



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

Dissertação de Mestrado

Proposta para Interpretação da *Missa Grande* de
Antônio dos Santos Cunha

Teoria e Prática da Execução Musical

Edilson Assunção Rocha

Edilson Assunção Rocha

Proposta para Interpretação da Missa Grande de Antônio dos Santos Cunha

Teoria e Prática da Execução Musical

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Execução Musical.

Área de Concentração: Regência Coral.

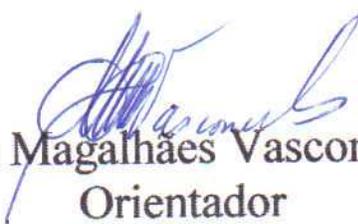
Orientador: Prof. Dr. Erick Magalhães
Vasconcelos

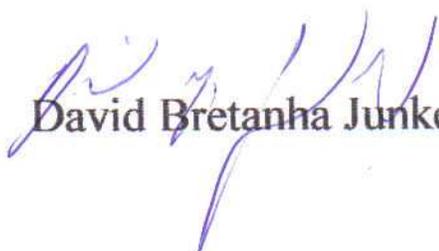
Salvador

Universidade Federal da Bahia - UFBA

2005

A Dissertação de Edilson Assunção Rocha foi aprovada


Erick Magalhães Vasconcelos
Orientador


David Bretanha Junker


Wellington Gomes da Silva

Salvador, 11 de março de 2005

DEDICATÓRIA

**Aos meus pais
Aos meus amigos
Aos meus mestres
A todos os que acreditaram**

AGRADECIMENTOS E EPÍGRAFE

Certamente que um trabalho como este, para o qual houve a doação de muito esforço, suor e lágrimas, deve-se não somente a quem o escreveu, mas a todos aqueles que de uma forma ou de outra contribuíram para que chegasse a termo.

Agradeço a todos que tornaram tal jornada menos árdua e contribuíram solidariamente:
aos amigos, professores, funcionários, alunos e técnicos do Conservatório Estadual de Música

Padre José Maria Xavier

aos integrantes da Orquestra Ribeiro Bastos e Lira Sanjoanense

aos integrantes do Coral da FALE – Faculdade de Letras da UFMG (2003)

Davi Alves de Sousa

Iasmin de Carlo e Silva

Romeu Rabelo

Laila Rosa

Aaron Lopes

Liliane Sales

Gislene Bontempo

aos nossos mestres e orientadores da UFMG e da UFBA

Agradecimentos especiais a:

Stella Neves

Aloísio José Viegas

Antonio José Justino

Geraldo Ivon Barbosa

Padre Paiva

Diva Alves

Abgar Antonio Campos Tirado

Márcio Teixeira Saldanha

Janaina Guerra Gomes.

Agradecimentos ainda mais especiais àqueles que nos precederam:

José Maria Neves

Antônio dos Santos Cunha

“ Se enxergamos mais longe, é porque somos anões em ombros de gigantes”

Isaac Newton

SUMÁRIO

Lista de figuras	7
Resumo	8
Abstract	9
1. INTRODUÇÃO	10
1.1 Objetivos	10
1.2 Justificativa.....	11
1.3 Metodologia	13
2. CONTEXTO HISTÓRICO	
2.1 Os Primórdios e o Ciclo do Ouro.....	16
2.2 O Fim do Ciclo do Ouro	18
2.3 A Importância da Musica.....	18
2.4 Música e Igreja	20
2.5 A Profissão Músico e o Meio Social	21
2.6 As Orquestras Bicentenárias.....	23
2.7 A Manutenção da Tradição.....	25
3. A ATUALIDADE EM SÃO JOÃO DEL-REI	
3.1 Hoje	27
3.2 Calendário Litúrgico Musical.....	28
3.3 Mantendo a Tradição.....	30
3.4 A Semana Santa	33
3.5 A Evolução das Orquestras.....	35
4. PESQUISA DE CAMPO	37
5. ESTILO	
5.1 A Escola Mineira	43
5.2 Influencia da Ópera	43

5.3 Musica Velha e Nova.....	45
6. INTERPRETAÇÃO OBJETIVA X SUBJETIVA	46
7. ANTÔNIO DOS SANTOS CUNHA	
7.1 Sua Obra	52
7.2 Pesquisas Anteriores	52
7.3 Brasileiro ou Português?	53
7.4 Período de Vida	54
8. ORIGINAIS	55
9. CRITÉRIOS PARA EDITORAÇÃO	61
10. MISSA GRANDE	
10.1 Resumo Descritivo.....	69
10.1.1 Kyrie.....	70
10.1.2 Gloria	71
10.1.3 Laudamus	72
10.1.4 Gracias	74
10.1.5 Domine Deus.....	75
10.1.6 Qui Tollis	76
10.1.7 Cum Santo	77
10.2 Tradução do texto da Missa	78
10.3 Curiosidades	78
11. CONCLUSÃO	81
11.1 Aspectos Técnicos.....	81
11.2 A Missa Revisada	85
11.3 Interpretação	85
12. BIBLIOGRAFIA	94
13. ANEXOS (<i>Missa Grande</i> - redução para vozes e piano)	

LISTA DE FIGURAS

1- Ilustração de Geraldo Guimarães, retratando vista parcial de São João del-Rei.....	16
2- Mapa rodoviário com a localização de São João del-Rei (...)	27
3- Orquestra Ribeiro Bastos em 1934 (...)	38
4- Trecho da clarineta II, do <i>Gloria</i>	40
5- Pag.3 do programa de concerto em que foi apresentada a <i>Missa Grande</i>	42
6- Capa original do soprano (...)	57
7- Canto inferior esquerdo da folha nº3 do clarinete I (...)	58
8- Folha nº3 dos baixos, onde se vê a indicação V.S	59
9- Compassos 1 e 2 do <i>Gloria</i> , com as fontes em tamanho normal	63
10- Compassos 20 e 21, viola e violoncelo do <i>Kyrie</i> com ligaduras (...)	64
11- Compassos 12 e 14 do <i>Kyrie</i> , com exemplos das dinâmicas adicionadas	64
12- Compassos 20 e 22, cordas do <i>Laudamus</i> (...)	65
13- Compassos 121 e 122, cordas do <i>Gloria</i>	65
14- Trompas e soprano do <i>Cum Sancto</i> , mostrando o detalhe da numeração	65
15- Primeiro compasso do violino II, na cópia original do <i>Gloria</i>	66
16- O mesmo compasso da fig. 15 na versão revisada.....	66
17- Mudança de andamento no <i>Cum Sancto</i> , com a barra dupla adicionada	66
18- Detalhe dos compassos iniciais do soprano, no <i>Gloria</i> (...)	66
19- Abreviatura da palavra <i>Kyrie</i> , na linha de soprano, compasso 12 a 14.....	67
20- Os mesmos compassos em versão revisada e com grafia modificada	67
21- Anotação na parte da clarineta I, antes do <i>Cum Sancto</i>	68
22- Orquestra Ribeiro Bastos em 1983 (...)	68
23- <i>Finis</i> grafado na parte do tenor	93

RESUMO

A presente pesquisa procurou identificar procedimentos interpretativos para a obra **Missa Grande** de **Antônio dos Santos Cunha**, cuja data aproximada é a virada do século XVIII. Foi realizada pesquisa bibliográfica sobre a regência, estilos musicais, história da música brasileira, sobre o contexto histórico e cultural das Minas Gerais, coletando dados para reflexões sobre interpretação. Foi realizada também pesquisa de campo, entrevistando e coletando dados junto aos músicos e às orquestras bicentenárias de São João del-Rei, MG, local de origem da composição. Nestas foram acompanhados os ensaios, apresentações e outras atividades. Foram buscadas informações sobre a obra e o autor através de entrevistas com musicistas do passado e outros em atuação, além de estudiosos e especialistas sobre a música desta localidade. Foi realizada revisão musicológica dos originais encontrados e edição em mídia moderna para execução pública em concerto e o posterior retorno deste material revisado às instituições de origem, para a continuidade de suas interpretações naquela comunidade. Foi efetuado também o registro em áudio da obra.

Chegou-se a conclusão que apesar de existirem fatores sociais, econômicos e culturais que poderiam ter influenciado a composição da peça estudada, estes não foram profundos o suficiente para distanciá-la de sua principal referência, que foi o classicismo europeu. O mesmo constitui base segura para sua interpretação. Foi constatado que a audição das orquestras bicentenárias de São João del-Rei pode ser um elemento importante para aqueles que desejem interpretar fora do seu contexto original as composições constantes em seus acervos.

ABSTRACT

This research is an attempt to identify interpretative procedures of the composition “Missa Grande” written by Antônio dos Santos Cunha. We did extensive research on conducting, genre and history of Brazilian music, by collecting information for reflection upon musical execution. In the town of São João del Rei, MG; we interviewed musicians in their bicentenary orchestras, as well as specialists, on the local music. We searched and gathered information about the masterpiece and its author. We did a musicological revision of the material previously found and a new edition in modern media for public execution in concert. This new material was made available to the institutions responsible for its keeping and maintenance, so that its executions can be continued in that community, as it has been happening for decades. We also recorded a performance.

We concluded that, in spite of the existence of social, economical and cultural facts that are very specific of the local life, the composition wasn't deeply changed in its greatest influence: the European classicism. We concluded that the audition of the bicentenary orchestras of São João del-Rey can be an important element for those who want to perform this musical piece out of its traditional environment.

1. INTRODUÇÃO

O repertório barroco da região do Campo das Vertentes, MG, é pouco conhecido do público brasileiro e de boa parte dos musicólogos e historiadores dedicados à música brasileira. A cidade de São João del-Rei é depositária de rico acervo, pois suas orquestras bicentenárias possuem vasta quantidade de partituras criadas por compositores do passado. Foi escolhida nestes arquivos a obra **Missa Grande** de **Antônio dos Santos Cunha**. O presente trabalho visa trazer informações sobre esta composição e contribuir para a divulgação daquele repertório.

Uma importante ação foi a concretização da edição musicologicamente revisada da obra a partir de suas cópias manuscritas, as quais datam do final do século XVIII ou talvez do início do século XIX. Da pesquisa bibliográfica até a apresentação em concerto da peça estudada, foi trilhado um percurso rumo à compreensão da obra em especial e à identificação de particularidades musicais, bem como outros elementos, cujo conhecimento possa conduzir a ações interpretativas específicas que possibilitem uma melhor execução.

1.1 Objetivos

O objetivo principal deste trabalho é o estudo da obra selecionada, visando à identificação de elementos específicos para sua interpretação. Para se chegar com sucesso à sua conclusão, foi observada a necessidade de execução de uma revisão musicológica baseada em seus originais. De certa forma, este que poderia ser um objetivo secundário, assumiu relevo tal, que se tornou uma meta importante e não mais uma etapa da pesquisa. Sua realização se justifica pelo fato de que, somente a partir de um estudo aprofundado e minucioso, haveria a certeza de que a *Missa Grande* seria uma obra realizável. Uma vez revisada, o próximo passo foi a edição da peça em mídia eletrônica. Os meios modernos de editoração se configuram a melhor maneira de deixar registrada graficamente uma obra

musical, devido a sua praticidade e seu custo reduzido. Assim, foi possível se obter uma cópia da obra, prontamente executável e acessível para pesquisas posteriores. Esta versão possibilitou o cumprimento de mais um objetivo específico: divulgar o repertório orquestral de São João del-Rei. O seu estudo precisa ser estimulado e certamente o conhecimento levantado auxilia neste sentido. Ainda sobre as necessidades da pesquisa, foi considerado relevante trazer a público esta obra através da apresentação em concerto do material produzido. A qualidade desta composição gerou estímulo para que a mesma não permanecesse somente como uma curiosidade acadêmica, uma vez que é a execução que dá vida à obra. Além da relevância de tal performance como laboratório para verificação das propostas levantadas, ela se tornou contrapartida para a comunidade, que recebe de volta aquilo que foi investido em recursos pela sociedade neste trabalho. Com isso, foi divulgado aquele acervo como o resultado de muitos esforços, executada mais uma etapa da pesquisa e dado a conhecer um pouco da história musical de nosso país.

Estando a execução planejada, foi considerada a conveniência de se gravar este concerto e assim, disponibilizar material em áudio, ainda que sem fins comerciais, para futuras consultas. Por fim, foram acrescentadas reflexões sobre interpretação em geral, uma vez que a obra estudada foi executada em um meio para o qual não foi concebida: a sala de concerto. Sem a pretensão de oferecer uma resposta definitiva¹, foi aventado que pensar a este respeito poderia conduzir a interpretações cada vez melhores, levando-se em conta aspectos diversos, muitos deles extra-musicais.

1.2 Justificativa

Até os anos 40 do século XX, pouco se sabia sobre a vida musical brasileira no período colonial. Devido à maior abundância de fontes, esta história tinha início sempre no

¹ Assunto levantado muitas vezes, sem fechar de todo a questão, por estudiosos muito capacitados.

século XIX com a chegada do Príncipe Regente Dom João e sua corte ao Rio de Janeiro. Tal situação mudou quando Francisco Curt Lange iniciou pesquisa sobre o período colonial, trazendo notícias de importante escola de composição nas Minas Gerais do século XVIII. Deste trabalho ressurgiram obras de Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, dentre outros. Algumas cidades foram mais estudadas, como Diamantina e Ouro Preto. Outras nem tanto, como as primeiras vilas surgidas na região do Campo das Vertentes, no vale do Rio das Mortes: São João del-Rei, Tiradentes e Prados. É de se estranhar o fato, se for levado em conta que nestas cidades existem arquivos importantes e orquestras bicentenárias. Há provas de que, desde o nascimento destas vilas, a atividade musical era protegida pelas organizações religiosas e pelo senado da câmara. Já em 1719 era estabelecido contrato para atendimento musical nas festas de São Miguel e Almas, em Prados.

As irmandades, confrarias e ordens terceiras tiveram importância na evolução musical da região. Cada uma destas ao celebrar suas festas do calendário religioso, procurava fazê-lo brilhantemente. Para cada festa eram compostas séries inteiras de obras. No caso específico de São João del-Rei, duas corporações dividem, desde os tempos coloniais, os serviços musicais religiosos: a Orquestra Lira Sanjoanense, fundada em 1776, e Orquestra Ribeiro Bastos, possivelmente fundada em 1790 (Neves J. M, 1984). Ambas preservaram em seus arquivos expressiva quantidade de composições históricas. É sabido que a intensa atividade musical nestas vilas setecentistas propiciou o surgimento de importante intercâmbio das composições criadas localmente com as dos compositores de outros centros, inclusive, de música vinda da Europa, o que certamente influenciou estes músicos. No momento presente estas orquestras atuam mais ou menos como no passado, atendendo musicalmente aos variados ofícios religiosos da cidade, com repertório diversificado.

O compositor Antônio dos Santos Cunha é uma incógnita. Existem pouquíssimas referências sobre ele, apesar de suas composições apresentarem qualidade insuspeita e serem

marcadas por características diferenciadas da produção típica daquela região. Sua obra, não muito vasta, mas nem por isso pouco importante, é ainda hoje executada naquela cidade.

O repertório mineiro da região do Campo das Vertentes, mais especificamente o de São João del-Rei, começa a ser estudado, porém, até o momento não se tem notícia de outros trabalhos sobre sua interpretação. Em geral, os intérpretes usam como referência estilos europeus, com similaridade formal e linguagem assemelhada, para suas execuções. Pode ser possível que existam elementos locais diferenciadores, baseados em aspectos históricos, culturais, estéticos e outros, que possam levar a caminhos diferentes e mais adequados quando da escolha da melhor prática para este repertório.

O acervo musical rico e muito variado, é executado pelas orquestras da cidade na atualidade, notadamente em serviços religiosos. Como se pôde prever, foi uma rica troca de experiências o contato com as atividades desempenhadas por elas, bem como foi positiva a elaboração de uma idéia de performance que possibilita enriquecer sua interpretação. O presente trabalho vai ao encontro das necessidades de preservação do patrimônio histórico imaterial brasileiro, muitas vezes negligenciado. Outro benefício foi o de trazer um novo alento para a execução destas obras dentro e fora de São João del- Rei.

1.3 - Metodologia

Foi iniciada a pesquisa partindo de estudos bibliográficos sobre interpretação, música em geral e regência, procurando levantar dados relevantes, que servissem de base para reflexões. Este é o material mais acessível e farto, dentre todos os que foram consultados e dele surgiram conclusões interessantes. Este estudo aconteceu concomitantemente a todo período da pesquisa, apesar de haver ocorrido com maior intensidade em seu início: sempre há uma informação para ser repensada ou consultada em caso de dúvida. Foram utilizados como referência livros como *A Arte da Regência*, de Silvio Lago (2002), importante devido à

sua atualidade e propostas para interpretação, além de abordar dados históricos. Friedrich Herzfeld (1977), em *La Magia de la Batuta*, trata de forma tradicional a regência, o que não é descabido, já que a direção musical é uma atividade guardiã de tradições. Harnoncourt (1984), em seu *Discurso dos Sons*, trata de discussões antigas para as quais ainda não existem consenso, e sua experiência pessoal é valiosa como referencial interpretativo. Para a execução da edição revisada foi usado como referencial o livro *Interpretação da Música* de Thurston Dart (2001), que também traz informações sobre execução histórica. Após a consulta a estes e outros livros, foram buscados volumes que trouxessem informações específicas da história e do contexto social, passado e moderno, da cidade que serviu de palco para estas descobertas. O levantamento destes assuntos revela-se importante devido à necessidade de se averiguar as suas hipotéticas interferências no processo criativo daquela época, e se ainda existem nas interpretações atuais resquícios das práticas originais. Em São João del-Rei, pode ser encontrado material bibliográfico um pouco mais raro e muito específico daquele lugar. Em *Efemérides de São João del-Rei*, de Sebastião Cintra (1982), estão registradas informações históricas importantes, assim como em *São João del-Rei: Século XVIII – História Sumária*, de Geraldo Guimarães (1996), ou mesmo Antonio Gaio Sobrinho (2001), em *Visita a Colonial Cidade de São João del-Rei*. Foram aproveitadas também fontes tradicionais e mais gerais como Bruno Kiefer (1977) e outras mais focadas na música da cidade como os vários artigos de Aloísio José Viegas e José Maria Neves.

Outra ação metodológica importante foi a pesquisa de campo. Nesta etapa foram entrevistados estudiosos e diretores das corporações musicais, além de músicos da atualidade e de épocas passadas. Estes últimos são como arquivos vivos das mudanças pelas quais passaram as corporações às quais pertenceram. Em campo, foi feito o acompanhamento das atividades das orquestras, em ensaios e celebrações, o que se mostrou muito útil para a

compreensão de vários fenômenos. Permitiu direcionamento importante deste trabalho e a compreensão do alcance social da atividade das orquestras para a região.

Foram buscados nos arquivos das orquestras as partituras que se tornaram o foco deste estudo e foi iniciado a partir delas e do conhecimento levantado, a revisão musicológica e a posterior editoração. Isto forçou uma breve pesquisa organológica sobre os instrumentos clarinete e trompa, que sofreram grande evolução daqueles dias até hoje, visando melhor adaptação de suas linhas melódicas para instrumentos modernos e outras pistas sobre a provável data da composição.

O contato com os musicistas que vivenciaram ao longo de suas vidas a música de São João del-Rei, da qual agora se toma ciência, foi vital para entendê-la, compreender como ela se insere nas celebrações e como estas celebrações se inserem na cultura e vida social daquele povo. Foi realizada também uma busca de dados sobre o compositor, extensão de suas criações e tudo que pudesse informar sobre as mesmas. A partir daí, foram checadas algumas referências conhecidas sobre estilo e como estas poderiam interferir na compreensão da obra pesquisada.

Estando as partituras já revisadas, foi realizado o seu estudo analítico, de forma a criar uma concepção interpretativa calcada nas informações colhidas durante a pesquisa e em confronto com a formação musical do pesquisador. A pesquisa de campo foi finalizada com a realização do concerto e serão apresentados agora os dados colhidos e as reflexões que foram propostas.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

2.1 Os Primórdios e o Ciclo do Ouro

A história da região começa com Tomé Portes del-Rei, vindo de Taubaté - SP, e que por volta de 1695 se instalou na região do Rio das Mortes, no local que ficou conhecido como Porto Real da Passagem. Recebeu o direito de cobrar pela travessia do referido rio, que tem este nome devido a “morrerem nele alguns que o tentavam passar a nado e a outros que se mataram a porretadas, brigando sobre a repartição de índios trazidos como escravos” (Gaio Sobrinho, 2001, p.11). Resolveu se dedicar ao trabalho agrícola e cuidar de sua fazenda, ao contrário de seus conterrâneos que optaram pelo garimpo. A região foi ponto de passagem e pouso para os bandeirantes paulistas, que seguiam para as ricas regiões da Vila Rica (atual Ouro Preto) e do Rio das Velhas (atual Sabará). Com a descoberta de ouro abundante nas águas do Rio das Mortes, começou a surgir um pequeno povoado, que foi chamado Arraial Novo de Nossa Senhora do Pilar, que viria em 1713 a se transformar na vila de São João del-Rei.

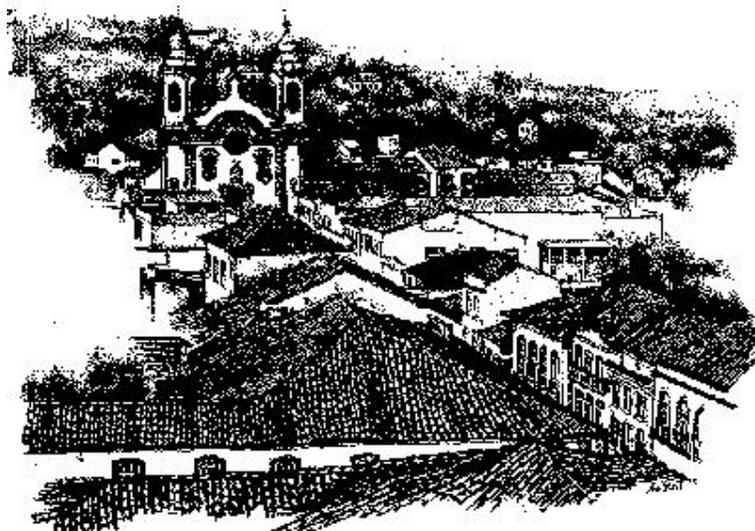


Figura 1- Ilustração de Geraldo Guimarães, retratando vista parcial de São João del-Rei¹.

¹ Coletado no site <http://www.sg.com.br/sao_joao/>, com a autorização de seus administradores.

O arraial foi palco da Guerra dos Emboabas², que findou em 1709. A vitória dos emboabas (forasteiros) contra os paulistas, primeiros exploradores, começa a esboçar a feição que viria a ter o povo dessa região. Minas nasceu mais mercantil e urbana que a grande maioria dos grotões brasileiros, que contavam com uma aristocracia rural e uma economia agrária. Isto fez surgir uma classe peculiar de cidadãos, o que seria de grande importância no surgimento e manutenção de uma vida cultural intensa (Kiefer, 1977).

A capitania das Minas Gerais emancipa-se da de São Paulo em 1720 e em fins do século XVIII é a região mais densamente povoada do país. A descoberta das riquezas minerais, sem dúvida, contribuiu significativamente para a expansão desta região. Dessa maneira, houve a possibilidade de uma atividade cultural profícua, o que de alguma forma, refletiu a exuberância do ciclo do ouro³. Segundo Sérgio Dias (2002), talvez a vida fosse menos formal nas Minas Gerais, sobretudo devido às asperezas da atividade mineradora e à distância da corte. Havia um enorme controle social em razão da circulação de riquezas. Essa necessidade de vigilância fez com que a elite branca se distanciasse das festividades e dos folguedos. Esta mesma elite não tinha ilustração ou interesse suficiente para se dedicar a atividades artísticas e tendia a desprezar as atividades braçais, o que ajudou a explicar a prevalência de músicos mulatos em toda a região. A autoridade judiciária foi criada em 1713, para tentar por freio às crescentes ocorrências criminosas, em uma época onde não raro, as pendências eram resolvidas pela lei do mais forte. Alguns poucos serviços públicos eram feitos por funcionários da administração. Os outros serviços eram contratados e nestes

² A notícia da descoberta do ouro chegou célere a Portugal. Por essa razão, ocorreu grande fluxo de portugueses em busca de enriquecimento fácil. Os paulistas, primeiros descobridores de tais riquezas, não viam com bons olhos a leva de forasteiros, considerados por aqueles como intrusos em uma terra conquistada com muito sacrifício. Os paulistas costumavam chamar os invasores de “emboabas”, que andavam sempre de botas e com panos enrolados sobre elas, lembrando uma ave da região com esse nome e que tinha os pés emplumados. O conflito ocorreu em várias regiões das Minas Gerais e os paulistas sofreram repetidos reveses, até serem finalmente derrotados. A vitória dos portugueses possibilitou a sistematização da retirada do ouro ao longo das décadas seguintes. A Matriz de Nossa Senhora do Pilar, igreja onde acontecem a maioria das celebrações com as orquestras, foi reconstruída fora do corpo do povoado após ter sido arrasada durante a guerra. Posteriormente, voltou a ser erguida dentro da vila, em seu prédio atual.

contratos eram exigidas garantias de que os serviços seriam prestados. Os oficiais mecânicos eram trabalhadores de ofícios manuais para os quais tinham que dar prova de habilidade e pagar tributos. Não há muitos registros de escolas, mas existia o subsídio literário, que era um imposto destinado a financiar a educação. Uma marca do progresso experimentado por estas vilas é o fato de São João del-Rei ter sido escolhida como capital da república, caso a Inconfidência Mineira⁴ tivesse obtido sucesso. O próprio Tiradentes⁵ nasceu naquela região na Fazenda do Pombal, pertencente à antiga vila de São José del-Rei, chamado anteriormente de Arraial Velho e hoje conhecida como Tiradentes.

2.2 O Fim do Ciclo do Ouro

Quando o ouro começou a se tornar escasso, as cidades da região hoje conhecida como Campo das Vertentes, experimentaram um quadro de profundas mudanças e adaptação a uma nova realidade. Diferentemente de outras cidades que quase sucumbiram ao fim do precioso metal, São João del-Rei manteve ainda alguma pujança econômica, mudando seu foco da mineração para o comércio. A atividade comercial da região era tão forte que abastecia outras comarcas e existiam normas de comercialização de produtos agrícolas que beneficiavam os consumidores em detrimento dos atravessadores.

2.3 A Importância da Música

A música acabou se tornando a principal atividade artística em São João del-Rei, e muito provavelmente, surgiu com a própria vila. Apesar de haver evidências de que a

³ O ciclo do ouro começou por volta de 1690 com as primeiras descobertas. O auge de sua exploração ocorreu entre 1740 e 1750, entrando em declínio a partir de 1766.

⁴ Ocorreu em 1789. O esgotamento do ouro gerou enorme pressão da coroa sobre os mineradores. Como as cotas de ouro habituais já não podiam ser entregues ao reino, o rei decretou a *Derrama*, o confisco de todo o ouro até que se chegassem às quantidades preestabelecidas. A insatisfação gerada pelo decreto, além da cobrança de outras dívidas, gerou o clima ideal para a insurreição. Existia entre os Inconfidentes o conhecimento dos ideais Iluministas e por eles influenciados, queriam construir uma universidade, promulgar uma constituição e criar uma República, circunscrita aos limites da capitania.

⁵ Joaquim José da Silva Xavier (1746 – 1789).

atividade musical era mais antiga, o primeiro registro de que se tem notícia data de 1717, a propósito da visita do governador D. Pedro de Almeida, Conde de Assumar, quando foi contratado pelo Senado da Câmara o mestre Antônio do Carmo. Após a recepção musical na entrada da cidade, foi cantado na igreja matriz um *Te Deum*, solene a dois coros, sendo que um destes era cantado em gregoriano pelo celebrante ou auxiliares. O outro coro, composto pelos cantores e instrumentistas, fazia a parte polifônica. É como se faz ainda hoje. O poder público foi também um importante financiador da atividade musical. A transcrição do *Livro de Accordão da Câmara Municipal de São João del-Rei*, de 1717 a 1967, o confirma:

12/06/1728 – Accordarão estes que fosse chamado Antônio do Carmo para que desse o que se lhe havia de dar pela música da festa que se há de fazer a 24 de junho e por ocasião de acção de graças e, com efeito, veio logo a este senado e se lhe prometeu corenta oitavas de ouro de que se dará música boa com dois coros (sic). (Guerra, 1967, p.15).

Colhidas dentre muitas outras de mesma natureza, as duas citações que se seguem também documentam as iniciativas do poder público:

29/01/1787 – Missa cantada em solenes exéquias pelo falecimento de D. Pedro III, ocorrido em 25 de maio de 1786. (Cintra, 1982, p.13).

03/01/1826 – A Câmara de São João del-Rei manda celebrar na Matriz do Pilar, missa cantada e solene *Te Deum*, em ação de graças pelo nascimento a dois de dezembro de 1825 do príncipe imperial D. Pedro II. Em sinal de regozijo, nas noites de um, dois e três de janeiro de 1826 foram iluminadas as casas da vila. (Cintra, 1982, p.41).

O Senado da Câmara, como se pode ver, contratava um certo número de festas, bem como celebrações especiais em regozijo, exéquias ou outras ocasiões. É oportuno ressaltar que a atividade cultural não se restringia somente à música, mas havia também forte movimento em torno do teatro, atualmente um pouco esquecido, assim como óperas completas, que foram realizadas nesta cidade já no século XVIII (Kiefer, 1977). A notícia mais antiga neste sentido é de 1775. Em 1778 já funcionava o primeiro teatro da cidade, a

hoje desaparecida Casa da Ópera, onde foram encenadas óperas patrocinadas pelo Senado da Câmara. Foram construídos outros teatros e freqüentemente, os espetáculos teatrais convencionais tinham aberturas e *intermezzos* orquestrais. Mais recentemente, no início do século XX, muitos músicos das orquestras trabalharam no cinema mudo, fazendo trilha sonora nas salas de projeção. Relata José Maria Neves, que os músicos que se dedicavam a esta atividade eram pertencentes às orquestras da cidade e exímios executantes, pois não raro, eram obrigados a realizar solos e improvisações (1984).

2.4 Música e Igreja

No período colonial foi a igreja quem centralizou a maioria das atividades musicais. A atividade litúrgica devia ser intensa, como podemos concluir pelo grande número de irmandades religiosas e templos. Certamente não se fazia missa sem música. As festas religiosas reuniam toda a comunidade. Tais celebrações eram ponto de encontro para todas as classes sociais e pode-se dizer motivo de júbilo. Por volta de 1750, a vila já contava com cerca de 3 mil habitantes. Existiam capelas, oratórios públicos, seis irmandades religiosas e três igrejas. Até o fim do século foram erigidas mais três, além de já estar em andamento a construção da igreja de São Francisco de Assis, uma das mais importantes da cidade. A população a esta altura já contava então com mais ou menos “seis mil almas” (Guimarães, 1996, p. 77). A primeira irmandade foi a de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito em 1708. Na reconstrução do Arraial Novo, incendiado em 1709 na Guerra dos Emboabas, reergueram a matriz de Nossa Senhora do Pilar fora do povoado, no ano de 1711. Nesta oportunidade criaram a Irmandade do Santíssimo Sacramento. Os homens mais simples criaram a Irmandade de São Miguel e Almas, em 1726, com sede nesta matriz. Assim, elas foram surgindo. As irmandades, confrarias e ordens terceiras tiveram importância na evolução musical da região. A história da música em São João del-Rei está intimamente vinculada às

irmandades, de tal forma que até hoje as orquestras prestam serviços nas missas e ofícios patrocinados por elas. Cada uma destas ao celebrar suas festas do calendário religioso, procurava fazê-lo de forma mais exuberante, buscando para tanto os melhores instrumentistas e compositores.

2.5 A Profissão Músico e o Meio Social

Os efetivos eram muito reduzidos, uma vez que era dispendioso financiar estas atividades musicais. Eram poucos instrumentistas e o coro geralmente um quarteto vocal sem a participação de mulheres, obedecendo ao dito latino “de que a mulher na igreja deveria permanecer em silêncio” (Viegas, A.J.⁶ 2004). A linha de soprano era realizada pelo tiple⁷ e a de contralto por um homem cantando em falsete. Podemos ler na transcrição⁸ do *Livro de Termos da Ordem do Carmo*, de 1761 a 1839, na folha 250, a listagem dos músicos e os respectivos valores pagos, para o atendimento do serviço da música nas festas religiosas de Nossa Senhora do Carmo em 1837:

Modesto Antônio de Paiva, contralto⁹, 16\$000
 Desidério Antônio Jesus Silva, tenor, 16\$000
 Hermenegildo Souza Trindade, baixo, 16\$000
 Francisco de Paula Miranda¹⁰, 1º violino, 16\$000
 João Alves de Castilho, 2º violino, 11\$000
 Francisco Vitor de Assis, 2º violino, 8\$000
 Francisco Assis Pacheco, 2º violino, 8\$000
 José Maria Xavier¹¹, 1º clarinete, 14\$400
 José Maximiano de Santana, 2ª clarineta, 12\$000
 Antônio Venâncio, 1ª trompa, 16\$000
 José Rosa, 2ª trompa, 10\$200

⁶ Aloísio Viegas é natural de São João del-Rei e profundo conhecedor de sua música. Ingressou em 1960 na Lira Sanjoanense como violoncelista. Em 1963 começou a fazer cópias de partes. Colaborou com Curt Lange e Cleophe Person de Matos. Realiza palestras desde 1978 sobre música mineira e participa de encontros de musicologia histórica por todo Brasil.

⁷ Menino cantor

⁸ Nesta transcrição não aparece a designação de soprano, ou tiple, que seria a de se esperar. Provavelmente, por se tratar de um menino, ele não poderia assinar recebimento, o que normalmente era feito pelo diretor da orquestra, a quem muitas vezes, ficava também a incumbência de prover sua educação.

⁹ Observe-se que, de fato, o cantor recebe a classificação da voz grave feminina atual e não estão relacionadas mulheres na lista

¹⁰ Diretor e responsável pelo serviço

¹¹ O futuro Padre e compositor histórico mais proeminente de São João del-Rei, então com 18 anos. Compôs grande volume de obras e viveu de 1819 a 1887. Foi personalidade pública e considerado sacerdote exemplar.

José Gerônimo de Miranda, rabeção, 16\$000
 Joaquim Lourenço de Miranda, contrabaixo, 14\$400
 Inácio Soares Batista, trombone, 10\$000 (Cintra, 1982, p.47).

É interessante o registro, não somente como prova documental do efetivo instrumental daquela época, mas também de quanto recebiam individualmente os músicos. A profissão era valorizada: um escravo músico na colônia costumava ser mais caro que os demais. Certamente alguns profissionais viviam bem, mas isto não quer dizer que todos eram bem pagos e uma avaliação precisa é difícil de ser feita. De qualquer maneira, o progressivo empobrecimento das irmandades e o processo inflacionário fizeram com que os vencimentos dos músicos despencassem:

Em 1837, o contrato anual dos músicos da Ribeira Bastos na Igreja de São Francisco (200\$000) equivalia à metade do que foi pago pela compra do terreno destinado ao novo teatro local. (...)

Para simples comparação, na temporada de ópera de 1885, a assinatura custava entre 3\$000 e 1\$000 (o salário [total] da orquestra, já bem grande [em efetivo, bem entendido] correspondendo a quinhentos ingressos de menor valor [ou seja, 500\$000]); pouco depois, o preço do terreno destinado à construção do Teatro Municipal foi de 6.000\$000, longe da proporção de dobro observada [quase] cinquenta anos antes (Neves, J.M. 1984, p.18).

Durante o período minerador, a unidade de peso do ouro era chamada oitava, e era a unidade monetária utilizada para a execução dos contratos. O último contrato de músicos em oitavas de que se tem notícia, data de 1806. A partir de então, são contratados em mil-réis. Quem assinava o contrato era o diretor da orquestra e muito provavelmente, pesavam o seu prestígio e o prestígio do compositor no momento de se ajustarem os preços.

A música sacra feita no Brasil daquele tempo, a exemplo de composições de todas as partes do mundo, era criada segundo as possibilidades de um determinado efetivo. O virtuosismo quando ocorria, era feito sob medida segundo o amadurecimento técnico dos músicos. Se era dispendiosa a manutenção das orquestras e os músicos eram funcionários das ordens, pode-se imaginar que deveriam ter muito bom nível. Com o declínio da mineração e a recessão que se instalou, os músicos profissionais se viram forçados a encontrar atividades

remuneradas paralelas. Ao longo do tempo, firmou-se a condição de amadorismo que perdura até os dias de hoje.

2.6 As Orquestras Bicentenárias

Em São João del-Rei, duas corporações atuam ininterruptamente a mais de dois séculos nos serviços musicais religiosos: A Orquestra Lira Sanjoanense e Orquestra Ribeiro Bastos, sendo que ambas também possuem seus próprios corais¹². É provável, entretanto, que estas orquestras, com uma possível origem comum, tenham surgido a partir da necessidade não somente do atendimento simultâneo aos ofícios religiosos, mas também devido à segregação racial da época que separava os brancos dos pardos. Mercado de trabalho e cerimônias suficientes para ambas com certeza existiram.

É certo que a intensa atividade musical nestas vilas setecentistas foi o que propiciou o surgimento de importante atividade de intercâmbio das composições criadas localmente com as dos compositores de outros centros. No estandarte da Lira Sanjoanense, abençoado em 1889, encontram-se os nomes de Emerico Lobo de Mesquita, Padre João de Deus e Padre José Maurício. Isto prova que muito antes dos estudos de Curt Lange sobre o “Barroco Mineiro”, estes compositores já eram admirados e apreciados. Existem nos arquivos das orquestras sanjoanenses cópias de composições de Haydn marcadas pelo uso.

Nesta época também se introduziu o “reforço”. Por esta razão, é que até hoje, a celebração do *Domingo de Passos* é realizada em São João del-Rei no quarto domingo da quaresma, em Tiradentes, no quinto domingo e em Prados, na Semana Santa. O “reforço” acontecia quando os músicos de cada uma das localidades se reuniam e tocavam juntos nas

¹² Sempre que forem feitas referências às orquestras, estará tratando-se também dos seus corais. Por conseguinte, pode-se considerar, salvo ressalva, que estará sendo levada em conta a execução de música sinfônico-coral

solenidades para reforçar a sonoridade das orquestras, daí que os dias das mesmas celebrações eram diferentes para cada uma das vilas (Viegas, A.J. 1987).

Em 1776 foi criada a “Companhia da Música”, depois orquestra Lira Sanjoanense, ainda hoje em atividade e considerada a mais antiga das Américas. Para a criação da Orquestra Ribeiro Bastos, José Maria Neves (1984) indica o ano de 1790 como o mais provável. Segundo o mesmo autor, é possível que o núcleo do qual ela se originou seja bem mais antigo, podendo a data de sua fundação recuar para o ano de 1755. Para a confirmação desta hipótese serão necessárias mais pesquisas.

A atividade musical foi bastante intensa no século XVIII e grande parte dos músicos eram mulatos. A coroa chegou a ser comunicada que existiam tantos mulatos ociosos, que a maioria trabalhava como músicos em uma quantidade que não se via em outras partes do reino. A atividade musical era uma oportunidade de ascensão em uma época em que era muito difícil a mobilidade social. A Lira Sanjoanense é conhecida até hoje pelo apelido de “rapadura” e a Ribeiro Bastos como “coalhada”. Sempre se falou que estes apelidos se referem à cor da pele de seus integrantes em um passado distante, onde seriam admitidos somente pardos na Lira e brancos na Ribeiro. No caso desta última, é mais certo que seriam pardos claros. É tradição que se ofereçam pedaços de rapadura aos músicos após as celebrações da Novena de Nossa Senhora da Boa Morte, que é tida como a mais importante para a Lira Sanjoanense.

A Orquestra Ribeiro Bastos era conhecida genericamente como “partido da música”. Era também chamada pelo nome de quem a regia. Em 1860, assumiu este cargo Martiniano Ribeiro Bastos. Homem público, foi vereador e presidente da Câmara Municipal, além de compositor e professor de música. Esteve à frente da orquestra por 52 anos, até 1912, e durante este período, as pessoas se referiam à “orquestra dirigida pelo maestro Ribeiro

Bastos”, e depois à “orquestra do Ribeiro Bastos”. Com o passar dos anos, assumiu oficialmente o nome do ilustre regente.

Houve no passado muita rivalidade entre as duas corporações, que deu lugar a um saudável intercâmbio e cooperação, sendo que atualmente os músicos de uma orquestra emprestam quando necessário, suas habilidades para os compromissos da outra. Foi fundada em 1930 a Sociedade de Concertos Sinfônicos, que conta com a participação de músicos de ambas orquestras para a divulgação de música profana, fato que sinaliza para este novo espírito de colaboração.

2.7 A manutenção da tradição

Até um passado recente, a aprendizagem dos músicos se dava dentro das próprias orquestras. Além das aulas particulares de instrumento, os músicos novos eram orientados em seus respectivos naipes por outros mais experientes, e assim sucessivamente, de geração para geração. Aqueles alunos que tinham condição financeira melhor pagavam pelas aulas, mas aqueles que não tinham muitas posses recebiam aulas gratuitas: nenhum interessado ficava sem estudar. Era comum que os meninos comessem como tiple e depois passassem a estudar algum instrumento de sua preferência. Aconteceu no século XIX com o Padre José Maria Xavier, que entrou na Lira Sanjoanense em 1827 aos oito anos de idade como menino cantor (Viegas, A.J.2004), e aos 18, já era primeiro clarinetista, como comprovam os livros de termos da Ordem do Carmo (Santos, 1941; Cintra, 1982). Aparentemente continuou ocorrendo desta forma até meados do século XX. É o que relata José Justino Guimarães¹³ (2004) sobre sua própria trajetória: começou como menino cantor e assim que sua voz ficou grave foi cantar nos baixos. Aprendeu a tocar violino e ficou neste naipe por muitos anos, até

¹³ Presidente da Lira Sanjoanense desde 1999, da qual participa a mais de cinquenta anos. Nasceu em 1936 e em 1948 entrou para a orquestra levado pelo pai, que tocava percussão. Segundo o mesmo, não era raro que o interesse pela música surgisse desta forma, por intermédio de parentes que participavam das corporações.

3. A ATUALIDADE EM SÃO JOÃO DEL-REI

3.1 Hoje

São João del-Rei está localizada em Minas Gerais na região do Campo das Vertentes. É uma região onde predomina a extração de minério, existindo várias empresas que se dedicam a esta atividade. É uma importante produtora de ferro-ligas e gusa. São importantes também a indústria moveleira e a de artefatos de estanho, que possui reconhecimento internacional. Suas principais atividades econômicas são o turismo, a prestação de serviços e o comércio. Está situada na latitude 21° 08'00", longitude W 44° 15' 40", a 180 km da capital Belo Horizonte. Altitude média 898 m acima do nível do mar e máxima 1338 m. Área total do município de 1.467,5 km², com população de cerca de 75.300 habitantes.



Figura 2 - Mapa rodoviário com a localização de São João del-Rei e as principais cidades da região.

São João del-Rei é hoje conhecida como “terra da música” ou “cidade onde os sinos falam”. Este fenômeno da “linguagem dos sinos” foi reconhecido como patrimônio imaterial do Estado de Minas Gerais e denota como o elemento musical faz parte da cultura do lugar. Existem três toques de sino característicos: o dobre simples, o duplo e o repique. Conforme a maneira de tocá-los e sua combinação, eles conversam, indicando qual evento ou ato litúrgico está para acontecer. Isto ocorre como era no passado. Aloísio Viegas (2004) relata que na Ordem do Carmo, os falecimentos eram comunicados pelo toque dos sinos e os músicos ficavam de prontidão, sabendo que teriam que se dirigir à igreja para tocar na cerimônia fúnebre. Com o passar dos anos, muitos comunicados foram sendo transmitidos desta forma e viraram tradição.

3.2 Calendário Litúrgico-Musical

A cidade tem uma vocação turística e cultural intensa, como se pode constatar pela existência dos mais variados grupos e instituições dedicados à cultura: corais diversos, bandas de música, conservatório, grupos de teatro, dança, dentre outros. As orquestras bicentenárias são uma prova eloqüente desta vocação: atualmente, seus integrantes são amadores e se dedicam a outras atividades profissionais. Até mesmo aqueles que são musicistas por profissão, não recebem pela sua participação nas celebrações. São muito fortes os vínculos afetivos dos musicistas com as orquestras (Gomes, 2004). Não raro, em ocasiões especiais como a Semana Santa, músicos profissionais radicados em outros estados e cidades, retornam a São João del-Rei para participar dos eventos. Estes ocorrem segundo a tradição, de forma muito semelhante como acontecia em outros tempos. A equipe de liturgia da paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar (1997), enumera os seguintes eventos litúrgicos, que ocorrem com acompanhamento das orquestras bicentenárias da cidade:

- Novena de São Sebastião, de 11 a 19/01, com acompanhamento da Lira Sanjoanense desde 1776
- Novena de São Gonçalo Garcia, acompanhada pela Lira desde a primeira metade do século XVIII
- Setenário das Dores de Maria Santíssima, na 5ª Sexta-feira da quaresma, com participação da Orquestra Ribeiro Bastos, desde fins do século XVIII
- Semana Santa, da qual participa a Ribeiro Bastos, é o evento mais importante da cidade
- Comemorações do mês de Maria, em maio, com participação de ambas orquestras em dias alternados, desde 1891
- Comemorações do mês do Sagrado Coração de Jesus, em junho, com ambas orquestras desde 1894
- Novena de Nossa Senhora do Carmo, de 9 a 15/07, acompanhada pela Ribeiro Bastos desde 1925
- Novena de Nossa Senhora da Boa Morte, ocorre de 5 a 13/08, acompanhada pela Lira desde 1776, é a solenidade para a qual existe maior número de composições, incluindo uma obra de Antônio dos Santos Cunha
- Quinquena das Chagas de São Francisco de Assis, que acontece de 12 a 16/09 desde 1774, acompanhada pela Ribeiro Bastos
- Novena de Nossa Senhora das Mercês, de 15 a 23/09, celebrada desde 1730 e acompanhada desde 1776 pela Lira
- Tríduo em honra de São Miguel Arcanjo, de 26 a 28/09, acompanhado pela Lira desde 1776
- Novena de São Francisco de Assis, de 25/09 a 03/10, acompanhada pela Ribeiro Bastos

- Comemorações do mês do Rosário, de 1/10 a 02/11, desde 1883, com acompanhamento de ambas orquestras em dias alternados
- Novena de Nossa Senhora do Pilar, de 12 a 18/10, acompanhada pela Lira
- Novena da Imaculada Conceição, de 29/11 a 07/12, Orquestra Ribeiro Bastos.

Além destas celebrações especiais, ocorrem durante todo o ano as seguintes missas acompanhadas pela Orquestra Ribeiro Bastos:

- Missa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, todas as quintas-feiras
- Missa da Irmandade do Senhor dos Passos, todas as sextas-feiras
- Missa da Ordem terceira de São Francisco, aos domingos.

Temos também as missas que são acompanhadas semanalmente pela Lira Sanjoanense:

- Missa da Confraria da Nossa Senhora da Boa Morte, todas as quartas-feiras
- Missa da Confraria de Nossa Senhora do Rosário, todos os domingos.

Pode-se perceber o enorme volume de compromissos que as orquestras atendem ao longo do ano. Para cada um destes eventos, além de peças recentes em menor número, existem séries completas de obras históricas que são executadas assim como era no passado. É um fato notável, pois, são obras compostas a 100 ou 200 anos para serem ouvidas nestas igrejas, pelas mesmas orquestras, nas mesmas celebrações e ainda continuam sendo executadas. Mesmo que esta tradição esteja costumeiramente ameaçada e o descaso de alguns assombre sua continuidade, existe empenho genuíno de muitos para que a mesma não se perca.

3.3 Mantendo a Tradição

Apesar de ter sido abolido pelo vaticano, a comunidade de São João del-Rei ainda celebra o Ofício de Trevas. O povo da cidade costuma dizer que é o único lugar no mundo em

que tal ofício ainda é celebrado, na sua estrutura antiga, em latim. A manutenção destas tradições, que aconteceu de modo tão peculiar, deve-se principalmente aos esforços de preservação das orquestras e ao tão decantado tradicionalismo dos mineiros, além de esforços pessoais, como os do Padre Paiva¹, que optou por manter a presença das orquestras nas celebrações. A orientação da Igreja católica tem sido no sentido de se abolir da missa as formas musicais mais elaboradas e buscar a participação popular, com isso pretensamente estimulando a religiosidade do fiel. Assim, nos tempos modernos, as celebrações vêm sendo realizadas com músicas ditas “populares”, que muitos cantam, mas não têm o brilho e a qualidade das composições históricas.

As orquestras de São João del-Rei não podem ser ouvidas como orquestras de concerto. Na verdade, nem existe esta pretensão. Fazem uma música utilitária, ligada principalmente à celebração e menos preocupada com a expectativa de fruição estética. Não são aspectos excludentes e a maioria dos músicos tem plena consciência e musicalidade suficientes para se regozijarem de suas melhores performances. Muitos problemas técnicos estão relacionados com as dificuldades decorrentes do excesso de compromissos, além do tempo escasso que a maioria dos integrantes tem para se aprimorar ao instrumento ou em técnica vocal. Muitas vezes alguns instrumentos são ordinários ou estão mal conservados, mas mesmo assim, os músicos prestam seus serviços de forma espontânea e valorosa. Muito já se falou com críticas e gracejos da afinação francamente imprecisa ou da rítmica imperfeita.

¹ Nascido em 1928. Foi ordenado Padre em 1953. No ano seguinte chegou à condição de Vigário Paroquial e em 1967, tornou-se Pároco. Nascido em São João del-Rei e sensível à importância da tradição para a cidade, resolveu não seguir as recomendações do Concílio Vaticano II, que propôs em sua reforma litúrgica a adoção da missa em língua vernácula e a extinção de determinados ofícios, como o de Trevas que ocorre durante a Semana Santa. No caso deste, o ilustre sacerdote o manteve, diminuindo o número de salmos recitados para que a celebração não ficasse demasiado extensa. Com o auxílio das Ordens e Irmandades, foi peça chave para a manutenção das missas cantadas em latim, que possibilitaram a continuação das orquestras, uma vez que esta participação nas missas é a razão delas existirem. Tem planos para a criação de uma escola de canto gregoriano, para ajudar a manter a tradição destas celebrações. Os livros, *Piedosas e Solenes Tradições de Nossa Terra, volumes I e II* (ver bibliografia), foram por ele idealizados. O volume I trata somente da Semana Santa e apresenta os textos em latim ao lado das traduções em português, além dos cantos gregorianos em notação neumática, transcritos pelo próprio Padre Paiva. O volume II aborda as demais celebrações.

Estes aspectos poderiam levar um observador menos atento a considerar na atualidade, a atuação das orquestras como um fenômeno folclórico ou etnomusicológico. Possivelmente não é o caso. Tais imprecisões apesar de curiosas, não são parte integrante ou fundamental do trabalho. Acontecem por acaso, não são desejadas apesar de sua ocorrência e nem se trata de um sistema musical específico. Uma execução apurada não tornaria diferente ou descaracterizaria a tradição². Seja como for, esta execução exata não é a maior preocupação dos regentes, e mesmo imprecisa, proporciona ao fiel sanjoanense um privilégio: testemunhando tais celebrações, pode-se ter a correta medida do poder transcendente que a música enseja nestes momentos. Ainda assim, as execuções estão cada vez mais bem realizadas. A chegada de músicos jovens e mais bem orientados, além de dar um novo impulso e vitalidade às orquestras, tem feito as performances melhorarem paulatinamente. Os músicos têm se aprimorado com a presença de professores cada vez mais bem preparados. Se no passado aprendiam no seio da própria orquestra, atualmente este aprendizado tem sido feito preliminarmente em escolas, notadamente o Conservatório Padre José Maria Xavier³, instituição pública, gratuita e muito concorrida. Esta grande procura por educação musical é mais um sinal da importância que as artes têm para o povo sanjoanense. É muito interessante ver a quantidade de estudantes de música que passam pelas suas ruas históricas com seus instrumentos, cada um deles potencial músico que poderá ajudar a conduzir esta longa tradição por mais duzentos anos.

² Quem sabe algum etnomusicólogo se interesse pelo assunto e possa contribuir oportunamente com maiores e melhores informações sobre o tema.

³ Foi criado pelo então Governador do Estado Juscelino Kubitschek de Oliveira, por iniciativa do então deputado e também futuro Presidente da República Tancredo Neves, em 1952. Surgiu em sintonia com a vocação cultural da cidade, e tinha por finalidade formar novos músicos para suprirem as orquestras. Com o tempo extrapolou este objetivo e além de canto e dos instrumentos de orquestra (toda a família das cordas, madeiras e metais), ensina piano, violão, flauta doce, musicalização infantil, artes plásticas e artes cênicas. Oferece curso profissionalizante de Técnico em Instrumento e Canto, em nível de Ensino Médio. Para o mesmo acorrem alunos não somente de São João del-Rei, mas também de cidades de toda a região. Recebeu em 1954 o nome do compositor sanjoanense Padre José Maria Xavier, como homenagem ao patrono da cadeira número 12 da Academia Brasileira de Música (Carmo, 2002).

3.4 A Semana Santa

As solenes e musicais tradições da cidade tornaram-se eventos turísticos concorridos, sendo a Semana Santa, sem sombra de dúvida o maior deles. Um fato que deve ser destacado, é que o caráter religioso não se perdeu com o afluxo de visitantes e a conseqüente movimentação financeira. A Orquestra Ribeiro Bastos se apresenta dentro da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, acompanhada pelo coral, à exceção do Lava-Pés, que é celebrado do lado de fora da igreja. Nas procissões participa a Banda Teodoro de Faria, que no passado também fazia parte da orquestra, mas atuando em espaços abertos⁴. Na procissão do enterro, o coral também canta.

O repertório é escolhido sobre a mesma lista de obras, todos os anos, executadas inteiras ou em partes. Eis alguns títulos :

- *Ofício de Trevas* do Padre José Maria Xavier
- *Kyrie e Gloria* da Missa Grande
- *Abertura Il Duca de Foix* de Marcos Portugal
- *Domini tu Michi* do Padre José Maria Xavier
- *Motetos* de Martiniano Ribeiro Bastos
- *Miserere* de Manoel Dias de Oliveira
- *Ofício de Sexta Feira da Paixão* do Padre José Maria Xavier
- *Venite* de Martiniano Ribeiro Bastos
- *Popule Meus* de Manoel Dias de Oliveira
- *Stabat Mater* de João da Matta
- *Crux Fidelis* de Presciliano Silva
- *Gradual de Nossa Senhora das Dores* do Padre João de Deus

⁴A Banda Ribeiro Bastos surgiu paralelamente à orquestra em meados do século XIX. Após a morte do Maestro Ribeiro Bastos em 1912, um grupo de músicos distanciou-se do núcleo original, talvez insatisfeitos politicamente, e fundaram uma outra corporação que deu origem à Banda Teodoro de Faria.

- *Matinas e Laudes da Sexta-Feira Santa* do Padre José Maria Xavier
- *Ofício de Sábado Santo* do Padre José Maria Xavier
- *Vidi Aquam* de Martiniano Ribeiro Bastos
- *Missa da Catedral* do Padre José Maria Xavier
- *Regina Coeli* de Lobo de Mesquita
- *Te Deum* de Francisco Manoel da Silva.

Também são executadas outras peças avulsas do Padre José Maurício, Cantelmo Junior, Martiniano Ribeiro Bastos, Padre José Maria Xavier, Marcos Coelho Neto, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Geraldo de Souza, José Antonio Alves, Presciliano Silva dentre outros.⁵

Se a Semana Santa e as novenas contam com a presença maciça dos músicos, isto infelizmente não ocorre nas celebrações ordinárias. Nestas, o quorum costuma ser muito baixo, obrigando à escolha de composições que possam ser executadas pelos presentes. Isto implica na necessidade de um sólido conhecimento do repertório por parte do regente. Algumas vezes, são colocadas nas estantes duas ou mais peças para o mesmo ato litúrgico e no último momento, o regente escolhe qual vai ser executada. Em outras oportunidades, as partituras são buscadas nos instantes que precedem sua interpretação. Nas igrejas onde acontecem as celebrações musicadas existem pequenos arquivos, com cópias das peças que são opções para execução nestas ocasiões. Sempre há um voluntário que distribui e recolhe imediatamente as partituras. Enquanto na nave principal, a missa transcorre com serenidade, o coro costuma ficar em intensa atividade entre uma peça e outra.

Vem do passado, o hábito de serem executadas aberturas de ópera no início de determinadas missas, de preferência, aberturas que sejam do mesmo período histórico.

⁵ Nos últimos tempos, começaram a ser adotadas para as celebrações composições de autores recentes, que segundo o pianista e compositor sanjoanense Abgar Antônio Campos Tirado (2004), são criadas conforme o estilo das composições históricas da cidade. Dentre estes podemos citar Antônio Martiniano Benfica e Geraldo Barbosa.

Dependendo da celebração, também podem ser executadas marchas festivas ao final. São estes dois os raros momentos onde não acontece a participação do coral.

3.5 Evolução das Orquestras

Abgar Antonio Campos Tirado⁶ (2004), relata que em um passado recente, havia um certo orgulho dos músicos, que consideravam virtude o fato de não estudarem suas partes, executando sempre à primeira vista. Consideravam depreciativo levar para estudo. “Era quase um desdouro levar para casa” (Tirado, 2004). Seguindo com o mesmo relato, ele também conta que isso aconteceu em uma época em que os músicos foram envelhecendo, mas, diferentemente de hoje, a chegada de jovens não era tão intensa. As tentativas de reciclagem, com cursos de aperfeiçoamento ministrados por professores de outros centros, não eram bem recebidas pelos antigos.

Para as obras mais executadas ao longo dos anos não acontecem ensaios. Seu aprimoramento se dá lentamente e os músicos iniciantes têm muita dificuldade nas peças mais elaboradas. Isto faz com que as interpretações dos regentes destas orquestras se constituam num exercício muito diferente do que seria o habitual. Não é possível ajustar todos parâmetros e os instrumentistas acabam agindo um tanto por conta própria. Não existe a preocupação em se trabalhar as arcadas das cordas e talvez nem haja tempo. Os desníveis das habilidades musicais de seus integrantes, força o nivelamento do resultado musical pelo menos hábil. Isto faz também com que exista uma grande quantidade de segundos violinos, cujas linhas melódicas são menos difíceis, e ainda assim acabam por soar pouco. Violas quase não as há: existe uma certa “cultura do violino”, sendo este o instrumento mais procurado. Talvez a

⁶ Natural de São João del-Rei, poliglota, professor de línguas pan-germânicas, estudioso com vasto conhecimento em música, ex-diretor do Conservatório Padre Jose Maria Xavier. Pianista, estudou com professores de renome internacional como Jacques Klein e Madalena Tagliaferro, sobre quem é especialista.

necessidade de se aprender a ler em mais uma clave⁷ afugente os possíveis interessados nas violas. Estas existem para empréstimo, apesar de serem poucas unidades. As cordas graves sempre são escassas. Contrabaixistas e violoncelistas muitas vezes são difíceis de ser encontrados. Instrumentistas de sopros existem em boa quantidade e na média, costumam ser mais evoluídos tecnicamente que os demais. São João del-Rei é muito bem vocacionada com relação ao canto. Existem bons solistas e cantores com excelente material vocal, que por intermédio de estudo, acabam mantendo as orquestras sempre despreocupadas com relação aos solos vocais. Na realidade, as partes vocais costumam ser mais bem executadas que as instrumentais. Uma introdução instrumental adquire outra dimensão quando entra o coro, ajustando melhor a afinação e o sentimento. Este fato ajuda a explicar a tradição de música sinfônico-coral que se fixou em São João del-Rei: além de sua origem sacra, as interpretações mais empolgantes dos corais sanjoanenses dão uma outra dimensão à liturgia. É interessante notar, que a construção sinfônico-coral, trabalhosa e dispendiosa, muitas vezes ausente de grandes centros financeiros, culturais e políticos, seja a marca maior da música desta cidade.

Com o amadorismo, a participação dos interessados ficou facilitada. Assim, os efetivos aumentaram radicalmente. Se no passado havia, na maioria das ocasiões, poucos instrumentos ou vozes por naipe, podemos encontrar hoje até 80 músicos nas celebrações mais importantes⁸. As orquestras são remuneradas pelas irmandades, mas os valores pagos não são vultosos e são empregados na manutenção das sedes, dos instrumentos, do acervo e outros gastos corriqueiros.

⁷ A iniciação musical tradicional dá muita ênfase à leitura da clave de sol, um pouco menos na de fá de quarta linha e quase não se trabalham as outras claves.

⁸ As figuras n.º 3, de 1934, pág. 38, e n.º 22, de 1983, pág. 68, demonstram o aumento do número de integrantes na Orquestra Ribeiro Bastos ao longo das décadas.

que para atender as necessidades da orquestra, finalmente foi tocar viola. Desta forma foi sendo feita a manutenção e garantida a sobrevivência dos grupos. Com a regência ainda ocorre mais ou menos da mesma maneira: o novo regente habitualmente era, e ainda é, um músico da própria orquestra. Ao demonstrar interesse e aptidão para o cargo, ia assumindo paulatinamente esta função, até que finalmente o regente anterior, por um motivo ou por outro, a abandonasse por completo. Todos os conhecidos, sem exceção, foram gestados no seio das próprias corporações. É importante ressaltar, que a presença do regente deve ter surgido em um passado recente, pois o próprio diretor ou compositor era quem fazia a direção musical. Um músico com esta única incumbência seria mais uma despesa e menos remuneração para os demais. Durante o processo de transição do profissionalismo para o amadorismo, o aumento dos efetivos teria forçado ao surgimento da figura do regente. Mais do que em outras organizações, estes regentes sem formação acadêmica, pois gestados no seio das corporações, atuam principalmente como mantenedores das tradições musicais da cidade. Aglutinam em torno de si e de seu sólido conhecimento da música local as agremiações a que pertencem, ora como administradores, ora como consultores, ora como professores.

4. PESQUISA DE CAMPO

Para o início da pesquisa de campo, foram escolhidas cinco ações básicas. A primeira delas foi a pesquisa na biblioteca pública de São João del-Rei, onde podem ser encontrados livros que contam a história da cidade, escritos por historiadores do próprio local. Estes livros não são facilmente encontrados em outras praças e por serem obras de escritores que conhecem intimamente a cidade, são presumidamente fontes confiáveis. De fato, tais livros existem em grande quantidade e trazem muita informação válida: não somente dados históricos, mas também transcrições de documentos oficiais e trechos de reportagens antigas de jornais que já há muito não circulam. Nesse âmbito, foi obtido extenso material. A segunda ação foi a pesquisa nos acervos das orquestras bicentenárias Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, onde se pode encontrar material farto e de valor histórico ímpar, já que são arquivos depositários de partituras em boa parte exclusivas e que remontam o século XVIII. Os esforços de pesquisa foram centrados sobre a obra escolhida, uma vez que a manipulação de tais documentos é restrita e muitos não apresentam boas condições de conservação. A terceira ação foi o acompanhamento dos ensaios e apresentações destas orquestras, na tentativa de conhecer melhor o seu funcionamento e sua importância para a comunidade. Surgiu a necessidade de comprovar se, de fato, suas atividades atuais guardam características marcantes do passado ou se as transformações ocorridas ao longo dos anos fizeram com que uma nova forma de interpretação musical se instalasse. Nessa oportunidade, foi realizada uma pesquisa semi-interativa, em que o pesquisador também participou como músico, cantando ou regendo em algumas oportunidades, além da pura e simples observação. A quarta ação, também importante, foi a realização de uma série de entrevistas com integrantes das orquestras, musicistas ainda atuantes e outros mais antigos, bem como estudiosos e dirigentes. Nestas entrevistas, houve a oportunidade de se aferir não somente o envolvimento com as atividades musicais por parte de cada um, mas também o saber de estudiosos que se dedicam

já a muitos anos em conhecer os fenômenos musicais da cidade. Uma entrevista muito significativa foi a realizada com a ex-musicista Diva Alves (2004). Aos 88 anos, deu mostras de inequívoca lucidez e é sem dúvida um exemplo de empenho e dedicação. No momento, já não pode comparecer com frequência às missas, mas quando a saúde permite, participa das solenidades mais importantes da Ribeiro Bastos. Da mesma forma, a entrevista com o violinista Geraldo Ivon (2004) teve a mesma importância. Também com 88 anos, é um arquivo vivo das mudanças e transformações pelas quais passaram as orquestras sanjoanenses e ainda tem bom ouvido e boa execução¹. Também foi entrevistado, dentre outros, o musicólogo Aloísio Viegas (2004), dono de memória prodigiosa e profundo conhecimento da música de São João del-Rei, bem como Stella Neves² (2004), regente da Ribeiro Bastos e igualmente conhecedora do meio.



Figura 3 - Orquestra Ribeiro Bastos em 1934 onde se pode ver Diva Alves, a segunda sentada, da esquerda para direita.

¹ Executou na oportunidade o *Moto Perpétuo* de Paganinni com excelente afinação, ainda que em andamento de estudo. Utilizou uma partitura ampliada, para que pudesse ver bem as notas, devido à visão já cansada. Esta cópia foi um presente de Aloísio Viegas. Geraldo Ivon Barbosa é conhecido como “Seu Geraldo Patusca”, alfaiate aposentado. Foi integrante da Lira Sanjoanense por mais de 70 anos. Todos os que o ouviram tocando em plena atividade são unânimes em dizer de sua grande qualidade como violinista.

² Professora de música, entrou para a Ribeiro Bastos em 1949 e começou a assumir sua regência por volta de 1977. Irmã de José Maria Neves.

O compositor Antônio dos Santos Cunha foi recomendado para pesquisa por vários musicistas da cidade. Apesar destas recomendações, havia muita curiosidade sobre a obra do sanjoanense Padre José Maria Xavier, e o trabalho de campo foi iniciado com o propósito de colher informações sobre o mesmo. Durante as celebrações da Semana Santa, houve uma grata surpresa: a audição de trecho da *Missa Grande*, que soa diferente de tudo quanto já se ouvira sobre a música dali. Foi constatado que o emérito musicólogo José Maria Neves havia começado a pesquisar este compositor, inclusive já tendo produzido algum material editorado eletronicamente da referida missa, porém sem conseguir terminar o trabalho, devido ao seu falecimento no ano de 2003. Já existia versão previamente revisada pelo mesmo, manuscrita, que infelizmente também continha muitos erros. Este material é o utilizado atualmente pela Orquestra Ribeiro Bastos em suas execuções de trechos da já referida obra e foram estas as partituras executadas quando ouvida nesta oportunidade.

Antes de iniciar o trabalho com a *Missa Grande*, o pesquisador foi convidado por Stella Neves, regente da Orquestra Ribeiro Bastos, a realizar os ensaios da *Missa La Speranza*, do compositor sanjoanense João da Matta³, que data do século XIX. Suas partituras originais foram aproveitadas em aulas de musicologia ministradas por José Maria Neves. Cada uma das partes desta missa foi entregue na ocasião, a um aluno para revisão e depois conferidas uma a uma por ele. Finalizadas, foram reunidas e se tornaram parte do acervo da orquestra, podendo ser realizadas a qualquer instante. Durante os ensaios, foi percebido que, apesar dos esforços dos envolvidos, ainda restavam muitos problemas, principalmente transposições de instrumentos, harmonias duvidosas e valores de compasso incompletos, dentre outros. Parecia válido revisar mais uma vez esta obra, e para tanto, o pesquisador ofertou seus préstimos no sentido de auxiliar em tal mister. A idéia pareceu útil, apesar de poder aparentar um desvio injustificável do que se tornara o foco desta pesquisa. Um fato importante foi o de possibilitar

³ São João del-Rei reivindica sua naturalidade. Ano de nascimento indeterminado (18?? a 1809).

a comparação de determinadas grafias usadas antigamente e que poderiam causar dúvida. Foi descoberto que era comum os copistas fazerem as cabeças das notas e as hastes em um gesto rápido, sem tirar a pena do papel. Tal procedimento agiliza a execução da cópia e diminui a quantidade de borrões, uma vez que ao se encostar a pena de novo, ela tem tendência a soltar um pouquinho mais de tinta.



Figura 4 - Trecho da clarineta II, do *Gloria*, onde se podem notar as cabeças de notas em linhas suplementares mais borradas, bem como as pernas das hastes.

Escrever com velocidade era fundamental, pois eram feitas muitas cópias para os diversos instrumentos. O que causou boa surpresa, foi a constatação de que os músicos da orquestra, acostumados com esta caligrafia rápida, conseguiam tocar com muita tranquilidade e fluência sobre estes originais, o que para os não acostumados é um processo penoso, principalmente quando se trata de notas em linhas suplementares. A maior vantagem sobre este trabalho, foi o de ensaiar os passos para um percurso semelhante que deveria ser trilhado quando se tratassem dos originais da *Missa Grande*: entender com facilidade os manuscritos e ao mesmo tempo, fazê-lo comparando com material produzido preliminarmente pelo musicólogo sanjoanense. Certamente, não foi possível terminar toda a revisão, pois só ela, já seria trabalho para uma tese. Foram analisados com maior profundidade trechos de dois movimentos particularmente problemáticos e o restante, somente com um olhar superficial, para se tomar conhecimento do que poderia ser realizado se houvesse condições. Fica aqui o registro de que pesquisas posteriores podem seguir a este trabalho sobre esta obra musical.

As cópias antigas da *Missa Grande* serviram como base para o trabalho de revisão musicológica, e foram mantidas as informações da maneira mais fiel possível. Inicialmente,

cuidou-se em se debruçar sobre as partituras já editoradas em mídia eletrônica⁴ e em se comparar, compasso por compasso, com os originais. Cada ponto obscuro ou duvidoso foi marcado em cópia impressa, para posterior verificação. A primeira comparação foi feita instrumento por instrumento, depois, realizou-se a análise das harmonias, bem como comparações com outras partes, outros movimentos e tudo o mais que pudesse resolver impasses ou prestar informações. Quando não havia solução viável, afigurou-se como melhor caminho, basear a revisão nas partes manuscritas deixadas por José Maria Neves. Sua experiência e familiaridade com o repertório das orquestras de São João del-Rei, além de sua capacidade como musicólogo justificam a admissão de alterações de sua lavra. Somente quando nem estas correções surtiam efeito, é que se ousou promover alterações mais pessoais. Na verdade, esta última instância ocorreu com muita raridade e foi sempre baseada no material disponível, evitando qualquer tentação personalista.

Finalmente, chegou-se a uma segunda versão revisada musicologicamente, que se crê ser aperfeiçoamento da anterior realizada por José Maria Neves. A partir dela, deu-se início ao trabalho de edição musicológica, que seria a inclusão, quando necessário, de elementos não contemplados de todo, tais como sugestões de arcadas para as cordas⁵, inclusão de dinâmicas onde elas estavam ausentes e resolução dos problemas gerados por informações dúbias. Foram adotados critérios que pareceram os mais eficazes, baseados em literatura existente sobre o assunto. Desta forma, chegou-se a uma terceira versão, que no caso foi considerada pronta para execução por uma orquestra moderna. Foi feita também uma redução para piano e canto, com as quatro vozes juntas, conforme o costume moderno, o que facilita o ensaio dos solistas e do coral. Finalmente, tinha-se em mãos uma versão pronta para ser levada em

⁴ Editoração supervisionada pelo José Maria Neves e realizada por Márcio Teixeira Saldanha, pianista, cantor e professor, de quem veio a primeira sugestão para pesquisa sobre a *Missa Grande* e que colaborou muito para a mesma e por Adilson Cândido, cantor, regente coral e professor. Ambos integram as orquestras de São João del-Rei

⁵ Sugeridas com extrema competência pelo violinista e professor Teodoro Salles, *spalla* da Orquestra Sinfônica da UFBA.

concerto. Alguns pequenos erros de edição foram descobertos durante os ensaios, portanto, esta terceira versão ainda não foi a definitiva. No trabalho conjunto entre regente, coral e orquestra, foram identificados os últimos problemas. As arcadas puderam ser aprimoradas, uma ou outra nota errada foi descoberta, articulações foram melhoradas e andamentos definidos com maior clareza.

Já podia ser realizada a quinta e última etapa da pesquisa de campo: o concerto. Com grande satisfação, realizou-se a primeira audição⁶ da composição revisada musicologicamente. Após todos os ensaios, havia então material para executar a definitiva versão da *Missa Grande*, trazida a público e transposta para além das montanhas das Minas Gerais.



Figura 5 – Pág. 3 do programa do concerto em que foi apresentada a *Missa Grande* revisada.

⁶ Concertos realizados no dia 02 de dezembro de 2004, às 20 horas, no salão nobre da reitoria da UFBA e dia 04 na paróquia de São Braz de Plataforma, Salvador, BA, com a participação da Orquestra Sinfônica e Madrigal da UFBA, além de solistas convidados e sob regência do pesquisador.

5. ESTILO

5.1 A Escola Mineira

A *Missa Grande* de Antônio dos Santos Cunha possui todas as características do classicismo, apesar de pertencer ao que se convencionou chamar de Barroco Mineiro. Tal alcunha não se aplica corretamente à grande maioria das peças encontradas nos arquivos históricos das Minas Gerais. Bruno Kiefer muito acertadamente prefere dizer “Escola Mineira” (1977, p.43). A Escola Mineira tem como modelo o classicismo europeu, de onde importou a maioria de seus métodos composicionais e linguagem musical. Em São João del-Rei podem ser encontradas cópias de obras de Haydn, Boccherini e Pleyel, este último dentre os europeus, o preferido pelos músicos da época. Certamente o acesso a estas partituras facultou aos compositores mineiros um modelo, que buscaram seguir ao realizar suas próprias obras. A análise das estruturas, frases e períodos destas composições européias, aliadas à própria criatividade e influências do meio desembocaram em um estilo particular de fazer música nos grotões das Minas Gerais. Ocorreram adaptações às necessidades e possibilidades locais, não somente com relação ao contingente, mas à qualidade técnica dos conjuntos, e dessas adaptações é que surgiram as características típicas da Escola Mineira.

5.2 Influência da Ópera

O classicismo surgiu por influência do iluminismo. Segundo Magnani (1996), o culto à idéia e à racionalidade são elementos básicos do espírito iluminista. Tendo como pilar a dialética racional, expressa-se através do dualismo filosófico dos opostos. Esta afirmação pode ser comprovada pelo surgimento e emprego em larga escala da sonata bi-temática, com temas contrastantes. Ainda segundo Magnani, a música religiosa abandona o misticismo e se aproxima da ópera. Ocorre o progressivo abandono das formas polifônicas, minimizando-se o uso do contraponto imitativo. As formas típicas da ópera podem ser encontradas facilmente,

principalmente nas partes vocais: a ária se torna elemento expressivo importantíssimo, bem como os duetos vocais, os trios e quartetos. Começa-se a encontrar missas com rica roupagem vocal e instrumental. Exige-se cada vez mais apuro técnico e virtuosismo dos intérpretes. Estes elementos operísticos podem ser encontrados na *Missa Grande*. O dramatismo é patente nas árias, duetos e trios vocais. Na ária para soprano do *Laudamus* e no duo para soprano e contralto do *Qui Tollis* são encontradas linhas melódicas extremamente difíceis, que exigem amadurecimento das intérpretes.

Na *Missa Grande*, a condução das vozes e sua construção, às vezes dialogando, às vezes se complementando, trazem um caráter operístico que não é o mais característico na música praticada em São João del-Rei. Isto se deve à provável solidez da cultura musical de Santos Cunha e sua hipotética formação européia. As bases da música mineira foram trazidas de Portugal, que por sua vez sofreu intensa e avassaladora influência da música italiana. Na verdade, toda a Europa no século XVIII sofreu esta influência, mas em Portugal adquiriu caráter de dependência. Era comum que músicos portugueses fossem enviados para estudar na Itália e foi notória a predileção dos monarcas lusitanos pela música italiana. Segundo consta, Scarlatti (1685-1757), chegou a trabalhar para o rei, bem como se tornaram populares as composições de Niccolò Jommelli (1714-1774) (Dias, 2002). Certamente, esta predileção pela música italiana foi transportada para as colônias na América. A circulação intensa de riquezas proporcionada pelo ciclo do ouro trouxe para estas regiões mineradoras grande número de músicos, propiciando intensa atividade artística. Esta pujança financeira fez com que se financiasse o trabalho de bons compositores e que os mesmos se fixassem por aquelas terras. Portugal, ainda mais conservadora e religiosa, transplantou para Minas um modelo de música essencialmente voltada para o culto religioso, o que explica em parte a pouca produção de música profana.

5.3 Música Velha e Nova

A produção musical no século XVIII foi intensa. A demanda por música nova era tal, que séries e mais séries de composições eram produzidas para as celebrações. Uma vez executada, já era considerada música velha. Isto forçava os compositores a exercícios de criatividade ou ao uso de fórmulas composicionais que ajudaram na fixação da Escola Mineira. Um exemplo típico é o emprego do coral como suporte harmônico, enquanto um instrumento solista executa melodias mais elaboradas. Isto permite muita clareza para o texto, uma vez que o mesmo acaba por ser cantado com os mesmos valores rítmicos pelas quatro vozes. Em alguns pontos da *Missá Grande* isto ocorre, entretanto, Santos Cunha prefere uma construção mais elaborada, menos típica da música mineira setecentista, mais rica musicalmente e menos comprometida com a clareza do texto. A exuberância de sua linha melódica e sua linguagem harmônica mais rica soa um pouco diferente da típica música sanjoanense, exigindo mais dos intérpretes.

A predominância de músicos mulatos e sua busca por ascensão social explicam por que este modelo europeu predominou nas cidades mineiras de então. Certamente, o desejo de abandonar as origens e se posicionar socialmente de forma mais favorável, fez com que se abraçasse com mais entusiasmo os estilos vindos da metrópole, buscando a ruptura com um passado indesejado. O material estudado até a presente data nos arquivos sanjoanenses não contém traços de influências étnicas, estas aparentemente evitadas com energia.

A preocupação em preservar o que já foi feito é um hábito recente na história da música. Este fato gerou uma dinâmica completamente diferente entre a maneira como ela é abordada hoje e como se fazia isso no passado. O estilo era um aspecto cotidiano na prática musical, algo natural e corriqueiro, do qual se falava pouco: existia e permeava tudo quanto se executava. Hoje em dia, com o abandono desta grande produção, o estilo é algo para ser estudado, preservado e guardado para depois ser trazido à tona.

6. INTERPRETAÇÃO OBJETIVA X SUBJETIVA

Silvio Lago em seu livro *A Arte da Regência* (2002), cita dois conceitos de regência. Um destes é chamado “regência objetiva”, e que segundo o autor, teve como modelo e expoente máximo Arturo Toscanini (1867-1957). A regência objetiva pode ser identificada pela perfeita fidelidade ao texto musical e identifica-se com padrões formais e interpretativos mais rígidos, tendendo a uma certa cientificidade¹. Toscanini, com seu estilo rígido e sóbrio de regência mudou os conceitos de interpretação em sua época e rompeu com a tradição romântica do século XIX. Suprimiu em seu trabalho muitos elementos que poderiam ser classificados como arbitrários, uma vez ausentes da partitura. Silvio Lago cita o maestro George Szell (1897-1970), que com um pensamento sintetiza bem o sentimento suscitado nos primeiros anos do século XX:

Pense-se o que se pensar sobre sua interpretação de uma obra específica, mas o fato é que Toscanini mudou por inteiro o conceito de direção e retificou muitos processos arbitrários de uma geração de intérpretes anteriores a ele.(2002, op. cit. Pg.148).

Na atualidade, o exemplo de Toscanini se tornou luminar de uma geração de maestros que de uma forma ou de outra seguiram seus passos² e, ainda hoje, sua regência objetiva é objeto de estudos e linha interpretativa em escolas e conservatórios por todo mundo.

Do outro lado, o segundo tipo de regência, a chamada “regência subjetiva”. Seu maior nome no último século foi Wilhelm Furtwangler (1886-1954), que é tido como expoente de uma interpretação calcada nos ideais românticos³. Este estilo romântico de regência emprega uma boa quantidade de parâmetros ausentes do texto musical, calcados no

¹ Identifica-se com o *Classicismo*.

² Certamente que a regência evoluiu ao longo dos anos, e alguns conceitos podem estar ultrapassados, mas ainda assim, muito do que o ilustre maestro propôs, serve de base para grandes escolas de regência na atualidade.

pensamento de que, os signos de uma partitura não são capazes de exprimir tudo que uma boa interpretação pede. Seus seguidores pregam que a experiência e musicalidade do intérprete são elementos fundamentais para uma boa execução e que até mesmo a intuição pode ser mais um elemento válido e utilizável.

Estes dois estilos de regência opostos geraram as maiores discussões e cisões ao longo da história da interpretação, e seu debate foi de suma importância para os rumos da música e para o trabalho dos maestros no século XX. A diferença entre uma técnica e outra é o que marca os estilos de interpretação em nosso tempo. Ambos têm suas origens históricas no século XIX. Mendelsohn e Schumann além de compositores foram intérpretes tidos como objetivos. Segundo eles, uma boa interpretação deveria se ater única e exclusivamente ao que foi indicado pelo autor, sugerindo inclusive que se buscasse o acesso aos manuscritos originais das obras, uma vez que acréscimos indesejáveis poderiam ter sido feitos pelo editor em publicações. Estes acréscimos, de fato, vêm se tornando incômodos. Em alguns casos são feitos à guisa de correção, mas sem nenhum critério musicológico e quanto mais antigas as composições, maiores as interferências de terceiros.

A regência objetiva pressupõe uma interpretação o mais fiel possível ao que o compositor efetivamente nos deixou registrado, sem ter efeito paralisante e, não obstante, precisa informar que as notas são mais que simplesmente meras indicações de duração e altura. Para o maestro italiano, a música precisa cantar a partir do que está escrito, mas sem perder seu espírito de recriação. Para ele o intérprete deveria buscar a perfeição da obra, utilizando o máximo de si e de seus conhecimentos em favor da mais elevada expressão artística. Citando Sílvio Lago:

Para ele [Toscanini], o importante é não distorcer o significado da música, fugindo de seu espírito no momento do trabalho recriado. Reger e interpretar significava a arte de mobilizar os múltiplos dotes da técnica, da arte e da inspiração, sem buscar

³ Este, por sua vez, identifica-se com o *Romantismo*.

“originalidades” desnecessárias, não violando assim o caráter e o estilo da composição (2002, p.152).

Disciplina e fidelidade são qualidades imprescindíveis para a interpretação objetiva. Tempos, ritmos, sonoridades e cores precisam ser retratados fielmente, usando razão, ordem e funcionalidade. A recriação da música deve utilizar os elementos da partitura que a representa. O objetivismo se opôs a uma tradição romântica, sedimentada principalmente na Áustria e Alemanha e construída principalmente pela presença avassaladora de Wagner e seus discípulos. De um outro lado, a influência de Wagner acabou se impondo entre seus pares. Seu estilo expressivo somado ao conteúdo de suas composições teve grande influência junto aos intérpretes contemporâneos e posteriores. Dentre seus hábitos de direção musical estavam práticas de flutuação do tempo, alterações dinâmicas, nuances rítmicas e, inclusive, alterações nas orquestrações. Aparentemente, ele se importava menos com os aspectos técnicos da execução. Sua preocupação número um era o efeito emocional que pudesse ser conseguido e um senso estético particular. Curioso é que em mais de uma vez, ele declarou a importância de o regente conhecer intimamente a partitura, não economizando tempo ou esforço para entendê-la e assim seguir o mais fielmente possível as indicações do compositor.

A regência subjetiva certamente exige uma participação muito maior do intérprete, e o seu peso e influência no resultado final da interpretação será sempre muito mais intenso e perceptível. Furtwangler, como ícone da regência romântica, tinha características extremamente marcantes de sua personalidade estampadas nas obras que regeu, uma regência carismática e um refinamento apurado na execução. Predominam as flutuações do tempo, estes geralmente menos movidos, fraseados vigorosos, equilíbrio e rigor nas mudanças dinâmicas. Sua regência se baseia na estrutura da música, onde cada detalhe é devidamente valorizado, cada mudança, seja ela harmônica, fraseológica, orquestral, é ressaltada, buscando

um fluxo contínuo e expressivo da obra. Estas características acabaram se tornando marcas das melhores interpretações subjetivas. Essa busca pelo sentido oculto que pode estar encerrado em uma obra e a possibilidade de emocionar os ouvintes é motivo de incessante preocupação por parte dos músicos adeptos a este estilo. Existe o consenso de que arbitrariedades precisam ser evitadas, mas seus limites são mais tênues. Seus defensores afirmam que todas as ações que empregam se baseiam no que está subentendido ou impossível de se exprimir pelos signos de uma partitura.

Em nome de um e outro estilo foram cometidos desatinos ao longo dos anos. Os estudiosos e musicólogos que se debruçam sobre a música do passado são unânimes em dizer que a simbologia musical é extremamente acanhada e limitada em suas possibilidades de expressar todas as nuances e infinitas combinações possíveis para a execução de uma determinada peça. Pior ainda: estes signos vêm sofrendo mudanças ao longo dos séculos e muitas vezes, símbolos e expressões iguais querem dizer coisas diferentes, se levarmos em conta a época ou local em que foram escritos (Dart, 2001). Muito da prática musical dos tempos idos influenciou os processos de registro em partitura das idéias dos autores. Aspectos de interpretação comuns e disseminados em determinadas épocas costumavam não ser indicados nas partes. Estas práticas acabam sendo substituídas por outras em ritmo muitas vezes acelerado, o que faz com que poucas gerações posteriores já estejam completamente ignorantes do que era corriqueiro no passado. A constatação destes problemas pode colocar o intérprete atual em situação difícil: nunca em toda a história se fez tanta música do passado. Esta preocupação em indicar com toda clareza certos detalhes não existia. A música era algo extremamente pulsante, era uma música viva, feita naquela hora, para ser tocada naquele instante. Assim que acabava de ser executada já estava velha. Certamente, todos estes detalhes, para serem grafados, exigiriam um enorme dispêndio de tempo e até de dinheiro. Os autores não se importavam em explicar graficamente uma nuance que todos sabiam como

deveria ser tocada. Para piorar, os signos de notação musical, além de se transformarem com o tempo, mudam muitas vezes seu significado sem mudar sua grafia. Tradições musicais descontinuadas, como por exemplo, o progressivo desuso do oficleide⁴, tornam ainda mais difícil a vida do intérprete que queira fazer uma boa interpretação. Estes fatos geraram um grande dilema que se buscou enfrentar neste trabalho: como fazer para que uma interpretação seja o mais fiel possível ao espírito do seu autor. O que isto quer dizer? Será que isto é possível? Será que isto é desejável? Será que se dispõe de recursos suficientes para realizar esta tarefa? Uma encruzilhada em que ambos estilos, subjetivo e objetivo, colocam os intérpretes são as possibilidades existentes para que se possa responder a tais questões.

A música, segundo Thurston Dart (2001) é uma arte “recriativa”, mais comumente chamada temporal. Acontece no tempo, e precisa ser recriada para ser apreciada, em oposição às artes atemporais, que são criadas em um único momento e são definitivas, como a escultura e a pintura. Essas artes “recriativas” dependem de símbolos que buscam transmitir as intenções de seus criadores. A notação musical, que se presta para esta transmissão, teve um desenvolvimento contínuo, mas relativamente recente, e nem por isso livre de reviravoltas. Deve ser apreendida visualmente e transformada em sons. Nesta transformação reside boa parte das dúvidas e enganos que podem confundir o intérprete, o encarregado em recriar a música. Está mais do que claro que música não é o que se escreve em um papel, mas o que se ouve a partir do que se escreveu. Este fenômeno adquire maior importância e pode causar embaraços, principalmente quando se constata as quase infinitas possibilidades de recriação possíveis, a partir de um bocado de notas escritas em uma pauta. Muitos apreciadores da música já devem ter se sentido embaraçados, tentando explicar com palavras sensações musicais. Em geral se usam aproximações e metáforas que podem ser bem

⁴ Em São João del-Rei, na Ribeira Bastos, existem dois desses instrumentos, em razoável estado de conservação e boa quantidade de peças escritas para ele. Trata-se de um instrumento de bocal, como o trompete, mas que possui sapatilhas e chaves como as do saxofone. Guarda com este alguma semelhança no formato, porém tem a campana mais alta. Seu som, quando tocado no registro mais agudo lembra o de uma trompa.

ilustrativas de um trecho ou de uma melodia completa, mas que não chegam ao nível de entendimento que se consegue ao ouvir o que se tentava explicar. Desta forma, devido à impossibilidade de se repassar musicalmente esta tradição, muito se perde, uma vez que se aprende música com música. Por mais que se estudem os signos e seus significados, a música sempre estará sendo transmitida por uma espécie de tradição oral, como acontece com as línguas e também com o folclore.

Pode-se propor um paralelo entre o estilo objetivo e o que é costumeiramente chamado de “interpretação autêntica”. Na Europa, por volta dos anos 20 ou 30 do século XX, surgiu esta corrente, que se tornou responsável por uma ressurreição de instrumentos algo em desuso como o cravo, a flauta doce e tantos outros. A partir daí proliferaram as chamadas execuções de época em que se buscava de alguma forma recriar esta sonoridade do passado. Tarefa difícil, pois como se pode depreender do que já foi relatado, é muito difícil conseguir plenamente esta recriação, apesar de serem encontrados resultados muito interessantes em execuções desta natureza. Harnoncourt (1988) já alertava sobre as dificuldades da empreitada. Dentre os maiores problemas encontrados pelos partidários da interpretação autêntica, pode-se citar o da inserção cultural do ouvinte moderno, provavelmente completamente diversa da do ouvinte contemporâneo à criação da obra hipoteticamente executada. Sendo assim seu universo estético é outro. Não existem soluções fáceis para as dificuldades advindas da opção por um ou outro tipo de interpretação e ainda há muito para ser discutido.

7. ANTÔNIO DOS SANTOS CUNHA

7.1 Sua Obra

Muito pouco se sabe sobre Antônio dos Santos Cunha. Nos arquivos das orquestras de São João del-Rei existem apenas cinco obras deste compositor. São elas:

- *Missa Grande*
- *Missa e Credo a Cinco Vozes*
- *Novenas de Nossa Senhora da Boa Morte*
- *Responsórios para Quarta, Quinta e Sexta Feira Santa*
- *Pange Língua a Baixo Solo.*

7.2 Pesquisas Anteriores

A vida deste compositor foi objeto de estudos por parte do musicólogo e ex-presidente da Academia Brasileira de Música, José Maria Neves, que, segundo Stella Neves (2004), chegou a buscar informações em Portugal, em mais de uma oportunidade nas cidades de Lisboa e Évora, sem sucesso. Na verdade, ele encontrou uma verdadeira sucessão de homônimos. Stella Neves lembra que, provavelmente, este nome esteve muito em voga, um dos nomes da moda naquele tempo em terras lusitanas. Dentre estas dezenas de homônimos, existiram mais ou menos “uns vinte” (Neves, S. 2004) que se dedicaram à música, o que dá para imaginar a dimensão de dados que precisariam ser levantados. Obviamente a maioria esmagadora destas fontes seria de músicos que não o Santos Cunha desta pesquisa. Todos estes viveram nas datas prováveis em que ele teria vivido, o que causou uma enorme dificuldade nesta tentativa de levantar o véu sobre a vida do compositor da *Missa Grande*.

7.3 Brasileiro ou Português?

Esta busca em Portugal foi realizada a partir da forte possibilidade de ele ter lá sua origem. Pode-se constatar em consulta a Bruno Kiefer (1977), que esta teoria pode ser reforçada devido ao grande fluxo de músicos portugueses em direção às Minas Gerais, entretanto, sua possível origem portuguesa não pode ser afirmada com certeza. O próprio Kiefer menciona a presença de expressivo contingente de musicistas vindos também de Pernambuco, Bahia e outras praças. Este fato então, não permite uma inclinação maior por uma ou outra hipótese com relação à origem do compositor. O que se sabe ao certo é que foi branco e não mulato ou negro, como o foram a maioria dos músicos, naturais ou radicados na São João del-Rei setecentista. O que leva a esta conclusão é o fato de ele ter pertencido à Ordem Terceira do Carmo e à Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, que não aceitavam mulatos em suas hostes. Em um livro de receita e despesas da Irmandade de São Miguel e Almas é dado registro da compra de um livro, no ano de 1801. Na Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, Antônio dos Santos Cunha é registrado como irmão em 17 de fevereiro no mesmo ano. Existe uma anotação que pode ser encontrada em livro da Ordem Terceira do Carmo, que o recebe como irmão em 1800, bem como outra datada de 1815, que o menciona como ausente para Lisboa (Neves, J.M., 2000).

Aloísio Viegas (2004) relata que falta até o presente momento uma pesquisa direcionada em documentações e arquivos. Se não for encontrada documentação cartorial, registro de bens ou anotações do gênero, poderá se tornar muito complicada a busca de informações, uma vez que restam para consulta apenas as anotações em documentação eclesiástica, que nem sempre acompanham toda a trajetória de uma vida. Exemplificando tal dificuldade, Aloísio Viegas (2004) narra que na Ordem do Carmo era hábito que os livros de entrada dessem o nome do ingressante, a filiação e o local de moradia. Sabendo disso, o mesmo foi em busca desse material na confiança de que agora se levantaria o véu, uma vez

que surgiriam daí mais informações, mas para decepção geral, estava faltando exatamente a folha em que deveriam constar os dados do compositor.

7.4 Período de Vida

Não é possível especular com quantos anos de idade teria falecido e nem onde. Seu período de permanência em São João del-Rei inicia provavelmente em algum momento da segunda metade do século XVIII e vai até às primeiras décadas do século XIX, como provam as anotações da ordem e irmandades as quais pertenceu. Assim como não é possível afirmar com certeza que ele seja português, não se pode afirmar também, que ele tenha nascido e residido por todo este período em São João del-Rei, ou qualquer outra cidade brasileira. Existe no Cabido Arquidiocesano uma cópia da *Missa a Cinco Vozes*, com dedicatória a D. Pedro I. Existe uma referência ao compositor no *Dicionário Musical do Frei Pedro Sinzig*¹. O seu domínio da orquestração e o seu gosto pelo *bel-canto*, sugerem uma sólida formação musical, que pode ter sido adquirida em outra localidade brasileira ou fora do Brasil. Em sua obra estão presentes modelos operísticos, mais aproximados aos da música feita no Rio de Janeiro, na corte (Neves, J.M. 1982). Emprega solos de clarinete e cromatismo nos solos de trompa, além de passagens melódicas muito agudas no violino, elementos esses que não eram típicos da música mineira naquela época. No campo das conjecturas, pode-se imaginar que ele tenha se dedicado à composição não somente em terras sanjoanenses e que partituras ainda perdidas talvez estejam em arquivos ou acervos particulares esperando para serem trazidas à luz. Somente o surgimento de nova documentação, de outras obras com sua assinatura ou de cópias antigas de partes do seu repertório conhecido em outras cidades ou mesmo países, poderá ajudar a desvendar o mistério que subsiste sobre este notável compositor.

¹ No verbete “Arquivo Nacional”, p.57, há referência ao arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos e na lista de seu acervo aparece dentre elas *Santos, Antonio dos – Missa*. (1ª ed. 1945, 2ª ed. 1976).

8. ORIGINAIS

Segundo Stella Neves (2004), as cópias originais da *Missa Grande* estavam guardadas no arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos, empilhadas com as folhas umas sobre as outras e enroladas com barbante junto a outras peças. Na parte externa havia um bilhete com a inscrição “impossível de ser tocado¹”. Não são cópias autógrafas. Os manuscritos do próprio autor até o momento estão perdidos. Os originais consultados são cópias manuscritas, feitas a bico de pena, por pelo menos sete copistas diferentes. É possível que tais cópias existam devido ao excesso de manuseio dos originais autógrafos ou “à grande difusão das peças entre as diversas corporações naquela época” (Viegas, A.J., 2004). Uma se interessava pela obra da outra, então eles as emprestavam para serem copiadas. Aloísio Viegas pontua:

Aqui em SJDR, no caso da Ribeiro Bastos, o fundador da orquestra que é o Francisco José das Chagas, para poder criar o coro dele, primeiro: ele não poderia aceitar compromissos sem ter repertório, por isso ele se tornou um copista voraz, tudo que lhe caía nas mãos ele copiava. Impressionante a atividade destes músicos que se dedicavam a prover de material as orquestras. Na Lira foi o Hermenegildo José de Souza Trindade. O Chagas, não somente comprou material no Rio de Janeiro, como tem material dele, viveu até 1859 e adquiriu material até da Europa. Na Lira tem material impresso desde o século XVIII, oriundo da Europa. (...) Não ficavam só no “feijão com arroz”. Eu tenho uma cópia impressa de uma sinfonia de Pleyel, em Sib, em perfeito estado de conservação. Era a necessidade de cada corporação criar o seu acervo. Havia a disputa de manter sempre nestes acervos músicas atuais. A obra de Lobo de Mesquita e Jerônimo de Souza Lobo, o quanto foram difundidas! Joaquim de Paula Souza escreveu duas missas, a *Missa Grande* em Sol e a *Pequena* em Dó. Existe uma cópia feita por um músico chamado Frutuoso de Matos Couto Mineiro, foi para o Rio e pertenceu à Capela Imperial. (...). Foi desses copistas intensos. (2004)

Foram encontradas caligrafias diferentes para o mesmo tipo de folha de papel, folhas diferentes, e até o uso de folhas com pautas feitas à mão. Este era um recurso comum, devido ao custo do papel pautado naquela época. Usavam penas de cinco pontas para produzir artesanalmente as pautas. O estado de conservação das folhas é muito desigual. Algumas

¹ Não foi possível determinar se o autor do lembrete queria dizer que eram peças incompletas ou se seriam peças muito difíceis de ser tocadas. É possível que estivesse se referindo a dificuldades técnicas, uma vez que a *Missa Grande* não é exatamente uma peça fácil.

partituras demonstram maior manuseio que outras, outras estão mais deterioradas. A maioria foi roída por insetos e diversas apresentam vários compassos ou notas perdidas em suas bordas. Algumas notas nas partes centrais também foram destruídas. Existem folhas avulsas, que são outras cópias dos solos de soprano, as quais pode-se precisar a data em que foram produzidas e o nome da copista. Nelas encontram-se as iniciais A.M.² e a data da cópia: 26 de agosto de 1907. Há outra folha avulsa: mais uma cópia da parte da viola, que vai do *Kyrie* até os primeiros compassos do *Gloria*. O violino II tem, além de uma cópia normal, uma versão incompleta onde faltam o *Qui Tollis* e o *Cum Sancto* e apresenta maior número de dinâmicas e de erros. Foi feito pelo mesmo copista que copiou o *Kyrie* avulso. Como os papéis são parecidos, estes devem ter sido escritos na mesma época. As demais cópias aparentam ser muito mais antigas. Exceto as folhas avulsas, cada uma das partes estava encapada, e nas capas aparecem o nome do autor, da peça e o respectivo instrumento. Segundo Stella Neves (2004), estas poderiam ter sido feitas pelo próprio Martiniano Ribeiro Bastos e, curiosamente, o epteto *Grand*, não é encontrado nestas capas, mas sim os dizeres *Missa a quatro vozes por Antonio dos Santos* e o nome da orquestra. O título pelo qual a missa é conhecida só é encontrado em algumas cópias. Martiniano Ribeiro Bastos foi regente da orquestra que lhe pegou emprestado o nome, de 1860 a 1912. Com certeza, já participava da mesma como músico a partir de data que antecede a 1860. Pode-se especular então que os manuscritos foram encapados muito antes de 1907. Este é um cuidado que não foi dispensado às folhas avulsas mais recentes, porém as próprias capas são posteriores aos outros manuscritos. A capa do soprano possui em sua parte interna uma tentativa de reparo, onde se lê “feita por A.M.” e datada de 1904. Sinal que já haviam sido muito manuseadas.

² Trata-se de Alzira Mourão, que além da bela caligrafia, foi copista contemporânea ao Martiniano Ribeiro Bastos. Cantava no naipe dos sopranos em sua orquestra.

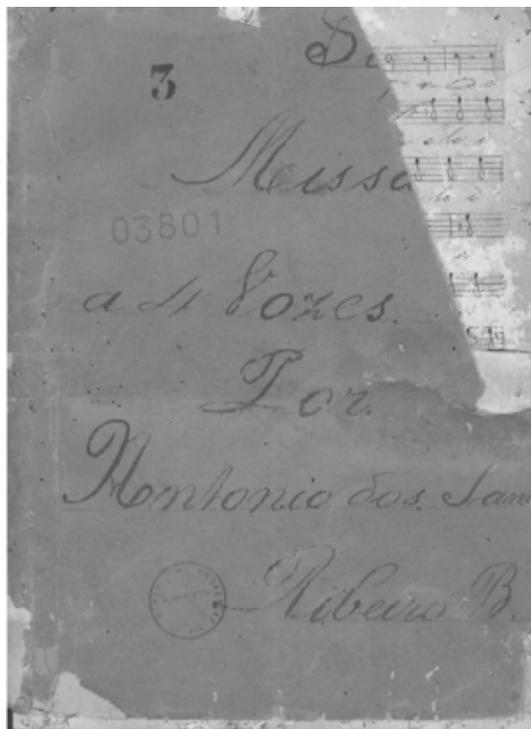


Figura 6 - Capa original do soprano, onde se percebe no meio à direita o verso do reparo feito em 1904 e mais acima, a parte da capa rasgada.

O curioso é que o reparo não foi efetivo, pois parte da capa se perdeu a partir do ponto reparado, ficando o remendo preso na parte remanescente. Pode-se estimar que estas cópias teriam sido feitas a partir de 1845 sobre os manuscritos autógrafos, talvez substituídos por estarem em más condições de uso. As cópias eram utilizadas normalmente para ensaios e apresentações, como comprovam os rabiscos, acréscimos e correções.

As partes para clarinete são as que se encontram mais deterioradas. As capas estão soltas e as bordas menos conservadas. Existe a possibilidade de terem sido mais mal manuseadas quando eram usadas para ensaio, ou de terem ficado guardadas nas pontas da pilha em que se encontravam, talvez assim, recebendo mais umidade ou mais visitas de insetos. Encontramos duas cópias para o clarinete II. A segunda cópia parece ser um pouco menos antiga e é a que apresenta as pautas feitas à mão



Figura 7 - Canto inferior esquerdo da folha nº 3 do clarinete I, onde podemos ver compassos destruídos por insetos. Parte do *Gloria*

As partes dos contrabaixos por um problema da tinta, do papel, ou de ambos, apresenta sombras do que está escrito no verso, mas isto não impede sua leitura. Mostraram-se as mais confiáveis, juntamente com as partes vocais. Apesar de conterem poucas informações de dinâmica, na maioria das vezes se mostraram as mais acertadas. Por isso seus dados, em caso de discrepâncias importantes sobre ritmo, harmonia ou outros aspectos, foram mais aproveitados que os das outras cópias. As partes menos confiáveis foram as da trompa I e da viola. Longas séries de compassos que não casavam com o restante da música, informações fora de lugar, repetições não escritas e toda sorte de problemas foram encontrados nelas.

A trompa tem indicação da tonalidade em que está cada uma das partes, orientando o músico a empregar a trompa adequada àquele trecho. Possivelmente eram usadas as “curvas” intercambiáveis, que possibilitavam com sua troca o uso de um só instrumento para várias tonalidades. Nas partes em dó, pode-se ler “em ut”.³

As partes vocais foram escritas em papel posicionado em sentido vertical, ao contrário das partes instrumentais, que estão em sentido horizontal. Com certeza, devem ter sido copiadas assim para facilitar a leitura dos músicos, uma vez que os cantores as utilizam

³ Indicando pelo nome antigo da nota dó qual a tonalidade do trecho.

sem estantes, cantando com as partituras nas mãos. Já os instrumentistas, usando partes mais largas e baixas, economizam espaço nos coros apertados das igrejas e viram menos folhas entre uma e outra parte da missa. Os textos apresentam boa caligrafia, muitas vezes adornados, o que causa agradável sensação visual, além de denotar o cuidado com que foram feitos.

Existem indicações interessantes nas partituras. Pode-se encontrar em várias, nos finais de página, as letras V.S., que significam “vire senhor” (Neves, S. 2004), exortando o músico a virar a página rapidamente. Os andamentos são na maioria das vezes indicados por abreviaturas. And. significa *andante*, allg^o. significa *allegro*, e assim por diante.



Figura 8 - Folha nº 3 dos baixos, onde se vê a indicação V.S.

Existem outras anotações interessantes como as encontradas na pág. 5 da flauta, onde se lê “volte com preça” (sic); nos baixos, pág. 8, a indicação “*Qui cedes*, cartina solo e repleino” (sic); ou mesmo no soprano, pág. 8, onde está escrito “volta minino breve” (sic). Pode ser um aviso especial, já que quem fazia esta linha era um menino cantor.

Existe entre os músicos de São João del-Rei, o hábito de assinar as partes em que tocam nas celebrações importantes ou escrever comentários. Este hábito que pode ser encarado como inapropriado, acaba por dar ao historiador informações preciosas. Pode-se ler no original, no canto superior na parte da pág. 3 da trompa I, ao final do solo do *Laudamus* o seguinte comentário feito em um passado distante: “⁴ Matta executou este solo devinamente” (sic). Esta demonstração inequívoca de admiração mostra mais uma vez que

⁴ O primeiro nome está ilegível.

existiam grandes músicos em ação e deixou registrada uma informação importante sobre um momento de execução.

Os sopranos aparecem grafados como “supranos” e os baixos vocais como “baixa”. No dueto de soprano e contralto do *Qui Tollis* aparece escrito na parte do contralto, no início de sua contagem, “solo de tiple”. Quando se trata de solo vocal, são escritos nas partes “*a solo*”, no duo, “*a duo*” e nos trios, “*a três*” ou “*terceto*”. Foi a partir destas informações que se concluiu a ausência de partes para o *Gracias*, pois estão escritos nas partes de contrabaixo e clarineta “*Gracias a oito*”, mas só foram encontradas quatro partes para as vozes. Toda pesquisa atual esbarra nas dificuldades criadas pelo hábito dos músicos ficarem com as partes, o que talvez seja o motivo para o sumiço destas quatro vozes, bem como o de não escreverem a grade: isto evitava que a música pudesse ser aproveitada por outrem. É pouco provável que, devido à complexidade da *Missa Grande*, o compositor a tivesse criado sem utilizar a grade. Ao contrário de outros compositores, existem obras de Antônio dos Santos Cunha com as partes da regência. Em São João del-Rei era comum o uso do “borrão”, uma espécie de rascunho, meio aparentado com os exercícios de harmonia, a partir do qual os compositores iam criando as vozes. Depois da peça pronta, perdiam a serventia e eram jogados fora. Por isso não sobraram muitos. Diversos originais de outros autores também foram perdidos ao serem descartados como lixo depois que seus proprietários faleceram. Simplesmente foram queimados para abrir espaço em casa e não era preocupação da época preservá-los. Viraram embalagem ou matéria prima. Até fogos de artifício foram fabricados com papel de música.

9. CRITÉRIOS PARA EDITORAÇÃO

As necessidades de uma edição moderna e bem realizada, baseada nas cópias encontradas, levaram esta pesquisa ao encontro de uma série de dificuldades para a adoção de critérios que permitissem informar convenientemente quais dados foram fornecidos pelos originais, quais foram acrescentados pelos revisores e quais foram incluídos segundo a tradição na execução desta peça ao longo dos anos. O mais importante foi evitar que surgissem emaranhados de sinais que tornassem a leitura cansativa ou complicada e que estes elementos estivessem sempre a serviço da melhor execução, sempre buscando clareza e riqueza de informações. Resolveu-se levar em conta quatro tipos de informações, que foram consideradas as principais:

1. Informações escritas pelos copistas originais;
2. Informações que foram acrescentadas pelos músicos, quando dos ensaios e execuções;
3. Informações acrescentadas pelos revisores;
4. Partes reconstituídas ou corrigidas.

A idéia mais importante foi a de privilegiar o pensamento musical expresso nas cópias manuscritas. Nenhuma alteração foi feita sem alguma justificativa importante. Em alguns compassos isto se tornou um sério problema: trechos em que um instrumento tem uma dinâmica escrita e um outro não, ou tem grafado uma dinâmica diferente, são um bom exemplo. Neste momento é que pesa a mão do revisor, e justifica sua atuação na escolha da expressividade que mais provavelmente se aproxime da desejada pelo autor.

Uma das dificuldades em qualquer revisão é definir o que é erro e o que não é. É muito grande a tentação de se taxar de engano de cópia uma idéia musical que não combine com o que se supõe ser o pensamento de uma época ou com o que se considera como característica de um estilo. E se o compositor houver experimentado uma idéia de vanguarda

para o que era considerado convencional em sua época? Estas indagações precisam sempre estar em mente para que não se cometa a ousadia de impor um pensamento ou um conceito de época que pode estar redondamente falho. Por isso mesmo, é que se deve buscar o mínimo de intervenção e tentar a comparação entre vários trechos da obra, sempre que surjam dúvidas. Obviamente muito teve que ser refeito. Nem sempre existiam indicações claras de que caminho seguir e um pouco da personalidade do revisor acaba passando para o resultado final. Não se pode dizer que isto seja uma falha. É mais ou menos como a atuação do intérprete, que sempre permeia a obra que executa e a torna pessoal. O importante é que o espírito do autor paire por toda a partitura e isso foi buscado obstinadamente.

Pode-se definir como erro, sem sombra de dúvida, trechos em que um instrumento apresenta número diferente de compassos com relação aos demais. Isto ocorreu inúmeras vezes. Nestes casos, a própria partitura e o próprio trecho podem dar indícios para sua resolução. No caso de acréscimos de compassos deve-se evitar arroubos criativos e buscar encontrar elementos na própria música que possam servir de base para sua reconstrução. Em alguns casos, a simples repetição de um ou mais compassos é suficiente para resolver o problema, já que a presença destas repetições em outras partes é um bom indício do que pode ter sido esquecido pelo copista.

Existem muitas notas que foram alteradas pelas mãos anônimas dos músicos que manusearam tais partituras e estas alterações, na maioria das vezes, mostraram-se efetivas. Estes rabiscos aparentam ser muito antigos e podem ser considerados intervenções históricas por esta causa. Todas foram verificadas e mantidas na maioria dos casos. Tais intervenções podem ser consideradas mais válidas que as de qualquer revisor posterior, pois além de estarem mais próximas cronologicamente do autor, adquirem com a passar do tempo autoridade. São indícios de uma maneira de fazer música corroborada pela prática.

Ausências completas de partes foram simplesmente mantidas, pois certamente, sua recriação causaria maior impacto à obra que a sua falta. Pode-se fazer um paralelo com a espeleologia: no caso de vandalismo realizado por algum tolo que escreva seu nome em uma gruta, o melhor a fazer é simplesmente não fazer nada. A intervenção reparadora só pioraria o dano. Um caso famoso na história da música é o da *Sinfonia Inacabada* de Schubert. Mesmo estando incompleta, ela assumiu uma importância tal, que qualquer reparo seria uma intervenção danosa. Não se quer dizer com isto que intervenções restauradoras nunca sejam bem vindas, mas é necessário levar em conta que a extensão destes reparos podem conduzir a uma reforma que faria uma obra se tornar outra.

As notas foram todas editoradas em um só tamanho. As indicações de trechos alterados, notas reconstituídas, complementações de compassos faltosos e outras adições desta natureza foram mantidas em tamanhos iguais aos usados para grafar os dados originais, pois o uso de outras fontes ou tamanhos poderia gerar mais confusão que clareza. Tudo que foi alterado ou acrescido e não está indicado por sinais específicos está indicado no aparato crítico. Segundo a necessidade ou curiosidade de cada um, este poderá ser facilmente consultado, sem prejuízo para a leitura fluente do texto musical. Todas as informações originais, ligaduras, dinâmicas, indicações de agógica e outras informações textuais foram editoradas em tamanho de fonte normal.



Figura 9 - Compassos 1 e 2 do *Gloria*, com as fontes em tamanho normal.

Ligaduras acrescentadas posteriormente, escritas diretamente sobre os originais e comprovadamente antigas e as acrescentadas pelos revisores foram grafadas tracejadas. É o caso também das sugestões de arcada para os instrumentos de corda.



Figura 10 - Compassos 20 e 21, viola e violoncelo do *Kyrie* com ligaduras grafadas *a posteriori*.

As dinâmicas acrescentadas posteriormente, escritas diretamente sobre os originais e comprovadamente antigas foram grafadas em tamanho menor. As acrescentadas pelos revisores foram grafadas entre colchetes. Também foram consideradas dinâmicas posteriores aquelas em que um instrumento tem indicado um tipo, mas os demais instrumentos têm indicado outra. Neste caso, apesar da alteração ter sido realizada pelos revisores, a intenção original está grafada de maneira inconfundível. Esta uniformização da dinâmica em certos compassos condiz com o espírito da obra.



Figura 11 - Compassos 12 a 14 do *Kyrie* com exemplos das dinâmicas adicionadas.

Os sinais de ataque, tanto os originais quanto os acrescentados, foram mantidos sem nenhuma indicação específica de sua origem, uma vez que o acréscimo de outros sinais junto a símbolos pequenos os tornariam confusos. Todos os acréscimos foram feitos com base em elementos apresentados na própria partitura, em partes equivalentes encontradas nos mesmos compassos, mas em outros instrumentos, ou na mesma partitura em partes assemelhadas, tais como repetições ou reexposições.

Figura 12 - Compassos 20 a 22, cordas do *Laudamus* onde não havia originalmente os pontos sobre as notas da viola.

As variações de dinâmica e outras indicações textuais acrescentadas pelo revisor foram colocadas entre parêntesis.

Figura 13 - Compassos 121 e 122 do *Gloria*.

Foram acrescentados os números de compasso ao início de cada sistema, em cada família de instrumentos.

Figura 14 - Trompas e soprano no *Cum Sancto*, mostrando o detalhe da numeração.

Todas as eventuais supressões foram listadas no aparato crítico.

As abreviaturas, muito comuns em cópias manuscritas de forma geral, foram suprimidas. Foi utilizada uma escrita com menos abreviaturas devido ao fato de ser mais usual atualmente. Além disso, algumas possíveis confusões poderiam ocorrer em sua realização. Levou-se em conta também, que as modernas mídias eletrônicas reproduzem com facilidade o que no passado era extremamente trabalhoso de ser grafado.



Figura 15 - Primeiro compasso do violino II, na cópia original do *Gloria*.

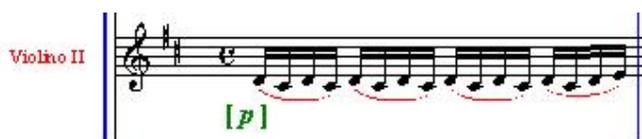


Figura 16 - O mesmo compasso da fig. 15 na versão revisada.

Foram acrescentadas barras duplas em compassos com mudanças de tempo, tonalidade ou andamento. Nestes casos, os termos em parêntesis estão nos originais.



Figura 17 - Mudança de andamento no *Cum Sancto*, com barra dupla adicionada e título com parêntesis.

Foram eliminadas todas as claves antigas, mantendo as mais usuais de sol, fá da quarta linha e dó de terceira, além da clave de tenor.

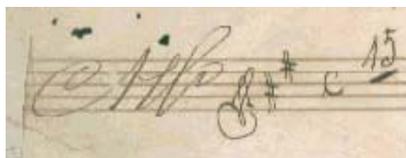


Figura 18 - Detalhe dos compassos iniciais do soprano, no *Gloria*, onde pode-se observar a clave de dó de primeira linha.

As clarinetas foram transpostas para instrumento em si bemol, mais encontradiço atualmente, bem como as trompas foram transpostas para instrumento em fá, o que forçou ajustes em alguns trechos. Foram acrescentados divises para violoncelos e contrabaixos quando a linha melódica muito grave extrapolava a tessitura deste último.

Os textos das partes cantadas foram reproduzidos sem alterações significativas. As abreviaturas destes textos, muito recorrentes nos originais foram integralmente ignoradas. Foram grafados os textos nota a nota, com o objetivo de facilitar a execução. Também foram feitas eventuais correções da grafia dos textos em latim e grego, vertendo-os para as versões correntes nas edições atuais.

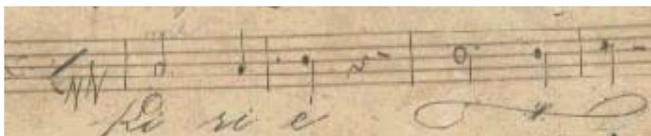


Figura 19 - Abreviatura da palavra *Kyrie*, na linha de soprano, compasso 12 a 14.



Figura 20 – Os mesmos compassos em versão revisada e com grafia modificada

Foi usado o mesmo princípio na produção da redução para piano e canto, onde estão impressas as quatro vozes simultaneamente nas partes para coral e os solos, quando é o caso. É bom lembrar que o usual eram partes separadas para cada uma das vozes, assim, os copistas tinham muito menos trabalho, mas os cantores não tinham como acompanhar os outros naipes. Não se faziam reduções.

Anotações auxiliares, como as encontradas nos fins de página ou entre um e outro movimento foram suprimidas, uma vez que não é uso corrente em edições modernas tais comentários. As mesmas poderão ser encontradas no aparato crítico ou quando necessárias, encontradas nas partes separadas dos instrumentos.

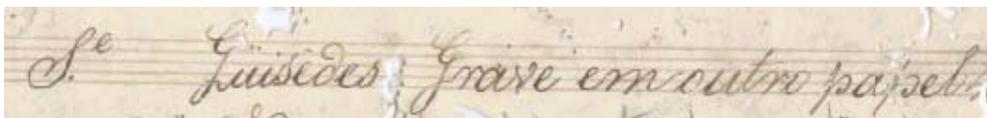


Figura 21 - Anotação na parte da clarineta I, antes do *Cum Sancto*.

Para esta obra, não só a redução para piano e canto, mas a própria grade para o regente é uma novidade, por isso pesam sobre elas os critérios atuais de edição e delas para as partes separadas. Foi tentada a padronização de todos os elementos, feitos os agrupamentos de instrumentos por famílias e empregada a moderna disposição dos instrumentos na grade.



Figura 22 - Orquestra Ribeiro Bastos em 1983, onde se podem ver o musicólogo e regente José Maria Neves, primeiro à direita e Stella Neves, de mãos unidas, em primeiro plano.

10. MISSA GRANDE

10.1 Resumo descritivo

A *Missa Grande*, cuja tonalidade principal é ré maior, é composta de sete partes:

1. *Kirye Eleison*, *adagio* em ré maior
2. *Gloria*, *allegro spiritoso* em ré maior
3. *Laudamus*, *adagio* em fá maior
4. *Gratias*, *andante* em lá bemol maior
5. *Domine Deus*, *allegro* em ré maior
6. *Qui Tollis*, *adagio* em sol menor
7. *Cum Sancto*, *andante* em ré maior.

Sua instrumentação original e revisada:

- Flauta
- Clarinetes I e II em dó (sib na revisão)
- Trompas I e II diatônicas (em fá na revisão)
- Violinos I e II
- Viola
- Violoncelo
- Contrabaixo
- Coro misto a quatro vozes
- Vozes solistas: soprano, contralto, tenor e baixo .

Emprega um soprano solista no *Laudamus*, um trio de soprano, tenor e baixo no *Domine Deus*, e duo de soprano e contralto no *Qui Tollis*. Nas demais partes emprega o coro.

As trompas são diatônicas, sendo que para a primeira foram escritos solos. No caso do *Laudamus*, o solo possui difíceis passagens cromáticas. As clarinetas estão escritas em dó,

e podem ser encontrados muitos solos para a primeira. Violoncelos e contrabaixos tocam na mesma partitura, soando em oitavas diferentes.

A obra está composta a maneira de *missa breve*, e foi escrita provavelmente para um efetivo reduzido. As partes vocais, exceto o baixo, foram escritas em claves antigas, não mais usadas para vozes:

- Soprano em clave dó de primeira linha
- Contralto em clave de dó de terceira
- Tenor em clave de dó de quarta.

10.1.1 Kyrie

Adágio, na tonalidade de ré maior, compasso C. Começa com um diálogo entre o primeiro violino, dobrando violoncelo e contrabaixo e o primeiro clarinete fazendo o solo. Não se trata de uma exposição de forma sonata, mas os temas são contrastantes. Denuncia o gosto de Santos Cunha pelos solos em instrumentos de sopro. Alterna as cordas com a clarineta de um em um compasso, até que no compasso 6 prevalece a clarineta como solista, fechando a frase com uma melodia em caráter de liquidação e descendente. O compasso 10 é um impulso para o retorno do tema das cordas, agora executado sem o violino, mas com as violas. Continuam alternando-se com o clarinete I, contando agora com acompanhamento do coral. As vozes executam um preenchimento harmônico expressivo, característico da Escola Mineira, que visa o perfeito entendimento do texto pelo ouvinte. Ao final desta seção existe uma transição rítmica de 4 compassos, em que são usados fragmentos do tema das cordas. No compasso 22 surge uma nova alternância, compasso a compasso, dos temas já apresentados, onde a flauta substitui a clarineta. Chega-se à tonalidade da dominante, lá maior, onde os motivos temáticos são repetidos nesta tonalidade, mas com o coral em acréscimo. No compasso 34 pode-se ver uma ponte modulante, voltando para ré maior, com melodia no

primeiro violino. Chega-se a partir deste ponto a uma evocação do tema, onde o final é alterado para conduzir a uma nova região, em que brilha mais uma vez a clarineta. O uso de pausas de mínima entre semínimas nos versos do coral adquire um tom de súplica e um forte efeito dramático. A partir do compasso 51 começa a coda, durante a qual aparece um interessante acorde com 7ª menor e nona em um pianíssimo súbito. Trompa e depois baixos em imitação, conduzem ao final da peça.

Esquema: A A' + coda

A = introdução instrumental + coro

A' = ponte + variação sobre A

10.1.2 Gloria

Allegro spiritoso em ré maior, compasso C. Do compasso 1 ao 15 há uma introdução somente instrumental, onde se apresentam os diversos elementos que serviram de base para a construção do *Gloria*: a bordadura das cordas, os ritmos pontuados nos sopros, crescendos e acentos. A escala descendente que faz o primeiro violino a partir do compasso 10 torna-se um impulso no compasso 15, para conduzir à repetição do mesmo trecho, agora com a intervenção do coral. No compasso 23, saem os clarinetes, mas sopranos e tenores os substituem, sendo respondidos por contraltos e baixos. Estas breves respostas mudam de voz no compasso 28, passando para somente vozes masculinas, enquanto a pergunta é feita pelas vozes femininas. No compasso 32, a repetição do impulso do violino conduz a uma nova melodia dos sopranos no compasso 33, que prepara uma segunda seção. Esta transição vai até o compasso 43 e modula para lá maior. Neste ponto aparece o começo da segunda seção, preparada pelos violinos com cordas em notas pontuadas, na nova tonalidade. Solo de clarinete no compasso 46, acompanhado pelas cordas em *pizzicato*. A flauta, que estava silenciosa, apresenta o mesmo tema, após preparação de um compasso, acompanhada de solo do naipe de sopranos no compasso 58. No compasso 69, retornam as outras vozes em blocos,

numa entrada dramática. O compasso 72 apresenta diálogo entre baixos e as outras vozes, chegando à conclusão do trecho, do compasso 78 ao 80. Com o retorno do *pizzicato*, evoca o começo desta seção (compasso 34), executando outra harmonia, com o coral sem tenor. Em 89, soprano e contralto assumem caráter mais melódico, fazendo um dueto em terças dobradas pelas clarinetas, com os baixos em acompanhamento, além das cordas. É um longo final de seção, que só apresenta sua liquidação no compasso 115, com solo de clarinete conduzindo para a repetição completa da primeira seção no compasso 121. Somente aí retorna o tenor. Volta-se à reexposição da segunda seção no compasso 148, com as mesmas características principais, mas em ré maior. Apresenta o solo de clarinete, de soprano com flauta e algumas modificações no acompanhamento. Em 185, com a indicação *piu mosso* chega-se à coda. As cordas marcadas e fazendo escala em estilo *rossiniano* prenunciam o fim da parte, com as respostas do coro. A partir do compasso 199, retoma construção que evoca a primeira seção, porém mais marcada. A utilização destes e outros motivos conduz ao final da parte.

Esquema: A B A' B' C

A = introdução instrumental + introdução com coral + variações

B = tema instrumental + tema no coro e desenvolvimento

A' = introdução com coral

B' = repetição de B com variações

C = motivos novos e outras figurações apresentadas em A e B + coda.

10.1.3 Laudamus

Adágio em fá maior, compasso 2/4. Introdução de 6 compassos, com uma curta frase de clarinete no compasso 4. Estas frases curtas, incidindo sobre a melodia principal foram empregadas por toda esta parte, assim como em outras da missa. Apresenta o tema principal da primeira seção na trompa, a partir do compasso 8. Os compassos 16 e 17 contém um impulso, com flautas e clarinetes em escala descendente, preparando para a repetição do

mesmo solo, agora no soprano solista. No compasso 26, o retorno da trompa enseja diálogo com o soprano, com intervenções curtas dos clarinetes. Prossegue o solo de soprano até a *fermata* em dó maior, no compasso 46. Há um breve recitativo de cinco compassos, que une duas seções. Os elementos da primeira seção continuarão sendo utilizados, mas o solo inicial não ressurgirá, sendo lembrado vagamente como extensão do tema da segunda seção. No compasso 51, começa a segunda parte da segunda seção, em fá maior, apresentada pelo soprano e tem a indicação *andante mosso*. Seguindo esquema apresentado anteriormente, mas invertendo a entrada dos solistas, o mesmo solo é executado pela trompa a partir do compasso 58. O solo é desenvolvido pelo soprano, sendo acompanhado pelas cordas em figurações calmas. Os pontos culminantes são pontuados pelos sopros, o que acontece com mais frequência a partir do compasso 76. Estas intervenções vão adquirindo complexidade até a *fermata* no compasso 101. A partir deste ponto retorna a segunda seção, modificada no compasso 117, em que a extensão do tema é apresentada de forma transformada. Surgem também as intervenções de sopros junto ao solo, alternando-se de compasso em compasso, como feito no *Kyrie*, mas com outros motivos. A tonalidade neste ponto é si bemol. O compositor também recorre ao recurso expressivo de uma orquestração mais rarefeita, que se adensa à medida que chegam pontos culminantes. Em 140, chega-se a um longo melisma do soprano, logo acompanhado pela trompa. Do compasso 148, de volta em fá maior até o final, as cordas, ainda que somente acompanhando, se agitam mais, conduzindo ao ponto culminante principal da parte, no compasso 162. Codeta a partir de 164 até o final.

Esquema: A B B'

A = primeiro tema

B = segundo tema

B = segundo tema com desenvolvimento e codeta

10.1.4 Gratias

Andante escrito em ♩ , na tonalidade lá bemol maior. Introdução com solo das cordas, alternando violino I e violas em perguntas e respostas, efeito já realizado em outras partes. No compasso 6, entram as clarinetas dando impulso para o solo do naipe de soprano no compasso 9, solo este comentado compasso a compasso pela flauta. Ao final deste, no compasso 16, os baixos surgem com um arpejo alternando colcheias e pausas, que sugere mais um acompanhamento que melodia. Termina no compasso 23, onde começa o solo do naipe de contralto, agora comentado pelos clarinetes, em estrutura semelhante ao que já foi executado. Seguindo o mesmo princípio, entram os tenores no compasso 30 com o arpejo, no tom de mi bemol maior. Chegando ao compasso 38, fica a repetição das colcheias de caráter rítmico, sem o contralto, que só reaparece no 42, assim liquidando a primeira seção. No compasso 46 começa o segundo tema de dois compassos, e a ele se seguem da mesma forma os outros naipes, repetindo o mesmo solo, com a idéia de um cânone imitativo. A mesma fórmula rítmica em colcheias se mantém neste trecho, junto com o solo. No compasso 64, um impulso do naipe dos baixos leva a dois compassos de muita agitação rítmica com o texto “*propter magnam gloriam*”, sendo este ponto o clímax desta parte. A partir do 67, vem a liquidação, uma codeta que conduz esse trecho até o final, com ritmos pontuados, como os usados no *Gloria*. No compasso 74 há o pequeno arpejo conclusivo da trompa, imitado pelos contrabaixos no compasso seguinte.

Esquema: A B + codeta

A = introdução + tema + arpejo + tema + arpejo + tema

B = variações sobre o arpejo e segundo tema + codeta

10.1.5 Domine Deus

Allegro em dó maior, compasso C. Trio para soprano, tenor e baixo solistas, composto de seção A e seção B, mais coda. A seção A inicia com uma introdução, com os solos a cargo do primeiro violino, com comentários das violas, impulso dos clarinetes no compasso 4, conduzindo ao compasso 5, onde sopros complementam a introdução. Solo de soprano a partir do compasso 9, com comentário do clarinete. Este primeiro tema termina no compasso 20, onde retoma-se a introdução, repetida literalmente. O tenor solista retoma o tema no compasso 28, com a mesma estrutura apresentada pelo soprano, somando-se a ele o comentário das trompas. No compasso 39 termina o solo, e retoma-se um compasso idêntico ao da introdução, para em seguida, no compasso 40, surgir inesperadamente o acorde de ré maior, conduzindo para o tom da dominante, sol maior. Esta ponte modulante de dois compassos baseado na introdução leva ao solo do baixo, em sol maior, transposição real. Ao final deste solo, no compasso 52, inicia-se também, por imbricação a seção B, onde as três vozes solistas vão dialogar. Começa com soprano, sendo respondida pelas outras vozes no compasso 53 e assim compasso a compasso, até que no de número 56, quem pergunta é o tenor, sendo que as demais vozes se juntam a ele durante os próximos três compassos. O mesmo recurso de pergunta e resposta, variando melodias à maneira de um divertimento, é a principal ferramenta para construção desta seção. Ora duas perguntam, e uma responde, ora seguem juntas comentando as respostas, cruzando todos estes elementos e empregando os motivos expostos pelos cantores também nos instrumentos da orquestra. Passa-se por modulações passageiras para fá maior, si bemol maior, ré maior, e suas relativas, alternando-se com muita liberdade e em conduções hábeis, até voltar a dó maior no compasso 152. Nele começa a coda, que nada mais é que a segunda parte da introdução, com o emprego de uma frase conclusiva pelas trompas, seguidas pelos contrabaixos, como realizado no *Kyrie* e *Gratias*.

Esquema: A B + coda

A = introdução (parte 1 e 2) + tema + introdução + tema+ ponte + tema

B = perguntas e respostas sobre temas novos e desenvolvidos

Coda = introdução (somente parte 2).

10.1.6 Qui Tollis

Em sol menor, armadura de compasso **C**, *adagio*. Duo de soprano e contralto, com introdução instrumental e solo de clarineta a partir do compasso 4. O tema principal desta seção aparece no compasso 13 com o soprano solista e é baseado no tema anterior. É exposto novamente pelo contralto a partir do compasso 20, agora em ré menor. Como já trabalhado em outras partes da missa, as vozes que se apresentaram sozinhas, ressurgem em duo no compasso 29. No compasso 43 há um breve recitativo de soprano, seguida pelo contralto no compasso 46. Do compasso 50 ao 52 há um *adagio* finalizando o recitativo e a primeira seção. A partir de 53 começa a segunda seção *andante*, em que é apresentado um novo tema, mais alegre e melismático, em sol maior. Alternam-se soprano e contralto na apresentação do tema, com o contralto em ré maior e com comentários dos clarinetes. No compasso 68 retomam o duo. No final desta parte, compasso 80 em diante, as solistas fazem o esquema de pergunta e resposta até a *fermata* no compasso 88. Um escala realizada *ad libitum* pela flauta conduz a uma repetição do tema da segunda seção pelo soprano. Desta feita, o contralto não reapresenta o solo, mas retoma o duo no compasso 97, repetindo as perguntas e respostas, porém com variações, recurso que será empregado do compasso 107 ao 121. Deste compasso até o 124, cantam em terças paralelas. A codeta final inicia-se com solo de clarinete no compasso 122, que evoca o mesmo solo apresentado entre os solos vocais da segunda seção. Chega-se ao final da parte repetindo a fórmula dos arpejos das trompas e logo depois contrabaixos.

Esquema: A B

A = introdução + tema + recitativo

B = segundo tema e repetições com variação + coda

10.1.7 Cum Sancto

Andante em ré maior, compasso C, que apresenta o tema inicial das cordas no *Kyrie*. O solo de clarinete, com variações, também é apresentado, mas não existe introdução instrumental. No compasso 2 entra o coral, dando suporte harmônico aos elementos melódicos que dialogam entre si, como apresentados na primeira parte da missa. Esta seção possui apenas 17 compassos. A partir do compasso 18, inicia-se um *fugato allegro*, compasso ♩ . Não se trata de uma fuga acadêmica, com os elementos e modulações tradicionais. As diversas entradas do tema realizam-se sobre uma estrutura harmônica definida pelos baixos e violoncelos, que executam todo o tempo um arpejo sobre o qual vão se acumulando as vozes, dobradas quase todo o tempo pelos instrumentos. A fuga apresenta dois temas parecidos, em blocos distintos e que se repetem um após o outro, com as devidas transições. O mesmo esquema se repete, com as vozes entrando em outra ordem. Pode-se ouvir nas transições o esquema de pergunta e resposta, em progressões harmônicas interessantes. Esta segunda seção se estende até o compasso 93, terminando em blocos harmônicos. Com a indicação de *piu mosso* do compasso 93, começa a terceira seção, não mais em fuga, mas com os mesmos arpejos graves da segunda seção. Os violinos apresentam escalas ascendentes, novidade que torna expressiva esta transição. Uma maior movimentação ocorre a partir do compasso 101 com os clarinetes e no 103, com a flauta. A transição dura até o compasso 112, com a entrada do coro. Os elementos da transição são repetidos pela orquestra. O compasso 137 é o início da coda, marcada pelos motivos triunfais das trompas, preparando o final da obra. Quando o coral se cala, no compasso 143, as trompas empregam uma frase rítmica que conduz ao último acorde da missa, no compasso 147.

Esquema: A B C + coda

A = evocação do tema do *Kyrie*

B = fugato (dois temas + transições)

C = transição instrumental + coral + coda

10.2 Tradução do texto da Missa

<i>Kyrie Eleison</i>	Senhor tende piedade de nós
<i>Christe Eleison</i>	Cristo, tende piedade de nós
<i>Gloria in excelsis Deo</i>	Glória a Deus nas alturas
<i>Et in terra pax hominibus bonae voluntatis</i>	E paz na terra aos homens de boa vontade
<i>Laudamus te</i>	Nós vos louvamos
<i>Benedicimus te</i>	Nós vos bendizemos
<i>Adoramus te</i>	Nós vos adoramos
<i>Glorificamus te</i>	Nós vos glorificamos
<i>Gratias agimus tibi</i>	Nós vos damos graças
<i>Propter magnam gloriam tuam</i>	Por vossa imensa glória
<i>Domine Deus Rex caelestis</i>	Senhor deus, Reis dos céus
<i>Deus patris omnipotens</i>	Deus Pai onipotente
<i>Domine Deus Fili unigenite</i>	Senhor Deus, filho unigênito
<i>Agnus Dei Filius Patris</i>	Cordeiro de Deus filho de Deus Pai
<i>Jesu Christe</i>	Jesus Cristo
<i>Qui tollis peccata mundi</i>	Vos que tirais os pecados do mundo
<i>Miserere nobis</i>	Piedade de nós
<i>Suscipe deprecationem nostram</i>	Escutai a nossa súplica
<i>Cum Sancto Spiritu in gloria dei patris</i>	Com o Espírito Santo na glória de Deus
<i>Amen.</i>	Pai, amén.

10.3 Curiosidades

Dentre os indícios que levam à suspeita de que o *Gracias* teria sido escrito para oito vozes, além das indicações, “*a oito*” encontradas nos originais, tem-se as colcheias com pausa, que parecem em determinados instantes com soluços, o que denuncia algo faltando. Certamente uma linha melódica em outra voz (Viegas, A.J. 2004). Outro fato importante, é que falta o “*Qui Sedes*” da missa. Encontram-se nas partituras a indicação “*qui sedes* em

cartina”, que significa que seria encontrado em folhas avulsas (Viegas, A.J. 2004.). Era comum que os compositores escrevessem suas missas faltando uma ou outra parte. Nestes momentos, poderiam executar uma peça de outro compositor, que tivesse uma instrumentação que aproveitasse melhor o efetivo presente nesta ou naquela celebração. Se estivesse presente uma soprano excelente, por exemplo, poderia ser utilizada uma peça com solo mais difícil. O fato curioso é que no contrabaixo e na clarineta II estão escritos compassos em mi bemol maior, que seriam do *Qui Sedes*. Para os contrabaixos estão escritos 63 compassos em uma primeira parte e mais 134 em um *allegro* num segundo bloco. No compasso 24 parece haver a indicação “voz”. O clarinete por sua vez tem apenas 55 compassos. Infelizmente, ainda não há como saber se uma ou outra foram escritas pelo próprio Santos Cunha, ou se eram partes de peças executadas mais habitualmente. O fato é que outros instrumentos indicam que o *Qui Sedes* seria um solo para baixo, de caráter inicialmente *grave* e depois *allegro*, onde entraria o coro.

O solo de trompa do *Laudamus* é muito difícil de ser executado. Se hoje é assim com as modernas trompas cromáticas, pode-se imaginar o grau de dificuldade para as trompas diatônicas da época, em que os cromatismos eram obtidos enfiando a mão dentro da campana e aproveitando a série harmônica. Em passagens rápidas como as desta missa, é trabalhoso realizá-lo bem. A flauta apresenta um final alternativo para o *Cum Sancto*, a partir do *piu mosso*, de execução um pouco mais difícil. É o que foi aproveitado para esta revisão musicológica. Aparentemente, não foi escrito pelo mesmo copista, mas o papel é muito semelhante. A primeira versão é mais pobre, mas aparenta funcionar. Não há como dizer se esta foi copiada por engano, ou se a versão alternativa é um melhoramento de terceiros para uma linha que teria sido considerada pobre.

O *Cum Sancto* apresenta algo notável que é o uso livre de um *fugato*, estrutura praticamente desconhecida na música colonial mineira. Muito interessante é a evocação da

Marselhesa no segundo tema da fuga, exatamente quando se ouve “*Cum sancto spirito in gloria Dei patris*”. Somente e tão somente como especulação, pode-se imaginar que Santos Cunha, em suas andanças pela Europa, tenha tomado conhecimento desta melodia. Na verdade, o atual hino da França já havia se tornado muito popular, e trazia consigo toda a simbologia da Revolução Francesa e do Iluminismo. Talvez o tenha incluído em sua composição movido por ideais políticos. Menos provável que tenha composto a *Missa Grande* antes, ou que tenha feito um plágio involuntário. Mais interessante é que é o segundo tema e não o primeiro da seção, o que faz com que sua apresentação seja mais surpreendente, causando forte impressão e surpresa, pois o início de ambos temas é similar. O emprego do *fugato* trai a preocupação do compositor, mais musical que litúrgica, uma vez que a idéia contrapontística dificulta o entendimento do texto. Em outros pontos da missa ocorrem armadilhas, como o “*in excelsis, in excelsis*”, que aparece no *Gloria*, e que pode soar como uma Maria fumaça¹.

É evidente a influência de *Rossini* (1792 – 1868) na condução dos contrabaixos, em algumas passagens dos violinos e nos climas dramáticos conseguidos, que nos lembram alguns trechos de suas óperas.

¹Que por sinal ainda existe e em funcionamento, ligando turisticamente São João del-Rei a Tiradentes. Inaugurada pelo próprio D. Pedro II em 1881.

11. CONCLUSÃO

Chegando finalmente ao termo deste trabalho, parece de bom alvitre que seja lembrado mais uma vez como é difícil explicar em língua vernácula conceitos musicais. A despeito de todos ingentes esforços, tudo quanto se concluiu terá efeito melhor se encarado mais como uma abordagem possível do que uma verdade absoluta. Assim como se tem ciência de que a execução de uma obra terá obrigatoriamente a feição daquele que a interpreta, estas considerações serão também meros conselhos a serem magnificados por quem tiver a boa vontade de considera-los válidos. Em música nada substitui a prática, fato este experimentado pelos alunos de regência que aprendem muito mais em quinze minutos à frente de uma orquestra ou coro que em todo um semestre com o professor. Obviamente que este périplo nas mãos de um mestre são valiosíssimos como preparação para tudo que esteja no porvir. Se esta exposição puder colaborar da mesma forma, será motivo de grata satisfação.

11.1 Aspectos Técnicos

Ao regente que venha interpretar esta obra, recomenda-se atenção ao fraseado e ao conteúdo dramático de muitas passagens. Acentuar o contraste entre aquilo que parece mais litúrgico, tal qual as intervenções corais como suporte harmônico para os solos instrumentais, daquilo que é mais operístico, como os solos virtuosísticos e recitativos. A compreensão do texto pelo ouvinte, que pode ser dificultada pela construção da peça, precisa ser trabalhada com afinco. No *Gloria* precisa-se evitar que o “*in excelsis, in excelsis, in excelsis*” soe como se fosse o ruído de uma locomotiva, o que pode ser conseguido evitando a acentuação da sílaba *in*. O *fugato* do *Cum Sancto* não pode ser obstáculo para o entendimento das entradas das vozes durante a fuga, o que muitas vezes acontece em notas dissonantes com relação à harmonia que está soando: atenção para que tais entradas sejam afinadas. A orquestra não pode sobrepujar os solistas, principalmente quando estes cantam em alturas ingratas, como

nas passagens graves do *Laudamus*. É importante um bom trabalho vocal com os contraltos, pois existem muitas passagens agudas de difícil realização. As passagens de *bel canto* precisam ser estudadas minuciosamente, bem como os recitativos, que sempre podem causar surpresas desagradáveis. Nestes será recomendável o uso de tempos menos rígidos metronomicamente e mais expressivos, sempre lembrando em preparar a orquestra para os acordes sustentados que soam junto ou dialogam com o solista.

A pronúncia para o latim que parece ser a mais apropriada é a chamada *Eclesiástica*. A pronúncia *Restaurada* não é recomendável, por não ser a utilizada em São João del-Rei na atualidade e não há indícios de que o tenha sido no passado. Falar do latim é muito controverso. As várias versões causam muito embaraço e disso certamente não se escapa, mas além da influencia italiana sobre esta obra, esta pronúncia parece ao brasileiro de hoje e talvez ao de ontem, mais suave. Sendo assim, recomenda-se:

- As vogais tendem a ser mais abertas que no português: *Domine Deus* por exemplo, deverá soar mais como “dóminé déus” que “dômine dêus”
- *In excelsis* se parecerá mais com “inécshéllsis” do que “in ecsselsis”
- Usar a sonoridade do trema: *qui tollis* soará como “qüi tollis”
- Deixar soando efetivamente os “m” e “n” nos finais de palavra, e diferenciar o “m” fechando a boca. Em ambientes com menor reverberação, a sonoridade resultante desta pronúncia pode ser prolongada, com muito bom efeito
- As elisões de palavras são possíveis e podem ser usadas, mas com cuidado para não gerarem cacofonia¹ e outros sons desagradáveis. As palavras que

¹ Cacofonias que sugerem palavras de baixo calão são um problema à parte. Quando o latim ainda era uma língua viva, estas sonoridades se formavam sem problemas. Ao trazer esta sonoridade para nosso contexto, ela pode causar constrangimento não por si, mas por causa da língua portuguesa atual e do seu contexto cultural. Sendo assim, o melhor é adaptar o latim original em virtude destes maus efeitos. É uma concessão que precisa ser feita, mesmo lidando com interpretação histórica.

terminam em “s”, na elisão devem ter seu efeito abrandado. *Cum sancto spiritu* soará melhor como “cum sanctospíritu” e não “cum sancto ispiritu”

- *Bonae*² deve soar “bónê”.
- O “l” é pronunciado chegando a língua ao céu da boca para diferenciá-lo do “u”, sempre com os lábios abertos.
- *Gratias* soará como “gratssias”, por ser seguido por duas vogais, mas *tibi* soará como escrito, evitando-se sotaques regionais que o fariam soar “tchibi”
- Devem ser pronunciadas as consoantes mudas, mas no caso *magnam* deverá soar “mágnhám”, com o “g” bastante abrandado. O mesmo vale para *agnus*.
- A letra “r” soará mais rolada, com a língua vibrando próxima aos dentes da frente e menos gutural. O “r” em início de palavra soará igual ao que soaria no meio da palavra.
- Atenção permanente e por toda a vida para que os acentos tônicos fiquem em seus devidos lugares. *Amen* não pode soar “amén”, *spiritu* não pode soar “spiritú”, por exemplo.

Para a pronúncia das frases em grego *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, sugerimos as ações seguintes:

- As vogais deverão soar sempre abertas.
- Devem ser separadas palavras repetidas em seguida: *eleison*, *eleison*.
- *Eleison* tem som de “z”, porém abrandado: “eléizon”.
- Na palavra *Christe* não se pronuncia o “h”. O “r” deverá ser levemente “rolado”, usando a língua.

² No latim original *bonæ*, assim como *cælestis*.

O conhecimento do significado do texto é de suma importância para a condução dos climas nas várias partes da obra. Se o *Kyrie* é introspectivo, o *Glória* é expressão de júbilo e fé. O solo inicial do *Laudamus* é respeitoso e à medida que avança para a segunda seção, se enche de admiração e fervor. Para o *Gratias* recomenda-se um trato bem humorado e muita atenção para evitar efeitos vocais que pareçam soluços, sempre exigindo cuidado com os saltos para o agudo. A perspicácia do autor se revela no *Domine Deus*: a divina trindade representada nas três evocações do texto³ é confirmada com a escolha de somente três vozes solistas. Reforça com esse subterfúgio o clima de adoração. O *Qui Tollis* por sua vez emprega duas vozes em duas súplicas. Se na primeira parte o pedido de piedade solicita um clima contrito, a segunda se expressa esperançosa. O *Cum Sancto* inspira majestade e é uma perfeita catedral do ponto de vista musical, rebuscado e altivo, diz da vitória do Senhor. A reprodução destes climas é básica para uma interpretação honesta da obra, e o regente deve sacar de todo o seu conhecimento e recursos pessoais para expressá-los (Cullen, 1983).

Os dobramentos coro e orquestra têm de ser ensaiados com cuidado e ajustados de forma que a respiração dos instrumentos coincida com a prosódia das frases cantadas. Os ritmos instrumentais que apresentam semínimas com pontos duplos, seguidas de semi-colcheia e depois por colcheias também com pontos duplos, como nos primeiros compassos do *Kyrie*, tendem a soar imprecisos. Para realizá-lo, basta diminuir mais acentuadamente o valor das colcheias pontuadas, incluindo uma curta pausa após o ponto e expressar esta intenção no gestual.

Os instrumentos solistas precisam “cantar”, principalmente a clarineta I, que faz diversos solos. É aconselhável deixar os instrumentistas com liberdade para realizá-los, mas o maestro precisa estar sempre atento, para que não aconteçam efeitos indesejáveis. Sugere-se aos regentes gestos sóbrios, pois se trata de uma missa. Arroubos só devem ser tentados nas

³ Deus Pai, Filho e Espírito Santo.

culminâncias melódicas e dramáticas, onde o compositor parece propor algum arrebatamento. Para uma clareza maior, nos compassos binários pode ser melhor a marcação em quatro, pois os melismas vocais e instrumentais podem se perder caso o esquema de regência se torne demasiado aberto ou os andamentos muito velozes. É necessária absoluta precisão no *fugato* e cuidado para que o andamento não aumente nos *pizzicatos* das cordas. As dificuldades técnicas dos solos podem forçar o emprego de andamentos menos movidos.

O restante corre por conta do regente, de se adaptar à sua orquestra e coro e ao momento. Valem os mesmos bons conselhos que sempre ouvimos de nossos mestres: muito estudo e muito, mas muito bom senso. Recomenda-se a leitura dos artigos de Aloísio José Viegas e José Maria Neves para informações complementares, bem como outros tratados sobre a Escola Mineira ou se preferirem, Barroco Mineiro.

11.2 A Missa Revisada

Uma vez terminado o trabalho de revisão e sua impressão, foram entregues para o acervo da Orquestra Ribeiro Bastos, cópias da grade do regente, aparato crítico, das partes separadas para os instrumentos, da redução para piano e canto, e cópia da gravação do concerto como contrapartida da academia para a comunidade que permitiu gentilmente esta pesquisa e que é a verdadeira guardiã deste acervo. Pôde-se contribuir com a divulgação da música histórica do Campo das Vertentes, MG, não somente através do debate e discussões geradas em torno desta pesquisa, mas também pelos concertos que serviram para divulgação ao público em geral.

11.3 Interpretação

Existem outros aspectos a serem considerados para o entendimento da *Missa Grande* de Antonio dos Santos Cunha. A óbvia influência européia foi avassaladora para a

música feita nas Minas Gerais do século XVII e XVIII. Inspirou insurreições e costumes, que ficaram arraigados em seu povo e plasmaram a sociedade. Na música em especial, foram abandonadas as possíveis influências das culturas subjugadas e abraçadas com fervor as do colonizador. A força da metrópole se mostrou inconteste e isto se refletiu na produção musical de São João del-Rei. Influências típicas do lugar se fizeram patentes, mas as mesmas não afetaram a linguagem musical básica, que serviu de motor para o esforço criativo de seus compositores. As particularidades do contexto sócio-cultural não foram suficientes para impor uma fórmula interpretativa que se sobrepusesse de forma decisiva à linguagem do classicismo. A pujança financeira proporcionada pelo ouro ensejou uma larga produção de obras, a possibilidade de ascensão social e mercado para aqueles profissionais, mas não afetou sua linguagem, pelo contrário: o dinheiro permitia a importação de novas matrizes que mantiveram esta tendência. As partituras do classicismo e que serviram de modelo continuavam a chegar. A riqueza permitiu o trânsito dos compositores, como provam as andanças de Santos Cunha por Portugal, o que reforçou o predomínio da influência musical européia. Obviamente, todo o contexto social influenciou os compositores, que foram forçados a se adaptar às necessidades do lugar e do momento, mas mesmo assim, mesmo constatando uma personalidade própria na Escola Mineira, os procedimentos interpretativos principais são os mesmos da música que lhe serviu de modelo. A análise musical da obra de Santos Cunha revelou a presença da maioria dos elementos formais que permitem definí-la como obra do classicismo: modulações, contrastes, linguagem harmônica, unidade das partes, simetrias e tantos outros aspectos. A transposição da *Missa Grande* da igreja, do ritual litúrgico para onde foi concebida, à sala de concerto é plenamente viável. A mesma possui todas as qualidades que a tornam apreciável mesmo deslocada do contexto cerimonial: variedade, musicalidade, expressividade, compreensibilidade, unidade, novidade e beleza. Sua

concepção influenciada pela ópera a tornou rica suficiente para a fruição estética pura e simples, e esta influência não pode ser desprezada em sua execução.

É muito interessante o termo “integridade artística” (Lago, 2002, p.150), que remete à integridade do intérprete. Isto leva à conclusão de que o compromisso honesto com a música e com o texto musical são características básicas de um bom regente, já que o mesmo precisa estar isento de exibicionismos e concessões à moda ou ao momento e não deve jamais ceder a impulsos de vaidade, que podem fazer ruir qualquer interpretação minimamente sincera. A música pode se perder por detrás de personalismos, que na maioria das vezes, são desnecessários. O maestro, guiado pelos seus conhecimentos precisa ser íntegro, sem buscar efeitos que visem encantar a assistência em detrimento do verdadeiro sentido musical da obra. É preciso muito cuidado para que o diretor musical não se arvore em parceiro do compositor, exagerando sua própria participação ou minimizando a do autor. Para os intérpretes objetivos, a essência da música está no que ela exprime por si mesma, sem a colocação de adereços desnecessários ou enfeites despropositados. Seja como for, é muito importante que se evite tomar tal regência como um literalismo levado às suas últimas conseqüências. É preciso equilibrar a frieza das notas em uma partitura com a musicalidade do regente, sua imaginação e sua inspiração recriadora, que também são elementos chave para uma melhor interpretação. Uma interpretação objetiva pode se tornar demasiadamente mecânica e desprovida de colorido ao se ater petreamente ao que está escrito. Todas as nuances pretendidas pelo autor e não registradas acabam se perdendo numa interpretação sem emoção e sem colorido. Por um outro lado, uma interpretação subjetiva pode em nome destes sentidos ocultos se recheiar de malabarismos interpretativos tão exagerados quanto desnecessários, distanciando-se demasiado do que desejava o compositor.

No caso da tradição musical das orquestras de São João del-Rei tem-se um enorme facilitador: é um repertório que jamais deixou de ser executado, já que tais orquestras

estão em atividade ininterrupta por mais de dois séculos. Obviamente, todo um processo transformador deve ter ocorrido, mas as evidências levantadas levam a crer que muitos dos usos e costumes musicais dos séculos passados devem ter se perpetuado. A maneira como ocorre a sucessão das gerações e o ingresso de seus integrantes permite chegar a esta conclusão. Deve-se levar em conta também, que boa parte deste repertório é conhecido somente naquela cidade, o que o deixou mais livre de outras influências. Seja como for, ao se pensar no estilo objetivo, pode-se deparar com um sério dilema: até que ponto, as informações na partitura da *Missa Grande* são suficientemente claras em expressar de fato o que precisa ser recriado, e qual o limite entre o que ela exige e o que o intérprete precisa somar para que esta recriação seja efetiva? A interpretação subjetiva por seu turno, impõe uma outra indagação: até que ponto podemos chegar, sem descaracterizar a obra? Pode-se pensar em recriação efetiva como aquela que pareça a mais honesta segundo parâmetros variados, tais como fidelidade ao pensamento do autor, fidelidade ao estilo da época, fidelidade ao costume de uma região ou fidelidade ao que se julga o mais correto sobre todos estes aspectos. De fato, não é possível que se tenha uma certeza cem por cento segura de que o que se escolheu como interpretação atenda a todos estes requisitos, um por um. Nem sempre tem-se à disposição todas as ferramentas necessárias para este mister.

A arte, ou aquilo que se diz arte não é um objeto ou execução pronta por si só. O artista, seja ele um pintor, escultor ou músico é um proponente. A obra artística é uma proposta, é o primeiro passo de um trânsito de informações do autor ao expectador. O receptor é que dirá se aquilo é ou não uma obra de arte ou um mero adorno, e a transformará pela sua percepção e até mesmo por sua boa vontade. Desta forma, o que é arte para um, poderá facilmente não sê-lo para outro e ambos poderão estar certos. É uma percepção individual, com influência da época, do patrimônio cultural, experiências pessoais e do meio. A influência do período histórico é algo que sem dúvida não pode ser recriado, a despeito dos

esforços em se recriar uma execução de época. No caso da apreciação da música, tem-se um elemento ausente das artes atemporais, que é o intérprete. O próprio intérprete de concerto, em atuação dinâmica neste processo tem também suas próprias percepções: hoje ouve-se de quase tudo, esse mundo de atonalismos, experimentalismos e máquinas fornece muito mais informações acústicas do que qualquer era anterior. Como então, fazer com que se retrocedam um ou dois séculos, nesta busca pela sonoridade e percepção originais? Outra vez a pergunta: será que isto é de fato desejável? Harnoncourt (1982), que é uma autoridade no assunto, diz que a sonoridade original só interessa na medida em que ela, dentre todas as numerosas opções que dispõe, pareça a melhor para executar esta ou aquela música. Seja qual for a resposta, que não se confunda a interpretação autêntica com o estilo objetivo, que são propostas não excludentes de execução, mas diferentes. Em um primeiro momento, estas podem se confundir, e muitas vezes caminhar juntas em uma interpretação rigorosa e séria, mas na verdade, pode-se realizar uma interpretação autêntica altamente subjetiva, sem com isso deixar de realizar uma interpretação honesta e eficaz (seja lá o que isto queira dizer)⁴.

Não é indubitável que ao se tentar fazer a junção do estilo subjetivo com interpretação autêntica, possa-se causar mais confusão que entendimento. Pode-se, não obstante, especular que o sentimento e a paixão pela arte foram elementos presentes nos momentos criativos de cada compositor, mesmo quando premidos pelas convenções sociais, por padrões tiranos ou pela própria necessidade de subsistência, afinal, tais sentimentos são imprescindíveis para fazer música que se perpetue. Por trás de toda a técnica existe este algo extremamente humano e é a junção de técnica e humanidade que permite o surgimento de tais obras primas. É possível que a subjetividade “pretendida” pelo autor tenha se perdido e a busca de sua recriação durante a interpretação possa ser válida. Como recriar isso? Este é o dilema fundamental de toda e qualquer boa execução. É menos difícil reconstruir um

⁴ Fica a interrogação, pois este pode ser um conceito extremamente pessoal, baseado em determinadas correntes ou crenças conflitantes.

instrumento antigo ou mesmo sua técnica, que redescobrir o elemento imponderável e pulsante dos sentimentos escondidos entre as notas de uma partitura. Se estas sensações são as que os intérpretes subjetivos tentam expressar, eles podem estar indicando uma direção válida. Só é necessário ter o cuidado e ter sempre em mente que, seja como for, ninguém sente as mesmas coisas como as outras pessoas sentem.

Um curioso paradigma da interpretação autêntica é até que ponto os seus parâmetros podem ser atendidos e a mesma continuar fiel aos seus propósitos. No caso da *Missa Grande*, tomada aqui apenas como exemplo, pode-se requerer como elementos para validarem sua execução neste sentido: o uso de trompas diatônicas nas varias tonalidades que se apresentam, clarinetes em dó, o emprego do tiple, flautas de madeira, cordas de tripa, arcos antigos, rabecão no lugar do violoncelo, um músico paracada instrumento ou voz e a ausência do regente. Dentre todos estes parâmetros, alguns são mais facilmente resolvidos. Pode-se diminuir o efetivo com facilidade ou eliminar-se a presença do maestro, por que não? Outros são muito mais complexos e por isso, costumam não ser atendidos. Trompas diatônicas, por exemplo, são raras. Sendo assim, até que ponto o atendimento a um parâmetro e o não atendimento a outros invalida ou não qualquer pretensão de ser rigorosamente histórico? O que a música perde ou ganha com isso? Quem decide é o intérprete e fica-se sempre refém de seu bom senso. Se aquilo que não se pode atender é fruto de contingências criadas pela modernidade, pode-se concluir que, mesmo tentando se afastar das dificuldades, sempre existirão outras que poderão frustrar tais intentos. Aparentemente sempre faltará algo: ou um instrumento ou uma determinada técnica para o mesmo, um contexto irrecriável ou uma prática esquecida. E quem será a autoridade incontestável, que dará sua chancela e garantir que esta ou aquela interpretação é válida ou não? É uma ousadia, mas pode-se dizer que cada ouvinte é essa autoridade, mas o é para si mesmo, validando individualmente e de forma intransferível aquilo que ouviu. Thurston Dart faz uma interessante pergunta, complicada de

responder e tece outros comentários que expressam justas preocupações e um ponto de vista razoável:

É possível descobrir muita coisa sobre como soava a música antiga originalmente...mas como deveria soar hoje? (...) É impossível para alguém que viva hoje, ouvir música antiga com o ouvido daqueles que a ouviram pela primeira vez. (...) Nenhuma música deve ser tocada de forma indiferente e maçante, pois a música foi feita para ser apreciada, pelo executante e pelo ouvinte (2001).

O caminho do meio parece ser de fato o mais adequado⁵. Não devem ser congeladas as execução no tempo, em nome de uma estética que muitas vezes não é segura, e concomitantemente, não deve-se fazer que uma obra se torne outra por causa do excesso de adornos pessoais, em nome de um sentimento a ser expresso, que também não se sabe com precisão qual é. Ainda não existe total segurança de que uma obra do passado esteja de todo livre das influências de hoje, seja em sua execução ou percepção. Se uma peça se fizer ouvir em um instrumento de época, este pode ter sido feito ontem, com máquinas modernas, materiais melhorados e toda uma parafernália inimaginável antigamente. Se o instrumentista for versado em práticas interpretativas antigas, pode ser que algo em sua formação tenha sido negligenciado ou absorvido como verdade uma mentira qualquer. “A música é mistura de arte e ciência, e como toda arte e toda ciência, não tem outro inimigo, a não ser a ignorância” (Dart, 2001).

É possível que, para se ter música de verdade em toda sua plenitude, deva-se temer menos as influências do tempo, do meio, da história e assumir que a música é algo pulsante, em transformação e que não perde quando se tem a coragem e o bom senso de colocar o suficiente de cada um. Cada execução tem o potencial para ser uma verdade, goste-se dela ou não.

⁵ Confúcio já o dizia e viveu entre 551 e 479 a.c.

Uma interpretação autêntica pode ser tentada sem prejuízo, caso se encontrem meios para tanto, mas não parece menos valiosa uma interpretação com instrumental moderno e efetivos mais robustos. No caso do concerto, a própria sala é um elemento novo, que oferece possibilidades e dificuldades acústicas que precisam ser levadas em consideração. Nestes casos, efetivos instrumentais diversos, adaptados à cada tipo de teatro, acabam sendo indispensáveis para uma boa realização. Tudo isto irá depender da proposta que esteja por trás de sua interpretação. Se o objetivo é o de uma interpretação de época, cabe ao regente se munir de todos os elementos necessários e realizá-la com bom senso e sabedoria de causa, neste caso, procurando discernir inclusive se sua presença é necessária ou não. Se a intenção é a reprodução do ambiente litúrgico, as informações estão disponíveis. Se ocorrer de se optar pela sua apresentação em uma missa efetivamente, nada mais apropriado. Seu aspecto dramático permite uma abordagem subjetiva, sem exageros, que possa explorar os sentimentos de júbilo e meditação que a peça proporciona. Se a proposta interpretativa se fiar por uma ótica objetiva, que se faça sem que se congelem suas possibilidades expressivas.

É preciso levar em conta a grande capacidade daquela comunidade de perpetuar suas tradições. Pode-se usar como atestado para tal afirmação, o fato de as celebrações da Semana Santa até hoje serem realizadas em datas distintas do habitual, como eram por causa dos compromissos dos músicos do passado com o “reforço”, sem contar o Ofício de Trevas, ainda celebrado, mas praticamente extinto em outras praças. O meio como se manteve a tradição no seio daquelas orquestras é prova eloqüente deste fato. As gerações foram se sucedendo, mas como se pôde comprovar, o conhecimento foi sempre repassado nos moldes daqueles praticados pelos antecessores. Os meninos são admitidos hoje como eram no passado e percorrem caminho semelhante. Os músicos absorviam de dentro das próprias agremiações as suas verdades musicais e as reproduziam ao longo de uma vida. Isto leva a crer que muito do que se praticava no passado, no momento de criação daquelas composições

ainda subsiste e com vigor. Os músicos gestados na prática contínua desde a época da direção musical pelos próprios compositores, o surgimento do regente especializado como espelho de seus mestres, bem como a repetição desta fórmula ontem e hoje, são prova de que as intenções musicais daqueles primeiros autores ainda podem ser ouvidas nas missas e celebrações. Foram significativos neste sentido, os relatos dos músicos que testemunharam ao longo de suas vidas este processo de perpetuação. Todos os entrevistados concordam que durante os seus longos anos de música, as práticas interpretativas permaneceram praticamente inalteradas. Esta constatação nos leva a pensar que tenha sido assim sempre. Todos os entrevistados são unânimes em afirmar que as mudanças e progressos experimentados na atualidade concorrem para uma execução aperfeiçoada sem perda do valor da tradição. Por essas razões, será melhor que qualquer explicação textual, ir a São João del-Rei ouvir e ver as orquestras em ação. Uma interpretação com absoluto conhecimento de causa da obra estudada, e quiçá de outras, passa necessariamente por esta experiência. Na verdade, a audição *in loco* substitui facilmente muitas de nossas considerações. Fique claro que é preciso que se abstraia das dificuldades técnicas não superadas e imperfeições de execução que poderão acontecer, mas poderá ser testemunhada toda a emoção, todo o sentimento por trás de uma prática secular, que passa de geração para geração e se perpetua na alma daquela gente. Os andamentos, fraseados e o clima poderão ser conferidos melhor que qualquer exposição acadêmica pelo simples fato de que, a música dos séculos passados ainda está viva naqueles rincões. Muito poderia ser melhorado? Certamente, mas a experiência que o povo sanjoanense possui com sua música é algo quase impossível de ser alcançado, afinal, são mais de duzentos anos.



12. BIBLIOGRAFIA

ALVES, Diva. São João del-Rei, 16 abr. 2004, 1 fitas cassete (30 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.

ÁVILA, Cristina. *São João del-Rei*. Disponível em: <http://www.sg.com.br/sao_joao> Acesso em 20 jan. 2005.

ÁVILA, Cristina. *Hábitos e Costumes nos Arraiais Mineradores da Comarca do Rio das Mortes*. Disponível em: <http://www.cidadeshistoricas.art.br/hac/hist_02_p.htm> Acesso em 20 jan. 2005.

BAPTISTA, Raphael. *Tratado de Regência Aplicada a Orquestra, Banda de Música e Coro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1976. 79p.

BARBOSA, Geraldo Ivon. São João del-Rei, 25 maio 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.

BARROS, José D' Assunção. *Raízes do Brasil Musical*. Rio de Janeiro: CBM, 2002. 167p.

BUZATTI, Dauro José. *Antigos Povoados de Minas nos Campos das Vertentes*. Belo Horizonte: UCMG, 1978. 110p

CANDÈ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 2 Vols

CARMO, Sérgio Rafael (org.). *Conservatórios de Música: Arte e Emoção Como Aliados da Educação em Minas*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais, 2002. 144p.

CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Equipe de Liturgia. *Piedosas e Solenes Tradições de Nossa Terra*. São João del-Rei: SEGRAC, 1997. 2 vol. Vol. 1. 530p. Vol. 2, 283p.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei*, 2ªed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. 2 vols. Vol.1 326p.

CORTOT, Alfred. *Curso de Interpretação*. Brasília: Musimed, 1986. 180p.

CULLEN, Thomas Lynch. *Música Sacra: Subsídios Para Uma Interpretação Musical*. Brasília: Musimed, 1983. 183 p.

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 234p.

DIAS, Sérgio. *Considerações Sobre a Originalidade da Música Mineira Setecentista in Encontro de Musicologia: Anais*. Paulo Castanha (org.). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2002. 330p.

DUARTE, Gleuso Damasceno. *Jornada Para o Nosso Tempo*, 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Lê, 1997. 3 vols. Vol. 2, 206p.

- FERNANDES, José Justino. São João del-Rei, 16 abr. 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1953. 67p.
- GAIO SOBRINHO, Antonio. *Visita a Colonial Cidade de São João del-Rei*. São João del-Rei: UFSJ, 2001. 128p.
- GARRETSON, Robert L. *Conducting Choral Music*. New Jersey: Prentice e Hall, 1998. 427p.
- GOMES, Janaina R. Guerra. São João del-Rei, 05 maio 2004, 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.
- GUERRA, Antonio. *Pequena História do Teatro, Circo, Música e Variedades em São João del-Rei*. Juiz de Fora: Esdeva, 1967. 329p.
- GUIMARÃES, Geraldo. *São João del-Rei: Século XVIII – História Sumária*. São João del-Rei: Edição do Autor, 1996. 147p.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988. 272p.
- HERZFELD, Friedrich. *La Magia de la Batuta*. Barcelona: Labor, (1977). 279p.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977. 138p.
- LAGO JUNIOR, Silvio. *A Arte da Regência*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002. 180p.
- MAGNANI, Sérgio. *Comunicação e Expressão na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. 399p.
- MEUCCI, Renato e ROCCHETTI, Gabriele. “Horn”. In *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ªed. Stanley Sadie (ed.). Londres: Macmillan Publishers, 29 vols. Vol. 11.
- MODESTO, Geraldo M. e EDRIANO, Márcio. “História”. In *Extensivo, Módulo V*. Belo Horizonte: Villa Nova, 2004. 15p. (Apostila, coleção 2004).
- SADIE, Stanley (ed.). “Missa”. In *Dicionário Grove de Música: Edição Concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1048p.
- SANTOS, José Bellini dos. *São João del-Rei: A Cidade Que Não Olhou Para Traz*. Editora e cidade indeterminados, 1941. 66p.
- SCHAEFFER, F. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Edusp, 1998. 327p.
- SINZIG, Frei Pedro (ed.). “Arquivo Nacional”. In *Dicionário Musical*. 2ªed. Rio de Janeiro: Kosmos Editora, 1976. 612p.

NEVES, José Maria. (org.) *Musica Sacra Mineira: Biografias, Estudos e Partituras*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. 359p.

_____. *A Orquestra Ribeiro Bastos: A Vida Musical em São João del-Rei*. São João del-Rei: Projeto Aquáriu, 1984. 30p.

_____. *Cultura Mineira no Século XIX (Música)* in *3º Seminário Sobre a Cultura Mineira no Seculo XIX, do Conselho Estadual de Cultura, MG*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. 228p.

NEVES, Maria Stella. São João del-Rei, 03 ago. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.

PAGE, Janet K. e outros. "Clarinet". In *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ªed. Stanley Sadie (ed.). Londres: Macmillan Publishers, 29 vols. Vol. 2.

São João del-Rei Site. *Informações Sobre São João del-Rei*. Disponível em: <<http://www.saojoaodelreisite.com.br/informa.htm>> Acesso em 20 jan. 2005.

SCHERCHEN, Hermann. *El Arte de Dirigir la Orquestra*. Barcelona: Labor, 1966. 306p.

TIRADO, Abgar A. Campos. São João del-Rei, 2 ago. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.

VIEGAS, Aloísio J. São João del-Rei, 16 abr. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.

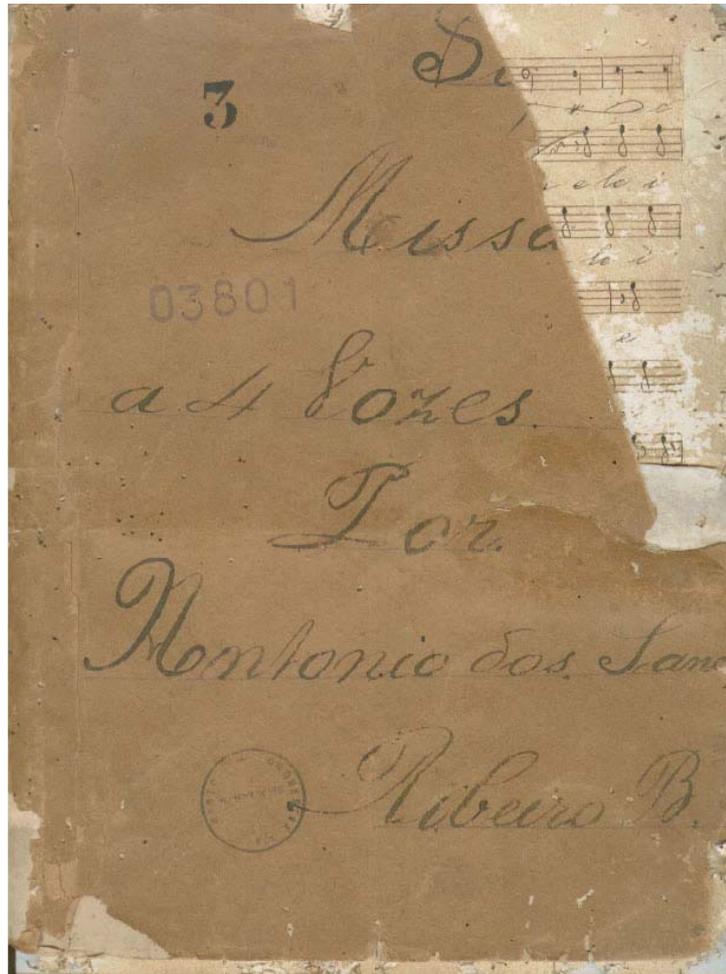
_____. *Música em São João del-Rei –de 1717 a 1900 –* in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*, Vol 5. São João del-Rei: IGH-SJDR, 1987. 128p.

_____. *Música Mineira no Século XIX –* in *3º Seminário Sobre a Cultura Mineira no Seculo XIX, do Conselho Estadual de Cultura, MG*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. 228p.

VIEGAS, Augusto. *Notícia de São João del-Rei*. Belo Horizonte: Editora não identificada, 1953. 234p.

MISSA GRANDE

de
Antônio dos Santos Cunha

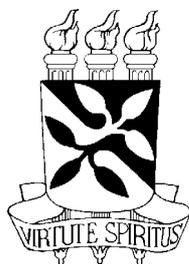


REDUÇÃO PARA PIANO E CANTO
MAESTRO EDILSON ROCHA

MISSA GRANDE

de
Antônio dos Santos Cunha

**Redução para piano e canto, notas introdutórias e revisão musicológica por
Maestro Edilson Rocha**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
Salvador
2005**

ÍNDICE

NOTAS SOBRE A <i>MISSA GRANDE</i>	3
ANTÔNIO DOS SANTOS CUNHA	3
INSTRUMENTAÇÃO DA VERSÃO REVISADA	4
<i>MISSA GRANDE</i>	
<i>KYRIE</i>	5
<i>GLORIA</i>	12
<i>LAUDAMUS</i> (solo de soprano)	32
<i>GRATIAS</i>	40
<i>DOMINE DEUS</i> (trio para soprano, tenor e baixo)	46
<i>QUI TOLLIS</i> (duo para soprano e contralto).....	64
<i>CUM SANCTO</i>	74

Foto da capa: reprodução da capa original, danificada, da parte do soprano, onde se pode ver uma tentativa de reparo no centro à direita, datada de 1904. O dano pode ter sido causado pelo excesso de uso

NOTAS SOBRE A *MISSA GRANDE*

Criada no formato de missa breve, na tonalidade principal de ré maior. É composta de sete partes: *Kirye Eleison*, *adagio* em ré maior; *Gloria*, *allegro spiritoso* em ré maior; *Laudamus*, *adagio* em fá maior; *Gratias*, *andante* em lá bemol maior; *Domine Deus*, *allegro* em ré maior; *Qui Tollis*, *adagio* em sol menor; *Cum Sancto*, *andante* em ré maior. Foi escrita originalmente para flauta, clarinetes I e II em dó, trompas I e II diatônicas, violinos I e II, viola, baixo orquestral (violoncelo e contrabaixo), coro misto a quatro vozes e solistas: soprano, contralto, tenor e baixo.

Foi encontrada em um pacote nos arquivos da orquestra Ribeiro Bastos, em São João del-Rei, junto com outras peças. Havia um lembrete que dizia: “impossível de ser tocada”. Estes manuscritos não são cópias autógrafas e estão marcados pelo uso. Contém muitas anotações e correções feitas pelos músicos que as executaram ao longo do tempo. Aparentemente sete copistas diferentes as produziram, alguns usando pautas feitas a mão.

Há indícios de que o *Gracias* tenha sido composto originalmente para oito vozes, das quais quatro estão perdidas. Não tem a parte do *Qui sedes*, apesar de existirem compassos escritos para ele nas partes do clarinete e do contrabaixo. Apresenta solos para trompa com cromatismos, de difícil execução nos instrumentos diatônicos de então e que forçavam os instrumentistas da época a produzi-los enfiando a mão na campana do instrumento. Emprega também muitos solos para clarinete, além de passagens virtuosísticas para as vozes solistas. Apresenta no *Cum Sancto* um *fugato*, estrutura praticamente ausente da música colonial mineira. Pode-se perceber a influência da ópera italiana em algumas passagens. A flauta tem escrito um final alternativo, mas não se pode dizer se é uma correção de uma cópia errada ou se foi acrescentado posteriormente por terceiros que tenham criado um final mais elaborado. A data de sua composição não pode ser determinada com precisão. Calcula-se que tenha sido concebida na última década do século XVIII e início do século XIX. A evocação de um trecho da *Marselhesa* sugere que tenha sido composta após 1794.

ANTÔNIO DOS SANTOS CUNHA

Muito pouco se sabe sobre Antônio dos Santos Cunha. Sua vida foi objeto de estudos por parte do musicólogo José Maria Neves, que chegou a buscar informações em Portugal, sem sucesso. Na verdade, ele encontrou uma verdadeira sucessão de homônimos. Dentre estes, existiram mais ou menos “uns vinte” que se dedicaram à música, o que dá para imaginar a dimensão de dados que precisariam ser levantados. Todos viveram nas datas prováveis em que Santos Cunha teria vivido, o que causou uma enorme dificuldade nesta tentativa de levantar o véu sobre a vida do compositor da *Missa Grande*. Tal busca em Portugal foi realizada a partir da forte possibilidade de ele lá ter nascido, entretanto, sua origem portuguesa não pode ser afirmada com certeza. O que se sabe ao certo é que foi branco e não mulato ou negro, como foram a maioria dos músicos, naturais ou radicados na São João del-Rei setecentista. O que leva a esta conclusão é o fato de ele ter pertencido à Ordem Terceira do Carmo e à Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, que não aceitavam mulatos em suas hostes. Se não for encontrada documentação cartorial, registro de bens ou anotações do gênero, poderá se tornar muito complicada a busca de informações, uma vez que restam para consulta apenas os dados constantes em documentação eclesiástica. Exemplificando tais dificuldades, Aloísio Viegas narra que na Ordem do Carmo era hábito que os livros de

entrada dessem o nome do ingressante, a filiação e o local de moradia. Sabendo disso, o mesmo foi em busca desse material na confiança de que agora se levantaria o véu, uma vez que surgiriam daí mais informações. Para decepção geral, estava faltando exatamente a folha em que deveriam constar os dados do compositor.

Não é possível especular com quantos anos de idade teria falecido e nem onde. Seu período de permanência em São João del-Rei começa provavelmente em algum momento da segunda metade do século XVIII e vai até às primeiras décadas do século XIX. O seu domínio da orquestração e o seu gosto pelo *bel-canto*, sugerem uma sólida formação musical, que pode ter sido adquirida em outra localidade brasileira ou fora do Brasil. Em sua obra estão presentes modelos operísticos, mais aproximados aos da música feita no Rio de Janeiro, na corte. Além dos solos de clarinete e cromatismo nos solos de trompa, emprega passagens melódicas muito agudas no violino, elementos esses que não eram típicos da música mineira naquela época. No campo das conjecturas, pode-se imaginar que ele tenha se dedicado à composição não somente em terras sanjoanenses e que partituras ainda perdidas talvez estejam em arquivos ou acervos particulares esperando para serem trazidas à luz. Somente o surgimento de nova documentação, de outras obras com sua assinatura ou de cópias antigas de partes do seu repertório conhecido em outras cidades ou mesmo países, poderá ajudar a desvendar o mistério que subsiste sobre este notável compositor.

INSTRUMENTAÇÃO DA VERSÃO REVISADA

- Flauta
- Clarinetes I e II em sib
- Trompas I e II em fá
- Violinos I e II
- Viola
- Violoncelo
- Contrabaixo
- Coro misto a quatro vozes
- Vozes solistas: soprano, contralto, tenor e baixo .

Esta redução para vozes e piano foi feita a partir da revisão musicológica que se baseou nos originais manuscritos.

Edilson Rocha

Missa Grande (Kirye)

Antônio dos Santos Cunha

Adagio

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Piano

5

S

A

T

B

Piano

Maestro Edilson Rocha

Missa Grande (Kirye)

10

S Ky - - - ri - e

A Ky - - - ri - e

T Ky - - - ri - e

B Ky - - - ri - e

Piano

14

S Ky - - - ri e e - le - - - i - son e - - -

A Ky - - - ri e e - le - - - i - son e - - -

T Ky - - - ri e e - le - - - i - son e - - -

B Ky - - - ri e e - le - - - i - son e - - -

Piano

Missa Grande (Kirye)

18

S
le - i - son - e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

A
le - i - son - e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

T
8
le - i - son - e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

B
le - i - son - e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

Piano
18
f

22

S
e-le-i-son e - le - i - son e-le-i-son e - le - i - son

A
e-le-i-son e - le - i - son e-le-i-son e - le - i - son

T
8
e-le-i-son e - le - i - son e-le-i-son e - le - i - son

B
e-le-i-son e - le - i - son e-le-i-son e - le - i - son

Piano
22
p *f* *p* *f*

Missa Grande (Kirye)

26

S
e - le - i - son Chri -

A
e - le - i - son Chri -

T
8
e - le - i - son Chri -

B
e - le - i - son Chri -

Piano
p *f* *p*

30

S
ste Chri - ste e - le - i - son e - le - i - son e - le - i -

A
ste Chri - ste e - le - i - son e - le - i - son e - le - i -

T
8
ste Chri - ste e - le - i - son e - le - i - son e - le - i -

B
ste Chri - ste e - le - i - son e - le - i - son e - le - i -

Piano

Missa Grande (Kirye)

34

S
son e - - - le - - - i - - - son Ky - - - ri -

A
son e - - - le - - - i - - - son Ky - - - ri -

T
8
son e - - - le - - - i - - - son Ky - - - ri -

B
son e - - - le - - - i - - - son Ky - - - ri -

Piano

38

S
e Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i -

A
e Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i -

T
8
e Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i -

B
e Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i -

Piano

Missa Grande (Kirye)

43

S
son Ky-ri - e Ky - ri - e e - le - - - i -

A
son Ky-ri - e Ky - ri - e e - le - - - i -

T
son Ky-ri - e Ky - ri - e e - le - - - i -

B
son Ky-ri - e Ky - ri - e e - le - - - i -

Piano

47

S
son Ky - - ri - e e - le - i - son e - - -

A
son Ky - - ri - e e - le - i - son e - - -

T
son Ky - - ri - e e - le - i - son e - - -

B
son Ky - - ri - e e - le - i - son e - - -

Piano

Missa Grande (Kirye)

50

S
le - i - son Ky - - - ri - e e -

A
le - i - son Ky - - - ri - e e -

T
le - i - son Ky - - - ri - e e -

B
le - i - son Ky - - - ri - e e -

Piano
f *pp* *pp*

54

S
le - - - i - son e - le - i - son

A
le - - - i - son e - le - i - son

T
le - - - i - son e - le - i - son

B
le - - - i - son e - le - i - son

Piano

Missa Grande (Gloria)

Allegro Spirituoso

Antônio dos Santos Cunha

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Piano

p

cresc.

Piano

f

p

cresc.

Piano

f

f

Piano

13

Maestro Edilson Rocha

Missa Grande (Gloria)

16

S
Glo - - - - ri - a in ex - - - cel-sis,

A
Glo - - - - ri - a in ex - - - cel-sis,

T
8
Glo - - - - ri - a in ex - - - cel-sis,

B
Glo - - - - ri - a in ex - - - cel-sis,

Piano
16 *p* *cresc.* *f*

20

S
glo - - - - ri - a in ex - - - -

A
glo - - - - ri - a in ex - - - -

T
8
glo - - - - ri - a in ex - - - -

B
glo - - - - ri - a in ex - - - -

Piano
20 *p* *cresc.*

Missa Grande (Gloria)

23

S
cel - sis, in ex - cel - sis - De - o, in - ex - cel - sis - De - - - o, De - o

A
cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o

T
8
cel - sis, in ex - cel - sis - De - o, in - cel - sis - De - - - o,

B
cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

Piano
f

28

S
glo - - - ri - a, in ex - cel - - - sis De - o glo - - - ri - - -

A
glo - - - ri - a, in ex - cel - - - sis De - o glo - - - ri - - -

T
8
in ex - cel - sis, De - o glo - ri - a in ex - cel - - -

B
in ex - cel - sis, De - o glo - ri - a in ex - cel - - -

Piano

Missa Grande (Gloria)

31

S a in ex-cel - sis De - o glo - ri - a, De - o glo - ri - a-in - ex -

A a in ex cel sis, in ex cel - - - - sis, in ex-cel-sis De - o glo - ri - -

T 8 sis, in ex cel sis, in ex cel - - - - sis, in ex-cel-sis De - o glo - ri - -

B sis, in ex cel sis, in ex cel - - - - sis, in ex-cel-sis De - o glo - ri - -

Piano

35

S cel - sis, in ex - cel - sis, - in ex - cel - sis in ex - cel - sis - De - o

A a in ex - cel - - - sis, in ex-cel sis, - in ex-cel - sis, De - o glo - ri -

T 8 a in ex - cel - - - sis, in ex-cel sis, - in ex-cel - sis, De - o glo - ri -

B a in ex - cel - - - sis, in ex-cel sis, - in ex-cel - sis, De - o glo - ri -

Piano

Missa Grande (Gloria)

39

S
glo - ri - a in ex - cel - sis, - in - ex - cel-sis, in ex-cel-sis,-in ex - cel-sis.

A
a De-o glo - ri a, De-o glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex - cel-sis.

T
8 a De-o glo - ri a, De-o glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex - cel-sis.

B
a De-o glo - ri a, De-o glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex - cel-sis.

Piano

39

44

51

S
In ex - cel - sis, - in ex - cel - sis, in ex -

57

57

Missa Grande (Gloria)

63

S
cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o glo - ri -

A

T
8

B

Piano

63

3 3

68

S
a glo - ri - a, glo - ri -

A
glo - ri - a, glo - ri -

T
8
glo - ri - a, glo - ri -

B
glo - ri - a, glo - ri -

Piano

68

f

Missa Grande (Gloria)

72

S a, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis

A a, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis

T a, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis

B a, in ex - cel - - - sis De-o glo - ri - a, De-o glo - ri - a, in ex-cel-sis De-o

Piano

76

S De - o glo - ri - a. De - o, De - o glo - ri - a

A De - o glo - ri - a. De - o, De - o glo - ri - a

T De - o glo - ri - a. De - o, De - o glo - ri - a

B glo - ri - a. De - o, De - o glo - ri - a

Piano

f *p*

Missa Grande (Gloria)

82

S et in ter - ra in ter - ra pax, pax ho -

A et in ter - ra in ter - ra pax, pax ho -

T

B et in ter - ra in ter - ra pax,

Piano

82

S mi - ni - bus in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus in ter - ra pax

A mi - ni - bus in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus in ter - ra pax

T

B pax ho - mi - ni - bus pax ho - mi - ni - bus

Piano

90

p

Missa Grande (Gloria)

97

S
bo - ne - vo - lun - ta - tis, vo - lun - ta - tis, vo - lun - ta - tis,

A
bo - - - ne, bo - ne - vo - lun - ta - tis, bo - ne vo lun -

T
8

B
pax ho - - - mi - ni - bus bo - ne, bo - ne vo - lun -

Piano

104

S
bo - ne - vo - - - lun - - - ta - - - tis, - - - bo - ne, bo - ne -

A
ta - tis, vo - - - lun - - - ta - - - tis, - - - bo - ne vo - -

T
8

B
ta - tis, vo - - - lun - - - ta - - - tis, bo - ne - vo - -

Piano

Missa Grande (Gloria)

111

S vo - lun - ta - - - tis.

A lun - - - ta - - - tis.

T

B lun - - - ta - - - tis.

Piano

118

S Glo - - - - - ri -

A Glo - - - - - ri -

T Glo - - - - - ri -

B Glo - - - - - ri -

Piano

Missa Grande (Gloria)

122

S
a in ex - - - cel - sis, glo - - - - ri -

A
a in ex - - - cel - sis, glo - - - - ri -

T
8 a in ex - - - cel - sis, glo - - - - ri -

B
a in ex - - - cel - sis, glo - - - - ri -

Piano
122 *cresc.* *f*

126

S
a in ex - - - cel - sis, in ex - cel - sis

A
a in ex - - - cel - sis

T
8 a in ex - - - cel - sis, in ex - cel - sis

B
a in ex - - - cel - sis

Piano
126

Missa Grande (Gloria)

130

S De - - - o - in ex - cel - sis - De - - - o, De - o glo - ri - a, in - ex

A in ex-cel - sis, in ex-cel-sis De - o glo - ri - a, in -

T 8 De - - - o - in ex - cel - sis - De - - - o, in ex-cel - sis,

B in ex-cel - sis, in ex-cel - sis, in ex-cel - sis,

Piano *f*

134

S cel - - - sis, in ex - cel sis De - - - o, in ex -

A cel - - - sis, in ex - cel sis De - - - o in ex - cel - sis, in ex -

T 8 De - o glo - ri - a in ex - cel - - - sis, in ex - cel - sis, in ex -

B De - o glo - ri - a in ex - cel - - - sis, in ex - cel - sis, in ex -

Piano *f*

Missa Grande (Gloria)

137

S
cel - sis De - o - glo - ri - a De - o glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex -

A
cel - - - - sis, in ex - cel - sis De - o glo - ri - - - a, in ex - cel -

T
8 cel - - - - sis, in ex - cel - sis De - o glo - ri - - - a, in ex - cel -

B
cel - - - - sis, in ex - cel - sis De - o glo - ri - - - a, in ex - cel -

Piano

141

S
cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o glo - ri - a in ex -

A
sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis de - o glo - ri - a, De - o glo - ri -

T
8 sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis de - o glo - ri - a, De - o glo - ri -

B
sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis de - o glo - ri - a, De - o glo - ri -

Piano

Missa Grande (Gloria)

145

S
cel - sis, in ex - cel-sis, in-ex-cel-sis, in ex - cel - sis.

A
a, De-o glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex - cel sis.

T
8 a, De-o glo - ri - a - in ex-cel-sis, in ex - cel - sis.

B
a, De-o glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex - cel sis.

Piano

151

S
In ter - ra pax,

A
In ter - ra pax,

T
8 In ter - ra pax,

B
In ter - ra pax,

Piano

p

Missa Grande (Gloria)

158

S
pax ho - mi - ni - bus in - - - ex - -

A
pax ho - mi - ni - bus

T
8
pax ho - mi - ni - bus

B
pax ho - mi - ni - bus

Piano

165

S
cel - sis - De - o in ex - cel - sis in ex - cel - sis, in ex -

A
et in ter - ra bo - ne -

T
8
et in ter - ra bo - ne -

B
et in ter - ra bo - ne -

Piano

Missa Grande (Gloria)

171

S
cel - sis De - o glo - ri - a, glo - ri - a,

A
vo - lun - - - ta - - - tis glo - ri - a,

T
8 vo - lun - - - ta - - - tis glo - ri - a,

B
vo - lun - - - ta - - - tis glo - ri - a,

Piano

176

S
glo - - ri - a in ex - cel - sis, - - - in ex - cel - sis, in ex -

A
glo - - ri - a in ex - cel - sis, - - - in ex - cel - sis, in ex -

T
8 glo - - ri - a in ex - cel - sis, - - - in ex - cel - sis, in ex -

B
glo - - ri - a in ex - cel - - - sis De - o glo - ri - a - De - o glo - ri -

Piano

Missa Grande (Gloria)

180

S
cel - sis De - o glo - ri - a in ex - cel - sis - glo - ri -

A
cel - sis De - o glo - ri - a in ex - cel - sis - glo - ri -

T
cel - sis De - o glo - ri - a in ex - cel - sis - glo - ri -

B
a - in ex - cel - sis De - o glo - ri - a in ex - cel - sis - glo - ri -

Piano
f

185 **Piu mosso**

S
a, in ex - cel - sis De - o glo - ri - a, De - o

A
a, in ex - cel - sis De - o glo - ri - a, De - o

T
a, in ex - cel - sis De - o glo - ri - a, De - o

B
a, in ex - cel - sis De - o glo - ri - a, De - o

Piano
f

Missa Grande (Gloria)

190

S
glo - ri - a in - ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o

A
glo - ri - a in - ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o

T
glo - ri - a in - ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o

B
glo - ri - a in - ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o

Piano

195

S
glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis

A
glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis

T
glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis

B
glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis

Piano

Missa Grande (Gloria)

201

S
De-o glo - ri-a, De-o glo - ri-a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

A
De-o glo - ri-a, De-o glo - ri-a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

T
8
De-o glo - ri-a, De-o glo - ri-a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

B
De-o glo - ri-a, De-o glo - ri-a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

Piano

206

S
in ex - - - cel - - - sis

A
in ex - - - cel - - - sis

T
8
in ex - - - cel - - - sis

B
in ex - - - cel - - - sis

Piano

Missa Grande (Gloria)

209

S
glo - ri - - a De - o glo - ri - a, - - - - -

A
glo - ri - - a De - o glo - ri - a, - - - - -

T
glo - ri - - a De - o glo - ri - a, - - - - -

B
glo - ri - - a De - o glo - ri - a, - - - - -

Piano

213

S
- De-o glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a.

A
- De-o glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a.

T
- De-o glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a.

B
- De-o glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a.

Piano

Missa Grande (Laudamus)

Adagio

Antônio dos Santos Cunha

Soprano solo

Piano *f*

The first system of the score shows the Soprano solo part and the beginning of the Piano introduction. The Soprano part consists of a single whole rest. The Piano part begins with a forte (*f*) dynamic, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands.

Piano

p

The second system continues the Piano part. It features a piano (*p*) dynamic and includes a sixteenth-note triplet (marked with a '6') in the right hand.

Piano

The third system continues the Piano part with complex rhythmic patterns, including a sixteenth-note triplet (marked with a '6') and a sixteenth-note group (marked with a '7').

S

Lau - da - mus te Lau - da - - - mus - te Lau -

Piano *p*

The fourth system shows the Soprano part with the vocal phrase "Lau - da - mus te Lau - da - - - mus - te Lau -". The Piano accompaniment is marked piano (*p*) and provides harmonic support for the vocal line.

Missa Grande (Laudamus)

S 23

da - - - - - mus Lau - da - mus te

Piano

S 27

Lau - - - da - mus Lau - da - mus te Lau

Piano

S 31

da - mus da - mus te Lau - da - mus te

Piano

S 35

Be - ne - di - ci - mus be - ne - di - ci - mus te

Piano

Missa Grande (Laudamus)

S 39
a - do - ra - mus a - do - ra - mus te

Piano

S 43
glo - ri - fi - ca - - - mus - - - te Lau - da - mus Lau -

Piano

S 48
da - mus Lau - da - mus te Lau - da - - mus - Lau - -- - da -- mus -

Piano

Andante mosso

p

S 54
te Lau - da - mus Lau - - - da - mus - te

Piano

p

Missa Grande (Laudamus)

Piano

Measures 60-65 of the piano accompaniment. The right hand features a complex texture with sixteenth-note runs and chords, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

S

Lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus te A - do - ra - mus

Piano

Measures 66-72. The vocal line (Soprano) sings the lyrics "Lau - da - mus te be - ne - di - ci - mus te A - do - ra - mus". The piano accompaniment continues with a similar texture to the previous system, supporting the vocal melody.

S

a - do - ra - mus glo - ri - fi - ca - mus - glo - ri - fi - ca - mus -

Piano

Measures 73-78. The vocal line (Soprano) sings "a - do - ra - mus glo - ri - fi - ca - mus - glo - ri - fi - ca - mus -". The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a consistent bass line.

S

te glo - ri - fi - ca - mus glo - ri - fi - ca - mus te glo - ri - fi -

Piano

Measures 79-84. The vocal line (Soprano) sings "te glo - ri - fi - ca - mus glo - ri - fi - ca - mus te glo - ri - fi -". The piano accompaniment concludes with a final chordal texture in the right hand and a steady bass line.

Missa Grande (Laudamus)

85

S

ca - - - mus - glo - ri - fi - ca - - - mus glo - ri - fi - ca - mus glo - ri - fi - ca - mus

Piano

91

S

te glo - ri - fi - ca - mus glo - ri - fi - ca - mus glo - ri - fi -

Piano

97

S

ca - mus te glo - ri fi - ca - - - - mus te Lau -

Piano

102

S

da - mus Lau - - - da - mus te Lau - da - mus Lau - - -

Piano

Tempo primo

Missa Grande (Laudamus)

S 108
da - mus te

Piano

S 114
Lau - da - mus te Lau -

Piano

S 120
da - mus be - ne - di - - - ci - mus te a - do - ra - mus

Piano

S 126
a - do - ra - mus glo - ri - fi - ca - mus te

Piano

Missa Grande (Laudamus)

S 132

a - do - ra - mus a - do - ra - mus glo - ri - fi -

Piano

S 137

ca - mus glo - ri - fi - ca - mus te glo - ri - fi - ca - - - -

Piano

S 142

Piano

S 147

mus glo - ri - fi - ca - mus te glo - ri - - - fi - ca - mus

Piano

ff

Missa Grande (Laudamus)

S 152

te glo-ri-fi-ca - mus te glo - ri - - - fi-ca-mus

Piano

S 156

te glo-ri-fi-ca - mus glo-ri-fi-ca - - - - - mus te glo -

Piano *fp fp*

S 161

ri-fi-ca-mus te glo - ri - fi-ca - mus te

Piano *fp fp fp fp fp fp f*

Piano 167

Missa Grande (Gratias)

Antônio dos Santos Cunha

Andante

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Piano

f *p* 6

S

Pno.

Gra - ti - as - a - gi mus gra - ti - as

6 *tr* 6

S

Pno.

a - gi - mus - - - gra - ti - as a - gi - mus a - gi mus

12 6 6

Maestro Edilson Rocha

Missa Grande (Gratias)

16

S
ti - bi

B
Gra - ti - as a - gi - mus a - gi - mus ti - bi gra - ti - as a - gi - mus

Pno.

22

A
Gra - ti - as a - gi - mus gra - ti - as a - gi - mus gra - ti - as

B
a - gi - mus ti - bi

Pno.

28

A
a - gi - mus a - gi - mus ti - bi

T
Gra - ti - as a - gi - mus a - gi - mus

Pno.

Missa Grande (Gratias)

33

T

8 ti - - bi gra - ti - as a - gi - mus - a - gi - mus - ti - - -

Pno.

37

S

prop - ter ma - gnam glo - ri - am glo - ri - am tu - am

T

8 bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am - pro - pter ma - gnam glo - ri - am

B

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

Pno.

42

S

prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - - - am gra - ti - as -

A

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - - - am gra - - - ti -

T

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

B

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

Pno.

f

Missa Grande (Gratias)

47

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

A as gra - ti - as a - gi - mus ti - - - bi

T glo - ri - am - - pro - pter ma - gnam glo - ri - am gra - ti - as - a - gi - mus -

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

Pno.

52

S pro - pter ma - gnam glo - ri - am pro - ter ma - gnam -

A prop - ter ma - gnam Gra - ti - as - pro - pter ma - gnam - glo - ri - am pro - pter ma - gnam

T ti - - - bi

B gra - ti - as pro - pter ma - gnam glo - ri - am pro - pter ma - gnam glo - ri - am

Pno.

Missa Grande (Gratias)

57

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

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

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

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

Pno.

62

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

A
glo - ri - am tu - - - am glo - ri - am glo - ri - am

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

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

Pno.

Missa Grande (Gratias)

67

S
- - - am ma - gnam glo - ri - am tu - - - - am glo - ri - am

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

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

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

Pno.

71

S
tu - - - am glo - ri - am tu - - - - am

A
tu - - - am glo - ri - am tu - - - - am.

T
tu - - - am glo - ri - am tu - - - - am

B
tu - - - am glo - ri - am tu
am

Pno.

Missa Grande (Domine Deus)

Antônio dos Santos Cunha

Allegro

Soprano solo

Tenor solo

Baixo solo

Piano

f

Piano

S.

Do - mi - ne

Pno.

p

tr

Missa Grande (Domine Deus)

S. 10
De - us Rex - - - cae - les - tis De - - - us

Piano

S. 14
Pa - tris om - ni - - - po - tens om - ni po - tens om -

Piano

S. 18
ni po - - - - tens

Piano

f

Piano

Missa Grande (Domine Deus)

Piano

25

p

T.

8

Fi - li U - - - ni ge - ni - te U - ni - ge - ni -

Piano

29

T.

8

te U - ni - ge - ni - te Do - mi - ne Fi - li

Piano

33

T.

8

U - ni - - - ge - ni - te

Piano

37

f

Missa Grande (Domine Deus)

41 *tr*

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

Piano *p*

45

B. A - - - gnus De - i Fi - li us³ Pa - tris Do -

Piano

49 *tr*

B. mi - ne De - us Fi - li - - - us Pa - - - tris

Piano *f*

Missa Grande (Domine Deus)

53

S. De - - - - - us De - us Pa - - - - - ter

T. 8 Rex cae - - - les - tis om - - ni po - tens - Do - mi - ne

B. 53 Rex Cae - - - les - tis om - - ni po - tens

Piano *p*

57

S. U - - - ni - - - ge - ni - te Je - su Chris - - -

T. 8 Fi - - - li U - - - ni - - - ge - - - ni -

B. 57 U - - - ni - - - ge - ni - te Je - su Chris - - -

Piano

Missa Grande (Domine Deus)

60

S. te Do - mi - ne De - us Do - mi - ne - De - us

T. 8 te Do - mi - ne De - us Do - mi - ne De - us

B. 60 te Do - mi - ne De - us A - gnus De -

Piano

64

S. Fi - li - us Pa - - - - tris Do - mi - ne

T. 8 Fi - li - us Pa - - - - tris Do - mi - ne De - us

B. 64 i Fi - li - us Pa - tris Do - mi - ne De - us

Piano

Missa Grande (Domine Deus)

68

S. De - us A - gnus De - i Fi - li - us Pa -

T. 8 Do - mi - ne De - us Fi - li - us Pa - - - -

B. 68 Do - mi - ne De - us Fi - li - us Pa - - - -

Piano

72

S. tris Do - mi - ne De - - - - - us Fi - li - us

T. 8 tris Do - mi - ne De - us Do - mi - ne

B. 72 tris Do - mi - ne De - us Do - mi - ne

Piano

ff

Missa Grande (Domine Deus)

75

S. Pa - - - - - tris A - gnus Dei Fi - li - us

T. Do - mi - ne De - us Do - mi - ne A - gnus Dei Fi - li - us

B. 75 Do - mi - ne De - us Do - mi - ne Do - mi - ne De - us Fi - lius Pa - tris A - gnus De - i Fi - lius

Piano

78

S. Pa - - - - - tris Fi - li - us Pa - tris

T. 8 Pa - - - - - tris Fi - li - us Pa - tris Do - mi - ne

B. 78 Pa - tris A - gnus De - i Fi - lius Pa - tris A - gnus De - i Fi - lius Pa - tris Pa - tris

Piano

Missa Grande (Domine Deus)

82

S. Rex cae - - - les - tis om - - ni po - tens Do - mi - ne

T. De - - - - us De - us Pa - - - - tris

82

B. Rex cae - - - les - tis om - - ni po - tens

Piano *f*

86

S. Fi - - - - li U - - - - ni - - - -

T. u - - - - ni - - - - ge - ni - te

86

B. u - - - - ni - - - - ge - ni - te

Piano

Missa Grande (Domine Deus)

88

S. ge - - - - - ni - te Do - mi - ne De - us

T. Je - su Chris - - - - te Do - mi - ne De - us

B. 88 Je - su Chris - - - - te Do - mi - ne

Piano

91

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

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

B. 91 De - us A - gnus De - - - - i Fi - li - us Pa -

Piano

Missa Grande (Domine Deus)

95

S. tris Do - mi - ne De - us A - gnus De -

T. 8 tris Do - mi - ne De - us Do - mi - ne De - us

B. 95 tris Do - mi - ne De - us Do - mi - ne De - us

Piano

99

S. i Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us

T. 8 Fi - li - us Pa - tris Do - mi - ne De -

B. 99 Fi - li - us Pa - tris Do - mi - ne Deus Do - mi - ne De -

Piano

Missa Grande (Domine Deus)

103

S. Pa - tris Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us Fi - li -

T. us Do - mi - ne De - - - us Fi - li - us Fi - li -

B. 103 us Do - mi - ne Deus Do - mi - ne De - - - us Fi - li - us Pa - tris A - gnus

Piano

107

S. us Pa - tris Fi - li - us Pa - tris

T. 8 us Pa - tris Fi - li - us Pa - tris

B. 107 De - i A - gnus Dei Fi - li - us Pa - tris Do - mi - ne

Piano

Missa Grande (Domine Deus)

111

S. Rex cae - - - les - tis om - - - ni po - tens

T. 8 Rex cae - - - les - tis om - - - ni po - tens Do - mi - ne

B. 111 De - - - - - us De - us Pa - - - - - tris

Piano

115

S. u - - ni - - - ge - ni - te Je - su Chris - - -

T. 8 Fi - li u - - ni - - - ge - - - ni - - -

B. 115 u - - ni - - - ge - ni - te Je - su Chris - - -

Piano

Missa Grande (Domine Deus)

118

S. te Do - mi - ne De - us - - - - Do - mi - ne De - us

T. 8 te Do - mi - ne De - us A - gnus De -

B. 118 te Do - mi - ne De - us Do - mi - ne De - us

Piano

122

S. Do - mi - ne - Pa - - - - tris Do - mi - ne

T. 8 i Fi - li - us Pa - - - tris Do - mi - ne De - us

B. 122 Fi - li - us Pa tris Do - mi - ne De - us

Piano

Missa Grande (Domine Deus)

126

S. De - us A - gnus De - - i Fi - li - us Pa -

T. 8 Do - mi - ne De - us Fi - li - us Pa - - - -

B. 126 Do - mi - ne De - us Fi - li - us Pa - - - -

Piano

130

S. tris Do - mi - ne Deus Do - mi - ne Deus Do - mi - ne Deus Do - mi - ne

T. 8 tris Do - mi - ne Deus Do - mi - ne Deus Do - mi - ne Deus Do - mi - ne

B. 130 tris Do - mi - ne De - - - - us Fi - li - us Pa - - - -

Piano

Missa Grande (Domine Deus)

134

S. Deus A - gnus Dei Fi - li - us Pa - - - - -

T. Deus A - gnus Dei Fi - li - us Pa - - - - - tris

B. 134
8 tris Do-mi-ne De-us Fi-li-us Pa-tris A-gnus De-i Fi-li-us Pa-tris A-gnus De-i Fi-li-us Pa-tris A-gnus De-i Fi-li-us

Piano *p*

138

S. tris Fi - li - us Pa - tris A - gnus De - i Fi - li - us Pa -

T. 8 Fi - li - us Pa - tris A - gnus De - i Fi - li - us Pa -

B. 138 Pa - tris Pa - - - tris Do - mi - ne De - us A - gnus Dei A - gnus De - i Fi - li - us Pa -

Piano *f*

Missa Grande (Domine Deus)

142

S. tris Fi - li - us - Fi - li - us Pa - tris Fi - li -

T. tris Fi - li - us - Fi - li - us Pa - tris Fi - li -

B. 142 tris Do - mi - ne Deus Do - mi - ne Deus Fi - li us - Fi - li - us Pa - tris Fi - li -

Piano

146

S. us Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us Pa - - -

T. 8 us Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us Pa - - -

B. 146 us Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us Fi - li - us Pa - - -

Piano

Missa Grande (Domine Deus)

149

S. tris Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us Fi - li - us Pa - tris

T. 8 tris Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us Fi - li - us Pa - tris

B. 149 tris Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us Fi - li - us Pa - tris

Piano

153

Piano *f*

156

Piano

Missa Grande (Qui Tollis)

Antônio dos Santos Cunha

Adagio

Soprano solo

Contralto solo

Piano

Piano

Piano

S

Qui to - lis pe - ca - ta pec - ca - ta mun - di mi - se -

Piano

The musical score is written for Soprano solo, Contralto solo, and Piano. It begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Adagio'. The score is divided into systems. The first system shows the vocal staves and the piano accompaniment. The piano part features a forte (f) dynamic and includes trills (tr) and triplets. The second system continues the piano accompaniment with a piano (p) dynamic and includes trills and triplets. The third system shows the piano accompaniment with triplets and trills. The fourth system introduces the Soprano solo part with the lyrics 'Qui to - lis pe - ca - ta pec - ca - ta mun - di mi - se -'. The piano accompaniment continues with triplets and a piano (p) dynamic.

Missa Grande (Qui Tollis)

S
re - re mi - se - re - re - no - bis

C
Qui to - lis pe - ca - ta pec -

Piano

C
ca - ta - mun - di mi - se - re - re mi - se - re - re

Piano

S
mi - se - re - re no - bis

C
no - - - bis mi - se - re - re - no - bis

Pianov

Missa Grande (Qui Tollis)

S
31
mi - se - re - re no - bis qui tol - lis - pec - ta mun - di

C
31
mi - se - re - re no - bis qui tol - lis pec - ca - ta mun di

Piano
31
p

S
36
mi - se - re re no - bis mi - se - re re no - bis

C
36
mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis

Piano
36

S
40
mi - se - re - re mi - se - re - re no - - - bis qui tol - lis

C
40
mi - se - re - re mi - se - re - re no - - - bis

Pianov
40
RECITATIVO
f

Missa Grande (Qui Tollis)

44

S

pe - ca - ta mun - di qui tol - lis pe - ca - ta mun - di

C

qui tol - lis

Piano

47

S

mi - se - re - re

C

pe - ca - ta mun - di qui tol - lis pe - ca - ta mun - di mi - se - re - re

Piano

Adagio

p

51

S

no - - - bis Sus - ci - pe Sus - ci - pe de - pre - ca - ti -

C

no - - - bis

Piano

Andante

f

Missa Grande (Qui Tollis)

S 56

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

Piano

S 60

tram

Piano

C 64

de - pre - ca - ti - o - nem de-pre - ca - - - ti - o - nem

Piano

C 68

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

Piano

Missa Grande (Qui Tollis)

S
73
o - nem de - pre - ca - ti - o - nem de - pre - ca - ti -

C
73
o - nem de - pre - ca - ti - o - nem de - pre - ca - ti -

Piano
73
p

S
77
o - nem de - pre - ca - ti - o - nem de - pre -

C
77
o - nem de - pre - ca - ti - o - nem de - pre - ca - ti - o - - -

Piano
77
p

S
81
ca - ti - o - nem nos - - - - tram sus - ci - pe sus - ci - pe

C
81
nem nos - tram de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe sus - ci - pe

Piano
81

Missa Grande (Qui Tollis)

85

S
de - pre - ca - ti - o - nem de - pre - ca - ti - o - nem nos -

C
de - pre - ca - ti - o - nem nos -

Piano

88

S
tram sus - ci-pe sus - ci-pe de - pre - ca - ti -

C
tram

Piano

92

S
o - nem de - pre - ca - ti - o - nem nos -

Piano

Missa Grande (Qui Tollis)

96

S

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

C

de - pre - ca - ti - o - nem de - pre - ca - ti - o - nem

Piano

101

S

de - pre - ca - ti - o - nem de - pre - ca - ti - o - nem de - pre -

C

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

Piano

p

105

S

ca - ti - o - nem de - pre - ca - ti - o - nem de - pre

C

ca - ti - o - nem de - pre - ca - ti - o - nem

Piano

f

Missa Grande (Qui Tollis)

The image displays a musical score for the 'Qui Tollis' section of a Mass. It is arranged for Soprano (S), Contralto (C), and Piano. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (109, 113, and 117). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Latin, with hyphens indicating syllables across measures. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second system. The Soprano and Contralto parts have melodic lines with some rests and slurs.

System 1 (Measures 109-112):
S: ca - ti - o - - - nem sus - ci - pe sus - ci - pe de - pre -
C: nos - - - tram sus - ci - pe sus - ci - pe de - pre - ca - ti -
Piano: Accompaniment with chords and moving lines.

System 2 (Measures 113-116):
S: ca - ti - o - nem - nos - - - tram sus - ci - pe sus - ci -
C: o - nem de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram sus - ci - pe sus - ci -
Piano: Accompaniment with chords and moving lines. Dynamic marking *p* is present.

System 3 (Measures 117-120):
S: pe de - pre - ca - ti - o - - nem sus - ci - pe sus - ci -
C: de - pre - ca - ti - o - - nem nos - tram sus - ci - pe sus - ci -
Piano: Accompaniment with chords and moving lines.

Missa Grande (Qui Tollis)

121

S
pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - - - - tram

C
pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - - - - tram

Piano
f

124

S
sus - ci - pe

C
sus - ci - pe

Piano

127

Piano

Missa Grande (Cum Sancto)

Antônio dos Santos Cunha

Andante

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Piano

Cum Sancto Spiritu

Cum Sancto Spiritu

Cum Sancto Spiritu

Cum Sancto Spiritu

f *p* *f*

S

A

T

B

Piano

Cum Sancto Spiritu in

Cum Sancto Spiritu in

Cum Sancto Spiritu in

Cum Sancto Spiritu in

p *f* *p* *tr* *f*

Missa Grande (Cum Sancto)

8

S
glo - ri - a De - i - Pa - tris in glo - - ri - - -

A
glo - ri - a De - i - Pa - tris in glo - - - - ri

T
glo - ri - a De - i - Pa - tris in glo - - - - -

B
glo - ri - a De - i - Pa - tris in glo - - - - -

Piano
p *f* *p*

11

S
a De i Pa tris A - - - -

A
a De i Pa tris A - - - -

T
a De i Pa tris A - - - -

B
a De i Pa tris A - - - -

Piano
f *p* *f* *p*

Missa Grande (Cum Sancto)

15 **Allegro (Fuga)**

S
men A - men A - men Cum Sanc-to

A
men A - men A - men

T
8 men A - men A - men

B
men A - men A - men

Piano

19 **Allegro (Fuga)**

S
Spi - ri - tu cum Sanc-to Spi - ri - tu cum Sanc-to Spi - ri - tu in glo - ri - a

A
Cum Sanc-to Spi - ri - tu-cum Sanc-to

Piano

Missa Grande (Cum Sancto)

23

S
De - - - i Pa - tris A - - - men A - men A - men

A
Spi - ri - tu cum Sanc-to Spi - ri - tu in glo - - - ri - a

B
Cum Sanc-to Spi - ri - tu cum Sanc-to

Piano

26

S
A - men - A - men A - men A - men A - men A - - - men

A
De - - - i Pa - tris A - - - men A - men A - men

T
8 Cum Sanc-to Spi - ri - tu cum Sanc-to

B
Spi - ri - tu cum Sanc-to Spi - ri - tu in glo - - - ri - a

Piano

Missa Grande (Cum Sancto)

29

S
A - - - men A - men A - - - men Cum Sanc - to

A
A - men A - men A - men A - men cum-Sanc-to Spi - ri - tu in

T
Spi - ri - tu cum Sanc-to Spi - ri - tu in glo - - - ri - a

B
De - - - - i Pa - tris A - - - - men A - men A - men

Piano

32

S
Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris A - - - - men A - men A -

A
glo - ri - a De - i Pa - tris A - - - - men A - men A - men A - - - -

T
De - i Pa - - - tris A - men A - men Cum Sanc-to Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i -

B
A - men A - men - Cum Sanc-to Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris A -

Piano

Missa Grande (Cum Sancto)

36

S
men A-men A-men A-men A-men A-men A-men A-men A-men

A
men A - men A - men A - men A -

T
Pa - tris A - men A - men A - men A -

B
men - - - A - men A - men A - men A -

Piano

40

S
A-men A-men A - men A-men A - men A-men A - men A-men A-

A
men A - men A-men A-men A-men A-men A-men A-men

T
men A - - - - - A - - - - - men

B
men A - men A - - - - - - - - - - men A - - - -

Piano

Missa Grande (Cum Sancto)

44

S
men A-men A - men a-men A - men A-men A - men A-men A -

A
A-men A-men A-men A-men A-men A-men A-men A-men

T
8 A - - - - men A - - - - men

B
- - - - - men A - - - - - men A - - -

Piano

48

S
men A - men A - men A - men A - men A-men A - men A-men A -

A
A - men A - men A - men A - men A - - - men A - -

T
8 A-men A - men A - men A - men A-men A-men A - men A - men

B
men A - - - men A - -

Piano

Missa Grande (Cum Sancto)

52

S
men A - men A - men A - men A - men

A
men A - men A - men A - men A - men Cum Sanc-to Spi - ri - tu cum Sanc-to

T
8
A - men A - men A - men A - men

B
mne A - men A - men A - men A - men

Piano

56

S
Cum Sanc-to Spi - ri - tu cum Sanc-to Spi - ri - tu cum Sanc-to

A
spi - ri - tu cum Sanc-to Spi - ri - tu in glo - ri - a De - - - i

Piano

Missa Grande (Cum Sancto)

60

S
Spi - ri - tu in glo - - - ri - a De - - - - i

A
Pa - tris A - - - - men A - men A - men A - men A - men

T
8
Cum Sanc-to Spi - ri - tu cum Sanc-to Spi - ri - tu cum Sanc-to -

Piano

63

S
Pa - tris A - - - - men A - men A - men A - men A - men

A
A - men A - men A - men A - men A - - - - men A - - - - men

T
8
Spi - ri - tu in glo - - - ri - a De - - - - i

B
Cum Sanc-to Spi - ri - tu cum Sanc-to Spi - ri - tu cum Sanc-to

Piano

Missa Grande (Cum Sancto)

66

S
A - men A - men A - men a - men A - - - me A - - - men

A
Cum Sanc-to Spi - ri - tu cum Sanc-to Spi - ri - tu cum Sanc-to

T
8
Pa - tris A - - - men A - men A - men A - men A - men

B
Spi - ri - tu in glo - - - ri - a De - - - - i

Piano

69

S
Cum Sanc-to Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

A
Spi - ri - tu in glo - ri - a Cum Sanc-to Spi - ri - tu in

T
8
A - men A - men A - men A - men Cum-Sanc-to

B
Pa - tris A - - - men A -

Piano

Missa Grande (Cum Sancto)

72

S
Pa - tris A - - - n A-men A - men A-men A - men A -

A
glo - ri - a De - i Pa - tris A - - men A-men A - men A-men A-men

T
Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris A - - men A -

B
men Cum Sanc-to Spi - ri - tu in - glo - ri - a De - i Pa - tris

Piano

76

S
men A - men A - men A - men A -

A
A-men A-men A-men A-men A-men A-men A -

T
men A - men A - men A - men A -

B
A -

Piano

Missa Grande (Cum Sancto)

80

S
men A - - - - - men A - - - - -

A
men A - men A - men A-men A - men A-men A - men A-men A-

T
8
men A-men A-men A-men A-men A-men A-men A-men

B
men A - - - - - men A - - - - -

Piano

84

S
men A - - - - - men A - - - - - men A - men A -

A
men A-men A - men A-men A - men A - men A - men A -

T
8
A-men A-men A-men A-men A-men A - men A -

B
- - - - - men A - - - - - men A - men A -

Piano

Missa Grande (Cum Sancto)

88

S
men A - men A - men A - - - men A - - - men A - men A -

A
men A - men A -

T
8
men A - men A -

B
men - A - men A - men A - - - men A - - - men A - men A -

Piano
88
f

92 **Piu mosso**

S
men A - men A - men

A
men A - men A - men

T
8
men A - men A - men

B
men A - men A - men

Piano
92 **Piu mosso**
p *cresc.*

Missa Grande (Cum Sancto)

96
Pno.

100
Piano

105
Piano

110
S
A
T
B

A - men A - men A -
A - - - A - men A -
A - - - A - men A -
A - - - A - men A -

110
Piano

f *p*

Missa Grande (Cum Sancto)

115

S
men A - men A - men A - men A - men A -

A
men A - men A - men A - men A - men A -

T
8
men A - men A - men A - men A - men A -

B
men A - men A - men A - men A - men A -

Piano

120

S
men A - men A -

A
men A - men A -

T
8
men A - men A -

B
men A - men A -

Piano

cresc.

Missa Grande (Cum Sancto)

125

S
men A - men A - men A - men A - - - -

A
men A - men A - men A - men A - - - -

T
men A - men A - men A - men A - - - -

B
men A - men A - men A - men A - - - -

Piano
f

129

S
men A - - - - men A - - - -

A
men A - - - - men A - - - -

T
men A - - - - men A - - - -

B
men A - - - - men A - - - -

Piano

Missa Grande (Cum Sancto)

133

S
men A - men A - men A - men A - men A -

A
men A - men A - men A - men A - men A -

T
8
men A - men A - men A - men A - men A -

B
men A - men A - men A - men A - men A -

Piano
p *f* 3

138

S
men A - men A - men A - men A -

A
men A - men A - men A - men A -

T
8
men A - men A - men A - men A -

B
men A - men A - men A - men A -

Piano
p *f* 3

Missa Grande (Cum Sancto)

143

S
men

A
men

T
8
men

B
men

Piano

The musical score consists of five systems. The first four systems are for the vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each vocal staff begins with a treble clef (except for Bass which has a bass clef) and a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal lines are simple, with the word 'men' written below each staff. The fifth system is for the Piano, which has a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The number '143' is written above the first measure of the vocal staves and the piano part.