

Música «barrôca» mineira: problemas de fontes e estilística

No âmbito deste I Festival do Barroco, a música tem evidentemente um realce especial, pois contrariamente às outras artes (arquitetura, escultura e pintura coloniais), pouco sobreviveu do acervo musical do Brasil colonial. Em comparação com as outras artes, a música colonial só recentemente tem sido objeto de estudos aprofundados resultantes de sérias pesquisas de arquivos, como provam os trabalhos de um Francisco Curt Lange, de um Régis Duprat ou de um Jaime Diniz, ou da Prof.^a Cleofe Person de Mattos. A música colonial brasileira sofre portanto de um complexo de inferioridade quando comparada com os tesouros coloniais das artes plásticas. Tal comparação não é muito equita-

tiva, pois quantidade e qualidade das artes plásticas coloniais superam de longe as realizações que hoje se conhecem no campo musical. Isso não significa, entretanto, que devemos subestimar a qualidade do acervo colonial musical hoje conhecido, como muitos têm feito, por intermédio de uma comparação da música colonial brasileira com as melhores obras da música européia do fim do barroco. Tal atitude se revela improdutiva.

Nos últimos 20 anos foi revelada a áurea idade do barroco da música. Esta áurea idade nos veio da áurea terra, apropriando-me da feliz expressão do número especial do suplemento literário de Minas Gerais (sobre o barroco mineiro) (julho de 67).

organizado pelo escritor Affonso Ávila. Não podemos deixar de salientar o trabalho pioneiro do musicólogo Francisco Curt Lange que foi o primeiro em preocupar-se com a música colonial mineira, em vastas proporções.

INTRODUÇÃO

Parece-me útil dar um sumário das primeiras descobertas do Professor Curt Lange, em 1944, quando de sua pesquisa iniciada no Interior do Estado de Minas Gerais. Para tal, referir-me-ei ao seu artigo "La Música en Minas Gerais. Un Informe Preliminar", publicado no *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. VI, abril de 1946, e as monografias *Os Compositores na Capt. Geral de Minas Gerais* (1965) e *A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro* (1966).

Até aquela primeira data, todas as histórias da música brasileira começavam com o desembarque no Rio de Janeiro (1808) do Príncipe João VI, e apresentavam o Padre José Maurício como o primeiro compositor brasileiro de valor. Mencionavam-se, apenas, geralmente sem indicação de fontes bibliográficas e de maneira confusa, alguns nomes de compositores ativos em tal ou tal outro lugar.

A primeira pergunta que ocorre pode ser posta nos seguintes termos: por que razão atividades musicais floresceram no Estado de Minas? Sem dúvida alguma, a atração do ouro, descoberto em fins do Século XVII, permitiu ao Estado povoar-se rapidamente. A imigração, vinda de outras partes do País, Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e de Portugal, foi imensa. Curt Lange indica que em menos de cem anos oitocentos mil portugueses, num país de então dois milhões de pessoas, chegaram ao Brasil. De 1709 a 1732, o Governo português procurou restringir o mo-

vimento migratório por meio de decretos especiais.

Em 1720, o Estado de Minas tornou-se capitania autônoma, desligando-se de São Paulo; em 1738, já contava com trezentos mil habitantes. Como explicou Miran M. de Barros Latif, em *As Minas Gerais*: "Desde 1720 a população mineira já não mais vive tão nômade, aventureira. A condensação e a estabilidade dos trabalhos levam os senhores de lavras a construir suas casas junto às minerações e constituem-se as primeiras famílias regulares"⁽¹⁾. No fim do século, era a região mais povoada do Brasil com seiscentos e cinquenta mil habitantes, apesar da decadência da produção mineira.

É muito importante observar que o elemento humano, conseqüente das misturas de raças (portuguêses com escravos negros) era basicamente europeu por língua, costumes e mentalidade. Mas, conforme assinalou de Barros Latif, não haveria "nada muito diferente do resto do Brasil se as condições ambientes de vida nas Minas Gerais não se tivessem feito sentir de um modo tão marcante"⁽²⁾.

Como conseqüência do *gold-rush*, houve também importante migração das mais diversas ordens eclesiásticas. Contudo, este movimento tornou-se mais importante durante a segunda metade do Século XVIII. As ordens que mais se destacaram foram a dos franciscanos e mais tarde a dos jesuítas. Trinta anos depois de estabelecidos, começaram a surgir igrejas, em estilo português adaptado à nova terra, ornamentadas de ouro, prata e pedras preciosas. Estas igrejas mineiras, apresentando três fases (Germain Bazin), missionário-jesuítico, barroco-mineiro e neotradicionalismo, tornaram inescusável a arte colonial brasileira. Curt Lange menciona que, em 1756, só em Vila Rica (hoje

Ouro Preto), um dos centros mais importantes da atividade artística do Brasil colonial, havia oitenta padres, e em Sabará, quarenta e dois. Entre estes, os padres-mestres se dedicavam ao ensino. Com estes padres-mestres se iniciaram as atividades musicais.

A criação musical desta época se deve, na maioria, a compositores negros ou mulatos, e algumas de suas composições que foram postas a salvo por Curt Lange são puro reflexo das tendências européias da época. O homem branco que chegava às Minas só estava à procura de ouro e pedras preciosas; o único elemento seguro e fiel era pois o escravo negro.

No livro *Em Torno da História de Sabará*, citado por Curt Lange, Zoroastro Vianna Passos constata que, já em 1739, verificava-se a presença do cravo na igreja, conforme o *Livro dos Termos da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo*. Isto explicaria a existência do baixo cifrado na música sacra da província.

Aos poucos, o clero foi estabelecendo regras, sancionando o serviço musical nas igrejas (contrato oral ou escrito), pois um verdadeiro profissionalismo estava se formando, criando um grande interesse pela música. Minas recebia talvez com certa freqüência edições musicais européias. Curt Lange encontrou várias cópias manuscritas ou impressas de obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Boccherini e Pleyel, mas dos próprios compositores mineiros não encontrou evidentemente nenhuma música impressa. As cópias mais antigas achadas de autores brasileiros trazem a data de 1779⁽³⁾. Em todos estes documentos, Curt Lange constatou uma deterioração causada, segundo disse, "pelo uso abundante dos mesmos".

As cidades de maior apogeu

cultural foram as de Ouro Preto (antiga Vila Rica), Mariana, Sabará, São João del-Rei e Diamantina (antigo Arraial do Tijuco).

Dois documentos capitais que foram objeto do excelente estudo em dois volumes do escritor Affonso Ávila⁽⁴⁾ nos dão uma idéia bastante precisa das atividades musicais durante a primeira metade do Século XVIII, mas não possuímos nenhum manuscrito musical desta época. São estes os documentos:

1 — *O Triumpho Eucharistico* que trata das festividades referentes à mudança do Santíssimo Sacramento da igreja de N. S. do Rosário para a nova igreja matriz de Vila Rica, com invocação de N. S. do Pilar. Realizadas em 1733, estas festas foram oportunidade para exibir um luxo extraordinário. *O Triumpho Eucharistico* foi escrito por Simão Ferreira Machado no ano seguinte, e menciona o emprêgo de dois coros, a presença de um virtuoso da trombeta de nacionalidade alemã e o uso da gaita. Houve também representação de três comédias espanholas, o que sugeriu a existência de músicos espanhóis em Minas, o que não passa de pura especulação.

2 — *O Aureo Throno Episcopalis, Collocado nas Minas de Ouro*, escrito por Francisco Ribeiro da Silva, também descreve as festividades realizadas em 1748 por ocasião da criação do bispado em Mariana. Ao mesmo tempo se criou a catedral de Mariana. Por ocasião da chegada do bispo, houve "concertos de música nas noites, junto ao Palácio". As festas duraram oito dias, e finalmente no dia 28 de novembro houve música durante o dia inteiro e cantou-se o *Te Deum*. "No resto do dia continuaram as muitas, e festivas comemorações de alegria, tanto nas várias farsas das máscaras, e bailes pelas ruas, como nos concer-

tos de música, e instrumentos, públicos e particulares". No dia seguinte celebrou-se "hum a acção de graças (...) Era a solfa da música de melhor composição, e executada pelos mais particulares cantores de tôdas estas Minas (...)". Este documento nos leva a pensar que as demonstrações religiosas eram acompanhadas por um movimento de regozijo popular. Percebe-se também a importância da igreja na vida da nova Capitania. A este respeito, diz Miran de Barros Latif: "É a igreja que patrocina todos os festejos. Dando ao povo os divertimentos por que tanto anseia, não prometendo apenas para a vida futura, a religião se humaniza, transforma-se num verdadeiro poder social, que absorve o pouco tempo que sobra além das horas de trabalho"⁽⁵⁾.

Um dos pontos mais importantes de *O Aureo Throno Episcopal*, conforme assinala Curt Lange, é o comentário da interpretação de uma dança dos índios carijós por jovens mulatos: "Seguia-se as sobreditas figuras huma dança de Carijós, ou gentio da terra. Era ajustada de onze mulatinhos de idade juvenil (...)". Curt Lange então concluiu: "Nuestras convicciones de la fusion de la musica negra con la india, basandose en la existencia de los quilombos en el Oeste paulista y en el Nordeste del Brasil, se refuerzan con un relato como el que antecede, que habla de interpretaciones de musica y coreografia indias a cargo de negros"⁽⁶⁾.

AMBIENTE CULTURAL

Os documentos mencionados, *O Triumpho Eucharístico* e *O Aureo Throno Episcopal*, não esclarecem, porém, o tipo de música executada naquelas festividades. Contudo, sabemos que havia de ser algo mui peculiar, pois em

O Aureo Throno Episcopal está dito que os negros dos arraiais, querendo também render homenagem ao bispo, entraram "pela Cidade formados em duas alas, com bandeiras, tambores e instrumentos, e cantos e seu modo, trazendo cada hum seu esteio de lenha (...)". O autor também descreve uma dança típica cuja música não é mencionada: "Davão principio a esta dous guiões de Irmandade. Logo em sua distância seguia-se huma dança de doze figuras mascaradas uniformemente, as quais em bem compassados tripúdios lisonjeavam a vista com a variedade de mudanças (...)". Estes tripúdios compassados acompanhados de variações permitem crer que, já em 1748, o elemento negro participava ativamente na elaboração da música brasileira, e no seu aspecto local ou folclórico. Não temos, infelizmente, nenhum exemplo que permita ilustrar estes tripúdios compassados, pois com a decadência de Minas no principio do Século XIX, parece que as vozes da tradição oral calaram-se nesta região do País.

Os manuscritos descobertos por Curt Lange não indicam, *a priori*, nenhuma influência local na elaboração da música religiosa deste período. No entanto, parece que algo havia de ocorrer, se considerarmos as reações das autoridades eclesiásticas em relação aos músicos e mestres-de-capela na cidade de Mariana. No meio deste mundo nôvo que se organizava lentamente, povoado de aventureiros de todo o tipo, desde o emboaba até o "cristão-nôvo", foram os negros e os mulatos que se incumbiram do exercício da música. Muito significativas, pois, são as queixas apresentadas ao monarca português, Dom José, pelo bispo Dom Francisco Manuel da Cruz, cujo predecessor achara nas músicas que se cantavam nas festividades da Igreja "muita profandade,

e indecência tanto nas letras como na solfa"; achara também que "os Mestres de Capella levavam exorbitantes emolumentos pelas licenças que davam aos músicos para cantarem". Havia também referências a "solfas e letras decompostas", e ficava dito ao bispo "tendes meios mais próprios e mais fáceis de evitar os abusos e irreverências". O documento não menciona em que consistiam estes "abusos e irreverências". O dos músicos que os mestres-de-capela pareciam ver com agrado, já que admitiam e até davam licenças aos músicos. Indagando sobre esta questão, eis a resposta que me foi dada pelo Prof. Curt Lange: "Tenho a impressão que houve por parte de Frei Guadalupe (o predecessor do bispo Manuel da Cruz) um enorme prejuízo contra a música homófona, ou seja, de 4 vozes mistas com orquestra, porque era conventual". "(...) Se houve manifestações religiosas de caráter popular, no adro das igrejas, com danças, como é ainda hoje hábito no México, ficam fora de controle. Mas parece que os prelados sempre protegiam todo abuso para justificar tirar dos fiéis o máximo de contribuições"⁽⁷⁾. Temos, assim, um verdadeiro problema histórico cujos dados podem ser apresentados da seguinte forma: sabendo que algumas modificações foram acarretadas pelos chantres, na música sacra da cidade de Mariana, mas desconhecendo composições desta época, haveria possibilidade de determinar: a) se estas modificações se referiam à própria música ou ao tipo de execução; b) em que consistiam estas "deformações" admitidas pelos mestres-de-capela; c) e finalmente, as causas destas modificações: influências ou encontro de culturas diversas? Por absoluta falta de documentação, por enquanto o problema permanece sem soluções.

O exercício da música pelos negros e mulatos constata-se principalmente através da tradição oral e pouquíssimos documentos.

Augusto de Lima Júnior menciona em seu livro *A Capitania das Minas Gerais* (fonte de segunda-mão, citada por Curt Lange) as palavras escritas em 1780 pelo Desembargador Teixeira Coelho, que ficou irritado pelos dons artísticos da "mestiçada": "aqueles mulatos que se não fazem absolutamente ociosos, se empregam no ofício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas, que certamente excedem o número dos que há em todo o Reino".

O costume de formar conjuntos musicais com os próprios escravos vigorava também no Brasil no Século XVIII, e continuou a tradição no século seguinte. Encontramos vários exemplos. Por ocasião da visita a Vila Rica de pessoas ilustres, o capitão da cidade, Henrique Lopes, comprava "negros choromelleiros", isto é, cantores. O subgovernador do Parnaíba teve também "uma banda de escravos cuja maioria tinha estudado em Lisboa e Rio de Janeiro". Os grupos dos tapanhaúnas, dos quais permaneceu apenas uma tradição oral, foram objetos de relato de Kidder Fletcher em *Brazil and the Brazilians* (Boston, 1879) que Gilberto Freyre cita em *Sobrados e Mocambos*.

"No Século XIX, um missionário norte-americano que viajou pelo Brasil ficou espantado da música que ouviu na casa-grande do Engenho Soledade, perto do Paraibuna, em Minas Gerais. A casa de um barão já do Império. Um sobrado grande e simpático. Quando o dono da casa lhe falou em mandar tocar uma musicazinha, o norte-americano pensou que seria alguma coisa rústica; "a weezy plantation fiddle, a fife, and a drum". En-

gano. O som que o surpreendeu de tarde foi o de uma grande orquestra se afinando. Violino. Flauta. Trombone. Quando viu a orquestra — tóda de negros; um sentado no órgão; e um corpo de molecotes, os papéis de solfa alvejando nas suas mãos pretas. Executaram o primeiro número: *overture* de uma ópera: O segundo: uma missa que os negrinhos cantavam em latim. *Stabat Mater*. A Marcha de La Fayette”⁽⁸⁾.

Assim vemos que desde cedo o escravo negro incorporou-se ou foi incorporado às diversas manifestações musicais tanto religiosas como profanas; mas, parece bastante provável que não teve, musicalmente falando, uma influência direta na criação da música litúrgica. Parece que seguiam nas suas formas gerais as influências recebidas nas escolas européias.

O documento mais antigo referente a um músico de Minas foi encontrado por Curt Lange no Arquivo Público Mineiro. Trata-se de uma solicitação de pago apresentada à Câmara Real de Vila Rica, pela música de *Corpus Christi e Procissão*, escrita por Antônio de Souza Lobo.

Em seu estudo sobre a história da igreja da Ordem Terceira do Carmo (fonte de segunda-mão citada por Curt Lange), realizado por Zoroastro Vianna Passos, constata-se mais uma vez o cuidado que foi dado ao exercício da música na festividades da ordem.

Nestas festividades, a própria Câmara comparecia e tomava parte nas procissões. Por exemplo, a partir de 1771, a “Festa do Divino” era realizada todos os anos e constava de um imenso cortejo encabeçado por um Imperador eleito para a circunstância, seguido do Capitão da Guarda, do Procurador da Coroa, etc., todos precedidos pela banda de

música. Na primeira destas festas, em junho de 1771, houve “música, danças, presépios, festas do Reinado dos Pretos...”.

Por outro lado, em sua *História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*, Francisco Antônio Lopes menciona um documento indicando a presença da música em tódas as festividades que presidiram à construção.

É importante considerar a data (1763) deste documento. Ressalta o autor Lopes que o cargo de maestro de música para as festividades da Ordem do Carmo era difícil se conseguir. Durante mais de cento e cinqüenta anos, em tóda estas cidades, afigura-se que não foi possível obter contratos sem que o maestro fôsse pessoa muito acreditada. Houve até candidatos que recorreram aos bons ofícios de altas personalidades, conforme um ofício do Governador, de julho de 1767, citado por F. Lopes.

Um outro fato importante registrado por Curt Lange e citado por Aires da Mata Machado Filho, no seu *Arraial do Tijuco, Cidade de Diamantina*, diz respeito à construção do órgão da igreja de N. S. do Carmo, em 1782. Com efeito, o termo de 17 de julho de 1789 menciona o acôrdo passado com o organista José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, a mais destacada figura da escola mineira, conforme Curt Lange.

Neste primeiro ciclo musical que comentamos até aqui, verificamos que a vida de cada cidade estava garantida pela própria mineração, a comunidade bastando-se a si mesma. Isto explicaria a falta de contacto estreito entre os músicos de cidades como São João del-Rei, Vila Rica e Diamantina. O núcleo da vida de cada comunidade estava na igreja apesar da influência e da excelente organização das corpora-

ções de músicos, e dos negros e mulatos já terem, como vimos, os cantos e danças a seu modo.

A diversidade que encontramos na Capitania das Minas Gerais é sem dúvida um dos elementos básicos do ambiente cultural da época.

MÚSICA PROFANA

Com a prosperidade da Capitania das Minas Gerais, desenvolveu-se uma nova sociedade, particularmente atraída por atividades musicais. Por outro lado, é evidente que os músicos não podiam viver trabalhando exclusivamente para a igreja. A documentação encontrada no Arquivo Público Mineiro mostra numerosos músicos relacionados com os saraus. Os compositores assinavam também contratos com o governo da Capitania, representado pelas diversas câmaras. Os músicos tinham pois uma dupla atividade que se tornou rapidamente uma tradição na Escola Mineira. Até o fim do Século XIX, as atividades musicais eram sempre diferenciadas em música sacra e música profana. No entanto, referências à música profana só se encontram em documentos que dizem respeito à segunda metade do Século XVIII. O considerável número de cópias de música instrumental européia (Boccherini, Pleyel, Haydn, Mozart, Beethoven) e alguns manuscritos de compositores anônimos (entre os quais seis duetos para violino e baixo) mostram o grande interesse por música profana.

Além disso, verifica-se que, em 1786, três óperas foram incluídas nas festividades organizadas pela Câmara de Vila Rica para celebração do noivado dos infantes reais de Portugal. Segundo a observação de Curt Lange, estas óperas, "longe de serem au-

tos ou representações derivadas de autos", (entende-se o auto, neste contexto, como a representação dramática de festas ou doutrinas católicas) eram inteiramente profanas; eram apresentadas na "Casa da Ópera" que, ao princípio, constava de um grande salão devidamente ornamentado e provido de cenários. Os verdadeiros teatros foram construídos mais tarde. A primeira "Casa da Ópera" foi construída em Vila Rica em 1770. Conhece-se a existência de um repertório de óperas através de uma relação de gastos da câmara de Vila Rica, encontrada no Arquivo Público Mineiro⁽⁹⁾.

Recentemente, o Arcebispo de Mariana, D. Oscar de Oliveira, encontrou no Palácio da Arquidiocese importantes cópias manuscritas de obras de compositores já tornados famosos pelas pesquisas do Prof. Curt Lange: José Joaquim, Marcos Coelho Netto. Entre as músicas descobertas, a serem expostas permanentemente no Museu Arquidiocesano de Mariana, encontra-se uma *Oratoria ao Menino Deus para a Noite de Natal*, de Inácio Parreiras das Neves, de quem temos um *Credo* editado por Curt Lange. A cópia *ms* é datada de 1789. Esta *oratória* ou *oratório* (incompleto) apresenta excepcional importância, pois é a única peça do repertório mineiro que possui letra em português. Aliás, a primeira peça colonial conhecida com versos em português foi descoberta e editada pelo Prof. Régis Duprat: o *Recitativo e Ária*, provavelmente de autor baiano, datado de 1759. A oratória me parece ser um tipo de auto de natal equivalente ao "auto sacramental", isto é, uma representação dramatizada com música sobre qualquer assunto litúrgico (*Corpus Christi*, Quaresma, Páscoa e, especialmente no Século XVIII,

Natal), mas com um caráter próprio bastante pronunciado, a tal ponto que, no Século XVIII, os "autos" foram proibidos na Espanha por decreto real. Nas partes da obra do compositor Ignácio P. Neves que pude examinar, o estilo predominante parece ser mais barroco que qualquer outra composição que conheço do repertório mineiro. O estilo do recitativo, sêco, e sobretudo o estilo florido da ária a duo se assemelham muito ao estilo operístico italiano da primeira metade do Século XVIII.

Duvido que esta obra tenha sido um caso isolado, o que indicaria a possibilidade de se descobrir ainda um repertório de música profana ou semiprofana de inestimável valor para a cultura musical mineira.

MÚSICA SACRA

Entramos agora num campo mais seguro, já que algumas partituras completas estão ao nosso alcance.

Conforme as explicações de Curt Lange, é fundamental saber que a Igreja, como instituição eclesiástica, não teve influência direta na criação do estilo homofônico mineiro que caracteriza a música religiosa da Capitania e que apareceu exatamente durante o Século XVIII. O clero de Minas Gerais só interpretava cantochão, e, quando missas, hinos ou qualquer oração musicada eram necessários para ocasiões especiais, encontravam-se os compositores e executantes das diversas irmandades ou corporações musicais. Estas corporações de músicos tiveram tremenda importância na formação da música mineira. Desde o começo das Minas existiam estas corporações, com sede e arquivos próprios fora da igreja, ou, em caso contrário, existia o chefe regente-compositor, também com arquivo pró-

prio. Isto explicaria o fato extremamente curioso de que a música religiosa de Minas, nos Séculos XVIII e XIX, nunca se encontrava em arquivos de igrejas, pois a música ia e voltava dos templos, e permanecia nos arquivos das corporações, e mais tarde sociedades musicais. Isto explicaria também a tradição que se formou neste período da dupla atividade — música *sacra* e música *profana* — das bandas rivais. Mesmo na igreja, o clero só intervinha na parte litúrgica das cerimônias, incumbindo o resto às irmandades.

Este ambiente facilitou o desenvolvimento artístico do músico livre. Aliás, não havia conventos em Minas daquele tempo, pois vigorava a estrita proibição de construí-los, por receio que venham a ser propícios ao contrabando de ouro e diamantes.

Para compreendermos o estilo musical dos compositores mineiros, devemos lembrar que receberam inúmeras influências da Europa e que assimilaram parcialmente os estilos europeus dominantes.

No entanto, é bem estranha a influência insignificante de Portugal, donde vinha a música e que era a nação europeia mais próxima do Brasil. Com efeito, o estilo napolitano que então vigorava na península ibérica não se encontra no estilo pré-clássico da escola mineira. A hipótese da aquisição direta de música na Europa é bastante plausível, pois sabemos que os compositores coloniais venezuelanos (Escola do Padre Sojo) recebiam regularmente edições musicais europeias. No Brasil, as coleções de música dos soberanos Pedro I, Pedro II e sobretudo João VI eram de uso exclusivo do Palácio Real. Assim, é bastante provável que os compositores de Minas, São Paulo ou Bahia recebiam músicas do Rio de Janeiro e da Europa. O fato de que

Curt Lange encontrou pouquíssima música impressa não implica, naturalmente, que a música impressa nunca circulou em Minas. De qualquer forma, o fato importante determinado pelos documentos (principalmente o *Arquivo de Documentos* de Minas Gerais) é que durante a colônia e o primeiro império (1780/1827), em quase todas as festividades reais ou populares, os serviços da Igreja eram usados com entusiasmo e também com muito luxo. É o que mostra um documento (ca. 1785) do *Arquivo de Documentos*, que está relacionado com as festividades da colônia e do império: "(...) haverá nestas festas reais grandes regozijos, festas da igreja e populares (...) na manhã haverá *Te Deum* a que serão presentes o Senado e cidadãos da Vila (...) No segundo dia haverá uma preciosa festa da igreja, missa cantada com o Senhor exposto (...) à tarde tourcs idôneos pelo curro; à noite uma ópera. No terceiro dia haverá festa da igreja igual à do segundo, tropas, grande assistência e à noite outra ópera (...)"

Os compositores cujas obras estão disponíveis são José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Netto, Francisco Gomes da Rocha e Ignacio Parreiras Neves, todos bastante hábeis como organistas, cantores ou compositores.

JOSÉ JOAQUIM EMÉRICO LOBO DE MESQUITA

Pouco se sabe com precisão a respeito da vida do compositor; lugar e data de seu nascimento são desconhecidos. No entanto, conhecem-se alguns fatos de sua vida correspondendo à sua atuação em ambas Vila Rica e Arraial do Tijuco. Sabe-se com certeza que ingressou na Con-

fraria de Nossa Senhora das Mercês das Homens Crioulos, estabelecida no Arraial do Tijuco. Isto indica que era mulato e, provavelmente, que teve sua origem nesta mesma região. Pelo menos, atuou e floresceu nesta região, pois todos os seus manuscritos postos a salvo por Curt Lange trazem o nome desta localidade. Durante os anos de 1782 a 1798, Arraial do Tijuco era um dos centros mais ricos de Minas, devido à extração próspera de diamantes. Esta riqueza possibilitou, por exemplo, a construção de um órgão pelo Padre Manuel de Almeida Silva para a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de Santo Antônio. Lobo de Mesquita parece ter sido o primeiro organista desta mesma irmandade. Nos ofícios da Terceira Ordem do Carmo está mencionado que o mesmo Padre Manuel de Almeida Silva iniciou, por volta de 1783, a construção de outro órgão para aquela ordem e acabou-o em 1787. Curt Lange se apressou em concluir que "éste era o órgão mais completo jamais construído nesta parte das Américas". Nos mesmos ofícios da Ordem do Carmo, encontramos a cópia de um contrato estabelecendo o emprêgo regular do organista Lobo de Mesquita (1787) no qual permaneceu por oito anos. De 1795 em diante, suas atividades em Arraial do Tijuco foram interrompidas. Recentemente, Curt Lange descobriu que, por razões ainda desconhecidas, mas cuja explicação poderia ser encontrada no próprio declínio das minas de Diamantina, Lobo de Mesquita emigrou primeiro para Vila Rica em 1798 e mais tarde (1799/1800) para o Rio de Janeiro, onde teria morrido em 1805. É bem verdade que a música mineira era conhecida e provavelmente executada em terra de Santa Cruz, mas a presença

pessoal no Rio do compositor foi motivo de especulação efêmera por parte de Curt Lange no sentido de ter sido Lobo de Mesquita o mestre do Pe. José Maurício.

Em Vila Rica, Lobo de Mesquita trabalhou para a mesma irmandade da Ordem do Carmo, escrevendo música, tocando o órgão e dirigindo coros e orquestras. No documento referente ao seu emprego na Terceira Ordem, está dito que o compositor Francisco Gomes da Rocha sucedeu-lhe como regente da música anual, certamente quando Lobo de Mesquita foi para o Rio de Janeiro. No mesmo documento, a qualidade de alferes é atribuída ao compositor. Naquela época, alferes era um posto militar que correspondia aos atuais segundos-tenentes. No nosso contexto, é certamente uma referência à presença do compositor na Milícia, ou então um simples título honorário.

No contrato assinado pelo compositor com a administração do Carmo de Vila Rica, em vez de escrever seu nome completo, omitiu "de Mesquita". Curt Lange pergunta, ainda hipoteticamente: "Devemos supor que deveria evidenciar alguma relação com os "Lobos", vindo talvez do Licenciado Antônio de Souza Lobo que era, de 1720 a 1745, um mestre-de-capela de suma importância em Vila Rica?" Não temos evidência para tal conjectura.

No Rio de Janeiro, sua estada ainda é muito vaga e de difícil determinação. A falta de documentos não nos permite determinar o lugar onde reassumiu suas atividades.

Lobo de Mesquita foi um compositor prolífero; Curt Lange supõe que mais de trezentas obras levam o seu nome, mas somente um número bastante limitado destas obras, completas ou frag-

mentadas, foi localizado, e poucas completamente restauradas. Entre as obras conhecidas, encontram-se:

uma *Missa em Mi Bemol* n.º 1 (a numeração é de Curt Lange)

uma *Missa em Fá* n.º 2

um *Te Deum*

quatro *Ladainhas a 4 Vozes*

um *Offertorio*

dois *Requiem*

uma *Antiphona de Nossa Senhora (Salve Regina)*

um *Officio de Defuntos a Quatro Vozes e Basso*

mais as recentemente encontradas em Mariana (vide Apêndice).

Entre estas, os dois são manuscritos originais: uma das *Ladainhas* e a *Antiphona*. Apresentamos a seguir um breve estudo dos estilos das duas obras mais destacadas: *Antiphona* e a *Missa em Mi Bemol*.

Antiphona de Nossa Senhora (Salve Regina). Este tipo de antífona era um hino em homenagem à Virgem, que era cantado no fim das completas. Não possuímos informações, entretanto, para esclarecer se estes ofícios divinos eram limitados a uma parte do ano ou não. De qualquer forma, era geralmente uma peça curta. Conforme a indicação do manuscrito, esta *Antiphona* foi escrita no Arraial do Tijuco em 1787, sendo pois uma das mais antigas composições conhecidas da escola mineira. As mais antigas agora parecem ser a *Antiphona Regina Coeli Lactare*, a *Antiphona Zelus Domus Tuae*, ambas de Lobo de Mesquita, datadas de 1779. Como forma musical, a antífona nunca teve uma estrutura bem determinada e suas proporções também são variáveis. No seu aspecto litúrgico, a antífona é um versículo que se anuncia antes de um salmo, portanto de curta duração. Lobo de Mesquita divide a sua obra em três partes:

Larghetto (Salve Regina), Allegro Molto (Eia Ergo Advocata) e Larghetto (Et Jesum). A parte vocal segue a forma tradicional do câoro a quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo). A orquestra consta apenas dos primeiros e segundos violinos, um baixo contínuo, órgão ou cravo

para a realização do baixo cifrado.

A primeira qualidade desta peça apresenta-se na sua simplicidade melódica, harmônica e tonal. Na primeira introdução instrumental de dez compassos, já encontramos o estilo homófono:

Ex.1 · Lobo de Mesquita · Antiphona de Nossa Senhora · Salve Regina · comp.1-4.

larghetto

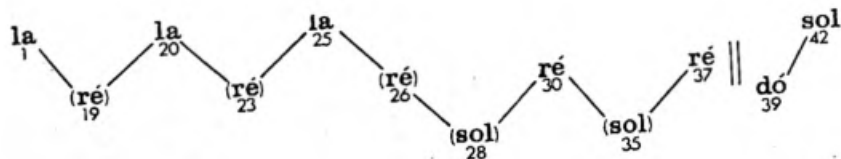
O seguinte esquema harmônico mostra o emprêgo de acordes simples e a freqüência das fun-

ções de tônica, dominante e subdominante:

Ex.2 · comp.18-24.

Da mesma forma, a curva tonal da obra mostra a simetria característica dos compositores

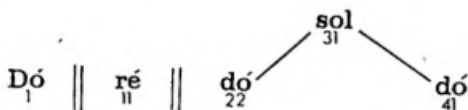
pré-clássicos e clássicos (C.P.E. Bach, Haydn), *Larghetto*, (*Salve Regina*) (10):



Só há uma modulação insólita, do compasso 37 em ré menor

ao compasso 39 em dó menor (formando uma ruptura tonal).

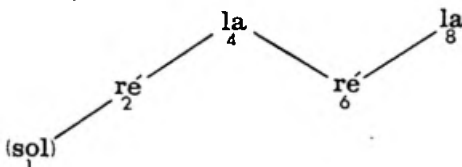
Alegro molto:



Temos também uma aparente interrupção tonal entre os compassos 11 e 22, mas ré menor e o relativo menor da subdominan-

te e dó menor o homônimo menor. Temos assim modulações aos tons vizinhos.

Larghetto (Et Jesum):



A impressão geral deste plano tonal é assim a de extremo equilíbrio. Há poucas tensões tonais. A peça inteira conserva aproximadamente a mesma atmosfera tonal. No entanto, é extraordinário notar que a tonalidade inicial de lá menor só está confirmada nos últimos compassos do segundo *Larghetto*.

A parte vocal está escrita num estilo inteiramente homófono. Não há imitações contrapontísticas; raramente, as vozes são dobradas pelas cordas. A linha melódica usa freqüentemente ornamentação por meio de apogiaturas e notas de passagem, como na primeira fase dos tenores.

Ex. 3 · comp. 11-14.

A maior parte da *Antiphona* é cantada pelo côro a quatro vozes, com alguns solos alternados a cargo dos tenores e sopranos. Ambas as partes vocal e instrumental são independentes, mas se entrosam perfeitamente uma na outra. Assinalam-se as funções melódicas dos violinos (ver Ex. 4).

É verdade também que os outros instrumentos têm a função de *ripieno*.

Missa em Mi bemol n.º 1. O manuscrito original desta missa está perdido; Curt Lange restaurou a missa através de uma cópia escrita no Estado de São Paulo por volta de 1840, mas encontrada em Minas Gerais, e outras cópias de ambas as partes vocal e instrumental datadas cerca de 1870/1880. Na primeira restauração, as partes de flautas e oboés não estavam incluí-

Ex. 4 · comp. 35-40.

Coro

ad nos ad nos con-ver - le

etc.

Vis.

Bxo.

5 5 5 5 6 5 b \flat 5 5

b # b b

das, pois foram encontradas mais tarde.

A missa foi escrita por volta de 1790 no Arraial do Tijuco, conforme Curt Lange. Faz parte do gênero, então na moda, de missa concertante, com coros, duos e árias. Consta de oito coros, um só duo e três árias.

Um dos aspectos mais extraordinários desta missa é que consiste apenas em um *Kyrie* e um *Gloria*. Aparentemente Curt Lange encontrou uma explicação para tão curioso fenômeno: "A estrutura da obra mostra que se trata de uma obra completa, escrita de acôrdo com os requisitos litúrgicos locais daquele tempo". Além de não haver indicação da generalização de tais requerimentos, parece curioso que numa missa grande não estivessem musicalmente presentes três partes litúrgicas básicas. Além do mais, outras missas escritas por compositores mineiros seguem tradicionalmente as cinco partes do Ordinário da missa. Numerosos problemas continuam envolvendo a origem

desta missa. Tivesse sido a obra pensada e destinada a sala de concertos, como eram o *Messias* de Händel ou a *Missa Solemnis* de Beethoven, este fato singular poderia ter sido arbitrário, mas destinada à Igreja, é contrário à tradição secular. Contudo, é verdade que no gênero da *Missa Brevis* várias partes eram preteridas, mas cada parte era simples e curta. Considerando as proporções do *Kyrie* e do *Gloria*, Lobo de Mesquita não poderia ter pensado em *Missa Brevis*. Eis o que Curt Lange respondeu-nos a respeito deste problema: "Nada ficou escrito e documentado sobre certas anomalias, diferenças ou simplesmente modalidades na liturgia mineira (...). É simplíssimo explicar-lhe por que a enormidade das missas em Minas, e também no Rio, são "abreviadas", como dizia o próprio Padre José Mauricio Nunes Garcia (...) o culto mariano tomou nas Minas uma diversificação que não se conhecia em outras partes do Brasil. As Missas para a Virgem se deram

sempre só com Kyrie e Glória. A missa grande em mi b é um dos exemplos⁽¹¹⁾. Com efeito, é bem verdade o número excepcional de missas "abreviadas" que encontramos em Minas Gerais, mas não de tamanhas proporções.

O côro está escrito em quatro partes, divididas entre os sopranos, contraltos, tenores e baixos. Além do quinteto de cordas, a orquestra consta de duas flautas, dois oboés, duas trompas em fá. O contínuo está a cargo dos celos, órgão ou cravo.

O tratamento do *Kyrie* é convencional: três partes determinadas pelo texto: *Kyrie Eleison*, *Christe Eleison*, *Kyrie Eleison*.

A primeira seção (*Largo*) do primeiro *Kyrie Eleison* é em estilo homófono e revela uma influência italiana no tratamento

da parte instrumental que se vê confirmada na seção seguinte (*Allegro*). Imitações contrapontísticas aparecem aqui entre contraltos e baixos, alternadas por uma homofonia a quatro partes. O principal aspecto deste *Kyrie* reside no seu caráter instrumental, o que indica sua relação com o estilo instrumental da música concertante: trêmolos das cordas, repetições de figuras, funções melódicas extremas dos violinos, trompas tocando quase a descoberto. O *Christe Eleison* (*Andante Moderato*) é, pelo contrário, bastante vocal; as violas dobram os contraltos, os violinos, os sopranos, etc. O contraponto vocal, em perfeito equilíbrio, mostra um dos raros momentos felizes do compositor no setor contrapontístico.

Ex.5 · Lobo de Mesquita · Missa em Mi bem.

Christe Eleison · comp.30-36.

The musical score for 'Christe Eleison' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase 'e - le - i - son' repeated three times. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation, with a tempo marking of 'Largo'. The lyrics are: 'son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son' and 'Chri ste Chri ste e - le - i - son'.

Temos novamente imitações contrapontísticas mas não num estilo fugato, pois não há ne-

nhum desenvolvimento do tema principal.

Ex.6 ·

The musical score for 'Christe Eleison' shows a vocal line with the lyrics: 'Chri ste e - le - i - son etc.' The score is in a homophonic style with a tempo marking of 'Largo'.

O segundo *Kyrie* (*Largo*) é muito curto, onze compassos somente. Seguindo a forma tra-

dicional, este *Kyrie* corresponde, em caráter, à primeira parte do primeiro *Kyrie* (mesma to-

nalidade, mesmos motivos, tratamento homófono das vozes), dando à peça sua unidade.

Os caracteres temáticos variam bastante de uma seção a outra. Podemos encontrar notas de valores longos (geralmente ascendentes) como também linhas melódicas extremamente divididas (*Allegro* do primeiro *Kyrie*).

O *Gloria*, bastante diversificado em estilo, está tradicionalmente dividido em nove partes, do *Et in Terra Pax* até o *Cum Sancto Spiritu*.

Et in Terra Pax (*Gloria in Excelsis Deo*) tem um caráter fortemente mozartiano. Encontramos uma individualização instrumental bem marcada, principalmente nas partes das flautas, dos oboés e das trompas. Uma outra característica

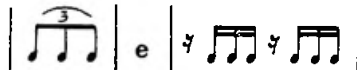
dêste trecho é a alternância da escrita coral homofônica e contrapontística.

O *Laudamus te* é um duo para soprano e contralto, com violinos concertantes. É uma das partes mais expressivas de toda a missa, escrita na forma mais perfeita do gênero: vinte compassos de introdução instrumental, alternância de perguntas vocais e respostas instrumentais, imitações vocais simultâneas e sucessivas, são as suas características. Convém assinalar também a presença de uma coda instrumental, raríssima nesta missa.

Esta seção revela também a riqueza melódica do compositor. O curto *Gratias*, de doze compassos, estabelece um forte contraste, por meio do ritmo e movimento. Figuras rítmicas como



são combinadas com quáteras de três



Determinando uma espécie de intermediário com a primeira parte, o *Domine Deus* está escrito em crescendo, com entradas vocais sucessivas e imitativas. Este retôrno ao aspecto formal do princípio é um meio usual para arredondar formalmente a obra; o mesmo processo se encontra nas missas de todo o Século XVIII, inclusive na *Missa da Coroação* e no *Requiem* de Mozart. Podemos, pois, afirmar que os compositores mineiros conheciam bastante bem os processos de composição dos seus contemporâneos europeus.

Qui Tollis, Suscipe e *Qui Sedes* foram concebidos como um todo,

seguinto muito logicamente as sugestões do texto. Não obstante, Lobo de Mesquita dividiu as partes litúrgicas *Qui Tollis* e *Qui Sedes* em três seções. *Qui Tollis Peccata Mundi Miserere Nobis* é para tenor solo com acompanhamento das cordas, lembrando ligeiramente o caráter dramático de uma Paixão. *Suscipe Deprecationem Nostram* tem um tratamento diferente, isto é, escrito para côro a quatro partes com a predominância do estilo instrumental. Esta é a parte central dêste tríptico. *Qui Sedes*, também para tenor solo, é a repetição do *Qui Tollis*, mas seguindo-se uma espécie de epílogo co-

ral, escrito num estilo homofônico instrumental. Contudo, esta organização formal pouco comum mostra, mais uma vez, a aparente inexperiência de Lobo de Mesquita neste setor de estrutura. O *Quoniam* (*Andante espressivo*) é para soprano solo acompanhado pelos primeiros violinos, tendo novamente o estilo concertante. O número de ornamentos, apogiaturas, bordaduras, notas de passagem, mostra uma certa influência dos melismas operísticos (uso de grandes intervalos, sétimas, oitavas, e trinado sôbre nota de valor longo).

Cum Sancto Spiritu está dividido em duas partes: um curto *Largo* e um *Allegro*. O tratamento do *Largo* baseia-se no estilo homofono; o acompanhamento instrumental é rico em reminiscências do primeiro *Largo* do *Kyrie*. O *Allegro* é a parte mais extensa de toda missa (161 compassos). Possui um caráter distinto e revela sabedoria de escrita coral. No entanto, parece-nos haver abusos de uníssono e notas repetidas na parte instrumental, o que provoca uma certa monotonia.

Música sacra apresenta geralmente a tendência conservadora. A missa de Lobo de Mesquita segue esta tradição. O emprêgo de harmonias simples, os trechos de solo em contraste com os de *tutti* e o dobramento das partes vocais pelo acompanhamento eram técnicas de composição sacra bastante usadas na Europa desde o princípio do Século XVIII, isto é, na última fase da música barroca.

A incorporação de árias floridas — influência da ópera italiana — aparece nas composições de missas como um elemento típico da era clássica da música européia. No meu parecer, esta missa pode ser incorporada com o estilo das primeiras missas da era clássica. Os compositores europeus da época se encontra-

vam numa fase de experimentação com o papel preponderante que se dava à orquestra. Algumas partes da missa de Lobo de Mesquita refletem a mesma preocupação; por exemplo, as introduções de dois *Kyries* e o *Cum Sancto Spiritu*. As frases melódicas de Lobo de Mesquita são geralmente bem equilibradas, apresentando a típica simetria clássica. As suas formas são também características da época. A forma sonata começava a invadir a missa na Europa, e Lobo de Mesquita a introduziu no *Domine Deus*, incluindo um curto desenvolvimento motivico. A ária *da capo* vinha da ópera italiana; Lobo de Mesquita sem dúvida ouviu ópera italiana no Brasil, pois suas óperas são estilisticamente das mais convincentes. Nesta missa, o *Quonian* é o melhor exemplo, e poderia ser favoravelmente comparado com as árias de missas européias da metade do Século XVIII. A habilidade contrapontística do nosso compositor não é muito profunda. Seu melhor empreendimento neste campo se encontra no trecho *fugato* do *Kyrie*, mas não se utiliza dos desenhos mais comuns na escritura da fuga como, por exemplo, aumento ou redução dos valores das notas, ou ainda *stretto*. Não é impossível que o próprio compositor tenha tido consciência das suas limitações neste campo, pois omitiu a fuga no fim do *Gloria*, que era o lugar tradicional para trechos em estilo *fugato*.

Esta obra é bastante desigual em qualidade, e apresenta, frequentemente, técnicas composicionais bastante elementares. Contudo, é muito bem sucedida na maioria de suas partes, e sobretudo deve ser considerada como um exemplo de um estilo *sui generis*, que é consequentemente a verdadeira originalidade da escola mineira.

A chamada "restauração" do Prof. Curt Lange deixa, a meu ver, muito a desejar. Contrariamente à prática em vigor de musicologia moderna, o Sr. Curt Lange acredita que uma edição moderna deve incluir, além da evidente notação moderna, indicações dinâmicas "requeridas para uma interpretação adequada". Da *Missa em Mi bemol* de Lobo de Mesquita me foram dadas a conhecer, por amabilidade de Curt Lange quando de sua estada em New Orleans, no fim do ano de 1966, somente as partes vocais que filmei por conta própria.

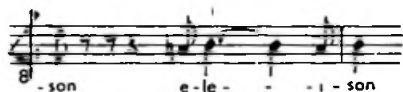
Desta forma, pude eu comparar a edição feita pelo musicólogo uruguaio com os originais (partes vocais). A única conclusão a que se chega é que a edição não inspira muita confiança. Por exemplo, no primeiro *Kyrie* (compasso n.º 10), Curt Lange deixa o soprano num si bemol, em vez de um sol que aparece no original; depois disso, o soprano é abaixado para o lá (bequadró), em vez do dó bemol no manuscrito, provavelmente para evitar o dobramento do baixo. Um erro mais grave se encontra na parte do tenor no mesmo *Kyrie* (compasso 11):

Lange



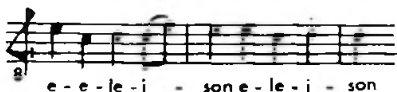
O compasso 12 do *Kyrie Allegro* apresenta ainda outra alte-

Original



ração quando comparado com a cópia manuscrita.

Lange



Estes são exemplos do tipo de adulteração que encontramos no decorrer da inteira edição (pelo menos nas partes vocais). Tem-se a impressão que o Sr. Curt Lange procura encobrir mínimos erros do compositor (no contexto clássico), pois as notas mudadas têm frequentemente por objetivo evitar 5as. ou 8as. paralelas. Mas, em outros exemplos, é impossível compreender as razões que motivaram a versão do editor.

Estas são evidentemente modificações de detalhes. Mas, quando consideramos parte de execução nada justifica em absolu-

Original



to o acréscimo das indicações (inexistentes no *ms*) de tempo, de nuances, de acentuação e fraseado. No caso em discussão, os ornamentos da edição moderna não estão de acôrdo com o original: às vezes acrescenta ornamentos que não são no *ms*, outras vezes ignora os que se encontram no *ms*. Conseqüentemente, nos casos mais intensos, tais alterações podem afetar a música intrinsecamente e constituir uma transformação estilística total. Esta minha crítica à prática editorial tem por objetivo realçar a necessidade de empreender no Brasil edição crítica

de toda a música colonial, com base rigorosamente científica. Minha convicção absoluta é que o Sr. Curt Lange não decidiu arbitrariamente em usar os critérios que vemos nas suas edições da música colonial mineira. Seguiu simplesmente os critérios em vigor nos anos 40 e 50 na América do Sul, critérios que implicavam apresentar nas suas edições de música antiga o que os editores-musicólogos consideravam os melhores resultados sonoros, negligenciando para este fim os textos originais⁽¹²⁾. O resultado é pois a interpretação subjetiva de um indivíduo, e em muitos casos a adaptação de um estilo autônomo (por mais simples ou "primitivo" que seja) em um estilo mais grandioso, eloquente, que tem pouca relação com o propósito original. Está claro, portanto, que estas edições têm pouco valor, já que obliteram quase por completo a essência de um estilo próprio.

Em defesa do trabalho editorial de Curt Lange, gostaria de salientar a dificuldade, em muitos casos, de leitura dos textos originais, na sua maioria, bem deteriorados. Isso dá lugar a muitas dúvidas e as soluções propostas a muita argumentação.

Concluindo, encontramos nesta missa o excesso de homofonia, o emprêgo das mesmas figuras rítmicas, a falta de sistematização no que diz respeito à cor orquestral. Mas, outrossim, revela mestria e originalidade na sua riqueza melódica e na escrita para as vozes; revela também o mais completo conhecimento do compositor das diversas tendências da música européia. Curt Lange considera Lobo de Mesquita como "a maior personalidade criadora do pré-século XIX na música americana". Não sendo um gênio, pelo menos não no sentido que Kant deu à palavra, isto é, "o talento que dá à arte as suas regras", Lobo de Mesqui-

ta se nos afigura como um compositor de talento.

Nas *Três Lições e Missa de Officio pro Defunctis* e na *Ladainha de N. Senhora de Lobo de Mesquita* por mim transcritas encontra-se um estilo bem menos avançado quando comparadas com a *Antiphona* ou as *Missa em Mi b* e *Fá*, ou ainda o *Te Deum*. Os elementos unificadores nas *Três Lições e Missa de Officio pro Defunctis* abrangem uma preferência bem marcada pelas 3as. e 6as. paralelas (possivelmente uma influência da polifonia folclórica da Península Ibérica), o abuso de seqüência (geralmente num grau mais baixo da escala), e as fórmulas cadenciais clássicas (IV — I 6 — V — I) com o penúltimo acorde da dominante sem a sétima. Do ponto-de-vista formal, com exceção do *Kyrie*, esta Missa não segue nenhuma estrutura fixa. A tonalidade é empregada como elemento unificador formal. Finalmente, as progressões harmônicas com o movimento paralelo de todas as vozes se apresentam com tanta freqüência que só podem ser consideradas como falta de habilidade por parte do compositor.

MARCOS COELHO NETTO

Trompista, este compositor atuou em Vila Rica por volta de 1760 a 1800. Nasceu provavelmente em Vila Rica antes de 1750. Pouco se sabe também a respeito de sua vida, a não ser que foi membro da Irmandade de São José e pertenceu à Ordem de São Francisco de Paula. Tinha um filho de mesmo nome, Marcos Coelho Netto Filho, que tornou-se compositor. Desta forma, é sempre difícil saber quais as obras que correspondem ao pai ou ao filho. Além disso, o filho também era trompista e regente como o pai. Sabemos que Coelho Netto Pai (a única vez em

que houve precisa indicação) regeu três óperas comissionadas em 1786 pelo Capitão Luís da Cunha Menezes, governador da Capitania. Marcos Coelho Netto morreu em Vila Rica, em 1806, e seu filho nove anos mais tarde.

Poucas obras deste compositor foram descobertas e restauradas por Curt Lange. Eis a relação:

um *Credo*

três *Ladainhas*

três *Missas* (sem menção da autoria, atribuição de Curt Lange.)

um *Hymno Maria Mater Gratiae*.

O *Hymno* que se encontra editado e publicado no *Archivo de Música Religiosa de la Capitania*

Geral das Minas Gerais foi certamente escrito para a festa tradicional de Nossa Senhora, que ocorre em 8 de dezembro. O manuscrito original indica o lugar e data da composição: Vila Rica, 29 de novembro de 1787.

Este *Hymno* (*Largo non tanto*) consta apenas de 43 compassos escritos para côro misto a quatro partes, acompanhado por uma orquestra pequena: primeiros e segundos violinos, violas, contrabaixo e duas trompas.

A introdução instrumental revela o estilo galante da Escola de Mannheim, caracterizado aqui pelos violinos concertantes e outros instrumentos atuando como *ripieno*.

Ex. 7 · Coelho Netto · Hymno Maria Mater Gratiae · comp. 1-2.



O movimento do baixo mostra uma progressão tonal perfeita-

mente clássica, pelo uso do ciclo das quintas:

Ex. 8 · comp. 12-13.



O trato vocal também é homofônico, mas encontramos, ao mesmo tempo, um contraponto bastante desenvolvido (ver Ex. 9).

As funções melódicas dos violinos, com os segundos violinos tocando geralmente uma terça inferior, lembram o concertino do Concerto Grosso no estilo de Corelli.

Esta obra apresenta uma mistura estranha de estilos clássico e barroco. A movimentada linha

do baixo junto ao caráter *obligato* dos violinos, e a função harmônica como um continuo dos instrumentos intermédios; tudo isso cria uma textura que não é tão estranha à do trio-sonata da época barroca.

IGNÁCIO PARREIRAS NEVES

Cantor, compositor e regente, Parreiras Neves nasceu provavelmente em Vila Rica, por vol-

Ex. 9 · comp. 25-26.

Je - su ti - bi - sit glo - ri - a Je - su ti - bi - sit glo - ri - a glo - ri - a

Côro

{ Je - su ti - bi - sit glo - ri - a Je - su ti - bi - sit glo - ri - a

Vls.

Bxo

etc.

ta de 1730. A primeira indicação de sua atividade como cantor refere-se ao ano de 1754 e encontra-se nos termos da Irmandade de Nossa Senhora da Mercê. Sabe-se que atuou como tenor em Vila Rica durante quase quarenta anos. Seguindo o exemplo de quase todos os músicos da época, pertenceu à Irmandade de São José. Morreu em 1792.

Até agora, sua produção está limitada a um curioso *Credo* escrito entre 1780 e 1785, para côro misto a quatro partes acompanhado pela orquestra reduzida aos primeiros e segundos violinos, violas, contrabaixo e duas trompas em fá, e a *Oratoria ao Menino Deus*, previamente mencionada. A peculiaridade deste *Credo* é que se estende até o *Agnus Dei*. Parece que devemos procurar o motivo de tal singularidade no fato que o *Credo* era parte de missas completas compostas em Minas Gerais. Procurando esclarecer este problema, eis o que nos respondeu o Prof. Curt Lange: "Quando, em Mi-

nas, fazia-se uma missa completa, adia-se o *Credo*, denominado assim porque a segunda parte da missa começa com o *Credo*. E ficou desta forma, *Credo*, mas compreendendo tudo até o *Agnus Dei*. Jamais achei em Minas um *Credo* que só fôsse *Credo*. Falei muitas vezes com velhos mestres de cantoria, hoje mortos, e todos me diziam que, sendo necessário o *Credo*, adia-se, mesmo sendo de outro autor. Assim, vemos que deve haver uma singular confusão no que diz respeito à missa em si, e interpretada como tal (missa abreviada), e o *Credo*. Parece-nos difícil, desta forma, poder distinguir o que os compositores associam com a missa e com o *Credo*.

Seja como fôr, o *Credo* está dividido em seis partes:

- I *Patrem Omnipotentem (Andante assai)*
- II *Sacramentus (Largo)*
- III *Et Resurexit (Allegro)*
- IV *Sanctus (Andante)*
- V *Benedictus (Largo)*
- VI *Agnus Dei (Andante)*

A hipótese do versículo *Credo in unum Deum* ter sido cantado em gregoriano é bastante plausível. A este respeito, Curt Lange confirmou nossa suposição: "Às vezes, em obras mais litúrgicas que já tenho restauradas ou simplesmente postas em notação moderna e realizado o baixo, também aparece, às vezes, com a cita em gregoriano, outras vezes omitido por subentendido, o versículo".

A música revela várias influên-

cias: alemã e austriaca pelo estilo instrumental, mas também estilo homófono, tratamento contrapontístico das vozes em relação às cordas, progressão tonal clássica e às vezes influência operística pelo uso de longos vocálicos.

O *Patrem* é um dos trechos mais expressivos da obra. Um côro a duas partes sucede alternadamente a um côro a quatro partes, às vezes em movimentos paralelos:

Ex.10 · Ignacio P. Neves · Credo.

Quase todas as cadências são cadências perfeitas.

Em *Sacramentus* (*Et Incarnatus*), encontramos uma passagem para contraltos quase mozartiana,

com uma figura rítmica característica nas cordas dando ao trecho um aspecto quase dançante.

Ex.11 ·

O *Sanctus* consta apenas de quatorze compassos e está escrito num estilo completamente homófono. O tema do início do *Credo* reaparece aqui em aumento.

O *Benedictus* apresenta uma certa anomalia do ponto-de-vista tonal: o compositor parece não ter-se preocupado pela tonalidade que deixou indicada na armadura. Com efeito, conservando a

armadura de ré maior, esta parte inicia-se em mi menor, evolui para si menor e acaba em mi maior, e isto em vinte e um compassos. As modulações em si não têm um caráter extraordinário, mas o fato de conservar a armadura precedente é curioso, de qualquer forma.

No conjunto, o *Credo* é uma obra bem sucedida e revela um artista de talento.

FRANCISCO GOMES DA ROCHA

Não possuímos nenhuma informação biográfica sobre este compositor. Num rol de músicos apresentado ao "Senado Real Câmara de Vila Rica" (cêrca de 1780), encontra-se mencionado como contralto. Como vimos, sucedeu José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, na qualidade de regente para a Terceira Ordem do Carmo, por volta de 1800. Soubemos por Curt Lange que atuou também como timbaleiro no Regimento dos Dragões (mas não nos foi dada a conhecer nenhuma documentação a respeito).

Somente as seguintes obras são conhecidas:

uma *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, a 4 (1789)

um *Pópulo Meus a Quatro Vozes*

um *Cum Descendentibus in Lacum para Sexta Feira da Paixão*

e um *Spiritus Domini* (1795) a 8, em Mariana (provavelmente um autógrafo)

A *Novena* é, paradoxalmente, dividida em sete partes principais: *Andantino*, *Allegro*, *Andante*, *Allegro*, *Invitatorio*: *Allegro Comodo*, *Himno*: *Andante e Antiphona*: *Allegretto*.

De todos os compositores mineiros, Gomes da Rocha é o que indica maior liberdade no tratamento coral. Cada voz se encontra mais individualizada; a parte instrumental, composta de violinos, violas, contrabaixo e duas trompas, revela também uma relativa liberdade, pois o seu caráter geral é fortemente independente da parte vocal.

O estilo instrumental é decididamente clássico. O estilo harmônico junto com movimentos contrários no plano melódico (violinos e violas) revela também um classicismo surpreendente.

Ex.12 · Gomes da Rocha · Novena · comp. 7-8.

O prelúdio instrumental da *Antiphona* (*Allegretto*) poderia ter sido escrito por qualquer compositor da Escola de Mannheim (ver Ex. 13).

O tratamento vocal é ainda homofônico, mas freqüentemente alternado com frases cantadas sucessivamente por um só grupo. O resultado é assim o de apreciável variedade, também obtida por meio do estilo concertante tão marcado nesta *Novena*. De todas as partituras que estudamos, esta nos parece a mais origi-

nal e também a que está mais relacionada com o estilo clássico puro.

CONCLUSÃO

Em seus vários estudos sobre a música colonial mineira, o Prof. Curt Lange verificou sobretudo a profunda devoção à música de uma singular classe de gente. Salientou ainda que o "mulatismo" musical, assim denominado por ele, é um elemento peculiar ao Brasil e o único fenômeno que se encontra na história da Mú-

Ex.13 · Antiphona · comp. 1-3.

The musical score consists of four systems of staves. The first system has two staves for Violins (Vls 1 and 2) and one for Violas (Vas). The second system has two staves for Trumpets (Trps). The third system has one staff for Cello/Bass (C.B.). The music is in a common time signature and features polyphonic textures with various dynamics like [f] and [p].

sica universal. Todos os compositores mencionados neste estudo eram mulatos, e, como tal, representavam uma nova e ambiciosa classe social. Reiterou Curt Lange que os músicos mulatos mineiros nunca se voltaram para as suas origens, que o seu ideal era o homem branco, e que, por esta razão, não encontramos nenhum elemento local nas obras destes compositores. Me parece que, nesta fase das pesquisas musicológicas na música sacra mineira, seria prematuro descartar as possibilidades de influências de índole folclórica. A constância do paralelismo contrapontístico em têrças ou sextas pode muito bem ser associada com a polifonia folclórica portuguesa ou espanhola. Por outro lado, verifica-se o quanto é inadequado o termo "barroco" para qualificar a música sacra colonial mineira. A expressão está sendo usada genêricamente, por conotação com outros estilos

de arte do tempo. O estilo musical barroco se caracteriza pela elaboração polifônica das vozes, que não é, de maneira alguma, uma característica da música mineira. Pelo contrário, predomina nesta música a homofonia. Deveria falar-se em "estilo pré-clássico" ou "rococó", embora este último termo costume ser tomado pejorativamente. Aliás, a meu ver, o estilo homofônico valoriza a criação musical mineira, porque este estilo é contemporâneo à mudança de estilos na Europa, por volta da metade do Século XVIII. Em última análise, o termo mais exato e mais simples é "música colonial mineira", pois ficou bastante esclarecido, nestes comentários, que enfrentamos realmente um estilo *sui generis*.

O valor inventivo da música colonial mineira foi, evidentemente, louvado em termos um tanto enfáticos, e, por conseguinte, exagerados. O que se conhece

da música mineira não é suficiente para podermos emitir um juízo de valor e, principalmente, ainda não sofreu um estudo global, analítico e sistemático. Quando tudo estiver levantado, catalogado e classificado, será o momento oportuno de verificar o seu caráter criativo. Atualmente, as obras conhecidas apresentam um valor estético e técnico muito desigual; portanto, qualquer generalização só poderia ser interpretada como o resultado de argumentos falazes. Neste sentido, o trabalho de Curt Lange foi muito criticado, com uma certa justificação. Mas devemos salientar que o seu trabalho é valiosíssimo, não só por ter revelado ao mundo toda uma atividade musical até então ignorada, mas ainda por abrir possibilidades para futuros levantamentos de outros manuscritos existentes. Alguns detalhes podem e

devem ser criticados, mas acredito que a maior parte do trabalho de Curt Lange é perfeita. O elemento mais criticável de sua obra é a sua exposição, pois, se bem que extremamente informativa, há um certo exagero especulativo em torno dos autores das peças, e geralmente de caráter histórico.

No entanto, a importância histórica da Escola Mineira, posta em evidência por Curt Lange, mantém-se muito poderosa. Nestes comentários, muitos problemas ficaram apenas esboçados; as soluções precisam ainda ser encontradas. Entre estes problemas, parece-me que um estudo crítico de todas as obras conhecidas dos compositores mineiros, assim como a edição crítica das mesmas, devem ser empreendidos. Só desta forma se poderá determinar a verdadeira posição desta "Escola" na história da música ocidental.

GERARD BÊHAGUE

RELAÇÃO DOS MANUSCRITOS MUSICAIS RECENTEMENTE DESCOBERTOS EM MARIANA

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita:

- *Antiphona Regina Coeli Laetare*, cópia datada de 1779. Para 4 vozes mistas e orquestra.
- *Antiphona Zelus Domus Tuae*, ms datado de 1779 (autógrafo?). Para 4 vozes mistas e orquestra.
- *Antiphona Astiterunt* (Quinta-Feira Santa). Cópia de 1852.
- *Ladainha de Nossa Senhora*. Cópia de 1864 e outra com o mesmo título de 1880.
- *Motetos para a Procissão do Senhor dos Passos*. Para vozes. s.d.
- *Missa a 4 Vozes para 4.^a Feira de Cinzas*. Cópia datada de 1828, com a nota "pertencente a Antônio da Costa Homem há 54 anos"!
- *Hino Stabat Mater*. Cópia de 1859.
- *Feria Sexta ad Matutinum — Aestiterunt*. Cópia de 1892. Esta obra é parte de um códice onde se encontram várias obras para o ofício da Semana Santa. Há possibilidade

que tôdas estas composições sejam do mesmo autor Lobo de Mesquita.

- *Laudate Pueri Dominum*. Cópia de 1860.

Ignacio Parreiras Neves:

- *Antiphona de Nossa Senhora "Salve Regina"*. Cópia de 1865.
- *(H)oratoria ao Menino Deos Para a Noite de Natal*. Em vernáculo. Incompleto.

Marcos Coelho Netto:

- *Ladainha de Nossa Senhora*. Cópia de 1872.

Francisco Gomes da Rocha:

- *Spiritus Domini*. Datada 1795 (autógrafo?). Para 8 vozes mistas e orquestra. Completo. Em excelente estado de conservação.

Muitas obras de autores não mencionados neste estudo (Manuel Dias de Oliveira, por exemplo) se encontram também neste arquivo de Mariana, incluindo peças anônimas, e muitos fragmentos de peças desconhecidas ou ainda não identificadas. (Para maiores detalhes, vide *Minas Gerais Suplemento Literário*, ano II, no. 45, 8 de julho de 1967, p. 6-7. Notas de Heitor Martins).

1 Miran M. de Barros Latif, *As Minas Gerais*, p. 87.

2 *Ibid.*, p. 182.

3 Trata-se de duas *Antiphonas* recentemente descobertas em Mariana, pelo próprio Arcebispo de Mariana, D. Oscar de Oliveira.

4 Affonso Ávila, *Resíduos Seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, 1967.

5 Miran de Barros Latif, *op. cit.*, p. 128.






6 Cf. *Boletim Latinoamericano de Música*, v. VI, abril de 1946, pp. 420/423. A respeito da instalação do bispado em Mariana, ver Anibal Mattos, *Monumentos Históricos, Artísticos e Religiosos de Minas Geraes*. Belo Horizonte, 1935, pp. 167/183 (Biblioteca Mineira de Cultura).

7 Carta pessoal, datada 16 de abril de 1964 (no. 37.839).

8 Em Gilberto Freyre, *Sobrados e Mocambos*.

9 Cf. também Francisco Curt Lange, "La Opera y las Casas de Opera en el Brasil Colonial" (*Boletim Interamericano de Música*, n.º 44, nov. de 1964, 3-11).

¹⁰ A curva tonal é um processo gráfico de análise que tem por objetivo indicar as tensões e repousos tonais de uma partitura. Na linguagem harmônica clássica, as tensões são geralmente indicadas por 5as. ascendentes, e os repousos por 5as. descendentes. Os compositores românticos tendem a assimilar as 5as. clássicas com 3as., e usar com frequência as rupturas tonais que se tornam comuns com os compositores do Século XX, para os quais este processo não pode evidentemente ser aplicado. Os sinais convencionais usados são os seguintes:

- Dó** : letras maiúsculas para maior;
dó : letras minúsculas para menor;
(sol) : tonalidade de passagem, que não tem caráter permanente;
 : 3.as ascendentes;
 : 3.as descendentes;
 : 5.as ascendentes;
 : 5.as descendentes;
Dó : relativo maior depois de um menor;
la :
Si :
sol : relativo menor depois de um maior;
|| : ruptura tonal;
 : modulação irregular;
Dó₅ : o número indica o compasso em que ocorre a modulação.

¹¹ Carta do Prof. Curt Lange, datada 16 de abril de 1964 (no. 37.839).

¹² Notável exceção apresenta o trabalho do Prof. Luiz Heitor em sua edição de algumas obras do Padre José Maurício, publicadas na *Revista Brasileira da Música*.