

A MÚSICA EM MINAS GERAIS (BRASIL) NO SÉCULO XIX: O CASO DE JOÃO DE DEUS DE CASTRO LOBO (1794-1832)

RODRIGO ANGELO TOFFOLO

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais – Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica do Prof. Dr. David John Cranmer.

Volume 1
Versão Final

Agosto de 2021

Aleluia!

Louvai a Deus no seu santuário;

Louvai-o no firmamento, obra de seu poder.

Louvai-o pelos seus poderosos feitos;

Louvai-o conforme a sua abundante grandeza.

Louvai-o ao som da trombeta;

Louvai-o com saltério e com harpa.

Louvai-o com adufes e danças;

Louvai-o com instrumentos de cordas e com flautas.

Louvai-o com címbalos sonoros;

Louvai-o com címbalos retumbantes.

Todo ser que respira louve o Senhor.

Aleluia!

Salmo CL

**A Música em Minas Gerais (Brasil) no Século XIX:
O caso de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)**

Rodrigo Angelo Toffolo

Resumo

Palavras-Chave: João de Deus de Castro Lobo, estudo da recepção, responsórios fúnebres, música em Minas Gerais (Brasil).

O objeto musical escrito tem sido a forma mais difundida, na cultura ocidental, para transportar de geração em geração a ideia original de um compositor. A presente tese tem como objetivo lançar um olhar sobre o texto musical através da ótica da recepção, em que o agente – um copista ou um editor – pode, ou não, ser um modificador das intenções originais de um autor. Integram o escopo deste trabalho cópias de tradição e edições dos responsórios fúnebres de João de Deus de Castro Lobo, entre as quais não há um manuscrito autógrafo, o que amplifica ainda mais o papel da recepção em sua capacidade de transmitir, o mais fiel possível, a ideia original do autor. A importância de Castro Lobo como compositor pode ser comprovada pela ampla distribuição geográfica de sua obra em arquivos no estado de Minas Gerais (Brasil). O acesso à extensa documentação de seu processo de *genere et moribus*, possibilitado pela Arquidiocese de Mariana, trará uma nova luz à biografia do compositor, abrindo um novo caminho em sua historiografia, através da descoberta de sua assinatura.

**Music in Minas Gerais (Brazil) in the 19th century:
The case of João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)**

Rodrigo Angelo Toffolo

Abstract

Keywords: João de Deus de Castro Lobo, reception study, funeral responsories, music in Minas Gerais (Brazil).

In Western culture the written musical object has been the most widely used form of transmitting the original ideas of a composer from generation to generation. This thesis aims to look at the musical text through the perspective of reception, in which the agent – a copyist or an editor – may, or may not, modify the author's original intentions. The scope of this work includes tradition copies and editions of João de Deus de Castro Lobo's funeral responsories. The absence of an autograph manuscript among them augments the role of reception, in its capacity to transmit, as faithfully as possible, the author's original ideas. Castro Lobo's importance as a composer is reflected in the wide geographic distribution of his works in archives around the state of Minas Gerais (Brazil). Access to the extensive documentation of his *genere et moribus* process, made possible by the Archdiocese of Mariana, will shed new light on the composer's biography and open a new path in his historiography, through the discovery of his signature.

Índice

Volume 01

Introdução	01
A recepção e a semiologia musical	09
Capítulo 1: De Vila Rica a Ouro Preto: uma história social da música	13
Capítulo 2: O traço de João de Deus de Castro Lobo	32
Capítulo 3: Os <i>Responsórios Fúnebres</i> e suas fontes	54
3.1. Os arquivos de São João del-Rei	62
3.2. A coleção Curt Lange da Casa do Pilar	64
3.3. As cópias do Museu da Música de Mariana	67
3.4. As cópias do Arquivo Maestro Gregório dos Santos	71
3.5. As cópias do Arquivo Sociedade Musical Euterpe Itabirana	74
3.6. As edições e a transcrição	76
Capítulo 4: Um estudo da recepção	78
4.1. Metodologia aplicada	81
4.2. As fontes e edições utilizadas	96
4.3. Estudo comparativo	99
Capítulo 5: Os <i>Responsórios VII, VIII e IX</i>	122
5.1. O que dizem as fontes	122
5.2. O que dizem as edições	132
5.3. O que se pode concluir	135
Considerações finais	141
Anexo I: Transcrição Diplomática	145
Anexo II: Imagens e Figuras	210
Anexo III: Manuscritos Musicais	215
Apêndice I: Edição dos <i>Responsórios VII, VIII e IX</i>	223

Referências	259
--------------------------	-----

Volume 02

Anexo IV: Quadros comparativos	265
A1. Número de <i>Responsórios</i>	266
A2. Movimento dos <i>Responsórios</i>	267
A3. Andamento dos <i>Responsórios</i>	273
A4. Análise das notas	279
4.1. Análises das variantes	279
4.2. Análises dos erros.....	332
4.3. Análises dos erros na Transcrição Diplomática	365
4.4. Problemas nas fontes.....	387
A5. Análise do ritmo	391
5.1. Análises das variantes	391
5.2. Análises dos erros.....	444
5.3. Análises dos erros na Transcrição Diplomática	460
5.4. Problemas nas fontes.....	467
A6. Análise dos ornamentos	471
A7. Análise das articulações	487
A8. Análise do texto litúrgico	492
Anexo V: Laudos grafotécnicos	494
Laudo Grafotécnico 01	494
Laudo Grafotécnico 02.....	509

Siglas usadas para localização das fontes

AEAM – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana

APM – Arquivo Público Mineiro

OLS – Orquestra Lira Sanjoanense

ORB – Orquestra Ribeiro Bastos

AGS – Arquivo Maestro Gregório dos Santos

SMEI – Sociedade Musical Euterpe Itabirana

ACP – Acervo Casa do Pilar

CAFIG – Carlos Alberto Figueiredo

HCJR – Harry Crowl Jr.

MMP – Márcio Miranda Pontes

MMM – Museu da Música de Mariana

CDO – Coleção Dom Oscar

Fundarq – Fundação Cultural Educacional da Arquidiocese de Mariana

Abreviaturas

JDCL – João de Deus de Castro Lobo

FB – Fonte Base

R – Responsório

C – Compasso

N – Notas

S – Soprano

C – Contralto

T – Tenor

B – Baixo

Vl – Violino

Vla – Viola

Bx – Baixo

Fl – Flauta

Tpa – Trompa

Imagens

Capítulo 2

Imagem 2.1- Processo *de genere, vitae et moribus*. Fonte AEAM..... 32

Imagem 2.2- Processo <i>de genere, vitae et moribus</i> . Fonte AEAM.....	41
Imagem 2.3- Processo <i>de genere, vitae et moribus</i> . Fonte AEAM.....	41
Imagem 2.4- Processo <i>de genere, vitae et moribus</i> . Fonte AEAM.....	44
Imagem 2.5- Processo <i>de genere, vitae et moribus</i> . Fonte AEAM.....	45
Imagem 2.6- Processo <i>de genere, vitae et moribus</i> . Fonte AEAM.....	51
Imagem 2.7- Processo <i>de genere, vitae et moribus</i> . Fonte AEAM.....	51
Imagem 2.8- Processo <i>de genere, vitae et moribus</i> . Fonte AEAM.....	52

Capítulo 3

Imagem 3.1- Cópia de Antônio Júlio Machado. Fonte MMM	70
Imagem 3.2- Detalhe da Coleção Dom Oscar. Fonte MMM	71
Imagem 3.3- Detalhe da Coleção Dom Oscar. Fonte MMM	71
Imagem 3.4- Detalhe da cópia de José Nicodemos da Silva. Fonte AGS.	72

Capítulo 4

Imagem 4.1- Cópia da Coleção Dom Oscar. Fonte MMM.....	82
Imagem 4.2- Cópia de Marçal Ricardo. Fonte ACP.....	86
Imagem 4.3- Cópia da Coleção Dom Oscar. Fonte MMM.....	86
Imagem 4.4- Detalhe da cópia de Cassado. Fonte ACP.....	87
Imagem 4.5- Detalhe da cópia de Cassado. Fonte ACP.....	88
Imagem 4.6- Detalhe de cópia da Coleção Dom Oscar. Fonte MMM	88
Imagem 4.7- Cópia de Gregório dos Santos. Fonte AGS	89
Imagem 4.8- Detalhe da cópia de Gregório dos Santos. Fonte AGS	89
Imagem 4.9- Detalhe da cópia de Vicente F.E. Santos. Fonte SMEI	90
Imagem 4.10- Detalhe da cópia de Irênio Batista Lopes. Fonte OLS.....	91
Imagem 4.11- Detalhe da cópia de Joaquim Pereira Passos. Fonte OLS	91
Imagem 4.12- Detalhe da cópia de Joaquim Pereira Passos. Fonte OLS	92
Imagem 4.13- Detalhe da cópia de Agostinho Mateus Assis. Fonte OLS.....	110
Imagem 4.14- Detalhe do solo de fagote. Fonte OLS	113
Imagem 4.15- Detalhe da indicação de <i>Responsório</i> . Fonte OLS	113
Imagem 4.16- Detalhe da indicação de <i>Responsório</i> . Fonte OLS	114
Imagem 4.17- Detalhe de propriedade da cópia. Fonte OLS	118
Imagem 4.18- Detalhe do solo de fagote. Fonte MMM.....	120

Capítulo 5

Imagem 5.1- Capa da cópia de Joaquim P. P. Passos. Fonte OLS.....	124
Imagem 5.2- Detalhe da cópia de Joaquim P. P. Passos. Fonte OLS	124
Imagem 5.3- Detalhe da cópia de Agostinho Mateus Assis. Fonte OLS.....	125
Imagem 5.4- Detalhe da cópia de Agostinho Mateus Assis. Fonte OLS.....	125
Imagem 5.5- Detalhe da cópia de Agostinho Mateus Assis. Fonte OLS.....	126
Imagem 5.6- Detalhe de cópia da Orquestra Ribeiro Bastos. Fonte ORB.....	127
Imagem 5.7- Detalhe do copista José Nicodemos da Silva. Fonte AGS	129
Imagem 5.8- Detalhe da parte cava de baixo instrumental. Fonte MMM.....	131
Imagem 5.9- Edição de Harry Crowl Jr. Fonte HCJR.....	133
Imagem 5.10- Detalhe da edição de Carlos A. Figueiredo. Fonte CAFIG....	133
Imagem 5.11- Detalhe do copista Agostinho M. De Assis. Fonte OLS	138
Imagem 5.12- Detalhe do copista Agostinho M. De Assis. Fonte OLS	138

Figuras

Capítulo 1

Figura 1.1- A Irmandade de São José dos Homens Partos.....	16
Figura 1.2- A Ordem Terceiro do Monte do Carmo.....	16
Figura 1.3- Jean Baptiste Debret: Negros choromeleiros.....	23
Figura 1.4- Manuel da Costa Athaíde: detalhe do teto da Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto/MG. Detalhe 01.....	24
Figura 1.5- Manuel da Costa Athaíde: detalhe do teto da Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto/MG. Detalhe 02.....	24
Figura 1.6- Manuel da Costa Athaíde: detalhe do teto da Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto/MG. Detalhe 03.....	25
Figura 1.7- T. M. H. Taunay: Desembarque da Princesa Leopoldina	26
Figura 1.8- Anônimo: detalhe do teto da Igreja de Santo Amaro/MG	29

Capítulo 3

Figura 3.1- Distribuição geográfica dos <i>Responsórios</i> em Minas Gerais.....	61
----------------------------------------------------------------------------------	----

Capítulo 4

Figura 4.1- Composição do <i>Stemma</i> com duas fontes	106
Figura 4.2- Composição do <i>Stemma</i> com três fontes	108

Figura 4.3- Compassos da parte cava da viola.....	109
Figura 4.4- Composição do <i>Stemma</i> com quatro fontes.....	110
Figura 4.5- Composição do <i>Stemma</i> com seis fontes	114
Figura 4.6- Composição do <i>Stemma</i> com oito fontes.....	116
Figura 4.7- Composição completa do <i>Stemma</i>	121

Quadros

A recepção e a semiologia musical

Quadro 01- O processo do fenômeno musical.....	10
Quadro 02- Seis situações analíticas para a análise musical	10
Quadro 03- Desdobramento da ideia tripartite de Nattiez.....	11
Quadro 04- Extensão do modelo de Nattiez	11
Quadro 05- Situações geradas por uma obra musical.....	12

Capítulo 2

Quadro 2.1- Transcrição da Imagem 2.1.	33
Quadro 2.2- Genealogia da família Castro Lobo.....	34
Quadro 2.3- Linha do temporal de João de Deus de Castro Lobo	35
Quadro 2.4- Transcrição das Imagens 2.2 e 2.3.	43
Quadro 2.5- Transcrição da Imagem 2.4.	45
Quadro 2.6- Transcrição da Imagem 2.5.	46
Quadro 2.7- Assinatura de João de Deus de Castro Lobo. Fonte AEAM.	47
Quadro 2.8- Assinatura de João de Deus de Castro Lobo. Fonte AEAM.	47
Quadro 2.9- Assinatura de João de Deus de Castro Lobo. Fonte AEAM.	48
Quadro 2.10- Assinatura de João de Deus de Castro Lobo. Fonte AEAM. ...	48
Quadro 2.11- Comparação de grafemas. Fonte AEAM	49
Quadro 2.12- Comparação de grafemas. Fonte AEAM	50
Quadro 2.13- Comparação de grafemas. Fonte AEAM	50
Quadro 2.14- Comparação de grafemas da letra “o”. Fonte AEAM	52

Capítulo 3

Quadro 3.1- As horas canônicas.....	55
Quadro 3.2- A estrutura completa dos <i>Responsórios Fúnebres</i>	57
Quadro 3.3- Tradução do texto dos <i>Responsórios Fúnebres</i>	60

Quadro 3.4- Cópias existentes na cidade de São João del-Rei/MG	64
Quadro 3.5- Cópias pertencentes ao Acervo Casa do Pilar/MG	67
Quadro 3.6- Cópias pertencentes ao Acervo Dom Oscar/MG	69
Quadro 3.7- Detalhamento das cópias pertencentes ao arquivo SMEI/MG	75
Quadro 3.8- Cópias de Zeca A. Arquivo SMEI/MG.....	75
Quadro 3.9- Detalhamento das edições dos <i>Responsórios Fúnebres</i>	76

Capítulo 4

Quadro 4.1- Cópias existentes nos arquivos em Minas Gerais	93
Quadro 4.2- Fontes utilizadas no estudo comparativo	89
Quadro 4.3- Edições utilizadas no estudo comparativo	98
Quadro 4.4- Macroestruturas dos <i>Responsórios Fúnebres</i>	105
Quadro 4.5- Parte cava do baixo instrumental II. Fonte SMEI.....	106
Quadro 4.6- Parte cava do baixo instrumental II. Fonte SMEI.....	107
Quadro 4.7- Parte cava do baixo instrumental II. Fonte SMEI.....	107
Quadro 4.8- Parte cava do baixo instrumental I. Fonte SMEI.	107
Quadro 4.9- Texto litúrgico. Fonte OLS.....	108
Quadro 4.10- Texto litúrgico. Fonte ORB.	100
Quadro 4.11- Parte cava do violino I. <i>Responsório</i> 8, compasso 52..	111
Quadro 4.12- Parte cava do violino II. <i>Responsório</i> 8, compasso 52..	111
Quadro 4.13- Parte cava da viola. <i>Responsório</i> 8, compasso 52..	111
Quadro 4.14- Parte cava do bx. instrumental II. <i>Responsório</i> 8, c. 51 a 57..	111
Quadro 4.15- Parte cava do bx. instrumental I. <i>Responsório</i> 9, c. 70.....	111
Quadro 4.16- Parte cava de flauta I. <i>Responsório</i> 8, compasso 39.....	111
Quadro 4.17- Parte cava do bx. instrumental II. <i>Responsório</i> 3, c. 54 a 56..	112
Quadro 4.18- Relação das apojaturas. <i>Responsório</i> 5, compasso 7.....	112
Quadro 4.19- Solo de flauta nas fontes SMEI, AGS, OLS3 e OLS4..	113
Quadro 4.20- Confronto das fontes OLS3 e ACP1 em relação à flauta I.	115
Quadro 4.21- Confronto das fontes OLS3 e ACP1 em relação à bx. e vla....	115
Quadro 4.22- Cópias pertencentes ao Arquivo Dom Oscar.	118
Quadro 4.23- Confronto das fontes OLS3, SMEI e CAFIG.	119
Quadro 4.24- Reprodução do aparato crítico. Fonte CAFIG..	119
Quadro 4.25- Reprodução do aparato crítico. Fonte CAFIG..	119

Capítulo 5

Quadro 5.1- Estrutura da fonte OLS1. <i>Responsórios 7, 9 e 9</i>	123
Quadro 5.2- Estrutura da fonte OLS2. <i>Responsórios 7, 9 e 9</i>	123
Quadro 5.3- Estrutura da fonte OLS4. <i>Responsórios 7, 9 e 9</i>	126
Quadro 5.4- Estrutura da fonte ORB1. <i>Responsórios 7, 9 e 9</i>	127
Quadro 5.5- Detalhe do copista Salles de Couto. Fonte ACP.....	128
Quadro 5.6- Detalhe parte cava baixo vocal. Fonte ACP.....	128
Quadro 5.7- Detalhe parte cava baixo vocal e trompas. Fonte CDO	129
Quadro 5.8- Detalhamento do <i>Responsório 7</i> . Fonte MMM	130
Quadro 5.9- Detalhamento do <i>Responsório 7</i> . Fonte MMM	131
Quadro 5.10- Fontes que contém os <i>Responsórios 7, 8 e 9</i> . Fonte CDO.....	132
Quadro 5.11- Detalhamento da edição Márcio Miranda Pontes.	134
Quadro 5.12- Detalhamento da edição Carlos Alberto Figueiredo.....	134
Quadro 5.13- Detalhamento da edição Harry Crowl Jr.....	135

Introdução

Em 1956, Luiz Heitor Correa de Azevedo¹ lança o que viria a ser, por muito tempo, a principal obra sobre a história da música brasileira. Intitulada *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*, o autor inicia o texto com a seguinte frase: “A música brasileira que o historiador pode apreciar à luz da crítica começa com o século XIX”².

Neste primeiro capítulo, chamado “Antecedentes”, o autor deixa clara a importância das pesquisas para que esse passado musical tenha, dia após dia, um pequeno feixe de luz direcionado a ele, a fim de o tirarmos da escuridão e expandir o recorte temporal da história de nossa música.

Atualmente, diversas publicações, dissertações e teses mudaram radicalmente este cenário, inserindo de forma definitiva a música dos séculos anteriores na história da música brasileira. Entre os vastos nomes de compositores, encontra-se Padre João de Deus de Castro Lobo, objeto do presente estudo.

Importante será elencar trabalhos que tratam de João de Deus, como o de Maurício Dottori (1990), que traz em si a análise harmônica sobre as características tonais de uma Ladainha; e de Conceição Resende (1989), que, em seu emblemático livro sobre a história da música em Minas Gerais, nos coloca perante o nome de Castro Lobo por meio de um extenso texto assinado por Cleofe Person de Mattos³.

Contudo, os primeiros trabalhos de grande fôlego sobre João de Deus de Castro Lobo foram realizados por Josinéia Godinho (2008), Paulo Castagna (2002) e Maurício Monteiro (1995). Com focos em diferentes aspectos de nosso compositor, esses três autores contemplam o viés estilístico, o catálogo de obras e os aspectos históricos, respectivamente.

¹ AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2016.

² AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. Op. Cit., p.19.

³ RESENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p.671-674.

Em sua dissertação de mestrado, ampliada e transformada em livro editado em 2018, Maurício Monteiro (1995; 2018) trata detalhadamente da genealogia, da inserção no mercado de trabalho e da relação de João de Deus com as irmandades e associações de seu tempo. Já a estilística da obra de João de Deus foi observada na rica tratativa sobre a música mineira para missa, da pesquisadora Josinéia Godinho.

Não obstante, recai sobre Paulo Castagna a publicação de um trabalho de grande impacto: o primeiro catálogo de obras de João de Deus de Castro Lobo. Denominado *Catálogo Temático Provisório (CTP)*, consta de 40 obras atribuídas ao compositor e duas tabelas anexas de obras duvidosas, improváveis e de possível autoria⁴.

Outro importante aspecto é traçado nesta publicação: a causa da morte de nosso compositor. Seu acometimento por uma doença infecciosa pode ter sido a causa da destruição de seus manuscritos autógrafos, haja vista que não temos, até o presente momento, nenhuma partitura original de Castro Lobo.

O ano era 2003 quando a Orquestra Ouro Preto apresentou as *Matinas de Natal*, obra extensa e belíssima de João de Deus de Castro Lobo, na Igreja de São Francisco de Assis, na cidade de Mariana (MG), onde seu corpo descansa sob a campa número 38. Juntamente com a Arquidiocese de Mariana, consultamos o seu processo *de genere, vitae et moribus*⁵ e nos certificamos do local exato onde seu corpo foi sepultado. Assim, pudemos talhar seu nome a madeira para deixar como legado às futuras gerações.

E assim foi feito! Tal ação resultou em um presente de extrema importância para este trabalho: Dom Barroso, bispo emérito de Oliveira, e monsenhor Flávio confiaram a mim uma cópia digital completa do processo *de genere* de Padre João de Deus de Castro Lobo.

⁴ Paulo Castagna defendeu seu trabalho sobre o catálogo definitivo de obras de João de Deus de Castro Lobo na prova de livre docência em 26 de julho de 2022, infelizmente tardiamente para ser incluído neste trabalho.

⁵ Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM). Processo *de genere, vitae et moribus*, número 652, João de Deus de Castro Lobo.

Visando seus estudos no seminário de Nossa Senhora da Boa Morte em Mariana, o processo [*de genere, vitae et moribus*] era encaminhado a qualquer um que desejasse a vida eclesiástica; consistia numa investigação a respeito das origens étnicas e sociais, dos antecedentes morais e das condições econômicas do candidato⁶.

Desta forma, apresentaremos, nos primeiros momentos deste trabalho, aqui compreendidos pelos Capítulos I e II, um relato que visa à descrição da história social da música na capitania de Minas Gerais, somando-se a análise detalhada dos documentos que compõem o processo *de genere*. O objetivo é trazer à superfície novas descobertas que possam vir a corroborar com os trabalhos já realizados, contribuindo com novas informações para expandir o campo de conhecimento sobre a vida de João de Deus de Castro Lobo.

Interessa-nos não apenas dissertar sobre a vida deste compositor, mas também sobre sua obra. Como já foi mencionado, destacamos um relevante aspecto abordado na publicação de Castagna (2012): a causa da morte de nosso compositor. Conforme descrito acima, seu acometimento por uma doença infecciosa possivelmente teria sido a causa da destruição de seus manuscritos autógrafos.

O fato de Castro Lobo ter sido ordenado em Mariana e ter ocupado o cargo de mestre de capela obviamente favoreceu o interesse e a preservação de algumas informações biográficas a seu respeito, mas tal condição não foi suficiente para a preservação de seu arquivo de manuscritos musicais: de acordo com a presente pesquisa, nenhum autógrafo musical deste compositor foi até o momento encontrado [...]⁷.

⁶ MONTEIRO, Maurício. *Música e vida cotidiana em Minas Gerais. Séculos XVIII e XIX*, parte 1. Ouro Preto: Castro Lobo, 2018, p.241.

⁷ CASTAGNA, Paulo. *Produção musical e a atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais*. Porto Alegre: Opus, v.18, n.1, 2012, p.25.

Até a data atual, ou seja, 11 anos depois da publicação do trabalho de Castagna, ainda não se tem notícias de algum manuscrito autógrafo de Castro Lobo, o que nos leva a observar que a obra legada através do tempo só foi possível graças ao trabalho de copistas.

Em artigo de 2004, Carlos Alberto Figueiredo aborda o papel de copistas e editores como agentes modificadores de uma obra musical. De erros não intencionais até preferências pessoais de estilo e época, tais cópias carregam, em sua essência, uma relação consanguínea com quem as criou.

Fontes musicais, manuscritas ou impressas, não transmitem apenas o texto musical, mas refletem, explicitamente, ou nas entrelinhas, as circunstâncias de sua produção e circulação, circunstâncias essas que podem ser de ordem cultural, social, econômica ou política, entre outras possibilidades⁸.

A partir da afirmação acima, nos sentimos provocados a direcionar nosso olhar sobre a recepção da obra de Castro Lobo, por meio do modelo tripartite defendido por Nattiez (2002), de forma a contribuir com o atual estágio de pesquisa nesta área. Não havendo o manuscrito autógrafo do compositor, até que ponto as cópias e as edições carregam a visão do autor? É possível estabelecer uma relação entre essas cópias e edições e propor um *stemma*?

Essas reflexões e outras que vão aparecer no caminho deste trabalho serão a base do estudo aqui direcionado à recepção, com escolha canalizada para uma obra em especial: os *Responsórios Fúnebres*. No texto de abertura que compõe o projeto de Restauração e Difusão de Partituras da Fundarq (2003), uma frase de impacto abre a edição: “[...] este conjunto de responsórios é um enigma musicológico. Grande parte das fontes que transmitem a obra contém apenas seis *Responsórios*, enquanto alguns possuem os *Responsórios* adicionais⁹”.

⁸ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Os Responsórios de Sábado Santo de David Perez (1711-1788)*. Estudo e edição crítica. Rio de Janeiro, 2017, p.30. Disponível em: www.musicasacrabrasileira.com.br.

⁹ AMB. Acervo da música brasileira. Restauração e difusão de partituras. Belo Horizonte: Fundarq, 2003, livro 9, p.25.

A surpresa inicial com essa afirmação é contornada pela oportunidade de poder contribuir para o entendimento dessa obra e saber se, ao final da trajetória, estaremos diminuindo ou aumentando os mistérios que rondam esses *Responsórios*. Certo é que, qualquer que seja a resposta, ela trará consigo um aprofundamento sobre o tema. Mais à frente, no mesmo texto, a obra é caracterizada como sendo “de fôlego, de grande maturidade e dramaticidade”¹⁰, fortalecendo, mais uma vez, a escolha de tal composição.

Por conseguinte, no terceiro capítulo, vamos mergulhar nos arquivos à procura das cópias de tradição que transmitem essa obra. Muito já se sabe sobre os verdadeiros guardiões do patrimônio musical brasileiro, a partir dos primeiros trabalhos de Neves (1988), passando por Viegas (1998) e chegando às mais recentes publicações, como Cotta (2012). Levantaremos desde a distribuição geográfica até os conjuntos de cópias, bem como, caso seja possível, os copistas relacionados.

Vamos inserir, no processo de estudo, as edições modernas da obra, que podem ser encontradas no portal Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira¹¹, organizado por Carlos Alberto Figueiredo. Além da edição assinada pelo pesquisador, encontramos o trabalho de Márcio Miranda Pontes e de Antonio Campos Neto. Uma quarta edição, do professor Harry Crowl Jr., será tratada também, pois é conhecida por ter sido utilizada pelo conjunto vocal inglês The Sixteen, quando, em excursão ao Brasil, interpretou os *Responsórios Fúnebres* por cidades do interior de Minas Gerais.

O quarto capítulo será focado no estudo da recepção em si. Com as fontes e edições já detalhadas no capítulo anterior, apontaremos quais serão utilizadas, explicitando o motivo de cada escolha. A ausência do manuscrito autógrafo nos leva a escolher uma fonte-base para o estudo comparativo, partindo de reflexões fundamentais: seria essa fonte-base uma cópia de tradição ou edição? Qual a fonte mais antiga, mais confiável e que apresenta a melhor leitura? O que se pode dizer a respeito do estado de transmissão das informações musicais? Esse é o caminho que vai balizar nossa escolha.

¹⁰ Idem. p.26.

¹¹ Disponível em www.musicasacrabrasileira.com.br. Último acesso em 23/1/2023.

O próximo passo, depois de definida a fonte-base, é fazer uma transcrição diplomática do material. A natureza deste trabalho e, mais uma vez, a não existência de manuscrito autógrafo do compositor, nos faz optar por esse tipo de transcrição para o estudo comparativo. É preciso, neste caso, ser meticolosamente fidedigno às informações musicais que constam na fonte a ser utilizada como fonte-base de nosso estudo, tendo como luz a definição de Edição Diplomática:

A Edição Diplomática está a um passo adiante da Edição Fac-Similar, ao apresentar um texto musical fiel o mais possível ao original, porém **transcrito** (grifo do autor) pelo editor. [...] Tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada em uma única fonte [...] ¹².

Em vista disso, iniciaremos um cuidadoso e volumoso trabalho comparativo entre fonte-base e as fontes e edições selecionadas. Para a construção dos quadros comparativos, vamos contrapor o número de responsórios, seus movimentos e andamentos; analisar notas, ritmo, ornamentos, articulações e o texto litúrgico. O objetivo é colocar, frente a frente, os aspectos musicais da macro e da microestrutura da obra.

Com um novo olhar, fruto do resultado das comparações acima, vamos correlacionar fontes e edições a fim de criar nosso *stemma*, aprofundando o caminho que pode nos aproximar da ideia do compositor. Por fim, incluiremos, neste trabalho, a transcrição diplomática de nossa fonte-base.

Em 2014, foi lançado o livro *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX - Teorias e práticas editoriais*, por Carlos Alberto Figueiredo. Esse importante compêndio é uma publicação única e valiosa no estudo da recepção. Mas, assim como no texto de abertura do projeto da Fundarq (2003), onde se lê que “[...] Grande parte das fontes que transmitem a obra contém apenas seis *Responsórios*,

¹² FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Unirio, 2000, p. 76.

enquanto alguns possuem os *Responsórios* adicionais[...]”¹³”, encontramos no livro a mesma afirmação a respeito dos *Responsórios Fúnebres* de Castro Lobo:

Os *Responsórios Fúnebres* de João de Deus de Castro Lobo são transmitidos pela maioria das fontes como tendo apenas seis primeiros responsórios. Outras fontes mineiras conteriam os responsórios faltantes, mas em estilo bem diverso¹⁴.

Existe uma sutil diferença em ambos os trechos que tratam dos *Responsórios VII, VIII e IX*: o tempo verbal utilizado. No primeiro, o verbo está no presente, afirmando que algumas fontes “possuem” responsórios adicionais; nota-se que, no decorrer do texto, ele não indica quais fontes. Já no segundo, o tempo verbal do verbo conter – “conteriam” – está no futuro do pretérito (condicional), que nos passa a sensação de incerteza, também não indicando se em uma, duas ou mais fontes.

Assim, torna-se importante que se dedique um capítulo, aqui o quinto, para entender melhor o papel dos *Responsórios VII, VIII e IX* nas fontes pesquisadas. Quais fontes teriam os responsórios adicionais? E as edições, o que nos dizem? O que podemos concluir para que esse “enigma” seja resolvido? Por fim, vamos revelar a música desses responsórios por meio de uma edição crítica.

A Edição Crítica é aquela que investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a obra a ser editada. [...] Deve conter o maior número possível de partes acessórias, principalmente o aparato crítico, ponto central de uma da edição desse tipo¹⁵.

¹³ AMB. Acervo da música brasileira. Restauração e difusão de partituras. Belo Horizonte: Fundarq, 2003, livro 9, p.25.

¹⁴ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*. Teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo, 2014, p.330.

¹⁵ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Unirio, 2000, p. 77.

Acreditamos que esta edição crítica, ao revelar a música contida nas fontes que carregam os *Responsórios XVII, XVII e IX*, será uma contribuição importante ao atual cenário da musicologia brasileira não somente por aumentar o espectro do atual trabalho no campo da música brasileira, mas também por abrir caminhos para que futuros pesquisadores possam se aprofundar neste tema.

Apresentamos, então, a presente tese com um duplo objetivo: trazer um olhar na vida e na obra de João de Deus de Castro Lobo. A respeito da obra, um estudo da recepção de seus *Responsórios Fúnebres*, tendo como principais referências os trabalhos de Figueiredo (2014) sobre teoria e práticas editoriais da música sacra brasileira dos séculos XVII e XIX; e Figueiredo (2017), que versa sobre os *Responsórios do Sábado Santo*, de David Perez.

Também são pedras referenciais as seguintes e preciosas contribuições do pesquisador supracitado: a tese de doutorado sobre editar José Maurício Nunes Garcia (2000); o artigo sobre copistas, editores e recepção (2004); e, por fim, a publicação, em 2012, de um texto sobre os erros texturais, seus aspectos e atitudes editoriais.

Sobre a vida de nosso compositor, o acesso à totalidade dos documentos de seu processo *de genere, vitae e moribus*¹⁶ será o ponto de partida para que novas contribuições possam ser acrescidas aos trabalhos referenciais de Monteiro (2018), que versa sobre música e vida cotidiana em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, bem como sobre a relação de João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas em Minas Gerais (1995). E também aos de Castagna (2012), que nos lega o fundamental texto sobre a produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais.

¹⁶ Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM). Processo *de genere, vitae et moribus*, número 652, João de Deus de Castro Lobo.

A recepção e a semiologia musical

No artigo “O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy”¹, Nattiez (2002) defende a ideia de um processo tripartite para o entendimento do fenômeno musical:

Todo estudo semiológico considera seu objeto como uma forma simbólica. “Forma” porque toda a produção humana, quer se trate de um enunciado linguístico, de uma obra de arte, de um gesto estético ou de uma ação social, tem uma realidade material².

Desta forma, ao escutarmos uma sinfonia, observarmos uma obra de arte ou respondermos a uma provocação política ou esportiva, vivenciamos processos de interação, visto que as produções humanas e suas ações deixam vestígios materiais cobertos de significados para os que as elaboram e para os que as recebem.

Nattiez deixa clara sua opção precoce pelo Modelo Semiológico Tripartite de Molino, que pode ser exemplificado a partir de um jogo literário de lógica, cujos desdobramentos servem de demonstração para os três níveis que constituem a forma simbólica. Eis o jogo: *Portugal está para a França assim como a Holanda está para o Brasil*.

À primeira vista, o enunciado parece ilógico, mas o fato de ele ter sido formulado sobre um modelo de relação lógica faz com que determinado leitor possa extrair dele infinitas interpretações possíveis; uma associação de fatores capaz de conduzir à construção de um paralelismo plausível.

Desse inocente jogo, praticado no século XVIII, o qual ainda encanta as correntes surrealistas, podemos retirar os três níveis que constituem a forma simbólica: a dimensão poiética, a dimensão estética e o nível neutro.

O processo de criação, intencional ou não, passível de ser descrito ou reconstituído, compõe a dimensão poiética, uma vez que a produção artística possui, de

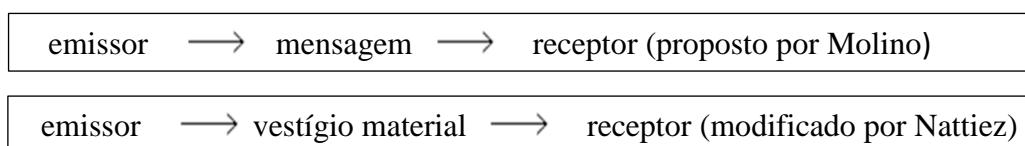
¹ NATTIEZ, Jean-Jacques. “O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de *La Cathédral Engloutie*, de Debussy”. Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música/CLA/Unirio 6, 2002, p.7-39.

² Idem (NATTIEZ, 2002), p.10.

forma imanente, significações que pertencem ao universo do emissor, por visar a um fim exterior a ela mesma.

Atribuindo múltiplas significações decorrentes de um processo ativo de recepção, a dimensão estética pertence ao universo do receptor, o qual não simplesmente recebe o significado da mensagem, mas também o constrói.

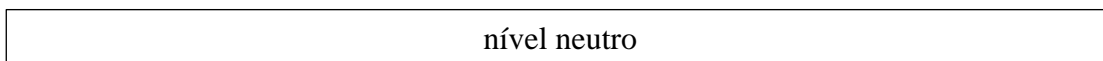
O nível neutro, descrito assim por Molino e denominado de nível “material” ou “imanente” por Nattiez, trata do objeto puro, de sua existência própria, independentemente dos processos de criação e de recepção:



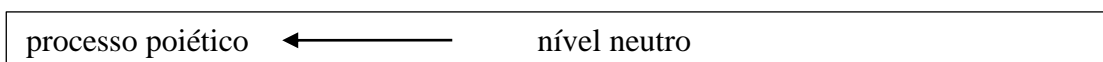
Quadro 01 – Processo do fenômeno musical

Deste modo, Nattiez modifica o sistema apresentado por Molino para descrever a comunicação, propondo, a partir desse referencial, seis situações para a análise musical, descritas da seguinte maneira:

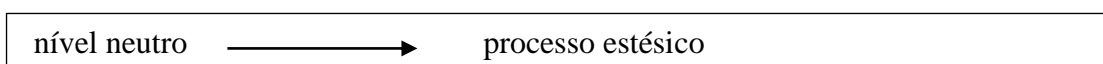
a) Objeto na sua existência própria



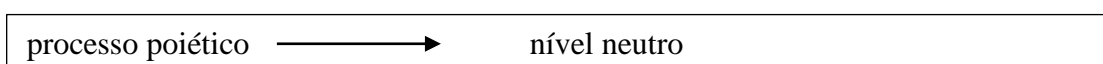
b) Poiética indutiva



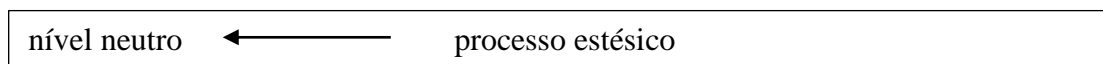
c) Estésica indutiva



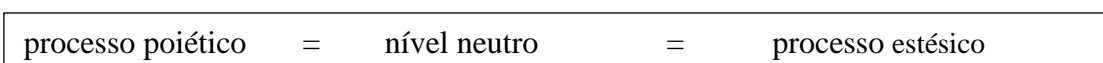
d) Poiética externa



e) Estésica externa



f) Comunicação musical



Quadro 02 – As seis situações analíticas

Na primeira situação (a), apenas os aspectos da obra são analisados de forma independente. Um exemplo é a análise do ritmo da *Sagração da Primavera*, feita por Boulez (1966): “[...] não tive a intenção de descobrir o processo de criação, mas apenas descrever o seu resultado, sendo as relações aritméticas as únicas tangíveis”³.

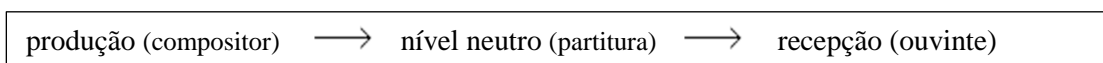
Os processos poiéticos indutivo (b) e externo (d) são, segundo Nattiez, os mais utilizados pela musicologia, em que idas e vindas entre eles são comuns. A quantidade de procedimentos de uma obra é tamanha que não é possível que o compositor não tenha “pensado nisso”, assim como, inversamente, cartas, esboços e outros documentos externos auxiliam na compreensão da obra.

No caso da estética indutiva (c), caso julgado mais frequente, discorre-se sobre a maneira como a obra é percebida; nesse contexto, “o musicólogo se assume como uma espécie de consciência coletiva dos ouvintes e decreta que é isso o que se ouve”⁴.

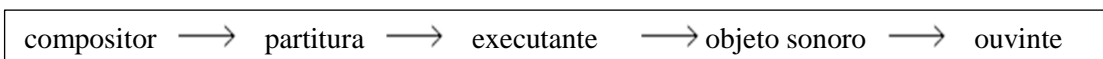
Inversamente, pode-se, a partir do ouvinte, colher informações para saber como a obra foi percebida e a maneira como se deu sua fruição. Esse é o caso estésico externo (e).

Por último, a análise musical corresponde à comunicação completa, ou musical (f), em que o autor da análise pode apoiar-se, por exemplo, em esboços para abrir um caminho analítico sobre a forma como o emissor e o receptor concebem a obra musical.

Colocando foco sobre o polo estésico – ou seja, analisando o processo de recepção de uma obra musical e adicionando objetos escritos de uma mesma obra gerados por diferentes copistas –, este sofre desdobramentos que adicionam maior complexidade ao sistema (Figueiredo, 2000).



Quadro 03 – Desdobramento da ideia tripartite de Nattiez

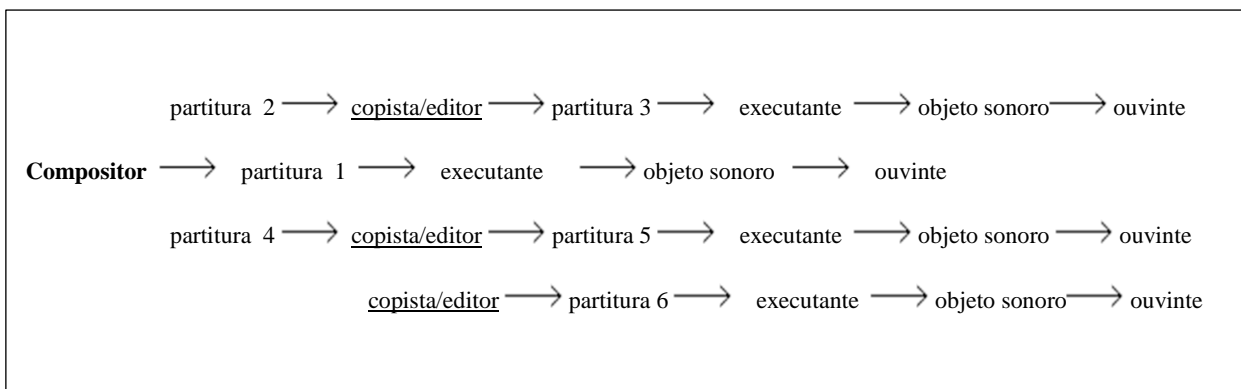


Quadro 04 – Extensão do modelo de Nattiez

³ BOULEZ, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966, p.142.

⁴ Idem (NATTIEZ, 2002), p.20.

Desmembramento em múltiplas situações em que copistas e editores podem gerar diferentes objetos escritos da mesma obra, conforme Quadro 05, a seguir:



Quadro 05 – Múltiplas situações possíveis

Fica evidente, a partir do desenvolvimento das ideias iniciais, que o trabalho do copista e, por conclusão, das edições também gera objetos que vão além de meras cópias, pois, no exercício de sua atividade, acaba por introduzir diferentes tipos de “inovações” no texto musical. Tais inovações podem ser resultado de erros ou de variações ligadas ao seu tempo, conforme Figueiredo (2004), conferindo ao texto musical um valor social musicológico inestimável (Castagna, 2014).

O presente trabalho se posiciona no polo estético, trazendo a visão sobre a obra e o compositor escolhidos para um estudo da recepção.

Capítulo 1 - De Vila Rica a Ouro Preto: uma história social da música

*Selvas, montanhas e rios
Estão transidos de pasmo.
É que avançam, terra adentro,
Os homens alucinados.*
Cecília Meireles

Remontar a gênese da atividade artística na cidade de Ouro Preto é seguir os caminhos que levam à própria história de descobrimento e estruturação da cidade. A música, como qualquer outro tipo de arte, teve seu destino traçado em paralelo à estruturação da sociedade da época.

Em suas andanças pelos sertões, os paulistas iriam afinal realizar um velho sonho dos colonizadores portugueses. Em 1695, no Rio das Velhas, próximo às cidades atuais de Sabará e Caeté, no estado de Minas Gerais, ocorrem as primeiras descobertas significativas de ouro¹.

Inicia-se, assim, o período de nossa história conhecido como Ciclo do Ouro. As primeiras vilas começavam a ser estruturadas, formadas por pessoas que migravam de vários pontos do Brasil, além de Portugal, surgindo uma sociedade diferenciada, constituída não só por mineradores, mas também por negociantes, artesãos, padres, militares, etc.

Nessas vilas, a sociedade dividia-se em estratos bem-definidos. A classe dominante, seguida por comerciantes e pelas altas patentes, era formada por quem administrava a Colônia. Aos negros, escravos, estava reservado o trabalho braçal. Uma classe intermediária, formada por filhos de pai branco e mãe negra – os mulatos –, nascia alforriada e tinha como principal forma de inserção social os trabalhos de ofício, como pintura, escultura, alfaiataria, música, entre outros.

As igrejas começaram a surgir, revelando símbolos sincréticos da identidade mineira. Assim que um pequeno grupo de pessoas se aglomerava em um determinado lugar, logo surgia uma pequena igreja. Com o crescimento e o enriquecimento do local,

¹ FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001, p.52.

advindos da mineração, as comunidades iam florescendo e organizando-se, em nome da fé gestora, em irmandades e/ou ordens terceiras, edificando templos e financiando o seu funcionamento conforme as leis da Igreja Católica, que sempre esteve ligada ao Estado absolutista português pela instituição do sistema de padroado:

O padroado, em linhas gerais, foi um sistema no qual a Igreja nomeava uma pessoa ou instituição como padroeiro ou patrono de um determinado território. Esse padroeiro tinha como função precípua a manutenção da estrutura eclesiástica e a propagação da fé cristã em seu território. Em troca, a Igreja concedia ao padroeiro a prerrogativa da coleta de dízimos e da indicação dos religiosos para ocuparem os postos da hierarquia eclesiástica².

A sociedade que vinha se formando dentro dos redutos de mineração e que aos poucos ia se interligando e se transformando em pequenos arraiais até a estruturação da vila teria seus valores moldados nessa relação entre Igreja e Estado.

A presença da religião em Minas Gerais foi avassaladora. Regia a vida dos homens e de suas famílias. [...] Neste período, assistir à missa aos domingos era obrigatório para todo o habitante que não estivesse fisicamente impedido. [...] Participavam das principais festas como Corpus Christi e Semana Santa. As procissões solenes eram acompanhadas pela melhor música em carros alegóricos e as casas da vila eram todas enfeitadas [...]. Todo acontecimento, fosse religioso ou político, pessoal ou coletivo, recebia atenção especial da principal Igreja da vila, onde esta ressonância e exaltação religiosa, de comum acordo com o Estado, era presente em dias de júbilo e também em dias de luto³.

Como medida para tentar dificultar o contrabando de pedras preciosas, foi determinada, em Minas, a proibição de se estabelecer qualquer ordem religiosa. Essa decisão acabou por fortalecer, na vila, o surgimento das irmandades, que iriam crescer em número e ser as principais responsáveis pelo financiamento e desenvolvimento das atividades artísticas por todas as Minas Gerais.

² CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: ABM, 2005, p.20.

³ CURT LANGE, Francisco. La música en Villa Rica. *Revista Musical Chilena*, nº 102-103, 1967-1968, p.26.

Essas irmandades de homens ditos leigos, ou seja, homens sem nenhuma ligação formal com a igreja – apenas fiéis –, eram associações que se reuniam mediante um estatuto com direitos e deveres. Esses estatutos deveriam ser aprovados pela Igreja ou pelo Estado. O Código de Direito Canônico assim define essas irmandades: “associações de fiéis que tenham sido eretas para exercer alguma obra de piedade ou caridade se denominam pias uniões; as quais estão reunidas em organismos, se chamam irmandades”⁴.

Na prática, essas associações se estabeleciam mediante critérios sociais e raciais, refletindo a estrutura social da época. Assim:

[...] Os brancos ricos filiavam-se às Irmandades do Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora da Conceição, do Pilar, de Nazaré, São Miguel e Almas, Senhor dos Passos, Santo Antônio etc. Os mulatos frequentavam as Irmandades de Nossa Senhora das Mercês, do Amparo, Boa Morte, São José, Santa Cecília, São Francisco de Paula, Senhor Bom Jesus de Matosinhos. Aos escravos e brancos pobres restava a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos⁵.

Uma vez instituída e aprovada sua existência, os irmãos eram responsáveis pela construção de templos, pela manutenção do culto religioso, pelo amparo aos irmãos, pelos festejos de seus santos de devoção, etc. Toda a vida social se passava dentro dessas microcomunidades, que proporcionavam aos fiéis uma forma de inserção e reconhecimento social. De modo semelhante às irmandades, havia também as ordens terceiras, entre as quais a diferença, de modo sucinto, estava na submissão às respectivas Ordens Primeiras. Em Minas, duas importantes ordens se estabeleceram: a Ordem Terceira de São Francisco de Assis, ligada a artistas, burocratas, intelectuais; e a de Nossa Senhora do Monte do Carmo, ligada a comerciantes e mineradores.

⁴ SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no Ciclo do Ouro*. Belo Horizonte: UFMG, 1983, p.16.

⁵ ROMEIRO, Adriana; BOTELHO, Ângela Vianna. *Dicionário histórico das Minas Gerais*. Período colonial. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.181.



Figura 1.1 – Irmandade de São José dos Homens Pardos (Semana Santa - 2005)



Figura 1.2 – Ordem Terceira do Monte do Carmo (Corpus Christi - 2006)

O progresso material da província e as exigências das instituições civis e religiosas conduziam à produção cultural que ficou na arquitetura, na escultura e na pintura [...] As práticas musicais também refletem esta efervescência cultural, com o desejo de dar maior brilho às solenidades, segundo os modelos metropolitanos, com permanente emulação entre instituições contratantes, que mostravam seu poderio através da materialidade de sua expressão da fé ou da homenagem aos governantes⁶.

Desta forma, essas ordens terceiras e irmandades investiam nos ritos religiosos dentro de seus templos. Onde há ritos litúrgicos, há música – nascia assim, por esse ofício, a figura dos compositores e músicos que atuavam nas cidades de Minas Gerais. Segundo o desembargador Teixeira Coelho, “esses mulatos, se não se fazem ociosos, fazem da profissão de músico, os quais são tantos na capitania de Minas, que chega a exceder o número dos que há no reino”⁷.

Fazia-se música para todo calendário festivo religioso, e a Igreja impunha a contratação de compositores, aos moldes dos mestres de capela europeus, de modo que fossem responsáveis por toda música tocada nas igrejas. As irmandades possuíam livros de registro de suas atividades financeiras, os quais tinham de ser aprovados pelo Estado a cada ano. Havia rubricas para todas as atividades. No campo da música, podemos verificar quanto era pago pelos serviços de música a cada festividade e a quem.

Esses compositores estavam ligados ao gosto da Igreja e do Estado, e a música deles deveria estar de acordo com seus princípios:

Fazemos saber atendendo-nos ao bom procedimento e capacidade do Padre Julião da Silva e Abreu, havemos por bem de o prover pela presente nossa provisão, por tempo de um ano, se antes o contrário se não mandarmos, em a ocupação de mestre da capela e canto eclesiástico da comarca do Rio das Mortes, a qual ocupação servirá como convém ao serviço de Deus e ao nosso, não consentindo que nas igrejas da dita comarca se cantem músicas com composição de mestres profanas, ou outras, que não sejam Antífonas, Salmos, Hinos, Graduais e as mais que se cantem na ordem da reza do Ofício Divino e Missa, conforme uso da festa, e porque se não cantem em uma festa as letras, que só

⁶ NEVES, José Maria. *Música sacra mineira*. Catálogo de obras. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p.15.

⁷ *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 8, 1903.

competem a outra, para cada uma reverá e examinará aos papéis que nela houverem de cantar, pondo neles a sua aprovação [...] ⁸.

Assim, encontramos nesses livros de receitas e recibos a descrição do serviço e dos valores, com as respectivas assinaturas:

Recebeo Ignácio Parreiras, quarenta e tres oitavas de ouro da Muzica das quarenta horas, e asina⁹ (Livro de recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento – 1798-1799).

Pagou a Fran^{co} Gomes da Rocha Vinte Oitavas de Muzica na m^{na} Festividade (Corpo de Deos) e asigna¹⁰ (Livro de recibos da Irmandade do Santíssimo Sacramento – 1798-1799).

Conta da despeza que deo o Thezour^o Fran^{co} de Ar^o Corr^a do mesmo anno de 1757 para o anno de 1758. Que despendero com Fellippe Nunes e João Marques da Muzica. Com Eugenio da Muzica no dia da Festivid^e de N.Sr^a¹¹ (Livro de receitas e despesas da Irmandade das Mercês – 1758-1759).

Termo de ajuste que faz esta V^{el} Ordem 3^a com a Muzica q’hade Joze Joaquim Imirico Lobo. Ao primeiro dia do mez de Setembro de mil e sette centos e noventa e oito, nesta Caza do Despacho da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, desta Villa Rica do Ouro Preto [...] q’ se fazia preciso ajusta a Muzica annual desta Ordem, com o nosso Professor della Jose Joaquim Imirico Lobo, e sendo pello mesmo Procurador chamado, por elle foi dito na presença de todos q’queria cumprir com a Muzica annual desta mesma Ordem na forma q’s se pratica em todas as festividades della, como são as

⁸ CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Tese de Doutorado, 2000, 3 v, p.193.

⁹ CURT LANGE, Francisco. *História da música nas Irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: APM, 1979, v.1, p.126.

¹⁰ CURT LANGE, Francisco. Op Cit., p.131.

¹¹ CURT LANGE, Francisco. Op. Cit., p.330.

Ladainhas dos Sábados de Madrugada, e noz segundoz domingoz de cada hum mez pelas dez horas do dia para a Procissão da Rezoulla, assestir com dous Coros de Muzica nas duaz Procissoenz, q'se costumão fazer de Ramos, e a do Enterro, a Missa Cantada de quinta feira Santa, a Ladainha no Sábado de alleluya de tarde, e finalmente a quaez quer funçoinz q'hajão de celebrar por esta Ordem, [...] com todo aseyo de bonz Instrumentoz e vozes, na forma que sempre tem praticado, ficando esta Ordem obrigada a pagarlhe por tudo no fim de hum anno [...] ¹² (Livro de deliberações da Ordem do Carmo – 1798).

Nesses livros, de diversas irmandades, encontramos, a partir da segunda metade do século XVIII, menções sobre autoria das obras; em registros anteriores, apenas constavam pagamentos a músicos. Os músicos eram livres para prestar seus serviços a quem assim os contratasse; por essa razão, encontramos os mesmos nomes em livros de diversas irmandades. Com o grande número de irmandades que surgia – e, com elas, festas para todo o ano –, um grande número de músicos chegava a Vila Rica e se radicava como “professor da arte da música”, preparando a mão de obra necessária às demandas religiosas do local, apimentadas sempre pela rivalidade natural entre as irmandades e as ordens.

Além das irmandades, outro importante fomentador da música nesse século foi o Senado da Câmara. As Câmaras Municipais foram constituídas para, entre outras finalidades, estruturar e gerir o espaço público, decorrendo de sua ação o calçamento de ruas, a construção de pontes e chafarizes, além da organização e da fiscalização do comércio local quanto à qualidade e aos preços dos produtos à venda. A renda de tais instituições originava-se de impostos e parte dela seguia para o Reino.

Montante considerável vinha da arrematação, de contratos, ou seja, o Senado leiloava o direito de exercício de algumas de suas atribuições, ficando reservadas ao arrematador, para cobrir o valor pago, maneiras de auferir lucros ao desempenhá-lo ¹³.

¹² CURT LANGE, Francisco. Op. Cit., p.237.

¹³ SANTIAGO, Camila F. Guimarães. *A Vila em ricas festas: celebrações promovidas pela Câmara de Vila Rica – 1711-1744*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003, p.44.

Outra obrigação do Senado era promover uma série de atividades destinadas ao “benefício público”¹⁴. Essas atividades eram as festas oficiais do Reino, como Corpus Christi, São Francisco de Borja (padroeiro do Reino), Nossa Senhora da Conceição (padroeira do Reino), ladainhas, o *Te Deum* de fim de ano, ou seja, festas religiosas que seguiam o preceito do padroado; os acontecimentos julgados importantes, como a posse de governadores e bispos; e os eventos marcantes na Corte, como ascensão ao trono, aniversários, casamentos e óbitos.

O Senado contratava músicos pelo sistema de arrematação, que era público. O responsável pelo conjunto musical apresentava uma lista com o nome dos músicos envolvidos, dava a garantia da presença de todos na festa em questão e passava o preço. Esse procedimento está marcado nas atas de arrematação do Senado da Câmara¹⁵, separado em dois modelos: um para as festas oficiais e outro para as especiais.

Entre as festas esporádicas, o Senado da Câmara promoveu, em 1733, o Triunfo Eucarístico. Esse acontecimento foi a transladação do Santíssimo Sacramento: da Igreja do Rosário para a recém-inaugurada Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Houve um envolvimento de toda a vila nessa passagem, o que gerou inúmeros documentos e relatos sobre a intensa atividade artística no festejo. Além da música religiosa, temos aqui a presença documentada da música não religiosa. Embora ela ocorresse com bastante frequência, sua documentação era rara¹⁶.

Sob o título de *Triunfo Eucharístico, Exemplar da Christandade Lusitana*, Simão Ferreira Machado se apresenta como um “natural de Lisboa e morador das Minas”¹⁷ e narra toda essa festividade. Apesar de seu olhar narrativo estar mais ligado aos detalhes da pompa e riqueza local, sua descrição do emprego das artes nos dias de comemoração representa uma fonte primária do acontecimento da época, que refletiu “o

¹⁴ CURT LANGE, Francisco. La música en Villa Rica. *Revista Musical Chilena*, n. 102-103, 1967-1968, p.27. REZENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas Colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p.560.

¹⁵ CURT LANGE, Francisco. Op. Cit, p.125-126.

¹⁶ CROWL JR, Harry. *Compositores Mineiros do Século XVIII*. Ouro Preto: Instituto de Ares e Cultura Universidade de Ouro Preto, 1987; MONTEIRO, Maurício. *Música e vida cotidiana em Minas Gerais. Séculos XVIII e XIX. Parte 1*. Ouro Preto: Castro Lodo, 2018, p.204.

¹⁷ Triunfo Eucarístico, exemplar de cristandade lusitana. In: ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967. Fac-símile.

estado de euforia da sociedade mineradora, que faz expandir através de uma festa mais de regozijo dos sentidos que propriamente de comprazimento espiritual”¹⁸.

Servirão à festividade deste dia muitas danças, e máscaras, ricamente vestidas; e continuarão aos olhos sempre vario, e agradável espectáculo, ordinariamente de dia; aos ouvidos sonora, e contenciosa harmonia de musicas, principalmente de noite, a vinte e quatro de Mayo, dia da Trasladação¹⁹.

Nessa festividade, o autor ainda descreve:

Missa a dous coros [...]; dois carros de excelente pintura e dentro acompanhavam músicos de suaves vozes e varios instrumentos [...], do meio tocava caixa de guerra, a da mão esquerda um pífano, a da mão direita uma trombeta; [...]; oito negros vestidos por galante estilo tocavam todos charamelas com tal ordem que alternavam suas vozes com as vozes do clarim [...]; Excelente serenata de boas musicas²⁰.

Esse mesmo clima de festividade pode ser encontrado nas *Cartas chilenas*:

Seu autor (Tomás Antônio Gonzaga), visando tão só criticar os métodos políticos, os abusos administrativos e as deficiências pessoais do governador Cunha Menezes, terminou por compor amplo caleidoscópio da sociedade mineradora do século XVIII²¹.

Quanto à festa do Triunfo, Gonzaga escreveu:

Feitas as cortezias de costume, os destros Cavalheiros galopeão em círculos vistosos pelo campo: Logo se formão em diversos corpos à maneira das Tropas,

¹⁸ ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, p.14.

¹⁹ Triunfo Eucarístico, exemplar de cristandade lusitana. Op. Cit, p.15.

²⁰ Triunfo Eucarístico, exemplar de cristandade lusitana. Op. Cit, p.17.

²¹ ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.165.

que apresentão sanguinosas batalhas. Soão trompas, soão atabales, os fagotes, os clarins, os boés, e mais flautas²².

Havia na vila a Casa da Ópera, onde, certamente, a música secular era executada. Há registro literário, por exemplo, do *Parnaso Obsequioso*, um drama musical escrito por Cláudio Manuel da Costa. Mas não há registro em partitura desse tipo de música. Ao contrário da música religiosa, que, encomendada pelas irmandades, era registrada nos livros-caixa, a música secular não era catalogada nem guardada para ser novamente executada, diferentemente de uma ladainha para a festa de Nossa Senhora, que se repetia ano a ano.

Encontram-se nos livros das irmandades não só registros de pagamentos pelo serviço de música, como também descrições de atividades não religiosas, que podem ser vistas no livro de registro de despesas da Irmandade do Alto da Cruz do Padre Faria:

Oiro que se deu a muzica; oiro que se deu aos chormelleyros p^a os Cuatro dias da festas; oiro que se deo ao gaiteyro doz catro [quatro] dias de festa; oiro que se deu aoz que tocarão buzinas nos quatro dias de festa; oiro que se deu aos Tanbores noz coatro dias de festa; oiro que se deu aos Tronbeteyros; oiro que seu deu de concerto de duas caixas de guerra²³.

Além das gaitas, vemos menção a dois importantes ramos musicais da época, que estarão ligados ao desenrolar da história musical de Minas no próximo século: os choromeleiros ou chameleiros e os ditos trombeteiros. Segundo Mário de Andrade, em seu *Dicionário musical brasileiro*, choromeleiros são tocadores de charamela, que é uma “pequena flauta delgada, sem chaves, de som muito agudo”.

Contudo, no contexto social da época, o significado teria sido um pouco diferente. Esses choromeleiros faziam música em procissões, entretenimento nas ruas e nos palácios ou acompanhavam os esmoleiros em seus pedidos em nome de uma determinada irmandade.

²² OLIVEIRA, Tarquínio J. B. *As Cartas chilenas, fontes textuais*. São Paulo: Referência, 1972, p.146.

²³ CURT LANGE, Francisco. *História da música nas Irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: APM, 1979, v. 5, p.176.

Uma das tradições infalíveis dos pretos foi o emprego, nas procissões, de trombeteiros, *buazeiros*, tambores, gaiteiros e grupos de instrumentos de sopro, primordialmente de madeira, genericamente reunidos na conhecida família sonora das charamelas, qualificando os tocadores de *chormeleiros*²⁴.

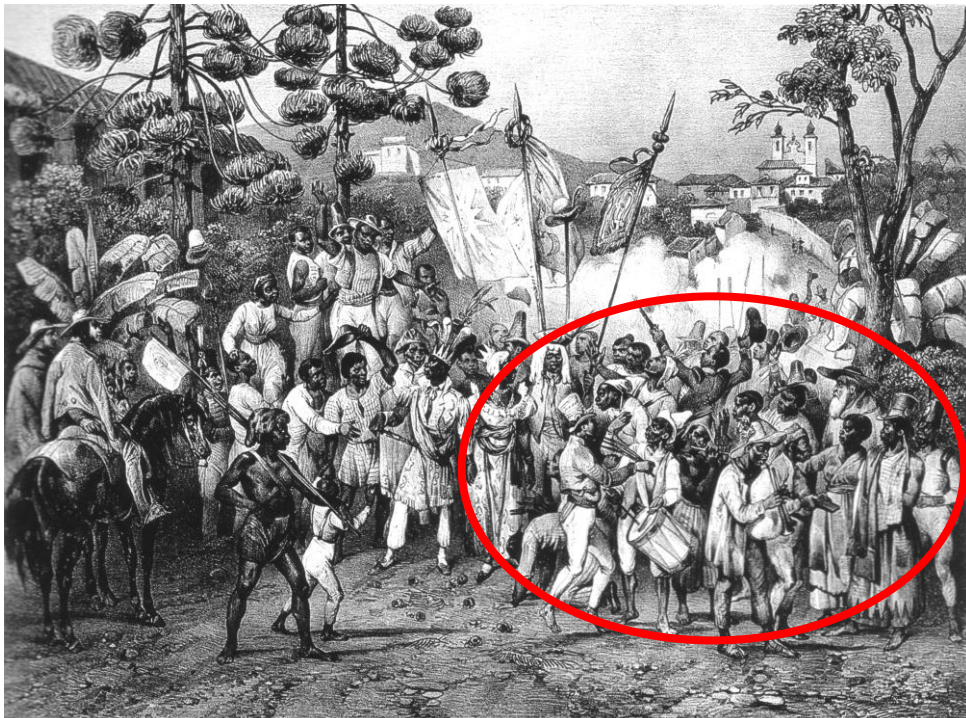


Figura 1.3 – *Negros Chormeleiros*. Rugendas

No relato acima, menciona-se indiretamente um instrumento cujo uso foi gradativamente diminuindo em registros e em obras do período: o oboé. *Buazeiros* são os tocadores de oboé. Essa designação se encontra até hoje na semântica coloquial mineira. Devido ao timbre agudo e metálico, o oboé era associado ao choro de crianças. Em qualquer cidade mineira ainda podemos ouvir uma expressão interessante: quando uma criança chora, ela “abre o bué”.

Encontrado em obras do início do século XVIII, o oboé foi substituído pela flauta em obras do fim do mesmo século. Trompetes e tímpanos (estes últimos denominados zabumba) tinham o uso prescrito em obras de caráter mais festivo. As

²⁴ CURT LANGE, Francisco. Op. Cit., p.155.

clarinetas tiveram o uso bastante difundido em Minas, se juntando a flautas e oboés nas orquestras da época²⁵.

Esses instrumentos que povoavam o dia a dia da cidade estão presentes em uma série de pinturas da época. A mais famosa delas é o teto da nave da Igreja de São Francisco de Assis, pintado por mestre Athaíde (Anexo III). Lá estão cordas, trompas, oboés, flautas, trombones, harpa e partituras musicais, mostrando a mistura entre música e religião.

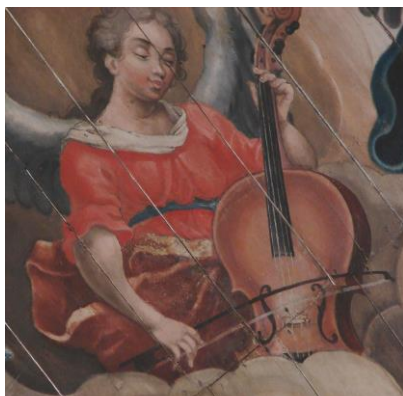


Figura 1.4 – Nave da Igreja de São Francisco de Assis (Detalhe 01)



Figura 1.5 – Nave da Igreja de São Francisco de Assis (Detalhe 02)

²⁵ Museu da Inconfidência. Acervo de manuscritos musicais. Belo Horizonte: UFMG, 1991-2002, v. I, II e III.



Figura 1.6 – Nave da Igreja de São Francisco de Assis (Detalhe 03)

Já os “trombeteiros”, no mesmo relato, eram músicos pertencentes ao Regimento de Linhas das Trompas Auxiliares. Com a criação da Capitania de Minas Gerais e São Paulo, em 1709, e sua separação, em 1720, a segurança local contava com as chamadas milícias.

As milícias eram recrutadas entre a população colonial quanto aos soldados, graduados e aos primeiros postos dos oficiais. Para o preenchimento do quadro de oficiais superiores e generais, só concorriam os lusitanos²⁶.

Havia músicos pertencentes a essas milícias que integravam os terços auxiliares com atividades pagas. Assim, era de grande interesse entre os músicos pertencer a esses segmentos, pois eram responsáveis pelo serviço de música nas atividades militares.

Podemos observar nesta gravura de Debret o que seriam esses terços auxiliares, através da imagem que remete a anunciação da coroação de Dom Pedro I:

²⁶ REZENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p.544.



Figura 1.7 – Anunciação da Coroação de D. Pedro I. Debret

Todo esse rico cenário artístico-musical foi aos poucos se deteriorando com a chegada do fim do século XVIII, mais precisamente em seus últimos 15 anos. A queda da mineração de ouro na região foi gradualmente se refletindo no estilo de vida. As manifestações populares, ligadas aos festejos de santos e datas importantes, começaram a perder força com a crescente falta de recursos das irmandades e do Senado para financiá-las. A história da música em Minas tomaria, sob as portas do novo século, um novo rumo.

Muitos artistas mineiros, músicos, escultores, pintores e ourives emigraram, buscando centros de economia mais estáveis e em ascensão. Quase todos dirigiam-se ao Rio de Janeiro, como foi o caso já citado de Emerico Lobo de Mesquita. O Rio, com a vinda da Família Real portuguesa, ganhou outra importância, como centro cultural, que não só a de ser sede do governo representante do Reino ou porto por onde saíam as riquezas que vinham de Minas através do caminho novo²⁷.

Alguns ilustres mestres mineiros, com seu século dedicado aos ofícios das artes, levariam seu *métier* para o que seria a capital do primeiro reinado, se misturando às

²⁷ BARBOSA, Elmer Corrêa. *O Ciclo do Ouro: o tempo e a música do Barroco católico*. Rio de Janeiro: Xerox, 1979, p.55.

peças da nova cidade e formando a leva de “pedreiros anônimos” que ajudariam a escrever a história brasileira. Nas palavras de Carlo Ginzburg:

No passado, podiam acusar os historiadores de querer conhecer somente as “gestas dos reis”. Hoje, é claro, não é mais assim. Cada vez mais se interessam pelo que seus predecessores haviam ocultado, deixado de lado ou simplesmente ignorado. “Quem construiu Tebas das sete portas?” – perguntava o leitor operário de Brecht. As fontes não nos contam nada daqueles pedreiros anônimos, mas a pergunta conservava todo seu peso²⁸.

Até meados dos anos 30 do século XIX, as atividades musicais caíam de forma lenta. Não foi um corte abrupto. Vinha-se modificando aos poucos. Mas os hábitos sociais estavam fortemente enraizados no povo mineiro. Ir à missa aos domingos era, e ainda hoje é, quase uma obrigação. As dificuldades tornavam as irmandades núcleos importantes de convívio e até de afirmação social.

Nesse cenário, surge a Irmandade de Santa Cecília. Para a historiadora Maria da Conceição Rezende (1989), a Irmandade de Santa Cecília cuidava da valorização dos músicos. Foi constituída nos mesmos moldes de sua homônima em Portugal, e atuava diretamente no mercado de trabalho, apoiando seus membros e ajudando no desenvolvimento do profissionalismo musical.

Certamente tal instituição serviu como base de ensino técnico-profissional do ofício de músico. Sua presença mostra a que ponto de importância essa atividade chegara em Ouro Preto. E estar sediada principalmente na Igreja de São José, pertencente à Irmandade de Homens Pardos, reforça, como mencionado, que a classe intermediária de mulatos foi a principal mão de obra para os diversos ofícios que a vila oferecia.

Segundo Maurício Monteiro, a verdadeira motivação para ser criada, em 1812, foi o anseio de atenuar uma série de problemas que a prática da música vinha sofrendo em decorrência da transformação na economia mineradora. O problema relativo às formas de contrato foi o ponto crucial para que se organizasse uma associação como essa, não só com princípios devocionais, mas sobretudo com características profissionais.

²⁸ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.15.

Nesta comarca e em todas as vilas, arraiais e capelas, se acham uns curiosos e alguns músicos que decoram algumas missas, e com esse nome empenham-se com as festeiras [para] fazerem as suas funções por qualquer coisa que lhes deem; e ainda tão somente pela comida; servem as mesas e não querem cama nem casa para morar, ridicularizando a arte na sua última consternação²⁹.

Os relatos nos mostram tempos de enormes dificuldades na prática musical mineira e a preocupação dos músicos locais em se organizar, já que os anos de abundância de trabalho ficaram para trás. Nos livros das irmandades, há registro de desligamento de irmãos músicos, que se transferiram para outros centros. Mas as festividades religiosas continuavam ano a ano e os músicos que ainda atuavam na cidade, principalmente os dos Regimentos de Linha dos Terços Auxiliares, assumiam as responsabilidades musicais.

Sabemos que esses regimentos eram formados por instrumentos de percussão e sopro. Este trabalho não tem como objetivo traçar o nascimento da expressão *banda*. Mas o termo, sempre utilizado com um adjetivo para completar seu sentido – banda militar, banda civil, banda de rock, etc. –, foi utilizado para designar essas associações de músicos. Em relato de Padre Perereca (Luiz Gonçalves dos Santos) sobre o noivado de Maria Teresa, em 1810, no Rio de Janeiro, ele usa o termo “banda dos regimentos de linha e milicianos”, designando os músicos militares³⁰.

Tais associações estavam ligadas ao dia a dia da cidade, tocando em festas religiosas e em festas do calendário civil. Não é possível determinar o ponto de interseção entre as formações militares e civis, nem quando passaram a ser referidas como banda, mas o importante é que elas “tenham assumido a função de orquestra de Igreja e do teatro de ópera, preenchendo com música o lazer e a festa do povo”³¹.

As atividades dessas corporações nas festas da cidade tiveram relações com a nova arquitetura. Assim como no século XVIII, alguns artistas retrataram, em pinturas, os instrumentos presentes na música religiosa. Um exemplo dessa representação é o teto

²⁹ MONTEIRO, Maurício. *As associações religiosas de Minas no tempo de João de Deus de Castro Lobo (1798-1834)*. São Paulo: Dissertação de mestrado, 1995.

³⁰ BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. São Paulo. Dissertação de mestrado, 2006, p.22.

³¹ ROCHA, Gentil. *A Banda do Rosário de Ouro Preto*. IAC: Ufop, 1985, p.10.

da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, pintado por Athaíde. Outros importantes registros iconográficos dessa atividade foram deixados em templos construídos no próximo século.

No distrito de Santo Antônio do Leite, no teto da Igreja de Santo Antônio, artistas deixaram também um documento da atividade musical e os respectivos instrumentos utilizados. Nessa construção do século XIX, estão presentes metais, percussão e, na família das madeiras, clarineta. Nos metais, podemos ver um instrumento típico de bandas, o bombardino. Na percussão, os pratos e o bombo. Nos metais, temos ainda trompas, trompetes e trombones. Essa associação veio acompanhando as mudanças descritas. Enquanto uma leva de músicos se dirigia para novos centros, violinistas, oboístas, flautistas, músicos dos regimentos de linha e das charamelas tomavam o lugar, com sopros e percussão. A instrumentação encontrada hoje nas bandas de Ouro Preto traz pequena modificação, como a ausência das trompas e a adição de outras famílias, como a dos *saxhorns*.



Figura 1.8 – Teto da Igreja de Santo Antônio. Santo Antônio do Leite - Ouro Preto

Não é possível determinar a genealogia das bandas civis em Ouro Preto no século XIX. O registro mais antigo seria o da Banda Euterpe Cachoeirense. Fundada no distrito de Cachoeira do Campo em 1856, ficou conhecida na cidade como banda de cima e tropa de linha – mostrando a relação aqui descrita. Ainda está em funcionamento, sendo uma das mais antigas corporações musicais em atividade.

Segundo seus músicos, o principal fator dessa longevidade é a eterna rivalidade com a Banda União Social, a banda de baixo.

Em Ouro Preto, há registros de atividades de grupos ligados à Igreja e ao comércio. Banda Santa Efigênia, Sociedade Musical Senhor Bom Jesus de Matosinhos, Banda do Comércio e tantas outras. Contudo, tais registros não são muito claros, mas, seguramente, as duas áreas citadas eram fontes de trabalho para músicos, aos moldes do século XVIII.

Outro fato político viria a produzir um segundo êxodo de músicos da cidade de Ouro Preto: a transferência da capital mineira para Belo Horizonte. Inaugurada em 1897, foi definida como “uma vitória das linhas retas contra o domínio de linhas curvas de Ouro Preto”³². A indicação mais remota e concreta sobre a existência de banda civil em Ouro Preto é a Banda Carlos Gomes, de 1895. Como dela participavam funcionários públicos, a transferência para Belo Horizonte determinou também a transferência da corporação.

A falta de documentação a respeito das bandas do século XIX se deve a vários fatores. Com a queda da importância das irmandades e de seu poder econômico, o registro das funções musicais, minucioso no século anterior, deixou de ser realizado; a Irmandade de Santa Cecília teve suas atividades interrompidas em 1838; e, por fim, a atividade musical passou a ter uma informalidade peculiar – músicos contratados para quaisquer serviços eram pagos sem a emissão de recibos e não havia a preocupação em ter um programa musical registrado. A música ligada às práticas religiosas era um fato tão comum que a sociedade da época não se preocupava mais em anotar ou sublinhar, embora sua presença fosse indispensável.

O século XX se inicia com duas corporações em atividade: a Banda Santa Cecília e a Banda Nossa Senhora da Conceição. A primeira foi fundada no bairro do Rosário e a segunda no bairro de Antônio Dias. Essa polarização é advinda dos dois principais arraiais que formaram a cidade de Ouro Preto: Pilar e Antônio Dias. Cada bairro tinha sua Igreja Matriz – Nossa Senhora do Pilar e Nossa Senhora da Conceição – respectivamente – e demais igrejas conexas.

Cada corporação estava ligada ao calendário festivo de sua matriz, mas, nas festas unas, como Semana Santa e Corpus Christi, havia um revezamento: nos anos

³² CAMPOS, Helena Guimarães; FARIA, Ricardo de Moura. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Lê, 2005, p.146.

pares, eram organizadas pela Matriz do Pilar; nos anos ímpares, pela Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

A história dessas duas bandas foi interrompida com a criação do 10^o Batalhão de Caçadores e sua banda oficial. Composta por músicos profissionais, acabou provocando a diminuição das atividades das bandas civis até o desaparecimento delas. Alguns músicos chegaram a se organizar em pequenas “orquestras” que trabalhavam nos cinemas da cidade; mas elas foram dissolvidas em 1929 com a chegada do cinema falado.

O Batalhão foi transferido de Ouro Preto na década de 1930. Com isso, os músicos da cidade voltaram a se organizar nas bandas de Bom Jesus de Matosinhos (Banda do Rosário) e Bom Jesus das Flores, pertencentes aos bairros do Pilar e Antônio Dias. Tais bandas retomaram as atividades nas festas da cidade e até hoje são as responsáveis pelos serviços de músicas religiosas e seculares na cidade.

Nesses três séculos de história, a música sempre esteve presente no dia a dia da cidade. Os músicos sempre estiveram prontos a se organizar para cumprir seu objetivo maior: levar a música às festas populares. Atravessaram diversas crises e sempre voltaram ao cenário de atuação, nos mostrando que a arte da música tem um propósito ligado principalmente à fé e à alegria de viver. Sempre que houver um motivo para festejar, haverá música e grupos prontos a se organizar. Não há festa sem música.

Capítulo 2 - O traço de João de Deus de Castro Lobo

O ano era 1822 quando João de Deus de Castro Lobo foi ordenado padre pelo Seminário Maior de Mariana e submetido ao processo *de genere, vitae et moribus*¹: uma investigação de toda sua vida progressa para análise de seu comportamento pessoal. A passagem por esse processo faz com que seus aspectos biográficos sejam mais conhecidos.

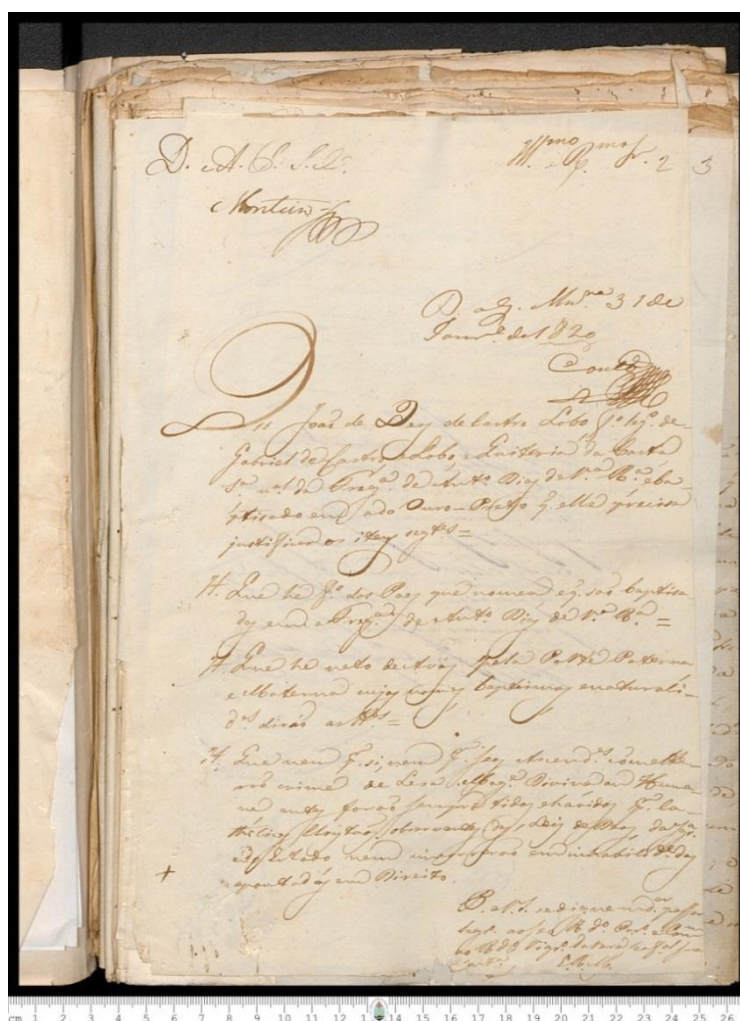


Imagem 2-1 / Processo *de genere et moribus*. Fonte: AEAM

¹ Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM). Processo *de genere, vitae et moribus*, número 652, João de Deus de Castro Lobo.

Segue-se a transcrição² de nossa Imagem 2-1:

Justificação e respostas de João de Deus Lobo

31 de janeiro de 1820

[D. e A. P. S.]

Ilustríssimo e [Reverendíssimo] Senhor

Monteiro

Mariana 31 de janeiro de 1820

Couto

Diz João de Deus de Castro Lobo, filho legítimo de Gabriel de Castro Lobo e Quitéria da Costa Silva, natural da Freguesia de Antônio Dias de Vila Rica e batizado em Ouro Preto, que ele precisa justificar os itens seguintes.

Que é filho dos pais que nomeou e que são batizados na Freguesia de Antônio Dias de Vila Rica.

Que é neto de avós pela parte paterna e materna cujos nomes, batismos e naturalidades dirão as testemunhas.

Que nem por si, nem por seus ascendentes, cometeram crime de Lesa Majestade, Divina ou Humana antes, foram sempre tidos e havidos por Católicos Cristãos observantes das Leis de Deus, da Igreja e do Estado, nem incorreram em [inabilidades] das apontadas em Direito.

Para a Vossa Senhoria e digne mandar passar segredo ao seu Reverendo Pároco Comissário ao Reverendo Vigário da Vara e a falta será [corroído]². Ilustríssimo Ministro.

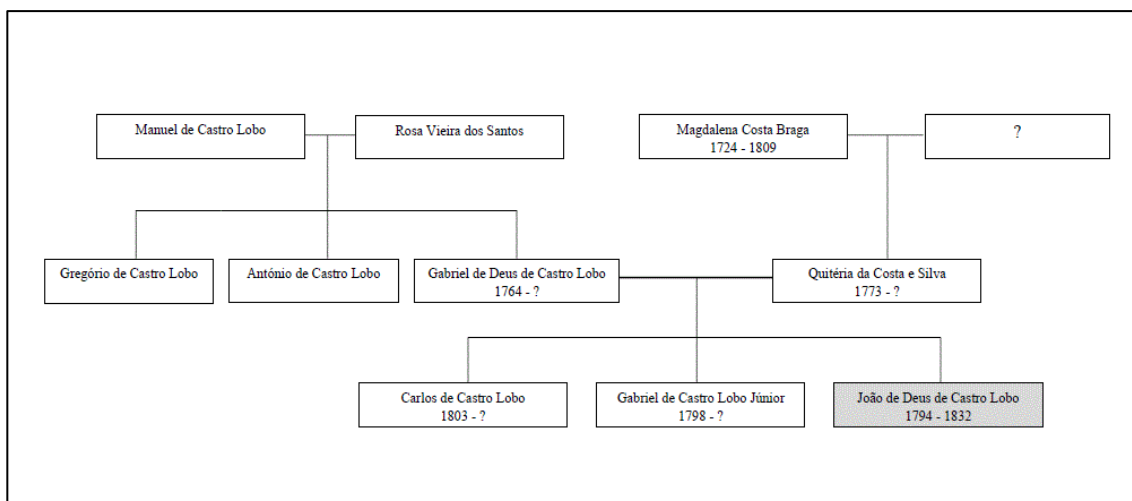
1 – Abreviatura não decifrada

2 – Nesse trecho a folha está dobrada, o que impede a transcrição e o entendimento da frase. Ademais, a abreviatura abaixo está prejudicada pela corrosão do suporte.

Quadro 2-1 / Transcrição

² Transcrito por Letícia Batista a pedido do autor.

A partir de exemplos como o acima, que nos traz informações sobre a descendência de Castro Lobo, Monteiro (2018)³, baseado nos mesmos documentos do Arquivo da Diocese de Mariana, apresenta uma árvore genealógica da família, aqui redesenhada:



Quadro 2-2 / Genealogia da família Castro Lobo

Filho de Gabriel de Castro Lobo e Quitéria da Costa e Silva, João de Deus nasceu em Vila Rica em 16 de março de 1794 e faleceu em Mariana em 26 de janeiro de 1832. Sua família era numerosa e trabalhava com ofícios em Vila Rica – entre estes, a música. Vários membros da família estiveram envolvidos em produções da Casa da Ópera de Vila Rica⁴. Seu pai, Gabriel, além de trompetista⁵, foi regente ativo da Ordem Terceira de São Francisco de Assis entre os anos de 1794 e 1802⁶.

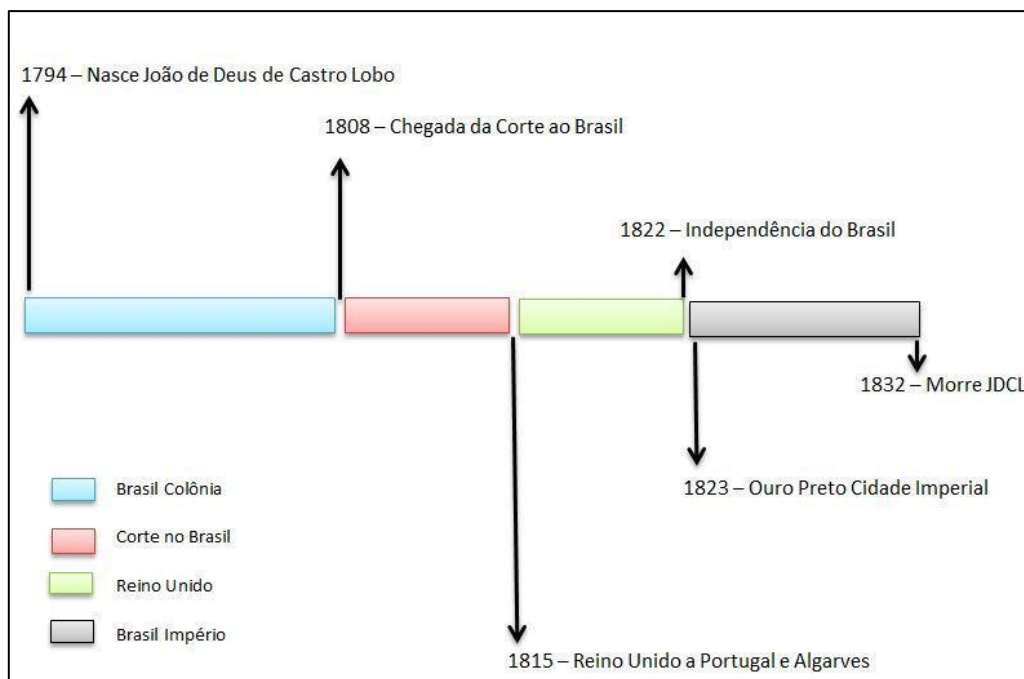
³ MONTEIRO, Maurício. *Música e vida cotidiana em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX* – parte 1. Ouro Preto: Editora Castro Lobo, 2018, p.238.

⁴ BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia: a Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiá: Paco Editorial, 2012, p.125.

⁵ BRESCIA, Op. Cit., p.124.

⁶ CURT LANGE, Francisco. *História da música nas irmandades da Vila Rica*. Freguesia da Conceição de Antônio Dias. v. V. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1981, p.204-205.

O ambiente em que nosso compositor viveu sofreu mudanças significativas do ponto de vista político. Já havia passado o apogeu da mineração do ouro e a Conjuração Mineira (1789) devia ser uma lembrança viva naquela sociedade, mais pela barbárie das punições do que pelo seu significado filosófico.



Quadro 2-3 / Linha do tempo

Conhecida como Inconfidência Mineira, a citada conjuração tinha fontes inspiradoras na Independência dos Estados Unidos da América, que ocorreu em 1776⁷. Segundo o pesquisador Kenneth Maxwell⁸, autor de um dos mais destacados trabalhos sobre esse movimento, é possível separar três grupos de pessoas às quais o movimento interessava: os envolvidos diretamente no movimento; os pensadores de uma nação livre; e, por fim, os contratadores, que se interessavam pela revolução por aspectos puramente financeiros.

Embora não se saiba com clareza o que queriam esses homens, encontramos um ponto comum entre eles: eram todos homens de bens materiais, uns mais ricos, outros

⁷ *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 14, p.315-322. Disponível em: www.siaapm.cultura.mg.gov.br. Acesso em: 20 mar. 2020.

⁸ MAXWELL, Kenneth. *A devassa da Devassa*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

menos, e o pagamento dos impostos atrasados naquele ano de 1789 não era de interesse de ninguém.

Para melhor entender esse complexo contexto, voltemos ao ano de 1750, quando o Marquês de Pombal instituiu, na Capitania de Minas, um novo imposto. Até essa data, pagava-se à Coroa o valor de um quinto sobre a produção do ouro; com o novo imposto, esse valor passou a ser de 100 arrobas por ano, podendo o governador proclamar a Derrama, ou seja, o pagamento dos valores devidos mediante confisco de bens de toda a população.

Em Minas Colonial havia, basicamente, três tipos de impostos: o Dízimo, que era a décima parte dos produtos agrícolas e pecuários; as Entradas, pagas em postos aduaneiros por produtos secos (tecidos) e molhados (alimentos) e por escravos que chegavam; e, por último, o Quinto, pago pela extração de metais preciosos.

Este último foi responsável por grandes fortunas pessoais. O sistema era conhecido como “contratador”. Homens interessados celebravam um contrato com Lisboa para extração mineral e a conta era simples: se a produção fosse maior que as 100 arrobas por ano, lucro; se fosse menor, prejuízo. Fortunas foram feitas e perdas em pouco espaço de tempo.

A queda da produção de ouro, a proibição de instalação de qualquer indústria na Colônia e o aumento do chamado “custo Lisboa”, ou seja, a reconstrução da capital lusitana após o grande terremoto de 1755, tornaram a relação entre colônia e metrópole tensa. A Corte culpava os contrabandistas e a corrupção pela queda da arrecadação, mas, na verdade, o ouro de fácil extração tinha acabado. E a proibição de qualquer tipo de industrialização ou até da instituição de uma universidade no Brasil traria à cena outro fator de insatisfação: a falta de acesso à transformação silenciosa que mudaria o mundo – a Revolução Industrial.

Na tentativa de esclarecer o que ocorria e reaver os valores devidos à Coroa, o governador Luís da Cunha Menezes decretou a Derrama – a cobrança dos impostos atrasados, que recairia sobre toda a população. Esse ato impopular inflamaria a todos e a oportunidade da revolução ficaria mais palpável. Esperava-se que a Derrama fosse declarada em fins de fevereiro de 1789.

Joaquim Silvério dos Reis, contratador e devedor da Coroa, delatou o movimento que pretendia tornar Minas independente em troca do perdão de suas

dívidas. Suspensa a Derrama, um longo processo se iniciou com cerca de 32 presos. O mais ilustre dos Inconfidentes, Joaquim José da Silva Xavier, alferes que também trabalhava como dentista (por isso a alcunha de “Tiradentes”), foi preso no Rio de Janeiro – ele tentava obter a adesão ao movimento da classe devedora da capital brasileira de então.

Após três anos de julgamentos, Tiradentes foi condenado à forca e ao esquartejamento. Sua cabeça seguiu para Vila Rica, onde ficou exposta até apodrecer. Sua casa foi destruída e o terreno, salgado. Por outros locais, seus membros foram expostos para que a exemplar punição fosse recebida por todos os que pensassem em algum levante contra a Coroa.

O enforcamento de Tiradentes foi em 1792, e a música, pilar fundamental da sociedade de então, não ficaria de fora de um acontecimento dessa importância. Assim, a Casa de Câmara promoveu um chamamento público para a “arrematação da musica para o Te Deum em acção de graças pelo mallogro da Inconfidência”⁹.

Auto de arrematação da Muzica para A funçao do *Te Deum Laudamus* que no presente Anno se ade fazer pelo felix suceço de se achar desvanecida a pretendida conjuração nesta Capitania¹⁰.

A lista de vozes, instrumentos e músicos que seriam contratados para tal função não somente nos dá uma ideia da importância da atividade musical na vida cotidiana, como também nos apresenta com o nome de diversos atores da vida musical da antiga Ouro Preto.

Vozes – Ignacio Parreiras Neves, Francisco Gomes da Rocha, Florencio Joze Ferreyra Coutinho Tijoles – **Rabecas** – Francisco Fernandes de Paula – Francisco de Mello, Manoel Pereyra de Oliveira, Carlos Antonio de Souza – **Clarins** – Marcos Coelho, Marcos Coelho, filho d’aquelle – **Rabecões** –

⁹ *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 2, fasc. 1, p.39-41. Disponível em: www.siaapm.cultura.mg.gov.br. Acesso em: 20 mar. 2020.

¹⁰ *Revista*, Op. Cit., p.39.

Caetano Rodrigues de Souza, João Ribeiro Peixoto – **Flautas** – Ponciano Jozé Lopes, Bazilio Pereyra – Manoel Pereyra de Oliveira (negrito do autor)¹¹.

Apesar da preciosidade desse documento, o compositor de tal obra ainda permanece anônimo. Descrevemos o fato acima para demonstrar que João de Deus de Castro Lobo, que nasceria dois anos mais tarde, iria crescer em uma sociedade na qual, certamente, os horrores dos acontecimentos daquele dia estariam ainda na memória de toda a sociedade. Sua vocação era colonial e a maneira de se portar diante das leis da política, da estética e do comportamento, mais do que nunca, deveria ser obedecida.

Após a ordenação, a vida de Castro Lobo foi dedicada ao sacerdócio. Com a conclusão dos estudos em Moral, Filosofia, Teologia Dogmática e Latim, assumiu a função de mestre de capela, posição que ocupou até a sua morte. Sobre o período anterior à sua ordenação, sabemos que ele e sua família estavam envolvidos ativamente na vida musical da época.

Na Casa da Ópera, Castro Lobo atuou como regente de um grupo de músicos, conforme citação detalhada de Frieiro (1981)¹²:

A peça de estreia (20 de janeiro de 1811), segundo o informante, intitulava-se “Filho abandonado”, seguindo-se uma “dança” e a comédia “Antes filha do que vinho”. Cada camarote custava por espetáculo de 400 a 500 réis, cada cômico ganhava 1\$600, cômica 1\$800. Os cômicos eram vinte, de ambos os sexos, entre os quais, José Pinto de Castro, Gabriel de Castro, José de Castro, Antônio Ângelo, Francisca Luciana, Dona Luísa Josefa, Ana Serrinha e Felicidade Vaqueta. A orquestra compunha-se de 16 músicos, ganhando o regente **João de Deus e Castro** 900 réis, e os mais 750 réis; o alfaiate 300 réis; o cabeleireiro e o carpinteiro 300 réis cada um. Compunham o repertório, entre outras peças, “Zaira”, “Escola de maridos”, “Salteadores”, “Batalha de Saragoça”, “Peão Fidalgo”, e as comédias “Fogo no quintal”, “Dama dos encantos”, “Poetas afinados”.

¹¹ Revista, Op. Cit., p.40.

¹² FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p.134.

Nas Irmandades, seu nome consta no livro de receitas e despesas da Ordem Terceira de Penitência de São Francisco de Assis de Vila Rica: no ano de 1824-1825, na folha 105, pelo recebimento de 5\$100 “[Novena e festa de S. Fran^{co} p^a acolitar o prez^o anno]”; e no ano de 1825-1826, na folha 115, pelo recebimento de 4\$000 pela “Muzica sua dia do Pontifical [por acolar]”¹³.

Aqui, chama a atenção os seguintes fatos: em ambos os registros, ele é tratado como Reverendo (R^{do}); e os anos acima são posteriores à sua entrada no Seminário de Mariana. Assim, a afirmação de que “A Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana foi a única instituição à qual João de Deus de Castro Lobo se dedicou fora da catedral, comprovando informação já publicada por Trindade em 1929”¹⁴, à luz destes novos documentos, não procede.

Tudo leva a crer que o padre mestre, como podemos observar acima, se manteve ligado à sua cidade natal, exercendo suas funções na igreja da Paróquia de Antônio Dias, em Vila Rica, que se localizava a poucos metros da casa em que nasceu, na Rua dos Paulistas¹⁵. Essa informação também corrobora para uma certa unicidade entre as cidades de Ouro Preto e Mariana: uma, sede do governo; outra, da Igreja.

Já seu envolvimento com a Irmandade de Santa Cecília, como também tratado no capítulo anterior, era mais do que devocional, pois, entre as atividades da Irmandade, havia o objetivo de criar regras e regular a prática musical em períodos de retração econômica, em que os desafios de tempos mais severos já eram uma realidade.

¹³ LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades da Vila Rica*. Freguesia da Conceição de Antônio Dias. v. V. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1981, p.253, 255.

¹⁴ CASTAGNA, Paulo. *Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais*. Porto Alegre: Opus, 2012, v. 18, n. 1, p.14.

¹⁵ BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia: a Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiá: Paco Editorial, 2012, p.125.

Essa ambiguidade na formação e na caracterização da Irmandade de Santa Cecília, ao mesmo tempo religiosa e profissional, tornou-a uma agremiação significativa para a vida musical de Minas Gerais na primeira metade do século XIX. Criada no século XVIII e reestruturada a partir de uma iniciativa de músicos em 1815, com o compositor João de Deus de Castro Lobo, a Irmandade se estabeleceu como uma associação de profissionais ou, para se usar uma expressão da época colonial, de “professores da arte da música”¹⁶.

Quanto à sua produção musical, ela foi foco de um estudo de Paulo Castagna (2012), que publicou um catálogo de obras provisório¹⁷, com cerca de 39 obras de caráter sacro e uma abertura instrumental. Não há, até o momento, notícia de nenhum manuscrito autógrafo do compositor, que, como mestre de capela da Sé, deveria ter suas obras guardadas em condições adequadas para, inclusive, a reutilização nas festas que se repetiam todo ano.

Assim, Castagna (2012) conecta o fato de não termos nenhum manuscrito autógrafo de João de Deus à causa que o levou à morte: sífilis e, talvez, tuberculose¹⁸. Depois de sua morte, foi feita uma solicitação para que o órgão da catedral fosse desinfetado e, provavelmente, seus manuscritos foram destruídos para evitar qualquer tipo de contágio.

Aqui, retorno ao processo *de genere et moribus*. Fazia parte desse processo um questionário com 24 perguntas, o qual foi respondido por testemunhas com o objetivo de garantir a retidão do candidato quanto ao seu comportamento moral. A análise desse conjunto de documentos, após receber a digitalização de todo o processo das mãos de Dom Barroso e de Monsenhor Flávio, conforme detalhado na introdução deste trabalho, nos coloca à frente de alguns pontos:

¹⁶ MONTEIRO, Maurício. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais*. Dissertação de mestrado. USP, 1995, p.130.

¹⁷ CASTAGNA, Op. Cit., p.21-23.

¹⁸ CASTAGNA, Op. Cit., p.34.

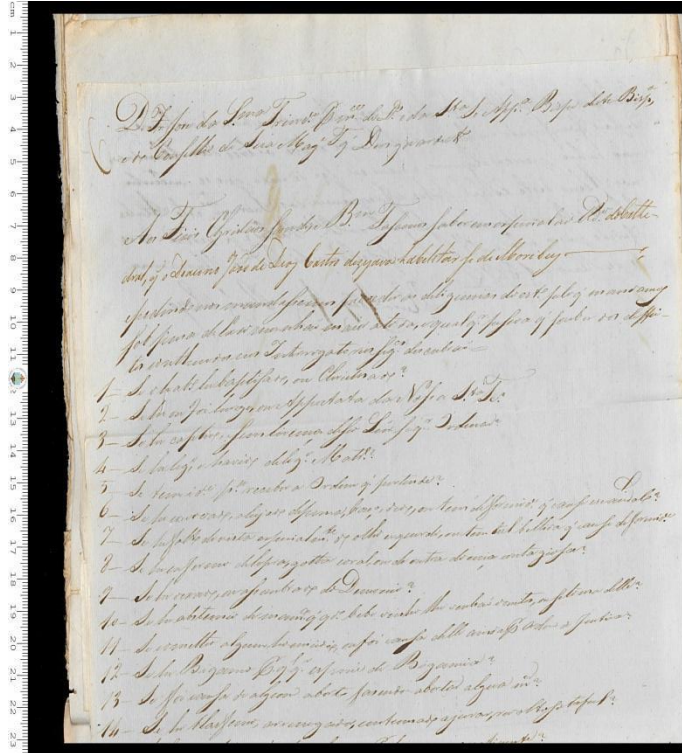


Imagem 2-2 / Processo de genere et moribus. Fonte: AEAM

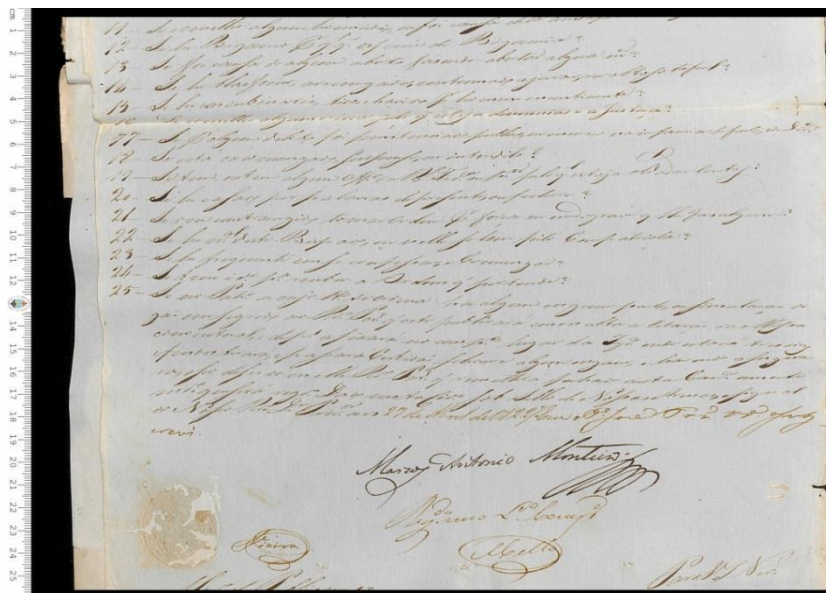


Imagem 2-3 / Processo de genere et moribus. Fonte: AEAM

Seguem-se as respectivas transcrições¹⁹:

Processo de diligência dos costumes e vida (*Vitae et Moribus*) de João de Deos Castro

27 de abril de 1822

[Fl. 1]

Doutor Frei José da Santíssima Trindade, por mercê de Deus e da Santa Sé Apostólica, Bispo deste Bispado e de conselho de Sua Majestade [fiel] que Deus guarde [Amém]

Aos fieis cristãos saúdo e bem fazemos saber, em especial ao Reverendo do Catedral, que o diácono João de Deos Castro desejava habilitar-se de *Moribus*. E pedindo-nos mandássemos proceder as diligências do estado pelo que mandamos sob pena de excomunhão maior a toda e qualquer pessoa que saber dos defeitos contidos² nos interrogatórios seguintes, descubram:

1. Se o há ou é batizado, ou cristianizado³?
2. Se é ou foi herege, ou apostata da Nossa Santa Fé?
3. Se é cativo, sem licença de seu senhor se quer ordenar?
4. Se é legítimo, havido de legítimo matrimonio?
5. Se tem idade para receber a Ordem que pretende?
6. Se é corcovado, aleijado de perna, braço, dedos, ou tem deformidade que cause escaldão?
7. Se é falho de vista especialmente do olho esquerdo, ou tem tal belida⁴ que cause deformidade?
8. Se é enfermo de lepra, gota coral⁵, ou de outra doença contagiosa?
9. Se é [escravo], ou assombrado do demônio?
10. Se é abstêmio de [mandado] que quando bebe vinho lhe venham vômitos, ou se toma dele?
11. Se cometeu algum homicídio, ou foi causa dele ainda por ordem de justiça?
12. Se é bígamo, com qualquer espécie de bigamia?
13. Se foi causa de algum aborto fazendo abortar alguma mulher?
14. Se é blasfemo, arrenegador⁶, acostumado a jurar, revoltoso taul?
15. Se é concubinário, tido e havido por homem incontinente⁷?
16. Se cometeu algum crime pelo que esteja denunciado à justiça?

¹⁹ Transcrito por Letícia Batista a pedido do autor.

17. Se por algum delicto, foi penitenciado público, ou incorreu na infâmia de fato e de direito?
18. Se está excomungado, suspenso ou interdito?
19. Se tem, ou teve, algum [afeto] do Reverendo Frei dito ou particular pelo qual esteja obrada contas?
20. Se é azado por palavras de presente, ou futura?
21. Se vem constrangido tomar ordem por força ou [sendo grave] que lhe faz alguém?
22. Se é natural deste Bispado, ou nele se tem feito compatriota?
23. Se é frequente em se confessar, comungar?
24. Se tem idade para receber a Ordem que pretende?
25. Se no [patrocínio] a cuja [atento] se ordena há algum engano parte, ou simulação digam em segredo ao Reverendo Pároco que este publicará em voz alta a estação da Missa comentarão, e de primeiro assinará no com parte lugar da Igreja onde estará três dias e findos tirará e passará certidão se levasse algum engano, e havendo assinará a sua diferença nele Reverendo Pároco que remeterá fechado [neste] comando com este mandado que será registrado dado nesta Cidade sob selo de nossas armas e sinal do nosso Reverendo Doutor Provedor aos 27 de abril de 1822. Eu escrivão José Ferreira Vieira o escrevi.

Marcos Antônio Monteiro [Registrado no livro competente]

Vieira Mello

Parte dos Processos de *Genere*, os Processos de diligência de vida e costumes (*Vitae et Moribus*) constituía-se de um extenso rol de perguntas lidas em voz alta durante a celebração da missa e respondidas pelo postulante do processo. (Fonte: SAMARA, Eni de Mesquita; TUPY, Ismênia S. Silveira. *História e documentos e metodologia de pesquisa*. Belo Horizonte: Autêntica, Editora, 2010, p.104-105).

² Vocábulo original na fonte foi “conteúdos”. Por não fazer sentido gramatical atual, foi transcrito como “contidos”.

³ Vocábulo original na fonte foi “cristinado” com referência a “cristianizado”.

⁴ “É uma película branca, que do alimento viscoso e da depravação do nutrimento da parte transparente de segunda túnica, a que chamam córnea, se gera no olho e cobre a pupila” (BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*: aulico, anatomico, architectonico... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728, 8 v., p.90).

⁵ “É uma convulsão de todo o corpo e um recolhimento ou atração dos nervos, com lesão do entendimento e dos sentidos, que faz que o doente caia de repente” (BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*: aulico, anatomico, architectonico... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v., p.101).

⁶ “Aquele que costuma arrenegar de Deus” (BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*: aulico, anatomico, architectonico ... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v., p.558).

⁷ Uma pessoa incontinente é aquela “que não sabe moderar seus apetites”. Incontinência é o “vício apostado à castidade, ou (mais geralmente) a virtude da temperança”. (BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*: aulico, anatomico, architectonico ... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v., p.96).

Essa lista de perguntas demonstra o altíssimo rigor, aos olhos da época, do processo de ordenação. Sendo comparada por Monteiro (2018) a processos na cidade de Évora, o pesquisador observa que, além de conter apenas nove perguntas, somente uma era de cunho pessoal: sobre a condição “livre” do postulante²⁰.

Entre os documentos do processo, especialmente dois chamam a atenção: o juramento de João de Deus, datado de 4 de fevereiro de 1820; e o termo de obrigação, datado de 18 de dezembro de 1820, os quais se reproduzem:

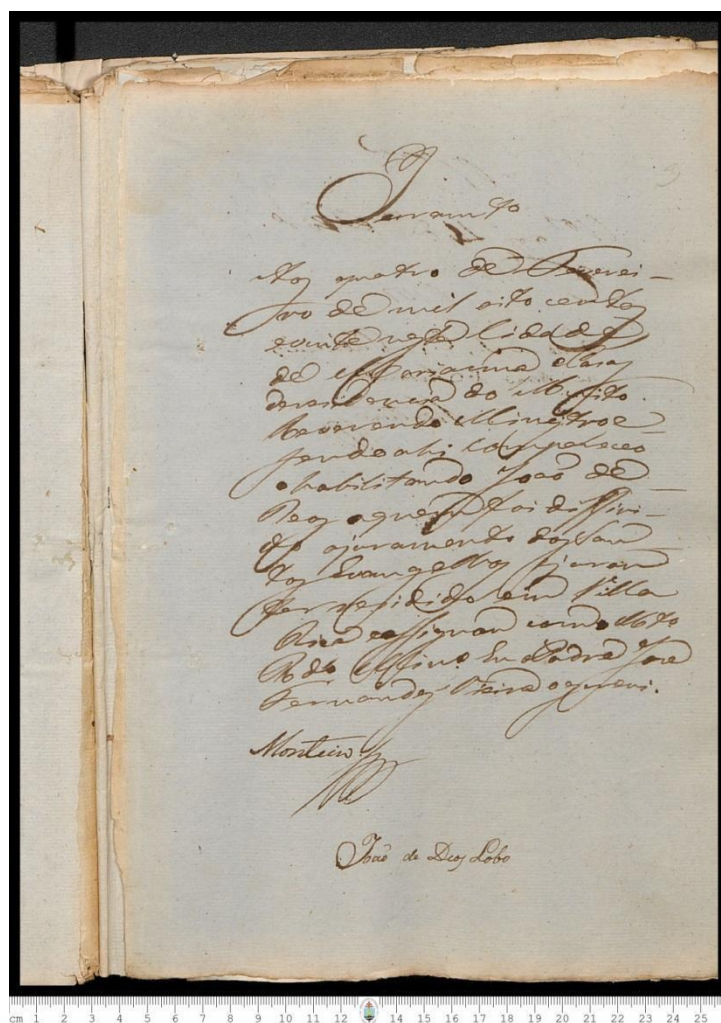


Imagem 2-4 / Juramento / Processo de genere et moribus.

Fonte: AEAM / Documento 134

²⁰ MONTEIRO, Maurício. *Música e vida cotidiana em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX – parte 1*. Ouro Preto: Editora Castro Lobo, 2018, p.242.

O juramento apresenta a seguinte transcrição²¹:

Juramento de João de Deus Lobo

04 de fevereiro de 1820

Imagem 134

[Fl. 1]

Juramento

Aos quatro de fevereiro de mil oitocentos e vinte nesta Cidade de Mariana em casas de residência do Muito Reverendo Ministro e junto aí compareceu o habilitando João de Deus e que foi deferido o juramento dos Santos Evangelhos a jurar ter recebido em Vila Rica e assinou com o Muito Reverendo Ministro. Eu padre Jose Fernandes Vieira o escrevi.

Monteiro

João de Deus Lobo

Quadro 2-5 / Transcrição

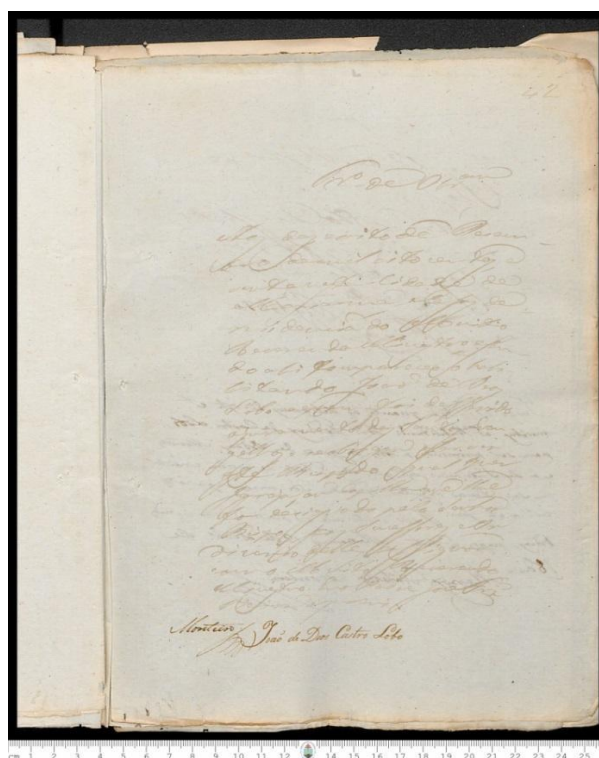
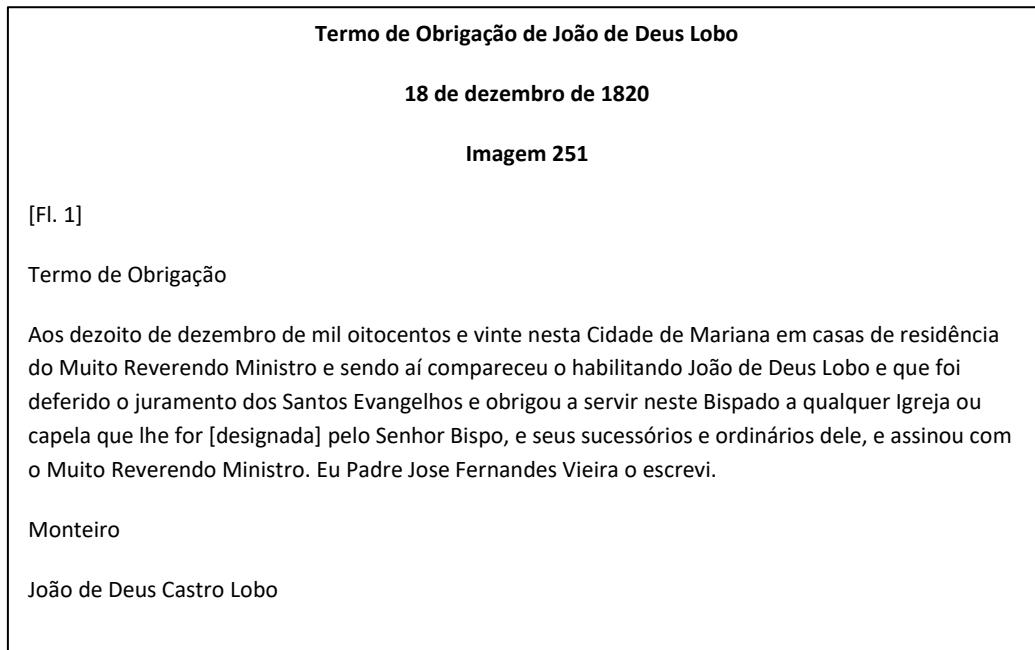


Imagem 2-5 / Termo de obrigação / Processo *de genere et moribus*.

Fonte: AEAM / Documento 251

²¹ Transcrito por Letícia Batista a pedido do autor.

A transcrição é esta²²:



Quadro 2-6 / Transcrição

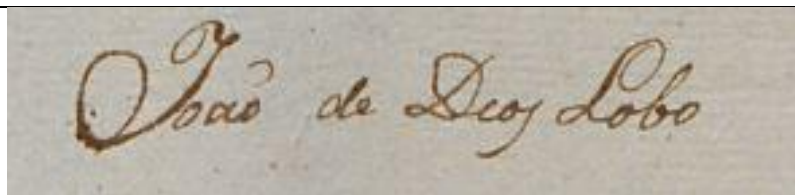
Em ambos os documentos, nos chama a atenção a assinatura: seria este um autógrafo de João de Deus de Castro Lobo? O rigor do processo e a importância do cargo a que está se habilitando dariam margem a que outra pessoa assinasse por ele? Por qual motivo ele mesmo não assinaria um termo de juramento? Se “Monteiro” assinou o documento, por que João de Deus não o teria feito? Se nos dois documentos podemos ler a palavra “compareceu”, por que não seria ele a assinar? Também podemos ler “assinou” nos documentos; por que motivo não seria a assinatura de João de Deus?

A importância dessas perguntas e, evidentemente, das repostas, nos colocaria frente a frente com uma significativa descoberta na musicologia brasileira: a comprovação de sua assinatura²³. Assim, vamos tentar elucidar essa questão que se torna, aqui, fundamental neste trabalho. Vejamos as imagens lado a lado:

²² Transcrito por Letícia Batista a pedido do autor.

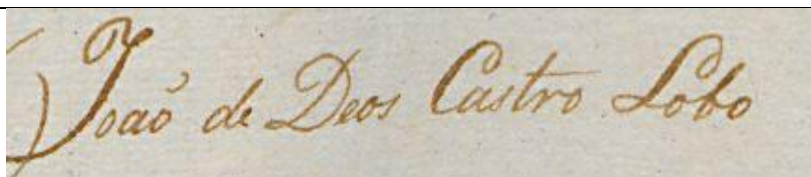
²³ Existe a assinatura João de Deus de **Crasto** (*negrito do autor*) Lobo como ato de entrada na confraria de Santa Cecília em sua reestruturação em 1815, ano no qual se alistaram cerca de 300 músicos espalhados por toda a Capitania com a designação genérica de “professores da arte da música”. Essa filiação se dava também por procuração, o que levanta dúvida sobre a autenticidade desta assinatura, haja vista que o nome “Castro” está assinado errado. Em um atestado de 12 de dezembro de 1819, Padre Silvério Teixeira de Gouveia profere que “João de Deus de Castro Lobo deu princípio ao estudo de gramática latina nessa minha aula, estando perfeitamente instruído, e a sua conduta sempre foi digna de louvor, e por essas circunstâncias sempre mereceu a minha particular estima e foi digno de todo merecimento.” Desta forma, dificilmente um homem como João de Deus erraria o próprio nome, motivo

Imagem 134



Quadro 2-7 / Processo *de genere et moribus*. Fonte: AEAM / Documento de 4/2/1820

Imagem 251



Quadro 2-8 / Processo *de genere et moribus*. Fonte: AEAM / Documento de 18/12/1820

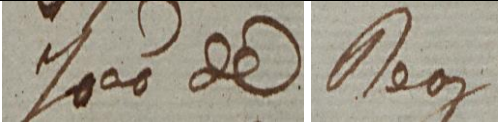
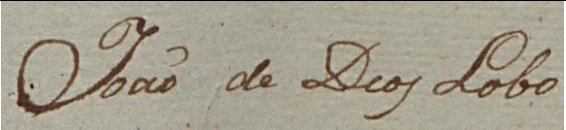
Como primeiro passo, é absolutamente necessário obter um laudo grafotécnico para saber se as duas assinaturas são da mesma pessoa. Para aumentar a possibilidade de constatação, contratamos dois pesquisadores para tal avaliação. Os laudos na íntegra estão no Anexo V do presente trabalho. Vamos a alguns aspectos revelados por eles.

O primeiro laudo, do pesquisador Lucas Quadros²⁴, na Imagem 134 – referente ao juramento de 4 de fevereiro de 1820, o escrivão menciona o habilitando como “[...] João de Deos [...]”, ocultando um ou mais nomes e sobrenomes, de acordo com o que é visto na assinatura. Na linha 18, a assinatura de “[...] João de Deos Lobo [...]” foi escrita por extenso, sem emendar palavras, sem abreviaturas ou sinais públicos, e demonstra nitidez e traço firme. Na linha 14, o escrivão atesta ter visto o habilitando assinar. Na linha 17, consta o sinal público “[...] Monteiro [...]”, possivelmente pertencente a magistrado ou tabelião.

pelo qual essa assinatura nunca foi elencada como verdadeira por pesquisadores brasileiros que tiveram acesso a este documento em particular. In: MONTEIRO, Maurício. *Música e vida cotidiana em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX* – parte 1. Ouro Preto: Editora Castro Lobo, 2018, p.36-38; p.240. A imagem desta assinatura encontra-se no Anexo II desta tese.

²⁴ Laudo grafotécnico de Lucas Samuel Quadros a pedido do autor.

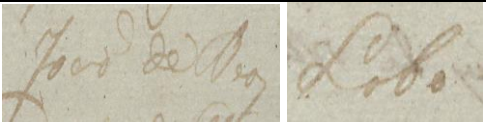
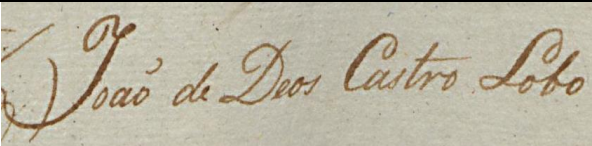
Vejamos as diferenças na grafia do assinante e do escrevente no corpo do juramento:

No corpo do juramento	Assinatura
	

Quadro 2-9 / Processo *de genere et moribus*. Fonte: AEAM / Imagem 134

Já o segundo documento – referente ao termo de obrigação de 18 de dezembro de 1820, nossa Imagem 251 – possui numeração original de fôlio, a saber: 42. Nas linhas 9 e 10, no corpo do texto do termo de obrigação, o escrevão menciona o habilitando como “[...] João de Deos Lobo [...]”, ocultando um sobrenome, de acordo com o que é visto na assinatura. Na linha 22, a assinatura de “[...] João de Deos Castro Lobo [...]” foi escrita por extenso, sem emendar palavras, sem abreviaturas ou sinais públicos; e, da mesma forma, demonstra nitidez e traço firme. Na linha 17, o escrevão atesta ter visto o habilitando assinar. Na linha 21, consta também o sinal público “[...] Monteiro [...]”, possivelmente pertencente ao mesmo magistrado ou tabelião.

Segue a diferença entre as grafias do escrevão e do habilitando:

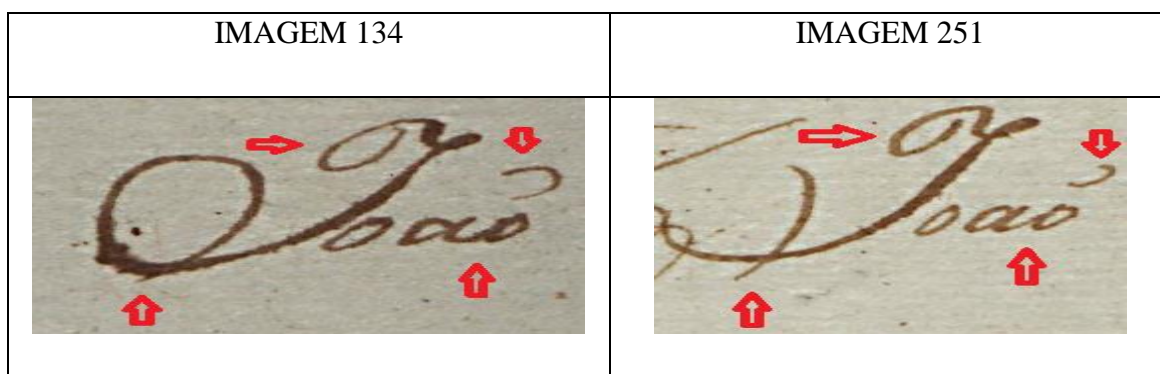
No corpo do termo	Assinatura
	

Quadro 2-10 / Processo *de genere et moribus*. Fonte: AEAM / Imagem 251

Na comparação entre as duas assinaturas, Lucas Quadros nos diz que ambas não apresentam tremulações ou traços irregulares. Também não observou furos, pontuações e outros fatores que demonstrem assinatura desenhada ou de mão guiada. Agora, vamos às partes específicas:

1) Quanto ao nome JOÃO:

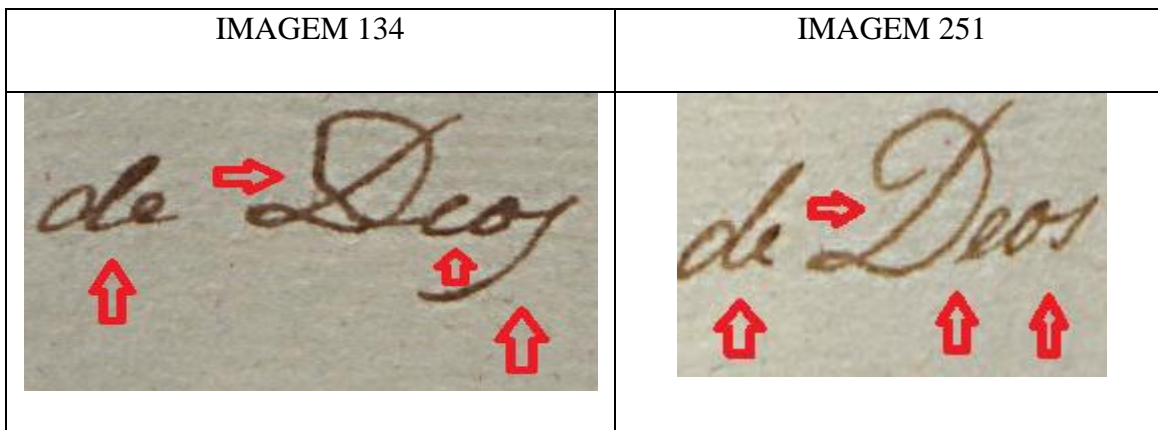
O grafema “J” maiúsculo apresenta curvilíneo protuberante no fim do traço, igualmente nas duas imagens. A laçada e o remate do grafema também se mostram iguais nas duas imagens. Ainda sobre o “J”, o movimento curvilíneo inicial e a presilha, destacados no topo do grafema, também se mostram iguais. Há leve sobreposição, sem prejuízo significativo à análise, no início do nome “João” emendado ao final do sinal público “[...] Monteiro [...]”. O sufixo “ão” encontra-se separado do primeiro grafema “o” no mesmo formato nas duas imagens. O mesmo pode se afirmar do traço de ataque do til, sobreposto ao grafema “o” final, bastante semelhante nas imagens, apesar de leve convexidade na Imagem 134 e leve concavidade na Imagem 251.



Quadro 2-11 / Comparação grafemas / Processo *de genere et moribus*. Fonte: AEAM

2) Quanto à preposição DE e o segundo nome DEOS:

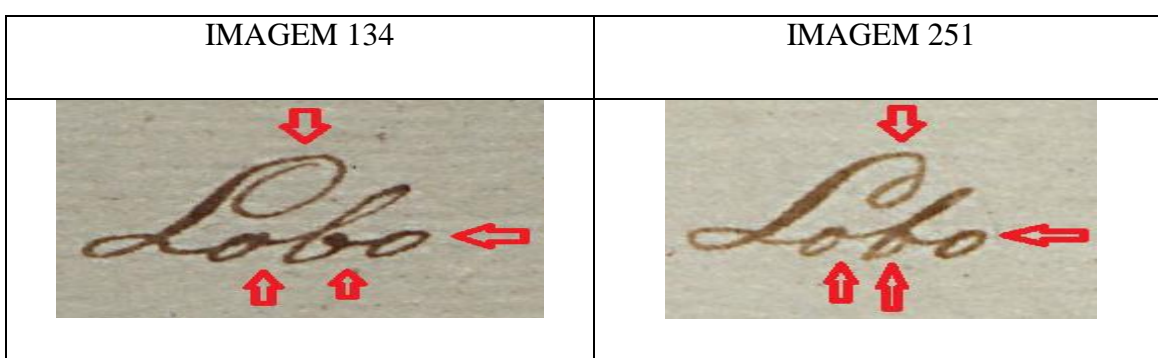
A preposição “de” se mostra igual nas duas imagens. O grafema “D”, do sobrenome “Deos”, demonstra semelhanças no ângulo de ataque do traço inicial e na presilha. No entanto, revela diferenças na laçada, no remate e no grafema “s”. Na Imagem 134, a laçada é completa e o remate emenda com o grafema “e”. Na Imagem 251, a laçada não é completa e o remate é voltado para o traço inicial. O remate do grafema “s” da Imagem 134 é caudado. O grafema “s” da Imagem 251 não ultrapassa a linha de pauta imaginária.



Quadro 2-12 / Comparação grafemas / Processo *de genere et moribus*. Fonte: AEAM

3) Quanto ao sobrenome LOBO

A laçada inicial e o traço curvilíneo do grafema “L” se mostram igualmente encaracolados nas duas imagens. O mesmo pode se dizer da presilha do grafema, levemente achatada e rente à linha de pauta imaginária. O primeiro grafema “o” apresenta laçada de remate e emenda alta com o grafema “b” no mesmo formato nas duas imagens. O grafema “b” da Imagem 251 apresenta leve achatamento vertical em relação ao da Imagem 134. O grafema “o” final, sem laçada de remate, se apresenta igual nas duas imagens.



Quadro 2-13 / Comparação grafemas / Processo *de genere et moribus*. Fonte: AEAM

O fato de não termos o sobrenome CASTRO em nenhuma das assinaturas não traz, segundo nosso pesquisador, nenhum prejuízo à análise dos grafemas que se

repetem nas duas imagens, tornando o laudo conclusivo: as assinaturas foram feitas pelo mesmo escrevente.

O segundo laudo encomendado pelo autor desta tese foi à pesquisadora Daiane Alves²⁵. Sua versão completa também se encontra no Anexo V deste trabalho. Vamos destacar sua análise a respeito do nome “Castro” que encontramos apenas no termo de juramento de 18 de dezembro de 1820 – Imagem 251. A análise dos grafemas desse nome com as demais letras do documento de 4 de fevereiro de 1820, ou seja, da Imagem 134, termo de obrigação, trará argumentos mais sólidos para a conclusão.

1) Quanto à letra “C” e a letra “a”

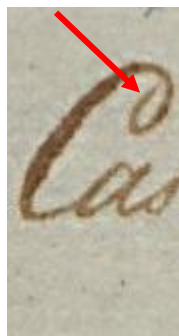


Imagem 2.6 / Processo *de genere et moribus*. Fonte: AEAM / Imagem 251

A forma de ataque da letra demonstra similaridade com os demais nomes do documento do termo de obrigação – que não traz o nome Castro. Tal similaridade é encontrada nas letras “J”, “D” e “L”: a mesma circularidade, conforme aponta a seta vermelha acima.

Já a letra “a” apresenta as mesmas características arredondadas, observadas onde ela se insere. A pesquisadora chama a atenção para a repetição de características como inclinação, espaçamento, calibre e proporção.

2) Quanto ao “s”



Imagem 2.7 / Processo *de genere et moribus*. Fonte: AEAM / Imagem 251

²⁵ Laudo grafotécnico de Daiane Alves a pedido do autor.

A letra “s” apresenta-se de mesma forma quando comparada à palavra “Deos” no mesmo documento. Em comparação com a Imagem 134, a letra “s” aparece uma única vez e o assinante utiliza uma versão caudada do “s”, residindo aqui a maior diferença quando observamos as duas assinaturas lado a lado.

3) Quanto à sílaba “tro”

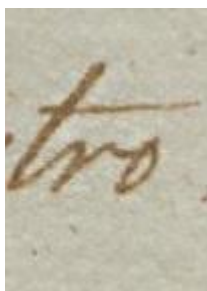






Imagem 2.8 / Processo *de genere et moribus*. Fonte: AEAM / Imagem 251

Aqui, as letras “t” e “r” aparecem pela primeira vez, ou seja, elas não se repetem, o que não nos dá critério de comparação. Mas a letra “o” aparece em outras palavras das duas imagens disponíveis e apresenta uma grande semelhança no que diz respeito ao arremate da letra e à leve inclinação para a direita, tanto na Imagem 251 quanto na Imagem 134.

Castro – Imagem 251	Lobo – Imagem 251	Lobo – Imagem 134	João – Imagem 134
			

Quadro 2-14 / Comparação letra “o” / Imagens 134 e 251

Processo *de genere et moribus*. Fonte: AEAM

A conclusão deste segundo laudo também aponta para uma completa similaridade entre as duas assinaturas. Ambos os pesquisadores deixam claro que, nas diferenças encontradas entre as duas assinaturas, temos de levar em conta as condições quanto ao momento em que a assinatura aconteceu, o papel, a tinta utilizada e as condições de armazenamento, lembrando que estamos tratando de um documento histórico.

Retornando às perguntas feitas acima, podemos afirmar que o cargo de João de Deus de Castro Lobo – e sua importância – não daria margem a que um falsário assinasse por ele. Não faria nenhum sentido; e mesmo a diferença no segundo nome – Deos – se dá pela mudança natural que todos temos ao assinar um documento. Reiterando: não faria sentido um falsário “caprichar” nas palavras João e Lobo e escrever a palavra Deos sem cuidado.

O rigor para a entrada na vida religiosa, especialmente com os mestiços, era maior na formalização de suas práticas, levando em conta o ambiente social após as severas punições a quem tentara enganar a Corte. Até hoje isso está marcado no dia a dia das pessoas que caminham pelas ruas e pelos monumentos das cidades históricas de Ouro Preto e Mariana.

Diante disso, deduzimos que não deveria haver, para tal procedimento, uma abertura que permitisse assinatura por procuração, mas somente o comparecimento *in corpore et loco*. Era uma questão de fidelidade e anuência, de fidedignidade e autenticidade que, em primeira instância, atestava o desejo e o comprometimento do postulante. Nenhuma instituição colonial, muito menos a Igreja e o Estado, deixaria que suas maiores instâncias corressem o risco de fraude.

Assim, podemos afirmar que essa é a assinatura de próprio punho de João de Deus de Castro Lobo. Tal descoberta constitui uma importante contribuição para a musicologia brasileira, abrindo caminho para que futuros projetos possam se embasar em sua caligrafia para comparação em manuscritos e demais documentos desta ordem.

Capítulo 3 - Os Responsórios Fúnebres e suas fontes

O Ofício Divino faz parte do conjunto de orações da Igreja Católica, que traz, em sua estrutura, cantos litúrgicos de natureza coletiva que sempre desempenharam papel significativo na liturgia cristã e foram sendo estruturados ao longo do tempo. De acordo com Cranmer (2007), sua gênese remonta ao século V:

Niceta de Remesiana, nos primeiros anos do séc. V, recorda a importância do canto nos relatos dos Evangelhos, bem como a maneira como Paulo e Silas não deixaram de cantar louvores a Deus na prisão. Acrescenta: “E Paulo, por sua vez, avisa aos profetas da Igreja: ‘Quando estais reunidos, [...] cada um de vós pode cantar um cântico’ [...]”¹.

Derivada da palavra *officium* (que em latim tem a acepção de “homenagem, dever ou obrigação”), a liturgia dos defuntos “contribuía para exteriorizar a morte entre os cristãos, promovendo o contato entre vivos e mortos através de um cuidado espiritual com as almas”².

Liturgicamente, o termo “ofício” significa “hora canônica”, em que se deve, obrigatoriamente, proferir as preces em questão. Estão assim definidas:

Hora canônica	Horário
Matinas	Meio da noite
Laudes	Nascer do dia
Prima	7h
Tertia	9h
Sexta	12h
Nona	15h
Véspera	Pôr do sol

¹ CRANMER, David. *Cantate Domino*: introdução à música sacra. Lisboa: Paulus, 2007, p.11.

² DE PAULA, Rodrigo Teodoro. *Música e representação nas cerimônias de morte em Minas Gerais (1750-1827)*. Reflexões para o estudo da memória sonora na festa. Dissertação de mestrado, UFMG, 2006, p.89.

Completas	Antes de dormir
-----------	-----------------

Quadro 3.1 – As horas canônicas

O Ofício de Defuntos é constituído por Vésperas, Matinas e Laudes. Nessa estrutura, os cantos das Matinas, que são entoados nas primeiras horas do dia, tiveram enorme popularidade entre os compositores no Brasil.

Conforme Neves (1997), sobre a estrutura textual das Matinas, “compositores musicaram sempre os textos do Invitatório (ou da primeira Antífona, no caso do Ofício de Trevas) e os nove Responsórios, ficando o restante em canto gregoriano para ser cantado pelos clérigos”. Responsórios são textos de caráter meditativo para serem cantados após as lições em cada um dos três noturnos na estrutura das Matinas. A forma completa segue o seguinte padrão:

Matinas	
Invitatório	Regem, cui ómnia vivunt, Venite adoremus.
I Noturno	
Antífona	Dirige Deus meus...
Salmo 5	Verba mea áuribus pécipe Domine...
Antífona	Convértere Domine...
Salmo 6	Domine, ne in furóre...
Antífona	Ne quando rápiat...
Salmo 7	Domine Deus meus, ut leo anima mean...
I Lição	Parce mihi, Domine...
Responsório I	Credo quod Redemptor...

II Lição	Tedet animam mean...
Responsório II	Qui Lazarum resuscitasti...
III Lição	Manus tuae fecerunt...
Responsório III	Domine, quando veneris judicare...
II Noturno	
Antífona	In loco páscuae ibi me colocávit
Salmo 22	Dominus regit me...
Antífona	Delicta juntetus...
Salmo 24	Ad te Domine levavi...
Antífona	Credo vidére bona...
Salmo 26	Dominus illuminado mea...
IV Lição	Responde mihi...
Responsório IV	Memento mei Deus...
V Lição	Homo natus de muliere...
Responsório V	Hei mihi! Domine...
VI Lição	Quis mihi hoc...
Responsório VI	Ne recordaris peccata...
III Noturno	
Antífona	Complaceat tibi Domine...
Salmo 39	Expectans expectavi Dominum...
Antífona	Sana Domine animam...

Salmo 40	Beatus, qui intelligit...
Antífona	Sivit anima mea...
Salmo 41	Quem ad modum...
VII Lição	Spiritus meus attenuabitur...
Responsório VII	Peccatem me quotidie...
VIII Lição	Pelli meae, consumptis...
Responsório VIII	Domine, secundum actun...
IX Lição	Quare de vulva...
Responsório IX	Libera me, Donime...
Kyrie	Kyrie eleison
Requiescant	Requiescant in pace

Quadro 3.2 – Estrutura completa dos *Responsórios Fúnebres*

Importante salientar que, “do ponto de vista musical, os responsórios são mais importantes e extensos nas Matinas, refletindo a maior importância e extensão das leituras que eles seguem, sobretudo no Natal e durante o Tríduo Pascal de quinta-feira, sexta-feira e sábado da Semana Santa”³.

No livro *Theatro Ecclesiastico*, edição de 1817 (originalmente publicado em Lisboa em 1734, tornando-se referencial da liturgia no reino português⁴), os textos dos Responsórios Fúnebres são assim descritos por Frei Domingos do Rosário⁵:

³ CRANMER, David. *Cantate Domino: introdução à música sacra*. Lisboa: Paulus, 2007, p.24-25.

⁴ CARVALHO, Vinicius M. de. *O Theatro Ecclesiastico: do convento dos capuchinhos de Mafra ao Brasil*. V Encontro de Musicologia Histórica, 2004, p.207-214.

⁵ ROSÁRIO, Domingos do. *Theatro Ecclesiastico, em que se acham documentos de cantho-chão para qualquer pessoa dedicada ao culto divino nos officios do coro e altar*. Lisboa: Imprensa Régia, 1817, v. 1, p.449-489.

OFFICIUM DEFUNCTORUM AD MATUTINUM	OFÍCIO DOS DEFUNTOS MATINAIS
INVITATORIUM	INVITATÓRIO
Regem cui omnia vivunt, Venite adoremus.	Vinde e adoremos o Rei pelo qual todos vivem.
RESPONSORIUM I	1º RESPONSÓRIO
<p>R. Credo quod Redemptor meus vivit, et in novissimo die de terra surrecturus sum;</p> <p>* Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum.</p> <p>V. Quem visurus sum: ego ipse, et non alius, et oculi mei conspeturi sunt.</p> <p>* Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum.</p>	<p>R. Creio que meu Redentor vive e que ressuscitarei no último dia;</p> <p>* E em minha própria carne verei a Deus, meu Salvador.</p> <p>V. Eu mesmo o verei, e não outro, e o contemplarei com meus olhos.</p> <p>* E em minha própria carne verei a Deus, meu Salvador.</p>
RESPONSORIUM II	2º RESPONSÓRIO
<p>R. Qui Lazarum resuscitasti a monumento foetidum;</p> <p>* Tu eis, Domine, dona requiem et locum indulgentiae.</p> <p>V. Qui venturus es judicare vivos et mortuos, et saeculum per ignem.</p> <p>* Tu eis, Domine, dona requiem et locum indulgentiae.</p>	<p>R. Tu, que resuscitaste Lázaro do sepulcro;</p> <p>* Dá a nosso irmão o repouso eterno e o perdão.</p> <p>V. Tu virás para julgar pelo fogo eterno os vivos e os mortos.</p> <p>* Dá a nosso irmão o repouso eterno e o perdão.</p>
RESPONSORIUM III	3º RESPONSÓRIO
<p>R. Domine, quando veneris judicare terram, ubi me abscondam a vultu irae tuae?</p> <p>* Quia peccavi nimis in vitae mea.</p> <p>V. Commnisa mea pavesco, et ante te erubesco: dum veneris judicare, noli me condenare.</p> <p>* Quia peccavi nimis in vitae mea.</p> <p>V. Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat is.</p> <p>* Quia peccavi nimis in vitae mea.</p>	<p>R. Senhor, quando vieres para julgar a terra, onde me esconderei do teu semblante irado?</p> <p>* Porque pequei demasiadamente na minha vida.</p> <p>V. Tenho medo dos meus pecados e diante de ti me envergonho: quando vieres para julgar, não me condenes.</p> <p>* Porque pequei demasiadamente na minha vida.</p> <p>V. Dá-lhes, Senhor, o descanso eterno: e a luz perpétua brilhe para eles.</p> <p>* Porque pequei demasiadamente na minha vida.</p>
RESPONSORIUM IV	4º RESPONSÓRIO
<p>R. Memento mei Deus, quia ventus est vita mea;</p> <p>* Nec aspiciat me visus hominis.</p>	<p>R. Lembra-te, ó Deus, porque minha vida expira;</p> <p>* Não olhe para mim na presença do homem.</p>

<p>V. De profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi vocem meam.</p> <p>* Nec aspiciat me visus hominis.</p>	<p>V. Das profundezas clamei a ti, ó Senhor: Senhor, Senhor, escuta a minha voz.* Não olhe para mim na presença do homem.</p>
RESPONSORIUM V	5º RESPONSÓRIO
<p>R. Hei mihi! Domine, quia peccavi nimis in vita mea. Quid facian miser? Ubi fugiam, nisi ad te Deus meus?</p> <p>* Miserere emi, dum veneris in novissimo die.</p> <p>V. Anima mea turbata est valde, sed tu Domine, succurre ei.</p> <p>* Miserere emi, dum veneris in novissimo die.</p>	<p>R. Ai de mim, Senhor, porque pequei demasiadamente em minha vida. Miserável de mim, que farei? Para onde fugirei? A não ser para a tua frente, meu Deus?</p> <p>* Tende piedade de mim quando chegar o dia.</p> <p>V. Minha alma está tremendamente confusa, porém tu a socorrerás.</p> <p>* Tende piedade de mim quando chegar o dia.</p>
RESPONSORIUM VI	6º RESPONSÓRIO
<p>R. Ne recorderis peccat mea, Domine,</p> <p>* Dum veneris iudicare saeculum per ignem.</p> <p>V. Dirige, Domine Deus meus, in conspectu tuo viam meam.</p> <p>* Dum veneris iudicare saeculum per ignem.</p> <p>V. Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat is.</p> <p>* Dum veneris iudicare saeculum per ignem.</p>	<p>R. Não te lembras dos meus pecados, ó Senhor,</p> <p>* Quando vieres julgar os povos através do fogo.</p> <p>V. Conduz, ó Senhor meu Deus, para a tua presença o meu caminho.</p> <p>* Quando vieres julgar os povos através do fogo.</p> <p>V. Dá-lhes, Senhor, o descanso eterno: e a luz perpétua brilhe para eles.</p> <p>* Quando vieres julgar os povos através do fogo.</p>
RESPONSORIUM VII	7º RESPONSÓRIO
<p>R. Peccaten me quotidie, et non me paenitentem, timor mortis conturbat me:</p> <p>* Quia in inferno nulla est redemptio, miserere mei Deus, et salva me.</p> <p>V. Deus, in nomine tuo salvum me fac, et in virtute tua libera me.</p> <p>* Quia in inferno nulla est redemptio, miserere mei Deus, et salva me.</p>	<p>R. Tornei-me pecador frequentemente, e não me penitenciarei; o medo da morte me apavora:</p> <p>* Porque no inferno não há salvação, tem piedade de mim, meu Deus, e salva-me.</p> <p>V. Ó Deus, através de seu nome me salvarei, e livra-me em nome da tua misericórdia.</p> <p>* Porque no inferno não há salvação, tem piedade de mim, meu Deus, e salva-me.</p>
RESPONSORIUM VIII	8º RESPONSÓRIO
<p>R. Domine, secundum actum meum noli me iudicare: nihil dignum in conspectu tuo egi: ideo deprecor majestatis tuam,</p> <p>* Ut tu Deus deleas iniquitatem meam.</p> <p>V. Amplius lava me Domine ab injustitia mea, et a delicto meo muda me.</p> <p>* Ut tu Deus deleas iniquitatem meam.</p>	<p>R. Ó, Senhor, não me julgues em razão das minhas ações: não fiz nada digno da tua presença: por esta razão suplico diante de tua majestade.</p> <p>* Para que tu, Deus, apagues minha iniquidade.</p> <p>V. Purifica-me totalmente, ó Senhor, da minha injustiça e lava-me de todo o meu pecado.</p> <p>* Para que tu, Deus, apagues minha iniquidade.</p>

RESPONSORIUM IX	9º RESPONSÓRIO (Primeira Opção)
<p>R. Libera me, Domine, de viis inferni, qui portas aereas confregisit: et visitasti infernum, et dedisti eis lumen, ut viderent et</p> <p>* Qui erant in poenis tenebrarum.</p> <p>V. Clamantes et dicentes: Advenisti Redemptoroster.</p> <p>* Qui erant in poenis tenebrarum.</p> <p>V. Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat is.</p> <p>* Qui erant in poenis tenebrarum.</p>	<p>R. Livra-me, Senhor, dos caminhos da morte. Vós que triunfastes sobre ela. Visitastes a morada dos mortos e fizestes brilhar a tua luz para que te contemplassem:</p> <p>* Os que jaziam nas trevas.</p> <p>V. Eles te aclamavam dizendo: Chegaste, Redentor nosso.</p> <p>* Os que jaziam nas trevas.</p> <p>V. Dá-lhes, Senhor, o descanso eterno: e a luz perpétua brilhe para eles.</p> <p>* Os que jaziam nas trevas.</p>
RESPONSORIUM IX	9º RESPONSÓRIO (Segunda Opção)
<p>R. Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda,</p> <p>* Quando caeli movendi sunt et terra, dum veneris iudicare saeculum per ignem.</p> <p>V. Tremens factus sum ego et timeo dum discussio venerit at que ventura ira.</p> <p>* Quando caeli movendi sunt et terra, dum veneris iudicare saeculum per ignem.</p> <p>V. Dies illa, die irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde,</p> <p>* dum veneris iudicare saeculum per ignem.</p> <p>V. Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat e is.</p> <p>* Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda.</p>	<p>R. Livra-me, Senhor, da morte eterna naquele dia tremendo,</p> <p>* Quando os céus e a terra hão de se mover, em que vieres julgar através de seu fogo.</p> <p>V. Sou tomado pelo terror e temo quando vier o julgamento e, também, sua cólera.</p> <p>* Quando os céus e a terra hão de se mover, em que vieres julgar através de seu fogo.</p> <p>V. Aquele dia, dia de ira, calamidade e de miséria, dia muito poderoso e amaro,</p> <p>* em que vieres julgar o mundo através do fogo.</p> <p>V. Dá-lhes, Senhor, o descanso eterno: e a luz perpétua brilhe para eles.</p> <p>* Livra-me, Senhor, da morte eterna naquele dia tremendo.</p>

Quadro 3.3 – Texto dos *Responsórios Fúnebres*

A segunda opção para a utilização do texto para o *9º Responsório*, segundo Frei Domingos do Rosário, é exclusiva para solenidades do Dia de Finados, *sequens dicitur solummodo in die commemorationis omnium defunctorum*⁶, data alusiva ao dia 2 de novembro.

⁶ Idem (ROSÁRIO, 1817), p.484.

Para o desenvolvimento da análise, serão tratadas, especificamente, três edições e uma transcrição moderna da obra, bem como as cópias identificadas e distribuídas em oito arquivos de diferentes cidades de Minas Gerais, abarcando um recorte geográfico bem amplo: Belo Horizonte, Ouro Preto, Sabará, Mariana, Barra Longa, São João del-Rei, Itabira e Barbacena.

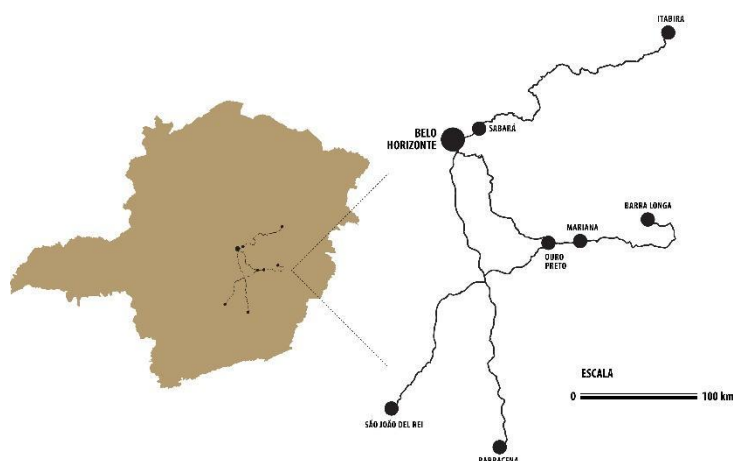


Figura 3.1 – Distribuição geográfica dos *Responsórios Fúnebres* de Padre João de Deus

Estabelecer uma definição para o termo “arquivo” em um país como o Brasil é uma tarefa complexa, posto que se deve levar em consideração tanto a sua dimensão continental quanto a falta de classificação, padronização e organização dos sistemas de arquivamento musical. Além desses aspectos peculiares ao Brasil, a própria acepção do termo “arquivo” merece uma atenção. “Arquivo é um conjunto orgânico de documentos, acumulado natural e historicamente por um titular (indivíduo ou instituição), em função de suas atividades, de maneira que seus documentos se caracterizem por ter uma única proveniência⁷.”

Paralelamente ao conceito de arquivo, há que definir também o termo “coleção”, que significa, por sua vez: reunião artificial de documentos provenientes de diferentes locais, que se encontram juntos por motivos que subjazem ao próprio colecionador. Tais documentos carregam um alto valor informacional sem, necessariamente, existir relação entre eles.

⁷ COTTA, André Guerra. “Acervos musicais brasileiros no século XXI e práticas musicais na América Portuguesa: uma visão panorâmica e dois casos pontuais”. In: *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*. Lisboa: INCM, 2012, p.30.

Em Minas Gerais, existem importantes arquivos e coleções que trazem em seu acervo parte desse patrimônio inestimável, legado dos séculos XVIII e XIX. Em artigo datado de 1988, o renomado musicólogo brasileiro José Maria Neves, ao traçar um panorama sobre o assunto, já os descreve como “os grandes arquivos de manuscritos musicais mineiros”⁸, sendo que o adjetivo “grandes” assume duplo sentido no contexto, por designar tamanho e importância.

3.1 – Os arquivos de São João del-Rei

A cidade de São João del-Rei, localizada na região denominada Campo das Vertentes, no sudeste de Minas Gerais, guarda dois arquivos que estão entre os mais importantes acervos de música sacra do Brasil, ligados às orquestras mais antigas em atividade no país: a Lira Sanjoanense, fundada em 1776, e a Ribeiro Bastos, fundada em 1790. Com ambas as orquestras em atividade até hoje, seus arquivos remontam a mais de dois séculos de existência.

Com um material manuscrito em quase toda a sua totalidade, o arquivo pertencente à Orquestra Lira Sanjoanense – aqui referida como OLS – encontra-se em fase de estruturação. O acervo vem passando por um processo de catalogação e organização coordenado pelo professor e pesquisador Modesto Flávio, que dá continuidade ao sistema de catalogação iniciado por Aluizio Viegas, falecido em 2015.

Viegas (1998), que dedicou décadas de trabalho a esse arquivo e que tinha profundo conhecimento sobre os documentos nele depositados, atestava que ele era composto de um expressivo número de originais autógrafos de compositores sanjoanenses, tendo como principal copista Hermenegildo J. S. Trindade (1801-1887), cujas cópias, “se não primam pela beleza estética, são excelentes em precisão e informações históricas, como: autor, data de composição, origem da fonte, instrumentação e etc.”⁹.

Por se tratar de um arquivo particular, o acesso ao material é permitido mediante autorização concedida pela direção da entidade. Os *Responsórios Fúnebres* do Padre

⁸ NEVES, José Maria. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. *Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1988, p.143.

⁹ VIEGAS, Aluizio José. Arquivos musicais mineiros: localização, material existente, acesso e trabalhos realizados. *Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p.113.

Castro Lobo estão catalogados sob o número OLS0356 e têm quatro conjuntos de diferentes copistas. O material está completo, em ótimas condições gerais de conservação, permitindo a facilidade de leitura e manuseio.

O arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos, aqui denominada pela sigla ORB, também é um arquivo privado e o acesso ao material é feito mediante autorização da direção da entidade. As características são parecidas com o da Lira Sanjoanense, com obras idênticas, mas transcritas por diferentes copistas, entre eles Martiniano Ribeiro Bastos, patrono da entidade.


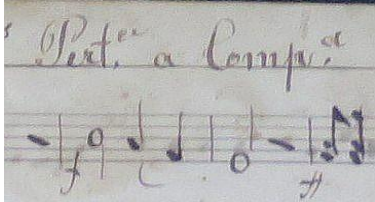

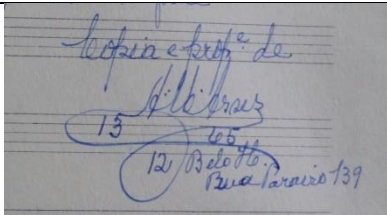
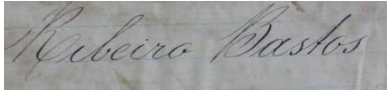
Ainda em Viegas (2008), o autor descreve que o sistema de catalogação idealizado pelo próprio Ribeiro Bastos era padronizado de forma a apresentar todos os dados de sistematização e ter uma estética altamente favorável à preservação do acervo, já que todos os documentos eram cuidadosamente encadernados com material em capa dura, contendo informações detalhadas de cada obra.

Pelo vultoso acervo, pode-se afirmar que o Maestro Ribeiro Bastos passou grande parte de sua vida copiando música e encadernando partes, tendo sido esse esmero o responsável pela preservação de muitas obras e manuscritos únicos que hoje constituem fontes importantes para a historiografia musical brasileira¹⁰.

Nesse arquivo, foi encontrada apenas uma cópia dos *Responsórios Fúnebres* de Castro Lobo, que, de fato, estava devidamente encadernada e em ótimo estado de conservação.

As cópias da obra tratada nesta tese, presentes nos arquivos da cidade de São João del-Rei, são encontradas da seguinte forma nos arquivos citados:

¹⁰ Idem (VIEGAS, 1998), p.114.

Fonte	Copista	Ano da cópia	Conteúdo	Assinatura
OLS1	Hermenegildo J. S. Trindade	N/I	Do 1º ao 9º <i>Responsório</i>	
OLS2	Irênio Batista Lopes	N/I	Do 1º ao 9º <i>Responsório</i>	
OLS3	Joaquim Pedro Pereira Passos	1888	Do 1º ao 6º <i>Responsório</i>	
OLS4	Agostinho Mateus de Assis	1965	Do 1º ao 9º <i>Responsório</i>	
ORB1	Ribeiro Bastos e Presciliano José da Silva	N/I	Do 1º ao 9º <i>Responsório</i>	

Quadro 3.4 – Cópias localizadas na cidade de São João del-Rei (MG)

3.2 – A coleção Curt Lange da Casa do Pilar

As obras desse período de esplendor musical se encontram em Ouro Preto (antiga capital da então Capitania de Minas Gerais) e estão depositadas no Museu da Inconfidência, no setor de Musicologia – alcunhado Casa do Pilar por estar instalado em um logradouro denominado Rua do Pilar.

Entre as coleções que a Casa do Pilar abriga, estão os manuscritos da cidade de Pitangui; os da Família Pompeu, da cidade de Campanha; as obras da coleção pessoal de Zizinha Cruz; e, por fim e mais importante, a Coleção Curt Lange.

A biografia de Curt Lange se mistura à história do nascimento da musicologia antiga no Brasil. Musicólogo teuto-uruguaio, sua pesquisa de campo nas cidades mineiras, em 1944, revelou a vasta produção musical ignorada até aquela data por músicos e pesquisadores brasileiros.

O artigo *La música en Minas Gerais: un informe preliminar*, de 1946, é uma espécie de certidão de nascimento da pesquisa musical em Minas Gerais. Nele, Curt Lange apresentou, pela primeira vez, documentos que comprovaram tal produção musical e se somaram à sua coleção particular.

Às descobertas de Lange seguiram-se inúmeras e valiosas investigações e achados que muito enriqueceram a contribuição do musicólogo alemão radicado no Uruguai. Podemos afirmar que essa é uma comprovação irrefutável da grandeza e eficácia do seu empreendimento. Hoje, um número considerável de jovens pesquisadores vem orientando as atividades e o interesse na tarefa de ampliar e aprofundar, compreender e interpretar cada vez mais o conjunto de obras e a abordagem histórica, da base de dados documentais e musicais reunida e incrementada nos últimos 50 anos desde a primeira comunicação do “Informe Preliminar” sobre a Música na Capitania de Minas Gerais, de 1946¹¹.

A Casa do Pilar, como parte integrante do Museu da Inconfidência, é uma instituição pública, estando o seu acervo disponível para consultas durante o horário de funcionamento do museu. Outra forma de acesso a esse material é a consulta ao livro *Coleção Francisco Curt Lange*, feito sob a coordenação de Régis Duprat e de Carlos Alberto Baltazar¹² e editado pela UFMG em 2002.

Uma importante consideração acerca da contribuição de Curt Lange à pesquisa musical mineira diz respeito à diferenciação que deve ser feita entre a Coleção Curt Lange, acima descrita, e o Acervo Curt Lange. Diferentemente daquela, este é custodiado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e formado pelo arquivo

¹¹ DUPRAT, Régis. O legado de Francisco Curt Lange (1903-1997). *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 2010, v. 23/2, p.26-27.

¹² DUPRAT, Régis; BALTAZAR, Carlos Alberto. *Acervo de manuscritos musicais: coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

peçoal do pesquisador – composto por documentos acumulados em vida e destinado, por decisão própria, a uma instituição brasileira. O acesso ao material que compõe o Acervo Curt Lange pode ser feito pelo portal público www.curtlange.bu.ufmg.br.


Segundo Cotta (2012), trata-se de “um arquivo de grandes proporções (somente a série 2, que contém a correspondência de Lange, é constituída por 98.000 documentos) e vem sendo desde então objeto de vários projetos com vista à sua organização, conservação e descrição [...]”¹³.

Os *Responsórios Fúnebres* podem ser encontrados na Coleção Curt Lange sob o número de catalogação CL-030. São seis conjuntos diferentes, mas que têm em comum o fato de estarem incompletos. A condição de alguns manuscritos chama a atenção por estarem deteriorados – e, em alguns casos, rasgados ao meio – ou por terem no conjunto apenas um ou dois instrumentos.

Esses documentos encontram-se organizados conforme Quadro 3.5 a seguir. Destacamos que foram utilizadas as iniciais do Acervo Casa do Pilar (ACP).

Fonte	Copista	Ano da cópia	Conteúdo	Assinatura
ACP1	Cassado	1890	Do 1º ao 6º <i>Responsório</i> , faltando Flauta II	
ACP2	Salles Couto	N/I	Baixo até o 7º <i>Responsório</i> e violino II incompleto	
ACP3	Francisco de Paula A. Fraga	N/I	Flauta II até o 6º <i>Responsório</i>	
ACP4	Marçal Ricardo	1880	Viola incompleta	

¹³ Idem (COTTA, 2012), p.45.

ACP5	Carmo	N/I	Trompetes até o 7º Responsório	
ACP6	Arnon*	1899	Baixo até o 7º Responsório e viola até o 6º Responsório	*Copista identificado pelo arquivo. Não consta sua assinatura nestes manuscritos.

Quadro 3.5 – Cópias pertencentes ao Acervo Casa do Pilar - Ouro Preto (MG)

3.3 – As cópias do Museu da Música de Mariana

A história do Museu da Música de Mariana tem um aspecto bastante peculiar, quase irônico. Em 1908, o Papa Pio X, por meio de *Moto-Próprio*, estabeleceu que “*Servere prohibetur symphonicarum catervis (vulgo bande musicali) in templis psalere*”¹⁴, ou seja, ficava proibido às bandas de música tocar no interior das igrejas.

No Brasil, segundo artigo de Vinícius Mariano de Carvalho¹⁵, essa decisão foi homologada no Concílio Plenário sobre Música Sacra, que, em seu artigo 364, parágrafo 2º, dizia: “Afastem-se da Igreja as chamadas bandas de música; calem-se inteiramente fora dela durante o tempo da consagração”¹⁶. Porém, o artigo 407 dizia:

§1º. Conjuntos que se chamam bandas de música, tomando partes nas procissões não entrem na Igreja, executem no caminho composições sacras e intervenham com seu som para que o clero com o povo cante os salmos e hinos prescritos;

¹⁴ SOUZA, José Geraldo de. *Apontamentos de música sacra*. São Paulo: Salesiana, p.96.

¹⁵ CARVALHO, Vinícius Mariano de. As bandas de música em Minas Gerais. *Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p.230-236.

¹⁶ Idem (CARVALHO, 1998), p.234.

§2º. Não se convidem organizações que deem ocasião de profanar as festas religiosas¹⁷.

Neste contexto, é mister ressaltar que a atitude do arcebispo de Mariana, Dom Oscar de Oliveira, a posteriori, teve um reflexo histórico e de grande realce para a preservação da memória musical da região. Como fundador do Museu da Música, o arcebispo conseguiu que diversos acervos de música sacra das cidades que faziam parte da sua arquidiocese fossem doados à instituição. A esse acervo, ele também adicionou vasto material musical casualmente encontrado em um armário da Catedral da Sé.

É importante lembrar que, com a mudança da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, e com a queda da produção de ouro nas Minas Gerais, grande parte dos músicos das orquestras emigrou dessas cidades. Por consequência, toda responsabilidade de prover música foi repassada às bandas de música, que, em sua gênese, remontam aos Regimentos de Linha dos Terços Auxiliares, ou seja, aos músicos dos batalhões militares existentes nas Gerais¹⁸.

Legando os arquivos dessas orquestras, as corporações musicais de cidades como Furquim, Barra Longa, Monsenhor Horta e Barão de Cocais se somaram ao Museu da Música de Mariana para constituírem a Coleção Dom Oscar e dar maior relevo ao que hoje se reconhece como uma das grandes coleções de música sacra brasileira.

Tão significativo foi esse projeto que a Fundação Nacional de Arte (Funarte) chegou a comprar um acervo que existia na cidade do Serro, também em Minas Gerais, e doou-o ao Museu de Mariana para compor seu acervo e ali ser preservado.

Desta forma, a Coleção Dom Oscar encontra-se totalmente inventariada, com todo o material devidamente fotografado e, por ter natureza pública, acessível a pesquisadores, músicos e a quem se interesse por conhecer as suas fantásticas instalações no Palácio dos Bispos, na cidade de Mariana.

No acervo da Coleção Dom Oscar (aqui identificada pela sigla CDO), existem algumas obras de João de Deus de Castro Lobo. Os documentos que serviram de escopo deste trabalho podem ser identificados conforme descrito no Quadro 3.6, a seguir:

¹⁷ Idem (CARVALHO, 1998), p.234.

¹⁸ TOFFOLO, Rodrigo Angelo. *A Banda de Música do Rosário de Ouro Preto: uma etnografia do som pela fé*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2007.

Fonte	Copista	Ano da cópia	Conteúdo	Localidade
CDO.01.237 C01	N/I	Séc. XIX	Baixo (instrumental), trompas I e II até o 7º <i>Responsório</i>	Mariana
CDO.01.237 C02	N/I	Séc. XIX	Violino I e viola até o 6º <i>Responsório</i>	Barra Longa
CDO.02.225 C01	N/I	Séc. XIX	Soprano, contralto e baixo (coral) até o 7º <i>Responsório</i>	Barra Longa
CDO.02.225 C02	Antônio Júlio Machado	Séc. XIX	Trompas I e II e trompete até o 7º <i>Responsório</i>	N/I
CDO.02.225 C03	N/I	Séc. XIX	Trompas I e II até o 6º <i>Responsório</i>	N/I
CDO.02.225 C04	N/I	Séc. XIX	Baixo (instrumental) até o 7º <i>Responsório</i>	Mariana
CDO.02.225 C05	N/I	Séc. XIX	Baixo (coral) até o 7º <i>Responsório</i>	Mariana
CDO.02.225 C06	N/I	Séc. XIX	Contralto até o 3º <i>Responsório</i>	Mariana
CDO.02.22 C07	N/I	Séc. XX	Soprano, contralto, tenor, baixo (coral) e baixo (instrumental) até o 7º <i>Responsório</i>	Mariana
CDO.05.041 C01	Antônio Júlio Machado	Séc. XIX	Violino II, baixo I (instrumental), flauta I até o 6º <i>Responsório</i>	Barra Longa
CDO.05.041 C02	Antônio Júlio Machado	Séc. XIX	Flauta II até o 6º <i>Responsório</i>	N/I

Quadro 3.6 – Cópias pertencentes à Coleção Dom Oscar. Museu de Música de Mariana - Mariana (MG)

É importante chamar a atenção para as localidades envolvidas, Mariana e Barra Longa: elas distam cerca de 60 quilômetros entre si, ou seja, são muito afastadas para o padrão de mobilidade da época.

No material inventariado pelo Museu da Música de Mariana, não foram encontradas coleções com cópias completas dos *Responsórios Fúnebres* de João de Deus de Castro Lobo, mesmo com a grande abrangência temporal, já que abarcam os séculos XIX e XX.

Quanto aos copistas, deve-se registrar que o único profissional identificado foi Antônio Júlio Machado. Na fonte CDO.05.041/C01, encontra-se a identificação do próprio copista quanto à obra, ao autor, à instrumentação, à propriedade e à procedência, conforme demonstra a, Imagem 3.1, a seguir:

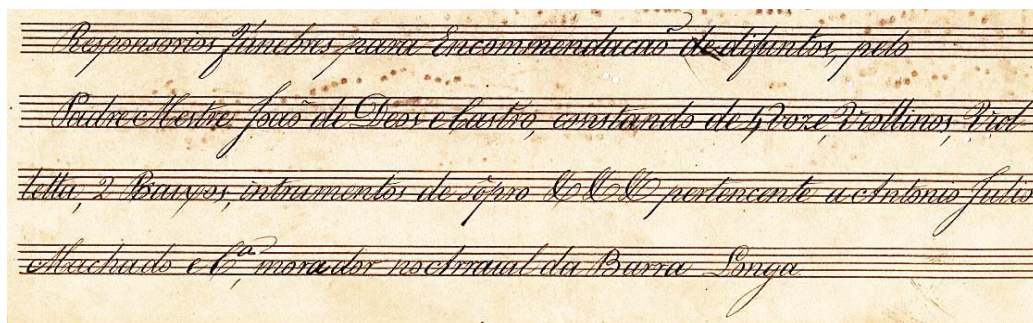


Imagem 3.1– Fonte CDO.05.041/C01. Trecho de identificação. Copista Antônio Júlio Machado. Museu da Música de Mariana - Mariana (MG)

A transcrição do texto da Imagem 3.1 contém as seguintes informações: “Responsórios fúnebres para Encomendação de difuntos, pelo Padre Mestre João de Deus e Castro, constando de 4 voze[s], Violinos, Violletta , 2 Baixos, in[s]trumentos de sôpro [CCC] pertencente a Antonio Julio Machado e C[orrê]a, morador no Arraial de Barra Longa”.

Quanto ao número de responsórios constantes em cada coleção, surgem as seguintes situações: indicação de “Em lugar do 7º. Resp., canta-se a música do 3º.” ou “o 7º. Resp. vá ao 3º.” nas fontes CDO.01.237/C01; CDO.02.225/CO2; CDO.02.225/C04; CDO.02.225/CO7.

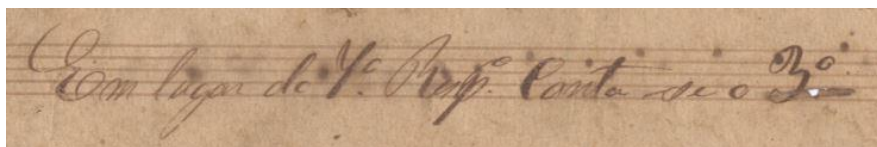


Imagem 3.2 – Detalhe de fonte pertencente à Coleção Dom Oscar.
Museu da Música de Mariana - Mariana (MG)

Já nas fontes CDO.02.225/CO1 e CDO.02.225/CO5, consta o 7º *Responsório* escrito com a mesma música do 3º *Responsório*.

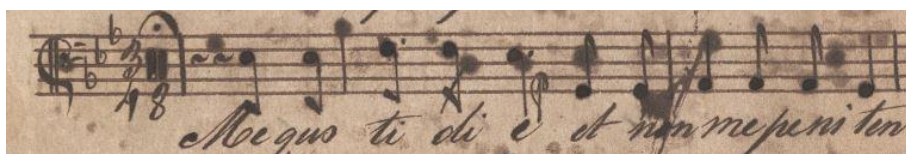


Imagem 3.3 – Detalhe de fonte pertencente à Coleção Dom Oscar.
Museu da Música de Mariana - Mariana (MG)

Nas fontes CDO.01.237/CO2, CDO.02.225/CO3, CDO.05.041/CO1 e CDO.05.041/CO2, verificam-se seis *Responsórios*.

3.4 – As cópias do Arquivo Maestro Gregório dos Santos

Em seu “Panorama dos arquivos brasileiros”, Neves (1988) não inclui em sua lista de “grandes arquivos mineiros” o espólio da cidade de Sabará. Esse fato se dá, provavelmente, pelo desconhecimento de sua existência, fato corroborado por Trindade (2006)¹⁹ ao criticar a falta de interesse e financiamento público para localizar, identificar e organizar esse patrimônio nacional.

Historiador pertencente ao quadro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Trindade assume o perfil crítico frente à política cultural nacional e, em seu artigo acima indicado, inclui o Arquivo Maestro Gregório dos Santos na lista dos arquivos mineiros que podem receber a adjetivação de “grande”, cunhada por Neves.

A origem desse arquivo está diretamente associada à atuação empreendedora do músico mineiro José Nicodemos da Silva, natural de Sabará (MG), que teve intensa atividade musical na então recém-criada capital mineira, Belo Horizonte, nos fins do

¹⁹ TRINDADE, Jaelson Bitran. Patrimônio musical do Brasil: os acervos arquivísticos. *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006, p.224-257.

século XIX. Esse arquivo é composto por rico material dedicado ao repertório para banda de música, além de obras religiosas mineiras do período em que foi regente do coro e orquestra denominados Padre João de Deus²⁰.

Em um projeto pioneiro no Brasil, esse acervo foi disponibilizado em suporte digital – formato de CD-ROM, em dois volumes. Financiado pela Fundação de Desenvolvimento de Minas Gerais (Fapemig), em parceria com a Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg), encontra-se disponível na biblioteca da instituição.

Tendo nomeado seu coro e orquestra com o nome do compositor, é natural que esse arquivo contenha obras de Castro Lobo. De fato, nele foram encontrados os *Responsórios Fúnebres* copiados por José Nicodemos, datados de 10 de novembro de 1897, na cidade de Barbacena (MG), distante 143 quilômetros de Belo Horizonte.

As partes cavas trazem trompetes na orquestração e há uma parte de harmonium, apresentada, na primeira página, com o título de “Acompanhamento”, como se pode observar na Imagem 3.2, a seguir:

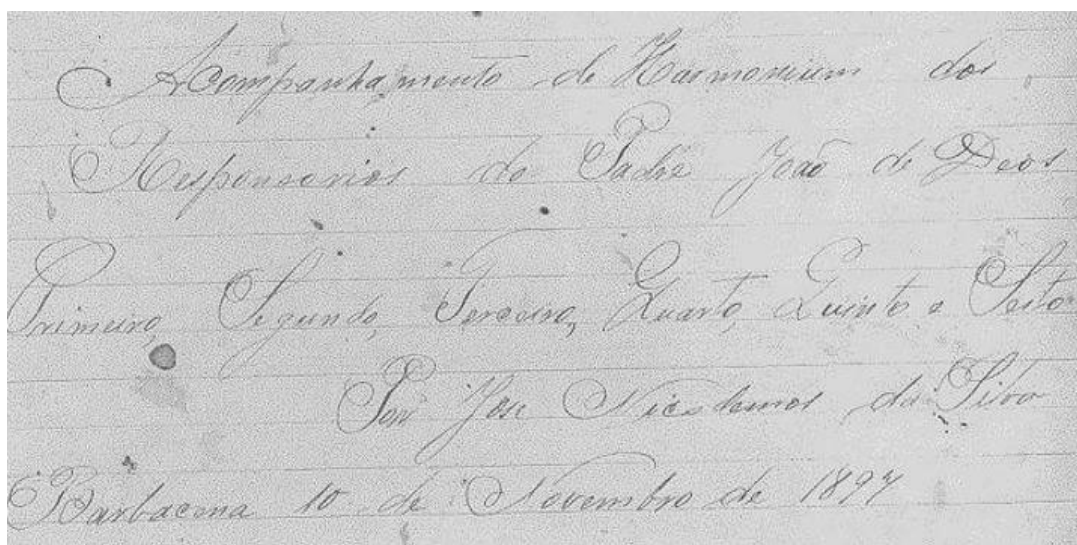


Imagem 3.4 – Detalhe da fonte AGS 023. Copista José Nicodemos da Silva - Sabará (MG)

O coro está incompleto, faltando partes de soprano e de contralto. Pode-se ver, ainda, a indicação de seis *Responsórios*, os quais se encontram catalogados sob o número 023 e aqui serão tratados pelas iniciais AGS.

²⁰ PONTES, Márcio Miranda. CD-ROM: Catálogo de manuscritos musicais presentes no acervo do maestro Vespasiano Gregório dos Santos – um relatório. *Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical*. Mariana: Fundarq, 2004, p.243-248.

A parte de harmonium levanta uma questão importante ligada à natureza de transmissão da música por meio de sua cópia, processo que se inicia no exato momento em que cópia e copista se encontram frente a frente. Para entender esse momento, Carlos Alberto Figueiredo (2014), “o autor brasileiro que mais tem se dedicado a esse assunto”²¹, faz uma clara distinção entre cópia e edição:

É possível reconhecer vários itens comuns ao processo de copiar e de editar, principalmente o fato de ambas as atividades serem essencialmente interpretativas. Mas a diferença fundamental reside no fato de que a cópia é resultante de necessidade prática, imediata e momentânea, enquanto a edição, seja de que tipo for, é resultante do processo de pesquisa e reflexões por parte do editor, que não decide fazê-la por necessidades práticas imediatas, mas com pretensões a que seja completa e definitiva²².

Desta forma, a atividade de copiar carrega em si elementos naturais que vão interagir com a cópia à frente, tendo como resultado uma partitura nova, que carrega em seu nascimento os hábitos locais, os gostos de época, o orgânico instrumental disponível e as singularidades que introduzem modificações em determinado texto musical.

Uma das causas dessa modificação reside no fato de o copista não ter “a noção do grau de correção vertical quando está copiando partes separadas”²³. Assim, a parte de harmonium encontrada nessa coleção representa um contraexemplo desse contexto, em que o copista tinha uma visão completa da obra ao criar essa parte. O fato de José Nicodemos da Silva ter formado um coro conduz à conclusão ou suposição de que essa parte criada por ele teria servido para ensaios com coro e/ou para apresentações em momentos em que não se tinha a presença da orquestra.

²¹ CASTAGNA, Paulo. Entre cópia e edição: reflexões sobre uma musicologia com função social. *Anais do X Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2014, p.72.

²² FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*. Teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo, 2014, p.46.


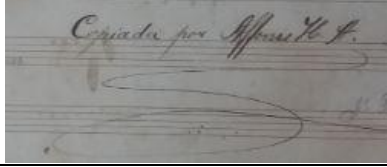

²³ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Copistas, editores e recepção. *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p.3.

3.5 – As cópias do arquivo da Sociedade Musical Euterpe Itabirana

Em artigo datado de 1998²⁴, o pesquisador André Guerra Cotta chama a atenção para “dois arquivos mineiros” em início de estudos e organização, sendo um deles pertencente à cidade de Itabira e sua banda, a Euterpe Itabirana. O pesquisador também chama a atenção para o seu conteúdo, constituído de:

[...] aproximadamente trezentos e cinquenta obras para banda, às quais somam-se cerca de duzentas e cinquenta obras para coro e orquestra e coro a *capella*. [...] Há obras de autores conhecidos do período colonial, como Lobo de Mesquita, João de Deus de Castro Lobo, Manoel Dias de Oliveira, etc. Também existem no acervo peças de músicos itabiranos, como Emílio Soares de Gouveia Horta e de autores estrangeiros, como Marcos Portugal e David Peres²⁵.

Catalogado sob o número SMEI 021, os *Responsórios Fúnebres* de Castro Lobo apresentam-se de uma forma curiosa: a obra encontra-se completa. As partes cava se complementam através de diferentes copistas, havendo uma única parte por instrumento e voz. Esse conjunto está assim caracterizado:

Fonte	Copista	Ano da cópia	Conteúdo	Assinatura
SMEI021	Vicente Ferreira do Espírito Santo	N/I	Violino I do 1º ao 6º <i>Responsório</i>	
SMEI021	Affonso Henrique de Albuquerque	N/I	Violino II, viola, flautas I e II, trompas I e II do 1º ao 6º <i>Responsório</i>	
SMEI021	Zéca A.	1885	Baixo instrumental 1 e 2, soprano, tenor e baixo vocal do 1º ao 6º <i>Responsório</i>	

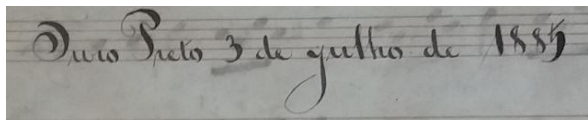
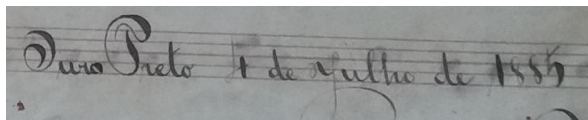
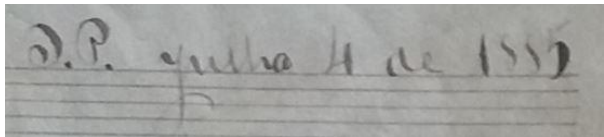
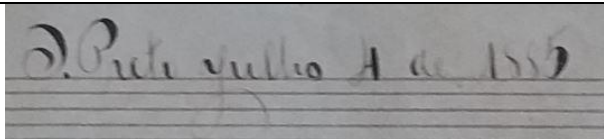
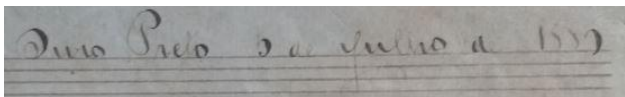
²⁴ COTTA, André Guerra. Dois acervos mineiros. Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p.131.

²⁵ Idem (COTTA, 1998), p.131-132.

SMEI021	N/I	N/I	Contralto do 1º ao 7º <i>Responsório</i>	N/I
---------	-----	-----	---------------------------------------------	-----

Quadro 3.7 – Detalhamento das cópias do Arquivo da Sociedade Musical Euterpe Itabirana - Itabira (MG)

As partes pertencentes ao copista Zéca A. trazem a identificação de local, dia e data em que foram copiadas:

Baixo instrumental 1	Copiado em Ouro Preto em 3 de julho de 1885	
Baixo instrumental 2	Copiado em Ouro Preto em 4 de julho de 1885	
Soprano	Copiado em Ouro Preto em 4 de julho de 1885	
Tenor	Copiado em Ouro Preto em 4 de julho de 1885	
Baixo vocal	Copiado em Ouro Preto em 5 de julho de 1885	

Quadro 3.8 – Cópia SMEI 021. Copista Zéca A. Detalhamento das cópias do arquivo da Sociedade Musical Euterpe Itabirana - Itabira (MG)

3.6 – As edições e a transcrição

Dos *Responsórios Fúnebres*, existem atualmente três edições que se encontram catalogadas em um portal criado por Carlos Alberto Figueiredo²⁶, denominado *Catálogo de publicações de música sacra e religiosa brasileira*. Existe ainda uma quarta edição, elaborada por Harry Crowl Jr. na década de 1980, que foi bastante difundida em Minas Gerais por ter sido utilizada pelo grupo inglês The Sixteen em concertos nas cidades históricas mineiras em 1992. Importa salientar que a ausência de publicação impressa não descaracteriza uma edição. Desta forma, foram tratadas como edições esses quatro documentos, que se encontram desta maneira catalogados:

Editora	Autor	Ano da cópia	Fontes utilizadas	Observação
Fundarq	Carlos Alberto Figueiredo	2003	Museu da Música de Mariana	Contém <i>Responsórios</i> de I a VI
Pontes	Márcio Miranda Pontes	2007	Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar e Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos	Contém <i>Responsórios</i> de I a VII
CPDL	Antonio Campos Monteiro Neto	2008	Acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos	Contém <i>Responsórios</i> de I a VII
—	Harry Crowl Jr.	1986	Arquivo do Museu da Inconfidência	Contém <i>Responsórios</i> de I a VI

Quadro 3.9 – Detalhamento das edições

O projeto Acervo da Música Brasileira: Restauração e Difusão de Partituras, executado pela Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana (Fundarq), constitui um dos programas mais destacados de resgate e edição de partituras realizados até o momento no Brasil. Tendo como base o acervo do Museu da Música de

²⁶ Catálogo de publicações de música sacra e religiosa brasileira. *Obras dos séculos XVIII e XIX*. Disponível em: <http://www.musicasacrabrasileira.com.br/referencias.php>. Acesso em: 15 jan. 2016.

Mariana, esse projeto possibilitou a reorganização de cerca de 2 mil manuscritos e a publicação de 51 obras, reunidas em nove volumes temáticos (três ciclos de três temas), com respectivas resenhas históricas e litúrgicas, bem como a gravação de nove CDs²⁷.

O primeiro ciclo (2001) se dedica aos temas de Pentecostes, Missa e Sábado Santo; o segundo (2002), aos de Conceição e Assunção de Nossa Senhora, Natal e Quinta-Feira Santa; e o terceiro (2003), aos de Devocionário Popular dos Santos, Ladainha de Nossa Senhora e Música Fúnebre. No compêndio dedicado à música fúnebre, encontram-se os *Seis Responsórios Fúnebres* de João de Deus de Castro Lobo.

O pesquisador Márcio Miranda Pontes, com editora própria, publicou, em 2007, a mesma obra com o título de *Responsórios Fúnebres* e teve como base os manuscritos do acervo de Vespasiano Gregório dos Santos, completando as partes faltantes no acervo da Casa do Pilar. Assim como Antonio Campos Monteiro Neto, pela editora CPDL, que utilizou as mesmas fontes.

Por fim, a mais antiga das edições foi feita por Harry Crowl Jr., pesquisador, compositor e estudioso da música das Gerais, que utilizou como fontes principais as contidas no Acervo Curt Lange, da Casa do Pilar. O trabalho final leva o nome de *Seis Responsórios Fúnebres*.

²⁷ Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana (Fundarq). *Acervo da música brasileira: restauração e difusão de partituras*. Disponível em: http://www.mmmariana.com.br/restauracao_difusao/index2.htm. Acesso em: 28 ago. 2017.

Capítulo 4 - Um estudo da recepção

No modelo adotado por Nattiez (2002), detalhado na introdução desta tese, a fase final de sua tripartição repousa sobre o receptor da obra musical, que pode assumir diferentes formas frente ao objeto musical que a ele se apresenta. Esse mesmo objeto, ou seja, a obra musical, tem dois modos de existência ou transmissão: o sonoro e o escrito.

O objeto musical sonoro pode ser lido [entendido] por qualquer pessoa com capacidade auditiva, e de tal leitura podem resultar discursos verbais. O objeto musical escrito demanda uma gama de leitores mais sofisticados, com a habilidade de decifrar o código da escritura vigente em sua cultura¹.

Indubitavelmente, o objeto musical escrito é a forma mais difundida na cultura ocidental, podendo se desdobrar em novos objetos musicais quando em contato com o receptor – que pode ser um editor ou um copista –, o que faz deste um agente modificador do texto em sua forma originalmente concebida pela figura do autor.

Em Figueiredo (2004), podemos visualizar as “duas atitudes essenciais no ato de copiar ou editar”. A primeira seria um exercício puramente mecânico, em que há uma transcrição dos símbolos musicais de um local para o outro. A segunda seria interpretativa, em que os elementos contidos em cada um desses símbolos, que têm significados amplos, são levados em conta. Em ambas as atitudes descritas pode haver modificação do texto original por razões que vamos apresentar.

Um texto é uma estrutura linguística que realiza um sistema. Cada copista tem um sistema linguístico próprio, que entra em contato com aquele do texto, no curso da tradição. Se mais escrupuloso, procurará o copista deixar intacto o sistema do texto, mas é impossível que o sistema do copista não se imponha em algum aspecto².

¹ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*. Teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo, 2014, p.35.

² FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Copistas, editores e recepção. *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p.2.

Conforme a definição de diassistema, conceito criado por Cesare Segre e utilizado por Figueiredo (2004), faz-se necessário assumir e concordar com o papel modificador do copista e do editor quando estes estão frente a frente com a(s) fonte(s) de um texto musical. Essa modificação se dá por múltiplas razões, desde escolhas atribuídas à época, às preferências pessoais do copista, ao seu nível de conhecimento técnico, entre outras, até erros não intencionais.

Nesse percurso, é importante definir os elementos que vão caracterizar o texto musical, ou seja, as lições e estruturas que estarão organizadas na obra. Essas lições podem ser os ritmos, uma linha melódica ou até um acorde. Já a estrutura está ligada à organização interna da obra como um todo, como relação entre movimentos e tonalidade. Desta forma, pode-se estabelecer uma filologia de tradição (Figueiredo, 2004), ou seja, o estudo de variantes e erros que não estão sob o controle do compositor.

Para este estudo, essa opção constituiu uma estratégia imperativa, tendo em vista a inexistência de manuscritos autógrafos do compositor João de Deus de Castro Lobo. “Até o presente, não são conhecidos autógrafos musicais de João de Deus de Castro Lobo e sua música chegou até nós apenas por apógrafos ou cópias de tradição, a grande maioria da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX³.”

Ainda em seu incontornável artigo, Castagna atribui o desaparecimento de seus autógrafos à causa da morte do compositor. Embora não esclarecida e não conhecida em sua totalidade, é possível imaginar que o falecimento do compositor tenha decorrido de alguma doença contagiosa que possa tê-lo acometido aos 38 anos de idade. Prova disso vem de uma solicitação feita por Lucindo Pereira dos Passos para que o órgão da Catedral da Sé, onde Castro Lobo foi mestre de capela, fosse desinfetado logo após o seu falecimento. Assim, podemos inferir que essa preocupação e esse cuidado tenham se estendido a seu arquivo pessoal, que pode ter sido destruído em virtude do receio de algum tipo de contágio relacionado à sua *causa mortis* (Castagna, 2012).

Retornando à filologia de tradição, ou seja, ao estudo da atividade modificadora dos agentes de tradição, podem ser reconhecidas as diversas tipologias de alteração no texto musical, decorrentes de erros, variantes e interpolações. Os erros podem ser resultado do ato de copiar, que ocorre no curto espaço de tempo entre a memorização de

³ CASTAGNA, Paulo. *Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais*. Porto Alegre: Opus, v. 18, n. 1, 2012, p.30.

um elemento e sua cópia em outro papel. A distração ou o engano acarretam esse tipo de erro.

“A cultura do copista ou sua ignorância podem ser causas de erro⁴.” Assim, erros podem ser resultantes também da dificuldade de compreensão dos aspectos musicais de uma obra, conforme exemplifica Castagna (2012), através do sistema de claves de dó na parte do coro, que nem sempre eram entendidas por copistas brasileiros.

As variantes diferem dos erros pela própria definição da palavra: um erro é algo claramente incorreto dentro do estilo da obra; já a variante é uma alteração estilisticamente viável no texto musical, discrepante entre cópias que estão presentes nas lições e/ou nas estruturas da mesma obra. A comparação entre as diferentes fontes apontará as variantes, que podem ser encontradas ou não.

Essas variantes percebidas em cópias de tradição podem ser decorrentes de diferentes processos. Uma delas pode ser fruto do encontro com o que Figueiredo (2004) designa por *lectio difficilior*: uma lição complexa, difícil, que será transformada em algo de fácil entendimento para quem se destina a cópia em questão. Outra pode ter seu nascimento no fato de um erro de cópia ser interpretado como uma variante, por fazer, de alguma forma, sentido no contexto musical e estilístico da obra.

Ademais, pode-se assumir que, na tentativa de corrigir algum erro encontrado em uma ou mais cópias, o copista ou editor vai introduzir uma nova lição ou até estrutura na obra, baseado em seu conhecimento musical. Deste modo, pode-se acatar a classificação de variantes, conforme apresenta Figueiredo (2017):

[...] a) instaurativa: aquela que inclui uma lição que não estava no texto; b) destitutiva: aquela que exclui uma lição que estava no texto, sem substituição; c) substitutiva: aquela que substitui uma lição por outra; d) compensativa: aquela que é introduzida para contrabalançar outra variante; e) alternativas: aquelas que mantêm na mesma fonte diferentes versões da mesma, sem a escolha do autor ou copista⁵.

⁴ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Os erros textuais: aspectos e atitudes editoriais. *Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música*. Simpom: Rio de Janeiro, 2012, p.102.

⁵ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Os responsórios do Sábado Santo de David Perez (1711-1778)*. Estudo e edição crítica. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo, 2017, p.70.

Por fim, existe a interpolação, que pode ser entendida como uma alteração consciente do agente modificador. Por decisão própria, o copista altera a obra, passando, nesse momento, a ter sua atividade definida como algo entre um arranjador e o próprio compositor. Esse processo pode alterar em graus diversos o texto musical original.

A partir dessas informações comparativas entre as fontes, pode-se recriar ou propor uma recriação da gênese dessas cópias, a fim de obter uma ideia de sua linha sucessória, uma espécie de árvore genealógica de descendências, reconhecer uma consanguinidade entre elas, por meio de um *stemma*.

Além do estudo da recepção proposto neste trabalho, a *stemática* possibilitará uma visão do quanto as edições e as cópias analisadas podem representar maior ou menor aproximação com a ideia original do autor, tendo em vista, mais uma vez, que não há originais das obras analisadas neste estudo.

4.1 – Metodologia aplicada

Uma vez que as diversas fontes e edições dos *Responsórios Fúnebres* foram detalhadas no capítulo anterior, nesta seção será traçada a metodologia para o estudo da recepção a ser adotada. Inicialmente, a decisão mais preliminar e importante a ser tomada diz respeito à escolha de uma fonte-base para que o estudo comparativo possa ser desenvolvido.

Entre os critérios para a escolha da fonte-base, serão respondidas as seguintes perguntas: Esta deverá ser uma fonte de tradição ou uma edição? Qual a mais antiga? Qual a fonte mais confiável? Qual apresenta melhor leitura? Qual apresenta maior cuidado e detalhamento das informações musicais? Qual registra a obra na forma mais “completa” possível?

Esta etapa preliminar exige certo rigor de análise, posto que o perfil da fonte-base terá reflexos diretos sobre o resultado deste trabalho, tornando-se determinante que seja feita a escolha mais adequada dentro das possibilidades dos documentos coletados.

Vamos às perguntas e suas respectivas respostas:

1) Nossa fonte-base deve ser uma edição ou uma fonte de tradição?

Primeiramente, é válido recordar que as edições dos *Responsórios Fúnebres* foram feitas, modernamente, com base em fontes de tradição presentes em diferentes

arquivos. Desta forma, é necessário analisar as condições de cada arquivo para responder a tal indagação.

A edição de Carlos Alberto Figueiredo, de 2003, utilizou como principais fontes as cópias presentes no Museu da Música de Mariana. Na descrição delas, no capítulo anterior, foi relatado que não existe um conjunto completo da obra pertencente a um único copista, o que também se observou nas edições de Pontes, Monteiro Neto e Crowl Jr.

Nos arquivos utilizados por Figueiredo e Crowl Jr., as condições das cópias são bastante heterogêneas por conter partes corroídas, rasgadas e com rasuras, impossibilitando a leitura completa da informação musical. Há também cópias em ótimo estado de leitura, mas que não se apresentam em condições ideais por conter poucas partes cavas – como a CDO 05.041/C02 (que contém apenas a segunda flauta) ou a ACP2 (com a presença do baixo e do segundo violino apenas), conforme demonstra a Imagem 4.1, a seguir:



Imagem 4.1– Cópia CDO.02.225/CO04 com diversas avarias em seu documento.
Coleção Dom Oscar - Mariana (MG)

O fato de as partes cavas estarem incompletas nos arquivos de Mariana e de Ouro Preto pode também ser observado nas próprias edições, nas quais os autores indicam a utilização de outros arquivos para finalizar o trabalho. Neste caso, as cópias desses arquivos se completaram para fazer as edições possíveis.

Desta maneira, pode-se concluir que a melhor opção de fonte-base não são as edições propostas por esses renomados pesquisadores.

Na continuidade, será traçado o mesmo raciocínio para as edições de Pontes e de Monteiro Neto, que foram feitas com base nos manuscritos de Sabará, do maestro Gregório dos Santos.

Como já foi anteriormente destacado, essa coleção encontra-se incompleta, faltando a parte de soprano e a de contralto. Nas edições, ambos os pesquisadores informam que a parte faltante foi completada pelos arquivos de Mariana (no caso de Monteiro Neto) e de Ouro Preto (no caso de Pontes), sem detalhar qual a cópia utilizada. Aqui, é importante chamar a atenção para a parte da qual não dispomos – a de soprano, já que a voz aguda, em muitos casos, é responsável pela estrutura da melodia em obras desse período.

Fosse outra a parte faltante, a de baixo, por exemplo, a reconstituição poderia ser feita de maneira mais confiável, levando em conta a funcionalidade harmônica do baixo nesse período. Quando se trata de um instrumento ou de uma voz com sua função ligada à estrutura melódica, essa reconstituição é inviável em certos casos, pois é possível reconstituir acordes com um alto grau de acerto, mas não se pode reconstituir uma melodia com a mesma convicção.

Assim, ainda que as condições das cópias estejam em ótimo estado e que o copista José Nicodemos da Silva reúna, em sua história musical, todas as características que fazem dele um copista confiável, para o trabalho em questão não se considerou essa como a melhor opção para fonte-base.

Deste modo, conclui-se, portanto, que a fonte-base ideal para os propósitos do presente trabalho deve ser uma cópia de tradição.

2) Qual a fonte mais antiga?

A grande maioria das fontes coletadas foi datada pelos próprios arquivos em que as encontramos. Entre tantos manuscritos, o documento mais antigo é o OLS1, pertencente à Orquestra Lira Sanjoanense, copiado por Hermenegildo J. S. Trindade.

No próprio arquivo em São João del-Rei, encontram-se os dados bibliográficos desse copista⁶, que nasceu em 1806, em Ouro Preto, e se transferiu com a família para

⁶ Dados sobre copistas. Arquivo da Lira Sanjoanense [não publicado].

São João del-Rei no mesmo ano. Filiou-se à orquestra ainda jovem, ensinando música e copiando autores, principalmente mineiros, por toda sua vida, tendo em vista a enorme quantidade de cópias de sua autoria encontradas atualmente.

Trindade foi diretor-regente da orquestra em dois períodos: de 1855 a 1864 e de 1871 a 1875. Sua habilidade musical pode ser comprovada com inúmeros solos ao pregador dedicados a ele por um compositor contemporâneo, Padre José Maria Xavier (1819-1887), assim como o fato de ter sido convocado pela Justiça para ser avaliador de música e instrumentos no “inventário de bens deixados por Lourenço José Fernandes Braziel”, no ano de 1833 [sic].

As cópias dos arquivos de Ouro Preto que têm data registrada são as dos copistas Marçal (1880) e Arnon (1889). Em Itabira, encontrou-se registrada a cópia de Zéca A. (1885). Em Sabará, José Nicodemos da Silva executou seu trabalho em 1897. Por fim, em São João del-Rei, foram encontradas as cópias de Joaquim Pedro Pereira Passos (1893) e de Agostinho Mateus Assis (1965).

Sabendo-se que Hermenegildo J. S. Trindade faleceu em 1887, fica latente o fato de que a sua cópia é anterior a todas as outras realizadas pelos copistas acima identificados. Não havendo uma datação das outras cópias, e levando em conta o ano de morte de Castro Lobo (1834) e o período em que Hermenegildo foi regente da orquestra em São João del-Rei (1855), pode-se constatar, com alto grau de acerto, que essa seria a cópia mais antiga dos *Responsórios Fúnebres*.

3) Qual a fonte mais confiável?

A confiabilidade de manuscritos de tradição está diretamente ligada à figura de quem executa a cópia, conforme descrição acima de erros e variantes. Assim, para definir o grau de confiabilidade, é necessário conhecer minimamente a história de vida dos copistas identificados e analisar suas cópias. Sobre Hermenegildo J. S. Trindade, por exemplo, sabe-se que teve uma sólida formação musical e que suas cópias são de extremo cuidado, com bela caligrafia e com informação musical detalhada.

Os demais copistas de São João del-Rei também têm suas atividades ligadas às suas orquestras de origem – Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos. Entre eles, sabemos da ampla atividade musical de destaque de Martiniano Ribeiro Bastos e de Presciliano José da Silva, o que os coloca no rol de copistas altamente confiáveis.

Em Itabira e Sabará, também há, na história da música brasileira, diversas citações a José Nicodemos da Silva⁷ e, principalmente, a Vicente Ferreira do Espírito Santo⁸, copista de quem se tem, infelizmente, apenas a cópia da parte de primeiro violino disponível no acervo.

A respeito das demais cópias, não constam informações detalhadas sobre os copistas, o que não diminui a confiabilidade, mas restringe o seu grau.

Mesmo que a atividade de copista esteja diretamente ligada à atividade musical, é certo que o grau de conhecimento sobre o assunto deva ser estimado em algum conhecimento mínimo. Convém lembrar, mais uma vez, que a não existência de manuscrito autógrafo dificulta uma referência de confiabilidade precisa, fazendo com que a melhor estratégia para trabalhar com uma fonte-base confiável seja voltar as atenções àqueles copistas de quem se dispõe de informações sobre seu trabalho musical.

Assim, pode-se concluir, como resposta a essa pergunta, que quatro nomes devem ser considerados como fontes mais confiáveis: Hermenegildo J. S. Trindade, Ribeiro Bastos, Presciliano José da Silva e José Nicodemos da Silva.

Sabendo que as cópias de José Nicodemos, Ribeiro Bastos e Presciliano estão incompletas, pode-se apontar como resposta a essa questão o nome de Hermenegildo J. S. Trindade.

4) Qual apresenta melhor leitura?

Quanto ao critério de leitura, os manuscritos dos arquivos de São João del-Rei e da Sociedade Musical Euterpe Itabirana estão em ótimo estado, apresentando uma bela caligrafia e permitindo uma leitura clara do material. Em Sabará, no acervo de Vespasiano Gregório dos Santos, as condições são heterogêneas, com problemas nas partes cavas de violinos I e II e violas, em que se constatam informações musicais perdidas devido ao estado de corrosão do papel.

Já os arquivos de Ouro Preto e Mariana apresentam alguns problemas de conservação. Neles foram encontradas cópias corroídas pela ação da tinta (formulada à base de ferro), além de manchas e rasgos que acarretam a perda da informação musical.

⁷ PONTES, Márcio Miranda. CD-ROM: Catálogo de manuscritos musicais presentes no acervo do maestro Vespasiano Gregório dos Santos – um relatório. *Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical*. Mariana: Fundarq, 2004, p.243-248.

⁸ *Memórias musicais de Belo Horizonte – século XIX*. Disponível em: www.memoriasmusicais.com.br. Acesso em: 23 set. 2017.

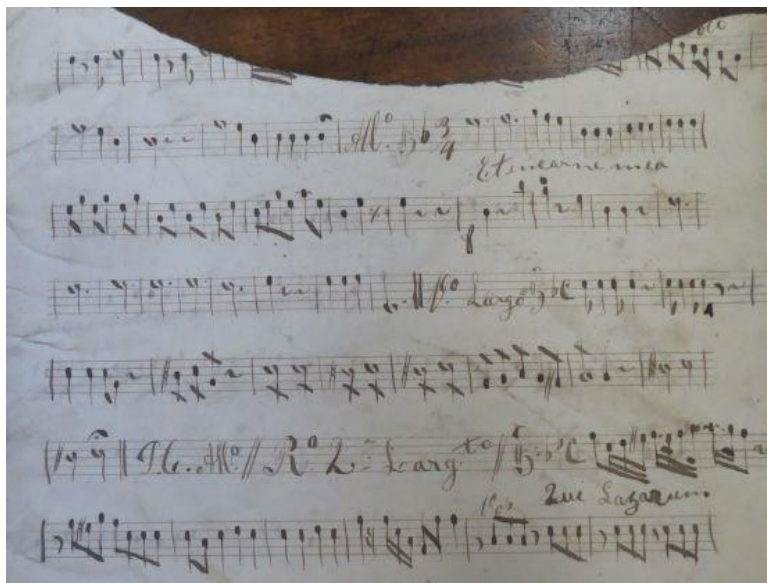
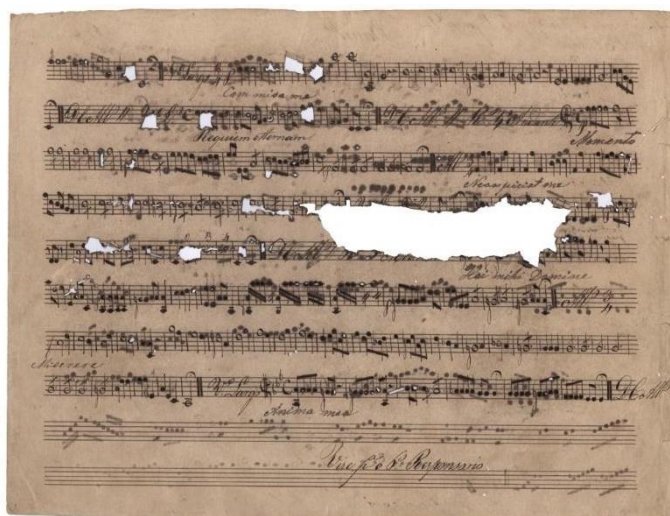


Imagem 4.2 – Cópia ACP4 com rasgos. Copista: Marçal Ricardo.
Coleção Curt Lange - Ouro Preto (MG)



museu da
música de
mariana

BrMgMna MMM CDO.05.041 C01 (im.06) Bx1 (sf.01b).f.01v

30,5 x 23,0 cm

Imagem 4.3 – Cópia CDO.05.041/CO1 com avarias por corrosão do material.
Coleção Dom Oscar - Mariana (MG)

À vista disso, pode-se responder a essa pergunta apontando as cópias da cidade de São João del-Rei – ambos os arquivos em voga – e as da Sociedade Musical Euterpe Itabirana, de Itabira, como as que melhor apresentam leitura completa das informações musicais contidas.

5) Qual apresenta maior cuidado e detalhamento da informação musical?

Para responder a essa pergunta, serão avaliadas, caso a caso, as fontes presentes em cada um dos cinco arquivos aqui tratados. Para tanto, nos atentaremos às informações contidas nas estruturas e lições que compõem a obra analisada neste trabalho, seguindo esta ordem: da macro à microinformação.

As cópias do Arquivo Curt Lange, da Casa do Pilar, em Ouro Preto, apresentam, em sua totalidade, o título da obra, mesmo que seja apenas *Responsórios*, com o devido crédito ao compositor, João de Deus – omitindo o restante do nome, Castro Lobo. Cada responsório está nitidamente numerado com algarismos arábicos e podemos observar cada movimento escrito de forma clara. Tais informações são encontradas em todas as cópias.

De forma homogênea, as cópias apresentam pouquíssimas informações sobre a dinâmica e, em alguns casos, não há nenhum registro. Pontualmente, encontramos algumas marcações, mas sempre indicações de “forte” ou “piano”. No caso de articulações, ocorre o mesmo: pouquíssima informação; em algumas lições, encontramos somente indicações de ligaduras.



Imagem 4.4 – Detalhe de dinâmica na cópia ACPI. Copista: Cassado.
Coleção Curt Lange - Ouro Preto (MG)

Chamamos a atenção, em particular, para as cópias de Cassado (ACPI), em que a colocação do texto nas partes cavas do coro, em todas as vozes, foi feita de forma clara e com extremo cuidado, com precisão entre a nota e o texto ou sílaba em questão.

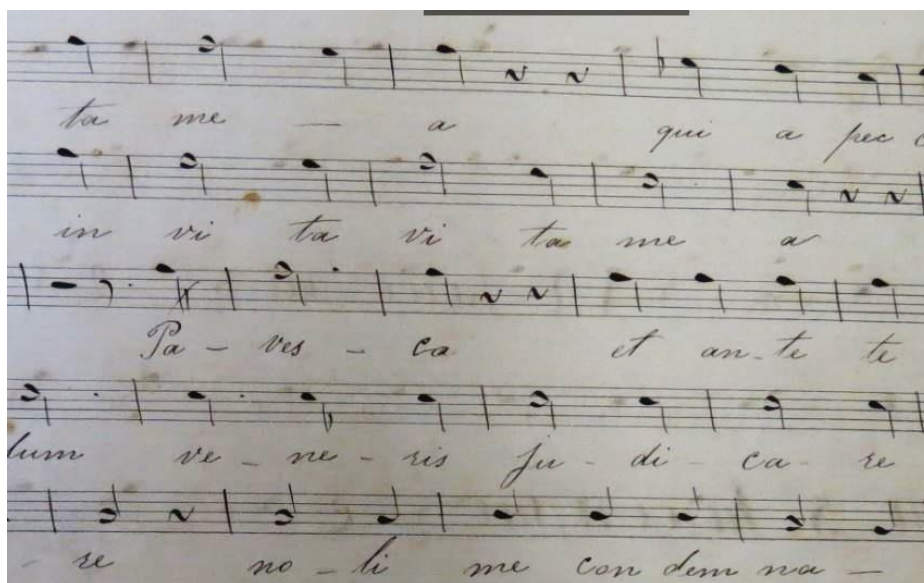


Imagem 4.5 – Cópia ACP1 (detalhe do texto). Copista: Cassado. Coleção Curt Lange - Ouro Preto (MG)

As cópias do Arquivo do Museu da Música de Mariana seguem o mesmo padrão das anteriores, apresentando o título da obra, com indicação do compositor também como João de Deus, omitindo o restante do nome. Os *Responsórios* estão numerados com algarismos arábicos e cada movimento está indicado de forma clara.

Encontramos as dinâmicas de maneira mais presente nas partes cavas, sendo, em sua totalidade, indicações de “forte” e de “piano”. Nota-se, de modo geral, a ausência de elementos de articulação – até mesmo de ligaduras. No caso das partes vocais, o texto foi colocado de forma mais cursiva, porém mantendo o cuidado com a sincronia entre as notas e o texto.

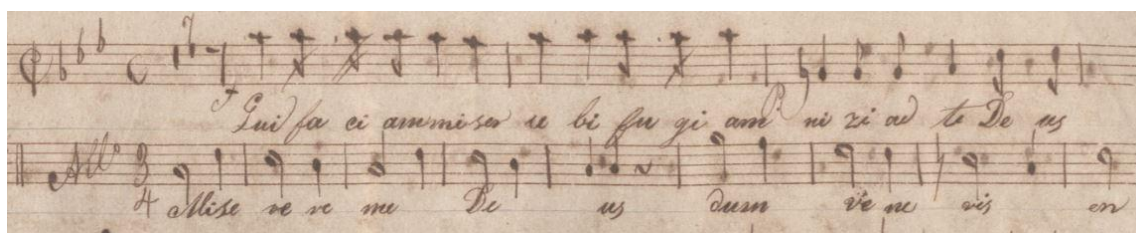


Imagem 4.6 – Detalhe do texto mais cursivo/indicação de dinâmica/indicação do movimento. Cópia CDO.02.225/C05. Coleção Dom Oscar - Mariana (MG)

No arquivo de Sabará, a condição dos manuscritos pode ser dividida em dois grupos distintos: no primeiro, encontram-se as cópias com boas condições de leitura, quais sejam, flauta I, flauta II, trompas, trompetes, violoncelo, contrabaixo, tenor e

baixo vocal; no segundo, composto pelos violinos I e II e violas, encontram-se cópias corroídas, com danos às informações escritas.

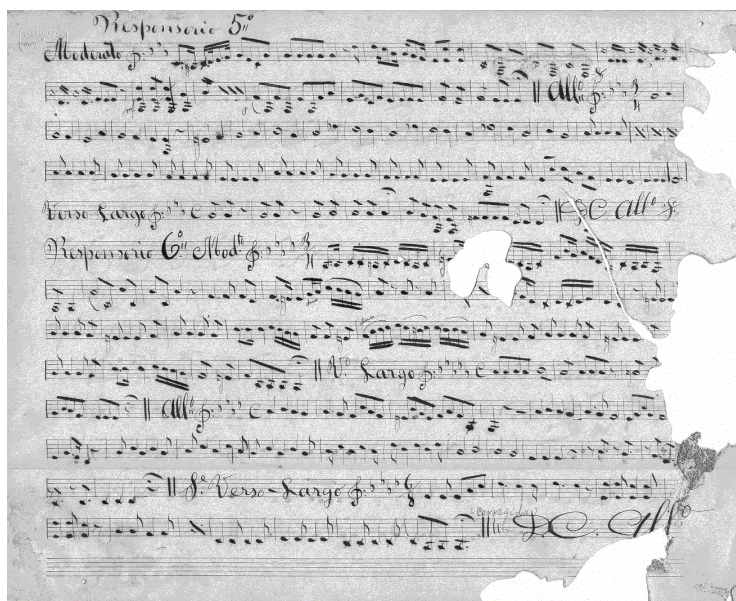


Imagem 4.7 – Fonte AGS. Manuscrito correspondente ao violino II.
Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos - Sabará (MG)

A parte de primeiro violino diferencia-se das demais quanto ao detalhamento das informações. Nela, verificam-se, em grande número, indicações de dinâmicas que vão desde o “pianíssimo”, passando pelo “piano” e “forte”, chegando ao “fortíssimo” em alguns acordes. Observam-se ligaduras em grande número colocadas por toda a obra. As demais partes cavas não seguem esse modelo; são exatamente o oposto, variando entre a raridade e a ausência de dinâmicas e articulações.

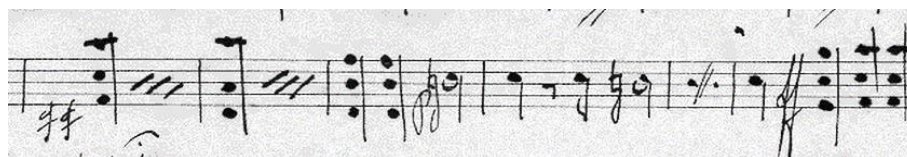


Imagem 4.8 – Fonte AGS. Cópia correspondente ao violino I/detalhe da dinâmica.
Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos - Sabará (MG)

Quanto à informação da obra, percebeu-se uma variação do nome em todas as partes: são identificadas como *Responsórios* do Padre João de Deus, excluindo a sua função litúrgica, a palavra “fúnebre”. Os movimentos e a indicação de tempos estão bem claros, em números arábicos e com grande destaque, mas a caligrafia se altera

consideravelmente em algumas cópias, tornando a leitura menos legível para alguns instrumentos.

Na cidade de Itabira, as cópias da Sociedade Musical Euterpe Itabirana apresentam como aspecto positivo o fato de estar em ótimo estado de conservação. Entretanto, há comprometimento do conteúdo, pois existe pouco detalhamento das informações musicais, com exceção da cópia do primeiro violino, feita por Vicente Ferreira do Espírito Santo, com bela caligrafia e indicações de articulações e dinâmicas.

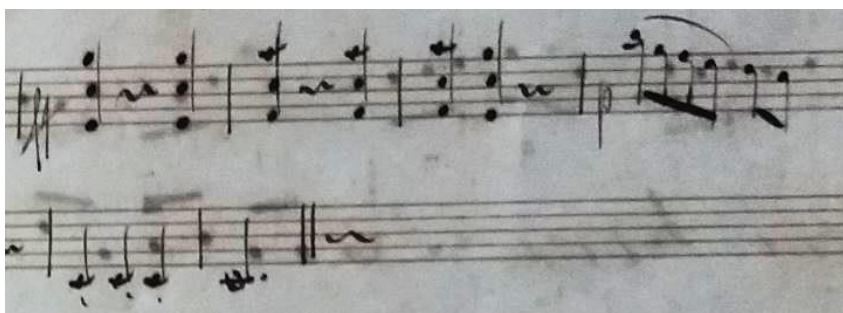


Imagem 4.9 – Fonte SMEI 0121. Cópia de violino I feita por Vicente Ferreira do Espírito Santo (detalhe de dinâmica/detalhe de articulação). Arquivo Sociedade Euterpe Itabirana - Itabira (MG)

As partes cavas do coro não apresentam o nome da obra nem do compositor, mas as demais trazem claramente a sucessão de responsórios e, de forma análoga às cópias de Sabará, o nome da obra como *Responsórios do Padre João de Deus*, não levando em conta a liturgia (fúnebre) ou o nome completo do compositor: João de Deus de Castro Lobo.

Por fim, respeitante aos arquivos de São João del-Rei. Na Lira Sanjoanense, as cópias de Hermenegildo J. S. Trindade são claras e contêm muitas informações de dinâmicas e de articulações. Podem ser observadas as indicações de crescendo, “fortíssimo”, “forte”, “piano” e até “pianíssimo”, ligaduras e pontos nas notas (*staccato* ou *spiccato*). O cuidado ao transmitir essas informações é observado ao longo de todo o material.

Para manter a conservação do manuscrito, uma película de plástico foi adicionada às cópias, o que resultou na dificuldade de obter uma imagem fotográfica nítida do material, devido ao reflexo produzido pela cobertura plástica. Com as cópias em mãos, esse efeito não ocorre: a leitura é clara e sem distorções.

As cópias de Irênio Batista Lopes seguem o mesmo padrão de qualidade das de Hermenegildo J. S. Trindade, em todos os detalhes, e identificam a obra como

Responsórios Fúnebres pelo Padre João de Deus, omitindo também o sobrenome do compositor. Os movimentos e andamentos apresentam-se de forma clara e precisa. A caligrafia é primorosa e, por não haver a película protetora, as fotografias desse material têm ótima qualidade.

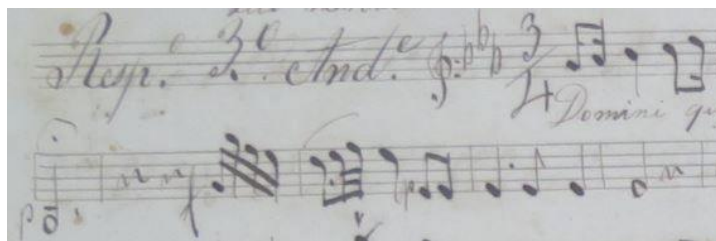


Imagem 4.10 – Detalhe do movimento/andamento/dinâmica e articulação.
Copista: Irênio Batista Lopes. Arquivo Lira Sanjoanense -São João del-Rei (MG)

Joaquim Pedro Pereira Passos, com cópias também encontradas no arquivo da Lira Sanjoanense, não mantém a estética e a precisão de informações de seus antecessores. Suas cópias apresentam muitas rasuras e muitas correções de notas, o que gera uma série de dúvidas, visto que não há um “cancelamento”, um “corte” da nota errada, mas sim sobreposição das duas informações, como exemplifica a Imagem 4.11, a seguir:

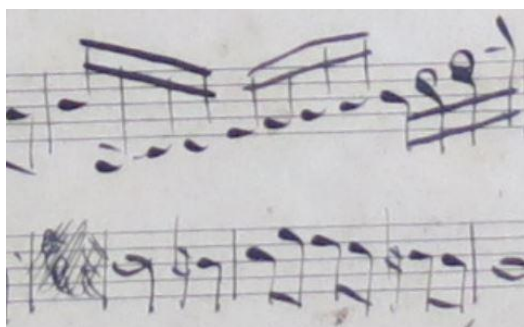


Imagem 4.11 – Violino I – Detalhe de correção de nota/detalhe de rasuras.
Copista: Joaquim Pereira Passos. Arquivo Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

Quanto às partes do coro, de maneira generalizada, o texto foi escrito de forma extremamente cursiva, não permitindo, portanto, que se tenha uma identificação precisa entre a nota a ser cantada e o texto a ser expresso. A identificação dos responsórios não é clara, a ponto de haver marcações a caneta nos manuscritos para facilitar a identificação.

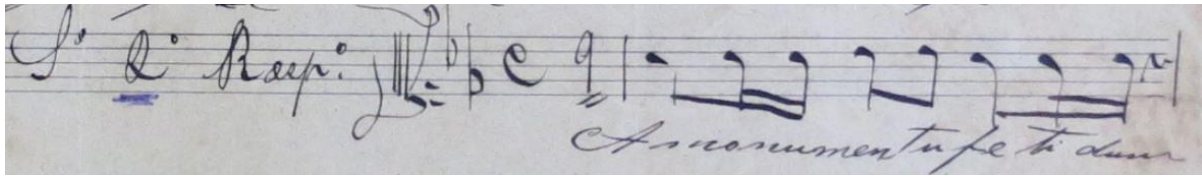


Imagem 4.12 – Detalhe de escrita cursiva e movimento. Parte de soprano. Copista: Joaquim Pereira Passos. Arquivo Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

Há ainda outro copista, também da Lira, Agostinho Mateus de Assis, cujo documento foi elaborado a caneta em 1965. Considerando a grande distância temporal (de exatos 133 anos) entre o ano de falecimento do compositor (1832) e a data da realização da cópia, esse documento será descartado como texto-base para referência neste estudo da recepção.

Vamos à única cópia pertencente ao arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos, feita a duas mãos, por Ribeiro Bastos e Presciliano José da Silva. Ambos os músicos e copistas trabalharam na mesma instituição. Na ausência de um deles, ficava o outro incumbido das atividades da orquestra, tanto de apresentação quanto de trabalhos ditos de “escritório” – entre eles, as cópias de partituras.

Quanto aos dados biográficos, sabe-se que Ribeiro Bastos nasceu em 1834 e que Presciliano nasceu em 1854, perfazendo, entre eles, uma diferença de idade de 20 anos. A ampla formação musical de ambos fez deles não só copistas, mas também compositores. No caso de Presciliano, há anotações no próprio arquivo da orquestra sobre uma ópera de sua autoria: *Ganganelle*⁹.

No arquivo, todo o material se encontra armazenado na mesma pasta, tratado como uma coleção única. Embora os copistas estejam entre os de maior grau de confiabilidade, é imprescindível que, por rigor científico, leve-se em consideração as diferenças inerentes a cada individualidade e também o fato de pertencerem a gerações distintas por conta da diferença de idade. Assim, a fim de buscar uma cópia de referência para a base de comparação subjacente a este trabalho, o material de ambos se insere na categoria de incompleto.

⁹ Dados sobre copistas que atuaram em São João del-Rei. Arquivo da Lira Sanjoanense [não publicado].

É preciso ressaltar que, na fase posterior de comparação com a cópia-base já escolhida e devidamente preparada para o estudo comparativo, essa coleção será tratada como uma coleção única. Quanto às informações contidas no material em si, foram encontradas, como esperado, cópias de extremo cuidado, com ampla informação musical e grande detalhamento de dinâmicas e articulações.

Mais uma vez, com base nas razões acima expostas, pode-se ratificar que a cópia de Hermenegildo J. S. Trindade figura como uma das que contêm maior detalhamento das informações musicais.

6) Qual registra a obra na forma mais “completa” possível?

Empregou-se a palavra *completa* entre aspas pelo fato de que, liturgicamente, os ofícios apresentam padrão de nove, enquanto as partes dos *Responsórios Fúnebres* do Padre João de Deus de Castro Lobo encontradas contêm referências variadas, ora apresentando música para seis, ora para sete, ora para nove. Desse modo, a obra, de acordo com a literatura, é considerada incompleta, como já se afirmou anteriormente. Assim, adotando o paradigma do rigor científico mais uma vez, faz-se pertinente colocar lado a lado a macroestrutura de nossas cópias.

De forma simples e direta, chega-se à seguinte condição – já apresentada no capítulo anterior – sobre a descrição do conteúdo de cada arquivo:

Cópias contendo do 1º ao 9º Responsório	OLS1; OLS2; OLS3; ORB1.
Cópias contendo do 1º ao 7º Responsório	ACP2; ACP5; ACP6; CDO.01.237 C01; CDO.02.225 C01; CDO.02.225 C02; CDO.02.225 C04; CDO.02.225 C05; CDO.02.225 C07; AGS; SMEI021.
Cópias contendo do 1º ao 6º Responsório	OLS3; ACP1; ACP3; ACP6; CDO.01.237 C02; CDO.02.225 C03; CDO.05.041 C01; CDO.05.041 C02; SMEI021.

Quadro 4.1 – Conteúdos de cada arquivo

Como resposta à última pergunta, quatro cópias retratam os nove *Responsórios*: OLS1, de Hermenegildo J. S. Trindade; OLS2, de autoria de Irênio Batista Lopes;

OLS3, de Joaquim Pedro Pereira Passo; e ORB1, de Ribeiro Bastos e Presciliano José da Silva.

A fonte-base escolhida

Concluimos que a fonte-base para o presente trabalho do estudo da recepção será a cópia de Hermenegildo J. S. Trindade – OLS1. Tal decisão se ancora na cuidadosa análise acima acerca do perfil das fontes, dando solidez à escolha e conferindo inequívoco respaldo à continuidade do estudo.

Prosseguindo no percurso da metodologia, a etapa seguinte será preparar a fonte-base para o estudo comparativo. Devemos, aqui, escolher o tipo de edição para este trabalho. Os tipos de edição podem variar de acordo com autores que se dedicam a esta literatura, mas aqui vamos seguir a linha descrita por Figueiredo (2007), conforme suas palavras:

[...] Organizei esses tipos de edição em três grupos: 1 - edições não críticas: fac-similar, diplomática e prática; 2 - edições teóricas: genética e aberta; 3 - edição crítica e Urtext¹⁰.

A natureza de nossa análise da recepção e a ausência do manuscrito autógrafo por tantas vezes enfatizada neste texto nos levam a evitar a linha de edições teóricas, crítica e Urtext, por serem edições que pressupõem que a partitura final tenha a interferência direta do editor, transformando as informações da fonte manuscrita e adicionando a ela as modificações do editor no texto musical. Tal fato, em nossa opinião, aumenta ainda mais a distância do pensamento original do autor, contaminando o estudo que pretendemos.

¹⁰ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*. Teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo, 2014, p.57.

Entre as opções não críticas, vamos excluir a edição prática. Essa edição é indicada exclusivamente para executantes da obra, pois esses mesmos aspectos da performance musical vão adicionar ao texto musical informações pertinentes à sua execução pública, desvirtuando as informações e perdendo totalmente o sentido da proposta deste trabalho. Já a fac-similar não atende ao objetivo que buscamos, pois não se pode ter uma cópia digital impressa pela falta de partituração, além da dificuldade de leitura e de análise dos dados a um nível de confiança dos resultados.

Portanto, acreditamos que a melhor escolha para concretizar tal tarefa seja fazer uma transcrição diplomática do documento de Hermenegildo J. S. Trindade, ou seja, fazer a transcrição do material de forma fiel às informações contidas no original.

O texto gerado pela edição ou transcrição diplomática deve refletir, na medida do possível, aquilo que está fixado na fonte. Ferder (1987:139) chama a atenção para os limites estritos a serem adotados na transcrição diplomática: a não substituição de claves antigas, a não modificação do layout do material; quando se trata de partitura, a não diminuição de valores utilizados, deixando em aberto, apenas, a questão da possível partituração de obras transmitidas através de partes¹¹.

A partir da definição acima, faz-se necessária a delimitação em relação ao caso que aqui está sendo tratado, qual seja, a criação de uma fonte-base para o estudo comparativo da recepção na obra de João de Deus de Castro Lobo. Assim, será elaborada uma partituração própria. Mais uma vez, esclarecemos que, no caso em questão, a obra foi transmitida por partes cavas e que a partitura não existe.

¹¹ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*. Teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo, 2014, p.63.

4.2 – As fontes e edições utilizadas

O próximo passo na metodologia deste trabalho é determinar quais edições e manuscritos serão utilizados no estudo comparativo. Excluindo a OLS1, que foi escolhida como fonte-base, serão definidas quais outras fontes, de quais arquivos e também quais edições serão consideradas para este estudo.

A importância dos arquivos da cidade de São João del-Rei e a condição em que os manuscritos se apresentam nos levam a incluí-los em sua totalidade, como presença obrigatória neste projeto. Além do ótimo estado de conservação, da leitura fácil e da vasta informação musical disponível, as cópias OLS2, OLS3, OLS4 e ORB1 representam épocas diferentes – séculos XIX e XX –, representando um amplo espectro temporal que vem ao encontro do objetivo de traçar um estudo da recepção.

Quanto à Coleção Curt Lange da Casa do Pilar, na cidade de Ouro Preto, as condições das cópias são bastante heterogêneas. A única fonte que se apresenta em melhores condições é a ACP1, a qual será selecionada para este estudo. As demais, pelas condições que se apresentam, serão descartadas para este efeito.

Importa lembrar que, em todo material pesquisado, há casos de fontes rasgadas, em que se perdeu boa parte da informação musical (como a ACP4), e fontes nas quais foram encontradas apenas uma parte cava, mesmo assim incompleta (como a ACP2). As demais fontes, ACP3, ACP5 e ACP6, têm somente o manuscrito de um único instrumento, o que fez com que, automaticamente, fossem descartadas neste estudo comparativo.

Entretanto, a edição feita por Harry Crowl Jr. em 1986, que tem como base os manuscritos pertencentes à Casa do Pilar, será selecionada e utilizada em nossa análise comparativa. Assim, de certa forma, teremos todo o arquivo da Casa do Pilar representado neste estudo, além da inserção, no estudo comparativo, de um primeiro embate entre cópia de tradição e edição moderna.

No Museu da Música de Mariana, conserva-se a maior concentração de conjuntos de manuscritos. Todavia, nenhum deles se encontra completo e as informações musicais que neles constam também são bastante heterogêneas. Acresce que não há qualquer conjunto com números expressivos de partes instrumentais – a grande maioria traz um exemplar copiado ou no máximo dois.

Excetua-se a cópia CDO.02.225 CO7, que contém a parte coral completa, mas que se apresenta com excesso de corrosão (em razão da tinta utilizada à época,

formulada à base de ferro), o que dificulta a leitura do documento. Por essa razão, será feita a opção de não utilizar qualquer delas neste estudo, mas de considerar a edição publicada por Carlos Alberto Figueiredo, feita pela Fundarq em 2003, como representante desse arquivo.

Essa edição, publicada na coleção Restauração e Difusão de Partituras, pode ser considerada a principal edição dessa obra e também um marco referencial na história da musicologia brasileira. Além de ser uma edição crítica, a equipe musicológica que a idealizou conta com os principais nomes do cenário musical brasileiro, como Carlos Alberto Figueiredo, Paulo Castagna, André Guerra Cotta, Marcelo Hazan, entre outros.

Já o arquivo do Maestro Gregório dos Santos, situado em Sabará, traz cópias de José Nicodemos da Silva e duas edições: de Monteiro Neto, de 2007; e de Pontes, de 2008. Ambas as edições carecem de um aparato crítico, mas em Pontes encontram-se detalhados os “aspectos editoriais” seguidos pelo autor. Todavia, salienta-se um fato em especial: a ausência das partes de soprano e de contralto no arquivo em questão.

No trabalho de Pontes, consta a informação de que a edição foi feita em conjunto com as cópias contidas na Casa do Pilar, que, certamente, completaram o material faltante. Já em Monteiro Neto, consta apenas a informação sobre a parte de contralto, em que o autor agradece a Harry Crowl Jr. a cessão de tal parte para completar sua edição. Sobre esse documento, há duas questões a serem consideradas: não há informação sobre a procedência da parte de soprano e também não fica explícito qual material Crowl Jr. emprestou a Monteiro Neto – se foi a cópia manuscrita ou se foi a parte editada por ele.

A ocorrência de informações conflitantes no trabalho de Monteiro Neto faz com que essa edição seja desconsiderada neste trabalho. As decisões editoriais vão variar se a parte utilizada for uma fonte de tradição ou uma fonte editada, já que esta última contém as correções resultantes das decisões editoriais de Harry Crowl Jr.

À vista disso, a utilização da fonte editada, neste caso (contralto), poderá causar mudanças profundas na edição de Monteiro Neto, influenciando algumas de suas decisões e atrelando-as às partes cavas, criando um efeito que pode vir a produzir falsas conclusões em nosso estudo da recepção. Lembramos, mais uma vez, a respeito da ausência da partitura autógrafa do compositor.

Assim, a única edição moderna das fontes de Sabará a ser utilizada será a realizada por Pontes. Já as partes manuscritas desse arquivo serão utilizadas em sua totalidade, posto que a importância do arquivo, das informações contidas nas partes e a

história de seu copista já foram descritas neste capítulo. Por fim, será efetuado um segundo embate entre cópia de tradição e edição moderna.

O arquivo de Itabira, da Sociedade Musical Euterpe Itabirana (SMEI), será utilizado neste estudo, de acordo com a designação no capítulo anterior. Ele mostra, pelas mãos de quatro copistas (um deles não identificado), a obra aqui em questão. Esse conjunto, porém, será tratado como fonte única, da mesma forma como foi tratado à época por esses copistas, que focaram seu trabalho em ter os *Responsórios Fúnebres* completos.

Isto posto, apresentamos os quadros a seguir como um conteúdo resumido das sete fontes e das três edições que serão utilizadas no presente estudo comparativo:

Fontes	Ano	Copista	Arquivo
OLS2	N/I	Irênio Batista Lopes	São João del-Rei
OLS3	1888	Joaquim Pedro Pereira Passos	São João del-Rei
OLS4	1965	Agostinho Mateus de Assis	São João del-Rei
ORB1	N/I	Ribeiro Bastos / Presciliano José da Silva	São João del-Rei
ACP1	1890	Cassado	Ouro Preto
AGS	1897	José Nicodemos da Silva	Sabará
SMEI	1885	V. F. Espírito Santo / A. H. de Albuquerque / Zéca A.	Itabira

Quadro 4.2 – Fontes utilizadas no estudo comparativo

Edição	Ano	Autor	Arquivo
HCJR	1996	Harry Crowl Jr.	Ouro Preto
CAFIG	2003	Carlos Alberto Figueiredo	Mariana
MMP	2007	Márcio Miranda Pontes	Sabará

Quadro 4.3 – Edições utilizadas no estudo comparativo

4.3 – Estudo comparativo

O estudo comparativo se inicia com uma descrição detalhada de cada um dos manuscritos escolhidos para este efeito, começando, inclusive, com a fonte-base, utilizada para a elaboração da transcrição diplomática.

Fonte OLS1

Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, sem indicação de data [séc. XIX].

Copista: Hermenegildo J. S. Trindade. Número de Catálogo: OLS 0356.

Partituras: S, A, T, B, VI1, VIII, VIa, BxI, BxII, FII, FIII, TpaI, TpaII.

Responsórios Fúnebres

Observações:

1. Consta a assinatura do copista.
2. Consta a referência ao autor. Nas partes cavas de violino II: “P^{lo}. P^e. J. D^s”; e de baixo instrumental I: “P^{lo}. P^e. João de D^s”.
3. Na parte de baixo instrumental II, está escrito, a caneta, “violoncelo” e a palavra “obrigado”.

O documento é constituído de 78 páginas não numeradas, com orientação horizontal, 10 pentagramas em cada parte cava e notações musicais escritas na frente e no verso do papel.

Claves: soprano {C1}; contralto {C3}, tenor {C4}, baixo {F4}, trompas {F4}.

Demais instrumentos estão nas claves usuais.

Fonte OLS2

Arquivo da Lira Sanjoanense, sem indicação de data [séc. XIX].

Copista: Irênio Batista Lopes. Número de catálogo: OLS 0356.

Partituras: S, A, T, B, VI1, VIII, VIa, BxI, BxII, FlaI, FlaII, TpaI, TpaII.

Responsórios Fúnebres pelo P.^e João de Deus

Observações:

1. Consta a assinatura do copista.
2. Existem partes duplicadas de primeiro violino e clarineta, que traz a mesma escrita da primeira flauta.

O documento é constituído de 78 páginas não numeradas, com orientação horizontal, 10 pentagramas nas partes das trompas I e II e do baixo instrumental I, e 12

pentagramas nas demais partes. Todas as partes contêm notações musicais que aparecem escritas na frente e no verso do papel.

Claves: soprano {C1}; contralto {C3}, tenor {C4}, baixo {F4}, trompas {F4}.
Demais instrumentos estão nas claves usuais.

Fonte OLS3

Arquivo da Lira Sanjoanense, datada de 1888.

Copista: Joaquim Pereira Passos. Número de catálogo: OLS0356.

Partituras: S, A, T, B, VII, VIII, VIa, BxI, BxII, FII, FIII, TpaI, TpaII.

Responsórios

Observações:

1. Consta a assinatura do copista.
2. Consta a referência ao autor na capa dura que abriga todo o material, na qual também se encontra a data da cópia escrita.
3. O papel traz um carimbo em todas as partes, com os dizeres: “Agostinho Matheus de Assis/Tabelião do 2º. Ofício/Resende Costa-Minas”. Resende Costa é uma cidade situada a 57 quilômetros ao norte de São João del-Rei.
4. Na mesma capa dura que abriga as cópias, consta a informação de Agostinho Matheus de Assis como proprietário do material e a indicação de que o copista, Joaquim, seria sogro de Agostinho.

O documento é constituído de 34 páginas não numeradas, com orientação horizontal, 12 pentagramas nas partes do coro e 14 pentagramas nas demais partes. Todas com notações musicais escritas na frente e no verso do papel.

Claves: soprano {C1}; contralto {C3}, tenor {C4}, baixo {F4}, trompas {F4}.
Demais instrumentos estão nas claves usuais.

Fonte OLS4

Arquivo da Lira Sanjoanense, datado de 1965.

Copista: Agostinho Mateus de Assis. Número de catálogo: OLS0356.

Partituras: S, A, T, B, VII, VIII, VIa, BxI, BxII, FII, FIII, TpaI, TpaII.

Ofício Fúnebre

Observações:

1. Consta a assinatura do copista.

2. Consta a referência ao autor em um papel colado no anverso do envelope que abriga todo o material, no qual também se encontra a data da cópia escrita.
3. Neste papel, está grafado o nome de Agostinho Matheus de Assis como proprietário do material.

O documento é constituído de 81 páginas não numeradas, com orientação horizontal, 10 pentagramas nas partes cavas e notações musicais escritas na frente e no verso do papel. A cópia é toda feita com caneta de tinta azul.

Claves: soprano {C1}; contralto {C3}, tenor {C4}, baixo {F4}, trompas {F4}. Demais instrumentos estão nas claves usuais.

Fonte ORB1

Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos, sem indicação de data [séc. XIX].
Copistas: Ribeiro Bastos e Presciliano José da Silva. Número de catálogo: 02705.

Partituras: S, A, T, B, V11, V12, Vla, BxI, BxII, FII, FIII, TpaI, TpaII.

Responsórios Fúnebres pelo P.^e João de Deus

Observações:

1. Consta apenas a assinatura do copista Ribeiro Bastos.
2. Consta a referência ao autor na capa dura que abriga todo o material, na qual também se encontra a assinatura do copista Ribeiro Bastos.
3. O papel traz um carimbo nas partes cavas do coro, violino I, trompas I, trompas II, flauta I, flauta II, baixo I e baixo II com o seguinte enunciado: “Orquestra Ribeiro Bastos/São João del-Rei”.

O documento é constituído de 107 páginas não numeradas, assim divididas: partes cavas do coro com orientação vertical e 12 pentagramas em cada uma delas; partes cavas instrumentais com orientação horizontal e 10 pentagramas em cada uma dessas partes. Todas com notações musicais escritas na frente e no verso do papel.

As partes cavas que trazem o carimbo acima referido foram copiadas por Ribeiro Bastos; as outras, ou seja, violino I e viola, foram copiadas por Presciliano José da Silva.

Claves: soprano {C1}; contralto {C3}, tenor {C4}, baixo {F4}, trompas {G}. Demais instrumentos estão nas claves usuais.

Fonte ACP1

Arquivo da Casa do Pilar, Coleção Curt Lange, datada de 1890.

Copista: Cassado. Número de Catálogo: CL-030.

Partituras: S, A, T, B, VI1, VI2, VIa, BxI, BxII, FII, TpaI, TpaII.

Responsórios de Defunctos pelo P.^e João de Deus

Observações:

1. Consta a assinatura do copista.
2. Consta a referência ao autor em todas as partes cavas.
3. O papel traz o carimbo “Justino da Conceição” em todas as partes cavas, atestando a propriedade do material.

O documento é constituído de 62 páginas não numeradas, com orientação horizontal e 10 pentagramas em cada uma delas. As notações musicais estão escritas na frente e no verso do papel.

Claves: soprano {C1}; contralto {C3}, tenor {C4}, baixo {F4}, trompas {F4}. Demais instrumentos estão nas claves usuais.

Fonte AGS

Arquivo do Maestro Gregório dos Santos.

Copista: José Nicodemos da Silva. Número de Catálogo: 023.

Partituras: T, B, VI1, VIII, VIa, Vc, Bx, FII, TpaI, TpaII, TptI, Tpt II e Har.

Responsórios do P.^e João de Deus

Observações:

1. Consta a assinatura do copista.
2. Consta a referência ao autor em todas as partes cavas.
3. Na capa da coleção, está indicada a data de 10 de novembro de 1897.

O documento é constituído de 62 páginas não numeradas, assim divididas: com orientação vertical, tem-se as partes cavas de tenor, contrabaixo e harmonium com 14 pentagramas; já as partes de baixo vocal, flauta I, flauta II, trompete I, trompete II, trompa I, trompa II, viola, violino I e violino II têm orientação horizontal e 14 pentagramas. As notações musicais estão escritas na frente e no verso do papel.

Claves: tenor {C4}, baixo {F4}, trompas {F4}. Demais instrumentos estão nas claves usuais.

Fonte SMEI

Arquivo da Sociedade Musical Euterpe Itabirana, datado de 1885.

Copistas: Vicente Ferreira do Espírito Santo, Antônio Henrique de Albuquerque e Zéca A. Número de Catálogo: 21.

Partituras: S, A, T, B, VI1, VI2, VIa, BxI, BxII, FII, FIII, TpaII, TpaII.

Resp. do P.^e João de Deos e Responsórios. do P.^e João de Deos

Observações:

1. Consta a assinatura dos copistas.
2. Consta a referência ao autor em todas as partes cavas.
3. A data acima mencionada aparece nas cópias de Zéca A.

O documento é constituído de 45 páginas não numeradas, assim discriminadas: com orientação horizontal e 12 pentagramas, tem-se baixo instrumental I, baixo instrumental II, contralto, flauta I, flauta II, trompa I, trompa II, viola, violino II e violino I. Os demais, soprano, tenor e baixo vocal, têm orientação vertical e 14 pentagramas. As notações musicais estão escritas na frente e no verso do papel.

Claves: soprano {C1}; contralto {C3}, tenor {C4}, baixo {F4}, trompas {F4}. Demais instrumentos estão nas claves usuais.

Edição HCJR

Título: *6 Responsórios Fúnebres* (1832)

Editor: Harry Crowl Jr.

Volume/coleção: isolada

Editora: não publicada, diretamente com o autor

Ano da edição: 1996

Número de páginas: 86

Edição: CAFIG

Título: *Seis Responsórios Fúnebres*

Editor: Carlos Alberto Figueiredo

Coleção/volume: Restauração e Difusão de Partituras – Música Fúnebre IX

Editora: Fundarq

Ano da edição: 2003

Local: Mariana/MG

Número de páginas: 94

Disponível em: www.mmmariana.com.br

Edição: MMP

Título: *Responsórios Fúnebres*

Editor: Márcio Miranda Pontes

Coleção/volume: Ouro Minas

Editora: Editora Pontes

Ano da edição: 2007

Local: Belo Horizonte/MG

Número de páginas: 141

Disponível em: www.editorapontes.com.br

Inicia-se este estudo comparativo por meio das estruturas principais da obra, analisando o número de responsórios, o número de movimentos nos quais eles estão divididos e seus referidos andamentos.

Em relação a essas macroestruturas, notamos uma clara divisão aqui exposta desde o início: o número de responsórios contidos em fontes e edições, conforme descrito no Quadro 4.4, a seguir:

F.B.	R I	R II	R III	R IV	R V	R VI	R VII	R VIII	R IX
OSL1	ok	ok	ok	ok	ok	ok	ok	ok	ok
Fontes	R I	R II	R III	R VI	R V	R VI	R VII	R VIII	R IX
OLS2	ok	ok	ok	ok	ok	ok	ok	ok	ok
OLS3	ok	ok	ok	ok	ok	ok	x	x	x
OLS4	ok	ok	ok	ok	ok	ok	ok	ok	ok
ORB1	ok	ok	ok	ok	ok	ok	ok	ok	ok
ACP1	ok	ok	ok	ok	ok	ok	x	x	x
AGS	ok	ok	ok	ok	ok	ok	x	x	x

SMEI	ok	ok	ok	ok	ok	ok	x	x	x
HCJR	ok	ok	ok	ok	ok	ok	x	x	x
CAFIG	ok	ok	ok	ok	ok	ok	x	x	x
MMP	ok	ok	ok	ok	ok	ok	ok	x	x

F.B = Fonte-base / R = Responsório

Quadro 4.4 – Macroestruturas – Relações de *Responsórios*

Desde já, pode-se observar que, na busca das relações entre as fontes, existem duas tradições distintas: as que levam a fontes com nove responsórios e as que levam a fontes com apenas seis responsórios, haja vista que, nas fontes que contêm um sétimo responsório, a música é a mesma contida no terceiro responsório.

Partindo para a análise de mais aspectos, propõe-se um *stemma* para compreensão da relação entre as partes deste estudo da recepção. De início, o número de movimentos apresenta extrema igualdade entre os responsórios, como apresentado nos Quadros RM-01 a RM-09 no anexo IV desta tese. Ressalta-se que, no Quadro RM-07, existe uma diferença entre o texto litúrgico na edição MMP, que será tratado no quinto capítulo, mas o número de movimentos permanece igual.

Quanto à indicação de andamento contido nos Quadros RA-01 a RA-09, não observamos muita discrepância, apenas algumas variantes em determinadas partes cavas, a exemplo do Quadro RA-02, no qual se observa partes com a indicação de *largo* e outras com a indicação de *andantino*. Isso não representa uma radical mudança na obra, apenas uma mudança de caráter que estará, em última instância, na mão do maestro ou do músico que conduzirá sua performance. Vale a pena lembrar que, no caráter funcional da obra, essas questões se atenuam ainda mais.

Destaque para o Quadro RA-06, no qual se pode observar uma troca do copista da fonte SMEI na parte cava do primeiro violino: ele inverteu a cópia dos movimentos II e III, fato corrigido nas demais partes cavas, em que a ordem estava correta. Aqui, já podemos visualizar uma das variantes de que estamos tratando nesta tese: o resultado de um simples erro do copista, ou, para não falar de erro, uma distração que levou a essa troca rapidamente corrigida.

Outro ponto na observação decorrente do estudo comparativo dessas macroestruturas, analisadas nos Quadros RN-01 e RM-01 a RM-09, Anexo IV, é a maior semelhança quando se trata dos *Responsórios 7º, 8º e 9º*. Isso parece bem óbvio quando reparamos que eles têm um número menor de fontes, levando à conclusão de que um número maior de fontes tenderá à maior ocorrência de variantes e erros.

A análise das notas, dos ritmos e das articulações revela diretamente os erros e as variantes que permitirão traçar a relação entre as fontes e, assim, chegar a um *stemma* final. O conceito musical do autor será designado por Ω , lembrando, novamente, que não temos a cópia autografada do mesmo, que veiculou este conceito.

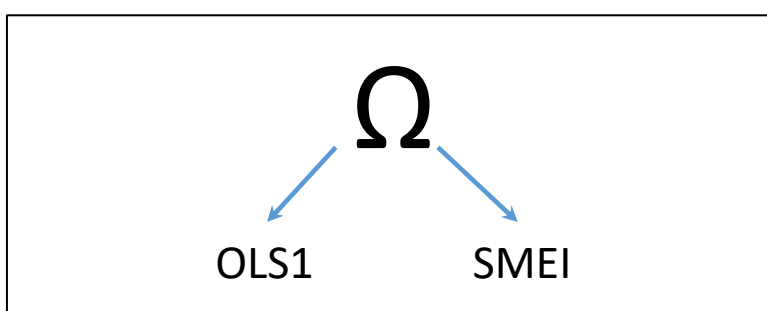







Figura 4.1 – *Stemma* com as duas fontes iniciais

Para essa afirmação, parte-se da macroestrutura entre as fontes, considerando que OLS1 tem nove responsórios e SMEI, seis responsórios. Apenas esse fato não é suficiente; por isso, recorreu-se às variantes entre as duas fontes que as colocam em lados distintos do *stemma*. Entre os vários exemplos, serão citados os mais representativos.

Destaca-se o *Responsório 3º*, Compasso 54 baixo 2 – aqui abreviado como R3C54BII, padrão de abreviação que se seguirá a partir deste momento. Destaco, no Quadro 4.6, mais dois exemplos: R3C5BII e R3C6-8BII.



Exemplo	OLS1	SMEI
R3 C54 a 56		Pausa

Quadro 4.5 – Fonte SMEI – Baixo II – R1 a R6



Exemplo	OLS1	SMEI
R3 C5		
R3 C6 e 8		

Quadro 4.6 – Fonte SMEI – Baixo II – R1 a R6

Nesses três exemplos, podemos ver claramente as variantes entre as duas fontes, que mostram uma forte diferenciação entre si. A esses exemplos, podemos, ainda, acrescentar outros:

Exemplo	OLS1	SMEI
R1 C45		

Quadro 4.7 – Fonte SMEI – Baixo II – R1 a R6

Exemplo	OLS1	SMEI
R6 C61		

Quadro 4.8 – Fonte SMEI – Baixo I – R1 a R6

Tais exemplos, com vários outros que compõem o Quadro Comparativo desta tese, nos levam a ter a clareza da distinção dessas duas fontes. Aproveitamos para, a partir desses mesmos exemplos, colocar a fonte OLS2 na presente discussão. Sua similaridade nos aspectos apresentados acima a coloca como sendo originada da OLS1 – as duas têm grandes semelhanças e ela se apresenta da mesma forma que a OLS1 nos exemplos citados acima.

Outro fato a corroborar esse exemplo está em um erro do texto litúrgico. Ele foi cometido pela fonte OLS1 e copiado apenas na fonte OLS2; em todas as outras ele foi corrigido. Tal erro foi cometido na parte do baixo vocal.

Exemplo	Fonte-base	OLS2
R4 C47 a 57	[cla] mavi ad te Domine	[cla] mavi ad te Domine

Quadro 4.9 – Fonte OLS2 – Texto litúrgico

Desta forma, como a OLS1 é mais antiga que a OLS2, podemos apresentar um segundo quadro, já evoluindo o *stemma* para o seguinte aspecto:

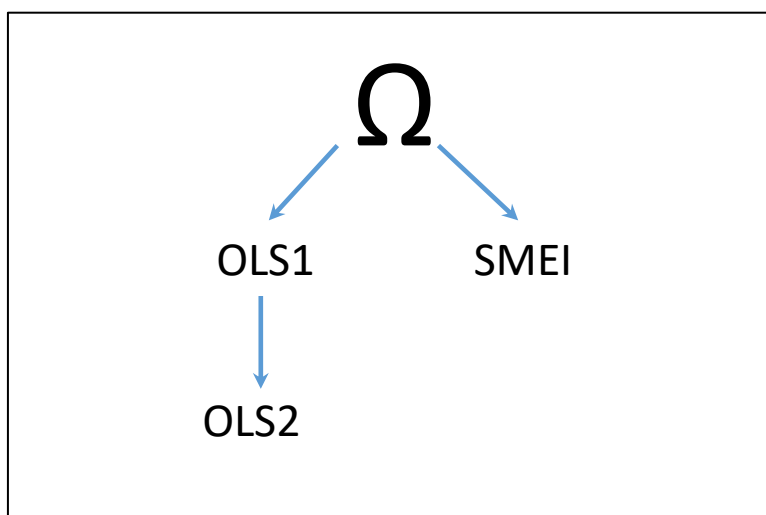


Figura 4.2 – *Stemma* com as três fontes iniciais

Quanto à fonte ORB1, pertencente à Orquestra Ribeiro Bastos, encontrada no arquivo da cidade de São João del-Rei, visualizamos uma ligação profunda com a fonte OLS1, localizada na mesma cidade. É importante salientar que a fonte ORB1 apresenta algumas correções, fruto do trabalho atento e da qualidade musical de seus copistas: Ribeiro Bastos e Presciliano José da Silva. Por exemplo, no texto litúrgico – *Responsório 4*, parte do baixo vocal:

Exemplo	Fonte-base	ORB1
R4 C47 a 57	[cla] mavi ad te Domine	Domine Exaudi

Quadro 4.10 – Fonte ORB1 – Texto litúrgico

Nesta cópia, destacamos também correções de notas erradas que vieram da cópia OLS1 – nossa transcrição diplomática – em um número maior na parte do segundo violino. Como interferência dos copistas, há ainda um número de variantes na parte de baixo instrumental II. Em sua quase totalidade, são mudanças de oitavas em relação ao baixo instrumental I.

No entanto, não só a proximidade geográfica justifica a conclusão de que essa fonte deriva da OLS1. Em vários pontos, podemos encontrar convergências que tornam ainda mais próxima a relação entre elas, a exemplo da apoiatura do baixo instrumental I no *Responsório 1º*, compasso 23. Aqui, ele aparece apenas nas fontes OLS1, OLS2 e ORB1, estando ausente nas demais – inclusive nas edições.

Outro aspecto pertinente são as vozes que encontramos na parte da viola, no *Responsório 3*, compassos 29 a 33:

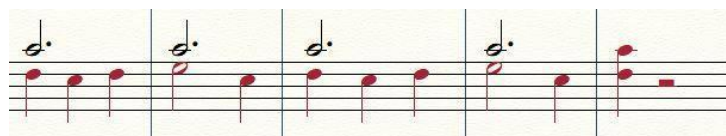


Figura 4.3 – R3C29-33 – Vozes das violas

Essas duas vozes que observamos acima estão presentes nas fontes OLS1, OLS2 e ORB1. Nas fontes ACP1, AGS, OLS3 e OLS4, não há as duas vozes de cima, apenas uma voz. Portanto, incluímos essa fonte da seguinte maneira em nosso *stemma*:

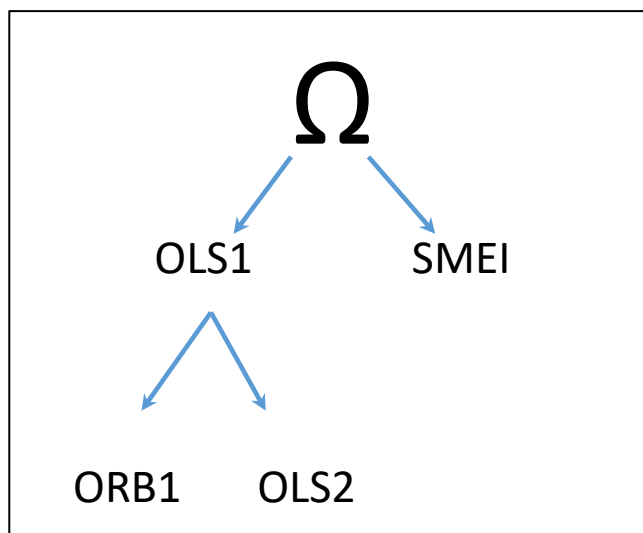


Figura 4.4 – *Stemma* com as quatro fontes iniciais

Neste momento, abordaremos a fonte OLS4, que tem algumas complexidades; a mais simbólica de todas é a falta de habilidade do copista e seu comportamento descuidado em todo o material. Observamos compassos copiados mais de uma vez no primeiro violino e no segundo violino, ambos erros em R1C53-57; compassos não copiados nas violas (R3C25 e R6C16); compassos não copiados no baixo instrumental 1 (R7C2); e até um movimento inteiro não copiado, o *Largo* do 3º *Responsório* (R3C71-74).

Ao finalizar o 6º *Responsório*, o copista deixa uma mensagem dúbia nas partes cavas:

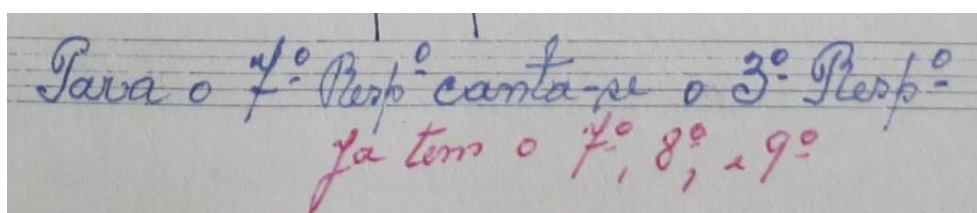


Imagem 4.13– Detalhe da cópia OLS4 – Agostinho Mateus Assis

Primeiro, ele nos instrui sobre o 7º *Responsório* – repetir a música do terceiro. Depois, com caneta de outra cor, informa que “já tem” os seguintes, e os copia. Isso nos dá a pista de que ele teve acesso a duas fontes e, aplicando nosso estudo de erros e variantes, podemos chegar a quais foram.

Vamos nos ater à fonte dos *Responsórios 7º, 8º e 9º*. Para isso, colocaremos lado a lado alguns aspectos levantados a respeito das fontes que têm os nove *Responsórios*: OLS1, OLS2, ORB1 e OLS4. Assim, destacamos os seguintes pontos:

OLS1	OLS2	ORB1	OLS4
Sem trinado	Sem trinado	Com trinado	Com trinado

Quadro 4.11 – *Responsório 8º*, compasso 52 – Violino I

OLS1	OLS2	ORB1	OLS4
Sem trinado	Sem trinado	Com trinado	Com trinado

Quadro 4.12 – *Responsório 8º*, compasso 52 – Violino II

OLS1	OLS2	ORB1	OLS4
Sem trinado	Sem trinado	Com trinado	Com trinado

Quadro 4.13 – *Responsório 8º*, compasso 52 – Viola

OLS1	OLS2	ORB1	OLS4
Tacet	Tacet	Com música	Com música

Quadro 4.14 – *Responsório 8º*, compasso 51 a 57 – Baixo II

OLS1	OLS2	ORB1	OLS4
Sem trinado	Sem trinado	Com trinado	Com trinado


Quadro 4.15 – *Responsório 9º*, compasso 70 – Baixo I

OLS1	OLS2	ORB1	OLS4
Sem trinado	Sem trinado	Com trinado	Com trinado

Quadro 4.16 – *Responsório 8º*, compasso 39 – Flauta I

Os aspectos colocados acima têm um ponto interessante para reflexão: trinados e toda uma parte musical foram copiados, colocados nas partituras por um copista que se mostrou desatento em seu trabalho, ou seja, essa “qualidade” (descuido) – ou a falta dela – nos mostra a confiabilidade de que os *Responsórios* 7º, 8º e 9º foram copiados de ORB1. Ele copiou os ornamentos e toda a música. Os trinados são símbolos que podem passar despercebidos por copistas desatentos, mas, neste caso, ele copiou. Sua inabilidade foi importante para sustentar nosso pensamento.

Quantos aos demais *Responsórios*, 1º a 6º, temos alguns pontos que os aproximam da fonte OLS3 como sendo a utilizada pela OLS4. Um dos dos principais pontos é a parte do baixo instrumental II no *Responsório* 3º, compassos 54 a 56, que assim se apresenta:

OLS1, OLS2	SMEI, OLS4, ACP1, OLS3
	Tacet

Quadro 4.17 – *Responsório* 3º, compasso 54 a 56

Continuemos a análise por meio dos ornamentos, tendo por base os argumentos descritos acima, na análise dos *Responsórios* 7º, 8º e 9º. Nesse caminho, no quadro abaixo, traçaremos paralelo entre as fontes SMEI, OLS3, OLS4 e ACP1 e tentaremos elucidar o caso:

Exemplo	SMEI	OLS3	OLS4	ACP1
R5C7 - Contralto	Com apojatura	Com apojatura	Com apojatura	Sem apojatura

Quadro 4.18 – *Responsório* 5º, compasso 7 – Ornamento

Vamos analisar agora um fato curioso: no *Responsório* 1º e no *Responsório* 5º, temos um solo na parte instrumental de baixo que tem a seguinte indicação: “fagote”. Esse belíssimo solo com o fagote é uma passagem de mestre, em que o timbre do fagote deixa o sentimento fúnebre da obra ainda mais realçado.

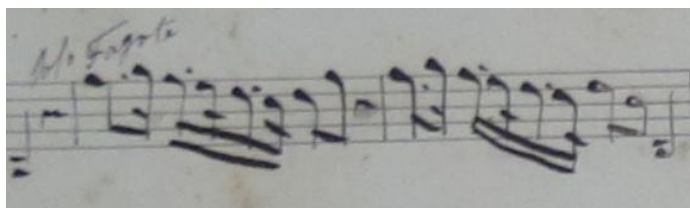


Imagem 4.14 – Detalhe da cópia OLS3 – Solo fagote

Nas fontes OLS3, AGS e ACP1, a informação de “solo” e a linha melódica estão transcritas para a primeira flauta, o que insere no nosso contexto da recepção uma nova informação, uma alteração bastante substancial em relação às cópias mais antigas. Então, temos o seguinte quadro para análise das fontes SMEI x AGS x OLS3 x ACP1:

Exemplo	SMEI	AGS	OLS3	OLS4
R1C55-56 – Flauta I	Tacet	Solo	Solo	Solo
R5C12-13 – Flauta I	Tacet	Solo	Solo	Solo

Quadro 4.19 – Confronto das fontes – Solo de flauta

Aqui, tiramos duas conclusões de fundamental importância no nosso estudo da recepção: a primeira nos leva a crer que, estando o solo acima na fonte OLS4 indicado na parte da flauta, verificamos que a OLS4 não foi copiada a partir da SMEI, mas de outra fonte. Destacamos também a comparação entre a Imagem 4.15 e a Imagem 4.16, que têm fontes distintas, mas apresentam a mesma informação. A observar:

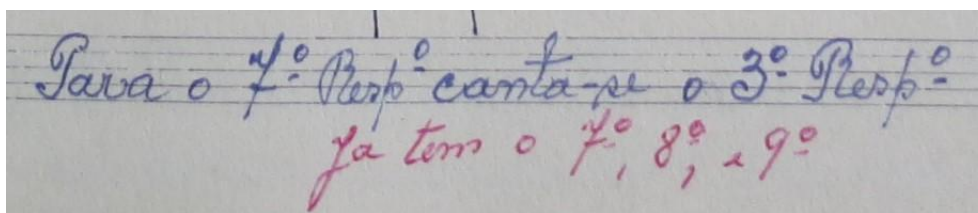


Figura 4.15 – Detalhe da cópia OLS4 – “Para o 7º Respº canta-se o 3º Respº”

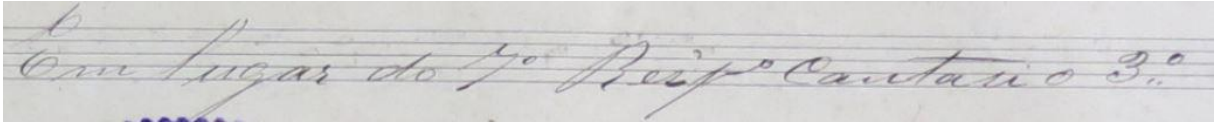


Imagem 4.16 – Detalhe da cópia OLS3 – “Em lugar do 7º Respº canta-se o 3º”

Assim, concluímos que: a fonte OLS4 é originária de duas outras, sendo os *Responsórios 1º a 6º* copiados da OLS3 e os *Responsórios 7º a 9º*, da ORB1. Vê-se claramente que, após reproduzir a informação que consta em OLS3 – para cantar o 7º *Responsório* com a música do terceiro –, o copista teve contato com a fonte ORB1 e corrigiu no próprio material – “já tem o 7º, 8º, e 9º” – utilizando caneta de coloração vermelha.

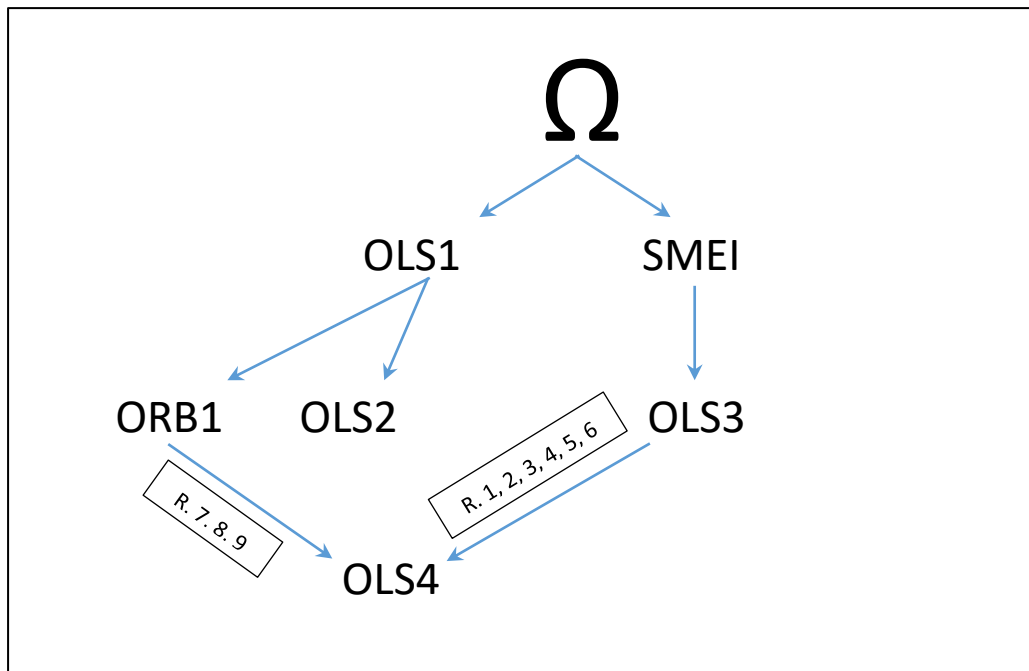


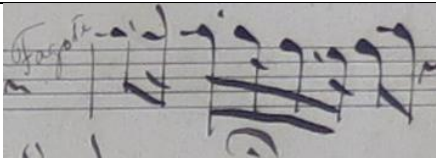

Figura 4.5 – *Stemma* com seis fontes

Outra conclusão a respeito da transcrição do solo para flauta e que impacta diretamente nosso *stemma* é que, sendo a SMEI mais antiga e não trazendo essa alteração, esta ocorreu em um momento posterior e está presente nas fontes OLS3, AGS e ACP1. Agora, veremos como essas fontes se relacionam entre si e se teremos condições de encaixá-las com algum grau de certeza em nosso trabalho.

Entre essas certezas, temos uma primeira divisão que podemos afirmar pela datação: a fonte OLS3 (1888) é a mais antiga, seguida pela ACP1 (1890) e, por fim, pela AGS (1897).





Quanto à AGS, temos um fator a ser colocado: não temos a parte de baixo instrumental II. Ela foi feita por José Nicodemos da Silva e se apresenta bastante alterada, por isso foi descartada deste estudo da recepção. Mas vejamos o seguinte: no material que Nicodemos copiou, não havia o baixo instrumental II, mas havia a flauta I e as mudanças do solo de fagote. Ou seja, o material a que ele teve acesso já continha essa mudança, indicada no Quadro 4.19. Portanto, podemos acreditar que esse material tem origem nas cópias mais antigas.

Podemos observar uma grande semelhança entre as fontes OLS3 e ACP1; inclusive elas têm os mesmos sinais de indicação na partitura, como os exemplos das flautas I: em ambas, no solo de flauta (transcrita do baixo instrumental II), podemos ler a palavra “fagote”.

	
Fonte OLS3	Fonte ACP1

Quadro 4.20 – Confronto das fontes OLS3 x ACP1

As semelhanças são muito grandes. Vejamos alguns casos emblemáticos:

Exemplo	ACP1	OLS3
R1C45 – Baixo Inst. II		
R3C5 – Baixo Inst. II		

R3C6-8 – Baixo Inst. II		
R3C54-56 – Baixo Inst. II	Tacet	Tacet
R3C29-33 – Violas	Apenas 1 voz	Apenas 1 voz

Quadro 4.21 – Confronto das fontes

Tudo nos leva a crer que, consciente nos aspectos acima e tendo a datação das três fontes, o mais correto seria mesmo respeitar a ordem conforme a datação. Não vemos motivos para o contrário. O *stemma* completo com nossas fontes toma, então, este aspecto:

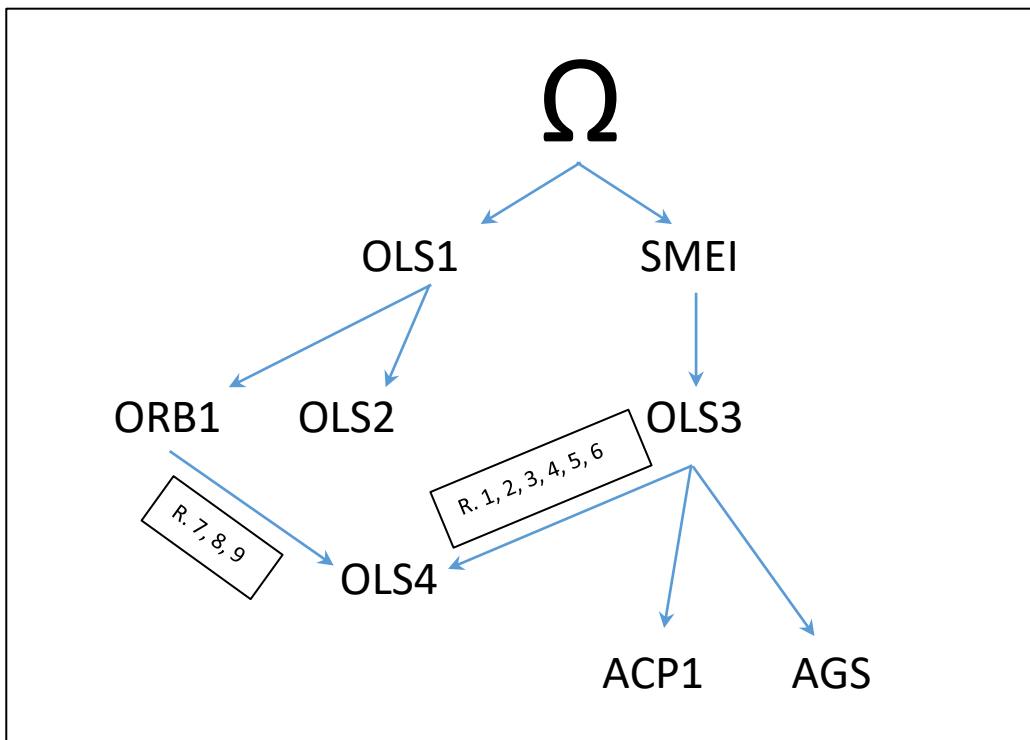


Figura 4.6 – *Stemma* com as oito fontes

Dada a apresentação da relação entre as fontes acima, vamos, então, tratar das edições e mostrar, pelo estudo da recepção, as fontes utilizadas pelos seus autores. Iniciando com a edição HCJR, feita pelo compositor e pesquisador Harry Crowl Jr., as principais fontes utilizadas pertencem ao arquivo da Casa do Pilar¹². Já a edição MMP traz claramente o material pertencente ao arquivo Gregório dos Santos (AGS) e da Casa do Pilar (ACP1) como fontes de seu trabalho.

A comparação dos erros e variantes contidas no Quadro Comparativo deste trabalho carrega nas tabelas os diversos pontos que mostram a relação destacada pelos autores. Deixamos aqui um ponto que difere a edição da Márcio Miranda das demais: ele utilizou como baixo instrumental II de seu trabalho a parte feita por José Nicodemos da Silva. E, a título de completar as informações, as partes de soprano e contralto – faltantes no acervo – são utilizadas partes da Casa do Pilar para concluir sua edição.

Quanto à edição CAFIG, esta carrega aspectos bem interessantes, haja vista as origens das partes cavas do Acervo do Museu da Música de Mariana. Aqui, propomos o exercício contrário: a partir da comparação da edição CAFIG, vamos visualizar as origens das cópias do museu, recordando-as no quadro abaixo.

Fonte	Copista	Ano da cópia	Conteúdo	Localidade
CDO.01.237 C01	N/I	Séc. XIX	Baixo (instrumental), trompas I e II até o 7º <i>Responsório</i>	Mariana
CDO.01.237 C02	N/I	Séc. XIX	Violino I e viola até o 6º <i>Responsório</i>	Barra Longa
CDO.02.225 C01	N/I	Séc. XIX	Soprano, contralto e baixo (coral) até o 7º <i>Responsório</i>	Barra Longa
CDO.02.225 C02	Antônio Júlio Machado	Séc. XIX	Trompas I e II e trompete até o 7º <i>Responsório</i>	N/I
CDO.02.225 C03	N/I	Séc. XIX	Trompas I e II até o 6º <i>Responsório</i>	N/I

¹² Acervo da música brasileira, difusão e restauração. Belo Horizonte: Fundarq, 2003, livro 9, p.26.

CDO.02.225 C04	N/I	Séc. XIX	Baixo (instrumental) até o 7º <i>Responsório</i>	Mariana
CDO.02.225 C05	N/I	Séc. XIX	Baixo (coral) até o 7º <i>Responsório</i>	Mariana
CDO.02.225 C06	N/I	Séc. XIX	Contralto até o 3º <i>Responsório</i>	Mariana
CDO.02.22 C07	N/I	Séc. XX	Soprano, contralto, tenor, baixo (coral) e baixo (instrumental) até o 7º <i>Responsório</i>	Mariana
CDO.05.041 C01	Antônio Júlio Machado	Séc. XIX	Violino II, baixo I (instrumental), flauta I até o 6º <i>Responsório</i>	Barra Longa
CDO.05.041 C02	Antônio Júlio Machado	Séc. XIX	Flauta II até o 6º <i>Responsório</i>	N/I

Quadro 4.22 – Cópias pertencentes ao arquivo Dom Oscar

Uma primeira constatação que este trabalho faz é elucidar as fontes do arquivo da Lira Sanjoanense utilizadas por CAFIG em sua edição. As fontes por ele utilizadas, que constam do aparato crítico da publicação¹³, são descritas da seguinte forma: “OLS, sem cód. C-1: ‘Violino 1º *Responsórios Fúnebres* pelo Pe. João de Deus Pertence a Comp.’, sem indicação de copista, sem local [séc XIX]; Vn.1”; e “OLS sem cód. C-2: ‘Viola. *Responsórios Fúnebres* pelo Pe. João de Deus Pertence a Comp.’, sem indicação de copista, sem local [séc XIX]; Vla.”.

Podemos afirmar que essas fontes são a nossa fonte OLS2 e, desta forma, completar a informação acima: o copista era Irênio Batista Lopes e o local era a cidade de São João del-Rei. A datação permanece como século XIX, como mostramos na imagem abaixo, retirada da parte cava de primeiro violino:

¹³ Acervo da música brasileira, difusão e restauração. Belo Horizonte: Fundarq, 2003, livro 9, p.39.

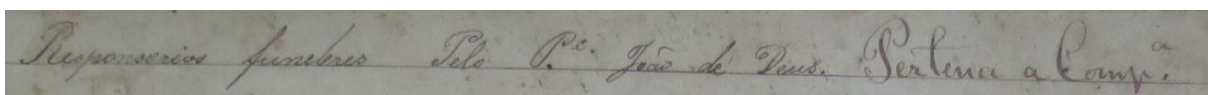











Imagem 4.17 – Detalhe da fonte OLS2 – “Pertence a Comp^a.”

Já o baixo instrumental II da edição nos leva a crer que as cópias do Museu da Música de Mariana têm sua ligação com a fonte SMEI. Isso se dá pela diferença acentuada em relação à OLS1 e, obviamente, pela maior proximidade com a fonte SMEI. Vejamos alguns exemplos que nos levam a essa conclusão.


Exemplo	OLS1	SMEI	CAFIG
R3 C5			
R3 C6 e 8			
R1C45			

Quadro 4.23 – Baixo instrumental II – Confronto


Por fim, segue a análise dos demais instrumentos, e aqui temos um caminho que passa, também, pela transcrição do solo do baixo instrumental II para a parte da flauta. Na partitura editada pelo pesquisador e professor Carlos Alberto Figueiredo, o solo não está escrito na partitura da flauta, apenas na linha do baixo, o que nos leva a pensar – à primeira vista – que a origem das demais fontes também esteja na fonte SMEI.

Todavia, esse cenário se altera quando analisamos o aparato crítico dessa edição¹⁴. Esse aparato nos coloca frente de informações preciosas:

¹⁴ Acervo da música brasileira, difusão e restauração. Belo Horizonte: Fundarq, 2003, livro 9, p.238, 244.

c. 54, n.1	Fl I	“Fagote”
c.56-57	Fl I	

Quadro 4.24 – Reprodução do aparato crítico – Edição CAFIG – *Responsório 1º*

c.12-13	Fl I	
---------	------	------------------------------------------------------------------------------------

Quadro 4.25 – Reprodução do aparato crítico – Edição CAFIG – *Responsório 5º*

O que podemos concluir? Primeiro, que as demais partes têm como fonte de origem as cópias de onde se originaram a transcrição da melodia do baixo para a flauta; segundo, que, tendo essas fontes a indicação, o editor optou em não colocá-la em sua edição final, mas indicou sua presença no aparato crítico.

Sabemos que, nas fontes OLS3, ACP1 e AGS, todas trazem a mesma indicação reproduzida acima no aparato: a parte de flauta com os dizeres “fagote” nos *Responsórios 1º e 5º*. O fato de, no aparato, a palavra “fagote” aparecer no compasso 54 e não no 56 indica um erro do copista durante seu trabalho. Eis a imagem dessa fonte com o erro comprovado.



Imagem 4.18 – MMM – detalhe da fonte CDO.05.041 CO1

Podemos concluir também que as fontes utilizadas pela edição CAFIG têm sua origem na OLS2 – viola e primeiro violino – e que as demais estão ligadas com o ramo esquerdo de nosso *stemma*, que descendem da fonte SMEI. Pela indicação do solo de fagote na flauta, essas fontes derivam de OLS3, AGS ou ACP1. Assim, optamos por ligar essas partes por uma linha pontilhada, seguindo o seguinte raciocínio.

Estando ligadas ao ramo esquerdo, a parte do baixo instrumental II estará ligada à cópia mais antiga, que traz as mesmas alterações, ou seja, SMEI; e as demais estarão ligadas à fonte mais antiga que alterou o solo das flautas, que, por sua vez, é a OLS3. Apesar de não afirmar com 100% de certeza, essas fontes derivam uma da outra e têm pequeno espaço de tempo entre elas. Aqui, utilizamos o conceito de derivação: sendo essas partes da mesma descendência, mesmo errando a geração e a ligação sanguínea, ela ainda permanece a mesma.

Desta forma, apresentamos o resultado de nossa análise no *stemma* finalizado abaixo.

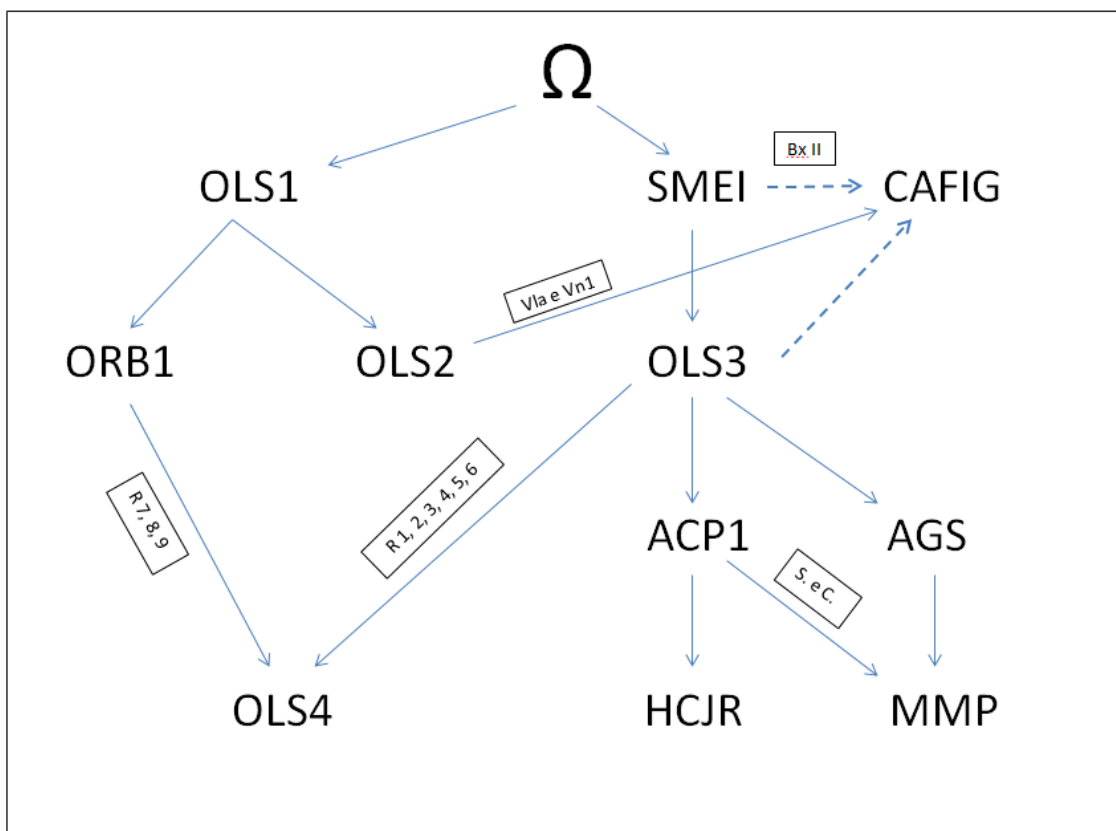


Figura 4.7 – *Stemma* completo

Capítulo 5 - Os Responsórios VII, XVIII e IX

Ao serem analisadas as edições e as fontes dos *Responsórios Fúnebres* do Padre João de Deus de Castro Lobo, chama a atenção a não concordância entre o número de *Responsórios* musicados. Foram encontrados o total de seis em algumas fontes e edições e o total de nove em outras fontes, ressaltando que, sob o ponto de vista da liturgia, o correto seria o conjunto de nove *Responsórios*.

Desta forma, faz-se necessário detalhar a situação de cada referência, a fim de lançar alguma luz sobre o contexto de produção da obra e elucidar tais diferenças.



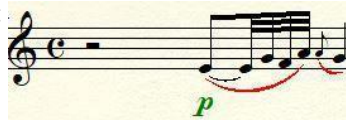
5.1 – O que dizem as fontes

Nas fontes depositadas nos arquivos da cidade de São João del-Rei (OLS0356 e OLS02705), a obra apresenta (em quatro das cinco fontes pesquisadas) todos os nove *Responsórios*, completos e com música própria para cada movimento.

Encontram-se, da seguinte maneira, os 7º, 8º e 9º *Responsórios* copiados em cada uma das fontes:

OLS1 – Cópia de Hermenegildo J. S. Trindade




Apresenta a obra sob o título *Responsórios Fúnebres pelo P^e. J. de Deus*. Contém nove *Responsórios*, que se sucedem de maneira direta, sem nenhuma observação após o 6º *Responsório*. Registra música própria para os *Responsórios* da seguinte forma:

Responsório 7	Moderato/allegro/andante Moderato/allegro	<i>Incipit:</i> 
Responsório 8	Andante/allegro/largo/ Allegro	<i>Incipit:</i> 
Responsório 9	Largo/allegro/andante Moderato/moderato/allegro/ Andante moderato /Largo	<i>Incipit:</i> 

Quadro 5.1 – Estrutura da cópia OLS1. Copista: Hermenegildo J. S. Trindade.
Arquivo Orquestra Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

OLS2 – Cópia de Irênio Batista Lopes

Apresenta a obra sob o título *Responsórios Fúnebres pelo P^o João de Deus*. Contém nove *Responsórios*, que se sucedem de maneira direta, sem nenhuma observação após o 6^o *Responsório*. Registra música própria para os *Responsórios*, copiada por Irênio Batista Lopes da seguinte forma:

Responsório 7	Moderato/allegro/andante moderato/allegro	<i>Incipit:</i> 
Responsório 8	Andante/allegro/largo/allegro	<i>Incipit:</i> 
Responsório 9	Largo/allegro/andante Moderato/moderato/allegro/ Andante/moderato/largo	<i>Incipit:</i> 

Quadro 5.2 – Estrutura da cópia OLS2. Copista: Irênio Batista Lopes.
Arquivo Orquestra Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

OLS3 – Cópia de Joaquim Pedro Pereira Passos

Apresenta a obra sob o título *Responsórios*, sem a indicação do compositor nas partes cavas. Na capa da parte de soprano, um rótulo identifica o nome do copista, o ano da cópia e o nome do proprietário: Agostinho Mateus de Assis. Acima do título, *Ofício Fúnebre*, aparece o nome do compositor grafado conforme demonstra a Imagem 5.1, a seguir:

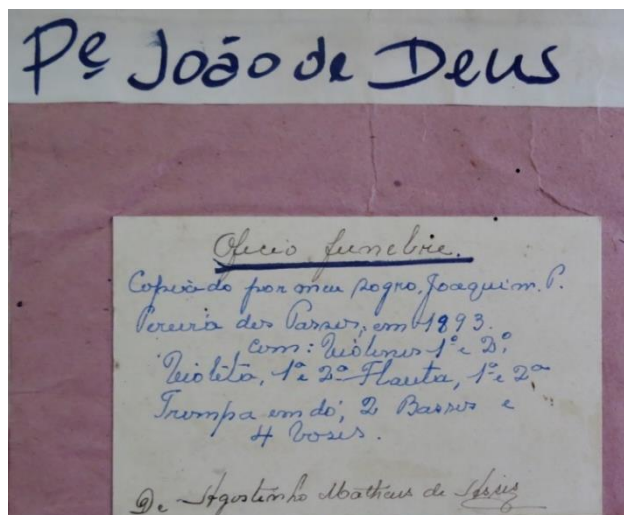


Imagem 5.1– Capa da cópia de Joaquim Pedro Pereira Passos.
Orquestra Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

Contém seis *Responsórios*. O 6º traz, ao final, a seguinte mensagem: “*Em lugar do 7º Resp.º canta-se o 3º*”, conforme demonstra a Imagem 5.2, a seguir:



Imagem 5.2 – Detalhe da cópia de Joaquim Pedro Pereira Passos.
Orquestra Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

Não há nenhuma menção sobre os *Responsórios* 8º e 9º. Podemos concluir, pelo senso prático da época, que o 7º *Responsório* teria a música do 3º *Responsório*, utilizando o texto litúrgico referente ao 7º *Responsório*.

OLS4 – Cópia de Agostinho Mateus de Assis

Agostinho Mateus de Assis, genro de Joaquim Pedro Pereira Passos (OLS3) e proprietário da partitura, conforme demonstra a Imagem 5.3 a seguir, apresenta uma série de curiosidades em seu material. Primeiramente, na capa do documento, o copista apresenta-o como *Ofício Fúnebre/Em que se supõe, seja de autoria do Rev.^{mo} P.^e João de Deus*.

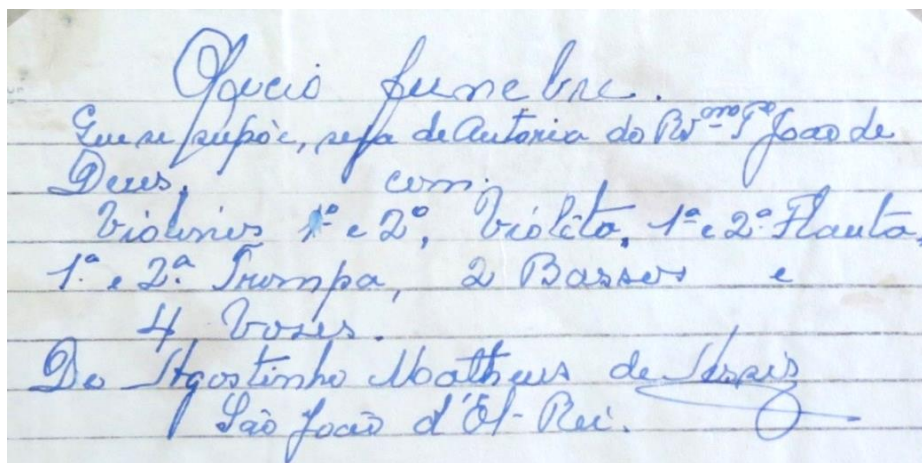


Imagem 5.3 – Detalhe da capa da cópia de Agostinho Mateus de Assis.
Orquestra Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

Após o 6º *Responsório*, há duas informações: primeiro, o copista coloca: “Para o 7º *Resp.º* canta-se o 3º *Resp.º*”. Abaixo, em outra cor, completa: “Já tem o 7º, 8º e 9º”, conforme demonstra a Imagem 5.4, a seguir:

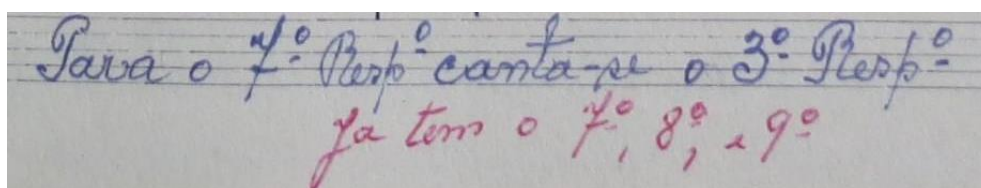


Imagem 5.4– Detalhe da cópia de Agostinho Mateus de Assis.
Orquestra Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

Por fim, no canto superior direito do 7º *Responsório*, o copista grafou, de maneira inequívoca, o nome do compositor: “Pelo P.^e João de Deus.”, conforme demonstra a Imagem 5.5, a seguir:

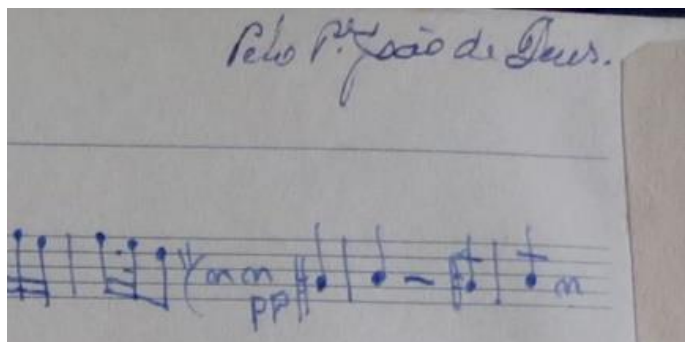





Imagem 5.5 – Detalhe da cópia de Agostinho Mateus de Assis.
Orquestra Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

A música para os *Responsórios* que se seguem é a mesma encontrada no material dos copistas anteriores, estruturada da seguinte forma, conforme demonstra o Quadro 5.3, a seguir:

Responsório 7	Moderato/allegro/andante Moderato/allegro	<i>Incipit:</i> 
Responsório 8	Andante/allegro/largo/allegro	<i>Incipit:</i> 
Responsório 9	Largo/allegro/andante Moderato/moderato/allegro/andante Moderato/largo	<i>Incipit:</i> 

Quadro 5.3 – Estrutura da cópia OLS4. Copista: Agostinho Mateus de Assis.
Arquivo Orquestra Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

ORBF1 – Cópia de Ribeiro Bastos e Presciliano José da Silva

Os copistas apresentam, nesta fonte, os nove *Responsórios*, os quais se sucedem de maneira direta e sem informações após o 6º *Responsório*. Na capa da coleção, pode-se ler o seguinte enunciado: *Soprano/Responsórios Fúnebres pelo P.º João de Deus/Ribeiro Bastos*, conforme demonstra a Imagem 5.6, a seguir:

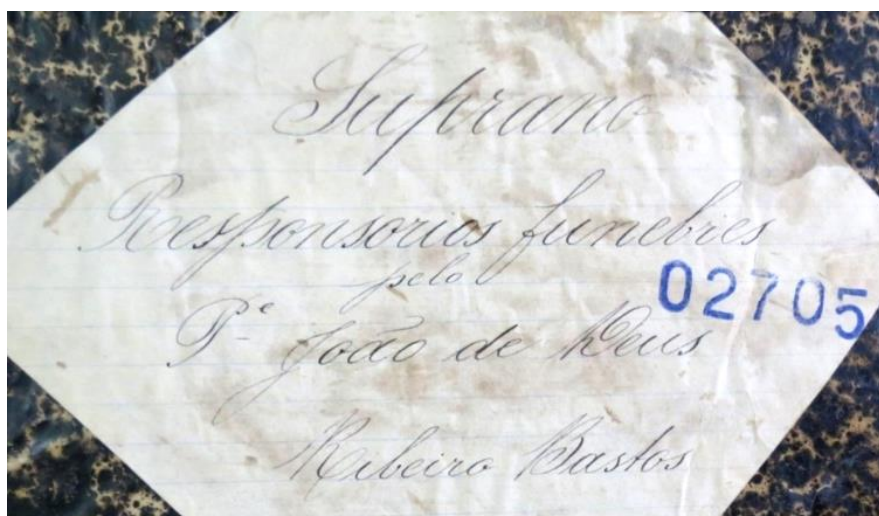


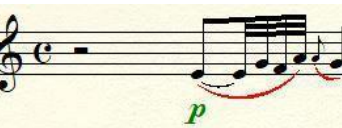


Imagem 5.6 – Detalhe da cópia ORB1. Copistas: Ribeiro Bastos e Presciliano José da Silva. Arquivo Orquestra Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

A música para os *Responsórios* que se seguem é também a mesma encontrada no material dos copistas anteriores e está estruturada de forma idêntica:


Responsório 7	Moderato/allegro/andante Moderato/allegro	<i>Incipit:</i> 
Responsório 8	Andante/allegro/largo/allegro	<i>Incipit:</i> 
Responsório 9	Largo/allegro/andante Moderato/moderato/allegro/andante Moderato/largo	<i>Incipit:</i> 

Quadro 5.4 – Estrutura da cópia ORB1. Copistas: Ribeiro Bastos e Presciliano José da Silva. Arquivo Orquestra Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

As cópias depositadas na cidade de Ouro Preto, na Casa do Pilar (registro CL-030), trazem menção a um 7º *Responsório* com as seguintes fontes:

ACP2 – Cópia de Salles Couto


Nesta fonte, trata-se da parte cava do baixo coral, onde se lê o texto relativo ao 7º *Responsório* sobre a música do 3º *Responsório*. Diferentemente da citação feita na fonte OLS3, neste documento, a parte se encontra toda escrita, com a seguinte estrutura:

Responsório 7	Moderato/allegro/andante/ allegro	<i>Incipit:</i> 
----------------------	------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------

Quadro 5.5 – Detalhe da cópia ACP2. Copista: Salles de Couto.
Arquivo Casa do Pilar - Ouro Preto (MG)

ACP6 – Cópia de Arnon

Neste documento, também foi localizada a parte cava do baixo coral escrita até o final. Nela, pode-se ler o texto relativo à liturgia do 7º *Responsório* sobre a música do 3º *Responsório*, que se apresenta da seguinte forma:

Responsório 7	Sem indicação de tempo/allegro/andante/ allegro	<i>Incipit:</i> 
----------------------	-----------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------

Quadro 5.6 – Detalhe da parte cava do baixo coral da cópia ACP6. Copista: Salles de Couto.
Arquivo Casa do Pilar - Ouro Preto (MG)

Depositadas na Universidade do Estado de Minas Gerais, em Belo Horizonte, as cópias do acervo Maestro Gregório dos Santos não têm referência quanto aos três últimos *Responsórios*. Vale lembrar que, na capa da coleção, o copista José N. da Silva escreve, por extenso, o número total de *Responsórios* contidos na obra: “*Primeiro, Segundo, Terceiro, Quarto, Quinto e Sexto*”, conforme demonstra a Imagem 5.7, a seguir:

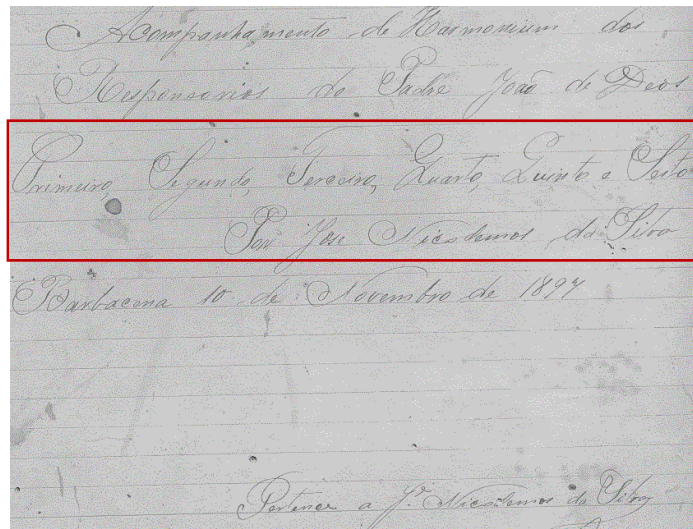

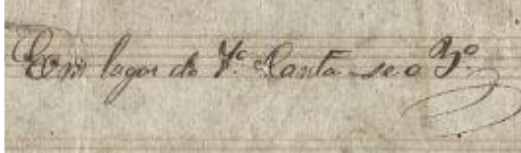


Imagem 5.7– Detalhe da capa da fonte AGS. Copista: José Nicodemos da Silva. Arquivo Maestro Gregório dos Santos - Sabará (MG)

A Coleção Dom Oscar, pertencente ao Museu da Música de Mariana, traz, em seu acervo, as seguintes cópias, apenas com menção ao 7º Responório, assim catalogadas:

CDO.01.237/C01

Nesta coleção, foram encontradas partes deterioradas de baixo instrumental e trompas, onde, ao fim do 6º Responório, encontra-se a seguinte anotação (em ambas as partes cava): “Em lugar do 7º Resp., canta se o 3º”, conforme demonstra o Quadro 5.7, a seguir:

Parte cava baixo	Parte cava trompas
	

Quadro 5.7 – Detalhe das partes cava (baixo e trompas). Fonte CDO.01.237/C01. Coleção Dom Oscar - Mariana (MG)

CDO.02.225/C01

As cópias desta coleção têm um dado de grande relevância para este estudo, visto que foram copiadas em Barra Longa, cidade situada a 61 quilômetros de Mariana, fato que amplia geograficamente o escopo das cidades em que os *Responsórios Fúnebres* de Castro Lobo circularam e demonstra a importância dessa composição musical.

As partes cava de soprano, contralto e baixo trazem o 7º *Responsório* todo escrito, mas o texto a ele referente utiliza a música do 3º *Responsório*, da seguinte forma:

Soprano	Andante/allegro/largo/ allegro	<i>Incipit:</i>  Me quo - ti - di - e et non
Contralto	<i>Responsório 7:</i> sem indicação de tempo/ allegro/andante/allegro	<i>Incipit:</i>  Pec - ca - tem me quo - ti - di - e et non
Baixo	<i>Responsório 7:</i> Moderato/allegro/andante/ allegro	<i>Incipit:</i>  Me quo - ti - di - e et non

Quadro 5.8 – Detalhamento do 7º *Responsório*. Cópia CDO.02.225/C01.
Arquivo Museu da Música de Mariana - Mariana (MG)

CDO.02.225/C04

A parte cava de baixo orquestral (a única que faz parte desta coleção) mostra-se bastante deteriorada; grande parte da música se encontra danificada. Tem indicação de baixo I, escrita de forma moderna, e, ao final do 6º *Responsório*, registra: “*Em lugar do 7º Resp. Canta-se o 3º*”, conforme demonstra a Imagem 5.8, a seguir:

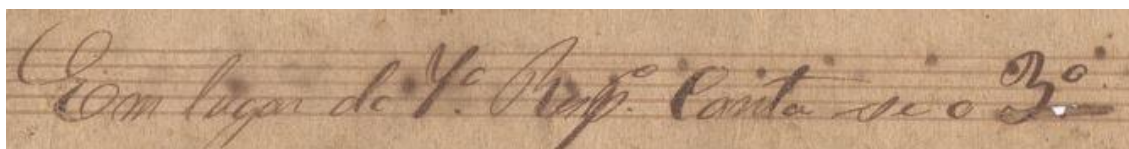



Imagem 5.8 – Detalhe da parte cava de baixo orquestral (CDO.02.225/C04). Coleção Dom Oscar.
Arquivo do Museu da Música de Mariana - Mariana (MG)

CDO.02.225/C05

Aqui, encontramos a parte cava do baixo coral com o 7º *Responsório* escrita até o final. Também se pode ler o texto relativo à liturgia do 7º *Responsório* sobre a música do 3º *Responsório*. A estrutura apresentada é a seguinte:

Responsório 7	Moderato/allegro/andante/	<i>Incipit:</i> 
	allegro	

Quadro 5.9 – Detalhe do 7º *Responsório*. Cópia CDO.02.225/C04.
Arquivo Museu da Música de Mariana - Mariana (MG)

Após a análise das fontes relativas aos *Responsórios* 7º, 8º e 9º, anteriormente apresentadas, a situação de cada uma pode ser resumida no quadro descritivo a seguir:

Local	Fonte	Conteúdo
São João del-Rei	OLS1	<i>Responsórios</i> 1º ao 9º <i>Responsórios</i> 7º, 8º e 9º (música própria)
São João del-Rei	OLS2	<i>Responsórios</i> 1º ao 9º <i>Responsórios</i> 7º, 8º e 9º (música própria)
São João del-Rei	OLS4 (*)	<i>Responsórios</i> 1º ao 9º <i>Responsórios</i> 7º, 8º e 9º (música própria)

São João del-Rei	ORB1	<i>Responsórios 1º ao 9º</i> <i>Responsórios 7º, 8º e 9º (música própria)</i>
Ouro Preto	ACP2	<i>Responsórios 1º ao 7º</i> <i>Responsório 7º idem Responsório 3º</i>
Ouro Preto	ACP6	<i>Responsórios 1º ao 7º</i> <i>Responsório 7º idem Responsório 3º</i>
Mariana	CDO.01.237 CO1	<i>Responsórios 1º ao 6º (citação do 7º)</i> <i>Responsório 7º idem Responsório 3º</i>
Barra Longa	CDO.02.225 CO1	<i>Responsórios 1º ao 7º</i> <i>Responsório 7º idem Responsório 3º</i>
Mariana	CDO.02.225 CO4	<i>1º ao 6º Responsórios. Citação do 7º</i> <i>Responsório 7º idem Responsório 3º</i>
Mariana	CDO.02.225 CO5	<i>Responsórios 1º ao 7º (completos)</i> <i>Responsório 7º idem Responsório 3º</i>

Quadro 5.10 – Fontes dos *Responsórios 7º ao 9º*

*No caso desta fonte em específico, há dupla citação: primeiramente, a indicação de repetição do 3º *Responsório* com a letra do 7º e, abaixo, a informação relativa à música própria e original para os *Responsórios 7º, 8º e 9º*.

5.2 – O que dizem as edições

A primeira transcrição dos *Responsórios Fúnebres* do Padre João de Deus de Castro Lobo, feita por Harry Crowl Jr., foi apresentada, em 1992, pelo coro inglês The Sixteen, em turnê por algumas cidades mineiras, marcada pela notável execução e importância cultural e histórica do evento.

A partitura chama a atenção pelo título dado à obra – *Seis Responsórios Fúnebres* – e também pela indicação do ano de sua composição: 1832, que vem a ser o mesmo ano da morte de Castro Lobo. A orquestração contém parte para dois trompetes

e parte própria para fagote. Ao utilizar as fontes de Ouro Preto, depositadas na Casa do Pilar, fica clara a opção do autor pela inserção de trompetes em sua edição, conforme demonstra a Imagem 5.9, a seguir:

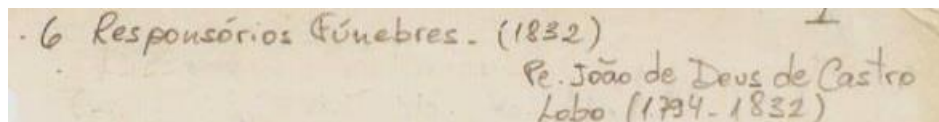


Imagem 5.9 – Detalhe da edição de Harry Crowl Jr.

Contudo, em manuscritos dessa coleção, ACP2 e ACP6, há indicação para o 7º *Responsório* ser feito como a música do 3º *Responsório*, o que não foi colocado na edição em questão, escolhendo o autor manter o título como descrito acima.

Da mesma forma, a produção musicológica da Fundação Educacional e Cultural da Arquidiocese de Mariana (Fundarq), em seu Volume IX, dedicado à música fúnebre, traz a edição de Carlos Alberto Figueiredo sob o mesmo título – *Seis Responsórios Fúnebres* –, mas alerta sobre algumas fontes do Museu da Música de Mariana que trazem um 7º *Responsório*¹.

Em sua partitura, o autor foi fiel à instrumentação presente nas fontes utilizadas, com flautas I e II, trompas I e II, violinos I e II, viola e baixos I e II; as indicações de fagotes são assinaladas no decorrer da partitura. Embora quatro das oito fontes façam referência ao 7º *Responsório*, a partitura final registra os *Seis Responsórios Fúnebres*, conforme demonstra a Imagem 5.10, a seguir:



Imagem 5.10– Detalhe de edição feita por Carlos Alberto Figueiredo


¹ Acervo da Música Brasileira, restauração e difusão. Belo Horizonte: Fundarq, 2003, livro 9, p.25.

Já as edições de Pontes e de Monteiro Neto têm uma particularidade: ambas registram o 7º *Responsório* com o texto cantado utilizando a mesma música do 3º *Responsório*. Pontes traz a partitura montada; Monteiro Neto, apenas a parte coral, com texto próprio, com o seguinte enunciado: “*Utiliza a orquestração do 3º Responsório*”.


Nesses dois casos, as principais fontes utilizadas pelos autores, advindas do Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos, têm apenas seis *Responsórios*, mas o fato de estarem incompletas, faltando soprano e contralto, conduziu os autores a completarem as partes nos acervos de Ouro Preto (Pontes) e Mariana (Monteiro Neto). Em ambos os casos há citação ao 7º *Responsório* como descrito acima.

Ao optarem por incluir o 7º *Responsório* em suas edições, o título final resultou na denominação *Responsórios Fúnebres*, não identificando seus respectivos números.

Quanto ao 7º *Responsório*, os andamentos estão assim delimitados:

Responsório 7	Moderato/allegro/ andante/allegro	<i>Incipit</i> (8) 
----------------------	--------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------

Quadro 5.11 – Detalhe da edição de Pontes. Arquivo Gregório dos Santos - Sabará (MG)

Responsório 7	Moderato/allegro/ andante/allegro	<i>Incipit</i> (8) 
----------------------	--------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Quadro 5.12 – Detalhe da edição de Monteiro Neto. Arquivo Gregório dos Santos - Sabará (MG)

Após a análise das edições detalhadas acima, pode-se concluir que apenas o 7º *Responsório* é editado em duas fontes, conforme demonstra o Quadro 5.13, a seguir:

Local	Edição	Conteúdo
Ouro Preto	Harry Crowl Jr.	1º ao 6º <i>Responsórios</i> completos
Mariana	Carlos Alberto Figueiredo	1º ao 6º <i>Responsórios</i> completos

Belo Horizonte	Pontes	1º ao 7º Responsórios completos (Responsório 7º idem Responsório 3º)
Sabará	Monteiro Neto	1º ao 7º Responsórios completos (Responsório 7º idem Responsório 3º)

Quadro 5.13 – Edições utilizadas: Harry Crowl Jr., Carlos Alberto Figueiredo, Pontes e Monteiro Neto

5.3 – O que se pode concluir

Duas condições se fazem presentes para serem analisadas aqui: fontes com material completo – ou seja, do 1º ao 9º Responsório – e fontes com material incompleto, do 1º ao 6º Responsório, ressaltando que, musicalmente, o 7º tem a mesma música do 3º. Um interessante documento, talvez o mais antigo que faz referência ao Padre João de Deus, foi escrito por Olympio Pimenta em 1911².

Pimenta inicia seu escrito deixando claro que as informações obtidas por ele foram fruto de um “trabalho de colher de diversas pessoas insuspeitas e dignas de todo o conceito”³. Apresenta uma biografia na qual enaltece a “educação intelectual” do compositor a partir de informações contidas em seu processo *de genere et moribus*.

Sobre as obras do Padre João de Deus, Pimenta (1911) assim descreve:

(...) o Padre João de Deus prestou os mais assinalados serviços à Igreja marianense, impondo o seu nome à admiração de todos e à posteridade, pelas suas composições de músicas sacras, entre as quais se sobressaem a Missa [a] oito, a Missa [a] quatro, a Novena da Conceição, as Matinas de Natal, a Antífona de Nossa Senhora, o *Ecce Sacerdos*, o *Redemptor*, *Ouverture* João de Deus, *Te Deum* composto para a entrada de D. Pedro I quando veio a Minas em 1822, os *Seis Responsórios de Defuntos*, último pensamento com o qual cerrou o escrínio glorioso de suas composições⁴.

² PIMENTA, Olympio. *Recordação do passado*: maestro Padre João de Deus de Castro Lobo. Mariana: Boletim Eclesiástico, 1911. Ano 10, n. 5, p.110-113. [Pesquisa e estabelecimento do texto: Paulo Castagna.]

³ Idem (PIMENTA, 1911) [Castagna, p.1].

⁴ Idem (PIMENTA, 1911) [Castagna, p.2].

Como já demonstrado, o texto litúrgico para os Ofícios Fúnebres é composto por nove *Responsórios*, sendo mister concluir que um sacerdote como João de Deus, tendo em suas habilidades intelectuais um diferencial a ponto de ser citado, apenas deixaria essa obra incompleta por algum motivo de força maior. Segue Pimenta:

(...) Depois de haver concluído o *Sexto Responsório* e encetado o *Sétimo*, assentado debaixo de anosas jabuticabeiras, que ainda se conservam junto ao prédio onde residia há pouco o insigne homem de letras e mavioso poeta Alfonsus Guimarães, ouviu a execução dos que estavam arrematados e, voltando para o interior dos seus aposentos, profetizou com lágrimas o remate de seus dias: “A minha missão está completa, mas incompletos ficam os *Responsórios*”⁵.

Pimenta afirma que a obra é incompleta e corrobora para que seja ela entendida como *Seis Responsórios*, mas deixa claro que o compositor havia “encetado”, ou seja, iniciado o *Sétimo*.

Desse modo, a falta de cópias originais, já aqui salientada, transforma em missão praticamente impossível a tarefa de delimitar o que poderia ser de Castro Lobo.

Por fim, é preciso levar em conta o aspecto romanceado da escrita de Pimenta, o que conduz o pesquisador a duvidar da veracidade da última frase citada por ele, em que a morte de qualquer compositor no momento em que se dedica a uma obra fúnebre traz elementos dramáticos e teatrais que nos envolvem e dão a esse momento uma áurea particularmente especial.

Desta forma, as informações contidas nas fontes sobre os *Responsórios* 7º, 8º e 9º não podem ser desconsideradas, assim como não se pode negligenciar o fato de serem apenas citadas nos trabalhos que geraram as edições modernas.

Podemos concluir que estamos à frente de um fenômeno comum na música religiosa desse período: a presença de *unidades musicais permutáveis*. Essa definição foi idealizada pelo pesquisador brasileiro Paulo Castagna em seus estudos sobre a catalogação e organização dos acervos brasileiros, nos quais sua sistematização passa pela diferenciação entre composição e manuscrito musical.

Segundo Castagna (2000), o manuscrito musical “é o suporte físico, um documento, que não possui necessariamente uma única obra e, por muitas vezes, não

⁵ Idem (PIMENTA, 1911) [Castagna, p.3].

possui música de um único autor”. Já a composição está ligada ao texto e à sua função nas celebrações em que serão utilizados.

Assim, o autor lista quatro níveis de organização musical: a Unidade Cerimonial ou “Ofício”; a Unidade Funcional; a Unidade Musical Permutável; e a Seção⁶.

A Unidade Cerimonial designa a cerimônia religiosa e com ela sua música. É prescrita pela liturgia ou cultivada por uma tradição. Exemplos litúrgicos são as Missas e as Horas Canônicas (Vésperas, Matinas e Laudes, etc.); não litúrgicos, as Novenas, as Trezenas, entre outros.

A Unidade Funcional seria cada um dos textos que vão compor a unidade cerimonial. Como um subconjunto, têm textos próprios de acordo com a liturgia para tal ou com a tradição local, no caso de não litúrgicos. Exemplos são as partes do ordinário da Missa, Salmos, Hinos, Responsórios das Horas Canônicas, ressaltando que cada texto vem acompanhado da música escrita para ele.

Nas palavras de Castagna, a Unidade Musical Permutável tem exemplos, principalmente no Brasil, em Lições das Matinas, Responsórios das Matinas, Turbas da Paixão, Tractos das Lições da Missa do Sábado Santo, e é assim definido por ele:

A unidade musical permutável designa o conjunto de textos (e não, necessariamente, de unidades funcionais) que receberam uma composição autônoma e que pode ser associada a uma outra unidade musical permutável, mesmo que escrita por autor diferente. Esse tipo de unidade, portanto, é decorrente da concepção de unidade musical utilizada por compositores e copistas em uma determinada época e região, e não somente de particularidades dos textos religiosos⁷.

Por último, temos a Seção, que caracteriza música e texto correspondente aos maiores trechos de uma unidade funcional ou de uma unidade musical permutável. Pode conter uma única palavra ou dezenas delas e normalmente pode ser identificada em um manuscrito pela barra dupla.

⁶ CASTAGNA, Paulo. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. *III Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Anais, Curitiba, 2000, p.13.

⁷ Idem (CASTAGNA, 2000), p.13.

Para o caso que estamos analisando, a presença e não presença dos *Responsórios* 7º, 8º e 9º nas diversas fontes e edições, fica claro que a autoria deles nos manuscritos de São João del-Rei muito provavelmente não é de Castro Lobo. Por sua natureza permutável, foram acrescentadas com o objetivo de manter a coerência funcional da música, o aspecto mais importante nas cerimônias religiosas.

A fonte OLS4, do copista Agostinho Mateus de Assis, deixa esse fato bastante claro, ao dar a seguinte informação, conforme demonstra a Imagem 5.11, abaixo:

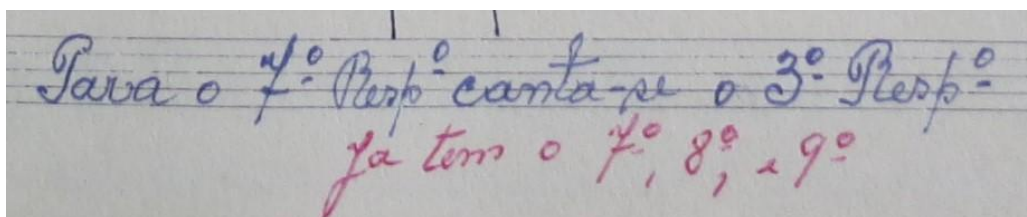


Imagem 5.11– Detalhe da fonte OLS4. Copista: Agostinho Mateus de Assis.
Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

Ao fim do 6º *Responsório*, Agostinho Mateus escreve o que encontramos indicado na maioria das fontes: *para o 7º Responsório, canta-se a música do 3º*. Mas ao consultar os manuscritos mais antigos, resolve copiá-los e indicar com clareza que o material dele apresenta os demais *Responsórios*.

A informação presente no topo do 7º *Responsório*, conforme demonstra a Imagem 5.12, a seguir, atribuindo a autoria ao Padre Mestre, foi colocada, certamente, por convicção de que seria o mesmo compositor:

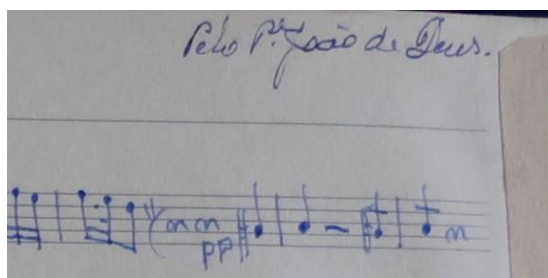


Imagem 5.12– Fonte OLS4. Detalhe da cópia assinada por Agostinho Mateus de Assis com atribuição de autoria ao Padre João de Deus. Arquivo Lira Sanjoanense - São João del-Rei (MG)

“[...] A música religiosa, no Brasil, assim como em toda a América Latina, não apresentou esse caráter [grifo do autor] definitivo, até o final do séc. XIX, sendo a

música adaptada às necessidades práticas e/ou cerimoniais, sempre que necessário⁸.” O caráter ao qual o autor se refere é de uma obra cristalizada, acabada, uma obra musical definitiva como um espelho que reflete o pensamento de um compositor.

Será apresentada, no Apêndice I desta tese, uma edição dos *Responsórios 7º, 8º e 9º*, revelando pela primeira vez a música neles contida, abrindo caminho para que futuras pesquisas, com foco principal na música sacra mineira, possam trazer à tona maiores detalhes a respeito da história desses Responsórios.

La edición crítica es, o debería ser, el principal vehículo impreso o escrito mediante en cual la música es comunicada al público. Por consiguiente, el objetivo de una edición crítica es bastante simple: transmitir el texto que mejor representa la evidencia histórica de las fuentes⁹.

Desta forma, optamos por uma edição crítica que será feita a partir do material contido na fonte OLS1, de autoria de Hermenegildo J. S. Trindade, cujas características – que foram exaustivamente detalhadas nos capítulos anteriores, culminando no *stemma* aqui apresentado – justificam plenamente sua escolha. É importante frisar, a nível metodológico, que informações conflitantes ou faltantes, caso venham a ocorrer, serão analisadas mediante consulta às demais fontes que contenham esses responsórios e informadas, devidamente, no aparato crítico respectivo.

Retornando à referência de Figueiredo (2014), o aparato crítico registrará “as variantes, erros e lacunas presentes nas fontes utilizadas e que criam a necessidade das intervenções editoriais¹⁰”. Seguiremos também, para completar as colunas informativas de nosso aparato, as seguintes informações, assim detalhadas, mais uma vez, no livro referencial do professor Carlos Alberto Figueiredo:

⁸ Idem (CASTAGNA, 2000), p.4.

⁹ GRIER, James. *La edición crítica de música*. Historia, método y práctica. Madrid: Akal, 2008, p.136.

¹⁰ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*. Teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo, 2014, p.152.

Localização: item que se refere sempre à partitura, e jamais à fonte utilizada [...]. *Parte*: item que se refere à parte ou partes vocais e/ou instrumentais onde há a ocorrência [...]. *Situação na fonte*: este é o item principal, mostrando a uma situação desconhecida do leitor, o qual, normalmente, não tem acesso à fonte ou às fontes utilizadas¹¹.

Tratando neste momento da diferença do texto litúrgico apontado no capítulo anterior na edição de Márcio Miranda Pontes, Quadro RM-07, ela existe porque o editor optou por montar a partitura do terceiro *responsório* com o texto do sétimo. Ao se deparar com a estrutura musical do 3º. *Responsório*, o autor percebeu que este possui um verso a mais que o 7º. *Responsório*, o segundo verso: *Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis*. Assim, Pontes acrescenta em sua edição uma espécie de quarto movimento gerando a diferença apontada em nosso estudo da recepção.

Finalizando, vale uma pequena reflexão quanto ao título dado pelas edições modernas aqui apresentadas: *Seis Responsórios Fúnebres* e *Responsórios Fúnebres*. Pontes e Monteiro Neto utilizam o nome *Responsórios Fúnebres* e trazem nas edições o registro do pedido contido em suas respectivas fontes: para que o 7º *Responsório* constasse com a música do 3º, havendo, portanto, sete responsórios.

Já Figueiredo e Crowl Jr. optaram por manter as músicas originais e alteraram o título do frontispício das fontes. Desse modo, a identificação *Responsórios Fúnebres* passa a se chamar *Seis Responsórios Fúnebres*, talvez por considerá-la uma versão para concerto, desprovida de utilidade funcional.

Sabendo que se trata de uma obra incompleta por motivo de força maior, ou seja, em decorrência da morte do compositor, acreditamos que a melhor opção para o que temos até o presente momento em relação às fontes dessa obra seria manter o título como *Responsórios Fúnebres* e, dentro da obra, apresentar a música original, ou seja, apenas os *Seis Responsórios*.

¹¹ Idem (FIGUEIREDO, 2014), p.157.

Considerações finais

Os caminhos de um trabalho que tem em sua natureza a imersão em arquivos e documentos de época podem trazer consigo momentos inesperados; e, de certa forma, o inesperado fez parte deste trabalho. O presente recebido de Dom Barroso e Monsenhor Flávio, uma cópia digital de todo o processo *de genere, vitae et moribus* de Castro Lobo, nos deu tempo e cuidado para analisar todo o material e recorrer a especialistas em paleografia.

Isso nos levou à primeira conclusão que dá a este trabalho uma distinção especial: a apresentação e a comprovação da assinatura de punho de João de Deus de Castro Lobo. Tal descoberta é uma contribuição valiosa para a musicologia brasileira e, certamente, histórica para todos aqueles que estudam e que têm admiração pela obra de Castro Lobo, um compositor ímpar na história da música brasileira.

Entre seus 365 documentos, dois deles foram destacados, tratados e analisados cuidadosamente, a fim de conduzir a afirmação acima. Acreditamos que, a partir dos estudos de sua assinatura, outros pesquisadores terão um elemento-chave na busca da identificação de sua caligrafia; e que este seja um novo elemento que possa traçar um paralelo para que possíveis manuscritos autógrafos tenham sua comprovação.

No entanto, infelizmente, a vida não é feita só de surpresas boas. A perda do pesquisador Alúzio Viegas, em julho de 2015, nos deixou não só saudades, mas um vazio enorme. Como era ele responsável pelo arquivo da Lira Sanjoanense, o acesso às cópias desse documento ficou inviável, até que a Orquestra Lira Sanjoanense pudesse eleger um novo responsável pelo imenso patrimônio imaterial que esse arquivo representa. Esse fato, que causou atraso neste presente trabalho, foi contornado com a nomeação do prof. dr. Modesto Flávio para a função.

O acesso às outras cópias foi possível por intermédio do cuidadoso e transparente trabalho do Museu da Música de Mariana, da Casa do Pilar e da Universidade Estadual de Minas Gerais, onde estão depositadas as fontes da Coleção Dom Oscar, do Acervo Curt Lange e do Acervo Vespasiano Gregório dos Santos, respectivamente.

Por fim, o prof. dr. André Cotta, responsável pelo Acervo da Euterpe Itabirana, disponibilizou gentilmente as fontes do acervo em questão e o compositor Harry Crowl enviou sua edição dos *Responsórios Fúnebres*, completando todo o material desta pesquisa. Ressaltamos que a edição do prof. Mário Miranda Pontes se encontra para compra na Casa Paroquial da hoje Basílica do Pilar, em Ouro Preto.

Após a imersão nos arquivos brasileiros e tendo a posse de todo o material que transmite os *Responsórios Fúnebres* de João de Deus de Castro Lobo, passamos a definir nossa metodologia para realizar o estudo da recepção aqui proposto. Definimos nossa fonte-base e optamos por uma transcrição diplomática publicada no Anexo I desta tese.

Não há exemplos de edições diplomáticas publicadas de repertório brasileiro. Tenho conhecimento do trabalho nessa direção, não publicado, do musicólogo Paulo Castagna, a partir da fonte de Mogi das Cruzes do *Ex Tractus Sancti Agostini*, do compositor português Frei Manuel Cardoso¹.

Não tenho conhecimento se alguma edição ou transcrição diplomática foi publicada em trabalhos musicológicos brasileiros recentes, haja vista que a citação acima é de 2007. De qualquer maneira, caso tenha alguma publicação, a edição aqui apresentada ainda vai representar o preenchimento de uma lacuna no processo de conhecimento acerca da música brasileira, sendo mais uma contribuição digna de apontamento.

O processo de cruzamento e tratamento de dados consumiu parte expressiva deste trabalho, pelo cuidado e pela atenção na manipulação dos resultados gerados. Mas, no final desse processo, o confronto dos dados nos possibilitou chegar a uma proposta de *stemma* e, assim, ter a visão plena da forma como as fontes e as edições se relacionam no decorrer do tempo, cumprindo totalmente o objetivo de ter um estudo da recepção.

¹ FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*. Teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo, 2014, p.64.

O estudo aqui desenvolvido nos deu a oportunidade de ir além. Mostramos que essa metodologia nos permitiu saber quais fontes o editor utilizou quando estas não foram indicadas ou não tinham como objetivo sua determinação nas edições em questão. E mais: nosso *stemma* tornou possível determinar onde os editores buscaram os instrumentos que faltavam na coleção original a fim de completar seu trabalho.

Entendemos que o duplo caminho deste trabalho pôde mostrar com clareza a eficácia da metodologia proposta. Isso contribuiu para a área do estudo da recepção, trazendo à tona elementos que deixam claro que, apesar da ausência do manuscrito do autor, de sua ideia original anotada de próprio punho, é possível obter uma edição que chegue muito próximo desse ponto. Nunca será perfeitamente igual, mas a análise de erros e variantes nos deixa tranquilos quanto à alta aproximação do que nosso compositor concebeu.

Outra importante contribuição deste trabalho foi realizar a edição crítica dos *Responsórios 7º, 8º e 9º*. É pouco provável que sua música seja de autoria de Castro Lobo, mas, como tratamos no Capítulo 5 desta tese, não podemos simplesmente ignorar sua presença nas fontes de São João del-Rei. Sua música, aqui revelada, segue para que futuros pesquisadores possam tentar entender melhor a sua autoria e conhecer a história que os levou até essas coleções.

Voltando à frase de Luiz Heitor Correa Azevedo² na introdução deste trabalho, muito tempo se passou e muita coisa mudou no panorama da música brasileira. O presente trabalho segue como uma contribuição para nossa imensa história musical, de pessoas de épocas tão distintas com algo em comum: o amor incondicional pelo fazer musical.

Hoje apresentamos a todos a assinatura de João de Deus de Castro Lobo, algo inédito. O estudo da recepção mostra o caminho da escrita musical no tempo e as diversas relações entre fontes e edições, separados por quase 200 anos. Uma nova música é trazida à luz para que futuros trabalhos possam se aprofundar em seus segredos.

² AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2016.

E, para finalizar, agradeço imensamente ao Professor Doutor David Cranmer pela companhia nesta jornada, ao amigo Paulo Vasconcelos pelo fraterno apoio e faço uma homenagem aos músicos e copistas, os “pedreiros anônimos” responsáveis por escrever a história da música. Encerro, então, este trabalho com as palavras de Carlo Ginzburg:

No passado, podiam acusar os historiadores de querer conhecer somente as “gestas dos reis”. Hoje, é claro, não é mais assim. Cada vez mais se interessam pelo que seus predecessores haviam ocultado, deixado de lado ou simplesmente ignorado. “Quem construiu Tebas das sete portas?” – perguntava o leitor operário de Brecht. As fontes não nos contam nada daqueles pedreiros anônimos, mas a pergunta conservava todo o seu peso³.

³ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das letras, 1987. p.15.

Anexo I – Transcrição Diplomática

Responsórios Fúnebres

Responsório I

João de Deus de Castro Lobo
Copista: Hermenegildo J. S. Trindade

Andante *Solo*

Flauta 1

Flauta 2

Trompa em F

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Baixo 1

Baixo 2

Cre - do Cre - do quod Red-em-p-tor me - us quod Red-em-p-tor me - us vi - - - vit vi - - - vit et in no-vis si - mo

Cre - do Cre - do quod Red-em-p-tor me - us quod Red-em-p-tor me - us vi - - - vit vi - - - vit et in no-vis si - mo

vi - - - vit vi - - - vit et in no-vis - si - mo

vi - - - vit vi - - - vit et in no-vis - si - mo

p *f* *ff* *p* *f* *ff* *p* *f* *ff* *p* *f* *ff* *p* *f* *ff* *p* *f* *ff* *p* *f* *ff* *p* *f* *ff*

13

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.1

B.2

p

f

di - e no-vis si - mo di - e - de te - - - ra de te - ra de te - ra sur - re-ctu - rus sum sur re-ctu - rus

di - e no-vis si - mo di - e - de te - - - ra de te - ra de te - ra sur - re-ctu - rus sum sur re-ctu - rus

di - e no-vis si - mo di - e - de te - - - rs de te - ra de te - ra sur - re-ctu - rus sum sur re-ctu - rus

di - e no-vis__ si - mo di - e de te - - - rs de te - ra de te - ra sur - re-ctu - rus__ sum sur re-ctu__ rus__

Allegro

19

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Tp. *p*

S
sum Cre - do Cre - do Et - in car - ne me - a vi - de - - - bo vi - de -

C
sum Cre - do Cre - do Et in - car - ne me - a car - ne me - a vi - de - - - bo vi - de -

T
sum Cre - do Cre - do Et - in car - ne me - a vi - de - - - bo vi - de -

B
sum Cre - do Cre - do Et - in car - ne me - a vi - de - - - bo vi - de -

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

B.1 *f*

B.2 *p*

34

Fl. 1

Fl. 2

34

Tp.

S

bo Sal va - to rem me - um Sal - - - va - - - to - - - rem me - - - - - - - um

C

bo Sal - - - va - - - to - - - rem me - - - - - - - um

T

bo Sal - - - va - - - to - - - rem me - - - - - - - um

B

bo Sal - - - va - - - to - - - rem me - - - - - - - um

Vln. I

Vln. II

Vla.

34

B.1

B.2

f *p* *ff* *f* *p* *p* *p*

Largo

47

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.1

B.2

Quem vi-su-rus sum. quem vi-su-rus sum. e - go i - pse et non a - li - us

Quem vi-su-rus sum. quem vi-su-rus sum. e - go i - pse et non a - li - us et c - cu - li me - i et o - cu - li me - i

Quem vi-su-rus sum. quem vi-su-rus sum. e - go i - pse et non a - li - us et c - cu - li me - i et o - cu - li

Quem vi-su-rus sum. quem vi-su-rus sum. e - go i - pse et non a - li - us

Allegro da Capo

53

Fl. 1

Fl. 2

53

Tp.

53

S

con spe - ctu ri sunt con spe - ctu - ri sunt.

C

con spe - ctu ri sunt con spe - ctu - ri sunt.

T

me - i con spe - ctu ri sunt con spe - ctu - ri sunt.

B

con spe - ctu ri sunt con spe - ctu - ri sunt.

53

Vln. I

p

Vln. II

Vla.

53

B.1

B.2

Solo

p

Responsórios Fúnebres

Responsório II

João de Deus de Castro Lobo
Copista: Hermenegildo J. S. Trindade

Transcrição Diplomática

Larghetto

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flauta 1: Treble clef, starting with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*.
- Flauta 2: Treble clef, mirroring the Flauta 1 part with a dynamic marking of *f*.
- Trompas: Bass clef, rests throughout.
- Soprano: Bass clef, rests throughout.
- Contralto: Bass clef, rests throughout.
- Tenor: Bass clef, rests throughout.
- Baixo: Bass clef, rests throughout.
- Violino I: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with triplets and a dynamic marking of *p*.
- Violino II: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with triplets.
- Viola: Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with triplets.
- Baixo 1: Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with triplets.
- Baixo 2: Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with triplets.

Lyrics for the Soprano part: Qui La - za - rum re - su - sci - tas - ti qui

7

Fl. 1

Fl. 2

7

Tp.

7

S

C

T

B

La - za - rum re - su - scitas - ti a__ mo - nu - men - to foe - ti - dum a__ mo - nu - men to foe - ti - dum qui La - za - rum re - su - sci - tas - ti

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

7

B.1

B.2

p *f*

Responsórios Fúnebres - Responsório II

Allegro

13

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.1

B.2

Tu e - is Do - mi-ne Tu e - is Do - mi-ne do - na re - qui - em Tu e - is Do - mi-ne

Tu e - is Do - mi-ne Tu e - is Do - mi-ne do - na re - qui - em Tu e - is Do - mi-ne

tu e - is Do - mi-ne Tu e - is Do - mi-ne do - na re - qui - em Tu e - is Do - mi-ne

21

Fl. 1

Fl. 2

21

Tp.

21

S

Tu e - is Do - mi - ne Do - mi - ne do na re - qui - em et lo - cum in - dul - gen - ti - ae et lo - cum

C

Tu e - is Do - mi - ne Do - mi - ne do na re - qui - em et lo - cum in - dul - gen - ti - ae et lo - cum

T

Tu e - is Do - mi - ne Do - mi - ne do na re - qui - em et lo - cum in - dul - gen - ti - ae et lo - cum

B

Tu e - is Do - mi - ne Do - mi - ne do na re - qui - em et lo - cum in - dul - gen - ti - ae et lo - cum

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

21

B.1

B.2

f *p*

32

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

pp

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.1

B.2

in - dul - gen - ti ae et lo - cum in - dul - gen - ti ae lo - cum in - dul - gen - ti - ae Tu e - is Do - mi - ne Tu e - is Do - mi - ne do - na - re - qui -

Largo

Allegro da Capo

44

Fl. 1

Fl. 2

44

Tp.

44

S

em Qui ven-tu - rus es qui ven - tu - rus es di - ca - re vi - vos et mor-tu - o cu - per i gem

C

em Qui tu - rus es qui ven - tu - rus es Ju - di-ca - re et mor-tu - o cu - per i gem

T

em Qui tu - es qui ven - tu - rus es Ju - di-ca - re et mor-tu - o cu - per i gem

B

em Qui tu - es qui ven - tu - rus es Ju - di-ca - re et mor-tu - o per i gem

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

44

B.1

B.2

p

Responsórios Fúnebres

Transcrição Diplomática

Responsório III

João de Deus de Castro Lobo
Copista: Hermenegildo J. S. Trindade

Andante

Flauta 1

Flauta 2

Trompa

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Baixo 1

Baixo 2

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

Solo quan - do ve - ne - ris ju - di - ca - re ter - ram

Do - mi - ne quan - do ve - ne - ris ju - di - ca - re ter - ram

quan - do ve - ne - ris ju - di - ca - re ter - ram

quan - do ve - ne - ris ju - di - ca - re ter - ram

quan - do ve - ne - ris ju - di - ca - re ter - ram

13

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

Solo quan - do ve - ne-ris ju - di - ca - re ter - - - ram *p* u - bi me ab - scon - dan u - bi me ab - son - dam u - bi me ab -

C

Do - mi - ne quan - do ve - ne-ris ju - di - ca - re ter - - - ram *p* u - bi me ab - scon - dan u - bi me ab - son - dam u - bi me ab -

T

quan - do ve - ne-ris ju - di - ca - re ter - - - - - u - bi me ab - scon - dan u - bi me ab - son - dam u - bi me ab -

B

quan - do ve - ne-ris ju - di - ca - re ter - - - - - u - bi me ab - scon - dan u - bi me ab - son - dam u - bi me ab -

Vln. I

Vln. II

Vla.

f *p*

B.2

B.2

31

Fl. 1

Fl. 2

31

Tp.

31

S

p

f

C

f

T

B

Vln. I

p

f

Vln. II

Vla.

31

B.2

B.2

p

in - vi - ta - me - a Qui - a - pec - ca - vi - ni - mus in - vi - ta - me - a vi - ta - me - - - a qui - a - pec - ca - vi - ni - mus in -
 in - vi - ta me - a pec - ca - vi - ni - mus in - vi - ta me - a vi - ta me - - - a qui - a - pec - ca - vi - ni - mus in -
 in - vi - ta me - a pec - ca - vi - ni - mus in - vi - ta me - a vi - ta me - - - a qui - a - pec - ca - vi - ni - mus in -
 avi - ta - me - - - a qui - a - pec - ca - vi - ni - mus in

Largo

46

Fl. 1

Fl. 2

46

Tp.

46

S

vi - ta vi - ta me - - - a com - mis sa - me - a pa - ve - sco et an - te te e - ru - be - - -

C

vi - ta vi - ta me - - - a com - mis sa - me - a pa - ve - sco et an - te te e - ru - be - - -

T

vi - ta vi - ta me - - - a pa - ce - sco et an - te te e - ru - be - - -

B

vi - ta vi - ta me - - - a an - te

46

Vln. I

Vln. II

Vla.

46

B.2

Solo

B.2

58

Fl. 1

Fl. 2

58

Tp.

58

S

sco dum be - ne - ris ju - di - ca - re no - li me com - de - mna - - - re no - li

p

C

sco dum be - ne - ris ju - di - ca - re no - li me com - de - mna - - - re no - li

p

T

sco dum be - ne - ris ju - di - ca - re no - li me com - de - mna - - - re no - li

B

te dum be - ne - ris ju - di - ca - re no - li me com - de - mna - - - re no - li

58

Vln. I

Vln. II

Vla.

58

B.2

B.2

Largo

Allegro da Capo

68

Fl. 1

Fl. 2

68

Tp.

68

S

me con - de - - - mna - - - re Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tu - a lu - ceat e - is.

C

me con - de - - - mna - - - re Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tu - a lu - ceat e - is.

T

me con - de - - - mna - - - re Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tu - a lu - ceat e - is.

B

me con - de - - - mna - - - re Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tu - a lu - ceat e - is.

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

68

B.2

B.2

Responsórios Fúnebres

Responsório IV

João de Deus de Castro Lobo
Copista: Hermenegildo J. S. Trindade

Transcrição Diplomática

Andante

Solo

f

Me-men-to me - i De - us Me-men-to me - i De - us qui - a ven - tus est qui - a ven - tus est vi - ta me - a

p *f* *f*

Baixo 2

Baixo 2

The musical score is written for a full orchestra and vocal soloist. It features a vocal solo part for Soprano, with lyrics in Portuguese. The instrumental parts include Flute 1 and 2, Trompas, Violino I and II, Viola, and two Baixo 2 parts. The tempo is marked 'Andante'. Dynamics include 'Solo', 'f' (forte), and 'p' (piano). The score is in common time (C) and consists of 8 measures.

8

Fl. 1

Fl. 2

pp

8

Tp.

p

S

qui - a ven - tus est vi - ta me - - - a Me - - - - men - to me - - - i De - - - - us

p *p*

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

8

B.2

B.2

Allegro

13

Fl. 1

Fl. 2

13

Tp.

13

S

Nec a - - - spi - ci - at me vi - sus ho - mi - ne nec a - - -

C

Nec a - - - spi - ci - at me vi - sus ho - mi - ne nec a - - -

T

Nec a - - - spi - ci - at me vi - sus ho - mi - ne nec a - - -

B

Nec a - - - spi - ci - at me vi - sus ho - mi - ne nec a - - -

13

Vln. I

f

Vln. II

f

Vla.

13

B.2

B.2

22

Fl. 1

Fl. 2

22

Trp.

22

S

spi - ci - at me vi - - - - - us ho - - - mi - - - - ne

C

spi - ci - at me vi - - - - - us ho - - - mi - - - - ne

T

spi - ci - at me vi - - - - - us ho - - - mi - - - - ne

B

spi - ci - at me vi - - - - - us ho - - - mi - - - - ne

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

22

B.2

B.2

Largo

32

Fl. 1

Fl. 2

32

Tp.

32

S.

C.

T.

B.

De pro-fun - - - dis cla - ma - vi ad te Do - mine cla - ma - vi ad te Do - mi - ne de pro - fun - - - dis cla -

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

32

B.2

B.2

Allegro da Capo

42

Fl. 1

Fl. 2

Solo

Tpt.

42

S.

Clama - vi ad te Do - mi - ne ex - au - di vo - cem me - am

C.

Clama - vi ad te Do - mi - ne ex - au - di vo - cem me - am

T.

Clama - vi ad te Do - mi - ne ex - au - di vo - cem me - am

B.

ma - vi ad te Do - mi - ne cla - ma - vi ad te Do - mi - ne cla - ma - vi ad te Do - mi - ne ex - au - di vo - cem me - am

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

42

B.2

B.2

Responsórios Fúnebres

Responsório V

João de Deus de Castro Lobo

Copista: Hermenegildo S. T. Trindade

Transcrição Diplomática

Moderato

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Flauta 1, Flauta 2, Trompas, Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, Violino I, Violino II, Viola, Baixo 1, and Baixo 2. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) are written in a common staff with lyrics. The instrumental parts are written in their respective staves. The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The lyrics are: "Hei mi-hi Do-mi-ne qui - a pec-ca - vi ni - mis in vi - ta me - a in - vi - ta - me - a".

8

Fl. 1

Fl. 2

8

Tp.

8

S

Quid fa - am - mi - ser u - bi fu - gi-am ni - si ad te De - us me - - - us

p

C

Quid fa - ci-am mi - ser u - bi fu - gi-am ni - si ad te De - us me - - - us

p

T

Quid fa - ci-am mi - ser u - bi fu - gi-am ni - si ad te De - us me - - - us

p

B

Quid fa - ci-am mi - ser u - bi fu - gi-am ni - si ad te De - us me - - - us

p

Vln. I

Vln. II

f

Vla.

B.1

B.2

f

Solo

Allegro

14

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.1

B.2

Mi - - - se - re - - - re mi - - - se - re - - - re me - i dum ve - - - ne - ris

Mi - - - se - re - - - re mi - - - se - re - - - re me - i dum ve - - - ne - ris

Mi - - - se - re - - - re mi - - - se - re - - - re me - i dum ve - - - ne - ris

Mi - - - se - re - - - re mi - - - se - re - - - re me - i dum ve - - - ne - ris

22

Fl. 1

Fl. 2

22

Tpt.

22

S.

in no - vis - - si - mo di - e dum ve - ne - ris dum ve - ne - rris in no vi - - si - mo dum - - -

C.

in no - vis - - si - mo di - e dum ve - ne - ris dum ve - - rris in no vi - - si - mo dum - - -

T.

in no - vis - - si - mo di - e dum ve - ne - ris dum ve - - rris in no vi - - si - mo dum - - -

B.

in no - vis - - si - mo di - e dum ve - ne - ris dum ve - - rris in no vi - - si - mo dum - - -

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

22

B.1

B.2

p

36

Fl. 1

Fl. 2

36

Tp.

36

S

- - - - dum ve - - - ne - - - ris in no - vi - si - mo di - - - e

C

- - - - dum ve - - - ne - - - ris in no - vi - si - mo di - - - e

T

- - - - dum ve - - - ne - - - ris in no - vi - si - mo di - - - e

B

- - - - dum ve - - - ne - - - ris in no - vi - si - mo di - - - e

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

36

B.1

B.2

Largo

Allegro da Capo

46

Fl. 1

Fl. 2

46

Tp.

46

S

A - - - ni - ma me - a tur - ba - ta est val - de sed tu Do - mi - ne suc - cur - re e - i sed tu Do - mi - ne suc - cu - re e - i

C

A - - - ni - ma me - a tur - ba - ta est val - de sed tu Do - mi - ne suc - cur - re e - i sed tu Do - ne suc - cu - re e - i

T

A - - - ni - ma me - a tur - ba - ta est val - de sed tu Do - mi - ne suc - cur - re e - i sed tu Do - ne suc - cu - re e - i

B

A - - - ni - ma me - a tur - ba - ta est val - de sed tu Do - mi - ne suc - cur - re e - i sed tu Do - ne suc - cu - re e

46

Vln. I

Vln. II

p

Vla.

46

B.1

notação?

B.2

Responsórios Fúnebres

Responsório VI

João de Deus de Castro Lobo
Copista: Hermenegildo J. S. Trindade

Transcrição Diplomática

Moderato

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Flauta 1**: Flute 1 part, starting with a melodic line in the first measure.
- Flauta 2**: Flute 2 part, playing a similar melodic line.
- Trompas**: Trumpets part, providing harmonic support with chords.
- Soprano**: Soprano vocal part, currently silent.
- Contralto**: Alto vocal part, currently silent.
- Tenor**: Tenor vocal part, featuring a *Solo* section with the lyrics: "Ne te - co - de - rid pec - ca - - ta - me - a Do - mi - ne ne re - cor - de - ris pec -".
- Baixo**: Bass vocal part, currently silent.
- Violino I**: Violin I part, playing a rhythmic accompaniment.
- Violino II**: Violin II part, playing a rhythmic accompaniment.
- Viola**: Viola part, playing a rhythmic accompaniment.
- Baixo 2**: Bassoon 2 part, playing a rhythmic accompaniment.
- Baixo 2**: Bassoon 2 part, playing a rhythmic accompaniment.

11

Solo

3 3

6

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

11

p

S

Dum _____ ve - ne - ris ju - - - di - - - ca - - - re sae - cu - lum per i -

C

p

Dum _____ ve - ne - ris ju - - - di - - - ca - - - re sae - cu - lum per i -

T

ca - ta me - a _____ DO - mi - ne

Dum _____ ve - ne - ris ju - - - di - - - ca - - - re sae - cu - lum per i -

B

p

Dum _____ ve - ne - ris ju - - - di - - - ca - - - re sae - cu - lum per i -

Vln. I

Vln. II

p

Vla.

f

B.2

B.2

fagote

6

6

notação ?

p

Allegro

29

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2

in com - spe-ctu tu - o vi - am me - am Dum ve - ne-ris ju - di - ca - re ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - gnem

erro ritmo parte cava

39

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2

Solo

Solo

p

p

p

p

f

p

f

p

dum ve - ne-ris ju - di - ca - re ju - ca-re sae-cu-lum per i - - - gnem sae - cu - lum per i - - - gnem

dum ve - ne-ris ju - di - ca - re ju - di - ca-re sae-cu-lum per i - - - gnem sae - cu - lum per i - - - gnem

dum ve - ne-ris ju - di - ca - re ju - di - ca-re sae-cu-lum per i - - - gnem sae - cu - lum per i - - - gnem

dum ve - ris ju - di - ca - re ju - di - ca-re sae-cu-lum per i - - - gnem sae - cu - lum per i - - - gnem

p

f

p

f

p

Largo

Allegro da Capo

51

Fl. 1

Fl. 2

51

Tp.

51

S

Re-qui-em ae-ter - nam ae - ter - nam so - na e - is Do - mi-ne et lux per - pe - tu - a lu - ce-at lu - ca - at e - - - - is

p

p

C

Re-qui-em ae-ter - nam — ter - nam so - na e - is Do - mi-ne et lux — pe - tu - a lu - ce-at lu - ca - at e - - - - is

p

p

T

Re-qui-em ae-ter - nam ae - ter - nam so - na e - is Do - mi-ne et lux per - pe - tu - a lu - ce-at lu - ca - at e - - - - is

p

p

B

Re-qui-em ae-ter - nam — ter - nam so - na e - is Do - mi-ne et lux per - pe - tu - a lu - ce-at lu - ca - at e - - - - is

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

51

B.2

B.2

?

?

Responsórios Fúnebres

Responsório VII

João de Deus de Castro Lobo

Copista: Hermenegildo J. S. Trindade

Transcrição Diplomática

Moderato

The score is for a funeral responsory in 3/4 time, marked Moderato. It features a vocal quartet (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) and a string quartet (Violino I, Violino II, Viola, Baixo 2). The vocal parts have lyrics in Latin: "Pec - ca - ten me quo - ti - di - e et non me pae - ni - ten - tem et non me pae - ni - tem - te ti - mor mor - tis con - tur - bat me". The instrumental parts include Flauta 1, Flauta 2, Trompas, Violino I, Violino II, Viola, Baixo 2, and Baixo 2 Ofcleide. Dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Allegro

10

Fl. I *p* *f* *f*

Fl. II *p* *f*

Tp. *f*

S *p* *f* *f*

Qui - a in in - fer - - - no nil - la est re - dem - ptio qui - a in in - fer - - - - - no

C *p* *f* *f*

Qui - a in in - fer - - - no qui - a in in - fer - - - - - no

T *p* *f* *f*

Qui - a in in - fer - - - no qui - a in in - fer - - - - - no

B *p* *f* *f*

Qui - a in in - fer - - - no qui - a in in - fer - - - - - no

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

Vln. II *p*

Vla. *p* *f* *f*

B.2 *p* *f*

B.2 e Of. *p* *f*

22

Fl. 1

Fl. 2

22

Trp.

S

p *pp* *p*

nul - la est re - dem - ptor mi - se - re - re me - i De - us est sal - va me mi - se - re - -

C

nul - la est re - dem - ptor mi - se - re - re me - i De - us est sal - va me mi - se - re - -

T

pp

nul - la est re - dem - ptor mi - se - re - re me - i De - us est sal - va me mi - se - re - -

B

pp

nul - la est re - dem - ptor mi - se - re - re - me - i De - us est sal - va me mi - se - re - -

Vln. I

Vln. II

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

Vla.

p *f* *f*

B.2

p *f* *p*

B.2 e Of.

p *f* *p*

Andante Moderato

38

Fl. 1

Fl. 2

38

Trp.

38

S

re me - i De - - - us et sal - - va me

38

C

re me - i De - - - us et sal - - va me

38

T

re me - i De - - - us et sal - - va me

38

B

re me - i De - - - us et sal - - va me

38

Vln. I

p

p

f

38

Vln. II

p

pp

f

38

Vla.

pp

38

B.2

p

pp

f

38

B.2 e Of.

p

pp

f

50

Fl. 1

Fl. 2

50

Tp.

S

De - us in no - mi-ne in no - mi-ne tu - o salva - me in fac et in vir - tu - te tu - a li - be-ra in vir - tu - te tu - a

C

De - us in no - mi-ne tu - o salva - me in fac et in vir - tu - te tu - a li - be-ra in vir - tu - te tu - a

T

in no - mi-ne tu - o salva - me in fac et in vir - tu - te tu - a li - be-ra in vir - tu - te tu - a

B

salva - me in fac et in vir - tu - te tu - a li - be-ra in vir - tu - te tu - a

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

50

B.2

B.2 e Of.

Allegro

57

Fl. 1

Fl. 2

57

Tp.

S

li - be - ra me

Qui - - - a in in - fer - no nul -

C

li - be - ra me

Qui - - - a in in - fer - no nul -

T

li - be - ra me

Qui - - - a in in - fer - no nul -

B

li - be - ra me

Qui - - - a in in - fer - no nul -

57

Vln. I

f *pp* *Cres* *p* *p* *f*

Vln. II

pp *p* *p* *p* *f*

Vla.

pp *Cres* *p* *p* *p* *f*

57

B.2

f *pp* *p* *p* *f*

B.2 e Of.

Responsórios Fúnebres

Responsório VIII

João de Deus de Castro Lobo

Copista: Hermenegildo J. S. Trindade

Transcrição Diplomática

Andante

Flauta 1

Flauta 2

Horn in F

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Baixo 2

Baixo 2 Ofcleide

Do - mi - ne se - cun - dum ac - tum — me - um se - cun - dum ac - tu

Do - mi - ne se - cun - dum ac - tum —

Do - mi - ne se - cun - dum ac - tum ma - um se - cun - dum actum me - un se - cum - dum

f *p* *f* *p*

9

Fl. 1

Fl. 2

Hn.

S

Do - ne se - cun - dum ac - tum ne - um

C

Do - mi - ne se - cun - dum ac - tum ne - um

T

Do - ne se - cun - dum ac - tum ne - um

B

Do - ne se - cun - dum ac - tum me - um. *Solo* mo - li me - ju - di - ca - re me - ju - di - ca - re ni - hi - dih - nun ni - hil dig - nun

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2 e Of.

15

Fl. 1

Fl. 2

Hn.

15

S

p *f*

i - de-o de - pre-cor ma - jes - ta - tis tu - - - - am.

C

p

i - de-o de - pre-cor ma - jes - ta - tis tu - - - - am.

T

i - de-o de - pre-cor ma - jes - ta - tis tu - - - - am.

B

p

in - cons - pec - tu - o e - - - - gi, i - de-o de - pre-cor ma - jes - ta - tis tu - - - - am.

Vln. I

Vln. II

Vla.

p *cresc.* *p*

15

B.2

B.2 e Of.

Allegro

Fl. 1

Fl. 2

Hn.

S
i - de-o de-precor ma - jes - ta - tis tu - - - - - am. Ut tu De - us ut tu De - us de - le - as

C
i - de-o de-precor ma - jes - ta - tis tu - - - - - am. Ut tu De - us ut tu De - us de - le - as

T
i - de-o de-precor ma - jes - ta - tis tu - - - - - am. Ut tu De - us ut tu De - us de - le - as

B
i - de-o de-precor ma - jes - ta - tis tu - - - - - am. Ut tu De - us ut tu De - us de - le - as

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2 e Of.

Largo

44

Fl. 1

Fl. 2

Hn.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2 e Of.

ta - tem i - ni - qui - ta - tem me - - - am.

ta - tem i - ni - qui - ta - tem me - - - am.

ta - tem i - ni - qui - ta - tem me - - - am.

ta - tem i - ni - qui - ta - tem me - - - am.

f

f

Tacet

54

Fl. 1

Fl. 2

Hn.

S

C

T

B

Solo

Am - pli - us am - pli - us la - va - me - Do - mi - ne la - va - me - Do - mi - ne ab in - jus - ti - ti - a

Vln. I

p

Vln. II

p

Vla.

B.2

B.2 e Of.

Allegro da Capo

63

Fl. 1

Fl. 2

Hn.

S

C

T

B

me - a am - pli - us am - pli - us ab in - jus - ti - ti - a me - a ab in - jus - ti - ti - a in - jus - ti - ti - a me - a et a de - li - cto me - o de - li - cto me - o mu - da - me.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2 e Of.

p *f* *p* *f*

p *f* *p*

p *f* *f*

p *f* *p* *f*

Responsórios Fúnebres

Responsório IX

João de Deus de Castro Lobo
Copista: Hermenegildo S. J. Trindade

Transcrição Diplomática

Largo

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flauta 1
- Flauta 2
- Trompa em C
- Soprano
- Contralto
- Tenor
- Baixo
- Violino I
- Violino II
- Viola
- Baixo 2
- Baixo 2 Ofcleide

The score is in common time (C) and marked *Largo*. The Trompa em C part includes dynamic markings *p*. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) enter with the lyrics "Li - be - ra" in the final measure. The Baixo part includes the lyrics "Li - be - ra me Do - mi - ne de mor -".

9

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2 e Of.

li - be - ra ac - ter - na

li - be - ra ac - ter - na de mor - te ac - ter - na

ac - ter - na in di - e il - la

te ac - ter - na

p

p

p

p

p

p

p

p

p

15

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Tp. *f* *pp*

S
tre - en - da li - be-ra - me

C
tre - en - da li - be-ra - me

T
tre - en - da li - be-ra - me

B
in - di - e il - la tre - men - da in di - e il - la tre - men - da tre - men - da li - be-ra - me

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

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

Vla. *p*

B.2 *f* *p* *f* *p*

B.2 e Of. *f*

35

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2 e Of.

p *pp* *f*

et - - ter - - - - ra dum ve - ne - ra ju - di - ca - re sae - cun - lum per i - - - - gnem

et - - ter - - - - ra dum ve - ne - ra ju - di - ca - re sae - cun - lum per i - - - - gnem

et - - ter - - - - ra dum ve - ne - ra ju - di - ca - re sae - cun - lum per i - - - - gnem

et - - ter - - - - ra dum ve - ne - ra ju - di - ca - re sae - cun - lum per i - - - - gnem

p *p* *f*

Andante Moderato

53

Fl. 1

Fl. 2

53

Tp.

53

S

Tre-mens Tre-mens tre - mens fac - tus sum e - go et ti - me-o et

C

T

B

53

Vln. I

p

Vln. II

Vla.

53

B.2

B.2 e Of.

65

Fl. 1

Fl. 2

65

Tp.

S

ti-me-o dum dis-cus-si-o dum dis-cu-si-o ve-ne-rit at que ven-tu-ra i - - - ra tre-mens tre-mens fac-tus sum fac-tum sum e-go et ti-me-o dum dis-

C

T

B

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

65

B.2

B.2 e Of.

Moderato

78

Fl. 1

Fl. 2

78

Tp.

78

S

cus - scio _____ ne - ne-rit at que ven - tu - ra ven - tu - ra_ i - - - rac Di - es i - la

C

Di - es i - la

T

Di - es i - la

B

Di - es i - la

78

Vln. I

decrescendo

Vln. II

Vla.

78

B.2

B.2 e Of.

91

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2 e Of.

f

p

p

p

pp

di - es i - rae et mi - se-re-re et a - ma-ra val -

di - es i - rae ca - la - mi - ta-tis et mi - se-re-re di - - es mag - na et a - ma-ra val -

di - es i - rae ca - la - mi - ta-tis et mi - se-re-re di - - es mag - na et a - ma - val -

di - es i - rae et mi - se-re-re et a - ma-ra val -

Allegro

103

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2 e Of.

de Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - - - -

de Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - - - -

de Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - - - -

de Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - - - -

p

f

f

p

Andante Moderato

119

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Tp. *f*

S. *f*
gnem lu - ce - at e - is lu - ce - at e - is lu - ce - at e - is

C. *f*
gnem Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux - per - pe - tu - a lu - ce - at e - is lu - ce - at e - is lu - ce - at e - is

T. *f*
gnem Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et per - pe - tu - a lu - ce - at e - is lu - ce - at e - is lu - ce - at e - is

B. *f*
gnem Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux - per - pe - tu - a lu - ce - at e - is lu - ce - at e - is lu - ce - at e - is

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

B.2 *f*

B.2 e Of. *f*

p

p

129

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2 e Of.

pp

Re - - - qui - - - es cat re - - qui - - es - - cat in pa - ce in pa - ce in pa - ce

Re - - - qui - - - es cat re - - qui - - es - - cat in pa - ce in pa - ce in pa - ce

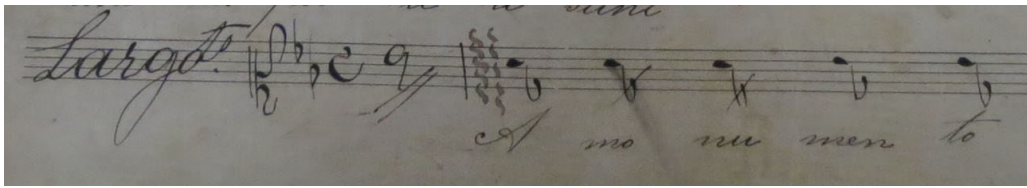
Re - - - qui - - - es cat re - - qui - - es - - cat in pa - ce in pa - ce in pa - ce

Re - - - qui - - - es cat re - - qui - - es - - cat in pa - ce in pa - ce in pa - ce

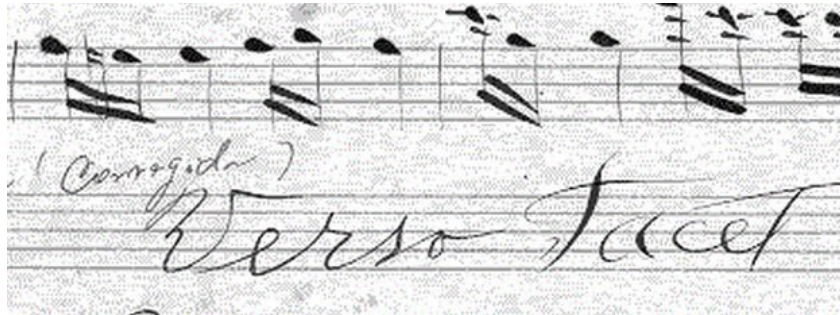
Anexo II – Imagens e figuras



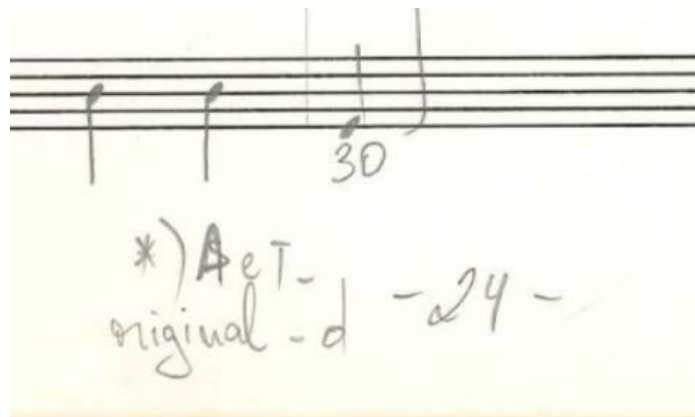
Nave da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto/MG. (Manoel da Costa Athaide)



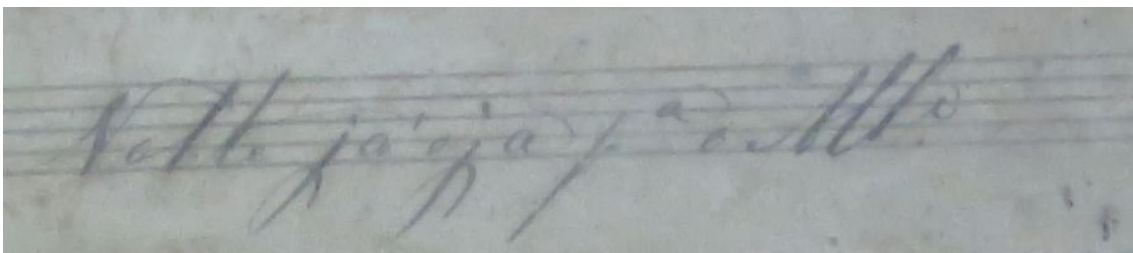
Fonte ACP1 – Sinal de repetição



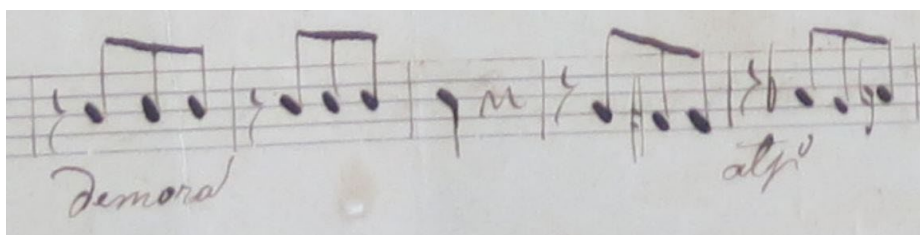
Fonte AGS – Copista indica que a parte foi corrigida



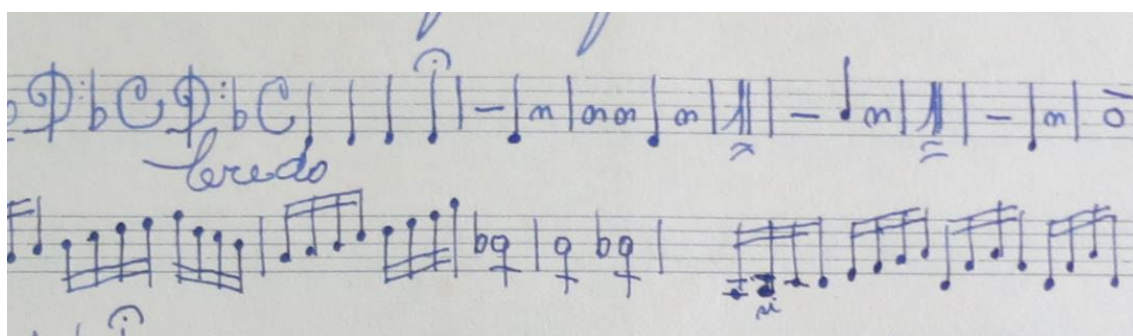
Edição HCJR – Indicação de correção de ritmo



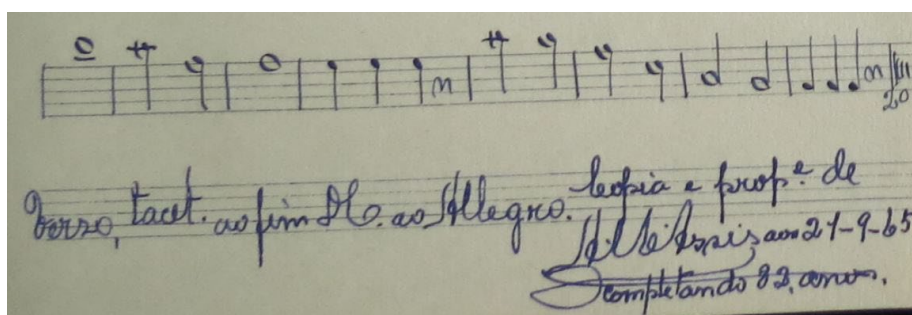
Fonte OLS1 – Responsório 3, Violino 1 – Recado do copista: “volto já já para o Allegro”



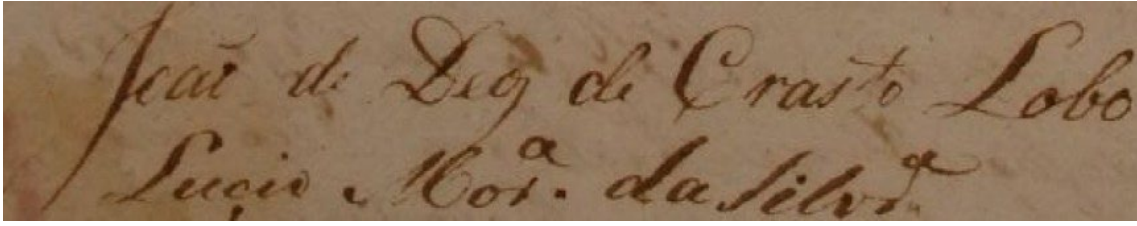
Fonte OLS2 – Responsório 9, viola – Anotação do copista: “demora” e “a tempo”



Fonte OL4 – Responsório 1, violoncelo – Anotação de nota em clave de fá como se fosse em clave de sol, ou seja, onde se lê escrito “si” é na verdade um “ré”



Fonte OLS4 – Anotação da data de aniversário do copista



João de Deus de Crasto Lobo
Lucio Mos. da Silva

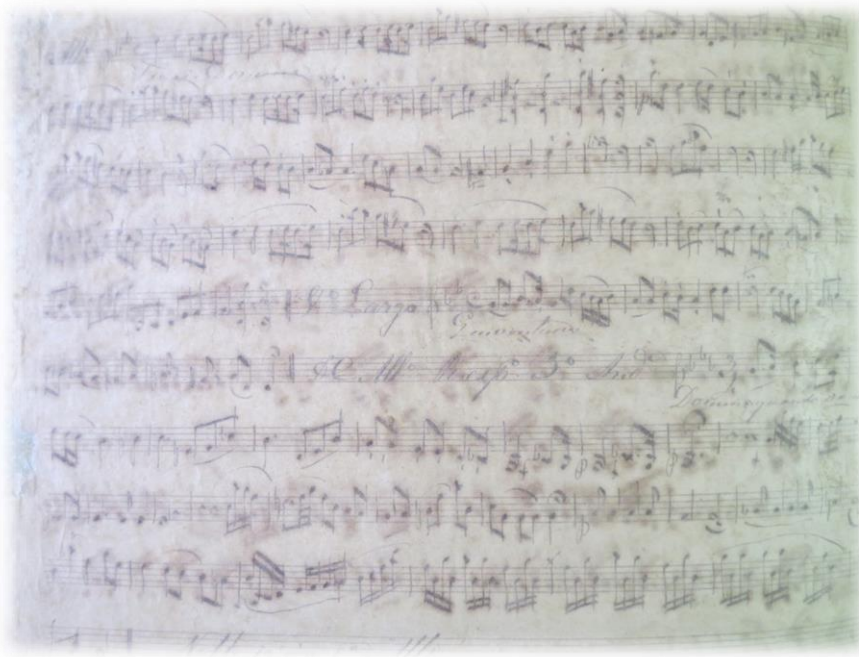
Assinatura que consta na petição para criação da Confraria de Santa Cecília, onde se lê o nome **Crasto** grafado erroneamente. Museu da Inconfidência, Código 270, auto 5,253.



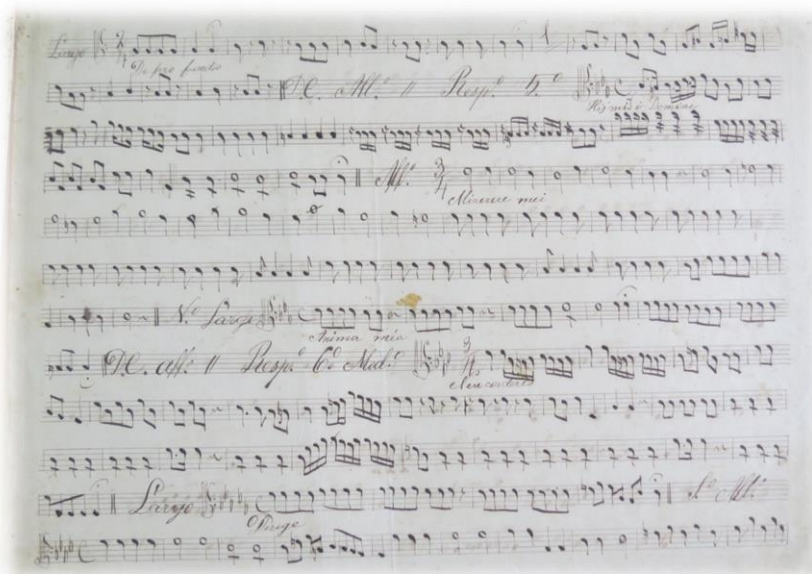
38
Pa. João de Deus
de Castro Lobo
1794 1832

Campa 38 – Igreja São Francisco de Assis – Mariana / Minas Gerais
Local onde descansa o corpo do Padre João de Deus de Castro Lobo.

Anexo III – Manuscritos musicais



Fonte OLS1 – Cópia de Hermenegildo José Souza Trindade (violino 1)



Fonte OLS2 – Cópia de Irênio Batista Lopes (viola)



Fonte OLS3 – Cópia de Joaquim Pedro Pereira Santos (baixo)

1^ª Flauta *Andante* *Quiis fieset*

2^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

3^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

4^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

5^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

6^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

7^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

8^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

9^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

10^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

11^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

12^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

13^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

14^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

15^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

16^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

17^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

18^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

19^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

20^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

21^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

22^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

23^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

24^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

25^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

26^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

27^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

28^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

29^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

30^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

31^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

32^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

33^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

34^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

35^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

36^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

37^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

38^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

39^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

40^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

41^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

42^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

43^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

44^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

45^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

46^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

47^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

48^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

49^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

50^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

51^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

52^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

53^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

54^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

55^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

56^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

57^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

58^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

59^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

60^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

61^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

62^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

63^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

64^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

65^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

66^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

67^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

68^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

69^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

70^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

71^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

72^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

73^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

74^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

75^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

76^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

77^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

78^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

79^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

80^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

81^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

82^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

83^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

84^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

85^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

86^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

87^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

88^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

89^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

90^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

91^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

92^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

93^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

94^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

95^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

96^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

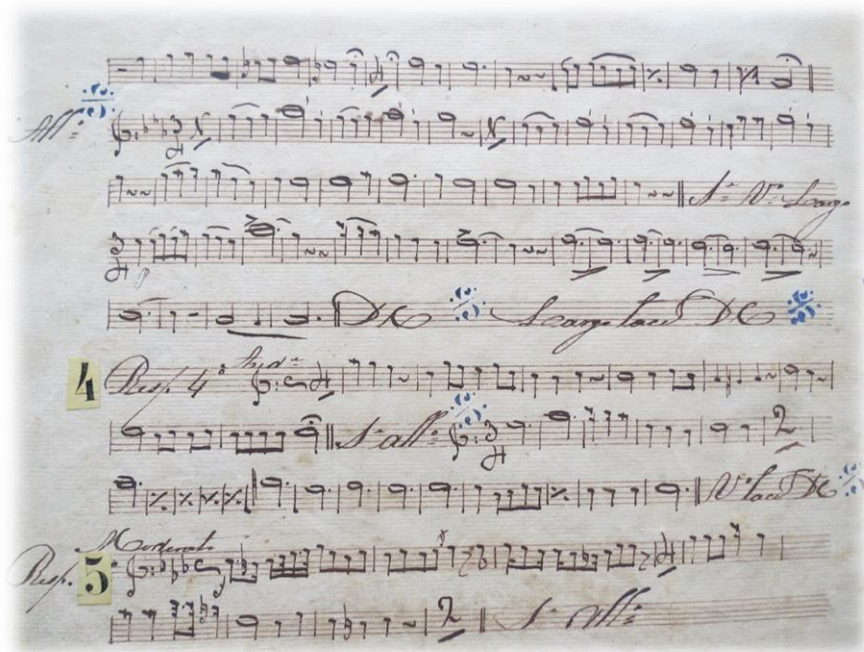
97^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

98^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

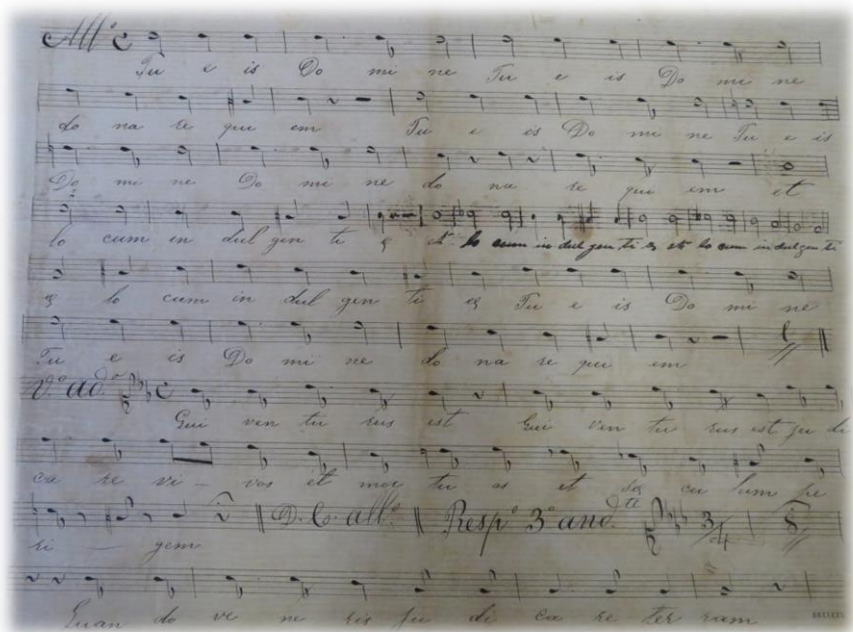
99^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

100^ª Trompa *Andante* *Quiis fieset*

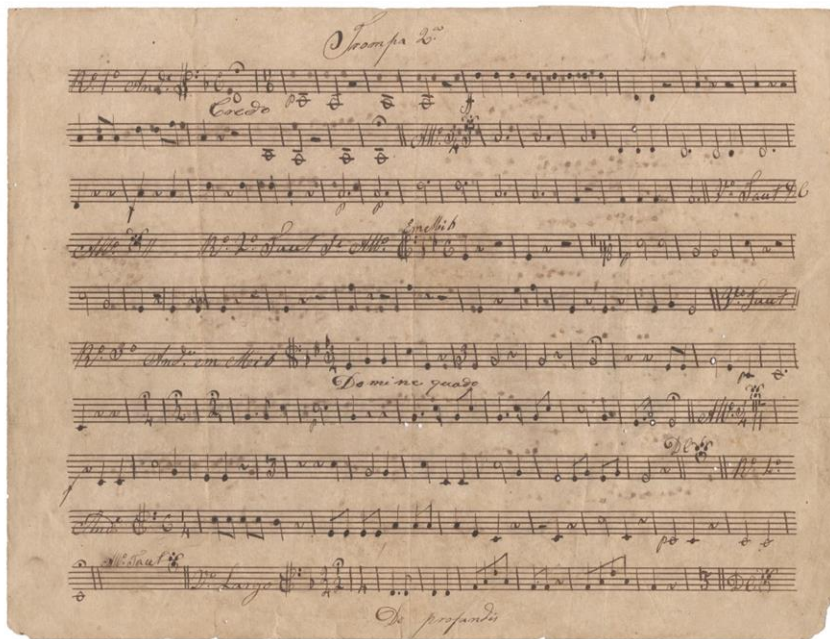
Fonte OLS4 – Cópia de Agostinho Mateus de Assis (flauta 1)



Fonte ORB1 – Cópia de Ribeiro Bastos/Prisciliano José da Silva (flauta 2)



Fonte ACP1 – Cópia de Casado/Casa do Pilar (soprano)

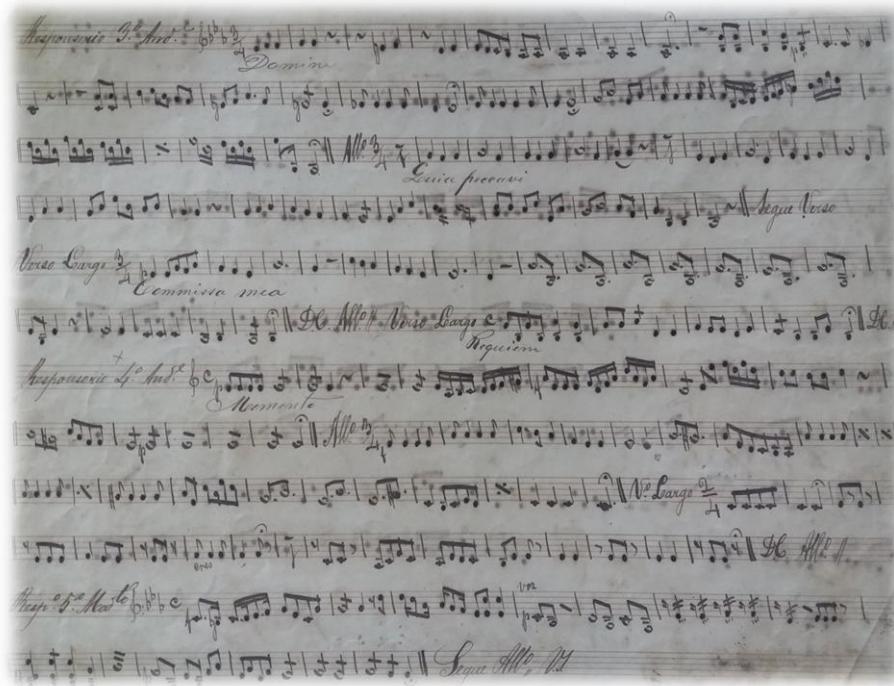


museu da
música de
mariana

BrMgMna MMM CDO.02.225 C02 (im.03) Tpa2 (sf.01a) f.01r

30,5 x 23,0 cm

Fonte CDO.02.225.C02 – Museu da Música de Mariana (trompa 2)



Fonte SMEI – Sociedade Musical Euterpe Irabireense (violino II)



Fonte AGS – Acervo Vespasiano Gregório dos Santos (violino 1)

Responsórios Fúnebres 5

1º Responsório João de Deus Castro Lobo

Andante (♩ = 86)

Flauta I *f* *p*

Flauta II *f* *p*

Fagote *f* *p*

Trompas em F *f*

Trumpetes em B♭ *f*

Soprano

Contralto *Duo p*
Cre - do Cre - do quod re - demp - tor... me - us

Tenor *p*
Cre - do cre - do quod re - demp - tor... me - us

Baixo

Violino I *f* *p*

Violino II *f* *p*

Viola *f* *p*

Violoncelo *f* *p*

Contrabaixo *f* *p*

Edição: Márcio Miranda Pontes Copyright 2007 © Editora Pontes
www.editorapontes.com.br

Edição MMP – Márcio Miranda Pontes

6 Responsórios Solémbres. (1852)

Pe. João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)

Handwritten musical score for six voices: *Alto I*, *Alto II*, *Tenore I*, *Tenore II*, *Bass I*, and *Bass II*. The score is titled "6 Responsórios Solémbres" and is by Pe. João de Deus de Castro Lobo (1794-1832). The first system is marked "Resp. Iº". The lyrics for the Tenors and Basses are: "Cre-do Cre-do qui se des-cen-de de cae-lis qui se des-cen-de de cae-lis". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like "p".

Obs.: Pontaria toda a pte. de VI. I e/o manuscrito da Casa do Pilar
 em P. 15. 20 consta a pte. - 1 -
 P. 15. 20

[AMB 43]

Seis Responsórios Fúnebres

1

Edição: Carlos Alberto Figueredo
Museu da Música de Mariana
(MG - Brasil)

Responsório I

João de Deus de Castro Lobo
(1794-1832)

Andante

The musical score is for a funeral responsory, marked 'Andante'. It features a vocal ensemble and a string quartet. The vocal parts include Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The instrumental parts include Flauta I, Flauta II, Trompas em Fá, Violino I, Violino II, Viola, Baixo I, and Baixo II. The score is in 4/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The vocal parts enter in the second measure with the lyrics 'Cre - do, cre - do quod Red - em - ptor...'. The instrumental parts provide a harmonic and rhythmic foundation, with dynamics ranging from *f* (forte) to *p* (piano).

Flauta I

Flauta II

Trompas em Fá

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Baixo I

Baixo II

Cre - do, cre - do quod Red - em - ptor...

Cre - do, cre - do quod Red - em - ptor...

Edição CAFIG – Carlos Alberto Figueredo

Apêndice I – Edição dos *Responsórios VII, VIII e IX*

Responsórios Fúnebres

Responsório VII

Anônimo

Copista: Hermenegildo J. S. Trindade

Partitura

Moderato

Flauta 1
f *f* *p* *f* *p*

Flauta 2
f *f* *p* *f* *p*

Trompa em F
f *p* *f* *p* *pp*

Soprano
f *p* *f* *p* *f* *p*
Pec - ca - ten me quo - ti - di - e, et non me pae - ni - ten - tem. Ti - - mor mor - tis et non me pae - ni - ten - tem ti - mor mor - tis con - tur - bat me:

Contralto
f *p* *f* *p* *f* *p*
Pec - ca - ten me quo - ti - di - e, et non me pae - ni - ten - tem. Ti - - mor mor - tis con - tur - bat me et non me pae - ni - ten - tem ti - mor mor - tis con - tur - bat me:

Tenor
f *p* *f* *p* *f* *p*
Pec - ca - ten me quo - ti - di - e, et non me pae - ni - ten - tem. Ti - - mos mor - tis con - tur - bat me et non me pae - ni - ten - tem ti - mor mor - tis con - tur - bat me:

Baixo
f *p* *f* *p* *f* *p*
Pec - ca - ten me quo - ti - di - e, et non me pae - ni - ten - tem. Ti - - mor mor - tis et no me pae - ni - ten - tem ti - mor mor - tis cob - tur - bat me:

Violino I
f *p* *f* *p* *f* *p*

Violino II
f *p* *f* *p* *f* *p*

Viola
f *p* *f* *p* *f* *p*

Baixo 1
f *p* *f* *p* *f* *p*

Baixo 2 Oficleide
f *p* *f* *p* *f* *p*

Allegro

10

Fl. 1 *p* *f*

Fl. 2 *p* *f*

10

Trp. *p* *f*

S. *p* *f*
Qui - a in in - fer - - - - no nul - la est re - dem - pli - o qui - a in in - fer - - - - - no.

C. *p* *f*
Qui - a in in - fer - - - - no qui - a in in - fer - - - - - no.

T. *p* *f*
Qui - a in in - fer - - - - no qui - a in in - fer - - - - - no.

B. *p* *f*
Qui - a in in - fer - - - - no qui - a in in - fer - - - - - no.

10

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

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

10

B.1 *p* *f*

B.2 e Of. *p* *f*

22

Fl. 1

Fl. 2

22

Trp.

22

S

nul - la est re - dem - pti - o mi - se - re - - - re me - i De - us et sal - va me. mi - se - re - - -

22

C

nul - la es re - dem - pti - o - - - mi - se - re - - - re me - i De - us et sal - va me. mi - se - re - - -

22

T

8

nul - la est re - dem - pti - o mi - se - re re me - i De - us et sal - va me. mi - se - re - - -

22

B

nu - la est re - dem - pti - o mi - se - re re me - i De - us et sal - va - me. mi - se - re - - -

22

Vln. I

Vln. II

22

Vla.

22

B.1

B.2 e Of.

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

Andante Moderato

38

Fl. 1

Fl. 2

38

Trp.

38

S

re me - i De - - - us et sal - - - va me.

C

re me - i De - - - us et sal - - - va - - - me.

T

re me - i De - - - us et sal - - - va - - - me.

B

re me - i De - - - us et sal - - - va - - - me.

38

Vln. I

p *f* *f*

Vln. II

pp *f* *f*

Vla.

pp *f* *f*

38

B.1

pp *f* *f*

B.2 e Of.

pp *f* *f*

pizz. *arco* *f*

pp *f* *f*

50

Fl. 1

Fl. 2

50

Trp.

S

f De - us in no - ni-me__ no - mi - ne__ tu - o - salva me in fac *f* et in vir - tu - - - te *p* tu - - a *f* li - be - ra in vir - tu - te tu - a

C

f De - us in no - mi - ne__ tu - o salva me in fac et in vir - tu - te tu - - - - a *p* li - be - ra in vir - tu - te tu - a

T

f in no - mi - ne tu - o salva me in fac et in vir - tu - te tu - - - - a *p* li - be - ra in vir - tu - ut tu - a

B

f salva me in lac et in vir - tu - - - - te tu - - - - a *p* li - be - ra in vir - tu - te tu - a

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

50

B.1

B.2 e Of.

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

Allegro

57

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.1

B.2 e Of.

pp

p

f

li - be - ra - me.

Qui - - - a in in - fer - no nul -

Allegro da Capo

72

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.1

B.2 e Of.

p *f* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *pp* *pizz.* *arco* *f* *pp* *pizz.* *arco* *f* *p* *pp* *f*

- - la re - dem - pti - o mi - se - re - re me - i De - us et sal - va - me.



- - la re - dem - pti - o mi - se - re - re me - i De - us et sal - va - me.

- - la re - dem - pti - o mi - se - re - re me - i De - us et sal - va - me.

- - la re - dem - pti - o mi - se - re - re me - i De - us et sal - va - me.

APARATO CRÍTICO – RESPONSÓRIO VII

LOCALIZAÇÃO	PARTE	SITUAÇÃO NA FONTE
C.2	Vn1	
C. 3	Vn1	
C. 3	Vn1	Pianíssimo
C. 6 – N8	Vn1	Mi bequadro
C. 12 – N1 a 4	Vn1	Sem ligadura
C. 12	Vn1	Forte
C. 12	Vn1	Forte
C. 13 – N1	Vn1	Ilegível, acrescentada conforme fonte OLS2
C. 39	Vn1	Piano
C. 41 – N1 a 4	Vn1	Sem ligadura
C. 51	Vn1	Símbolo incompreensível acima da nota
C. 54 – N10	Vn1	Do sustenido
C. 56 – T4	Vn1	Sem ligadura
C. 56 – N4	Vn1	Sol bequadro
C. 58	Vn1	Crescendo
C. 78	Vn1	Indicação de solo
C. 90	Vn1	Piano
C. 93	Vn1	Sem indicação de dinâmica
C. 2 – N1 e 2	Vn2	Semicolcheia pontuada e fusa
C. 3 – N1 e 2	Vn2	Semicolcheia pontuada e fusa
C. 12 – N2	Vn2	Do bequadro
C. 12 – N1 a 4	Vn2	Sem ligadura
C. 17	Vn2	Sem indicação de dinâmica
C. 22	Vn2	Pianíssimo
C. 37 – N6	Vn2	Do bequadro
C. 37 – N1 a 4	Vn2	Sem ligadura
C. 39	Vn2	Piano
C. 41 – N6	Vn2	Do bequadro
C. 41 – N1 a 4	Vn2	Sem ligadura
C. 54	Vn2	Forte - piano
C. 59 – N7	Vn2	Mi bequadro
C. 71	Vn2	Piano
C. 93	Vn2	Sem indicação de dinâmica
C. 12	Vla	Forte
C. 12	Vla	Do bequadro
C. 13 – N2	Vla	Si bemol
C. 38 – N2	Vla	Si bequadro
C. 46	Vla	Sem indicação de dinâmica
C. 54	Vla	Piano
C. 57 – N1 e2	Vla	Colcheia pontuada e semicolcheia
C. 57 – N1	Vla	La bequadro

C. 61 a 64	Vla	Notas Ligadas
C. 90	Vla	Piano
C. 93	Vla	Fortíssimo
C. 34	Bx1	Sem indicação de dinâmica
C. 35	Bx1	Sem indicação de dinâmica
C. 39	Bx1	Piano
C. 50 – N3	Bx1	Si bequadro
C. 57	Bx1	Sem indicação de dinâmica
C. 59	Bx1	Sem indicação de dinâmica
C. 73	Bx1	Oitava a cima
C. 89 – N1	Bx1	Semínima
C. 81	Bx1	Pianíssimo
C. 90	Bx1	Piano
C. 93	Bx1	Sem indicação de dinâmica
C. 2 – N1 e 2	Bx2	Colcheias
C. 10	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 17	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 19 – N1	Bx2	Ilegível, acrescentada conforme OLS2 e ORB1
C. 21 – N1	Bx2	Semínima
C. 42 – N1	Bx2	Sem ponto de aumento
C. 43	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 44 e 45	Bx2	Mínima
C. 48	Bx2	
C. 50	Bx2	
C. 51	Bx2	Semínima
C. 52	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 54	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 56 – N1 e 2	Bx2	Duas colcheias
C. 59	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 61	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 71	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 72 – N2	Bx2	Mi bequadro
C. 80	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 81	Bx2	Pianíssimo
C. 89 – N1	Bx2	Semínima
C. 48	Cordas	Sem indicação de dinâmica
C. 34 – N1	Fl1	Sol bequadro
C. 13	Fl1	Forte
C. 46	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 58 – N3	Fl1	Do bequadro
C. 58 – N4	Fl1	La bequadro
C. 58 – N5	Fl1	Semicolcheia
C. 58	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 59	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 59 – N2	Fl1	Si bequadro
C. 71	Fl1	Sem indicação de dinâmica

C. 3 – N2	Fl2	Colcheia
C. 5 e 6	Fl2	Ligaduras escritas à caneta
C. 13	Fl2	Forte
C. 21 – N1	Fl2	Sol bequadro
C. 3 – N1	Tp1	Colcheia
C. 3 – N1	Tp2	Colcheia
C. 6 – N1	Tp2	Re bequadro
C. 3	Trompas	Sem indicação de dinâmica
C. 5, 6, 7	Trompas	Sem indicação de dinâmica
C. 17	Trompas	Sem indicação de dinâmica
C. 34	Trompas	Sem indicação de dinâmica
C. 46	Trompas	Sem indicação de dinâmica
C. 61	Trompas	Sem indicação de dinâmica
C. 71	Trompas	Sem indicação de dinâmica
C. 93	Trompas	Sem indicação de dinâmica
C. 7	Soprano	Pianíssimo
C. 10 – N1	Soprano	Semínima
C. 56	Soprano	Duas colcheias
C. 48	Alto	Sem fermata
C. 9 – N3	Tenor	Si bequadro
C. 21 – N1	Tenor	Si bemol
C. 9 – N3	Tenor	Sem fermata
C. 56 – N1	Tenor	Colcheia pontuada
C. 67	Tenor	Semínima pontuada
C. 48	Tenor	Sem fermata
C. 53 – N4	Tenor	Do bequadro
C. 56 – N1	Baixo	Colcheia pontuada
C. 48	Baixo	Sem fermata
C. 87	Baixo	Sem fermata
C. 17	S, A, T, B	Sem indicação de dinâmica
C. 22	S, A, T, B	Sem indicação de dinâmica
C. 51 a 53	S, A, T, B	Sem indicação de dinâmica
C. 71	S, A, T, B	Sem indicação de dinâmica
C. 1	A, T, B	Sem indicação de dinâmica
C. 4	A, T, B	Sem indicação de dinâmica
C. 5 e 6	A, T, B	Sem indicação de dinâmica
C. 10	A, T, B	Sem indicação de dinâmica
C. 54	A, T, B	Sem indicação de dinâmica
C. 57	A, T, B	Sem indicação de dinâmica
C. 63	A, T, B	Sem indicação de dinâmica
C. 83	A, T, B	Sem indicação de dinâmica
C. 90	A, T, B	Sem indicação de dinâmica

Responsórios Fúnebres

Responsório VIII

Anônimo

Copista: Hermenegildo J. S. Trindade

Andante

The musical score is written for a choir and a string quartet. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) enter in the fifth measure with a melodic line marked *p*. The lyrics are: "Do - mi - ne se - cun - dum ac - tum me - um se - cun - dum ac - tum". The instrumental parts include Flauta 1 and 2 (entering in the fifth measure with *p*), Violino I (marked *mp* then *p*), Violino II (marked *p*), Viola (marked *p*), Baixo 2 (marked *p*), and Baixo 2 Ofcleide (marked *p*). The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

9

Fl. 1

Fl. 2

Hn.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2 e Of.

p

p

Solo

se - cun - dum se - cun - dum actum me - um.

actum me - um se - cun - dum actum me - um. no - li me - ju - di - ca - re me - ju - di - ca - re ni - hil - dig - nun ni - hil dig - nun

Responsórios Fúnebres - Responsório VIII

Allegro

Fl. 1
23
mf *p*

Fl. 2
p *mf* *p*

Hn.
23

S
23
p *mf* *p*
i - de-o de - pre-cor ma - jes - ta - tis tu - - - - am. Ut tu De - us ut tu De - us de - le - as

C
p *mf* *p*
i - de-o de - pre-cor ma - jes - ta - tis tu - - - - am. Ut tu De - us ut tu De - us de - le - as

T
8
p *mf* *p*
i - de-o de - pre-cor ma - jes - ta - tis tu - - - - am. Ut tu De - us ut tu De - us de - le - as

B
p *mf* *p*
i - de-o de - pre-cor ma - jes - ta - tis tu - - - - am. Ut tu De - us ut tu De - us de - le - as

Vln. I
23
mf *p*

Vln. II
mf *p*

Vla.
mf *p*

B.2
23
mf *p*

B.2 e Of.
mf

33

Fl. 1 *p* *p* *f*

Fl. 2 *p* *f*

Hn. 33

S *f* *p* *f*

C *f* *p* *f*

T *f* *p* *f*

B *f* *p* *f*

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

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

Vla. *f* *p* *f*

B.2 33 *f* *p* *f*

B.2 e Of. *f* *p* *f*

i - ni - qui - ta - tem i - ni - qui - ta - tem me - am i - ni - qui - ta - tem me - - - an ut tu De - us ut tu De - us de - le - as i - ni - qui -
j - ni - qui - ta - tem i - ni - qui - ta - tem me - am i - ni - qui - ta - tem me - - - an ut tu De - us ut tu De - us de - le - as i - ni - qui -
i - ni - qui ta - tem i - ni - qui - ta - tem me - an i - ni - qui - ta - tem me - - - an ut tu De - us ut tu De - us de - le - as i - ni - qui -
i - ni - qui - ta - tem i - ni - qui - ta - tem me - an i - ni - qui - ta - tem me - - - an ut tu De - us ut tu De - us de - le - as i - ni - qui

Largo

44

Fl. 1

Fl. 2

Hn.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2 e Of.

ta - tem i - ni - qui - ta - tem de - - - - am.

ta - tem i - ni - qui - ta - tem de - - - - am.

ta - tem i - ni - qui - ta - tem de - - - - am.

ta - tem i - ni - qui - ta - tem me - - - - am.

f

f

f

f

f

f

f

54

Fl. 1

Fl. 2

Hn.

S

C

T

B

p

Am-plitus Am-plitus la - va - me Do-mi-ne la - va me Do-mi-ne ab in - jus ti - tia

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2 e Of.

p

p

p

p

p

p

63

Fl. 1

Fl. 2

Hn.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.2

B.2 e Of.

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

me - a Am-pli-us Am-pli-us la - va__ me__ Do-mi-ne ab in-jus-ti - ti-a in - jus-ti-ti - a me-a et a de - li - cto me - o de-li - cto me - o mu - da__ me.

APARATO CRÍTICO – RESPONSÓRIO VIII

LOCALIZAÇÃO	PARTE	SITUAÇÃO NA FONTE
C. 5	Vn1	Forte
C. 22	Vn1	Sem indicação de dinâmica
C. 22 a 24	Vn1	Semicolcheias sem ligadura
C. 36 – N7	Vn1	Fa bequadro
C. 39	Vn1	Sem indicação de dinâmica
C. 52	Vn1	
C. 61 – N1	Vn1	Sol bequadro
C. 74	Vn1	Sem fermata
C. 6	Vn2	Piano
C. 18	Vn2	Piano
C. 21 – N8	Vn2	Mi bemol
C. 39	Vn2	Sem indicação de dinâmica
C. 52	Vn2	
C. 53	Vn2	Piano
C. 56	Vn2	Sem indicação de dinâmica
C. 69 – N1	Vn2	Mi bequadro
C. 61 – N1	Vn2	Fa bequadro
C. 74	Vn2	Sem fermata
C. 2	Vla	
C. 5	Vla	Forte
C. 17	Vla	Piano
C. 20	Vla	
C. 20	Vla	Crescendo
C. 23	Vla	Si Bemol e Mi bemol
C. 36 – N5 a 8	Vla	Do bequadro
C. 42	Vla	Piano
C. 50	Vla	
C. 50	Vla	Sem indicação de dinâmica
C. 52 – N6	Vla	Trinado
C. 54 – N1	Vla	La bequadro
C. 54 – N2	Vla	Si bemol
C. 56	Vla	Sem indicação de dinâmica
C. 9 – N2	Bx1	Sol bequadro
C. 22	Bx1	Sem indicação de dinâmica
C. 36 – N3 e 4	Bx1	Mi bemol

C. 39	Bx1	Sem indicação de dinâmica
C. 44 – N2 e 3	Bx1	Sol bequadro e Fa bequadro
C. 45 – N2 e 3	Bx1	Sol bequadro e Fa bequadro
C. 50	Bx1	Sem indicação de dinâmica
C. 56	Bx1	Sem indicação de dinâmica
C. 1 – N14	Bx2	Oitava acima
C. 2 – N4	Bx2	Si bemol
C. 4 – N4	Bx2	Re bequadro
C. 9 – N2	Bx2	Mi bequadro
C. 14 – N2, 3 e 4	Bx2	Semínimas
C. 15 – N1 e 2	Bx2	Semínima e Oitava a baixo
C. 22	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 26 – N3	Bx2	La bequadro
C. 28	Bx2	Sem fermata
C. 29	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 29 a 35	Bx2	Oitava acima
C. 31	Bx2	Semínimas
C. 36 a 40	Bx2	Oitava acima
C. 36 – N3 e 4	Bx2	Mi bemol
C. 41	Bx2	Semínimas
C. 44 – N2 e 3	Bx2	Sol bequadro e Fa bequadro
C. 45 – N2 e 3	Bx2	Sol bequadro e Fa bequadro
C. 48	Bx2	Semínimas
C. 49	Bx2	Sem fermata
C. 50	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 50 ao 74	Bx2	Tacet
C. 56	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 1	Cordas	Sem indicação de dinâmica
C. 20	Cordas	Sem indicação de dinâmica
C. 5 – N4	Fl1	Semínima pontuada
C. 5	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 18	Fl1	Ligadura com extensão indefinida
C. 17 – N17 e 18	Fl1	Sem ligaduras
C. 20	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 22	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 22 a 24	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 29	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 68	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 73	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 5	Fl2	Sem indicação de dinâmica
C. 20	Fl2	Sem indicação de dinâmica
C. 22	Fl2	Sem indicação de dinâmica
C. 29	Fl2	Sem indicação de dinâmica
C. 68	Fl2	Sem indicação de dinâmica
C. 73	Fl2	Sem indicação de dinâmica
C. 7 – N1	Soprano	Mi bequadro
C. 20	Soprano	Forte
C. 20 – N2	Soprano	Si bemol
C. 29	Soprano	Sem indicação de dinâmica
C. 36 – N3	Soprano	Fa bequadro

C. 9 – N1	Alto	Re bequadro
C. 42 – N1	Alto	Ilegível, acrescentada conforme OLS2
C. 8	Tenor	Do bequadro
C. 10 – N5	Tenor	Semínima
C. 18	Tenor	Sem indicação de dinâmica
C. 39 – N2	Tenor	Mi bemol
C. 39	Tenor	Sem indicação de dinâmica
C. 30 – N2	Baixo	Semínima
C. 36 – N3	Baixo	Mi bemol
C. 56	Baixo	Sem indicação de dinâmica
C. 43	A, T, B	Sem indicação de dinâmica
C. 33	A, T	Sem indicação de dinâmica

Responsórios Fúnebres

Responsório IX

Anônimo

Partitura

Copista: Hermenegildo S. J. Trindade

Largo

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and vocal parts are as follows:

- Flauta 1**: Treble clef, starting with a *p* dynamic.
- Flauta 2**: Treble clef, starting with a *p* dynamic.
- Trompa em C**: Treble clef, starting with a *p* dynamic.
- Soprano**: Treble clef, with lyrics "Li - be - ra" and a *p* dynamic.
- Contralto**: Treble clef, with lyrics "Li - be - ra" and a *p* dynamic.
- Tenor**: Treble clef, with a *p* dynamic.
- Baixo**: Bass clef, with lyrics "Li - be-ra-me Do - mi - ne de mor-" and a *p* dynamic.
- Violino I**: Treble clef, starting with a *p* dynamic.
- Violino II**: Treble clef, starting with a *p* dynamic.
- Viola**: Alto clef, starting with a *p* dynamic.
- Baixo 1**: Bass clef, starting with a *p* dynamic.
- Baixo 2 Ofcleide**: Bass clef, starting with a *p* dynamic.

The score is in common time (C) and features a variety of musical notations, including rests, notes, and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal staves.

FL. 1 *f* *p*
 FL. 2 *f* *p*
 Tp. *f* *p* *pp*
 S. *p*
 C. *p*
 T. *p*
 B. *p*
 Vln. I *f* *p* *p*
 Vln. II *f* *p* *p*
 Vla. *f* *p* *p*
 B. 1 *f* *p* *p*
 B. 2 e Of. *f* *p* *p*

tre - men - da li - be - ra - me.
 tre - men - da li - be - ra - me.
 tre - men - da li - be - ra - me.
 in - di - e il - la tre - men - da in di - e il - la tre - men - da tre - men - da li - be - ra - me.

Allegro

21 *f*

Fl. 1

Fl. 2

21 *f*

Tp.

21 *f*

S

Quan - - - do ae - - - li Quan - - - do cae - - - li mo - - ven - di sunt et ter - ra.

C

Quan - - - do ae - - - li Quan - - - do cae - - - li mo - - ven - di sunt et ter - ra.

T

8 *f*

Quan - - - do ae - - - li Quan - - - do cae - - - li mo - - ven - di sunt et ter - ra.

B

Quan - - - do ae - - - li Quan - - - do cae - - - li mo - - ven - di sunt et ter - ra.

21 *f*

Vln. I

f

p

Vln. II

f

Vla.

21 *f*

B. 1

f

B. 2 e Of.

f

Andante Moderato

53

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. 1

B. 2 e Of.

p

mf

Tre-mens tre-mens tre - mens fá - tus sum e - go et ti - me - o et

65

Fl. 1

Fl. 2

65

Tp.

S

ti-me-o dum dis-cu-ci-o dum-dis-cu-si-o__ve-nerit at__que ven-tu-ra-i__ra. Tre-mens tre-mens fac-tus sum fac-tus sum e-go et__ti-me-o dum dis__

C

T

8

B

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

65

B. 1

B. 2 e Of.

Allegro

103

Fl. 1

Fl. 2

Tp.

S

C

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

B. 1

B. 2 e Of.

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

de. Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - - - -

de Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - - - -

de Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - - - -

de Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per i - - - -

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

Andante Moderato

119

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Tp. *f*

S. *f* *p*
gnem. Lu - ce - at e - is lu - ce - at e - is lu - ce - at - e - is.

C. *p*
gnem. Re-qui-em ae-ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et lux per - pe - tua__ lu - ce - at e - is lu - ce - at e - is lu - ce - at - e - is.

T. *p*
gnem. Re-qui-em ae-ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et per - pe - tua__ lu - ce - at e - is lu - ce - at e - is lu - ce - at - e - is.

B. *p*
gnem. Re-qui-em ae-ter - nam do - na e - is Do - mi - ne et__ per - pe - tua__ lu - ce - at e - is lu - ce - at e - is lu - ce - at - e - is.

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

B. 1 *f* *p*

B. 2 e Of. *f* *p*

129

pp

Fl. 1

Fl. 2

pp

Tp.

pp

S

Re - - - qui - - - es - - - cat Re - qui - - es - - cat in pa - ce in pa - ce in pa - ce.

C

pp

Re - - - qui - - - es - - - cat Re - qui - - es - - cat in pa - ce in pa - ce in pa - ce.

T

pp

8

Re - - - qui - - - es - - - cat Re - qui - - es - - cat in pa - ce in pa - ce in pa - ce.

B

pp

Re - - - qui - - - es - - - cat Re - qui - - es - - cat in pa - ce in pa - ce in pa - ce.

Vln. I

pp

Vln. II

pp

Vla.

pp

B. 1

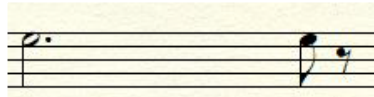
pp

B. 2 e Of.

pp

APARATO CRÍTICO – RESPOSÓRIO XIX

LOCALIZAÇÃO	PARTE	SITUAÇÃO NA FONTE
C. 1, 2, 3	Vn1	Ligadura indefinida, acrescentada conforme ORB1
C. 2	Vn1	Apojatura la bequadro
C. 7 a 9	Vn1	Ligadura com extensão indefinida
C. 9	Vn1	Sem apojatura
C. 10 – N5	Vn1	Fa bequadro
C. 10 – N6	Vn1	Do bequadro
C. 13	Vn1	Sem indicação de dinâmica
C. 15	Vn1	Si bequadro
C. 21	Vn1	Sem indicação de dinâmica
C. 34	Vn1	Sem indicação de dinâmica
C. 37	Vn1	Sem ligadura
C. 51	Vn1	La bequadro / Mi bequadro / Do bequadro
C. 54	Vn1	Sem indicação de dinâmica
C. 55 e 58	Vn1	Sem ligadura
C. 81 – N3	Vn1	La bequadro
C. 87	Vn1	Sem ligadura e sem indicação de dinâmica
C. 92 – N7	Vn1	Semicolcheia
C. 108	Vn1	Sem indicação de dinâmica
C. 126	Vn1	Falta tempo, acrescentado conforme OLS2
C. 129	Vn1	Sem indicação de dinâmica
C. 133	Vn1	Sem fermata
C. 1, 2, 3	Vn2	Ligadura indefinida, acrescentada conforme ORB1
C. 7 a 9	Vn2	Ligadura com extensão indefinida
C. 14	Vn2	Sem indicação de dinâmica
C. 15	Vn2	Si bequadro
C. 17 – N3	Vn2	Semicolcheia
C. 31	Vn2	Si bequadro / Re bequadro
C35	Vn2	Sem indicação de dinâmica
C. 37	Vn2	Re bequadro
C. 54	Vn2	Sem indicação de dinâmica
C. 88	Vn2	Sem indicação de dinâmica
C. 103	Vn2	Sem indicação de dinâmica
C. 108	Vn2	Sem indicação de dinâmica
C. 121	Vn2	Sem fermata
C. 128	Vn2	Sem indicação de dinâmica
C. 125	Vn2	Sem indicação de dinâmica
C. 129	Vn2	Sem indicação de dinâmica
C. 133	Vn2	Sem fermata
C. 4 – N5	Vla	Colcheia
C. 18	Vla	Sem indicação de dinâmica
C. 19 – N2	Vla	Do bequadro
C. 19 – N3	Vla	Semínima
C. 29 a 31	Vla	Do bequadro / Re bequadro
C. 29 e 31	Vla	Si bequadro / Re bequadro
C. 31	Vla	Semínima pontuada
C. 35	Vla	Sem indicação de dinâmica

C. 35 a 38	Vla	
C. 40	Vla	Sem indicação de dinâmica
C. 49	Vla	Falta compasso, acrescentado conforme ORB1
C. 53 a 57	Vla	Sem ligadura
C. 53	Vla	Sem indicação de dinâmica
C. 59	Vla	Sem indicação de dinâmica
C. 88	Vla	Sem indicação de dinâmica
C. 100	Vla	Si bemol
C. 109	Vla	Sem indicação de dinâmica
C. 121	Vla,	Sem fermata
C. 129	Vla	Sem indicação de dinâmica
C. 17 – N3	Bx1	Semicolcheia
C. 17	Bx1	Forte
C. 18	Bx1	Do bequadro
C. 20 – N4	Bx1	Oitava acima e sem indicação de fermata
C. 38	Bx1	La bequadro colcheia
C. 53	Bx1	Sem indicação de dinâmica
C. 53 e 56	Bx1	Falta compasso, acrescentado conforme OLS2
C. 88	Bx1	Sem indicação de dinâmica
C. 96	Bx1	Sem indicação de dinâmica
C. 121	Bx1	Sem fermata
C. 129	Bx1	Fa bequadro
C. 129 a 133	Bx1	Sem armadura de clave
C. 133	Bx1	Sem fermata
C. 15	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 16	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 17	Bx2	Forte
C. 17 – N3	Bx2	Semicolcheia
C. 18	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 18	Bx2	Si bequadro
C. 19	Bx2	
C. 21	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 35	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 40	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 53	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 53 a 57	Bx2	Sem ligadura
C. 58	Bx2	Ilegível, acrescentada conforme OLS2
C. 67 a 69	Bx2	Semínima
C. 86	Bx2	Sem fermata
C. 96	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 88	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 103	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 105 – N3	Bx2	Si bemol
C. 109	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 120	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 125	Bx2	Sem indicação de dinâmica
C. 128	Bx2	Sem indicação de dinâmica

C. 130 – T1	Bx2	Ilegível, acrescentado conforme OLS2
C. 121	Bx2	Sem fermata
C. 129 a 133	Bx2	Sem armadura de clave
C. 1	Cordas	Sem indicação de dinâmica
C. 1	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 1 a 3	Fl1	Sem ligadura
C. 6 – N1	Fl1	Si bequadro
C. 12 – N1	Fl1	Si bequadro
C. 18	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 21	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 30	Fl1	La bequadro
C. 88	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 93 a 102	Fl1	Sem ligadura
C. 96 – N2	Fl1	Si bemol
C. 104	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 129	Fl1	Sem indicação de dinâmica
C. 1	Fl2	Sem indicação de dinâmica
C. 1 a 3	Fl2	Sem ligadura
C. 3	Fl2	Sem apojetura
C. 18	Fl2	Sem indicação de dinâmica
C. 21	Fl2	Sem indicação de dinâmica
C. 30	Fl2	La bequadro
C. 88	Fl2	Sem indicação de dinâmica
C. 93 a 102	Fl2	Sem ligadura
C. 94 – N4	Fl2	La bemol
C. 129	Fl2	Sem indicação de dinâmica
C. 130	Fl2	Mi bequadro
C. 130 – N3	Fl2	Si bemol
C. 4	Trompas	Piano
C. 121	Trompas	Sem fermata
C. 10	Soprano	Piano
C. 16	Soprano	Sem indicação de dinâmica
C. 28	Soprano	Semínima
C. 59	Soprano	Sem indicação de dinâmica
C. 125	Soprano	Sem indicação de dinâmica
C. 8	Alto	Solo
C. 10	Alto	Piano
C. 96	Alto	Sem indicação de dinâmica
C. 27	Tenor	Fa bequadro
C. 29 – N1	Tenor	Mi bequadro
C. 15	Baixo	Sem indicação de dinâmica
C. 38	Baixo	Semínima pontuada
C. 21	Coro	Sem indicação de dinâmica
C. 88	Coro	Sem indicação de dinâmica
C. 129	Coro	Sem indicação de dinâmica
C. 101	S, T e B	Sem indicação de dinâmica
C. 109	A, T e B	Sem indicação de dinâmica
C. 122	A, T e B	Sem indicação de dinâmica

Referências

- ALEXANDRE, Valentim. *Os sentidos do império: questão nacional e questão colonial na crise do Antigo Regime português*. Porto: Afrontamentos, 1993.
- AMB. *Acervo da música brasileira, restauração e difusão*. Belo Horizonte: Fundarq, 2003, livro 09.
- ANDRADE, Mário. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.
- BARBOSA, Elmer Corrêa. *O Ciclo do Ouro: o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro: Xerox, 1979.
- BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP, 2006.
- BOULEZ, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966.
- BRESCIA, Rosana Marreco Orsini. *É lá que se representa a comédia: a Casa de Ópera da Vila Rica (1770-1822)*. São Paulo: Paco Editorial, 2012.
- CAMPOS, Helena Guimarães; FARIA, Ricardo de Moura. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Lê, 2005.
- CANO, Rubén López. *Música y retórica en el Barroco*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- CARDOSO, André. *A música na capela real e imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARVALHO, Vinicius Mariano de. *O Theatro Ecclesiastico: do convento dos capuchinhos de Mafra ao Brasil*. *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.
- CASTAGNA, Paulo. *Entre cópia e edição: reflexões sobre uma musicologia com função social*. *Anais do X Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2014.
- CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

CASTAGNA, Paulo. Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais. *Opus: Revista Eletrônica da Anppom*, v. 18, n. 1, 2012, p.9-40.

CASTAGNA, Paulo. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. *Anais do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000.

CATÁLOGO DE PUBLICAÇÕES DE MÚSICA SACRA E RELIGIOSA BRASILEIRA. *Obras dos séculos XVIII e XIX*. Disponível em: <http://www.musicasacrabrasileira.com.br/referencias.php>. Acesso em: 15 jan. 2016.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: Norton, 1999.

COSTA, Wilma P.; OLIVEIRA, Cecília H. (Eds.). *De um império a outro: formação do Brasil nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: FAPESP, 2007.

COTTA, André Guerra. Acervos musicais brasileiros no século XXI e práticas musicais na América Portuguesa: uma visão panorâmica e dois casos pontuais. In: *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*. Lisboa: INCM, 2012.

COTTA, André Guerra. Dois arquivos mineiros. *Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

CRANMER, David (Coord.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri. Universidade Nova de Lisboa. Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012.

CRANMER, David. *Cantate Domino: introdução à música sacra*. Lisboa: Paulus, 2007.

CURT LANGE, Francisco. *História da música nas irmandades de Vila Rica: freguesia da Conceição de Antônio Dias*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1981, v. V.

CURT LANGE, Francisco. *História da música nas irmandades de Vila Rica: freguesia de Nossa Senhora do Pilar*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979, v. I.

CURT LANGE, Francisco. *La música en Vila Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)*. *Separata de la Revista Musical Chilena*, n. 102-103. Chile: Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1967-1968.

DIAS, Sérgio. *Análise das principais características da música mineira através de uma nova percepção de suas fontes*. Tese de doutorado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2010.

DOTTORI, Maurício. A estrutura tonal na música de João de Deus de Castro Lobo. *Cadernos de Estudos: Análise Musical*, n. 3, out. 1990, p.44-51.

- DUPRAT, Régis. O legado de Francisco Curte Lange (103-1997). *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, 2010.
- DUPRAT, Régis; BALTAZAR, Carlos Alberto. *Acervos de manuscritos musicais: coleção Francisco Curte Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: UFNG, 2002.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Copistas, editores e recepção. *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Unirio, 2000.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo, 2014.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Os erros textuais: aspectos e atitudes editoriais. *Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, 2012, p.102-120.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Os Responsórios do Sábado Santo (VII.11) de David Perez (1711-1788) – uma análise estilística. *Debates-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*. CLA/Unirio, n. 16, 2016, p.1-31.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Os Responsórios do Sábado Santo de David Perez (1711-1788) – estudo e edição crítica. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo, 2017.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n. 7, p.39-55.
- FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GODINHO, Josinéia. *Do Iluminismo ao Cecilianismo: a música mineira para a missa nos séculos XVII e XIX*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- GRIER, James. *La edición crítica de música*. Historia, método y práctica. Madrid: Akal, 2008.
- GUIMARÃES, Maria Inês Junqueira. *L'oeuvre de Lobo de Mesquita – compositeur brésilien (1746-1805)*. Paris: Universitaires du Septentrion, 2000.
- JANCSÓ, István (Ed.). *Independência: história e historiografia*. São Paulo: Hucitec, 2005.
- LIMA JÚNIOR, Augusto. *A Capitania de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

- LIMA, Manuel de Oliveira. *D. João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- LUCAS, Maria Elisabeth; NERY, Rui Vieira (Orgs.). *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertório, práticas e representações*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.
- MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a festa: música e Iluminismo no Brasil colonial*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- MARQUES, Antônio Jorge. *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2012.
- MARROCOS, Luís Joaquim dos Santos. *Cartas do Rio de Janeiro 1811-1821*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.
- MAXWELL, Kenneth. *A devassa da Devassa*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- MAXWELL, Kenneth. *O Marquês de Pombal*. Lisboa: Presença, 1995.
- MEYER, Leonard B. *Explaining music*. Berkeley: University of California, 1973.
- MONTEIRO, Maurício. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.
- MONTEIRO, Maurício. *Música e vida cotidiana em Minas Gerais. Séculos XVIII e XIX. Parte I*. Ouro Preto: Castro Lobo, 2018.
- MORETZSOHN, Júlio. *As Missas de J. J. Emerico Lobo de Mesquita – um estudo analítico estilístico*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, 9, jan.-jun. 2004, p.5-45.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*. CLA/Unirio, v. 6, nov. 2002, p.7-39.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Problemas e métodos de semiologia*. Lisboa: Edições 70, 1966.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Umberto Eco, Nicolas Ruwet, Jean Molino. *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, 1986.

NERY, Rui Vieira. (Coord.). *A música no Brasil colonial*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.

NERY, Rui Vieira. Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira. *Revista Música*, 2006, p.11-28.

NEVES, José Maria. *Música sacra mineira: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

NEVES, Maria José. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. *Anais do I simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

PAULA, Rodrigo Teodoro de. *Os sons da morte: estudo sobre a sonoridade ritual e cerimonial fúnebre por D. Maria I, no Brasil, e em Portugal (1816-1822)*. Tese de Doutorado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2017.

PAULA, Rodrigo Teodoro de. *Música e representação nas cerimônias de morte em Minas Gerais (1750-1827)*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

PIMENTA, Olympio. *Recordação do passado: maestro Padre João de Deus de Castro Lobo*. *Boletim Eclesiástico*. Mariana. Ano 10, n. 5, 1911, p.110-113. [Pesquisa e estabelecimento do texto: Paulo Castagna.]

PISTON, Walter. *Armonía*. Madrid: Mundi Música, 2007.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS. Pró-Reitoria de Graduação. Sistema Integrado de Bibliotecas. *Orientações para elaboração de trabalhos científicos: projeto de pesquisa, teses, dissertações, monografias e trabalhos acadêmicos*, conforme a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), a American Psychological Association (APA) e o Comitê Internacional de Editores de Revistas Médicas (Vancouver). Belo Horizonte, 2015. Disponível em: www.pucminas.br/biblioteca. Acesso em: 18 jan. 2017.

REVISTA DO ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Volume 8, 1903.

REZENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ROCHA, Gentil. *A Banda do Rosário de Ouro Preto*. IAC: UFOP, 1985.

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

ROSÁRIO, Domingos do. *Theatro Ecclesiastico, em que se acham documentos de cantho-chão para qualquer pessoa dedicada ao culto divino nos officios do coro e altar*. Lisboa: Imprensa Régia, 1817, v. 1, p.449-489.

SALLES, Fritz Teixeira. *Associações religiosas no Ciclo do Ouro*. Belo Horizonte: UFMG, 1983.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. *A Vila em ricas festas: celebrações promovidas pela Câmara de Vila Rica – 1711-1744*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do reino do Brasil, divididas em três épocas da felicidade, honra e glória; escritas na corte do Rio de Janeiro no ano de 1821, e oferecidas à S. Majestade Elrei nosso senhor Dom João VI*. Brasília: Senado Federal, 2013.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

SCHULTZ, Kirsten. *Tropical Versailles: empire, monarchy and the portuguese royal court in Rio de Janeiro, 1808-1821*. New York: Routledge, 2001.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *História da colonização portuguesa no Brasil*. Lisboa: Colibri, 1999.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831*. São Paulo: Hucitec, 2005.

SOUZA, José Geraldo. *Apontamentos de música sacra*. São Paulo: Salesiana, 1948.

STEIN, Leon. *Structure & style*. Miami: Summy-Birchard, 1979.

TOFFOLO, Rodrigo Angelo. *A Banda do Rosário de Ouro Preto: uma etnografia do som pela fé*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

TRINDADE, Jaelson Bitran. Patrimônio musical do Brasil: os acervos arquivísticos. *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

VIEGAS, Aluizio José. Arquivos musicais mineiros: localização, material existente, acesso e trabalhos realizados. *Anais do I simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

VIEGAS, Aluizio José. *Explicações práticas de como executar o ofício das matinas*. [Não publicado].

WILCKEN, Patrick. *Empire adrift: the portuguese court in Rio de Janeiro 1808-2821*. London: Bloomsbury, 2004.