



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**MODELOS PRÉ-COMPOSICIONAIS
NAS LAMENTAÇÕES DE JEREMIAS NO BRASIL**

I

PABLO SOTUYO BLANCO

2003



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

MODELOS PRÉ-COMPOSICIONAIS
NAS LAMENTAÇÕES DE JEREMIAS NO BRASIL

Tese submetida ao

Programa de Pós-Graduação em Música

como pré-requisito para a obtenção do grau de

Doutor em Música

PABLO SOTUYO BLANCO

Salvador, Bahia
Fevereiro 2003

A Tese de Pablo Sotuyo Blanco foi aprovada



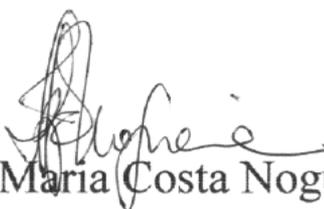
**Jamary Oliveira
Orientador**



**Manuel Vicente Ribeiro Veiga Júnior
Co-Orientador**



Paulo Augusto Castagna



Ilza Maria Costa Nogueira



Wellington Gomes da Silva

Salvador, 19 de fevereiro de 2003

AGRADECIMENTOS

Gostaria de manifestar minha profunda gratidão a todas as pessoas que acreditaram e me apoiaram nesta louca empreitada, que começou ainda mais delirante. Estes agradecimentos (muito mais que os meros *acknowledgments* tradicionais) estão agrupados em três “categorias” não excludentes entre si, nem claramente organizadas nessa ordem: acadêmicos, amigos e familiares.

Não gostaria de esquecer ninguém que tenha me ajudado, de alguma maneira, na realização do trabalho que aqui apresento, mas a restrição de espaço pode gerar ausências não desejadas. Portanto, se alguém se sentir lesado de alguma forma, saiba me desculpar na sua humana misericórdia.

Aos docentes da UFBA, pelo estímulo constante e o retorno pedagógico altamente enriquecedor, em especial aos professores Joel Barbosa, Alda Oliveira, Erick Vasconcelos, Paulo Lima, Sonia Chada, Lucas Robatto, Ângela Lühning, Elizabeth Rangel Pinheiro, Conceição Perrone, Armindo Bião, Aldo Brizzi e Pino Onnis.

Aos funcionários da EMUS-UFBA: Mara, Eva, Lucidalva, Selma e Luiza (Biblioteca); Maísa e Pedro (Secretaria PPGMUS); assim como Norita, Aline, Eretusa, Eunice, Valéria e Marcelo (Secretaria, Administração e Almoxarifado), pelo apoio e boa disposição contínuos.

Aos pesquisadores e amigos brasileiros, argentinos, uruguaios, estadunidenses, portugueses, espanhóis ou franceses, pelo apoio contínuo em relação ao acesso e disponibilização de fontes documentais, manuscritos e suporte teórico: Mary Ângela Biason, M (Setor de Musicologia do Museu da Inconfidência – Ouro Preto, MG); Pedro Bonet (Diretor do ensemble espanhol de música barroca La Folia); Paulo Castagna, PhD (UNESP, Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo e, a partir de 2002, Museu da Música de Mariana); André Guerra Cotta, M (Acervo Curt Lange da UFMG, Sociedade Musical Euterpe Itabirana e, a partir de 2001, Museu da Música de Mariana); Maria Teresa D’Auria, PhD (INALCO, Nouvelle Sorbonne, Paris), Marcelo Campos Hazan, PhD (Escola de Música da UFRJ; Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro; Biblioteca Nacional; e, a partir de 2002, Museu da Música de Mariana); Bernardo Illari, PhD (University of North Texas); Marília Laboissière, PhD e Marina Machado (UFG); Lorenzo Mammi, DMA (Laboratório de Musicologia da ECA/USP); Belkiss S. Carneiro de Mendonça (Goiânia, Goiás); Olivia Chermont de Miranda (Divisão de Bibliotecas e Documentação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro); Salvador Miranda (Biblioteca da University of Florida); José Maria Neves, PhD (UNIRIO); Márcio Miranda Pontes, M

(Acervo Vespasiano Gregório dos Santos da Escola de Música da UEMG); Rui Vieira Nery, PhD (Universidade de Évora e Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa); Jose Maria Cardoso Pedrosa, PhD (Universidade de Coimbra); Vicente Salles, PhD (UFPA e UNB); Aluizio José Viegas (Arquidiocese de São João del Rei e Orquestra Lira Sanjoanense); e Estela Neves Vale (Orquestra Ribeiro Bastos).

Ao Mons. Flávio Carneiro Rodrigues (Arquidiocese de Mariana - MG); ao Mosteiro de São Bento em Salvador; ao Pe. Raúl Patri S.J. (*in memoriam*); e ao Mons. Luis S. del Castillo S.J. (Arquidiocese Metropolitana de Montevidéu), pelo incentivo e suporte documental, teórico-litúrgico e canônico.

Ao povo brasileiro em geral que tão generosamente me acolheu e, ainda hoje, me dá a chance de ser profundamente grato procurando devolve-lhe em dobro o apóio que, via pagamento dos seus impostos, me ofereceu mediante as bolsas recebidas da CAPES e do CNPq.

Aos meus colegas, amigos e mestres (próximos ou distantes) parceiros de tantas horas: Beatriz Lockhart e Antonio Mastrogiovanni, Ambretta e Riccardo Bianchini, Luciano Caroso, Andréa Daltro e Ricardo Bordini, Pedro Kröger, Ângelo Rafael Fonseca, Wellington Gomes, Ângelo Castro, Flávia Candusso, Emerson Araújo, Elisa Freixo, Aldo Leoni, Leda Ramirez, Lucia Gonzalez Techera, Horácio Campodónico, Ana e Eduardo Vila, Manuel Berniger, León Biriotti, e Domingo Garreffa.

A Cristina Garcia Banegas, organista, regente coral e amiga de tantas vidas, cujo acervo de partituras abriu as portas desta pesquisa à minha curiosidade.

A Ilza Nogueira, pela valiosa chance de sermos colegas e amigos no mesmo território (acadêmico e geográfico), assim como pelo envio de informações e o intercambio de conceitos teóricos.

Ao meu orientador Jamary Oliveira e ao meu co-orientador Manuel Veiga, cuja combinação de sabedoria, paciência, compreensão, amizade e incansável guia procuraram fazer de mim um ser acadêmico humanamente melhor (e vice-versa) iluminando generosamente as encruzilhadas que a minha ignorância escurecia. Deus os abençoe eternamente.

Aos meus pais Juan José Sotuyo Quagliotti (*in memoriam*) e Sara Elena Blanco Carballal, pelo amor e pelas broncas que mereci junto aos meus irmãos Juan Pedro, Jorge, Álvaro, Gonzalo, Felipe, Santiago, Diego e Maria Elena (Malena).

Aos meus filhos Guillermo, Ricardo e Raquel, pela compreensão e paciência perante a distância física, sacrifício suprido com muito amor, carinho e muita internet, inclusive no “silêncio” dos últimos meses que levou a escrita definitiva deste trabalho.

A Ana Claudia, esposa e parceira tão paciente quanto incansável, cujo amoroso apóio e compreensiva companhia temperam com outro (e melhor) sabor o trabalho acadêmico.

A Tânia Carvalho (junto a André, Pedro e Tomas), Ana Nogueira, Lucia Serpa, Sandra Albuquerque, Bia Sion, Bia Pragana (junto a Felipe e Raquel), Ana Paula, Beth Lins, Daia, Débora, Glória, Lila, Lucinha (junto a Lívio), Márcia, Meiry, Vânia (junto a Lucas), Dinho, Paulinho, Biu, Kleber e Ronilda (junto a João e Mateus), assim como Ana Paula, Ana Cristina (junto a Marianinha), Fernanda, Isabelle, Leca, Analice, Mariana e Tito, cujo especial apóio e parceria me ajudou a enxergar as conotações coletivas que toda busca tem.

A Cristo, Baba, Kalahara, Hayla, Ikamala, Amigo, Manapala, Hanna, Zanimum, Sasha, Horus, Kâmala, e ao “Velho de On” (entre outros), sem cujo apóio, luz e guia, não teria compreendido as entrelinhas e conseqüências desta pesquisa.

A Deus Pai, pela Vida que me deu, pelo Anjo da Guarda que me dedicou, pela Alma que me liga a ele, e pela memória do seu verdadeiro e infinito Amor e Justiça...

A Todos... do mais profundo do meu Ser...

Muchas Gracias...

Que a Paz esteja conosco...

INDICE GERAL

LISTA DE TABELAS	ix
LISTA DE EXEMPLOS	ix
LISTA DE FIGURAS	ix
LISTAS DE ABREVIATURAS	x
EDITORAÇÃO	xiv
RESUMO	xv
ABSTRACT	xvi
SINTESES	xvii
1 Considerações Gerais	1
1.1 Objetivos	1
1.1.1 Objetivo Geral	1
1.1.2 Objetivos Específicos	1
1.2 Justificativa	1
1.3 Metodologia	2
2 Revisão Bibliográfica	5
2.1 Introdução	5
2.1.1 Considerações Preliminares	5
2.1.2 Definição de Modelo Pré-Composicional (MPC)	7
2.2 Antecedentes do Texto e da Música das Lamentações	9
2.2.1 Comentários acerca do Livro das Lamentações	9
2.2.2 O Texto no uso litúrgico pré-tridentino	20
2.2.3 A Música pré-tridentina das Lamentações	22
2.3 Regulamentações Eclesiásticas e Comentários Publicados a Partir do Concílio de Trento	26
2.3.1 Concílio de Trento (1545-1563)	26
2.3.2 Exposição da Regra do Glorioso Padre Sancto Augustinho de Frei Diogo de Sam Miguel (1563) e as Definições e apontamentos do Capítulo geral (1576) no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra	28
2.3.3 Breve de Gregório XIII (1577)	30
2.3.4 Guidetti e o Novo Canto Romano (1587)	31
2.3.5 O <i>Cæremoniale Episcoporum</i> (1600)	31
2.3.6 Breve de Paulo V (1608) e a Distribuição dos Novos Livros	32
2.3.7 O Decreto <i>Abusus</i> (n.1285) da Sagrada Congregação dos Ritos (1643)	33
2.3.8 Defesa da Música Moderna por João IV (1649)	34
2.3.9 O <i>Economicon sacro</i> de Leonardo de São José (1693)	36
2.3.10 O Breve <i>Pia sollicitudinis studio</i> de Alexandre VII (1657), o <i>Editto Sopra la Música</i> de Inocêncio XII (1698) e os Sínodos <i>Beneventana</i> (1693) e <i>Provinciae Neapolitanae</i> (1699)	36
2.3.11 O Arcebispado da Bahia (1707), o Concílio Romano (1725) e a Sagrada Congregação dos Ritos no Século XVIII	38
2.3.12 O Discurso 14 “ <i>Música de los Templos</i> ”, do <i>Teatro Crítico Universal</i> de Benito Jerónimo Feijoo (1726-1740)	40
2.3.13 Concílio de Tarragona (1738) e o <i>Theatro Ecclesiastico</i> de Frei Domingos do Rosário (1743)	50
2.3.14 Bento XIV e a Encíclica <i>Annus Qui Hunc</i> (1749)	56
2.3.15 Estatutos e Regimento do Coro da Santa Sé da Bahia (1754) e da Santa Sé de Mariana (1759), e o <i>Rituale Sacri</i> de Frei João da Veiga (1780)	61
2.3.16 O Estilo Antigo como substituto do Estilo Moderno	62
2.3.17 Caminho à Restauração (Século XIX) – O Edito do Cardeal-Vigário Constantinus Patrizi e o Jornal do Comércio (1842), o <i>Concilium</i>	

	<i>Provinciale Quintense</i> (1863), os Estatutos da Sociedade Ceciliania Geral (1870), e a Sagrada Congregação dos Ritos (1884 - 1903)	63
2.3.18	Alberto Nepomuceno e a reforma da música sacra no Rio de Janeiro (1897-98)	71
2.3.19	O Motu Próprio n. 4121 <i>Tra le Sollicitudine</i> de Pio X (1903)	72
2.4	Elementos “Teatrais” na liturgia do Tríduo Sacro no Brasil	73
2.4.1	Documentos litúrgicos	74
2.4.2	Relatos diversos	76
2.4.3	Referenciais Analíticos	79
2.4.4	O Espaço Cênico	80
2.4.5	Os “Atores” e o “Público”: Definição e Movimentos	81
2.4.6	Aspectos Dramáticos e Pedagógicos do Texto	83
2.4.7	A Voz, a Música, e os “efeitos sonoros”	85
2.4.8	Os acessórios (figurinos, objetos, etc.)	87
2.4.9	A Iluminação e os Efeitos “sensoriais”	89
2.5	Breve Panorama da Música Litúrgica na Península Ibérica	90
2.6	Breves Apontamentos sobre a Música no Brasil dos séculos XVIII e XIX	93
2.6.1	Breve Panorama dos estilos musicais praticados	93
2.6.2	Breve Panorama da teoria e da prática musical litúrgica	95
2.6.3	As dimensões dos conjuntos instrumentais	99
2.6.4	Breves Resenhas Biográficas dos Compositores	108
2.6.5	Breves comentários sobre o Grupo de Ms. de Mogi das Cruzes	117
3	Modelos Pré-Composicionais (MPC)	119
3.1	Relativos ao Texto	119
3.2	Relativos aos Instrumentos	125
3.3	Relativos aos estilos ou práticas	129
3.3.1	Prática do Cantochão	134
3.3.2	Prática do Estilo Antigo	134
3.3.3	Prática do Estilo Moderno	134
3.4	Relativos ao Caráter Musical	135
4	Análise do Repertório Coletado	139
4.1	Generalidades	139
4.1.1	Repertório Coletado e Limites Temporais e Espaciais	139
4.1.2	Fontes Bibliográficas e Pesquisa de Campo	139
4.2	Repertório de Cantochão	152
4.3	Repertório em Estilo Antigo	153
4.4	Repertório em Estilo Moderno	153
4.5	Reconhecimento das práticas existentes	155
4.5.1	Prática das Lamentações “isoladas”	155
4.5.2	Prática do texto “abreviado”	162
4.5.3	Tendências da Instrumentação nas Lamentações no Brasil	164
4.5.4	Elementos “Teatrais” na Liturgia do Tríduo Sacro	165
4.6	Relações entre MPC e Práticas existentes	166
5	Resultados e Considerações Finais	169
5.1	Resultados Principais	169
5.2	Resultados Secundários	170
5.3	Perspectivas de Futuro	171
6	Bibliografia	173
7	Autorizações	191
	Apêndice	193

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Esquema temático básico do livro apresentado por Munro	16
Tabela 2 - Diversas estruturas temáticas observadas	19
Tabela 3 - Relação dos versículos escolhidos para cada dia do Tríduo Sacro	24
Tabela 4 - Relação da estrutura e dos versículos escolhidos para as Lamentações no Breviário tridentino	27
Tabela 5 - Relação das características mais relevantes dos 8 tons mais usados	55
Tabela 6 - Relação das Fórmulas melódicas do 6º Tom e as suas localizações	56
Tabela 7 - Traduções das designações latinas de instrumentos musicais de Bento XIV, ao italiano pela IntraText CT (2001), e ao português por Luís Rodrigues (1943), Basílio Röwer (1950), Maurício Dottori (1992), Flávio Carneiro Rodrigues (1998), e Raphael Bluteau (1712)	60
Tabela 8 - Seqüência das partes cantadas e faladas durante as horas canonicas de um dia “tipo” do triduo sacro	75
Tabela 9 - Resumo das informações relativas a São Paulo	103
Tabela 10 - Resumo das informações relativas a Minas Gerais	108
Tabela 11 - Relação da estrutura e dos versículos das Lamentações tridentinas	121
Tabela 12 - Texto modelo das Lamentações	122
Tabela 13 - Cronologia dos MPC relativos aos instrumentos	126
Tabela 14 - Cronologia dos MPC relativos aos estilos e práticas	131
Tabela 15 - Listagem final dos acervos pesquisados e do material coletado	141
Tabela 16 - Relação das fontes documentais musicais coletadas	145
Tabela 17 - Relação Geral do Repertório Coletado e sua Instrumentação	150
Tabela 18 - Resumo das informações relativas aos diversos estados pesquisados	151
Tabela 19 - Relação da Instrumentação (moderna) e número de músicos proposta	152
Tabela 20 - Avaliação das Lamentações em cantochão em função dos MPC	153
Tabela 21 - Avaliação das Lamentações em estilo antigo em função dos MPC	153
Tabela 22 - Avaliação das Lamentações em estilo moderno em função dos MPC	154
Tabela 23 - Relação das Lamentações em estilo Antigo ou Moderno coletadas	156
Tabela 24 - Relação das Lamentações no Palácio Real de Vila Viçosa	157
Tabela 25 - Relação das Lamentações no Arquivo da Sé de Évora	158
Tabela 26 - Relação das Lamentações no Palácio Real de Madri	161
Tabela 27 - Relação dos versículos utilizados por di Lasso em 1584	162
Tabela 28 - Relação dos versículos presentes e ausentes no repertório coletado	163
Tabela 29 - Relação do uso de instrumentos proibidos pelo MPC respectivo	165

LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1 - Fórmulas de cantochão romano para as Letras Hebraicas	33
Ex. 2 - Forma de divulgação das fórmulas de cantochão romanas.....	38
Ex. 3 - Sinais que se acham no cantochão	53

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Esquema geral do funcionamento dos MPC.....	8
--	---

LISTAS DE ABREVIATURAS

ABREVIATURAS DE LOCALIZAÇÕES GEOGRÁFICAS

BA	Bahia
MG	Minas Gerais
PA	Pará
PT	Portugal
RJ	Rio de Janeiro
SP	São Paulo

ABREVIATURAS DE REFERÊNCIAS BÍBLICAS e RELIGIOSAS

2 Crônicas	2º livro de Crônicas
a.C.	Antes de Cristo
Anun.	Anúncio
Cap.	Capítulo
Enc.	Encerramento
Jo	Evangelho de João
Jr	Livro de Jeremias
Jr X:8	Livro de Jeremias, capítulo X, versículo 8
Lam	Livro das Lamentações
Lam V:1-11	Livro das Lamentações, capítulo V, versículo 1 a 11
LXX	Septuaginta (Bíblia dos Setenta)
Mt	Evangelho de Mateus
Nah	Livro de Nahaniah
PP.	<i>Pontifex</i> (= Papa)
Prov	Livro dos Provérbios
Sal	Livro dos Salmos
TM	Torah Massorético
Vers.	Versículo

ABREVIATURAS DE NOMES e INDICAÇÕES DE AUTORIA

ANI	Autor Não Indicado
ASC	Antonio dos Santos Cunha
ASG	André da Silva Gomes
DBA	Damião Barbosa de Araújo
DR	Domingos do Rosário

JDRM	José Domingues Rodrigues de Meirelles
JJELM	José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita
JMAM	J. M. Augusto Muniz
JMX	José Maria Xavier
JS[L/Q]	Jerônimo de Sousa [Lobo ou Queiros]
JSL	Jerônimo de Sousa Lobo
JSQ	Jerônimo de Sousa Queiros
JV	João da Veiga

ABREVIATURAS DE CONJUNTOS, FONTES e SUPORTES DOCUMENTAIS

AY	Ayruoca (MG)
BL	Barra Longa (MG)
BRMGSJls	Lira Sanjoanense – São João del-Rei – Minas Gerais – Brasil
BRMGSJrb	Ribeiro Bastos – São João del-Rei – Minas Gerais – Brasil
C-01	Conjunto 1 (o número pode variar)
GMC	Grupo de Mogi das Cruzes
Ms.	Manuscrito
Mf.	Microfilme
OP	Ouro Preto (MG)
SCR	Sagrada Congregação dos Ritos
SE	Serro (MG)

ABREVIATURAS DE TERMOS RELATIVOS A MÚSICA E PARTES

4 v.	4 vozes
2Vno	2 partes de Violino (I e II) no Ms.
c.	Compasso
MPC	Modelo Pré-Composicional
MPCd	MPC dogmático
MPCp	MPC pragmático
UMP	Unidade musical permutável
Vno1, Vno2	Violinos I e II em partes próprias

ABREVIATURAS DE ACERVOS

9ª CR/SP-IPHAN	9ª Coordenadoria Regional / São Paulo do IPHAN (SP)
ACMRJ	Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro
ACMS	Arquivo da Cúria Metropolitana de Salvador (BA)
ACMSP	Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP)
AEAM	Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (MG)
AHM	Arquivo Histórico Municipal (Fundação Gregório de Matos – BA)
APM	Arquivo Público Mineiro (Belo Horizonte - MG)
BNRJ	Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
BPEB	Biblioteca Pública do Estado da Bahia
CPVS	Coleção Privada de Vicente Salles
ECA/USP	Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (SP)
ECA/USP-LM	Laboratório de Musicologia da ECA/USP (SP)
FIFB	Fundação Instituto Feminino da Bahia (Salvador – BA)
FIFB-BMA	Biblioteca Marieta Alves da FIFB
FUN	Funarte
MCG	Museu Carlos Gomes (Campinas – SP)
MI/CP	Arquivo Casa do Pilar do Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG)
MI/CP-CCL	Coleção Curt Lange na Casa do Pilar do Museu da Inconfidência
MMM	Museu da Música de Mariana (MG)
OFD	Oficina de Frevos e Dobrados (Salvador – BA)
OLS	Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei- MG)
ORB	Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei- MG)
PUC-RJ	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
PUC-RJ-DBD	Divisão de Bibliotecas e Documentação da PUC-RJ
UEMG	Universidade Estadual de Minas Gerais (Belo Horizonte – MG)
UFMG/EMUS-B	Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal de MG
UFMG/BC-ACL	Acervo Curt Lange da Biblioteca Central da UFMG
UFOP	Universidade Federal de Ouro Preto
UFOP/ICHS	Instituto de Ciências Históricas e Sociais da UFOP (Mariana – MG)
UFPA	Universidade Federal do Pará (Belén – PA)
UnB	Universidade de Brasília (DF)
SMEI	Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira- MG)
VGS	Acervo Vespasiano Gregório dos Santos (UEMG)

ABREVIATURAS DE VOZES E INSTRUMENTOS (e SINÔNIMOS VÁRIOS)

A	Alto	Altus, Contralto
B	Baixo (vocal)	Baxa, Bacha
B°	Baixo instrumental	Basso, Bacho, Baxo, Bacho
Cb	Contrabaixo	Rabecão, Baxo, Bacho, Basso
Cl	Clarinetas	
Crnt	Corneta	Cornete
Cx	Caixa (percussão)	
Fl	Flauta	Frauta, Pífano
Fg	Fagote	Baixão, Baxo, Bacho, Basso
Hm	Harmônio	Harmonium
Hrp	Harpa	
Mand	Mandolina	Bandolim
Ob	Oboé	Buês, Charamelas
Oph	Ophicleide	Oficleide
Org	Órgão	Orgam
Perc.	Percussão	
Pic.	Flauta Piccolo	Flautim
Pno	Piano	
Pst	Pistão	Clarim, Piston
Pto	Prato (percussão)	
S	Soprano	Suprano, Tiple
T	Tenor	Tenore
Ti	Tiple	Suprano, Soprano
Timp	Tímpanos	Timbales
Trpa	Trompa	
Trpt	Trompete	Clarim, Piston
Vno	Violino	Rabeca
Vla	Viola	Violeta, Violleta
Vc	Violoncelo	Rabecão, Baxo, Bacho, Basso

EDITORACÃO

O presente trabalho consta de dois volumes: o volume principal do texto (incluindo o corpo da Tese e um Apêndice), e o ANEXO com o conjunto das partituras analisadas no trabalho. Esse conjunto está constituído por cópias em fac-símile das Lamentações em cantochão, e pelas transcrições das obras restantes, realizadas a partir do estudo comparativo das fontes coletadas de cada Lamentação repertoriada.

Cada um dos volumes (volume principal e ANEXO) possui paginação independente. No ANEXO, à paginação em números arábicos do canto superior direito acrescentou-se, em cada uma das partituras transcritas, um número de página interno (abaixo no centro e em numerais arábicos) que recomeça em cada partitura.

As análises contidas no Apêndice foram realizadas a partir das transcrições incluídas no ANEXO, estando agrupadas por nome de autor (ou compilador). Mesmo continuando com a numeração das páginas do corpo da Tese, devido ao fato de considerar cada grupo de Lamentações em forma independente do restante, podem-se encontrar eventuais repetições no texto, pois procurou-se manter um estilo uniforme na apresentação das análises que permitisse abordar cada grupo de forma isolada do restante. Tais repetições respondem aos tópicos que estruturam as análises. Em decorrência do anterior, considerou-se melhor reiniciar a numeração de itens, Tabelas, Exemplos, Figuras e notas de rodapé, no seu conteúdo. As pouquíssimas referências a informações constantes fora do Apêndice, estão claramente identificadas como integrando o corpo da Tese ou o ANEXO.

Baseado nas análises do Apêndice agrupadas por nome, o item 4 do corpo da Tese apresenta uma síntese analítica do repertório coletado, agrupado agora por estilos (ou práticas). Em virtude disso, o tempo verbal utilizado é o passado, pois as análises, mesmo constantes no Apêndice, foram realizadas com anterioridade.

RESUMO

A presente pesquisa procurou identificar a presença de modelos pré-compositivos (MPC) no repertório das Lamentações de Jeremias constantes em território brasileiro, no período histórico compreendido entre o Concílio de Trento (1545-1563) e o *Motu Proprio Tra le Solitudine* de Pio X (1903).

Assim definido o objetivo geral e determinados os necessários marcos referenciais, realizaram-se dois levantamentos documentais: a) documentos que permitissem definir o conteúdo e limites dos MPC e b) as partituras que seriam o alvo da eventual permanência dos MPC antes definidos.

Do confronto analítico entre ambos os materiais, foram obtidos dois tipos de resultados. Entre os resultados primários destacam-se tanto a definição, articulação e categorização dos MPC (como ferramenta útil de conhecimento teórico-prático historicamente contextualizado), dos processos pré-compositivos e dos seus resultados musicais, quanto o conhecimento mais apuradamente definido dos usos e funções litúrgico-musicais das Lamentações de Jeremias no mundo católico tridentino. Entre os resultados secundários podem-se incluir a identificação de algumas autorias de fontes anônimas e a discussão de tópicos relativos às práticas interpretativas vinculadas à notação.

Dos possíveis desdobramentos reconhecíveis, cabe destacar a busca de novos marcos histórico-musicais de pesquisa de MPC, a alta potencialidade dos MPC no ensino teórico-prático de composição, bem como o seu importante valor como ferramenta metodológica na pesquisa musicológica.

Como corolário da pesquisa, incluem-se as partituras das obras repertoriadas em território brasileiro.

ABSTRACT

This research focused the identification of pre-compositional models (PCM) in the Lamentations' repertoire inside Brazilian boundaries, during the historical period defined between the Council of Trent (1545-1563) and the Motu Proprio *Tra le Solitudine* from Pius X (1903).

Thus defined the main goal and the needed referential landmarks, the following task was to research two different sources: a) documents that allowed defining the limits and essence of PCM, and b) the musical scores that became the analysis' field where applied PCM would be observed.

From the analytical crossed study of both materials, two kinds of results were obtained. Among the primary results, clearly appear the PCM concept, its categories, and levels of articulation (as a useful and historic contextual, theoretical and practical research tool applied on pre-compositional process and its musical products), and a more profound and better-defined knowledge about music-liturgical uses and functions of Jeremiah's Lamentations throughout Tridentine catholic world. Among the secondary results may be included many authorships' identifications from anonymous sources, and the discussion of different topics related to performance practices linked to notation.

Looking for further developments of PCM's field, the seek of new historic and musical landmarks to enlarge its research boundaries, the exploitation of PCM's high prospective in composition teaching-learning process, and its application as a valueable methodological tool of research in musicology should be included.

As a corollary of the present research, the Lamentations' scores collected in Brazil are included.

SINTEISIS

La presente pesquisa procuró identificar la presencia de modelos pre-compositivos (MPC) en el repertorio de las Lamentaciones de Jeremias identificadas en territorio brasileño, en el período histórico comprendido entre el Concilio de Trento (1545-1563) y el Motu Proprio *Tra le Solitudine* de Pío X (1903).

Así definido el objetivo general y determinados los necesarios marcos de referencia, se realizaron dos levantamientos de fuentes: a) documentos que permitiesen definir el contenido y los límites de los MPC y b) las partituras que serian el albo de la eventual permanencia de los MPC antes definidos.

Del confronto analítico entre ambos materiales, se obtuvieron dos tipos de resultados. Entre los resultados primarios se destacan tanto la definición, articulación y categorización de los MPC como útil herramienta históricamente contextualizada de conocimiento teórico-práctico de los procesos pre-compositivos y de sus resultados musicales, como del conocimiento mas cuidadosamente definido de los usos y funciones litúrgico-musicales de las Lamentaciones de Jeremias en el mundo católico tridentino. Entre los resultados secundarios se pueden incluir la identificación de algunas autorías de fuentes musicales anónimas, así como la discusión de tópicos relativos a las prácticas interpretativas vinculadas a la notación musical, entre otros.

Entre los posibles desdoblamientos identificables, cabe destacar la búsqueda de nuevos marcos histórico-musicales de estudio de los MPC, la alta potencialidad de los MPC en la enseñanza teórico-práctica de composición, y su importante valor como herramienta metodológica en la investigación musicológica.

Finalmente, y como corolario de esta pesquisa, se incluyeron las partituras de las obras identificadas en territorio brasileño.

DEDICATORIA

Aos que ainda são capazes de sonhar...
Aos que não se deixam enganar...
Aos que não se esquecem...
Aos que perseveram...
Aos que acreditam...

EPIGRAFE

Aos Poetas

Para começar o *Poeta moderno* não deve ter lido nem ler jamais os antigos autores latinos ou gregos, pela simples razão que os antigos gregos e latinos nunca leram os modernos. [...]

Aos Compositores modernos

O Compositor de música *moderna* não possuirá noção alguma das regras de composição, senão daqueles princípios gerais de praxe. [...] A tais efeitos, saberá ler pouco, e ainda escrever menos, e conseqüentemente não compreenderá coisa alguma da língua latina, a fim de poder, quando compuser para a Igreja, intercalar nas suas missas, as sarabandas, as gigas, as *courantes*, etc., às quais ele dará o nome de fugas, de cânones, de contraponto duplos, etc.

Benedetto Marcello, *Il Teatro alla Moda*

MODELOS PRÉ-COMPOSICIONAIS NAS LAMENTAÇÕES DE JEREMIAS NO BRASIL

1 Considerações Gerais

1.1 Objetivos

1.1.1 Objetivo Geral

Esta pesquisa procurou determinar modelos pré-composicionais¹ (MPC) e a sua permanência no repertório das “Lamentações de Jeremias”² no Brasil, entre 1545 (início do Concílio de Trento) e 1903 (Motu Proprio *Tra le Solitudine* do Papa Pio X).³

1.1.2 Objetivos Específicos

Identificação dos MPC surgidos das regulamentações eclesiásticas vigentes no período histórico definido.

Verificação da permanência destes MPC no repertório das Lamentações no Brasil. Quando a prática desviou-se do padrão definido pelos MPC, procurou-se explicar os eventuais motivos desses desvios mediante o estudo dos usos e práticas (litúrgicas e/ou musicais) comuns em cada época.

1.2 Justificativa

Este trabalho ficou plenamente justificado em dois níveis principais:

1) No nível regional e nacional: a) pela ausência quase total de trabalhos que aprofundassem o conhecimento dos modelos pré-composicionais e a sua relação com as diversas práticas comuns no repertório específico produzido no Brasil; b) pela conseqüente transcrição e divulgação do repertório estudado, permitindo – além dos estudos comparados posteriores – a execução e gravação (com o eventual resgate das práticas interpretativas correspondentes) deste repertório tantas vezes valorizado pelos conjuntos

¹ A definição de “modelo pré-composicional” pode ser lida no item 2.1.2 na página 7.

² O repertório das “Lamentações de Jeremias” inclui as músicas utilizadas durante as três Lições do primeiro Noturno de cada um dos dias do Tríduo Sacro católico, assim conhecidas por utilizar o texto bíblico homônimo.

³ Estes limites temporais são os que definem o período durante o qual a liturgia romana procurou se impor como a única válida no mundo católico, enquanto a produção musical litúrgica continuou sendo uma atividade interessante – e eventualmente lucrativa – para os compositores.

especializados estrangeiros, porém majoritariamente ausente dos programas interpretados ou gravados pelos conjuntos nacionais;

2) No nível internacional: a) pela mesma ausência quase total de trabalhos específicos da área sobre o Brasil, o que permitirá, a partir do trabalho realizado, um melhor entendimento das relações entre modelos pré-composicionais e práticas comuns utilizados na música sacra católica brasileira, assim como aportar elementos aos estudos semelhantes no mundo; e b) pela chance de divulgação do repertório estudado, permitindo a execução e gravação (com o conseqüente resgate das práticas interpretativas correspondentes) deste repertório por conjuntos internacionalmente reconhecidos.

1.3 Metodologia

A pesquisa desenvolvida neste trabalho se articulou em duas etapas metodológicas. Na primeira, o estudo analítico das regulamentações emitidas por autoridades eclesiásticas em relação à música litúrgica, procurou definir os modelos pré-composicionais existentes, através da pesquisa histórica. Para isto, foi necessária uma revisão bibliográfica em quatro tipos de fontes: a) histórias gerais e da música; b) estudos específicos (teses, dissertações, artigos); c) regulamentações eclesiásticas que vigoraram no período estudado; d) documentos que apresentem aspectos relevantes à prática musical litúrgica em cada época no Brasil e/ou nos centros europeus vinculados diretamente ao objeto de pesquisa como o foram Portugal, Espanha e Itália.

Isso permitiu não apenas tomar conhecimento dos modelos procurados, mas também dos contextos históricos que acompanharam o processo observado.

A segunda etapa, que envolveu a coleta e análise do repertório musical, onde foi estudada a presença dos referidos modelos, se desenvolveu segundo as etapas de pesquisa seguintes: a) determinação da lista dos produtos musicais relativos à pesquisa, através da revisão bibliográfica dos catálogos publicados e/ou daqueles ainda inéditos que foram consultados nos acervos e arquivos visitados durante a pesquisa de campo⁴;

⁴ A definição de um repertório específico, cuidadosamente determinado, é de suma importância para o desenvolvimento da pesquisa. Uma visão panorâmica do cristianismo em geral, mostra que o uso de textos bíblicos nas suas diversas manifestações musicais é, quase sempre, a regra. Levando em consideração que o texto bíblico das Lamentações de Jeremias é utilizado em grande parte do repertório litúrgico e para-litúrgico de diversas tradições cristãs no Brasil, determinou-se, com anterioridade à coleta de partituras: a) a tradição cristã a ser estudada (a católica); b) o tempo do ano litúrgico específico dessa tradição (o Tríduo Sacro); c) o espaço físico do estudo (o interior do templo); e d) a parte específica da hora litúrgica (Lições de Matinas). Desta forma, ficou excluído todo o repertório para-litúrgico e/ou responsorial que utiliza versículos do texto das Lamentações.

b) coleta das cópias do repertório⁵, realizada através da visita direta aos acervos e arquivos onde estão depositados (pesquisa de campo) nos diversos suportes disponíveis⁶, via o encaminhamento das solicitações respectivas;

c) transcrição dos produtos coletados, através do editor de partituras Coda Finale®;

d) análise musical das transcrições realizada através do confronto das partituras com os modelos pré-composicionais anteriormente definidos;

e) relação dos resultados obtidos e reflexões finais.

⁵ Estabelece-se aqui que, quando for utilizada a palavra coletado/a, estará implícita a referência às cópias e nunca aos originais, os quais continuam disponíveis nos diversos acervos, arquivos e coleções pesquisadas.

⁶ Os suportes das cópias presentes no repertório coletado são três: a) filmico (microfilme); b) papel (fotocópia ou cópia em papel fotográfico), c) digital (fotografia digital ou imagem “scanneada”, e arquivos gráficos próprios do Acrobat Reader© (.pdf) e de partitura próprios do Coda Finale© (.mus)).

2 Revisão Bibliográfica

2.1 Introdução

2.1.1 Considerações Preliminares

Enquanto a Igreja Católica ia definindo na sua história, a forma e o conteúdo da sua liturgia, a prática e a teoria da música iam independentemente seguindo seu próprio caminho. Mas, nem sempre os interesses próprios de cada um dos lados foram aceitos abertamente pelo outro.

Em relação às Lamentações pode-se observar que tanto o seu perfil literário quanto o musical não foram estabelecidos de uma só vez, mas ao longo de uma série de mudanças e regulamentações surgidas da reação que os produtos musicais propriamente ditos geraram no confronto com os conceitos e/ou pré-conceitos dominantes na Igreja Católica em cada época. Embora a tradição dos primeiros quatorze séculos de história cristã (segundo se conclui a partir dos documentos existentes) envolva quase que exclusivamente música monódica vocal, no relativo ao presente estudo, deve-se acrescentar os produtos musicais que, a partir da renascença, foram criados para uso litúrgico.⁷ Concordando com Wolfgang Hans Martin Steffani,

o conflito gerado reforça o desejo aparentemente inato de preservar a expressão musical sacra mesmo numa religião que se acostumou a mudanças momentâneas. Por outro lado, o constante surgimento de novos estilos de música de adoração e a necessidade de se tomar uma decisão em função desse surgimento, pede uma explicação ou pelo menos uma análise.”⁸

⁷ No verbete “Música Sacra”, Röwer a define como “música vocal ou instrumental que, estando de acordo com as prescrições da Igreja, é empregada nas funções do culto divino.” (Basílio Röwer, *Dicionário litúrgico para o uso do Revmo. Clero e dos fieis* [Petrópolis: Vozes, 1928], 156). Sem contraposição com o dito anteriormente, o mesmo autor, define “Litúrgico” como “qualquer acto do culto, realizado em nome da Igreja por pessoa legítimamente deputada, o canto, o objeto, paramento, etc., a serviço do culto, que está de acordo com as prescrições litúrgicas.” (Idem, *ibidem*, 136-137). Sendo ambos termos praticamente semelhantes em significado, eles serão utilizados indistintamente no presente trabalho.

⁸ Wolfgang Hans Martin Stefani, *Música Sacra, Cultura & Adoração*, tradução de Fernanda Caroline de Andrade (Engenheiro Coelho (SP): Imprensa Universitária Adventista, 2002), 5.

Uma visão panorâmica da história da música mostra que na prática litúrgico-musical, tanto a *prima pratica* de Monteverdi e os repertórios relacionados com ela (aqui agrupados como estilo antigo) quanto a *seconda pratica* (também de Monteverdi)⁹ e os seus “herdeiros” (aqui agrupados como estilo moderno), geraram reações de apoio e rejeição por parte das autoridades eclesiásticas e de personalidades do mundo musical e/ou político, em cada lugar e época. Além do mais, os dois estilos (antigo e moderno) coexistiriam na música católica por mais de um século.

Levando em consideração o “telão de fundo” histórico (avanço do protestantismo, iluminismo filosófico, positivismo, entre os mais destacáveis), o estudo dos produtos musicais devidamente contextualizados, oferece um alvo de pesquisa único e atraente, na procura de entender não apenas as músicas em si, mas as eventuais relações que os seus responsáveis mantiveram com os modelos pré-composicionais em vigor, procurando iluminar determinados aspectos da prática musical do passado no Brasil.

Por outro lado, tende-se a considerar, em termos gerais, que a prática da música litúrgica brasileira dos séculos XVIII e XIX, observou, sem desvios, os preceitos tridentinos. Para o estudo específico das Lamentações no Brasil e a sua relação com o rito tridentino, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o Ofício de Matinas, os livros litúrgicos, assim como sobre a legislação litúrgica relativa à prática musical, publicada até inícios do século XX. Para isto foram consultados: a) bibliografia sobre o rito tridentino; b) bibliografia sobre música litúrgica; c) documentos diversos acerca dos ofícios da Semana Santa no Brasil (incluindo diversos cronistas de época); d) vários especialistas tanto da área musicológica quanto da litúrgica católica.

Embora não referida nesta revisão bibliográfica, existe documentação musical suficiente para mostrar que as Lamentações devem ser consideradas como Unidades

⁹ Giulio Cesare Monteverdi (irmão de Cláudio), em texto traduzido ao inglês por Oliver Strunk, afirma que “By First Practice he [Cláudio] understands the one that turns on the perfection of the harmony, that is, the one that considers the harmony not commanded, but commanding, not the servant, but the mistress of the words, and this was founded by those first men who composed in our notation music for more than one voice [...]. By Second Practice, [...] he understands the one that turns on the perfection of the melody, that is, the one that considers harmony not commanding, but commanded, and makes the words the mistress of the harmony. For reasons of this sort he has called it ‘second,’ and not ‘new,’ and he has called it ‘practice,’ and not ‘theory,’ because he understands its explanation to turn on the manner of employing the consonances and dissonances in actual composition.” [Por Primeira Prática ele entende a que se volta para a perfeição da harmonia, isto é, aquela que considera a harmonia não comandada mas comandando, não a serve mas a mestra das palavras, e isto ficou alicerçado pelos primeiros homens que compuseram na nossa música escrita para mais de uma voz (...). Por Segunda Prática, (...) ele entende a que se volta para a perfeição da melodia, isto é, a que considera a harmonia não comandando mas comandada, e faz das palavras as mestras da harmonia. Por motivos deste tipo ele a chamou “segunda” e não “nova” e ele a chamou “prática” e não “teoria” porque entende a sua explicação na maneira de utilizar as consonâncias e dissonâncias na composição em si.] (Oliver Strunk, *Source Readings in Music History From Classical Antiquity through the Romantic Era* [New York: W. W. Norton, 1950], 408-409). Nota: Não se indicando outro nome, todas as traduções ao português são do autor desta pesquisa.

Musicais Permutáveis (segundo o conceito exposto por Paulo Castagna)¹⁰ no normal acontecer da liturgia, isto é, consideradas como uma unidade, as Lições do 1º Noturno de cada dia do Tríduo Sacro em cantochão (manifestação musical própria da liturgia tridentina), podiam ser substituídas pelas realizadas por um determinado compositor. Isto as torna independentes do resto do ofício e desta forma foram consideradas na prática musical litúrgica.

2.1.2 Definição de Modelo Pré-Composicional (MPC)

Um modelo é (entre as diversas definições possíveis) tanto um objeto destinado a ser reproduzido por imitação, quanto aquilo que serve de exemplo ou norma: um molde. Por sua vez, o termo pré-composicional refere (como já o indicava George Perle quando o utilizou em 1962)¹¹ àquilo que é anterior à composição.

Modelo Pré-Composicional (em diante MPC) se define aqui como o conjunto de princípios e/ou fatores que condicionam *a priori* – explícita ou implicitamente, voluntária ou involuntariamente, consciente ou inconscientemente – o produto composicional (a obra musical) em algum dos seus aspectos.

O referido conjunto de princípios e/ou fatores pode vir tanto da tradição oral como da tradição escrita, podendo tanto se manter ou se modificar, isto é, interagindo entre si no criador, para se refletir, de alguma forma, no produto composicional. Na repetição constante deste processo, se acrescentam os aportes do próprio “ser criativo em devir” (individual ou coletivo), que podem, ou não, se integrar em algum aspecto às tradições compreendidas. Em outros termos, ele inclui tudo aquilo que o compositor sabe e/ou conhece, ou mesmo que apela (voluntária ou involuntariamente) das diversas tradições, que possa ter relação com a criação para um repertório determinado, e que poderá fazer parte dos MPC de outros compositores ou dele próprio, no futuro (Figura 1).

¹⁰ Paulo Castagna, “O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira dos Séculos XVIII e XIX” (Tese Doutoral apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 3 vols., 2000), vol. 1, 37.

¹¹ George Perle, *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, 4th edition (Berkeley: University of California Press, 1962), 8, nota 12.

Modelo Pré-Composicional

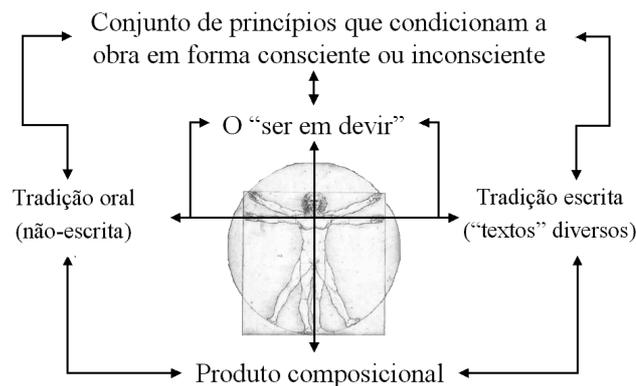


FIGURA 1 - ESQUEMA GERAL DO FUNCIONAMENTO DOS MPC

Em relação às formas de se vincularem ambas as tradições, no conceito de Bruno Nettl, a tradição oral “operates as a constraining, limiting, directing force much more than writing. The limitations of human memory [...], the constraints patterns already established – these do much to shape a musical repertory that, after all, must consist of pieces accepted and learned by members of a community, thus contrasting with a tradition in which music may be composed and then played only once, or never, or recorded only by the creator.”¹²

Reconhecendo o valor de tal conceito em relação à idéia de força modeladora de repertórios, falando da cultura ocidental deve-se, no entanto, discutir a idéia do contraste observado por Nettl entre tradição oral e tradição escrita. Tal aparente dicotomia é, de fato, substituída pela complementaridade entre ambas, cada uma transmitindo conteúdos não plenamente codificados na outra, como acontece, por exemplo, nas aulas de execução musical onde os comentários sobre estilo interpretativo feitas pelo instrutor (tanto verbal quanto diretamente no instrumento – oral e/ou aural), complementam as instruções transmitidas ao aluno pela música escrita na partitura.

A relação assim compreendida entre as tradições oral/aural e escrita, tendo ao criador (individual ou coletivo) como centro do esquema, cria um ponto de partida de grande interesse para esta pesquisa, pois obriga a ser consciente não apenas dos aspectos diacrônicos e/ou sincrônicos dos MPC no período estudado, em relação ao repertório escolhido desse mesmo período, mas também dos tênues limites a serem observados, para

¹² opera como uma força restritiva, limitante e que direciona, muito mais que a escrita. As limitações da memória humana [...], os padrões restritivos estabelecidos com anterioridade, fazem mais pela formatação de um repertório musical que deve consistir de peças aceitas e aprendidas por membros de uma comunidade, contrastando assim com a tradição na qual a música pode ser composta e depois executada apenas uma vez, ou nunca, ou registrada exclusivamente pelo seu criador. (Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts* [Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1983], 188-189).

não ultrapassar o foco inicial da pesquisa: um estudo dos MPC em determinado repertório histórico, ou em termos mais amplos, o estudo de um problema próprio da área composicional, aplicado na área da musicologia histórica.

2.2 Antecedentes do Texto e da Música das Lamentações

2.2.1 Comentários acerca do Livro das Lamentações

O Livro das Lamentações possui aspectos que merecem discussão, mesmo que breve, para um melhor entendimento do texto em si, assim como do seu uso musical no repertório estudado. Entre tais aspectos destacam-se título, localização canônica do livro, autoria, época de composição, estrutura formal, chaves teológicas, e interpretação.

2.2.1.1 Título e Localização Canônica

Utilizado por judeus e cristãos, o livro das Lamentações aparece tanto no *Tanach*¹³ quanto na Bíblia. No primeiro deles, as Lamentações ou *Eichá*¹⁴ integra a terceira parte do cânon ou *Kethubim* (Escritos), e se encontra entre o livro de Rute e o Eclesiastes. É um dos cinco “rolos” ou *megillot*¹⁵ que se lêem na liturgia sinagagal em algumas datas do calendário judeu. As Lamentações são lidas durante a liturgia do jejum anual do 9 de Av.¹⁶ Com o tempo o livro também recebeu o nome hebraico de *Kinoth* (“quinót”) que significa “elegia” ou “lamento” de caráter fúnebre ou mortuário, aparecendo dito termo em Jeremias VII:29.

Na *Septuaginta* (Bíblia grega dos LXX) este livro foi denominado *Threnoi* (termo grego sinônimo de *kinoth* em hebraico) e se encontra na seção profética junto ao livro apócrifo de Baruque. A partir da Vulgata (tradução latina dos textos canônicos realizada por São Jerônimo), o livro das Lamentações separa os livros de Jeremias e o apócrifo de Baruque, tendo recebido adaptações latinas do nome como *Threnos*, *Threni* ou o mais propriamente latino *Lamentatio*. Ainda nas diversas versões da Vulgata, o título pode

¹³ Nome hebraico do livro sagrado cuja escrita original (תנ"ך – pronuncia-se “tanár”.) surge como acrônimo das iniciais dos nomes dos três livros que o constituem (*Torah* [A Lei – o Pentateuco]; *Neviim* [Profetas]; *Kethubim* [Escritos ou *Hagiographia*]).

¹⁴ Pronuncia-se “eirrá”. Corresponde à primeira palavra do texto, significando “Oh, como!”.

¹⁵ Pronuncia-se “meguilót” (rolos), plural de “meguilá” (rolo).

¹⁶ Este dia é considerado o mais triste do ano litúrgico judeu, tendo observado a tradição hebraica o fato de ter “coincido” nele as maiores desgraças da história judaica. Uma descrição mais profunda do sentido judaico deste dia, assim como da cronologia trágica que ele carrega, pode-se encontrar em “Tisha B’Av”, disponível na internet em <<http://www.ou.org/yerushalayim/tishabav/default.htm>>, [acessado em 20 de Novembro de 2001], ou uma descrição geral, em “Jews Holidays”, disponível na internet em <<http://www.jewfaq.org/holidayd.htm>>, [acessado em 20 de Novembro de 2001].

aparecer com o eventual acréscimo da atribuída autoria (*Threnii Jeremiae*) ou em formatos mais extensos, como *Incipiunt Threni: Id est Lamentationes Jeremiae: que cinoth hebraice iscribuntur*, ou semelhantes. Estas variações latinas do nome do livro, assim como a inclusão de algum breve parágrafo introdutório, devem-se fundamentalmente ao fato de ter sido considerado durante certo período como parte do livro de Jeremias. Como explica a introdução da Bíblia Sagrada ao livro em questão

fizeram sempre, e sem contestação, parte do cânon das Sagradas Escrituras, tanto na sinagoga judaica como na Igreja cristã, embora nas listas dos livros sagrados, como também no decreto do Concílio Tridentino, na maioria das vezes não sejam especificadamente nomeadas, porque subentendidas e compreendidas com o livro de Jeremias.¹⁷

Segundo comenta Daniel Clarke “o livro de Lamentações, nas nossas Bíblias em português, poderia ser considerado um ‘estranho no ninho’, pois apesar de estar incluído entre os livros proféticos, Lamentações é na realidade um livro poético.”¹⁸

2.2.1.2 Época de composição do texto

Em relação à datação da composição do texto, quase todos coincidem em afirmar que o livro foi composto no período em que Jerusalém esteve destruída (587-538 a.C.), e levando em consideração elementos descritivos e vivenciais expostos nas Lamentações, supõe-se que foram compostas na Palestina. Segundo Clarke “a razão básica para isso é que o conteúdo do livro, descrevendo a destruição de Jerusalém e a trágica situação do povo, exigindo que ele tenha sido escrito, e completo, antes da conquista da Babilônia pelo Império Persa e o édito de Ciro permitindo a volta dos exilados em aproximadamente 538 a.C.”¹⁹

Porém, segundo informa G. S. Munro, pesquisadores de tendência crítico-histórica desafiam o ponto de vista tradicional, argumentando que a evidência que conecta o livro com a conquista babilônica de Jerusalém, é mais ambigua do que se acredita. O desafio

¹⁷ *A Bíblia Sagrada Antigo e Novo Testamentos*, tradução das línguas originais por João Ferreira de Almeida, edição contemporânea revisada e aumentada com ajudas adicionais (Rio de Janeiro: Alfalit, 1996), 641.

¹⁸ Daniel Clarke, *Análise do Livro de Lamentações* (disponível na internet em <<http://www.geocities.com/Heartland/Plains/2619/lamentations.html>>), [acessado em 18 de Março de 2002].

¹⁹ Continuando com o confronto de opiniões, Clarke acrescenta: “Uma teoria alternativa tem sido defendida por **Rudolph** que defende a autoria da primeira canção de Lamentações em 597 a.C. por ocasião da primeira conquista de Jerusalém por Nabucodonozor e a primeira deportação, baseado no fato dessa canção não mencionar expressamente a destruição do templo. **Sehlin e Fohrer** rejeitam essa teoria defendendo que os versículos 10, 17 e 19 refletem a mesma situação e contexto dos demais capítulos.” (Idem, *ibidem*).

não é feito com a intenção de postular algum outro contexto histórico, mas para questionar a idéia básica. Segundo a tendência crítico-histórica, a natureza do gênero literário considerado no contexto lingüístico e cultural hebraico dificultaria ou, na pior das possibilidades, impossibilitaria ir além das generalidades do texto com resultados concretos.²⁰

2.2.1.3 Assunto geral e autoria

Lembrando a conquista e destruição de Jerusalém e do seu templo entre 587-586 a.C. por parte dos Babilônios (veja-se Jeremias XLI:4 ou Zacarias VII:3), a autoria deste livro, segundo José Maria Abrego de Lacy, foi atribuída a Jeremias na *Septuaginta*,

y lo introdujo en la sección profética (junto al de Baruc) con el siguiente prefácio: *Después de la cautividad de Israel y de la destrucción de Jerusalén, Jeremias se sentó y, llorando, pronunció esta lamentación, diciendo...*²¹

Porquê se atribuiu o livro das Lamentações a Jeremias? Esta pergunta, poderia ser respondida parcial e indiretamente por alguns antecedentes extraídos da própria Bíblia.

Além da referência de 2 Crônicas XXXV:25 (“Jeremias compôs uma lamentação sobre Josias e, até o dia de hoje, todos os cantores e cantoras tem falado de Josias nas suas lamentações. Estas se tornaram tradição em Israel e estão escritas nas Lamentações.”²²), o profeta Jeremias tinha anunciado repetidas vezes a destruição de Jerusalém e do templo (Jr XX:7-10), assim como manifestou a sua própria dor nas “confissões” (Jr XI:18 – XII:6; XV:10-21; XVII:12-18; XVIII:18-23; XX:7-18); a sua pregação está subjetivamente presente em algumas frases deste livro, embora a referência a Josias não apareça explicitamente no texto das Lamentações.

Eis a forma que a tradição teve para garantir o valor de textos que a comunidade entoava todo ano: atribuí-lo a um dos profetas maiores. No entanto, na opinião acadêmica a autoria é ainda um problema a ser resolvido. Segundo a opinião de Lacy,

no hay argumentos críticos que avalen a Jeremías como autor de las Lamentaciones: no se le menciona, ni siquiera

²⁰ G. S. Munro, *Essay on Preaching from Lamentations*, texto on-line desde 1992 (disponível na internet em <<http://members.ozemail.com.au/~gsmunro/TEXT/essays/Lamentations.html>>), [acessado em 2 de Maio de 2001].

²¹ e o introduziu na seção profética (junto ao de Baruc) com o seguinte prefácio: *Depois do cativo de Israel e a destruição de Jerusalém, Jeremias sentou-se e, chorando, pronunciou esta lamentação, dizendo...* (José Maria Abrego de Lacy, “Lamentaciones,” in *Lamentaciones. Cantar de los Cantares. Eclesiastes. Sabiduria*. (Texto y Comentário), El mensaje del Antiguo Testamento, 21, dirigido y coordinado por La Casa de la Biblia [Salamanca: Sigueme, 1992, 9-33], 12).

²² *A Bíblia Sagrada*, 358.

indirectamente, en el libro; vivió en Palestina muy poco tiempo tras la destrucción de Jerusalén, pues fue conducido a Egipto (Jr 43:6); si fueran tuyas, no se comprende por qué no formaron parte de su libro profético, en el que coexiste material muy variado; difícilmente podemos imaginar que Jeremías se sometiera al artificio literario del acróstico; finalmente, no resulta clara la unidad de autor de todas las lamentaciones y la quinta está suponiendo una cierta duración del exilio. Resulta más exacto considerarlas como una antología de cantos, de autor anónimo, cuya unidad temática y uso litúrgico común facilitó su conservación en un “megillá”.²³

Por sua vez, Clarke confronta autores como Sehlin, Fohrer e Bentzen (contrários à tradição da autoria jeremáica) com Ellison (favorável à referida tradição) no “espelho” das Lamentações e de um certo “bom senso”, baseado no trabalho de Gleason Archer Jr.

Entre os argumentos contrários mais destacáveis, podem-se citar os seguintes:

(i) Segundo **Sehlin e Fohrer** Jeremias não teria lamentado a destruição de Jerusalém, mas exortado o povo a se conformar e obedecer aos babilônios. Tal argumento é fraco pois não há contradição entre perceber a destruição da cidade como castigo de Deus e lamentar o fato em si. Por exemplo o poeta de Lamentações reconhece o pecado da nação em **Lamentações 1:8** [...] E o próprio profeta Jeremias lamenta o destino de Judá em **Jeremias 8:21** [...]

(ii) **Bentzen** argumenta que **Lamentações 2:9** [...] seria incoerente na boca de Jeremias pois ele mesmo era um profeta. Todavia essa passagem poderia estar referindo aos falsos profetas contra quem Jeremias polemizou.²⁴

²³ não há argumentos críticos que apoiem Jeremias como autor das Lamentações: não se faz menção a ele, nem sequer indiretamente, no livro; morou na Palestina muito pouco tempo depois da destruição de Jerusalém, pois foi conduzido ao Egito (Jr XLIII:6); se forem suas, não se compreende porque não fizeram parte do seu livro profético, no qual coexiste material muito variado; difícilmente podemos imaginar que Jeremias se submetesse ao artificio literário do acróstico; finalmente, não resulta clara a unidade autoral de todas as lamentações, e a quinta está supondo uma certa duração do exílio. Resulta mais exato considerá-las como uma antologia de cantos, de autor anônimo, cuja unidade temática e uso litúrgico comum, facilitou a sua conservação em uma “megillá”. (Lacy, “Lamentaciones”, 12-13).

²⁴ Clarke continua: “(iii) Para **Bentzen, Lamentações 5:7** também seria incoerente na boca de Jeremias: [...] contradiria a doutrina de retribuição individual desenvolvida por Jeremias em passagens como **Jeremias 31:30** [...] tal passagem traz dificuldades para quem defender a autoria jeremianiana de Lamentações a não ser que o sentido de Lamentações seja de que os filhos estavam seguindo os pecados dos pais e que a nação estava sendo castigada pelos pecados de origem histórica. Todavia essa não é a posição sustentada pelos principais exegetas. (iv) [...] para **Bentzen Lamentações 4:17** [...] não poderia ser dito por Jeremias pois esse nunca ensinou o povo de Judá a colocar a sua fé em alianças estrangeiras. Todavia nessa passagem o poeta estaria provavelmente falando a respeito da nação como um todo do que propriamente a sua atitude individual. [...] (vi) A **Bíblia de Jerusalém** também busca negar a possibilidade de Jeremias ter escrito o livro de Lamentações afirmando que: ‘o seu gênio espontâneo dificilmente teria podido sujeitar-se ao gênero erudito desses poemas.’ Em outras palavras o que conhecemos de Jeremias pelo seu livro o torna não qualificado para ser o poeta de Lamentações. Porém tentar extrapolar a totalidade da personalidade de Jeremias pelo seu livro e basear uma tese em cima dessas especulações é academicamente fraco. Além disso é perfeitamente viável um autor adotar estilos diferentes em obras diferentes.” (Clarke, *Livro de Lamentações*).

Entre os argumentos favoráveis questionados, se destacam os seguintes:

Stanley Ellison defende a autoria Jeremiana de Lamentações pelos seguintes motivos:

(i) O uso de expressões semelhantes entre os livros [...]. Porém da mesma maneira que diferenças de estilo e de linguagem não servem para mostrar diferenças de autoria, semelhanças de estilo e de linguagem não são suficientes para provar unidade de autoria.

(ii) Jeremias é a figura que teria maior condição histórica de ter escrito o livro. O problema é que **Ellison** está argumentando do silêncio. Em outras palavras ele está usando o fato de não sabermos da existência de outra pessoa com condição de escrever o livro como evidência de Jeremias ter sido o autor, o que é intelectualmente inviável.²⁵

Finalmente, Clarke expõe a sua posição em relação à autoria, dizendo:

Na minha opinião é impossível provar tanto que Jeremias escreveu Lamentações quanto que ele não escreveu o livro. Portanto o livro ou foi escrito por Jeremias ou por um contemporâneo com a mesma qualidade e competência de Jeremias, posição assumida até mesmo por **Gleason Archer Jr.**, em '*Merece Confiança o Antigo Testamento*'.²⁶

Partindo de fontes diferentes, mas coincidindo com o conceito e os resultados expostos por Clarke, Munro refere aos questionamentos contrários à autoria jeremica, colocados por Delbert Hillers:

Delbert Hillers applies to this problem the same procedure as that for resolving textual variants, that is, to ask the question "which is best able to account for the existence of the other?" It is quite easy to see how ancient scholars, following the common tendency to ascribe anonymous works to a well known biblical hero, could have chosen Jeremiah, whose person and circumstances seem to fit so well. It is very difficult, on the other hand, to devise a textual history for the book by which an original ascription of authorship to Jeremiah could have been lost or ignored. This argument, though only by nature dealing in probabilities, is the most cogent against Jeremian authorship.²⁷

²⁵ Idem, *ibidem*.

²⁶ Idem, *ibidem*.

²⁷ Delbert Hillers aplica a este problema o mesmo procedimento utilizado para resolver variantes textuais, isto é, para perguntar "quem é o mais capacitado para tomar conta da existência do outro?" É fácil de ver como os antigos acadêmicos, seguindo a tendência geral de atribuir obras anônimas a heróis bíblicos bem conhecidos, poderiam ter escolhido Jeremias, cuja figura e circunstâncias parecem encaixar tão bem. É muito difícil, por outro lado, bolar uma história textual para o livro, pela qual uma atribuição original a Jeremias poderia ter-se perdido ou ignorado. Esse argumento, embora lide, apenas pela sua natureza, com probabilidades, é a mais consistentemente contrária à autoria jeremica. (Munro, *Preaching from Lamentations*).

2.2.1.4 Estrutura formal

Composto por cinco poemas elegíacos (ou lamentações) relativos à queda de Jerusalém e do seu templo, do ponto de vista da técnica de composição literária utilizada, pode-se afirmar que os primeiros quatro foram compostos como acrósticos alefáticos.²⁸ Este artifício literário, já utilizado em outros lugares do Antigo Testamento (vejam-se Nah I:2-8; Sal IX-X; XXV; XXXIV; XXXVII; CXI-CXII; CXIX; CXLV; Prov XXXI:20-31), consiste em iniciar sucessivamente cada versículo por uma das vinte e duas letras do alefato. Segundo afirma Gann,

The reasons for using such acrostic patterns was usually to serve as mnemonic devices to aid the memory when the hymns were publicly recited or sung. It may be also that the author used this technique in order to give a sense of completeness to the expression of grief. When one goes from a to a [sic]²⁹ (so to speak) in expressing his grief he seems to have said all that can be said.³⁰

A terceira lamentação intensifica o recurso, repetindo a mesma letra inicial em três versículos consecutivos. A ordem assim pré-estabelecida só muda duas vezes (Lam II:16-17; e III:46-48 – III:49-51). Mesmo não sendo composta em forma acróstica, a quinta lamentação se aproxima do esquema geral, mantendo o número de versículos em vinte e dois. Segundo informa Clarke em relação ao caráter não acróstico da quinta lamentação,

Ellisen busca explicar isso afirmando que talvez o poeta quisesse dar maior espontaneidade à oração de arrependimento e de confiança em Deus, todavia isso é mais uma teoria impossível de ser comprovada.³¹

Ao longo dos cinco poemas, cada versículo pode ser dividido internamente em hemistíquios, os que respondem ao “metro elegíaco” (ou metro *Kinah*, embora não seja exclusivo das Lamentações senão muito comum na poesia bíblica hebraica em geral) que

²⁸ Alefato é o nome da seqüência das letras hebraicas, podendo também receber o nome de *alephbeth* ou *alephbeis*, segundo as fontes bibliográficas estejam ligadas à tradição *Ashkenazy* ou à *Sefarad*. O alefato é para a língua hebraica o que o alfabeto para a grega, ou o abecedário para as línguas derivadas do latim.

²⁹ A expressão mais comum neste sentido sempre foi “de A a Z”, vindo dos seus antecedentes históricos “Alfa e Omega” (por começo e fim de alguma coisa), ou mesmo “entre o *alef* e o *tau*”, como o faz Luiz Alexandre Solano Rossi no seu opúsculo *Como Ler o Livro das Lamentações: não existe sofrimento estranho* (São Paulo: Paulus, 1999), 16.

³⁰ A razão para utilizar tal padrão acróstico era, geralmente, para funcionar como sistemas mnemônicos para ajudar à memória, quando os hinos eram publicamente recitados ou cantados. Pode ser também que o autor utilizou essa técnica no intuito de dar uma sensação de completude à expressão de lamento. Quando alguém vai de A para A [sic] (por assim dizer) ao expressar o seu lamento, ele parece ter dito tudo o que pode ser dito. (W. Gann, “Old Testament – Lamentations”, in *Walking Thru The Bible* [disponível na internet em <http://fly.hiwaay.net/~wgann/walk_ot/lamentations.htm>], [acessado em 22 de Julho de 2001]).

³¹ Clarke, *Livro de Lamentações*.

foi reconhecido por Carl Budde (cujo trabalho principal foi publicado em 1822) quem, estudando as Lamentações, observou a recorrência do padrão 3+2 na distribuição dos cinco termos constitutivos dos versículos entre os seus hemistíquios. Segundo explica Donald Broadribb “the typical line in the Lamentations poems does indeed consist of three terms in the first half and two in the second”.³² Por sua vez, Gann afirma que a poesia hebraica não envolve a rima fonética como regra estrutural, mas pode-se reconhecer uma certa “rima” de idéias e pensamentos: “The second and third lines repeat the thought of the first in different words (synonymous parallelism)”.³³

Do ponto de vista do tipo de relação com o divino, as primeiras quatro são lamentações fúnebres propriamente ditas, enquanto a quinta é uma oração, também conhecida nas versões latinas, como *Oratio Jeremiae* ou “Oração de Jeremias”.

Do ponto de vista do número dos que se lamentam ou oram, a lamentação primeira, a segunda e a quarta podem ser consideradas como coletivas. A terceira lamentação, no seu tom individual, lembra os lamentos de Jô; enquanto a quinta converte o lamento em oração comunitária. Mais esquemático e simétrico, Rossi afirma:

Para comunicar sua mensagem, Lamentações faz uso do seguinte esquema:

Capítulos 1 e 2 = falam da dor coletiva
Capítulo 3 = fala da dor individual
Capítulos 4 e 5 = falam da dor coletiva.³⁴

O grau de estilização formal que apresenta este livro, na opinião de Clarke pode ser o fator “responsável pela boa preservação do livro confirmada pela crítica textual e evidenciada pelas fortes semelhanças entre as versões do TM [Torah Massorético] e da LXX [*Septuaginta*].”³⁵ Quanto ao efeito da natureza estilizada do livro, Clarke informa que as opiniões variam dependendo das pressuposições dos autores. “Enquanto para **Sehlin e Fohrer** o efeito é ‘uma estrutura lógica falha e uma exposição cheia de altos e baixos’, **Ellisen** considera o livro um ‘plangente Pentateuco de dor’.”³⁶

³² o verso típico nos poemas das Lamentações consiste, de fato, de três termos na primeira metade e dois na segunda. (Donald Broadribb, *An attempt to delineate the characteristic structure of classical (biblical) hebrew poetry*, Tese doutoral da Universidade de Melbourne [Melbourne: Bookleaf Publishers, 1995], 34).

³³ Os segundo e terceiro versos repetem o pensamento do primeiro em outros termos (paralelismo sinônimo). (W. Gann, “Old Testament – Lamentations”).

³⁴ Rossi, *Como Ler o Livro das Lamentações*, 16.

³⁵ Clarke, *Livro de Lamentações*.

³⁶ Idem, *Ibidem*.

2.2.1.5 Estrutura temática do texto

Na visão de Munro, a liberdade da forma poética das lamentações está contida no rígido e estruturado marco do artifício dos acrósticos. A estrutura e os conteúdos dos cinco poemas são facilmente identificáveis e não motivam maiores controvérsias entre os acadêmicos. Tal sistema de acrósticos permite dividir os capítulos e versos em grupos temáticos mais ou menos definidos.

The chapters/poems are also structured thematically in relation to each other, in a way that again suggests one author. Though the basic theme of them all is a lament for the fall of Jerusalem, there are important differences in emphasis and perspective.³⁷

Desta forma, Munro inclui uma tabela semelhante à Tabela 1, com o esquema temático básico do livro das Lamentações.

TABELA 1 - ESQUEMA TEMÁTICO BÁSICO DO LIVRO APRESENTADO POR MUNRO

Capítulo	Perspectiva	Recurso Literário	Pronomes	Palavras chave
I	Sião	Personificação	Ela/sua; Eu/meu	Pecados, solidão
II	Observador (desde o ponto de vista de Deus)	Semelhante /Metáfora	Ele/Você	Ira, rancor, destrói como inimigo
III	Homem aflito	Depoimento	Eu/Nos	Amargor, escuridão, esperança, graças
IV	Observador (desde o ponto de vista de Deus)	Semelhante /Metáfora	Ele/Você	Pedra livre à Sua ira, punição efetivada, exílio
V	Comunidade	Oração	Nos/Nós	Lembra Senhor, Tu reinas para sempre, Renova nossos dias

A Tabela 1, além de fornecer os aspectos mais importantes tanto do ponto de vista macroestrutural quanto temático, oferece uma visão interessante referida à perspectiva focal dos quatro primeiros capítulos, seguindo um desenho em “V” entre o mundo divino e o humano. O capítulo V, como já foi dito, é um lamento coletivo e uma súplica de piedade ao Senhor, embora conclua com uma nota de incerteza entre a esperança colocada na misericórdia divina e o desespero perante a situação de Jerusalém. Com o mesmo intuito de descobrir qual o esquema temático revelado na visão dos diversos autores visitados, a Tabela 2 (página 19) resume as diversas concepções encontradas.

³⁷ Os capítulos/poemas também estão estruturados tematicamente em relação aos outros, de maneira tal que, novamente, sugere um autor. Embora o tema básico deles todos seja o lamento pela queda de Jerusalém, há diferenças importantes na ênfase e na perspectiva. (Munro, *Preaching from Lamentations*).

2.2.1.6 Chaves teológicas

O livro aqui comentado não é apenas um registro escuro e sombrio da ruína de Jerusalém e da dor do seu povo, mas uma afirmação de fé na justiça e bondade divinas narradas tanto coletiva quanto individualmente, procurando colocar para o leitor uma perspectiva possível a ser aproveitada em situações de desastres e calamidades.³⁸

Para concluir, interessa destacar dois aspectos que fundamentam e condicionam o uso das Lamentações nos dias mais sombrios dos calendários judeu e cristão. A perda daquilo que se tem como mais sagrado e divino (o Templo – o Messias), e a elaboração interior (com perfis catárticos coletivos) da dor causada pela mesma perda, sustentados apenas pela luz da fé, de reconquistá-lo novamente em breve tempo, são os eixos de comunhão entre judeus e cristãos em relação a este livro. Como refere Lacy,

No cabe duda de que el problema del dolor será siempre la piedra de escándalo de las religiones monoteístas. Al no disponer de una figura divina a quien poder imputar el origen del mal, el único Dios queda a veces manchado por el dolor del pueblo. La confesión bíblica es sencilla y compleja a la vez: defiende siempre la bondad del Señor. A veces el Señor “prueba” a su pueblo con alguna desgracia; pero cuando el mal es muy profundo y Dios mismo parece ser el enemigo, confiesa que el Señor tiene razón, que es inocente al castigar el pecado generalizado. Esa confesión permite la esperanza de futuro; el Dios bueno volverá a salvar.

Para leer las Lamentaciones debemos trascender la imagen de la destrucción material de una ciudad e incluso de un pueblo. Es evidente el dolor de una guerra o de una destrucción por accidente; pero Jerusalén es algo más que piedras colocadas artísticamente o cobijo del pueblo al que pertenece el poeta, incluso más que la sede de las esperanzas históricas de un pueblo. Jerusalén es la sede de las promesas de Dios, de su presencia, de su justicia. Su destrucción es la ruptura de toda la fe acumulada durante siglos. Todos los que sabemos esperar en la actuación de Dios y hemos reconocido su salvación en la historia, podemos vislumbrar los efectos de la crisis de fe que se produce cuando el transcurso del tiempo altera, incluso radicalmente, aquellas realidades en las que leíamos la presencia de Dios. En este momento histórico de cambios acelerados en imperios y naciones nos resulta más fácil entender la problemática.

La comparación que Jesús establece entre su Cuerpo y el Templo (Jn 2 19; Mt 27 40) facilita el uso cristiano de las Lamentaciones durante la Semana Santa y nos da la clave de

³⁸ Para os interessados em aprofundar os conceitos teológicos por trás do texto, sugere-se enfaticamente a leitura dos trabalhos de Lacy, Munro, Rossi, Clarke e, particularmente, de Santo Thomas de Aquino, “In Threnos Jeremiae expositio”, in *Corpus Thomisticum*, disponível na internet em <<http://sophia.unav.es/alarcon/amicis/cth.html>>, [acessado em 8 de Fevereiro de 2002].

lectura cristiana de las mismas: Las Lamentaciones son un canto dolorido de la fe ante la imagen del crucificado y ante los crucificados de la historia que produce nuestro pecado.³⁹

³⁹ Não há dúvida de que o problema da dor será sempre a pedra do escândalo das religiões monoteístas. Não dispondo de uma figura divina a quem poder imputar a origem do mal, o Deus único fica, às vezes, manchado pela dor do povo. A confissão bíblica é simples e complexa ao mesmo tempo: defende sempre a bondade do Senhor. Às vezes o Senhor “testa” o seu povo com alguma desgraça; porém quando o mal é muito profundo e o próprio Deus parece ser o inimigo, confessa que o Senhor tem razão, e que é inocente ao punir o pecado generalizado. Essa confissão permite a esperança de futuro; o bom Deus voltará a salvar. Para ler as Lamentações devemos transcender a imagem da destruição material de uma cidade e inclusive de um povo. É evidente a dor de uma guerra ou de uma destruição acidental; mas Jerusalém é algo mais que pedras colocadas artisticamente, o resguardo do povo ao que pertence o poeta, ainda mais que a sé das esperanças históricas de um povo. Jerusalém é a sé das promessas de Deus, da sua presença, da sua justiça. Sua destruição é a ruptura de toda a fé acumulada durante séculos. Todos os que sabemos esperar na ação de Deus e temos reconhecido a sua salvação na história, podemos vislumbrar os efeitos da crise de fé que se produz quando o passar do tempo altera, até radicalmente, aquelas realidades nas quais líamos a presença de Deus. Neste momento histórico de mudanças aceleradas em impérios e nações, resulta-nos mais fácil entender a problemática. A comparação que Jesus estabelece entre o seu Corpo e o Templo (Jo II:19; Mt XXVII:40) facilita o uso cristão das Lamentações durante a Semana Santa e nos fornece a chave de leitura cristã das mesmas: As Lamentações são um canto dolorido da fé perante a imagem do crucificado e perante os crucificados da história que produz nosso pecado. (Lacy, “Lamentaciones”, 13-14).

TABELA 2 - DIVERSAS ESTRUTURAS TEMÁTICAS OBSERVADAS

Nº Lam	Gann	Clarke ⁴⁰	Lacy	Pogue ⁴¹
I	Uma cidade viúva (1-22)	Jerusalém destruída (1-7)	Desolação de Jerusalém (1-11)	Estado lamentável de Jerusalém (1-11)
		A destruição veio por causa do pecado (8-11)	Jerusalém expressa sua dor (12-22)	Jerusalém chora o seu destino (12-22)
		Pedido de misericórdia (12-22)	O Senhor como inimigo central (1-8)	O julgamento divino de Israel (1-8)
II	Um povo quebrantado (1-22)	A hostilidade de Deus contra seu povo (1-9)	O poeta reproduz o que vê (9-12)	Efeitos do julgamento divino (9-12)
		Os sofrimentos da fome (10-13)	Fala com a cidade (13-16)	Jeremias encara Sião (13-19)
		Profetas verdadeiros e falsos (14-17)	Invoca o nome do Senhor (17-20)	Sião ora a Deus (20-22)
		Uma oração com muitas lágrimas (18-22)	Oração suplicante final (20-22)	Misérias amargas (1-18)
		O lamento dos aflitos (1-21)	Profeta desabafa (1-21)	Esperança no Senhor (19-39)
III	Um profeta sofredor (1-66)	Lembrança da misericórdia de Deus (22-39)	Esperança na fidelidade divina, na necessidade do mal merecido e na compreensão do pecado (22-42)	Humilde oração (40-54)
		Chamado à renovação espiritual (40-42)	Recordo o mal e o pranto volta calmo e suplicante, confiando na sua justiça (43-66)	Oração de liberação (55-66)
		A consequência do pecado (43-54)	Aspecto sombrio e caótico de Jerusalém (1-11)	Desastre do povo de Jerusalém (1-11)
		Consolo e maldição (55-66)	Fora dos muros: fuga e perseguição (12-22)	Pecados dos profetas e sacerdotes (12-16)
		Lembrança dos dias passados (1-12)	Apresenta-se todo o sofrido e o exílio (1-14)	Em vão procurar ajudas dos homens (17-20)
IV	Um reino arruinado (1-22)	O pecado e seus resultados (13-20)	Motivos do pranto e do luto (15-18)	Maldição para Edom (21)
		Promessa de castigo para Edom (21-22)	O povo orando com esperança no Senhor (19-22)	Sião é confortada (22)
		Pedido de misericórdia (1-10)		A oração do profeta Jeremias (1-18)
V	Uma nação penitente (1-22)	A natureza do pecado (11-18)		
		Pedido de restauração por Deus (19-22)		Oração pela misericórdia divina (19-22)

⁴⁰ R. K. Harrison, *Jeremias e Lamentações, introdução e comentário* (Rio de Janeiro: Mundo Cristão, 1980), citado em Clarke, *Livro de Lamentações*.

⁴¹ Jim Pogue, *The Book of Lamentations - Outline*, Catholic Christian Corner (disponível na Internet em <<http://www.ebicom.net/~pogue123/Lamentations%20Only.htm>>), [acessado em 7 de Novembro de 2001].

Como último comentário relativo à relação entre a fé cristã e “os crucificados da história”, Rossi nos aporta o seguinte pensamento:

Não existe sofrimento estranho. Onde não se pode fazer nada, compartilha-se o sofrimento. Assim, a solidarização torna-se um desejo – ou ainda uma esperança – abastecido pela fraternidade que presumidamente existe em todo ser humano. Onde quer que exista sofrimento, cada um de nós está relacionado com ele. Os que sofrem estão umbilicalmente relacionados com os que não sofrem, não sendo separáveis uns dos outros, pois a dor não escolhe entre amigos e inimigos.

Não existe sofrimento estranho. Afeta a todos. Somos co-partícipes dele. E por isso somos continuamente interrogados acerca da nossa vida. Onde estávamos? Se sofremos com as vítimas ou se nos posicionamos ao lado dos causadores de sofrimento, uma coisa é certa: o sofrimento não admite neutralidade.

Está em nós a possibilidade de alterar as condições sociais determinantes do sofrimento humano. Possuímos o poder de mudar e de aprender no sofrimento, em vez de nos tornar piores. Contudo, há algumas barreiras que se apresentam como intransponíveis e precisam ser vencidas. A primeira delas é o embrutecimento, e a segunda, a dessensibilização. A única maneira de ultrapassar tais limites é compartilhar a dor dos que sofrem, não abandona-los à própria sorte e fazer com que o clamor deles encontre eco.⁴²

2.2.2 O Texto no uso litúrgico pré-tridentino

Estudos da evolução histórica do uso das Lamentações de Jeremias mostram que o uso deste texto bíblico na liturgia da Igreja de Toledo durante o século VI, já foi referido por Morin na sua publicação do *Liber Comicus*⁴³. Porém, ainda naquele século, elas não aconteciam durante as Matinas da Semana Santa, senão durante as Matinas do *Domenica in Passione* (ou “Domingo de Lázaro” segundo a denominação toletana) e *Ad Nonam* de Terça-feira até Sexta-feira inclusive da última semana da Quaresma, isto é, a semana anterior à Semana Santa. Segundo expõe Baudot, os versículos das Lamentações de Jeremias utilizados naquela liturgia podem ser listados da seguinte forma:

Dnica de Lazaro (c'est notre dimanche de la Passion).
 Matines, I^o Jérém., Lamentat., III; [...]
 V. – La semaine qui suit est dite *post Lazaro*.
 ad nonam fer. 2^a, [...]

⁴² Rossi, *Como Ler o Livro das Lamentações*, 13-14.

⁴³ A distribuição das leituras das Lamentações de Jeremias publicadas por Morin foi reproduzida na obra de Jules Baudot, *Les Lectionnaires* (Paris: Bloud, 1908), 35-36.

- 3ª, Jérém., Lam., I, 9-10, 12; III, 21-22; [...]
- 4ª, Jérém., Lam., I, 19-22; III, 25-32; [...]
- 5ª, Jérém., Lam., I, 16-18; III, 54-56; [...]
- 6ª, Jérém., Lam., I, 13-18; III, 24; [...]⁴⁴

Suprimido o *Liber Comicus* no Concílio de 572, a inserção do uso do texto jeremaico durante o Tríduo Sacro, em termos gerais, aconteceu no processo de definição do Ofício Romano durante os tempos de Carlomagno. Segundo Pierre Batiffol:

L'office des trois derniers jours de la semaine sainte est minutieusement décrit par les *ordines romani* les plus anciens et les plus purs, et celui d'Einsiedeln publié par M. de Rossi [De Rossi, *Inscriptiones christianae*, t.II, p.34], et celui de Saint-Amand publié par M. Duchesne. Cet Office était sûrement une pure création romaine. Le jeudi, le vendredi, le samedi saints, l'office devait commencer au milieu de la nuit, et, contrairement à l'ordinaire, on ne disait ni le *Deus in adiutorium*, ni l'invitatoire, mais on attaquait la psalmodie sans préliminaire. L'office était de trois nocturne, chacun de trois psaume antiphonés. Puis le verset, et le lecteur se levait pour la leçon; mais il ne demandait point de bénédiction pour la commencer et ne prononçait point le *Tu autem* en le terminant. Les leçons, au premier nocturne, étaient des Lamentations de Jérémie à chacun des trois jours; celles du second nocturne étaient de saint Augustin; celles du troisième, des épîtres de saint Paul.⁴⁵

⁴⁴ Idem, Ibidem.

⁴⁵ O ofício dos três últimos dias da semana santa é minuciosamente descrito pelos *ordines romani* mais antigos e mais puros, e o de Einsiedeln publicado por de Rossi [De Rossi, *Inscriptiones christianae*, t.II, p.34] e o de Saint-Amand publicado por Duchesne. Este Ofício era com certeza uma total criação romana. Às quinta, sexta e sábado santo, o ofício devia começar no meio da noite e, contrariamente ao ordinário, não se dizia nem o *Deus in adiutorium*, nem o invitatório, atacando a psalmodia sem preliminares. O ofício era de três noturnos, cada um com três salmos antifonais. Depois o verso e o leitor se levantava para a lição, mas ele não pedia nenhuma bênção para começar e nem pronunciava o *Tu autem* ao final. As lições do primeiro noturno eram as Lamentações de Jeremias em cada um dos três dias; as do segundo noturno eram de santo Agostinho; e as do terceiro, das epístolas de são Paulo. (Pierre Batiffol, *Histoire du Bréviaire Romain* [Paris: Picard, 1893], 111).

Com exceção feita do *Breviarum Ambrosianum* (1513) que não utiliza o texto jeremaico em questão durante a Semana Santa, senão na semana anterior (assemelhando-se desta forma à liturgia de Toledo já comentada)⁴⁶, nos restantes documentos pré-tridentinos estudados, confirmou-se a presença das Lamentações de Jeremias, nas referidas datas do ano litúrgico, embora o texto apresentasse algumas diferenças de ortografia e sintaxe. Uma comparação dos versículos incluídos em alguns breviários pré-tridentinos para cada um dos dias, pode ser resumida na Tabela 3 (p. 24).

Por extensão, a diversidade de opções na escolha dos versículos a serem cantados, produziu paralela diversidade entre os compositores da Renascença pré-tridentina, como no caso de Eleazar Genet (também conhecido como “Carpentras” ou “Carpentrasso”).⁴⁷

A única parte do texto litúrgico que não está presente na versão jeronimiana das Lamentações (ou *Threni* segundo a denominação inicial do texto incluído na Vulgata) é a fórmula de encerramento *Jerusalem Jerusalem...* que, embora incluída nos breviários existentes, não pertence a Jeremias, senão que foi livremente adaptada de Hosea XIV:1, segundo refere Massenkiel, para o acontecer litúrgico musical.⁴⁸

2.2.3 A Música pré-tridentina das Lamentações

Após a liberação do culto cristão em Roma, pelo Imperador Constantino em 303, o canto monódico é historicamente reconhecido como a expressão musical própria da Igreja cristã. Conjugando os interesses expansionistas romanos com os homogeneizantes de Carlomagno, o Papa Gregório (590-604) empreendeu a unificação e sistematização do canto litúrgico baseado na tradição romana, surgindo uma modalidade musical que ficou consagrada com o nome de *canto gregoriano*.

Em relação à música das Lamentações, Günther Massenkiel refere que

Like the Passion, the Lamentations receive particular emphasis in the readings of the Holy Week liturgy and are

⁴⁶ No texto milanês aparecem três lições, encabeçadas pela frase *Lamentatio Jeremiae prophetae. Lectio prima*. As três lições utilizam os cinco primeiros versículos e meio (o sexto é usado incompleto) em pares, mas cada uma delas sem o encerramento *Hierusalem, hierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*, tradicional durante o Tríduo Sacro. (*Breviarium Ambrosianum* [Milano: Bernardino de Castello, Nicolo Gorgonzola, 1513], f.201v-202).

⁴⁷ Em 1539, Genet utilizou a seguinte distribuição pouco ortodoxa de versículos na sua composição:

Dia	1ª Lição	2ª Lição	3ª Lição
Quinta-feira	I:1-4	I:5; IV:1-2	I:11-13
Sexta-feira	II:8-10	II:11; I:14-15	IV:10-12
Sábado	III:22-29	I:8-9; II:17	V:1-7

⁴⁸ Günther Massenkiel. “Lamentations”, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., edited by Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980), vol.X, 410.

distinguished by special lesson chants. Those that survive from the Middle Ages are in part simple recitation formulae and in part more individual settings that attempt to express the content of the text.⁴⁹

Os exemplos mais antigos, dos quais possui-se documentação escrita de Lamentações utilizando o cantochão, se encontram na tradição gregoriana e na mozarábica. Não se têm notícias, ainda, de exemplos na tradição gálica ou na ambrosiana.⁵⁰ Do canto gálico muito pouco sobreviveu no tempo, após a “importação” do canto gregoriano sob os reinados de Pepino e Carlomagno. Acredita-se que aquilo que possa ter sobrevivido ficou dentro do rito ambrosiano, isto é, tenha sido “absorvido” por ele, pois não sobreviveram manuscritos musicais notados dessas tradições.⁵¹

⁴⁹ Assim como a Paixão, as Lamentações recebem particular ênfase nas leituras da liturgia da Semana Santa e se distinguem por um canto especial. Aquelas que sobrevivem desde a Idade Média são em parte simples fórmulas de recitação e em outra parte realizações mais individuais que procuram exprimir o conteúdo do texto. (Idem, *ibidem*).

⁵⁰ Giacomo Bonifacio Baroffio, na lista dos estudos de manuscritos incluídos na sua bibliografia, incluiu os estudos de P. Ludwig “*Lamentations notées dans quelques manuscrits bibliques*” (1971), de M. Huglo: *L’annuncio pasquale della liturgia ambrosiana* (1957), de K. Levy, *A Hymn for Thursday in Holy Week* (1963) e de P. Borella, *Il responsorio Tenebrae nel codice 123 dell’Angelica e nella tradizione ambrosiana* (1966). Ver Giacomo Bonifácio Baroffio. “Ambrosian [Milanese] rite, music of the”, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., edited by Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980), vol. I, 318-19.

⁵¹ “no notated manuscript survives.” (Don M. Randel, ed., “Gallican chant”, in *New Harvard Dictionary of Music* [Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press, 1986], 332).

TABELA 3 - RELAÇÃO DOS VERSÍCULOS ESCOLHIDOS PARA CADA DIA DO TRÍDUO SACRO

Fon- te	Li- ção	Quinta-feira			Sexta-feira			Sábado		
		Anúncio	Cap., Vers.	Encerra- mento	Anúncio	Cap., Vers.	Enc.	Anúncio	Cap., Vers.	Enc.
BP ⁵²	1 ^a	Lamentatio prima ⁵³	I, 1-2	Hierusalem ... ⁵⁴	Lamentatio prima ⁵⁵	II, 1-2	Hierusalem	Lamentatio i	IV, 1-3	Hierusa lem
	2 ^a	Lamentatio ij	I, 3-4	Hierusalem	Lamentatio secunda	II, 3-4	Hierusalem	Lamentatio secunda	IV, 4-6	Hierusa lem
	3 ^a	Lamentatio iij	I, 5-6	Hierusalem	Lamentatio tertia ⁵⁶	II, 5-6	Hierusalem	Lamentatio tertia	IV, 7-9	Hierusa lem
BR ⁵⁷	1 ^a	... hier... ⁵⁸	I, 1-4	Hierusalem ... ⁵⁹	[...] ⁶⁰	II, 8-10	Hierusalem ...	[De lamentation e] ⁶¹	III, 22-29	Hierusa lem...
	2 ^a	Lectio ij	I, 5- 6, 10- 11	Hierusalem ...	[...]	II, 11- 13	Hierusalem	Lectio sec.	III, 30-35	Hierusa lem...
	3 ^a	Lectio iij	I, 12- 15	Hierusalem ...	[...]	II, 15- 17	Hierusalem	Incipit oratio...	V, 1- 8	Hierusa lem...
BH ⁶²	1 ^a	Incipit...	I, 1-4	Hierusalem ...	Sequitur de lam...	II, 8-11	Hierusalem	[...] ⁶³	IV, 1-6	Hierusa lem
	2 ^a	Lectio secunda	I, 5-8	Hierusalem	Lectio secunda	II, 12- 15	Hierusalem	Lectio ij	IV, 7-13	Hierusa lem
	3 ^a	Lectio iij	I, 9- 12	Hierusalem	Lectio iij	III, 1- 2,4,6,7- 8,10,12 ,14-15	Hierusalem	Incipit oratio...	V, 1- 22	[?]

A segunda das fontes inclui os livros impressos sob os auspícios do Cardeal Jiménez de Cisneros no fim do século XV, quando procurava restabelecer o rito que fora suprimido e substituído pelo rito romano, no ano de 1085.

⁵² *Breviarum predicatorum: nuper impressum cum quotationibus in margine, psalmorum, hymnorum, antiphonarum...* (Venetiis: Lucamantonium de Giunta, 1515).

⁵³ Forma de anunciação que mais parece simples indicação ordinal da lamentação. À esquerda do texto aparece *Treñ. ca[pite]. I.* (Idem, ibidem, f.122v).

⁵⁴ O encerramento da lição aparece completo: *Hierusalem hierusalem convertere ad dominum deum tuum.* (Idem, ibidem). Tanto na segunda quanto na terceira lição da Quinta-feira Santa, assim como nas outras lições dos outros dois dias, aparece apenas a palavra *Hierusalem*, podendo ser interpretada como indicação abreviada do que deve ser lido ou mesmo cantado.

⁵⁵ Idem, ibidem, f. 125v.

⁵⁶ Idem, ibidem, f. 125v-126.

⁵⁷ *Breviarum romanum: cum numeris in margine, psalmorum, hymnorum, antiphonarum... / Leonem X approbatum* (Venetiis: Jacobum Pentium de Leuco, 1526).

⁵⁸ O texto está parcialmente deteriorado, podendo-se supor o texto [*Lamentatio*] *hiere[miae prophetae]*. (Idem, ibidem, f.164).

⁵⁹ O encerramento da lição aparece sempre completo: *Hierusalem hierusalem convertere ad dominum deum tuum*, com exceção da segunda e terceira lição de Sexta-feira Santa, nas quais aparece apenas a palavra *Hierusalem*, podendo ser interpretada como indicação abreviada do que deve ser lido ou cantado. (Idem, ibidem, f. 164-168v).

⁶⁰ Texto praticamente apagado. Texto inicial ilegível. O mesmo acontece com o começo das duas lições seguintes.

⁶¹ Texto praticamente apagado. Poderia se supor, pelos traços sobreviventes, que dizia *De lamentatione Hieremiae prophetae. Lectio prima.* À direita do texto aparece *Treñ. ca[pite].5.* embora o texto pertença ao capítulo III das Lamentações. (Idem, ibidem, f. 168).

⁶² *Breviarium humiliatorum* (Milano: Gio. Antonio Castiglione, 1548).

⁶³ Texto praticamente apagado. Poderia se supor, pelos traços sobreviventes, que dizia *Sequitur de lamentatione Jeremiae prophetae. Lectio prima*, como no início das lamentações de Sexta-feira Santa. (Idem, ibidem, f.154v).

The printed books prepared under his auspices are the basis for the present-day observances in the Mozarabic chapel of the Cathedral of Toledo. The musical manuscripts prepared at that time contain melodies unrelated to those of the medieval manuscripts.⁶⁴

No entanto o dito anteriormente, o próprio Randel nos informa que no corpus dos manuscritos de origem mozarábica, os *Threni* (ou Lamentações) contém onze peças.

The 11 pieces bearing this name substitute for the Psalmi on certain days in Lent. Their texts are drawn from the books of Job, Jeremiah and the Lamentations of Jeremiah, and in the antiphoner of León all 11 pieces begin with the same refrain followed by three or four verses. Furthermore, all of the pieces, and all verses within each piece, make use of the same melismatic melody. As with the Psalmi in which refrain and verse share the same melody, the refrain of the *Threni* is not repeated after each of the verses. Hence, it is not entirely clear that they should be regarded as responsorial pieces.⁶⁵

O uso do canto gregoriano nas Lamentações tem-se aproveitado de diferentes modos e perfis melódicos para responder às necessidades litúrgico-musicais de cada local, na tradição musical pré-tridentina. Para esclarecer esse processo a *Encyclopédie des Musiques Sacrées* nos oferece a seguinte resposta:

C'est par l'intermédiaire des Byzantins que nous avons hérité de la conception modale du chant religieux, des modes ecclésiastiques et du plain-chant. Bien qu'aujourd'hui le caractère proprement modal soit très affaibli, dans le chant grégorien en particulier, la notion de mode est conservée, plus ou moins symboliquement comme une caractéristique essentielle du chant spécifiquement religieux.⁶⁶

⁶⁴ Os livros impressos sob os seus auspícios são a base para a observância atual na capela mozarábica da Catedral de Toledo. Os manuscritos musicais preparados naquele tempo contém melodias sem relação com as dos manuscritos medievais. (Don M. Randel, ed., "Mozarabic chant", in *The New Harvard Dictionary of Music* [Cambridge (Mass.): Belknap Press of Harvard University Press, 1986], 515).

⁶⁵ As onze peças que levam este nome substituem os Salmos em certos dias da Quaresma. Os seus textos são tomados dos livros de Jó, Jeremias e das Lamentações de Jeremias, e no antifonário de Leon as onze peças começam com o mesmo estribilho seguido por três de quatro versos. Além disso, todas as peças e todos os versos dentro de cada peça utilizam a mesma melodia melismática. Como os salmos nos quais estribilho e verso compartilham a mesma melodia, o estribilho das Lamentações não se repetem depois dos versos. Por isso, não fica suficientemente claro que devam ser consideradas peças responsoriais. (Don M. Randel, "Mozarabic rite, music of the", in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., edited by Stanley Sadie [London: Macmillan Publishers, 1980], vol. XII, 667-75).

⁶⁶ É por intermediação dos bizantinos que temos herdado a concepção modal do canto religioso, dos modos eclesiásticos e do cantochão. Mesmo que hoje o caráter propriamente modal tenha se enfraquecido muito, no canto gregoriano em particular, a noção de modo está conservada, mais ou menos simbolicamente como uma característica essencial do canto especificamente religioso. (Alain Daniélou, "La relation de l'homme et du Sacré", *Encyclopédie des Musiques Sacrées*, 4 vols., dirigée par Jacques Porte [Paris: Labergerie, 1968], vol. I, 50-51).

Entre os exemplos impressos com anterioridade ao Concílio de Trento e com perfis melódicos diferentes do romano, cabe destacar duas publicações venezianas: o *Compendium Musices confectum ad faciliorem instructionem cantum discentium...* (Veneza, 1513) e o *Cantorinus ad eorum instructionem* (Veneza, 1550), ambos em modo de ré com o tenor sobre lá.

Para concluir, acerca das primeiras Lamentações em estilo polifônico, o *New Harvard Dictionary of Music* informa que,

The development of polyphonic settings of the Lamentations began in the middle of 15th century and ended at about the start of the 19th. Most early settings are organumlike, whereas a few are motetlike compositions devoted to single verses, as is Dufay's 'O tres piteulx/Omnes amici'.⁶⁷

2.3 Regulamentações Eclesiásticas e Comentários Publicados a Partir do Concílio de Trento

2.3.1 Concílio de Trento (1545-1563)

No dia 13 de Dezembro de 1545 foi oficialmente instaurado o Concílio de Trento. Já na sua segunda sessão, ainda no papado de Pio IV, foram indicados a revisão, avaliação e julgamento dos diferentes livros litúrgicos, cujo resultado, segundo estabelece o texto da Seção XXV do referido Concílio

por la variedad y muchedumbre de los libros; manda que se presente al santísimo Pontífice Romano cuanto dichos Padres han trabajado, para que se determine y divulgue por su dictamen y autoridad. Y lo mismo manda hagan respecto del Catecismo los Padres a quienes estaba encomendado, así como respecto del Misal y Breviario.⁶⁸

Embora o texto das resoluções conciliares tenha incluído um magro parágrafo que ordena afastar das igrejas e capelas “aquellas músicas en que ya con el órgano, ya con el canto se mezclan cosas impuras y lascivas; así como toda conducta secular, conversaciones

⁶⁷ O desenvolvimento do uso polifônico das Lamentações começou em meados do século XV e concluiu ao redor do começo do século XIX. As mais antigas são do tipo *organum*, no entanto umas poucas são composições do tipo moteto, dedicadas a versos isolados, como a de Dufay “O tres piteulx/Omnes amici”. (Randel, ed., “Lamentations”, 435).

⁶⁸ pela variedade e multidão dos livros; manda que se apresente ao santíssimo Pontífice Romano quanto ditos Padres têm trabalhado, para que se determine e divulgue pela sua decisão e autoridade. E o mesmo manda fazer respeito do Catecismo os Padres aos quais estava encomendado, assim como em relação ao Missal e Breviário. (“Las Indulgencias y la Mortificación (Sesión XXV), Índice de los Libros, del Catecismo, Breviario y Misal”, <[http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/\\$1o.htm](http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/$1o.htm)>, in *Concilio de Trento*, II edición de IntraText CT [disponível na internet em <<http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/>>], [acessado em 17 de Outubro de 2001]).

inútiles, y consiguientemente profanas, paseos, estrépitos y vocerías”⁶⁹, os princípios estabelecidos pelo Concílio permitiram que se publicasse em 1568 um novo Breviário reformulado, que foi promulgado pela Bula *Quod a Nobis* de Pio V em 9 de Julho do mesmo ano da sua publicação.

O texto selecionado na versão do Breviário tridentino, para as Lamentações do Tríduo Sacro ficou, como mostra a Tabela 4, da seguinte forma:

TABELA 4 - RELAÇÃO DA ESTRUTURA E DOS VERSÍCULOS ESCOLHIDOS PARA AS LAMENTAÇÕES NO BREVIÁRIO TRIDENTINO

Lição Nº	Quinta-feira Santa			Sexta-feira Santa			Sábado Santo		
	Anun.	Vers.	Enc.	Anun.	Vers.	Enc.	Anun.	Vers.	Enc.
1ª	Incipit	I, 1-5	Jerusalem	De Lamenta.	II, 8-11	Jerusalem	De Lamenta.	III, 22-30	Jerusalem
2ª		I, 6-9	Jerusalem		II, 12-15	Jerusalem		IV, 1-6	Jerusalem
3ª		I, 10-14	Jerusalem		III, 1-9	Jerusalem	Incipit Oratio	V, 1-11	Jerusalem

Mesmo tendo sido decretada a absoluta inalterabilidade do resolvido e/ou publicado pelos envolvidos no referido Concílio, a partir do final do século XVI a Igreja Romana procurou exercer um maior controle, a fim de evitar mudanças nos textos e nas normas estabelecidas desde o Concílio.⁷⁰ Porém, embora tenham acontecido reformas posteriores do Breviário e de outros livros litúrgicos durante os três séculos posteriores, uma vez fixados os versículos das Lamentações para serem utilizados nas lições do 1º Noturno das Matinas do Tríduo Sacro, eles não sofreram modificações posteriores no plano estrutural, embora a escrita latina possa apresentar leves mudanças, maiormente devidas à evolução de aspectos ortográficos ou gramaticais leves, do próprio latim eclesiástico.⁷¹

Embora a seleção de versículos e formato geral do texto tenha se mantido fixo, durante o período de tempo estudado, não aconteceu o mesmo com a música. Foi a partir do Concílio de Trento que se iniciou o movimento romano que levaria à reforma do canto

⁶⁹ aquelas músicas nas quais, ora com o órgão, ora com o canto se misturam coisas impuras e lascivas; assim como toda conduta secular, conversações inúteis, e conseqüentemente profanas, passeios, estrépitos e gritarias [...]. (“El Sacrificio Eucarístico (Sesión XXII). Decreto sobre lo que se ha de observar, y evitar en la celebración de la misa”, in *Concilio de Trento* [[http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/\\$13.htm](http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/$13.htm)], [acessado em 17 de Outubro de 2001]).

⁷⁰ Em 1584 (mais de vinte anos depois do Concilio de Trento), di Lasso utiliza menos versículos que os prescritos oficialmente, seguindo o esquema abaixo:

Dia	1ª Lição	2ª Lição	3ª Lição
Quinta-feira	I:1-3	I:7-9	I:12-14
Sexta-feira	II:8-10	II:13-15	III:1-9
Sábado	III:22-30	IV:1-3	V:1-6

⁷¹ Como o demonstra a mudança na escrita de várias palavras como por exemplo, a troca de *Hieremiae* por *Jeremiae*. Não estão consideradas aqui as mudanças (acréscimos ou repetições de palavras ou frases inteiras) que os compositores dos séculos posteriores infringiram no texto, como se verá posteriormente.

gregoriano e à substituição das liturgias locais pela romana. A prática dos ofícios religiosos, entretanto, estava condicionada à existência dos livros litúrgicos que continham o texto, mas, nem sempre, a música das celebrações. As reformas sugeridas no Concílio em relação à música, foram inicialmente legadas aos Sínodos (ou Concílios) Provinciais. Com o tempo, resolveu-se revisar e reimprimir todo o cantochão utilizado na liturgia.

Vê-se então que enquanto a tradição romana utilizava o sexto tom (fá), a tradição hispânica (e parcialmente a portuguesa) o fazia com o segundo tom (ré).⁷²

Por outro lado, a rubrica tridentina para o *Gloria* de Quinta-feira determina: “*Dicitur Gloria in excelsis, et tunc pulsantur campanæ, et deinceps non amplius usque ad Sabbatum Sanctum.*”⁷³ Em relação à proibição do uso dos sinos neste período, Röwer informa que “É usada a matraca [...] para chamar os fieis e dar os sinais nas funções, visto não se tocarem neste espaço de tempo os sinos. O emprego da matraca é testemunhado já no século IX por Amalário.”⁷⁴

2.3.2 Exposição da Regra do Glorioso Padre Sancto Augustinho de Frei Diogo de Sam Miguel (1563) e as Definições e apontamentos do Capitulo geeral (1576) no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Apesar da polifonia ter sido praticada no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, em todas as cerimônias do culto, o seu uso era ainda controverso em meados do século XVI, no resto da Igreja Católica. No confronto da prática com a Regra de Santo Agostinho (aceita como modelo dos Estatutos da Congregação dos Cônegos Regulares de Santa Cruz de Coimbra, com fidelidade jurada em 1136), que as censuras dos conservadores intransigentes explicitavam, Ernesto Gonçalves de Pinho informa que, no rosto e verso do fólio 51 da *Exposição da Regra do Glorioso Padre Sancto Augustinho*, Frei Diogo de São Miguel (1563), no último ano do Concílio de Trento, define:

Parece-me a my que não he pequena merce a q̃ nosso
Senhor faz ao ecclesiastico q̃ de seu natural hé inclinado á
musica: por q̃ como o tal gosta do canto, folga cõtinuar os

⁷² Günther Massenkiel, “Eine spanische Choralmelodie in mehrstimmigen Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts”, *Archiv für Musikwissenschaft* 19-20 (1962-63): 230-37; e “Zur Lamentationskomposition des 15. Jahrhunderts”, *Idem*, 18 (1961): 103-14. Cf. Eliyahu Schleifer, “Lamentations and Lamentation Tones in the Mexican Choirbooks”, *Israel Studies in Musicology*, (1980): 123-39.

⁷³ Dir-se-á o *Gloria in excelsis* e soarão os sinos, que não voltarão a ser tocados até o Sábado Santo. (*Officium Hebdomadae Sanctae secundum Missale et Breviarium Romanum Pii V. Pont. Max. jussu editum Clementis VIII. et Urbani VIII. auctoritate recognitum. Editio secunda cantu choralis aucta per F. J. Vilsecker, Cantorem Ecclesiae Cathedrali Passaviensis. auctoritate Reverendissimi Domini Domini Henrici, Episcopi Passaviensis* [Landshuti: J. G. Wölfle / Libraria Universitatis Krüliana, 1856], 185).

⁷⁴ Röwer, *Dicionário litúrgico*, s.v. “Matraca”, 142. Röwer também refere que a matraca é chamada de *Agiosimandro* (do grego *ágios* = santo, e *sémantron* = sinal).

diuinos louuore o q̃ não tẽ os que carecẽ de tal inclinação natural, antes como não gostã da melodia & doçura da musica, enfadamse dos diuinos louuores & cantos da igreja. Estes taes dado caso q̃ não gostẽ da musica, nẽ por isso deuẽ de dizer mal della: porq̃ não me poderá pessoa algũa negar q̃ hũa cousa que muito conserua a deuação do pouo & traz os fieis mais cõtinuamente a os diuinos officios, he a melodia dos cãtos: o q̃ parece bem claro pois vemos cõcorrer mais gente ás igrejas onde melhor fazẽ os diuinos officios, q̃ às outras onde carecẽ de cãtos, ou não catam tambem: Digo mais que assi como a musica ordenada & boa causa os effeitos postos & outros muitos, assi tambem a má musica & desconcertada tira o Spiritu & deuaçã do coração, & priua de todos os outros bẽs q̃ a suaue musica causa na alma: Pois porquẽ no cãtar nã ouuesse cõfusam, cãtãdo cada hũ o q̃ quisesse & como quisesse & melhor lhe parecesse manda o glorioso Padre q̃ nenhũ cãte se nã o q̃ está escripto q̃ se cãte. E se algũ perguntar como ia vi duuidar, se nos defende aqui o glorioso Doutor o cãto dorgã porque perece q̃ não está escripto, especialmente os q̃ cantão contra põto? A isto he clara resposta dizendo que nam defende o glorioso Sancto algum canto com tal que este escript, & seja costume cantalo, de modo que os que tem costume cantar cantochão o cantem. Com tudo não podemos deixar de confessar que mais conveniente he o canto chão a madureza & grauidade dos religiosos, que o cãto dorgã: dado caso que como tudo se ordenar á gloria de nosso Senhor tudo he bom. Geral regra he, que nã ha cousa de que o bom nã use bem, & de que o virtuoso não tire bẽ: assi mesmo não ha cousa de que maõ não possa tirar & vsar mal: assi q̃ cantando hum virtuoso canto dorgã, louua ao Senhor & merece, & cantãdo hũ dissoluto canto chão, vangloriase & perde o seu trabalho.⁷⁵

Este parágrafo declara que, mesmo reconhecendo a conveniência eclesiástica do Cantochão, para o Mosteiro de Santa Cruz qualquer melodia ou modo podia ser considerado como apto para o culto, se for “ordenado”, isto é, escrito e executado com perfeição. E isto se applicava também à polifonia, “contraponto” ou canto de órgão (vocal e/ou instrumental). Como bem esclarece Pinho, “o mérito de a cumprir [a Regra] não estava no *modo de cantar* que o Religioso usava, mas sim na intenção com que ele fazia e na virtude que ele próprio possuía”.⁷⁶

Entre os instrumentos que, segundo Pinho, eram executados entre os Crúzios na liturgia, podem-se listar: órgão, realejo, cravo, craviórgão, flautas, fagotes, fagotilhos, charamelas, cornetas, baixões, gaitas, tenoretas, violas de arco, violinos, harpas, saltérios,

⁷⁵ Diogo de Sam Miguel, *Exposiçam da Regra do Glorioso Padre Sancto Augustinho, copilada de diuersos Authores* (Lisboa, 1563), f.51, citado em Ernesto Gonçalves de Pinho, *Santa Cruz de Coimbra. Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981), 31-33.

⁷⁶ Pinho, *idem*, 33.

cítaras, violas de mão de 5, 6 e 7 cordas, e alaúdes sem limite aparente. Mas esta lista se reduziu pelas ordens dos capítulos de 1572, 1575 e 1576, proibindo os instrumentos que não forem de tecla. Segundo cita Pinho, o capítulo de 1576 estabelece que:

Todos os instrum.tos de tanger q̃ não forem de tecla, se não uzem. em nossa. Congregaçãõ nem religioso algun' cante nem tanja cantigas profanas no mosteiro nẽ fora dele. sopena de culpa graue no terceiro modo. mas em mosteiro de freiras nhũ religioso cante nem tanja ainda q' seiaõ couzas spirituais oq̃ assi defendemos em virtude de obediencia e sopena de excõmunhãõ ipso facto.⁷⁷

Mas é a opinião de Pinho que “foi bem débil a força da decisão capitular de 1576, [...] o seu objectivo era efectivamente evitar que se gerasse um certo ambiente laico, profano e mundano entre os frades, em virtude da prática instrumental.”⁷⁸

2.3.3 Breve de Gregório XIII (1577)

Pelo Breve de 25 de Outubro de 1577, o Papa Gregório XIII nomeou a comissão que devia revisar e corrigir os livros litúrgicos. Dita comissão estava dirigida por Giovanni Pierluigi da Palestrina, acompanhado por Anibale Zoilo e Giovanni Domenico Guidetti (cantores da Capela Papal), entre outros. Segundo observa Luis Rodrigues, a tarefa desenvolvida por Palestrina não se limitou à distribuição das melodias nos diferentes livros, porém,

com o pretexto de que as melodias estavam repletas de contradições, passagens obscuras e até supérfluas, [Palestrina] resolveu modificar tudo, adaptando as tonalidades antigas aos conceitos de tonalidade que então estavam em vigor, e, principalmente, fazendo um ritmo a seu modo.⁷⁹

Por sua vez, Paulo Castagna opina, na sua tese doutoral, que dita proposta de reforma provocou reações como a do compositor espanhol Fernando de las Infantas quem, em 1577 e apoiado pelo rei Felipe II, não considerava pertinente a revisão do cantochão. Assim, Castagna observa que

tais reações não foram suficientes para interromper o projeto reformista e, muito embora Gregório XIII tenha inicialmente rejeitado as propostas de Palestrina, por julgar sua concepção de cantochão muito influenciada pelo universo musical

⁷⁷ *Definições e apontamentos do Capítulo geeral que se celebrou em o Nosso mostr.º de Santa Cruz em o anno do Snõr. de J5.7.6., fól.125. (Maço 2º, Livro 1, T.T.), citado em Pinho, idem, 146.*

⁷⁸ Pinho, idem, 148.

⁷⁹ Luís Rodrigues, *Música sacra: história – legislação* (Porto: Lopes da Silva, 1943), 15.

renascentista, este e os Pontífices que o sucederam acabaram por aceitá-las.⁸⁰

2.3.4 Guidetti e o Novo Canto Romano (1587)

Resistido em várias partes do mundo católico, como o exemplifica o documentado caso do México⁸¹, a revisão do *Cantus ecclesiastici officii majoris hebdomadae* por parte de Guidetti, e publicado em 1587, durante o papado de Sixto V, determinou que o *tonus lamentationum* utilizado na tradição litúrgica romana (sexto tom – fá) começasse a vigorar como o tom único e oficial da liturgia romana.

2.3.5 O *Cæremoniale Episcoporum* (1600)

Na primeira fase do período Barroco a Igreja percebeu o poder propagandístico do estilo *concertato*, na criação de oratórios particularmente, recebendo o apoio das autoridades eclesiásticas pelo seu valor didático. Esse apoio levou a uma expansão acelerada do novo estilo dentro da própria Igreja. Henry Raynor chama a atenção sobre a relação entre o apoio dos jesuítas ao desenvolvimento do Oratório, a sua transformação de solene composição latina, em italiana e teatral, e o interesse dos compositores em utilizar esse estilo durante o culto. “De este modo, los compositores que deseaban introducir el poder dramático y la atracción melódica del *stile moderno* en la música del culto, recibieron apoyo por parte de la misma Iglesia.”⁸² Embora possa parecer exagerado, Raynor esclarece os limites dos seus ditos, dizendo que o referido apoio não veio das autoridades eclesiásticas (com hierarquias geralmente conservadoras), mas dos clérigos de “vanguarda” com mentalidade missionária e dispostos a estimular as inovações musicais como forma de atrair os católicos indiferentes.

No entanto, segundo Castagna, as restrições ao estilo moderno começaram a partir da proibição, pelo *Cæremoniale Episcoporum* em 1600 (livro I, cap. XVIII, §2), do som do órgão no Advento e na Quaresma, com exceção de alguns dias. O órgão foi proibido em

⁸⁰ Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 294.

⁸¹ Schleifer, “Lamentations and Lamentation Tones”, *passim*.

⁸² Deste modo, os compositores que desejavam introduzir o poder dramático e a atração melódica do estilo moderno na música do culto, receberam apoio por parte da própria Igreja. (Henry Raynor, “Música Religiosa Barroca y Música de Circunstancias”, cap. in *Historia General de la Música*, [The Pelican History of Music], tradução de Aníbal Froufe, dirigida por Alec Robertson e Denis Stevens, 4 vols., 4ª edição, [Madrid: Istmo, 1980], vol. 2, 320).

cerimônias, cujo significado exigia expressões de tristeza, dor, ou mesmo austeridade.⁸³

Comentando sobre tal proibição, Antônio Coelho aponta que

Em caso de necessidade, tolera-se nestes dias o toque do órgão ou do harmônio, mas unicamente para acompanhar e sustentar o canto, tanto gregoriano como polifônico; sendo no entanto absolutamente proibido para acompanhar as lamentações, [...].⁸⁴

Concordando com Castagna, “a observação da prática musical religiosa, em si, demonstra que a adoção do *estilo antigo* nessas circunstâncias, mesmo com a utilização do órgão, representava maior observância às rubricas e à legislação católica [...] frente à possibilidade de utilização do *estilo moderno*.”⁸⁵

2.3.6 Breve de Paulo V (1608) e a Distribuição dos Novos Livros

Em início do século XVII a reforma do cantochão mereceu novas revisões. Por um Breve de 31 de Maio de 1608, Paulo V criou uma nova comissão de músicos, convocando para integrá-la, nomes tais como Felice Anerio, Pietro Felini, Ruggiero Giovannelli, Curzio Mancini, Giovanni Bernardino Nanini e Francesco Soriano.⁸⁶ Sem resultados positivos e concretos, após a morte de Paulo V em 1621, a reforma do cantochão foi relegada a um segundo plano.

A demora na revisão e reforma do cantochão gerou defasagens de tempo significativas na distribuição dos livros tridentinos publicados até o pontificado de Paulo V, para o mundo católico não romano. As versões tridentinas do cantochão não foram imediatamente incorporadas às liturgias locais, estendendo-se tal processo até o século XVIII, pelo menos. Castagna afirma que:

ao contrário do que ocorreu com os textos litúrgicos, o cantochão tridentino não foi declarado obrigatório e, por essa razão, em muitas regiões da Europa e América, talvez até da África e Ásia, mantiveram-se em uso, até o século XVIII ou XIX, melodias diferentes daquelas reformadas por Palestrina, Zoilo, Guidetti, Anerio e Soriano, particularidade que torna complexo o estudo da música religiosa desse período.⁸⁷

⁸³ Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 361.

⁸⁴ Antônio Coelho, *Curso de liturgia romana*, 3ª ed. (Negrelos: Ora et Labora / Mosteiro de Singeverga, 1950), vol. 2, 467.

⁸⁵ Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 364.

⁸⁶ Kenneth Levy e John A. Emerson, “Plainchant”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., edited by Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980), vol. XIV, 800-844.

⁸⁷ Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 3, 295-296.

Talvez isto explique por que, ainda em 1615, a obra de Adriano Banchieri, *Al Direttorio Monastico di Canto Fermo per uso particolare della Congregazione Olivetana*, no seu *Appendici al Lib. II e III Parte* estabelece que:

volendo cantare queste sacre lettioni sotto l'armonia del primo Tuono autentico, all'uso della corte Romana, quì poneremmo i titoli, lettere Hebraiche, Punti, Suspensioni, Interrogationi, e Finale sotto il cui metro metro com facilità potrà il giudizioso cantante applicare alli sudetti accidenti.⁸⁸

Por outro lado, tal publicação indica fórmulas melódicas aplicadas a conjuntos de duas ou três letras hebraicas diferentes, embora ainda não afixado no 6º tom (fá), porém no 2º tom (ré), como mostra o Ex. 1, extraído da página 284 do citado livro.

LETTERE HEBRAICHE
per applicarsi alle Lamentationi
della Settimana Santa.

The image shows a musical score with five staves. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. Below each staff, there are labels for Hebrew letters and Roman cantillation formulas. The labels are: 1. A, Be, leph., th.; 2. Va, Za, u., im.; 3. Gi, The, mel., th.; 4. Iq, He, d., th., e simili.; 5. Le, med. The notes are arranged in a way that suggests a specific melodic contour for each letter or pair of letters.

EX. 1 - FÓRMULAS DE CANTOCHÃO ROMANO PARA AS LETRAS HEBRAICAS

2.3.7 O Decreto *Abusus* (n.1285) da Sagrada Congregação dos Ritos (1643)

Quase trinta anos depois de publicada a obra de Banchieri, a situação da falta de controle da prática musical litúrgica continuava, para desagrado das autoridades romanas,

⁸⁸ querendo cantar estas lições sacras com a harmonia do primeiro tono autêntico, ao uso da corte romana, colocaremos aqui os títulos, letras hebraicas, pontos, suspensões, interrogações, e finais, em cujo metro facilmente poderá o cantante de juízo, aplicar outras alterações semelhantes. (Adriano Banchieri, *Al Direttorio Monastico di Canto Fermo per uso particolare della Congregazione Olivetana In prevenire l'Offitio Diurno al Choro: Nuovamente registrato dalli libri Choral alla riforma del Breviario imprsso sotto la Santità di N. S. Papa Paolo V* [Bolonha: Gio. Rossi, 1615], 281).

sem aparente solução, como o documenta o Decreto n. 1285 (21 de Fevereiro de 1643) intitulado *Abusus*, emitido pela Sagrada Congregação dos Ritos (SCR em diante), cujo texto inclui a descrição seguinte e a correspondente censura:

1. Quod in multis Ecclesiis ad inserviendum lepori musices, alteratur notabiliter Textus Sacrarum Scripturarum mutilando, anteposendo, postponendo, et alterando verba, et sensum illarum, et adaptando eas modulationi, ita ut non musice Sacrae Scripturae, sed haec illi inservire videatur.

[...]

Et S. C. censuit: indigere reformatione, et quousque ratio congrua ineatur, injungendum Emo D. Card. Vicario, ut praedicta prohibeat, prout magis expedire cognoverit. Die 21 Februarii 1643.⁸⁹

2.3.8 Defesa da Música Moderna por João IV (1649)

Quase um século depois que o Bispo Cyrillo Franco⁹⁰ tinha escrito a carta endereçada ao seu amigo Hugolino Gualteruzio⁹¹, se queixando duramente do estado da música sacra e da falta de critério dos compositores em relação ao uso dos modos, o rei João IV de Portugal, na sua “resposta” em *Defensa de la Musica Moderna*, escreve

El compositor deve escoger tono, o modo a propósito de lo que dize la letra, porque esto ayuda al efecto de mover, mas esto solo no basta como refieren los antiguos; el passar de unas consonancias a las otras, el salir fuera del tono, y el tornar a el, mudar de genero, poner notas apressadas, o vagarosas, el aprovechar de los signos graves, o agudos, esto es lo que mueve, y el dezir la letra con el natural del compositor.⁹²

Exemplificando o anterior, inclui referências a Tomás Luis de Victória e Geri de Ghersem (discípulo de Felipe Rogier) de quem diz que compôs

⁸⁹ 1. Que em muitas Igrejas, pela intervenção de músicos inconstantes, modificam-se notavelmente os textos das Sagradas Escrituras, mutilando, antepondo, pospondo e alterando palavras e seus significados, e adaptando a elas melodias inadequadas às Sagradas Escrituras, que não se mostram ao seu serviço. / [...] / E a Sagrada Congregação dos Ritos determina: é necessária a reforma e, havendo razão para isso, determina que o Emo. Sr. Cardeal Vigário as proíba, conforme a gravidade do problema a ser resolvido. Dia 21 de Fevereiro de 1643. (Sacra Congregationem de Propaganda Fide, ed., *Decreta Authentica Congregationis Sacrorum Rituum ex Actis eiusdem collecta eiusque auctoritate promulgata sub auspiciis ss. Domini nostri Leonis papae XIII...* [Romae: S. C. de Propaganda Fide, 1898], vol. 1, 379).

⁹⁰ Segundo informa João IV, Cyrillo Franco foi Comendador e Administrador do Hospital do Santo Espírito em Saxia, tendo morrido em Roma. (João IV El-Rei de Portugal, *Defensa de la Musica Moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco*, com prefácio, introdução e notas de Mário de Sampayo Ribeiro, Acta Universitatis 18 [Coimbra: Universidade de Coimbra, 1965], 3).

⁹¹ Segundo informa Mário de Sampayo Ribeiro, impressa em italiano em *Delle lettere Volgari di diversi nobilissimi huomini, et eccellentissimi ingegni scritte in diverse materie, Libro Terzo, Nuovamente mandato in luce*. [Marca do impressor] *Com privilegio della Illustriss. Signoria di Venetia*. (Veneza: Aldo Manutio, 1567), 216-24. (João IV, *Defensa de la Musica Moderna*, LXXVII).

⁹² Idem, ibidem, 25.

cuatro lamentaciones de los tres dias [...] que si los que dicen que la musica de a ora no mueve como la antigua, oyeran esta, yo tengo por muy cierto que ellos se uvieran de desdezir, y los circunstantes uvieran de ver, y conocer la verdad en la mudança de sus ojos, y rostros: y con ser estas obras de diferentes tonos, ò modos, todos mueven, y obligan a tristeza: la causa es ser el natural del Autor acomodado a cosas tristes, y el saber seguir su natural tambien es digno de mayor alabança: lo mismo usa en todas las obras que hizo, mas estas se apuntan por mejores, y de mayor ingenio para mover.⁹³

Posteriormente acrescenta:

En los Mottetes, y obras de la semana sancta mucha razon tiene el Obispo en querer que toda la musica, sea acomodada a la letra, porque como las obras compuestas para aquel tiempo no sirven mas que una vez en el año, es causa de parecer estas mejor que muchas, porque se oyen pocas vezes.⁹⁴

Depois das descrições e conceitos da relação que deve ser mantida entre texto e música, João IV procura aprofundar mais o esclarecimento da sua defesa, em virtude das maneiras que os compositores acomodam a música aos textos, quando escreve:

De dos modos acostumbran los buenos compositores acomodar la musica a la letra: unos para mover a lo que dize la letra, como se vê de los exemplos que aqui se apuntan de Geri de Ghersem, [...] en las lamentaciones de los três dias donde dize, *Sicut dolor meus, Hierusalem etc.* Mueve tanto la musica por estar bien acomodada a la letra, que no puede aver persona que oyendo las dichas passiones, y lamentaciones no sienta en los exemplos que se apuntan, un nuevo efecto que haze la musica en lo interior, y exterior, de los oyentes. Otros acomodan la musica a la letra para mostrar habilidad: y este modo de componer no es menos digno de alabança, y para quien lo entiende, haze tambien su efecto.⁹⁵

⁹³ quatro lamentações dos três dias [...] que se os que dizem que a música de hoje não move como a antiga, ouvissem essa, eu tenho certeza que eles teriam que se desdizer, e os circunstantes teriam de ver, e conhecer a verdade na mudança dos seus olhos, e rostos: e sendo essas obras de diferentes tonos, ou modos, todos levam, e obrigam à tristeza: a causa é ser o natural do Autor acomodado a coisas tristes, e saber seguir seu natural também é digno do maior louvor: o mesmo usa em todas as obras que fez, mas estas se destacam por melhores, e de maior engenho para mover. (Idem, ibidem, 26).

⁹⁴ Nos Motetos, e obras da semana santa muita razão tem o Bispo em querer que toda a música, seja acomodada à letra, porque como as obras compostas para aquele tempo não servem mais que uma vez ao ano, é motivo para estas parecer melhor que muitas, porque se escutam poucas vezes. (Idem, ibidem, 31).

⁹⁵ De duas formas costumam os bons compositores acomodar a musica à letra: uns para mover ao que diz a letra, como se vê pelos exemplos que aqui se destacam de Geri de Ghersem, [...] nas lamentações dos três dias onde diz, *Sicut dolor meus, Hierusalem etc.* move tanto a música por estar bem acomodada à letra, que não pode existir pessoa que, ouvindo as ditas paixões, e lamentações não sinta nos exemplos que se destacam, um novo efeito que faz a musica no interior, e exterior, dos ouvintes. Outros acomodam a música à letra para mostrar habilidade: e esse modo de compor não é menos digno de louvor, e para quem o entende, faz também o seu efeito. (Idem, ibidem, 33).

De forma similar, refere ao exemplo de Alfonso Ferrabosco, entre outros “que aqui no se ponen, porque se deven de saber bien en Italia”.⁹⁶ Esta referencia à Itália, mostra finalmente que o alvo da referida defesa era o espírito romano contrário ao estilo antigo, expondo muito claramente qual era a mentalidade da coroa portuguesa, em relação ao que deve ou não ser aceito em relação ao uso da referida prática em relação à música sacra.

2.3.9 O *Economicon sacro* de Leonardo de São José (1693)

Segundo Castagna, o uso do órgão é proibido em vários Cerimoniais portugueses, a partir do século XVII, com maior ou menor riqueza em detalhes, como é o caso do *Economicon sacro* (1693), de Leonardo de São José:

§ I. Sendo o órgão (regularmente falando) instrumento eclesiástico, para culto, e louvor de Deus, posto que também serve de alívio, e descanso aos que professam coro, e de suprir algumas cousas do Ofício Divino; sejam advertidos todos os organistas, que tanjam em tom grave, devoto, e bem ordenado, sem que nele entremetam tom profano ou menos honesto, por assim o proibir o sagrado Concílio Tridentino.

§ II. Causa decente é tanger-se órgão na Igreja, em todas as Domingas, que ocorrem entre o ano, e festas. Excetuam-se desta regra as Domingas do Advento, e Quaresma, nas quais se não tange órgão, salvo na terceira Dominga do Advento, e quarta da Quaresma, só na Missa, como se observa na Santa Sé desta cidade [de Lisboa].

§ III. Também se deve tanger órgão em todas as festas *duplex*, *semiduplex*, *infra octavas*, *dominicas*, e *simplex*, e nas festas, e ferias que ocorrem no Advento, e Quaresma, as quais celebra a Igreja com solenidade, como o dia da Anunciação, Quinta-feira Maior na Missa, e Sábado Santo, e outros semelhantes; ou quando suceder celebrar-se solenemente alguma missa votiva por algum negócio público de alegria, *in gratiarum actionem*.⁹⁷

2.3.10 O Breve *Piæ sollicitudinis studio* de Alexandre VII (1657), o *Editto Sopra la Música* de Inocêncio XII (1698) e os Sínodos *Beneventana* (1693) e *Provinciae Neapolitanae* (1699)

Segundo o *Editto Sopra la Musica*, emitido por Inocêncio XII e publicado em 1º de Agosto de 1698, Alexandre VII promulgou o Breve *Piæ sollicitudinis studio* em 23 de

⁹⁶ que aqui não se incluem, porque devem ser bem conhecidos na Itália. (Idem, *ibidem*, 33).

⁹⁷ Leonardo de São José, *Economicon sacro dos ritos, e ceremonias, ecclesiasticas aplicado ao uso não só dos Conegos Regrantes Augustinianos da Congregação de S. Cruz de Coimbra, mas tambem de todo o Clero* (Lisboa: Manoel Lopes Ferreyra, 1693), cap. I, Título IV (*Do Orgão, et Tangedor*), § I-III, 15-17, citado em Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 364.

Abril de 1657, determinando a adequação da música às rubricas cerimoniais e a proibição de se cantar textos que não estivessem conformes ao Breviário ou ao Missal romano, enquanto estivesse exposto o Santíssimo Sacramento. Segundo Castagna, tal documento foi utilizado até o século XVIII, como base canônica para o controle do estilo moderno, pelo artifício da proibição do órgão e outros instrumentos musicais, “cuja utilização incorria em concertos musicais e sinfonias, indecorosos e alheios ao rito eclesiástico, não sem ofensa à divina majestade e escândalo entre o povo cristão.”⁹⁸

No seu *Editto*, Inocência XII expôs a persistência de tais abusos⁹⁹, reiterando as prescrições ordenadas por Clemente VIII, como a Sacra Visita Apostólica de Prospero Fagnani em Roma (30 de Julho de 1665), dizendo que “in tempo di Passione si canti senz’Organo, conforme la Rubrica, e la Chiesa prescrive.”¹⁰⁰ Nos itens 5º, 6º e 7º do *Editto*, se proíbe aos cantores e aos músicos de ficar à vista do público, assim como aos regentes de fazer *la battuta*, isto é, bater no chão para marcar o tempo.¹⁰¹

O referido Edito de Inocência XII foi mais um dos documentos que localmente se emitiam para tentar controlar a prática musical “imprópria” da liturgia. Cinco anos antes, o *Synodo Beneventana* (1693), no cap. I §74, proibiu a celebração de Ofícios Divinos com instrumentos musicais na Quaresma¹⁰² e, um ano depois, o *Synodus Provinciae Neapolitanæ* (1699) proibiu o canto figurado e os instrumentos musicais nas Paixões da

⁹⁸ Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol.1, 326.

⁹⁹ Além do Breve de Alexandre VII, o referido documento, menciona os de 30 de Julho de 1667 e o de 3 de Setembro de 1678, do papa Inocência XII. Ver Inocentius PP. XII, *Editto Sopra la Musica* (Roma: Reverenda Câmara Apostólica, 1698).

¹⁰⁰ em tempo da Paixão se cante sem órgão, segundo a Rubrica e a Igreja prescrive. (Idem, ibidem).

¹⁰¹ “Sesto, Che frà il termine di dieci giorni dalla publicatione Del presente Editto [...] si mettino ne’Cori tanto stabili quanto amovibili le Gelosie, ò Crate strette di tale altezzi, Che non si vedono li Cantori, ò Musici, sotto pena della privatione dell’officio, & altre pecuniarie, ò corporali contro li trasgressori à nostro arbitrio. / Settimo, Che non si faccino più Cori amovibili per cantare sopra le porte maggionri, ò altri luoghi, Che stiano à fronte l’Altar Maggiore, ò altro Altare, [...] mà sempre débbero collocarsi alli lati, ò altro luogo di detta Chiesa, Che non stiano à fronte di detti Altari, affinche li fedeli, Che si trattengono lui per udire le musiche non stino con poca riverenza verso il Santissimo, ò detto altare dove si canta la Messa, salvo la previsione da pigliarsi da noi per quelli Cori fissi, che presentemente sono in dette Chiese. / Ottavo, Che ciascuno Maestro di Cappella, & ogn’altro, Che regularà la Musica, ò farà la battuta, contravenendo alle cose sudette incorra nella pena della privatione dell’officio”. [Sexto, que pelo prazo de dez dias da publicação do presente Edito [...] coloquem-se nos Coros, tão estáveis quanto fixos os biombos, ou [crate?] estreitos de tais alturas, que não se vejam os cantores, os músicos, sob pena da privação do ofício, e outras pecuniárias ou corporais contra os transgressores ao nosso arbitrio. / Sétimo, que não se façam mais coros fixos para cantar sobre as portas maiores, ou outros lugares, que estejam opostos ao Altar mor, ou outro altar, [...] mas sempre devem colocar-se aos lados, ou outro lugar de dita igreja, que não esteja oposto a ditos altares, a fim que os fieis, que se entretenham ouvindo a música, não estejam com pouca reverência para o Santíssimo, ou dito altar onde se canta a Missa, exceto a previsão de [pigliarsi da noi] para aqueles coros fixos, que no presente estão em tais igrejas. / Oitavo, que nenhum Mestre de Capela, ou quem for, que regira a música, fará a marcação, contravindo às coisas usuais incorra na pena de privação do ofício]. (Inocentius PP. XII, *Editto Sopra la Musica* [Roma: Reverenda Câmara Apostólica, 1698]).

¹⁰² Segundo Castagna: “Não foi possível localizar o texto dessa determinação, mas apenas a notícia de Florentius Romita, segundo o qual: ‘Eadem Synodus prohibet officiorum cum musicis instrumentis celebrationem in Quadragesima.’ (Este Sínodo proíbe a celebração de ofícios com instrumentos musicais na Quaresma).” (Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 369-370).

Semana Santa: “Cantetur igitur cantu dumtaxat Gregoriano et gravi absque nulla levitate, nullatenus vero cantu figurato neque cum symphonis musicorum instrumentorum.”¹⁰³

Tais proibições viam-se apoiadas por publicações como *Il Cantore Ecclesiastico*, de Giuseppe Frezza dalle Grotte, o qual, na mesma intenção que a publicação de Banchieri, procura a divulgação e ensino das fórmulas para entoar o cantochoão no estilo romano, porém já no sexto tono (fá), como fica exposto na sua *Lezione Decima Quarta*: “Le Lamentazioni secondo lo stile Romano sogliono cantarsi così, cioè il Principio *Incipit*, e le Lettere Ebraiche come siegue”¹⁰⁴, indicando acima de cada parte do texto formas de construir o canto, do tipo *due punti*, & *Interrogativo*; *Punto fermo*; e *L’última chiusa così*. A exposição da forma utilizada para divulgação e ensino das referidas fórmulas ficará mais explícita observando o Ex. 2.

X. Le Lamentazioni secondo lo stile Romano sogliono cantarsi così, cioè il Principio *Incipit*, e le Lettere Ebraiche come siegue.

In ci pit Lamentati o Jeremia Prophe ta. A lep b.

Due Punti, & Interrogativo. Punto fermo.

Quo modo S. C. plena populo? Princeps Pro. fa. est sub Tribu ro.

L'ultima chiusa così.

Je ru sa lem Je ru sa lem: Convertere ad Dominu Deum tu um

Nella medesima forma si canta l'Orazione di Geremia *Recordare Domine*, toltene le Lettere, che non vi sono. Chi poi la desidera in Canto Semifigurato potrà vederla nella 5. Parte, dove si porrà frà l'altre cose pratiche ivi notate per i Studiosi.

EX. 2 - FORMA DE DIVULGAÇÃO DAS FÓRMULAS DE CANTOCHÃO ROMANAS

2.3.11 O Arcebispo da Bahia (1707), o Concílio Romano (1725) e a Sagrada Congregação dos Ritos no Século XVIII

Segundo Castagna, a norma tridentina que regulou o uso dos sinos, foi acatada e reproduzida nas Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia (12 de Junho de 1707): “nem se dará sinal, ou repique nos sinos, depois de terem cessado na Quinta Feira, até que

¹⁰³ Cante-se, então, apenas o canto gregoriano e grave, sem qualquer leviandade, nem mesmo o canto figurado, nem com instrumentos musicais. (Florentius Romita, *Jus Musicae Liturgicae: dissertatio historico-iuridica* [Roma: Edizioni Liturgiche, 1947], XX, 82-83, citado e traduzido em Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 370).

¹⁰⁴ As Lamentações, segundo o estilo Romano, costumam-se cantar assim. Isto é, o começo *Incipit* e as Letras Hebraicas, como segue. (Giuseppe Frezza dalle Grotte, *Il Cantore Ecclesiastico. Breve, facile, ed essatta notizia del Canto Fermo per Istruzione de' Religiosi Minori Conventuali, e Beneficio commune di tutte gl' Ecclesiastici* [Padova: Giovanni Manetti, 1698], 94).

no Sábado Santo se comece o *Gloria in excelsis Deo*.”¹⁰⁵ Isto fica confirmado por da Silva Campos, quando descreve que:

Desde o *Gloria* do ofício de Ramos até ao de sábado santo, que é quando rompe aleluia, em caso algum se repicam os sinos, a não ser, ligeiramente, na mesma altura do ofício de Quinta Feira de Endoenças.¹⁰⁶

Devido ao numeroso tipo de toques e repiques que os sinos possuem, tal silêncio resulta muito efetivo na definição acústica do caráter penitencial. Na compreensão da música destinada às Matinas do Tríduo Sacro, pode-se dizer que a mesma necessidade de criar um clima de austeridade e dor, que motivou o silêncio dos sinos, levou à proibição de instrumentos musicais em tais celebrações, pelo *Cæremoniale Episcoporum* de 1600.

Por sua vez, a SCR recebeu durante o século XVIII, diversas consultas em relação às dúvidas surgidas da própria praxe litúrgico-musical, daquilo que poderia ou não ser realizado, tanto em relação ao instrumental quanto ao estilo, respondendo em vários decretos sobre tais questões, sempre segundo o prescrito anteriormente.¹⁰⁷ Basílio Röwer informa que “não admite a Igreja para as Trevas [Matinas e Laudes do Tríduo Sacro] qualquer acompanhamento musical”.¹⁰⁸ As censuras da SCR a esse respeito continuaram a ser publicadas até 1905. Até a substituição do órgão pelo piano foi proibida.¹⁰⁹

Mas é o *Concilio Romano*, promulgado pelo Papa Bento XIII em 1725, o texto legislativo que permite inferir melhor o uso do *estilo antigo*. Este Concílio determinava que, para as mesmas celebrações do Advento, Quaresma e Liturgia dos Defuntos, além do órgão, nenhum outro instrumento musical deverá ser acrescentado,¹¹⁰ estabelecendo pouco

¹⁰⁵ *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Sebastião Monteiro da vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: Propostas, e aceitas em o synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as Licenças necessarias, e ora reimpressas nesta Capital* (São Paulo: Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853), Livro Primeiro, Título XXXIII, § 121, 52-53, citado em Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 367.

¹⁰⁶ João da Silva Campos, *A Voz dos Campanarios Bahianos* (Bahia: Imprensa Official do Estado, 1936), 69. Campos acrescenta em nota de rodapé: “Nem mesmo, no tempo em que saia o Viático á rua para os moribundos, do *Gloria* de Quinta-Feira Santa ao de Sabado de Aleluia os sinos repicavam. É coisa antiga. Vejam-se as *CONST. DO ARCEB.º DA BAHIA*, Tit. XXXVII, ‘121: nem se dara signal, ou repique nos sinos, depois de terem cessado na Quinta-Feira, até que no Sabado Santo se comece o *Gloria in excelsis Deo*’.” (Idem, *ibidem*).

¹⁰⁷ Veja-se Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 368-370.

¹⁰⁸ Röwer, *Dicionário*, 125.

¹⁰⁹ Luís Rodrigues, *Música sacra: história – legislação*, 105.

¹¹⁰ “Musico cantui in Ecclesiis modus imponitur, et organorum sonus tempore Adventus, et Quadragesima prohibetur”. [O canto musical é obrigatório nos modos eclesiásticos, e o som dos instrumentos está proibido em tempo de Advento e Quaresma]. (*Concilium Romanum in Sacrosancta Basilica Lateranensi celebratum Anno Universalis Jubilæi MDCCXXV. A’ Sanctissimo Patre, et Dno Nostro Benedicto Papa XIII Pontificatus sui Anno* [Romæ et Ducæ: s.i., 1725], tit. XV, cap. VI, 52).

depois a expressa proibição do uso litúrgico dos “*cantus modulationibus*” a fim de manter o espírito pio dos templos. Segundo Castagna:

Esse texto permite deduzir que, no início do século XVIII, já estava sendo proibido o *estilo moderno* em cerimônias nas quais o *canto figurado* fora anteriormente vetado. Conseqüentemente, a utilização do *estilo antigo* em tais funções tornava-se uma transgressão menor que a utilização do *estilo moderno* com instrumentos musicais.¹¹¹

Mas por sua vez, Dario Busolini opina que o “Papa Benedetto [XIII], però, non curò a sufficienza l'esecuzione pratica di questi opportuni provvedimenti, che restarono quasi tutti sulla carta.”¹¹²

2.3.12 O Discurso 14 “*Música de los Templos*”, do *Teatro Crítico Universal* de Benito Jerónimo Feijoo (1726-1740)

O Discurso 14 *Música de los Templos*, que faz parte do *Teatro Crítico Universal* de Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, Mestre Geral da Ordem de Sao Bento, e integrante do Conselho Real, é uma esclarecida mostra das preocupações e problemas que enfrentava a Igreja perante os abusos do estilo moderno na música litúrgica. Devido não apenas à importância do seu conteúdo, senão também ao fato de ser um dos poucos textos “técnicos” escritos por um respeitado membro da cúria da época (como se poderá confirmar nos comentários da Encíclica *Annus Qui Hunc* de Bento XIV), se observará mais em detalhe o referido texto.

Depois de introduzir o assunto da música nos templos na Antigüidade através das referências a Plutarco e fazendo uma descrição sinóptica da evolução musical diferenciada em duas categorias (música e poesia), em dois âmbitos (templo e teatro), Feijoo descreve a situação do seu tempo, dizendo

§.II - 5. Las cantadas que ahora se oyen en las Iglesias, son, no quanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de Menuetes, Recitados, Arietas, Alegros, y a lo último se pone aquello que llaman *Grave*; pero de eso es muy poco, porque no fastidie. [...] Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese aire de canarios, tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas *Gigas*, que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó

¹¹¹ Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 366.

¹¹² O Papa Bento [XIII], porém, não cuidou suficientemente a execução prática destas oportunas disposições, que ficaram quase todas no papel. (Dario Busolini, “Il Sinodo Romano”, in *I Papi del Giubileo* [disponível na internet em <http://www.vatican.va/jubilee_2000/pilgrim/documents/ju_gp_30082000-6a_it.html>], [acessado em 26 de Outubro de 2002]).

en el sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama con quién danzó la noche antecedente?¹¹³

Depois de uma saudosa lembrança do cantochão “que fue el único que conoció en muchos siglos, y en que fueron los máximos Maestros del Orbe los Monjes de S. Benito (incluyendo en primer lugar a S. Gregorio el Grande, y al insigne Guido Aretino)”¹¹⁴, avalia as vantagens do mesmo em relação às composições da sua contemporaneidade, estimando que, se executado corretamente, a grande vantagem do cantochão para a Igreja é que sendo, pela sua gravidade de andamento e textura “incapaz de mover los afectos que se sugieren en el Teatro, es aptísimo para inducir los que son propios del Templo. [...] Todos los días se oyen estos Cantos, y siempre agradan; al paso que las composiciones modernas, en repitiéndose cuatro, o seis veces, fastidian.”¹¹⁵

A partir deste ponto, Feijoo fala do canto figurado nos seguintes termos:

9. No por eso estoy reñido con el Canto figurado, o como dicen comúnmente *de Organo*. Antes bien conozco, que hace grandes ventajas al Llano; ya porque guarda sus acentos a la letra, lo que en el Llano es imposible; ya porque la diferente duración de los puntos hace en el oído aquel agradable efecto, que en la vista causa la proporcionada desigualdad de los colores. Sólo el abuso que se ha introducido en el Canto de Organo, me hace desear el Canto Llano; al modo que el paladar busca ansioso el manjar menos noble, pero sano, huyendo de el más delicado, si está corrupto.¹¹⁶

Transitando por alguns detalhes dos produtos musicais criticados, observa os “queibros amatorios, aquellas inflexiones lascivas, que contra las reglas de la decencia, y

¹¹³ II-5. As cantatas que agora se escutam nas Igrejas são, em relação à forma, as mesmas que ressoam nos palcos do teatro. Todas se compõem de Minuetos, Recitados, Arietas, Alegros, e ao final se coloca aquilo que chamam de Grave; embora disso haja muito pouco, para que não fastidie. [...] O mesmo acontece nos instrumentos. Esse ar de canários, tão dominante no gosto dos modernos, e estendido por tantas Gigas, que quase não há sonata que não contenha alguma, o que fará dos ânimos, senão excitar na imaginação pastoris tripúdios? Quem escuta no órgão o mesmo minuetto que ouviu no sarau, o que haverá de fazer, senão de se lembrar da dama com quem dançou na noite anterior?. (Benito Jerónimo Feijoo, “Música de los Templos”, in *Teatro Crítico Universal (1726-1740)*, 8 Tomos, Tomo I Discurso 14, Biblioteca Feijoniana, Proyecto Filosofía en español, texto on-line desde 1998 [disponível na internet em <<http://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm>>], [acessado em 25 de Novembro de 2001]).

¹¹⁴ Que foi o único que conheceu por muitos séculos, e no que foram os máximos maestros do mundo os monges de São Bento, incluindo em primeiro lugar a S. Gregório o Grande, e a Guido Aretino. (Idem, *ibidem*).

¹¹⁵ incapaz de mover os afetos que se sugerem no Teatro, é muito apto para induzir os que são próprios do Templo. [...] Todos os dias se ouvem estes Cantos, e sempre agradam; enquanto as composições modernas, se repetidas quatro ou seis vezes, fastidiam. (Idem, *ibidem*).

¹¹⁶ Não é por isso que estou brigado com o Canto Figurado, o como dizem, de Órgão. Antes bem conheço que tem grandes vantagens sobre o cantochão; seja porque cuida dos acentos do texto, que no cantochão é impossível; seja porque a diferente duração dos pontos faz no ouvido aquele efeito agradável, que na vista causa a proporcionada desigualdade das cores. Apenas o abuso que tem se introduzido no Canto de Órgão, me faz desejar o cantochão; da mesma forma que o paladar procura com anseio o bocado menos nobre, porém são, fugindo do mais delicado, se estiver corrompido. (Idem, *ibidem*).

aún de la Música, enseñó el demonio a las Comediantas.”¹¹⁷ Feijoo está falando dos desvios leves “que con estudio hace la voz de el punto señalado; de aquellas caídas desmayadas de un punto a otro, pasando, no sólo por el semitono, más también por todas las comas intermedias: tránsitos, que ni caben en el Arte, ni los admite la naturaleza.”¹¹⁸

Assim abordando a questão da construção intervalar das melodias (aparentemente descendentes) por semitons ou intervalos menores, avalia que “así como tienen en sí no se qué de blandura afeminada, no se qué de lubricidad viciosa, producen también un efecto semejante en los ánimos de los oyentes, imprimiendo en su fantasía ciertas imágenes confusas, que no representan cosa buena”¹¹⁹, chegando então a definir (ao tempo de rejeitar) os modos cromático e enarmônico, não sem auxílio das citações a autores como Cícero. E assim refletindo, continua:

ya no se admite por buena aquella Música, que así en las voces humanas, como en los Violines, no introduce los puntos, que llaman extraños a cada paso, pasando en todas las partes de el diapasón de el punto natural al accidental; y ésta es la moda. No hay duda que estos tránsitos, manejados con sobriedad, arte, y genio, producen un efecto admirable, porque pintan las afecciones de la letra con mucho mayor viveza, y alma que las progresiones de el diatónico puro, y resulta una Música mucho más expresiva, y delicada. Pero son poquísimos los Compositores cabales en esta parte, y esos poquísimos echan a perder a infinitos, que, queriendo imitarlos, y no acertando con ello, forman con los extraños que introducen, una Música ridícula, unas veces insípida, otras áspera; y cuando menos lo yerran, resulta aquella melodía de blanda, y lasciva delicadeza, que no produce ningún buen efecto en el alma, porque no hay en ella expresión de algún afecto noble, sí solo de una flexibilidad lánguida y viciosa. Si con todo quisieren los Compositores que pase esta Música, porque es de la moda, allá se lo hayan con ella en los Teatros, y en los Salones; pero no nos la metan en las Iglesias, porque para los Templos no se hicieron las modas. Y si el Oficio Divino no admite mudanza de modas, ni en vestiduras, ni en ritos, ¿por qué la ha de admitir en las composiciones músicas?¹²⁰

¹¹⁷ Requebros amorosos, aquelas inflexões lascivas, que contra as regras da decência, e ainda da Música, ensinou o demônio às Comediantes. (Idem, ibidem).

¹¹⁸ Que com estudo faz a voz do ponto indicado; de aquelas quedas desmaiadas de um ponto a outro, passando, não apenas pelo semitom, mas também por todas as comas intermediárias: tránsitos, que nem cabem na Arte, nem os admite a Natureza. (Idem, ibidem).

¹¹⁹ Assim como têm em si não sei o quê de moleza afeminada, não sei o quê de lubricidade viçosa, produzem também um efeito semelhante nos ânimos dos ouvintes, imprimindo na sua fantasia certas imagens confusas, que não representam coisa boa. (Idem, ibidem).

¹²⁰ Já não se admite como boa aquela Música que, tanto nas vozes humanas quanto nos Violinos, não introduz os pontos chamados estranhos a cada passo, passando em todas as partes, do diapasão do ponto natural ao accidental; e esta é a moda. Não há dúvida que estes tránsitos, manejados com sobriedade, arte e gênio, produzem um efeito admirável, porque colorem as afeções do texto com muita mais vivacidade e

Embora o anterior, e sem aviso prévio, Feijoo muda o foco para o estilo *concertato*, quando admite que ainda assim, existem composições excelentes, embora não seja a regra senão a exceção. Segundo afirma:

cualquiera Organista, o Violinista de razonable destreza se mete a Compositor. Esto no les cuesta más que tomar de memoria aquellas reglas generales de consonancias, y disonancias: después buscan el airecillo que primero ocurre, o el que más les agrada, de alguna sonata de Violines, entre tantas como se hallan, ya manuscritas, ya impresas: forman el canto de la letra por aquel tono; y siguiendo aquel rumbo, luego, mientras que la voz canta, la van cubriendo por aquellas reglas generales con un acompañamiento seco, sin imitación, ni primor alguno: y en las pausas de la voz entra la bulla de los Violines, por el espacio de diez, o doce compases, o muchos mas, en la forma misma que la hallaron en la sonata de donde hicieron el hurto. Y aun eso no es lo peor, sino que algunas veces hacen unos borrões terribles: o ya porque para dar a entender que alcanzan más que la composición trivial, introducen falsas, sin prevenirlas, ni abonarlas; o ya porque viendo que algunos Compositores ilustres, pasando por encima de las reglas comunes, se toman algunas licencias, como dar dos quintas, o dos octavas seguidas, lo cual solo ejecutan en el caso de entrar un paso bueno, o lograr otro primor armonioso, que sin esa licencia no se pudiera conseguir (y aun eso es con algunas circunstancias, y limitaciones), toman osadía para hacer lo mismo sin tiempo, ni propósito, con que dan unos batacazos intolerables en el oído.¹²¹

alma que as progressões do diatônico puro, e resulta uma Música muito mais expressiva e delicada. Porém, são pouquíssimos os compositores capazes nesta parte, e esses poucos estragam infinitos outros que, querendo imita-los e não conseguindo, formam com os estranhos que introduzem, uma Música ridícula, as vezes insípida, outras áspera; e quando menos erram, resulta aquela melodia de mole e lasciva delicadeza, que não produz nenhum efeito bom na alma, porque não há nela expressão de algum afeto nobre, mas apenas de flexibilidade lânguida e viçosa. Se, mesmo assim, quisessem os compositores que passe esta Música, porque é a moda, lá eles o façam no Teatro e nos Salões; mas não nos a coloquem nas Igrejas, porque para os Templos não foram feitas as modas. E se o Ofício Divino não admite mudanças de modas, nem nas roupas, nem nos ritos, por quê há-se de admitir nas composições musicais? (Idem, ibidem).

¹²¹ Qualquer Organista ou Violinista de razoável destreza, se mete a Compositor. Isto não requer mais do que tomar da memória aquelas regras gerais de consonâncias e dissonâncias, depois procura o arzinho que primeiro bater, ou o que mais lhes agrada, de alguma sonata para violinos, entre tantas que há, manuscritas ou impressas; formam o canto do texto naquele tom; e seguindo aquele rumo, enquanto a voz canta, a cobre segundo aquelas regras gerais com um acompanhamento seco, sem imitação, nem cuidado algum; e nas pausas da voz entra o barulho dos violinos, por espaço de dez ou doze compassos, ou muito mais, da mesma forma que a encontraram na sonata donde fizeram o furto. E isso ainda não é o pior: algumas das vezes fazem uns borrões terríveis, tanto para dar a entender que chegam além da composição simples, introduzindo falsas sem preveni-las nem prepara-las, quanto, vendo que alguns compositores ilustres, passando por cima das regras comuns, se tomam algumas liberdades, como incluir duas quintas ou duas oitavas seguidas, o que fazem apenas no caso de conseguir uma boa passagem ou outro primor harmonioso, o qual sem dita liberdade não poder-se-ia conseguir (e isto é com alguns reparos e limitações), ousam fazer o mesmo sem tempo nem propósito, dando assim umas pancadas intoleráveis no ouvido. (Idem, ibidem).

Neste ponto, embora reconhecendo a existência dos compositores *primorosos* (os excelentes ou de “primeira ordem”, como o caso de Literes que será referido no texto de Feijoo), ele define duas categorias de compositores: a) os ordinários ou comuns; e b) os desassistidos de gênio.

Definindo cada uma destas categorias ou práticas composicionais, Feijoo explica:

16. Los Compositores ordinarios, queriendo seguir los pasos de los primorosos, aunque no caen en yerros tan groseros, vienen a formar una Música, unas veces insípida, y otras áspera. Esto consiste en la introducción de accidentales, y mudanza de tonos dentro de la misma composición, de que los Maestros grandes usan con tanta oportunidad, que no sólo dan a la música mayor dulzura, pero también mucho más valiente expresión de los afectos que señala la letra. Algunos extranjeros hubo felices en esto; pero ninguno mas que nuestro D. Antonio de Literes, Compositor de primer orden, y acaso el único que ha sabido juntar toda la majestad, y dulzura de la Música antigua con el bullicio de la moderna; pero en el manejo de los puntos accidentales es singularísimo; pues casi siempre que los introduce, dan una energía a la Música, correspondiente al significado de la letra, que arrebatada. [...]

17. Los que están desassistidos de genio, y por otra parte gozan no más que una mediana inteligencia de la Música, meten falsas, introducen accidentales, y mudan tonos, solo porque la moda lo pide, y porque se entienda que saben manejar estos sainetes; pero por la mayor parte no logran sainete alguno; y aunque no faltan a las reglas comunes, las composiciones salen desabridas; de suerte, que ejecutadas en el Templo, conturban los corazones de los oyentes, en vez de producir en ellos aquella dulce calma, que se requiere para la devoción, y recogimiento interior.¹²²

Logo seguido, entre essas duas categorias, define uma terceira.

18. Entre los primeros, y los segundos media otro género de Compositores, que aunque más que medianamente hábiles, son los peores para las composiciones sagradas.

¹²² 16. Os compositores ordinários, querendo seguir os passos dos primorosos, mesmo não cometendo erros tão grosseiros, vêm a formar uma Música as vezes insípida, e outras áspera. Isto acontece na introdução de acidentais e mudança de tons dentro da mesma composição, das que os grandes Maestros utilizam com tão bom senso que não só dão à música maior doçura, senão expressão muito mais vigorosa expressão dos afetos que assinala o texto. Alguns estrangeiros houve com sucesso nisto, porém nenhum mais do que o nosso D. Antonio de Literes, compositor de primeira ordem e, talvez, o único que soube juntar toda a majestade e doçura da música antiga com a algazarra da moderna; embora seja muito singular no uso dos pontos acidentais, pois quase sempre que os introduz, dão uma energia à música, correspondente ao significado do texto, que estremece. [...] 17. Os que estão desprovidos de gênio, e por outra parte possuem não mais do que uma inteligência mediana para a música, colocam falsas, introduzem acidentais e mudam tons, só por conta da moda, e para mostrar que sabem manejar estes sainetes, embora na maior parte das vezes não conseguem sainete algum; e, embora não falem às regras comuns, as composições resultam desabridas, de forma que, quando executadas no Templo, conturbam os corações dos ouvintes, ao invés de produzir neles aquela calma que se requer para a devoção e recolhimento interior. (Idem, ibidem).

Estos son aquellos que juegan de todas las delicadezas de que es capaz la Música; pero dispuestas de modo, que forman una melodía bufonesca. Todas las irregularidades de que usan, ya en falsas, ya en accidentales, están introducidas con gracia; [...] una gracia de chufleta, una armonía de chulada; y así, los mismos Músicos llaman jugueticos, y monadas a los pasajes que encuentran más gustosos en este género. [...] Aún a los mismos Instrumentistas, al tiempo de la ejecución, los provoca a gestos indecorosos, y a unas risillas de mojiganga. En los demás oyentes no puede influir sino disposiciones para la chocarrería, y la chulada.¹²³

É assim que, definidas as três categorias anteriores, e depois de uma breve discussão acerca dos efeitos e ânimos da música, ocupa-se Feijoo do que entende como próprio e/ou impróprio na música para o seu uso no Ofício Divino.

Adverte que, caso a discussão atingir os seus limites mais problemáticos, é preferível que a música seja barulhenta ao invés dela ser um incentivo aos vícios.¹²⁴

Depois da avaliação geral e estético-musical comparada entre passado e presente da Espanha e da Itália, Feijoo avalia e compara as práticas composicionais do seu tempo (séc. XVIII) com aquelas do século anterior.

Ele distingue e comenta três características significativas que as diferenciam do ponto de vista técnico e musical:

- a) a diminuição das figuras musicais utilizadas;¹²⁵
- b) as conseqüências teóricas e práticas da referida diminuição das figuras, tanto no relativo à performance instrumental ou vocal, quanto aos aspectos vinculados à audição ou

¹²³ 18. Entre os primeiros e os segundos existe outro gênero de compositores, que mesmo sendo medianamente hábeis, são os piores para as composições sagradas. Estes são aqueles que conhecem todas as delicadezas das que a música é capaz, mas as dispõem de maneira que formam uma melodia bufonesca. Todas as irregularidades que utilizam, tanto em falsas quanto em acidentais, estão introduzidas com graça; [...] uma graça de pouco valor; uma harmonia de brinquedo; e assim, os mesmos músicos chamam de brinquedinhos e fofuras as passagens que acham mais gostosas neste gênero. [...] Ainda, aos mesmos instrumentistas, na hora da execução, os provoca aos gestos indecorosos e às risadinhas bobas. No resto dos ouvintes não pode gerar mais do que a disposição para a grosseria e a brincadeira. (Idem, ibidem).

¹²⁴ Idem, ibidem.

¹²⁵ “26. [...] Los puntos más breves que había antes, eran las Semicorcheas, y con ellas se hacía juicio que se ponían, así el Canto, como el instrumento, en la mayor velocidad, de que, sin violentarlos, son capaces. Pareció ya poco esto, y se inventaron no ha mucho las Tricorcheas, que parten por mitad las Semicorcheas. No paró aquí la extravagancia de los Compositores, y inventaron las Quatricorcheas, de tan arrebatada duración, que apenas la fantasía se hace capaz de cómo en un compás pueden haber sesenta y cuatro puntos.” [26. [...] Os pontos mais breves que antes havia, eram as semicolcheias, e elas eram colocadas, tanto no Canto quanto no instrumento, na maior velocidade da qual, sem violenta-los, são capazes. Parecendo isto pouco, inventaram-se não faz muito tempo, as Tricolcheias, que dividem pela metade as Semicolcheias. Não se deteve aqui a extravagância dos Compositores, e inventaram as Quatricolcheias, de tão curta duração, que apenas a fantasia se faz capaz de [entender] como em um compasso podem entrar sessenta e quatro pontos]. (Idem, ibidem).

percepção, discutindo ainda detalhes das formas de disseminação da música nos ativos circuitos de consumo do repertório musical impresso em uso na liturgia católica;¹²⁶

c) o excesso de mudanças entre os gêneros diatônico, cromático e enarmônico;¹²⁷ com abuso no uso das modulações.

Finalmente, depois de ter colocado a música de Antonio de Literes como modelo espanhol de música sacra, e condenando a “permissividade” inaugurada com Durón, falando especificamente de Lamentações, Feijoo descreve o seguinte:

33. Lo que se ha dicho hasta aquí del desorden de la Música de los Templos, no comprende solo las cantadas en lengua vulgar; más también Salmos, Misas, Lamentaciones, y otras partes del Oficio Divino, porque en todo se ha entrado

¹²⁶ “27. Ahora digo que esta disminución de figuras, en vez de perfeccionar la Música, la estraga enteramente, por dos razones: La primera es, porque rarísimo ejecutor se hallará que pueda dar bien, ni en la voz, ni en el instrumento puntos tan veloces. [...] Semejante solfa pide en la garganta una destreza, y volubilidad prodigiosa, y en la mano una agilidad, y tino admirable: y así, en caso de componerse así, había de ser solamente para uno, o otro ejecutor singularísimo, que hubiese en ésta, o aquella Corte; pero no darse a la Imprenta para que ande rodando por las Provincias; porque el mismo Cantor, que con una solfa natural, y fácil agrada a los oyentes, los descalabra con esas composiciones difíciles: y en las mismas manos, en que una sonata de fácil ejecución suena con suavidad, y dulzura, la que es de arduo manejo, solo parece greguería. / 28. La segunda razón [...] es, porque no se da lugar al oído para que perciba la melodía. Así como aquel deleite, que tienen los ojos en la variedad bien ordenada de colores, no se lograra, si cada uno fuese pasando por la vista con tanto arrebatamiento, que apenas hiciese distinta impresión en el órgano (y lo mismo es de cualesquiera objetos visibles); ni más, ni menos, si los puntos en que se divide la Música, son de tan breve duración, que el oído no pueda actuarse distintamente de ellos, no percibe armonía, sino confusión. Así este inconveniente segundo, como el primero, se hacen mayores por el abuso que cometen en la práctica los Instrumentistas modernos; los cuales, aunque sean de manos torpes, generalmente hacen ostentación de tañer con mucha velocidad.” [27. Agora digo que esta diminuição de figuras, ao invés de aperfeiçoar a Música, a estraga completamente, por duas razões: A primeira é, porque raríssimo executante se encontrará que possa fazer bem, na voz ou no instrumento, pontos tão veloces. [...] Tal escrita pede na garganta uma destreza e versatilidade prodigiosa, e na mão uma agilidade e senso admirável: e assim, no caso de se compor desta forma, devia de ser apenas para um ou outro executante singularíssimo, que houvesse nesta ou aquela Corte; mas não envia-las à editora para que fique rodando pelas províncias; porque o mesmo cantor, que com uma escrita natural e fácil agrada os ouvintes, os tira do eixo com essas composições difíceis: e nas mesmas mãos nas quais uma sonata de fácil execução soa com suavidade e doçura, a que é de difícil execução, parece apenas barulho. / 28. A segunda razão é, porque não se permite ao ouvido perceber a melodia. Assim como aquele prazer que tem os olhos na variedade bem ordenada de cores, não se conseguirá se cada um fosse passando pela vista com tal velocidade, que apenas fizesse diferente impressão no órgão (e o mesmo vale para qualquer objeto visível); nem mais nem menos, se os pontos em que divide-se a música são de tão breve duração, que o ouvido não possa identificálos separadamente, não percebe harmonia mas confusão. Assim este segundo inconveniente, como o primeiro, aumentam pelo abuso que cometem na prática os instrumentistas modernos, os quais, mesmo que sejam de mãos torpes, geralmente fazem ostentação de tocar com muita velocidade]. (Idem, ibidem).

¹²⁷ “29. La segunda distinción que hay entre la Música antigua, y moderna, consiste en el exceso de ésta en los frecuentes tránsitos de el género diatónico al cromático, y enharmónico, mudando a cada paso los tonos con la introducción de sostenidos, y bemoles. Esto, como se dijo arriba, es bueno, quando se hace con oportunidad, y moderación. Pero los Italianos hoy se propasan tanto en estos tránsitos, que sacan la armonía de sus quicios. Quien no lo quisiese creer, consulte, desnudo de toda precaución, sus orejas, quando oyere canciones, o sonatas, que abundan mucho de accidentales.” [29. A segunda distinção que há entre a música antiga e moderna, consiste no excesso desta nos frequentes trânsitos do gênero diatônico ao cromático, e enharmônico, mudando a cada passo os tons com a introdução de sustenidos e bemóis. Isto, como foi dito acima, é bom quando se faz oportunamente e com moderação. Mas os italianos hoje propassam-se tanto nestes trânsitos que enlouquecem a harmonia. Quem não quiser acreditar, consulte, despido de toda prevenção, as suas orelhas quando ouvir canções e sonatas, que abundam muito de acidentais]. (Idem, ibidem).

la moda. En Lamentaciones impresas he visto aquellas mudanzas de aires, señaladas con sus nombres, que se estilan en las cantadas. Aquí se leía *grave*, allí *airoso*, acullá *recitado*. ¿Qué aun en una Lamentación no puede ser todo *grave*? ¿Y es menester que entren los airecillos de las Comedias en la representación de los más tristes misterios? Si en el Cielo cupiera llanto, lloraría de nuevo Jeremías al ver aplicar tal Música a sus Trenos. ¿Es posible que en aquellas sagradas quejas, donde cada letra es un gemido, donde, según varios sentidos, se lamentan, ya la ruina de Jerusalén por los Caldeos, ya el estrago del mundo por los pecados, ya la aflicción de la Iglesia Militante en las persecuciones, ya en fin la angustia de nuestro Redentor en sus martirios, se han de oír *airosos*, y *recitados*? ¿En el alfabeto de los Penitentes, como llaman algunos Expositores a los Trenos de Jeremías, han de sonar los aires de festines, y serenatas? [...]

34. Y sobre delinquirse en esto contra las reglas de la razón, se peca también contra las leyes de la Música, las cuales prescriben, que el canto sea apropiado a la significación de la letra: y así, donde la letra toda es *grave*, y triste, *grave*, y triste debe ser todo el canto.¹²⁸

Desta exemplificação acerca da relação entre texto e música observada em diversas Lamentações, Feijoo aprofunda a explanação pela observação das práticas composicionais incorretas.

35. Es verdad que contra esta regla, que es una de las más cardinales, pecan muy frecuentemente los Músicos en todo género de composiciones, unos por defecto, y otros por exceso. Por defecto, aquellos que forman la Música sin atención alguna al genio de la letra; pero en tan grosera falta apenas caen, sino aquellos, que no siendo verdaderamente Compositores, no hacen otra cosa que tejer retazos de sonatas, o coser arrapiezos de las composiciones de otros Músicos.

36. Por exceso yerran los que observando con pueril escrúpulo la letra, arreglan el canto a lo que significa cada dición de por sí, y no al intento de todo el contexto. [...]

¹²⁸ 33. O dito até aqui da desordem da Música dos Templos, não compreende apenas as cantadas em língua vulgar; mas também Salmos, Missas, Lamentações, e outras partes do Ofício Divino, porque em tudo tem-se internado a moda. Em Lamentações impresas tenho visto aquelas mudanças de ares, indicadas com os seus nomes, que se costumam nas cantadas. Aqui se lia *grave*, ali *airoso*, lá *recitado*. ¿Que ainda em uma Lamentação não pode ser todo *grave*? ¿E é mister que entrem os aresinhos das Comédias na representação dos mais tristes mistérios? Se no Céu houvesse espaço para pranto, choraria de novo Jeremias vendo aplicar tal Música aos seus Trenos. ¿É possível que naquelas sagradas queixas, onde cada letra é um gemido, onde, segundo vários sentidos, se lamentam, ora a ruína de Jerusalém pelos Caldeus, ora o estrago do mundo pelos pecados, ora a aflição da Igreja Militante nas persecuções, ora enfim a angústia do nosso Redentor nos seus martírios, tem de se ouvir *airosos*, e *recitados*? ¿No alfabeto dos Penitentes, como chamam alguns Expositores aos Trenos de Jeremias, hão de soar os ares de festins, e serenatas? [...] 34. E sobre delinquir-se nisto contra as regras da razão, se peca também contra as leis da Música, as quais prescrevem, que o canto seja apropriado à significação da letra: e assim, onde a letra toda é *grave*, e triste, *grave*, e triste deve ser todo o canto. (Idem, ibidem).

37. Otro tanto, y aún peor, vi en una de las Lamentaciones que cité arriba; la cual en la cláusula: *Deposita est vehementer non habens consolatorem*, señalaba *airoso*. ¡Qué bien viene lo airoso para aquella lamentable caída de Jerusalén, o de todo el género humano, oprimido de el peso de sus pecados, con la agravante circunstancia de faltar consuelo en la desdicha! Pero la culpa tuvo aquel adverbio *Vehementer*, porque la expresión de vehemencia le pareció al Compositor que pedía Música viva; y así, llegando allí, apretó el paso, y para el *Vehementer* gastó en carrerillas unas cuarenta corcheas; siendo así, que aún [303] esta voz, mirada por sí sola, pedía muy otra Música, porque allí significa lo mismo que *Gravissime*, expresando enérgicamente aquella pesadez, o pesadumbre con que la Ciudad de Jerusalén, agobiada de la brumante carga de sus pecados, dio en tierra con Templos, casas, y muros.¹²⁹

Tentando justificar a escolha de modelos composicionais opostos (Literes – Durón) Feijoo explica que Durón foi indicado não por não ter habilidades musicais, senão por aplicá-las erradamente, como o fato de mudar os afetos do canto em apenas um verso, muito além do necessário. Entre tais “extremos exemplificantes”, Feijoo observa alguns dos erros práticos e conceituais mais comuns no trabalho composicional daqueles dias.

39. Algunos [...] juzgan, que el componer la Música apropiada a los asuntos, consiste mucho en la elección de los tonos; y así señalan uno para asuntos graves, otro para los alegres, otro para los luctuosos, &c. Pero yo creo, que esto hace poco, o nada para el caso; pues no hay tono alguno, en el cual no se hayan hecho muy expresivas, y patéticas composiciones para todo género de afectos. El diferente lugar que ocupan los dos semitonos en el diapasón (que es en lo que consiste la distinción de los tonos), es insuficiente para inducir esa diversidad: ya porque donde quiera que se introduzca un accidental (y se introducen a cada paso) altera ese orden: ya porque varias partes, o las más de la composición, variando los términos, cogen los semitonos en

¹²⁹ 35. É verdade que contra esta regra, que é uma das mais cardinais, pecam muito freqüentemente os Músicos em todo gênero de composições, uns por defeito, e outros por excesso. Por defeito, aqueles que formam a Música sem atenção alguma ao gênio da letra; mas em tão grosseira falta só caem aqueles, que não sendo verdadeiramente Compositores, não fazem outra coisa que tecer sobras de sonatas, ou costurar pedaços das composições de outros Músicos. / 36. Por excesso eram os que, observando com infantil escrupulo a letra, arrumam o canto ao que significa cada dicção por si própria, e não à intenção do contexto todo. [...] / 37. Outro tanto, e ainda pior, vi em uma das Lamentações que citei acima; a qual na cláusula: *Deposita est vehementer non habens consolatorem*, indicava *airoso*. ¡Que bem que fica o airoso para aquela lamentável queda de Jerusalém, ou de todo o gênero humano, oprimido pelo peso dos seus pecados, com a agravante circunstância de faltar consolo na sua desdita! Porém a culpa foi daquele advérbio *Vehementer*, porque a expressão de veemência pareceu-lhe ao Compositor que pedia Música viva; e assim, chegando ali, apertou o passo, e para o *Vehementer* gastou em carreiras umas quarenta colcheias; sendo assim, que ainda [303] esta voz, olhada por se própria, pedia muito outra Música, porque ali significa o mesmo que *Gravissime*, expressando enérgicamente aquele peso, ou pesar com que a Cidade de Jerusalém, agastada pela assoladora carga dos seus pecados, jogou por terra os Templos, casas, e muros. (Idem, ibidem).

otra positura que la que tienen respecto del diapasón. Pongo por ejemplo: Aunque el primer tono, que empieza en *Delasolre*, vaya por este orden, primero un tono, luego un semitono, después tres tonos, a quienes sigue otro semitono, y en fin un tono; los diferentes rasgos de la composición, tomado cada uno de por sí, no siguen ese orden, porque uno empieza en el primer semitono, otro en el tono que está después de él, y así de todas las demás partes de el diapasón, y acaban donde más bien le parece al Compositor: con que en cada rasgo de la composición se varía la positura de los semitonos, tanto como en los diferentes diapasones, que constituyen la diversidad de los tonos.¹³⁰

E nesta diversidade de tons utilizados, Feijoo comenta a falta de consenso na designação dos afetos envolvidos, dos âmbitos sonoros, e o seu uso na música litúrgica.

41. Lo dicho se entiende de la diversidad esencial de los tonos, que consiste en la diversa positura de los semitonos en el diapasón; pero no de la diversidad accidental, que consiste en ser más altos, o más bajos. Esta algo puede conducir; porque la misma Música, puesta en voces más bajas, es más religiosa, y grave; y trasladada a las altas, perdiendo un poco de la majestad, adquiere algo de viveza alegre; por cuya razón soy de sentir, que las composiciones para las Iglesias no deben ser muy subidas: pues sobre que las voces en el canto van comúnmente violentas, y por tanto suenan ásperas, carecen de aquel fácil juego, que es menester para dar las afecciones que pide la Música, y aún muchas veces claudican en la entonación: digo, que a más de estos inconvenientes, no mueven tanto los afectos de respeto, devoción, y piedad, como si se formaran en tono más bajo.¹³¹

¹³⁰ 39. Alguns [...] julgam, que compor a Música apropiada aos assuntos, consiste basicamente na seleção dos tons; e assim indicam um para assuntos graves, outro para os alegres, outro para desonestos, etc. Mas eu acredito, que isto faz pouco, ou nada, no caso; pois não há tom algum, no qual não se tenham feito muito expressivas, e patéticas composições para todo gênero de afetos. O diferente lugar que ocupam os dois semitons no diapasão (que é no que consiste a distinção dos tons), é insuficiente para induzir essa diversidade: já porque onde queira que se introduza uma accidental (e se introduzem a cada passo) altera essa ordem: já porque varias partes, o a maioria da composição, variando os termos, tomam os semitons em outra posição que a que tem respeito do diapasão. Coloco por exemplo: Mesmo que o primeiro tom, que começa em *D - la sol re*, fosse por esta ordem, primeiro um tom, depois um semitom, depois três tons, aos quais segue outro semitom, e finalmente um tom; os diferentes rasgos da composição, tomado cada um de por si, não seguem essa ordem, porque um começa no primeiro semitom, outro no tom que está depois dele, e assim em todas as outras partes do diapasão, e acabam onde mais bem lhe parece ao Compositor: com que em cada rasgo da composição varia-se a posição dos semitons, tanto como nos diferentes diapasões, que constituem a diversidade dos tons. (Idem, ibidem).

¹³¹ 41. O dito se entende da diversidade essencial dos tons, que consiste na diversa posição dos semitons no diapasão; mas não da diversidade accidental, que consiste em ser mais altos, ou mais baixos. Esta algo pode conduzir; porque a mesma Música, disposta em vozes mais baixas, é mais religiosa, e grave; e trasladada às altas, perdendo um pouco da majestade, adquire algo de vivacidade alegre; pelo que sou do sentir, que as composições para as Igrejas não devem ser muito agudas: pois sobre que as vozes no canto vão comumente violentas, e portanto soam ásperas, carecem de aquele jogo fácil, que é necessário para dar as afeções que pede a Música, e ainda muitas vezes claudicam na entoação: digo, que ademais destes inconvenientes, não movem tanto os afetos de respeito, devoção, e piedade, como se se formaram no tom mais baixo. (Idem, ibidem).

Concluída assim esta “aula” de bom senso musical sacro, Feijoo aborda o assunto dos instrumentos a serem utilizados. Tendo já aceito as vozes e o órgão, e fundamentando o seu uso a partir do dito em relação ao âmbito sonoro, reconhece a autorização tradicional da Igreja em relação ao uso de instrumentos, focalizando o problema na escolha dos mais apropriados.

43. [...] los Violines son improprios en aquel sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos, y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, muy distante de aquella atención decorosa que se debe a la majestad de los Misterios; especialmente en este tiempo, que los que componen para Violines, ponen estudio en hacer las composiciones tan subidas, que el ejecutor vaya a dar en el puente con los dedos.

44. Otros instrumentos hay respetosos, y graves, como la Harpa, el Violón, la Espineta, sin que sea inconveniente de alguna monta que falten Tiples en la Música instrumental. Antes con eso será más majestuosa, y seria, que es lo que en el Templo se necesita. El Organo es un instrumento admirable, o un compuesto de muchos instrumentos. Es verdad que los Organistas hacen de él, cuando quieren, Gaita, y Tamboril; y quieren muchas veces.¹³²

Chama a atenção ser este texto o único (entre os encontrados até agora) em considerar as possibilidades poli-tímbricas e sonoras do órgão, sem considerá-lo um instrumento mono-tímbrico, que inclui timbres que seriam proibidos se da presença do instrumento que originalmente produz aquele timbre, se tratasse.

2.3.13 Concílio de Tarragona (1738) e o *Theatro Ecclesiastico* de Frei Domingos do Rosário (1743)

Quando o estilo moderno atingiu maior difusão na Península Ibérica, a partir de inícios do século XVIII, a legislação litúrgica local tratou de coibir, ou como no caso observado do *Teatro Crítico Universal* de Feijoo, no mínimo, de controlar e “guiar” a melhor forma para a sua utilização. Também na Espanha, o *Concilium Tarraconense* (1738), concordando com Feijoo, reconhece a presença de cantos profanos, assim como de

¹³² 43. [...] os Violinos são impróprios naquele sagrado teatro. Seus chiados, mesmo harmoniosos, são chiados, e excitam uma vivacidade infantil em nossos espíritos, muito distante daquela atenção decorosa que se deve à majestade dos Mistérios; especialmente neste tempo, que os que compõem para Violinos, põem estúdio em fazer as composições tão agudas, que o executante vai dar na ponte com os dedos. / 44. Outros instrumentos há respeitosos, e graves, como a Harpa, o Violon [Violão? Violoncelo? Viola da Gambá?], a Espineta, sem que seja inconveniente de alguma forma que faltem Tiples na Música instrumental. Antes com isso será mais majestosa, e séria, que é o que no Templo se necessita. O Órgão é um instrumento admirável, ou um composto de muitos instrumentos. É verdade que os Organistas fazem dele, quando querem, Gaita de fole, e Tamboril; e querem muitas vezes.’ (Idem, Ibidem).

“lascividades teatrais, melodias afeminadas, excitantes e floreadas”¹³³ no estilo moderno, propondo o seu controle.

Mas com a proibição dos vilancicos em 1723, por parte de D. João V, e a sua extinção no restante do século XVIII, aconteceu um maior ingresso da polifonia nas Matinas e, conseqüentemente, a abertura de caminho para o ingresso do estilo moderno, como informa Ernesto Vieira:

Tornando se necessário eliminar os vilancicos pelos abusos que produziam, adoptou-se para os substituir cantar os responsorios em musica mensural, dando-lhes um grande desenvolvimento com brilhante apparatus de cantores e orchestra. [...] As matinas de Joaquim Casimiro, para quarta, quinta e sexta feira santas, são muito do agrado do público, que não se farta de as ouvir todos os annos nas egrejas em que se celebram os officios da Semana Santa.¹³⁴

Segundo informa Castagna “os textos eclesiásticos brasileiros sobre música, nos séculos XVIII e XIX, raramente citam outros documentos além dos Decretos do Concílio de Trento, das Constituições do Arcebispado da Bahia e do ainda não localizado Regimento dos Mestres de Capela”.¹³⁵

A anteriormente comentada lentidão na revisão, reforma, publicação e divulgação do cantochão tridentino, começou a ser subsanada a partir do século XVIII, quando as edições locais começaram a divulgar as melodias tridentinas, substituindo os usos locais. Em Portugal, por exemplo, a primeira publicação destinada à difusão do cantochão tridentino foi o *Theatro Ecclesiastico* de frei Domingos do Rosário, impresso em 1743 (com nove edições que chegam até 1817). Neste processo de substituição unificadora, a maior parte das liturgias não romanas existentes prescreveu e as únicas que mantiveram os seus perfis foram aquelas com um mínimo de dois séculos de existência documentada.

Prova disto é a coexistência das liturgias locais com a publicação do *Theatro Ecclesiastico*¹³⁶. Na opinião de Castagna, a publicação da referida obra em sucessivas edições “representou uma das principais iniciativas para a substituição dos ritos locais pelo rito tridentino em Portugal. A praticidade e concisão do *Theatro Ecclesiastico*, aliadas à

¹³³ Paulo Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 331.

¹³⁴ Ernesto Vieira, *Diccionario musical*, 2ª edição (Lisboa: Lallemand, 1899), 331.

¹³⁵ Paulo Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 323.

¹³⁶ Embora a edição utilizada neste trabalho seja a nona (1817), o título completo da primeira é: *Theatro Ecclesiastico em que se acham muitos documentos de Canto chão para qualquer pessoa dedicada ao culto Divino nos Officios do coro, e Altar. Offerecido á Virgem Santissima Senhora Nossa com o Soberano Titulo da Immaculada Conceyçam, venerada em huma das capellas*. Lisboa: Officina Joaquiniana da Musica de D. Bernardo Fernandez Gayo, 1743. Ver Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 314.

precisa observação das rubricas tridentinas, fez com que este livro alcançasse grande difusão em todo o Brasil”.¹³⁷

Além do repertório de cantochão incluído no *Theatro...*, dos seus três primeiros *Actos* podem-se levantar os conceitos mais relevantes para o estudo das Lamentações em cantochão e em estilo antigo, segundo a concepção do século XVIII português.

Dos sete Signos da Música:

a saber: *G. sol, re, ut; A. la, mi, re; B. fa, ♯.mi; C. sol, fa, ut; D. la, sol, re; E. la, mi; F. fa, ut.* Estes se repetem três vezes: os primeiros sete se chamão graves, por suas vozes serem baixas: os segundos agudos, por suas vozes serem mais altas, que as dos graves: os terceiros sobreagudos, por suas vozes serem mais altas, que as dos graves, e agudos.¹³⁸

Das Propriedades, Cantorias e de Deduções:

As Propriedades são três: ♯.quadro, que se assigna em *G. sol, re, ut; Natura*, que se assigna em *C. sol, fa, ut; B.mol*, que se assigna em *F. fa, ut.* Pela propriedade de ♯.quadro cantamos humas vezes, e outras pela de *B.mol*; mas para ser cantoria perfeita, sempre deve ir acompanhada qualquer dellas com a de *Natura*; donde se segue, que / As Cantorias são em duas maneiras: a saber, de ♯.quadro, e *Natura*; e de *B.mol*, e *Natura*. Pela Cantoria de *B.mol* se cantão os quintos e sextos Tons, ainda que não tragão o *B.* assignado junto á *Clave*, e todos os mais se cantão por e *Natura*. / As Deduções são três: a primeira he de ♯.quadro. A segunda de *Natura*. A terceira de *B.mol*. [...] *Segunda Deducção de C. sol, fa, ut.* O *ut*, de *C. sol, fa, ut*, que nasce de sim mesmo. O *re*, de *D. la, sol, re.* O *mi*, de *E. la, mi.* O *fa*, de *F. fa, ut.* O *sol*, de *G. sol, re, ut.* O *la*, de *A. la, mi, re.* Todas estas vozes se cantão por *Natura*; porque nascem do *ut* de *C. sol, fa, ut*; dizendo para subir, *ut, re, mi, fa, sol, la*; e para descer, *la, sol, fa, mi, re, ut.* *Terceira Deducção de F. fa, ut.* O *ut*, de *F. fa, ut*, que nasce de si mesmo. O *re*, de *G. sol, re, ut.* O *mi*, de *A. la, mi, re.* O *fa*, de *B. fa, ♯.mi.* O *sol*, de *C. sol, fa, ut.* O *la*, de *D. la, sol, re.* Todas estas vozes se cantão por *B.mol*, porque nascem do *ut*, de *F. fa, ut*; dizendo para subir, *ut, re, mi, fa, sol, la*; e para descer, *la, sol, fa, mi, re, ut.*¹³⁹

¹³⁷ Castagna, *ibidem*.

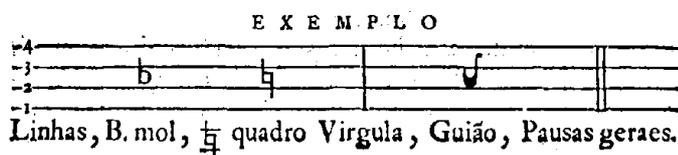
¹³⁸ Domingos do Rosário, *Theatro Ecclesiastico...* 9ª Imp. (Lisboa: Impressão Regia, 1817), 1.

¹³⁹ *Idem, ibidem*, 2-3.

Das Claves e Vozes: “As Claves, que se usão no Canto-chão, são duas: Clave de F. fa, ut, que se assigna com três pontos na forma seguinte:  ; Clave de C, sol, fa, ut, que se assigna com dous pontos na fórmula seguinte:  .”¹⁴⁰

De alguns sinais que se encontram no Cantochão, começando pelas linhas da pauta (Ex. 3), Rosário continua:

O segundo é B.mol, o qual denota aonde está o tal B.mol assignado, que há de ser *fa*, ou se cante natural, ou accidentalmente: sempre se põe em B. fa, mi, e accidentalmente em E. la, mi, e A. la, mi re. [...] O quarto se chama Virgula, que são humas riscas que atravessão as quatro linhas, dividem as palavras, e concluem as sentenças, e servem para descançar. Algumas não atravessão as quatro linhas, e estas só servem para tomar a respiração. O quinto se chama Guião, o qual se põe no fim das regras, e mostra o Signo que se segue na outra regre. Também se põe muitas vezes no meio da regra, quando há mutança de Clave. Estando o Guião, v. g. na quarta linha, e a nota na primeira, há de ser o tom da nota, aonde estiver o Guião; de sorte, que elle he o que guia, e que vai regendo a voz, para tomar este ou aquelle tom na nota que se segue. Finalmente, o ultimo exemplo são Pausas geraes, que são duas riscas, as quaes atravessão as linhas, e denotão finalizar a tal Cantoria.¹⁴¹



EX. 3 - SINAIS QUE SE ACHAM NO CANTOCHÃO

Continuando com explicações sobre as entoações, “mutanças” de *vozes* (“deixar huma voz, e tomar outra em o mesmo Signo”,¹⁴² realizada pela conseqüente falta de *vozes*)¹⁴³ e de Claves (com e sem ajuda dos Guiões, em todas as Deduções), dos Intervalos, a partir do Documento X, aborda o assunto dos Tons, os seus tipos e as formas de uso. Segundo informa Rosário, os Tons são doze, porém os mais usados são oito, a saber: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, e 8. Destes, quatro são chamados de Mestres ou Autênticos (1, 3, 5 e 7), e os outros quatro (2, 4, 6, e 8) de Discípulos ou Plagais. “Estes Tons fenecem em os Signos,

¹⁴⁰ Idem, ibidem, 3.

¹⁴¹ Idem, ibidem, 5.

¹⁴² Idem, ibidem, 4.

¹⁴³ O conceito de *voz* (em itálico) neste contexto alude ao sistema móvel de nomeação das notas, entendendo-se como o nome da nota escolhida para aquela altura naquele momento da melodia. “Em a mesma Clave [de F. fá, ut], quando cantamos por B. mol, e Natura, fazemos mutança para subir em G. sol, re, ut, mudando o *sol*, em *re*; e para descer em D. la, sol, re, mudando o *re* em *la*.” (Idem, ibidem, 5). Fica estabelecido aqui que, fora das citações, quando um nome de nota estiver em itálico estará se referindo aos nomes móveis das notas, e quando em grafia normal, ao nome fixo das notas.

em que formão Diapente perfeito”¹⁴⁴, isto é: quinta perfeita. Para o caso do sexto tom, ele conclui no primeiro F. fa, ut; e para o sétimo e oitavo, no segundo G. sol, re, ut.

Segundo Rosário, a primeira coisa que se há de fazer para conhecer qualquer Tom, é olhar para o final onde acaba.

E para sabermos qual delles he, veremos o que sobe do Diapente, que são cinco ponto [sic] acima do seu final, e o que desce do final para baixo: se do Diapente para cima sobe mais do que desce do final para baixo, será Mestre; e pelo contrario, se desce mais do final para baixo, do que sobe do Diapente para cima, será Discípulo.”¹⁴⁵

De quanto sobe ou desce do final, os Tons podem ser classificados de doze formas que, seguindo a nomenclatura de Rosário são: Perfeito Mestre (sobe 8); Perfeito Discípulo (sobe 5 e desce 4); Imperfeito Mestre (não sobe 8); Imperfeito Discípulo (não sobe 5 ou não desce 4); Supérfluo (ou *plusquam perfeito*) Mestre (sobe 10); Supérfluo Discípulo (desce 10); Mixto Mestre (desce tanto como o Discípulo); Mixto Discípulo (sobe tanto como o Mestre); Commixto (que forma espécies de outros Tons); e o Irregular (não acaba em algum dos quatro finais ordinários D, E, F ou G, mas nos *confinais* que são A e C).

Em relação aos começos e finais, Rosário informa que “se [acaba] em *fa*, e [a cadência] principia em *la*, [é o] sexto [tom] [...] Mais breve se mostra desta sorte: *re, la*, 1. Tom; *re, fa*, 2.; *mi, fa*, 3.; *re, la*, 4; *ut, mi, sol*, 5; *fa, la*, 6; *ut, sol*, 7; *ut, fa*, 8.”¹⁴⁶

Definindo como “levantamentos” (início ou começo do modo) solenes aqueles que se utilizam em festas Dúplices, como as do Tríduo Sacro, posteriormente acrescenta que a entoação “tem duas partes: a primeira termina no Asterisco; isto he, no meio do Verso, em que se deve fazer pausa: a segunda he até o fim do mesmo Verso”.¹⁴⁷

A Tabela 5 apresenta a relação dos Tons, os Signos nos quais nascem e fenecem, as notas finais, fórmulas de começo, e os finais, segundo descrição de Rosário.¹⁴⁸ Levando em consideração a extensão dos versos a serem cantados, isto é, com mais de duas partes,

se deve fazer nos mais Versos que forem compridos, fazendo pausa antes do Verso mediato; [...] esta mesma regra se observará em todos os mais, não só antes do Verso mediato, mas também na outra parte do Verso; em que faz sua conclusão. [...] Pomos somente estes exemplos do 2. 4. 5. 6. e 8. Tons porque só nelles occorre alguma dúvida. Estes Tons no mediato levantão a penúltima nota, e abaixão a ultima, o que não deve ser assim, vindo

¹⁴⁴ Idem, ibidem, 14.

¹⁴⁵ Idem, ibidem, 15.

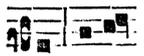
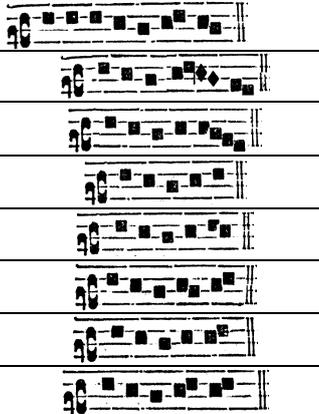
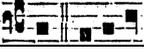
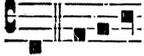
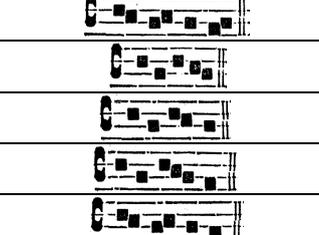
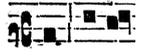
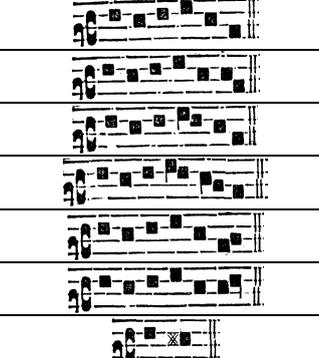
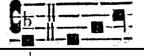
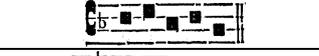
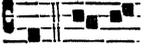
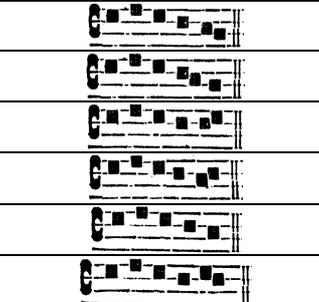
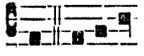
¹⁴⁶ Idem, ibidem, 17.

¹⁴⁷ Idem, ibidem, 18.

¹⁴⁸ Idem, ibidem, 18-23.

semelhantes entoações; mas pelo contrario abaixa-se a penúltima, e levanta-se a última.¹⁴⁹

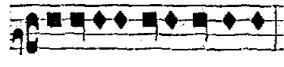
TABELA 5 - RELAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS MAIS RELEVANTES DOS 8 TONS MAIS USADOS

Tons	Signo		Nota final e começos	Finais
	Nasce	Fenece		
1.	F. fa, ut	D. la, sol, re		
2.	C. sol, fa, ut	D. la, sol, re		
3.	G. sol, re, ut	E. la, mi		
4.	A. la, mi, re	E. la, mi		
5.	F. fa, ut	F. fa, ut		
6.	F. fa, ut	F. fa, ut		
7.	C. sol, fa, ut	G. sol, re, ut		
8.	G. sol, re, ut	G. sol, re, ut		

¹⁴⁹ Idem, ibidem, 25-27.

Falando em relação ao Tenor do canto (ou “corda Coral” segundo o uso de Rosário) no sexto tom, informa: “Em o primeiro, quarto, e sexto, he corda Coral no *la*, de A. *la*, *mi*, *re*; e vindo estes Tons todos juntos em diversos Psalmos, e Antífonas, pouca ou nenhuma dificuldade há para se levarem no mesmo Tom.”¹⁵⁰ Do anterior surgem então as fórmulas melódicas contidas na Tabela 6.

TABELA 6 - RELAÇÃO DAS FÓRMULAS MELÓDICAS DO 6º TOM E AS SUAS LOCALIZAÇÕES

Fórmula melódica	Contorno melódico	Localização
Levantamento		Início de verso ou início de mediante
Interrogativa Mediante		Fim de mediante
Tenor ou corda Coral		Em qualquer ponto do verso, exceto no início
Cadencia Mediante		Fim de mediante
Cadencia Final		Fim de verso

Das figuras ou *notas* utilizadas, lê-se: “Achão-se [...] varias fórmulas de Pontos, ou Notas, do modo seguinte: pontos alfados, Semi-breves alfados, Semi-breves triangulados, pontos dobrados, Pontos ligados, Longos, Breves, Semi-breves ligados, Mínimas, e Semínimas”¹⁵¹, mas todas se devem pronunciar com igual medida, com igual *prolação*. O seu tempo é inteiro e indivisível. Mesmo assim, Rosário acrescenta:

nas Cantorias onde as palavras são ordenadas com metro, como são as Seqüências, Glorias, Credos, Hymnos, prefácios, e outras cousas, que por este estylo se houverem de cantar, poderão usar das três Notas, que traz o *Directorium Chori*, que são Longa, Breve, e Semi-breve: as Longas de compasso e meio, as Breves hum compasso, e as Semi-breves meio compasso. Deste modo se cantará nos Coros com decência.¹⁵²

2.3.14 Bento XIV e a Encíclica *Annus Qui Hunc* (1749)

Quando o estilo concertado (com solos vocais e/ou instrumentais) parecia ter se estabelecido na música sacra (mesmo convivendo com o estilo antigo e o cantochão, reformado ou não), Bento XIV emitiu a Encíclica *Annus Qui Hunc* (1749), o documento eclesiástico dedicado à música mais profundo e detalhado até então.

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*, 31-32.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*, 33.

¹⁵² Idem, *ibidem*, 35.

Citando a Sagrada Escritura, passando por S. Agostinho e S. Tomás de Aquino e analisando outras determinações eclesiásticas relevantes aos propósitos da Encíclica, como as do Concílio de Trento, as da Constituição de Alexandre VII (1657), e as do Concílio Romano (promulgado por Bento XIII em 1725), entre outros, Bento XIV procurou examinar quais seriam as técnicas, estilos e instrumentos musicais admissíveis na música litúrgica.

Começando pelos conceitos de ordem, pulcritude e higiene dos templos e das vestimentas, o documento vai gradativamente avaliando as posturas contrárias e favoráveis à música, na procura de justificar documentadamente o uso do canto monódico em primeiro termo¹⁵³, do órgão em segundo termo (iniciando a discussão sobre o uso de instrumentos diferentes do órgão), do canto figurado (com ou sem instrumentos) em terceiro lugar, para abordar finalmente a discussão do estilo moderno. Neste sentido, a Encíclica reconhece o uso costumeiro do estilo antigo (com ou sem instrumentos)¹⁵⁴, ao tempo que mostra que a presença do estilo moderno era tão intensa, que seria impossível qualquer tentativa de eliminar definitivamente o seu uso da música sacra.¹⁵⁵ A tarefa ficou então focalizada na tentativa de diferenciar o estilo sacro do profano; o eclesiástico do teatral e cênico.

Entre as várias referências a escritos anteriores, como a *Panoplia Evangelica* de Guglielmo Lindano e a *Rhetorica Coelestis* de Dresselio, refere diretamente ao *Teatro Critico Universal* de Benito Jerónimo Feijoo, afirmando que “basandosi sulla perizia e sulla conoscenza delle note musicali, indica il metodo da seguirse per ottenere composizioni musicali per le Chiese, del tutto diverse daí concerti musicali dei teatri.”¹⁵⁶

¹⁵³ O canto das Horas Canônicas é discutido a partir do Capítulo II, em cujo item 5, define que “il canto deve essere eseguito com voci unisono ed il Coro deve essere diretto da persona esperta ne canto Ecclesiastico (chiamato canto piano o fermo).” [o canto deve ser executado com vozes uníssonas e o Coro deve ser regido por pessoa experiente no canto Eclesiástico (chamado canto chão ou firme)]. (Benedictus PP. XIV, *Annus qui hunc*, edição IntraText CT [disponível na internet em <<http://www.intratext.com/X/ITA0230.htm>>], [acessado em 24 de Novembro de 2001]).

¹⁵⁴ Fato que é reconhecido no Capítulo VII: “1. Stabilito che, essendo già introdotta la consuetudine del canto armonico o figurato e degli strumenti musicali negli Uffici Ecclesiastici, se ne conanna soltanto l’abuso.” [1. Estabelecido que, estando já introduzido o costume do canto harmônico ou figurado e dos instrumentos musicais nos Offícios Eclesiásticos, não se permite, no entanto, o abuso]. (Idem, ibidem).

¹⁵⁵ No início do Capítulo IX, o texto da encíclica estabelece que “Dopo avere com una legge regolato l’uso delle canzoncine, o delle strofe cantate o mottetti, bisogna ammettere Che si era già fatto molto per rimuovere dalle Chiese i canti teatrali, ma occorre pure confessare Che ciò non era sufficiente per raggiungere lo scopo desiderato.” [Depois de ter regulado com uma lei o uso das cançõezinhas, ou das estrofes cantadas, ou motetos, é necessário admitir que já se fez muito por tirar das Igrejas os cantos teatrais, mas resulta justo confessar que isso não foi suficiente para atingir o objetivo desejado]. (Idem, ibidem).

¹⁵⁶ baseado na perícia e no conhecimento das notas musicais, indica o método a seguir para obter composições musicais para a Igreja, totalmente diferentes dos concertos musicais dos teatros. (Idem, ibidem). Com pouco mais de vinte anos de antecedência, o testemunho que Feijoo deixou, segundo parece, é a única referência “teórico-musical” concreta no que refere à técnica composicional de erros e acertos no estilo moderno e escolha de instrumentos.

Seguindo então as referências a trabalhos anteriores (entre os que se destaca o de Feijoo pelos motivos expostos), e não acrescentando nada novo às informações coletadas, na procura de definir o quanto o estilo moderno poderia ser utilizado nos templos, a solução encontrada por Bento XIV foi determinar quais instrumentos podem ser tolerados nas Igrejas e quais não.

Às referências instrumentais coletadas na Encíclica (Feijoo, Bauldry, Concílio Provincial de Milão), Bento XIV acrescenta “il consiglio di uomini prudenti e di insigni Maestri di musica”¹⁵⁷, definindo então que:

In conformità del loro parere, Ella, venerabile Fratello procurerà Che nelle sue Chiese, se in esse vi è l’uso di suonare gli strumenti musicai, com l’organo, siano ammessi soltanto quegli strumenti Che hanno il compito di rafforzare e sostenere la voce dei cantori, como sono la cetra, il tetracordo maggiore e minore, il fagotto, la viola, il violino. Escluderà invece i timpani, i corni da caccia, le trombe, gli oboe, i flauti, i flautini, le arpe, i mandolini e simili strumenti, Che rendono la musica teatrale.”¹⁵⁸

Concordando com Castagna, o grande problema neste trecho é a maneira como foram citados os instrumentos permitidos e proibidos. Como resultado da comparação de diversas traduções e estudos centrados no referido documento papal, a Tabela 7 (p. 60) apresenta o resultado final da discussão elaborada por Castagna e questionada em alguns pontos, para o presente trabalho.

Como consequência desta Encíclica, o estilo antigo deixou de ser a alternativa eclesialística ao avanço do estilo moderno na prática musical litúrgica. De fato, Bento XIV liberou o uso do estilo moderno, desde que ficasse clara a diferença entre música litúrgica e teatral/operística. Na opinião de Castagna,

O estilo antigo, que já era uma modalidade conservadora na música religiosa, assumia definitivamente, a partir da Encíclica de Bento XIV, um caráter decadente. Esse estilo foi utilizado até inícios do século XX, mas com um espaço cerimonial cada vez mais reduzido e com uma progressiva extinção de seu significado: no século XIX a produção européia de maior destaque ficou confinada à Capela Pontifícia e, fora do Vaticano, a técnica de composição do *estilo antigo* foi sendo esquecida,

¹⁵⁷ O conselho de homens prudentes e de insignes Maestros de música. (Idem, ibidem).

¹⁵⁸ Em conformidade com o parecer deles, Ela, veneráveis irmãos, procurará que nas suas Igrejas, se acontecer o uso de soar instrumentos musicais, com o órgão, sejam utilizados unicamente aqueles que tem a capacidade de reforçar e sustentar as vozes dos cantores, como são a lira, o tetracorde maior e menor, o fagote, a viola, o violino. Excluirá por sua vez os tímpanos, as trompas de caça, os trompetes, os oboés, as flautas, os flautins, a harpa, os bandolins e instrumentos semelhantes, que fazem a música teatral. (Idem, ibidem).

preocupando-se os músicos mais em copiar obras dessa categoria já prontas para uso em algumas cerimônias, do que utilizar o estilo em novas peças.¹⁵⁹

Por sua vez, Maurício Dottori, na sua dissertação de Mestrado, procura demonstrar a influência desta Encíclica na música religiosa brasileira produzida a partir da segunda metade do século XVIII¹⁶⁰, mas como afirma Castagna,

a documentação eclesiástica brasileira disponível sobre música anterior ao século XX não cita este documento. Os textos eclesiásticos brasileiros que procuraram controlar a prática musical, especialmente na primeira metade do século XVIII, preocupam-se quase somente com a exclusão de gêneros profanos das igrejas (como cantigas, vilancicos e congêneres) e com a correta utilização dos textos e das funções litúrgicas em Missas e Ofícios Divinos.¹⁶¹

Por essa razão, é possível inferir que a maior parte das transformações estilísticas verificadas na música religiosa brasileira, a partir da segunda metade do século XVIII, não tenha resultado de pressões eclesiásticas locais, mas ocorreu pela assimilação direta de técnicas e do próprio repertório religioso europeu, que já havia resistido às censuras litúrgicas.¹⁶²

¹⁵⁹ Paulo Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 343.

¹⁶⁰ Maurício Dottori, “Ensaio sobre a música colonial mineira”, dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1992.

¹⁶¹ Paulo Castagna, Cf.: “Sagrado e Profano na Música Mineira e Paulista da primeira metade do Século XVIII”, in *II Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Curitiba, 21-25 jan. 1998. Anais* (Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999), 97-125.

¹⁶² Paulo Castagna, “Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa”, vol. 1, 343.

TABELA 7 – TRADUÇÕES DAS DESIGNAÇÕES LATINAS DE INSTRUMENTOS MUSICAIS DE BENTO XIV, AO ITALIANO PELA INTRATEX CT (2001), E AO PORTUGUÊS POR LUÍS RODRIGUES (1943), BASÍLIO RÖWER (1950), MAURÍCIO DOTTORI (1992), FLÁVIO CARNEIRO RODRIGUES (1998), E RAPHAEL BLUTEAU (1712)

Bento XIV		L. Rodrigues	B. Röwer	M. Dottori	F. C. Rodrigues	R. Bluteau	
Latim	Italiano					Português S. XVIII	Português atual
Permitidos							
<i>Organo</i>	<i>Organo</i>	órgão	órgão	órgão	órgão	órgão	órgão
<i>Barbiton</i> ¹⁶³	<i>Cetra</i> ¹⁶⁴	-	-	-	-	violões de arco?	violões da <i>gamba</i> ?
<i>tetracordon majus</i>	<i>Tetracordo maggiore</i>	rabecão	contrabaixo	-	contrabaixo	rabecão (grande)	contrabaixo
<i>tetracordon minus</i>	<i>Tetracordo minore</i>	violoncelo	violoncelo	-	violoncelo	rabecão (pequeno)	violoncelo
<i>monoaulon pneumaticum</i>	<i>Fagotto</i>	fagote	fagote	fagote / oboé	flauta simples	baixão / fagote	fagote
<i>Fidiculas</i>	<i>Viola</i>	rabecão pequeno	viola	-	liras pequenas	violelas	violões
<i>Lyras tetracordes</i>	<i>Violino</i>	violino	violino	-	violinos	rabecas	violinos
Proibidos							
<i>Tympana</i>	<i>Timpani</i>	timbales	-	timbales	-	timbales	timbales
<i>cornua venatoria</i>	<i>Corni da caccia</i>	buzinas	-	trompas de caça	trompas dos caçadores	trompas	trompas
<i>Tubas</i>	<i>Trombe</i>	trombetas	-	trompetes	tubas	trombetas / clarins	trompetes
<i>tibias decumanas</i>	<i>Oboe</i>	oboés	-	-	flautas decumanas	charamelas	oboés
<i>fistulas</i>	<i>Flauti</i>	flautas	-	flautas	clarinetes	flautas transversais	flautas transversais
<i>fistulas parvas</i>	<i>Flautini</i>	flautins	-	flautas doces	gaitas	flautas / gaitas	flautas <i>doce</i> s
<i>psalteria symphonica</i>	<i>Arpe</i>	harpas	-	cravos	harpas sinfónicas	cravos	cravos? / harpas?
<i>cheles</i>	<i>Mandolini</i>	guitarras	-	castrados	alaúdes	alaúdes / violas de arco	alaúdes? / violas da <i>gamba</i> ?

¹⁶³ Giovanni Battista Doni, no *Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica* (Roma: Andrea Fei, 1635) identifica a Tiorba com o *Barbitum*; enquanto Sibyl Marcuse, no *Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary* (New York: Norton, 1975), descreve o termo como para denotar o arqualaúde italiano ou Tiorba.
¹⁶⁴ Lira ou Cítara.

2.3.15 Estatutos e Regimento do Coro da Santa Sé da Bahia (1754) e da Santa Sé de Mariana (1759), e o *Rituale Sacri* de Frei João da Veiga (1780)

Como breve exemplo do anterior, Paulo Castagna nos informa que, ainda em 1754, a grande maioria dos Ofícios Divinos no Brasil, especialmente nas catedrais dos séculos XVIII e XIX, ficou baseada no Breviário Romano, como atestam os *Estatutos da Santa Sé da Bahia* (7 de Fevereiro de 1754): “No coro se rezará sempre pelo Breviário Romano reformado, cujas rubricas se guardarão pontualmente”.¹⁶⁵

No Regimento do Coro da Santa Sé da Bahia pode ser observada esta passagem, especialmente importante para o presente trabalho, por referir-se à Semana Santa:

Sendo as Matinas cantadas como ordenamos, o sejam [...] em Quinta-feira, Sexta e Sábado da Semana Santa, a todas estas assistirá o organista e mestre da capela com a sua música e as lições se cantarão pelas Dignidades e Cônegos mais antigos; e pelos mesmos *inverso ordine*, serão levantadas as antífonas.¹⁶⁶

Da mesma forma que na Sé da Bahia, Castagna informa que nos Estatutos das catedrais paulistas e mineiras, aparece a mesma expressão. O Regimento do Coro da Sé de Mariana (1759) determinou que os músicos do mestre de capela atuassem também no Tríduo Sacro:

Sendo as Matinas cantadas como ordenamos, o sejam em dia de Natal, da Páscoa, da Ressurreição, do Espírito Santo, dos Apóstolos São Pedro e São Paulo, da Assunção de Nossa Senhora, da sua Imaculada Conceição e em Quinta-feira, Sexta e Sábado da Semana Santa, a todas elas assistindo o organista e mestre da capela com a sua música.¹⁶⁷

No que refere às atividades musicais no Grão-Pará e na região amazônica, o resgate e estudo da obra setecentista intitulada *Rituale Sacri, Regalis, ac Militaris Ordinis B. V. Mariae de Mercede Redemptionis Captivorum, ad usum Fratrum ejusdem ordinis in Congregatione Magni Paraensi commorantium*, sobre música de cantochão, por parte de Vicente Salles, mostra que a influência espanhola também se fez presente no território luso-brasileiro. Segundo comenta Vicente Salles em relação às ordens naquela região,

¹⁶⁵ *Estatutos / Da Sancta Sè da Bahia / Ordenados / Sob o Patrocínio do Principe dos- / Pastores Pontifice Divino, e Sa-/cerdote Eterno Christo Iesu / Pelo Arcebispo Da B.ª / D. Iozê Botelho de Mattos Me-/tropolitano, e Primaz do Estado do Brazil do Conselho de S. Mag.ª / Fedelissimo que Deus guarde.* [Bahia, 1754]. IEB/USP, cód. 4-a-8. f. 39v. Citado em Castagna, “Estilo Antigo”, vol. 1, 287-288.

¹⁶⁶ IEB/USP, cód. 4-a-8 - *Regimento / Do Coro da S.ª Sé da Bahia / Primeyra parte...*, 30/04/1754. f. f. 80v-81r. Citado em Castagna, “Estilo Antigo”, vol. 1, 207.

¹⁶⁷ AEAM, códice A1, G1, capa preta - 1ª - Segunda parte dos *Estatutos / da Sancta Sé da Cidade de Mariãna...* 2ª parte, cap. 13, f. 66v. Citado em Castagna, “Estilo Antigo”, vol. 1, 208.

“depois [dos franciscanos construírem o seu convento em Belém, em 1617] vieram os mercedários espanhóis, oriundos de Quito.”¹⁶⁸ Desta ordem é oriundo o *Rituale Sacri* elaborado por João da Veiga, quem, na opinião de Salles, “foi principalmente um compilador. Erudito cantochanista, reuniu o repertório do que se cantava, ditando lições para cantar e celebrar os ofícios religiosos, de conformidade com as leis canônicas.”¹⁶⁹ Concordando com Salles, pode-se presumir que todo o repertório deste *Rituale* veio da Europa, na bagagem dos missionários a serviço do colonizador. Segundo Salles, as celebrações da Semana Santa,

como as da Natividade, assumiam também grande sentido de dramaticidade. A forma responsório reponta em vários textos cantados nos Ofícios das Horas e, em particular, nas Lamentações de Jeremias, cantadas nos últimos dias da Semana Santa, com expressivos exemplos nas p. 108-135 e 167-195. Elas têm como tema a destruição de Jerusalém, e os textos, assim como as músicas, são bastantes dramáticos.

É possível que todo o repertório reunido pelo cantochanista paraense tenha sido recolhido da tradição oral. [...] Essa análise poderá também ser feita comparando-se o livro do Frei João da Veiga com outros antifonários.¹⁷⁰

Mesmo questionando a possibilidade planteada por Salles no último parágrafo da citação, a existência do *Rituale Sacri* vem acrescentar um repertório que, compilado no Brasil, por um cantochanista brasileiro, para uso de sua congregação, foi utilizado, segundo Salles,

como importante auxiliar pedagógico e político na imposição do modelo europeu de cultura na região amazônica, tal como aconteceu no leste brasileiro, área da mineração, onde identificou a prática do *Theatro Ecclesiástico*, e nas missões da planície paraguaia, onde a experiência dos jesuítas espanhóis tornou-se mais conhecida.¹⁷¹

2.3.16 Antônio Eximeno e convívio de estilos na prática musical litúrgica

À procura de uma maior compreensão das características estéticas e funcionais da música litúrgica neste período, Antônio Eximeno¹⁷² diferenciava a música propriamente

¹⁶⁸ Vicente Salles, “O Cantochão dos Mercedários no Grão-Pará”, in *Anais II Simpósio Latino-Americano de Musicologia* (Curitiba: Fundação Cultural, 1999), 74.

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*, 90.

¹⁷⁰ Idem, *ibidem*, 85-86. É mister esclarecer que, contrariamente ao informado por Salles, segundo já ficou estabelecido oportunamente no item 2.2.3 (nota de rodapé 65) desta pesquisa, as Lamentações não apresentam forma responsorial, embora dita forma domine as Matinas, nos responsórios que seguem a cada lição em cada Noturno do Tríduo Sacro.

¹⁷¹ Idem, *ibidem*, 88-89.

¹⁷² Crítico e teórico espanhol, nascido em Valência (1729-1808).

litúrgica (que se dirige a estimular a fé e a devoção do povo), daquela destinada a acrescentar a magnificência e pompa das grandes solenidades. Aprofundando um pouco neste conceito, ficaria clara a aparente conveniência para a Igreja, da coexistência dos dois estilos, sendo que o estilo antigo (chamado de “simples” por Eximeno), encontrou maior aplicação na primeira categoria. Já a segunda categoria, chamada por ele de “artificiosa”, era permitida pela Igreja nas grandes solenidades, como estímulo ao povo no culto, imprimindo assim uma idéia grande da religião.¹⁷³

Na multiplicidade complexa das diversas realidades sóciopolíticas e das diferentes variáveis nos interesses econômicos do mundo ocidental, a Igreja quase sempre procurou fortalecer os seu poder espiritual, articulando e adaptando de formas variadas os seus interesses temporais. Enquanto na Itália – cujo perfil sóciopolítico e a conseqüente falta de poder central e único, a converteu no principal local de difusão do estilo moderno no século XVII, na península ibérica e nos seus domínios na América, observou-se que espanhóis e portugueses, como conseqüência da aceitação das respectivas coroas dos ideais tridentinos, experimentaram um controle maior em relação às questões religiosas.

Já na primeira metade do século XVIII os preceitos tridentinos foram mais comumente citados nos documentos eclesiásticos brasileiros. Exemplo disto é a Provisão de Francisco Xavier da Silva para Mestre de Capela da Matriz da Vila do Ribeirão do Carmo (atual Mariana), emitida no Rio de Janeiro, pelo Bispo D. Frei Antônio de Guadalupe, em 21 de Agosto de 1737, referido por Castagna na sua tese.¹⁷⁴ Nesse documento, o Bispo levou em consideração os Decretos do Concílio de Trento, as Constituições do Arcebispado da Bahia e o Regimento dos Mestres de Capela.

2.3.17 Caminho à Restauração (Século XIX) – O Editto do Cardeal-Vigário Constantinus Patrizi e o Jornal do Comércio (1842), o *Concilium Provinciale Quintense* (1863), os Estatutos da Sociedade Ceciliana Geral (1870), e a Sagrada Congregação dos Ritos (1884 - 1903)

Uma das conseqüências que teve a Revolução Francesa (1789), foi a crise entre a Igreja e o Estado, tanto na Europa quanto na América, da qual a Igreja não se recuperou senão até inícios do século XX, embora nunca completamente. A tendência de secularização da sociedade européia, e de quebra de relações entre Igreja e Estado, com a conseqüente perda de poder e influência direta na sociedade, foi sentida até no Brasil.

¹⁷³ Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración* (Madrid: s.i., 1796), 274.

¹⁷⁴ Castagna, “Estilo Antigo”, vol. 1, 333.

A Igreja do século XIX começava a deixar questões como a da música sacra, a um segundo plano. O estilo moderno utilizado nessa época, transformando os Offícios litúrgicos em verdadeiras óperas com texto sacro, era totalmente contrário às determinações emitidas desde o Concílio de Trento e toda a documentação eclesiástica posterior. Mas a Igreja, preocupada com problemas maiores no plano temporal, não conseguiu, senão até inícios do século XX, apresentar soluções para o problema, enquanto testemunhava “abusos” ainda maiores que aqueles verificados nos séculos XVII e XVIII.

A produção musical sacra católica européia e americana, durante o século XIX, foi-se assemelhando da ópera a tal ponto, que as diferenças entre elas ficaram reduzidas apenas ao idioma e à ausência de cena em determinados tempos litúrgicos. Não é por acaso que os mais importantes compositores de ópera, também produziram música sacra neste período.

A Igreja, então, foi redirecionando as suas forças ao plano espiritual, gerando um processo que, em relação à música, iria se manifestar plenamente com as reformas “restauradoras” de Pio X. Observando este processo, se distinguem duas metas complementares: 1) restauração do canto gregoriano medieval, como substituto uniformizante do cantochão até então praticado; 2) eliminação dos aspectos operísticos da música sacra, “restaurando” um tipo de música baseado na polifonia palestriniana.

Segundo Castagna, em 16 de Agosto de 1842, o Cardeal-Vigário Constantinus Patrizi, adepto do projeto restaurista, promulgou um Edito contra os abusos da música orquestrada à maneira operística, destinado a instruir os mestres de capela e organistas, no qual se destacam as seguintes diretrizes: a) o canto deverá ser prioritariamente *a cappella*, grave, sem repetição excessiva ou mudança na ordem dos versos, e sem nenhum sabor profano, ou que sequer lembre as peças de teatro; e b) se proíbe o uso de caixas, tímpanos, harpas, outros instrumentos similares, ou daqueles nunca antes usados na Igreja, ou muito sonoros, nas eventuais – e raras – exceções que forem autorizadas.¹⁷⁵ Quatro meses depois de promulgado esse Edito, o Jornal do Comércio publicou, no seu número 335, sob o título de “Reforma na Música Eclesiástica” um artigo que o refere nestes termos:

Por ordem especial do Vigário Geral de S. Santidade, acaba de determinarse que em todas as igrejas dos estados pontifícios não possa fazer-se uso de outros instrumentos, á exceção de órgão, de fagote, e de trombone. Nas ocasiones extraordinárias, e quando houver motivos suficientes para modificar esta regra, conceder-se-há, a título de graça especial, licença para empregar outros instrumentos de vento, porém o uso de instrumentos de cordas jamais poderá ter

¹⁷⁵ Castagna, “Estilo Antigo”, vol. 1, 347.

lugar no interior das igrejas debaixo de qualquer pretexto que seja.

O principio que inspirou esta reforma na música ecclesiástica é certamente mui bom; porém a maneira por que elle acaba de ser applicado não nos parece tão excellent. O que seria preciso desterrar por uma vez das igrejas não é nem os instrumentos de vento nem os instrumentos de corda; é o carácter da música – são estas observações harmoniosas que só servem de inspirar distracções a quem as ouve, em vez do recolhimento que é próprio da gravidade do tempo. Ora, estas distracções, estes tumultos, estas profanações tanto podem ser produzidas pelos instrumentos de cordas, como pelos instrumentos de vento, e talvez ainda mais facilmente por estes que por aquelles. Por ventura não nos diz o psalmista que é preciso louvar a Deos *in chordis et órgano*? Por ventura não era a harpa, que é um instrumento de cordas, o instrumento favorito do rei propheta? Seja porém o que for, é bom que se comece a sentir que a música religiosa tinha necessidade de uma grande reforma: o resto virá por si.¹⁷⁶

A confusão feita no referido jornal carioca é inicialmente assustadora, já que extrapola os limites do próprio Edito, que não proíbe os instrumentos de cordas de todo e qualquer tipo, mas apenas a harpa e os seus semelhantes (instrumentos de cordas pulsadas como liras, alaúdes, violões, guitarras, etc., podendo-se considerar a inclusão dos instrumentos de teclado como os cravos – e por extensão, o piano), nem se refere explicitamente ao trombone ou ao fagote. Por outro lado, a indicação de que tal mudança tinha como alvo “os estados pontifícios”, semeia a dúvida do seu valor normativo a ser aplicado no Brasil, deixando o citado artigo no campo da reflexão acerca dos abusos dos quais as autoridades ecclesiásticas reclamavam.

Por sua vez, a determinação na prática musical litúrgica estabelecida pelo *Concilium Provinciale Quintense I* (1863) procura impedir o uso da língua vulgar em favor do latim, ao tempo que proíbe o uso de instrumentos nos officios da semana santa (entre outros), mesmo que sejam graves e de acordo com o estabelecido na Encíclica *Annus Qui Hunc* de Bento XIV.¹⁷⁷

A partir da segunda metade do século XIX, a empreitada restaurista que a Igreja estava levando adiante, contou com a colaboração das Sociedades de Santa Cecília.¹⁷⁸ Estas Sociedades – associações de laicos cuja finalidade principal era cultivar a música religiosa – existiam desde o século XVI. Com o tempo, elas foram se convertendo em

¹⁷⁶ “Reforma na Música Ecclesiástica”, *Jornal do Comércio* (17 de Dezembro 1842): 1. O autor agradece ao pesquisador Marcelo Campos Hazan pelo achado e envio deste artigo.

¹⁷⁷ Castagna, “Estilo Antigo”, vol. 1, 370.

¹⁷⁸ Não confundir com as Irmandades de Santa Cecília, existentes no território luso-brasileiro.

entidades defensoras do estilo antigo, processo este que ficou definitivamente consolidado a partir de 1867, com a aprovação papal da *Cæcilienverein* (Sociedade de Santa Cecília) fundada em Bamberg (Alemanha), uma das mais ardorosas no cumprimento do seu objetivo. Mas, tanto para os fieis quanto para os compositores de música sacra, que já tinham assimilado a presença dos elementos operísticos e “teatrais” na música dos ofícios religiosos, estabelecida na primeira metade do século XIX, não era considerável a possibilidade de abandono do repertório musical em uso, em prol das idéias restauristas promovidas pela Igreja e apoiadas pelos cecilianistas.

A associação entre a Igreja – que devia cuidar do cumprimento das prescrições estabelecidas para a liturgia – e as Sociedades de Santa Cecília – interessada em reativar o repertório em estilo antigo –, resultou na transferência parcial das responsabilidades inerentes às autoridades eclesiásticas aos agrupamentos de leigos. Pela Bula de 16 de Dezembro de 1870, Pio IX aprovou os Estatutos da Sociedade Cecilianas Geral, que foi o modelo na elaboração dos estatutos das Sociedades Cecilianas nas dioceses e paróquias. Nos segundo artigo desses Estatutos, estabelece-se que o objetivo de tais sociedades é subsidiar e promover: 1) o canto gregoriano coral; 2) o canto figurado eclesiástico; 3) o canto popular de igreja em língua materna; 4) o som do órgão e o canto das composições eclesiásticas com acompanhamento de órgão; 5) a música instrumental, onde se costuma, quando serve de acompanhamento ao canto eclesiástico.¹⁷⁹

Assim sendo, fica claro que o projeto restaurista tinha pouca relação com os anseios gerais dos compositores da época, interessados em continuar produzindo obras musicais para uso litúrgico nos estilos vigentes, mas sim com a opinião dos setores mais conservadores da Igreja e da sociedade. Não é por acaso que o foco do movimento cecilianista estava em regiões católicas alemãs. Através da mencionada associação com as Sociedades, a Igreja tentou recuperar a influência e o poder – muito reduzidos a partir das reformas luteranas estabelecidas desde 1517 –, naquela região. Foi nessa mesma área geográfica que, a partir dos anos 70 do século XIX, se materializaram as primeiras iniciativas destinadas ao desenvolvimento e disseminação da restauração, tanto no relativo ao canto gregoriano, quanto ao estilo antigo. Em Regensburg, entre 1877 e 1900, Friedrich Pustet publicou os novos livros litúrgicos. Por sua vez, em Leipzig, Franz Xaver Haberl e Franz Espagne coordenaram a edição das obras completas de Palestrina, realizada entre ca. 1870 e 1907.

¹⁷⁹ Castagna, “Estilo Antigo”, vol.1, 351.

2.3.17.1 A *Ordinatio Quoad Sacram Musicen* e Decretos Posteriores da SCR (1884 – 1893)

Embora, a Sagrada Congregação dos Ritos tenha se pronunciado oficialmente sobre o uso de instrumentos nos Ofícios do Tríduo Sacro no Decreto n. 2959 (2 de Setembro de 1847),¹⁸⁰ foi a *Ordinatio quoad sacram musicen*, da Sagrada Congregação dos Ritos (24 de Setembro de 1884), o primeiro conjunto de determinações que externou o interesse da Igreja pela revitalização do estilo palestriniano. Da sua leitura surge claramente o seu espírito antológico em relação aos limites do uso da música no passado com o olhar posto na sua realidade.

Os aspectos abordados por este documento, podem ser agrupados em: a) relativos ao texto; e b) relativos à música.

Entre os relativos ao texto, o Artigo 3º reforça mais uma vez que a língua própria da liturgia católica é o latim e que os textos utilizados nela devem ser extraídos “vel ex Sacrae Scripturae libris, vel ex divini Officii Breviario, vel ex Missali romano, vel ex Hymnis s. Thomae Aquinatis, aliusve s. Doctoris, vel denique ex ceteris Hymnis precibusve quas Ecclesia sive adhibet sive adprobat.”¹⁸¹

Em relação à música, os artigos que contém as normas mais importantes para este trabalho são, começando pelos que abordam questões relativas ao caráter da música utilizada, os seguintes:

Art. 4. Musice vocalis melodis instrumentis confecta, quam Ecclesia reprobat, ea est, quæ sive ratione typi originarii, sive formæ quam induit apta est auditorium animis in ea, quæ Domus orationis est, distrahendis.

Art 5. Omnino interdicitur in Templo Sancto quævis musice vocalis theatrorum concentibus profanisve confecta, aut modis concinnata nimis levibus mollibusque; cujusmodi sunt Cabalette-Cavallette ut aiunt: item melodiæ monodicæ plus æquo theatrorum more exaggeratæ: permittuntur tamen sive singulares, sive inter duas, sive inter tres, sive etiam inter plures voces musici concentus, si quidem melodiæ sacrae indolem retineant, atque cum reliqua compositione apte sint colligati.¹⁸²

¹⁸⁰ Não foi possível localizar esse decreto, mas apenas sua referência, no Decreto n. 4111 (20 de Março de 1903), citado em Rodrigues, *Música sacra: história – legislação*, 106-107.

¹⁸¹ das Sagradas Escrituras, do Breviário, do Missal Romano, dos Hinos de Sto. Tomás de Aquino, de outros Santos Doutores ou de outros hinos e preces aprovados e usados pela Igreja. (Sacra Rítuum Congregatio, “*Ordinatio Quoad Sacram Musicen*”, in *Acta Sanctae Sedis in compendium oportune redacta et illustrata (studio et cura Iosephi Pennacchi et Victorii Piazzesi)*, Vol XVII [Romae: Typis Polyglottae Officinae; 1884], 341).

¹⁸² Art. 4. A música vocal e instrumental proibida na igreja é aquela que, por seu tipo ou pela forma com a qual se apresenta, tende a distrair as almas dos ouvintes na casa de orações. / Art. 5. É severamente proibida na igreja todas as músicas vocais compostas sobre motivos ou reminiscências teatrais e profanas, mesmo aquelas estruturadas sobre formas ligeiras e lascivas, como são as cabaletas e cavatinas; também as

Depois de uma advertência acerca dos limites a serem considerados nas inserções do canto figurado no cantochão, assim como indicações claras de que o modelo polifônico a seguir é o da escola romana, nos artigos seguintes, retorna à questão do uso de gêneros musicais vindo do teatro e da ópera na prática em estilo moderno, abordando, finalmente, a dos instrumentos proibidos e tolerados.

Art. 11. Severissime inhibetur sonitu in Ecclesia referre quamlibet partem, vel ut ajunt, reminiscenciam concentuum, qui in theatris, sive in Drammate peragendo, sive in Choreis sociandis dirigendisve, cujusque generis sint, fieri consueverunt: cujusmodi sunt: Polka, Walser, Masurcha, Chorea singularis inter duos, vel mixta inter quatuor, vel composita et alterna, Galopp, Rondò, Scottisch Varsoviene, Lituana... Item Hymni nationales, Cantus vulgares [...], sive scurriles, romanticæ, aliaque id genus omnino profana.

Art 12. Interdicuntur musica instrumenta nimis fragorosa strepentiaque; cujusmodi sunt Tympanum sive majus, quod clava; sive minus, quod ligneis paviculis pulsatur; atque æneæ patinæ; item musica instrumenta, quibus scurræ utuntur; nec non organum majus fidibus intentum, seu cymbalum domesticum. Tubæ vero, Tibiæ, et instrumenta æneis orbibus consortis (qui navicula item ænea pulsantur) conflata: aliaque id genus, quibus populis Israeliticis in divinis laudibus canendis olim utebatur, permittuntur, dummodo perite graviterque, præsertim in canendo Hymno Tantum ergo... quum Venerabilis Sacramenti benedictio impertitur, adhibeatur.¹⁸³

Em virtude das consultas e dúvidas endereçadas à SCR, podem-se encontrar decretos posteriores nos quais se esclarecem determinados usos específicos, como por exemplo o Decreto n.3804 de 16 de Junho de 1893.

Nesse Decreto a SCR pronunciou-se mais uma vez, vetando a utilização dos instrumentos musicais nos Ofícios do Tríduo Sacro, principalmente nas Lamentações e Responsórios das Matinas e no *Miserere* (primeiro e último Salmo) das Laudes:

Dubium II. Poteste tolerari quod in Officio Feriæ IV,
V et VI Majoris Hebdomadæ cantus Lamentationum,

melodias monódicas ao modo teatral. São permitidas as melodias a solo, os duetos, os tercetos e aquelas a mais vozes, possuírem caráter sacro, assim como toda a composição. (Idem, ibidem, 342-343).

¹⁸³ Art. 11. É severamente vetado executar na igreja quaisquer partes ou reminiscências de obras teatrais, como dramas [óperas] e peças dançadas de quaisquer gêneros, como polcas, valsas, mazurcas, em melodias a solo, a duo ou em quartetos, compostas ou alternadas à maneira de galopes, rondós, schottisches, varsovianas, lituanas etc., assim como hinos nacionais, cantos vulgares [...], cômicos, romances e todos os demais gêneros profanos. / Art. 12. Estão vetados os instrumentos musicais excessivamente fragorosos e estrepitosos, como os de percussão - tanto os maiores, como as caixas, quanto os menores, como os de madeira e os pratos - os instrumentos musicais usados pelos cômicos, o piano. São permitidos, entretanto, os trompetes, as flautas e instrumentos semelhantes (tocados em barcos na *Ænea*) e os instrumentos dessa classe utilizados pelo povo de Israel nos louvores e cânticos divinos, desde que usados com perícia e gravidade, especialmente no canto do hino Tantum ergo, à Bênção do Santíssimo Sacramento. (Idem, ibidem, 344-345).

responsorium et Psalmi Miserere fiat simul cum sono organum aut aliorum instrumentorum; et quod perdurante expositione Sanctissimi Sacramenti, concinantur versiculi (motteti) pariter cum sono organi aut aliorum instrumentorum musicalium, sive horis vespertinis Feriæ V, sive de mane Feriæ VI eiusdem Majoris Hebdomadæ?

[...]

Ad II. Negative; quod Lamentationes, Responsoria et Psalmum Miserere, nec non ad reliquas liturgicas partes: quoad vero versiculos coram Sanctissimo Sacramento, tolerari posse, attenta antiqua consuetudine.¹⁸⁴

2.3.17.2 O Decreto n. 3830, o *Decreto sobre a música sacra* da Carta de Leão XIII, e Outros Decretos da SCR (1894-1903)

A partir das iniciativas editoriais surgidas ao redor da Sociedade Santa Cecilia, a Igreja encontrou sustentação para iniciar a efetiva proibição do estilo operístico na música religiosa e impor a restauração da polifonia palestriniana e do canto gregoriano¹⁸⁵.

O Decreto da SCR n. 3830 emitido em 7 de Julho de 1894 e tornando geral o *Decreto sobre a música sacra*, da Carta de Leão XIII aos Ordinários da Itália, determinou a restauração gregoriana e palestriniana, ao lado da proibição das melodias de caráter profano ou teatral (operístico):

Art. 4. Quoad genus polyphonicum, Petri Aloysii Prænestini musice eiusque probatorum imitatorum Dei Domo perquam digna reputatur: itemque divino cultu digna censetur ea musice chromatica, quam ad nostram usque ætatem docti magistri ex italis exterisque Scholis ac præsertim Romani magistri transmisere; quorum compositiones, utpote vere sacras, pluries ecclesiastica laudavit Auctoritas. [...]

Art. 5. Cum apprime constet compositionem musicæ polyphonicæ, etsi optimam sæpe ob ineptam executionem Dei Domum decedere; eo in casu Gregorianus cantus in functionibus stricto sensu liturgicis adhibeatur.

[...]

Art. 9. Strictissime in Ecclesiis interdicitur quæpiam musica sive concentus, sive sonitus, quæ profanum quid

¹⁸⁴ Dúvida II. Pode-se tolerar, nos Ofícios Divinos rezados na Quarta, Quinta e Sexta-feira da Semana Santa, o canto das Lamentações, Responsórios e do Salmo Miserere acompanhado do som do órgão e de outros instrumentos e, durante a exposição do Santíssimo Sacramento, o canto de versículos (motetos) com o som do órgão e outros instrumentos musicais, seja nas Vésperas de Quinta-feira Santa, seja na manhã da Sexta-feira da Semana Santa? [...] Resposta ao item II. Negativo em relação às Lamentações, Responsórios e Salmo Miserere, incluindo as partes litúrgicas restantes, mas o canto dos versículos, enquanto estiver exposto o Santíssimo Sacramento, pode ser tolerado, de acordo com os costumes antigos. (Sacra Congregationem de Propaganda Fide, ed., *Decreta Authentica Congregationis Sacrorum Rituum ex Actis eiusdem collecta eiusque auctoritate promulgata sub auspiciis ss. Domini nostri Leonis papae XIII...* [Romae: S. Congregatione de Propaganda Fide, 1898], vol. 3, 250-251).

¹⁸⁵ Ainda não tinha surgido a proposta de restauração do mosteiro beneditino de Solesmes.

sapiat, præsertim quæ theatrales melodes quomodocumque redoleat vel referat.¹⁸⁶

Por sua vez o Decreto n. 4044 de 7 de Junho de 1899 deixou claro que não seria permitida a substituição do órgão (nas ocasiões em que este fosse proibido), por outros instrumentos, como o piano:

Dubium I. An tolerari possit usus adhibendi cymbalum seu Pianoforte in Matutiniis Tenebrarum et in Missis ferialibus quæ organum excludunt; et dum cantatur Passio?

Ad. I. Negative in omnibus.¹⁸⁷

O Decreto n. 4111 de 20 de Março de 1903 insistiu nas limitações estabelecidas pelos Decretos n. 3804 de 16 de Junho de 1893 e n. 4044 de 7 de Junho de 1899, especificando para as mesmas funções a proibição do harmônio e dos instrumentos de cordas, como violinos, violas e contrabaixos:

I. An etiam in Ecclesia Primatiani Pisana, Feriis supradictis [Feriis IV, V et VI Majoris Hebdomadæ], attenda antiqua consuetudine, tolerari possit, ut cantus Lamentationum, responsorium et Psalmi Miserere fiat simul cum instrumento Harmonio et aliis sine strepitu a corda instrumentis, violini, viole, controbassi nuncupatis? Et quatenus negative ad I:

An saltem tolerari possit in casus unus tantum instrumenti Harmonium?

Et Sacra Rituum Congregatio, ad relationem Secretarii, audito Rmo. Dno Archiepiscopo Pisano, et exquisita sententia Commissionis Liturgicæ, respondendum censuit: Negative ad utrumque, juxta Cæremoniale Episcoporum, in libro I, cap. XXVIII, et Decreta 2959, Taurinen, II Septembris 1847, ad I, 3804, Goana, 16 Junii 1893, ad II, et 4044, Bonaeren, 7 Julii 1899, ad I.

Atque ita rescripsit et servari mandavit.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Art. 4. Quanto ao gênero polifônico, a música de Pierluigi da Palestrina e dos seus imitadores aprovados, é julgada muito digna da Casa de Deus: do mesmo modo se julga digna do culto divino a música cromática que os mestres doutos das escolas italiana e estrangeiras e sobretudo os mestres romanos trouxeram até ao nosso tempo, cujas composições, visto serem verdadeiramente sacras, a autoridade eclesiástica muitas vezes louvou. [...] Art. 5. Se, porventura, se concluir que as composições de música polifônica, embora boas, muitas vezes, por causa duma execução imprópria não convém à Casa de Deus, substitua-se pelo canto gregoriano nas funções estritamente litúrgicas. [...] Art. 9. É proibida, rigorosamente, nas igrejas, a música quer para canto, quer para instrumentos que tenha qualquer sabor profano, mormente a que de vez em quando respira ou patenteia melodias teatrais.' (Idem. *ibidem*, vol. 3, 264-272).

¹⁸⁷ Dúvida I. Pode-se tolerar o uso do pianoforte nas Matinas de Trevas e em Missas feriais, nas quais o órgão não é permitido, e também no Canto da Paixão? / Resposta ao item I. Negativo em todos os casos. (Citado em Rodrigues, *Música sacra: história – legislação*, 105).

¹⁸⁸ I. Pode-se tolerar, na Igreja Primaz de Pisa, nos dias supracitados [Quarta, Quinta e Sexta-feira da Semana Santa], de acordo com antigos costumes, o canto das Lamentações, Responsórios e do Salmo Miserere acompanhados pelo harmônio e por instrumentos de corda sem estrépitos, como violinos, violas e contrabaixos? E em quais casos não podem ser tolerados? / Pode-se, pelo menos, tolerar o uso do harmônio? / E a Sagrada Congregação dos Ritos, consultando os secretários, ouvindo o Revmo. Sr. Arcebispo de Pisa e a

Embora tais Decretos fossem emitidos nos últimos anos do século XIX, todos se basearam no *Cæremoniale Episcoporum* de 1600, assim como em rubricas, Constituições, Editos, Bulas e Encíclicas anteriores sobre o mesmo assunto.

Esse poderia ser o motivo pelo qual Basílio Röwer informa que “não admite a Igreja para as Trevas qualquer acompanhamento musical.”¹⁸⁹ No entanto, concordando com Castagna, “isso não quer dizer que não seja possível encontrar divergências sobre a questão”¹⁹⁰, referindo-se à opinião de G. B. Inama e Michele Less, segundo os quais o harmônio era permitido no canto das Lamentações, destacando que ele era utilizado em alguns lugares, apenas para sustentar o canto.¹⁹¹ As censuras da Sagrada Congregação dos Ritos a este respeito continuaram a ser publicadas até 1905.

Poder-se-ia pensar que a Igreja, depois de um período de tentativa de “tolerância regrada” dos modelos e práticas composicionais utilizadas na música litúrgica, que se estendeu entre o século XVI e o século XVIII, foi-se fechando durante o século XIX na entronização litúrgica dos modelos composicionais mais antigos e esteticamente claros, até chegar ao Motu Proprio *Tra le Solitudine* de Pio X.

2.3.18 Alberto Nepomuceno e a reforma da música sacra no Rio de Janeiro (1897-98)

Talvez a melhor descrição da situação que a música sacra estava vivendo no Brasil de fim de século, apareça nos artigos que Alberto Nepomuceno publicou nas páginas do *Jornal do Comercio* entre 1895 e 1898, no meio de uma campanha pela reforma da música sacra promovida pelo então crítico, José Rodrigues Barbosa. Nas cartas enviadas ao crítico, Nepomuceno veementemente reclama:

É preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos officiantes a symphonia do "Guarany" ou "Cheval de Bronze" ou "Pique Dame" ou "Zigeunerbaron" ou "Bocaccio", etc... etc...

É preciso acabar com essa música despida de senso, composições em que o texto sagrado devia ser substituído pelos couplets mais sugestivos da mais suggestiva revista de

sentença determinada pela Comissão Litúrgica, responde, determinando: Negativo em todos os casos, de acordo com o Cerimonial dos Bispos, no Livro I, cap. XXVIII, e com o Decreto n. 2959, intitulado ‘Taurinen’ (02/09/1847), item I, com o Decreto 3804, intitulado ‘Goana’ (16/06/ 1893), item II, e com o Decreto n. 4044, intitulado ‘Bonaeren’ (07/07/1899), item I. / Seja assim registrado e observado. (Citado em Rodrigues, *ibidem*, 106-107).

¹⁸⁹ Röwer. *Dicionário Litúrgico*, 125.

¹⁹⁰ Castagna, “Estilo Antigo”, vol.1, 373.

¹⁹¹ Note-se as diferenças com a opinião de Coelho (nota de rodapé 84) para quem o harmônio, mesmo que utilizado para sustentar as vozes, é proibido no canto das Lamentações.

fim de anno; e que mesmo nem o mérito têm de serem feitas por músicos que conheção seu "officio".

É preciso acabar com a falta de senso artístico dos adaptadores dos textos sagrados do "O Salutarius" [sic], "Santum Ergo" [sic], etc... etc..., a melodias de sentimentos profanos e direi mesmo de sentimentos que manifestão a degradação do nível artístico do indivíduo, taes como "Ocello neri" [sic] e "varrei morir" [sic], etc... etc...¹⁹²

Segundo Mônica Vermes, a proposta de Nepomuceno foi criar “uma associação que imponha a obediência ao Regulamento para a Música Sacra aprovado pelo papa Leão XIII e publicado pela Sagrada Congregação dos Ritos e, mais tarde, a fundação de uma Escola de Música Sacra, destinada a preparar músicos, cantores, compositores e seminaristas”¹⁹³ segundo a carta publicada pelo mesmo jornal em 8 de Janeiro de 1898.

A comissão nomeada pelo arcebispo do Estado, Mons. Luiz Raimundo da Silva Brito, tinha como finalidade principal avaliar os diversos projetos de reforma apresentados. Essa comissão decidiu aprovar a proposta apresentada por Nepomuceno, que por sua vez estava baseada na sua idéia publicada no jornal.¹⁹⁴

2.3.19 O Motu Próprio n. 4121 *Tra le Solitudine* de Pio X (1903)

O documento que ordenou a instauração definitiva das reformas tão caras às autoridades eclesiásticas foi o Motu Proprio *Tra le Solitudine* de Pio X (22 de Novembro de 1903), tornado obrigatório ao mundo católico pelo Decreto n. 4131 de 8 de Janeiro de 1904, da SCR¹⁹⁵, sob a forma de “*Instructionis de musica sacra*”. O Motu Proprio de Pio X é o conjunto de determinações sobre a música sacra mais claro e eficaz emitido até então pela Igreja Católica. No texto, Pio X reiterou as recomendações pré-existentes sobre o uso exclusivo do latim nas funções litúrgicas, sobre os textos permitidos, obrigatórios e proibidos, e sobre as prescrições do *Ceremoniale Episcoporum*. Definiu o

¹⁹² Alberto Nepomuceno, *Jornal do Comercio* (7 de Outubro de 1895). Citado em Mônica Vermes, “Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX”, *Revista Eletrônica de Musicologia* 5.1, (Junho de 2000): <<http://www.humanas.ufpr.br/rem/REMV5.1/vol5-1/rio.htm>>, [acessado em 2 de Novembro de 2002].

¹⁹³ Vermes, *ibidem*.

¹⁹⁴ Segundo Vermes “as únicas obras sacras compostas por Nepomuceno que estão datadas são posteriores a 1895 [...]. Nelas o compositor despe-se de sua verdade musical, para servir a uma causa, ou “cruzada santa” como a ela se refere o próprio compositor. [...] Ao se engajar na nacionalização da música brasileira de concerto, encontrara-se já numa encruzilhada delicada: como ser brasileiro sem deixar de ser erudito (europeu) e agora como ser religioso sem deixar de ser romântico (profano). Se a questão da nacionalização da música é parcialmente resolvida pela via literária (o uso de textos em português nas canções), a questão da música sacra vai ser resolvida num gesto nacionalista, através do resgate do padre José Maurício Nunes Garcia.” (Idem, *ibidem*). Note-se também que é a mesma saída, talvez menos drástica, que a própria Igreja Romana estava promovendo: voltar no tempo até as fontes e os modelos funcionalmente aceitos.

¹⁹⁵ Rodrigues, *Música sacra*, 107-109.

restabelecimento do canto gregoriano, colocando-o como padrão de medida da “propriedade” ou “impropriedade” de outras práticas ou estilos. Daí resultou não apenas a promoção do estilo antigo (sobretudo a prática da escola romana do século XVI) e o banimento das práticas “pró-operísticas” na música litúrgica, mas a definição do instrumental permitido e proibido.¹⁹⁶

2.4 Elementos “Teatrais” na liturgia do Tríduo Sacro no Brasil

Tendo observado a reiterada e insistente rejeição dos aspectos dramáticos na música, por parte das autoridades eclesásticas, acredita-se que o estudo da liturgia católica do Tríduo Sacro no Brasil (e eventualmente em Portugal), a partir de uma abordagem que permita distinguir os diferentes elementos “teatrais” nela inseridos e a sua inter-relação funcional, permitirá ter uma compreensão do contexto templário e litúrgico para o qual eram dirigidas as Lamentações, e que poderia ter incentivado o uso dos referidos recursos dramático-musicais.

Muito material de estudo se possui em relação ao que acontece dessa liturgia por fora dos templos. Tanto as procissões, quanto outras manifestações para-litúrgicas da Semana Santa são objeto de valiosos estudos de múltiplas áreas acadêmicas. No entanto, situação contrária se verifica em relação ao interior dos templos, da liturgia do Tríduo Sacro e das suas particularidades.

Na procura de uma metodologia de estudo adequada ao objetivo proposto, preferiu-se começar pela análise do fenômeno em si, a partir dos documentos disponíveis.¹⁹⁷ Para isso fez-se necessária uma revisão bibliográfica que abarcasse três áreas de informação fundamentais:

- 1) documentos relativos ao cânone litúrgico católico, com ênfase no Tríduo Sacro;
- 2) relatos diversos de testemunhas dos eventos referidos, com ênfase nos relatos dos diversos viajantes que o Brasil recebeu;
- 3) parâmetros de análise provenientes tanto da área dos estudos teatrais, quanto de outras áreas que possam ser aproveitados neste assunto de pesquisa.

¹⁹⁶ Não contando com cópias de Lamentações compostas no Brasil durante o século XX, às que se possa aplicar o conteúdo deste documento, não se aprofundarão detalhes do seu conteúdo. A íntegra deste texto pode ser encontrada no seguinte endereço eletrônico, na sua versão traduzida: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini_sp.html>, [acessado em 17 de Outubro de 2001].

¹⁹⁷ Em função do período observado, deixa-se estabelecido que não será considerada a liturgia “resgatada” do Tríduo Sacro, presente hoje em alguns estados da União, como São Paulo ou Minas Gerais.

2.4.1 Documentos litúrgicos

Na procura das fontes primárias que permitissem uma avaliação da existência de elementos “dramatúrgicos” inseridos na estrutura e formas litúrgicas do Tríduo Sacro, foram procurados documentos que pudessem fornecer informação pertinente, como diversas edições de breviários e cerimoniais romanos, espanhóis e/ou portugueses, (com e sem canto) da Semana Santa católica, que de uma ou outra forma tiveram repercussão no Brasil.

Uma leitura minuciosa e comparada de diversas fontes mostrou que são poucas as publicações anteriores ao século XX que fornecem informações do que acontece durante a liturgia com os oficiantes e/ou com a assembléia. Entre as que se teve acesso direto, se destacam o *Theatro Ecclesiastico*, de Frei Domingos do Rosário (Lisboa: Impressão Regia, 1817); o *Manual dos Ofícios da Semana Santa*, de J. I. Roquete (Paris: Aillaud, Guillard e C^a, 1872); e o *Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani* (Ratisbonae: Pustet, 1892). Já no século XX as publicações se multiplicam (sobretudo a partir dos anos '20). Entre as disponíveis, foram consultados o *Officia Majoris Hebdomadae et Octavae Paschatis* (Barcelona: Ed. Litúrgica Española, 1920); o *Officium Majoris Hebdomadae et Octavae Paschae cum cantu* (Ratisbonae: Pustet, 1923); o *Officium Majoris Hebdomadae et Octavae Paschae* (Torino: Societá Editrice Internazionale, 1923); assim como o *Ofício da Semana Santa* de Dom Béda Keckeisen (Bahia: Mosteiro de São Bento, 1941).

Mesmo contando com sete publicações, depois de comparar os diversos conteúdos visando o objetivo deste trabalho, escolheu-se a de 1923 publicada em Ratisbona como texto guia, pois mostra muito claramente como ficou estruturado o Tríduo Sacro desde o ponto de vista litúrgico e musical (gregoriano) incluindo os elementos dramatúrgicos que procuramos determinar, da forma mais completa e detalhada, em relação aos demais.

Como já é tradicional, o texto falado apresenta tipos de impressão normais, enquanto os comentários sobre os detalhes de cores da vestimenta dos oficiantes, posição, movimentos e gestos, assim como os relativos à administração do espaço e da iluminação estão em itálico, como didascálias de uma peça teatral. Assim mesmo, as partes cantadas estão impressas em notação neumática (ou melismática), própria do cantochoão.

A estrutura observada em cada um dos três dias, segue em termos gerais à das horas canônicas. Em forma sucinta pode se estabelecer a seqüência seguinte (Tabela 8):

TABELA 8 - SEQUÊNCIA DAS PARTES CANTADAS E FALADAS DURANTE AS HORAS CANÔNICAS DE UM DIA “TIPO” DO TRIDUO SACRO

MATINAS	- 1º Noturno	- Três antífonas com os salmos correspondentes (cantados) incluindo a leitura (falada) de diversos textos sacros.
		- Lição I (cantada)
		- Responsório I (cantado)
		- Lição II (cantada)
		- Responsório II (cantado)
		- Lição III (cantada)
		- Responsório III (cantado)
	- 2º Noturno	- Três antífonas com os salmos correspondentes (cantados) incluindo a leitura (falada) de diversos textos sacros.
		- Lição IV (cantada)
		- Responsório IV (cantado)
		- Lição V (cantada)
		- Responsório V (cantado)
		- Lição VI (cantada)
		- Responsório VI (cantado)
	- 3º Noturno	- Três antífonas com os salmos correspondentes (cantados) incluindo a leitura (falada) de diversos textos sacros.
		- Lição VII (cantada)
		- Responsório VII (cantado)
		- Lição VIII (cantada)
		- Responsório VIII (cantado)
		- Lição IX (cantada)
		- Responsório IX (cantado)
LAUDES		- Cinco antífonas com os salmos correspondentes (cantados) incluindo a leitura (falada) de diversos textos sacros. Dois cânticos (Moisés e Zacarias) se inserem nesta hora.
PRIMA		- Três salmos (cantados) incluindo uma antífona no final (cantada)
TERÇA		- Três salmos (cantados) incluindo uma antífona no final (cantada)
SEXTA		- Três salmos (cantados) incluindo uma antífona no final (cantada)
NONA		- Três salmos (cantados) incluindo uma antífona no final (cantada)
Missa		- Estrutura ordinária da missa: Kyrie – Sanctus – Credo – Gloria – Agnus Dei
VESPERAS		- Cinco antífonas com os salmos correspondentes (cantados) incluindo a repetição de cada antífona depois do salmo correspondente.
Magnificat		- Antífona (cantada)
Despojo dos Altares		- Antífona com os salmos correspondentes (cantados) incluindo a repetição de cada antífona depois do salmo correspondente.
Ad Mandatum		- Nove antífonas (cantadas)
COMPLETAS		- Frases conclusivas intercaladas entre oficiante e coro (faladas), concluindo com três salmos, o cântico de Simeão e uma antífona (cantada).

Do esquema anterior observa-se que as horas mais intensas são Matinas (que inclui os três noturnos com as correspondentes lições) e Nona (que inclui todo o ofício da Missa, alvo central da liturgia católica).

Deve-se lembrar aqui que, dentro do Ano Litúrgico Cristão, a Semana Santa é a mais importante do calendário, pois nela se concentram os fatos mais transcendentais da vida de Jesus Cristo, a partir dos quais se define conceitualmente a religião cristã. Assim também acontece dentro da Igreja Católica, seguido em importância pelo Natal.

Levando isto em consideração, não é por acaso que, depois da Missa, a hora canônica mais importante e a mais rica em eventos cerimoniais seja Matinas. Isto se

explica pelo fato dela conter o Ofício de Trevas, durante o qual se ensina à assembléia o âmagô dos últimos dois dias da vida humana de Jesus Cristo. Como veremos a estrutura da liturgia destes dias não só se aproveita do texto para cumprir sua dupla tarefa pedagógica e de louvação, mas de tantos outros elementos quanto consideraram necessários para tais fins.

2.4.2 Relatos diversos

Diversos são os relatos que descrevem as igrejas no Brasil. Esse antigo costume de documentar os achados, vistos e/ou ouvidos, permitem ao pesquisador resgatar, ao menos, parte da visão e experiências vividas dentro do templo católico em diversos momentos históricos. Nomes como os de Lery, Denis, Spix, Martius, Graham, Saint-Hillaire, Vieira, Campos, Tollenare, Maximiliano e Vianna, entre tantos outros, constituem apenas uma parte do volume documentário existente em relação ao Brasil. Em termos gerais, de todos os relatos revisados, chama a atenção a insistência com que se descreve o estado de asseio das igrejas no país.

Talvez o relato mais completo que se possa encontrar em relação ao Tríduo Sacro no Brasil seja o do cronista Mello Moraes Filho. No seu livro *Festas e Tradições Populares do Brasil*, este autor descreve em forma amena, mas não por isso menos informativa, cada um dos dois primeiros dias do Tríduo Sacro por separado (Quinta-feira e Sexta-feira Santas).

Apenas para se ter uma idéia da profusão de detalhes no referido relato, em relação dos acontecimentos que descreve da Quinta-feira Santa, destacam-se no seu relato os seguintes trechos:

A começar da véspera, o luto obscurecia o esplendor das igrejas. A pirâmide ardente do altar-mor em dias de festa havia desaparecido, e a fisionomia consternada dos templos, em que luzes isoladas bruxoleavam fúnebres, convidava os fiéis à penitência e à contrição.

[...]

Durante a semana os templos transbordavam de devotos que iam desobrigar-se; a voz eloqüente do orador sagrado retumbava nas naves como um paroxismo profético da eternidade; e os santos, em seus nichos dourados, ocultavam-se por trás das cortinas roxas, apenas o sacerdote levantava a antífona das *Trevas*. E quanto fervor!

[...]

No corpo das igrejas e nos corredores, nas sacristias e nos claustros, gente de toda a classe buscava os confessionários, desde o sábio e o alto funcionário público,

até o homem obscuro e o cativo humilde, cuja metafísica limitava-se a crer e orar.

[...]

Durante a *semana final* comungava-se. O padre adiantava-se no silêncio glacial das igrejas, acompanhado dos acólitos; e, diante da toalha imaculada, os fiéis, de joelhos, recebiam a partícula sagrada.

E ao brilho do cibório magnífico e dos círios acesos, em cálice de prata repleto d'água circulava na dextra de um irmão de confraria, bebendo um gole cada um dos penitentes, absolvidos dos erros dos dias implacáveis.

O ofício da Paixão, na Capela Imperial e no Carmo, era concorrido não só pela multidão anônima, porém ainda pelo que havia de mais elevado e distinto entre a nobreza e o povo.

Especialmente na primeira destas igrejas o pontifical do bispo, o comparecimento do Imperador e dos seus ministros, do mundo oficial enfim, adquiriam mais deslumbramento ao faiscar das gemas brilhantes sobre o reflexo negro dos veludos e sedas das ricas damas que, das tribunas e do interior das grades laterais, aguardavam, piedosas e belas, a cerimônia da Paixão e do Lava-pés.

Depois da missa, da sagração dos óleos místicos e de desnudados os altares, arriavam-se os sinos, a hóstia era depositada no *cofre* ou *túmulo*; a música a vozes executava arrebatadoras composições de José Maurício e de outros mestres, seguindo-se após as Lamentações – tudo o que há de mais inspirado na poética sonora do cristianismo.

As notas repassadas de imprecações e angústias do doloroso e patético drama das Lamentações, a multidão como que via, na série de plangentes antífonas, os profetas da antiga lei ressurgirem nas suas proporções incomensuráveis, mas, no meio das apóstrofes, entornando a segurança e a fé nos corações desolados.

E o coro, respondendo às arguições soleníssimas, parecia o eco de uma ruína que desabava. A estética daquele tempo tinha como forma de arte a beatitude d'alma e a cristalização eucarística das lágrimas!

[...]

E a matraca, que desde a véspera substituía nas Trevas o sino, atroava a sacristia.

A arquibancada para o Lava-pés aí estava sobre o mármore sagrado da igreja, para o *mandato* comemorativo.

O bispo, na majestade do seu porte, avultava com os seus sacerdotes e comitiva; e doze padres, alinhando-se, sentados nos lugares determinados, indicavam o complemento do rito, quanto aos oficiantes.

O venerando imitado do Cristo, identificado com o seu papel, patenteava toda a humildade do Divino Mestre quando, interrompendo a ceia, lavara os pés aos seus discípulos, pressentindo já na face pálida como as nuvens do

inverno o beijo frio e viscoso da traição de Judas. Durante a loção, o coro da Capela entoava umas harmonias de José Maurício, tão inspiradas que enlaçavam em sua sublimidade maravilhosa o grandioso, o mistério, o amor e a prece!

Quando esta cerimônia findava celebravam-se as Trevas. O altar do Sacramento, guardado por sentinelas com as armas em funeral, ficava iluminado como uma montanha de fogo; e, dividindo os quartos da noite, os irmãos velavam a hóstia consagrada. Ali estava a luz; - no resto da igreja rolavam as trevas. O efeito conveniente dos acessórios destacava todo o *Intermédio* de tristeza que ia desempenhar-se. No santuário, ocupava o centro um candeeiro triangular, com quinze velas de cera amarela, que queimavam crepitando e fundiam-se em grossos fios. E o conto das visões proféticas, os lamentos e as orações, ecoavam lugubrememente no recinto e nos altares despídos dos adereços de outrora. O simbolismo é o transcendente dos cultos.

O candeeiro das Trevas tinha esta expressão e esse caráter. À medida que findavam os salmos, a modo que a morte, aninhada em algum turbante de sombras, alongava a asa por sobre uma daquelas luzes... Um acólito as apagava. Adiantando-se o Ofício, mas se adiantava a negridão que peneirava-se no templo, até que o círio do ápice do referido triângulo ficava único como um pensamento que não morre, como um santelmo de naufrago aos frêmitos da tempestade. Um corista, porém, o retirava, e, levando-o para trás do altar-mor, aí o escondia.

[...]

Aquela vela simbolizava o Cristo morto, rasgando com ondas de esplendores o ar noturno do sepulcro! E os padres, como uma legião de sombras resvalando no caos, murmuravam: - *Miserere*. Então, o círio misterioso reaparecia, o silêncio era substituído pelo alvoroço, pelo bater de livros nos bancos e o estalar ensurdecedor das matracas.

Enquanto a Capela Imperial retinia dos últimos rumores das Trevas, no Paço o Imperador humilhava a sua fronte coroada diante de onze pobres e um sacerdote, na cerimônia do Lava-pés. Semelhando a vítima divina, e a exemplos dos papas, dos reis, dos mais imperadores, dos arcebispos e bispos, dos abades e provinciais, Sua Majestade mantinha esses estilos, empanados presentemente por hálitos heréticos. Este ato era concluído pelas esmolas de moedas de ouro aos pobres, e a oferta de um ramo de flores ao padre que os acompanhava.

[...]

Na Quinta-feira Santa, a partir de seis horas, a população, vestida de luto, comprava amêndoas e visitava as igrejas.

[...]

As igrejas soturnas atraíam nessa noite todas as classes populares; por isso que os painéis da Paixão ou os

Passos, e a exposição do Senhor Morto se haviam preparado e disposto segundo a letra da tradição.

Ao transpor o limiar de um templo, deparava-se ao olhar o santuário quase ermo de luzes e coberto de panejamentos negros.

Habitando-se à escuridão, quem se aproximasse descortinaria a cena mortuária preparada no fundo, cena comovente e destinada a impressionar os espíritos piedosos.

Na Lampadosa, por exemplo, armavam com folhagens um Horto verdadeiramente tétrico, esclarecido com escassez, no meio do qual a imagem do Cristo morto, envolvido no lençol do jazigo, era guardada por irmãos do Santíssimo, com tochas acesas, de opa vermelha, tendo a um lado uma grande salva de prata, onde cada visitante depunha o seu óbolo.

Na generalidade, os *Passos* do Rosário e os Hortos eram pouco comuns.

Simplificando o aparato, a exposição pluralidade das igrejas resumia-se em colocar o Senhor Morto embaixo do altar-mor, do qual retiravam a face esculpida, ficando sobre o altar a Virgem das Dores, nas solidões intermináveis de sua agonia sem tréguas.

Os irmãos da confraria – e mais ortodoxamente os do Santíssimo Sacramento – velavam alternativamente com tochas ardentes simulacro de túmulo do cadáver de um Deus.

Os fiéis, que deviam visitar, pelo menos, sete igrejas, dobravam o joelho no topo dos degraus, inclinavam o corpo, abaixavam a frente, beijando de preferência os dedos do pé ou o dorso da mão ensangüentada, da imagem estendida. E, erguendo-se compungidos, sacudindo a poeira dos vestidos, deixavam na salva a esmola espontânea, saindo em seguida.¹⁹⁸

Como se pode perceber, bem parece a descrição de um ato de determinado espetáculo, em todos os seus detalhes: espaço, atores, figurinos, assunto, texto, acessórios, música, instrumentos, iluminação, e efeitos diversos.

2.4.3 Referenciais Analíticos

Embora longa seja a tradição que os espetáculos cênicos possuem na cultura ocidental, curta é, em proporção, a relação dos trabalhos teóricos e/ou de pesquisa nesta área. No livro *Théâtre – Modes d'approche*¹⁹⁹ André Helbo oferece um panorama das

¹⁹⁸ Mello Moraes Filho, *Festas e Tradições Populares do Brasil*, prefácio de Silvio Romero, revisão e notas de Luís da Câmara Cascudo, Coleção Reconquista do Brasil, Vol 55 (Belo Horizonte: Itatiaia, 1979), 165-169.

¹⁹⁹ Livro que agrupa uma série de estudos nesta área, e que foi publicado sob a direção de André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis e Anne Ubersfeld, em Bruxelas em 1987 pela Editorial Labor.

formas de abordagem que as diferentes disciplinas têm desenvolvido em relação aos diferentes elementos que constituem um espetáculo teatral, desde o texto dramaturgicamente até o espetáculo com todos os seus elementos articulados. Da sua leitura, fica claro que a escolha de qualquer um dos pontos de partida (pesquisas empíricas, ciências humanas ou ciências assim chamadas duras) não completaria o estudo do fenômeno cênico como um todo, deixando o pesquisador observando apenas uma parte dele. Em função disso, propõe-se aqui acompanhar a observação dos elementos teatrais identificáveis no ofício do Tríduo Sacro, comentando-os com as referências bibliográficas necessárias a cada um deles.

2.4.4 O Espaço Cênico

O interior do templo pode ser definido, em termos gerais, como o espaço cênico no que acontece o Tríduo Sacro. Mas, como afirma Márcio Innocenti “o espaço cênico se dá na relação entre dois ou mais pontos, sendo o espaço da representação e o espaço do público. Essa relação que define a participação do público como contemplativa ou participativa, determinando as concepções do espaço cênico.”²⁰⁰ A ação, seja ela falada, cantada, dançada ou realizada através da mímica, pode acontecer em qualquer lugar: na rua, praça pública, adro de uma igreja, num parque, fábrica, sala, entre tantos outros, sendo a representação que dá ao espaço, seu caráter teatral.

Como bem o observa David Cole²⁰¹, o teatro acontece em um lugar místico onde dois mundos se confrontam. Neste sentido, Carlson acrescenta que a igreja ou o templo oferece, possivelmente, a relação arquitetônica fundamental mais próxima do teatro, na medida que representa um ponto de reencontro do celebrante secular e do sagrado celebrado; mesmo se o sagrado possa estar presente espiritualmente ou simbolicamente, e não espacialmente, como o ator.²⁰²

Em termos gerais, quando se fala de arquitetura em relação a templos cristãos, mesmo reconhecendo a multiplicidade de realizações no âmbito católico (a depender dos fatores sócio-econômicos e do estilo a ser observado em cada caso), todas elas possuem determinados lugares cujas funções os identificam. Entre eles, segundo Cassi Ramelli²⁰³, se destacam: o portal de entrada (com ou sem átrio); a nave principal (com ou sem naves menores); a *schola cantorum* (o coro, junto ou não do órgão, pode substituí-lo); o batistério

²⁰⁰ Márcio Innocenti, “A evolução do espaço cênico ocidental”, disponível na internet em <<http://www.constronet.com.br/jornal/>>, [acessado em 27 de Abril de 2001].

²⁰¹ Davie Cole, *The Theatrical Event*. (Middleton, Conn, 1975), citado por Marvin Carlson em “Histoire des codes”, in *Théâtre – Modes d’approche* (Bruxelles: Labor, 1987), 65.

²⁰² Carlson, “Histoire des codes”, 66.

²⁰³ A. Cassi Ramelli, *Edifici per il Culto* (Milano: Vallardi, 1949), 7-23.

(ou pias batismais); o oratório; o altar mor (com ou sem altares laterais); a cátedra; e a sacristia. Outros lugares poderiam se acrescentar segundo as necessidades funcionais eclesiásticas.

Entre os lugares do templo mencionados em itálico no texto do Tríduo Sacro que viemos estudando, temos os seguintes: Altar (com a indicação do “corno do Evangelho”, em relação ao lado do altar onde fica o Evangelho, como ponto de referência para alguns dos movimentos dos oficiantes no altar); Campanário; Coro; Sacristia; e Pias batismais. A referência feita à Sacristia traz a tona o conceito de “espaço de suporte” ou “espaço de repouso”, manifesto por Carlson.

Acteurs et spectateurs utilisent normalement ces espaces intermédiaires pour se préparer à leur différents “rôles” dans l’espace central. Les acteurs ajustent leurs costumes et leurs maquillages, ils se préparent physiquement et psychologiquement à leur contact avec le public. Les spectateurs effectuent des préparatifs plus modestes mais similaires dans leurs propres espaces de soutien.²⁰⁴

Neste sentido, poderia se estabelecer que o eventual átrio ou mesmo a área do portal de entrada, pode ser considerado como o “espaço de suporte” da assembléia. Temos a plena certeza de que um estudo específico para cada igreja em particular, poderia acrescentar detalhes de como se aproveita em cada caso o “espaço cênico”; os “espaços de suporte”, assim como características relevantes de cada templo como, por exemplo, outros possíveis espaços aproveitáveis, a orientação cardinal da construção (da que depende, entre outros aspectos, a luminosidade do interior), entre outros aspectos a serem considerados.

2.4.5 Os “Atores” e o “Público”: Definição e Movimentos

Poder-se-ia, aos olhos do “espectador” desavisado, identificar aos oficiantes (Sacerdote, Diácono, Subdiácono, Coro de Padres) com os “atores” e a assembléia que assiste ao cerimonial do ofício referido, com o “público”. Neste sentido, tendo a assembléia, como veremos a seguir, participação responsorial e de determinados movimentos em alguns momentos do ofício, pode-se ampliar o conceito tradicional de “público” do tipo que tende a ficar apenas numa situação contemplativa (tipo religiosa) para um público que tem um certo grau de participação.

²⁰⁴ Atores e espectadores utilizam normalmente estes espaços intermediários para se preparar para seus diferentes papéis no espaço central. Os atores ajustam os vestiários e maquiagens, eles se preparam fisicamente e psicologicamente para o seu contato com o público. Os espectadores efetuam preparativos mais modestos porém semelhantes em seus próprios espaços de suporte. (Carlson, “Histoire des codes”, 68).

Porém, se olhado mais de perto, temos que, segundo a tradição romana tridentina, com poucas variações em relação à localização do coro e dos instrumentos musicais, segundo as épocas, os oficiantes (atores) se posicionavam de costas para a assembléia (público), de frente para o altar mor do templo, o que possivelmente pretendia criar uma certa “unidade” entre oficiantes e assembléia, confrontados ao elemento “divino” do evento. Neste sentido, o elemento “divino”, presente (espiritual ou simbolicamente) porém não visível aos olhos humanos “normais”, se configura como o verdadeiro espectador do ofício. Ao final, toda cerimônia religiosa tem como principal motivo a louvação do “divino”, procurando atingir, no seu percurso, o elevado estado místico do ritual de re-liquação com aquele que o originou e que o justifica, ao tempo que divulga os seus mistérios e ensinamentos à comunidade que participa da mesma. Poderia-se estabelecer um paralelismo entre o binômio oficiantes-assembléia, e o historicamente conhecido corifeu-coro. Pode-se dizer, então, que os oficiantes se articulam tanto como corifeus ou como atores a depender da função (louvação ou pedagógica) que estiverem cumprindo a cada momento da liturgia.

Em verdade, colocados em situação ideal, cada pessoa que participa da liturgia de qualquer religião, seja oficiante ou assembléia, é atingida por uma verdadeira rede psico-anímica articulada em diversos planos de envolvimento possíveis.

O pensamento anterior poderia se encaixar muito bem no campo ontológico da antropologia teatral, seguindo o conceito de “implicância”, exposto por Franco Ruffini.

Il faut ramener encore au domaine ontologique de l’anthropologie théâtrale les instances (théoriques et / ou pratiques) qui tendent à supprimer la division acteurs / public, à imposer le concept d’ “implication”, à déstructurer le lieu théâtral traditionnel, à chercher un public “originel” et / ou des expressions théâtrales “originelles”: instances qui ont en commun la recherche d’une communion plus intense et plus authentique entre tous ceux qui participent au spectacle.²⁰⁵

Em relação aos movimentos indicados para os oficiantes no espaço cênico, estes incluem a entrada, a colocação e ordem no altar, movimentos das mãos, braços, cabeça e corpo (no lugar), assim como deslocamentos entre diferentes pontos do templo. Um olhar mais detalhado do texto expõe uma lista importante de movimentos tanto na área próxima

²⁰⁵ Deve-se levar ao campo ontológico da antropologia teatral as instâncias (teóricas e/ou práticas) que tendem a suprimir a divisão ator/público, a impor o conceito de ‘implicância’, a destruir o lugar teatral tradicional, a buscar um público ‘original’ e/ou expressões teatrais ‘originais’: instâncias que têm em comum a busca da comunhão mais intensa e mais autêntica entre todos os que participam no espetáculo. (Franco Ruffini, “Anthropologie”, in *Théâtre – Modes d’approche* (Bruxelles: Labor, 1987), 92).

ao altar mor quanto em outras partes do templo (benção dos círios ou das pias, por exemplo).

Em relação à assembléia, os seus movimentos sempre são indicados por algum dos oficiais (Sacerdote, Diácono ou mesmo o Sub-Diácono o podem fazer), e estes se limitam basicamente a ficar em pé, ajoelhados ou sentados nas bancas.

2.4.6 Aspectos Dramáticos e Pedagógicos do Texto

Com o termo “texto” procura-se definir o conjunto de frases e parágrafos que sejam falados ou cantados pelos oficiais e/ou pela assembléia. Escrito majoritariamente em latim vulgar (língua “oficial” da Igreja Católica Apostólica e Romana), ele se articula em (no mínimo) dois planos. O primeiro é o mais concreto das palavras escritas (e manifestas) que se referem à história da vida e morte de Jesus Cristo e que, como sustento dramático, configura a base do segundo plano, que é o pedagógico, como necessidade eclesial de transmitir aos fiéis os ensinamentos humanos e espirituais do modelo a seguir (Jesus Cristo), ao tempo de redescobrir ou aprofundar os próprios aprendizados por parte dos oficiais. A experiência cênica nunca é unívoca entre corifeu, coro e espectadores. No caso, uma situação ideal faria com que, no clímax místico do ritual litúrgico, os atores recebessem a energia de retorno do “espectador” divino, o que forneceria um novo aprendizado, sem lugar para dúvidas.

2.4.6.1 Aspectos Dramáticos

Uma olhada sumária no texto mostra que, como já foi dito, o âmago do “roteiro” são os fatos acontecidos desde a última ceia de Quinta-feira Santa até o final do Sábado de Glória (ou de Aleluia, segundo outra forma de denominá-lo). Uma história básica de amor, traição e morte, na qual a fé e a esperança guiam até a resolução manifesta no Domingo de Ressurreição. Quando inserida na liturgia cristã, se percebe o porquê da última ceia ter virado modelo estrutural da Santa Missa: ela possui o modelo de ceia-oferenda sacra, onde Jesus Cristo não apenas divide o pão e o vinho com os seus discípulos, mas os mune com um sentido de recordação ao tempo que oferece algumas chaves de comunicação e oração como o é o Pai Nosso. Anuncia a traição de Judas e a negação de Pedro. Resumindo, Jesus está consciente do que vai acontecer no dia seguinte, e portanto se oferece em sacrifício incruento e privativo aos apóstolos em pão e vinho (com os que ele se identifica), para fazê-lo no dia seguinte em sacrifício público em corpo e sangue (e alma, por que não?)

para a humanidade toda. Os outros eventos históricos (traição de Judas Escariote, Paixão, Via Crúcis, Impropérios, etc.) tem ocupado espaços e graus de importância diferentes na história da liturgia católica, tendo algumas delas se dividido entre liturgia e para-liturgia. Observe-se, por exemplo, que a traição de Judas virou a tradicional “Queima do Judas”, acontecida no Sábado de Glória, ficando do lado de fora do templo como manifestação popular, enquanto que a Paixão e a Via Crúcis tem se transformado em duas manifestações separadas: uma litúrgica (a Paixão) e que acontece na Sexta-feira Santa, enquanto que a Via Crúcis se articula entre a Adoração da Cruz e os Impropérios. Já a Procissão dos Passos e a Procissão do Enterro, fora do Templo, se manifestam de forma para-litúrgica. Em relação à Adoração da Cruz, Margot Berthold estabelece que foi na Igreja do Santo Sepulcro onde, no século IV, se celebrou pela primeira vez a *adoratio crucis*, o cerimonial pascoal que, seis séculos mais tarde, viria a ser a origem das representações cristãs no interior das Igrejas.²⁰⁶

2.4.6.2 Aspectos Pedagógicos

Todos os elementos mencionados nos três parágrafos anteriores, no meio de orações de louvor e pedidos à Santíssima Trindade, têm uma dupla articulação de louvor e ensino. Na verdade, pouco existe neste mundo do que não se possa extrair um ensinamento. É esse aspecto pedagógico que observaremos aqui, pois é o que justifica a presença das nove Lições no Ofício de Trevas, e que acontecem na hora canônica mais elaborada depois do Ofício da Missa. Sem entrar mais profundamente nos motivos e razões históricas da existência das nove lições dos três Noturnos na primeira hora canônica, Rower afirma, no seu *Dicionário Litúrgico*, que “desde os primeiros séculos faziam-se leituras, alternadamente com a recitação de salmos, nas reuniões para o culto divino. Entraram estas no Ofício quando este se tornou a oração oficial.”²⁰⁷ Com a clara intenção do ancestral “ide e multiplicai-vos”, o trabalho de espalhar o Evangelho ensinando a palavra de Cristo começou com os próprios apóstolos nas proximidades do mundo antigo (arredores do Mar Mediterrâneo). Com o tempo, a necessidade da nascente organização religiosa em continuar se expandindo *urbi et orbi*, manteve o espírito pedagógico no seu seio. E nada melhor que manter as leituras noturnas sob forma de lições para cumprir essa tarefa.

²⁰⁶ Margot Berthold, *História Social del Teatro*, 2 vols., tradução de Gilberto Gutiérrez Pérez (Madrid: Guadarrama, 1974), vol. 1, 206.

²⁰⁷ Rower, *Dicionário*, 132.

2.4.7 A Voz, a Música, e os “efeitos sonoros”

2.4.7.1 A Voz

Indicações sobre a forma de falar o texto do ofício aparecem nos textos estudados. Explicações em relação à forma de falar o texto do ofício incluem uma gama bem definida de intensidades²⁰⁸ e alturas vocais, indicadas já desde o primeiro dia do Tríduo Sacro. Desde a fala em voz grave e monotónica²⁰⁹; passando pela fala em voz baixa²¹⁰; a preocupação com a inteligibilidade do texto falado²¹¹; até o texto para não ser fonado mas recitado em *secreto*²¹², estas indicações se encontram através do texto litúrgico todo,²¹³ possivelmente justificado pelo simples motivo de estabelecer uma intenção de regulamentar a forma de falar, tentando evitar exaltações de voz fora de lugar, ao tempo de manter o espírito e sacro decoro da liturgia (preocupação histórica da Igreja Católica e um dos motivos da instauração do Concílio de Trento). Pode-se incluir também o resgate da tradição, do esquecimento ou distorção da “regra” pelo tempo; motivo secundário talvez, mas não menos importante.

2.4.7.2 A Música

Além das considerações próprias e inerentes à forma de colocar a voz para o canto gregoriano, e daquelas que surgem da prática própria do cantochão, não existem indicações de outras fontes sonoras nos textos impressos, exceção feita dos “efeitos sonoros” que veremos depois. Embora isto não signifique muito, marca claramente o posicionamento da Igreja Católica em relação ao uso de instrumentos musicais no templo. Sendo variável o uso do órgão durante a Semana Santa (mais especificamente desde a Segunda-feira Santa

²⁰⁸ O uso consciente e racional deste aspecto na liturgia tem o seu paralelo no uso das dinâmicas na música, e a sua discussão teórica na Europa, remonta ao século XVI, nos trabalhos de Zarlino e Vicentino. Ver Matthias Thiemel, “Dynamics”, in *New Grove Dictionary Online*, edited by Laura Macy, <<http://www.grovemusic.com>>, [acessado em 2 de Outubro de 2002].

²⁰⁹ “Oratio Réspice dicitur gravi et recta voce, et ultima syllaba deprimitur ut in Psalmis.” [A Oração Réspice dir-se-á com voz grave e plana, e a última sílaba diminuirá nos Psalms]. (*Officium Majoris Hebdomadae et Octavae Paschae cum cantu* [Ratisbonae: Pustet, 1923], 174).

²¹⁰ “In Officio vero recitato, ad omnes Horas, vox deprimitur per tonum in fine cujusque Psalmi, Cantici et cujusque divisionis: item etiam in fine Psalmi Miserere, qui post Horas voce submissa recitatur.” [No ofício realmente recitado, em todas as Horas, voz baixa para os tons finais dos Psalms, Cânticos, e das divisões: coisa igual no final dos Psalms Miserere, que depois das Horas se recita com voz mínima]. (Idem, *Ibidem*, 174).

²¹¹ “intelligibili voce dicens” [diz com voz compreensível] (Idem, *ibidem*, 411).

²¹² “Hodie et biduo sequenti, dictis secreto *Pater noster*, *Ave Maria* et *Credo*”. [Hoje e os dois dias seguintes diz-se o Pai Nosso, Ave Maria e o Credo, internamente, sem falar]. (Idem, *ibidem*, 174).

²¹³ Muitas são de fato as indicações do tipo de voz utilizada em momentos específicos, não apenas no Tríduo Sacro, mas no Ano Litúrgico todo, constituindo, desta forma, uma característica a ser destacada no que se refere à administração sonora do texto.

até o Sábado de Trevas inclusive), o fato de não estabelecer nenhum detalhe em relação ao uso de outras fontes sonoras instrumentais, ao tempo que não o estimula, tampouco o proíbe explicitamente. Em termos gerais pode-se dizer que o uso da música é tradicional na liturgia católica como já o era na liturgia judaica, da qual a estruturação histórica da liturgia cristã é herdeira direta. Ela não cumpre um papel de “trilha” ou de música “incidental”, mas de um elemento importante na estruturação e articulação do ofício. Nestes termos poder-se-ia considerar que ela possui quase as mesmas funções da música de ópera, de opereta ou mesmo de outras manifestações do gênero, isto é, estabelecer a comunicação emocional e posterior memória do texto “dramático”.

2.4.7.3 Os efeitos sonoros

Mesmo tendo muito pouca articulação, ou justamente por isso, chama a atenção o uso de certo efeito sonoro breve, porém muito sonoro, denominado de “*fragor*” e de “*strepitus*”, o que acontecia depois da hora Nona.²¹⁴ Ainda não foi possível determinar com precisão a forma com que este estrépito era ocasionado. Fontes secundárias afirmam que poderia ter sido produzido por algum tipo de instrumento semelhante à “matraca” ou à “palmeta” (tipo de chicote com argolas nos lados); ou mesmo pelo bater dos missais e breviários contra os bancos da assembléia.²¹⁵

O uso dos sinos, reaparecendo no Glória da Missa de Sábado Santo²¹⁶, configura mais um elemento de forte tradição simbólica dentro da liturgia católica, que acrescenta, ao cantochão, um elemento tímbrico próprio de exaltação anímica. O fato dos sinos estarem colocados “fora” do espaço cênico acrescenta uma dimensão própria e muito próxima do “espiritual”.

²¹⁴ “Sic terminantur omnes Horae in hoc tríduo, usque ad Nonam Sabbati sancti inclusive. Ad Laudes tamen, finita Oratione, fit fragor et strepitus aliquantulum”. [Concluem assim todas as Horas neste tríduo, até a Nona de Sábado Santo inclusive. Porém no Laudes, uma vez acabada a Oração, faz-se o breve estrondo e ruído.] (Idem, ibidem, 212).

²¹⁵ Atualmente o *fragor* é praticado em São João del-Rei (MG) pelo bater dos pés da assembléia no chão do templo.

²¹⁶ “et finitis a Choro *Kýrie, eléison*, incipit sollemniter *Glória in excélsis*, et pulsantur campanae.” [e terminado no Coro o *Kyrie eleison*, começa solene o *Glória in excelsis*, e tocam os sinos]. (Idem, ibidem, 414).

2.4.8 Os acessórios (figurinos, objetos, etc.)

2.4.8.1 Os “figurinos”

Considerados, então, os “atores” ou “corifeu” e o “coro”, a vestimenta utilizada durante o cerimonial litúrgico, pode ser considerada em termos teatrais, como o “figurino” dos mesmos.

Em relação aos “figurinos” da assembléia, embora não se possa ter controle absoluto e em toda época sobre os mesmos, Ferdinand Denis, no seu livro *Portugal*, informa que a capa marrom e o lenço branco (acompanhado ou não pelo “pente”), configuravam uma espécie de vestimenta feminina nacional entre as classes privilegiadas, o que muito provavelmente foi utilizado também para ir à Igreja.²¹⁷ Vieira Fazenda informa:

Até os pobres do Lava-pés que se celebrava na Quinta-feira Maior, no Paço da Cidade, não eram admitidos sem casacas. Havia um alfaiate especial encarregado de fazer as casacas, cujas medidas eram, com antecedência, tomadas ao entrar da quaresma.²¹⁸

Já Luiz Verardi em relação ao vestuário masculino, explica que “Um chapéu preto e luzente, botins ou sapatos bem lustrosos, luvas asseidadas, são as cousas principaes de que não se deverá prescindir. Casaca e calças de panno fino preto, collete e lenço de pescoço branco, formão o resto do vestuário de bom tom.”²¹⁹ Sobre o mesmo tópico Carmen D’Avila em termos gerais expõe que “Em todas as eras da nossa historia encontra-se, como prova de respeito religioso, o cuidado esmerado das ‘toilettes’ com que se vae ás igrejas. Hoje infelizmente, muita gente assim não pensa. Ouve-se mesmo dizer: ‘uma “toilette” ligeira para ir á igreja’.”²²⁰ Logo depois especifica:

O vestuário de côr preta para as cerimônias da Semana Santa é uma bela tradição, mas para a Sexta-Feira de Paixão é de rigor para os católicos.

Muito embora não tenhamos ainda como na Itália preceitos estabelecidos sobre os trajes para a Igreja, o bom senso nos ensina que o recinto de um templo requer sempre um vestuário simples e sério.²²¹

²¹⁷ Ferdinand Denis, *Portugal* (Paris: Firmin Didot, 1846), 373-374.

²¹⁸ José Vieira Fazenda, “Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 93, 217 (C).

²¹⁹ Luiz Verardi, *Novo Manual do Bom Tom* (Rio de Janeiro: Laemmert, 1910), 78.

²²⁰ Carmen D’Avila, *Boas Maneiras* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1942), 218.

²²¹ Idem, *ibidem*, 218.

Detalhes como não comungar com as mãos enluvadas, nem com um vestido aberto mais de quatro dedos abaixo da garganta, aparecem também no livro de D’Avila. Um estudo mais profundo das modas, usos e costumes do povo brasileiro e lusitano, poderia fornecer informações interessantes neste sentido.

Por contrapartida, a liturgia católica deixou estabelecida suficiente informação acerca dos “figurinos” dos oficiantes e suas cores.

Tendo a Sacristia a função de “camerino” aonde os oficiantes guardam e vestem os acessórios (*Pluviali*²²², *Stola*²²³, *Casula*²²⁴, *calceamentum*²²⁵, *Mitra*, *Amictu*²²⁶, *Alba*²²⁷, *Cíngulo*²²⁸, entre outros), inclusive o vestuário básico que é o hábito branco, além de outros que serão utilizados segundo a ocasião. As cores básicas utilizadas pelos oficiantes são o branco²²⁹; o violáceo²³⁰; e o preto²³¹. A indicação de superposição de cores, segundo a ocasião, também fica estabelecida no texto²³², assim como alguns momentos de tirar ou recolocar os acessórios durante a liturgia.²³³

²²² Capa de Asperges: manto grande sem pregas e acolchetado adiante, com uma peça, em forma de escudo (*clipeus*) nas costas, e três tiras aos lados.

²²³ Paramento litúrgico em forma de tira comprida, de uns 8 a 10 cm. de largura, colocado no ombro esquerdo a tiracolo.

²²⁴ Manto com capucho.

²²⁵ Calçados.

²²⁶ Pano de linho do tamanho de um grande lenço, com dois cadarços, com o qual o sacerdote cobre o pescoço e os ombros, passando os cadarços por baixo dos braços e atando-os sobre o peito.

²²⁷ Alva. Veste litúrgica de linho em forma de túnica.

²²⁸ Cinto para arregaçar a alva.

²²⁹ “Celebrans indutus Pluviali albo” [Celebram vestindo capas de Asperges brancas]. (*Officium Majoris Hebdomadae*, 230).

²³⁰ “Vesperis expletis, Sacerdos, Alba et Stola violacea indutus”. [realizada as Vésperas, os Sacerdotes vestem alva e estola violácea]. (Idem, ibidem, 235). A mesma cor é indicada em outras páginas do texto: “Dicta Nona in Choro, Sacerdos indutus Amictu, Alba, cingulo, Stola, et Pluviali violaceo, vel sine Casula, astantibus sibi Ministris cum Cruce.” [Dita a Nona no Coro, os Sacerdotes vestem amictu, alva, cinto, estola e capa de Asperges violáceos, ou sem capucho, caso estejam os Ministros com a Cruz]. (Idem, ibidem, 376).

²³¹ “In Choro, dicta Nona, Sacerdos et ministri induti paramentis nigri coloris, sine luminaribus et incenso, procedunt ad Altare”. [No Coro, dita a Nona, os Sacerdotes e ministros vestem paramentos de cores pretas, sem iluminação e incenso, dirigem-se ao altar]. (Idem, ibidem, 295).

²³² “Proelatus, seu Superior, super Amictus et Alba induitur Stola et Pluviali violaceis, et in loco ad id deputato, ministrante Diacono (qui paratus cum Subdiacono, ut in Missa, paramentis albis, ei assistit), imponit incensum in thuribulo” [O Prelado, ou melhor, o Superior, vestindo sobre o amictus e a alva, a estola e a capa de Asperges violáceos, e no lugar designado, o Diácono ministrante (prontos com o Subdiácono, até a Missa, o assiste com os paramentos brancos) coloca o incenso no incensário]. (Idem, ibidem, 236).

²³³ “revertitur, et accipit calceamenta, et Casulam.” [retorna e recebe os sapatos e o capucho]. (Idem, ibidem, 329). Outro exemplo aparece durante o Sábado Santo, quando estabelece que “Completa benedictione Cerei, Diaconus, depositis albis, sumit violacea paramenta, et vadit ad Celebrantem: qui exiit Pluviali, et sumit Manipulum et Casulam violacei coloris.” [Concluída a benção dos círios, o Diácono tira as vestimentas brancas, e coloca os paramentos violáceos, e vai até o celebrante: que tira a capa de Asperges, e pega o manípulo e o capucho de cor violácea]. (Idem, ibidem, 387).

2.4.8.2 Os objetos de uso “em cena”

Fora os objetos que a assembléia possa ter levado ao templo, poucos dos quais podem ter uma função litúrgica reconhecida, os diversos textos litúrgicos consultados referem-se ao uso de livros do Evangelho, castiçais, candelabros, incensários, vidros com óleos, vinho, cálices, pratos, toalhas do altar, crucifixos, água, entre outros que possam se acrescentar por parte dos oficiantes, e que fazem parte da liturgia em seus diferentes momentos.

2.4.9 A Iluminação e os Efeitos “sensoriais”

2.4.9.1 A Iluminação

Independente da época ou ano considerado (quer dizer, independente se o templo já foi iluminado eletricamente ou não), o uso da luz como elemento simbólico, aparece com funções cenográficas bem definidas. Sobretudo no que refere à diminuição da intensidade da luz no ambiente e ao seu posterior retorno ao normal, em cada um dos dias do Tríduo Sacro.

As indicações de ir apagando as velas do candelabro triangular de quinze velas, uma por uma, depois de cada um dos Salmos das duas primeiras horas canônicas²³⁴; de diminuir ao máximo a iluminação do templo²³⁵; até o retorno da vela acesa (que oportunamente tinha ficado escondida embaixo do altar)²³⁶; o retorno gradativo da iluminação²³⁷; ou mesmo a indicação de não modificar a intensidade da luz durante a

²³⁴ “et in fine cujuslibet Psalmi ad Matutinum et ad Laudes exstinguitur una ex quindicim candelis candelabri triangularis positi ante Altare.” [e ao final dos Salmos de Matinas e de Laudes escolhidos, apagar uma das quinze velas do castiçal triangular colocado na frente do Altar]. (Idem, ibidem, 174).

²³⁵ “Interim dum dicitur Canticum Benedíctus, exstinctis prius omnibus candelis in candelabro triangulari, proeter unam, quae posita est in summitate candelabri, exstinguuntur paulatim sex candelae positae a principio supra Altare, ita ut in ultimo versu exstinguatur ultima candela; similiter exstinguuntur lampades et luminaria per ecclesiam. Cum repetitur antiphona *Tráditior*, accipitur suprema candela ex candelabro, et absconditur sub Altari in cornu Epistolae.” [Enquanto é dito o Cântico Benedictus, tendo antes apagado todas as velas do castiçal triangular menos uma, que está no topo do castiçal, apaguem-se gradativamente as seis velas, colocadas primeiro sobre o Altar, e ao fim do último verso apagar a última vela; da mesma forma apagar as lampadas e luminárias da igreja. Ao repetir a antífona Tráditior, acender a vela superior do castiçal, e escondê-la abaixo do altar, no atril das Epístolas]. (Idem, ibidem, 210). Parágrafos semelhantes encontram-se nas páginas 295 e 375, sempre no final do *Ad Laudes* de cada dia do Tríduo.

²³⁶ “mox profertur candela accensa de sub Altari, et omnes surgunt, et cum silentio discedunt.” [logo descobre a vela acesa debaixo do Altar, e todos se levantam, e se afastam em silêncio]. (Idem, ibidem, 212).

²³⁷ “et Acolythus deferens candelam accensam de novo igne, accendit una ex illis tribus candelis desuper positis [...] Et procedens ad medium ecclesiae, ibi accenditur alia candela [...] Tertio procedit ante Altare, ubi accenditur tertia candela”. [e os acólitos levam velas novamente acesas, acendendo uma daquelas velas superiores em ternas [...] e vão ao meio da igreja, acendendo cada vela [...] por três vezes ir até o altar, onde acende três velas]. (Idem, ibidem, 378). Já na página 385, a indicação “*Hic accenduntur lampades*” refere à re-iluminação geral do templo, próximo ao fim da bênção dos círios (*Benedictio Cerei*).

Missa Praesanctificationum da Sexta-feira Santa²³⁸, são claro exemplo do uso da iluminação cênica na liturgia católica.

2.4.9.2 Efeitos “sensoriais”

O uso do incenso durante a liturgia católica, além das funções místicas e religiosas de purificação que tradicionalmente lhe são atribuídas, do ponto de vista puramente sensorial, configura um elemento que, ao tempo que incorpora estímulos para o olfato, a depender das dimensões do Templo, pode chegar a “enrarecer” a visibilidade dos eventos da liturgia.

No Tríduo Sacro, o seu uso está consignado a partir do ofício da Quinta-feira Santa, indicado tanto na procissão dos oficiantes no meio da assembléia²³⁹, quanto no altar²⁴⁰, durante a benção do *Oleum Catechumenorum et Infirmorum et Conficitur Chrisma*.

Por outro lado, a água e/ou o óleo, tendo tradição e características semelhantes ao incenso, configura mais um elemento cenográfico, tanto no que se refere à benção das pias batismais, com o tempo litúrgico que lhe são dedicadas, quanto à aspersão sobre a assembléia.²⁴¹

2.5 Breve Panorama da Música Litúrgica na Península Ibérica

Tanto na Espanha quanto em Portugal, o uso do estilo moderno na música litúrgica pode-se localizar no final da segunda metade do século XVII. Durante mais da metade do século XVII, o estilo antigo foi utilizado nas cerimônias tridentinas de maneira predominante, enquanto o estilo moderno ficou limitado a gêneros não litúrgicos. Isto é consequência direta das regias políticas relativas tanto às situações europeias, quanto ao panorama ultramarino. Com a expulsão dos mouros e a conversão dos “não cristãos” (em Portugal especialmente) a cristandade finalmente chegou a ser uma espécie de bandeira e escudo das coroas ibéricas. Bandeira pelo fato de terem submetido seu poder temporal à

²³⁸ “et non deferuntur luminaria neque incensum” [e não leva iluminação nem incenso]. (Idem, ibidem, 320).

²³⁹ “omnibus paratis, procedunt ad Altare processionaliter, hoc modo: In primis procedit thuriferarius,” [todos preparados, procedem ao Altar em procissão, deste modo: em primeiro lugar vai o incensário]. (Idem, ibidem, 245).

²⁴⁰ “Quo dicto, oblato Pontifici thuribulo, Pontifex imponit incensum, et benedicit more solito.” [Falado isso, abençoando o incensário pelo pontífice, o pontífice impõe incenso, e abençoa como é costume]. (Idem, ibidem, 246).

²⁴¹ “assistentes Sacerdotes spargitur de ipsa aqua benedicta super populum. Et ínterim unus ex ministris ecclesiae accipit in vase aliquo de eadem aqua ad aspergendum in domibus, et aliis locis.” [os Sacerdotes assistentes espalham a mesma água benta sobre o povo. E enquanto isso, alguns ministros da igreja aceitam dita água em vasos iguais para fazer a aspersão no povo e outros lugares]. (Idem, ibidem, 411).

Igreja; e escudo, porque a Igreja justificava e fortalecia as ações dos reis ibéricos, especialmente na colonização da América. A necessária unidade religiosa nas novas populações da América colonizada, como forma de controlar a possibilidade do protestantismo se expandir pelos territórios americanos, fez com que Espanha e Portugal defendessem os princípios religiosos romanos, garantindo, assim, um aliado de força para seu efetivo controle, e o eventual apoio do poder e influência papal em qualquer inconveniente diplomático. Não surpreende, então, que a referida política tenha gerado conflitos com o clero local, além de conseqüências culturais, como o uso musical do estilo antigo, que durante o século XVII foi a manifestação dessa estratégica submissão aos ideais romanos e ao Concílio de Trento. Devido ao fato do estilo moderno ter sido utilizado durante essa fase da península ibérica, apenas no repertório não litúrgico, a produção musical litúrgica do século XVII ibérico tem recebido designações tais como maneirista, estilo nacional ou nativo, entre outros, incluindo-se às vezes, sem precisão alguma, a expressão “estilo palestriniano”. Mesmo com elementos comuns à escola romana, a produção musical ibérica apresenta um trabalho de sensível maior elaboração textural em relação ao estilo palestriniano. Apenas uma parte do repertório musical litúrgico do século XVI peninsular, e que são as músicas dedicadas à Semana Santa, apresenta as mesmas características gerais do estilo antigo praticado posteriormente.

Durante o século XVII, os polifonistas espanhóis manifestaram características próprias, como o uso de versões pré-tridentinas do cantochão, se afastando assim do estilo palestriniano. Já na passagem do século XVII para o XVIII, o estilo moderno foi aceito na música litúrgica espanhola, embora o estilo antigo tenha sido usado até o século XIX.²⁴²

Situação semelhante pode-se observar em Portugal, onde o estilo antigo também foi utilizado até o final do século XVII. Na opinião de Brito e Cymbron, a assimilação do estilo moderno foi o resultado tardio das condições sócio-políticas,²⁴³ mas deve-se considerar que isto foi conseqüência direta da aceitação dos objetivos da Contra-Reforma e das determinações do Concílio de Trento por parte dos reis portugueses.

Por sua vez, Pedrosa Cardoso observa que tanto a influência da Inquisição quanto a aceitação do espírito da Contra-Reforma “explicam um distanciamento voluntário de

²⁴² Anna Cazorra i Baste, em 1993, constatou a utilização do estilo antigo em obras litúrgicas, assim como no repertório não litúrgico, demonstrando então, que na Espanha, o estilo antigo nunca chegou a ser ultrapassado durante o século XVIII. (Anna Cazorra i Baste, “The Composer and Maestro de Capella Joan Rossell and the Contribution to Preclassical Spanish Music”, Tese de Doutorado da Universitat Autònoma de Barcelona, 1993. Resumo disponível na internet em <<http://www.lib.umi.com/dissertations/fullcit?1338922>>, [acessado em 30 de Janeiro de 2002]).

²⁴³ “De facto, nem a Espanha, nem ainda menos Portugal, receberam um influxo significativo da revolução musical que teve lugar em Itália ao longo do século XVII.” (Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron, *História da música portuguesa* [Lisboa: Universidade Aberta, 1992], 97).

tudo quanto constituísse perigo para a ortodoxia e uma desconfiança ante qualquer inovação de origem não ibérica.”²⁴⁴

Brito e Cymbron chamam atenção para a sintonia portuguesa com as tendências litúrgico-musicais romanas (embora sobre diferentes modos), surgida, segundo eles, a partir do conservadorismo estabelecido nos centros religiosos portugueses desde a segunda metade do século XVI. Isto teria inibido o surgimento de inovações muito diferentes do estilo polifônico romano, considerando que as regulamentações e decretos surgidos no espírito da liturgia tridentina não motivaram significativas mudanças na música litúrgica local.

Pelo que diz respeito à música religiosa, essas decisões não vieram afectar grandemente os nossos compositores, os quais não se tinham nunca sentido especialmente atraídos pelos excessos contrapontísticos e a utilização de temas profanos característica da polifonia franco-flamenga e criticada pelos padres conciliares. Pelo contrário, a nova atmosfera de fervor religioso irá favorecer a actividade criativa dos mestres de capela das sés catedrais e dos conventos, onde, na ausência de uma corte e com o correlativo apagamento da Capela Real, se concentra grande parte da nossa vida musical neste período.²⁴⁵

Vieira Nery e Ferreira de Castro denominam maneirismo musical português à polifonia vocal do século XVII, com o uso restrito de instrumentos musicais. Trata-se, em termos gerais, de uma manifestação do estilo antigo à portuguesa, se contrapondo ao moderno por negação, destacando que a música portuguesa maneirista utiliza uma polifonia majoritariamente concebida entre quatro e seis vozes:

O Maneirismo perdura na Música portuguesa muito para lá de as suas últimas manifestações em Itália terem dado definitivamente lugar ao Barroco, ao longo das décadas de 1630 e 1640. Se considerarmos em termos genéricos a nossa produção musical da segunda metade do século XVII verificamos, com efeito, que os géneros em que ela assenta são ainda, fundamentalmente, os que herdou do século anterior - a Missa, o Motete e o Vilancico no plano da Música sacra [...] Encontramos, por outro lado, uma persistência evidente da polifonia imitativa, na maioria dos casos concebida para uma textura de quatro a seis vozes.²⁴⁶

²⁴⁴ José Maria Pedrosa Cardoso, *O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra*, Tese de Doutoramento (Coimbra: Faculdade de Letras, 1998), vol. 1, 292.

²⁴⁴ Rodrigues, *Música sacra*, 82-83.

²⁴⁵ Brito e Cymbron, *História da música portuguesa*, 83-84.

²⁴⁶ Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da música* (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Comissariado para a Europália 91 - Portugal, 1991), 76.

O estilo antigo aparece em inúmeras composições portuguesas dos séculos XVI e XVII, especialmente aquelas destinadas à Semana Santa. Segundo Vieira Nery e Ferreira de Castro, a música religiosa da primeira metade do século XVIII demonstra o uso de ambos estilos (antigo e moderno) por parte dos compositores locais. Tome-se um breve exemplo que refere ao repertório pesquisado:

Fr. João de São Félix, que professou em 1697 no Convento da Trindade de Lisboa, foi autor de Lamentações e Lições ‘em canto de órgão’ mas é referido por um biógrafo como tendo também composto algumas cantatas ‘pelo estilo moderno com instrumentos em grande cadencia’.²⁴⁷

Enquanto o ouro brasileiro chegava em abundância à metrópole portuguesa, D. João V (1706-1750) iniciou o processo de assimilação efetiva do estilo moderno italiano, estabelecendo o envio de músicos portugueses para estudar na Itália ao tempo que convidava músicos italianos para compor e ensinar em Portugal. Este processo de atualização estética procurava superar a significativa defasagem musical em relação à Itália. As primeiras óperas conhecidas estavam sendo compostas em Florença, antes de terminar o século XVI, enquanto, de acordo com Vieira Nery e Ferreira de Castro: “Não existe Ópera em Portugal no século XVII, nem existirá até às primeiras serenatas italianas cantadas na corte portuguesa na década de 1720.”²⁴⁸

Estes aspectos da história musical portuguesa mostram a razão do estilo moderno ter chegado ao Brasil também muito tardiamente. No Brasil, o estilo moderno alcançou maior difusão a partir da segunda metade do século XVIII, convivendo, no repertório litúrgico, com o estilo antigo, o qual só foi completamente abandonado no início do século XX.

2.6 Breves apontamentos sobre a Música no Brasil dos séculos XVIII e XIX

2.6.1 Breve panorama dos estilos musicais praticados

No Brasil colonial e imperial, a questão dos estilos musicais praticados, apresenta grandes dificuldades de análise, ligadas a problemas históricos e à grande faixa de espaço e tempo no qual esta música se desenvolveu. Baseados nas divisões estilísticas arquitetônicas observadas na América portuguesa por Robert Smith no seu livro *Igrejas, casas e móveis*:

²⁴⁷ Idem, *ibidem*, 81-82.

²⁴⁸ Idem, *ibidem*, 79.

aspectos da arte colonial brasileira,²⁴⁹ Trindade e Castagna determinam um paralelo nos estilos praticados no mesmo território.

O primeiro deles, o jesuítico, desenvolveu-se no Brasil desde 1549, baseado em modelos da música ibérica católica de caráter funcional, ou seja, despreocupada com a função meramente artística das obras ou com o deleite da aristocracia, mas voltada a objetivos exclusivamente catequéticos e espirituais. [...] No Brasil, praticou-se até 1759 - quando a Companhia de Jesus ainda atuava nos domínios portugueses - desde canções nas línguas correntes (latim, português, espanhol, tupi-guarani e outras línguas indígenas), até obras em "*canto de órgão*" a várias vozes e com instrumentos, cantadas em latim em cerimônias religiosas. [...]

O segundo estilo [...] refere-se àquele encontrado em Minas Gerais. No tocante à produção musical, [...] se desenvolveu o movimento mais rico e mais coeso do período colonial. No entanto, [...] encontramos obras musicais de uma simplicidade pós-barroca, como as de Manuel Dias de Oliveira (Tiradentes, c.1735-1813) e de autores anônimos mineiros, distintas da produção pré-classica que floresceu entre c.1760-c.1820, de autores como J. J. Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), Marcos Coelho Neto (1763-1823), Inácio Parreiras Neves (c.1730 - 1793/4) e Francisco Gomes da Rocha (c.1754-1808), que já lograram uma produção de caráter dramático mais acentuado, porém plenamente integradas à função religiosa. A última fase da música colonial mineira, manifesta na produção de J. D. Castro Lobo (1794- 1832), já exhibe uma forte ligação com o classicismo musical italiano, totalmente regida pelas inovações operísticas, segundo modelos de Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa e Luigi Cherubini, fazendo surgir obras voltadas em primeiro lugar ao espetáculo - por meio do virtuosismo vocal e instrumental - e em segundo à religião.

O estilo encontrado na música do Rio de Janeiro colonial, [...] é tardio, mais complexo e cosmopolita. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), apesar de sua base estética portuguesa e italiana, utiliza também modelos importados de outras nacionalidades, sendo a riqueza de meios a característica principal de sua produção e de outros autores do início do séc. XIX. [...]

Uma certa semelhança pode ser observada entre a produção carioca e paulista colonial. A cidade de São Paulo, sede do Bispado desde 1745, procurou instalar uma prática musical que simbolizasse a Igreja triunfante e o poder colonial, sobretudo no período de atuação, como mestre de

²⁴⁹ Robert C. Smith, *Igrejas, casas e móveis: aspectos da arte colonial brasileira* (Recife: Ministério da Educação e Cultura / Universidade Federal de Pernambuco / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979), cap. I.

capela da catedral, do compositor português André da Silva Gomes (1752-1844), desde 1774.

Finalmente, a produção colonial nordestina, cujos maiores centros foram Salvador (Bahia), Recife e Olinda (Pernambuco), foi quase totalmente perdida, impossibilitando análises mais acuradas. Os raros exemplos sobreviventes, como o *Recitativo e Ária* de autor anônimo Baiano, de 1759 (possivelmente escrito por Caetano de Melo Jesus) e algumas poucas peças de Luís Álvares Pinto (c.1719- c.1789) já manifestam divergência estilística. O *Recitativo e Ária* utiliza uma forma plenamente barroca, mas já exhibe características estilísticas mais avançadas, que poderiam ser denominadas pós-barrocas ou pré-classicas. Luís Álvares Pinto, ao contrário, apresenta uma produção estilisticamente mais arcaica. Seus modelos são os do barroco português da primeira metade do séc. XVIII, com uma curiosa aliança entre a manutenção da polifonia antiga e a economia de recursos composicionais.²⁵⁰

2.6.2 Breve panorama da teoria e da prática musical litúrgica

Tanto no plano da teoria, quanto da prática musical, a relação entre a permanência da música litúrgica e a transmissão do conhecimento que ela envolve, é direta. Para se ter uma visão mais clara sobre a formação e informação musical que os compositores referidos nesta pesquisa tiveram à disposição, impõe-se uma revisão das formas de transmissão de conhecimento disponíveis no período, assim como dos embasamentos teóricos envolvidos.

2.6.2.1 O ensino de música no Brasil dos séculos XVIII e XIX

A transmissão de conhecimento musical no Brasil se articulou durante os séculos XVIII e XIX, segundo Fernando Pereira Binder e Paulo Castagna, através de cinco possibilidades: a) com os jesuítas, tanto nas Escolas de Ler, Escrever e Cantar, quanto nas Casas da Companhia, ou nos Seminários (estes últimos a partir de fins do século XVII); b) com um “mestre de solfa”, em Seminários; c) com um “mestre de capela”, nas matrizes e catedrais; d) com um “mestre de música” independente, estabelecendo uma relação mestre-discípulo, na qual o mestre recebia a sua contrapartida com a atividade musical do discípulo em favor dele; e e) no Conservatório do Rio de Janeiro, criado em 1841, e que

²⁵⁰ Jaelson Trindade e Paulo Castagna, “Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes”, *Revista Eletrônica de Musicologia* 1.2, (Dezembro de 1996): <<http://www.humanas.ufpr.br/rem/REMv1.2/vol1.2/mogi.html>>, [acessado em 2 de Novembro de 2002].

entrou em funcionamento a partir de 1848.²⁵¹ Acrescenta-se aqui a Academia de Música que, segundo informa Manuel Querino, funcionou em Salvador entre 1830 e 1836, “da qual era professor Domingos Mussurunga, e constituída dos melhores elementos da época, a qual se esmerava na propagação da divina arte”²⁵². É mister destacar que, segundo a referida fonte, Damião Barbosa de Araújo fez parte desta Academia.

Não se dispendo de imprensa ou tipografias no Brasil até a fundação da Imprensa Régia (cuja primeira publicação data de 1811), quando utilizados, os tratados teóricos eram manuscritos ou impressos em Portugal. A lista dos trabalhos hoje disponíveis, produzidos no Brasil, inclui a seguinte lista de autores e títulos: Caetano de Melo Jesus (“Escola de canto de órgão”²⁵³ - Salvador, 1759-1760); Luís Álvares Pinto (*Arte de solfejar*²⁵⁴ - Recife, 1761; “Muzico e moderno systema para solfejar som confuzão”²⁵⁵ - Recife, 1776); José de Torres Franco (“Arte de acompanhar”²⁵⁶ - Mariana, 1790); Anônimo (“Modo de dividir a canaria do Órgão”²⁵⁷ - Salvador, início do séc. XIX); André da Silva Gomes (*Arte explicada do contraponto*²⁵⁸ - São Paulo, ca. 1800, cópia de Jerônimo Pinto Rodrigues, Itu, 1830); José Maurício Nunes Garcia (*Compêndio de música e método de pianoforte*²⁵⁹ - Rio de Janeiro, 1821); e com autoria atribuída a Francisco Manuel da Silva (*Arte da muzica para uzo da mocidade brasileira por hum seu patrício* – Rio de Janeiro: Typographia de Silva Porto & C.^a, 1823; *Compendio de música prática destinada aos amadores, e artistas brasileiros* - Rio de Janeiro, 1832; o *Compendio de princípios elementares de música para o uso do Conservatório do Rio de Janeiro* - idem, 1838; o *Compendio de musica para o*

²⁵¹ Fernando Pereira Binder e Paulo Castagna, “Teoria Musical no Brasil: 1734-1854”, *Revista Eletrônica de Musicologia* 1.2 (Dezembro de 1996): <<http://www.humanas.ufpr.br/rem/REMV1.2/vol1.2/teoria.html>>, [acessado em 2 de Novembro de 2002].

²⁵² Manoel Raymundo Querino, *Artistas Bahianos (Indicações Biográficas)*, 2ª edição melhorada e cuidadosamente revista (Salvador: “A Bahia”, 1911), 161.

²⁵³ Referido por José Mazza no seu *Dicionário de Músicos Portugueses* (Lisboa: Ed. Império, s.d. (Extraído da Revista “Ocidente” 1944-1945)), 14. O Ms. encontra-se na Biblioteca Pública de Évora. Um dos capítulos da “Escola de Canto de órgão”, o *Discurso Apologético*, foi publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian, com notas introdutórias e edição de José Augusto Alegria, em Lisboa no ano de 1985.

²⁵⁴ Publicado pela Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, com notas preliminares e edição de Jaime Diniz, no Recife em 1977.

²⁵⁵ Ms. localizado, segundo notícia que Clarival do Prado Valladares divulgou no seu trabalho *Nordeste histórico e monumental*, 4 vols. (Rio de Janeiro: Norberto Odebrecht, 1982-1991) na biblioteca particular de D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança, bisneto de Pedro II, em Petrópolis (Arquivo Grão-Pará).

²⁵⁶ Ms. tradicionalmente localizado no Arquivo Público Mineiro, mas recentemente transferido para o Museu da Inconfidência (Casa do Pilar). Não é um trabalho original, mas cópia parcial da segunda edição do “Compêndio músico ou arte abreviada”, do português Manoel de Moraes Pedroso (Porto, 1ª ed.: 1751; 2ª ed.: 1769).

²⁵⁷ Ms. localizado no Arquivo Histórico Municipal (Fundação Gregório de Matos) em Salvador, (BA).

²⁵⁸ Publicado por Régis Duprat, Edílson Vicente de Lima, Márcio Spartaco Landi et al. (São Paulo: Arte & Ciência, 1998).

²⁵⁹ Publicado em fac-símile, com um amplo estudo prévio, por Marcelo Fagerlande, em 1996.

uso dos alumnos do imperial collegio "D. Pedro II" - idem, 1838; e o *Método de Solfejo, 1ª Parte* - 1842); e o português Rafael Coelho Machado (*Diccionario musical* - Rio de Janeiro, 1842; *Principios de Musica practica* - Rio de Janeiro, 1842; *Methodo de Piano-forte, composto por Francisco Hunten* - Rio de Janeiro, 1843; *Grande methodo de flauta, compilação dos famosos methodos de Devienne e Berbignier* - Rio de Janeiro, 1843; *Methodo de afinar piano* - Rio de Janeiro, 1843; *A.B.C. musical* - Rio de Janeiro, 1845; *O mestre para piano* - Rio de Janeiro, ca. 1850; *Methodo completo de Violão [...] por Matteo Carcassi* - Rio de Janeiro, ca. 1850; *Breve tratado d'harmonia* - Rio de Janeiro, 1851; *Elementos de escripturação musical ou arte de música* - Lisboa, 1852; *Método de órgão expressivo* - Lisboa, 1854; e *Método de Oficleide* - Rio de Janeiro, 1856).²⁶⁰

Estes trabalhos compreendem o período entre 1759 e 1856, e foram produzidos nas capitanias de Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo. Existem referências a outros trabalhos, infelizmente ainda não encontrados.

Da revisão desses trabalhos, pode-se gerar uma lista das obras teóricas citadas pelos escritores brasileiros. Entre eles destacam-se Guido d'Arezzo (*Micrologus de disciplina artis musicæ* - século XI); Guilherme de Pódio (*Commentariorum musices* - Valencia, 1495); Franchino Gaffurio (*Musice utriusque cantus practica* - Brescia, 1497); Nicolas Wollick (*Opus aureum musicæ* - Köln, 1501); Andreas Ornithoparchus (*Musicæ activæ micrillogus* - Leipzig, 1517); Gregório Faber (*Musices practicæ erotematum* - Basel, 1553); Nicola Vicentino (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica* - Roma, 1555); Martin de Tapia (*Vergel de Musica Spiritual Speculativa y Activa* - Burgo de Osma, 1570); Francisco de Montanos ("Compostura", N°4 do *Arte de Canto llano y de Canto de Órgano* 6 v. - Valladolid, 1592); Pedro Cerone (*El melopeo y maestro* - Napoli, 1613); Pedro Thalesio (*A arte de canto chão* - Coimbra, 1618); Antônio Fernandes (*Arte de canto de orgão e canto cham* - Lisboa, 1626); Giovanni Battista Doni (*Compendio del trattato de' generi e de' modi* - Roma, 1635); Athanasius Kircher (*Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in 4 libros digesta* - Roma, 1650-1690, 2 v.); Marcus Meibomius (*Tomo I Antiqua Musicæ in prologo Lectori benévolo* - Amsterdam, 1652); Andrés Lorente (*El porque de la musica* - Alcalá de Henares, 1672); Francesco Gasparini (*L'armonico pratico al cembalo* - Venecia, 1683); Manuel Nunes da Silva (*Arte mínima* - Lisboa, 1685); Mathis de Sousa Villa-Lobos (*Arte de cantochão* - Coimbra, 1688); Sebastien de Brossard (*Dictionnaire de musique* - Paris, 1703); Pablo Nassarre (*Escuela música según la práctica*

²⁶⁰ Até começos do século XX, ainda se manteve em uso a composição de "artes de música" e traduções comentadas de tratados europeus, como as realizadas na Bahia por Manoel Tranquillino Bastos (Cachoeira, 1854–1935) que estão localizadas na Biblioteca Pública do Estado, em Salvador (BA).

moderna - Zaragoza, 1723-1724, 2 v.); Jacques Ozanam (*Récréations mathématiques et physiques* - Paris, 1724); Jean le Rond d'Alembert (*Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau* - Paris, 1752).

Dos vinte e três trabalhos aqui listados, dentre os referidos nos trabalhos produzidos no Brasil, apenas quatro pertencem ao século XVIII, podendo-se especular entre opções e limitações nas escolhas dos embasamentos teóricos. Segundo Binder e Castagna,

a **Arte de solfejar** de Luís Álvares Pinto (1760), o tratado de André da Silva Gomes (c. 1800) e a obra de José Maurício Nunes Garcia (1821) não se preocupam com a citação de qualquer obra teórica. Os demais tratados que se utilizam dessas referências, apresentam uma bibliografia muito pouco atualizada. Em Caetano de Melo Jesus, por exemplo, dos 14 títulos citados, somente um é obra do séc. XVIII, a **Escuela música según la práctica moderna**, de Pablo Saragoza Nasarre (1723-1724, 2 v). No **Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão**, de Luís Álvares Pinto (Recife, 1776), dos 9 títulos, apenas três são do séc. XVIII, todos franceses, e dois deles são os mais citados em todo o tratado: o **Dictionnaire de musique**, de Sebastien de Brossard (Paris, 1703) e o **Elémens de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau**, de Jean de Rond d'Alembert (1752).²⁶¹

Outra constatação em relação a esses tratados é a escolha de trabalhos diferentes dos portugueses. Com o tempo, os tratados teóricos franceses irão ganhando espaço e reconhecimento, como anunciado por Álvares Pinto no seu trabalho de 1776.

Sobre os trabalhos estrangeiros, tanto os de origem portuguesa em particular, quanto de outras nacionalidades européias em geral, a maior parte das informações sobre música que chegava ao Brasil teria passado por Portugal, até a abertura dos portos em 1808.

Além dessa produção, o *Theatro Ecclesiastico* de frei Domingos do Rosário, referido na página 50 e integrante do repertório coletado, inclui na primeira parte uma série de *Documentos* reunidos em *Actos*, os quais fornecem, segundo foi visto oportunamente, o embasamento teórico-prático mínimo suficiente para melhor entender não só o cantochão, mas a forma de pensar e resolver os problemas musicais de parte da renascença.

Mas, fora das referências explicitadas nos trabalhos listados acima, qualquer tentativa de especular acerca de quais outras fontes teriam sido conhecidas pelos compositores locais, sem base documental ou justificativa mínima suficiente, ultrapassaria

²⁶¹ Binder e Castagna, "Teoria Musical no Brasil", *ibidem*.

os limites desta pesquisa. Os casos pertinentes serão informados nas resenhas biográficas específicas ou nas análises das obras.

2.6.3 As dimensões dos conjuntos instrumentais

Visando a um conhecimento mais aprofundado das práticas musicais, será feita uma breve revisão do contexto sócio-musical dos séculos XVIII e XIX.

Em termos gerais, no Brasil, a prática musical ligada ao culto católico, esteve quase totalmente articulada pela confluência das ações desenvolvidas por instituições monásticas, conventuais, diocesanas e laicas, que definiram vários dos seus aspectos mais relevantes. Segundo Castagna,

A prática musical revelou características próprias em conventos (habitações de comunidade religiosa), mosteiros (núcleos de monges ou monjas), casas de companhias religiosas (como a Companhia de Jesus), catedrais, igrejas paroquiais (ou matrizes) seminários e colégios diocesanos e, finalmente, capelas de irmandades e ordens terceiras. Embora exista o costume, no Brasil, de se referir a quaisquer templos católicos como *igrejas*, esse termo não é correto quando aplicados a capelas ou oratórios de irmandades e ordens terceiras, nas quais a prática musical gozou de uma certa autonomia em relação às igrejas diocesanas e regulares.

Em mosteiros e conventos, as obrigações do coro eram divididas entre os monges e conventuais, mas a estrutura musical mais complexa estava nas catedrais, que contavam com o chantre, o mestre de capela, os capelães cantores, o organista e os moços do coro, além da participação do bispo, vigário e outros membros prebendados, em cerimônias específicas. Nas igrejas paroquiais, entretanto, nas quais os clérigos prebendados eram normalmente o pároco e o coadjutor, a prática musical era mais simplificada, contando, às vezes, com um mestre de capela. Finalmente, em capelas de irmandades e ordens terceiras, a música religiosa era realizada principalmente por conjuntos contratados por tempo determinado e, em casos excepcionais, por um organista, também contratado. [...]

O direito do Padroado esclarece as interferências do rei em questões litúrgicas, algumas vezes até musicais [...]. Se as catedrais exibiram uma prática musical com maior número de cerimônias litúrgicas, as irmandades e ordens terceiras foram as responsáveis pela maior quantidade de cerimônias cantadas, nas vilas e cidades brasileiras, a partir do século XVIII, resultado do intenso processo de urbanização, principalmente em Minas Gerais.

As irmandades eram associações geralmente de leigos, instituídas em torno de devoções específicas.

Gozavam de certa autonomia para a construção de capelas e para a prática de cerimônias ligadas à sua devoção. As ordens terceiras, por sua vez, filiavam-se sempre a uma *ordem primeira*, ou seja, uma ordem religiosa constituída por homens (*ordens segundas* eram constituídas por mulheres). Em decorrência dessa característica, as ordens terceiras instaladas no Brasil estabeleceram-se com base nos estatutos das ordens terceiras já existentes em Portugal.²⁶²

Vários pesquisadores têm-se ocupado de levantar informações sobre este tópico. Embora as práticas musicais na liturgia, no que se refere ao número de instrumentistas, não dependessem apenas da hora e/ou momento litúrgico, mas também de fatores de caráter social como já foi mencionado, pode-se dizer que as relativas ao Tríduo Sacro e em particular às Lamentações de Jeremias eram às mais restritas. Neste sentido, distinguem-se três tipos de músicas: cantochão; estilo antigo e estilo moderno. Segundo as práticas musicais desenvolvidas em território brasileiro, os três repertórios coexistiram na prática musical litúrgica católica.

Objetivando então a procura das dimensões dos conjuntos, especificamente para o repertório coletado, a revisão bibliográfica procurará cobrir os diversos estados brasileiros envolvidos.

2.6.3.1 Bahia

Na sua pesquisa acerca dos *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia*, Jaime C. Diniz informa que o coro “simples” era constituído basicamente de quatro cantores; o coro duplo, “ou de ‘vozes dobradas’ devia ser de oito integrantes. Sobre a parte orquestral, nada se sabe de concreto quanto à sua constituição. A Misericórdia não conservou nenhuma partitura, pela qual o pesquisador pudesse tirar algumas conclusões dos instrumentos usados.”²⁶³

Por sua vez, no seu trabalho sobre os *Velhos Organistas da Bahia (1559 – 1745)*, Diniz, detalhando as atribuições do mestre de capela, informa:

O da Santa Casa muita outra coisa devia fazer e providenciar, inclusive escolher os “Músicos, e tangedores que são necessários para se cantar nas Vespoas [sic] e Missas Solenes;”.... “Será obrigado a fazer uma pauta antes da Semana Santa daqueles que houverem de cantar as Paixões, lamentações (que estas sempre se darão aos melhores

²⁶² Castagna, “Estilo Antigo”, vol. 1, 188-190.

²⁶³ Jaime C. Diniz, *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810* (Salvador: CEDUFBA, 1993), 25.

Cantores), benção do Círio, e as mais cousas pertencentes à dita Semana Santa;”²⁶⁴

Complementando o anterior, segundo Castagna,

Os mestres de capela brasileiros não tiveram à sua disposição músicos ou cantores pagos pela Fazenda Real ou pela Fábrica das igrejas. Fazia parte do ofício desses mestres arregimentar e pagar, às suas custas, pessoas que pudessem desempenhar essa função, o que já estava pressuposto em seu ordenado. Para a economia de recursos, a solução mais freqüente foi o treinamento de discípulos que, ao lado de um ou outro músico pago pelo mestre, cantassem nas cerimônias religiosas. [...]

Os mestres de capela não eram nomeados exclusivamente para as celebrações religiosas da matriz, mas sim para as funções de uma determinada circunscrição territorial [...], onde se encontravam as igrejas anexas àquela na qual fora provido. Tais mestres deveriam deslocar-se constantemente, para celebrar cerimônias importantes em outras regiões, levando, para isso, os músicos e discípulos a seu serviço.²⁶⁵

2.6.3.2 Pará

Segundo as pesquisas desenvolvidas por Vicente Salles, relativas ao estado do Pará, a instalação do bispado do Pará, no século XVIII

trouxe para Belém, em 1724, d. Frei Bartolomeu do Pilar, primeiro titular do bispado, que era cantor e nas cerimônias do clero chegava “a cantar com ele à estante”. Frei Bartolomeu criou apreciável corpo artístico para a Sé, integrado inclusive por elementos naturais do Pará: 16 capelães, sendo um deles subchantre; 9 capelães músicos, sendo um deles mestre-de-capela; 8 moços de coro, também instruídos em música, e um organista.²⁶⁶

2.6.3.3 São Paulo

As obrigações dos mestres de capela referidas anteriormente para o território brasileiro em geral, quando observadas no contexto paulista, segundo Paulo Castagna,

²⁶⁴ Jaime C. Diniz, “Velhos Organistas da Bahia 1559-1745”, in *Universitas, Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia* 10 (Setembro/Dezembro 1971): 20. As citações entre aspas provêm do Livro dos serventuários da Casa, IV, 1731-1765. fl. 116-9v. (“Do Mestre da Capela e Chantre do Coro”. Cap.2). Ver nota 51 na página 40 do referido artigo.

²⁶⁵ Castagna, “Estilo Antigo”, vol. 1, 194.

²⁶⁶ Vicente Salles, “Quatro Séculos de Música no Pará”, *Revista Brasileira de Cultura* 2 (1969): 13-14.

ficam explicitadas “por exemplo, na Provisão de Manoel Vieira de Barros, para Mestre de Capela da Matriz da Vila de São Paulo (6 de Abril de 1657)”.²⁶⁷

Por sua vez Régis Duprat, pesquisando o livro de receita e despesa (1795-1826) da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora da Candelária de Itu (SP), presente no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, afirma que:

O padre Jesuíno escreve freqüentemente a música da semana santa que é regida, nos primeiros anos, pelo mestre-de-capela Inácio Rodrigues. Os músicos são “da terra” mas outros são trazidos “da cidade” de São Paulo; às vezes um ou dois clarinetes e um clarim, enquanto o músico Alexandre, da terra, ainda não está qualificado para tocar um ou outro instrumento; ou que José Antonio Landim ainda participa como clarinete. [...] Em 1800 são sete, sempre instrumentistas, os músicos que vão de São Paulo para as festas da semana santa “da terra”. Cantar, cantam até os filhos do capitão-mor, os de Inácio Pinto, mestre-de-capela, os de Jesuíno, e ele próprio canta se não toca o órgão, no qual é substituído, mais tarde, por seu filho, Elias.

Francisco José de Quadros faz o tiple; José Luiz do Monte Carmelo, o tenor, ambos irmãos de Jesuíno; Elizeu “canta a baixa”. Às vezes o contralto é cantado pelo padre Jerônimo Pinto Rodrigues, pelo padre Bernardo Luis de Melo ou pelo padre João Dias e o tiple por Miguel da Silva Dultra [...] O grupo dos tipples é completado por José Mendes Ferraz Júnior e por João Paulo, sobrinho de Jesuíno. O grupo dos rabequista é formado por José Mendes, Joaquim José de Quadros, pelo Padre João Paulo, Antonio da Silva Dultra, Manoel Mendes Ferraz e Antônio Delfim. Os regentes também se revezam e se sucedem: Inácio Pinto, o padre Joaquim José de Araújo, o padre Jerônimo Pinto Rodrigues, filho do primeiro, José Mendes Ferraz Júnior e Manoel Mendes Ferraz.”²⁶⁸

Descrevendo as atividades nas igrejas das Mojis (Mirim e Guaçu – SP), Duprat informa que durante a primeira metade do século XVIII,

a escrita e execução de obras a 4 vozes com acompanhamento de harpa, composição esporádica do coro exigindo gastos maiores com solenidades especialíssimas. Do contrário, eram solistas ou duos acompanhados pela harpa, ausente o órgão das igrejas das Mojis. Mas a presença da harpa não exclui a possibilidade de sua função ser de reforçar a parte baixa do órgão; quando a presença do órgão é afirmada, a harpa desaparece gradativamente. Pelo menos na região de São Paulo a harpa foi um instrumento comumente usado nas cerimônias religiosas acompanhando o cantor

²⁶⁷ Paulo Castagna, “Estilo Antigo”, vol. 1, 194.

²⁶⁸ Régis Duprat, *Garimpo Musical* (São Paulo: Novas Metas, 1985), 64-65.

solista, freqüentemente o próprio executante do instrumento.”²⁶⁹

Nos anos seguintes à chegada de André da Silva Gomes à cidade de São Paulo, e perante a tarefa de realizar a música da festa anual do Corpo de Deus, financiada pelo Senado da Câmara, os vereadores paulistanos aumentaram o pagamento em 1779 “com a condição de pôr esse na dita música rebecas e trompas que ficasse capaz”²⁷⁰

Continuando em São Paulo, Duprat menciona que, apenas dez anos depois da notícia anterior,

os elementos de que dispunha àquela época – 1789 – eram, além de Inácio Xavier de Carvalho, organista da Sé, um coro de rapazes, sendo assinaladas, também, despesas com fagote, trompas e clarim, o que implica numa orquestração com violinos, violoncelo e contrabaixo.²⁷¹

Os instrumentos de sopro referidos em singular ou plural serão entendidos na sua menor expressão (1 ou 2 respectivamente), levando em consideração o contexto histórico já observado. As informações relativas ao estado de São Paulo, podem ser resumidas na Tabela 9.

TABELA 9 - RESUMO DAS INFORMAÇÕES RELATIVAS A SÃO PAULO

Anos ²⁷²	Vozes				Sopros (madeiras+metais)					Cordas				Baixo	Tecla
	S	A	T	B	Fl	Ob	Cl	Pst	Tpa	Vno1°	Vno2°	Vla	Vc	?	
XVIII+	1	1	1	1											Harpa - Órgão
1779	1	1	1	1					2	2	2		2		Órgão
1789	1	1	1	1				1	2	2	2		2	Fg	Órgão
1800	1 ²⁷³	1	1	1			1-2			6 rabecas					Órgão

2.6.3.4 Minas Gerais

No território mineiro, como em todo o território brasileiro, os mestres de capela eram nomeados para uma região determinada, com “cadeira” na igreja principal, tendo os encargos de celebrar as cerimônias e de fiscalizar a prática musical em outras igrejas do seu distrito. Tais características, segundo Castagna, podem ser observadas

²⁶⁹ Idem, ibidem, 156-157.

²⁷⁰ Idem, ibidem, 167.

²⁷¹ Idem, ibidem, 165.

²⁷² O signo “+” depois dos algarismos romanos correspondentes ao século indica o período compreendido pela primeira metade desse mesmo século. Se o signo estiver antes do século, indicará o período da segunda metade desse mesmo século.

²⁷³ Segundo a informação referida por Duprat, mais dois tipos/sopranos podiam se acrescentar. Em relação às seis rabecas, acreditamos que a sua distribuição não ficaria longe do esquema que se observará para Minas Gerais de 2 vno1, 2 vno2 e 2 vc, ou também 3 vno1 e 3 vno2 (sem vc). O baixo instrumental seria realizado pelo órgão.

na provisão de Jorge Moreira Garcia para mestre de capela da Comarca de Pitangui (MG)²⁷⁴ [...] As obrigações dos mestres de capela, no século XVIII, eram compensadas por uma série de privilégios, que lhe permitiam auferir lucros com outras funções e controlar a atuação dos músicos da comarca, o que demonstra a importância de uma investigação mais sistemática sobre suas funções. De acordo com a Provisão de Julião da Silva Abreu para a Comarca do Rio das Mortes (4 de Fevereiro de 1753)²⁷⁵, cuja ‘cabeça’ era São João del Rei, o mestre de capela deveria fiscalizar a música executada em sua igreja, examinando os papéis dos cantores e lançando neles sua aprovação, recebendo, para isso, o estipêndio que constava no Regimento dos Mestres de Capela, documento até hoje nunca localizado. O mestre de capela era o responsável pela autorização para que os conjuntos musicais atuassem nas igrejas de seu distrito e também poderia participar deles e receber pelo seu serviço, sem que os músicos pudessem se opor²⁷⁶.

Isto mostra não apenas as relações entre os mestres de capela e os regentes das irmandades que eram eventualmente contratadas para realizar a música dos ofícios, mas também a forma em que a Igreja Católica controlava a prática musical no Brasil, segundo as correspondentes regulamentações emitidas por Roma, e supostamente vindas até aqui via Lisboa, Mafra, Coimbra, Évora ou mesmo, Rio de Janeiro.

Em relação ao serviço de música na Igreja da Ordem Terceira do Carmo – Sabará (MG) – durante a segunda metade do século XVIII, Francisco Curt Lange afirma:

²⁷⁴ “Em os 4 de outubro de 1749 se passou uma provisão a favor de Jorge Moreira Garcia por tempo de um ano para mestre da capela da Comarca da Vila de Pitangui, o que servira bem fielmente como convém ao serviço de Deus, assistindo com toda a música necessária, não só na freguesia, mas também em outra qualquer igreja do dito distrito. [assinatura] 4\$500.” (Arquivo Eclesiástico Arquidiocesano de Mariana (AEAM) - Provisões, portarias, licenças etc. 1748-1750, Tomo II: 1749-1750, Mariana, f. 177v. Citado em Castagna, “Estilo Antigo”, vol. 1, 196).

²⁷⁵ “Dom Frei Manoel da Cruz. Bispo. Fazemos saber que, atendendo-nos ao bom procedimento e capacidade do Padre Julião da Silva e Abreu, havemos por bem de o prover pela presente nossa provisão, por tempo de um ano, se antes o contrário se não mandarmos, em a ocupação de mestre da capela e canto eclesiástico da comarca do Rio das Mortes, a qual ocupação servirá como convém ao serviço de Deus e ao nosso, não consentindo que nas igrejas da dita comarca se cantem músicas com composição de mestres profanas, ou outras, que não sejam Antífonas, Salmos, Hinos, Graduais e as mais que se cantem na ordem da reza do Ofício Divino e Missa, conforme uso da festa, e porque se não cantem em uma festa as letras, que só competem a outra, para cada uma reverá e examinará aos papéis que nela houverem de cantar, pondo neles a sua aprovação, para o que lhe cometemos a nossa autoridade, por cujo exame levará o que consta do seu regimento, de que tiramos certidão da Câmara Episcopal; e querendo entrar nas músicas, cujos papéis aprovou, o pode fazer como músico particular, levando seu estipêndio pro rata, como os mais, ao que nenhum dos outros músicos se lhe deve opor, e mandamos aos R. Reverendos Párcos, sob pena de excomunhão maior, não consintam nas suas igrejas e capelas, cantem músicos alguns, ou se levante tom de Salmos e Antífonas de Ofício Divino sem aprovação do dito mestre de capela, ao qual mandamos, debaixo da mesma pena, o faça observar e requerer que se observe o que nesta lhe encarregamos, e com a cláusula de que valerá esta finda a de que usam, e findo o dito tempo acima ficará de nenhum vigor, e querendo continuar, no-la apresentará para novamente o provermos se nos parecer. Dada nesta cidade Mariana, sob nosso sinal, chancelaria e selo de nossas armas aos quatro dias de Fevereiro de mil setecentos e cinquenta e três anos”. (AEAM - Provisões 1752-1755, f. 19v. Citado em Castagna, “Estilo Antigo”, vol. 1, 197).

²⁷⁶ Castagna, “Estilo Antigo”, vol. 1, 196-197.

En un *Termo* (contrato) por el servicio de música [...] correspondiente a 1767, se estipula que Atanasio Ribeiro da Costa tenía que realizar la música de tres días consecutivos con 12 voces (que del *rol* por él presentado se pudieron apreciar), 6 *rebecas*, 3 *becoens*, 1 órgano y dos trompas comprometiéndose él a realizar todo con el mayor aseo por 260 octavas de oro. Las “rebecas” eran violines (rabecas) y los “becoens” los violochelos o contrabajos (rabecão, rabecões). Esta clase de contratos se extendieron hasta fines del siglo XVIII en medio de una regular competencia entre las agrupaciones musicales de cada ciudad.²⁷⁷

Também transcrito por Curt Lange, o Termo de Ajuste da Confraria de Nossa Senhora das Mercês (da *Capella* do Senhor Bom Jesus dos Perdões), realizado com Miguel Dionísio Vale e datado em 23 de Novembro de 1793, informa que:

Será obrigado o ajustante da Música a ter prompto hum coro, q’ constará de quatro vozes boas, hum rabecam, quatro Rabecas, e duas Trompas, e com este dº Coro fazer os actos dos Jubileos desta Irmande; e as mais funções abaixo declaradas, tudo na forma do costume.

Será obrigado a fazer a Novena e Festa de Nossa Senhora das Mercês, Reforçando ou aumentando o dº Coro com dous clarins mais huma clarineta, hum Buê, tudo melhor que puder ser.[...]

Será obrigado a cantar uma Missa em Quinta-feira Santa, havendo de se expor nesta capela o Santíssimo Sacramento²⁷⁸

ficando assim clarificadas as possibilidades de expansão do conjunto básico. Tais conjuntos e suas possibilidades instrumentais, como surge do último parágrafo, também teriam participado do Tríduo Sacro.

Por sua vez, em relação às práticas em Vila Rica, o mesmo pesquisador informa:

Domingos José Ferreira sometió a consideración del Senado de la Cámara Real de Villa Rica la aprobación de su agrupación musical. De esta y de otras propuestas se deduce que el conjunto se componía siempre de cuatro voces mixtas. Las voces femeninas estaban a cargo de hombres que cantaban en falsete, debiendo descontarse la presencia de castrados, cuya aparición en Río se vincula a las

²⁷⁷ Em um Termo (contrato) pelo serviço de música [...] correspondente a 1767, se estipula que Atanásio Ribeiro da Costa tinha que realizar a música de três dias consecutivos com 12 vozes (que do rol por ele apresentado se puderam apreciar), 6 *rebecas*, 3 *becoens*, 1 órgão e duas trompas, comprometendo-se ele a realizar tudo com a maior ordem por 260 oitavas de ouro. As “rebecas” eram violinos (rabecas) e os “becoens” os violoncelos e/ou contrabaixos (rabecão, rabecões). Essa classe de contratos se estendeu até finais do século XVIII, no meio de uma regular concorrência entre as agrupações musicais de cada cidade. (Francisco Curt Lange, *Archivo de Música Religiosa da la Capitania Geral das Minas Gerais (Brasil) (Siglo XVIII)*, Tomo I [Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1951], [4]).

²⁷⁸ Francisco Curt Lange, *História da música nas irmandades de Vila Rica, Volume V, Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias* (Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1981), 142.

representaciones escénicas durante la estadia de João VI. 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.²⁷⁹

Já quase na virada para o século XIX, Curt Lange continua:

Un intercambio muy activo hizo circular las obras por toda la Capitanía y más allá de sus fronteras y no debería extrañarnos si algún día descubriésemos música minera en Portugal. 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.

La primitiva belleza de las partituras, su transparencia sonora, fueron cubiertas por la cargazón impuesta por una nueva época, y particularmente por la influencia italiana.²⁸⁰

Por sua vez, Conceição Rezende, no seu trabalho *A Música na História de Minas Colonial*, refere uma notícia do jornal “Estado de Minas” que em 1976, historiando a fundação da Orquestra Lira Sanjoanense, informa: “na época da sua fundação (1776) era constituída de um tiple (menino soprano), um contralto, um tenor, um baixo, um 1º violino, um 2º violino, uma viola, um violoncelo, um contrabaixo, duas flautas ou oboés e duas trompas.”²⁸¹

²⁷⁹ Domingos José Ferreira submeteu à consideração do Senado da Câmara Real de Vila Rica a aprovação da sua agrupação musical. Desta e de outras propostas se deduz que o conjunto se compunha sempre de quatro vozes mistas. As vozes femininas estavam a cargo de homens que cantavam em falsete, devendo desconsiderar-se a presença de castrados, cujo surgimento no Rio se vincula às apresentações cênicas durante a estadia de João VI. O instrumental se compunha de violinos, violas, contrabaixo, oboés (ou flautas) e trompas. Não chegou até nós nenhuma obra original na qual figurem oboés nem fagotes, mesmo constando-nos que ambos instrumentos foram empregados com frequência. (Curt Lange, *Arquivo de Música Religiosa*, [4]).

²⁸⁰ Intercâmbio muito ativo fez circular as obras por toda a Capitania e além das suas fronteiras, não devendo nos surpreender se um dia descobriéssemos música mineira em Portugal. Com a decadência da mineria e dos recursos da Igreja, muitas obras do século XVIII caíram no esquecimento. Os novos instrumentos de sopro suprimiram o oboé, o fagote e a viola. O clarinete, o oficleide, a família dos saxhorns, o trompete a pistões e o trombone de vara começaram a ser utilizados nos templos. A sua introdução deve-se, em grande parte, à função social que, como filarmônicas, brindavam tais conjuntos de música religiosa nos seus povoados. A primitiva beleza das partituras, sua transparência sonora, foram cobertas pela carga imposta por uma nova época, e particularmente pela influência italiana. (Idem, *ibidem*, [4]).

²⁸¹ Maria da Conceição Rezende, *A Música na História de Minas Colonial* (Belo Horizonte: Itatiaia, 1989), 698.

Paralelamente, em nota do seu trabalho *As Cartas Chilenas*, Tarquínio J. E. de Oliveira comenta:

Manuel Lopes da Rocha deve ser o mesmo músico, tocador de segunda rabeça que, em 1775, tinha arrematado o contrato anual de música para as festas da Câmara de Vila Rica, com um conjunto composto por ele, Caetano Rodrigues da Silva (primeira rabeça), João Marques Ribeiro (segunda rabeça), Filipe Nunes (rabecão), Florêncio Ferreira Coutinho (primeira trompa), Antônio Freire (segunda trompa), Julião Pereira Machado (cantor-baixo), Ignácio Parreiras Neves (cantor-tenor [...]), Francisco Gomes da Rocha (cantor-contralto [...]), Silvyo e José da Costa (tiples ou tenores).²⁸²

A tudo isto, Geraldo Dutra de Moraes, acrescenta que:

Documentos da diocese fluminense revelam que, desde 1724, excelente conjunto musical atuava freqüentemente nas festividades religiosas, realizadas na Matriz de N. Sr^a do Pilar de Ouro Preto. [...] Compunha-se de um coral, formado de quatro vozes (soprano, alto, tenor e baixo) e acompanhamento orquestral de dois violinos, duas violas, um contrabaixo e duas trompas.²⁸³

Em relação a Mariana, Moraes se refere ao envio desde Portugal de uma remessa de músicas sacras realizado em 1750, que parece ter gerado alguns condicionamentos instrumentais.

A espineta foi substituída pelo cravo. O órgão tornou-se indispensável. Novos instrumentos de sopro seriam introduzidos nas orquestras, compreendendo a flauta, o fagote e o oboé.²⁸⁴

Segundo informa Moraes, o arquivo do Mosteiro de Santo Agostinho conserva uma carta datada em 1787 que o quarto bispo de Mariana, Dom Fr. Domingos da Encarnação Pontevel, enviou ao dominicano Frei Antônio de Castro Moreira, em Lisboa, solicitando o envio de música sacra “para órgão, oito instrumentos de corda, seis de sopro, além de acompanhamento de vozes”.²⁸⁵ As informações coletadas em relação ao estado de Minas Gerais, se apresentam resumidas na Tabela 10.

²⁸² Tarquínio J. E. de Oliveira, *As Cartas Chilenas. Fontes Textuais* (São Paulo: Referênciã, 1972), 156.

²⁸³ Geraldo Dutra de Moraes, *Música Barroca Mineira* (São Paulo: Conselho Regional de Farmácia, 1975), 13.

²⁸⁴ Idem, *ibidem*, 28.

²⁸⁵ Idem, *ibidem*, 33.

TABELA 10 - RESUMO DAS INFORMAÇÕES RELATIVAS A MINAS GERAIS

Ano	Vozes				Sopros (madeiras+metais)					Cordas				Baixo	Tecla
	S	A	T	B	Fl	Ob	Cl	Pst	Tpa	Vno1°	Vno2°	vla	vc	?	
1724	1	1	1	1					2	1	1	2		1 Cb	
1767	12 vozes ²⁸⁶								2	6 rabecas				3 rabecões	Órg.
1775	2 ²⁸⁷	1	1	1					2	1	2	-	1		
1776	1	1	1	1		2 ²⁸⁸			2	1	1	1	1	1 Cb	
1787	2	2	2	2					2?	3?	2?	2?	1?	1 Fg?	Órg.
1793	1	1	1	1		1	1	2	2	2			1		

2.6.4 Breves Resenhas Biográficas dos Compositores e Compiladores

A revisão dos compositores ou compiladores indicados no repertório coletado, envolve onze nomes cujas biografias foram alvo de pesquisas tanto no Brasil quanto em Portugal. As seguintes resenhas biográficas foram ordenadas o mais cronologicamente possível.

2.6.4.1 Domingos do Rosário

Segundo informa Ernesto Vieira, frei Domingos do Rosário,

natural da freguesia de Santa Maria dos Oliveas, professou na ordem franciscana dos frades capuchos a 15 de Abril de 1722. Estudou profundamente o canto litúrgico na escola estabelecida por D. João V em Santa Catharina de Ribamar, indo depois para o Convento de Mafra, onde ocupou o lugar de primeiro vigário ou cantor mor durante quarenta e um anos.²⁸⁹

Quando se publicou a sexta edição do *Theatro Ecclesiástico* do Rosário já tinha falecido, provavelmente pouco tempo antes de Maio de 1778, quando se transferiram à sua corporação os direitos que lhe pertenciam.

2.6.4.2 João da Veiga

Publicado em Lisboa em 1780, sob a chancela de Francisco Ameno, o *Rituale Sacri, Regalis, ac Militaris Ordinis B. V. Mariae de Mercede Redemptionis Captivorum*,

²⁸⁶ A notícia referida por Curt Lange, bem poderia ter esta distribuição: 3 sopranos, 3 contraltos, 3 tenores, 3 baixos, 3 violinos 1°, 3 violinos 2°, 2 violoncelos, 1 contrabaixo, 2 trompas e órgão.

²⁸⁷ Segundo a informação, tem de se lembrar que um soprano/tiple podia passar a ser um tenor.

²⁸⁸ Como a informação apenas refere “2 flautas ou oboés”, as distribuições possíveis são: 2 flautas (sem oboés); 2 oboés (sem flautas); ou 1 flauta e 1 oboé.

²⁸⁹ Ernesto Vieira, *Diccionario Biográfico de Músicos Portuguezes. História e Bibliographia da Música em Portugal*, 2 vols. (Lisboa: Tipographia Mattos, Moreira & Pinheiro, 1900), vol. 2, 264-265.

ad usum Fratrum ejusdem ordinis in Congregatione Magni Paraensi commorantium informa na sua folha de rosto que João da Veiga pertenceu à ordem dos mercedários do Grão-Pará, cumprindo as funções de Pregador e Comendador da mesma ordem na cidade do Pará. Além disso, Vicente Salles mais acrescenta. Tendo revisado extensa bibliografia específica disponível, a única referência encontrada por Salles é a do poeta e jornalista Filipe Alberto Patroni (1794-1866), quem, em carta a Salvador Rodrigues do Couto, datada de Lisboa, 5 de Setembro de 1817, confirmou que João da Veiga era paraense e religioso mercedário, considerando-o insigne, nestas poucas palavras: “O Grande Veiga, Religioso Mercedário e consumado Filósofo”.²⁹⁰ A tal informação, Salles acrescenta que,

além de “consumado filósofo”, isto é, homem de vasto saber, foi músico e cantochanista de excepcional competência. Praticava o cantochão “moderno”, “mensurato”, notação quadrada. Era versado nas leis canônicas que regiam a prática da música e era fiel ao decreto da *Sacrae Congregationis Rituum*, de 11 de Janeiro de 1681, ao qual se refere várias vezes. Deve ter compendiado o que se cantava no Convento e na Igreja de Belém desde os dias iniciais dessa congregação na capital do Grão-Pará.

O mercedário João da Veiga atuou no Convento de Belém na mesma época em que a cidade era dotada dos grandes edifícios religiosos projetados por Antônio José Landi e se transformava efetivamente num burgo ativo e progressista.²⁹¹

2.6.4.3 Jerônimo de Sousa Lobo

Poucas e incompletas são as informações biográficas que se possuem de Jerônimo de Sousa Lobo. Todos concordam que ele era compositor e instrumentista, nascido e falecido em Vila Rica de Albuquerque (atual Ouro Preto - MG). Em relação à data de nascimento, enquanto a *Enciclopédia da Música Brasileira*²⁹² e Márcio Miranda Pontes²⁹³ informam que nasceu no ano de 1780, Régis Duprat²⁹⁴ diz que nasceu por volta de 1729, acrescentando aproximadamente 50 anos aos 30 daquelas fontes anteriormente referidas. Já

²⁹⁰ Filipe Alberto Patroni, *Dissertação sobre o direito de caçar: carta a Salvador Rodrigues do Couto*, introdução, bibliografia e cronologia por Haroldo Maranhão (São Paulo: Loyola, Giordano, 1992), 129. Citado em Salles, “O Cantochão dos Mercedários”, in *Anais II Simpósio Latino-Americano de Musicologia* (Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999), 83.

²⁹¹ Salles, “O Cantochão dos Mercedários”, 83-84.

²⁹² Marcos Antonio Marcondes, ed., *Enciclopédia da Música Brasileira, Popular, Erudita e Folclórica*, 2ª ed. revista e atualizada (São Paulo: Art, Publifolha, 1998), 454.

²⁹³ Marcio Miranda Pontes, *Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos*, 2 vols. [CD-Rom] (Belo Horizonte: UEMG, FAPEMIG, 1999), vol. 1.

²⁹⁴ Régis Duprat e Carlos Alberto Baltazar, coord., *Museu da Inconfidência / Ouro Preto. Acervo de manuscritos musicais. Coleção Francisco Curt Lange. Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX* (Belo Horizonte: UFMG, 1991), 149.

André Cardoso indica o ano de 1721 como o mais provável para o nascimento do compositor mineiro,²⁹⁵ embora, em função de documentos localizados no Museu da Inconfidência (Casa do Pilar) não desconsidere a de 1729.²⁹⁶ Mais prudente se mostra José Maria Neves ao informar apenas que nasceu no século XVIII.²⁹⁷

Segundo Neves²⁹⁸, e repetindo parcialmente Curt Lange²⁹⁹, Jerônimo de Sousa Lobo teria sido irmão e testamenteiro do licenciado Antonio de Sousa Lobo (quem obteve as ordens sacras em 1742 e foi arrematante das músicas oficiais do Senado da Câmara de Vila Rica entre 1725 e 1750) e, ao que parece, foi o pai de Jerônimo de Sousa Queiros.³⁰⁰ Assim Neves afirma que pertenceu à irmandade do Senhor São José dos Homens Pardos, sendo esta uma indicação de que era mulato, opondo-se a hipótese de Curt Lange de que Sousa Lobo teria sido homem branco, pelo fato de possuir escravos, segundo documentos datados em 1769 da Irmandade de N. Sra. do Parto.³⁰¹ Da mesma fonte documental surge a informação que foi casado com Anna Maria de Queiros.

Segundo Curt Lange, já em 1746 Sousa Lobo atua profissionalmente na Irmandade do Santíssimo Sacramento de Ouro Preto – Nossa Senhora do Pilar.³⁰² Por sua vez, Pontes³⁰³ informa que foi regente e organista da referida Irmandade até o ano de 1801, assim como organista da Ordem Terceira de Nossa Senhora de Monte do Carmo e que, sendo músico atuante na sua cidade, teve contato com outros compositores como Lobo de Mesquita. Por sua vez, Cardoso menciona que se encontram registros da sua atuação profissional “nas Irmandades de Nossa Sra. do Pilar (1746-1757), Santo Antônio (1756-1757), N. Sra. das Mercês de Cima (1783) e Santíssimo Sacramento (1795-1797), como organista e regente (compositor).”³⁰⁴

²⁹⁵ André Cardoso, “Jerônimo de Souza Lobo no panorama da música mineira do século XVIII”, in *Anais II Simpósio Latino-Americano de Musicologia* (Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999), 141.

²⁹⁶ Idem, *Ibidem*, 141.

²⁹⁷ José Maria Neves, *Música sacra mineira. Catálogo de Obras* (Rio de Janeiro: Funarte, 1997), 104.

²⁹⁸ Idem, *ibidem*, 104.

²⁹⁹ Francisco Curt Lange, *História da música nas irmandades de Vila Rica, Vol. I, Freguesia de Nossa Senhora do Pilar, Primeira Parte* (Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979), 147. Cf. André Cardoso, *Op. Cit.*, 139-140.

³⁰⁰ Veja-se nota de rodapé 333.

³⁰¹ Francisco Curt Lange, *História da música na Capitanía Geral das Minas Gerais. Vol. 2: A Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem casados, Anuário do Museu da Inconfidência Nº6* (Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 1979), 224. Veja-se também Curt Lange, *História da música nas irmandades de Vila Rica, Vol. I*, 217.

³⁰² Curt Lange, *História da música na Capitanía Geral das Minas Gerais. Vol. 2*, 155.

³⁰³ Pontes, *Catálogo de Manuscritos Musicais*, vol. 2.

³⁰⁴ André Cardoso, *Op. Cit.*, 141.

O ano da sua morte também é questão de controvérsias. Enquanto Neves³⁰⁵ informa que faleceu por volta de 1803 (e Duprat confirma tal data), Cardoso conclui que “o compositor faleceu em alguma data entre 1798 e os primeiros meses de 1803”, afirmando “a existência de mais de um Jerônimo de Souza Lobo em Vila Rica, pois [...] em 1804 um outro ainda vivia, aos 83 anos de idade.”³⁰⁶

2.6.4.4 José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

Compositor, organista e regente³⁰⁷, nasceu em 12 de Outubro de 1746. Em relação à cidade natal, contrariamente ao que Duprat informa (Tijuco, atual Diamantina – MG)³⁰⁸, possivelmente baseado na tradição das pesquisas anteriores, segundo informam Neves³⁰⁹, Pontes³¹⁰ e a *Enciclopédia da Música Brasileira*³¹¹, Mesquita nasceu em Vila do Príncipe (atual Serro - MG). Segundo as supracitadas fontes, foi filho do português José Lobo de Mesquita e de sua escrava Joaquina Emerenciana, tendo sido liberto pelo pai. Estudou música e latim com o padre Manuel da Costa Dantas (mestre de capela da matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Vila do Príncipe).

Muito provavelmente antes de 1776 estabeleceu-se no Arraial do Tejuco (atual Diamantina – MG), tendo iniciado sua carreira de organista na matriz de Santo Antonio por volta de 1783 – onde possivelmente foi responsável pela instalação do órgão encomendado ao organeiro padre Manuel de Almeida Silva, de Vila do Príncipe – até que, a 17 de Julho de 1789, ingressou na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. A 25 de Janeiro de 1788 ingressou na confraria de Nossa Senhora das Mercês dos Homens Crioulos, em que aparece como juiz de devoção de Nossa Senhora da Saúde no período 1788-1789. Foi membro de mesas diretoras de diversas irmandades, entre as que se destaca a de Nossa Senhora do Amparo (1792-1795).

Sobre o seu cargo de alferes do Terço de Infantaria dos Homens Pardos, enquanto Pontes³¹² e a *Enciclopédia Brasileira de Música*³¹³ informam que tal nomeação aconteceu

³⁰⁵ Neves, *Música sacra mineira*, 104.

³⁰⁶ André Cardoso, Op. Cit., 143.

³⁰⁷ Pontes, no referido *Catálogo de Manuscritos Musicais* acrescenta o cargo de mestre de capela, sem nenhuma informação adicional acerca do local ou período. (Pontes, *Catálogo de Manuscritos Musicais*, vol. 2.).

³⁰⁸ Duprat e Baltazar, *Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX*, 149.

³⁰⁹ Neves, *Música sacra mineira*, 101-102.

³¹⁰ Pontes, *Catálogo de Manuscritos Musicais*.

³¹¹ Marcondes, *Enciclopédia da Música Brasileira*, 508-509.

³¹² Pontes refere o Terço da Cavalaria ao invés da Infantaria dos Homens Pardos. Ver Pontes, *Catálogo de Manuscritos Musicais*, vol. 2.

³¹³ Marcondes, *Enciclopédia da Música Brasileira*, 508-509.

no Arraial de Tejuco, Neves³¹⁴ e Béhague³¹⁵ se referem à mesma como acontecida em Vila Rica de Albuquerque (atual Ouro Preto – MG), onde se instalou em 1798, passando a dirigir a música da Ordem Terceira do Carmo, atuando também junto à Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar.

Em 1801 transferiu-se para o Rio de Janeiro, ocupando, até seu falecimento, em Abril de 1805, o posto de organista da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, posição alcançada graças à grande fama que precedeu sua chegada.

2.6.4.5 André da Silva Gomes

Segundo informam Régis Duprat³¹⁶ e a *Enciclopédia Brasileira de Música*,³¹⁷ André da Silva Gomes, quarto mestre-de-capela da sé de São Paulo, nasceu em Lisboa no mês de Dezembro de 1752, como consta do assento do seu batismo realizado na freguesia de Santa Engrácia, daquela cidade, aos 15 de Dezembro, em sua própria casa, por estar em perigo de vida. A 1º de Janeiro de 1753 levaram-no os pais à igreja para receber os santos óleos, na pia batismal.

Era filho legítimo de Francisco da Silva Gomes e Inácia Rosa, naturais de Lisboa, como consta também do termo de casamento, um ano após sua chegada a São Paulo, com a viúva Maria Garcia de Jesus, a 26 de Setembro de 1775, na paróquia da Sé. Estudou no Seminário Patriarcal de Lisboa, onde foi aluno do compositor e mestre de capela José Joaquim dos Santos (1747-1801). Segundo informa Ernesto Vieira, sobre a forma e conteúdos do ensino no citado Seminário,

a excellente escola do Seminario Patriarchal educava-os completamente ensinando-lhes não só música, mas também grammatica portuguesa, latim e italiano; os numerosos solfejos de Perez, Luciano, João Jorge, Solano e tantos outros, faziam d'elles leitores imperturbaveis que liam á primeira vista e sem o menor embaraço toda a musica que se lhe apresentasse; os exemplos dos melhores cantores italianos estabelecidos em Lisboa eram-lhes util lição para adquirirem um bello methodo de canto, cuja tradiçãõ se conservou por muitos annos.³¹⁸

³¹⁴ Neves, *Música sacra mineira*, 101-102.

³¹⁵ Gerard Béhague, “Lobo de Mesquita, Jose Joaquim Emerico”, in *New Grove Dictionary of Music Online*, edited by Laura Macy, <<http://www.grovemusic.com>>, [acessado em 2 de Outubro de 2002].

³¹⁶ Régis Duprat, *Música na Sé de São Paulo Colonial* (São Paulo: Paulus, 1985), 58-75.

³¹⁷ Marcondes, *Enciclopédia da Música Brasileira*, 333.

³¹⁸ Vieira, *Diccionario Biographico*, vol. 1, 9.

Chegado ao Brasil com 21 anos, Silva Gomes foi trazido pelo terceiro bispo de São Paulo, em fins de 1773, para organizar e reger o coro de música da catedral, o qual até então não teria existido, começando a fazê-lo em princípios de 1774 e a regê-lo como primeiro mestre da nova Sé, cargo que teria desempenhado gratuitamente durante cinquenta anos, distribuindo o ordenado e demais emolumentos do cargo entre os músicos. Sua produção foi considerável e contínua até 1801, quando se demitiu, relaxando a demissão por especial empenho da autoridade eclesiástica. A provisão de 8 de Novembro de 1790, com que a rainha de Portugal, dona Maria, o confirmou no cargo de mestre de capela da Sé de São Paulo, reitera o mesmo fato.

Em 1787, seu nome é citado na documentação da Ordem Terceira do Carmo. Dois anos depois aparece cumprindo as suas funções tanto nas missas encomendadas pela Irmandade do Santíssimo Sacramento, assim como pela de São Miguel, estabelecidas ambas na Sé, nas suas correspondentes datas magnas. Nesse mesmo ano já pertence ao Primeiro Regimento de Infantaria Miliciana, recebendo patente de capitão, com a que figura no Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Sé, e da Ordem Terceira do Carmo, em 1789 e 1790. Em 21 de Fevereiro de 1790 compra a sua casa no Pátio de São Gonçalo e por volta de 1797-1798, obtem a patente de tenente-coronel.

Lecionava meninos pobres gratuitamente, educando outros enjeitados ou órfãos. Segundo os dados censitários, conta de 16 agregados homens, aos quais, como filhos adotivos, deu-lhes o nome de família, a falta de filhos próprios. Após 1797 dedica-se ao ensino do latim, sendo nomeado interinamente para o cargo de mestre régio de Gramática Latina da cidade de São Paulo, por falecimento de Pedro Homem da Costa, seu antecessor no cargo, só efetivado em 1803. A ausência de Silva Gomes como mestre-de-capela se confirma em 1806, quando o cargo é ocupado por Joaquim da Silva.

Em 1813 ingressa na Irmandade do Santíssimo Sacramento na qualidade de irmão. Integrou o Governo Provisório de São Paulo a 23 de Junho de 1821 como representante da Instrução Pública, em consequência de um movimento popular liberal, inserindo-se assim, na corrente favorável à permanência do príncipe Dom Pedro no Brasil. Aparentemente entre 1822 e 1823 esteve em Cotia, segundo surge das datações das Jaculatórias e da Missa de Natal, que constitui sua última obra conhecida. Faleceu aos 17 de Junho de 1844, à idade de 91 anos.

2.6.4.6 Damião Barbosa de Araújo

Damião Barbosa de Araújo nasceu na ilha de Itaparica (BA) em 27 de Setembro de 1778, “de filiação ainda ignorada”³¹⁹. As informações relativas à infância e juventude deste compositor são quase nulas. Tanto Manuel Querino quanto Renato Almeida, referem que o seu pai o destinou ao estudo da música, embora Diniz considere estas afirmações como “tradição oral”, sem base documental.³²⁰

Mesmo questionado, Querino é quem menciona grande parte do “histórico” infanto-juvenil de Barbosa de Araújo. Assim é que se “sabe” que o pai de Damião era hábil sapateiro e amante da música e que Damião tinha dois irmãos do sexo masculino. Da mesma forma se refere sua atividade como primeiro violino no pequeno teatro de madeira que houve no Guadalupe, conhecido posteriormente como Ópera Velha, em Salvador. Assim sendo, não é difícil concluir, acompanhando o raciocínio de Diniz, que Damião não teria demorado “em tomar contato com a música e os seus mestres da cidade de Salvador, onde se tornaria acatado ‘professor da arte de música’, sobretudo depois de seu ingresso na Irmandade de S. Cecília da Bahia.”³²¹

Já em 1808, a chegada de D. João VI à Bahia foi fator decisivo na vida do compositor baiano. Segundo Cernicchiaro, tendo o monarca “riconosciuto nel giovine artista um peregrino ingegno, lo incoraggiò ad andare a Rio Janeiro (1808)”³²² Das circunstâncias e características do referido encontro, nada mais se sabe. Se realmente aconteceu ou, como cogita Diniz mais cautelosamente, a presença do rei em Salvador “teria influído muito para que o artista baiano se transferisse, mais tarde, para o Rio de Janeiro”³²³, fica no plano das especulações. Chegando à nova capital do Reino, como já o era o Rio de Janeiro, em 1813, serviu à música da Brigada do Príncipe, inclusive como chefe e compositor, tendo posteriormente pertencido como violinista à Capela Imperial e sido mestre de uma banda de música de menores.³²⁴ Foi ainda no Rio que, em data ainda desconhecida, ingressa na Irmandade de S. Cecília, pois sua assinatura aparece em

³¹⁹ Diniz comenta: “Debalde, tentei a localização do registro de seu batismo, em Itaparica e, posteriormente, no arquivo da Cúria Metropolitana de Salvador, onde teria obtido os desconhecidos dados.” (Damião Barbosa de Araújo, “*Memento Baiano*” para *Côro e Orquestra*, comentários e restauração de Jaime C. Diniz, Estudos Baianos Nº2 [Salvador: Dpto. Cultural da Reitoria da UFBA, 1970], 7).

³²⁰ Cf: Querino, *Artistas Bahianos*, 167; Renato Almeida, *História da Música Brasileira*. 2ª ed. (Rio de Janeiro: F. Briguier, 1948), 314.

³²¹ Araújo, “*Memento Baiano*”, 8.

³²² reconheceu no jovem artista um certo talento, encorajou-o a ir ao Rio de Janeiro (1808). (Vincenzo Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)* [Milano: Fratelli Riccioni, 1926], 151).

³²³ Araújo, “*Memento Baiano*”, 9.

³²⁴ Idem, *Ibidem*. Por sua vez Cernicchiaro explicita que era “primo violino”. (Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile*, 151).

documentos dessa Irmandade.³²⁵ Pela data de composição de um Te Deum da sua autoria, se sabe que já está novamente em solo baiano no ano de 1828. Que está presente na Mesa da Irmandade de S. Cecília da Bahia, em 1830, é Querino quem o afirma.³²⁶ As atividades musicais de Damião, desde esse ano, se dividem entre a composição³²⁷, o violino, a regência e a Academia de Música.³²⁸

Damião Barbosa de Araújo faleceu em 20 de Abril de 1856, deixando uma produção de música sacra litúrgica tanto em estilo antigo quanto moderno, para-litúrgica em estilo moderno, e de música secular também em estilo moderno.

2.6.4.7 Antônio dos Santos Cunha

Segundo José Maria Neves³²⁹ Antônio dos Santos Cunha foi compositor e organista. A mais antiga referência a ele data de 1786, relativa à venda de papel para a Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte de São João del Rei. Em 1800 ingressou na Ordem Terceira do Carmo e, em 1801, na Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, ambas em São João del Rei, sendo estes, claros indicadores da sua qualidade de homem branco. Parece que a venda de papel em branco – tanto como resmas quanto em forma de livros – foi uma das suas formas de sustento, pois em 1805 recebeu pagamento da Irmandade de São Miguel e Almas pela venda de um livro com as folhas em branco.

O livro de pagamento da Ordem Terceira do Carmo menciona-o em 1815 como “ausente para Lisboa”.

2.6.4.8 José Rodrigues Domingues de Meirelles

Segundo a *Enciclopédia de Música Brasileira*³³⁰, José Rodrigues Domingues de Meirelles foi compositor, regente, e flautista, nascido em Vila de Nossa Senhora da Piedade (atual Pitangui – MG) ao redor de finais do século XVIII ou inícios do século XIX. Aproximadamente entre fins do século XVIII e o primeiro terço do século XIX foi

³²⁵ Dado informado por Diniz: “Examinando papéis do Arquivo Nacional, lembro-me ter visto a assinatura do compositor baiano em mais de um documento oriundo da mesma irmandade.” (Araújo, “*Memento Baiano*”, 9).

³²⁶ Manuel Raymundo Querino, *A Bahia de Outrora* (Salvador: Progresso), 105.

³²⁷ Segundo refere Diniz, há documentação pertencente à Ordem 3^a de São Francisco, estabelecendo pagamentos diversos pela composição de diversas obras. Ver Araújo, “*Memento Baiano*”, 12.

³²⁸ Instituição referida por Querino “da qual era professor Domingos Mussurunga, e constituída dos melhores elementos da época”. (Querino, *Artistas Bahianos*, 161).

³²⁹ Neves, *Música sacra mineira*, 103.

³³⁰ Marcondes, *Enciclopédia da Música Brasileira*, 499.

mestre de capela da Vila de Pitangui, onde, segundo Pontes, era chamado de “O Grande Músico”.

2.6.4.9 Jerônimo de Sousa Queiros³³¹

Do filho de Sousa Lobo com Anna Maria de Queiros, sabe-se bem menos que do seu eventual progenitor. Duprat³³² informa apenas que nasceu em Vila Rica (atual Ouro Preto – MG) em 1798.³³³ Sem verbete próprio na *Enciclopédia da Música Brasileira*, a única informação que esta acrescenta, inserida no verbete do seu pai, é que compôs uma Missa e Credo em dó, obra datada em 1826, ao qual Duprat se refere como o da sua morte. Por sua vez, Cardoso informa que Sousa Queiros foi compositor e com atividade comprovada até 1826. Teria pertencido a Irmandade do Santíssimo Sacramento, assim como à de N. Sra. do Monte do Carmo. Segundo Curt Lange, para esta última compôs uma missa e credo a dois coros, segundo o *Livro n.4 de Receita e Despesas* dessa Irmandade.³³⁴

2.6.4.10 José Maria Xavier

Compositor e professor de música nascido em São João del Rei aos 23 de Agosto de 1819, foi filho de João Xavier da Silva Ferrão e de Maria José Benedita de Miranda. Estudou canto, clarineta e violino com o seu tio, Francisco de Paula Miranda, passando ao Seminário de Mariana, e sendo ordenado padre a 19 de Abril de 1846. Em 1847 foi nomeado pároco de Rio Preto, posto que abandonou por motivos de saúde, retornando então a São João del Rei. Desde então se dedicou a compor e ensinar música. Neves³³⁵ nos informa que é definidor da Ordem Terceira de São Francisco de Assis e da Confraria de São Gonçalo Garcia, assim como comissário da Ordem Terceira do Carmo.

Durante a V Semana Industrial Mineira, em Juiz de Fora, em Outubro de 1872, recebeu a Medalha de Prata pela execução de suas obras. Foi provedor da Santa Casa da Misericórdia entre 1879 e 1880. No fim de sua vida tornou-se capelão da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos e da Confraria de Nossa Senhora do Rosário (em cujo cemitério

³³¹ Não confundir com Jerônimo Emiliano de Sousa Queirós, compositor, músico e regente carioca (ca.1857-17/4/1936). Idem, ibidem, 653.

³³² Duprat e Baltazar, *Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX*, 150.

³³³ Levando em consideração as datas de nascimento e morte do seu sugerido pai (Jerônimo de Sousa Lobo), Sousa Queiros teria nascido quando o pai tinha 69 anos, sendo possível levantar dúvidas em relação à paternidade sanguínea, mantendo-se a possibilidade de ser filho adotivo, entre outras. Outra questão duvidosa a ser levantada é a formatação dos sobrenomes, em relação à transmissão dos mesmos.

³³⁴ Curt Lange, *História da música nas irmandades de Vila Rica, Vol. I*, 263. Cf. André Cardoso, Op. Cit., 144.

³³⁵ Neves, *Música sacra mineira*, 104.

está enterrado). Faleceu aos 22 de Janeiro de 1887. Uma semana depois, no jornal *Arauto de Minas*, o poeta e político Severiano de Resende publicou seu elogio fúnebre na edição de 29 de Janeiro de 1887. Da sua produção são conhecidas mais de cem obras, disseminadas em diversos arquivos mineiros. Suas *Matinas de Natal*, editadas na Alemanha, representam caso raro de música mineira do século XIX, com partitura impressa.

2.6.4.11 J. M. Augusto Muniz

Além da inclusão de J. M. Augusto Muniz entre os compositores do século XIX³³⁶, nada mais se sabe dele.

2.6.5 Breves comentários sobre o Grupo de Ms. de Mogi das Cruzes

Em função da autoria não indicada no Ms. do “Ofício de Quarta Ferial Santa” do Grupo Mogi das Cruzes (em diante GMC) e das características particulares do Ms., levantar-se-ão informações contextuais que possam suprir, pelo menos parcialmente, a falta de informações biográficas do seu ainda não identificado autor.

A Vila de Mogi das Cruzes, no Estado de São Paulo, foi criada em 1611. O convento e a igreja da Ordem 1.^a de Nossa Senhora do Carmo funcionaram desde 1630, conjunto acrescido de uma capela anexa de Irmãos Terceiros, nas décadas posteriores. Segundo informam Jaelson Trindade e Paulo Castagna,

Tinha, naturalmente, uma igreja Matriz, irmandades, confrarias. Tinha uma vida rural equilibrada, com latifúndios acumuladores de índios, muitos sítios rurais pequenos e médios; os agregados - gente livre em terras alheias - e os indígenas, servos da lavoura, que os colonos traziam aprisionados na "*torna bolta do sertão*", movimentavam a produção.

Para o trabalho de catequese, fornecimento de trabalhadores temporários aos estabelecimentos rurais, bem como para movimentar as próprias fazendas, contava o município com dois aldeamentos missionários criados pelos padres jesuítas: Aldeia de N. Sr.^a da Ajuda e Aldeia de N. Sr.^a da Escada. A Escada não dispunha propriamente de uma fazenda e, nos primeiros anos do século XVIII, passou para a administração de frades franciscanos vindos de outra localidade.

³³⁶ Maria da Conceição Rezende, “Museu da Música da Arquidiocese de Mariana – Minas Gerais”, in *1º Encontro Nacional de Pesquisa em Música*, 51-80, (Mariana (MG): s.i., 1984), 57.

Os carmelitanos do convento da Vila, possuíam duas grandes fazendas com capelas capazes de dizer missa para a população rural: Santo Alberto e Santo Angelo. [...]

No povoado, menos de 100 casas de morada - morar mesmo era no campo. Mogi, vizinha à cidade de São Paulo, estava ao lado do caminho que, através do vale do rio Paraíba, atingia os limites com a Capitania do Rio de Janeiro. Articulava-se, assim, ao principal circuito comercial e urbano do território. [...]

O quadro sócio-econômico da Capitania de São Paulo, nestes primeiros vinte anos do século XVIII, apresenta solução de continuidade. Esvaziada de população, sangrada pelos distantes descobertos auríferos das Gerais e do Centro-Oeste, torna-se uma economia dependente do trânsito interno, com predomínio da produção de mantimentos; uma fase denominada como "Intermezzo Roceiro" pelo arquiteto Luís Saia, ao caracterizar o contexto da "Morada Paulista" na primeira metade daquele século.³³⁷

³³⁷ Jaelson Trindade e Paulo Castagna, "Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes", *Revista Eletrônica de Musicologia* 1.2 (Dezembro de 1996): <<http://www.humanas.ufpr.br/rem/REMV1.2/vol1.2/mogi.html>>, [acessado em 2 de Novembro de 2002].

3 Modelos Pré-Composicionais (MPC)

Da importância inerente aos documentos pesquisados, observam-se três níveis: a) os documentos com peso jurídico-canônico (Encíclicas, Bulas, Breves, Editos, Constituições, Atas Conciliares, Decretos, etc.); b) os documentos sem peso jurídico-canônico, porém citados na categoria anterior; e c) os documentos que se referem a práticas ou costumes relacionados à presente pesquisa.

Entre os MPC definidos de uma ou outra forma por tais documentos, podem-se distinguir dois tipos básicos com diferente peso e valor na análise: a) os surgidos das regulamentações e documentos eclesiásticos (com eventual apoio de outros documentos referidos por aqueles); e b) os estabelecidos pela prática comum (com eventual apoio de outros documentos relacionados). Enquanto os primeiros serão tomados como o padrão de análise principal, procurar-se-á observar as práticas comuns para o repertório estudado e as possíveis origens das mesmas.

Entre os problemas encontrados na definição dos MPC específicos das Lamentações, a partir da documentação levantada na Revisão Bibliográfica, destacam-se dois: a) poucos documentos se referem especificamente às Lamentações ou ao tempo ou hora litúrgica em que elas acontecem, a maioria deles simplesmente objetivando a prática da música na liturgia em geral (exceção feita aos Decretos da SCR); e b) a pouca clareza no uso da terminologia jurídico-eclesiástica para definir os documentos (com exceção dos Decretos da SCR), igualando, aparentemente, num mesmo nível hierárquico, Encíclicas, Bulas, Breves, Editos e Constituições, assinadas tanto pelo Papa quanto por diversos Cardeais. Levando isto em consideração, conseguiu-se estabelecer quatro tipos de MPC: a) os relativos ao texto; b) os relativos aos instrumentos utilizados; c) os relativos aos estilos ou práticas; e d) os relativos ao caráter musical.

3.1 Relativos ao Texto

Segundo surge da revisão bibliográfica, o texto tridentino das Lamentações está constituído por uma seleção fixa de versículos extraídos do livro bíblico das Lamentações de Jeremias, acrescentado de fórmulas características de abertura e encerramento.

Se observadas macroestruturalmente, as Lamentações estão agrupadas em nove grupos de versículos distribuídos nas três Lições do 1º Noturno do Ofício de Matinas, de cada um dos três dias que integram o Tríduo Sacro.

Cada uma das lições apresenta uma estrutura que poderia ser resumida assim:

Anúncio inicial do dia
 Versículos da Lição I
 Fórmula de encerramento
 Versículos da Lição II
 Fórmula de encerramento
 Versículos da Lição III
 Fórmula de encerramento

Enquanto a fórmula de encerramento é sempre a mesma (*Jerúsalem, Jerúsalem convértere ad Dóminum Deum tuum*), o anúncio inicial (ou invocação) do dia pode adquirir duas formas diferentes, a depender do dia do Tríduo que se esteja observando:

a) 1º Dia – *Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae* (podendo aparecer escritas levemente variadas em textos pré-tridentinos);

b) 2º e 3º Dia – *De Lamentationes Jeremiae Prophetae* (podendo aparecer escritas levemente variadas em textos pré-tridentinos).

No texto tridentino (embora já existente em alguns breviários anteriores) aparece um novo anúncio antes da 3ª lição do 3º dia, com a fórmula *Incipit Oratio Jeremiae Prophetae*. Já entre os versículos de cada lição se observa uma estrutura que segue o seguinte esquema: Letra hebraica – Versículo correspondente.

Cada Lição é encerrada com uma fórmula livremente adaptada do livro de Oséias XIV:1: *Jerúsalem, Jerúsalem, convértere ad Dóminum Deum tuum*.

Resumindo o anterior, chega-se ao seguinte esquema geral para cada um dos dois primeiros dias:

A –	Anúncio inicial do dia
B –	b – Letra hebraica
	b' – Versículo correspondente da Lição I
	[l: B :l] (B se repete para cada versículo presente)
C –	Fórmula de encerramento
B –	b – Letra hebraica
	b' – Versículo correspondente da Lição II
	[l: B :l] (B se repete para cada versículo presente)
C –	Fórmula de encerramento
B –	b – Letra hebraica
	b' – Versículo correspondente da Lição III
	[l: B :l] (B se repete para cada versículo presente)
C –	Fórmula de encerramento

Já no último dia, este esquema se transforma levemente em função de mudanças estruturais presentes no próprio texto. A ausência de letras hebraicas no quinto capítulo das Lamentações e a inclusão do anúncio *Incipit Oratio Jeremiae Prophetae*, gerou o seguinte esquema:

- A – Anúncio inicial do dia
 B – b – Letra hebraica
 b' – Versículo correspondente da Lição I
 [: B :] (B se repete para cada versículo presente)
 C – Fórmula de encerramento
 B – b – Letra hebraica
 b' – Versículo correspondente da Lição II
 [: B :] (B se repete para cada versículo presente)
 C – Fórmula de encerramento
 A – Anúncio da “oração de Jeremias”
 B – b' – Versículo correspondente da Lição III
 [: B :] (B se repete para cada versículo presente)
 C – Fórmula de encerramento

Mesmo considerando a variante da última lição do terceiro dia (presença de anúncio e ausência de letras hebraicas) este esquema mostra aspectos muito fortes de modularidade na estruturação do uso litúrgico do texto, embora não exclusivos do rito romano tridentino, mas próprios da tradução que São Jerônimo estabeleceu na Vulgata, e do próprio texto poético nas fontes hebraicas, segundo foi observado anteriormente. A Tabela 11 mostra a estrutura do texto tridentino, para as Lamentações do Tríduo Sacro.

TABELA 11 - RELAÇÃO DA ESTRUTURA E DOS VERSÍCULOS DAS LAMENTAÇÕES TRIDENTINAS

Lição Nº	Quinta-feira Santa			Sexta-feira Santa			Sábado Santo		
	Anun.	Versic.	Encerram.	Anun.	Versic.	Encerram.	Anun.	Versic.	Encerram.
1ª	<i>Incipit</i>	I, 1-5	<i>Jerúsalem</i>	<i>De Lamenta.</i>	II, 8-11	<i>Jerúsalem</i>	<i>De Lamenta.</i>	III, 22-30	<i>Jerúsalem</i>
2ª		I, 6-9	<i>Jerúsalem</i>		II, 12-15	<i>Jerúsalem</i>		IV, 1-6	<i>Jerúsalem</i>
3ª		I, 10-14	<i>Jerúsalem</i>		III, 1-9	<i>Jerúsalem</i>	<i>Incipit Oratio</i>	V, 1-11	<i>Jerúsalem</i>

No caso do Brasil, e de acordo com a Revisão Bibliográfica, o texto que foi altamente difundido entre os séculos XVIII e XIX, é o contido no *Theatro Ecclesiastico*. Segundo as regulamentações, não deveria se acrescentar ou repetir palavras ou frases, não apenas pelo respeito que o texto litúrgico devia inspirar, mas pela demora que tais inserções gerariam na continuação da liturgia. Mesmo não se encontrando nada referente a tirar palavras ou frases, ou versículos inteiros, acredita-se que a imutabilidade do texto envolveria também este caso. Lembrando que cada Lição ou Lamentação é uma Unidade Musical Permutável, o texto incluído na Tabela 12 se articula em nove MPC, correspondendo cada um deles a cada uma das Lições ou Lamentações de cada dia do Tríduo Sacro.

TABELA 12 - TEXTO MODELO DAS LAMENTAÇÕES

Dia	Lição	Invocação / Encerramento	Letra	Texto do Versículo	
Feria Quinta in Coena Domini	1 ^a	Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae.	[1:1]	Quomodo sedet sola Civitas plena populo : facta est quasi vidua, domina géntium : Princeps provinciarum facta est sub tributo.	
			[1:2]	Plorans ploravit in nocte, & lacrymae ejus in maxillis ejus : non est qui consolétur eam ex omnibus charis ejus : omnes amici ejus spreverunt eam, & facti sunt ei inimici.	
			[1:3]	Migravit Judas propter afflictionem, & multitudinem servitutis : habitavit inter gentes, nec invenit requiem : omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.	
			[1:4]	Viae Sion lugent, eo quod non sint : qui veniant ad solennitatem : omnes portae ejus destructae, Sacerdotes ejus geméntes, vírgines ejus squalidae, & ipsa oppressa amaritudine.	
			[1:5]	Facti sunt hostes ejus in capite, inimici ejus locupletati sunt : quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum ejus : parvuli ejus ducti sunt in captivitatem, ante faciem tribulantis.	
	2 ^a	[Capitulo : Versículo]	Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	Vau	Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus : facti sunt Príncipes ejus velut arietes non inventientes pascea, & abierunt absque fortitudine ante faciem subsequéntis.
			[1:6]	Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae, & praevaricationis ómnium desiderabilium suorum quae habuerat a diébus antiquis, cum caderet populus ejus in manu hostili, & non esset auxiliator : viderunt eam hostes, & deriserunt sabbata ejus.	
			[1:7]	Peccatum peccavit Jerusalem, proptere à instabilis facta est : omnes qui glorificabant eam spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus : ipsa autem gemens convérsa est retrorsum.	
			[1:8]	Sordes ejus, in pedibus ejus nec recordata est finis sui : deposita est vehementer, non habens consolatórem : vide, Dómine, afflictionem meam, quoniam erectus est inimicus.	
	3 ^a	[Capitulo : Versículo]	Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	Jod	Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia ejus : quia vidit gentes ingressas Sanctuarium suum, de quibus praecéperas ne intrarent in Ecclesiam tuam.
			[1:10]	Omnis populus ejus gemens, & quaerens panem : dederunt pretiosa quaeque pro cibo ad refocillandam animam : vide, Dómine, & considera quoniam facta sum vilis.	
			[1:11]	O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, & videte, si est dolor sicut dolor meus : quoniam vindemiavit me, ut locutus est Dóminus in die irae furoris sui.	
			[1:12]	De excélsio misit ignem in óssibus meis, & erudit me : expándit rete pedibus meis, convertit me retrorsum : pósuit me desolatam, tota die moerore confectam.	
			[1:13]	Vigilavit jugum iniquitatum mearum : in manu ejus convolutae sunt, & impositae collo meo, infirmata est virtus mea : dedit me Dóminus in manu de qua non pótero surgere.	
Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	[1:14]	Nun			

TABELA 12 (CONT.)

Feria Sexta in Paras- ceve	1 ^a	De Lamentatione Jeremiae Prophetiae.	Jerusalem, Jérusalem, convertere ad Dóminum Deum tuum.	[II:8]	Heth	Cogitavit Dóminus dissipare murum filiae Sion : teténdit fúniculum suum, & non avértit manum suam a perditione : luxúique antemurale, & murus páriter dissipátus est.
				[III:9]	Theth	Defixae sunt in terra portae ejus : pérdidit, & contrívit vectes ejus, Regem ejus, & Príncipes ejus in géntibus : non est lex, & Prophetae ejus non invenerunt visionem a Dómino.
				[II:10]	Jod	Sedérunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion : conspersérunt cinere cápita sua, accíncti sunt ciliciis : abjecérunt in terram cápita sua vírgines Jérusalem.
				[II:11]	Caph	Defecerunt prae lácrymis óculi mei, conturbáta sunt víscera mea : effúsum est in terra jecur meum super contritione filiae pópuli mei, cum deficeret párvulus & lactens in platéis óppidi.
	2 ^a	Jerusalem, Jérusalem, convertere ad Dóminum Deum tuum.	[II:12]	Lamed	Mátribus suis dixerunt : Ubi est fríticum & vinum? cum deficerent quasi vulneráti in platéis Cívitatís, cùm exhalárent ánimas suas in sinu matrum suárum.	
			[II:13]	Mem	Cui comparábo te? vel cui assimilábo te, filia Jérusalem? cui exaequábo te, & consolábor te, virgo filia Sion? magna est enim velut mare contritio tua : quis medébitur tui?	
			[II:14]	Nun	Prophetae tui vidérunt tibi falsa, & stulta, nec aperiebant iniquitatem tuam, ut te ad paenitentiam provocárent : vidérunt autem tibi assumptiones falsas, & ejectiones.	
			[II:15]	Samech	Plausérunt super te máribus omnes transeúntes per viam : sibilaverunt, & movérunt caput suum super filiam Jérusalem : Haecine est urbs, dicéntes, perfécti decóris, gaudium univérsae terrae?	
			3 ^a	Jerusalem, Jérusalem, convertere ad Dóminum Deum tuum.	[III:1]	Aleph
	[III:2]	Aleph			Me minávit, & addúxit in ténebras, & non in lucem.	
	[III:3]	Aleph			Tantum in me vertit, & convertit manum suam tota die.	
	[III:4]	Beth			Vetústam fecit pellem meam, & carnem meam, contrívit ossa mea.	
	[III:5]	Beth			AEdificávit in gyro meo, & circumdedit me felle, & labóre.	
	[III:6]	Beth			In tenebrósis collocávit me, quasi mórtuos sempitérnos.	
	[III:7]	Ghimel			Circumaedificávit adversum me, ut non egrediar : aggravávit cómpedem meum.	
[III:8]	Ghimel	Sed & cùm clamávero, & rogávero, exclúsit orationem meam				
[III:9]	Ghimel	Conclúsit vias meas lapídibus quadris, sémitas meas subvértit.				
	Jerusalem, Jérusalem, convertere ad Dóminum Deum tuum.					

TABELA 12 (CONT.)

Sáb- batho Sancto	1 ^a	De Lamentatióne Jeremiáe Prophétae.	[III:22] Heth	Misericórdiae Dómini, quia non sumus consumpti : quia non defecerunt miseratiónes ejus.
		[III:23] Heth	Novi dilículo, multa est fides tua.	
		[III:24] Hedh	Pars meà Dominus, dixit ánima mea : propterea expectábo eum.	
		[III:25] Theth	Bonus est Dóminus sperántibus in eum, ánimae quaerénti illum.	
		[III:26] Theth	Bonum est praestolári cum siléntio salutáre Dei.	
		[III:27] Theth	Bonum est viro, cum portáverit jugum ab adolescéntia sua.	
		[III:28] Jod	Sedébit solitárius, & tacébit : quia levávit super se.	
		[III:29] Jod	Ponet in púlvere os suum, si fortè sit spes.	
		[III:30] Jod	Dabit percutiénti se maxíllam, saturábitur oppróbrii.	
		Jerúsalem, Jerúsalem, convértere ad Dóminum Deum tuum.		
	2 ^a	[IV:1] Aleph	Quómmodo obscurátum est aurum, mutátus est color óptimus, dispérsi sunt lápides sanctuárii in cápíte ómnium plateárum?	
		[IV:2] Beth	Fílii Sion ínclyti, & amícti auro primo : Quómmodo reputáti sunt in vasa téstea, opus mánuum figuli?	
		[IV:3] Ghimel	Sed & lámiae nudavérunt mammam, lactavérunt cáculos suos : filia pópuli mei crudélis, quasi strúthio in desérto.	
		[IV:4] Daleth	Adhaesit lingua lacténtis ad palátum ejus in siti : párvuli petiérunt panem, & non erat qui frángeret eis.	
		[IV:5] He	Qui vescebántur voluptuosè, interiérunt in viis : qui nutriebántur in crocéis, amplexáti sunt stércora.	
		[IV:6] Vau	Et major effécta est iniquitas filiae pópuli mei peccáto Sodomórum, quae subvérsa est in mómento, & non cepérunt in ea manus	
		Jerúsalem, Jerúsalem, convértere ad Dóminum Deum tuum.		
	3 ^a	Incipit Orátio Jeremiáe Prophétae.		
		[V:1]	Recordáre, Dómine, quid accíderet nobis : innúere, & respice oppróbrium nostrum.	
		[V:2]	Haeréditas nostra versa est ad aliénos; domus nostrae ad extráneos.	
		[V:3]	Pupilli facti sumus absque patre, matres nostrae quasi víduae.	
		[V:4]	Aquam nostram pecúnia bífimus : ligna nostra prétio comparávimus.	
		[V:5]	Cervícibus nostris minabámur : lassus non dabátur réquies.	
		[V:6]	AEgypto dédimus manum, & Assyriis, ut saturarémur pane.	
		[V:7]	Patres nostri peccavérunt, & non sunt : & nos iniquitátes eórum portávimus.	
		[V:8]	Servi dómínati sunt nostri : non fuit qui redímeret de manu eórum :	
		[V:9]	In animábus nostris afferebámus panem nobis, à fácie gládii in desérto.	
		[V:10]	Pellis nostra, quasi clibanus, exústa est à facie tempestátum famis.	
	[V:11]	Mulieres in Sion humiliavérunt, & vírgines in Civitátibus Juda.		
		Jerúsalem, Jerúsalem, convértere ad Dóminum Deum tuum.		

3.2 Relativos aos Instrumentos

Uma categorização funcional dos instrumentos utilizados na liturgia do Tríduo Sacro, pode incluir dois tipos: aqueles que são ou foram utilizados na execução musical na história da liturgia, incluindo o órgão, as cordas, os sopros, etc. (e que constituem o foco central dos MPC relativos aos instrumentos, nesta pesquisa); e aqueles que são ou foram utilizados com fins de sonoplastia, indicando ou simbolizando momentos chaves durante a liturgia. Neste último tipo podem ser incluídos os sinos e as matracas.

Em relação aos MPC relativos aos instrumentos cujo uso foi autorizado (tolerado) ou proibido pela documentação consultada, poder-se-ia determinar diversos períodos em função das mudanças de critérios observados.

Em termos gerais os modelos se definiram segundo a conceituação dos instrumentos em três níveis: próprios, proibidos, e autorizados ou tolerados na liturgia católica. O único instrumento sempre conceituado como próprio dessa liturgia foi a voz humana. Os restantes mudaram entre proibidos e autorizados segundo as épocas. Assim, pode-se afirmar que os MPC relativos aos instrumentos proibidos, seguem um critério negativo de determinação, enquanto os relativos aos instrumentos próprios e aos tolerados, o fazem segundo o oposto, isto é, são determinados por um critério positivo.

A Tabela 13 apresenta os aspectos mais destacáveis da documentação estudada, ordenada cronologicamente, permitindo uma visão panorâmica das principais mudanças dos MPC. Dentre elas, as aplicáveis ao repertório de Lamentações coletado no Brasil estão compreendidas entre 1725 e 1894.

TABELA 13 - CRONOLOGIA DOS MPC RELATIVOS AOS INSTRUMENTOS

Antecedentes											
Século	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XII	XIV	XV	
Autor	Igreja de Toledo			Amalário							
Documento	Liber Comicus										
Profbe	Sinos			(desde o Glória de 5ª Feira Santa até o Sábado de Aleluia)							
Próprios	Vozes										
Tolera	Matraca			(em substituição dos sinos e com as mesmas funções)							
Órgão											
Observações											

TABELA 13 (CONT.)

Século XVI											
Ano	1545 – 1563	ca.1565	1568	1577	1587						
Autor	Concílio de Trento		Pio V	Gregório XIII	Guidetti						
Documento	O Sacrifício Eucarístico (Sessão XXII)	Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra	Bula <i>Quod a Nobis</i> (Novo Breviário Romano Reformado)	Breve (comissão de revisão do cantochoão)	<i>Cantus ecclesiastici officii majoris hebdomadae</i>						
Profbe	Sinos										
Próprios	Vozes										
Tolera	Matraca										
Órgão		órgão, realejo, craviórgão									
Outros		cravo, fl, fg, charamela, corneta, baixões, gaita, vla, vno, hrp, saltério, cítara, vla de mão de 5, 6 e 7 cordas, alaúde									
Observações		O capítulo de 1576 só permitiu os teclados									

TABELA 13 (CONT.)

Século XVII									
Ano	1600	1604	1608	1643	1657	1693	1698	1699	
Autor		Igreja de Toledo	Paulo V	Sagrada Congregação dos Ritos	Alexandre VII	Leonardo de São José	Inocêncio XII	Synodus Provinciae Neapolitanae	
Documento	<i>Ceremoniale Episcoporum</i>	Memorial del Estilo	Breve	Decreto <i>Abusus</i> (n.1285)	Breve <i>Piae sollicitudinis studio</i>	<i>Economicon sacro</i>	<i>Editto Sopra la Musica</i>		
Proíbe	Sinos Orgão Outros								
Próprios	Vozes								
Tolera	Matraca Orgão								
Observações									

TABELA 13 (CONT.)

Século XVIII									
Ano	1707	1725	1738	1726-1740	1743	1749	1754	1759	
Autor	Arcebispo da Bahia	Concílio Romano	Concílio Tarraconense	Benito Jerónimo Feijoo	Domingos do Rosário	Bento XIV	Santa Sé da Bahia	Sé de Mariana	
Documento				<i>Teatro Crítico Universal</i>	<i>Theatro Ecclesiastico</i>	<i>Encíclica Annus Qui Hunc</i>	Estatutos e Regimentos de Coro		
Proíbe	Sinos Órgão Outros								
Próprios	Vozes			Violinos		Timp, trpa, trpt, fl, picc, ob, hrp, mandolim, e semelhantes			
Tolera	Matraca Órgão Outros			Hrp, vc, espineta		Vno, vln, vc, cb, fg, tiorba			
Observações									[PERÍODO DO REPERTÓRIO BRASILEIRO DE LAMENTAÇÕES COLETADAS]

TABELA 13 (CONT.)

		Século XIX				
Ano	1842	1863	1870	1884	1893	1894
Autor	Constantinus Patrizi		Pio IX	Sagrada Congregação dos Ritos		
Documento	Edito	<i>Concilium Provinciale Quintense I</i>	Estatutos da Sociedade Ceciliansa Geral	<i>Ordinatio Quoad Sacram Musicen</i>	Decreto n. 3804 (Goana)	Decreto n. 3830
Profe	Sinos Órgão Outros					
Próprios	Vozes	Todos		muito sonoros, como a percussão - tanto os maiores (cx), ou menores (de madeira e os pratos), os usados pelos cômicos, e o piano.		
Tolera	Matraca					
	Órgão					
Outros	Quando autorizados: vno, vla, vc, cb, fg, tiorba		A música instrumental, onde se costuma	Trpt, fl e semelhantes (tocados em barcos na Ænea) e usados pelos judeus com perícia e gravidade,		
Observações	[PERÍODO DO REPERTÓRIO BRASILEIRO DE LAMENTAÇÕES COLETADAS]					

TABELA 13 (CONT.)

		Século XX			
Ano	1899	1903	1904	1919	1955
Autor	SCR	Pio X	SCR	Comisión de Música Sagrada	Pio XII
Documento	Decreto n. 4044 (Bonaeren)	Decreto 4111	Motu Proprio n. 4121 <i>Tra le Sollicitudine</i>	Decreto n.4131 <i>Instructionis de musica sacra</i>	Critérios de la Comisión Arquidiocesana (Montevideu)
Profe	Sinos Órgão Outros				
Próprios	Vozes	Harm, cordas, vno, vla e cb	Pno, cx, chinisco, pto, sinetas e semelhantes. Bandas, Hm, etc.		
Tolera	Matraca				
	Órgão				
Outros					
Observações					

Na definição dos MPC a serem estudados no repertório coletado, seguindo o critério positivo anteriormente citado, levando em consideração os níveis de importância descritos acima, pode-se definir os seguintes: a) até 1749 – vozes e órgão; b) entre 1749 e 1842 – vozes, órgão, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos), fagote e tiorba; c) entre 1842 e 1884 – vozes a capela e, quando autorizados, órgão, cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos), fagote e tiorba apenas como sustento das vozes; d) entre 1884 e 1893 – vozes, órgão, trompete, flauta, e semelhantes (tocados em barcos na *Ænea*), assim como os usados pelos judeus; e) entre 1893 e 1900 – vozes e órgão.

Quando encontrado no repertório, instrumentos não explicitamente autorizados, mesmo que não mencionados especificamente nas proibições eclesiais, serão considerados como transgressões às normas.

3.3 Relativos aos estilos ou práticas

Segundo resulta das regulamentações eclesiais observadas, os MPC relativos aos estilos ou práticas incluem, em termos gerais, dois tipos: a) estilos ou práticas permitidas; ou b) estilos ou práticas proibidas ou limitadas. O estudo do repertório sob a ótica de um destes dois tipos, depende do momento histórico da criação e/ou publicação do referido repertório, pois os limites mudaram com o tempo.

No período compreendido entre o Concílio de Trento e o Motu Proprio *Tra le Sollicitudine* de 1903, três são as práticas que a Igreja Romana procurou regulamentar: o cantochão; o estilo antigo (canto de órgão; canto polifônico – figurado, harmônico ou ligado – “palestriniano” ou maneirista, entre os mais destacados herdeiros da *prima pratica*); e o estilo moderno (concertado, teatral, operístico, entre os mais destacados herdeiros da *seconda pratica*). Enquanto a prática do cantochão e/ou do estilo antigo permitido ficaram delimitadas por características próprias do processo composicional definido para cada uma delas, não aconteceu o mesmo com a prática do estilo moderno, cujos limites ficaram definidos através do uso de uma série de adjetivos descritivos e qualificativos de diverso valor analítico, como se verá no item 3.4.

Do ponto de vista cronológico, a Tabela 14 mostra a seqüência dos documentos pesquisados e as informações mais relevantes em relação ao presente item, desde os antecedentes observados, até o século XX. Indica-se o período compreendido pelo repertório de Lamentações encontradas, a fim de facilitar a concordância sincrônica

entre MPC e obra analisada. A não inclusão de texto em células sombreadas, significa que o documento específico se refere ao uso dessa prática indiretamente ou sem maiores detalhes. Quando o documento específico não faz menção àquela prática ou estilo, será descrita tal ausência de informação e mantida a definição de autorizado ou proibido da célula precedente.

A partir da Tabela 14 pode-se identificar para cada prática os seus parâmetros mais destacáveis no tempo.

TABELA 14 - CRONOLOGIA DOS MPC RELATIVOS AOS ESTILOS E PRÁTICAS

Antecedentes											
Século	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	
Autor / Origem	Igreja de Toledo			Amalário							
Documento	Liber Comicus										
Profbe	Antigo										
	Moderno										
Normal	Cantochão	Co-existência de tradições galicana, ambrosiana, mozarábiga, gregoriana									
Tolera	Antigo										
	Moderno										
Observações											

TABELA 14 (CONT.)

Século XVI											
Ano	1545 – 1563	1563	1568	1577	1587						
Autor	Concílio de Trento	Frei Diogo de São Miguel	Pio V	Gregório XIII	Guidetti						
Documento	O Sacrifício Eucarístico (Sessão XXII)	Exposiçã da Regra do Glorioso Padre Sancto Augustinho	Bula <i>Quod a Nobis</i>	Breve	<i>Cantus ecclesiastici officii majoris hebdomadae</i>						
Profbe	Antigo										
	Moderno										
Próprios	Cantochão	Gregoriano; reconhecendo outras tradições	Gregoriano (procura unificar as tradições de canto)	Gregoriano reformado (Palestrina modificou tudo, adaptando modos à idéia de tonalidade daqueles dias, fazendo um ritmo a seu modo)	Gregoriano (muda o <i>Tonus Lamentationibus</i> afixando-o no sexto tom (fá)).						
Tolera	Antigo	Canto de órgão, contraponto	(não referido, portanto implicitamente tolerado)								
	Moderno										
Observações		Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra		Não foi declarado obrigatório	Não foi devidamente divulgado						

TABELA 14 (CONT.)

Século XVII									
Ano	1600	1604	1608	1643	1657	1693	1698	1699	
Autor		Igreja de Toledo	Paulo V	SCR	Alexandre VII	Leonardo de São José	Inocência XII		<i>Synodus Provinciae Neapolitanae</i>
Documento	<i>Ceremoniale Episcoporum</i>	Memorial del Estilo	Breve	Decreto <i>Abusus</i> (n.1285)	Breve <i>Piae sollicitudinis studio</i>	<i>Economicon sacro</i>	<i>Editio Sopra la Musica</i>		
Proíbe	Antigo					tom profano			canto figurado nas Paixões
	Moderno	Indiretamente		concertos inadequados e extensos	Sinf. e concertos indecorosos, fora do rito				cantor e músico à vista; regentes fazer <i>la battuta</i>
Próprios	Cantochão					Tom grave			
Tolera	Antigo					Devoto; bem ordenado			
	Moderno								
Observações									

TABELA 14 (CONT.)

Século XVIII									
Ano	1707	1725	1738	1726-1740	1743	1749	1754	1759	
Autor	Arcebispo da Bahia	Concílio Romano	Concilium Tarraconense	Benito J. Feijoo	Domingos do Rosário	Bento XIV	Santa Sé da Bahia		Sé de Mariana
Documento				<i>Teatro Crítico Universal</i>	<i>Theatro Ecclesiastico</i>	<i>Encíclica Annus Qui Hunc</i>	Regimentos de Coro		Regimentos de Coro
Proíbe	Antigo			Abusos do canto figurado					
	Moderno	<i>cantus modulationibus</i>	Teatral ou Operístico	Teatral; maus compositores		Teatral ou Operístico			
Próprios	Cantochão			Uniforme	No 6º tom				
	Antigo			Serio e grave	Mensurado	harmônico ou figurado			
Tolera	Moderno			Triste e grave A. de Litéres		Decoro			(não referido)
	Observações								

[PERÍODO DO REPERTÓRIO BRASILEIRO DE LAMENTAÇÕES COLETADAS]

TABELA 14 (CONT.)

Século XIX						
Ano	1842	1863	1870	1884	1893	1894
Autor	Constantinus Patrizi		Pio IX	Sagrada Congregação dos Ritos		
Documento	Edito	<i>Concilium Provinciale Quintense I</i>	Estatutos da Sociedade Cecília Geral	<i>Ordinatio Quoad Sacram Musicen</i>		
Profe	Antigo					
	Moderno	sabor profano, ou que lembre teatro		Distrair os fiéis; sobre motivos teatrais, estruturadas sobre cabaletas e cavatinas; melodias ao modo teatral; partes de obras teatrais; danças tipo polcas, valsas, mazurcas, ou galopes, rondós, schottisches, varsovianas, lituanas, hinos nacionais, cantos vulgares, cómicos, romances		
Próprios	Cantochão					
	Antigo		estilo ligado			
	Moderno	Grave e devoto	(não referido)	se tiverem caráter sacro		
Tolera				com caráter sacro		
Observações	[PERÍODO DO REPERTÓRIO BRASILEIRO DE LAMENTAÇÕES COLETADO]					

TABELA 14 (CONT.)

Século XIX (cont.)			Século XX	
Ano	1899	1903	1904	
Autor	SCR	Pio X	SCR	
Documento	Decreto n. 4044	Decreto n. 4111	Decreto n. 4121	Decreto n. 4131 <i>Instructionis de musica sacra</i>
Proíbe	Antigo			
	Moderno			
Próprios	Cantochão			
	Antigo			
	Moderno			
Observações		Só em estilo ligado	Só em estilo ligado	

3.3.1 Prática do Cantochão

Do cantochão pode-se afirmar que desde 1587 o sexto tom é o prescrito para o *cantus lamentationibus*. Levando isso em consideração, a partir dos aspectos teóricos observados no item 2.3.13 do *Theatro Ecclesiastico*, pode-se levantar os conceitos mais relevantes para o estudo das Lamentações em cantochão coletadas.

Finalmente, segundo surge do Ex. 2, no item 2.3.9, já em 1698 a estrutura das Lamentações em cantochão procura acompanhar a estrutura modular do texto (Anúncio; Letras Hebraicas; Versículos; e Encerramentos). Neste sentido é que se entendem as indicações acima dos Anúncios, Letras Hebraicas (cujas fórmulas repetidas em diversos grupos de Letras Hebraicas – Ex. 1, no item 2.3.5 – sugerem já em 1615, o tratamento modular da música aplicada ao texto), versículos (com os seus dois graus conjuntos ascendentes até o tenor do tom no início, o interrogativo no final antes da primeira vírgula, e o *punto fermo* na segunda metade) e encerramentos.

3.3.2 Prática do Estilo Antigo

A partir da documentação estudada, surge que, em relação à prática do estilo antigo, ele era tolerado enquanto mantivesse o seu tom devoto, e fosse bem ordenado (composto segundo as regras tradicionais do contraponto). No período do repertório coletado no Brasil, as práticas reconhecidas e toleradas incluem o canto mensurado (a partir de 1743) ou figurado (a partir de 1749), assim como o harmônico (também a partir de 1749) ou ligado (a partir de 1870).

3.3.3 Prática do Estilo Moderno

Já em relação à prática do estilo moderno,³³⁸ os dois documentos mais destacados no período delimitado para o repertório coletado no Brasil, são a Encíclica *Annus Qui Hunc* de Bento XIV (1749), fundamentado no *Teatro Crítico Universal* de Benito Jerônimo Feijoo; e a *Ordinatio Quoad Sacram Musicen* da SCR (1884). Antes de 1749, o uso desta prática na liturgia, foi proibido pelo Concílio Romano em 1725, assim como pela SCR enquanto vigorou o Decreto n. 3804 (apenas por 1893) e a partir

³³⁸ Sem considerar a discussão sobre instrumentação, colocada em vários documentos, segundo observado oportunamente.

de 1899 até 1903, segundo o Decreto 4044. Definem-se assim dois períodos em que o uso desta prática foi tolerado na liturgia: entre 1749 e 1892 inclusive; e entre 1894 e 1898 inclusive. Na distinção de quando foi utilizado de forma apropriada para a liturgia durante os períodos de tolerância, será o momento de aplicar o MPC relativo ao caráter musical.

3.4 Relativos ao Caráter Musical

Em virtude da forma em que os diversos documentos eclesiásticos foram colocando os limites que a prática musical devia considerar na sua função litúrgica (às vezes respeitando os usos e costumes históricos e outras sendo taxativamente censores e/ou corretivos), pode-se distinguir os que se referem a aspectos musicais dos que o fazem em relação a aspectos menos explícitos ou que ficaram subentendidos no contexto dos documentos levantados, para a Igreja Católica.

Tal preocupação com o próprio e impróprio no Ofício não era nova, nem o Concílio de Trento foi a primeira tentativa de corrigir os abusos que, em grande parte, justificaram a assim chamada “contra-reforma”. Vários concílios anteriores ao de Trento tocaram em diversos aspectos do mesmo assunto. O 2º Concílio de Niceia (787) no seu cânone XXII – que pré-anuncia os limites do pio e do lascivo e imoral – estabelece:

*dobbiamo purificare i nostri pensieri: poiché se tutto è lecito, non tutto però è conveniente (54 [I cor 6, 12; 10, 23]), come insegna la voce dell'Apostolo. E' necessario, che ognuno mangi per vivere. [...] Basta che ringrazino chi dà loro il cibo e non con spettacoli teatrali, con canti satanici, con chitarre e movimenti flessuosi delle membra degni di meretrici; questi saranno colpiti dalla maledizione del profeta: Guai a quelli che bevono il vino con suoni e canti, e non badano alle opere del Signore, né comprendono le opere delle sue mani (55 [Is 5, 11-12]).*³³⁹

³³⁹ devemos purificar os nossos pensamentos: *pois se tudo é lícito, nem tudo é conveniente* (54 [I cor 6, 12; 10, 23]), como ensina a voz do Apóstolo. É necessário que cada um coma para viver. [...] Basta que agradeçam aquele quem da a comida, mas não com espetáculos teatrais, com cantos satânicos, com violões e movimentos sinuosos dos membros dignos das meretrizes; esses serão culpados da maldição do profeta: *Ai dos que bebem o vinho com sons e cantos, e não atendem às obras do Senhor, nem consideram as obras das suas mãos* (55 [Is V:11-12]). (*Secondo Concilio di Nicea* [texto italiano disponível na internet em <<http://digilander.iol.it/concili/nicea2.htm>>], [acessado em 30 de Março de 2002]).

O Quarto Concílio de Latrão (1215) no seu cânone XIX discutiu o caráter profano dos objetos que não pertencem ao templo quando nele se encontram sem necessidade.³⁴⁰

Por sua vez, o Concílio de Viena (1311-1312) mais de duzentos anos antes do de Trento, ainda reclamava da forma em que o próprio culto cristão era conduzido:

Molti ministri delle chiese, rigettata la modestia propria dell'ordine clericale, mentre dovrebbero offrire a Dio il sacrificio della lode, frutto delle proprie labbra, con purezza di coscienza e devozione d'anima, usano, invece, dire o cantare le ore canoniche correndo, abbreviando, intramezzandole con discorsi estranei, e per lo più vani, profani, sconvenienti.

[...]

Alcuni, inoltre, chierici e laici, specie in certe vigilie di feste, mentre dovrebbero attendere all'orazione nelle chiese, non hanno scrupolo di fare in esse e nei cimiteri balli dissoluti, cantando canzoni e commettendo stranezze, da cui seguono poi violazioni di chiese e di cimiteri e vari fatti disonesti, e così viene spesso turbato l'ufficio ecclesiastico, con offesa della divina maestà e scandalo dei presenti.³⁴¹

Nas atas do Concílio de Trento, destacou-se o único parágrafo referente à música, que declarava que coisas **impuras** e **lascivas** se misturaram às músicas (seja no canto ou no órgão), acompanhadas de uma série de atitudes conseqüentemente **profanas**. O Concílio de Toledo de 1566, recomendava evitar que o som musical portasse no canto qualquer coisa de teatral, ou que pudesse evocar **amor profano**, ou **gesta guerreira**. Quase dois séculos depois, o *Concilium Tarraconense* (1738), reconheceu a presença de **cantos profanos**, assim como de **lascividades teatrais**, **melodias afeminadas**, **excitantes e floreadas** no estilo moderno, propondo o seu controle. Por sua vez, a Encíclica *Annus Qui Hunc* (1749) adverte que a música deve ser executada de forma tal que não pareça **profana, mundana ou teatral**. O primeiro

³⁴⁰ *Quarto Concilio Lateranense* (texto italiano disponível na internet em <<http://digilander.iol.it/concili/lateran4.htm>>), [acessado em 30 de Março de 2002].

³⁴¹ Muitos ministros da igreja, desdenhando a modéstia própria da ordem clerical, enquanto deveriam oferecer a Deus o sacrifício da colheita, fruto da própria lavoura, com pureza de consciência e devoção de alma, costumam, ao invés, de dizer ou cantar as horas canônicas correndo, abreviando, misturando-as com discursos estranhos, e pelo mais vão, profano, inconveniente. [...] Alguns, por sua vez, clérigos e laicos, distraídos em certas vigílias festivas, enquanto deveriam atender à oração na igreja, não têm escrúpulos de fazer nelas e nos cemitérios danças dissolutas, cantando canções e fazendo estranhezas, das quais se seguem violações à igreja e ao cemitério, assim como vários fatos desonestos, e assim vem mais alterado o ofício eclesiástico, com ofensa da divina majestade e escândalo dos presentes. (*Concilio di Vienne* [texto italiano disponível na internet em <<http://digilander.iol.it/concili/vienne.htm>>], [acessado em 30 de Março de 2002]).

documento a ser algo mais explícito, é a *Ordinatio Quoad Sacram Musicen* da SCR (1884) que relaciona o termo **lascivo** com as formas tipo cabaletas e cavatinas, e especifica que as melodias ao modo teatral proibido, podem vir de partes ou reminiscências de obras teatrais, dramas e peças dançadas (polcas, valsas, mazurcas) em melodias a solo, a duo ou em quartetos, compostas ou alternadas à maneira de galopes, rondós, schottisches, varsovianas, lituanas, hinos nacionais, cantos vulgares, cômicos, romances e os demais gêneros **profanos**, que podem distrair os fieis.

Resumindo, as referências supracitadas podem ser entendidas sob três aspectos que preocupavam a Igreja há muito tempo atrás:

a) as propriedades dos textos utilizados, referindo-se muito possivelmente, à tradição franco-flamenga dos motetos que misturavam textos litúrgicos com seculares, ou no melhor dos casos, ao tratamento impróprio dos textos litúrgicos, como os relativos à ordem, repetição excessiva e/ou mutilação dos versículos cantados;

b) a atitude dos oficiantes, sobretudo durante o ofício, talvez por serem inadequadas as posturas físicas, as vestimentas dos mesmos, a localização do coro no templo, ou, no melhor dos casos, a execução musical mal preparada tecnicamente;

c) a origem, estilo e instrumentos da música utilizada na liturgia, referindo-se, além dos aspectos já expostos, ao uso litúrgico de melodias de origem conhecidamente profano ou secular, documentado por Feijoo, no seu *Teatro Crítico Universal*.

Dos três aspectos acima mencionados, quase todos tiveram prescrições eclesiásticas detalhadas que tentavam, de uma ou outra forma, a correção dos abusos.

Mas como avaliar a lascívia, a feminilidade, ou até mesmo, a impureza dos cantos e músicas, na perspectiva histórica? Como desvelar o caráter profano de músicas parcialmente modificadas, entre outros motivos, pela mudança do andamento? Segundo sugere o compositor mineiro José Maria Xavier em anotação autógrafa à margem da partitura do Ofício de Domingo de Ramos (Setembro de 1872): “Nas execuções modifiquem-se ou moderem-se os andamentos, principalmente os Allegros, a fim de guardar-se o decoro de música sacra. Os graus altos do Metrômetro [sic] são da Opera Lyrica e das mais músicas profanas.”³⁴²

Embora não seja fácil para o pesquisador atual definir o limite musical entre o lascivo e o devoto, entre o afeminado e o apropriado (até os limites entre sacro e profano ainda são discutidos), quando confrontados com exemplos de música litúrgica

³⁴² José Maria Xavier (Mf. BRMGJrb 35), fotograma 187, localizado na PUC-RJ-DBD.

tais termos procuram descrever de alguma forma o carácter musical próprio ou impróprio para a função litúrgica.

Como diz Ibarburu:

No debemos descorazonarnos por estas dificultades terminológicas. Otros términos de profunda significación cristiana, *amor*, *sacrificio* y tantos más, sufren la misma polivalencia semántica, sin que por eso prescindamos de ellos por equívocos. Más equívocos vendrían si, absteniéndonos de su uso, tomáramos otras palabras en su lugar.³⁴³

Neste sentido, eles serão utilizados na análise do repertório em combinação com os MPC relativos às práticas ou estilos respectivos.

³⁴³ Não devemos nos desanimar por estas dificuldades terminológicas. Outros termos de profunda significação cristã, *amor*, *sacrificio* e tantos outros, sofrem a mesma polivalência semântica, sem que, por isso, prescindamos deles por errados. Mais erros viriam se, nos abstendo do seu uso, tomáramos outras palavras no seu lugar. (José María Ibarburu, “Lo sagrado cristiano en el mundo secular” [disponível na internet em <<http://www.gratisdate.org/sacralidad/sacrysec.1.1.htm>>, in *Sacralidad y Secularización*, <[http:// www.gratisdate.org/sacralidad/](http://www.gratisdate.org/sacralidad/)>], [acessado em 31 de Março de 2002]).

4 Análise do Repertório Coletado

4.1 Generalidades

As análises das Lamentações constantes do repertório pesquisado, organizadas por nomes (do compositor ou compilador), podem ser encontradas no Apêndice. A partir do confronto dessas análises com os MPC anteriormente definidos, procurar-se-á aqui uma visão global dos aspectos mais relevantes.

4.1.1 Repertório Coletado e Limites Temporais e Espaciais

O exame preliminar de catálogos e publicações especializadas, assim como a pesquisa de campo, permitiu definir um período histórico que compreende desde inícios do século XVIII até finais do século XIX. Ao mesmo tempo, o território geográfico inicial definido pelo repertório listado (que inicialmente incluía fontes relativas a Goiás, Pará, Pernambuco, Paraíba, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Maranhão), ficou sensivelmente reduzido em consequência da pesquisa de campo, dando origem assim ao repertório coletado. Em vários desses Estados não foi encontrada nenhuma Lamentação (ainda), ou as encontradas reproduziam materiais oriundos de outros Estados, como é o caso do Rio de Janeiro. O recorte no espaço geográfico permite falar, então, de Lamentações oriundas dos Estados da Bahia, Minas Gerais, Pará, e São Paulo, das quais foram coletadas cópias em diversos suportes.³⁴⁴

4.1.2 Fontes Bibliográficas e Pesquisa de Campo

4.1.2.1 Repertório Listado e Repertório Coletado

A lista das fontes consultadas na procura do repertório de Lamentações eventualmente existente no Brasil incluiu a revisão de uma série de catálogos e artigos que permitiram o desenvolvimento otimizado da pesquisa de campo nos acervos visitados. A partir dessa lista primária organizaram-se as visitas aos locais indicados pelas referências bibliográficas. Mas nem todos os locais foram efetivamente visitados,

³⁴⁴ A categoria aqui definida como repertório coletado, que será utilizada ao longo deste trabalho, indica o conjunto de Lamentações das quais foram apenas coletadas reprodução em fotocópia, foto digital, Mf., ou transcrições realizadas dos Ms. existentes. Em nenhum dos casos foi praticado o deslocamento das fontes fora dos lugares onde elas se encontram.

por diversos motivos, entre os que se destacam: a situação de alguns arquivos ou acervos cujos locais estavam fechados por reforma (em algumas instituições paulistas); a negativa de acessar os Ms. listados por parte dos donos de algumas coleções privadas localizadas em Estados como Pernambuco, Goiás ou Maranhão; e o escasso tempo e o magro orçamento disponível para uma pesquisa de campo maior. A Tabela 15 mostra a listagem final dos acervos pesquisados e dos materiais coletados, separados por Estado.

TABELA 15 - LISTAGEM FINAL DOS ACERVOS PESQUISADOS E DO MATERIAL COLETADO

Estado	Acervos	Lamentações	Autores / Compiladores ³⁴⁵
BAHIA	<ul style="list-style-type: none"> - AHM da Fundação Gregório de Matos - “Manoel Tranquillino Bastos” da BPEB - ACMS - Arquivo da Oficina de Frevos e Dobrados (Salvador) - Biblioteca “Marieta Alves” do Instituto Feminino (Salvador) 	1ª de Quinta-Feira Santa	Damião Barbosa de Araújo
		1ª de Sexta-Feira Santa	
MINAS GERAIS	<ul style="list-style-type: none"> - MI/CP (Ouro Preto) - Acervo Curt Lange / Biblioteca da UFMG (Belo Horizonte) - Biblioteca da EMUS / UFMG (Belo Horizonte) - Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira) - MMM - “Mons. Horta” do UFOP / ICHS (Mariana) - “Vespasiano Gregório dos Santos” da UEMG (Belo Horizonte) 	1ª de Quinta-Feira Santa	Jerônimo de Sousa [Lobo ou Queiros]
		1ª de Sexta-Feira Santa	
		1ª de Sábado Santo	
		1ª de Quinta-Feira Santa	José R. Domingues de Meirelles
		1ª de Sexta-Feira Santa	
		1ª de Sábado Santo	
		1ª de Quinta-Feira Santa	José J. Emerico Lobo de Mesquita
		1ª de Sexta-Feira Santa	
		1ª de Sábado Santo	
		2ª e 3ª de Quinta-Feira Santa	José Maria Xavier
		2ª e 3ª de Sexta-Feira Santa	
		2ª e 3ª de Sábado Santo	
1ª de Quinta-Feira Santa	Antonio dos Santos Cunha		
1ª de Sexta-Feira Santa			
1ª de Sábado Santo			
2ª e 3ª de Quinta-Feira Santa	José Augusto Muniz		
1ª de Quinta-Feira Santa			
1ª de Sábado Santo	Autor Não Indicado		

³⁴⁵ Os nomes listados neste trabalho se referem, em geral, a compositores. Os únicos compiladores incluídos são os casos de Rosário e Veiga.

TABELA 15 (CONT.)

Estado	Acervos	Lamentações	Autores / Compiladores
PARÁ	- CPVS (UFPB/UnB)	<i>Rituale Ordinis B. V. Mariae de Mercede</i> (1780) (3 Lições de Sexta-feira Santa e 3 de Sábado Santo) ³⁴⁶	João da Veiga
SÃO PAULO	- ECA/USP-LM (São Paulo) - Conservatório Dramático Musical (São Paulo) ³⁴⁷ - ACMSP - MCG (Campinas) ³⁴⁸ - 9ª CR/SP-IPHAN ³⁴⁹	1ª de Sexta-Feira Santa 1ª de Sábado Santo ³⁵⁰ <i>Theatro Ecclesiástico</i> (9 ed. 1743-1817) (3 Lições por dia) 1ª de Quinta-Feira Santa	André da Silva Gomes Domingos do Rosário ³⁵¹ Autor Não Indicado [GMC]
Rio de Janeiro	- BNRJ - ACMRJ - Biblioteca da EMUS-UFRJ - PUC-RJ-DBD ³⁵² - Biblioteca da FUNARTE ³⁵³		
Goiás	- Coleção Privada de Belkiss S. Carneiro de Mendonça (Goiânia)		
Maranhão	- Coleção de Partituras do Pe. João Mohana ³⁵⁴ (São Luis)		
Paraíba	- Arquivo da Ordem 3ª de São Francisco ³⁵⁵ (João Pessoa) - Biblioteca do Dpto. de Música da UFPB (João Pessoa)		
Pernambuco	- Coleção Privada de Jaime C. Diniz ³⁵⁶ (Recife) - Biblioteca da EMUS da UFPE (Recife)		

³⁴⁶

Obra compilada pelo canto-chamista mercedário em Belém. Falta o primeiro dia completo. Vicente Salles desconhece os motivos dessa carência.

³⁴⁷

Sem acesso ao acervo por permanecer fechado ao público.

³⁴⁸

Apenas referências bibliográficas. Sem acesso ao conteúdo do acervo.

³⁴⁹

Sem acesso aos Ms. Trabalhou-se acima da edição realizada por Paulo Castagna.

³⁵⁰

Partitura referida por Régis Duprat, mas não encontrada no ACMSP.

³⁵¹

Autor canto-chamista português e compilador do cantochão incluído no seu livro, que foi amplamente difundido no leste do Brasil.

³⁵²

Os materiais encontrados repetem, em Mf., materiais localizados em arquivos mineiros.

³⁵³

Os materiais encontrados são edições em papel de materiais localizados em arquivos mineiros.

³⁵⁴

Apenas referências bibliográficas. Sem acesso ao conteúdo do acervo.

³⁵⁵

Arquivo sem materiais musicais disponíveis, segundo informaram os responsáveis.

³⁵⁶

Apenas referências bibliográficas. Sem acesso ao conteúdo do Arquivo.

Devido aos aspectos diacrônicos que os MPC envolvem, a datação dos materiais coletados é um dos fatores levados em consideração na presente pesquisa. Neste sentido, na procura de situar o tempo histórico da criação de cada Lamentação coletada, foram levados em consideração aspectos relativos à autoria das músicas, além das eventuais indicações de datação incluídas pelos compositores, proprietários ou copistas. As autorias, portanto, são observadas como legitimadas ou como sugeridas com base em fontes bibliográficas. Nos casos cujas autorias não podem ser sequer sugeridas, elas foram mantidas como “Autoria Não Indicada” (ANI).

Pela comparação da música contida nas partes instrumentais e/ou vocais com autoria legitimada ou sugerida, com partes com autoria não indicada, pelo fato de ambas serem a mesma música, foi possível realizar a transferência da autoria, daqueles Ms. a estes últimos. Assim, o Ms. 013 do Acervo Vespasiano Gregório dos Santos localizado na UEMG, incluído entre os anônimos no catálogo correspondente, atribui-se aqui a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.

Pelo mesmo tipo de comparação entre partes musicais, os Ms. das Lamentações de Quinta-feira Santa e de Sexta-feira Santa, com autoria de Jerônimo de Souza Queiros, declarada pelo copista nas fontes OP-SS02 e OP-SS03 respectivamente, coincidem com as correspondentes, de autoria atribuída a Jerônimo de Souza Lobo. Nestes casos optou-se por unir a parte coincidente do nome e primeiro sobrenome, colocando entre colchetes os sobrenomes duvidosos [Lobo ou Queiros], já que a música é a mesma.

Finalmente, os Ms. 517 e 519, localizados no Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange do Museu da Inconfidência (Casa do Pilar), com autoria não indicada e, conseqüentemente, incluídos entre os documentos anônimos, são aqui atribuídos a José Maria Xavier e Jerônimo de Sousa [Lobo ou Queiros], respectivamente.

Todos os casos foram oportunamente comunicados aos responsáveis pelos diferentes acervos de manuscritos.

A Tabela 16 apresenta a relação dos conjuntos de partes coletadas, identificando a origem e, quando possível, os copistas respectivos. Devido a que em vários casos os compositores incluíram as Lamentações dentro da composição para o Ofício de Matinas do dia correspondente (o que não tira nada do seu caráter de Unidade Musical Permutável ou UMP), as mudanças na instrumentação nos Ms. do Ofício ficaram manifestas em algumas dessas partes, com indicações do tipo “Lição 1ª tacet”,

“Lamentação tacet”, ou simplesmente “pulando” a Lamentação. Em todos os casos, as escolhas instrumentais por um determinado copista ou arranjador serão consideradas na hora de analisar os MPC relativos à instrumentação.

Das quarenta e cinco Lamentações coletadas no Brasil, dez o foram em mais de uma fonte documental, mostrando o grau de disseminação que essas obras tiveram a partir da sua criação, como o mostra a Tabela 16.³⁵⁷

³⁵⁷ O estudo detalhado das fontes respectivas a cada obra está incluído no Apêndice.

TABELA 16 - RELAÇÃO DAS FONTES DOCUMENTAIS MUSICAIS COLETADAS

Autor / Compilador	Lição	Origem	Fonte	Copistas ou Proprietários	Partes ³⁵⁸					
					Sopros	Vozes	Cordas	Baixo	Outro	
D. Barbosa de Araújo	1ª de 5ª-Feira	AHMS	6.30	2 copistas		B			B°	
	1ª de 6ª-Feira	AHMS	6.31	1 copista		Ti, A, T, B				Partitura
J. de Sousa [Lobo ou Queiros]		MMM	BL-SS02	Salles Couto	2Fl.(tacet), 2Trpa (tacet)	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2		B°	
			OP-SS02	A. L. de Magalhães Musqueira	2Trpa (tacet)	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2		B°	
	1ª de 5ª-Feira	PUC-RJ	BRMGJJs 05	Vicente Ferreira do Espírito Santo	2Fl.(tacet), Trpa1 (tacet)	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla		B°	
	ECA-USP	AY 842-844- 846-847	1 copista	Trpa (tacet), Oph (tacet)	A, T					
	VGS	065	Jozé J. F. de Souza Gomes Junior	2Fl.(tacet)	Ti, A, T, B	Vno2, Vla		B°		
				2Pst			Cb			
	BL-SS03	Salles Couto	2Fl.(tacet), 2Trpa (tacet)	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2		B°			
	MMM	OP-SS03	A. L. de Magalhães Musqueira		Ti, B		Vno2			
				L. N. C. de Magalhães ³⁵⁹	Fl2(tacet)	A (tacet), T (tacet)	Vno1(tacet),			
	1ª de 6ª-Feira	PUC-RJ	BRMGJJs 05	V. F. do E. Santo	2Fl.(tacet), 2Trpa (tacet)	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla		B°	
	FUN	050	Impresso	2Fl.(tacet), 2Trpa (tacet)	S, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla, Vc				
	MMM	BL-SS03	2 copistas (Salles Couto)	2Fl.(tacet), 2Trpa (tacet)	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla		B°		
1ª de Sábado	PUC-RJ	BRMGJJs 05	V. F. do E. Santo		Ti (tacet) ³⁶⁰ , A, T, B	Vno1, Vno2, Vla		B°		
	ECA-USP	AY 1158	1 copista		Ti					
	MI/CP-CCL	519 (ANI)	1 copista	2Fl.(tacet), 2Trpa (tacet)	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla		B°		

³⁵⁸ As partes indicadas em negrito, em itálico, ou em negrito e itálico, referem a diferentes caligrafias.

³⁵⁹ A parte de *Alto* data a cópia indicando "Ouro Preto, 24 de Fevereiro de 1920. / Cópia de Leopoldina Nery Corrêa de Magalhães".

³⁶⁰ Esta parte de Tiple não inclui a Lamentação, passando da Antífona, diretamente para o Responsório 1°.

TABELA 16 (CONT.)

Autor / Compilador	Lição	Origem	Fonte	Copistas ou Proprietários	Partes					
					Sopros	Vozes	Cordas	Baixo	Outro	
J. R. D. de Meirelles	1ª de 5ª-Feira	MI/CP-CCL	066	1 copista	2Fl, 2Trpa	A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	Bº		
	1ª de 6ª-Feira	MI/CP-CCL	067	1 copista	2Fl, 2Trpa	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	Bº		
	1ª de Sábado	MI/CP-CCL	068	1 copista	2Fl, 2Trpa	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	Bº		
J. J. E. Lobo de Mesquita	1ª de 5ª-Feira	MMM	SE SS 03	2 copistas	2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	Bº		
		PUC-RJ	BRMGSJrb 24	1 copista séc. XVIII	2Trpa	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2	Bº		
	1ª de 5ª-Feira	FUN	016	Impresso	2Fl, 2Trpa	B	Vno1, Vno2	Bº		
		VGS	184	(mesmo MMM9?) Vicente Ferreira do Espírito Santo	2Fl (tacet), 2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	Bº		
	1ª de 6ª-Feira	MMM	SE SS 04	3 copistas	2Trpa	A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	Bº		
		PUC-RJ	BRMGSJrb 24	2 copistas	2Trpa	S, A-A, T, B	Vno1, Vno2-2	Bº -Bº		
		FUN	017	José A. Alves	2Fl, 2Trpa	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2	Bº		
	1ª de Sábado	MMM	SE SS 05	4 copistas	Impresso	2Fl, 2Trpa	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2	Bº	
		PUC-RJ	BRMGSJrb 24	1 copista séc. XVIII	Fl	S, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	Bº		
		FUN	018	Impresso	Cl2, 2Trpa	A, T, B	Vno1, Vno2	Bº		
VGS		013 (ANI)	V. F. do E. Santo	2Fl (tacet), 2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	Bº			
PUC-RJ		517 (ANI)	1 copista	2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2	Bº			
J. M. Xavier	2ª de 5ª-Feira	PUC-RJ	BRMGSJls 06	J. M. Xavier	Fl, Cl, 2Trpa, Pst	T	Vno1, Vno2, Vla	Bº		
	3ª de 5ª-Feira	PUC-RJ	BRMGSJls 06	J. M. Xavier	Fl, Cl, 2Trpa	T	Vno1, Vno2, Vla	Bº		
	2ª de 6ª-Feira	MI/CP-CCL	517 (ANI)	1 copista	2Fl, 2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2	Bº		
		PUC-RJ	BRMGSJls 05	A. G. Lima	2Fl, 2Trpa	T	Vno1, Vno2	Bº		
	3ª de 6ª-Feira	PUC-RJ	BRMGSJls 06	J. M. Xavier	Fl, Cl, 2Trpa, Pst	T	Vno1, Vno2, Vla	Bº		
	2ª de Sábado	PUC-RJ	BRMGSJls 06	J. M. Xavier	Fl, Cl, 2Trpa	T				
3ª de Sábado	PUC-RJ	BRMGSJls 06	J. M. Xavier	Fl, Cl, 2Trpa, Pst	T	Vno1, Vno2, Vla	Bº			

TABELA 16 (CONT.)

Autor / Compilador	Ligação	Origem	Fonte	Copistas ou Proprietários	Partes				
					Sopros	Vozes	Cordas	Baixo	Outro
A. dos Santos Cunha	1ª de 5ª-Feira	PUC-RJ	BRMGsJrb 23	Fco. J. das Chagas		T			
			BRMGsJrb 24	M. Ribeiro Bastos					B°
J. A. Muniz	1ª de 6ª-Feira	PUC-RJ	BRMGsJrb 24	Fco. J. das Chagas	Cl2	S-S, A-A, T, B	Cb		B°
	1ª de Sábado	PUC-RJ	BRMGsJrb 24	M. Ribeiro Bastos	Cl2	S, T, B			B°
J. A. Muniz	2ª de 5ª-Feira	PUC-RJ	BRMGsJls 14	J. M. A. Muniz		T			
	3ª de 5ª-Feira	PUC-RJ	BRMGsJls 14	J. M. A. Muniz		T			
ANI ³⁶¹ (MG)	1ª de 5ª-Feira	MI/CP-CCL	580	1 copista	2Ob, 2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla		B°
	1ª de Sábado	MI/CP-CCL	581	1 copista	2Ob, 2Trpa	A, T,	Vno1, Vno2, Vla		B°
J. da Veiga	3 de 6ª-feira e 3 de Sábado ³⁶²	CPVS	<i>Rituale Ordinis B. V. Mariae de Mercede</i> ³⁶³	Impresso		Cantochão			
	1ª de 6ª-Feira	ACMSP	244 (P-109 C-01)	da Silva Gomes					Órgão
A. da Silva Gomes			244 (P-109 C-02)	Amarelinho		Ti, A, T, B			
	1ª de Sábado	SBM-Paulus	244 (P-109 C-03)	Pretinho		B			
D. do Rosário	3 dos 3 dias	ACMSP	4 c. no CT102 do livro ³⁶⁴	Régis Duprat		(S, A, T, B)			(Órgão)
ANI (SP)			<i>Theatro Ecclesiástico</i> ³⁶⁵	Impresso		Cantochão			
	1ª de 5ª-Feira	GMC	Arquivo Finale©	Paulo Castagna		A			

³⁶¹ Autor Não Indicado.³⁶² Ver nota de rodapé 346.³⁶³ Publicado em Lisboa em 1780.³⁶⁴ Régis Duprat, *Música na Sé de São Paulo Colonial* (São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, Paulus, 1995), 199.³⁶⁵ O *Theatro Ecclesiástico* teve 9 edições entre 1743 e 1817. A edição obtida é a de 1817.

4.1.2.2 Considerações Editoriais

As seguintes considerações procuram explicitar os parâmetros seguidos nas edições das partituras que se encontram no ANEXO.

Seguindo os critérios referidos anteriormente, as autorias são indicadas como: a) legitimadas, mantendo na partitura o nome do compositor indicado nos Ms.; b) sugeridas em fontes bibliográficas, incluindo o referido nome na partitura, acrescentando em nota de pé de página a fonte da atribuição; e finalmente, c) desconhecidas, indica-se no lugar “Autor Não Indicado” (ANI).

Em todos os casos foi informada a datação mais aproximada possível, com base em fontes bibliográficas em nota de pé de página.

No caso da existência de mais de uma fonte documental, procurou-se sempre o conjunto de partes mais antigo, completo e o mais caligraficamente homogêneo possível. No caso contrário ao anterior, onde a falta de certas partes assim o requeria, foram consultados outros conjuntos complementares. Em todos os casos, as fontes e os conjuntos utilizados, foram indicados nas partituras e/ou nas análises individuais.

Quando por conta da instrumentação indicada tanto pelo copista quanto pelo pesquisador envolvido com a fonte documental consultada e visivelmente incompleta, e na ausência de outras fontes documentais que a complementem pelo menos parcialmente, as pautas das partes faltantes ou não participantes da Lamentação, foram acrescentadas nas partituras, e indicada a sua condição com as expressões do tipo [FALTA A PARTE] ou [TACET], entre colchetes, no início das mesmas.

Todas as alterações (sustenidos, bemóis, etc.) ausentes no Ms. (entre outros motivos, por possíveis erros de cópia) foram acrescentadas em menor tamanho, acima das notas correspondentes. Aquelas que se acreditaram necessárias por motivos de precaução, foram acrescentadas entre parênteses, de maneira semelhante às anteriores.

Foram acrescentadas ligaduras tracejadas (de expressão ou duração) apenas onde a coerência com os outros instrumentos assim o sugeria. Foram acrescentadas diversas indicações (dinâmicas, entre outras) entre parênteses, onde a coerência com os outros instrumentos assim o sugeria. A notação abreviada nos Ms. foi desdobrada.

Quando necessário, as mudanças realizadas foram indicadas com asteriscos, incluindo as grafias originais em nota de pé de página.

As claves foram trocadas pelas de uso hodierno, indicando as originais junto com a extensão utilizada pelas vozes antes do começo de cada Lamentação.

O texto foi corrigido segundo o padrão tridentino impresso em Portugal que teve maior divulgação no Brasil nos séculos XVIII e XIX, isto é, o *Theatro Ecclesiástico* de frei Domingos do Rosário. Nos casos de texto ausente nos Ms., este foi acrescentado entre colchetes. Na correção do texto, não foi considerada errada a substituição do símbolo “&” pela conjunção “et”, nem a do **m** pelo ~ (ex. terram por terrã) ou qualquer outro traço semelhante ao final da palavra que deva terminar com a letra m.

Os títulos das obras foram padronizados, levando em consideração o texto cantado no dia indicado. Assim, as Lamentações que, tendo como *incipit* do primeiro versículo “Quomodo sedet sola” foram intituladas “Ofício de Quinta-feira Santa *ad Matutinum*”, acrescentando abaixo dele a palavra “Lamentação” seguida do valor ordinal da mesma (1^a, 2^a ou 3^a), e, quando houver, o título, subtítulo ou indicativo da seção constante nos Ms. Outros comentários complementares foram acrescentados também em nota de rodapé.

Os instrumentos transpositores (trompas, clarinetes, etc.) foram padronizados segundo as transposições atuais (Fá, Si bemol, etc.) indicando em nota de pé de página a transposição original e, quando necessário, a grafia original.

4.1.2.3 As dimensões dos conjuntos instrumentais do Repertório Coletado

Dentro do repertório das Lamentações de Jeremias coletado no Brasil, existem alguns aspectos relativos à prática musical, que serão observados aqui com maior detalhe. Principalmente aqueles que se referem às dimensões dos conjuntos instrumentais, isto é, quantos músicos tocavam cada parte instrumental.

Segundo já foi observado na Revisão Bibliográfica, a prática musical ligada ao culto católico no Brasil, esteve quase totalmente articulada na confluência das ações desenvolvidas por instituições monásticas, conventuais, diocesanas e laicas, que definiram vários dos seus aspectos mais relevantes. No confronto dessas informações com o repertório coletado, surgem algumas questões a ser apuradas como, por exemplo, as ligadas ao número de instrumentistas em cada naipe, à instrumentação do baixo (“Baxo” ou “Bacho”, segundo notação comum nos Ms. estudados).³⁶⁶

Segundo aparecem listadas na Tabela 17, as obras coletadas nos estados da Bahia, Pará, São Paulo e Minas Gerais (além do repertório cantochanista vindo de Portugal, como o *Theatro Ecclesiástico* de frei Domingos do Rosário), apresentam quatro tipos de

³⁶⁶ Não foram levadas em consideração as características organológicas particulares, referidas pelos diferentes nomes dos instrumentos, tomando-se, então, com significado *lato sensu*, os referidos na lista de sinônimos instrumentais localizada no início deste trabalho.

conjuntos: a) vozes *a capella*; b) vozes e órgão; c) voz solista e cordas; d) vozes, sopros (madeiras e/ou metais) e cordas.

A partir dos Ms., dos únicos instrumentos que temos a certeza do número de executantes no conjunto são dos sopros, pois cada parte escrita corresponde a um só instrumentista. Porém, dos outros instrumentos, as partituras citam o tipo de instrumento (ou de voz), mas não o número que, de cada um deles, se requeria para conformar o ensemble necessário a tais propósitos.

TABELA 17 - RELAÇÃO GERAL DO REPERTÓRIO COLETADO E SUA INSTRUMENTAÇÃO³⁶⁷

Cód.	AUTOR / COMPILADOR	Lamentação ³⁶⁸	Estilo ou Prática ³⁶⁹	INSTRUMENTAÇÃO																
				Madeiras			Metais		Vozes				Teclados	Cordas			Baixo			
				fl	ob	cl	pst	trpa	S	C	T	B	Órgão	Vno	Vla	Vc	?			
PA	J. da Veiga	1ª a 3ª de 6ª	C								?									
		1ª a 3ª de Sº	C									?								
PT	D. do Rosário	1ª a 3ª de 5ª	C									?								
		1ª a 3ª de 6ª	C										?							
		1ª a 3ª de Sº	C											?						
BA	D. Barbosa de Araújo	1ª de 5ª	A							?	?	?	?	1						
		1ª de 6ª	A								?	?	?	?	1					
SP	A. da Silva Gomes	1ª de 6ª	M							?	?	?	?	1						
		1ª de Sº	M							?	?	?	?	1						
	ANI (GMC)	1ª de 5ª	A							?	?	?	?							
MG	J. J. E. Lobo de Mesquita	1ª de 5ª	M	2				2		?	?	?	?			?		?	?	
		1ª de 6ª	M	2				2		?	?	?	?			?		?	?	
		1ª de Sº	M	2				2		?	?	?	?			?		?	?	
	J. de Sousa [Lobo ou Queiros]	1ª de 5ª	M								?	?	?	?			?		?	?
		1ª de 6ª	M								?	?	?	?			?		?	?
		1ª de Sº	M								?	?	?	?			?		?	?
	J. D. Rodrigues de Meirelles	1ª de 5ª	M	2				2		?	?	?	?			?		?	?	?
		1ª de 6ª	M	2				2		?	?	?	?			?		?	?	?
		1ª de Sº	M	2				2		?	?	?	?			?		?	?	?
	A. Santos Cunha	1ª de 5ª	M	1		1		2		?	?	?	?			?		?	?	?
		1ª de 6ª	M	1		2		2		?	?	?	?			?		?	?	?
	J. M. A. Muniz	2ª de 5ª	M										1			?		?	?	?
		2ª de 6ª	M										1			?		?	?	?
	J. M. Xavier	2ª de 5ª	M	1		1	1	2					1			?		?	?	?
		3ª de 5ª	M	1		1		2					1			?		?	?	?
		2ª de 6ª	M	1		1	?	2					1			?		?	?	?
		3ª de 6ª	M	1		1		2					1			?		?	?	?
2ª de Sº		M	1		1	1	2					1			?		?	?	?	
3ª de Sº		M	1		1		2					1			?		?	?	?	
ANI (MI)	1ª de 5ª	M			2		2		?	?	?	?			?		?	?	?	
	1ª de Sº	M			2		2		?	?	?	?			?		?	?	?	

Na procura das dimensões dos conjuntos utilizados, a observação realizada na Revisão Bibliográfica, das características estilísticas dos repertórios, referida aos estados onde foram coletadas as partituras, ajudará a atingir o objetivo proposto.

³⁶⁷ Os códigos e abreviaturas utilizados em forma recorrente se encontram nas Listas de Abreviaturas no início da Tese.

³⁶⁸ Indicar-se-á cada dia do Tríduo Sacro (Quinta-feira Santa, Sexta-feira Santa, e Sábado Santo) em forma abreviada (5ª =Quinta-feira Santa; 6ª =Sexta-feira Santa; Sº =Sábado Santo).

³⁶⁹ Indicar-se-á cada estilo ou prática (Cantochão, Antigo, e Moderno) com a sua letra inicial em maiúsculo (C, A, e M).

Considerando que a prática do cantochão trazida da península ibérica ou escrita em território brasileiro se realizou de acordo com o contexto sócio-musical referido oportunamente, uma releitura da Tabela 17 revela a presença de Lamentações em estilo antigo, em apenas dois estados (BA e SP), e em estilo moderno também em apenas dois estados (MG e SP).³⁷⁰

Tendo o cantochão um reconhecido papel na liturgia católica, ele “ressoava” nos momentos do Ofício para os quais não se tinha composto e/ou ensaiado nenhuma outra música, em nenhuma das práticas ou estilos coexistentes (antigo ou moderno) que funcionavam como substituto daquele. Muitas vezes, então, o cantochão ficava sujeito às características do coro ou da capela da comunidade em questão, assim como do conjunto que estava realizando musicalmente o correspondente Ofício. Levando em consideração a importância litúrgica do Ofício de Trevas, e a consideração que a própria Igreja tinha por ele do ponto de vista musical, junto ao fato de não possuírem caráter responsorial, as Lamentações poderiam ter sido cantadas, no mais restrito dos casos, pelo chantre, pelo subchantre, pelo próprio mestre de capela, ou, inclusive, por algum moço do coro com voz e afinação excepcionalmente boas. Neste sentido, se observadas as Lamentações no contexto do Ofício (com as antífonas e responsórios participantes), poder-se-ia cogitar a restrição das vozes a uma só.

Finalmente, relacionando as informações bibliográficas em relação ao número de instrumentistas envolvidos, visando uma apresentação tipo do repertório coletado, pode-se gerar a Tabela 18.

TABELA 18 - RESUMO DAS INFORMAÇÕES RELATIVAS AOS DIVERSOS ESTADOS PESQUISADOS

Código	Vozes				Sopros (madeiras+metais)					Cordas				Baixo	Tecla
	S	A	T	B	Fl	Ob	Cl	Pst	Tpa	Vno1°	Vno2°	Vla	Vc	?	-
MG	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	Fg + Cb?	Órg.
SP	2	2	2	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Órg.
BA	2	2	2	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Órg.
PA	-	-	T/B	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
PT	-	-	T/B	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Tais informações, quando confrontadas com o repertório específico das Lamentações, na procura das dimensões dos conjuntos envolvidos em cada um dos casos, gera, finalmente, a Tabela 19.

³⁷⁰ Tal situação musical deve ser considerada ainda incompleta, pois muitos acervos e coleções privadas de música podem vir à luz da comunidade acadêmica, trazendo novos materiais manuscritos e/ou impressos, hoje desconhecidos.

TABELA 19 - RELAÇÃO DA INSTRUMENTAÇÃO (MODERNA) E NÚMERO DE MÚSICOS PROPOSTA

Cód.	AUTOR / COMPILADOR	Lição ³⁷¹	Estilo ou Prática ³⁷²	INSTRUMENTAÇÃO															
				Madeiras			Metais		Vozes				Teclas	Cordas			Baixo		
				fl	ob	cl	pst	trpa	S	C	T	B	Órgão	Vno	Vla	Vc	?		
PT	D. do Rosário	1ª a 3ª de 5ª	C									1							
		1ª a 3ª de 6ª	C									1							
		1ª a 3ª de Sº	C									1							
PA	J. da Veiga	1ª a 3ª de 6ª	C									1							
		1ª a 3ª de Sº	C									1							
BA	D. Barbosa de Araújo	1ª de 5ª	A						2	2	2	2	1						
		1ª de 6ª	A						2	2	2	2	1						
SP	A. da Silva Gomes	1ª de 6ª	M						2	2	2	2	1						
		1ª de Sº	M						2	2	2	2	1						
		ANI (GMC)	A						2	2	2	2							
MG	J. J. E. Lobo de Mesquita	1ª de 5ª	M	2			2	2	2	2	2			4		1	1		
		1ª de 6ª	M	2			2	2	2	2	2			4		1	1		
		1ª de Sº	M	2			2	2	2	2	2			4		1	1		
	J. de Sousa [Lobo ou Queiros]	1ª de 5ª	M						2	2	2	2			4	2	1	1	
		1ª de 6ª	M						2	2	2	2			4	2	1	1	
		1ª de Sº	M						2	2	2	2			4	2	1	1	
	J. D. Rodrigues de Meirelles	1ª de 5ª	M	2			2	2	2	2	2			4	2	1	1		
		1ª de 6ª	M	2			2	2	2	2	2			4	2	1	1		
		1ª de Sº	M	2			2	2	2	2	2			4	2	1	1		
	A. Santos Cunha	1ª de 5ª	M	1		1	2	2	2	2	2			4	2	1	1		
		1ª de 6ª	M	1		2	2	2	2	2	2			4	2	1	1		
		1ª de Sº	M	1		2	2	2	2	2	2			4	2	1	1		
	J. M. A. Muniz	2ª de 5ª	M								1			4	2	1	1		
		2ª de 6ª	M								1			4	2	1	1		
	J. M. Xavier	2ª de 5ª-6ª-Sº	M	1		1	1	2			1			4	2	1	1		
		3ª de 5ª-6ª-Sº	M	1		1		2			1			4	2	1	1		
		2ª de 5ª-6ª-Sº	M	2			2				1			4	2	1	1		
	ANI (MI)	1ª de 5ª	M		2		2	2	2	2	2			4	2	1	1		
		1ª de Sº	M		2		2	2	2	2	2			4	2	1	1		

4.2 Repertório de Cantochão³⁷³

Das Lamentações em cantochão compiladas tanto por Rosário quanto por Veiga, há pouco a ser dito, além de que levaram em consideração todos os MPC respectivos (avaliados com desvio valor zero). As poucas diferenças devem-se a erros de impressão (presentes no *Theatro...* de 1817, mas não no *Rituale...* de 1780) segundo observado nas análises.

³⁷¹ Ver nota de rodapé 368.

³⁷² Ver nota de rodapé 369.

³⁷³ Levando em consideração o espírito subjacente nas regulamentações eclesiásticas em relação à avaliação dos diversos aspectos compreendidos pelos MPC, dos quatro aspectos envolvidos (texto, instrumentos, estilo ou prática, e caráter), a fim de avaliar o eventual desvio dos repertórios diferentes do cantochão, definir-se-ão aqui três categorias básicas, procurando extrair das análises uma visão mais esquemática e abrangente no que refere aos ditos repertórios. Tais categorias podem ser definidas como: 1) O = *Nihil Obstat* (ou correspondente ao MPC respectivo); 2) X = *Non Nihil Obstat* (ou não correspondente ao MPC respectivo); e 3) ? = onde há dúvidas e/ou controvérsias por falta de partes ou datação ambígua. A indicação (*Non Nihil Obstat* [?]) (gerada pela superposição de concordâncias e discordâncias musicais em relação aos MPC) presente nas fichas analíticas das obras, poderá ser compreendida melhor, nesta avaliação geral.

TABELA 20 - AVALIAÇÃO DAS LAMENTAÇÕES EM CANTOCHÃO EM FUNÇÃO DOS MPC

Compilador	Lamentação	Datação	MPC				Avaliação do desvio
			Literários	Musicais			
			Texto	Instrumentos	Estilo/Prática	Caráter	
D. de Rosário	1ª a 3ª de 5ª	1817	O	O	O	O	0
	1ª a 3ª de 6ª		O	O	O	O	0
	1ª a 3ª de 5º		O	O	O	O	0
J. da Veiga	1ª a 3ª de 6ª	1780	O	O	O	O	0
	1ª a 3ª de 5º		O	O	O	O	0

4.3 Repertório em Estilo Antigo

Segundo resulta das análises (ver Apêndice), o repertório em estilo antigo mostra apenas “desvio” (valor 1) no tratamento dos textos, em relação aos MPC respectivos (Tabela 21).

TABELA 21 - AVALIAÇÃO DAS LAMENTAÇÕES EM ESTILO ANTIGO EM FUNÇÃO DOS MPC

Autor	Lamentação	Datação	MPC				Avaliação do desvio
			Literários	Musicais			
			Texto	Instrumentos	Estilo/Prática	Caráter	
ANI (GMC)	1ª de 5ª	1700-1730	X	O	O	O	1
D. Barbosa de Araújo	1ª de 5ª	1778 - 1856	X	O	O	O	1
	1ª de 6ª		X	O	O	O	1

Como se verá, tais desvios podem ser parcialmente explicados, pelo menos, a partir da observação de certas práticas existentes e outros fatores que condicionaram as referidas escolhas pré-compositivas.

4.4 Repertório em Estilo Moderno

O repertório analisado em estilo moderno mostra um grau variável de “desvio” em relação aos MPC respectivos, mas homogêneo para cada compositor, salvo raras exceções.

Deixando de lado as duas Lamentações de Augusto Muniz e a de Sábado Santo de Silva Gomes, por falta de partes musicais na fonte documental (e indicadas com um signo de interrogação na Tabela 22) dita tabela mostra que as Lamentações que menos se afastam dos MPC (desvio valor 1) são as de Jerônimo de Sousa [Lobo ou Queiros], J. J. Rodrigues Domingues de Meirelles, a Lamentação 1ª de Quinta-feira Santa de Antonio dos Santos Cunha e a do ANI de Quinta-feira Santa do Ms. 580. Enquanto Sousa se afasta do MPC em relação ao caráter musical pela dualidade de espírito observada no Apêndice, as restantes o fazem em relação aos instrumentos autorizados, utilizando trompas, flautas e/ou clarinetas.

Em relação às Lamentações com desvio valor 2 pode-se dizer que enquanto as Lamentações de Lobo de Mesquita não levam em consideração os MPC relativos ao texto e aos instrumentos autorizados, e as de Silva Gomes desconsideram os MPC relativos ao texto (repetindo excessivamente diversos trechos) e ao caráter musical (no mesmo sentido que Sousa o fez); as de Xavier e a do ANI de Sábado Santo do Ms. 581 utilizam instrumentos não incluídos no MPC respectivo, e o seu caráter musical não se encaixa no MPC relativo a tal aspecto, pelos motivos expostos no Apêndice.

As Lamentações de Sexta-feira e de Sábado Santo de Santos Cunha, apenas respeitaram o MPC relativo à prática, pois o estilo moderno era tolerado no período considerado para tais obras.

TABELA 22 - AVALIAÇÃO DAS LAMENTAÇÕES EM ESTILO MODERNO EM FUNÇÃO DOS MPC

Autor	Lamentação	Datação	MPC				Avaliação do desvio
			Literários	Musicais			
			Texto	Instrumentos	Estilo/Prática	Caráter	
J. de Sousa [Lobo ou Queiros]	1ª de 5ª	1729 – 1826	O	O	O	X	1
	1ª de 6ª		O	O	O	X	1
	1ª de Sº		O	O	O	X	1
J. J. E. Lobo de Mesquita	1ª de 5ª	1746 – 1805	X	X	O	O	2
	1ª de 6ª		X	X	O	O	2
	1ª de Sº		X	X	O	O	2
A. da Silva Gomes	1ª de 6ª	1810	X	O	O	X	2
	1ª de Sº	1775 ?	?	O	?	?	?
A. Santos Cunha	1ª de 5ª	1786 – 1815	O	X	O	O	1
	1ª de 6ª		X	X	O	X	3
	1ª de Sº		X	X	O	X	3
J. D. Rodrigues de Meirelles	1ª de 5ª	1811	O	X	O	O	1
	1ª de 6ª		O	X	O	O	1
	1ª de Sº		O	X	O	O	1
J. M. Xavier	2ª de 5ª	1862	?	X	O	X	2 [?]
	2ª de 6ª		O	X	O	X	2
	2ª de Sº		?	X	O	X	2 [?]
	3ª de 5ª	1862	O	X	O	X	2
	3ª de 6ª		O	X	O	X	2
	3ª de Sº		O	X	O	X	2
	2ª de 5ª	1870	O	X	O	X	2
	2ª de 6ª		O	X	O	X	2
2ª de Sº	O		X	O	X	2	
J. M. A. Muniz	2ª de 5ª	Séc. XIX	X	?	?	?	?
	3ª de 5ª		X	?	?	?	?
ANI (MI)	1ª de 5ª	1800 – 1850	O	X	O	O	1
	1ª de Sº		O	X	O	X	2

Como se verá a seguir, tais desvios podem ser parcialmente explicados, a partir da observação de certas práticas existentes, entre outros fatores que condicionaram as referidas escolhas pré-compositivas.

4.5 Reconhecimento das práticas existentes

4.5.1 Prática das Lamentações “isoladas”

Das quarenta e cinco Lamentações que constituem o objeto de estudo desta pesquisa, trinta foram compostas tanto em estilo antigo quanto moderno. Dentre elas, como surge da observação da Tabela 23, dezenove (63,3%) correspondem apenas à 1ª Lição; oito correspondem à 2ª Lição (26,7%); e as três restantes correspondem à 3ª Lição (10%). Em termos gerais, a dominante presença de lições primeiras “isoladas”, produzidas entre meados do século XVIII e a primeira do século XIX (sombreadas na Tabela 23), pode gerar no leitor desavisado, a questão da possível perda das lições faltantes. O estudo da continuidade gráfica da escrita musical nos manuscritos dos Ofícios de Matinas, nos quais a maioria delas estão inseridas, mostra a intenção de compor apenas tais lições, ficando as restantes para serem interpretadas em cantochão.³⁷⁴ Por sua vez, a existência de Lamentações 2^{as} e 3^{as} escritas como obras independentes do Ofício, na segunda metade do século XIX, aparece como uma eventual consequência do anterior.

Ficando esclarecida a intencionalidade composicional anteriormente referida, o elevado número de lições primeiras no repertório coletado, só pode ser entendido sob o ponto de vista das práticas musicais comuns no Brasil. Procurar-se-á saber se tal prática é nativa ou, como tantas outras, vinda de fora. Uma revisão da produção musical de Lamentações tanto em Portugal quanto na Espanha, na procura de evidências que esclareçam as características já observadas no repertório coletado no Brasil, se impõe.

³⁷⁴ Em termos gerais, a seqüência de Responsórios e Lições, nas partes instrumentais ou vocais, aparece sem descontinuidades gráficas, isto é sem sinais de ausência de parte da música.

TABELA 23 - RELAÇÃO DAS LAMENTAÇÕES EM ESTILO ANTIGO OU MODERNO COLETADAS

Origem	AUTOR	Lição	Estilo	
Bahia	Damião Barbosa de Araújo	1 ^a de 5 ^a feira Santa	Antigo	
		1 ^a de 6 ^a feira Santa	Antigo	
São Paulo	André da Silva Gomes	1 ^a de 6 ^a feira Santa	Moderno	
		1 ^a de Sábado Santo	Moderno	
	ANI (GMC)	1 ^a de 5 ^a feira Santa	Antigo	
Minas Gerais	José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita	1 ^a de 5 ^a feira Santa	Moderno	
		1 ^a de 6 ^a feira Santa	Moderno	
		1 ^a de Sábado Santo	Moderno	
	Jerônimo de Sousa [Lobo ou Queiros]	1 ^a de 5 ^a feira Santa	Moderno	
		1 ^a de 6 ^a feira Santa	Moderno	
		1 ^a de Sábado Santo	Moderno	
	José Domingues Rodrigues de Meirelles	1 ^a de 5 ^a feira Santa	Moderno	
		1 ^a de 6 ^a feira Santa	Moderno	
		1 ^a de Sábado Santo	Moderno	
	Antonio dos Santos Cunha	1 ^a de 5 ^a feira Santa	Moderno	
		1 ^a de 6 ^a feira Santa	Moderno	
		1 ^a de Sábado Santo	Moderno	
	J. M. Augusto Muniz	2 ^a de 5 ^a feira Santa	Moderno	
		3 ^a de 5 ^a feira Santa	Moderno	
	José Maria Xavier		2 ^a de 5 ^a feira Santa (1870)	Moderno
			2 ^a de 5 ^a feira Santa (1862)	Moderno
			3 ^a de 5 ^a feira Santa	Moderno
			2 ^a de 6 ^a feira Santa (1870)	Moderno
			2 ^a de 6 ^a feira Santa (1862)	Moderno
			3 ^a de 6 ^a feira Santa	Moderno
2 ^a de Sábado Santo (1870)			Moderno	
2 ^a de Sábado Santo (1862)			Moderno	
3 ^a de Sábado Santo			Moderno	
ANI (MI)		1 ^a de 5 ^a feira Santa	Moderno	
		1 ^a de Sábado Santo	Moderno	

Em relação à Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa, José Augusto Alegria informa da existência de um conjunto de Lamentações (tanto em manuscritos individuais quanto em maços de documentos), as quais aparecem listadas na Tabela 24. Mesmo que relativamente poucas, se comparadas com outras bibliotecas e acervos, o aspecto que mais se destaca é que, na sua totalidade, são Lamentações 1^{as} *a capella* para quatro ou oito vozes. Dito fato, junto com a autoria correspondente, elimina a possibilidade de serem em cantochão.

TABELA 24 - RELAÇÃO DAS LAMENTAÇÕES NO PALÁCIO REAL DE VILA VIÇOSA

Autor	Nº	Lição	Instrumentação
Victória, Tomás L. de (Ávila)	6 q	1ª de 5ª feira ³⁷⁵	5 v.
	6 X	1ª de 6ª feira	4 v.
Almeida, Fernando de (* Lisboa – † Convento de Thomar, 1660)	6 s	1ª de 5ª feira ³⁷⁶	4 v.
	9 o	1ª de 5ª feira ³⁷⁷	8 v.
	10 a	1ª de 6ª feira	8 v.
	10 n	1ª de 6ª feira	8 v.
Santos, Luciano Xavier dos	I 1	1ª de 5ª feira	??
	I 2	1ª de 6ª feira	??
	I 3	1ª de Sábado	??
David Perez	XIV 3	1ª de 6ª feira	4 v.
	XIV 4	1ª de 5ª feira	4 v.
	XIV 5	1ª de Sábado	4 v.
AUTOR NÃO INDICADO	6 I	1ª de 6ª feira	4 v.
	XXXVIII 2	1ª de Sábado	8 v.
	XLVII 9	1ª de 5ª feira	4 v.

Segundo também refere Alegria no seu catálogo das músicas do Arquivo da Sé de Évora,³⁷⁸ de um total de 45 Lamentações, incluindo aquelas das quais a fonte bibliográfica pesquisada não informa o número da lição correspondente ao texto cantado, 28 (ca. 62%) são primeiras lições. Se, do total das Lamentações listadas na Tabela 25, fossem desconsideradas aquelas sem referência ao número da Lição (11 em total), as 28 obras remanescentes representariam aproximadamente 82% das 34 restantes.

³⁷⁵ “Últimos versos *addidit Pater Emmanuel Soares*”. (José Augusto Alegria, org., *Biblioteca do Palácio Real de vila Viçosa. Catálogo dos Fundos Musicais* [Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989], 18).

³⁷⁶ “Duos últimos versos *addidit Hieronimus Bezzi*”. (Idem, *ibidem*, 18).

³⁷⁷ “*Posterioici versus qui desiderbantur addidit Pater Emmanuel Soares*”. [Últimos versos ausentes acrescentados pelo Pe. Emmanuel Soares]. (Idem, *ibidem*, 19).

³⁷⁸ José Augusto Alegria, *Arquivo das Músicas da Sé de Évora. Catálogo* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973).

TABELA 25 - RELAÇÃO DAS LAMENTAÇÕES NO ARQUIVO DA SÉ DE ÉVORA

Autor	Nº	Lição	Instrumentação
Ferreira, Theodósio A. (Estremoz, 6/8/1850 - Porto, 26/1/1886)	1	1ª de 5ª feira	SATB, vno, va, fl, cl, pst, fg, timp, vc, cb.
	2	1ª de 5ª feira	STB, fl, cl, pst, fg, timp, vno, vla, vc, cb.
Lima, Ignácio A. Ferreira de († 5/12/1818)	3	1ª de 5ª feira	SATB, órgão
	4	1ª de 5ª feira	(o mesmo texto com música diferente)
	5	1ª de 6ª feira	SATB, órgão
	6	1ª de 6ª feira	(o mesmo texto com música diferente)
	7	1ª de Sábado	SATB, órgão
	8	1ª de Sábado	(o mesmo texto com música diferente)
Lopo, André Roiz ³⁷⁹	9	1ª de 5ª feira	8v, órgão (1785)
	10	?? de 6ª feira	8v, órgão
Melgás, Diogo Dias ³⁸⁰	11	1ª de ??	8v, órgão, hrp obrigada
Moreira, Francisco Ignácio ³⁸¹	12	p. os 3 dias	1, 2, 3 e 4v, (de 1776 a 1813)
Moreira, José António ³⁸²	28	1ª de 6ª feira	4v, órgão
	29	3ª de Sábado	S, órgão
Nepomuceno, Francisco de S. João	30	1ª de Sábado	SS, órgão
Paixão, José Joaquim de Oliveira ³⁸³	31	1ª de 5ª feira	4v, órgão
	36	?? de 5ª feria	4v, órgão
	37	?? de 6ª feria	4v concertado
	38	?? de Sábado	4v, baixo instrumental
Perdigão, Francisco José († 1833)	39	3ª de Sábado	S, S, Vc.
	40	?? de 5ª feria	8v, Vc, órgão
	41	? Outra lam.	8v (só há partes separadas)
Peres, David ³⁸⁴	42	1ª de Sábado	4v, órgão
	43	1ª de 6ª feira	4v, órgão (concertado)
	44	1ª de Sábado	4v, órgão (concertado)
	45	1ª de 5ª feira	4v, órgão (concertado)
Reys, José António dos ³⁸⁵	46	1ª de 5ª feira	1, 2 e 4v, órgão
Santos, José Joaquim dos	50	1ª de 5ª feira	STB, órgão
	51	? de 5ª feria	4v, vla, vc, baixo (4 partes com o <i>ripieno</i>)
	52	1ª de 6ª feira	4v, vla, vc, baixo instrumental
	53	?? de Sábado	4v, vla, vc, baixo instrumental
São Jerônimo, Ignácio A. de ³⁸⁶	55	3ª de Sábado	4v, órgão
NÃO INDICADO	56	? de 6ª feria	4v, órgão (concertado)
	57	3ª de Sábado	S, órgão
	58	1ª de 6ª feira	SSB, órgão
	59	1ª de 5ª feira	4v
	60	1ª de 5ª feira	4v, órgão
	60	1ª de 6ª feira	4v, órgão
	60	1ª de Sábado	4v, órgão
	61	3ª de Sábado	S, órgão
	62	? de 6ª feria	S, órgão.
	63	1ª de Sábado	STB
	64	3ª de Sábado	S/T, órgão, fagotes. ³⁸⁷
	66	1ª de 5ª feira	S, órgão
	67	1ª de 6ª feira	4v, órgão.

Da Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, João M. B. de Azevedo se refere apenas à existência de um volume de 38 páginas sem título, impresso em Lisboa em 1732,

³⁷⁹ Cantor-tenor desde 20/3/1775.

³⁸⁰ Cuba, 1638 – Évora, 10/3/1700.

³⁸¹ Rabequista, organista e mestre de capela da Sé de Évora. Aposentado em 1816.

³⁸² Cantor-tenor desde 1780.

³⁸³ Natural de Lisboa. Vivia no Funchal em 1812.

³⁸⁴ Nápoles, 1711 – Lisboa, 1799.

³⁸⁵ Reitor do Colégio dos Moços, 1779.

³⁸⁶ Nascido em Évora, 4/3/1692.

³⁸⁷ Foi cantada no Espinheiro em 1785 e na Sé de Évora em 1788.

contendo as Matinas do Tríduo Sacro de José António da Silva, porém sem fornecer mais detalhes do seu conteúdo musical.³⁸⁸ Por sua vez, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Maria Luísa Lemos, entre as obras polifônicas de conteúdo religioso dos séculos XVI a XVIII, de origem portuguesa, hispânica e romana, não cita nenhuma Lamentação especificamente.³⁸⁹

Mesmo carentes da informação relativa aos arquivos de Braga e Coimbra (por citar os outros dois centros de atividade musical mais importantes em território português), quaisquer dos valores considerados em Vila Viçosa e Évora, permitem perceber a mesma abundância de Lamentações primeiras observada no Brasil dos séculos XVIII e XIX, porém levando o seu alcance até o século XVII. Tal quantidade de Lamentações primeiras (sem a presença das duas restantes), não pode ser obra do acaso. Seja por geração autóctone e espontânea, ou por imitação do repertório católico-internacional circulante, a criação de Lamentações primeiras (sem as duas restantes), com o tempo, tornou-se uma prática a que muitos mestres de capela e compositores aderiram, como resulta da observação dos dois acervos portugueses referidos acima. Os motivos para tal adesão podem ter as mais diversas origens, não se desconsiderando a simplificação que a mesma trazia ao trabalho criativo regular, durante o período que mais música se consumia na igreja católica. Tendo sempre o cantochão como manifestação musical própria da liturgia cristã, a ausência de músicas para o substituir, apenas significava mais cantochão na liturgia e menos presença dos outros estilos praticados.

Procurando agora em território espanhol, o único documento até hoje encontrado que se refere explicitamente à prática pesquisada neste trabalho, provem da Catedral de Toledo, levando o título de *Memorial del estilo que se ha de guardar en esta Santa Yglesia de Toledo en todas las fiestas del año que se celebran con solemnidad de canto de órgano, señalanse los puntos en que le ha de haber y el modo que se ha de guardar*, sendo escrito em 1604. Uma compilação dos usos que naquela igreja se fazia do canto de órgão, quer dizer, da substituição do cantochão pelo canto de órgão.

Em relação ao Tríduo Sacro, no seu texto se encontram as seguintes informações:

[Miércoles Sancto]

La primera lamentacion a canto de organo, es la de Morales, deciese el miserere a choros, uno en el altar mayor con toda la capilla, otro en las tribunillas del choro del arzobispo, otro de cantores los mas antiguos Racioneros, otro el choro de los

³⁸⁸ João M. B. de Azevedo, org., *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra. Catálogo dos Fundos Musicais* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985), 41.

³⁸⁹ Maria Luísa Lemos, *Impressos Musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra* (Coimbra: Coimbra Editora, 1980), 72-92.

niños con un tenor y otro de canto llano. La ultima noche suben los niños a las tribunillas del choro del Dean.
 Jueves Sancto.
 [...] La primera lamentacion es a canto de organo. [...]
 Viernes Sancto.
 Este dia dice la passion uno solo. Es la primera lamentacion a canto de organo.³⁹⁰

A referência inicial à Lamentação de Morales, de reconhecida atividade em Toledo no século XVI, confere o caráter compilador de usos e práticas do mesmo. No desenvolvimento histórico da referida prática e à luz das observações feitas em relação ao repertório de Lamentações coletadas no Brasil, a indicação “canto de órgão” foi certamente incluída por ter sido a manifestação do estilo antigo utilizado a partir do século XVI, e *a posteriori*, opcionalmente substituído pelo estilo moderno, segundo as tendências estéticas dos diversos compositores. Subentendendo-se sempre que as duas restantes deveriam ser cantadas em cantochão.

Porém, como já foi dito, o reconhecimento desta prática não implica a obrigatoriedade do seu uso em outras arquidioceses do território ibérico. Prova disto surge da leitura do Catálogo da Biblioteca do Palácio Real de Madri³⁹¹, mostrando que, na imensidade numérica de lamentações existentes, as listas de obras diferenciadas por compositor raramente incluem lições primeiras isoladas do conjunto de três, tendo deixado uma volumosa produção de conjuntos completos de três lições para os diferentes dias do Tríduo Sacro, segundo mostra a Tabela 26.

Partindo do repertório brasileiro dos séculos XVIII e XIX, tem-se percorrido caminhos que levaram a pesquisa até Portugal e Espanha, onde, mesmo com a falta de acesso a certas fontes, detectou-se o uso da mesma prática desde, pelo menos, fins do século XVI, em centros como Toledo, Évora ou Vila Viçosa, até o século XIX.

³⁹⁰ [Quarta-feira Santa] A primeira lamentação a canto de órgão, é a de Morales, se diz o miserere a coros, um no altar mor com toda a capela, outro nas tribunas do coro do arcebispo, outro de cantores entre os mais antigos *Racioneros*, outro o coro de meninos com um tenor e outro de cantochão. Na última noite sobem os meninos às tribunas do coro do Dean. / Quinta-feira Santa. / [...] A primeira lamentação é em canto de órgão. [...] / Sexta-feira Santa. / Este dia diz a paixão um só. É a primeira lamentação em canto de órgão. (“Memorial del estilo que se ha de guardar en esta Santa Yglesia de Toledo en todas las fiestas del año que se celebran con solemnidad de canto de órgano, señalanse los puntos en que le ha de haber y el modo que se ha de guardar”, transcrição de Bernardo Illari [Toledo: Archivo Histórico de Toledo, O.2.6.14. Ms 14045, 123, Barbieri, Ms. encadernado em pergaminho, 1604], 9r-9v).

³⁹¹ José Peris Lacasa, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid* (Madrid: Ed. Patrimonio Nacional, 1993).

TABELA 26 - RELAÇÃO DAS LAMENTAÇÕES NO PALÁCIO REAL DE MADRI

Autor	Lição	Anos de produção dos conjuntos
Almeida, João Pedro (ca. 1740-50 – ca. 1818)	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1799 (Nº 6); s.d. (Nº 7)
	1 ^a a 3 ^a de 6 ^a feira	1799 (Nº 6); s.d. (Nº 8)
	1 ^a a 3 ^a de Sábado	1799 (Nº 6)
Andrevi, Francisco	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1831 (Nº 6)
	1 ^a a 3 ^a de 6 ^a feira	1832 (Nº 10)
	1 ^a a 3 ^a de Sábado	1833 (Nº 14)
Brunetti, Gaetano	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1794 (Nº 1)
Cansino y Antolinez, Juan (ca.1800-78)	1 ^a de 5 ^a feira	1877
Camponata, Andrés	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	s.d.
Conforto, Nicola (1718-ca.1788)	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1766
	1 ^a a 3 ^a de 6 ^a feira	1766
	1 ^a a 3 ^a de Sábado	1766
Corselli, Francesco (1739)	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1739-40-46-72-74-77 (Nº4)
	1 ^a a 3 ^a de 6 ^a feira	1765-66-75 (Nº5)
	1 ^a a 3 ^a de Sábado	1747-49-50 (Nº2); 1751-53 (Nº6)
	1 ^a de Sábado	1746
Ducassi, Ignácio (1817-1820)	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1820
	1 ^a a 3 ^a de 6 ^a feira	1817
Eslava, Hilarión	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1861
	1 ^a a 3 ^a de 6 ^a feira	1861
	1 ^a a 3 ^a de Sábado	1854
Federici, Francesco (ca.1750-1830)	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1804
	1 ^a a 3 ^a de 6 ^a feira	1819
	1 ^a a 3 ^a de Sábado	1805
Inzenga, José (1828-1891)	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1855
Ledesma Rodríguez, Mariano	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1838
	1 ^a a 3 ^a de 6 ^a feira	1838
	1 ^a a 3 ^a de Sábado	1843
Lidón, José	2 ^a de Sábado	1825
	3 ^a de Sábado	1789
	1 ^a a 3 ^a de 6 ^a feira	1797; 1799; 1806; 1808
	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1797-1806; 1807-08; 1789; 1817
	1 ^a e 3 ^a de Sábado	1790-1807; 1803-06
Nebra, José de	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1761 (Nº 2); 1752 (Nº 3)
	2 ^a de 5 ^a feira	1758 (Nº 1)
	2 ^a de 6 ^a feira	1759 (Nº 4)
	1 ^a a 3 ^a de 6 ^a feira	1753 (Nº 5); 1764
	1 ^a a 3 ^a de Sábado	1754 (Nº 7); 1765 (Nº 8)
Nielfa, Lorenzo (1783-1861)	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1828
	2 ^a de Sábado	1829
Soriano Fuertes, Indalecio	1 ^a de 6 ^a feira	1847
Torres, José de	1 ^a de 5 ^a feira	1720 (Nº 12)
	1 ^a de 6 ^a feira	1726
	3 ^a de Sábado	1720
Ugena, Antonio	1 ^a a 3 ^a de 5 ^a feira	1791 (Nº8); 1793-94-95 (Nº10); 1800 (Nº14); 1803; 1782; 1775; 1801-02 (Nº16); 1779 (Nº1)
	1 ^a a 3 ^a de 6 ^a feira	1775; 1779 (Nº2); 1783-95 (Nº6); 1792 (Nº9); 1798; 1802 (Nº17)
	1 ^a de 6 ^a feira	1787 (Nº20)
	2 ^a de 6 ^a feira	1782
	1 ^a a 3 ^a de Sábado	1774 (Nº5); 1775; 1780 (Nº4); 1784 (Nº7); 1794 (Nº11); 1797 (Nº12); 1800-01-02; 1804 (Nº2); 1770 (Nº5)
	3 ^a de Sábado	1779 (Nº3)
3 ^a de 6 ^a feira	1798	

Segundo foi estabelecido, a constatação desta prática não implica na sua obrigatoriedade *urbi et orbi*. Embora tudo pareça indicar que, à luz da documentação disponível e da sua datação cronológica, a prática compilada em Toledo, e em uso desde

finais do século XVI (pelo menos), teria chegado a Portugal e ao Brasil. Os caminhos pelos quais se deu a expansão, são ainda desconhecidos.

4.5.2 Prática do texto “abreviado”

Segundo foi dito no item 2.3.1, o uso de menos versículos que os prescritos nos Breviários tridentinos, ficou exemplificado nas Lamentações de Orlando di Lasso, que em 1584 (mais de vinte anos depois do Concílio de Trento), utilizou menos versículos, seguindo o esquema da Tabela 27.

TABELA 27 - RELAÇÃO DOS VERSÍCULOS UTILIZADOS POR DI LASSO EM 1584

Dia	1ª Lição	2ª Lição	3ª Lição
Quinta-feira	I:1-3	I:7-9	I:12-14
Sexta-feira	II:8-10	II:13-15	III:1-9
Sábado	III:22-30	IV:1-3	V:1-6

Como consequência das observações gerais realizadas em relação às Lamentações “isoladas”, do repertório existente em Portugal, observaram-se mais dois exemplos no arquivo do Palácio Real de Vila Viçosa, como são os casos da Lamentação para Quinta-feira Santa de Tomás Luis de Victória, e as duas de Almeida nas quais os versículos ausentes foram acrescentados tanto por Hieronimus Bezzi quanto por Emmanuel Soares, segundo foi anotado na Tabela 24. A presença de exemplos italianos, espanhóis e portugueses criados com posterioridade ao Concílio de Trento, utilizando menos versos que os indicados pelos Breviários circulantes, sugere a existência de uma certa prática comum que, mesmo sem o peso canônico do MPC relativo ao texto definido, apresenta uma outra opção utilizada.

Analisando a relação de versículos presentes e ausentes no repertório coletado, segundo aparece na Tabela 28, das vinte e sete Lamentações em estilo antigo ou moderno, nove Lamentações (33,33%) apresentam menos versículos que o estipulado pelo MPC. Das dez autorias legitimadas ou não indicadas, quatro se aproveitaram desta prática “abreviada”, incluindo a do Grupo Mogi das Cruzes, documentando assim, o seu uso nos documentos musicais mais antigos encontrados no Brasil até hoje.

Da mesma forma se constata que Antônio dos Santos Cunha, aplica essa prática com os versículos centrais em duas das três Lamentações coletadas, inserindo desta forma, uma particularidade pessoal no seu repertório, já que as outras Lamentações comentadas (como as de Lasso, Victória e Almeida) ou analisadas aqui, apresentam a falta dos últimos dois versículos (como nos casos aqui referidos), ou mesmo de três versículos, como nos

casos observados na análise da Lamentação 1^a de Quinta-feira Santa de Damião Barbosa de Araújo, onde foram citadas obras do repertório católico romano que apresentam característica semelhante (como as de Nanini, Terrabugio e Ravanello).

TABELA 28 - RELAÇÃO DOS VERSÍCULOS PRESENTES E AUSENTES NO REPERTÓRIO COLETADO

Origem	AUTOR	Lição	Versículos	Condição
Bahia	Damião Barbosa de Araújo	1 ^a de 5 ^a feira Santa	I:1-3	Faltam 2 ³⁹²
		1 ^a de 6 ^a feira Santa	II:8-9	Faltam 2
São Paulo	André da Silva Gomes	1 ^a de 6 ^a feira Santa	II:8-11	Completo
		1 ^a de Sábado Santo	(nada consta)	-
Minas Gerais	ANI (GMC)	1 ^a de 5 ^a feira Santa	I:1-2	Faltam 3
		1 ^a de 5 ^a feira Santa	I:1-3	Faltam 2
	José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita	1 ^a de 6 ^a feira Santa	II:8-10	Falta 1
		1 ^a de Sábado Santo	III:22-26	Faltam 4
		1 ^a de 5 ^a feira Santa	I:1-5	Completo
	Jerônimo de Souza [Lobo? Queiroz?]	1 ^a de 6 ^a feira Santa	II:8-11	Completo
		1 ^a de Sábado Santo	III:22-30	Completo
		1 ^a de 5 ^a feira Santa	I:1-5	Completo
	José Domingues Rodrigues de Meirelles	1 ^a de 6 ^a feira Santa	II:8-11	Completo
		1 ^a de Sábado Santo	III:22-30	Completo
		1 ^a de 5 ^a feira Santa	I:1-5	Completo ³⁹³
	Antonio dos Santos Cunha	1 ^a de 6 ^a feira Santa	II:8-9;11	Falta 1 ³⁹⁴
		1 ^a de Sábado Santo	III:22-24;28-30	Faltam 3 ³⁹⁵
		2 ^a de 5 ^a feira Santa	I:6-9	Completo ³⁹⁶
	J. M. Augusto Muniz	2 ^a de 6 ^a feira Santa	I:10-12	Faltam 2 ³⁹⁷
		2 ^a de 5 ^a feira Santa	I:6-9	Completo
	José Maria Xavier	3 ^a de 5 ^a feira Santa	I:10-14	Completo
		2 ^a de 6 ^a feira Santa	II:12-15	Completo
		3 ^a de 6 ^a feira Santa	III:1-9	Completo
		2 ^a de Sábado Santo	IV:1-6	Completo
3 ^a de Sábado Santo		V:1-11	Completo	
ANI (MI)	1 ^a de 5 ^a feira Santa	I:1-5	Completo	
	1 ^a de Sábado Santo	III:22-30	Completo	

Ficando assim documentada a existência no Brasil da prática do texto “abreviado” observada em obras pertencentes ao repertório católico circulante, deve-se considerar que as diferenças e semelhanças observadas entre as práticas brasileiras e ibéricas, mostram apenas nuances de manifestações litúrgico-musicais de áreas culturais e religiosamente vinculadas pela própria história política e social dos povos envolvidos.

³⁹² A partitura incluída no ANEXO, mostra também que Barbosa de Araújo indica a opção de pular o versículo 3, passando assim do versículo 2 diretamente para o encerramento *Jerusalem...*

³⁹³ A ausência de partes musicais não impediu inferir o uso do texto. Veja-se a partitura correspondente no ANEXO.

³⁹⁴ Falta o versículo 10 inteiro (incluindo a letra hebraica JOD), assim como a letra hebraica CAPH do último versículo utilizado.

³⁹⁵ Faltam os versículos 25, 26 e 27, correspondentes à letra THETH.

³⁹⁶ A ausência de partes musicais, embora não impedisse a confirmação do uso dos versículos correspondentes, não permitiu confirmar positivamente o uso das letras hebraicas.

³⁹⁷ Dos versículos 11 e 12 faltam as letras hebraicas.

4.5.3 Tendências da Instrumentação nas Lamentações no Brasil

Realizando o cruzamento das informações contidas na Tabela 18 com as incluídas na Tabela 19, pode-se inferir que o repertório de Lamentações no Brasil que não apresenta as características previstas pelo MPC relativo à instrumentação, mostra uma tendência geral de aproximação à conformação instrumental dos conjuntos existentes no território brasileiro.

Isto se observa claramente no uso dos instrumentos de sopro diferentes do fagote, nas Lamentações escritas em estilo moderno. Os conjuntos surgidos da prática comum (condicionada por diversos aspectos sociais e econômicos oportunamente observados), apresentam dois tipos de conformação instrumental geral, cada uma das quais depende do momento histórico observado.

O primeiro tipo de conformação instrumental é o que surge da própria composição, segundo o conjunto de partes presentes nos Ms. autógrafos. Nos casos das fontes musicais que carecem deste tipo de Ms., segundo foi discutido nas análises incluídas no Apêndice, procurou-se seguir as características da cópia mais antiga e completa possível, quando assim o permitiam as fontes disponíveis. Neste sentido, a Tabela 29 mostra que das quatorze obras listadas, todas utilizam trompas, apenas duas não utilizam flautas, cinco utilizam clarinetas, duas incluem oboés, e apenas uma inclui o uso de piston. Em percentuais, estes dados podem ser colocados da forma seguinte, identificando assim dois níveis de escolhas instrumentais: a) trompas (100%) e flautas (ca.85,7%); e b) clarinetas (ca.35,7%), oboés (ca.14,3%) e piston (ca.7,1%).

Levando em consideração as combinações desses instrumentos que as fontes escolhidas apresentam, vê-se que 50% das Lamentações incluídas na Tabela 29 incluem duas trompas e duas flautas. As que só utilizam duas trompas e uma flauta, complementam a seção dos sopros com uma ou duas clarinetas (ca.35,7%) e/ou um piston (ca.7,1%). As que utilizam trompas mas não incluem flautas, as substituem por dois oboés (ca.14,3%). Tais dados confirmam a tendência observada anteriormente.

TABELA 29 - RELAÇÃO DO USO DE INSTRUMENTOS PROIBIDOS PELO MPC RESPECTIVO

AUTOR	Lição	INSTRUMENTAÇÃO														
		Madeiras			Metais		Vozes				Teclas		Cordas		Baixo	
		fl	ob	cl	pst	trpa	S	C	T	B	Órgão	vno	vla	vc	B°	
J. J. E. Lobo de Mesquita	1ª de 5ª	2				2	2	2	2	2			4		1	1
	1ª de 6ª	2				2	2	2	2	2			4		1	1
	1ª de Sº	2				2	2	2	2	2			4		1	1
J. D. Rodrigues de Meirelles	1ª de 5ª	2				2	2	2	2	2			4	2	1	1
	1ª de 6ª	2				2	2	2	2	2			4	2	1	1
	1ª de Sº	2				2	2	2	2	2			4	2	1	1
A. Santos Cunha	1ª de 5ª	1		1		2	2	2	2	2			4	2	1	1
	1ª de 6ª	1		2		2	2	2	2	2			4	2	1	1
	1ª de Sº	1		2		2	2	2	2	2			4	2	1	1
J. M. Xavier	2ª de 5ª-6ª-Sº	1		1	1	2			1				4	2	1	1
	3ª de 5ª-6ª-Sº	1		1		2			1				4	2	1	1
	2ª de 5ª-6ª-Sº	2				2			1				4	2	1	1
ANI (MI)	1ª de 5ª		2			2	2	2	2	2			4	2	1	1
	1ª de Sº		2			2	2	2	2	2			4	2	1	1

O segundo tipo de conformação instrumental é o resultante dos arranjos e reorquestrações realizadas na conformação das obras acima observada, segundo a eventual concepção dos arranjadores. Exemplo claro deste tipo de conformação instrumental é a encontrada nas partes realizadas pelo copista 1 da fonte SE SS 09 (do Museu da Música de Mariana) da Lamentação 1ª de Sábado Santo, de Lobo de Mesquita. Entre as partes instrumentais que esta fonte inclui, encontra-se um flautim, um piston e um oficleide. O caráter de arranjo fica evidente quando se confronta a data de morte do compositor (1805) com a de vida e uso do oficleide na música ocidental (1817-1880).³⁹⁸

4.5.4 Elementos “Teatrais” na Liturgia do Tríduo Sacro

Segundo a Revisão Bibliográfica, tanto o cerimonial litúrgico quanto a encenação teatral, não sendo campos alheios entre si, possuem elementos comuns os quais, depois de estudados os diferentes aspectos da liturgia do Ofício de Trevas católico no Brasil, sob o ponto de vista cênico, permitem identificar uma característica “dupla” do tipo cênico-litúrgico, permitindo a articulação de um plano dramático funcional no acontecer da liturgia, que a sustenta e justifica.

Por sua vez, o uso de dinâmicas contrastantes (*f* e *p*) em termos gerais, segundo foi observado oportunamente, responde a certos padrões existentes na relação texto-música,

³⁹⁸ “Starting in 1780s some serpents were made in bassoon shape, under the name **serpent bassoon** or **Russian bassoon**. Russian bassoons made of metal (1800-1850) are called **bass horns** (do not confuse this with the modern *bariton horn*); the bass horn in turn became the **ophicleide** (1817-1880), which had eleven keys and a fingering system that was different from the others.” [Começando nos anos 80 do século XVIII alguns serpentões eram feitos em forma de fagote, sob o nome de **fagote serpentão** ou **fagote russo**. Os fagotes russos feitos em metal (1800-1850) são chamados de **trompas baixas** (não confundir este com a moderna *trompa barítono*); a trompa baixa por sua vez virou o **oficleide** (1817-1880), que tinha onze chaves e um sistema de dedilhado que era diferente dos outros]. (Andrew Stiller, *Handbook of Instrumentation*, illustrations by James Stamos [Berkeley: University of California Press, 1985], 430).

ou, em outros termos, na “tradução” da dramaticidade inerente ao texto das Lamentações em termos propriamente musicais, embora o referido uso não seja exclusivo delas. A partir desse princípio dramático apoiado nas indicações dinâmicas referidas, o uso crescente de elementos musicais vindos do teatro ou da ópera durante o século XIX (exemplificado no elevado número de Lamentações que extrapolaram os limites definidos pelo MPC relativo ao caráter musical), pode ser entendido como a consequência natural (entre outros fatores de ordem musical e/ou extra-musical) da eventual intenção composicional de enriquecer, ainda mais, a liturgia, com todos os elementos dramático-musicais disponíveis, dos quais os gêneros operístico e teatral se mostravam generosamente ricos. O foco da música na liturgia, nos casos observados durante a segunda metade do século XIX, não está mais dirigido a Deus, mas à assembléia e esta, embora ainda acreditasse, tinha deixado de adorar, mudando assim a sua condição para a de simples público, a quem está dirigido todo o “espetáculo”.

4.6 Relações entre MPC e Práticas existentes

Tanto as Lamentações escritas em estilo antigo quanto moderno se desviaram em grau variável dos quatro MPC definidos pelas regulamentações eclesiásticas, optando pelo uso de alguma(s) das quatro práticas musicais identificadas (Lamentações isoladas, texto litúrgico abreviado, tendências instrumentais, e crescente inclusão de elementos dramáticos, teatrais, operísticos e/ou profanos), vindas da península ibérica, da península itálica, e/ou do resto da Europa.

Nessa eventual e aparente procura de aproveitar diversas características do repertório circulante (acrescentando às mesmas, certas particularidade próprias dos compositores brasileiros, inserindo assim características autóctones nas referidas práticas), tais escolhas podem ter sido efetivadas tanto em forma voluntária (opondo-se assim conscientemente aos MPC respectivos em cada caso), quanto condicionada pelas variáveis sócio-econômico-culturais observadas (desviando-se dos MPC em função das disponibilidades de vozes, músicos, instrumentos, e/ou dos limites no domínio técnico e/ou do gosto composicional pessoal), ou, finalmente, pelo eventual desconhecimento das respectivas regulamentações eclesiásticas, segundo foi observado nas análises realizadas (ver Apêndice).

Em quaisquer dos casos, estar-se-ia perante MPC surgidos da tradição, oral-escrita ou aural-escrita, do próprio fazer musical no contexto sócio-econômico-cultural determinado. Pelo acréscimo destes MPC definidos pelas práticas existentes, amplia-se o

conjunto de MPC definidos. Dos quatro MPC iniciais (texto, instrumentos, estilo, e caráter) têm-se agora oito MPC, os quais podem reunir-se em duas categorias assim determinadas:

a) MPC dogmáticos ou MPCd (definidos pela aplicação de diversos dogmas ou conceitos pré-existentes na criação para um determinado repertório, como no caso dos quatro MPC definidos pelas regulamentações eclesiásticas observadas); e

b) MPC pragmáticos ou MPCp (definidos pela aplicação de diversas práticas musicais e/ou literárias no referido processo composicional, como no caso da prática das Lamentações isoladas, do texto “abreviado”, do caráter, ou da instrumentação).

Tais categorias, segundo resultam das análises realizadas, não se articulam mutuamente de forma complementar, mas por contraposição. Isto é, quando o compositor decide aplicar o MPCp relativo ao texto (abreviado), conseqüentemente não pode mais aplicar o MPCd relativo ao texto (completo). O mesmo acontece no relativo aos outros aspectos definidos (instrumentos, número de Lamentações, caráter).

A única exceção que se deve destacar corresponde ao MPCp relativo às Lamentações isoladas, pois as Lições faltantes eram realizadas em cantochão seguindo os usos aceitos no local (sejam eles de origem lusitana, ibérica, romana ou outra) sem atrapalhar por isso, o acontecer canônico da liturgia.

Cada escolha relativa aos MPCd e MPCp realizada pelos compositores envolvidos, mesmo que condicionada pelos eventuais contextos históricos, permite inferir um posicionamento determinado tanto em relação às autoridades eclesiásticas locais quanto às européias. Eventualmente, o mesmo aconteceu cada vez que uma autoridade eclesiástica local autorizou o uso destas obras na liturgia.

Se observados os resultados do ponto de vista da distribuição temporal e geográfica dos MPC utilizados, à luz das Lamentações coletadas, pode-se afirmar que, enquanto no século XVIII a observância dos cânones eclesiásticos era maior (sendo total no Estado do Pará, enquanto era apenas substituído o MPCd relativo ao texto pelo MPCp correspondente, em Mogi das Cruzes), no percurso do século XIX, o uso de MPCp vai aumentando em Estados como Minas Gerais e São Paulo, substituindo no uso os MPCd. Na Bahia, as Lamentações encontradas, embora as características musicais sejam diferentes das do GMC, mostram a mesma substituição de MPC, unicamente no relativo ao texto.

Por sua vez, o uso do MPCp relativo às Lamentações 1^{as} isoladas, dominante durante o século XVIII e primeira metade do XIX (tanto em estilo antigo quanto moderno),

vai cedendo espaço para o surgimento de Lamentações 2^{as} e/ou 3^{as}, exclusivamente em estilo moderno.

Finalmente, na hora de avaliar as semelhanças e diferenças históricas no uso dos MPC, deve-se destacar que o uso de determinado MPCp por parte de compositores de épocas diferentes, apresenta as características idiossincráticas composicionais próprias de cada um desses compositores. Vale destacar a importância deste fato que pode ficar exemplificado ao comparar os casos das Lamentações do GMC e de Damião Barbosa de Araújo. Os dois aplicaram o MPCp relativo ao texto (abreviado) mas, enquanto o Ms. do GMC utiliza unicamente os dois versículos iniciais, o compositor baiano o faz com os três primeiros versículos, mesmo induzindo na partitura ao uso dos dois primeiros.

Em relação ao uso dos MPCd, pode-se afirmar que, dentro de certos limites, eles tendem à produção de conseqüentes semelhanças gerais entre obras de compositores de épocas diferentes. Tais são os casos que se observam nas Lamentações de Mesquita e Meirelles, no que refere ao uso do MPCd relativo ao caráter, por exemplo.

5 Resultados e Considerações Finais

Já no final desta pesquisa, acredita-se ter contribuído significativamente para o enriquecimento das diversas discussões aqui abordadas. Tendo-se atingido plenamente o objetivo proposto no início, os resultados finais foram agrupados em duas categorias (Principais e Secundários), acrescentando uma última subseção, que inclui as perspectivas de desdobramento futuro que esta Tese gerou.

5.1 Resultados Principais

Baseados na definição teórica e funcional geral de MPC aqui proposta, foram definidos MPC relativos a quatro tópicos (texto, instrumentação, prática ou estilo, e caráter musical) cujo fundamento e objetivo ficaram esclarecidos no contexto da liturgia católica. Tais MPC ficaram assim articulados, tanto na teoria quanto na prática, através do estudo das regulamentações eclesiásticas levantadas assim como da análise do grau da sua permanência no repertório estudado.

Desse estudo surgiu também a constatação da existência de MPCp surgidos da prática composicional que, em geral, vieram ocupar o lugar dos MPCd não utilizados.

Entre os MPCd (definidos a partir das regulamentações eclesiásticas) e os MPCp (definidos a partir das práticas existentes) observou-se uma relação majoritária de contraposição, excetuando apenas a das Lamentações isoladas, segundo descrito no capítulo anterior.

Mesmo tendo observado uma certa falta de “comunhão ideológico-religiosa” da estrutura hierárquica católica (observada em alguns períodos da sua história), problemas na divulgação de certas regulamentações no território católico (tanto europeu quanto americano), e a aceitação da permanência de certas tradições litúrgicas e musicais ibéricas por parte de Roma, acredita-se que a geração e o uso prático de certos MPCp se deve fundamentalmente a escolhas e decisões de tipo musical. Não se descarta a possibilidade de encontrar, no estudo de outros repertórios sacros ou profanos, MPCd e MPCp que se relacionem em diverso grau de complementaridade ou de identidade entre eles, mostrando inclusive motivações extramusicais para o seu uso.

Observou-se também a distribuição temporal e geográfica dos MPC utilizados no Brasil, entre cujas causas não se pode desconsiderar os diversos fatores sócio-econômicos que condicionaram o processo histórico e de desenvolvimento desse país, cujas fronteiras

culturais luso-centristas foram varadas várias vezes por influências diferentes das desejadas pelo poder central.

Resumindo, tem-se observado o uso de MPCd e/ou MPCp em todas as épocas compreendidas no repertório estudado, desde o Ms. do Grupo de Mogi das Cruzes até as Lamentações de Muniz ou Xavier, desde o Pará até São Paulo, em graus diversos de substituição de uns pelos outros, permitindo uma compreensão maior do repertório, e das práticas efetivamente utilizadas pelos compositores envolvidos.

Do ponto de vista contextual, pode-se dizer que cada MPC identificado nas obras dos compositores, assim como cada eventual autorização do seu uso na liturgia do Tríduo Sacro por parte das autoridades eclesiásticas locais, determina um posicionamento relativo não apenas aos MPC, mas também entre eles (entanto estratos socialmente funcionais) e com as autoridades eclesiásticas européias. O estudo dos MPC reflete, então, o panorama comportamental em relação às escolhas pré-composicionais (tanto no plano dogmático quanto pragmático) no Brasil e nos territórios culturalmente conexos, configurando uma ferramenta muito útil no estudo de repertórios específicos tanto nos seus aspectos históricos, sociais e/ou culturais, quanto nos seus detalhes técnicos e/ou musicais específicos.

Sendo definidos para períodos de tempo determinados, os MPC permitem reconhecer o momento histórico que uma obra do respectivo repertório reflete, alicerçando assim à eventual datação de Ms., de estilos ou práticas composicionais, de tratamentos do texto, de escolhas instrumentais (permitindo diferenciar as mais próximas da eventualmente realizada pelo compositor – quando esta se desconhece por falta de Ms. autógrafos – das geradas por arranjadores posteriores), entre outras possibilidades.

Por outro lado, os MPC permitem compreender e/ou aprofundar o conhecimento dos usos e funções sociais do respectivo repertório nos contextos históricos correspondentes (com as variáveis sociais e econômicas concomitantes), levando em consideração as diversas relações de poder (e com o poder) na escolha entre MPCd e MPCp, assim como desvendar novos MPC existentes porém ainda não definidos.

5.2 Resultados Secundários

As Lamentações (ou Lições do 1º Noturno do Ofício de Trevas – também chamado de Ofício de Matinas do Tríduo Sacro), entanto UMP, ficaram definidas como repertório litúrgico-musical funcionalmente independente, com as suas características estruturais (junto com outras particularidades tradicionais) claramente identificadas.

Embora exista um grande número de Lamentações incluídas nos Ms. dos diversos Ofícios de Matinas do Tríduo Sacro encontrados, a partir da segunda metade do século XIX as Lamentações repertoriadas no Brasil aparecem como Ms. independentes (isto é, não incluindo o resto do Ofício, nem a Antífona, os Responsórios, ou os noturnos restantes).

Foram coletadas 45 Lamentações das quais 15 foram reproduzidas em fac-símile, e 30 por meio de transcrições. Destas últimas, 29 transcrições foram feitas diretamente a partir dos Ms., o que significa um aporte considerável visando tanto futuras pesquisas quanto a divulgação e eventual execução entre os ensambles de músicos especializados, seguindo critérios dos conjuntos instrumentais e de instrumentistas originais observados.

Entre as contribuições catalográficas desta pesquisa, destaca-se o questionamento a duas autorias indicadas em diversos Ms. (as de Jerônimo de Sousa Lobo e de Jerônimo de Sousa Queiros, dois compositores que ainda esperam estudos mais aprofundados tanto nos seus aspectos históricos e biográficos quanto musicais); assim como a identificação da autoria de três Ms. considerados anônimos, e que resultaram ser de Lobo de Mesquita, José Maria Xavier ou de Jerônimo de Sousa [Lobo ou Queiros].

Entre as contribuições à história das práticas instrumentais, no relativo às formas de notação em uso no Brasil do século XVIII e XIX, ficaram primariamente esclarecidos certos detalhes específicos na prática da notação para as trompas, como os observados nos Ms. das Lamentações de José J. Emerico Lobo de Mesquita (ver o item 5.6 do Apêndice). Este assunto permite inferir que as trompas utilizadas eram do tipo natural, com o auxílio de tubos complementares que desciam um ou dois semitons da fundamental do tubo sonoro respectivo.

5.3 Perspectivas de Futuro

Entre as perspectivas que a presente pesquisa abriu para o futuro, pode-se listar as seguintes sugestões:

a) continuar coletando exemplos deste repertório no Brasil e analisá-los nos parâmetros aqui definidos, como forma de estender o conhecimento obtido deste repertório a fim de entender o pensamento e as escolhas pré-composicionais na história da música no Brasil, contextualizando motivações e outros condicionamentos de diversa origem;

b) estender a pesquisa para territórios geográficos e/ou culturalmente ligados ao Brasil, a fim de aprofundar o conhecimento das influências entre MPC de diversa origem, e do seu funcionamento no nível internacional.

c) fazer uso extensivo da metodologia de definição e análise dos MPC em outros repertórios, não apenas para observar as escolhas realizadas pelos compositores no seu confronto com os MPC, mas também para observar as possíveis inter-relações deles (compositores e/ou MPC) com os contextos sócio-culturais que os condicionam;

d) estudar as relações entre MPCd e MPCp em outros repertórios de outras épocas, com certeza permitirá um conhecimento maior no que refere às eventuais relações entre escolhas pré-compositonais e os processos composicionais subseqüentes, como uma forma de avaliar a produção musical e a sua “coerência ideológica” durante o período de tempo escolhido;

e) estimular pesquisas futuras no campo da musicologia histórica, a fim de esclarecer detalhes não abordados neste trabalho, como são: 1) o mercado e/ou trafego continental e/ou ultramarino de instrumentos musicais; 2) as reais fronteiras musicais e culturais (internas e externas, terrestres e marítimas) do Brasil na sua história, e as relações entre as partes assim definidas sob diversos aspectos possíveis; 3) quais os vetores de desenvolvimento teórico e técnico musical que condicionaram a produção musical no Brasil a ser o que é (levando em consideração as possíveis interferências de eventuais políticas culturais existentes em determinados momentos históricos); e 4) aprofundar o estudo das práticas instrumentais na história do Brasil.

f) por último, mas não por isso menos importante, desenvolver uma possível prática composicional articulada em função dos MPC, com eventuais conseqüências pedagógicas com características sistêmicas e/ou metodológicas procurando estimular a tomada de consciência dos compositores nas suas escolhas pré-compositonais e as diversas formas que elas podem adotar nas diversas linguagens e processos composicionais existentes.

6 Bibliografia

- A Bíblia Sagrada. Antigo e Novo Testamentos.* Tradução das Línguas Originais por João Ferreira de Almeida. Edição Contemporânea Revisada e Aumentada com ajudas adicionais. Rio de Janeiro: Alfalit, 1996.
- Abrego de Lacy, José Maria [ver Lacy, José Maria Abrego de].
- Alegria, José Augusto. *Arquivo das Músicas da Sé de Évora. Catálogo.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- . *Biblioteca Pública de Évora. Catálogo dos Fundos Musicais.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- . “Um teórico musical brasileiro do século XVIII.” *Bracara Augusta* 28 (1974): 472-476.
- Almeida, Renato. *História da Música Brasileira.* 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1948.
- Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos.* Vol. II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- Andrade, Mário de. *Pequena História da Música.* 6ª ed. São Paulo: Martins, 1967.
- Aquino, Thomas de. “In Threnos Jeremiae expositio”. In *Corpus Thomisticum*. Disponível na internet em <<http://sophia.unav.es/alarcon/amicis/cth.html>> [Acessado em 8 de Fevereiro de 2002].
- Aranda, Mateus de. *Tractado de Canto Mensurable de Mateus d'Aranda.* Edição de José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.
- Araújo, Damião Barbosa de. “*Memento Baiano*” para Côro e Orquestra. Comentários e restauração de Jaime C. Diniz. Estudos Baianos Nº2. Salvador: Dpto. Cultural da Reitoria da UFBA, 1970.
- . “Ofício de Quarta-feira de Trevas”. Ms. 6.30. Arquivo Histórico Municipal. Fundação Gregório de Matos. Salvador (BA).
- . “Ofício de Quinta-feira Santa”. Ms. 6.31. Arquivo Histórico Municipal. Fundação Gregório de Matos. Salvador (BA).
- Araújo, Maria Raimunda. *Inventario do acervo João Mohana – Partituras.* São Luiz (MA): Secretaria de Estado da Cultura, 1997.
- Azevedo, João M. B. de, org. *Biblioteca do Palácio Nacional de Maфра. Catálogo dos Fundos Musicais.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- Azevedo, Luís Heitor Correia de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950).* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

- Azevedo, Luís Heitor Correia de, Cleofe Person de Matos e Mercedes de Moura Reis. *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Coleção B I Bibliografia IX. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1952.
- Banchieri, Adriano. *Al Directorio Monastico di Canto Fermo per uso particolare della Congregatione Olivetana In prevenire l'Offitio Diurno al Choro: Nuovamente registrato dalli libri Choral alla riforma del Breviario impresso sotto la Santità di N. S. Papa Paolo V*. Bolonha: Gio. Rossi, 1615.
- Barbosa, Elmer C. Corrêa, org. *O Ciclo do Ouro. O Tempo e a Música do Barroco Católico*. Catálogo de um arquivo de microfimes. Elementos para uma história da arte do Brasil. Assessoria no trabalho de campo por Adhemar Campos Filho e Alúzio José Viegas. Catalogação das músicas do século XVIII por Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; XEROX, 1979.
- Baroffio, Giacomo Bonifácio. "Ambrosian [Milanese] rite, music of the". In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. 20 Vols. London: Macmillan, 1980. Vol. I, 318-19.
- Basso, Alberto, dir. *Dizionario Enciclopédico Universale della Musica e dei Musicisti*. 4 Vols. Torino: UTET, 1983.
- Baste, Anna Cazurra i. "The Composer and Maestro de Capella Joan Rossell and the Contribution to Preclassical Spanish Music", Tese de Doutorado. Universitat Autonoma de Barcelona, 1993. Resumo disponível na internet em <<http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?1338922>> [Acessado em 30 de Janeiro de 2002].
- Bastos, Manoel Tranquillino. "As cinco cartas musicais. / Sistema fácil e breve, onde se aprende / os conhecimentos preliminares da música, / sem que seja preciso decorar e cantar as licções. / Por / [...] / Estado da Bahia / Cachoeira". Ms. do Acervo Manuel Tranquillino Bastos. Setor de Obras Raras e Valiosas. Biblioteca Pública do Estado da Bahia.
- Batiffol, Pierre. *Histoire du Bréviaire Romain*. Paris: Picard, 1893.
- Baudot, Jules. *Le Bréviaire Romain. Ses Origines, son Histoire*. Paris: Bloud, 1907.
- . *Les Lectionnaires*. Paris: Bloud, 1908.
- Béhague, Gérard. "Música 'barroca' mineira: problemas de fontes e estilística." *Universitas. Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia* 2. (Janeiro/Abril 1969): 133-158.
- . "Música Mineira Colonial à Luz de Novos Manuscritos." *Barroco* 3 (1971): 6-39.
- . *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1979.

———. “Lobo de Mesquita, Jose Joaquim Emerico” In *New Grove Dictionary of Music Online*. Edited by Laura Macy. <<http://www.grovemusic.com>> [Acessado em 2 de Outubro de 2002].

Benedictus PP. XIV. *Sanctissimi domini nostri Benedicti Papae XIV Bullarium: tomus primus [-quartus] in quo continentur constitutiones, epistolae, aliaque edita*. Editio nova, summo studio castigata. Mechliniae [Mechelen, Bélgica]: P. J. Hanicq, 1826-1827.

———. *Annus qui hunc*. Edizione IntraText CT. Disponível na internet em <<http://www.intratext.com/X/ITA0230.htm>> [Acessado em 24 de Novembro de 2001].

Berthold, Margot. *História Social del Teatro*. 2 Vols. Tradução de Gilberto Gutiérrez Pérez. Madrid: Guadarrama, 1974.

Binder, Fernando Pereira e Paulo Castagna. “Teoria Musical no Brasil: 1734-1854.” *Revista Eletrônica de Musicologia* 1.2. (Dezembro de 1996): <<http://www.humanas.ufpr.br/rem/REMV1.2/vol1.2/teoria.html>> [Acessado em 2 de Novembro de 2002].

Blanco, Pablo Sotuyo. [ver Sotuyo Blanco, Pablo].

Bluteau, Raphael. *Vocabulario Portuguez e Latino*. 8 Vols. Lisboa: Pascoal da Silva, 1712-1721. Digitalizado e sistematizado em um único CD-Rom pela UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

Breviarium Ambrosianum. Milano: Bernardino de Castello, Nicolo Gorgonzola, 1513.

Breviarium humiliatorum. Milano: Gio. Antonio Castiglione, 1548.

Breviarum predicatorum: nuper impressum cum quotationibus in margine, psalmodum, hymnorum, antiphonarum... Venetiis: Lucamantonium de Giunta, 1515.

Breviarum romanum: cum numeris in margine, psalmodum, hymnorum, antiphonarum... / Leonem X approbatum. Venetiis: Jacobum Pentium de Leuco, 1526.

Brito, Manuel Carlos de e Luisa Cymbron. *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

Broadribb, Donald. *An attempt to delineate the characteristic structure of classical (biblical) hebrew poetry*. Tese doutoral da Universidade de Melbourne. Melbourne: Bookleaf, 1995.

Buarque de Holanda, Sérgio. [ver Holanda, Sérgio Buarque de].

Busolini, Dario. “Il Sinodo romano”. In *I Papi del Giubileo*. Disponível na internet em <http://www.vatican.va/jubilee_2000/pilgrim/documents/ju_gp_30082000-6a_it.html> [Acessado em 26 de Outubro de 2002].

Campos, J. da Silva. *A Voz dos Campanarios Bahianos*. Bahia: Imprensa Official do Estado, 1936.

Cantorinus ad eorum instructionem. Venetiis: s.i., 1550.

Cantorinus pro bis, qui cantum ad chorum pertinentem, breviter et cum facillime discere concupiscunt. Venetiis: s.i., 1566.

Cardoso, André. “Jerônimo de Souza Lobo no panorama da música mineira do século XVIII”. In *Anais II Simpósio Latino-Americano de Musicologia, 21-25 jan. 1998*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999, 135-165.

Cardoso, José Maria Pedrosa. *O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifônicos de Guimarães e Coimbra*. Tese de Doutorado. 2 Vols. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998.

Carlini, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva e Egle Afonso Leite. *Catálogo Histórico-Fonográfico. Discoteca Oneyda Alvarenga. Centro Cultural São Paulo*. São Paulo: IMESP, 1993.

Carpeaux, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. São Paulo: Tecnoprint-Ediouro, s.d. [1978?].

Cassi Ramelli, A. *Edifici per il Culto*. Milano: Vallardi, 1949.

Castagna, Paulo Augusto. “Sagrado e Profano na Música Mineira e Paulista da primeira metade do Século XVIII”. In *Anais II Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Curitiba, 21-25 jan. 1998*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. 97-125.

———. “O ‘Estilo Antigo’ na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira dos Séculos XVIII e XIX.” Tese de Doutorado. 3 Vols. São Paulo: Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, 2000.

Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

Clarke, Daniel. *Análise do Livro das Lamentações*. Disponível na internet em <<http://www.geocities.com/Heartland/Plains/2619/lamentations.html>> [Acessado em 18 de Março de 2002].

Coelho, Antônio. *Curso de liturgia romana*. 3ª ed. 2 Vols. Negrelos: Ora et Labora, Mosteiro de Singeverga, 1950.

Comisión de Música Sagrada de la Arquidiócesis de Montevideo. *Normas Litúrgico-Musicales precedidas de un Auto del Rvmo. Visitador Apostólico Mons. José Johannemann*. Montevideo: Talleres Don Bosco, 1919.

Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani. Ratisbonae: Pustet, 1892.

Compendium Musices confectum ad faciliorem instructionem cantum choralem discentium. Venetia: Lucatonium de Nigrita Florentinus, 1513.

Concílio de Trento. II Edición de IntraText CT. Disponível na internet em <<http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/>> [Acessado em 17 de Outubro de 2001].

Concilio di Vienne. Disponível na internet em <<http://digilander.iol.it/concili/vienne.htm>> [Acessado em 30 de Março de 2002].

Concilium Romanum in Sacrosancta Basilica Lateranensi celebratum Anno Universalis Jubilæi MDCCXXV. A' Sanctissimo Patre, et Dno Nostro Benedicto Papa XIII Pontificatus sui Anno. Romæ et Ducæ: s.i., [1725].

Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo, e Reverendissimo Senhor Sebastião Monteiro da vide, Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: Propostas, e aceitas em o synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Impressas em Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as Licenças necessarias, e ora reimpressas nesta Capital. Livro Primeiro. S. Paulo: 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853.

Cotta, André Guerra. “Revitalização do acervo de partituras da Sociedade Musical Euterpe Itabirana.” In *7º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga. 2º Encontro de Musicologia Histórica.* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 1996. 11-22.

Cunha, Antonio dos Santos. “Ofício de Quinta-feira Santa”. Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei, Minas Gerais). Microfilme BRMGSJrb 24. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.

———. “Ofício de Quinta-feira Santa”. Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei, Minas Gerais). Microfilme BRMGSJrb 23. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.

———. “Ofício de Sexta-feira Santa”. Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei, Minas Gerais). Microfilme BRMGSJrb 24. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.

———. “Ofício de Sábado Santo”. Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei, Minas Gerais). Microfilme BRMGSJrb 24. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.

Curt Lange, Francisco. [ver Lange, Francisco Curt.]

Daniélou, Alain. “La relation de l’homme et du Sacré”. *Encyclopédie des Musiques Sacrées.* 4 Vols. Dirigée par Jacques Porte. Paris: Laberge, 1968-1970. Vol. I, 50-51.

- D'Avila, Carmen. *Boas Maneiras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1942.
- Denis, Ferdinand Jean. *Portugal*. Paris: Firmin Didot, 1846.
- . *Brésil*. Paris: Firmin Didot, 1839.
- Diniz, Jaime C. *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810*. Salvador: CEDUFBa, 1993.
- . *Músicos Pernambucanos do Passado*. 3 Vols. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1969-1979.
- . “Velhos Organistas da Bahia 1559-1745.” *Universitas. Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia* 10 (Setembro/Dezembro 1971): 5-42.
- . *Organistas da Bahia 1750-1850*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro - Fundação Cultural do Estado da Bahia (Secretaria de Educação e Cultura), 1986.
- Doni, Giovanni Battista. *Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica*. Roma: Andrea Fei, 1635.
- Dottori, Maurício. “Ensaio sobre a música colonial mineira”. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1992.
- . “On baroque music and Brazil.” *Revista Eletrônica de Musicologia* 1.2. (Dezembro de 1996): <<http://www.humanas.ufpr.br/rem/REMv1.2/vol1.2/baroque.html>> [Acessado em 2 de Novembro de 2002].
- Duprat, Régis. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- . *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1985.
- . “A música na Bahia colonial.” *Revista de História* 61 (1965): 93-116.
- . “A polifonia portuguesa na obra de brasileiros.” *Pau Brasil* 3 (1986): 69-78.
- . “Memória musical e musicologia histórica.” *Revista da Biblioteca Mário de Andrade* 50 (1992): 116-120.
- Duprat, Régis, Edílson Vicente de Lima, Márcio Spartaco Landi et al. *A “Arte Explicada de Contraponto” de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- Duprat, Régis, e Carlos Alberto Baltazar, coord. *Museu da Inconfidência / Ouro Preto. Acervo de manuscritos musicais. Coleção Francisco Curt Lange. Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: UFMG, 1991.
- . *Museu da Inconfidência / Ouro Preto. Acervo de manuscritos musicais. Coleção Francisco Curt Lange. Compositores Não-Mineiros dos Séculos XVI a XIX*. Belo Horizonte: UFMG, 1994.

- Duprat, Régis, e Mary Angela Biason, coord. *Acervo de manuscritos musicais. Coleção Francisco Curt Lange. Museu da Inconfidência Vol. III - Compositores Anônimos*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- “Em 6^a feira da Paixam.” Partes musicais. Ms. 581. Acervo de Manuscritos Musicais. Coleção Francisco Curt Lange. Casa do Pilar. Museu da Inconfidência. Ouro Preto (MG).
- Eximeno, Antonio. *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Madrid: s.i., 1796.
- Farah, Nacif. “A música nas igrejas.” *Música Sacra* Ano 2, N^o7 (Julho 1942): 127-128.
- Fazenda, José Vieira. “Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro.” *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo 93, 217 (C).
- Feijoo, Benito Jerónimo. “Música de los Templos”. Tomo I, Discurso 14. In *Teatro Crítico Universal (1726-1740)*. 8 Tomos. Biblioteca Feijoniana, Proyecto Filosofia en español. Texto on-line desde 1998. Disponível na internet em <<http://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm>> [Acessado em 25 de Novembro de 2001].
- Filho, Adonias, dir. *Música no Rio de Janeiro Imperial. 1822-1870*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - Biblioteca Nacional, 1962.
- Florez, Enrique. *España Sagrada, Vol.VI. Trata de la Santa Iglesia de Toledo en cuanto metropolitana; de sus concilios y honores sobre las demás Iglesias de estos Reinos; juntamente con los Santos de la Diócesis y Provincia antigua de Toledo*. 3^a ed. Madrid: La Real Academia de la Historia, 1859.
- Fonseca, Maria da Conceição Rezende. [ver Rezende, Maria da Conceição].
- França, Eurico Nogueira. *A Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.
- Frezza dalle Grotte, Giuseppe. [ver Grotte, Giuseppe Frezza dalle].
- Gann, W. “Old Testament - Lamentations”. In *Walking Thru The Bible*. Disponível na internet em <http://fly.hiwaay.net/~wgann/walk_ot/lamentations.htm> [Acessado em 22 de Julho de 2001].
- Gomes, André da Silva. “Lamentazione Prima Nel'Offizio Matutino di Venerdi Sancto / Per quatro Voce concertate, e Organo / Composizione / Di A.S.G. anno di / 1810.” Partes musicais. Ms. 244 (P-109). Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. Acervo de Manuscritos Musicais dos séculos XVIII e XIX.
- Gómez, María del Carmen. “Más Códices con Polifonía del Siglo XIV en España.” *Acta Musicologica* Vol. LIII, Fasc. I (Januar-Juni 1981): 85-90.
- Grier, James. *The Critical Editing of Music. History, Method and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- Grotte, Giuseppe Frezza dalle. *Il Cantore Ecclesiastico. Breve, facile, ed essatta notizia del Canto Fermo per Istruzione de' Religiosi Minori Conventuali, e Beneficio commune di tutte gl'Ecclesiastici*. Padova: Giovanni Manetti, 1698.
- Grout, Donald Jay. *Historia de la música occidental*, 2 Vols. Versión española de León Mames. Madrid: Alianza, 1984.
- Grout, Donald Jay e Claude V. Palisca. *História da música ocidental*. Revisão técnica de Adriana Latino. Tradução de Ana Luísa Faria. Revisão do texto de José Soares de Almeida. Lisboa: Gradiva, 1994.
- Harrison, R. K. *Jeremias e Lamentações, introdução e comentário*. Rio de Janeiro: Mundo Cristão, 1980.
- Heitor, Luís. [ver Azevedo, Luís Heitor Correia de].
- Helbo, André, J. Dines Johansen et al. *Théâtre – Modes d'approche*. Bruxelles: Labor, 1987.
- Holanda, Sérgio Buarque de, dir. *História geral da civilização brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.
- Hughes, Dom Anselm e Gerald Abraham, ed. *The New Oxford History of Music*. XI Vols (with corrections). Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Ibarburu, José Maria. *Sacralidad y Secularización*. Disponível na internet em <<http://www.gratisdate.org/sacralidad/>> [Acessado em 31 de Março de 2002].
- Innocenti, Márcio. *A evolução do espaço cênico ocidental*. Disponível na internet em <<http://www.construnet.com.br/jornal/>> [Acessado em 27 de Abril de 2001].
- Inocentius PP XII. *Editto Sopra la Musica*. Roma: Reverenda Camera Apostólica, 1698.
- Jesus, Caetano de Melo de. *Discurso Apologético. Polêmica Musical do Padre Caetano de Melo de Jesus, natural do Arcebispado da Bahia. Bahia, 1734*. Edição e comentários de José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- “Jews Holidays”. Disponível na internet em <<http://www.jewfaq.org/holidayd.htm>> [Acessado em 20 de Novembro de 2001].
- João IV El-Rei de Portugal. *Defensa de la Musica Moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco*. Com Prefácio, Introdução e Notas de Mário de Sampaio Ribeiro, Acta Universitatis 18. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1965.
- Kater, Carlos. “Análise e música brasileira dos séculos XVIII e XIX.” In *5º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga. 1º Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, 1994, 35-53.

- Keckeisen, Béda. *Ofício da Semana Santa*. Bahia: Mosteiro de São Bento, 1941.
- Kiefer, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- Knight, Kevin, ed. *Catholic Encyclopedia Online* (Copyright © 1912 by Robert Appleton Company; Online Edition) Copyright © 1999 New Advent Organization. Disponível na internet em <<http://www.newadvent.org/cathen/>> [Acessado em 10 de Abril de 2002].
- Koppel, Susanne. *Biblioteca Brasiliana da Robert Bosch GMBH*. Tradução de Rosemarie Erika Horch. Rio de Janeiro: Kosmos, 1992.
- Lacasa, José Peris. *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Ed. Patrimonio Nacional, 1993.
- Lacy, José Maria Abrego de. "Lamentaciones." In *Lamentaciones. Cantar de los Cantares. Eclesiastes. Sabiduría*. (Texto y Comentário). El mensaje del Antiguo Testamento, 21. Dirigido y Coordinado por La Casa de la Biblia. Salamanca: Sigueme, 1992. 9-33.
- "Lamentação 2^a de 4^a e 5^a feira Santa." Partes musicais. Ms. 518. Acervo de Manuscritos Musicais. Coleção Francisco Curt Lange. Casa do Pilar. Museu da Inconfidência. Ouro Preto (MG).
- Lang, Paul Henry. *La música en la civilización occidental*. Traducida por José Clementi. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.
- Lange, Francisco Curt. "Documentação musical pernambucana." *Barroco* 9 (1977): 7-52.
- . *História da música nas irmandades de Vila Rica. Vol. I. Freguesia de Nossa Senhora do Pilar. Primeira Parte*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.
- . *História da música nas irmandades de Vila Rica. Vol. V. Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981.
- . *Archivo de Música Religiosa da la Capitanía Geral das Minas Gerais (Brasil) (Siglo XVIII)*. Tomo I. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1951.
- . *História da música na Capitanía Geral das Minas Gerais. Vol. 2: A Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem casados. Anuário do Museu da Inconfidência Nº6*. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 1979. 7-231.
- Laurencie, Lionel de la, dir. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Deuxième Partie Technique-Esthétique-Pédagogie. Orchestration. Musique liturgique des différents cultes*. Fondateur: Albert Lavignac. 5 Vols. Paris: Delagrave, 1929.

- Lemos, María Luisa. *Impressos Musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Separata do “Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra”, Vol. XXXIV, 3ª parte. Coimbra: Coimbra, 1980.
- Levy, Kenneth and John A. Emerson. “Plainchant”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. 20 Vols. London: Macmillan, 1980. Vol. XIV, 800-844.
- Machado, Raphael Coelho. *Dicionário musical*. Nova Edição Augmentada pelo autor e por Raphael Machado Filho. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1909.
- Mammi, Lorenzo. *O Projeto Minas - ECA/USP*. Laboratório de Musicologia da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Catálogo de partituras on-line disponível em <<http://www.lam.eca.usp.br/minas/>> [Acessado em 21 de Julho de 1999].
- Marcondes, Marcos Antonio, ed. *Enciclopédia da Música Brasileira, Popular, Erudita e Folclórica*. 2ª ed. revista e atualizada. São Paulo: Art, Publifolha, 1998.
- Marcuse, Sibyl. *Musical Instruments. A comprehensive Dictionary*. New York: Norton, 1975.
- Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- Massenkiel, Günther. “Zur Lamentationskomposition des 15. Jahrhunderts”. *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961): 103-114.
- . “Eine spanische Choralmelodie in mehrstimmigen Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts”. *Archiv für Musikwissenschaft* 19-20 (1962-63): 230-237.
- . “Lamentations”. In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. 20 Vols. London: Macmillan, 1980. Vol. X, 410.
- Massin, Brigitte et Jean Massin. *Histoire de la Musique Occidentale*. Nouvelle édition revue et augmentée, sous la direction de Brigitte et Jean Massin. Paris: Fayard, 1985.
- Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Conselho Federal de Cultura, 1970.
- Maximiliano (Príncipe de Wied-Neuwied). *Viagem ao Brasil*. Tradução de Edgar Sússekind de Mendonça e Flávio Poppe de Figueiredo. Refundida e anotada por Olivério Pinto. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989.
- Mazza, José. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Prefácio e Notas de José Augusto Alegria. Lisboa: Ed. Império, s.d. (Extraído da Revista “Ocidente” 1944-1945).

Meirelles, José Rodrigues Domingues de. “Ofício de Quinta-feira Santa ad Matutinum.” Partes musicais. Ms. 066. Acervo de Manuscritos Musicais. Coleção Francisco Curt Lange. Casa do Pilar. Museu da Inconfidência. Ouro Preto (MG).

———. “Ofício de Sexta-feira Santa ad Matutinum.” Partes musicais. Ms. 067. Acervo de Manuscritos Musicais. Coleção Francisco Curt Lange. Casa do Pilar. Museu da Inconfidência. Ouro Preto (MG).

———. “Ofício de Sábado Santo ad Matutinum.” Partes musicais. Ms. 068. Acervo de Manuscritos Musicais. Coleção Francisco Curt Lange. Casa do Pilar. Museu da Inconfidência. Ouro Preto (MG).

Melo, Guilherme de. *A Música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

“Memorial del Estilo que se ha de guardar en esta Santa Yglesia de Toledo en todas las fiestas del año que se celebran con solemnidad de canto de órgano, señalanse los puntos en que le ha de haber y el modo que se ha de guardar”. Arquivo Histórico de Toledo, volume em 4º menor, pergamino, de 24 folhas úteis, cuja assinatura é O.2.6.14. 14045, 123, Barbieri. Transcrição de Bernardo Illari.

Mendonça, Belkiss S. Carneiro de. *A Música em Goiás*. 2ª ed. Coleção Documentos Goianos, 11. Coord. Prof. Gilka V. F. Salles. Goiânia: UFG, 1981.

Méro, Ernani. *Caderno de Música Sacra*. Maceió: Sergasa, 1986.

Mesquita, José Joaquim Emerico Lobo de. *Matinas de Quinta-feira Santa*. Partitura. Nº 016. Rio de Janeiro: Funarte, s.d.

———. *Matinas de Sexta-feira Santa*. Partitura. Nº 017. Rio de Janeiro: Funarte, s.d.

———. *Matinas de Sábado Santo*. Partitura. Nº 018. Rio de Janeiro: Funarte, s.d.

———. *Matinas de Sábado Santo*. Partitura. Edição e aparato crítico por André Guerra Cotta. Mariana: Museu da Música, 2001. Arquivo Acrobat® disponível na internet em <<http://www.mmmariana.com.br>> [Acessado em 10 de Agosto de 2002].

———. “Ofício de Quarta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG). Microfilme BRMGJIs 05. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.

———. “Ofício de Quarta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei, MG). Microfilme BRMGJrb 24. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.

———. “Ofício de Quinta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG). Microfilme BRMGJIs 05. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.

- . “Ofício de Quinta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei, MG). Microfilme BRMG SJrb 24. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.
- . “Ofício de Sexta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG). Microfilme BRMG SJls 05. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.
- . “Ofício de Sexta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei, MG). Microfilme BRMG SJrb 24. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.
- . “Ofício de Quinta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. 184. In *Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos*. Pesquisa e Catalogação de Márcio Miranda Pontes. 2 Vols. [CD-Rom]. Belo Horizonte: UEMG, FAPEMIG, 1999. Vol. 1.
- . “Ofício de Quinta Feria in Coena Domini.” Partes musicais. Ms. SE-SS02. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG).
- . “Ofício de Sexta Feria in Parasceve.” Partes musicais. Ms. SE-SS03. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG).
- . “Ofício de Sábado Sancto.” Partes musicais. Ms. SE-SS04. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG).
- . “Ofício de Sábado Sancto.” Partes musicais. Ms. SE-SS09. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG).
- Moraes, Geraldo Dutra de. *Música Barroca Mineira*. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia, 1975.
- Moraes Filho, Mello. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Prefácio de Silvio Romero. Revisão e Notas Luís da Câmara Cascudo. Coleção Reconquista do Brasil, Vol. 55. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.
- Muniz, J. M. Augusto. “2ª Lição do 1º Nocturno do / Officio / de / Quinta feira Maior / arranjada sobre um motivo / de / C. M. v. Weber / com / V.os Viola e Basso.” Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG). Microfilme BRMG SJls 14. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.
- . “3ª Lição / Do 1º Nocturno do Officio de / 5ª Feira Maior / arranjada sobre um / motivo de Haydn / com / V.os Viola e Basso.” Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG). Microfilme BRMG SJls 14. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.
- Munro, G. S. *Essay on Preaching from Lamentations*. Texto on-line desde 1992. Disponível na internet em <<http://members.ozemail.com.au/~gsmunro/TEXT/essays/Lamentations.html>> [Acessado em 2 de Maio de 2001].

- Neves, José Maria. *Música sacra mineira. Catálogo de Obras*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- Nery, Rui Vieira e Paulo Ferreira de Castro. *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1991.
- Nery, Rui Vieira, coord. *A Música no Brasil Colonial. Colóquio Internacional / Lisboa / 2000*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- Nery, Rui Vieira. *Para a História do Barroco Musical Português (O Códice 8942 da B.N.L.)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1983.
- Nogueira, Lenita W. Mendes. *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.
- Officia Majoris Hebdomadae et Octavae Paschatis*. Barcelona: Ed. Litúrgica Española, 1920.
- Officium Majoris Hebdomadae et Octavae Paschae*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1923.
- Officium Majoris Hebdomadae et Octavae Paschae cum cantu*. Ratisbonae: Pustet, 1923.
- Officium Hebdomadae Sanctae secundum Missale et Breviarium Romanum Pii V. Pont. Max. jussu editum Clementis VIII. et Urbani VIII. auctoritate recognitum. Editio secunda cantu choralis aucta per F. J. Vilsecker, Cantorem Ecclesiae Cathedrali Passaviensis. auctoritate Reverendissimi Domini Domini Henrici, Episcopi Passaviensis*. Landshuti: J. G. Wölfle / Libreria Universitatis Krüliana, 1856.
- “Ofício de Quinta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. 065. In *Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos*. Pesquisa e catalogação de Márcio Miranda Pontes. 2 Vols. [CD-Rom]. Belo Horizonte: UEMG, FAPEMIG, 1999. Vol. 1.
- “Ofício de Sábado Santo ad Matutinum.” Partes musicais. Ms. 519. Acervo de Manuscritos Musicais. Coleção Francisco Curt Lange. Casa do Pilar. Museu da Inconfidência. Ouro Preto (MG).
- “Ofício de Sábado Santo.” Partes musicais. Ms. 013. In *Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos*. Pesquisa e catalogação de Márcio Miranda Pontes. 2 Vols. [CD-Rom]. Belo Horizonte: UEMG, FAPEMIG, 1999. Vol. 1.
- “Ofício de 4ª feira.” Partes musicais. Ms. 580. Acervo de Manuscritos Musicais. Coleção Francisco Curt Lange. Casa do Pilar. Museu da Inconfidência. Ouro Preto (MG).

- Oliveira, Oscar de. "Música a Serviço da Arte e da Fé." In *1º Encontro Nacional de Pesquisa em Música*. Mariana: s.i., 1984. 21-36.
- Oliveira, Tarquínio J. E. de. *As Cartas Chilenas. Fontes Textuais*. São Paulo: Referênciã, 1972.
- Pena, Joaquín e Higinio Anglés. *Diccionario de la Música Labor*. 2 Vols. Barcelona: Labor, 1954.
- Perle, George. *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. 4th Edition. Berkeley: University of California Press, 1962.
- Pinho, Ernesto Gonçalves de. *Santa Cruz de Coimbra. Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- Pinto, Luis Álvares. *Arte de Solfejar*. Edição e comentários de Jaime C. Diniz. Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1977.
- Pius PP X. *Tra le sollecitudini*. Texto disponível na internet em <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_sp.html> [Acessado em 17 de Outubro de 2001].
- Pogue, Jim. *The Book of Lamentations - Outline*. Catholic Christian Corner. Disponível na internet em <[http://www.ebicom.net/~pogue123/Lamentations%20 Only.htm](http://www.ebicom.net/~pogue123/Lamentations%20Only.htm)> [Acessado em 7 de Novembro de 2001].
- Pontes, Márcio Miranda. *Catálogo de Manuscritos Musicais Presentes no Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos*. 2 Vols. [CD-Rom]. Belo Horizonte: UEMG, FAPEMIG, 1999.
- Porée, Adolphe-André. *Les Anciens Livres Liturgiques du Diocèse d'Évreux. Essai bibliographique*. Évreux: Imprimerie de l'Eure, 1904.
- Porte, Jacques (Dir.). *Encyclopédie des Musiques Sacrées*. 4 Vols. Paris: Labergerie, 1968.
- Quarto Concilio Lateranense*. Texto disponível na internet em <<http://digilander.iol.it/concili/lateran4.htm>> [Acessado em 30 de Março de 2002].
- Querino, Manoel Raymundo. *Artistas Bahianos (Indicações Biográficas)*. 2ª Edição Melhorada e Cuidadosamente Revista. Salvador: "A Bahia", 1911.
- . *A Bahia de Outrora*. Salvador: Progresso, 1955.
- Randel, Don M., ed. "Mozarabic chant". In *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge (Mass.): Belknap Press of Harvard University Press, 1986. 514-15.
- . "Gallican chant". In *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. 332.

- Randel, Don M. “Mozarabic rite, music of the”. In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 Vols. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers, 1980. Vol. XII, 667-75.
- Raynor, Henry. “Música Religiosa Barroca y Música de Circunstancias.” Cap. In *Historia General de la Música* [The Pelican History of Music]. Tradução de Aníbal Froufe. Dirigida por Alec Robertson e Denis Stevens, 4 Vols. 4ª ed. Madrid: Istmo, 1980. Vol. 2, 318-380.
- “Reforma na Música Ecclesiástica”. *Jornal do Comércio* (17 de Dezembro de 1842): 1.
- Rezende, Maria da Conceição. *A Música na História de Minas Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- . “Música Mineira nos séculos XVIII e XIX.” In *1º Encontro Nacional de Pesquisa em Música*. Mariana: s.e., 1984, 39-42.
- . “A História e o Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, MG.” In *1º Encontro Nacional de Pesquisa em Música*. Mariana: s.i., 1984, 43-49.
- . “Museu da Música da Arquidiocese de Mariana – Minas Gerais.” In *1º Encontro Nacional de Pesquisa em Música*. Mariana: s.i., 1984, 51-80.
- Robertson, Alec e Denis Stevens, dir. *Historia General de la Música*. [The Pelican History of Music]. Tradução de Aníbal Froufe. 4 Vols. 4ª ed. Madrid: Istmo, 1980.
- Rodrigues, Luís. *Música sacra: história – legislação*. Porto: Lopes da Silva, 1943.
- Roesser, Valentin. *Essai d’instruction a l’usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*. Paris: s.i., 1798; reimpresso, Geneve: Minkoff, 1972.
- Romita, Florentius. *Jus Musicæ Liturgicæ: dissertatio historico-iuridica*. Roma: Edizioni Liturgiche, 1947.
- Roquete, J. I. *Manual dos Ofícios da Semana Santa*. Paris: Aillaud, Guillard e C^{ie}, 1872.
- Rosário, Domingos do. *Theatro Ecclesiastico*. 9ª Impr. Lisboa: Impressão Regia, 1817.
- Rossi, Luiz Alexandre Solano. *Como Ler o Livro das Lamentações: não existe sofrimento estranho*. São Paulo: Paulus, 1999.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de la Musique*. Paris: Duchesne, 1768.
- Röwer, Basílio. *Dicionário litúrgico para o uso do Revmo. Clero e dos fieis*. Petrópolis: Vozes, 1928.
- Sacra Congregationem de Propaganda Fide, ed. *Acta Sanctae Sedis in Compendium Opportune Redacta et Illustrata*. Studio et Cura Iosephi Pennacchi et Victorii Piazzesi. Vol. XVII. Romae: Polyglottae Officinae, 1896.

- . *Decreta Authentica Congregationis Sacrorum Rituum ex Actis eiusdem collecta eiusque auctoritate promulgata sub auspiciis ss. Domini nostri Leonis papae XIII...* Romae: S. Congregatione de Propaganda Fide, 1898.
- Sadie, Stanley (ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 Vol. London: Macmillan, 1980.
- Saint-Hilaire, Auguste de. *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e Litoral do Brasil*. Tradução de Leonam de Azevedo Penna. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.
- Salles, Vicente. “Quatro Séculos de Música no Pará.” *Revista Brasileira de Cultura* 2. (1969): 13-36.
- . “O Cantochão dos Mercedários no Grão-Pará.” In *Anais II Simpósio Latino-Americano de Musicologia, 21-25 jan. 1998*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999, 73-96.
- São José, Leonardo de. *Economicon sacro dos ritos, e ceremonias, ecclesiasticas aplicado ao uso não só dos Conegos Regrantes Augustinianos da Congregação de S. Cruz de Coimbra, mas tambem de todo o Clero*. Lisboa: Manoel Lopes Ferreyra, 1693.
- Schleifer, Eliyahu. “Lamentations and Lamentation Tones in the Mexican Choirbooks.” *Israel Studies in Musicology*. (1980): 123-139.
- Secundo Concilio di Nicea*. Texto disponível na internet em <<http://digilander.iol.it/concili/nicea2.htm>> [Acessado em 30 de Março de 2002].
- Sinzig, Pedro. *Dicionário Musical*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Kosmos Editora, 1959.
- Solano, Francesco Ignácio. *Novo Tratado de Musica, Métrica e Rythmica o qual ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou outro qualquer instrumento em que se possam regular todas as Espécies de que se compõe a Harmonia da mesma Música*. Lisboa: Regia Officina Typográfica, 1779.
- Sotuyo Blanco, Pablo. “Motetos e Miserere: Uma Nova Partitura Atribuída a Damiano Barbosa de Araújo.” In *Anais do XII Encontro Anual da ANPPOM*. [CD-Rom]. Salvador: ANPPOM, 2001.
- Sousa Lobo [ou Queiros], Jerônimo de. *Matinas de Quinta-feira Santa*. Partitura. N° 050. Rio de Janeiro: Funarte, s.d.
- Sousa Lobo [ou Queiros], Jerônimo de. “Ofício de Quarta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG). Microfilme BRMGsJls 05. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.
- . “Ofício de Quinta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG). Microfilme BRMGsJls 05. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.

- . “Ofício de Sexta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG). Microfilme BRMGJIs 05. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.
- . “Ofício de Quarta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. AY 842-844-846-847. Laboratório de Musicologia da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- . “Ofício de Quarta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. BL-SS02. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG).
- . “Ofício de Quinta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. BL-SS03. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG).
- . “Ofício de Sexta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. BL-SS04. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG).
- Sousa Queiros [ou Lobo], Jerônimo de. “Ofício de Quarta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. OP-SS 02. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG).
- . “Ofício de Quinta-feira Santa.” Partes musicais. Ms. OP-SS 03. Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG).
- Spix, Johann Baptiste von, e Carl Friedrich Phillipp von Martius. *Viagem pelo Brasil. 1817-1820*. 3 Vols. Prefácio de Mário Guimarães Ferri. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- Stefani, Wolfgang Hans Martin. *Música Sacra, Cultura & Adoração*. Tradução de Fernanda Caroline de Andrade. Engenheiro Coelho (SP): Imprensa Universitária Adventista, 2002.
- Stevenson, Robert. *Latin American Colonial Music Anthology*. Washington, D.C.: General Secretariat, OAS, 1975.
- Stiller, Andrew. *Handbook of Instrumentation*. Illustrations by James Stamos. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Strunk, Oliver. *Source Readings in Music History From Classical Antiquity through the Romantic Era*. New York: W. W. Norton, 1950.
- Tettamanzi, Fabrizio. *Breve Método per fondatamente e con facilitá apprendere Il Canto Fermo diviso in tre Libri*. Milano: Federico Agnelli, 1636.
- Thiemel, Matthias. “Dynamics” in *New Grove Dictionary Online*. Edited by Laura Macy. <<http://www.grovemusic.com>> [Acessado em 2 de Outubro de 2002].
- Thurston, Herbert. “Bulls and Briefs.” Transcrito por M. Donahue. In *Catholic Encyclopedia Online*. New Advent Organization. Disponível na internet em <<http://www.newadvent.org/cathen/03052b.htm>> [Acessado em 20 de Outubro de 2002].

“Tisha B’Av”. Disponível na internet em <<http://www.ou.org/yerushalayim/tishabav/default.htm>> [Acessado em 20 de Novembro de 2001].

Trindade, Jaelson e Paulo Castagna. “Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes.” *Revista Eletrônica de Musicologia* 1.2. (Dezembro de 1996): <<http://www.humanas.ufpr.br/rem/REMV1.2/vol1.2/mogi.html>> [Acessado em 2 de Novembro de 2002].

Valladares, Clarival do Prado. *Nordeste histórico e monumental*. 4 Vols. Rio de Janeiro: Norberto Odebrecht, 1982-1991.

Vasconcelos, Maria da Assunção Jácome de. *Bulário Bracarense. Sumários de Diplomas Pontifícios dos Séculos XI a XIX*. Braga: Universidade de Minho, 1986.

Veiga, João da. *Rituale Sacri, Regalis, ac Militaris Ordinis B. V. Mariae de Mercede Redemptionis Captivorum, ad usum Fratrum ejusdem ordinis in Congregatione Magni Paraensi commorantium*. Lisboa: Francisco Luis Ameno, 1780.

Velde, François. *The Genre of the Lamentations*. Disponível na internet em <<http://www.medieval.org/emfaq/misc/lamentations.htm>> [Acessado em 10 de Dezembro de 1999].

Verardi, Luiz. *Novo Manual do Bom Tom*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1910.

Verger, Pierre. *Notícias da Bahia de 1850*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 2ª ed. Salvador: Corrupio, 1999.

Vermes, Mônica. “Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX.” *Revista Eletrônica de Musicologia*. 5.1. (Junho de 2000): <<http://www.humanas.ufpr.br/rem/REMV5.1/vol5-1/rio.htm>> [Acessado em 2 de Novembro de 2002].

Vieira, Ernesto. *Diccionario musical*. 2ª ed. Lisboa: Lallemand, 1899.

———. *Diccionario Biográfico de Músicos Portuguezes. História e Bibliographia da Música em Portugal*. 2 Vols. Lisboa: Mattos, Moreira & Pinheiro, 1900.

Xavier, José Maria. “Lamentação 2ª de 4ª, 5ª e 6ª feira Santa”. Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG). Microfilme BRMGsJls 05. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.

———. “Lamentação 2ª de 4ª, 5ª e 6ª feira Santa”. Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG). Microfilme BRMGsJls 06. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.

———. “Lamentação 3ª de 4ª, 5ª e 6ª feira Santa”. Partes musicais. Ms. do Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG). Microfilme BRMGsJls 06. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Divisão de Bibliotecas e Documentação.

7 Autorizações

AUTORIZAÇÃO

Eu, PAULO AUGUSTO CASTAGNA, R.G. 11.392.882-8, Docente do Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista, autorizo PABLO SOTUYO BLANCO a utilizar, em sua tese de doutoramento, minha transcrição da Primeira Lição das Matinas de Quinta-feira Santa (*Incipit Lamentatio Jeremiæ Prophetæ*), composição anônima que figura apenas em parte de contralto, nas folhas 7 e 8 do Grupo de Mogi das Cruzes, referida em minha tese de doutoramento* no v.3, n.061, p.788, como descrita abaixo, desde que sejam sempre indicados os créditos de transcrição, do Grupo de Mogi das Cruzes e da instituição que preservou os originais, não estando, por meio desta, autorizada a utilização da referida transcrição para outros fins que não sejam a mencionada tese de doutoramento.

061 - ANÔNIMO

Incipit Lamentatio Jeremiæ Prophetæ [1ª Lição das Matinas de Quinta-feira Santa]

The image shows a musical score for two parts: Soprano (S) and Tenor Bass (TB). The Soprano part is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The Tenor Bass part is written on a bass clef staff with the same key signature and time signature. The lyrics are written below the staves: "In - ci - pit La - men - ta - ti - o Je - re - mi - æ Pro - phe - tæ."

9ª SR/SP-IPHAN [GMC 2 (B) C-Un - f. 07-08] - "*Altus a4*". Sem indicação de copista, sem local, [anterior à década de 1760]: A

UMPs associadas: A [144]; C [059]

Fotografia: 9ª SR/SP-IPHAN, sem código

Bibliografia:

- TRINDADE, Jaelson. Música colonial paulista: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, n. 20, p.15-24, 1984.
- DUPRAT, Régis. Antecipando a história da música no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, n.20, p.25-28, 1984.
- DUPRAT, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985. Capítulo "As mais antigas folhas de música do Brasil", p.9-20 (Coleção ensaios, v.8).
- DUPRAT, Régis e TRINDADE, Jaelson. Uma descoberta musicológica: os manuscritos musicais de Mogi das Cruzes, c. 1730. ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, II, São João del Rei, MG, 4 a 8 de dezembro de 1985. *Anais*. Belo Horizonte, DTGM da Escola de Música da UFMG, Orquestra Ribeiro Bastos de São João del Rei, Sociedade Brasileira de Estudos do século XVIII. Belo Horizonte, Imprensa Universitária, 1987 [na capa: 1986]. p.49-54.

* CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. São Paulo, Tese (Doutoramento): Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2000. 3v.

- DUPRAT, Régis & TRINDADE, Jaelson. Une découverte au Brésil: les manuscrits musicaux de Mogi das Cruzes, c. 1730. **Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et L'Amérique Latine du XVI^{ème} au XX^{ème} siècle**: Boletim do **The Brussels Museum of Musical Instruments**, Bruxelles, n.16, p.139-144, 1986.
- TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. **Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia**, São Paulo, n.2, p.12-33, 1996.
- TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. **Data: Revista de Estudios Andinos y Amazonicos**, La Paz, n.7, p.309-336, 1997.

Descrição do conteúdo:

- Incipit Lamentatio Jeremiae*, sem indicação de andamento, ♩ , sem acidentes na armadura, 14 c.
- Aleph. Quomodo sedet sola civitas*, sem indicação de andamento, ♩ , sem acidentes na armadura, 35 c.
- Beth. Plorans ploravit*, sem indicação de andamento, ♩ , sem acidentes na armadura, 55 c.
- [*Ghimel. Migravit Judas*], cantochão, omitido
- [*Daleth. Viæ Sion*], cantochão, omitido
- [*He. Facti sunt hostes*], cantochão, omitido
- Jerusalem, Jerusalem, converte*, sem indicação de andamento, ♩ , sem acidentes na armadura, 14 c.

São Paulo, 18 de novembro de 2002,



Paulo Augusto Castagna
Instituto de Artes da UNESP
R.G. 11.392.882

APÊNDICE

(ANÁLISES ORGANIZADAS POR COMPOSITOR/COMPILADOR)

LISTA DO REPERTÓRIO ANALISADO

1	Domingos do Rosário: Lamentações 1 ^a a 3 ^a de Quinta-feira Santa, 1 ^a a 3 ^a de Sexta-feira Santa, e 1 ^a a 3 ^a de Sábado Santo	195
2	João da Veiga: Lamentações 1 ^a a 3 ^a de Sexta-feira Santa, e 1 ^a a 3 ^a de Sábado Santo	201
3	Autor Não Indicado (Grupo Moji das Cruzes): Lamentação 1 ^a de Quinta-feira Santa	206
4	Jerônimo de Sousa [Lobo ou Queiros]: Lamentação 1 ^a de Quinta-feira Santa, Lamentação 1 ^a de Sexta-feira Santa, e Lamentação 1 ^a de Sábado Santo	210
5	José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita: Lamentação 1 ^a de Quinta-feira Santa, Lamentação 1 ^a de Sexta-feira Santa, e Lamentação 1 ^a de Sábado Santo	220
6	André da Silva Gomes: Lamentação 1 ^a de Sexta-feira Santa, e Lamentação 1 ^a de Sábado Santo.....	231
7	Damião Barbosa de Araújo: Lamentação 1 ^a de Quinta-feira Santa, e Lamentação 1 ^a de Sexta-feira Santa	237
8	Antônio dos Santos Cunha: Lamentação 1 ^a de Quinta-feira Santa, Lamentação 1 ^a de Sexta-feira Santa, e Lamentação 1 ^a de Sábado Santo.....	244
9	José Rodrigues Domingues de Meirelles: Lamentação 1 ^a de Quinta-feira Santa, Lamentação 1 ^a de Sexta-feira Santa, e Lamentação 1 ^a de Sábado Santo	251
10	José Maria Xavier: Lamentação 2 ^a de Quinta-feira Santa, de Sexta-feira Santa e de Sábado Santo (duas versões); Lamentação 3 ^a de Quinta-feira Santa, de Sexta-feira Santa; e de Sábado Santo	257
11	J. M. Augusto Muniz: Lamentações 2 ^a e 3 ^a de Quinta-feira Santa.....	265
12	Autores Não Indicados (Museu da Inconfidência): Lamentação 1 ^a de Quinta-feira Santa, e Lamentação 1 ^a de Sábado Santo	271

1 Domingos do Rosário: Lamentações 1^a a 3^a de Quinta-feira Santa, 1^a a 3^a de Sexta-feira Santa, e 1^a a 3^a de Sábado Santo

1.1 Generalidades

As nove Lamentações que serão analisadas aqui, estão contidas no *Theatro Ecclesiastico* com exemplares localizados no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, e no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, cujo acesso foi articulado pelo Prof. Paulo Castagna.

1.2 Descrição das Fontes utilizadas

As partituras das nove Lamentações incluídas neste trabalho reproduzem em fac-símile as incluídas na nona edição do *Theatro Ecclesiástico*, que data de 1817, e que não apresenta mudanças significativas nos seus aspectos musicais, em relação à de 1743.

1.3 Análise do Texto

O texto utilizado em cada Lamentação responde à parte do MPC respectiva a cada lição, não apresentando mudanças significativas de nenhum tipo (idiomáticas, ortográficas, silabação, deslocamentos, repetições, ou mutilações) em relação ao padrão romano.

1.4 Análise da Instrumentação

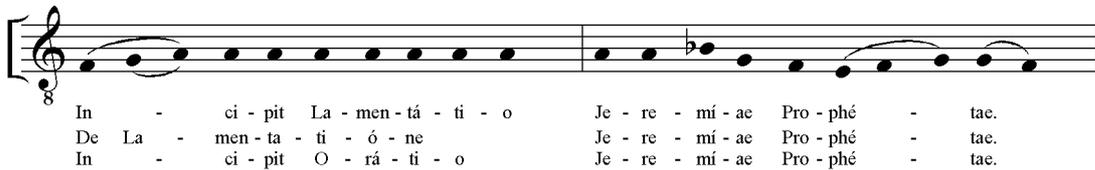
Sendo cantochão, o instrumento utilizado é a voz humana, considerada como instrumento fora de questão, em todo momento histórico dos MPC.

1.5 Análise do Estilo ou Prática e do seu Caráter Musical

Escritas integralmente no sexto tom (fá), cujo tenor está no lá; mantém as características melódicas modais e estruturais observadas no MPC do cantochão, utilizando as três figuras previstas: longas, breves e semibreves. Os começos dos versículos são sempre ascendentes em dois graus consecutivos; e os finais são descendentes, do grau imediato superior da final (sol) para a final (fá). Como previsto, deve-se ler por B.mol e Natura, mantendo as mudanças nas notas correspondentes.

Guiado pela estrutura do texto, observa-se o tratamento modular esperado. Se observados separadamente, cada parte estrutural do texto é entoada com fórmulas melódicas próprias.

As três fórmulas anunciativas são cantadas com a mesma melodia, mantendo a *pausa* sempre no meio da frase, diferenciando-se apenas pelo número de sílabas entoadas no *tenor* e, no caso do “De Lamentatione...” o adiantamento da segunda sílaba cantada, para a segunda nota (Ex. 1). Estruturadas em duas partes, a primeira começa com o “levantamento” próprio do tom (três notas ascendentes consecutivos – fá-sol-lá) mantendo-se na “corda Coral” ou *tenor* (lá). A segunda metade inicia na mesma nota do *tenor* para, por meio de uma fórmula cadencial (lá-sib-sol-fá-mi-fá-sol), encaminhar-se ao final próprio do tom (sol-fá). Isto confirma o fato de estarmos analisando Lamentações escritas no sexto tom.



In - ci - pit La - men - tá - ti - o Je - re - mí - ae Pro - phé - tae.
De La - men - ta - ti - ó - ne Je - re - mí - ae Pro - phé - tae.
In - ci - pit O - rá - ti - o Je - re - mí - ae Pro - phé - tae.

Ex. 1 - Fórmulas comparadas dos Anúncios

A entoação das Letras Hebraicas em geral, segue um mesmo contorno melódico. Todas começam na nota do *tenor* descendo para a tônica por notas consecutivas (lá-sol-fá), antes de chegar ao final próprio do tom, diferenciando-se unicamente pela articulação mais evidente dos finais próprios do sexto tom, nos casos das Letras Hebraicas cujos nomes cantados constam de duas sílabas (Ex. 2).

A única diferença encontrada foi em uma Letra “Heth”, localizada na 1ª Lamentação de Sábado Santo, página 364 do *Theatro Ecclesiastico*, no início da quinta “regra”, a qual apresenta um salto de terça ascendente e descendente entre duas tônicas que, não sendo a terça descendente no final um recurso próprio do sexto tom, e sendo a única vez que acontece, parece ser um erro ou descuido do impressor.¹

¹ Erro semelhante ao da clave da segunda pauta da página 262 do *Theatro Ecclesiastico*.

A	-	-	-	-	LEPH.	BETH.
GHI	-	-	-	-	MEL.	HE.
DA	-	-	-	-	LETH.	HETH.
VA	-	-	-	-	U.	THETH.
ZA	-	-	-	-	IN.	JOD.
LA	-	-	-	-	MED.	CAPH.
SA	-	-	-	-	MECH.	MEM.
						NUN.

Ex. 2 - Fórmulas comparadas (bissilábicas e monossilábicas) das Letras Hebraicas

Todas as fórmulas de encerramento apresentam o mesmo contorno e estrutura em quatro partes separadas por *vírgulas*. A primeira e a terceira repetem o esquema observado na primeira parte do Anúncio (três notas consecutivas até se manter no tenor). A diferença entre ambas está na sua função modal levemente diferente. Precedida de uma “interrogativa” na parte *mediante* (ou segunda parte) do versículo (uma espécie de dupla bordadura – lá-sib-la-sol-la) com marcada presença de um *tórculus* inicial que desce ao *sol* que, repetido, eleva-se à nota do *tenor*, gerando a necessidade, na terceira parte, de começar com o “levantamento” próprio do modo, para permitir que a fórmula cadencial que leva ao final, faça sentido musical. (Ex. 3).

Je - rú - sa - lem, Je - rú - sa - lem, con - vér - te - re ad Dó - mi - num De - um tu - um.

Ex. 3 - Fórmula única dos encerramentos

Na tentativa de aplicar o mesmo procedimento comparativo direto à análise dos versículos, confirma-se a dependência que o cantochão tem do texto utilizado, onde o número de palavras e sílabas de cada versículo, junto à estrutura gramatical (signos de pontuação diversos) obriga ao cantochanista a dividir cada um dos versículos em variado número de partes (entre 2 e 10), sempre delimitadas por *vírgulas*. Neste sentido, identificando cada parte da estrutura do cantochão utilizado com as fórmulas melódicas da Tabela 6 do item 2.3.13 do corpo da Tese, observam-se três grupos básicos, segundo a sua função em cada parte em que ficaram divididos os versículos: a) Inicial, b) Final, e c) Complementar. Cada uma das fórmulas incluídas em cada um desses grupos básicos pode se combinar com uma de cada um dos grupos restantes, formando assim seqüências de fórmulas do tipo Inicial-Final, Inicial-Complementar, Complementar-Final, ou Inicial-Complementar-Final.

As fórmulas incluídas entre as Iniciais são o Levantamento inicial (Li) e o Levantamento mediante (Lm); entre as Finais, encontram-se a Interrogativa mediante (Im), a Cadência mediante (Cm) e a Cadência final (Cf). O único tipo de fórmula Complementar observada é o Tenor ou corda Coral (T).

Da observação das fórmulas incluídas conclui-se que, enquanto os dois primeiros grupos têm lugares e funções exclusivas, o Tenor pode substituir quaisquer dessas fórmulas no canto dos versículos, podendo até ocupar uma parte do versículo em forma exclusiva. A fim de simplificar a presente análise, o Tenor só será identificado como tal, quando ocupar uma parte do versículo separada por *vírgulas*, em forma exclusiva.

Baseado no anteriormente observado, pode-se dizer que todos os versículos apresentam uma estrutura melódica articulada fundamentalmente em duas partes: Levantamento (que pode responder aos tipos Li ou LiIm); e Final (LmCf, ou Cf). Isto é verdadeiro em geral para os versículos curtos, como os escolhidos a partir da Lição 3^a da Sexta-feira Santa. Nos versículos longos, como os selecionados até a Lição 2^a da Sexta-feira Santa, acrescenta-se uma ou mais partes no interior do versículo, cujas estruturas podem responder a combinações das fórmulas tipo T, Lm, LmIm, LmCm, Im, ou Cm, dependendo do comprimento do versículo. A Tabela 1 mostra as diversas combinações das fórmulas para cada um dos versículos utilizados, presentes nas nove Lamentações do *Theatro Ecclesiástico*, na procura da melhor expressão do texto.

1.6 Ficha Analítica

A ficha analítica das Lamentações aqui analisadas, foi incluída na página 200.

Tabela 1 - Combinações das fórmulas melódicas nos versículos das Lamentações do *Theatro Ecclesiastico*

Capítulo	Versículo	Partes	Estrutura	Capítulo	Versículo	Partes	Estrutura	Capítulo	Versículo	Partes	Estrutura	
I	1	4	Li-Im-LmIm-LmCf	III	1	2	Lilm-Cf	IV	1	4	Li-Im-Lm-Cf	
	2	6	Li-Im-Lm-Cm-LmIm-LmCf		2	2	Lilm-Cf		2	5	5	Li-T-T-Im-Cf
	3	6	Li-Im-Lm-Cm-Lm-Cf		3	2	Lilm-Cf		3	4	4	Li-Im-T-Cf
	4	7	Li-T-Cm-LmIm-Lm-T-Cf		4	3	Li-Im-Cf		4	4	4	Li-Im-T-Cf
	5	6	Li-Im-Lm-Cm-Lm-Cf		5	3	Lilm-T-Cf		5	4	4	Li-Im-T-Cf
	6	7	Li-Im-Lm-Im-Lm-T-Cf		6	2	Lilm-Cf		6	5	5	Li-T-Im-T-Cf
I	7	10	Li-T-T-Im-Lm-T-Cm-Lm-Cf	7	3	Li-Im-Cf	7	1	4	4	Li-Im-T-Cf	
	8	7	Li-Cm-Lm-Im-Cm-Lm-Cf	8	3	Li-Im-Cf ²	8	2	2	Lilm-Cf		
	9	6	Lilm-Cm-Lm-Cm-LmIm-Cf	9	2	Lilm-Cf	9	3	2	Lilm-Cf		
I	10	6	Li-Im-Lm-T-T-Cf	III	22	4	Li-Im-Lm-Cf	V	4	3	Lilm-T-Cf	
	11	6	Li-Im-T-Cm-LmIm-Cf		23	2	Li-Cf		5	2	2	Lilm-Cf
	12	8	Li-T-T-Im-Lm-T-Cf		24	3	Li-Im-Cf		6	3	3	Li-Im-Cf
	13	7	Li-T-Im-Lm-Cm-Lm-Cf		25	2	Lilm-Cf ³		7	2	2	Lilm-Cf
	14	6	Lilm-Lm-Im-T-T-Cf		26	2	Lilm-Cf		8	3	3	Lilm-T-Cf
	8	7	Li-T-T-Im-Lm-Cf		27	3	Lilm-T-Cf		9	3	3	Li-Im-Cf
	9	6	Lilm-Lm-T-Cm-Lm-ImCf		28	3	Li-Im-Cf		10	4	4	Li-Im-T-Cf
	10	6	Li-T-T-Im-Lm-Cf		29	2	Lilm-Cf		11	3	3	Li-Im-Cf
II	11	6	Lilm-LmCm-Lm-Im-T-Cf	30	2	Lilm-Cf						
	12	6	Li-Im-Lm-T-T-Cf									
	13	9	Li-T-Im-Lm-T-Im-Lm-Im-Cf									
II	14	8	Li-T-T-Im-Cm-Lm-T-Cf									
	15	8	Li-Im-T-T-Im-Lm-T-Cf									

² A Cadência final deste versículo, acrescenta uma nota final antes da final propriamente dita: sib, sol, fá, mi, fá, sol, fá, sol, fá, sol, fá.

³ Esta Cadência final fica no sol sem concluir na final fá.

2 João da Veiga: Lamentações 1^a a 3^a de Sexta-feira Santa, e 1^a a 3^a de Sábado Santo

2.1 Generalidades

As seis Lamentações que serão analisadas aqui estão incluídas no *Rituale Ordinis B. M. de Mercede* (versão reduzida do nome segundo aparece nos rodapés das páginas incluídas no ANEXO), localizado em Portugal pelo Prof. Vicente Salles e atualmente na Coleção Privada do mesmo. A fotocópia dessas Lamentações, assim como informações complementares, foram apresentadas por Salles para esta pesquisa.

2.2 Descrição das Fontes utilizadas

As partituras incluídas no ANEXO reproduzem em fac-símile as constantes da única edição conhecida do *Rituale Ordinis B. M. de Mercede*, que data de 1780. Nesta edição estão ausentes as três Lições do 1^o Noturno do Ofício de Trevas de Quinta-feira Santa.⁴

2.3 Análise do Texto

Em geral, o texto utilizado corresponde ao MPC respectivo, não apresentando mudanças significativas de nenhum tipo (idiomáticas, ortográficas, silabação, deslocamentos, repetições, ou mutilações) em relação ao padrão romano.

2.4 Análise da Instrumentação

Sendo Lamentações em cantochão, o instrumento utilizado é a voz, considerada como instrumento fora de questão, em todo momento histórico dos MPC.

2.5 Análise do Estilo ou Prática e do seu Caráter Musical

Escritas integralmente no sexto tom (fá), cujo tenor está no lá; mantém as características melódicas modais e estruturais observadas no MPC do cantochão, utilizando as três figuras previstas: longas, breves e semibreves. Os começos dos versículos são

⁴ Consultado ao respeito, Salles não conseguiu determinar a razão de tal carência no livro.

sempre ascendentes em dois graus consecutivos; e os finais são descendentes, do grau imediato superior da final (sol) para a final (fá). Como previsto, deve-se ler por B.mol e Natura, mantendo as mudanças nas notas correspondentes.

Guiado pela estrutura do texto, observa-se o tratamento modular esperado. Se observados separadamente, cada parte estrutural do texto é entoada com fórmulas melódicas próprias.

As duas fórmulas anunciativas encontradas são cantadas com a mesma melodia, mantendo a *pausa* sempre no mesmo lugar, diferenciando-se apenas pelo número de sílabas entoadas no tenor e, no caso do “De Lamentatione...” o adiantamento da segunda sílaba cantada, para a segunda nota (Ex. 4). Estruturadas em duas partes, a primeira começa com o “levantamento” próprio do tom (três notas ascendentes consecutivas – fá-sol-lá) mantendo-se na “corda Coral” ou tenor (lá). A segunda metade inicia na mesma nota do tenor para, por meio de uma fórmula cadencial (lá-sib-sol-fá-mi-fá-sol), encaminhar-se ao final próprio do tom (sol-fá). Isto confirma o fato de estarmos analisando Lamentações escritas no sexto tom.

De La - men - ta - ti - ó - ne Je - re - mí - ae Pro - phé - tae.
In - ci - pit O - rá - ti - o Je - re - mí - ae Pro - phé - tae.

Ex. 4 - Fórmulas comparadas dos Anúncios

A entoação dos nomes das Letras Hebraicas em geral, segue um mesmo contorno melódico. Todas começam na nota do tenor descendo para a tônica por notas consecutivas (lá-sol-fá), antes de chegar ao final próprio do tom, diferenciando-se unicamente pela articulação mais evidente dos finais próprios do sexto tom, nos casos das Letras Hebraicas cujos nomes cantados constam de duas sílabas (Ex. 5).

A - - - - LEPH. BETH.
GHI - - - - MEL. HE.
DA - - - - LETH. HETH.
VA - - - - U. THETH.
ZA - - - - IN. JOD.
LA - - - - MED. CAPH.
SA - - - - MECH. MEM.
NUN.

Ex. 5 - Fórmulas comparadas (bissilábicas e monossilábicas) das Letras Hebraicas

Baseado no anteriormente observado, pode-se dizer que todos os versículos apresentam uma estrutura melódica articulada fundamentalmente em duas partes: Levantamento (que pode responder aos tipos Li ou LiIm); e Final (LmCf, ou Cf). Isto é verdadeiro em geral para os versículos curtos, como os escolhidos a partir da Lição 3^a da Sexta-feira Santa. Nos versículos longos, como os selecionados até a Lição 2^a da Sexta-feira Santa, acrescenta-se uma ou mais partes no interior do versículo, cujas estruturas podem responder a combinações das fórmulas tipo T, Lm, LmIm, LmCm, Im, ou Cm, dependendo do comprimento do versículo.

A Tabela 2 mostra as diversas combinações das fórmulas para cada um dos versículo utilizados, presentes nas Lamentações do *Rituale...*, na procura da melhor expressão do texto.

Tabela 2 - Combinações das fórmulas melódicas nos versículo cantados

Capítulo	Versículo	Partes	Estrutura	Capítulo	Versículo	Partes	Estrutura
II	8	7	Li-T-T-T-Im-Lm-Cf	III	22	4	Li-Im-Lm-Cf
	9	6	LiIm-Lm-T-Cm-Lm-ImCf		23	2	Li-Cf
	10	6	Li-T-T-Im-Lm-Cf		24	3	Li-Im-Cf
	11	6	LiIm-LmCm-Lm-Im-T-Cf		25	2	LiIm-Cf ⁵
II	12	6	Li-Im-Lm-T-T-Cf		26	2	LiIm-Cf
	13	9	Li-T-Im-Lm-T-Im-Lm-Im-Cf		27	3	LiIm-T-Cf
	14	8	Li-T-T-Im-Cm-Lm-T-Cf		28	3	Li-Im-Cf
	15	8	Li-Im-T-T-Im-Lm-T-Cf		29	2	LiIm-Cf
III	1	2	LiIm-Cf		30	2	LiIm-Cf
	2	2	LiIm-Cf		IV	1	4
	3	2	LiIm-Cf	2		5	Li-T-T-Im-Cf
	4	3	Li-Im-Cf	3		4	Li-Im-T-Cf
	5	3	LiIm-T-Cf	4		4	Li-Im-T-Cf
	6	2	LiIm-Cf	5		4	Li-Im-T-Cf
	7	3	Li-Im-Cf	6		5	Li-T-Im-T-Cf
	8	3	Li-Im-Cf ⁶	V	1	4	Li- Im-T-Cf
9	2	LiIm-Cf	2		2	LiIm-Cf	
			3		2	LiIm-Cf	
			4		3	LiIm-T-Cf	
			5		2	LiIm-Cf	
			6		3	Li-Im-Cf	
			7		2	LiIm-Cf	
			8		3	LiIm-T-Cf	
			9		3	Li-Im-Cf	
			10		4	Li-Im-T-Cf	
			11		3	Li-Im-Cf	

2.6 Ficha Analítica

A ficha analítica das Lamentações aqui analisadas, foi incluída na página seguinte.

⁵ Diferentemente do observado no *Theatro Ecclesiastico*, esta Cadência final conclui na final fá, podendo-se então atribuir o erro à impressão daquele livro.

⁶ A Cadência final deste versículo, acrescenta uma nota final antes da final propriamente dita: sib, sol, fá, mi, fá, sol, fá, sol, fá.

FICHA Nº 02		Autor: João da Veiga		Data/Ano/Período de Composição: 1780 (única edição lisboeta disponível)	
Tópicos		Obra: Lamentações de Sexta-feira e Sábado Santo		País: Brasil	
Texto		Questões		Estado: PA	
		Respostas possíveis		Observações	
	Usa o texto das Lamentações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>
	Texto Padrão?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>
	Na ordem original?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>
	Completo?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>
	Sem repetições?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>
	Sem mutilações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>
	Contem erros de ortografia?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/> Teth
	Contem erros de silabação?	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	Sim	<input type="checkbox"/>
	A prosódia é respeitada?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>
	O texto se faz inteligível?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>
Estilo	Qual o estilo da obra?	Gregoriano	<input checked="" type="checkbox"/>	Antigo	<input type="checkbox"/>
	Semelhante a outras do gênero?			Moderno	<input type="checkbox"/>
	Gregoriano			Outro	<input type="checkbox"/>
	Tono?	Ré	<input type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>
	Tonalidade?	Dó	<input type="checkbox"/>	Fá	<input checked="" type="checkbox"/>
	Cantus Firmus?	Mi	<input type="checkbox"/>	Sol	<input type="checkbox"/>
	Tonalidade?	Dó	<input type="checkbox"/>	Lá	<input type="checkbox"/>
	Tema original?	Mi	<input type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>
	Operístico?			Sim	<input type="checkbox"/>
	Mantém a modularidade?			Não	<input type="checkbox"/>
	Andamento			Sim	<input checked="" type="checkbox"/>
	Instrumentos	Quantos?			Vários
Se único, qual?		Grave	<input type="checkbox"/>	Moderato	<input type="checkbox"/>
Se outro(s)		Largo	<input type="checkbox"/>	Andante	<input type="checkbox"/>
Conclusões	Elementos profanos?	Próprios	<input checked="" type="checkbox"/>	Outro(s)	<input checked="" type="checkbox"/>
	Só instrumentos permitidos?			Impróprios	<input type="checkbox"/>
	Textura instrumental			Não	<input checked="" type="checkbox"/>
				Não	<input type="checkbox"/>
				Imprópria	<input type="checkbox"/>
					TEXTO: NIHIL OBSTAT
					MUSICA: NIHIL OBSTAT

3 Autor Não Indicado (Grupo Moji das Cruzes): Lamentação 1^a de Quinta-feira Santa

3.1 Generalidades

O manuscrito desta Lamentação faz parte de um conjunto de peças musicais descobertas em 1984, na cidade de Mogi das Cruzes, a pouco menos de 60 km da capital do Estado de São Paulo, pelo Prof. Jaelson Trindade. Elas representam hoje o documento musical mais antigo encontrado no Brasil, e encontram-se depositadas na 9^a Coordenação Regional (São Paulo) do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

As folhas serviam de recheio para a capa e contracapa de couro do *Livro de Foral da Vila de Mogi das Cruzes*, aberto em 1748 para traslado do antigo, em mau estado. Segundo informam Trindade e Castagna,

por análises realizadas no papel e na caligrafia dos originais, supomos que a maior parte dos manuscritos teria pertencido, em data anterior a 1748, ao arquivo pessoal de Faustino do Prado Xavier (1708-1800), mestre de capela de Mogi das Cruzes entre 1729-1733 e cônego da Catedral de São Paulo na segunda metade do séc. XVIII.⁷

3.2 Descrição das Fontes utilizadas

Para o presente trabalho, utilizou-se a transcrição do “Ofício de Quarta Feira Santa” realizada por Castagna, da qual se extraiu a Lamentação correspondente.

Segundo os pesquisadores Trindade e Castagna, “o padrão caligráfico dos textos musicais já indicava ao historiador não versado em linguagem musical, mas muito familiarizado com documentos manuscritos, datar dos primeiros anos do século XVIII. Não versado, mas informado o necessário para notar a diferença entre a escrita clássica da música e aquela de notas brancas, quase sem barras de separação.”⁸

Na procura da datação do Ms., Trindade e Castagna compararam as caligrafias constantes com as de diversos documentos históricos, assim como também cotejaram as marcas d’água presentes nas folhas com as de papéis e documentos utilizados em diversas localidades da antiga Capitania, presentes tanto no IPHAN quanto no Arquivo do Estado de São Paulo. Entre os achados mais destacáveis sabe-se que, além do uso do papel comum

⁷ Jaelson Trindade e Paulo Castagna, “Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes,” *Revista Eletrônica de Musicologia* 1.2, (Dezembro de 1996): <<http://www.humanas.ufpr.br/rem/REMv1.2/vol1.2/mogi.html>> [Acessado em 21 de Julho de 1999].

⁸ Idem, *Ibidem*.

para copiar músicas, onde foram grafadas as pautas e a música, foram identificadas diversas marcas d'água utilizadas nas primeiras décadas do século XVIII.⁹

3.3 Análise do Texto

Segundo o MPC relativo ao texto, esta obra utiliza menos versículos que os prescritos. Apenas os dois primeiros versículos foram incluídos na composição, mantendo no entanto a estrutura básica que inclui o anúncio inicial, as letras hebraicas prévias aos versículos e o encerramento padrão. Pela falta de versículos, esta obra não responde ao MPC respectivo.

Entre as divergências ortográficas encontramos “lacrimae” ao invés de *lácrymae*, “caris” ao invés de *charis*, e “spreverunt” ao invés de *spraeverunt*. Quanto às divergências de silabação em relação ao texto padrão, apenas aparece “Be-th” ao invés de *Beth*.

3.4 Análise da Instrumentação

A transcrição apresenta uma presumível formação coral *a cappella*, da qual só foi encontrada a parte do *Altus*, sendo as outras três (*Tiple*, *Tenor* e *Bassus*) sugeridas na partitura incluída no ANEXO. Considerando as vozes como únicos instrumentos, esta Lamentação corresponde ao MPC respectivo.

3.5 Análise do Estilo ou Prática e do seu Caráter Musical

Copiada por volta de 1730, esta Lamentação do GMC diferencia-se nitidamente do restante do repertório de Lamentações coletado. Devido à perda das outras vozes, se deduz que foi escrita em partes separadas com uso de designações renascentistas para as vozes; e em função da transcrição, infere-se o uso da notação mensural ou proporcional com valores largos, variando entre mínimas, semibreves e longas.

Por sua vez, a transcrição em compasso de 2/1 e levando em consideração as figuras utilizadas pode-se inferir que o Ms. está escrito em compasso “maior” (♩), sem barras de compasso, e com ligaduras de breves.

As frases da única voz encontrada desta obra de 118 compassos, parecem sugerir o tom de dó (no conceito da tonalidade modal oriundo da renascença), utilizando um âmbito

⁹ Estes dados, conjuntamente com as análises preliminares feitas por Duprat entre 1984 e 1985 e os estudos posteriormente desenvolvidos por Castagna sobre as obras musicais do Ms. GMC, permitiriam cogitar a possibilidade levantada por Trindade e Castagna desta obra pertencer ao século XVII.

de sétima ao redor da tônica (sol por baixo e fá por cima). A maioria das frases encerra no dó, excetuando o Anúncio (que o faz no lá) e o versículo 1 (que o faz no si).

No âmbito observado, a melodia desenvolve-se predominantemente por grau conjunto, em cujo contexto os saltos de quarta e de terça, ganham mais relevo quando aparecem. O trítone descendente fá-si do c. 6, é o intervalo mais amplo desta linha melódica, ao tempo que é a única vez que tal intervalo é utilizado, com aparente função cadencial.

O repouso das frases (iniciais, mediantes ou finais) dá-se por fórmulas cadenciais por grau conjunto. É nestas fórmulas cadenciais de final de frase que aparecem as breves passagens melismáticas, sendo a maior parte do texto tratado silábicamente. Tudo isto faz cogitar a possibilidade de ter tido uma harmonia simples e estável, do tipo homofônico modal. Neste sentido, o uso do estilo antigo assim reconhecido corresponde ao MPC respectivo.

3.6 Ficha Analítica

A ficha analítica da Lamentação aqui analisada, foi incluída na página seguinte.

4 Jerônimo de Sousa [Lobo ou Queiros]: Lamentação 1^a de Quinta-feira Santa, Lamentação 1^a de Sexta-feira Santa, e Lamentação 1^a de Sábado Santo

4.1 Generalidades

Destas Lamentações encontraram-se cópias nos acervos do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MMM), oriundas de Barra Longa (MG) e de Ouro Preto (MG); da Casa do Pilar do Museu da Inconfidência (Ouro Preto – MG) da Coleção Curt Lange; do Laboratório de Musicologia da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), oriundas de Ayruoca (MG); da Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais (EMUS-UEMG), oriundas de Sabará e Belo Horizonte; e da Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG, donde são oriundas as imagens do microfilme BRMGSI 05 da Divisão de Bibliotecas e Documentação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ)).

Esta diversidade de origens das fontes documentais (Barra Longa, Ouro Preto, Ayruoca, Belo Horizonte e Sabará), mostra o grau de disseminação que estas músicas tiveram, embora nenhuma delas seja autógrafa.

Em relação à autoria, as fontes consultadas indicam, nas Lamentações correspondentes a Quinta-feira Santa e a Sexta-feira Santa, duas diferentes, embora familiares entre si: Jerônimo de Sousa Lobo e o seu filho, Jerônimo de Sousa Queiros. Este dado poderia sugerir a existência de quatro Lamentações diferentes, sendo duas de Sousa Lobo e duas de Sousa Queiros. Mas comparando as músicas das diversas fontes, estabeleceu-se que são apenas duas Lamentações, cujas cópias só se diferenciam em detalhes da instrumentação e/ou de execução. A solução encontrada, então, foi indicar a autoria como de Jerônimo de Sousa [Lobo ou Queiros].

Não possuindo datação exata das Lamentações aqui analisadas (nem dos Offícios que as contêm), levar-se-á em consideração os dados biográficos de nascimento e morte dos compositores, isto é: 1721-1810 (se for do pai) ou 1798-1826 (se do filho for).

4.2 Descrição das Fontes utilizadas

As relações das fontes documentais, dos copistas, das partes musicais que cada uma inclui e das autorias se encontram na Tabela 3 (para as de Quinta-feira Santa); na Tabela 4 (para as de Sexta-feira Santa); e na Tabela 5 (para as de Sábado Santo).

Tabela 3 - Fontes, copistas/proprietários, partes e autorias da Lamentação 1ª de Quinta-feira Santa

Acervo	Fonte	Copistas	Partes				Autorias ¹⁰
			Sopros	Vozes	Cordas	Baixo	
MMM	BL SS 02	Salles Couto? ¹¹	2Fl.(tacet), 2Trpa (tacet)	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2	B°	[Jerônimo de Souza Lobo]
	OP SS 02	Antonio Luis de Magalhães Musqueira	2Trpa (tacet)	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2	B°	<i>Jerônimo de Souza Queiroz</i>
PUC-RJ	BRMGSJls 05	Vicente Ferreira do Espírito Santo ¹²	2Fl.(tacet), Trpa1 (tacet)	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	B°	[Jerônimo de Souza Lobo]
ECA- USP	AY 842- 844-846- 847	1 copista	Trpa (tacet), Oph (tacet)	A, T			<i>J. S. L.</i>
VGS	065	Jozé J. F. de Souza ¹³	2Fl.(tacet)	Ti, A, T, B	Vno2, Vla	B°	ANI
		Gomes Junior ¹⁴	2Pst		Cb		ANI

Tabela 4 - Fontes, copistas/proprietários, partes e autorias da Lamentação 1ª de Sexta-feira Santa

Acervo	Fonte	Copistas	Partes				Autorias ¹⁵
			Sopros	Vozes	Cordas	Baixo	
MMM	BL SS 03	Salles Couto? ¹⁶	2Fl.(tacet), 2Trpa (tacet)	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2	B°	[Jerônimo de Sousa Lobo]
	OP SS 03	A. L. de Magalhães Musqueira		Ti, B	Vno2		<i>Jerônimo de Souza Queiroz</i>
		L. N. C. de Magalhães ¹⁷	Fl2(tacet)	A (tacet), T (tacet)	Vno1 (só os Responsórios)		ANI
PUC-RJ	BRMGSJls 05	Vicente F. do Espírito Santo ¹⁸	2Fl.(tacet), 2Trpa (tacet)	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	B°	[Jerônimo de Sousa Lobo]
FUN	050	Impresso	2Fl.(tacet), 2Trpa (tacet)	S, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla, Vc, Cb		[Jerônimo de Sousa Queiroz]

¹⁰ As autorias entre colchetes são as sugeridas nos acervos pelos pesquisadores que trabalharam na catalogação dos materiais, enquanto as escritas em itálico aparecem nos documentos. Os documentos com autorias não indicadas, ou sugeridas serão indicadas com a sigla ANI (Autor Não Indicado).

¹¹ Segundo informações contidas no fichário do próprio Museu da Música de Mariana, a indicação de *Salles Couto* do Ms. referiria a Francisco de Sales Couto, como copista ou proprietário do Ms. Duprat informa que nasceu em Ouro Preto (MG) em 1835, tendo falecido em 1850. (Duprat e Baltazar, *Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX*, 169).

¹² Compositor e copista mineiro (Ouro Preto e Mariana) nascido em 1869 e falecido em 1907, segundo Regis Duprat. (Idem, ibidem, 149 e 169).

¹³ Na relação dos copistas encontrados na Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência, Regis Duprat relaciona José João Fernandes de Souza assignando-lhe uma data (1870) sem especificar se é a de nascença ou de morte. (Idem, ibidem, 171).

¹⁴ Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira*, João Gomes de Araújo Júnior (ou como indica o verbete, João Gomes Júnior) foi compositor e professor nascido em Pindamonhangaba (SP) aos 23 de outubro de 1868 (ou 1871), vindo a falecer em São Paulo (SP) em 19 de Julio de 1963. (Marcondes, *Enciclopédia da Música Brasileira*, 336).

¹⁵ Ver nota 10 deste Apêndice.

¹⁶ Ver nota 11 deste Apêndice.

¹⁷ A parte de *Alto* data a cópia indicando “Ouro Preto, 24 de Fevereiro de 1920. / Cópia de Leopoldina Nery Corrêa de Magalhães”. Mesmo observando a presença do sobrenome Magalhães nos dois conjuntos de cópias, não foi possível estabelecer positivamente o grau de parentesco entre eles.

¹⁸ Ver nota 12 deste Apêndice.

Tabela 5 - Fontes, copistas/proprietários, partes e autorias da Lamentação 1ª de Sábado Santo

Acervo	Fonte	Copistas	Partes				Autorias ¹⁹
			Sopros	Vozes	Cordas	Baixo	
MMM	BL SS 03	Salles Couto? ²⁰	2Trpa (tacet)	T, B	Vno1, Vno2	B°	[Jerônimo de Sousa Lobo]
		1 copista	2Fl.(tacet)		Vla	Cb	ANI
PUC-RJ	BRMGSJls 05	Vicente. F. do Espírito Santo ²¹		Ti (tacet) ²² , A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	B°	[Jerônimo de Sousa Lobo]
ECA-USP	AY 1158	1 copista		Ti			<i>J. S. L.</i>
MI/CP-CCL	519	1 copista	2Fl.(tacet), 2Trpa (tacet)	Ti, A, B	Vno1, Vno2, Vla		ANI

Com a intenção de realizar as transcrições das partituras (incluídas no ANEXO), levando em consideração os critérios adotados nas Considerações Editoriais (já expostos no item 4.1.1.2 do corpo da Tese), fez-se necessário escolher para cada Lamentação, a fonte mais antiga e com um número de partes musicais suficiente, dentre as fontes coletadas.

Neste sentido, pelo cruzamento dos dados biográficos dos compositores (período compreendido entre 1729 – nascimento de Sousa Lobo – e 1826 – morte de Sousa Queiros), com os dos copistas ou proprietários referidos tanto para Quinta-feira, quanto para Sexta-feira, que oscilam entre 1835 (nascimento de Salles Couto) e 1963 (morte de Gomes Junior), foi possível escolher a fonte oriunda de Barra Longa (cópia e/ou posse de Salles Couto).

Em relação à Lamentação de Sábado Santo, as poucas referências cronológicas sobre as fontes coletadas (dos cinco conjuntos de cópias, só pode-se inferir datação de duas), junto à ausência das partes de Tiple e Alto na cópia/posse de Salles Couto, oriunda de Barra Longa, impossibilitou, desta vez, a sua escolha. Dos dois critérios adotados para selecionar a fonte a ser transcrita (datação inferida e número suficiente de partes musicais), apenas o último é aplicável na escolha de fonte a ser transcrita na partitura respectiva.

Assim, das fontes coletadas para a Lamentação 1ª de Sábado Santo, a que apresenta características menos problemáticas, em relação ao número de partes, é a fonte oriunda do Arquivo da Lira Sanjoanense (reproduzida no microfilme BRMGSJls 05), embora acrescente uma parte de viola que não está presente nas anteriores, e tenha omitido a

¹⁹ Ver nota 10 deste Apêndice.

²⁰ Ver nota 11 deste Apêndice.

²¹ Ver nota 12 deste Apêndice.

²² Esta parte de Tiple não inclui a Lamentação, passando da Antífona, diretamente para o Responsório 1º.

Lamentação na parte do Tiple. Mesmo apresentando tais problemas, dita fonte foi a escolhida para realizar a transcrição da partitura incluída no ANEXO.

Em relação à falta da Lamentação na parte do Tiple, a escolhida para supri-la foi a localizada no Laboratório de Musicologia da ECA-USP oriunda de Ayruoca, justamente por estar isolada do resto do conjunto, liberando o trabalho de transcrição da eventual comparação adicional com outras partes. Por sua vez, a discrepância entre a instrumentação das Lamentações será mantida, em prol da coerência na escolha das fontes, pois não se pode afirmar positivamente que a viola fizesse ou não fizesse parte da instrumentação utilizada em nenhum dos três dias. Apenas pode-se constatar que ela está presente na fonte escolhida para a transcrição e análise desta Lamentação, e portanto, incluída na partitura.

4.3 Análise do Texto

O texto utilizado em cada uma das três Lamentações aqui analisadas corresponde ao prescrito pelos MPC respectivo, sem faltar nenhum versículo ou Letra Hebraica, embora fosse identificada uma série de palavras cuja ortografia ou silabação é diferente da do texto padrão escolhido para esta pesquisa, e que foram oportunamente indicadas na partitura (ver ANEXO).

A modularidade do texto foi respeitada nas Lamentações de Quinta-feira e Sexta-feira Santa, delimitando cada elemento estrutural (Anúncio, Letras Hebraicas, Versículos, Encerramento) com pausas, fermatas, mudanças no discurso musical, e acordes de repouso. Já na de Sábado Santo, a modularidade do texto foi menos respeitada que nas anteriores. Em geral, as Letras Hebraicas foram inseridas no final do discurso melódico do texto imediato anterior (Anúncio ou versículos), desvirtuando assim a sua condição de elemento modular independente e indicador do versículo que será cantado em seguida, exceção feita da letra Jod do c. 72. Só se percebem as mudanças posteriores às Letras Hebraicas, articuladas com os mesmos elementos delimitadores da estrutura, já observados (pausas, fermatas, etc.).

4.4 Análise da Instrumentação

A instrumentação utilizada nas Lamentações de Quinta-feira e Sexta-feira Santa está constituída por coro, violinos e baixo instrumental, podendo este último ter sido

executado por um violoncelo, um contrabaixo, e/ou um fagote. A de Sábado Santo, acrescenta o uso da viola, comentado anteriormente.

Mesmo correspondendo ao MPC definido para o período 1749-1842, o uso de trompas e flautas no restante do Ofício, dá mostra clara de que o MPC não foi levado em consideração por questões de obediência aos cânones eclesiais, senão como consequência da procura de uma textura instrumental mais sóbria. No entanto, e à guisa de simples comentário, se a instrumentação fosse analisada a partir dos Regimentos de Coro da Bahia ou de Mariana, as Lamentações poderiam ter sido autorizadas, além da não referência a instrumental algum nos citados Regimentos, pelo eventual desconhecimento da referida Encíclica de Bento XIV.

4.5 Análise do Estilo ou Prática e do seu Caráter Musical

Os 91 compassos que completam a Lamentação de Quinta-feira utilizam elementos concertantes, árias *a solo*, duos, tratamentos do coro tanto com caráter homofônico quanto levemente contrapontístico. Também com 91 compassos, a de Sexta-feira Santa, acrescenta o uso de duos vocais. O mesmo acontece na Lamentação de Sábado Santo, que completa os 92 compassos. Tais características permitem afirmar que o estilo utilizado seja o moderno.

Nas três Lamentações o pensamento tonal está claro e definido. As suas estruturas harmônicas se aproveitam da estrutura do texto, em maior ou menor grau, para se articularem, como se observa na Tabela 6, na Tabela 7, e na Tabela 8.

Tabela 6 - Estrutura harmônica em função do texto de Quinta-feira Santa

<i>Incipit</i>	<i>Aleph</i>	I:1	<i>Beth</i>	I:2	<i>Ghimel</i>	I:3	<i>Daleth</i>	I:4	<i>He</i>	I:5	<i>Jerusalem</i>
dó	V	i	V	Mib	dó	Dó	V/V	sol	Sib	Sib-sib-Mib	dó

Tabela 7 - Estrutura harmônica em função do texto de Sexta-feira Santa

<i>De Lamenta...</i>	<i>Heth</i>	II:8	<i>Theth</i>	II:9	<i>Jod</i>	II:10	<i>Caph</i>	II:11	<i>Jerusalem</i>
sol	i	sol-dó-sol	Sol	Dó	Sol	I	V	sol-Sib-Fá-Mib	Mib-dó-sol

Tabela 8 - Estrutura harmônica em função do texto de Sábado Santo

<i>De Lamenta...</i>	<i>Heth</i>	III:22	<i>Heth</i>	III:23	<i>Heth</i>	III:24	<i>Theth</i>	III:25	<i>Theth</i>	III:26
Mib	V-I	Mib-fá	i-V	i-V	i-V	Fá-Dó	I	I-V	Dó-sol	sol-Fá-ré

Tabela 8 (cont.)

<i>Theth</i>	III:27	<i>Jod</i>	III:28	<i>Jod</i>	III:29	<i>Jod</i>	III:30	<i>Jerusalem</i>
i-V	ré-Sol-(Lá)	ré-V	Sib-sib	i-V	(sol-Fá)-sib	Sib	dó	Mib

No percurso harmônico da Lamentação de Quinta-feira Santa, destaca-se a rápida passagem pelo si bemol menor a partir do compasso 70, pela inesperada audição do seu VI (solb), distância máxima que o compositor se afasta da tonalidade original.

Por sua vez, observando o mesmo aspecto na de Sexta-feira Santa, destaca-se o uso de acordes de sétimo grau (e outros diminutos) com sétima, do acorde de sexta aumentada (c. 42-43), o uso de dominantes secundárias utilizadas nas passagens pelos relativos menores (lá e mi), e a não resolução de dominantes secundárias, atacando depois de uma pausa, uma tônica não esperada.

Finalmente, na de Sábado Santo, além dos destaques feitos para a de Sexta-feira (sendo as tonalidades vizinhas desta Lamentação, fá e dó), acrescenta-se o uso de acordes de 2º grau na sua manifestação Napolitana, assim como de pedais com diversas funções tonais (tanto de tônica quanto de dominante).

A dependência que a estrutura do texto tende a impor, limitou de forma variável o desenvolvimento dos motivos e temas ao longo das Lamentações aqui analisadas. Em termos gerais o compositor articulou o discurso musical de cada uma, utilizando uma seqüência de elaborações motivicas (melódicas e/ou rítmicas) que se aproveitam de diversas técnicas composicionais (como, por exemplo, a reiteração literal ou re-elaborada dos diversos materiais) procurando manter a coerência do discurso musical. Tal elaboração motivica, na Lamentação de Sexta-feira Santa, mesmo a partir do material apresentado na breve introdução, se apresenta de forma muito segmentada, demarcadas em geral, pelo ataque de dois acordes (das cordas ou do *tutti*) sobre os 2º e 3º tempos dos compassos que as encerram. Já na de Sábado Santo, o referido retorno de elementos está aliado aos contrastes entre as seções de colcheias repetidas cada um ou dois tempos, e as seções de semínimas pontuadas e fusas, tanto com bordadura superior quanto inferior.

Na Lamentação de Quinta-feira Santa, chama a atenção a passagem exclusivamente instrumental anterior à Letra Hebraica *Daleth* (c. 44-47), e o aproveitamento incipiente da forma rondó (a-b-a'-c) que se observa entre o c. 34 e o c. 43, correspondente ao versículo 3 (*Migravit Judas...*). Na de Sexta-feira Santa, e de maneira semelhante à Lamentação de Quinta-feira Santa, o compositor inseriu uma breve passagem exclusivamente instrumental, na metade do versículo II:10 (c. 52-53).

Na seção instrumental (violinos e baixo, com ou sem violas) os tratamentos variam entre os acordes por tempos do *tutti*, intercalados com compassos articulados segundo a prática do “baixo d’Alberti” ou de acordes quebrados.

Os contrastes dinâmicos entre *p* e *f*, com a sua significativa dramaticidade estão presentes aqui, conjugados com desenhos melódicos articulados com figuras pontuadas, muito expressivas.

As Lamentações de Quinta-feira e de Sexta-feira Santa são obras construídas acima de duas idéias de espírito contrastante. A primeira de caráter contido, dramático e solene (muito apropriado ao texto), contrasta com a segunda pelo seu caráter leve, galante e até jovial (fora de contexto), por meio da re-elaboração de materiais motivicos e diversas articulações do acompanhamento, criando uma alternância “graduada” entre ambas. Já na de Sábado Santo, mesmo compartilhando o uso de idéias contrastantes (mantendo a primeira como contida, mas mudando a segunda para um caráter um tanto tenso e dramático), o seu tratamento é mais dialogal que nas anteriores, não podendo discriminar nesta ocasião nenhuma alternância “graduada” entre ambas, e sim a coexistência de ambas.

Do ponto de vista dos MPC relativos ao estilo e ao caráter musical, pode-se afirmar que, se avaliado segundo o prescrito pela Encíclica *Annus Qui Hunc*, no seu sentido mais estrito, deveria ter sido observada a sua dualidade de “espírito” e os seus aspectos dramáticos quase cênicos. Se avaliado segundo o referido sobre os Regimentos de Coro da Bahia e de Mariana, esta Lamentação, enquanto UMP, poderia ter sido autorizada, por eventual desconhecimento da referida Encíclica de Bento XIV.

4.6 Fichas Analíticas

As fichas analíticas das três Lamentações aqui analisadas, foram incluídas nas páginas seguintes.

FICHA Nº 06		Autor: Jerônimo de Sousa [Lobo ou Queiroz]		Data/Ano/Período de Composição: ca.1750-1826			
Tópicos		Obra: Lamentação 1ª de Sábado Santo		País: Brasil Estado: Minas Gerais Cidade: Ouro Preto			
		Questões		Respostas possíveis			
Texto	Usa o texto das Lamentações?		Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não		
	Texto Padrão?		Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não		
	Na ordem original?		Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não		
	Completo?		Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não		
	Sem repetições?		Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	X As Letras Hebraicas e algumas frases	
	Sem mutilações?		Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não		
	Contem erros de ortografia?		Não		Sim	X 5 erros. Ver partitura	
	Contem erros de silabação?		Não		Sim	X 3 erros. Ver partitura	
	A prosódia é respeitada?		Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não		
	O texto se faz inteligível?		Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não		
	Qual o estilo da obra?		Cantochão	<input type="checkbox"/>	Antigo	Moderno <input checked="" type="checkbox"/> Outro	
	Semelhante a outras do gênero?			Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	
	Cantochão	Tipo?		Tridentino		Outro	
	Estilo	Tono?	Ré	<input type="checkbox"/>	Fá		Do mesmo autor.
Tipo?		Homofônico		Polifônico		[Não procede]	
Tonalidade?		Dó	<input type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	[Não procede]	
			Mi	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>	[Não procede]
					Lá	<input type="checkbox"/>	[Não procede]
Canto Firme?				Sim		[Não procede]	
Moderno		Tipo?	Solo	<input type="checkbox"/>	Concertante	<input checked="" type="checkbox"/>	
		Tonalidade?	Dó	<input type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	Mi bemol maior
		Tema original?		Sim	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não são temas mas motivos
		Operístico?		Sim	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	As duas idéias dialogam
Mantém a modularidade?			Sim		Não	Muito pouco	
	Andamento	Quantos?		Único	<input checked="" type="checkbox"/>	Vários	
		Se único, qual?	Grave	<input type="checkbox"/>	Largo	<input type="checkbox"/>	Moderato
		Se outro(s)		Próprios	<input checked="" type="checkbox"/>	Impróprios	
Elementos profanos?			Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	X As duas idéias dialogam	
	Só instrumentos permitidos?		Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	Pelo menos na Lamentação	
Instrumentos	Textura instrumental		Própria	<input checked="" type="checkbox"/>	Imprópria		
	Conclusões	MÚSICA: <i>NIHIL OBSTAT</i> [?]	TEXTO: <i>NIHIL OBSTAT</i> [?]			Duração aproximada: 6 min. 10 seg.	

5 José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita: Lamentação 1^a de Quinta-feira Santa, Lamentação 1^a de Sexta-feira Santa, e Lamentação 1^a de Sábado Santo

5.1 Generalidades

Destas Lamentações encontraram-se cópias nos acervos do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MMM – oriundas de Serro, MG), da Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais (EMUS-UEMG – coletadas em Sabará, MG), da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei, MG) onde foram realizadas as imagens do microfilme BRMG SJrb 24, e da Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG) donde são oriundas as imagens do microfilme BRMG SJls 05. Os referidos microfilmes encontram-se na Divisão de Bibliotecas e Documentação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ). Também foram consultadas as edições realizadas pela Funarte e pelo Projeto Acervo da Música Brasileira (Petrobrás) do Museu da Música de Mariana, chefiado pelo pesquisador Paulo Castagna.

Esta diversidade de fontes documentais (Serro, São João del-Rei, Belo Horizonte, Sabará), mostra o grau de disseminação que esta música teve, embora nenhuma delas seja autógrafa.

Em relação à autoria, nenhum dos Ms. a tem indicada. Fora o Ms. 013 (originário de Sabará e localizado na EMUS-UEMG), as outras fontes receberam a atribuição da autoria dos pesquisadores que trabalharam nos respectivos acervos.

Não possuindo datação exata destas Lamentações (nem do Ofício que as contém), levar-se-á em consideração as datas biográficas de nascimento e morte do compositor (1746-1805).

5.2 Descrição das Fontes utilizadas

A relação das fontes documentais, dos copistas ou proprietários, das partes musicais e, quando necessário, das autorias que cada fonte inclui para cada um dos três dias, encontra-se na Tabela 9, na Tabela 10, e na Tabela 11.

Tabela 9 - Fontes, copistas/proprietários e partes da Lamentação 1ª de Quinta-feira Santa

Acervo	Fonte	Copistas	Partes			
			Sopros	Vozes	Cordas	Baixo
MMM	SE SS 03	Copista 1	2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2,	B°
		Copista 2			Vla	
PUC-RJ	BRMG SJrb 24	Copista 1 ²³	2Trpa	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2	B°
	BRMG SJls 05	Copista 1	2Fl, 2Trpa	B	Vno1, Vno2	B°
FUN	016	Impresso	2Fl (tacet), 2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	B°
VGS	184	Copista 1 ²⁴		Ti, A, T, B		
		Vicente Ferreira do Espírito Santo ²⁵			Vno1, Vno2	B°

Tabela 10 - Fontes, copistas/proprietários e partes da Lamentação 1ª de Sexta-feira Santa

Origem	Fonte	Copistas	Partes			
			Sopros	Vozes	Cordas	Baixo
MMM	SE SS 04	Copista 1	2Trpa	A, T, B	Vno1, Vno2,	
		Copista 2			Vla	
		Copista 3				B°
PUC-RJ	BRMG SJrb 24	Copista 1 ²⁶	2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2	B°
		Copista 2		A	Vno2	B°
	BRMG SJls 05	José A. Alves ²⁷	2Trpa	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2	B°
FUN	017	Impresso	2Fl (tacet), 2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	B°

Tabela 11 - Fontes, copistas/proprietários, partes e autorias da Lamentação 1ª de Sábado Santo

Acervo	Fonte	Copistas	Partes				Autorias ²⁸
			Sopros	Vozes	Cordas	Baixo	
MMM	SE SS 05	Copista 1	Fl				[José J. Emerico Lobo de Mesquita]
		Copista 2			Vno1, Vno2		
		Copista 3			Vla		
		Paiva				B°	
	SE SS 09	Copista 1	Pic, Pst, Oph	A			[José J. Emerico Lobo de Mesquita]
		Copista 2			Vla		
		Copista 3	2Ob				
		Copista 4	2Trpa			B°	
		Copista 5		A, T, B			
	1o_noturno .pdf	Arquivo .PDF ²⁹	2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2	B°	[José J. Emerico Lobo de Mesquita]

²³ Segundo indica a ficha descritiva, no microfilme realizado pela equipe de pesquisa chefiada por Elmer C. Barbosa, estas são as cópias mais antigas, originadas no séc. XVIII.

²⁴ A caligrafia é muito semelhante à do copista 1 do Ms. MMM SE SS 03.

²⁵ Compositor e copista mineiro (Ouro Preto e Mariana) nascido em 1869 e falecido em 1907, segundo Regis Duprat. (Duprat e Baltazar, *Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX*, 149 e 169).

²⁶ Idem nota 23.

²⁷ José Antonio Alves é incluído entre os copistas mineiros, indicando apenas a cidade de São João del-Rei e o tempo de ca.1882. (Duprat e Baltazar, *Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX*, 169).

²⁸ As autorias entre colchetes são as sugeridas nos acervos pelos pesquisadores que trabalharam na catalogação dos materiais, enquanto as escritas em itálico aparecem nos documentos. Os documentos com autorias não indicadas, ou sugeridas serão indicadas com a sigla ANI (Autor Não Indicado).

²⁹ Os arquivos com o Ofício de Matinas de Sábado Santo, reproduzem a edição feita por André Guerra Cotta, e se encontram no site do Projeto Acervo Museu da Música de Mariana (Petrobrás Música), junto às imagens digitais do Ms., em <<http://www.mmmariana.com.br>>.

Tabela 11 (cont.)

Acervo	Fonte	Copistas	Partes				Autorias ³⁰
			Sopros	Vozes	Cordas	Baixo	
PUC-RJ	BRMGSJrb 24	Copista 1 ³¹		S, A, T, B	Vno1, Vno2		[José J. Emerico Lobo de Mesquita]
	BRMGSJls 05	Copista 1	Cl2, 2Trpa	A, T, B	Vno1, Vno2	B°	[José J. Emerico Lobo de Mesquita]
VGS	013	V. Ferreira do Espírito Santo ³²	2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2	B°	ANI
FUN	018	Impresso	2Fl (tacet) 2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	B°	[José J. Emerico Lobo de Mesquita]

Com a intenção de realizar a transcrição da partitura incluída no ANEXO, observando os critérios das Considerações Editoriais (já expostos no item 4.1.1.2 do corpo da Tese), fez-se necessário escolher a fonte mais antiga e com um número de partes musicais suficiente, dentre as fontes coletadas. Neste sentido, considerando que o compositor viveu a maior parte da sua vida durante o século XVIII, e que, entre as informações cronológicas das cópias ou dos copistas/proprietários referidos nas Tabelas acima, destaca-se a indicada no microfilme BRMGSJrb 24. Em função disso, essa fonte foi a escolhida tanto para Quinta-feira quanto para Sexta-feira Santa. Em relação à fonte escolhida para realizar a requerida transcrição da Lamentação de Sábado Santo, infelizmente a fonte com datação sugerida mais antiga, encontra-se carente da parte do Baixo instrumental. Por tal motivo, foi escolhida a fonte 013 do acervo Vespasiano Gregório dos Santos (VGS), localizado na EMUS-UEMG pois, pela clareza da escrita, é a menos problemática das fontes coletadas, constando nela o requerido número de partes musicais suficientes.

5.3 Análise do Texto

O texto utilizado não se encaixa ao prescrito pelos MPC correspondentes, pois nas três Lamentações constatou-se o não uso do texto completo de cada Lição, observando-se também uma série de palavras cuja ortografia ou silabação é diferente da do texto padrão escolhido para esta pesquisa, e que foram oportunamente indicadas na partitura (ver ANEXO). A Tabela 12 apresenta a relação dos versículos utilizados e ausentes em cada uma das três Lamentações aqui analisadas.

³⁰ As autorias entre colchetes são as sugeridas nos acervos pelos pesquisadores que trabalharam na catalogação dos materiais, enquanto as escritas em itálico aparecem nos documentos. Os documentos com autorias não indicadas, ou sugeridas serão indicadas com a sigla ANI (Autor Não Indicado).

³¹ Segundo indica a ficha descritiva do Ms. no microfilme realizado pela equipe de pesquisa chefiada por Elmer C. Barbosa, estas são as cópias mais antigas, originadas no séc. XVIII.

³² Embora este nome apareça no Ms. a caligrafia é mais parecida com a do Copista 1 da fonte identificada como SS SE 03.

Tabela 12 - Relação dos versículos³³ utilizados e ausentes

Lamentação	Texto utilizado	Texto ausente
1ª de 5ª feira Santa	I:1-3	I:4-5
1ª de 6ª feira Santa	II:8-10	II:11
1ª de Sábado Santo	III:22-26	III:27-30

Na Lamentação de Sábado Santo constatou-se também a repetição excessiva da palavra *expectábo* nos c. 43-46, e de fragmentos de versículos, como nos casos do início do III:22 nos c. 10-14 –, do III:25 nos c. 58-61, ou do *salutáre Dei* dos c. 73-80.

Exceção feita da primeira Letra Hebraica e o começo do primeiro versículo da Lamentação de Quinta-feira Santa, cujos limites não ficaram claramente determinados no discurso musical (devido ao tratamento *a solo* – e posteriormente imitativo – que só conclui no c. 16, na metade do versículo I:1), a modularidade do texto foi respeitada delimitando cada elemento estrutural (Anúncio, Letras Hebraicas, Versículos, Encerramento) com pausas, fermatas, mudanças no discurso musical, e/ou acordes de repouso.

5.4 Análise da Instrumentação

A instrumentação utilizada nas três Lamentações está constituída por coro, trompas, violinos e baixo instrumental, podendo este último ter sido executado por um violoncelo, um contrabaixo, e/ou um fagote.

Em função da inclusão das trompas, a instrumentação não corresponde ao MPC definido para o período 1749-1842. Se analisada a partir dos Regimentos de Coro da Bahia ou de Mariana, estas Lamentações poderiam ter sido autorizadas, tanto pela falta de referência a algum instrumental nos citados Regimentos, quanto pelo eventual desconhecimento da Encíclica de Bento XIV.

5.5 Análise do Estilo ou Prática e do seu Caráter Musical

Tanto nos 92 compassos que completam a Lamentação de Quinta-feira, quanto nos 99 compassos da de Sexta-feira, ou nos 91 compassos da 1ª Lição do Sábado Santo, observa-se o uso de elementos concertantes, árias *a solo* (tanto com tratamento de *solo* propriamente dito, quanto com tratamento imitativo), tratamentos do coro tanto com caráter homofônico quanto levemente contrapontístico. Tais características permitem afirmar que o estilo utilizado é o moderno, tolerado segundo o MPC respectivo.

³³ A referência aos versículos utilizados ou não, inclui as Letras Hebraicas correspondentes.

O pensamento tonal está claro e definido nas três Lamentações. As suas estruturas harmônicas se aproveitam da estrutura do texto, em maior o menor grau, para se articularem, como se observa na Tabela 13, na Tabela 14, e na Tabela 15.

No percurso harmônico das três obras observou-se o uso de seqüências harmônicas incluindo acordes diminutos, dominantes secundárias, e napolitanos, destacando-se as marchas harmônicas (em diante MH) como a incluída no versículo I:2 nos c. 56-58 (sol-Mib-dó)³⁴ da Lamentação de Quinta-feira Santa, ou a do versículo II:8 nos c. 38-41 (Láb-(Mib-Sib)-fá) da Lamentação de Sexta-feira Santa; assim como, na de Sábado Santo, a passagem pela área da subdominante (criando a sensação de modulação passageira para dó menor) no versículo III:22, o acorde de sexta aumentada do c. 41, ou de dominante com nona não preparada (no soprano), no c. 44.

Tabela 13 - Estrutura harmônica em função do texto de Quinta-feira Santa

<i>Incipit</i>	<i>Aleph</i>	I:1	<i>Beth</i>	I:2	<i>Ghimel</i>	I:3	<i>Jerúsalem</i>
Fá	V	I	I→V	I-(ré-Sib-MH)-Fá(ii)	V-I-Sib(I)	Sib-Fá	I-V-I

Tabela 14 - Estrutura harmônica em função do texto de Sexta-feira Santa

<i>De Lamenta...</i>	<i>Heth</i>	II:8	<i>Theth</i>	II:9	<i>Jod</i>	II:10	<i>Jerúsalem</i>
fá	i-V	Láb-(Mib-Sib)-fá	MH	Láb-fá-dó	i-Mib	I-Láb-dó-fá	i

Tabela 15 - Estrutura harmônica em função do texto de Sábado Santo

<i>De Lamenta...</i>	<i>Heth</i>	III:22	<i>Heth</i>	III:23	<i>Heth</i>	III:24	<i>Theth</i>	III:25	<i>Theth</i>	III:26	<i>Jerúsalem</i>
Sib	V-I-V	(dó)-Sib	I~	I→V/sol	sol~	i-V	i~	I→Fá	I~	I-dó-Sib	I-V-I~ IV-V-I

Embora a estrutura do texto possa ter limitado alguns aspectos do desenvolvimento de motivos melódicos ao longo das Lamentações, o discurso musical de cada uma delas se mostra coeso e fluente, articulado com base no discurso harmônico e rítmico. Neste sentido, um grau maior de elaboração motívica se observa na Lamentação de Sexta-feira Santa, em relação às outras duas. Mesmo assim, chama atenção a re-elaboração de motivos melódicos e/ou rítmicos na Lamentação de Sábado Santo, assim como o uso do motivo de terças paralelas, movendo-se por grau conjunto em âmbito de terça sobre pedal da tônica (indicado na Tabela 15 com o signo “~” à direita do numeral romano) na mesma Lamentação. O retorno sistemático deste último motivo, nas Letras Hebraicas (exceção

³⁴ A partir deste ponto em diante, e em todas as análises subseqüentes, em se falando de tonalidades, o uso do maiúsculo o minúsculo identifica os modos Maior ou menor (i.e. sol = sol menor; Mib = mi bemol maior).

feita da primeira) e no Encerramento, fornece a primeira idéia de modularidade musical escrita em estilo moderno, no repertório coletado.

Na seção instrumental (trompas, violinos e baixo) os tratamentos variam entre os acordes por tempos do tutti, e a elaboração de um “contracanto” melódico não temático (isto é, sem as características próprias de um tema) por parte dos violinos, assim como algumas breves passagens exclusivamente instrumentais (como nos c. 48-52. da Lamentação de Sábado Santo). Excetuando a Lamentação de Sexta-feira, na qual se observa a carência quase total de indicações de dinâmica ou de execução (como arcadas, cifrados, *staccatti*, etc.), os baixos instrumentais das Lamentações de Quinta-feira e de Sábado apresentam cifrados esparsos (como nos compassos 48, 54, 60, 62, 73-74, 78, 80-82, 88, e 90, da de Quinta-feira; ou como nos compassos 5-7, 39, 41, e 44-45, da de Sábado). Os contrastes dinâmicos entre *p* e *f*, com a sua dramaticidade significativa, também estão presentes nas Lamentações de Quinta-feira e de Sábado.

Finalmente, do ponto de vista dos MPC correspondentes a estilo e caráter musical respectivo, pode-se afirmar que as três Lamentações aqui analisadas poderiam ter sido autorizadas sem maiores questionamentos.

5.6 Outros apontamentos analíticos

Chama à atenção as partes das trompas, escritas em clave de fá, aparentemente em sons escritos à oitava inferior dos sons reais, pela inclusão de indicações do tipo “Em G. sol re ut” (na Lamentação de Quinta-feira); “E. la fa” ou “G. re çol[sic]”, ou mesmo “E. fa ut” (na Lamentação de Sábado Santo). Fora a indicação “G. re çol[sic]”, que corresponde à quinta espécie das trompas naturais, segundo explica Valentin Roesser,³⁵ as outras duas indicações, não parecem indicações de transposição, mas eventuais erros de cópia. Neste sentido, Jean-Jacques Rousseau, no *Dictionnaire de la Musique*, no verbete “Copista” explica o que fazer na hora de tirar as partes individuais das trompas, de uma partitura.

J'aurai peu des choses à dire sur la manière de tirer une Partition en Parties séparées ; car c'est l'opération la plus simple de l'Art, & il suffira d'y faire les observation suivantes : [...] 6°. Quelquefois les Parties des Cors & des Trompettes ne sont pas notées sur le même Ton que le reste de l'Air ; il faut les Transposer au Ton ; ou, bien si on les

³⁵ Valentin Roesser, *Essai d'instruction a l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor* (Paris, 1798; Geneve: Minkoff, 1972), 13.

copies telles qu'elles sont, il faut écrire au haut le nom de la véritable Tonique. *Corni in D sol re, Corni in E la fa, &c.*³⁶

Não sendo a indicação *E la fa*, então, um erro do copista, só pode ser a indicação de alguma denominação regional utilizada, segundo os padrões em uso. Neste sentido, Rousseau informa que

On apprenoit donc ces Muances para la Gamme. A la gauche de chaque Degré on voyoit une lettre que indiquoit la Corde précise appartenant à ce Degré. A la droite, dans les cases, on trouvoit les différens noms que cette même Note devoit porter en montant ou en descendant par Béquarre ou par Bémol, selon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers tems, plusieurs changemens à la *Gamme*. La *Figure 10, Planche A*, représente cette *Gamme*, telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à-peu-près la même chose en Espagne & en Portugal, si ce n'est qu'on trouve quelquefois à la dernière place la colone du Béquarre, qui est ici la première, ou quelqu'autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette Échelle, si l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la première colonne, le long de laquelle on monte jusqu'au *la* ; après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa* ; on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainsi de suite. Ou bien, on peut commencer par *ut* au *C* de la seconde colonne, arrivé au *la* passer à *mi* dans la première colonne, puis repasse dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyer l'une de ces transitions forme toujours un semi-Ton ; savoir, *la fa* : & l'autre toujours un Ton ; savoir, *la mi*. Par Bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, & faire les transitions de la même manière, &c.³⁷

³⁶ Teria poucas coisas a dizer sobre a maneira de separar as partes de uma partitura; pois é a operação mais simples da arte, e será suficiente fazer aqui as seguintes observações: [...] 6º. Algumas vezes, as partes das Trompas e dos Trompetes não estão escritas no mesmo tom que o resto da peça; deve-se transpô-los ao tom; ou, se as copiamos tal como elas são, deve-se escrever, acima, o nome da verdadeira tônica: *Corni in D sol re; Corni in E la fa*, etc. (Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de la Musique* [Paris: Duchesne, 1768], 130).

³⁷ Aprendemos portanto tais Mudanças pela Gama. À esquerda de cada Grau vemos uma letra que indica a Corda precisa pertencente a esse Grau. À direita, nas casas, encontramos os diferentes nomes que esta mesma nota deveria levar subindo ou descendo por Bequadro ou por Bemol, segundo a progressão. As dificuldades deste método geram, em diversos tempos, várias mudanças na Gama. A figura 10, prancha A, representa esta Gama, segundo ela é utilizada atualmente na Itália. É mais o menos a mesma coisa na Espanha ou em Portugal, se não é que encontramos, às vezes, no último lugar a coluna do Bequadro, que é aqui a primeira, ou qualquer outra diferença também pouco importante. Para servir-se desta Escala, se quisermos cantar no natural, aplicamos *ut* à Γ da primeira coluna, ao longo da qual subimos até o *la*; depois do que, passando à direita na coluna do *b* natural, chamamos *fa*; subimos até o *la* da mesma coluna, depois retornamos na precedente ao *mi*, e assim por diante. O bem, podemos começar por *ut* no *C* da segunda coluna, chegados ao *la* passar ao *mi* da primeira coluna, depois retornar à outra coluna ao *fa*. Por este meio uma dessas transições forma sempre um semitom; a saber, *la fa*; e o outro sempre um tom, a saber, *la mi*. Por Bemol, podemos começar no *ut* em *c* ou *f*, e fazer as transições da mesma forma. (Rousseau, *Dictionnaire*, 228-229).

Gamme Italienne

Fig 10

	bequarre	naturel	benol
cc	la	mi	
bb	sol	re	la
cc	fa	ut	sol
bb	mi		
bb	re	la	fa
aa	re	la	mi
g	ut	sol	re
f		fa	ut
e	la	mi	
d	sol	re	la
e	fa	ut	sol
b	mi		fa
a	re	la	mi
G	ut	sol	re
F		fa	ut
E	la	mi	
D	sol	re	
C	fa	ut	
B	mi		
A	re		
F	ut		

Figura 1 - Gama Italiana (Espanhola e/ou Portuguesa) segundo J. J. Rousseau

Não foi possível até agora, explicar a indicação *E fa ut*, infelizmente.

5.7 Fichas Analíticas

As fichas analíticas das três Lamentações aqui analisadas, foram incluídas nas páginas seguintes.

FICHA Nº 08		Autor: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita		Data/Ano/Período de Composição: 1746-1805		
Tópicos		Obra: Lamentação 1ª de Sexta-feira Santa		País: Brasil Estado: Minas Gerais Cidade: várias		
Texto		Questões		Respostas possíveis		
Estilo	Usa o texto das Lamentações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Texto Padrão?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Na ordem original?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Completo?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sem repetições?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sem mutilações?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Contem erros de ortografia?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Contem erros de silabação?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	
	A prosódia é respeitada?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	O texto se faz inteligível?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Qual o estilo da obra?	Cantochão	<input type="checkbox"/>	Moderno	<input checked="" type="checkbox"/>	Outro
	Semelhante a outras do gênero?		<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não
	Cantochão	Tipo?	Tridentino			Outro
	Tono?	Ré	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>	[Não procede]
	Tipo?	Homofônico	<input type="checkbox"/>	Polidônico	<input type="checkbox"/>	[Não procede]
Tonalidade?	Dó	<input type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	[Não procede]	
Canto Firme?		<input type="checkbox"/>	Mi	<input type="checkbox"/>	[Não procede]	
		<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>	[Não procede]	
Moderno	Tipo?	Concertante	Sim	<input type="checkbox"/>		
		Solo	<input type="checkbox"/>	Outro		
	Tonalidade?	Dó	<input type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	
	Tema original?		Mi	<input type="checkbox"/>	Fá menor	
	Operístico?			Sim	Não há temas mas motivos	
Mantém a modularidade?			Sim	<input type="checkbox"/>		
Andamento	Quantos?	Único	<input checked="" type="checkbox"/>	Vários		
	Se único, qual?	Grave	<input type="checkbox"/>	Largo	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Se outro(s)	Próprios	<input checked="" type="checkbox"/>	Impróprios		
Elementos profanos?			Sim	<input type="checkbox"/>	Não	
Só instrumentos permitidos?			Sim	<input type="checkbox"/>	Não	
Textura instrumental			Própria	<input checked="" type="checkbox"/>	Imprópria	
Instrumentos					Utiliza trompas	
Conclusões	MÚSICA: NON NIHIL OBSTAT [?]	TEXTO: NON NIHIL OBSTAT [?]			Duração aproximada: 6 min. 36 seg.	

6 André da Silva Gomes: Lamentação 1^a de Sexta-feira Santa, e Lamentação 1^a de Sábado Santo

6.1 Generalidades

Destas Lamentações apenas encontraram-se cópias da de Sexta-feira, e unicamente no acervo do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (ACMSP), todas integrantes de uma única fonte documental. Em relação à de Sábado Santo, só consta o início de 4 compassos reduzido a duas pautas, incluído no catálogo temático elaborado por Régis Duprat.³⁸

Em relação à autoria, a fonte consultada para a Lamentação de Sexta-feira, apresenta a primeira cópia positivamente autógrafa do repertório até agora analisado, acompanhada de outras duas cópias nas quais a autoria, não aparecendo indicada nelas, foi sugerida pelos pesquisadores que trabalharam no referido acervo. Destas cópias, a única que traz datação indicada (*anno di 1810*) é a autógrafa.

6.2 Descrição das Fontes utilizadas

A relação das fontes, assim como dos copistas, das partes musicais que cada um realizou, e as autorias (indicadas ou sugeridas), encontra-se na Tabela 16.

Tabela 16 – Fontes, copistas/proprietários, partes e autorias das Lamentações

Lição	Acervo	Fonte	Copista	Partes		Autoria
				Vozes	Baixo	
1 ^a de 6 ^a feira	ACMSP	244 (P-109) ³⁹	da Silva Gomes		Órgão	A. S. G.
			Copista auxiliar II ⁴⁰	Ti, A, T, B		[André da Silva Gomes]
			Copista auxiliar I ⁴¹	B		[André da Silva Gomes]
1 ^a de Sábado	SBM-Paulus	CTSG 102 ⁴²	R. Duprat	[S, A, T, B]	[Órgão]	[André da Silva Gomes]

³⁸ Segundo informa Duprat “Partitura autógrafa, 1775, 2 p. É um esboço de partitura (18 c.) no final da parte de órgão do 2º noturno do Ofício de 5ª Feira Santa (‘Nocturno 2º / Per Feria 5ª in Coena / Domini / Di Andrea da Sª Gomes / 1775’), nº 105 deste C. T. É um fugato em que estão expostos apenas os temas nas vozes. A parte de órgão está em branco.” (Duprat, *Música na Sé de São Paulo*, 199). A datação declarada por Duprat, aparentemente transferida da indicação presente na parte de órgão do 2º noturno de Quinta-feira referida, levando em consideração a condição de esboço de partitura, pode muito bem ser questionada (embora nunca adiantada de 1775), fundamentada no simples aproveitamento do espaço livre nas folhas de uma partitura anteriormente composta, para esboçar idéias musicais, devido à eventual falta de papel em branco.

³⁹ Corresponde ao 099 do catálogo temático elaborado por Duprat e incluído no seu trabalho *Música na Sé...*, na página 197.

⁴⁰ Sem indicação de local ou data. A especificação de “auxiliar” é proposta por Paulo Castagna, na sua tese doutoral “O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa...”, vol. 1, 267-68.

⁴¹ Sem indicação de local ou data.

⁴² Catálogo Temático Silva Gomes Nº102. Veja-se Duprat, *Música na Sé...*, 199.

Para realizar a transcrição das partituras incluídas no ANEXO, devido ao caráter complementar das cópias correspondentes à de Sexta-feira, ou exclusivo do fragmento de Sábado, tais fontes foram utilizadas em forma integral.

6.3 Análise do Texto

O texto utilizado na Lamentação de Sexta-feira (II:8-11) corresponde ao prescrito pelo MPC correspondente, sem faltar nenhum versículo ou Letra Hebraica, embora fosse identificada uma série de palavras, cuja ortografia ou silabação é diferente da do texto padrão escolhido para esta pesquisa, e que foram oportunamente indicadas na partitura (ver ANEXO). Além disso, observaram-se a mutilação “luxit” ao invés de *luxitque*, a eliminação da conjunção & antes de *Prophetae ejus in gentibus*, no versículo II:9, junto a uma série de fragmentos de texto repetidos (tanto do Anúncio, quanto dos versículos – sem considerar as Letras Hebraicas –, assim como do Encerramento), que poderiam ser questionados pela conseqüente demora que teriam gerado na liturgia do Ofício.

A modularidade do texto utilizado nesta Lamentação foi respeitada, delimitando cada elemento estrutural (Anúncio, Letras Hebraicas, Versículos, Encerramento) com pausas, fermatas, mudanças no discurso musical, e acordes de repouso.

Em relação à Lamentação de Sábado Santo, pouco se pode afirmar em relação ao texto, além do uso repetitivo do Anúncio, conseqüência da técnica de fuga utilizada.

6.4 Análise da Instrumentação

Em função da datação destas Lamentações antes comentada, o MPC respectivo cronologicamente sincrônico é o definido entre 1749 e 1842.

Tanto a instrumentação utilizada na Lamentação de Sexta-feira Santa, quanto a descrita por Duprat para a de Sábado Santo, estão constituídas por coro e órgão, correspondendo ao MPC respectivo nos dois casos.

6.5 Análise do Estilo ou Prática e do seu Caráter Musical

Os 417 compassos que completam a Lamentação de Sexta-feira utilizam elementos concertantes, árias *a solo*, duos, tratamentos do coro tanto com caráter homofônico quanto contrapontístico. Em relação à de Sábado, nos quatro compassos transcritos, observam-se as quatro entradas sucessivas das vozes SATB, seguindo aparentemente o esquema de um

fugato. Tais características permitem afirmar que o estilo utilizado em ambas as Lamentações seja o moderno.

Nas duas Lamentações o pensamento tonal está claro e definido. O compositor se aproveita da estrutura do texto para articular a estrutura harmônica da de Sexta-feira, como se observa na Tabela 17. Nada se pode afirmar neste sentido, em relação à de Sábado, fora do seu começo em sol menor.

Tabela 17 - Estrutura harmônica em função do texto de Sexta-feira Santa

<i>De Lamenta...</i>	<i>Heth</i>	II:8	<i>Theth</i>	II:9	<i>Jod</i>	II:10	<i>Caph</i>	II:11	<i>Jerúsalem</i>
ré	Fá	I-(ré-Sib)-Fá	Sib	I-dó-Mib-Sib	sol	i-(dó-Mib)-Sib-sol-Sib-MH-sol-Mib-dó-Mib	dó	i-(Sol)-Mib-Sol-Dó-Fá	ré-Dó-MH-ré

Tabela 18 - Estrutura harmônica em função do texto de Sábado

<i>De Lamenta...</i>	[<i>Heth</i>]	[III:22]	[<i>Heth</i>]	[III:23]	[...]	[<i>Jerúsalem</i>]
sol	[?]	[?]	[?]	[?]	[?]	[?]

No percurso harmônico da Lamentação de Sexta-feira, destacam-se as re-elaborações de processos harmônicos e/ou temáticos, tanto dentro de cada seção (Anúncio, versículos, ou Encerramento) individualmente, quanto entre elas. No primeiro caso destacam-se os solos dos compassos 76-81 e 136-142, cujos finais são re-aproveitados no coro dos c. 87-88; 94-95; e 145-146 (dentro da mesma seção do II:9). Em relação ao segundo caso pode-se exemplificar com os c. 172; 174; e 329-337, onde as re-elaborações das sucessivas linhas melódicas descendentes, junto ao tratamento da homofonia coral por harmonias que realizam, em geral, bordaduras superiores ou inferiores do tom central da passagem, articulados sobre pedais com diversas funções tonais, fortalecem a coerência do discurso musical.

Nesta Lamentação, a estrutura do texto, embora fosse aproveitada como elemento delimitador do plano harmônico, não impôs nenhuma limitação extraordinária. Ao contrário das outras Lamentações dos compositores mineiros já analisados aqui, o texto ficou subordinado à vontade e às idiosincrasias composicionais de Silva Gomes, explicando assim a volumosa repetição de fragmentos de texto, a fim de preencher as necessidades requeridas pelo expansivo discurso musical. Mesmo assim, não se observam passagens exclusivamente instrumentais como em outros casos estudados.

Na seção instrumental, o uso das cifras no órgão é praticamente constante. Breves são as passagens que não as têm. Além disso, os tratamentos do baixo variam entre os acordes por tempos do tutti, intercalados com compassos articulados segundo a prática do

“baixo d’Alberti” ou de acordes quebrados. Os contrastes dinâmicos entre *p* e *f*, com a sua significativa dramaticidade também estão presentes aqui, sobretudo nas seções corais.

Esta obra está construída acima de duas idéias de espírito contrastante. A primeira de caráter solene e tratamento coral “maciço”, se manifesta em duas formas: uma primeira de tipo dramática e contida (reservada fundamentalmente ao Anúncio e final do Encerramento); e uma segunda de tipo grave e extática (reservada exclusivamente às Letras Hebraicas). Contrastando, a segunda idéia se apresenta em solos vocais (alternados com *tutti* corais) de caráter ainda dramático porém menos tenso e pouco mais leve, galante e até “operístico”, mas sem chegar às “profanações” advertidas pelo MPC. Neste caso não existe maior alternância “graduada” ou diálogo entre ambas as idéias contrastantes. Fora do caso do Encerramento, cujo começo participa da segunda idéia, os blocos graves e extáticos das Letras Hebraicas separam as seções em forma clara.

Do ponto de vista do MPC relativo ao estilo e o seu caráter musical, pode-se afirmar que, se avaliado segundo o prescrito pela Encíclica *Annus Qui Hunc*, no seu sentido mais estrito, deveria ter sido observada a sua dualidade de “espírito” e os seus aspectos dramáticos. Se avaliado segundo os Regimentos de Coro da Bahia e de Mariana, esta Lamentação, enquanto UMP, poderia ter sido autorizada, por eventual desconhecimento da referida Encíclica de Bento XIV, embora questionando a sua excessiva duração temporal.

6.6 Outros apontamentos analíticos

A forma em que as cifras do baixo estão escritas apresenta alguns detalhes que foram oportunamente observados na partitura do ANEXO, em notas de pé de página.

6.7 Fichas Analíticas

As fichas analíticas das Lamentações aqui analisadas, foram incluídas nas páginas seguintes.

FICHA Nº 10		Autor: André da Silva Gomes		Data/Ano/Período de Composição: 1810							
Tópicos		Obra: Lamentação 1ª de Sexta-feira Santa		País: Brasil							
		Estado: São Paulo		Cidade: São Paulo							
		Respostas possíveis		Observações							
Texto	Questões										
	Use o texto das Lamentações?	Sim	X	Não							
	Texto Padrão?	Sim	X	Não							
	Na ordem original?	Sim	X	Não							
	Completo?	Sim	X	Não							
	Sem repetições?	Sim		Não	X						
	Sem mutilações?	Sim	X	Não							
	Contem erros de ortografia?	Não		Sim	X						
	Contem erros de silabação?	Não		Sim	X						
	A prosódia é respeitada?	Sim	X	Não							
	O texto se faz inteligível?	Sim	X	Não							
	Qual o estilo da obra?	Cantochão		Moderno	X	Outro					
	Semelhante a outras do gênero?		Sim	X	Não	Parcialmente Jerônimo de Sousa					
	Cantochão	Tipo?	Tridentino		Outro	[Não procede]					
	Estilo	Tono?	Ré		Outro	[Não procede]					
Tipo?		Homofônico		Outro	[Não procede]						
Tonalidade?		Dó		Sol							
Canto Firme?		Ré		Mi							
				Lá							
				Fá							
				Sol							
				Lá							
				Fá							
				Sol							
Instrumentos	Moderno	Tipo?	Concertante		Outro	X	Combina Solos e Concertantes				
		Tonalidade?	Dó		Fá		ré menor				
		Tema original?				Não					
		Operístico?				Não					
	Mantém a modularidade?					Não	As duas idéias se intercalam				
	Andamento	Quantos?	Único		Vários	X	Só do texto				
		Qual/Quais?	Grave	X	Largo	X	Moderato	X	Outro(s)		Mudam ao longo da obra
		Se outro(s)	Próprios		Próprios		Impróprios		[Não procede]		
	Elementos profanos?		Sim		Não	X					
	Só instrumentos permitidos?		Sim		Não						
	Textura instrumental		Própria	X	Imprópria						
	Conclusões	MÚSICA: NON NIHIL OBSTAT [?]		TEXTO: NON NIHIL OBSTAT [?]		Duração aproximada: 22 min.					

FICHA Nº 11		Autor: André da Silva Gomes		Data/Ano/Período de Composição: 1757-1844		
Tópicos		Obra: Lamentação 1ª de Sábado Santo		País: Brasil		
		Questões		Estado: São Paulo		
		Respostas possíveis		Cidade: São Paulo		
		Observações				
Texto	Usa o texto das Lamentações?	Sim		Não	Desconhece-se	
	Texto Padrão?	Sim		Não	Desconhece-se	
	Na ordem original?	Sim		Não	Desconhece-se	
	Completo?	Sim		Não	Desconhece-se	
	Sem repetições?	Sim		Não	Repete pelas entradas vocais	
	Sem mutilações?	Sim		Não	Desconhece-se	
	Contem erros de ortografia?	Não		Sim	Desconhece-se	
	Contem erros de silabação?	Não		Sim	Desconhece-se	
	A prosódia é respeitada?	Sim		Não	Desconhece-se	
	O texto se faz inteligível?	Sim		Não	Desconhece-se	
	Qual o estilo da obra?	Cantochão		Moderno	X	Outro
	Semelhante a outras do gênero?					Desconhece-se
	Cantochão	Tipo?	Tridentino			[Não procede]
	Tono?	Ré				[Não procede]
	Antigo	Tipo?	Homofônico			[Não procede]
Tonalidade?		Dó		Mi		
		Ré				
Moderno	Canto Firme?					
	Tipo?	Solo				
	Tonalidade?	Dó		Mi		
	Tema original?	Ré				
Mantém a modularidade?	Operístico?					
Andamento	Quantos?	Único				
	Se único, qual?	Grave		Largo		
Elementos profanos?	Se outro(s)	Próprios				
Instrumentos	Só instrumentos permitidos?	Sim		Não	Desconhece-se	
	Textura instrumental	Própria				
Conclusões						
		MÚSICA: !/?		Duração aproximada: Desconhece-se		

7 Damião Barbosa de Araújo: Lamentação 1^a de Quinta-feira Santa, e Lamentação 1^a de Sexta-feira Santa

7.1 Generalidades

Destas Lamentações encontraram-se cópias no acervo do Arquivo Histórico Municipal (AHM), na Fundação Gregório de Matos (Salvador, BA).

A autoria, não indicada nos Ms., foi atribuída pelo pesquisador Jaime C. Diniz.

As duas obras escritas por Damião – com partituras e partes separadas – não trazem autoria declarada. Acredito, contudo, que sejam composições de Damião Barbosa, não obstante as diferenças estilísticas observadas que, parecem, podem ser explicadas.⁴³

Não possuindo datação exata das Lamentações aqui analisadas (nem dos Ofícios que as contêm), levar-se-á em consideração os dados biográficos de nascimento e morte do compositor, isto é: 1778-1856.

7.2 Descrição das Fontes utilizadas

A relação das fontes documentais, dos copistas e/ou proprietários, e das partes musicais que cada Lamentação inclui, se encontra na Tabela 19.

Tabela 19 - Fontes, copistas/proprietários, e partes das Lamentações

Lição	Acervo	Fonte	Copistas	Partes		
				Vozes	Baixo	Outro
1 ^a de 5 ^a -Feira	AHM	6.30	Copista 1	B		
			Tertuliano Barbosa de Araújo ⁴⁴		B ^o ⁴⁵	
1 ^a de 6 ^a -Feira	AHM	6.31	Copista 1 ⁴⁶	Ti, A, T, B		Partitura ⁴⁷

Para realizar a transcrição das partituras incluídas no ANEXO, devido ao caráter complementar das cópias correspondentes à de Quinta-feira, ou exclusivo das da Sexta-feira, as fontes foram aproveitadas em forma integral.

⁴³ Araújo, “*Memento Baiano*”, 18.

⁴⁴ O organista e integrante da Irmandade de Santa Cecília da Bahia, Tertuliano Barbosa de Araújo foi um dos filhos que Damião Barbosa de Araújo teve do casamento com Silvéria Maria da Conceição. Idem, *Ibidem*, 17.

⁴⁵ Embora o Ms. indique “Acompanhamento / Baxo”, baseado no fato de Tertuliano (proprietário da cópia e eventual copista da mesma) ter sido organista, segundo referido anteriormente, não seria estranho que o baixo instrumental tivesse sido executado no órgão.

⁴⁶ A caligrafia deste copista é idêntica à do copista 1 do Ms. 6.30. Pela semelhança que apresenta com documentos autógrafos de Barbosa de Araújo pode-se compreender a autoria sugerida por Diniz.

⁴⁷ A cópia da partitura inclui, por baixo das pautas vocais (três delas sem texto), duas pautas unidas com a tradicional chave utilizada nas músicas escritas para instrumentos de teclado. Assim sendo, pode-se cogitar a possibilidade de ter sido escrita para órgão.

7.3 Análise do Texto

O texto utilizado em cada uma destas obras não corresponde ao prescrito pelos MPC respectivos, pois se constatou em ambas Lamentações o não uso do texto completo (faltando nos dois casos os dois últimos versículos),⁴⁸ constatando-se também uma série de palavras, cuja ortografia ou silabação é diferente da do texto padrão escolhido para esta pesquisa, e que foram oportunamente indicadas na partitura (ver ANEXO). A Tabela 20 inclui a relação dos versículos utilizados e ausentes em cada uma das Lamentações aqui analisadas.

Tabela 20 - Relação dos versículos⁴⁹ utilizados e ausentes

Lamentação	Texto utilizado	Texto ausente
1ª de 5ª feira Santa	I:1-3	I:4-5
1ª de 6ª feira Santa	II:8-9	II:10-11

A modularidade do texto foi respeitada delimitando cada elemento estrutural (Anúncio, Letras Hebraicas, Versículos, Encerramento) com pausas, acordes de repouso e/ou barras duplas.

7.4 Análise da Instrumentação

A instrumentação utilizada em ambas Lamentações está constituída por vozes e baixo instrumental (na de Quinta-feira) ou algum tipo de teclado (na de Sexta-feira), correspondendo ao MPC definido para o período 1749-1842.

Devido ao fato de que na única parte vocal encontrada da Lamentação 1ª de Quinta-feira Santa, o texto dos versículos utilizados está completo (incluindo as Letras Hebraicas), perante a suspeita de ausência de outras partes vocais, abre-se o leque de possibilidades entre um solo de baixo com acompanhamento de (aparentemente) órgão, até o conjunto de quatro vozes (Soprano, Alto, Tenor, Baixo) tratadas de maneira eventualmente homofônica, com o referido acompanhamento. Esta última possibilidade se reforça pela falta de caráter solista da melodia do baixo, o tratamento majoritariamente silábico dos versículos, assim como pelas pausas entre os hemistíquios dos versículos no baixo. A pausa logo depois do “*non est*” do baixo por quarta ascendente (c. 79), parece estar esperando uma resposta de tipo imitativa, seja do órgão ou de outras vozes ausentes no Ms.

⁴⁸ A partitura incluída no ANEXO, mostra também que Barbosa de Araújo indica a opção de pular o versículo 3, passando assim do versículo 2 diretamente para o encerramento *Jerúsalem*...

⁴⁹ A referência aos versículos utilizados ou não, inclui as Letras Hebraicas correspondentes.

Devido à datação já discutida destas Lamentações, os MPC respectivos cronologicamente sincrônicos são os definidos pelos períodos 1749-1842, e 1842-1884. Em relação ao MPC correspondente ao período 1842-1884, ignora-se se as obras de Barbosa de Araújo receberam (ou não) licença correspondente para a inclusão do acompanhamento, que em ambas Lamentações cumpre a função específica de sustento das vozes. Esta característica permitiria, no confronto com os parâmetros definidos no Edito do Cardeal Patrizi, concluir a correspondência com o MPC respectivo.

7.5 Análise do Estilo ou Prática e do seu Caráter Musical

Ambas as Lamentações, contando a de Quinta-feira com 154 compassos binários do tipo ♩ , em andamento “cômodo” (podendo ser entendido como Adágio, Andante ou mesmo Moderato), ou com 111 compassos (a de Sexta-feira), também binários porém, do tipo ♩ , em Andantino, apresentam uma estrutura que se apóia no esquema geral do texto litúrgico.

Em relação ao aspecto harmônico, o esquema de cada uma delas se centra ao redor de ré/Ré, tendo os tons de lá/Lá, sol/Sol, Dó e Fá a maneira de sucedâneos. No caso da de Quinta-feira, observando o plano harmônico implícito nos contornos melódicos (tanto gerais quanto por versículo, onde os repousos de várias frases dão-se por meio de fórmulas cadenciais por grau conjunto descendente⁵⁰), assim como pelos escassos intervalos harmônicos entre o baixo e o acompanhamento e as indicações do cifrado do mesmo acompanhamento, e a ausência (dúbia) da armadura correspondente (mesmo que “ficta” pela antífona “Zelus Domus” em Sol, com a sua correspondente armadura de 1 sustenido na primeira clave do Ms.), pode-se inferir uma textura fundamentalmente homofônica, com alta probabilidade de uso de “equivocos” de caráter harmônico, assim como outras possíveis ambigüidades entre modos e tons, ou melhor, do uso tonal de recursos modais. Mesmo considerando a partitura incompleta, essas ambigüidades tonais/modais criam uma sensação de instabilidade progressiva que atinge seu ponto mais alto no terceiro versículo, onde a progressão Lá-(Ré-Sol-Dó-Fá) e a rapidez com que ela acontece, parecem querer representar musicalmente as palavras do texto cantado (Lam. I:3).

Por sua vez, a Lamentação de Sexta-feira parece confirmar as inferências relativas à anterior, mostrando claramente a textura homofônica e as ambigüidades modais-tonais referidas, onde as semelhanças entre os baixos dos Anúncios, assim como das seções que

⁵⁰ Já observadas no repertório de cantochão e no Ms. do GMC.

cantam as Letras Hebraicas Ghimel e Heth, fornecem elementos de identidade estilístico-composicional. Da mesma forma as terças “piccardas” utilizadas na Lamentação de Sexta-feira, criam a sensação de conclusão na dominante.⁵¹ Na Tabela 21 mostra-se o “caminho” harmônico que o Ms. da de Quinta-feira sugere, discriminado segundo a estrutura modular do texto. Por sua vez, na Tabela 22 faz-se o mesmo com a de Sexta-feira. As notas entre parêntesis indicam harmonias de passagem, não plenamente estabelecidas ou, quando separadas pela barra inclinada, possibilidades duvidosas devido à falta de maiores indicações harmônicas no Ms.

Tabela 21 - Estrutura harmônica em função do texto de Quinta-feira

<i>Incipit</i>	<i>Aleph</i>	I:1	<i>Beth</i>	I:2	<i>Ghimel</i>	I:3	<i>Jerusalem</i>
Ré/ré-sol-Ré	Ré/ré-Sol-ré/Ré	Lá/lá-(ré)-sol-(Fá)-ré/Ré-Fá-ré/Ré-Lá/lá-Fá-Sol	ré-Sol-ré/Ré	Lá(ré)-sol-Fá-Sol-Fá-Sol/sol-Fá-ré-sol/Sol	Ré-(Fá)-ré	Lá-(Fá-ré/Ré-Sol-(Dó)-Fá)-Sol	Ré/ré-Sol-Fá-ré/Ré

Tabela 22 - Estrutura harmônica em função do texto de Sexta-feira

<i>De Lamenta...</i>	<i>Heth</i>	II:8	<i>Theth</i>	II:9	<i>Jerusalem</i>
ré-sol-ré	i-ii-VI-ii-V-i	V-Sol-ré-(Dó-Fá)-Sol	ré	sol-Dó-(Fá-ré)-Sol	ré-Fá-ré-(sol)-Ré

À procura de uma explicação para os “problemas” estilísticos levantados por Diniz, eles podem ter resposta na substituição do estilo moderno por uma prática modal antiga, “deformada” pelo pensamento tonal moderno.⁵² Talvez, a definição que Coelho Machado oferece desta prática seja mais claramente descritiva, embora muito subjetiva: “quase toda composta de notas brancas, formando uma sucessão de acordes que fatigam o ouvido por sua constante monotonia”.⁵³

Na seção instrumental o uso de cifras no baixo é o padrão observado na Lamentação de Quinta-feira. Breves são as passagens que não as tem. Já em relação à de Sexta-feira, tendo todos os acordes realizados, e compreensível a ausência das cifras. Além disto, os tratamentos do baixo em geral acompanham rítmica e melodicamente a linha do baixo vocal. Não consta nenhuma indicação de dinâmica.

⁵¹ Semelhante ao final do “Memento Baiano” do mesmo compositor.

⁵² Da prática composicional nos estilos antigo e moderno em Barbosa de Araújo tem-se falado pouco, porém ela fica reconhecida no confronto dos Ms dos Motetos e Miserere (Ms. 6.28a do AHM) com a “Partitura para Vozes e Orgam – Motetos e Miserere” (Ms. 6.28b do AHM) revisados e identificados como obras estilisticamente diferentes em Pablo Sotuyo Blanco, “Motetos e Miserere: Uma Nova Partitura Atribuída a Damião Barbosa de Araújo,” in *Anais do XII Encontro Anual da ANPPOM* [CD-Rom], (Salvador: ANPPOM, 2001).

⁵³ Raphael Coelho Machado, *Dicionário musical*, nova edição aumentada pelo autor e por Raphael Machado Filho (Rio de Janeiro: B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1909), 199.

Do ponto de vista do MPC relativo ao estilo e ao seu caráter musical, pode-se afirmar que, avaliado segundo qualquer das duas opções cronológicas, em função do caráter grave e devoto, poderiam ter sido autorizadas, inclusive por eventual desconhecimento do Edito de Constantinus Patrizi.

7.6 Outros apontamentos analíticos

Na Lamentação de Quinta-feira, chama atenção o *segno* (com forma de asterisco na parte de Baixo e de círculo cruzado duplo com quatro pontos ao redor – ver Ex. 2 – na parte do acompanhamento) no início da letra *Ghimel*, repetido no início do encerramento (*Jerúsalem*), parecendo querer indicar a opção de pular a letra e o versículo correspondente, indo diretamente para o encerramento. Se for realizado dito pulo, a Lamentação ficaria então com apenas dois versículos. Mesmo assim, casos de ausência de até três versículos no repertório católico produzido com posterioridade ao Concílio de Trento, podem incluir as *Quinque Lamentationes Quatuor vocibus aequalibus concinendae* de Giovanni Maria Nanini, as *Ad Lamentationes* de Joseph Terrabugio, ou as *Lamentationes et Responsorium ad Matutinum in Tríduo Majoris Hebdomadae* Op. 86 de Oreste Ravanello a 3 vozes, todos eles impressos e de uso litúrgico autorizado nos “circuitos” católicos internacionais até o Concílio Vaticano II.⁵⁴

7.7 Fichas Analíticas

As fichas analíticas das Lamentações aqui analisadas, foram incluídas nas páginas seguintes.

⁵⁴ Acerca das diversas questões litúrgicas e rituais que estas variações do número de versículos podem levantar, no seu confronto com as regulamentações vigentes, nada se encontrou na bibliografia consultada.

FICHA Nº 13		Autor: Damião Barbosa de Araújo		Data/Ano/Período de Composição: 1778-1856		
Tópicos		Obra: Lamentação 1ª de Sexta-feira Santa		País: Brasil		
		Questões		Estado: Bahia		
		Respostas possíveis		Cidade: Salvador		
				Observações		
Texto	Use o texto das Lamentações?	Sim	X	Não		
	Texto Padrão?	Sim	X	Não		
	Na ordem original?	Sim	X	Não		
	Completo?	Sim		Não	X	
	Sem repetições?	Sim	X	Não		
	Sem mutilações?	Sim	X	Não		
	Contem erros de ortografia?	Não		Sim	X	
	Contem erros de silabação?	Não		Sim	X	
	A prosódia é respeitada?	Sim	X	Não		
	O texto se faz inteligível?	Sim	X	Não		
	Qual o estilo da obra?	Cantochão		Moderno		
	Semelhante a outras do gênero?		Sim	X	Não	Do mesmo autor
	Cantochão	Tipo?	Tridentino		Outro	[Não procede]
	Antigo	Tono?	Ré		Fá	
		Tipo?	Fabordão		Canto de órgão	X
Tonalidade?		Dó		Mi		
		Ré	X	Fá		
Canto Firme?				Sol		
Moderno	Tipo?	Solo		Concertante		
	Tonalidade?	Dó		Mi		
		Ré		Fá		
	Tema original?			Sim		
	Operístico?			Sim		
Mantém a modularidade?	Operístico?			Sim		
	Quantos?			Único		
	Se único, qual?	Grave		Adágio		
Andamento	Se outro(s)			Próprios		
	Elementos profanos?			Sim		
	Só instrumentos permitidos?			Únicos		
Instrumentos	Se outro(s)			Moderato		
	Elementos profanos?			Impróprios		
	Só instrumentos permitidos?			Não	X	
Conclusões	Textura instrumental			Não	X	
	Elementos profanos?			Não	X	
	Só instrumentos permitidos?			Não	X	
				Estilo coral ligado – Canto de órgão		
				Duração aproximada: 4 min. 38 seg.		

MUSICA: NIHIL OBSTAT [?]

TEXTTO: NON NIHIL OBSTAT

8 Antônio dos Santos Cunha: Lamentação 1^a de Quinta-feira Santa, Lamentação 1^a de Sexta-feira Santa, e Lamentação 1^a de Sábado Santo

8.1 Generalidades

Destas Lamentações encontraram-se cópias nos microfilmes BRMGsJrb 23 e BRMGsJrb 24, cujos originais são oriundos do acervo da Orquestra Ribeiro Bastos⁵⁵ (São João del Rei, MG).

A autoria, não indicada nos Ms, foi sugerida nos microfilmes pela equipe de pesquisa chefiada por Elmer C. Barbosa.

Não possuindo datação exata das Lamentações aqui analisadas (nem dos Ofícios que as contêm), levar-se-á em consideração os dados biográficos que se possuem do compositor, isto é, a mais antiga que data de 1786 e a da sua suposta viagem para Lisboa em 1815.

8.2 Descrição das Fontes utilizadas

A relação das fontes documentais, dos copistas e/ou proprietários, e das partes musicais que cada Lamentação inclui, encontra-se na Tabela 23.

Para realizar a transcrição das partituras incluídas no ANEXO, devido ao caráter complementar das cópias correspondentes à de Quinta-feira e Sexta-feira, ou exclusivo das de Sábado, tais fontes foram utilizadas em forma integral.

⁵⁵ Esta informação surge da ficha descritiva do Ms. incluída no microfilme, embora Estela Neves Vale (regente da Orquestra Ribeiro Bastos) informou que o material referido não consta no arquivo da ORB.

Tabela 23 - Fontes, copistas/proprietários, e partes das Lamentações

Lição	Acervo	Fonte	Copistas ⁵⁶	Partes			
				Sopros	Vozes	Cordas	Baixo
1ª de Quinta-feira	PUC-RJ	BRMGJSJrb 23	Fco. J. das Chagas ⁵⁷ e		T		
		BRMGJSJrb 24	M. Ribeiro Bastos ⁵⁸				B°
1ª de Sexta-feira	PUC-RJ	BRMGJSJrb 24	Fco. J. das Chagas e M. Ribeiro Bastos	Cl2	S, A, T, B		
					S, A		Cb ou B° ⁵⁹
1ª de Sábado	PUC-RJ	BRMGJSJrb 24	Fco. J. das Chagas ou M. Ribeiro Bastos	Cl2	S, T, B		B°

8.3 Análise do Texto

O texto utilizado só corresponde ao prescrito pelo MPC respectivo, na Lamentação de Quinta-feira, pois nas outras duas Lamentações constatou-se a ausência de versículos, observando-se também, nas três Lamentações, uma série de palavras cuja ortografia ou silabação é diferente da do texto padrão escolhido para esta pesquisa, assim como mutilações de frases e palavras, que foram oportunamente indicadas na partitura (ver ANEXO). A Tabela 24 apresenta a relação dos versículos utilizados e ausentes em cada uma das três Lamentações aqui analisadas. Em particular, a ausência de partes musicais no Ms. da Lamentação de Quinta-feira não impossibilitou a inferência do uso do texto que resulta do confronto entre um certo “padrão” no uso musical dos três versículos presentes na parte do tenor (I:1-2 e I:5) com as respectivas Letras Hebraicas, e o número de compassos do baixo instrumental, vazios de partes vocais.

Tabela 24 - Relação dos versículos⁶⁰ utilizados e ausentes

Lamentação	Texto utilizado	Texto ausente
1ª de 5ª feira Santa	I:1-5	[não há indícios]
1ª de 6ª feira Santa	II:8-9;11 ⁶¹	II:10
1ª de Sábado Santo	III:22-24;28-30	III:25-27

A modularidade do texto só foi respeitada nos Encerramentos, pois não se observaram limites claros entre os restantes elementos estruturais (Anúncio, Letras Hebraicas, Versículos), fora de alguma que outra fermata estruturalmente inexpressiva.

⁵⁶ Devido à ausência de indicações mais detalhadas no microfilme, que permitam identificar quem fez que cópia, optou-se pelo uso da conjunção aditiva “e”. Devido ao mesmo inconveniente, e havendo uma só caligrafia nas partes da Lamentação de Sábado Santo, optou-se pelo uso da alternativa “ou”.

⁵⁷ Francisco José das Chagas, viveu em São João del Rei entre 1814 e 1857. Foi membro fundador da Orquestra Ribeiro Bastos. Duprat e Baltazar, *Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX*, 169.

⁵⁸ Martiniano Ribeiro Bastos, compositor que viveu em São João del Rei entre 1835 e 1912. Idem, *ibidem*, 149.

⁵⁹ A característica polivalente desta parte está indicada no Ms.

⁶⁰ A referência aos versículos utilizados ou não, inclui as Letras Hebraicas correspondentes.

⁶¹ Falta a letra hebraica CAPH do versículo II:11.

Fora das inferências estruturais relativas à Lamentação de Quinta-feira já comentadas, nas duas restantes observa-se um tratamento das Letras Hebraicas que as deixa sem a presença musical própria, integrando-as no início, meio ou final do discurso musical do resto do texto litúrgico, mostrando que, como fica evidente na Lamentação de Sábado Santo, o texto ficou relegado a um segundo plano em relação à música.

8.4 Análise da Instrumentação

Devido às considerações acerca da datação destas Lamentações, o MPC a ser confrontado aqui é o definido para o período 1749-1842.

A instrumentação utilizada nas três Lamentações está constituída por sopros (flauta, clarineta(s) e trompas), coro e cordas (com baixo instrumental), não correspondendo em nenhum dos três casos ao MPC respectivo, pelo uso da flauta e das trompas. Embora a clarineta não tenha sido considerada especificamente na Encíclica *Annus Qui Hunc*, a falta de autorização ou tolerância específica a exclui do uso litúrgico. Se analisada a partir dos Regimentos de Coro da Bahia ou de Mariana, esta Lamentação poderia ter sido autorizada, não só pelo fato de não haver referência a instrumental algum nos citados Regimentos, mas também pelo eventual desconhecimento da Encíclica de Bento XIV.

8.5 Análise do Estilo ou Prática e do seu Caráter Musical

Como conseqüência das observações realizadas na análise do texto, estas Lamentações apresentam estruturas que em geral não se apóiam na estrutura do texto. Pelo contrário, a estrutura musical está concebida *ut supra* o texto, e só por coincidência com o discurso musical, se destacam os Encerramentos.

Com número decrescente de compassos (122, 88, e 60 respectivamente) as diversas estruturações formais que o compositor articulou nestas Lamentações mostram dois pensamentos diferentes. O primeiro, manifesto na de Quinta-feira, estaria mais próximo da estruturação observada em várias das Lamentações anteriores, relativa à mudança harmônica em relação aos elementos estruturais do texto, com exemplos nas de Lobo de Mesquita, Sousa [Lobo ou Queiros] e da Silva Gomes (Tabela 25). Já o segundo tipo de pensamento, manifesta nas Lamentações de Sexta-feira e Sábado uma estruturação com cada vez menos modulações e mudanças nos tipo de compassos (Tabela 26 e Tabela 27 respectivamente). Como nas análises anteriores, as notas entre parêntesis indicam harmonias de passagem, não plenamente estabelecidas ou, quando separadas pela barra

inclinada, possibilidades duvidosas devido à falta de maiores indicações harmônicas no Ms.

Tabela 25 - Estrutura harmônica e formal em relação ao texto de Quinta-feira

<i>Incipit</i>	<i>Aleph</i>	I:1	[<i>Beth</i>]	I:2	[<i>Ghimel</i>]	[I:3]	[<i>Daleth</i>]	[I:4]	<i>He</i>	I:5	<i>Jerusalem</i>
c - Andante							$\frac{3}{8}$	c - Moderato			
Sib-sol/Sol	sol/Sol		i/I-(dó)-Mib	Dó/dó	I/i-Sib	Sib/Mib	I	sol/Sol	dó		

Tabela 26 - Estrutura harmônica e formal em relação ao texto de Sexta-feira

<i>De Lamenta...</i>	<i>Heth</i>	II:8	<i>Theth</i>	II:9	II:11	<i>Jerusalem</i>
ϕ - Andante			$\frac{3}{8}$ - Allegro		Largo - Allegro	
Láb			Mib			

Tabela 27 - Estrutura harmônica e formal em relação ao texto de Sábado

<i>De Lamenta...</i>	<i>Heth</i>	III:22	<i>Heth</i>	III:23	<i>Heth</i>	III:24	<i>Jod</i>	III:28	<i>Jod</i>	III:29	<i>Jod</i>	III:30	<i>Jerusalem</i>
ϕ - Moderato			Allegro									Moderato	
Fá		I-(Dó)-Fá	Fá										

Mesmo assim, nas Lamentações Sexta-feira e de Sábado se observam as influências vindas da ópera, pois acompanhando o desenho melódico da clarineta 2^a pode-se perceber o uso subjacente do gênero de cavatina e cabaletas, mais próprias para o palco do teatro que para a liturgia católica tridentina. Tais características mostram que o estilo utilizado é o moderno.

Finalmente, pode-se afirmar que, em função do espírito teatral ou operístico explicitamente proibido por Bento XIV, as Lamentações de Sexta-feira e Sábado não correspondem aos MPC respectivos. Em relação à de Quinta-feira, devido à ausência de partes e a partir do escasso material analisado, poder-se-ia especular sobre uma eventual concordância desta Lamentação com o MPC correspondente.

8.6 Fichas Analíticas

As fichas analíticas das Lamentações aqui analisadas, foram incluídas nas páginas seguintes.

FICHA Nº 14		Autor: Antonio dos Santos Cunha		Data/Ano/Período de Composição: 1786-1815		
Tópicos		Obra: Lamentação 1ª de Quinta-feira Santa		País: Brasil		
		Questões		Estado: Minas Gerais		
		Respostas possíveis		Cidade: São João del Rei		
				Observações		
Texto	Use o texto das Lamentações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Texto Padrão?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Na ordem original?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Completo?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Sem repetições?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sem mutilações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Contem erros de ortografia?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Contem erros de silabação?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	
	A prosódia é respeitada?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	O texto se faz inteligível?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Qual o estilo da obra?	Cantochão	<input type="checkbox"/>	Moderno	<input checked="" type="checkbox"/>	Outro
	Semelhante a outras do gênero?		Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	Do mesmo autor e outros (ver análise)
	Cantochão	Tipo?	Tridentino		Outro	[Não procede]
	Antigo	Tono?	Ré	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>
		Tipo?	Fabordão		Canto de órgão	
Tonalidade?		Dó	<input type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	
		Mi	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>	
		Sol	<input type="checkbox"/>	Lá	<input type="checkbox"/>	
Moderno	Canto Firme?		Sim		[Não procede]	
	Tipo?	Solo	<input type="checkbox"/>	Concertante	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Tonalidade?	Dó	<input checked="" type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	
		Mi	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>	
		Sol	<input type="checkbox"/>	Lá	<input type="checkbox"/>	
Mantém a modularidade?	Tema original?		Sim		Sib maior (começo) e dó/Dó (fim)	
	Operístico?		Sim		[Não há indícios]	
			Sim		[Não há indícios]	
			Sim		Nenhuma	
			Único		Vários	<input checked="" type="checkbox"/>
Andamento	Quantos?					
	Qual ou Quais?	Grave	<input type="checkbox"/>	Largo	<input type="checkbox"/>	
	Se outro(s)	Adágio	<input type="checkbox"/>	Moderato	<input checked="" type="checkbox"/>	
Elementos profanos?			Próprios		Impróprios	
			Sim		Não	
			Sim		Não	
Instrumentos	Só instrumentos permitidos?		Sim		Flauta, clarineta e trompas	
	Textura instrumental		Própria		Imprópria	
Conclusões	MÚSICA: (NON) NIHIL OBSTAT [?]		TEXTO: NIHIL OBSTAT		Duração aprox.: 6 min.55 seg.	

FICHA Nº 15		Autor: Antonio dos Santos Cunha		Data/Ano/Período de Composição: 1786-1815		
Tópicos		Obra: Lamentação 1ª de Sexta-feira Santa		País: Brasil		
		Questões		Estado: Minas Gerais		
		Respostas possíveis		Cidade: São João del Rei		
				Observações		
Texto	Use o texto das Lamentações?	Sim	X	Não		
	Texto Padrão?	Sim	X	Não		
	Na ordem original?	Sim	X	Não		
	Completo?	Sim		Não	X	
	Sem repetições?	Sim		Não	X	
	Sem mutilações?	Sim		Não	X	
	Contem erros de ortografia?	Não		Sim	X	
	Contem erros de silabação?	Não		Sim	X	
	A prosódia é respeitada?	Sim	X	Não		
	O texto se faz inteligível?	Sim	X	Não		
	Qual o estilo da obra?	Cantochão		Moderno	X	Outro
	Semelhante a outras do gênero?		Sim	X	Não	Do mesmo autor
	Cantochão	Tipo?	Tridentino		Outro	[Não procede]
	Tono?	Ré		Fá	Outro	[Não procede]
	Antigo	Tipo?	Fabordão		Outro	[Não procede]
Tonalidade?		Dó		Sol		
		Ré		Mi		
				Lá		
Moderno	Canto Firme?		Sim	Não	[Não procede]	
	Tipo?	Solo		Concertante	X	
	Tonalidade?	Dó		Mi	X	
		Ré		Lá	X	
Mantém a modularidade?	Tema original?		Sim	Não		
	Operístico?		Sim	X		
			Sim	X		
			Sim	X		
Andamento	Quantos?		Único	Vários	X	
	Se único, qual?	Grave		Moderato		
		Largo	X	Adágio		
	Se outro(s)		Próprios	Impróprios	X	
Elementos profanos?			Sim	Não	X	
			Sim	Não	X	
			Sim	Não	X	
Só instrumentos permitidos?	Textura instrumental	Própria	X	Imprópria		
Conclusões	MUSICA: NON NIHIL OBSTAT	TEXTO: NON NIHIL OBSTAT	Duração aprox: 2 min. 42 seg.			

FICHA Nº 16		Autor: Antonio dos Santos Cunha		Data/Ano/Período de Composição: 1786-1815		
Tópicos		Obra: Lamentação 1ª de Sábado Santo		País: Brasil		
		Questões		Estado: Minas Gerais		
		Respostas possíveis		Cidade: São João del Rei		
				Observações		
Texto	Use o texto das Lamentações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Texto Padrão?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Na ordem original?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Completo?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sem repetições?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sem mutilações?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Contem erros de ortografia?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Contem erros de silabação?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	
	A prosódia é respeitada?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	O texto se faz inteligível?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Qual o estilo da obra?	Cantochão	<input type="checkbox"/>	Antigo	<input checked="" type="checkbox"/>	Moderno
	Semelhante a outras do gênero?		Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	Do mesmo autor
	Cantochão	Tipo?	Tridentino	<input type="checkbox"/>	Outro	<input type="checkbox"/>
	Antigo	Tono?	Ré	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>
		Tipo?	Fabordão	<input type="checkbox"/>	Canto de órgão	<input type="checkbox"/>
Tonalidade?		Dó	<input type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	
		Mi	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>	
		Sol	<input type="checkbox"/>	Lá	<input type="checkbox"/>	
Moderno	Canto Firme?		Sim	<input type="checkbox"/>	Não	
	Tipo?	Solo	<input type="checkbox"/>	Concertante	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Tonalidade?	Dó	<input type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	
		Mi	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>	
		Sol	<input type="checkbox"/>	Lá	<input type="checkbox"/>	
Mantém a modularidade?	Tema original?		Sim	<input type="checkbox"/>	Não	
	Operístico?		Sim	<input type="checkbox"/>	Não	
			Sim	<input type="checkbox"/>	Não	
			Único	<input type="checkbox"/>	Vários	<input checked="" type="checkbox"/>
			Andante	<input type="checkbox"/>	Moderato	<input checked="" type="checkbox"/>
Andamento	Se único, qual?	Grave	<input type="checkbox"/>	Largo	<input type="checkbox"/>	
	Se outro(s)		Própios	Imprópios	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Elementos profanos?		Sim	<input type="checkbox"/>	Não	
	Só instrumentos permitidos?		Sim	<input type="checkbox"/>	Não	
	Textura instrumental		Própria	<input checked="" type="checkbox"/>	Imprópria	<input type="checkbox"/>
Conclusões	MUSICA: NON NIHIL OBSTAT		TEXTO: NON NIHIL OBSTAT		Duração aprox.: 3 min. 40 seg.	

9 José Rodrigues Domingues de Meirelles: Lamentação 1^a de Quinta-feira Santa, Lamentação 1^a de Sexta-feira Santa, e Lamentação 1^a de Sábado Santo

9.1 Generalidades

Destas Lamentações encontraram-se cópias no Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange, localizado no Museu da Inconfidência (Casa do Pilar, Ouro Preto, MG). Todas as fontes coletadas são autógrafas e estão datadas na cidade de Pitangui, no ano de 1811.

9.2 Descrição das Fontes utilizadas

A relação das fontes documentais, dos copistas e/ou proprietários, e das partes musicais que cada fonte inclui para cada um dos três dias, encontra-se na Tabela 28.

Tabela 28 - Fontes, copistas, e partes das três Lamentações

Lição	Origem	Fonte	Copistas	Partes			
				Sopros	Vozes	Cordas	Baixo
1 ^a de 5 ^a -Feira	MI/CP-CCL	066	Meirelles ⁶²	2Fl, 2Trpa	A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	B ^o
1 ^a de 6 ^a -Feira	MI/CP-CCL	067	Meirelles	2Fl, 2Trpa	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	B ^o
1 ^a de Sábado	MI/CP-CCL	068	Meirelles	2Fl, 2Trpa	Ti, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	B ^o

A transcrição das partituras incluídas no ANEXO foi realizada com essas fontes.

9.3 Análise do Texto

Em função do uso completo do texto litúrgico prescrito, as três Lamentações correspondem aos MPC respectivos. No entanto, constatou-se uma série de palavras cuja ortografia ou silabação é diferente da do texto padrão escolhido para esta pesquisa, e que foram oportunamente indicadas nas partituras (ver ANEXO). Na Lamentação de Sexta-feira houve a troca da palavra *Jerúsalem* por *convértere*, sem que isto passe de um erro de cópia. Observou-se também a repetição de vários fragmentos de versículos como consequência do tratamento composicional.

A modularidade do texto foi, em geral, respeitada, delimitando os seus elementos estruturais com breves passagens exclusivamente instrumentais, fermatas, acordes de repouso ou mudanças no discurso musical. Mesmo assim, nas duas primeiras Lamentações,

⁶² Segundo Duprat e Baltazar os Ms. são autógrafos.

o discurso musical parece não se deter, gerando a percepção de um todo em contínuo movimento, exceção feita da pausa geral do c. 41 da Lamentação de Sexta-feira. Já na do Sábado, o discurso musical, em relação ao texto, se apresenta mais tranqüilo e repousado, embora contínuo.

9.4 Análise da Instrumentação

A instrumentação utilizada nas três Lamentações inclui o uso de flautas, trompas, coro, violinos, viola e baixo instrumental (podendo este último ter sido executado por um violoncelo, um contrabaixo e/ou um fagote).

Pela datação indicada (1811), corresponde analisar a instrumentação em relação ao MPC definido para o período 1749-1842. Neste sentido, o uso das flautas e das trompas não corresponde aos limites determinados pela Encíclica *Annus Qui Hunc*, mas se observado em relação aos Regimentos de Coro da Bahia ou de Mariana, a referida instrumentação poderia ter sido autorizada pela ausência de referência a instrumental algum nos citados Regimentos, e/ou pelo eventual desconhecimento da referida Encíclica.

9.5 Análise do Estilo ou Prática e do seu Caráter Musical

Segundo foi comentado na análise do texto, o discurso musical se apresenta em forma contínua e praticamente sem pausas nas três Lamentações. Todas com andamento Andantino, em compasso binário *c*, estas Lamentações também se aproveitam de elementos concertantes, árias *a solo*, duos, tratamentos do coro tanto com caráter homofônico quanto contrapontístico imitativo, para articular o referido discurso, no qual se percebe o uso reiterado de passagens exclusivamente instrumentais, segundo foi referido quando foi analisado o texto. Tais características permitem afirmar que o estilo utilizado seja o moderno.

Nas três Lamentações o pensamento tonal está claro e definido. As suas estruturas harmônicas se articulam na estrutura do texto, em grau variável, como se observa na Tabela 29, na Tabela 30, e na Tabela 31.

Tabela 29 - Estrutura harmônica em função do texto de Quinta-feira

<i>Incipit</i>	<i>Aleph</i>	I:1	<i>Beth</i>	I:2	<i>Ghimel</i>	I:3	<i>Daleth</i>	I:4	<i>He</i>	I:5	<i>Jerusalem</i>
dó	V-i	i-(Mib-Sib)-fá-dó-fá	dó	i-MH-Mib-Sib-fá	Fá-sol	i-Sib	I-MH	dó-Mib-(Láb)-Mib	I	Mib-MH-Mib	dó

Tabela 30 - Estrutura harmônica em função do texto de Sexta-feira

<i>De Lamenta...</i>	<i>Heth</i>	II:8	<i>Theth</i>	II:9	<i>Jod</i>	II:10	<i>Caph</i>	II:11	<i>Jerúsalem</i>
fá-V-vi	i	i-(Sib-Mib-Láb-solb)-Mib	I	mib-Láb-mib-Mib-Fá	I	ré-(Fá)-ré-Sib-dó	i	Fá-Dó-Sol-MH	fá-(Sib-Láb)-fá

Tabela 31 - Estrutura harmônica em função do texto de Sábado

<i>De Lamenta...</i>	<i>Heth</i>	III:22	<i>Heth</i>	III:23	<i>Heth</i>	III:24	<i>Theth</i>	III:25	<i>Theth</i>	III:26
dó	V-i	i-sib-Láb-Réb	V-I	Láb-fá	Láb	I-Mib-dó	i-Mib	I	dó-MH	dó-fá

Tabela 31 (cont.)

<i>Theth</i>	III:27	<i>Jod</i>	III:28	<i>Jod</i>	III:29	<i>Jod</i>	III:30	<i>Jerúsalem</i>
i	i	i	i-Láb	I	I-Mib	I	Láb	fá

No percurso harmônico destas Lamentações destacam-se as marchas harmônicas (MH) articuladas tanto pela seqüência V-I (ou V-i) – e.g. versículo I:5 da Lamentação de Quinta-feira –, pela seqüência ~~vii~~-I observada no último versículo (II:11) da Lamentação de Sexta-feira, quanto pela sucessão de dominantes primárias, como acontece na segunda letra *Theth* da Lamentação de Sábado. Adquirem relevo também as cadências V-vi, e as quase constantes modulações, sobretudo nas Lamentações de Quinta-feira e Sexta-feira.

A dependência que a estrutura do texto tende a impor limitou de forma variável o desenvolvimento dos motivos e temas ao longo das Lamentações aqui analisadas. Em termos gerais, o compositor articulou o discurso musical de cada uma, desenvolvendo o trabalho de elaboração motívica com base na estrutura harmônica.

Na seção instrumental (sopros, cordas e baixo) os tratamentos variam entre acordes quebrados, arpejos, e escalas, destacando-se o uso do cromatismo descendente no baixo.

Os contrastes dinâmicos entre *p* e *f*, com a sua significativa dramaticidade também estão presentes aqui.

Não se percebe mais que uma só idéia musical que o compositor procura fazer fluir de forma geralmente constante, onde os elementos de tensão e dramaticidade se desenvolvem na relação texto-música, sem atingir o plano cênico teatral ou operístico.

Do ponto de vista do MPC relativo ao estilo e ao seu caráter musical, estas três Lamentações respondem aos limites impostos ao uso do estilo moderno.

9.6 Fichas Analíticas

As fichas analíticas destas Lamentações, foram incluídas nas páginas seguintes.

FICHA Nº 17		Autor: José Rodrigues Domingues de Meirelles		Data/Ano/Período de Composição: 1811		
Tópicos		Obra: Lamentação 1ª de Quinta-feira Santa		País: Brasil		
		Respostas possíveis		Estado: Minas Gerais		
				Cidade: Pitangui		
				Observações		
Texto	Usa o texto das Lamentações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Texto Padrão?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Na ordem original?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Completo?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Sem repetições?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sem mutilações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Contem erros de ortografia?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Contem erros de silabação?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	
	A prosódia é respeitada?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	O texto se faz inteligível?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Qual o estilo da obra?	Cantochão	<input type="checkbox"/>	Moderno	<input checked="" type="checkbox"/>	Outro
	Semelhante a outras do gênero?		<input type="checkbox"/>	Antigo	<input type="checkbox"/>	Outro
	Cantochão	Tipo?	Tridentino			Do mesmo autor
	Tono?	Ré	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>	[Não procede]
	Tipo?	Homofônico	<input type="checkbox"/>	Polifônico	<input type="checkbox"/>	[Não procede]
Tonalidade?	Dó	<input type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	[Não procede]	
Canto Firme?	Mi	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>	[Não procede]	
Moderno	Solo	<input type="checkbox"/>	Concertante	<input checked="" type="checkbox"/>	[Não procede]	
Tonalidade?	Dó	<input checked="" type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	Dó menor.	
Tema original?		<input type="checkbox"/>	Mi	<input type="checkbox"/>	Não são temas mas motivos	
Operístico?		<input type="checkbox"/>				
Mantém a modularidade?		<input type="checkbox"/>				
Andamento	Quantos?	Único	<input checked="" type="checkbox"/>	Vários		
Se único, qual?	Grave	<input type="checkbox"/>	Largo	<input type="checkbox"/>	Moderato	
Se outro(s)		Próprios	<input checked="" type="checkbox"/>	Impróprios	Andantino	
Elementos profanos?		Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
Só instrumentos permitidos?		Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
Textura instrumental		Própria	<input checked="" type="checkbox"/>	Imprópria	Flautas e trompas	
Conclusões	MÚSICA: (NON) NIHIL OBSTAT [?]	TEXTO: NIHIL OBSTAT [?]			Duração aproximada: 7 min. 10 seg.	

FICHA Nº 19		Autor: José Rodrigues Domingues de Meirelles		Data/Ano/Período de Composição: 1811			
Tópicos		País: Brasil		Estado: Minas Gerais			
Cidade: Pitangui		Respostas possíveis		Observações			
Texto	Obra: Lamentação 1ª de Sábado Santo						
	Questões						
	Usa o texto das Lamentações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>		
	Texto Padrão?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>		
	Na ordem original?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>		
	Completo?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>		
	Sem repetições?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/> Ver ANEXO		
	Sem mutilações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>		
	Contem erros de ortografia?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/> Ver ANEXO		
	Contem erros de silabação?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/> Ver ANEXO		
	A prosódia é respeitada?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>		
	O texto se faz inteligível?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>		
	Qual o estilo da obra?	Cantochão	<input type="checkbox"/>	Moderno	<input checked="" type="checkbox"/>	Outro	
	Semelhante a outras do gênero?		Antigo	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	
	Estilo	Tipo?	Tridentino		Outro		
Tono?		Ré	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>		
Tipo?		Homofônico	<input type="checkbox"/>	Polifônico	<input type="checkbox"/>		
Tonalidade?		Dó	<input type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>		
			Mi	<input type="checkbox"/>	Sol	<input type="checkbox"/>	
Canto Firme?				Sim	<input type="checkbox"/>		
Tipo?		Solo	<input checked="" type="checkbox"/>	Concertante	<input checked="" type="checkbox"/>		
Tonalidade?		Dó	<input type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>		
Tema original?			Mi	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>	
Operístico?				Sim	<input type="checkbox"/>		
Mantém a modularidade?				Sim	<input checked="" type="checkbox"/>		
Andamento		Quantos?	Único		<input checked="" type="checkbox"/>	Vários	
		Se único, qual?	Grave	<input type="checkbox"/>	Largo	<input type="checkbox"/>	
		Se outro(s)	Andante		<input type="checkbox"/>	Moderato	<input type="checkbox"/>
			Próprios		<input checked="" type="checkbox"/>	Impróprios	<input type="checkbox"/>
Instrumentos	Elementos profanos?	Sim		Não			
	Só instrumentos permitidos?	Sim		Não			
	Textura instrumental	Própria		Imprópria			
Conclusões	MÚSICA: (NON) NIHIL OBSTAT [?]	TEXTO: NIHIL OBSTAT [?]		Duração aproximada: 6 min. 10 seg.			

10 José Maria Xavier: Lamentação 2^a de Quinta-feira Santa, de Sexta-feira Santa e de Sábado Santo (duas versões); Lamentação 3^a de Quinta-feira Santa, de Sexta-feira Santa; e de Sábado Santo

10.1 Generalidades

Destas três obras (que o compositor pretendeu fazer funcionar como nove Lamentações, mudando apenas a parte do Tenor solista) encontraram-se cópias nos acervos do Museu da Inconfidência (Casa do Pilar; Ouro Preto, MG); e da Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG), donde são oriundas as imagens dos microfilmes BRMGSJls 05 e BRMGSJls 06, localizados na Divisão de Bibliotecas e Documentação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ).

Em relação à autoria, as cópias consultadas no microfilme BRMGSJls 06 são autógrafas e com autoria indicada. Da mesma forma, a cópia realizada por A. G. Lima, localizada no microfilme BRMGSJls 05 indica a mesma autoria. Finalmente a cópia anônima do Museu da Inconfidência não indica nenhuma. Mas por comparação da música com a do BRMGSJls 05, foi possível transferir a autoria indicada naquela cópia.

Em relação à datação das Lamentações aqui analisadas, existe um total de duas datações diferentes para três obras. A cópia do BRMGSJls 05 apresenta na parte do baixo instrumental a data de Abril de 1862, em São João del Rei. Já as cópias autógrafas do BRMGSJls 06 assinam as Lamentações 2^{as} também em São João del Rei, em Abril de 1870, enquanto as 3^{as} estão datadas na mesma cidade em 3 de Abril de 1862.

10.2 Descrição das Fontes utilizadas

A relação das fontes documentais, dos copistas e/ou proprietários, das partes musicais que cada uma inclui e das autorias encontra-se na Tabela 32.

Tabela 32 - Fontes, copistas/proprietários, partes e autorias das Lamentações

Lamentação	Acervo	Fonte	Copista	Partes				Autoria ⁶³
				Sopros	Vozes ⁶⁴	Cordas	Baixo	
2ª de 5ª - 6ª e Sábado [A]	PUC-RJ	BRMGsJls 06	J. M. Xavier	Fl, Cl, 2Trpa, Pst	T[5ª], T[6ª], T[S]	Vno1, Vno2, Vla	Bº	<i>José Maria Xavier</i>
2ª de 6ª e Sábado [B]	PUC-RJ	BRMGsJls 05	A. G. Lima	2Fl, 2Trpa	T[6ª], T[S]	Vno1, Vno2	Bº	<i>José Maria Xavier</i>
2ª de 5ª e 6ª-Feira [B]	MI/CP-CCL	517	Copista 1	2Fl, 2Trpa		Vno1, Vno2	Bº	ANI
3ª de 5ª - 6ª e Sábado	PUC-RJ	BRMGsJls 06	J. M. Xavier	Fl, Cl, 2Trpa	T[5ª], T[6ª], T[S]	Vno1, Vno2, Vla	Bº	<i>José Maria Xavier</i>

A observação que se impõe da leitura das fontes é que o compositor aproveitou as partes instrumentais da composição, escrevendo uma parte de Tenor para cada dia do Tríduo, tanto no caso da Lamentação 2ª, quanto da 3ª. Tendo-se confirmado tal prática nas Lamentações do microfilme BRMGsJls 06, a presença de partes de Tenor apenas para Sexta-feira e Sábado no BRMGsJls 05, viu-se complementada pela comparação com o Ms. 517 da Coleção Curt Lange, localizado no Setor de Musicologia do Museu da Inconfidência, cujas partes indicam “Lamentação 2ª de 4ª e 5ª feira Sancta”. Infelizmente, a parte de Tenor correspondente ao primeiro dia do Tríduo não foi encontrada.

Com a finalidade de realizar as transcrições incluídas no ANEXO, seguindo os critérios das Considerações Editoriais (já expostos no item 4.1.1.2 do corpo da Tese), foram escolhidas as fontes localizadas nos microfilmes BRMGsJls 05 e BRMGsJls 06.

10.3 Análise do Texto

O texto utilizado corresponde, em geral, ao prescrito pelos MPC respectivos, embora fosse identificada uma série de palavras cuja ortografia ou silabação é diferente da do texto padrão escolhido para esta pesquisa, e que foram oportunamente indicadas na partitura (ver ANEXO). Encontraram-se também algumas repetições de palavras ou de grupos delas sujeitas ao discurso musical, assim como algumas Letras Hebraicas ausentes, como o Aleph do início da Lamentação 2ª de Sábado Santo da parte incompleta localizada no BRMGsJls 05. A relação do texto litúrgico utilizado e do ausente, para cada opção presente em cada uma das fontes, encontra-se na Tabela 33.

⁶³ As autorias escritas em itálico são as que aparecem nos documentos. Os documentos com autorias não indicadas, ou sugeridas serão indicadas com a sigla ANI (Autor Não Indicado).

⁶⁴ Indicam-se entre colchetes o dia do tríduo ao que está dedicada cada parte, desta forma: [5ª] – Quinta-feira Santa; [6ª] – Sexta-feira Santa; e [S] – Sábado Santo

Tabela 33 - Relação do texto utilizado e ausente nas Lamentações

Fonte	Lamentação	Texto utilizado	Texto ausente
BRMGSJls 05	2ª de 6ª feira Santa	II:12-15	[não há]
	2ª de Sábado Santo	IV:1-6	Aleph do IV:1
BRMGSJls 06	2ª de 5ª feira Santa	I:6-9	[não há]
	2ª de 6ª feira Santa	II:12-15	[não há]
	2ª de Sábado Santo	IV:1-6	[não há]
	3ª de 5ª feira Santa	I:10-14	[não há]
	3ª de 6ª feira Santa	III:1-9	[não há]
	3ª de Sábado Santo	V:1-11	[não há]

Carecendo naturalmente de Anúncios, e a exceção dos Encerramentos, a modularidade do texto não foi respeitada nas Lamentações contidas no BRMGSJls 05, pois o canto de Letras Hebraicas e versículos acontece em função de um discurso musical contínuo que, fora os dois primeiros versículos (nos quais as Letras Hebraicas estão incluídas como uma palavra a mais), não delimita os elementos estruturais de forma alguma.

Contrariamente, as Lamentações contidas no BRMGSJls 06 respeitam a modularidade do texto nas Lamentações 2^{as} de Quinta-feira e de Sexta-feira, e 3^a de Quinta-feira, separando cada versículo com um câmbio de tonalidade ou mudança no discurso musical. Mesmo assim, integram as Letras Hebraicas aos respectivos versículos, como se fossem as primeiras palavras de cada um, alterando a natural acentuação prosódica daquelas que contem duas sílabas no seu nome. Já no caso da Lamentação 2^a de Sábado, e nas 3^{as} de Sexta-feira e de Sábado contidas no referido microfilme, de maneira semelhante às do BRMGSJls 05, o compositor não respeita a modularidade do texto, pois a “necessidade” de encaixar um maior número de versículos e sílabas, obrigou-o a unir melodicamente as Letras Hebraicas e os versículos em grupos de dois ou três, respeitando apenas a melodia do Encerramento.

10.4 Análise da Instrumentação

A instrumentação utilizada nas Lamentações referidas nesta análise inclui o uso de uma ou duas flautas, duas trompas, cordas (com ou sem violas) e baixo instrumental, podendo este último ter sido executado por um violoncelo, um contrabaixo, e/ou um fagote. As localizadas no microfilme BRMGSJls 06 acrescentam o uso de clarineta, e, especificamente nas 2^{as} Lamentações, de pistón.

Levando em consideração o MPC correspondente ao que a datação das partituras aponta, isto é, o compreendido no período entre 1842 e 1884; e que o uso de instrumentos

estava sujeito a autorização eclesiástica (prevista explicitamente no Edito de Patrizi), o fato de não ter encontrado ainda as requeridas autorizações, não impede afirmar que, pelo uso de sopros (exceção feita do eventual fagote no baixo instrumental) que não eram tolerados no MPC de 1749-1842 (ao qual o MPC de 1842-1884 faz referência direta), conclui-se que estas Lamentações não levaram em consideração o MPC respectivo.

10.5 Análise do Estilo ou Prática e do seu Caráter Musical

Como conseqüência das observações realizadas na análise do texto utilizado, e em função de que cada uma destas Lamentações envolve três partes de Tenor solista, pode-se dizer que apenas a 2^a e 3^a de Quinta-feira, possuem a sua estrutura musical apoiada, em geral, no texto. Nas restantes, pelo fato do reaproveitamento da música pré-existente, o texto fica mal distribuído na sua relação com o discurso musical, devido ao maior número de versículos. Só pela coincidência da estrutura do texto com o discurso musical, se destacam os Encerramentos (ver ANEXO).

As diversas estruturações harmônicas resultantes (ver Tabela 34, Tabela 35, e Tabela 36) mostram que o compositor re-utilizou as Lamentações 2^{as} e 3^{as} de Quinta-feira e tentou adaptar o texto correspondente dos dias subseqüentes à mesma música. Embora a estrutura harmônica pareça mostrar que tais adaptações foram bem sucedidas, uma análise fraseológica mostraria que isto não aconteceu, devido fundamentalmente às estruturas melódicas utilizadas tanto no Tenor solista quanto no acompanhamento.⁶⁵

Tabela 34 - Estrutura harmônica em relação aos textos das Lamentações 2^{as} localizadas no BRMGSJls 05

6 ^a feira	<i>Lamed</i> II:12	<i>Mem</i> II:13	<i>Nun</i> II:14	<i>Samech</i> II:15	<i>Jerusalem</i>		
	mi	Sol		mi	Sol mi		
Sábado	<i>Aleph</i> IV:1	<i>Beth</i> IV:2	<i>Ghimel</i> IV:3	<i>Daleth</i> IV:4	<i>He</i> IV:5	<i>Vau</i> IV:6	<i>Jerusalém</i>
	mi	Sol	;	[?] [Sol-mi-Sol-mi]			

Tabela 35 - Estrutura harmônica em relação aos textos das Lamentações 2^{as} localizadas no BRMGSJls 06

5 ^a feira	<i>Vau</i> I:6	<i>Zain</i> I:7	<i>Heth</i> I:8	<i>Theth</i> I:9	<i>Jerusalem</i>	
	dó	Réb	sib	Mib	dó	
6 ^a feira	<i>Lamed</i> II:12	<i>Mem</i> II:13	<i>Nun</i> II:14	<i>Samech</i> II:15		
	dó	Réb	sib	Mib	dó	
Sábado	<i>Aleph</i> IV:1	<i>Beth</i> IV:2	<i>Ghimel</i> IV:3	<i>Daleth</i> IV:4	<i>He</i> IV:5	<i>Vau</i> IV:6
	dó	Réb	sib	Mib	dó	

⁶⁵ Ao leitor interessado nesta questão, sugere-se a leitura das respectivas partituras do ANEXO.

Tabela 36 - Estrutura harmônica em relação aos textos das Lamentações 3^{as} localizadas no BRMGSJIs 06

5 ^a feira	<i>Jod</i>		I:10		<i>Caph</i>		I:11		<i>Lamed</i>		I:12
	fá				Láb				Fá-fá-Láb		
6 ^a feira	<i>Aleph</i>	III:1	<i>Aleph</i>	III:2	<i>Aleph</i>	III:3	<i>Beth</i>	III:4	<i>Beth</i>	III:5	
	fá				Láb				Fá-fá-Láb		
Sábado	<i>Incipit</i>	V:1	V:2		V:3		V:4		V:5		V:6
	fá				Láb				Fá-fá Láb		

Tabela 36 (cont.)

5 ^a feira	<i>Mem</i>		I:13		<i>Nun</i>		I:14		<i>Jerúsalem</i>		
	fá				Réb-Láb				fá		
6 ^a feira	<i>Beth</i>	III:6	<i>Ghimel</i>	III:7	<i>Ghimel</i>	III:8	<i>Ghimel</i>	III:9	<i>Jerúsalem</i>		
	fá				Réb		Láb		fá		
Sábado	V:7		V:8		V:9		V:10		V:11		<i>Jerúsalem</i>
	fá				Réb		Láb		fá		

Compostas para Tenor solista e conjunto instrumental, os tratamentos melódicos do texto na parte do Tenor, além do seu caráter majoritariamente silábico, mostram três tipos de construção melódica: a) sobre notas fixas (como nas Lamentações 2^{as} do BRMGSJIs 06); b) sobre intervalos de segunda, terça, quinta, e as suas inversões (como nas Lamentações 3^{as} do BRMGSJIs 06); e c) combinações das duas anteriores (como nas Lamentações 2^{as} do BRMGSJIs 05).

Por sua vez, a seção do acompanhamento instrumental apresenta, além dos tratamentos já observados em outros autores analisados nesta pesquisa (como os acordes quebrados, por exemplo), *tutti* à distância de oitava arpejando acordes, assim como maior presença dos sopros como instrumentos solistas (não destacado nas Lamentações de Antonio dos Santos Cunha pela ausência de partes instrumentais naqueles Ms.), não os relegando às tradicionais funções de preenchimento harmônico ou dobramento das vozes ou das cordas.

Todos esses elementos, além de demonstrarem possíveis influências vindas de formas líricas diversas (melodias cíclicas, ária *da capo*, entre outras), permitem estabelecer que o estilo utilizado é o moderno.

Finalmente, pode-se afirmar que, em função do espírito lírico e das características antes assinaladas, estas Lamentações não correspondem aos MPC relativos a estilo e caráter musical respectivos.

10.6 Fichas Analíticas

As fichas analíticas destas Lamentações, foram incluídas nas páginas seguintes.

FICHA Nº 20		Autor: José Maria Xavier		Data/Ano/Período de Composição: 1862			
Tópicos		Obra: Lamentações 2 ^{as} de Quinta-feira; Sexta-feira e Sábado Santo		País: Brasil			
		Estado: Minas Gerais		Cidade: São João del Rei			
		Respostas possíveis		Observações			
Texto	Questões						
	Use o texto das Lamentações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>		
	Texto Padrão?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>		
	Na ordem original?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>		
	Completo?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>		
	Sem repetições?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	Ver ANEXO	
	Sem mutilações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	Falta o Aleph do versículo IV:1	
	Contem erros de ortografia?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Ver ANEXO	
	Contem erros de silabação?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Ver ANEXO	
	A prosódia é respeitada?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	Ver ANEXO	
	O texto se faz inteligível?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>		
	Qual o estilo da obra?	Cantochão	<input type="checkbox"/>	Moderno	<input checked="" type="checkbox"/>	Outro	
	Semelhante a outras do gênero?		Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	Do mesmo autor	
	Cantochão	Tipo?	Tridentino		Outro	[Não procede]	
	Antigo	Tono?	Ré	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>	[Não procede]
		Tipo?	Fabordão		Canto de órgão		[Não procede]
		Tonalidade?	Dó	<input type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	[Não procede]
		Mi	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>	[Não procede]	
		Sol	<input type="checkbox"/>	Lá	<input type="checkbox"/>	[Não procede]	
Moderno	Canto Firme?		Sim			[Não procede]	
	Tipo?	Solo	<input checked="" type="checkbox"/>	Concertante			
	Tonalidade?	Dó	<input type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	mi menor	
	Tema original?		Sim				
	Operístico?		Sim				
Mantém a modularidade?	Operístico?		Sim				
	Quantos?	Único	<input checked="" type="checkbox"/>	Vários			
	Qual ou Quais?	Grave	<input type="checkbox"/>	Largo	<input checked="" type="checkbox"/>	Moderato	<input type="checkbox"/>
	Se outro(s)	Próprios	<input checked="" type="checkbox"/>	Impróprios			
Elementos profanos?	Elementos profanos?		Sim			Não	<input checked="" type="checkbox"/>
	Só instrumentos permitidos?		Sim			Não	<input checked="" type="checkbox"/>
	Textura instrumental		Própria			Imprópria	<input checked="" type="checkbox"/>
Instrumentos	Instrumentos						Ao menos perceptíveis
	Textura instrumental						Flautas e trompas
Conclusões	MÚSICA: NON NIHIL OBSTAT [?]						
	TEXTO: NIHIL OBSTAT						Duração aproximada: 5 min.50 seg.

FICHA N° 21		Autor: José Maria Xavier		Data/Ano/Período de Composição: 1870		
Tópicos		Obra: Lamentações 2 ^{as} de Quinta-feira; Sexta-feira; e Sábado Santo		País: Brasil		
		Estado: Minas Gerais		Cidade: São João del Rei		
		Respostas possíveis		Observações		
Texto	Questões					
	Use o texto das Lamentações?	Sim	X	Não		
	Texto Padrão?	Sim	X	Não		
	Na ordem original?	Sim	X	Não		
	Completo?	Sim	X	Não		
	Sem repetições?	Sim		Não	X	
	Sem mutilações?	Sim	X	Não		
	Contem erros de ortografia?	Não		Sim	X	
	Contem erros de silabação?	Não		Sim	X	
	A prosódia é respeitada?	Sim		Não	X	
	O texto se faz inteligível?	Sim	X	Não		
	Qual o estilo da obra?	Cantochão		Moderno	X	
	Estilo	Semelhante a outras do gênero?	Sim	X	Não	
Cantochão		Tridentino		Outro		
Tono?		Ré		Outro		
Tipo?		Fabordão		Outro		
Tonalidade?		Dó		Sol		
Canto Firme?		Mi		Lá		
Tipo?		Solo	X	Não		
Tonalidade?		Dó	X	Lá		
Tema original?		Ré		Não		
Operístico?		Sim	X	Não		
Quantos?		Único	X	Vários		
Se único, qual?		Grave		Moderato		
Se outro(s)		Próprios	X	Impróprios		
Instrumentos	Elementos profanos?	Sim		Não	X	
	Só instrumentos permitidos?	Sim		Não	X	
	Textura instrumental	Própria		Imprópria	X	
Conclusões	MUSICA : NON NIHIL OBSTAT	TEXTO: NIHIL OBSTAT		Duração aproximada: 4 min. 45 seg.		

FICHA N° 22		Autor: Jose Maria Xavier		Data/Ano/Período de Composição: 1862		
Tópicos		Obra: Lamentações 3 ^{as} de Quinta-feira; Sexta-feira; e Sábado Santo		País: Brasil		
		Estado: Minas Gerais		Cidade: São João del Rei		
		Respostas possíveis		Observações		
Texto	Questões					
	Use o texto das Lamentações?	Sim	X	Não		
	Texto Padrão?	Sim	X	Não		
	Na ordem original?	Sim	X	Não		
	Completo?	Sim	X	Não		
	Sem repetições?	Sim		Não	X	
	Sem mutilações?	Sim	X	Não		
	Contem erros de ortografia?	Não		Sim	X	
	Contem erros de silabação?	Não		Sim	X	
	A prosódia é respeitada?	Sim		Não	X	
	O texto se faz inteligível?	Sim	X	Não		
	Qual o estilo da obra?	Cantochão		Moderno	X	
	Semelhante a outras do gênero?		Sim	X		Do mesmo autor
	Cantochão	Tipo?	Tridentino		Outro	[Não procede]
	Antigo	Tono?	Ré		Outro	[Não procede]
Tipo?		Fabordão		Outro	[Não procede]	
Tonalidade?		Dó		Sol		
		Ré		Lá		
		Mi				
Canto Firme?			Sim			
Moderno	Tipo?	Solo	X	Concertante		
	Tonalidade?	Dó		Fá		
		Ré		Lá		
	Tema original?		Sim		fá menor	
Mantém a modularidade?	Operístico?		Sim			
	Quantos?		Único	X		
	Se único, qual?	Grave		Moderato		
	Se outro(s)		Próprios	X		
Andamento	Se único, qual?	Largo		Adágio		
	Se outro(s)		Próprios	X		
	Elementos profanos?		Sim			
Instrumentos	Só instrumentos permitidos?		Sim			
	Textura instrumental		Própria			
Conclusões	MUSICA: NON NIHIL OBSTAT					
	MUSICA: NON NIHIL OBSTAT					
					Duração aproximada: 4 min.	

11 J. M. Augusto Muniz: Lamentações 2^a e 3^a de Quinta-feira Santa

11.1 Generalidades

Destas Lamentações encontraram-se cópias no acervo da Lira Sanjoanense (São João del Rei, MG), donde são oriundas as imagens do microfilme BRMGSJls 14, localizado na Divisão de Bibliotecas e Documentação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

Em relação à autoria, as cópias consultadas no microfilme BRMGSJls 14 são autógrafas (segundo opinião da equipe chefiada por Elmer C. Barbosa)⁶⁶, e com autoria indicada na folha de rosto.

Em relação à datação das Lamentações aqui analisadas, não se dispendo de nenhuma data explicitamente indicada no Ms., nem de dados biográficos específicos do compositor (além da vaga referência ao século XIX), a única informação histórica que fornece algum ponto de referência temporal é a que o copista fez, estabelecendo que a Lamentação 2^a foi “arranjada sobre um motivo / de / C. M. v. Weber” (1786-1826); e que a 3^a foi “arranjada sobre um / motivo de Haydn” (1732-1809) (ver ANEXO).

11.2 Descrição das Fontes utilizadas

A relação das fontes documentais, dos copistas e/ou proprietários, e das partes musicais que cada uma inclui, encontra-se na Tabela 37.

Tabela 37 - Fontes, copistas/proprietários, e partes das Lamentações

Lamentação	Acervo	Fonte	Copista	Partes		
				Vozes	Cordas	Baixo
2 ^a de 5 ^a -feira	PUC-RJ	BRMGSJls 14	[J. M. Augusto Muniz]	T		
3 ^a de 5 ^a -feira				T		

Com a finalidade de realizar as transcrições incluídas no ANEXO, pelo seu caráter único, foram escolhidas as fontes localizadas no microfilme BRMGSJls 14.

⁶⁶ Além da indicação de “Cópia Original” assinada por Barbosa, no fotograma da ficha catalográfica, nada consta que apóie dita observação, havida conta do desconhecimento que se tem deste compositor em termos biográficos, caligráficos e/ou musicais.

11.3 Análise do Texto

Os textos utilizados nestas Lamentações não correspondem aos MPC respectivos pois eles não estão completos, faltando Letras Hebraicas (em ambas as Lamentações) e/ou fragmentos de versículos (como no final do último da Lamentação 2^a), ou versículos completos (como na Lamentação 3^a). Além disso, foi identificada uma série de palavras, cuja ortografia ou silabação é diferente da do texto padrão escolhido para esta pesquisa, sendo oportunamente indicadas na partitura (ver ANEXO). Observou-se a repetição de texto em ambas, destacando-se a do texto completo do Encerramento da Lamentação 3^a. A relação do texto litúrgico utilizado e do ausente, para cada opção presente em cada uma das fontes, encontra-se na Tabela 38.

Tabela 38 - Relação do texto utilizado e ausente nas Lamentações

Fonte	Lamentação	Texto utilizado	Texto ausente
BRMGsJls 14	2 ^a de 5 ^a feira Santa	I:6-9 ⁶⁷	[não há] ⁶⁸
	3 ^a de 5 ^a feira Santa	I:10-12 ⁶⁹	I:13-14

Carecendo naturalmente de Anúncios, e pela falta das outras partes instrumentais, pouco se pode afirmar de definitivo em relação ao tratamento modular do texto. Mesmo assim, observou-se no texto presente, um certo cuidado de separar os elementos estruturais do texto utilizado com pausas ou fermatas. Mas tal objetivo nem sempre foi alcançado. Às vezes ele foi relegado a um segundo plano, em prol da estruturação melódica dos motivos originais de Weber e Haydn, como se verá na análise do estilo praticado e do seu caráter musical.

11.4 Análise da Instrumentação

A instrumentação utilizada nestas Lamentações, além da parte do Tenor encontrada, e segundo indica a folha de rosto do Ms., inclui violinos, viola e baixo instrumental, podendo este último ter sido executado por um violoncelo, um contrabaixo, e/ou um fagote. Segundo sugestão feita por Elmer C. Barbosa, no fotograma da ficha catalográfica, o tenor seria solista, mas tal ponto poderia ser discutido.

⁶⁷ Não inclui nenhuma Letra Hebraica.

⁶⁸ A ausência de partes musicais, embora não impedisse a confirmação do uso dos versículos correspondentes, não permitiu confirmar positivamente o uso das letras hebraicas.

⁶⁹ Dos versículos 11 e 12 faltam as Letras Hebraicas.

Não tendo como delimitar qual o MPC sincrônico a ser utilizado, as referidas Lamentações serão avaliadas em função dos quatro MPC que completam o século XIX: 1749-1842; 1842-1884; 1884-1893; e 1893-1903.

Se observada segundo o primeiro caso (1749-1842), esta Lamentação corresponde ao MPC respectivo.

Por sua vez, não se tendo encontrado a autorização requerida pelo Editó de Constantinus Patrizi, e estando dentro do “excepcionalmente autorizável”, poder-se-ia considerar estas Lamentações como correspondendo presumivelmente ao MPC definido no período 1842-1884.

Em relação ao MPC do período 1884-1893, poder-se-ia também incluir tais Lamentações dentro do ditado na Resolução *Quoad Sacram Musicen* da Sagrada Congregação dos Ritos.

Mas o mesmo não acontece em relação ao último MPC, pois todos os instrumentos foram explicitamente proibidos nas Lamentações.

Se assim for, teriam estas Lamentações um período de franca concordância com o MPC, até 1842; de possível concordância entre 1842 e 1893; e sem concordância entre 1893 e 1903.

11.5 Análise do Estilo ou Prática e do seu Caráter Musical

Além dos dados considerados na datação das fontes, a informação fornecida pela folha de rosto dos Ms., sobre as condições de estar baseadas em motivos de Haydn e Weber, parece indicar o uso do estilo moderno.

As diversas articulações harmônicas observadas (Tabela 39) mostram que o compositor priorizou a estrutura musical, sacrificando quando necessário, a continuidade e a já comentada modularidade do texto, como no caso do versículo I:8 da Lamentação 2^a, entre os seus c.98-104 nos quais, depois dos compassos de pausa na parte do Tenor, conclui o dito versículo sobre o retorno do motivo melódico do início da peça, continuando com o versículo I:9 sem nenhum tipo de espera ou limite estrutural.

Tabela 39 - Estrutura harmônica em relação aos textos das Lamentações localizadas no BRMGSJs 14

2 ^a Lamentação	[Vau] I:6	[Zain] I:7	[Heth] I:8	[Theth] I:9	Jerúsalem
	Dó	IV-I	I-IV	IV-I	I
3 ^a Lamentação	Jod	I:10	[Caph] I:11	[Lamed] I:12	Jerúsalem
	fá		Réb/Solb	fá	i-iv-V-i

Observando mais detalhadamente a Lamentação 2^a, vê-se que o desenho melódico (da qual foi extraída a estrutura harmônica implícita) estrutura a Lamentação 2^a em duas partes, reiterando a idéia melódica exposta entre o c. 30 e o c. 68, a partir do c. 82 até o c. 129. Na Lamentação 3^a, tal sujeição não aparece tão evidente, pela própria construção melódica.

A ausência das partes instrumentais impede fazer uma análise algo mais profunda destas Lamentações, podendo só observar o uso eventual de passagens instrumentais, que preencheriam as pausas presentes na parte do Tenor.

Todos esses elementos, além de mostrar possíveis influências de formas líricas diversas (influências da ária *da capo*, entre outras), confirmam que o estilo utilizado é o moderno.

Finalmente, pode-se afirmar que, em função dos poucos elementos constantes no Ms., e mesmo reconhecendo o espírito lírico implícito (mas que não parece ostentar caráter profano ou excessivamente operístico, embora dramático), estas Lamentações poderiam se encaixar no MPC correspondente aos períodos 1749-1892 e 1894-1898. Não se pode afirmar o mesmo em relação aos outros MPC do século XIX.

11.6 Fichas Analíticas

As fichas analíticas destas Lamentações, foram incluídas nas páginas seguintes.

FICHA N° 23		Autor: J. M. Augusto Muniz		Data/Ano/Período de Composição: século XIX		
Tópicos		Obra: Lamentação 2ª de Quinta-feira Santa		País: Brasil		
		Questões		Estado: [Minas Gerais]		
		Respostas possíveis		Cidade: [São João del Rei]		
				Observações		
Texto	Use o texto das Lamentações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Texto Padrão?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Na ordem original?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Completo?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sem repetições?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sem mutilações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Contem erros de ortografia?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Contem erros de silabação?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	
	A prosódia é respeitada?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	O texto se faz inteligível?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Qual o estilo da obra?	Cantochão	<input type="checkbox"/>	Moderno	<input checked="" type="checkbox"/>	Outro
	Semelhante a outras do gênero?		Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	Do mesmo autor
	Cantochão	Tipo?	Tridentino		Outro	[Não procede]
	Antigo	Tono?	Ré	<input type="checkbox"/>	Fá	<input type="checkbox"/>
		Tipo?	Fabordão		Canto de órgão	
Tonalidade?		Dó	<input type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	
Canto Firme?		Mi	<input type="checkbox"/>	Fá	Sol	<input type="checkbox"/>
		Lá	<input type="checkbox"/>	Não	[Não procede]	
Moderno	Tipo?	Solo	<input checked="" type="checkbox"/>	Concertante		
	Tonalidade?	Dó	<input checked="" type="checkbox"/>	Ré	<input type="checkbox"/>	
	Tema original?	Mi	<input type="checkbox"/>	Fá	Sol	<input type="checkbox"/>
		Lá	<input type="checkbox"/>	Não	Dó maior	
Operístico?	Operístico?	Sim	<input type="checkbox"/>	Sim	<input type="checkbox"/>	
	Mantém a modularidade?	Sim	<input type="checkbox"/>	Sim	<input type="checkbox"/>	
	Andamento	Quantos?	Único	<input checked="" type="checkbox"/>	Vários	
		Se único, qual?	Grave	<input type="checkbox"/>	Largo	<input type="checkbox"/>
Instrumentos	Se outro(s)	Próprios	<input checked="" type="checkbox"/>	Impróprios		
	Elementos profanos?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Só instrumentos permitidos?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Textura instrumental	Própria	<input checked="" type="checkbox"/>	Imprópria	<input type="checkbox"/>	
		MUSICA: (NON) NIHIL OBSTAT [?]	TEXTO: NON NIHIL OBSTAT		Duração aproximada: 5 min.	

FICHA N° 24		Autor: Jose Maria Xavier		Data/Ano/Período de Composição: século XIX		
Tópicos		Obra: Lamentação 3ª de Quinta-feira Santa		País: Brasil		
		Estado: [Minas Gerais]		Cidade: [São João del Rei]		
		Questões		Respostas possíveis		
Texto	Use o texto das Lamentações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Texto Padrão?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Na ordem original?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Completo?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sem repetições?	Sim	<input type="checkbox"/>	Não	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Sem mutilações?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Contem erros de ortografia?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	
	Contem erros de silabação?	Não	<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	
	A prosódia é respeitada?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	O texto se faz inteligível?	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não	<input type="checkbox"/>	
	Qual o estilo da obra?	Cantochão	<input type="checkbox"/>	Moderno	<input checked="" type="checkbox"/>	Outro
	Semelhante a outras do gênero?		<input type="checkbox"/>	Sim	<input checked="" type="checkbox"/>	Não
	Estilo	Cantochão	Tipo?	Tridentino	Outro	<input type="checkbox"/>
		Antigo	Tono?	Ré	Fá	Outro
Tipo?			Fabordão	Canto de órgão	Outro	<input type="checkbox"/>
Tonalidade?			Dó	Ré	Mi	<input type="checkbox"/>
					Sol	<input type="checkbox"/>
Moderno		Canto Firme?		Sim	Não	<input type="checkbox"/>
		Tipo?	Solo	<input checked="" type="checkbox"/>	Concertante	<input type="checkbox"/>
		Tonalidade?	Dó	Ré	Mi	<input type="checkbox"/>
					Sol	<input type="checkbox"/>
Mantém a modularidade?		Tema original?		Sim	Não	<input type="checkbox"/>
		Operístico?		Sim	Não	<input type="checkbox"/>
		Quantos?		Único	Vários	<input type="checkbox"/>
		Se único, qual?	Grave	<input type="checkbox"/>	Largo	<input checked="" type="checkbox"/>
Andamento		Se outro(s)		Próprios	Impróprios	<input type="checkbox"/>
	Elementos profanos?		Sim	Não	<input type="checkbox"/>	
	Só instrumentos permitidos?		Sim	Não	<input type="checkbox"/>	
	Textura instrumental		Própria	Imprópria	<input checked="" type="checkbox"/>	
Conclusões	MUSICA : (NON) NIHIL OBSTAT [?]	TEXTO: NON NIHIL OBSTAT		Duração aproximada: 5 min. 20 seg.		
				Observações		

12 Autores Não Indicados (Museu da Inconfidência): Lamentação 1^a de Quinta-feira Santa, e Lamentação 1^a de Sábado Santo

12.1 Generalidades

Destas Lamentações encontraram-se cópias no Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange, localizado no Museu da Inconfidência (Casa do Pilar, Ouro Preto, MG). Segundo fica estabelecido pela equipe chefiada por Régis Duprat, os dois Ms. datam da primeira metade do século XIX.

12.2 Descrição das Fontes utilizadas

A relação das fontes documentais, dos copistas, e das partes musicais que cada fonte inclui, encontra-se na Tabela 40.

Tabela 40 - Fontes, copistas, e partes da Lamentação

Lição	Origem	Fonte	Copistas	Partes			
				Sopros	Vozes	Cordas	Baixo
1 ^a de 5 ^a -Feira	MI/CP-CCL	580	1 Copista	2Ob, 2Trpa	S, A, T, B	Vno1, Vno2, Vla	B ^o
1 ^a de Sábado	MI/CP-CCL	581	1 Copista	2Ob, 2Trpa	A, T	Vno1, Vno2, Vla ⁷⁰	B ^o

As transcrições das respectivas partituras incluídas no ANEXO, foram realizadas com essas fontes.

12.3 Análise do Texto

Em função do uso completo do texto litúrgico prescrito para cada caso, as duas Lamentações correspondem aos MPC respectivos. No entanto, constatou-se uma série de palavras cuja ortografia ou silabação é diferente da do texto padrão escolhido para esta pesquisa, e que foram oportunamente indicadas nas partituras (ver ANEXO). Observou-se também a repetição de vários fragmentos de versículos como consequência do tratamento composicional.

Em ambas as Lamentações a modularidade do texto foi, em geral, respeitada, delimitando os seus elementos estruturais, na Lamentação 1^a de Quinta-feira, por meio de fermatas, acordes de repouso, passagens instrumentais, pausas ou mudanças no discurso musical. Na Lamentação 1^a de Sábado Santo, devido ao fluxo do discurso musical, as

⁷⁰ No Ms., a parte de viola indica “Violetta Obrigada”.

Letras Hebraicas ficaram anexadas ao final dos versículos anteriores, sendo cantadas em um compasso com as características recorrentes de algum tipo de refrão.

12.4 Análise da Instrumentação

A instrumentação inclui o uso de oboés, trompas, coro, violinos, viola e baixo instrumental (podendo este último ter sido executado por um violoncelo, um contrabaixo e/ou um fagote).

Pela datação sugerida (primeira metade do século XIX), corresponde analisar a instrumentação em relação aos MPC definidos para os períodos 1749-1842, e 1842-1884. Devido ao uso dos oboés e das trompas, explicitamente proibidos desde 1749, estas Lamentações não correspondem aos MPC referidos.

12.5 Análise do Estilo ou Prática e do seu Caráter Musical

Ambas em andamento indicado como Andante, em compasso binário *c*, estas Lamentações também se aproveitam de elementos concertantes, árias *a solo*, duos, tratamentos do coro tanto com caráter homofônico quanto contrapontístico imitativo, para articular os respectivos discursos musicais. Tais características permitem afirmar que o estilo utilizado em ambos os casos seja o moderno.

Nas duas Lamentações o pensamento tonal está claro e definido. As suas estruturas harmônicas se articulam na estrutura do texto, em grau variável, como se observa na Tabela 41, e na Tabela 42.

Tabela 41 - Estrutura harmônica em função do texto de Quinta-feira

<i>Incipit</i>	<i>Aleph</i>	I:1	<i>Beth</i>	I:2	<i>Ghimel</i>	I:3	<i>Daleth</i>	I:4	<i>He</i>	I:5	<i>Jerúsalem</i>
dó	i-iv- V-i	Mib- dó/Dó	dó	sol- fá	Fá	Sib- Mib	V	I-(Láb)- Mib	I	I-(Láb)-Mib- dó-(sol)-dó	dó

Tabela 42 - Estrutura harmônica em função do texto de Sábado

<i>De Lamenta...</i>	<i>Heth</i>	III:22	<i>Heth</i>	III:23	<i>Heth</i>	III:24	<i>Theth</i>	III:25	<i>Theth</i>	III:26
Fá-V	V	I-Dó-V-I- (Fá)-Dó	V	I	V	I-IV-I	V	IV-I	V	I-IV-I

Tabela 42 (cont.)

<i>Theth</i>	III:27	<i>Jod</i>	III:28	<i>Jod</i>	III:29	<i>Jod</i>	III:30	<i>Jerúsalem</i>
V	Fá-Dó	V	V-I-IV-I	V	I-V	V	MH-Fá	Fá

Entre os elementos destacáveis em relação ao percurso harmônico, observa-se o uso de acordes de dominante em praticamente todas as Letras Hebraicas da Lamentação de Sábado Santo, justamente no compasso do “refrão” antes comentado. Essa recorrência da dominante funciona como elemento de rima no discurso musical, expondo claramente influências de cunho popular.

A dependência que a estrutura do texto tende a impor, limitou de forma variável o desenvolvimento dos motivos e temas ao longo das Lamentações aqui analisadas. Em termos gerais o discurso musical de cada uma, articulou-se acima do trabalho de elaboração motívica com base na estrutura harmônica.

Na seção instrumental (sopros, cordas e baixo) os tratamentos variam entre acordes quebrados, arpejos, e escalas, destacando-se o uso do cromatismo descendente no baixo. Na Lamentação de Sábado Santo, a interrupção estabelecida nos c. 48-51 (vozes a capela, primeiro; e uma contextualmente curiosa chamada de trompas, depois), fornece um elemento de mudança brusca, em um discurso que vem introduzindo elementos profanos, como a melodia do tipo “vira” português (c. 21-24); ou com características semelhantes (c. 31-32).

Os contrastes dinâmicos entre *p* e *f*, com a sua significativa dramaticidade também estão presentes aqui.

Em relação à Lamentação de Quinta-feira, não se percebe mais que uma só idéia musical que o compositor procura fazer fluir de forma quase constante, onde os elementos de tensão e dramaticidade se desenvolvem na relação texto-música, sem atingir o plano cênico teatral ou operístico. Mas as referidas inserções de música popular, e a “chamada” das trompas a solo, na Lamentação de Sábado Santo, fazem com que o uso do compasso de “refrão” adquira um sentido além do estrutural, podendo ser interpretado como mais uma influência da canção popular.

Do ponto de vista do MPC cronologicamente passível de ser procurado (1749-1892) enquanto a Lamentação 1^a de Quinta-feira corresponde em geral ao MPC referido, a de Sábado Santo, não se encaixa com as exigências do MPC contemplado, pelos elementos populares e profanos presentes nela.

12.6 Fichas Analíticas

As fichas analíticas destas Lamentações, foram incluídas nas páginas seguintes.

FICHA Nº 25		Autor: Não Indicado		Data/Ano/Período de Composição: primeira metade do século XIX		
Tópicos		Obra: Lamentação 1ª de Quinta-feira Santa		País: Brasil Estado: [?]		
		Questões		Respostas possíveis		
Texto	Usa o texto das Lamentações?		Sim <input checked="" type="checkbox"/>	Não <input type="checkbox"/>		
	Texto Padrão?		Sim <input checked="" type="checkbox"/>	Não <input type="checkbox"/>		
	Na ordem original?		Sim <input checked="" type="checkbox"/>	Não <input type="checkbox"/>		
	Completo?		Sim <input checked="" type="checkbox"/>	Não <input type="checkbox"/>		
	Sem repetições?		Sim <input type="checkbox"/>	Não <input checked="" type="checkbox"/>	Ver ANEXO	
	Sem mutilações?		Sim <input checked="" type="checkbox"/>	Não <input type="checkbox"/>		
	Contem erros de ortografia?		Não <input type="checkbox"/>	Sim <input checked="" type="checkbox"/>	Ver ANEXO	
	Contem erros de silabação?		Não <input type="checkbox"/>	Sim <input checked="" type="checkbox"/>	Ver ANEXO	
	A prosódia é respeitada?		Sim <input checked="" type="checkbox"/>	Não <input type="checkbox"/>		
	O texto se faz inteligível?		Sim <input checked="" type="checkbox"/>	Não <input type="checkbox"/>		
	Estilo	Qual o estilo da obra?		Cantochão <input type="checkbox"/>	Moderno <input checked="" type="checkbox"/>	Outro <input type="checkbox"/>
		Semelhante a outras do gênero?		Sim <input checked="" type="checkbox"/>	Não <input type="checkbox"/>	Sousa, Meirelles
		Cantochão		Tridentino <input type="checkbox"/>	Outro <input type="checkbox"/>	[Não procede]
		Tono?		Ré <input type="checkbox"/>	Fá <input type="checkbox"/>	[Não procede]
		Tipo?		Homofônico <input type="checkbox"/>	Polifônico <input type="checkbox"/>	[Não procede]
Tonalidade?			Dó <input type="checkbox"/> Ré <input type="checkbox"/> Mi <input type="checkbox"/>	Fá <input type="checkbox"/> Lá <input type="checkbox"/> Si <input type="checkbox"/>	[Não procede]	
Canto Firme?			Sim <input type="checkbox"/>	Não <input type="checkbox"/>	[Não procede]	
Moderno		Tipo?		Concertante <input checked="" type="checkbox"/>	Outro <input type="checkbox"/>	
		Tonalidade?		Dó <input checked="" type="checkbox"/> Ré <input type="checkbox"/> Mi <input type="checkbox"/>	Fá <input type="checkbox"/> Lá <input type="checkbox"/> Si <input type="checkbox"/>	Dó menor.
		Tema original?		Sim <input type="checkbox"/>	Não <input checked="" type="checkbox"/>	Não são temas mas motivos
Mantém a modularidade?		Operístico?		Sim <input type="checkbox"/>	Não <input checked="" type="checkbox"/>	
		Andamento	Quantos?		Único <input checked="" type="checkbox"/>	Vários <input type="checkbox"/>
			Se único, qual?		Grave <input type="checkbox"/> Largo <input type="checkbox"/> Adágio <input type="checkbox"/>	Moderato <input type="checkbox"/> Outro(s) <input type="checkbox"/>
Elementos profanos?		Se outro(s)		Próprios <input checked="" type="checkbox"/>	Impróprios <input type="checkbox"/>	
		Só instrumentos permitidos?		Sim <input type="checkbox"/>	Não <input checked="" type="checkbox"/>	Oboés e trompas
	Textura instrumental		Própria <input checked="" type="checkbox"/>	Imprópria <input type="checkbox"/>		
Conclusões			MÚSICA: (NON) NIHIL OBSTAT [?]	TEXTO: NIHIL OBSTAT	Duração aproximada: 6 min. 30 seg.	

FICHA Nº 26		Autor: Não Indicado		Data/Ano/Período de Composição: primeira metade do século XIX		
Tópicos		Obra: Lamentação 1ª de Sábado Santo		País: Brasil		
		Questões		Estado: [?]		
		Respostas possíveis		Observações		
Texto	Usa o texto das Lamentações?	Sim	X	Não		
	Texto Padrão?	Sim	X	Não		
	Na ordem original?	Sim	X	Não		
	Completo?	Sim	X	Não		
	Sem repetições?	Sim		Não	X	
	Sem mutilações?	Sim	X	Não		
	Contem erros de ortografia?	Não		Sim	X	
	Contem erros de silabação?	Não		Sim	X	
	A prosódia é respeitada?	Sim	X	Não		
	O texto se faz inteligível?	Sim	X	Não		
	Qual o estilo da obra?	Cantochão		Moderno	X	Outro
	Semelhante a outras do gênero?		Sim		Não	X
	Cantochão	Triplicado				
	Tono?	Ré				[Não procede]
	Tipo?	Homofônico				[Não procede]
Tonalidade?	Dó		Mi		[Não procede]	
Canto Firme?					[Não procede]	
Moderno	Solo	X	Concertante	X	Outro	
Tonalidade?	Dó		Ré		Fá maior	
Tema original?					Alguns parecem populares	
Operístico?					Chamada das trompas	
Mantém a modularidade?					Une Letras Hebraicas com versículos	
Andamento	Quantos?		Único	X	Vários	
	Se único, qual?	Grave		Largo		
	Se outro(s)				Moderato	
					Outro(s)	
Elementos profanos?					Impróprios	
Só instrumentos permitidos?			Sim	X	Não	
Textura instrumental			Sim		Não	
			Própria	X	Imprópria	
Conclusões	MÚSICA: NON NIHIL OBSTAT		TEXTO: NIHIL OBSTAT [?]		Duração aproximada: 4 min.	

