#.**

Agricola acrescenta que a apojatura permite conectar melhor a melodia, dar mais brilho e preencher o movimento, quando esta parecer vazia, além de enriquecer a harmonia. Explica que quando a sílaba cair na nota precedida de apojatura, esta deve ser pronunciada na apojatura (1995, p. 92-93).

A apojatura pode ser utilizada em saltos, quando repete a nota anterior, ou de forma descendente utilizando notas pertencentes à harmonia anterior (Agricola, 1995, p.98-99). As apojaturas anteriores a dissonâncias devem sempre ser consonâncias, e as anteriores a

---

<sup>64</sup> Explicação sobre semitom menor no capítulo sobre afinação, na p. 73.

consonâncias, tanto podem ser dissonâncias, quanto consonâncias (Hiller, 2001, p. 77).

Agricola cita um tipo de apojatura, realizada à francesa, que hoje conhecemos por *acciaccatura*, chamada por Quantz de apojatura de passagem (Quantz, 1966, p.93): “Alguns intérpretes famosos preferem que as apojaturas, que acontecem entre os saltos descendentes de terça, sejam retiradas do tempo da nota anterior, à maneira francesa [...]”<sup>65</sup> (Agricola, 1995, p. 101).

Solano faz referencia a *apojos* e *acentos*. Os *apojos* são as ditas apojaturas e os *acentos* possuem apenas a quarta parte do valor da figura as quais precedem (1764, p. 62). Os acentos de Solano são as chamadas apojaturas curtas e acontecem sempre anteriores às figuras de menor valor no exemplo que apresenta (Fig. 24).



Figura 24 – Exemplo de *acentos* e *apojos* de Solano. (1764, p. 62)

Hiller chama os ornamentos que retiram seu valor da nota anterior de *Nachschlage* (2001, p. 81-82). Agricola cita ainda as apojaturas duplas, quando a nota é precedida por um

---

<sup>65</sup> Some famous performers want the *appoggiaturas* that occur between the descending leaps of a third to be taken from the time of the previous note, in the French manner [...].

semitom abaixo, seguido por um semitom acima da nota real, ou ainda o *slide*, formado por duas ou três notas em graus conjuntos (1995, p. 108-125).

Agricola esclarece que, apesar das regras por ele mencionadas, a colocação da apojatura e a sua duração vai depender do gosto e sensibilidade do compositor e do intérprete (1995, p. 107).

## 8.2 Trilo e mordente

Tosi apresenta vários tipos de trilos (1986; p. 24-28): o trilo maior, formado por graus conjuntos distantes de um tom; o trilo menor, formado por semitons maiores; o meio-trilo, chamado também de trilo curto (Agricola, 1995, p. 130); o trilo ascendente, no qual o cantor sobe a voz de coma a coma de forma imperceptível; o trilo descendente, oposto ao anterior, mas o autor acrescenta que este e o anterior estão fora de moda; o trilo lento, que para ele é apenas um tremulo afetado e que não deve ser muito utilizado; o trilo duplo, que pode ser realizado de duas formas, conforme indica Agricola (1995, p. 132) (Fig.25); o último trilo apresentado por Tosi é o mordente, que o autor acrescenta ser um ornamento gracioso. Agricola cita ainda a cadeia de trilos, na qual são executados vários trilos, ascendendo ou descendendo em graus conjuntos (1995, p. 131).



**Figura 25 – Duas formas de execução do trilo duplo.**

Para Mancini, o trilo é um dos mais belos ornamentos. O autor afirma que a cadencia soará perfeita se tiver apenas uma *messa di voce* e um trilo (1912, p. 127). Segundo o autor o

mordente se origina do trilo, mas é diferente deste. Enquanto no trilo a voz vibra igualmente a nota real e a nota acrescentada, no mordente, ataca-se a nota real, a nota acrescentada é apenas rebatida e retorna-se à nota real. O tratadista acrescenta que o mordente tem a vantagem de poder ser utilizado em qualquer estilo de canto (1912, p. 136).

Mancini dá alguns conselhos sobre o emprego do trilo: pode ser usado nas peças onde a melodia do canto é repetida por instrumentos de sopro; tem bom efeito nas cadencias finais; nunca deve ser usado nas peças em estilo siciliano; soará muito bem em momentos em que a melodia necessite ser valorizada; e o seu uso excessivo pode tornar a música entediante (1912, p. 137-141).

Hiller acrescenta que o trilo dá brilho e vida à melodia. Ele inclui na categoria *trilo* o grupeto e o vibrato (*Bebung*), além do mordente. Sugere que o mordente seja utilizado em notas precedidas por uma suspensão e até no lugar de apojeturas com saltos ascendentes (2001, p. 92-95). Como Mancini, chama a atenção para o uso excessivo dos trilos, “muito tempero destrói o sabor da refeição, e muitos trilos ameaçam a nobre simplicidade da linha melódica”<sup>66</sup> (Hiller, 2001, p. 96).

Hiller afirma que o grupeto, quando utilizado em lugares onde o compositor indica trilos, traz bons resultados. Em notas ascendentes em grau conjunto também é possível realizar grupetos em notas alternadas, enriquecendo a melodia (Hiller, 2001, p. 97-98).

---

<sup>66</sup> *Too many spices spoil the taste of the meal, and too many trills harm the noble simplicity of the melodic line.*

### 8.3 Tremolo ou vibrato

O vibrato é sempre uma questão polêmica. Nos tratados de Tosi e Mancini, o termo *vibrato* não é utilizado, existem referências apenas ao trilo e ao mordente. Tosi comenta a necessidade de o aluno aprender a sustentar a voz para não desenvolver uma “flutuação desagradável” do som.<sup>67</sup> (1986, p.17) Hiller (2001, p. 99) e Pedroso (1752, p. 11) mencionam a utilização de um tremor na voz (*Bebung* no tratado de Hiller e *Tremullo* ou *Tremido* em Pedroso), que pode ser utilizado em notas longas, atacando-se a nota de forma lisa e introduzindo uma flutuação na voz. Pedroso acrescenta que este ornamento pode ser utilizado nas mesmas situações em que se usa o *trinado*, exceto no final das cadências, onde “infalivelmente há de se ter o *trinado*” (1752, p. 11).

E agora uma palavra sobre o vibrato, que surge quando não se permite que uma nota longa sustentada soe firme, mas ao contrário, se deixa que flutue sem que mude a sua altura. Nos instrumentos de corda a maneira mais fácil de criar este efeito é balançar para frente e para trás o dedo que está posicionado na corda. É mais difícil para o cantor se ele simplesmente quiser produzi-lo da sua garganta; alguns facilitam sua tarefa através ao mover o maxilar inferior. Carestini fazia isto frequentemente e sempre com sucesso<sup>68</sup> (Hiller, 2001, p. 99).

Existe um consenso geral de que o vibrato está relacionado ao fenômeno do tremor neuromuscular que afeta toda a musculatura do corpo, no qual os músculos contraem e relaxam, como proteção contra a fadiga. O balanço dos músculos vocais durante o canto causa

---

<sup>67</sup> *Gli faccia imparare di sostenere le note senza, che la voce titubi, o vacilli (...) altramente dal genio, che hanno i Principianti di muoverla, e dalla fatica di fermarla si assuefarà anch'esso a non poterla più fissare, e avrà indubitamente il difetto di svolazzar sempre al uso di chi canta di pessimo gusto* [negrito nosso].

<sup>68</sup> *Now a word about vibrato (Bebung), which arises when one does not permit a long sustained tone to sound firmly, but rather allows it to fluctuate without changing the pitch. On string instruments it is done most easily by the rocking back and forth of the finger which is placed on the string. It is more difficult for the singer if he simply wants to bring it out with his throat; some make this easier for themselves by moving their lower jaw. Carestini did this often and always with success.*

uma oscilação periódica considerada normal, e que ajuda a prevenir da fadiga (Stark, 1999, p. 139).

Os antigos tratados se referem a um agradável balanço da voz, o que pode ser evidência do vibrato normal. A importante questão é: o vibrato era um ornamento utilizado pelo cantor ou uma resultante natural do bom equilíbrio das forças musculares desenvolvido no canto artístico?

Segundo Robert Mason “O sinergismo funcional dos músculos opostos é responsável pelo vibrato, e é um fenômeno fisiológico bastante básico” (Mason, 1971) Se o vibrato é o resultado da periodicidade natural dos músculos vocais sob um intenso esforço muscular, parece razoável presumir que o vibrato estava presente no canto antigo proporcionalmente à presença deste esforço. [...] Na medida em que os compositores de ópera aumentam o tamanho e a potência das orquestras, e os teatros de ópera aumentam sua dimensão, as vozes necessitam maior potência vocal. A potência vocal necessária era presumivelmente ganha através do aumento da pressão do ar, o que torna também necessário um aumento na resistência glotal e concomitante abaixamento da laringe, submetendo todos os músculos envolvidos no canto a uma grande pressão e levando a um vibrato mais pronunciado. Não é nenhum acidente o fato das discussões sobre o vibrato se intensificarem no final do século XIX e no início do XX, com as óperas de Verdi, Wagner e com os compositores veristas demandando grande potência vocal dos cantores. Com o aumento da potência da voz, as coloraturas foram freqüentemente sacrificadas, e o vibrato se tornou mais evidente<sup>69</sup> (Stark, 1999, p.151).

---

<sup>69</sup> Said Robert Mason, “the functional synergism of opposing muscles is responsible for vibrato, and is a rather basic psychological phenomenon” (Mason 1971). If vibrato is a natural periodicity of the vocal muscles under heightened muscular effort, it seems reasonable to assume that vibrato was present in historical singing styles proportional to the presence of such effort. [...] As opera composers increased the size and strength of orchestras, and as opera houses grew in size, voices required more strength. The necessary strength was presumably gained through an increase in breath pressure, which also necessitated an increase in glottal resistance and a concomitant lowering of the larynx, putting all the singing muscles under greater stress and leading to a more pronounced vibrato. It is no accident that arguments about vibrato increased in fervor in the late nineteenth and early twentieth centuries, as the operas of Verdi, Wagner, and the verismo composers made greater demands on singers for vocal power. As power was gained, floridity was often sacrificed, and vibrato became more pronounced.

#### 8.4 Portamento

Como já foi dito anteriormente (p. 19, nota de rodapé 18) o portamento significava “passar e conectar a voz de um tom a outro, com perfeita união e proporção” tanto nas passagens ascendentes, quanto descendentes (Mancini, 1912, p. 111).

Em seu tratado, Solano chama de *portamento*, as apojaturas formadas por duas notas (1764, p. 172), chamadas por Agricola de *slide* (Agricola, 1995, p. 119), ou até por quatro ou mais notas, (chamadas *tiratas*, pequenas passagens de quatro ou mais notas ascendentes).

#### 8.5 *Messa di voce*

*Messa di voce*, é aquela arte na qual o cantor dá a cada nota sustentada a sua graduação, começando com quase um fio de voz e então crescendo proporcionalmente à maior força que possa desenvolver, e então retirar com a mesma graduação que foi utilizada ao crescer<sup>70</sup> (Mancini, 1912, 117-118).

O *messa di voce* enriquece o canto e deve ser utilizado na *Aria Cantabile*, em notas sustentadas e na preparação das cadencias (Mancini, 1912, p. 118).

#### 8.6 Passagens ou diminuições

Passagens ou diminuições são padrões de coloraturas utilizados para ornamentar trechos com notas longas, que consistem na substituição da nota longa por escalas ou melodias em notas curtas, ascendentes ou descendentes, ou ainda notas acrescentadas com o objetivo de preencher os espaços entre saltos (Hiller, 2001, p. 101).

Segundo Hiller, o segredo da execução das passagens se encontra na sua leveza e

---

<sup>70</sup> *Messa di voce*, is that art in which the singer gives to any sustained note its graduation, starting it with almost a thread voice and then reinforcing it proportionately to the greatest power in which it can be developed, and then takes it back with the same graduation that has been used in going from soft to loud.

clareza, e em um bom controle da respiração. Passagens podem ser constituídas por tercinas ou grupos de quatro notas, em graus conjuntos ou por saltos, ligadas ou destacadas (Fig.26). As ligadas são mais apropriadas para as peças lentas e ternas, e as destacadas em peças alegres. Também podem ser mesclados *staccato* e *legato*. Quando cromáticas, é mais conveniente que sejam ligadas. Podem conter saltos e notas pontuadas, ou serem sincopadas, antecipando as notas que estão por vir. Para Hiller, o cantor só deve se valer das passagens, quando puder realizá-las com facilidade, de forma adequada ao sentimento da obra, com graduações de dinâmica e uma boa pronúncia (Hiller, 2001, p. 103-109).



Figura 26 - Exemplos de passagens ou divisões.

Mancini chama de *volatinas* as passagens formadas por escalas e acrescenta que, quando realizadas de forma leve e equilibrada, servem para ligar e dar ação e vivacidade à melodia. O autor cita outros tipos de passagens de agilidade. O *martellato* (Fig.25), que consiste na repetição de uma nota várias vezes, sendo a primeira um pouco mais acentuada do que as outras, e o *arpeggiato*, formado por uma sucessão de arpejos (Mancini, 1912, p. 151-154).

## 9. Cadência

Grande atenção é dada pelos tratadistas à cadência, considerada por Mancini “uma das coisas mais difíceis na verdadeira música vocal”<sup>71</sup> (1912, p. 143). Tosi aconselha a não se fazer todas as cadências longas e iguais, permitindo-se maior liberdade apenas na cadência final, mas sempre respeitando o estilo da obra em questão (sacro, operístico ou de câmara). O tratadista ainda enfatiza a importância da colocação da apojatura final sempre na sílaba forte (2002, p. 51-61). Pedroso afirma que não se deve respirar no meio da cadência, mas apenas logo antes do trinado que prepara o seu final. O autor acrescenta que as cadências nunca devem ser feitas sobre as vogais *u* e *i* (1752, p. 12). Mancini ressalta ainda que a melodia da cadência deve estar em concordância com o sentimento da obra (1912, p. 144).

## 10. Afeto

Agora, a música nada mais é do que uma linguagem artificial, através da qual buscamos familiarizar o ouvinte com nossas idéias musicais. [...] Assim é da máxima importância que o músico profissional procure tocar cada peça distintamente, e com tal expressão que ela se torne inteligível tanto aos especialistas quanto aos leigos, e assim possa agradar a ambos<sup>72</sup> (Quantz, 1966, p. 120-121).

Para Quantz, o intérprete deve moldar-se de acordo com o caráter da música. Ainda que tenha um temperamento forte, ele deverá conter-se nas peças introspectivas, assim como o intérprete de temperamento introspectivo deverá buscar uma interpretação mais sanguínea

---

<sup>71</sup> “*I dare to say that the cadenza is one of the most difficult things in the real vocal music*”.

<sup>72</sup> Now music is nothing but an artificial language through which we seek to acquaint the listener with our musical ideas. [...] Thus it is most important that the professional musician seek to play each piece distinctly, and with such expression that it becomes intelligible to both the learned and the unlearned, and hence may please them both.

em obras que exijam maior força (1966, p. 126).

Quantz chama atenção para as características que revelam o afeto dominante em uma peça musical, observando que cada obra poderá possuir diferentes momentos e afetos, até em um mesmo compasso: as tonalidades maiores se relacionam com a alegria, a força, a seriedade e a nobreza, enquanto as tonalidades menores com a sensualidade, a melancolia e a ternura. Intervalos amplos entre notas, geralmente curtas e articuladas, ou com o ponto aparecendo regularmente na segunda nota (ritmo da Lombardia), se relacionam com a força e a alegria. Os intervalos pequenos e as notas ligadas conectam-se à sensualidade, melancolia e ternura. Notas sustentadas expressam o sério e o patético, notas longas entremeadas de notas curtas, o majestoso e o sublime (1966, p. 125-126).

As paixões podem ser evidenciadas pelas dissonâncias, que produzem diferentes efeitos. Os intervalos dissonantes e duros, além dos semitons e das síncope, se relacionam com a tristeza. Os intervalos consonantes e perfeitos, encontrados nos tons maiores, os andamentos mais rápidos das danças e as tessituras agudas, que resultam em um som mais brilhante, se relacionam com o afeto da alegria. Para o afeto do amor, considerado um misto de desejo e alegria e de caráter instável, a harmonia e o material melódico devem incluir intervalos estimulantes e tranquilos intercalados por intervalos suaves e estranhos. O andamento e o ritmo devem ser calmos, como o afeto da tristeza (Quantz, 1966, p. 128-129).

A palavra encontrada no início de cada obra, ou seja, o andamento, também revelará o sentimento ou afeto predominante na obra.

## CAPÍTULO V – SUGESTÃO DE INTERPRETAÇÃO

O que nós estamos tentando descobrir não é a exata interpretação que tal compositor pretendia para tal passagem. Não existe uma interpretação exata. Ninguém, nem mesmo o compositor, toca uma passagem exatamente da mesma forma duas vezes. Seria um mundo muito menos interessante se a música não tolerasse mais do que uma interpretação; faltar-nos-iam as contribuições pessoais que os diferentes intérpretes têm a oferecer, ou até do mesmo intérprete em um diferente estado de humor. [...] não queremos que ele imponha a sua individualidade a um elemento muito mais grandioso na música que é comum a todos nós, e ao qual existe apenas um único jeito fundamental de responder. Não queremos que ele saia do estilo.

No caso da música antiga, isto é o equivalente a dizer que nós precisamos saber não exatamente como o compositor realizou a sua música, mas de uma forma geral, como um bom intérprete de seu tempo a teria interpretado. Isto deixa um campo extenso para o gosto pessoal e a individualidade; [...] Mas estabelece limites para as incongruências do estilo [...] <sup>73</sup>(Donington, 1963, p. 27).

Selecionamos o solo de soprano da missa, o *Quoniam*, para a realização de uma proposta de interpretação fundamentada historicamente.<sup>74</sup> A escolha do trecho da obra seguiu critérios objetivos: por ser um movimento escrito para solo de soprano, é acessível à minha

---

<sup>73</sup> *What we are trying to find out is not the exact interpretation such-and-such a composer intended for such-and-such a passage. There is no such thing as an exact interpretation. No one, not even the composer, plays a passage in exactly the same way twice running. It would be a much duller world if music would not tolerate more than one interpretation; we should miss the intensely personal contribution which different performers have to offer, or even the same performer when in a different mood. [...] we do not want him to impose his individuality on the much greater element in the music which is common to us all, and to which there is fundamentally only one way of responding. We do not want him to go outside the style.*

*In the case of early music, this is tantamount to saying that we need to know, not exactly how the composer would have taken his music, but broadly how any good performer of his day might have taken it. That leaves a very wide field for personal taste and individuality; [...] But it does set a boundary to positive incongruities of style [...].”*

<sup>74</sup> Em princípio, tínhamos como objetivo realizar uma proposta de interpretação para toda a Missa em Mi bemol, mas a necessidade da realização de uma proposta mais detalhada, inclusive com a realização de comparações entre as três gravações conhecidas por nós, levou-nos a focalizar apenas o solo de soprano da obra.

própria voz, possibilitando assim que eu testasse as opções de interpretação fundamentadas na pesquisa; a possibilidade da utilização da minha edição deste trecho da obra (uma vez que a edição completa da obra ainda não está terminada); e a liberdade maior de que goza um cantor na realização da ornamentação e interpretação dos movimentos para voz solista (Tosi e Quantz aconselham que nas obras corais os cantores se limitem a interpretar a peça segundo as indicações e intenções do compositor) (Quantz, 1966, p. 21; Tosi, 1986, p. 95-96).

Para facilitar a análise das gravações, chamaremos de Gravação 1, aquela realizada pela Orquestra Sinfônica Brasileira em 1958, de Gravação 2, aquela do III Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora (s/d) e de Gravação 3, a da Orquestra Barroca, de 2001, realizada durante o 12º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora.

Começaremos analisando a sonoridade e sua adequação ao contexto em que foi apresentada e gravada a obra, o espaço físico, se em teatro, igreja ou pequena sala; se foi observado o caráter religioso da obra, ainda que fora do seu ambiente, mas ainda assim ponderando o conteúdo de seu texto, sua finalidade original e o tamanho do grupo. Analisaremos também a adequação do andamento, realização de ornamentos, variação de dinâmica, articulação, impostação, dicção e quais afetos foram evidenciados.

A Gravação 1 utiliza uma grande orquestra e coro, não havendo a preocupação em remontar um grupo no formato dos grupos da época do compositor em Minas Gerais. Deve-se observar que Lange, editor da partitura utilizada na gravação, possuía essas informações e as relatou em diversos livros e artigos. A intenção era, claramente, apenas revelar a música de Lobo de Mesquita, até então desconhecida e perdida, e valorizar o trabalho pioneiro de Curt Lange. No encarte do CD não há indicação do local de gravação.

A edição de Curt Lange se baseia apenas nos manuscritos do MIOP. Como já dissemos anteriormente, esta edição apresenta uma série de indicações de articulação, dinâmica, e andamento que não estão presentes nas fontes primárias. À indicação de andamento *Andante espressivo*, é acrescentada por Lange a informação  $\text{♩} = 76$ . Diferenças melódicas se apresentam, inclusive, na gravação; alguns compassos são excluídos, por exemplo, a orquestra segue do c1 ao primeiro tempo do c6, pulando ao segundo tempo do c10, vai ao c12 e pula ao c18, vai ao c35, pulando ao c42. A parte que chamo de A2, em minha análise do *Quoniam*, é totalmente eliminada, é feito um salto ao c82, indo ao c85, pulando ao segundo tempo do c103, tocando até o c110, indo ao c113 até o fim (c115). Todos os saltos estão anotados a mão na edição pessoal de Lange, pertencente à Biblioteca da UNIRIO (ver anexo 5).

O soprano (Lia Salgado) canta com uma colocação mais escura da voz, mas com boa dicção, uma interpretação adequada ao conjunto à frente do qual se apresenta, que apesar de composto apenas por cordas é bastante grande e pesado, não condizente com o caráter sacro e leve da obra. O volume da voz é bem mais forte do que o da orquestra, resultando em uma emissão com muito vibrato. O andamento, que inicia em aproximadamente  $\text{♩} = 59$ , com a entrada do soprano, se arrasta a  $\text{♩} = 50$ .

Lembramos que o andamento é *Andante espressivo* e que este andamento, na época do compositor, estava mais ligado a caráter e afeto do que a um pulso rígido. O *Quoniam* é um momento de exaltação a Cristo e está na tonalidade de sol maior, o tom adequado às peças felizes, mas sérias, como dissemos anteriormente. Neste momento, o compositor se prepara para retornar à tonalidade principal do *Gloria*, Dó maior. É um trecho de característica bem mais leve, com um acompanhamento apenas de cordas, que não apresenta a dramaticidade do

texto que o precede, composto pelo *Qui tollis, Suscipe e Qui sedes* (ver capítulo III).

Quantz afirma que o *Andante* deve ser executado calmamente, não é um andamento dramático e pesado como o *Maestoso* e o *Pomposo* (1966, p. 231). Para Leopold Mozart, o *Andante*, como o próprio nome indica, deve reproduzir um caminhar natural (apud Donington, 1963, p. 323). Acreditamos que ♩ = 75-90 seria uma boa escolha, possibilitando uma linha mais fluente, a realização de mudanças na dinâmica, criando um jogo de luz e sombra, e permitindo o acréscimo de alguns poucos ornamentos. O caráter sacro da obra não nos sugere o uso intenso de ornamentos, ainda que a obra seja realizada fora da Igreja, se observarmos as recomendações dos tratadistas de época, que enfatizam a compreensão do texto e a adequação da interpretação ao estilo da obra (operístico, sacro ou de câmara).

Na Gravação 1 pudemos notar a modificação da colocação do texto, com prejuízo para a prosódia, que acontece, por exemplo, no c28 e posterior modificação da melodia na quinta nota do mesmo compasso. A alteração da nota se encontra indicada na edição de Lange, não sendo, portanto, uma ornamentação acrescentada pela intérprete (ver anexo 5).

As apojaturas, notadas todas , como se encontram nos manuscritos do MIOP, diferentemente da maioria dos manuscritos do MMM, onde a apojatura está escrita apenas com a notação pequena sem o traço, são realizadas de forma inconstante, por vezes retirando o valor da nota anterior, por vezes como apojatura longa, às vezes substituindo a nota escrita, não havendo uma regularidade. Do que pudemos observar no que diz respeito à notação das apojaturas, não havia uma padronização da escrita. A apojatura longa poderia estar representada dessa forma () , não tendo o mesmo significado da notação moderna (Donington, 1963, p. 138). No compasso 20, por exemplo, ela aparece antecedendo uma nota

longa precedida de notas curtas, o que configura a apoiatura longa, de acordo com Quantz (ver capítulo IV).

A Gravação 1 apresenta poucas variantes de dinâmica. Nos trechos onde um mesmo material melódico é repetido, nem sempre alguma alteração de dinâmica é realizada. Os cortes indicados, também prejudicam a inserção de um número maior de variantes.

Em seu encarte, o CD que apresenta a Gravação 2 anuncia o objetivo de compreender e resgatar a música colonial brasileira, de distinguir suas principais escolas e mestres assim como seus diferentes períodos e sua conjuntura social. Comenta também as dificuldades por que passam aqueles que pretendem resgatar essa música e o emprego de instrumentos de época (III Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, s.d.). No entanto, não houve a preocupação em recriar um grupo nos moldes da época, formado por poucos integrantes, condizente com o tamanho das igrejas coloniais. Nem mesmo houve o emprego de instrumentos de época ou a utilização de uma edição crítica da obra.

Assim como na Gravação 1, a Gravação 2 usa como base a edição de Curt Lange, mas apresenta o *Quoniam* em versão completa. Foi realizada durante um festival, com coro e orquestra integrados por estudantes e professores, embora conte com a participação de solistas profissionais. Apesar de todas as dificuldades da realização de uma gravação dentro de um festival, o resultado é mais fluente do que na Gravação 1. O andamento inicial, por volta de ♩ = 74, cai no decorrer da obra, chegando até ♩ = 68.

A partitura de Lange exhibe diferenças, na colocação do texto, em relação às fontes primárias empregadas, prejudicando a prosódia. No c52, a sílaba *lus* (de *solus*), é colocada na n3 e não na n5 como está indicado nos manuscritos do MIOP. No compasso 101, a sílaba *su* (de *Jesu*) é posta por Lange na n3 e não na n4 (ver anexo 5). Uma modificação melódica

importante apresentada nesta edição acontece no c65 (Fig. 27). Lange retira toda a surpresa criada pela alteração rítmica, igualando o ataque da nota conforme o c63. Alterações na dinâmica original também podem ser observadas.



**Figura 27 – Alteração melódica, de dinâmica e de articulação realizada por Curt Lange.**

A solista (a excelente soprano Martha Herr), na Gravação 2, canta com uma colocação da voz mais clara e alta, do que a da Gravação 1, soando mais leve e com boa dicção. Ainda há a necessidade de uma emissão com grande volume, face ao tamanho do grupo que a acompanha, resultando em uma voz com um vibrato um pouco mais intenso, mas ainda assim, menos veemente do que na Gravação 1. O canto está mais adequado ao estilo sacro da obra, tem maior fluência e um caráter mais solene, sem ser pesante como a anterior. O local da gravação não é informado no encarte.

Solista e orquestra apresentam poucas variações de dinâmica, resultando em uma interpretação em que a expressividade é prejudicada. Devemos lembrar que, ainda que não houvesse qualquer indicação de dinâmica, seria possível enriquecer a obra adicionando-as. Poder-se-ia valorizar os trechos onde o compositor cria alguma tensão harmônica, os momentos onde há reiteração de motivos melódicos, e empregar *mesa di voce* nas notas longas e quaisquer outras variações dinâmicas, o que ajudaria a colorir a obra.

Solista e orquestra realizam as apojaturas longas nos momentos onde ocorrem as

indicações , de acordo com as recomendações dos tratados, isto é, executando a apojatura com metade do valor da nota real. São apresentadas ornamentações apenas no fechamento de cada parte (A1, A2 e A3). A ornamentação na obra sacra deve ser econômica e respeitosa, mas pode (e deve) acontecer, evidenciando determinado afeto desejado. Alguma suspensão intencional do pulso, ou até a realização de tenutas, poderiam enfatizar certos aspectos do texto. No compasso 106, n6, o soprano poderia segurar um pouco o tempo, realizando a respiração calmamente e sublinhando a palavra *Jesu*.

Na Gravação 3, observamos uma preocupação na realização de um trabalho integrado entre pesquisadores e músicos especializados em interpretação historicamente informada. A regravação da *Missa em Mi bemol* pelo *Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga* é justificada pela releitura da obra, com o emprego de instrumentos de época. Apesar de já existir a Gravação 1 quando foi realizada a Gravação 2, o texto do CD da Gravação 3 argumenta que, na gravação anterior, o registro fonográfico era considerado mais importante, devido à escassa discografia disponível ao público.

Apesar das razões apresentadas para a regravação da obra, a interpretação ainda se baseia em uma edição prática, que não apresenta aparato crítico, e da qual foram retiradas todas as indicações de dinâmica, articulação e agógica presentes nas fontes primárias. Também exhibe modificações rítmicas e de colocação do texto, e se baseia apenas nos manuscritos do MIOP e na edição de Lange. A utilização de uma edição crítica ou até facsimilar seriam mais adequadas aos objetivos anunciados anteriormente.

O editor, Sérgio Dias, no encarte do CD, afirma existir no MMM apenas as partes das vozes e dos violinos, baseado em uma informação equivocada contida no catálogo de Lobo de Mesquita realizado por Guimarães (1996, p. 339). Nosso contato direto com os manuscritos

pertencentes ao MMM, inclusive com a obtenção das imagens digitalizadas, nos possibilitou verificar a presença do *set* completo de cordas, vozes, dois oboés e duas trompas.

Na edição de Dias, encontramos várias modificações que contrariam as fontes primárias empregadas: as apojaturas longas estão indicadas conforme a notação moderna, sem o tracinho; modificações de colocação do texto com prejuízo da prosódia nos c42, c84, c87 e c101; diversas alterações rítmicas nos c35 (n4, semicolcheia no original), c41 (n3, colcheia no original), c65 (realiza como Lange, mas sem as indicações de dinâmica— ver Fig. 27), c92 (n5, semicolcheia no original), c102 (Fonte B<sub>1</sub>, n1, semínima pontuada, n2, colcheia; Fonte B<sub>5</sub>, n1 e n2, semínima), c104 (n3, semicolcheia), c106 (n5, colcheia pontuada, n6, semicolcheia).

O grupo não segue exatamente a formação dos grupos mineiros do XVIII, conforme recibos de época coletados por Lange<sup>75</sup> (ver Fig. 9, pág. 43). O conjunto instrumental conta com quatro VI I, quatro VI II, duas Vla, dois Vlc, 1 Cb, 2 Ob, 2 Tpa e órgão, exigindo do soprano maior volume de voz, apesar dos instrumentos de época possuírem uma sonoridade mais suave do que os instrumentos modernos. O local da gravação, o Teatro Pró-Música em Juiz de Fora, de acústica mais seca, também poderia contribuir para um maior esforço do soprano (Rannveig Sif Sigudardottir), resultando em uma voz com vibrato mais intenso. Cabe aqui acrescentar que acreditamos que o cantor deve adequar a sua emissão ao ambiente ao qual se apresenta, principalmente em exibições ao vivo. Se o grupo pretende levar o objetivo da interpretação histórica à risca, deveria se apresentar apenas em ambientes acústicos

---

<sup>75</sup> Em sua maioria, os recibos apresentam apenas 1 VI I, 1 VI II, às vezes 1 Vla, 1 Bx (violoncelo ou contrabaixo) no conjunto das cordas. Em Igrejas maiores, como na Matriz de Mariana, que abrigava a sede do bispado, encontramos grupos bem maiores.

condizentes com a obra, mas se o objetivo é apresentar a obra incondicionalmente, o cantor deve buscar a adequação ao ambiente e à acústica, visando a boa audibilidade da voz, adequando-se ao estilo sem prejuízo da emissão. Como a gravação anuncia a intenção de recriar historicamente a obra, o cuidado com a sonoridade de época deveria pesar não apenas no instrumental, mas também no conjunto vocal.

O andamento da gravação varia por volta de  $\text{♩} = 98$ , um pouco rápido segundo as próprias informações dos tratados, que enfatizam que no estilo sacro, o andamento deve ser sempre mais tranquilo. Apesar do emprego de instrumentos de época, o grupo peca pela realização de uma gravação com poucas variantes de colorido, realizando apenas algumas *messa di voce* em notas longas e pouca alteração da agógica. Apenas na terceira repetição (A3) são acrescentados ornamentos nos c84, c91, c94 e c99, que enriquecem a melodia. O trinado realizado no final da seção A1 (c45) é indicado pelo editor, o da seção A3 (c109) está presente em uma das fontes do MIOP (fonte B<sub>5</sub> – ver página 111).

Para a nossa interpretação da obra, primeiramente observamos as dinâmicas presentes nos manuscritos originais, que apesar de aparecerem em posições truncadas nos diversos instrumentos, nos dão dicas da dinâmica desejada. Reiteraões melódicas podem receber variações dinâmicas e melódicas. Deve-se tomar o cuidado de não utilizar ornamentos em excesso, observando os momentos do texto e da melodia que merecem ser enfatizados. A colocação da voz deve ser leve e clara, sem prejuízo à boa audibilidade, adequando-se ao ambiente em que a obra é apresentada e ao tamanho do conjunto que acompanha o solista. Apresentamos em nossa edição do Quoniam (em anexo), as variações utilizadas em nossa interpretação, sempre entre parênteses sobre a pauta do soprano, ou ainda, em uma pauta acima.

## CONCLUSÃO

Apesar de já existirem pesquisas que investiguem os diversos tratados de canto na história, o estudo atual de canto, na maioria das escolas de canto lírico no Brasil, ainda se baseia incondicionalmente na técnica desenvolvida no século XIX, havendo ainda uma tendência a se transmitir os conhecimentos da mesma forma como foram recebidos. Nos parece que existe a necessidade de uma reavaliação do ensino de canto, através da investigação das diferenças da técnica vocal na história da música. Urge uma maior compreensão de suas causas e suas conseqüências no resultado final da emissão vocal, com uma visão isenta de preconceitos, instigando o estudo consciente do canto lírico e as suas variantes. Seria da maior utilidade observar o período histórico da obra estudada, o tamanho do conjunto que acompanha o solista, o ambiente no qual a obra será apresentada e qual o seu gênero (chamado de estilo pelos tratadistas históricos) – sacro, operístico ou de câmara.

A inserção de uma obra em seu tempo pode nos ajudar na busca por opções conscientes, mesmo que diferentes das originais. Dela dependem as diversas soluções de interpretação, levando em conta as ornamentações possíveis, a adaptação a acústicas de ambientes diferentes daqueles em que a obra foi originalmente apresentada, e a escolha do instrumental utilizado.

É senso comum que, se os compositores do séc. XVIII estivessem vivos hoje, certamente seriam influenciados pelo contexto sócio-cultural (como o foram, em sua época) e, portanto, produziram obras totalmente diversas das que produziram. O meio em que vivemos, não apenas é influenciado por nós, mas nos influencia de maneira irreversível. Não podemos isolar uma obra de arte do contexto em que foi criada, ela é resultado de todas as vivências do

artista em seu momento histórico-socio-cultural. “O homem fala, pensa, aprende e ensina, transforma a natureza; o homem é cultura, é história [...]” (Lane apud Martins, 2007, p.78).

A interpretação embasada em um estudo histórico não depende da classificação vocal, mas sim do domínio e conhecimento do aparelho fonador. Citando Andrea Von Ramm (2009, p.12-15), mezzo-soprano especializada em interpretação histórica, o canto tem como núcleo central a respiração, ou apoio, do qual não podemos prescindir. Em torno deste apoio, temos a técnica (registro, agilidade, vibrato), a expressão (sociológica, pessoal, melódica) e a linguagem (significado, caráter, tensão). Para cada resultado estilístico desejado devemos equilibrar a relação entre estes três itens, modificando o percentual dedicado a cada um deles.

O intérprete deve estar consciente do ambiente acústico em que vai se apresentar, e adequar o tipo de emissão da voz a esse ambiente. Será em um teatro com uma acústica mais seca ou em uma igreja bem reverberante? Qual instrumental irá acompanhá-lo, um grupo pequeno, com instrumentos de época, como os originais, ou uma grande orquestra moderna? Qual o estilo da peça: sacra, operística ou de câmara? Quais as possibilidades de ornamentação? A partitura utilizada é fiel aos manuscritos originais, ou ainda, indica as sugestões ou correções do editor? Se a obra é sacra, ainda que fora do ritual litúrgico, devemos buscar valorizar a seriedade e o caráter solene, incorporando um personagem, realçando os afetos apresentados no texto e na música.

A busca por uma compreensão contextualizada da obra pode levar a questões nem sempre passíveis de resposta, mas deve estimular a imaginação na busca por uma interpretação consciente, mesmo que contrária ao contexto histórico.

Esperamos com esta dissertação apresentar sugestões para uma interpretação que valorize a obra brasileira do século XVIII, uma vez que a interpretação anacrônica pode

depreciar e até dificultar a execução de uma obra musical. Não buscamos aqui uma interpretação única, mas as diversas possibilidades de interpretação dentro das alternativas oferecidas nos diversos registros de época, no nosso caso, principalmente os tratados de diferentes teóricos da música e professores de canto do século XVIII. Esperamos que nossa investigação estimule o interesse e a curiosidade de outros pesquisadores, já que é a multiplicidade de olhares que mantém viva a música do passado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

III FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA. J. J. E. Lobo de Mesquita. Juiz de Fora: Pró-música. 1 CD. [s.d.].

ACERVO CURT LANGE. Disponível em: <<http://www.curtlange.bu.ufmg.br>> Acesso em: 25 out. 2010.

AGRICOLA, Johann Friedrich. *Introduction to the art of singing*. [TOSI, Pier Francesco. *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. Tradução de J. F. Agricola. Berlin: George Ludewig Winter, 1757]. Traduzido por Julianne C. Baird. New York: Cambridge University Press, 1995 [1757].

APEL, Willi. *The notation of polyphonic music 900-1600*. Cambridge: Medieval Academy of America, 1953.

BARBIER, Patrick. *História dos castrati*. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARBOSA, Elmer Cypriano Corrêa. *O Ciclo do ouro. O tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: PUC, XEROX, 1978.

BÉHAGUE, Gerard. Música barroca mineira: problemas de fonte e estilística. *Universitas* n° 2. Salvador: UFBA. Jan, abr, 1969.

BENT, Ian. POPLE, Anthony. Analysis. In: Grove Music online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/41862>> Acesso em: 02 junho 2010.

BLAKE, Wilson et al. Rhetoric and music. In: Oxford Music online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>> Acesso em: 09 jun. 2010.

BINDER, Fernando e CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. In: I SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 198-217.

BOSCHI, Caio César. *Achegas à história de Minas Gerais (séc. XVIII)*. Porto: Universidade Portucalense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CARDOSO, André. *8ª Lição para as Matinas de Quarta-Feira Santa. Uma atribuição de autoria entre Jerônimo de Souza Lobo e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e Edição*

*crítica*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

CARRATO, José Ferreira. *Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais*. Brasileira. Volume 334. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

CASTAGNA, Paulo. Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira. *PER MUSI: Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, n. 18, julho/dezembro, p. 7-16, 2008.

\_\_\_\_\_. A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX. In: *Apostila do curso História da música brasileira*. SP: UNESP, [s.d.].

\_\_\_\_\_. (coord.). *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro*; coordenação musicológica Paulo Castagna; Textos Introdutórios: Júnia Ferreira Furtado, Maria Inês Guimarães, CD1; Governo do Estado de Minas Gerais, 2007.

COTTA, André Guerra (org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana: homenagem a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805) no bicentenário de seu falecimento*. Mariana: FUNDARQ, 2005.

CRUTCHFIELD, Will. Voices. In: BROWN, Howard Mayer. SADIE, Stanley (editores). *The Norton/Grove handbooks in music. Performance practice. Music after 1600*. New York, W. W. Norton & Company, 1990.

CYR, Mary. *Performing Baroque music*. Portland: Amadeus Press, 1998.

CULLEN, Thomas Linch, S. J. *Música sacra: subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: Musimed, 1983.

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.

DIZIONARIO GARZANTI DI ITALIANO. Versione 2.0. Italy: Garzanti linguistica, Expert System s.p.a, 2006.

DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New York: Faber and Faber: 1963.

DOTTORI, Mauricio. *Ensaio sobre a música colonial brasileira*. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

DUFFIN, Ross W. Performance histórica: Que me veux-tu? Tradução por: Paulo César Martins Rabelo. In: *Early Music America*. Volume I, Número 1 (Outono de 1995).

DUPRAT, Régis (Coord.). *Acervo de manuscritos musicais: coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

FERNANDES, Cristina. *Devoção e teatralidade. As vésperas de João de Souza Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal pombalino*. Lisboa: Edições Colibri, 2005.

FERNANDES, Neusa. *A Inquisição em Minas Gerais no século XVIII*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. 2000. Tese (Doutorado em Música Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em música. Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de Edição in: *Debates, caderno de Pós Graduação em Música*; 7; 2004; Centro de Letras e Artes, Uni-Rio, Rio de Janeiro, p. 39 – 55.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas (coord.). *A música sacra em Viçosa*. Viçosa: Centro de Documentação Musical de Viçosa, 2008.

FREIRE, Vanda Bellard et al. *Música e pesquisa. Novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

FROTA, Lélia Coelho et al. Ataíde. *Vida e obra de Manuel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

FURTADO, Júnia Ferreira. *O livro da capa verde. O regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da real extração*. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. Novas tendências da historiografia sobre Minas Gerais colonial. In: *História da Historiografia*. No. 2. Mar. 2009. p. 116 - 162. Disponível em: < <http://www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista/article/viewFile/11/11> > Acesso em: 31 mar. 2010.

GARBINI, Luigi. *Breve storia della musica sacra. Dal canto sinagogale a Stockhausen*. Milano: il Saggiatore, 2005.

GARCIA, E. *Tratado completo del arte del canto (escuela de Garcia)*. Tradução de Eduardo Grau. Primeira parte. Buenos Aires: Ricordi Americana, [s.d].

GERLING, Cristina. Considerações sobre a análise schenckeriana. In: *Cadernos de Estudo. Análise Musical*. Nº 2. São Paulo: Atravez, 1990. p. 1-8.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4 ed. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2007.

GODINHO, Josinéia. *Do iluminismo ao cecilianismo: a música mineira para a missa nos séculos XVIII e XIX*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de MG.

GUIMARÃES, Maria Inês Junqueira. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. In: CASTAGNA, P. (coord.) *Patrimônio arquivístico-musical mineiro*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2008, v. 1, p. 27-29.

\_\_\_\_\_. *L'oeuvre de Lobo de Mesquita. Compositeur brésilien (?1746-1805)*. 1996. Tese (Doctorat em Histoire de la Musique et Musicologie) – Université de Paris IV – Sorbonne, v.II.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HARRIS, Ellen T. Voices. In: BROWN, Howard Mayer. SADIE, Stanley (editores). *The Norton/Grove handbooks in music. Performance practice. Music after 1600*. New York, W. W. Norton & Company, 1990, p. 97-116.

HAYNES, Bruce. *The end of early music. A period performer's history of music for the twenty-first century*. New York: Oxford University Press, 2008.

HEARTZ, Daniel. *Music in European capitals: the gallant style, 1720-1780*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2003.

HENDERSON, W. J. *Early history of singing*. New York: Longmans Green and Company, 1921.

HILLER, Johann A. *Treatise on vocal performance and ornamentation*. Tradução de Suzanne J. Beicken. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. (original de 1780).

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISAACS, Alan (Org.); MARTIN, Elizabeth (Org.). *Dicionário de Música Zahar*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

KINDERSLEY, Jemima. As cartas de Jemima Kindersley. In: FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Mulheres viajantes no Brasil (1764-1820)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

KOELLREUTTER, H. J. Análise Fenomenologia do minueto em sol maior de J. S. Bach. In: *Cadernos de Estudo. Análise Musical. N° 1*. São Paulo: Atravez, 1989. p. 1-8.

LANGE, Francisco Curt. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais. – Vila do Príncipe do Serro Frio e Arraial do Tejuco*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983. v. VIII.

\_\_\_\_\_. *História da música nas Irmandades de Vila Rica. Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979. Vol. I.

\_\_\_\_\_. Novas pesquisas em Minas Gerais. Arraial do Tejuco e Vila do Príncipe. In: *Minas Gerais, Suplemento literário*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 16 de junho de 1973. Ano VIII, N° 355, p. 3-5.

\_\_\_\_\_. La Musica em Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII). In: *Separata de la Revista Musical Chilena*, n° 102-103. Chile: Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, 1967-1968.

\_\_\_\_\_. A música religiosa em Minas Gerais no século XVIII. In: *Música Sacra*. Petrópolis: Edições Paulinas, março-abril, 1953.

\_\_\_\_\_. La musica em Minas Gerais em El siglo XVIII. In: *Archivo de Musica*

*Religiosa de La “Capitania Geral das Minas Gerais”*. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 1951.

\_\_\_\_\_. Carta de Curt Lange para J. T. Wilkes, 6 out 1945. Belo Horizonte: Acervo Curt Lange, BRUFMGBUCL 2.1.032.259.

LANZELOTTE, Rosana. A retórica no barroco: a arte de convencer sem palavras. In: *Studio de Música Antiga II*. Rio de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula, 1987, p. 85-101.

LE MOS, Maya Suemi. Retórica e elaboração musical no período barroco: condições e problemas no uso das categorias da retórica no discurso crítico. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 17, 2008, p. 48-53.

LENNEBERG, Hans. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I). In: *Journal of Music Theory*, Vol. 2, No. 1 (Abr. 1958), p. 47-84. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/842930> > Acesso em: 15 maio 2009.

LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música, Vila Rica, século XVIII*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e ciências humanas. Universidade Estadual de Campinas.

LIBER Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis I. Vel II. Classis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a solesmensibus manachis: diligenter ornato. Typis Societatis S. Joannis Evang. / desclée & Socii. S. Sedis Apostolicae et S. Rituum Congregationis Typographi. Parisiis, Tornaci, Romae, 1927.

MANCINI, Giambattista. *Practical reflections on the figurative art of singing*. Tradução de Pietro Buzzzi. Boston: The Gorham Press, 1912 (original de 1777).

MARTINS, Sueli Terezinha Ferreira. Psicologia social e processo grupal: a coerência entre pensar, fazer e sentir em Sílvia Lane. In: *Psicologia & Sociedade*; Porto Alegre, vol. 19, nº. spe2, p. 76-80, 2007.

MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil*. Tradução de Selena Benevides Viana. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1978.

MESQUITA, J. J. E. Lobo de. *Missa nº I, em Eb*. Editado por Márcio Miranda Pontes. Belo Horizonte: Editora Pontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Missa em Mi bemol maior*. Editado por Sérgio Dias. Coleção Francisco Curt Lange, Casa do Pilar (Museu da Inconfidência). Ouro Preto. 1 partitura (154 p). Quatro vozes, flautas I e II, oboés I e II, trompas I e II, violinos I e II, violoncelo, contrabaixo. [s.l.]: [s.e.], [s.d.].

\_\_\_\_\_. *Misa [grande, en mib]. Kyrie y Gloria solamente para 4 vozes mixtas, cuerdas, trompas, clave u organo*. Editado por Francisco Curt Lange. [s. l.]: [s. e.], [s. d.].

MILLER, Richard. *English, French, German and Italian techniques of singing: A study in National Tonal Preferences and how they relate to functional efficiency*. Metuchen: The

Scarecrow Press, 1977.

\_\_\_\_\_. *On the art of singing*. New York: Oxford University Press, 1996.

MONTEIRO, Maurício. Na esfera dos limites, no círculo das articulações. Música em Minas colonial In: MAGALHÃES, F. (Curadoria); CURTI, A. H. (Coord.). *Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 59-63).

\_\_\_\_\_. (org.). A encíclica Annus Qui de Benedito XIV & a música no ocidente cristão. Um ensaio preliminar. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, 1998.

MOREIRA, Dom Gil Antônio. Religiosidade e arte em Minas Gerais no século XVIII. In: MAGALHÃES, F. (Curadoria); CURTI, A. H. (Coord.). *Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 53-57).

MOURÃO, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

NETO, Diósnio Machado. *Administrando a festa: música e iluminismo no Brasil colonial*. 2008. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.

NEUMANN, Frederick. *Ornamentation in baroque and post-baroque music. With special emphasis on J. S. Bach*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

NEWTON, George. *Sonority in singing. A historical essay*. New York: Vantage Press, 1984.

NOGUEIRA, Caio Benévolo Sierra. *Vieira e Bach: a ubiquidade do púlpito*. 1998. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NOVINSKY, Anita Waingort. *Inquisição: rol dos culpados: fontes para a história do Brasil (século XVIII)*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992.

OXFORD MUSIC ONLINE. Disponível em: < <http://www.oxfordmusiconline.com> >.

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA. *Mestres do Barroco Mineiro (Séc. XVIII)*. Vol I. Rio de Janeiro: Festa Irineu Garcia, 1958. Remasterizado em digital. 1 CD. LDR-5005.

ORQUESTRA BARROCA. *12º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Pró-música, 2001. 1 CD.

PACHECO, Alberto. *O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.

\_\_\_\_\_. A regulação vocal. In: II SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, Goiânia, 6 - 9 nov. 2002. *Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em performance musical*. Goiânia: Universidade Federal de Goiânia, 2002, p. 19 – 24.

PEDROSO, Manoel de Moraes. *Compendio musico, ou arte abreviada*. Porto: Officina

episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1751.

PIRES, Sérgio Macedo. *Sources, style and context for the Te Deum of José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805): A critical edition*. 2007. Tese (Doctor of Musical Arts). College of Fine Arts, Boston University.

\_\_\_\_\_. *Lobo de Mesquita e a música colonial mineira*. 1994. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

PEREZ, David. *Messe. Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Soprano, Contralto, Tenore, Basso, Orchestra. sol maggiore*. In: Internet culturale Disponível em: <<http://www.internetculturale.it/bdi-ntc/digital/risorsadigitale.jsp?magid=oai:www.int...>> Acesso em 11 set. 2009.

QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute*. Tradução de Edward R. Reilly. New York: Schirmer Books, 1966 (original de 1752).

QUINTÃO, Padre Paulo Dionê. Centenário de Dom Oscar de Oliveira. In : RCC Viçosa. Renovação Carismática de Viçosa. Disponível em : < <http://www.rccvicosa.com/centenario-de-dom-oscar-de-oliveira/> > Acesso em: 20 março 2011.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie, précédé de Rameau l'harmonie et les méprises de la tradition*. Por Joseph François-Kremer. Paris: Meridiens klincksieck, 1986.

RAMM, Andrea Von. Singing early music. In: *Early Music*, Vol. 4, No. 1 (Jan., 1976), p 12-15. Oxford University Press. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3126016> >. Acesso em: 01 jun. 2009.

\_\_\_\_\_. Style in Early Music Singing. In: *Early Music*, Vol. 8, No. 1 (Jan., 1980), pp. 17-20. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3126630>>. Acesso em: 01 jun. 2009.

RAMOS, Donald. Do Minho a Minas. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte, v. 44, n. 1, jan./jun., p.132-153, 2008.

RINK, John. Analysis and (or?) Performance. In: *Musical performance. A guide to understanding*. England: Cambridge University Press, 2002, p. 35-58.

ROCHA, Edilson. A missa grande de Antonio dos Santos Cunha: influências operísticas na obra de um compositor colonial mineiro. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 18, 2008 A, p. 52-58.

ROCHA, Júlio Cesar Moretzsohn. *Missa a 4 vozes para quarta-feira de cinzas com violoncello obbligato e órgão de J. J. Emerico Lobo de Mesquita um estudo interpretativo*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. *As missas de J. J. Emerico Lobo de Mesquita: um estudo estilístico*. 2008 B. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ROMEIRO, Adriana; BOTELHO, Angela Vianna. *Dicionário histórico das Minas Gerais.. Período colonial*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido. Métodos de flauta do Barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008.

RÓNAI, Laura. Tabela de afetos. [s.d.].

SADIE, Stanley (edição). Rethoric and music. In: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. v. 15, London: Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 793-803.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Tradução de Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. v. 4.

\_\_\_\_\_. *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil*. Tradução de Leonam de Azeredo Penna. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1974. v. 5.

\_\_\_\_\_. *Voyage dans les district des diamans et sur le littoral du Brésil*. Paris: Librairie – Gide, 1833. Tome premier.

SALVADOR, José Gonçalves. *Os cristãos-novos em Minas Gerais durante o ciclo do ouro, 1695-1755: relações com a Inglaterra*. São Paulo: Pioneira, 1992.

SANFORD, Sally Allis. *Seventeenth and eighteenth century vocal style and Technique*. 1979. Tese. (Doctor of musical arts). Department of music, Stanford University.

SILVA, Handel Cecílio Pinto da. *O órgão setecentista da Igreja do Carmo de Diamantina. Seus enigmas e sua estreita ligação com o órgão de Córregos*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE CARDIOLOGIA. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [online@cardiol.br](mailto:online@cardiol.br) em 24 out. 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. A imprensa colonial. In: *História da Imprensa no Brasil*. 4a. ed. Rio de Janeiro: Mauad editora, 1999. p.17-18.

SOLANO, Francisco Ignacio. *Nova instrução musical, ou theorica pratica da musica rythmica*. Lisboa: Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1764.

SPAETHLING, Robert. *Mozart's letter, Mozart's life*. London: Faber and Faber, 2000.

STARK, James. *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

TORRE DO TOMBO ONLINE. Disponível em: <[http://ttonline.dgarq.gov.pt/dserve.exe?dsqServer=calm6&dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqCmd=show.tcl&dsqDb=Catalog&dsqPos=0&dsqSearch=\(RefNo='PT-TT-TSO/IL/28/8018'\)](http://ttonline.dgarq.gov.pt/dserve.exe?dsqServer=calm6&dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqCmd=show.tcl&dsqDb=Catalog&dsqPos=0&dsqSearch=(RefNo='PT-TT-TSO/IL/28/8018'))> Acesso em: 16 maio 2010.

TOSI, Pierfrancesco. *Observations on the florid song*. Tradução de Galliard (1743). Londres:

Michael Pilkington, 1987. Reprint, Caligraving, 2002 (original de 1732).

\_\_\_\_\_. *Opinions of singers ancient, and modern or observations on figured singing*. Tradução de Edward Foreman. Minneapolis: Pro music press, 1986.

\_\_\_\_\_. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723; reprint, New York: Broude Brothers, 1968. In: *saggi musicali italiani*. Disponível em: <[http://www.chmtl.indiana.edu/smi/settecento/TOSOPI\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/smi/settecento/TOSOPI_TEXT.html)> Acesso em: 13 jun. 2009.

ULHÔA, Martha Tupinambá et al. *Normas para apresentação de dissertações e teses de Música*. Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes – Programa de Pós-graduação em música – PPGM, 2002.

VALADARES, Virgínia Trindade. *Elites mineiras setecentistas. Conjugação de dois mundos*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

VIAGRANDE, Riccardo. *Le forme della musica sacra*. Monza: Casa Musicale Eco, 2005.

WALLS, Peter. Historical performance and the modern performer. In: *Musical performance. A guide to understanding*. England: Cambridge University Press, 2002, p. 17-34.

WEIMER, Eric. *Opera seria and the evolution of classical style, 1755-1722*. Michigan: University Microfilms Inc., 1984.

WERLANG, Guilherme. Estilo e personalidade na música do ciclo do ouro em Minas Gerais. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 12, No. 2, (Autumn - Winter, 1991), p. 187-199. University of Texas Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780089>> Acesso em: 13 maio 2008, p. 188.

WHITALL, Arnold. Analysis. In: *The Oxford companion to music*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e257>> Acesso em: 02 junho 2010.

ZUMPANO, Nívea G.; GOLDEMBERG, Ricardo. Princípios de técnica e história do temperamento musical. In: *Sonora*. Disponível em: <<http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/view/29/28>> Acesso em: 08 fev 2011.

## ANEXOS

### 1. Princípios Editoriais

No processo de edição da obra, algumas intervenções editoriais se fizeram necessárias, na busca da versão musical que entendemos como correta, considerando as inconsistências nas fontes e eventuais erros ocorridos no momento da confecção de cada cópia musical.

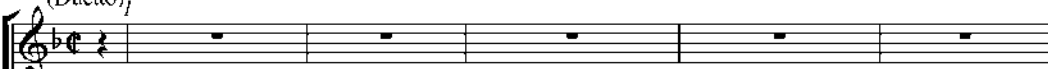
- A ortografia, divisão silábica e a pontuação do texto latino foram ajustadas de acordo com as normas de Solesmes (Liber, 1927).
- Todas as ligaduras e *stacatos* contidos nos manuscritos originais foram transcritos e serviram de base para a adição em outras vozes. As ligaduras acrescentadas se apresentam em pontilhado. Os *staccatos* acrescentados são referenciados no aparato crítico.
- Indicações de repetição e dobramento foram realizadas na edição.
- As indicações de dinâmica, expressão e agógica acrescentadas na partitura, quando ausentes nas fontes, estão entre parênteses. As indicações existentes apenas em uma das fontes aparecem entre colchetes. As inconsistências decorrentes de desigualdades nas fontes foram referenciadas no aparato crítico.
- A disposição das vozes e instrumentos na grade seguiu a convenção atual.
- As abreviaturas de andamento foram apresentadas por extenso, como é praxe atualmente.
- Alterações e acréscimos foram registrados no aparato crítico, que descreve a

72

## 2. Laudamus

**Larghetto**

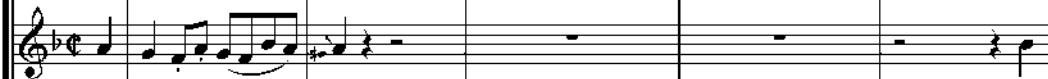
(Duetto)<sub>1</sub>

S. 

A. 

**Larghetto**

Vln. I 

Vln. II 

Bx. 



6

Vln. I 

Vln. II 

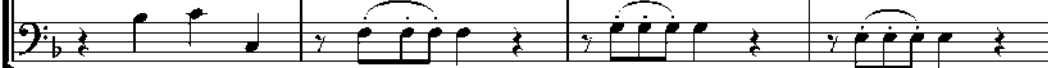
Bx. 



11

Vln. I 

Vln. II 

Bx. 

15 73

Vln. I *p* *poco f* *cresc.* *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Bx. *f* *ff* *p*

19

S. Lau - da - mus, lau - da - mus te.

A. Lau - da - mus, lau - da - mus te,

Vln. I *(p)* *[p]* *[dolce]* *f* *f*

Vln. II *p* *p*

Bx. *p* *[p]* *[f]*

24

S. lau - da - mus, lau da - mus te,

A. lau - da - mus, lau da - mus te,

Vln. I *f* *f* *p*

Vln. II *p*

Bx. *f* *(p)* *sfz*

74

29

S. *be - ne - di - ci-mus te,*

A. *be - ne - di - ci-mus te, lau -*

Vln. I *(p)* *f*

Vln. II *p* *(p)*

Bx. *p*

=

33

S. *lau - da - mus te, be-ne - di-ci-mus te, a - do-*

A. *-da-mus te, be-ne - di-ci-mus te, a - do-*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Bx. *f* *p*

=

37

S. *-ra - mus te, glo-ri - fi-ca-mus te, a - do - ra-mus te,*

A. *-ra - mus te, glo-ri - fi-ca-mus te,*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *(p)* *p* *f*

Bx. *(f)* *(p)* *(f)* *(p)*

41

S. *be - ne - di - ci - mus,*

A. *glo - ri - fi - ca - mus te, a - do -*

Vln. I *(p) (f) (p) f*

Vln. II *(f) (f) (p) (f) (p) (f)*

Bx. *(f) (p) (p) (f) (p) (f)*

45

S. *a - do - ra - mus te, a - do - ra - mus*

A. *ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus - te, a - do - ra - mus*

Vln. I *p (f) (p) (f) (p) (f) (p)*

Vln. II *(p) (f) (p) (f) (p) f (p)*

Bx. *(p) (f) (p) (f) (p) (f)*

49

S. *te, glo - ri - fi - ca - mus - te.*

A. *te, glo - ri - fi - ca - mus - te.*

Vln. I *te, glo - ri - fi - ca - mus - te.*

Vln. II *(f) f*

Bx. *(f) (p)*

76

53

S. a - do ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus - te,

A. a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus - te,

Vln. I *(p)* *f* *(p)* *f*

Vln. II *p* *f* *p* *f*

Bx.



57

S. glo - ri - fi - ca - mus - te.

A. glo - ri - fi - ca - mus - te.

Vln. I

Vln. II

Bx.



61

S.

A.

Vln. I *[f]* *(p)* *f* *(p)*

Vln. II *f* *[p]* solo *f* *p*

Bx.

66 77

S. *[Musical staff]*

A. *[Musical staff]*

Lau - da - mus - te, lau - da - mus,

Vln. I *[Musical staff]* *pp* *[p]*

Vln. II *[Musical staff]* *(pp)* *[p]*

Bx. *[Musical staff]* *[pp]* *[p]* *[sfz]*

70

S. *[Musical staff]*

A. *[Musical staff]*

lau - da - mus te, Lau - da - mus te, lau -

lau - da - mus te, be-ne-di-ci-mus - te,

Vln. I *[Musical staff]* *[p]* *[p]* *f* *[p]*

Vln. II *[Musical staff]* *(p)* *(p)* *(f)* *(p)*

Bx. *[Musical staff]* *p* *[sf]* *p*

75

S. *[Musical staff]*

A. *[Musical staff]*

-da - mus, lau - da - mus te, be-ne-di-ci-mus te,

a - do -

Vln. I *[Musical staff]* *[p]* *[f]* *[p]* *[p]*

Vln. II *[Musical staff]* *(p)* *(p)*

Bx. *[Musical staff]* *[sf]* *p*

78

80

S. a - do - ra - mus te, a - do - ra - mus te,

A. - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te,

Vln. I

Vln. II

Bx.

=

84

S. glo - ri - fi - ca - mus te, a - do - ra - mus te, be - ne - di - ci - mus

A. glo - ri - fi - ca - mus te, a - do - ra - mus te, be - ne - di - ci - mus

Vln. I *tr* *tr* *tr* *[tr]* *f* *f*

Vln. II *f* *f* *[p]* *f*

Bx. *f* *p* *f*

=

89

S. te, a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te,

A. te, a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te,

Vln. I *f* *(p)*

Vln. II *f* *p*

Bx. *f*

94

S. a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te,

A. a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te,

Vln. I *p* *f* *p*

Vln. II [*p*] [*p*]

Bx. *f* *p*

98

S. glo - ri - fi - ca - mus te.

A. glo - ri - fi - ca - mus te.

Vln. I *p* *cresc.* *p* [*poco*] *f*

Vln. II [*f*]

Bx. *f*

102

Vln. I *f* *f* *f*

Vln. II *f* *f* *f*

Bx. *f*



4 81

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*(p)* *(f)*

a-gi-mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am, pro-pter

(solo)

a-gi-mus ti - bi pro-pter ma gnam glo - ri-am,

a-gi-mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am.

a-gi-mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am.

*(f)* *(p)* *(f)*

*(f)* *(p)* *(f)* *(f)*

*(f)* *(p)* *f*

82

7

Tpa. I e II

S.

ma - gnam glo - ri - am, pro - pter ma - gnam, pro - pter ma - gnam,

A.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am, pro - pter ma - gnam, pro - pter ma - gnam

T.

8 duo  
pro - pter ma - gnam glo - ri - am, pro - pter ma - gnam,

B.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am, pro - pter ma - gnam glo -

Vln. I

Vln. II

Bx.

10 83

Tpa. I e II

S.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

A.

glo - ri - am tu - am.

T.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

B.

ri - am tu - am.

Vln. I

Vln. II

Bx.

## 4. Domine Deus

**Allegro moderato**

*I*

Oboé I

Oboé II

Trompa em E<sup>+</sup>  
I e II

S.

Alto

Baixo

**Allegro moderato**

Vln. I

Vln. II

Bx.

The musical score is for a piece titled "4. Domine Deus". It is in E-flat major (three flats) and 4/4 time, marked "Allegro moderato". The score is divided into two systems. The first system includes staves for Oboe I, Oboe II, Trombone in E (I and II), Soprano, Alto, and Bass. The second system includes staves for Violin I, Violin II, and Cello. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The violins have dynamic markings of *f*, *p*, and *f*. The cello has dynamic markings of *f*, *p*, and *f*. The vocal parts (Soprano, Alto, Bass) are currently silent.

5 85

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

B.

Do - mi - ne,

Vln. I

Vln. II

Bx.

*[p]*

*[p]*

*p*

86

9

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

Do - mi - ne De - us, Rex cae -

B.

Vln. I

*[p]* *[f]* *p*

Vln. II

*(p)* *f* *p*

Bx.

*(p)* *f* *[p]*

13 87

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

-les - tis. Rex — cac- les - tis,

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

88

17

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

De - us Pa - ter. Pa - ter om - ni - po - tens,

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

The musical score for measures 17-20 is written for a symphony orchestra and vocal soloists. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo and meter are not explicitly indicated. The score includes parts for Oboe I and II, Trumpets I and II, Soprano, Alto, Bass, Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. The Alto part has lyrics: 'De - us Pa - ter. Pa - ter om - ni - po - tens,'. Dynamics include [p], [f], and [p] for Violin I, and p for Violin II and Cello/Double Bass.

21

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

Pa - ter om - ni - po - tens. De - us Pa - ter, De - us Pa - ter om -

*(p)* *(p)* *f*

*[p]* *[p]* *[f]*

90

25

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

Do - mi-ne Fi - li

- ni - po - tens.

*f*

*ff*

*f*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 252, starting at measure 90. The score is for a symphonic work. The instruments listed are Oboe I, Oboe II, Trumpets I and II, Soprano (S.), Alto (A.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello/Double Bass (Bx.). The key signature is B-flat major, indicated by two flats (B-flat and E-flat) on the treble clef. The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The Soprano part has lyrics 'Do - mi-ne Fi - li' and the Alto part has lyrics '- ni - po - tens.'. The Violin I and II parts have dynamic markings 'f' and 'ff' respectively. The Cello/Double Bass part has a dynamic marking 'f'. The score is divided into four measures. The first measure (90) shows the Soprano and Alto parts. The second measure (91) shows the Soprano and Alto parts. The third measure (92) shows the Soprano and Alto parts. The fourth measure (93) shows the Soprano and Alto parts. The Oboe I and II parts have rests in measures 90 and 91, and then play a short phrase in measures 92 and 93. The Trumpets I and II parts have rests in all four measures. The Violin I and II parts have a short phrase in measure 90, a rest in measure 91, and then play a short phrase in measures 92 and 93. The Cello/Double Bass part has a short phrase in measure 90, a rest in measure 91, and then plays a short phrase in measures 92 and 93.

29

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

u - ni - ge - ni - te

*f* *p* *f* *f* *f* *p* *f*

92

33

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

Je - su Chri - ste, u - ni - ge - ni - te Je - su

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*f* *p* *f* *p* *f* *sf* *p* *sf*

38

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

Chri - ste, Je - su, Je - - - su - Chri - ste,

A.

B.

Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne

Vln. I

Vln. II

Bx.

*f* *f*

*f* *f*

*f* *p*

94

43

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

Do - mi - ne De - us,

Do - mi - ne De - us.

De - us, De - us, A - gnus De - i,

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*f* *p*

48

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

De - us, A-gnus De - i, De - mi

A.

De - us, A-gnus De - i, De - mi

B.

Fi - li - us Pa tris,

Vln. I

*p* *f* (*p*)

Vln. II

*p* *f* [*p*]

Bx.

*sf* [*p*] [*f*]

96

53

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

ne De - us, Do - mi - ne De -

ne De - us, Do - mi - ne De -

Fi - li - us Pa - tris,

*sf*

58 97

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

- us,

A.

- us,

B.

Fi - li - us Pa - - - - -

Vln. I

*p* *f* *p* [*f*] *p* *f* *p* *f* *p*

Vln. II

[*p*] *p* *f* *p* *f* *p*

Bx.

*f*

98

63

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*p*

Do-mi - ne De - us A - gnus De - i,

Do-mi - ne De - us. A - gnus De - i,

- - tris, Do - mi-ne

68 99

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

Do - mi-ne De - us A - gnus. De - i, Do - mi-ne

Do - mi-ne De - us, A - gnus. De - i, Do - mi-ne

De - us, Do - mi-ne De - us,

*f*

*[f]* *[p]* *f*

*f*

100

72

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

De - us Fi - li - us Pa - tris, A - gnus De - i,

A.

De - us, Fi - li - us Pa - tris, A - gnus De - i,

B.

Do - mi - ne De - us, A - gnus. De - i,

Vln. I

*(p)* *(f)* *p*

Vln. II

*p* *(f)* *(p)*

Bx.

*(p)* *f* *p*

76 101

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

Fi - li - us Pa - - - - -

Fi - li - us Pa - - - - -

Fi - li - us Pa - - - - -

*f* *ff*

*ff* *ff*

*f* *f*

102

79

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

-tris,

Do - mi - ne,

A.

tris,

B.

tris,

Vln. I

Vln. II

Bx.

84

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

Do - mi - ne De - us, Rex. cae -

*f* *f* *[p]*

*[f]* *f* *p*

*f* *f* *p*

104

88

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

-les - tis,

A.

Do - mi - ne

Fi - li - us

B.

Vln. I

*f*

Vln. II

*f*

Bx.

*rfz*

*f*

92 105

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

u - ni - ge - ni - te,

B.

Do - mi-ne De-us,

Vln. I

*f* *p* [*f*] *f*

Vln. II

*f* [*p*] *f* *f*

Bx.

*f* *p* *f* *f*

106

96

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

Do - mi - ne

Do - mi - ne

A - gnus De-i, Do - - mi - ne, Do - mi - ne

*f* *p*

*f* *p*

*f* *(p)*

100 107

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us

De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us

De us, Do - - - - -

108

104

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

Pa - tris, Do - mi - ne De - us,

Pa - tris, Do - mi - ne De - us,

- mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us, Do -

*f*

*[rfz]*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

109

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

mi-ne,

*f* *p* *f* *p*

*f* (*p*) *f* (*p*)

*f* (*p*) *f* (*p*)

110

113

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

A - - gnus De - i, Fi - li - us

A - - gnus De - i, Fi - li - us

*f* Fi - li - us Pa - - - - -

*f*

*f*

117

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*p*

*[p]*

*[f]*

*[p]*

*[p]*

*[f]*

*[f]*

Pa - tris, Do - mi - ne De - us A - gnus De - i, Do - mi - ne

Pa - tris, Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Do - mi - ne

tris, Do - mi - ne De - us, Fi - li - us Pa - tris,

112

122

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

De - us Fi - li - us Pa - tris, Do - mi - ne De - us Fi - li - us

A.

De - us, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - - -

B.

Do - mi - ne De - us Fi - li - us Pa - - -

Vln. I

Vln. II

Bx.

126 113

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

Pa - - - - -

A.

B.

Vln. I

*f*

Vln. II

*f* *f*

Bx.

The musical score is written for measures 126 to 113. The key signature is B-flat major. The Soprano part has the lyrics 'Pa' followed by dashes. The Violin I part starts with a forte (f) dynamic. The Violin II part starts with a forte (f) dynamic and has a forte (f) dynamic marking in the second measure. The Cello part starts with a forte (f) dynamic.

114

129

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.  
tris.

A.  
tris.

B.  
tris.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*[p]*

*[p]*

*p*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 129 through 132. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).  
- **Ob. I**: Measures 129-131 have a melodic line with eighth and quarter notes. Measure 132 is a whole rest.  
- **Ob. II**: Measures 129-131 have a melodic line with eighth and quarter notes. Measure 132 is a whole rest.  
- **Tpa. I & II**: Measures 129-131 have a sustained note (half note). Measure 132 has a chord of two eighth notes.  
- **S.**: Measures 129-131 have a whole rest with the instruction 'tris.' below. Measure 132 is a whole rest.  
- **A.**: Measures 129-131 have a whole rest with the instruction 'tris.' below. Measure 132 is a whole rest.  
- **B.**: Measures 129-131 have a whole rest with the instruction 'tris.' below. Measure 132 is a whole rest.  
- **Vln. I**: Measures 129-131 have a continuous sixteenth-note pattern. Measure 132 has a half note with a crescendo hairpin and the instruction *[p]*.  
- **Vln. II**: Measures 129-131 have a continuous sixteenth-note pattern. Measure 132 has a half note with a crescendo hairpin and the instruction *[p]*.  
- **Bx.**: Measures 129-131 have a continuous eighth-note pattern. Measure 132 has a half note with a crescendo hairpin and the instruction *p*.

133

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*f*

*ff*

*ff*

*f*

*ff*

*ff*

*f*

*ff*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 133, 134, and 135. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The instruments are Oboe I, Oboe II, Trumpets I & II, Soprano, Alto, Bass, Violin I, Violin II, and Cello. In measure 133, Oboe I and II play a half note G4, followed by a half rest. Trumpets I & II play a half note G4, followed by a half note A4. Violin I and II play a half note G4, followed by a half note A4. Cello plays a half note G4, followed by a half note A4. In measure 134, Oboe I and II play a half note A4, followed by a half rest. Trumpets I & II play a half note A4, followed by a half note B4. Violin I and II play a half note A4, followed by a half note B4. Cello plays a half note A4, followed by a half note B4. In measure 135, Oboe I and II play a half note B4, followed by a half rest. Trumpets I & II play a half note B4, followed by a half note C5. Violin I and II play a half note B4, followed by a half note C5. Cello plays a half note B4, followed by a half note C5. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

## 5. Qui tollis

116

Largo

**System 1 (Measures 1-6):**

- Tenor:** Rests.
- Vln. I:** Melodic line starting on G4, moving up to A4, then descending.
- Vln. II:** Accompanying line with eighth notes.
- Bx.:** Solo line starting on G2, moving up to A2, then descending. Dynamics: *p*, *f*, *p*.

**System 2 (Measures 7-12):**

- T.:** Solo line with lyrics: "Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun-di." Dynamics: *p*, *f*, *p*.
- Vln. I:** Accompanying line with eighth notes. Dynamics: *f*, *p*.
- Vln. II:** Accompanying line with eighth notes. Dynamics: *f*, *p*.
- Bx.:** Accompanying line with eighth notes. Dynamics: *f*, *p*.

**System 3 (Measures 13-16):**

- T.:** Melodic line with lyrics: "mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se -". Dynamics: *p*, *p*.
- Vln. I:** Accompanying line with eighth notes. Dynamics: *p*.
- Vln. II:** Accompanying line with eighth notes. Dynamics: *p*.
- Bx.:** Accompanying line with eighth notes. Dynamics: *p*.

**System 4 (Measures 17-20):**

- T.:** Melodic line with lyrics: "re - re, mi - se - re - re". Dynamics: *p*.
- Vln. I:** Accompanying line with eighth notes. Dynamics: *p*.
- Vln. II:** Accompanying line with eighth notes. Dynamics: *p*.
- Bx.:** Accompanying line with eighth notes. Dynamics: *p*.

## 6. Suscipe

20 **Andante** 117

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II  
Trompa em sol

S.  
Sus - ci-pe, sus - ci-pe,

A.  
Sus - ci-pe, sus - ci-pe,

T.  
tutti  
Sus - ci-pe. sus - ci-pe,

B.  
Sus - ci-pe. sus - ci-pe,

**Andante**

Vln. I

Vln. II

Bx.  
*f* *(p)*

The musical score is for a piece titled '6. Suscipe'. It is written in 3/8 time and marked 'Andante'. The score includes parts for two oboes (Ob. I and Ob. II), two trumpets (Tpa. I e II) in G major (Trompa em sol), soprano (S.), alto (A.), tenor (T.), and bass (B.) voices, and a string section (Vln. I, Vln. II, and Bx.). The vocal parts enter at measure 20 with the lyrics 'Sus - ci-pe, sus - ci-pe,'. The string section begins with a forte (f) dynamic and features a melodic line in the bassoon (Bx.) and violin II (Vln. II) parts. The score concludes at measure 117.

118

27

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

sus - ci-pe, sus - ci-pe, sus - ci-pe

sus - ci-pe, sus - ci-pe, sus - ci-pe

sus - ci-pe, sus - ci-pe, sus - ci-pe

sus - ci-pe, sus - ci-pe, sus - ci-pe

*f*

*ff*

*f*

34

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*p*

*f*

*[p]*

*f*

*p*

*f*

de\_\_\_pre - ca - ti - o - - nem nos - tram, de - pre -

de\_\_\_pre - ca - ti - o - - nem nos - tram, de - pre -

de\_\_\_pre - ca - ti - o - - nem nos - tram, de - pre -

de\_\_\_pre - ca - ti - o - - nem nos - tram, de - pre -

*(p)*

*(f)*

*[p]*

*f*

*p*

*f*

120

42

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*f*

*f*

*f*

ca - ti - o - - - nem nos-tram, de - pre - ca - ti -

ca - ti - o - - - nem nos-tram, de - pre - ca - ti -

ca - ti - o - - - nem nos-tram, de - pre - ca - ti -

ca - ti - o - - - nem nos-tram, de - pre - ca - ti - o - - - nem

*f*

*f*

*f*

49 121

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

o - nem nos - - - tram

o - nem nos - - - tram.

o - nem nos - - - tram.

nos - - - - - tram.

## 7. Qui sedes

122

56 **Largo**  
solo

T.

Vln. I **Largo**

Vln. II

Bx.

---

62

T.

Vln. I

Vln. II

Bx.

---

67

T.

Vln. I

Vln. II

Bx.

---

71

T.

Vln. I

Vln. II

Bx.

77 **Andante** 123

Ob. I

Ob. II

Trompa em dó

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Qui se - des ad dex - te-ram Pa-tris,

**Andante**

Vln. I

Vln. II

Bx.

124

83

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S. *p*  
mi - se - re - re no - bis.

A. *p*  
mi - se - re - re no - bis.

T. *p*  
mi - se - re - re no - bis.

B. *p*  
mi - se - re - re no - bis.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Bx. *f*

88 125

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*[f]*

*P*

*f*

*[f]*

*f*

Qui se - des ad dex - te-ram Pa - tris,

Qui se - des ad dex - te-ram Pa - tris,

Qui se - des ad dex - te-ram Pa - tris,

Qui se - des ad dex - te-ram Pa - tris,

126

93

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

*p*

mi - se - re - re no - bis,

A.

*p*

mi - se - re - re no - bis,

T.

*p*

mi - se - re - re no - bis,

B.

*p*

mi - se - re - re no - bis,

Vln. I

*p*

*f*

Vln. II

Bx.

*p*

102

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bn.

mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re

mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re

mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re

mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re

*p*

*p*

*[p]*

*p*

*p*

*f*

*p*

*[f]*

128

110

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*p*

*[p]*

*[f]*

*f*

*f*

re-re, mi-se - re-re, mi-se - re-re, mi - se - re -

re-re, mi-se - re-re, mi-se - re-re, mi - se - re -

re-re, mi-se - re-re, mi-se - re-re, mi - se - re -

re-re, mi-se - re-re, mi-se - re-re, mi - se - re -

*f*

118 129

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

re no - bis.

re no - bis.

re no - bis.

re no - bis.

## 8. Quoniam

130

Andante Expressivo

1  
(♩ = 88)

S.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*p*

5

Vln. I

Vln. II

Bx.

10

Vln. I

Vln. II

Bx.

*f* *(p)*

*f* *p*

*f* *(p)*

14

S.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*p* *f* *(p)* *f* *p* *f*

*(p)* *f* *p* *f* *(p)* *f*

*(p)* *f* *(p)* *f* *(p)* *f*

19

S. Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus San - ctus,

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* pizz.

Bx.

23

S. tu so - lus, so - lus Do - mi - nus. tu so - lus Al -

Vln. I *p*

Vln. II

Bx.

27

S. - tis - si - mus, Je - su, Je - su Chris - te. Tu so - lus, tu so - lus Al -

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *f* *p*

Bx. arco *f* *p*

132

32

S. *f* *(p)*  
tis - si - mus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Al -

Vln. I *f* *(p)*

Vln. II *f* *(p)*

Bx. *f* *p*



36

S. [tr]  
tis - si - mus Je - su Chris - te

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Bx. *f* *p*



40

S. *f* *(p)* *(p)*  
Je - su Chris - te, Al - tis - si - mus Je -

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Bx. *f*

44 (tr)

S. su Chris te.

Vln. I *(p)* *tr* *f* *p*

Vln. II *pp* *f* *(p)*

Bx. *p*

50

S. Quo - ni-am tu so - lus, tu so - lus San - ctus,

Vln. I *(p)*

Vln. II *p* pizz.

Bx. *p*

54

S. tu so - lus Do-mi-nus, tu so - lus Al -

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Bx. *f*

134

58

S. *(mf)* *(f)*  
 tis - si - mus, Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus Je - su Je - su Chris -

Vln. I *(p)*

Vln. II *p*

Bx.

=

62

S. *[sfz]* *p* *(f)* *(p)* *(f)*  
 - te, tu so - lus Al - tis - si - mus, tu so - lus Al -

Vln. I *(f)* *(sfz)* *(p)* *(f)* *(p)*

Vln. II *(f)* *f* *p* *f* *p*

Bx. *arco* *f* *(f)* *p* *(f)* *(p)*

=

68

S. *(f)*  
 - tis - si - mus, Al - tis - si - mus Je - su, Je - su Chris - te,

Vln. I *f* *p* *f*

Vln. II *f* *(p)* *f*

Bx. *f* *(p)* *f*

72

S. Je - su Je - su Al - tis-si-mus Je - - su

Vln. I

Vln. II

Bx.

*f* *p*

*[p]* *f* *p*

77

S. Chris - te

Vln. I

Vln. II

Bx.

*(p)* *f* *f*

*[p]* *[f]* *[f]*

82

S. Quo - m-am tu so - lus, tu so - lus, so - lus, sanc - tus,

Vln. I

Vln. II

Bx.

*[p]* *f* *p*

*p* *(pizz.)* *p*

136

86 *(mf)*

S. tu so - lus, so - lus Do - mi - nus tu so - lus Al

Vln. I

Vln. II

Bx.

=

90 *f*

S. tis - si - mus, Al - tis - si - mus Je - su Chris - te, tu so - lus, tu so - lus Al

Vln. I *f* *(p)*

Vln. II *f* *arco* *ff* *(p)*

Bx. *f* *f* *p*

=

95 *f* *(p)*

S. tis - si - mus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus Je -

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Bx. *ff*

100 137

S. *su Chris-te, tu so-lus Al*

Vln. I *p f (p) f*

Vln. II *p f p f p*

Bx. *(p) f (p) f p*

105

S. *tis-si-mus, Al-tis-si-mus Je-su. Je-su Chris-*

Vln. I *f (p) p*

Vln. II *f (p) p*

Bx. *(f) p (p)*

110

Tpa. I & II

S. *te.*

Vln. I *f p f p f p*

Vln. II *f p f (p) f p f (p)*

Bx. *f p f p f*

138

**Largo**

## 9. Cum Sancto Spiritu

*I* Trompa em dóTrompa  
I e II

S.

Alto

Tenor

Barxo

Vln. I

Vln. II

Bx.

**Largo***[pp]*

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, in

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, in

Spi - ri - tu A - men.

Spi - ri - tu A - men.

7 139

Tpa. I e II

S.  
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

A.  
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

T.  
A - men.

B.  
A - men.

Vln. I

Vln. II

Bx.

9

Tpa. I e II

S.  
a - men.

A.  
a - men.

T.  
A - men.

B.  
A - men.

Vln. I

Vln. II

Bx.

140

## 12 Subito Allegro

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

T.

B.

Subito Allegro

Vln. I

Vln. II

Bx.

The musical score for measures 140-143, marked 'Subito Allegro', features a woodwind and brass section. The woodwinds (Ob. I, Ob. II) and brass (Tpa. I & II) play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The strings (Vln. I, Vln. II, Bx.) play a similar rhythmic pattern, with the bassoon (Bx.) starting on a lower register. The vocal parts (S., A., T., B.) are silent. The tempo is marked 'Subito Allegro'.

16 141

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

Duo  
Cum san - cto

T.

Duo  
Cum san - cto

B.

Vln. I

*f*

*p*

Vln. II

*ff*

*p*

Bx.

*ff*

*p*

142

21

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

Spi - ri - tu, in - glo - ri - a De - i Pa - tris.

T.

Spi - ri - tu, in - glo - ri - a De - i Pa - tris.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

26 143

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

Cum San - cto Spi - ri - tu, in

tutti

A men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

[tutti]

A - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

Cum San - cto Spi - ri - tu, in

*ff*

*ff*

144

31

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

glo - ri - a, in glo - ri - a

glo - ri - a, in glo - ri - a

glo - ri - a, in glo - ri - a

glo - ri - a, in glo - ri - a

36 145

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*p*

*p*

*[p]*

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

De - i Pa - tris. A - - men. De - i

De - i Pa - tris. A - - men. De - i

De - i Pa - tria. A - - men. De - i

De - i Pa - tria. A - - men. De - i

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

146

41

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris.

A.

Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris.

T.

Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris.

B.

Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris.

Vln. I

Vln. II

Bx.

46 147

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

A - - - men.

A - - - men.

A - - - men.

A - - - men.

*p* *f* *f*

*(p)* *(f)* *(f)*

*p*

[illegible]

57 149

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

men. A - men. A - -

A.

*p* men. A - men. A - -

T.

*[p]* men. *[f]* A - *[p]* men. *[f]* A - -

B.

men. A - men. a - -

Vln. I

*f* *f* *f* *fff*

Vln. II

*f* *f* *f* *ff*

Bx.

*f*

150

63

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

men, a - men, a - men.

men, a - men, a - men.

men, a - men, a - men.

men, a - men, a - men.

*ff* *f* *f* (*p*) *f*

*ff* (*f*) (*p*) (*f*) (*p*) (*f*)

68

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*p* *f* *p*

*[p]* *[f]* *[p]*

*f* *p*

A - men,

A - men,

A - men,

A - men,

152

73

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S. *(p)*  
a - men.

A. *[p]*  
a - men.

T. *[p]*  
a - men.

B. *(p)*  
a - men.

Vln. I

Vln. II

Bx. *f* *p* *[ff]*

78 153

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*f*

Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a De-i Pa - tris.

*f*

Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a De-i Pa - tris

*f*

Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a De-i Pa - tris.

*f*

Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a De-i Pa - tris.

154

84

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

A - - - - - men.

A - - - - - men.

A - - - - - men.

A - - - - - men.

89 155

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

T.

B.

Cum San - cto

Cum San - cto

Cum San - cto

Cum San - cto

Vln. I

Vln. II

Bx.

156

94

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - .

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - .

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - .

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - .

99 157

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.  
- - - men.

A.  
- - - men.

T.  
8 - - - men.

B.  
- - - men.

Vln. I

Vln. II

Bx.

158

105

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

*f*

[illegible]

160

116

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

men, a - men. De - i Pa - tris.

men. De - i Pa - tris.

men. De - i Pa - tris.

men, a - men. De - i Pa - tris.

*f*

*f*

121 161

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

A - men.

A - men.

A - men.

A - men.

[p]

[p]

162

127

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

A - men. A - men. *f*

A - men. A - men. *f*

A - men. A - men. *f*

A - men. A - men. *f*

134 163

Ob. I

Ob. II

Tpa. I e II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

A - men. A - - - - -

A - men. A - - - - -

A - men. A - - - - -

A - men. A - - - - -

*f* *p* *f*

*f* *f* *ff* *ff* *ff*

164

139

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

men, a - men, a - men.

men, a - men, a - men.

men, a - men, a - men.

men. a - men, a - men.

*f* *f* *p*

*f* *f* *p*

146

Ob. I

Ob. II

Tpa. I & II

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Bx.

*p* *p*

A - men, a - men.

*(p)* *(p)*

A - men, a - men.

*(p)* *(p)*

A - men, a - men.

*(p)* *(p)*

A - men, a - men.

*f* *p* *f* *f*

166

154

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Tpa. I & II *f*

S. *f*  
A - men, a - men.

A. *f*  
A - men, a - men.

T. *f*  
A - men, a - men.

B. *f*  
A - men, a - men.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Bx. *f*

## 5. Edição do Quoniam com sugestões de ornamentação

Edição Katya Oliveira

### 7. Quoniam

**Andante Expressivo**

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (c.1746-1805)

(♩ = 88)

The musical score is divided into three systems, each starting with a double bar line and a measure number (5, 10, and 14). The instrumentation includes Soprano, Violin I, Violin II, Violoncello, and Viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante Expressivo' with a metronome marking of 88 bpm. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (p, f, (p)).

**System 1 (Measures 1-5):** The Soprano part is mostly rests. Violin I and Violin II play a rhythmic pattern of eighth notes. Violoncello and Viola play a similar pattern. Dynamics include *p* (piano) in the Violoncello part.

**System 2 (Measures 6-10):** The Soprano part continues with rests. Violin I and Violin II play a more complex melodic line. Violoncello and Viola continue the rhythmic pattern. Dynamics include *f* (forte) and *(p)* (piano) in the Violoncello and Viola parts.

**System 3 (Measures 11-15):** The Soprano part continues with rests. Violin I and Violin II play a complex melodic line. Violoncello and Viola continue the rhythmic pattern. Dynamics include *f* (forte) and *(p)* (piano) in the Violoncello and Viola parts.

2

19

S. Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus San - ctus,

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* pizz.

Vc.

23

S. tu so - lus, so - lus Do - mi - nus, *(p)* tu so - lus *(mf)* Al -

Vln. I *p*

Vln. II

Vc.

27

S. - tis - si - mus, *f* Je - su, *(p)* Je - su Chris - te. *f* Tu so - lus, tu so - lus Al -

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *(p)*

Vc. arco *f* *p*

32 3

S *f* *(p)*  
tis - si - mus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Al -

Vln. I *f* *(p)*

Vln. II *f* *(p)*

Vc. *f* *p*



36 [tr]

S *f* *p*  
tis - si - mus Je - su Chris - te.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vc. *f* *p*



40 *f* *(p)* *(p)*

S *f* *(p)*  
Je - su Chris - te, Al - tis - si - mus Je -

Vln. I *f*

Vln. II

Vc. *f*

4

44 (tr)

S. su - Chris - te.

Vln. I *(p)* *f* *p*

Vln. II *pp* *f* *(p)*

Vc. *p*

50

S. Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus San - ctus,

Vln. I *(p)*

Vln. II *p* pizz.

Vc. *p*

54

S. tu so - lus Do - mi - nus, tu so - lus Al -

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vc. *f*

58

S. *(mf)* *(f)*  
tis - si - mus, Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus Je - su Je - su Chris -

Vln. I *(p)*

Vln. II *p*

Vc.

62

S. [*sfz*] *p* [*f*] *(p)* *(f)*  
- te, tu so - lus Al - tis - si - mus, tu so - lus Al -

Vln. I *(f)* [*sfz*] *(p)* *(f)* *(p)*

Vln. II *(f)* *f* *p* *f* *p*

Vc. *f* [*f*] *p* *(f)* *(p)*

arco

68

S. *(f)* *(p)* *(f)*  
- tis - si - mus, Al - tis - si - mus Je - su, Je - su Chris - te,

Vln. I *f* *p* *f*

Vln. II *f* [*p*] *f*

Vc. *f* *(p)* *f*

6

72

S. *Je - su Al -*

*Je - su Je - su Al - tis-si-mus Je - su*

Vln. I

Vln. II

Vc.

*f p*

*[p]*

*f p*

77

S. *Chris*

*Chris - te.*

Vln. I

Vln. II

Vc.

*(p)*

*f*

*[p]*

*[f]*

*f*

*f*

82

S. *Quo - ni-am tu so - lus, tu so - lus, so - lus, sanc - tus,*

Vln. I

Vln. II

Vc.

*[p]*

*f*

*p*

*p (pizz.)*

*p*

86 *(mf)*

S. tu so - lus, so - lus Do - mi-nus tu so - lus Al

Vln. I

Vln. II

Vc.

90 *f*

S. tis - si - mus, Al - tis - si - mus Je - su Chris - te, tu so - lus. tu so - lus Al -

Vln. I

Vln. II

Vc. arco *f* *f* *p*

95 *f* *(p)*

S. tis - si - mus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus Je -

Vln. I

Vln. II

Vc. *f* *f* *f*

8

100

S. *su Chris-te, tu so-lus Al*

Vln. I *p f (p) f*

Vln. II *p f p f p*

Vc. *(p) f (p) f p*



105

S. *tis-si-mus, Al-tis-si-mus Je-su, Je-su Chris*

Vln. I *f (p) p*

Vln. II *f (p) p*

Vc. *(f) p (p)*

Chris



110

S. *te.*

Vln. I *f p f p f p*

Vln. II *f p f (p) f p f (p)*

Vc. *f p f p f*

### 5. Edição do Quoniam realizada por Curt Lange

Handwritten musical score for "Quoniam" by Curt Lange. The score is written on multiple staves. The title "Quoniam" is written in a stylized, cursive font at the top. Below the title, the tempo marking "Andante espressivo" is written, followed by a time signature of 4/4. A circled number "5" is visible on the right side of the score. The score includes a section marked "Corno Solo" (Horn Solo) and a section marked "Realizam como a 1ª parte" (Perform as the 1st part). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

000648 -60- 40

Que-ri-amo tu co-lis tu co--lis son-ctus tu co-lis co-lis

a tempo

Handwritten musical score, measures 35-40. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "De-us tu so-lus Al-tis-si-mus Je-su Chri-ste De-us". The music features a melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The tempo is marked "mod." and the dynamics include "cresc." and "p".

Handwritten musical score, measures 41-46. The score is written on a grand staff. The lyrics are: "De-us tu so-lus Al-tis-si-mus Je-su Chri-ste Al-tis-si-mus Je-su". The music features a melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The tempo is marked "mod." and the dynamics include "cresc." and "p".

Handwritten musical score, measures 47-52. The score is written on a grand staff. The lyrics are: "De-us tu so-lus Al-tis-si-mus Je-su Chri-ste Al-tis-si-mus Je-su". The music features a melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The tempo is marked "mod." and the dynamics include "cresc." and "p".

000648

-62-

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is marked with a circled 45. The lyrics are "sur Chri - ste". The piano accompaniment features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is marked with a circled 52. The lyrics are "Que ni-am tu so-lus, tu so-lus san-cus". The piano accompaniment features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is marked with a circled 55. The lyrics are "so-lus Do-mi-nus, tu so-lus Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus Je-sus". The piano accompaniment features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

000648

-63-

Je - su Chri - ste, tu so - lus al - tis - si - mus Do -



so - lus Al - tis - si - mus Al - tis - si - mus Je - su Je - su Chri - ste.



Je - su Je - su Al - tis - si - mus Je - su Chri - ste



000643

- 64 -

82

Quo-ni-am tu so-lus tu so-lus so-lus

86

san-ctus tu so-lus so-lus Do-mi-nus tu so-lus glo-ri-a-mus glo-

89

-tio-a-mus Je-su Chri-ste tu so-lus tu so-lus glo-ri-a-mus

000648

- 65 -

104

so-lus gl-ri-a-si-mus gl-ri-a-si-mus Je - - - - - au Chri-ste

105

tu op-lus gl-ri-a-si-mus gl-ri-a-si-mus Je - - - - - au.

106

Chri - - - - - ste

6. Programa do Recital de Defesa de Mestrado.

**Johann Christian Bach** (1735-1782). Seu mais novo de Johann Sebastian Bach, é chamado também de Bach inglês, por ter vivido os últimos 20 anos de sua vida em Londres, onde gozava de intensa fama e prestígio. Seu estilo, como é comum na Inglaterra, era livre do contraponto e das linhas intricadas do barroco, privilegiando a melodia, com frases pontuais e curtas. Sua conversão à religião católica e seus estudos com Matthei e Krieger fizeram do estilo italiano e da época. A obra de Christian Bach, *Ege ego*, integra seu *Salve Regina* em *fa maior*. Esta escrita na tonalidade da *mi bemol maior*, que se relaciona com o afeto da religiosidade, da comunhão com Deus, com a santíssima Trindade representada pelos três bens (Schutz). Possui um caráter leve e fluente, e andamento *Allegretto*, apresentando partes contrastantes, *allegretto* ou *moderato*, também valorizando o ritmo do texto. Esta escrita na *forma ABA/C*. Aí sendo uma introdução instrumental e AA' ou *terceira* cantada, onde o número *belo* é apresentado. O trecho C é uma pequena conclusão instrumental ou coda. J. Ch. Bach utiliza frequentemente o tráfego entre sua obra, com uma harmonia arrojada, ritmo harmônico rápido e abstração de progressões harmônicas.

**José Rodrigues Domingues de Menezes (187-187)**, compositor de estilo anacrônico e próximo ao de Lobo de Mendel, nasceu no final do século XVIII, tendo atuado como flautista e mestre de capela na vila de Píra. Datada de 1815, a obra *O Ungha* representa a história da Igreja católica, um ato ao pregar, isto é, um ato para ser executado no momento em que o conteúdo se desdobra em direção ao público, para se comunicar com os fiéis presentes. Compõe para as festas de Santo Antônio, a *Obra de Menezes* possui caráter leve e fluente, e está escrita para um soprano solista acompanhado por um conjunto de cordas em *forma homofônica*. No caso do do *meio*, segundo *Romana* apropriado para os cânticos de alegria e júbilo, a sua melodia é predominantemente diatônica. Possui a *forma ABA/C*, com as seções AA' possuindo o mesmo *belo*, e com grande uso de *coloratura*, principalmente na palavra *alce* (*luz*). Na seção C a melodia se torna *erótica*, novamente descrevendo o *belo*, com um caráter afirmativo, agora já se sabe o *poquê* de seu *meio* junto a Deus.

Notas do programa elaboradas por Katja Beatriz de Oliveira.



|                                     |                                     |
|-------------------------------------|-------------------------------------|
| REITORIA                            | LUZ PEDRO SAN OL. JUTUCA (INTERINO) |
| PRO-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO       | RICARDO CARLOS (INTERINO)           |
| DECANIA DO CENTRO DE LETRAS E ARTES | JOSÉ DA COSTA                       |
| DIREÇÃO DO INSTITUTO VILLA-LOROS    | DANIEL KORNENCHENLER                |
| COORDENAÇÃO DO PPG EM MÚSICA        | SÉRGIO SAUNDENHEA                   |



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
Centro de Letras e Artes – CLA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA



RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO  
Katja Beatriz de Oliveira

QUARTA-FEIRA, 13 DE ABRIL DE 2011 ÀS 10:00  
SALA ALBERTO NEPOMUCENO – IVL/UNIRIO

RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO

13 de abril de 2011 às 10:00 h

Sala Alberto Nepomuceno - IVL / UNIRIO

Programa

N. Jommelli

Motetto a soprano solo in Do min con violini

- Care Deus si respiro (Allegro)

D. Perez

Messa

- Qui sedes as dexteram Patris

J. J. E. Lobo de Mesquita

Missa em Mi bemol

- Quoniam

8ª. Lição para Matinas de Quarta-feira Santa

II Medo

- Non è più folle

Salve Regina

- IV. Eja ergo, advocata nostra (Allegretto)

O Lingua Benedicta

J. R. D. Meirelez

Soprano: Katya Oliveira

Piano: Katia Balloussier

Recital apresentado por Katya Beatriz de Oliveira ao Curso de Mestrado em Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação da Profª. Drª Laura Ronai. Área de Concentração: Práticas Interpretativas. Linha de Pesquisa: Teoria na Prática da Interpretação.

**Niccolò Jommelli** (1714-1774), foi importante compositor italiano da escola neoclássica, controlado pela corte portuguesa, no ano de 1769, com a obrigação de enviar anualmente para Portugal uma ópera seria e uma buffa, além de composições para o serviço religioso. O Medo para solo de soprano, do qual conhecemos apenas o primeiro movimento, foi escrito, provavelmente, quando lecionava no Conservatório luso-brasileiro em Veneza. A sua Care Deus si respiro está na forma de ária da ópera (ABA), em compasso quadrado, no andamento Allegro e na tonalidade de do maior, "a tonalidade dos séculos XVIII e XIX melancólicos", segundo Jean-Philippe Rameau, compositor e teórico francês. Durante muito tempo a introdução desta obra, os violinos se apresentam em uníssono. O primeiro violino dá-lhe a voz em quase toda a peça, com alguns momentos onde dialoga com o violão, ora com o segundo violino. O baixo de sua peça é elaborado melodicamente, ainda com características do baixo contínuo barroco.

**David Perez** (1711-1778), compositor da escola neoclássica, foi um dos mais prestigiados compositores de ópera séria do seu tempo. Controlado pelo rei português Dom João V, em 1762, passou a residir em Portugal. Acreditamos aqui o solo de soprano, o qual seria de natureza profeta, da Glória da sua Missa a cinco vozes. A introdução de andamento é Andante e a tonalidade, sol maior, "a tonalidade das coisas boas e alegres", segundo Matheson, compositor e teórico alemão. A linha vocal, no solo de soprano, possui relativa independência, com momentos de acompanhamento bem harmônico e até trechos à capela. O compositor utiliza todos os recursos composicionais, com seções homofônicas, contrapontísticas, a capela e até momentos de reinterpretação total da música, criando várias atenuações e contrastes. É importante lembrar que até a sua chegada a Portugal, Perez havia escrito apenas óperas. Semelhante em Portugal, com a contigência da "semelha", passou a escrever para a capela real.

**José Joaquim Ernesto Lobo de Mesquita** (1746-1825), autor da Missa em Mi bemol, objeto de minha pesquisa, atuou na região dos desamortizados na segunda metade do século XVIII, como compositor, organista, regente, e professor de música. O Quoniam, solo de soprano da Glória da Missa em Mi bemol, está em andamento Andante Espansivo, na tonalidade de sol maior, a mesma do Qui sedes de Perez. A peça possui ornamentação inserida na linha melódica, além da introdução da ornamentação em notas pequenas. A melodia é predominantemente diatônica, com alguns cromatismos que tratam o alto do tenor, principalmente na sua segunda parte, tu solus altissimus, Jesus Christe, enfatizando a reverência a Deus. Lobo de Mesquita evoluiu uma tessitura vocal, faz grande uso de terminações femininas, e mantém o abastecimento da linha da voz pelo primeiro violino durante quase toda a peça. A obra possui um acompanhamento de cordas em textura homofônica e pode ser dividida em quatro seções, uma primeira instrumental e três seções nas quais o mesmo texto é apresentado.

A 8ª lição para as Matinas de Quarta-feira Santa faz parte das Oitavas de Trevas, que correspondem às celebrações de quinta-feira, sexta-feira e sábado da Semana Santa, quando se relembram a paixão, morte e ressurreição de Cristo. A obra foi originalmente escrita em mi menor, a "tonalidade adequada aos assuntos da Igreja", de acordo com Matheson. Considerando-se a existência de um manuscrito na tonalidade de mi menor, o fato de serem comuns as adaptações durante o século XVIII, evidência apresentada na tonalidade de mi menor, aquela apropriada a "assuntos tristes e aflições, mas com esperança de consolo", segundo Matheson. A estrutura formal da peça é influenciada pelo texto, no qual se alternam os conceitos do sacramento e as palavras de Cristo. Nos trechos referentes à narração do acontecimento são empregadas melismas líricas pontuadas, enfatizando a dramaticidade e o caráter solene da peça. Nos momentos onde os palestrantes de Cristo são reproduzidos, as figuras pontuadas não são utilizadas e passam a ser empregadas semicorcheias repetidas nos violinos, criando uma atmosfera mais tranquila e um pedço mais legítimo e fluente.

**Leonardo Vinci** (1696-1730), foi um dos procuradores do estilo neoclássico de ópera. Em sua obra emprega-se acompanhamento despojado, linhas transparentes e harmonias simples, que valorizam a linha vocal. A ária Non è più folle é uma ária da ópera Il Medo, criada para as celebrações relativas ao casamento do Duque de Parma. Esta é a última das seis árias escritas para o papel de Jesus, produzidas especialmente para o famoso castrato Farinelli. É uma tradicional ária da ópera (ABA), está na tonalidade de do maior, a tonalidade da declaração de amor, segundo Schumann poeta e músico alemão. O procedimento de valorização e descrição das palavras ou álbos está presente através de recursos composicionais como o movimento circular, criado na melodia dos violinos, enfatizando as palavras de Cristo (non è più folle) que em torno do compasso se aplica; a situação pontual na adoração em bendito e sublembos, e o emprego de terminações de frase femininas, seja pelo finalização em tempo forte, ou pelo uso de apóstrofos.

**7. DVD do Recital de Defesa de Mestrado.**