



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

**ASPECTOS DE REGÊNCIA E EXECUÇÃO NOS
RESPONSÓRIOS PARA QUARTA FEIRA SANTA DE
ANTÔNIO DOS SANTOS CUNHA.**

VOLUME I

EDILSON ASSUNÇÃO ROCHA

SALVADOR

2009

EDILSON ASSUNÇÃO ROCHA

**ASPECTOS DE REGÊNCIA E EXECUÇÃO NOS
RESPONSÓRIOS PARA QUARTA FEIRA SANTA DE
ANTÔNIO DOS SANTOS CUNHA.**

VOLUME I

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

Área de Concentração: Regência.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini.

Salvador

2009

Ficha Catalográfica

ROCHA, Edilson A.

R__ a Aspectos de Regência e Execução Nos *Responsórios Para Quarta*
Feira Santa de Antônio dos Santos Cunha. / Edilson Rocha
238 f.

UFBA

Inclui bibliografia e anexos (partitura e CD)

Tese (Doutorado em Execução Musical/ Regência)

Universidade Federal da Bahia. Escola de Música

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini

1 – Execução musical 2 – Regência coral e orquestral

3 – Musicologia 4 – Título 5 – Antônio dos Santos Cunha

CDU

© Copyright by
Edilson Assunção Rocha
Agosto, 2009

A Tese de Edilson Assunção Rocha foi aprovada



Ricardo Mazzini Bordini
Orientador



Antonio Lincoln Campos de Andrade



Paulo Afonso Batista dos Santos



Diana Santiago da Fonseca



Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho

Salvador, 31 de agosto de 2009

Aos meus pais
Aos meus amigos
Aos meus mestres
À Bárbara

AGRADECIMENTOS

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

Agradeço a todos que tornaram tal jornada menos árdua e contribuíram solidariamente:

aos integrantes da Orquestra Sinfônica da UFBA

aos integrantes do Madrigal da UFBA

aos solistas:

Cyrene Paparotti, André D'Oliveira, Tânia Barros, Rosalvo Barros, Ivo Haum, Lílian Falcão

aos amigos:

David Alves de Sousa

J. Gilson Dias

Iasmin de Carlo e Silva

Liliane Sales

Catharine Cardoso Lage

Dimas do Carmo

Elizabeth Mendonça

aos nossos mestres e orientadores da UFBA

Agradecimentos especiais a:

Stella Neves

Aloísio José Viegas

Paulo Castagna

Alice Aldina Dias

Padre Paiva

Pablo Sotuyo Blanco

Joel Barbosa

Diana Santiago

Erick Magalhães Vasconcelos

Agradecimentos ainda mais especiais àqueles que nos precederam:

José Maria Neves

Antônio dos Santos Cunha

“A música é, ao mesmo tempo, uma arte e uma ciência. Como toda arte e toda ciência, não tem outro inimigo a não ser a ignorância.”
Thurston Dart

RESUMO

A presente pesquisa procurou identificar elementos específicos da linguagem musical empregada na composição da obra *Responsórios para Quarta Feira Santa* de Antônio dos Santos Cunha, composta provavelmente no final do século XVIII ou início do século XIX, e a partir desta coleta de dados, oferecer subsídios para sua interpretação.

Para cumprimento dos objetivos propostos, foi realizada pesquisa bibliográfica, para identificação do perfil biográfico do compositor e do seu contexto histórico, bem como para subsídio do processo analítico ao qual sua obra foi submetida. Foi realizada pesquisa com viés musicológico para recolhimento, editoração e edição a partir de manuscritos originais da obra estudada neste trabalho, com a confecção de material para análise, ensaio e execução pública a partir do volume editado.

Como pesquisa de campo foram realizadas entrevistas e feito o acompanhamento da vida musical das orquestras bicentenárias de São João del-Rei, MG, depositárias de maior parte do material conhecido do compositor.

A partir da análise do material coletado, foram identificadas as estruturas composicionais empregadas, o estilo geral do compositor e propostos procedimentos preparatórios para a execução da obra, com base na discussão dos principais tipos de interpretação mais praticados na atualidade.

ABSTRACT

This research attempted to identify specifically elements of the musical language used in the composition of a masterpiece *Responsórios para Quarta Feira Santa* (Responsories of Holy Wednesday matins) by Antônio dos Santos Cunha, which date of creation is in the last years of the 18th century or early years of 19th, and with this data collection try to offer improvements to their performance.

Bibliographical research was realized to identify the biographical notices about the composer and his historical context, and to upgrade the analytical process of which the masterpiece was subject. Musicological research was realized to collect the original musical scores in order to make an actual edition. This edition was used to analysis, essay and public concert.

Interviews and observation of the musical practice in São João del-Rei, MG, were made as field research. This city is the greatest depository of the known repertoire of Antônio dos Santos Cunha, and his music is still practiced there now a days.

The data collected was used to identify the musical structures employed to create the masterpiece, to identify the general style of the composer, and to propose preliminary procedures to the performance of the musical score based on discussions of the chief performing tendencies in actuality.

SUMÁRIO

RESUMO.....	viii
ABSTRACT	ix
SUMÁRIO	x
LISTA DE EXEMPLOS.....	xiv
LISTA DE FIGURAS	xvii
LISTA DE QUADROS	xviii
LISTA DE ABREVIATURAS	xix
1. INTRODUÇÃO	
1.1. Objetivo Geral.....	20
1.2. Objetivos Específicos	20
1.3. Justificativa	20
1.4. Metodologia	22
1.4.1. Pesquisa bibliográfica.....	22
1.4.2. Pesquisa de campo	22
1.4.3. Editoração/ edição	23
1.4.4. Execução musical	23
1.4.5. Análise.....	24
1.5. Referencial Teórico	24
1.6. Terminologia	28
2. ANTÔNIO DOS SANTOS CUNHA	
2.1. Sua Obra	31
2.2. Estudos Anteriores	32
2.3. Especulações Sobre Sua Vida	33
2.4. Conjecturas	38
3. CONTEXTO HISTÓRICO	
3.1. Primórdios	41
3.2. A Importância da Música	42
3.3. As Orquestras Bicentenárias	45
3.4. Calendário Litúrgico	49
4. USO LITÚRGICO DOS <i>RESPONSÓRIOS</i>	
4.1 Ofício de Trevas.....	51
4.2. Aspectos Estruturais	51
4.3. Ofício de Trevas em São João del-Rei	53
5. DESCRIÇÃO FÍSICA DOS MANUSCRITOS	
5.1. Os Manuscritos Consultados	55
5.2. A Versão Reduzida	56
5.3. A Versão Expandida.....	58
5.4. Comparações Entre as Duas Versões	
5.4.1. Caligrafia musical.....	60
5.4.2. Caligrafia textual.....	61
5.4.3. Conteúdo musical	62
6. ESTRUTURAS COMPOSICIONAIS	
6.1. Introdução.....	64
6.2. Estilo	66

6.3 Estruturas Musicais nos <i>Responsórios para Quarta Feira Santa</i>	67
6.4. Preferências Composicionais	
6.4.1 Forma	68
6.4.2. Harmonia	69
6.4.3. Instrumentação	71
6.5. Estruturas Preponderantes.....	74
6.5.1. Introdução instrumental.....	74
6.5.2. <i>Codeta</i> instrumental.....	76
6.5.3. Arremates e impulsos	76
6.5.4. <i>Fugato</i>	77
6.5.5. Entradas canônicas e contraponto imitativo.....	78
6.5.6. Dobramentos entre coro e orquestra	78
6.5.7 Uníssonos gerais	79
6.5.8. Progressões harmônicas.....	80
6.5.9. Pedal.....	80
6.5.10. Melodia acompanhada	81
6.5.11. Sustentação harmônica pelo coro	82
6.6. Figuras de Retórica Musical.....	82
6.6.1. <i>Passus duriusculus</i>	83
6.6.2. Patopéia	84
6.6.3. Catábase	84
6.6.4. Anábase	85
6.6.5. Outras figuras	85
6.7. Descrição Geral dos <i>Responsórios</i>	86
7. ANÁLISE FORMAL DOS <i>RESPONSÓRIOS PARA QUARTA FEIRA SANTA</i>	88
7.1. Responsório 1°	
7.1.1. Responso	89
7.1.2. Prece	93
7.1.3. Verso a três	95
7.2. Responsório 2°	
7.2.1. Responso	98
7.2.2. Prece	102
7.2.3. Verso solo	104
7.3. Responsório 3°	
7.3.1 Responso	106
7.3.2. Prece	109
7.3.3. Verso a duo	110
7.4. Responsório 4°	
7.4.1. Responso	113
7.4.2. Prece	116
7.4.3. Verso solo	118
7.5. Responsório 5°	
7.5.1. Responso	121
7.5.2. Prece	125
7.5.3. Verso solo	128
7.6. Responsório 6°	
7.6.1. Responso	130

7.6.2. Prece	133
7.6.3. Verso solo	136
7.7. Responsório 7º	
7.7.1. Responso	139
7.7.2. Prece	141
7.7.3. Verso.....	144
7.8. Responsório 8º	
7.8.1. Responso.....	146
7.8.2. Prece	149
7.8.3. Verso solo	150
7.9. Responsório 9º	
7.9.1. Responso	153
7.9.2. Prece	154
7.9.3. Verso a três	156
7.10. Transcrição do Texto e Tradução	160
8. EDITORAÇÃO	161
8.1. Critérios	162
8.1.1. Disposição dos instrumentos	163
8.1.2. Mudanças de clave	163
8.1.3. Abreviaturas	164
8.1.4. Indicações subentendidas	164
8.2. Alterações e adições na edição	165
8.2.1. Responsório 1º	166
8.2.2. Responsório 2º	166
8.2.3. Responsório 3º	167
8.2.4. Responsório 4º	168
8.2.5. Responsório 5º	169
8.2.6. Responsório 6º	170
8.2.7. Responsório 7º	170
8.2.8. Responsório 8º	170
8.2.9. Responsório 9º	171
9. QUESTÕES DE INTERPRETAÇÃO	
9.1. Música e Estética.....	172
9.2. Música e Comunicação	173
9.3. Fidelidade e Liberdade.....	176
9.4. Interpretação de Música Histórica	177
9.5. Interpretação Autêntica	179
9.6. Interpretação Atualizada	183
9.7. A Questão dos Andamentos	184
9.8. Interpretação Objetiva e Subjetiva	185
10. CONCLUSÃO	191
10.1. Opção pela Interpretação Autêntica	193
10.2. Opção pela Interpretação Atualizada	194
10.3. Opção pela Interpretação Objetiva	196
10.4. Opção pela Interpretação Subjetiva	196
10.5. A Questão da Proporção.....	198
10.6. Ópera e Música Religiosa	200

10.7. A Pronúncia do Latim	201
10.8. Andamentos	203
10.9. Afinação	206
10.10. Realização de Figuras de Retórica	208
10.10.1. <i>Passus duriusculus</i>	
10.10.1.1. Verso 2º	209
10.10.1.2. Verso 3º	210
10.10.1.3. Verso 6º	211
10.10.2. Patopéia	
10.10.2.1 Verso 1º	212
10.10.2.2. Prece 2ª	212
10.10.2.3. Verso 2º	213
10.10.2.4. Verso 3º	213
10.10.2.5. Prece 4ª	214
10.10.2.6. Prece 5ª	214
10.10.2.7. Verso 6º	214
10.10.2.8. Responso 8º	215
10.10.2.9. Verso 8º	215
10.10.3. Catábase	
10.10.3.1. Prece 1ª	215
10.10.3.2. Verso 2º	215
10.10.3.3. Prece 4ª	216
10.10.3.4. Verso 5º	216
10.10.3.5. Prece 6ª	216
10.10.4. Anábase	
10.10.4.1. Prece 1ª	217
10.10.4.2. Verso 4º	217
10.10.4.3. Prece 6ª	218
10.11. Figuras de Retórica Livre	218
10.12. Fraseado	219
10.13. Realização de Estruturas Musicais	
10.13.1. Introduções e <i>Codetas</i>	222
10.13.2. Arremates e impulsos	222
10.13.3. <i>Fugatos</i> e contracantos	223
10.13.4. Dobramentos e uníssonos	223
10.13.5. Progressões harmônicas e pedais	223
10.13.6. Melodia acompanhada	224
10.13.7. Sustentação harmônica pelo coro	224
10.14. Harmonia	224
10.15. Considerações Finais	226
11. BIBLIOGRAFIA	235
ANEXO	

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 01: compassos iniciais da introdução instrumental e sua repetição.....	89
Exemplo 02: entrada do coro e arremate da primeira seção do responso 1º	90
Exemplo 03: primeiros compassos da segunda seção do responso 1º	91
Exemplo 04: fermata e <i>codeta</i> instrumental concluindo o responso 1º	92
Exemplo 05: entradas dos temas do <i>fugato</i> da prece 1ª.....	93
Exemplo 06: impulso com repetições e uníssono	94
Exemplo 07: <i>passus duriusculus</i> e o acorde da subdominante menor, Si bemol.....	95
Exemplo 08: melodia inicial, executada pelo primeiro violino, verso 1º	95
Exemplo 09: cc. 99 a 105, onde se vê a melodia inicial desmembrada entre contralto e tenor.....	96
Exemplo 10: entrada do baixo vocal, verso 1º.....	96
Exemplo 11: início da segunda seção, verso 1º	97
Exemplo 12: conclusão do verso 1º.....	98
Exemplo 13: entrada do coro, responso 2º	99
Exemplo 14: coro a capela.....	100
Exemplo 15: compassos iniciais da segunda seção.....	100
Exemplo 16: progressões harmônicas no responso 2º	101
Exemplo 17: <i>fugato</i> da prece 2ª.....	102
Exemplo 18: solo dos baixos e repetições melódicas preparando a conclusão da prece 2ª	103
Exemplo 19: tema principal, cc.79 a 84.....	103
Exemplo 20: comentário instrumental e melodia acompanhada	104
Exemplo 21: melodia acompanhada e comentários instrumentais.....	104
Exemplo 22: cc. 119 a 123, melismas e saltos no solo de contralto, verso 2º	105
Exemplo 23: apo-jaturas e dobramentos	105
Exemplo 24: primeiros compassos do 3º responso	106
Exemplo 25: segunda seção com colcheias e arremate da seção.....	107
Exemplo 26: vozes empregando segundas entre si.....	108
Exemplo 27: início da quarta seção, impulso e reentrada do coro.....	108
Exemplo 28: tema inicial da 3ª prece.....	109
Exemplo 29: escala dos baixos, comentada pelos sopranos	109
Exemplo 30: dueto entre soprano e tenor, verso 3º	110
Exemplo 31: transição de efeito expressivo	111
Exemplo 32: emprego de <i>passus duriusculus</i> , repetição do tema inicial, verso 3º	112
Exemplo 33: introdução e primeiros compassos do coro, responso 4º	113
Exemplo 34: solo de soprano, responso 4º	114
Exemplo 35: entradas canônicas, à exceção do tenor.....	115
Exemplo 36: retardos com sonoridades “duras”, cc. 30 e 31.....	116
Exemplo 37: uníssono geral, início da prece 4ª.....	117
Exemplo 38: segunda seção, prece 4ª.....	117
Exemplo 39: repetição escrita pelo autor	118
Exemplo 40: introdução instrumental.....	119
Exemplo 41: repetição da introdução com o baixo solista	119
Exemplo 42: melodia em oitavas, com passagem aguda	120
Exemplo 43: primeiros compassos do 5º responso	121
Exemplo 44: compassos da segunda seção, sem melodia claramente determinada.....	122
Exemplo 45: primeiros compassos do dueto entre contralto e soprano.....	123
Exemplo 46: “perguntas e respostas”, com pergunta em uníssono.....	124
Exemplo 47: conclusão do responso 5º	125
Exemplo 48: compassos iniciais da prece 5ª	126

Exemplo 49: transição entre seções.....	126
Exemplo 50: perguntas e respostas, com alternância entre vozes.....	127
Exemplo 51: repetição do tema inicial da prece, a partir da variação, onde é apresentado pelo tenor.....	128
Exemplo 52: passagem do solo de viola	128
Exemplo 53: começo do solo do tenor, com melodia acompanhada e comentários nos sopros.....	129
Exemplo 54: melismas para tenor solista, 5º verso	129
Exemplo 55: cadência ao final do solo do tenor, anacruze do cc. 145 ao 148	129
Exemplo 56: impulso inicial e entrada do coro	130
Exemplo 57: repetição da introdução na tonalidade Si bemol maior	132
Exemplo 58: entradas canônicas.....	133
Exemplo 59: primeira seção da prece 6ª.....	134
Exemplo 60: coro em acompanhamento e progressão, com solo de viola	135
Exemplo 61: compassos iniciais da seção final, prece 6ª.....	136
Exemplo 62: introdução e começo do solo de soprano, verso 6º	137
Exemplo 63: trecho de melodia acompanhada	137
Exemplo 64: anacruze do cc. 118 ao 120.....	138
Exemplo 65: anacruze do cc. 164 ao 167.....	138
Exemplo 66: melodia inicial harmonizada na primeira seção, responso 7º	140
Exemplo 67: segunda seção, com sustentação harmônica pelo coro	141
Exemplo 68: primeiros compassos da prece 7ª.....	142
Exemplo 69: tema em “perguntas e respostas”, expansão do tema e transição homofônica	142
Exemplo 70: variação do tema.....	143
Exemplo 71: solo de soprano.....	144
Exemplo 72: introdução instrumental e primeiro compasso do solo de soprano.....	144
Exemplo 73: <i>tutti</i> coral e transição.....	145
Exemplo 74: progressão harmônica, verso 7º.....	146
Exemplo 75: compassos iniciais do responso 8º	147
Exemplo 76: segunda seção contrapontística	147
Exemplo 77: entradas canônicas em Dó maior.....	148
Exemplo 78: motivos melódicos da terceira seção	148
Exemplo 79: compassos iniciais da prece 8ª	149
Exemplo 80: início da segunda seção da prece 8ª.....	150
Exemplo 81: progressão harmônica, a partir do cc 88.....	150
Exemplo 82: quarta seção da prece 8ª	151
Exemplo 83: compassos iniciais do verso 8º	152
Exemplo 84: indicação <i>tempo</i> após recitativo	152
Exemplo 85: melodia acompanhada em <i>adágio</i> , verso 8º.....	153
Exemplo 86: compassos iniciais do responso 9º	154
Exemplo 87: entradas imitativas da prece 9ª	155
Exemplo 88: tercinas e figuras pontuadas simultâneas.....	155
Exemplo 89: figuras pontuadas e tercinas em outra configuração.....	156
Exemplo 90: introdução instrumental com solo de viola e flauta	157
Exemplo 91: contralto mais grave que o baixo vocal, verso 9º	157
Exemplo 92: perguntas e respostas entre o baixo e demais solistas	158
Exemplo 93: trecho final da participação dos solistas, verso 9º	159
Exemplo 94: <i>codeta</i> com o tema inicial do verso, conclusão do verso 9º	159
Exemplo 95: <i>passus duriusculus</i> no verso 2º	209
Exemplo 96: repetição do motivo, desta vez expandido.....	210
Exemplo 97: <i>passus duriusculus</i> , verso 3º	210
Exemplo 98: <i>passus duriusculus</i> , apresentados em outra seqüência.....	211
Exemplo 99: <i>passus duriusculus</i> repetido em outra tonalidade	211

Exemplo 100: patopéia, onde se vê Bx., Vla., Vln1., Vln2., Tpa., Cl e Fl.....	212
Exemplo 101: patopéia com coro e cordas, prece 2 ^a	213
Exemplo 102: patopéia nas madeiras, verso 2 ^o	213
Exemplo 103: patopéia nas cordas, cc. 104 a 106, verso 3 ^o	214
Exemplo 104: catábase sobre o solo, cc. 89, verso 2 ^o	216
Exemplo 105: anábases e catábases na 6 ^a prece.....	216
Exemplo 106: anábase contra solo do baixo, verso 4 ^o	217
Exemplo 107: compassos finais da introdução do responso 1 ^o , com impulso para entrada do coro.....	221
Exemplo 108: quintas paralelas descendentes entre baixo instrumental e viola.....	226
Exemplo 109: baixo instrumental sem fermata e em valor mais curto.....	228
Exemplo 110: clarinete com escrita diferente da viola, sem a primeira fermata.....	229
Exemplo 111: cadência alternativa encontrada na versão reduzida.....	230

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: fotografia da primeira página do responso 4º da versão reduzida.....	34
Figura 02: fotografia da primeira página do responso 1º da versão expandida	34
Figura 03: fotografia da primeira página do responso 9º da versão reduzida.....	35
Figura 04: fotografia de 1934, onde se podem observar 38 integrantes entre instrumentistas e cantores..	46
Figura 05: fotografia de 1983, onde se contam 66 membros,	46
Figura 06: fotografia da primeira página do responso 4º da versão reduzida.....	57
Figura 07: fotografia da primeira página do responso 1º da versão expandida ,	57
Figura 08: fotografia da primeira página do responso 9º da versão reduzida.....	60
Figura 09: detalhe de escrita extraído da versão expandida	61
Figura 10: trecho do original, cc 16 a 21 do 5º responso,....	131
Figura 11: disposição da orquestra no coro da igreja	227

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: obras de Antônio dos Santos Cunha, local das cópias e prováveis copistas.....	31
Quadro 02: obras exemplos de caligrafias e grafias diferenciadas entre duas obras de ASC	38
Quadro 03: seqüência de execução dos responsórios	52
Quadro 04: emprego de introdução instrumental nos R4FS	74
Quadro 05: emprego de <i>codeta</i> instrumental nos R4FS	76
Quadro 06: emprego de <i>fugato</i> nos R4FS.....	77
Quadro 07: emprego de cânone e/ou contraponto nos R4FS	78
Quadro 08: emprego de dobramentos entre coro e orquestra nos R4FS.....	78
Quadro 09: ocorrência de uníssonos gerais nos R4FS.....	79
Quadro 10: emprego de progressões harmônicas nos R4FS	80
Quadro 11: emprego de nota pedal nos R4FS	81
Quadro 12: emprego de melodia acompanhada nos R4FS.....	81
Quadro 13: emprego de sustentação harmônica pelo coro nos R4FS	82
Quadro 14: emprego do <i>passus duriusculus</i> nos R4FS	83
Quadro 15: emprego de patopéia nos R4FS.....	84
Quadro 16: emprego de catábase nos R4FS.....	85
Quadro 17: emprego de anábase nos R4FS.....	85
Quadro 18: indicações das tonalidades, compassos, andamentos empregados e <i>incipit</i>	88
Quadro 19: disposição dos instrumentos nas versões.....	163
Quadro 20: claves alteradas.....	164
Quadro 21: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 1°	166
Quadro 22: comparativo do conteúdo musical, responsório 1°	166
Quadro 23: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 2°	167
Quadro 24: comparativo do conteúdo musical, responsório 2°	167
Quadro 25 alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 3°	167
Quadro 26: comparativo do conteúdo musical, responsório 3°	167
Quadro 27: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 4°	168
Quadro 28: comparativo do conteúdo musical, responsório 4°	168
Quadro 29: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 5°	168
Quadro 30: comparativo do conteúdo musical, responsório 5°	169
Quadro 31: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 6°	169
Quadro 32: comparativo do conteúdo musical, responsório 6°	169
Quadro 33: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 7°	170
Quadro 34: comparativo do conteúdo musical, responsório 7°	170
Quadro 35: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 8°	170
Quadro 36: comparativo do conteúdo musical, responsório 8°	170
Quadro 37: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 9°	171
Quadro 38: comparativo do conteúdo musical, responsório 9°	171

LISTA DE ABREVIATURAS

- AJV** – Aluízio José Viegas
ASC – Antônio dos Santos Cunha
B. – Baixo vocal
Bx1. – Baixo instrumental primeiro
Bx2. – Baixo instrumental segundo
C. – Contralto
cc. – compasso ou compassos
Cl. – Clarinete
Cor. – Trompas (somente nos exemplos)
Fl. – Flauta
OLS – Orquestra Lira Sanjoanense
ORB – Orquestra Ribeiro Bastos
R4FS – *Responsórios para Quarta Feira Santa (Matinas para a Quinta Feira Santa)*
R5FS – *Responsórios para Quinta Feira Santa (Matinas para a Sexta Feira Santa)*
R6FS – *Responsórios para Sexta Feira Santa (Matinas para o Sábado Santo)*
Responsórios. – designação genérica para todos os três responsórios de Antônio dos Santos Cunha
S. – Soprano
T. – Tenor
Tpa. – Trompas
Vla. – Viola
Vln1. – Violino primeiro
Vln2. – Violino segundo
Vlc. – Violoncelo (também indicando a linha de baixo orquestral nos exemplos)

1. INTRODUÇÃO

A cidade de São João del-Rei possui rico acervo de partituras históricas, que agora começa a ser mais bem estudado. Algumas iniciativas vêm trazendo à luz um pouco deste material, e seu estudo tem contribuído para o conhecimento de uma tradição musical importante. Essa pesquisa segue por esta vertente e pretende colaborar para dar a conhecer um pouco mais deste patrimônio cultural brasileiro.

1.1. Objetivo Geral

Estudo da obra *Responsórios para Quarta Feira Santa (Matinas para a Quinta Feira Santa)* de Antônio dos Santos Cunha, visando à identificação de elementos específicos da linguagem musical empregadas na sua composição e, a partir destes dados, oferecer subsídios que auxiliem na criação de uma concepção de interpretação.

1.2. Objetivos Específicos

- Elaboração de edição prática;
- Revisão das partituras;
- Execução pública da obra.

1.3. Justificativa

Até a década de 1940, pouco se sabia sobre a vida musical brasileira no período colonial. Devido à maior abundância de fontes, sua descrição iniciava sempre no século XIX com a chegada do Príncipe Regente Dom João e sua corte ao Rio de Janeiro (NEVES, 1984). Essa situação mudou quando Francisco Curt Lange iniciou pesquisa sobre o período colonial, trazendo notícias de importante escola de composição nas Minas Gerais do século XVIII. Deste trabalho ressurgiram obras de Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, dentre outros.

Algumas cidades foram mais estudadas, enquanto outras foram quase esquecidas. Dentre essas destacamos as primeiras vilas criadas na região do Campo das Vertentes, no vale do Rio das Mortes: São João del-Rei, Tiradentes e Prados, em MG. É de estranhar o fato se levarmos em conta que nessas cidades existem arquivos importantes e orquestras bicentenárias (NEVES,1984). Há provas que, desde o nascimento dessas vilas, a atividade musical era protegida pelas organizações religiosas e pelo senado da câmara. Já em 1719 era estabelecido contrato para atendimento musical nas festas de São Miguel e Almas, em Prados (GUERRA, 1967).

As irmandades, confrarias e ordens terceiras tiveram importância na evolução musical da região. Cada uma dessas ao celebrar suas festas do calendário religioso, procurava fazê-lo de forma mais exuberante. Para cada festa eram compostas séries inteiras de obras. No caso específico de São João del-Rei, duas corporações dividem, desde os tempos coloniais, os serviços musicais religiosos: a Orquestra Lira Sanjoanense, fundada em 1776, e Orquestra Ribeiro Bastos, fundada em 1790. No momento presente essas orquestras atuam mais ou menos como no passado, atendendo musicalmente os variados ofícios religiosos da cidade, com repertório também diversificado e são detentoras de vasto acervo musical que está à espera de novos estudos (NEVES, 1984).

É sabido que a intensa atividade musical nessas vilas setecentistas propiciou o surgimento de importante atividade de intercâmbio das composições criadas localmente com as dos compositores de outros centros, inclusive, de música vinda da Europa, o que certamente influenciou esses músicos. Nos acervos de São João del-Rei encontram-se as obras de Antonio dos Santos Cunha, compositor que até o momento é uma incógnita. Existem pouquíssimas referências sobre ele, apesar de suas composições apresentarem qualidades musicais apreciáveis e ser marcada por características diferenciadas da

produção típica daquela região. Sua obra não é muito vasta, mas nem por isso pouco importante, e ainda hoje pode ser escutada naquela cidade.

O repertório mineiro da região do Campo das Vertentes, mais especificamente o de São João del-Rei, começa a ser estudado, porém, até o momento não existe estudo sobre sua interpretação. Em geral, os intérpretes usam como referência os estilos estrangeiros tradicionais com similaridade formal e de linguagem aproximada para suas execuções.

1.4. Metodologia

A presente pesquisa pode ser dividida em cinco grandes blocos de procedimentos metodológicos, devido às exigências particulares de cada etapa.

1.4.1. Pesquisa bibliográfica

Foram realizadas pesquisas bibliográficas com o intuito de se elucidarem os seguintes pontos:

1. Levantamento de dados biográficos sobre o compositor;
2. Levantamento de dados sobre o contexto histórico do compositor;
3. Estudo de conteúdo teórico para subsídio dos procedimentos de análise necessários à conclusão dos objetivos desta pesquisa;
4. Consulta e coleta das partituras remanescentes de obras de autoria de Antônio dos Santos Cunha e outras que pudessem prestar informações para os fins desta pesquisa.

1.4.2. Pesquisa de campo

Para complementação da coleta de dados, foram realizadas entrevistas com estudiosos da música histórica de São João del-Rei, bem como de musicistas, diretores e regentes pertencentes aos quadros das orquestras bicentenárias desta cidade. Foi realizado

o acompanhamento das atividades musicais, na forma de ensaios e manuseio de partituras, bem como de atividades litúrgicas com a participação dos efetivos corais e orquestrais como os ofícios da Semana Santa, missas semanais ordinárias, e novenas variadas.

1.4.3. Editoração/ edição

A partir da consulta aos manuscritos originais, que foram coletados por meio de fotografia digital, foi realizada a edição de uma versão completa, para estudo, análise e interpretação sob a ótica da regência. Além dessas, foram produzidas reduções para vozes e piano para os ensaios com os cantores, e partes separadas para os instrumentos.

Foi realizado também o estudo de outras obras do compositor para reconhecimento de seu estilo e as transformações de sua escrita, a saber: *Responsórios para Quinta Feira Santa* (ou *Matinas para Sexta Feira Santa*), *Responsórios para Sexta Feira Santa* (ou *Matinas para o Sábado Santo*), *Missa Grande* (também chamada *Missa a Quatro Vozes*). *Missa e Credo a Cinco Vozes*, bem como o *Hino a Nossa Senhora e Maria Mater Gratie*, que fazem parte das Novenas para Nossa Senhora da Boa Morte.

Nessa etapa do processo foi feita análise prévia onde foram identificadas as preferências composicionais empregadas nas obras e a partir destes dados, buscou-se chegar a uma versão editada que espelhasse de maneira mais isenta possível o pensamento do compositor.

1.4.4. Execução musical

A partir do material gráfico produzido foram realizados ensaios com coro, com solistas, e orquestra, separadamente. Os ensaios com coro se estenderam por cerca de um mês, com cinco ensaios semanais em dias úteis, de duas horas cada, e com eventual acompanhamento de piano. Com os solistas foram realizados aproximadamente dez ensaios em dias alternados, com cargas horárias variadas e acompanhamento pianístico. Foram gastos cinco dias úteis para ensaios em separado com a orquestra, com carga horária

diária de duas horas, mais três dias de ensaios com coro e orquestra, sendo que foram realizados outros dois ensaios gerais.

Foram realizadas duas apresentações consecutivas. Uma no Salão Nobre da Reitoria da UFBA, onde foram realizados os dois ensaios gerais, e outra no Museu de Arte Sacra da UFBA, em Abril de 2006 na cidade do Salvador, BA. Foi realizado também o responsório 2º dos R4FS em junho de 2007, com coral e orquestra da UNESP, na cidade de São Paulo¹.

Uma das questões que mais contribuiu para a realização da edição foi o auxílio dos músicos envolvidos no processo, cujo olhar atento colaborou para a identificação de estruturas específicas, passagens problemáticas, estilo do compositor e principalmente, na identificação de erros de editoração. Muitas observações e sugestões, apesar de não aproveitadas, serviram como pontos de vista a serem estudados, o que possibilitou maior compreensão da obra. Foram muitos olhares colaborando para que se pudesse construir uma idéia de interpretação.

1.4.5 Análise

De posse dos dados disponíveis, foi feita sua revisão, revisão da edição, análise final da obra, sob o ponto de vista estrutural e musical, e elaboração da tese.

1.5. Referencial Teórico

No desenvolvimento desta pesquisa, percebeu-se que não existem muitas informações sobre o compositor Antônio dos Santos Cunha. O pesquisador que apresenta maior número de informações biográficas é Aluizio Viegas, sendo que a maioria dos artigos publicados por outros autores tem como referência suas pesquisas. É o caso dos

¹ Também foi realizada a apresentação do R5FS em maio de 2008 com orquestra e coro da UFBA e solistas convidados, bem como da *Missa a Quatro Vozes*, em outubro de 2004, esta durante a produção da dissertação de mestrado *Proposta para Interpretação da Missa Grande de Antônio dos Santos Cunha* (ROCHA, 2005).

livros de Maria Conceição Rezende (1989), Elmer Correa Barbosa (1979) e José Maria Neves (2000, 1997, 1984, 1982), sendo que a maioria das pesquisas posteriores sobre o compositor, até o momento, foram baseadas em artigos destes autores. Outra estudiosa da música de São João del-Rei, Stella Neves, contribuiu na forma de entrevistas, com informações adicionais sobre pesquisas realizadas por José Maria Neves, mas cujas conclusões não foram publicadas. O mesmo procedimento foi realizado junto a Aluizio Viegas, para complementação das informações oferecidas por seus artigos.

Não existe literatura que traga informações especificamente sobre análise da obra de Antônio dos Santos Cunha, por isso, foram empregadas como referências bibliográficas obras genéricas, que tratam da questão da análise como um todo, e outras que pudessem fornecer elementos novos. O livro *Harmonia* de Schoenberg (2001), devido à sua aceitação como fonte importante até mesmo para a construção de cursos de harmonia e estruturação em nível superior, foi referencial para a análise deste campo em particular. Uma característica que pôde ser identificada na obra objeto desta pesquisa, é a de se tratar de uma composição de transição entre os períodos Clássico e Barroco. Dessa maneira, a abordagem do aspecto harmonia sob a ótica de uma evolução estilística como a propiciada por este livro é apropriada para o entendimento das intenções e da realidade técnica de um específico momento histórico.

De certa forma, o reconhecimento do pensamento de um compositor a partir do estudo de sua obra é reputado como procedimento valioso para a interpretação. Por essa razão, o pensamento analítico de Schoenberg expresso no *Fundamentos da Composição Musical* (1997), foi útil para a consecução desta pesquisa, orientando a busca por frases musicais, períodos e outros elementos importantes.

A questão da transição entre períodos foi um aspecto que também levou à adoção de um livro como o de Meyer, *El Estilo en la Música* (2000). A delimitação de

procedimentos sob um ponto de vista histórico, é no fim das contas um recurso puramente didático, mas de suma importância para a compreensão do fenômeno musical. Por isso, o emprego da análise como ferramenta a partir de autores cuja ótica não despreza considerações históricas, e que gozam de livre trânsito na sala de aula, é plenamente justificado.

Um outro autor importante no processo desta pesquisa foi o Maestro Sérgio Magnani (1996), que com sua erudição, propiciou um sólido arcabouço teórico na construção, não somente do processo analítico, mas também sobre a questão interpretativa. A abordagem ampla de uma série de conceitos e sua correlação permitiram a construção de um pensamento amplo sobre interpretação. Além da abordagem analítica, a abordagem estética do fenômeno musical, e seu conseqüente processo de comunicação como descrito por Magnani, ajudou a identificar elementos estruturais que puderam ser considerados os mais eloqüentes na composição da partitura estudada. Magnani não discutiu profundamente a questão da retórica musical, mas ainda assim, suas reflexões, auxiliaram a constatar a importância desse elemento de comunicação na obra de Antônio dos Santos Cunha.

Algumas reflexões importantes sobre o processo da interpretação de música histórica foram discutidas exaustivamente por Sylvio Lago Junior (2002). A descrição sobre os estilos objetivo e subjetivo de interpretação aborda uma das encruzilhadas em relação à execução da música do passado. As dificuldades e possibilidades de cada um destes estilos é uma das discussões mais pertinentes do século XX, com o aparente predomínio da interpretação objetiva nestes dias. Outra discussão importante é a que Sylvio Lago propõe em torno da fidelidade da obra em contraposição à questão da liberdade do intérprete. Naturalmente que não há respostas claras em relação à tal indagação, mas é possível vislumbrar a importância do equilíbrio entre as diversas

possibilidades na interpretação. Outro procedimento interessante oferecido por Sylvio Lago foi o da coleta das opiniões de importantes regentes, estudiosos e outros intérpretes, o que oferece uma multiplicidade de pontos de vista, todos muitíssimo abalizados, cuja observação pode colaborar na construção de idéias novas sobre o papel do regente e da interpretação.

Harnoncourt (1998) e Thurston Dart (2001) oferecem suas visões acerca da interpretação autêntica e seus paradigmas. A questão sobre a conveniência de se tentar uma interpretação de época e o que isto representa é o centro de uma discussão levantada por Harnoncourt. Este comenta que tal intento pode ser impossível de ser alcançado, apesar de não oferecer parâmetros estritos para que se possa avaliar o que torna uma execução autêntica ou não. É o caso da interpretação sob a ótica da regência, que implica quase sempre na observância de uma enorme quantidade de questões.

Thurston Dart por sua vez, defende a interpretação autêntica, mas mantém uma posição cética com relação à questão de sua comunicabilidade. Defende mesmo que pode ser tentada, mas que é mais viável que se empreguem recursos atuais, caso estes sejam mais eficientes e expressivos musicalmente, do que recursos que pretensamente poderiam tornar uma interpretação mais autêntica, mas menos musical.

Como referência bibliográfica principal no processo de editoração foi empregado o livro *The Critical Editing of Music* de James Grier (1996). O próprio autor comenta sobre as características especiais da editoração de texto autógrafo. De certa forma, este é a expressão mais fiel do pensamento do compositor, a expressão documental mais próxima dos pensamentos que o animavam no ato da escrita. Por outro lado, uma questão levantada é a das edições *Urtext*, cuja pretensão maior é a possibilidade de dar a conhecer a expressão mais próxima do pensamento original do compositor, livre da intervenção do editor. Apesar de esta ser uma intenção louvável, Grier postula que é impossível evitar a

interação entre o olhar do estudioso e a obra, o que equivale dizer que é impossível editar sem que elementos estranhos à vontade do criador da obra, no caso a vontade do editor, não se revele de alguma forma. O compositor é também um agente sujeito a todo tipo de influência e interferência, e a edição é apenas mais uma delas. Por isso a busca pelas suas verdadeiras intenções pode ser uma busca inútil, da qual só é possível uma aproximação. O trabalho do editor é, portanto, incerto e sujeito a toda sorte de imprevistos e enganos (GRIER, 1996). Grier alerta que o trabalho de transcrição de um original para uma escrita moderna pode sofrer transformações que advêm do próprio emprego dos signos musicais mais apropriados para o momento histórico da edição. Mesmo assim, pode-se ainda manter a essência do texto musical original, devido à equivalência dos significados dos símbolos (GRIER, 1996). No caso dos *Responsórios* a proximidade da linguagem da época de sua criação com a compreensão desta nos dias atuais é um facilitador.

1.6 Terminologia

Para a análise e descrição das obras estudadas, foram adotados os termos descritos por Paulo Castagna (2000) que efetivamente se aplicam às condições desta pesquisa:

1. Acervo: aqui na mesma concepção de arquivo, ou seja, resultado da acumulação de documentos oriundos da atividade de uma instituição. No caso desta pesquisa, a documentação consultada se encontra no acervo da Orquestra Ribeiro Bastos.
2. Anábase: escala ascendente em figuras rápidas, expressando sentimentos positivos ou de exaltação. (SADIE, 2001)
3. Catábase: escala descendente em figuras rápidas, expressando sentimentos negativos.

4. Cópia: documento cuja produção tenha sido feita por um copista, seja este original, autógrafo ou não.
5. Cópia autógrafa: cópia realizada pelo próprio compositor. No caso desta pesquisa, os principais documentos consultados foram cópias autógrafas.
6. Documento: qualquer fonte escrita de dados com significado histórico. O termo refere-se indistintamente a documentos textuais ou musicais, entretanto, para este último será empregado preferencialmente o termo partitura.
7. Documentação: sinônimo genérico para o plural, documentos.
8. Grade: designação corriqueira para partituras onde as vozes e instrumentos encontram-se escritos paralelamente, na mesma folha, configurando a disposição típica para a leitura pelo regente. Apesar de não se tratar de um termo oficial, encontra-se consagrado pelo uso na falta de uma nomenclatura melhor.
9. *Incipit*: transcrição do início de uma obra, podendo ser musical ou textual. Nesta pesquisa será empregado este último.
10. Manuscrito: termo genérico para documento escrito a mão.
11. Original: documento em princípio tido como o mais antigo ou dos mais antigos, consultados ou disponíveis. Apesar de também ser uma cópia, especifica um documento que possivelmente serviu de fonte para outras cópias posteriores. Serve também para diferenciar a documentação propriamente dita de suas cópias fotográficas e outras mídias. No caso desta pesquisa foram empregadas fotografias digitais do original durante o processo de editoração.
12. Partitura: documento musical.
13. *Passus duriusculus*: escala cromática descendente, habitualmente associada a sentimentos de tristeza e pesar.

14. Patopéia: notas estranhas ao acorde ou dissonâncias passageiras, muitas vezes associadas a passagens que expressam medo, terror ou tristeza.
15. *Saltus duriusculus*: saltos melódicos dissonantes que podem expressar sentimentos negativos.
16. Seção: trecho musical que possua características que o distingam de outros trechos imediatamente antecedentes ou conseqüentes. O termo será empregado principalmente do ponto de vista analítico – musical².
17. Seção de Unidade Funcional: no caso desta pesquisa, este termo será empregado para designar separadamente cada responso, prece ou verso. Deve-se notar que não será utilizado para fins de análise musical.
18. Subseção: trechos musicais menores que uma seção. A junção de várias subseções resulta numa seção.
19. Unidade Cerimonial: trata-se da cerimônia litúrgica e a música para ela escrita. Neste caso foram estudadas mais detalhadamente três unidades cerimoniais, os R4FS, R5FS e R6FS. O termo será empregado especificamente no sentido musical.
20. Unidade Funcional: trata-se de cada um dos textos que compõem uma unidade cerimonial, bem como a música para eles escrita. Sendo assim, o conjunto dos responsos, preces e versos de cada um dos nove responsórios de cada unidade cerimonial forma uma unidade funcional.

² Paulo Castagna (2000) admite o emprego do termo também sob o ponto de vista arquivístico, que não será empregado nesta pesquisa.

2. ANTONIO DOS SANTOS CUNHA

2.1 Sua Obra

Existem nos arquivos das orquestras Ribeiro Bastos e Lira Sanjoanense, ambas de São João del-Rei, MG, e no acervo de Aluízio José Viegas, apenas oito obras deste compositor. São elas:

Obras	OLS	ORB	AJV
Kyrie e Gloria da <i>Missa Grande</i> (Missa a Quatro Vozes)		- Martiniano Ribeiro Bastos - outros copistas	
Kyrie e Gloria da Missa ("Missa e Credo a Cinco Vozes" ³)		- José Alves da Trindade	- Francisco José das Chagas - Francisco de Paula Miranda - Presciliano Silva - outro copista
Credo, Sanctus e Agnus Dei da Missa ("Missa e Credo a Cinco Vozes")			- Francisco José das Chagas - Martiniano Ribeiro Bastos - outro copista
<i>Responsórios para Quarta Feira Santa</i> (Matinas de Quinta-feira Santa)	- diversos copistas	- autógrafo - Francisco José das Chagas - Martiniano Ribeiro Bastos	
<i>Responsórios para Quinta Feira Santa</i> (Matinas de Sexta-feira Santa)	- diversos copistas	- autógrafo - Francisco José das Chagas - Martiniano Ribeiro Bastos	
<i>Responsórios para Sexta Feira Santa</i> (Matinas de Sábado Santo)	- diversos copistas	- autógrafo - Francisco José das Chagas - Martiniano Ribeiro Bastos	
<i>Pange lingua</i> a baixo solo	- Francisco José das Chagas - outro copista		
Hino, Antífona ⁴ , <i>Veni Sancte Spiritus</i> e <i>Domine, ad adjuvandum</i> da Novena de Nossa Senhora da Boa Morte	- Joseph Florêncio de Oliveira Gama - Francisco de Paula Miranda - outros copistas	- outros copistas	

Quadro 01: obras de Antônio dos Santos Cunha, local das cópias e prováveis copistas⁵.

³ Existe também uma cópia reorquestrada desta obra no arquivo do Cabido metropolitano, no Rio de Janeiro.

⁴ Constam nos arquivos da OLS o Hino e Antífona de Nossa Senhora, que foram compostos para a Novena de Nossa Senhora da Boa Morte (NEVES, 2000), enquanto o *Veni Sancte* e o *Domine* podem ter sido incorporados a esta celebração posteriormente.

⁵ Colaboraram na confecção deste quadro os musicólogos Paulo Castagna e Marcelo Hazan.

2.2 Estudos Anteriores

Muito pouco se sabe sobre Antonio dos Santos Cunha. Foi objeto de estudos por parte do musicólogo e ex-presidente da Academia Brasileira de Música, José Maria Neves. Segundo Stella Neves⁶ (2004) o ilustre pesquisador chegou a buscar informações em Portugal sobre a origem do compositor em mais de uma oportunidade, nas cidades de Lisboa e Évora, sem obter sucesso. Na verdade, ele encontrou uma grande sucessão de homônimos. Stella Neves lembra que provavelmente, este nome esteve muito em voga: foi um dos nomes da moda naquele tempo em terras lusitanas. Dentre estas dezenas de homônimos, “existiram mais ou menos uns vinte” (NEVES, 2004) que se dedicaram à música. Obviamente a maioria esmagadora destas fontes seria de músicos que não o “nosso” Antônio dos Santos Cunha, o que dá a idéia de como esta busca pode ser trabalhosa. Todos estes viveram nas possíveis datas em que ele teria vivido, que seria entre o último quartel do século XVIII e meados do século XIX, fato que deve ter causado uma enorme dificuldade em tal tentativa de conhecer um pouco mais sobre a vida do autor.

A pesquisa por parte de José Maria Neves foi realizada a partir da forte possibilidade de Antônio dos Santos Cunha ser de origem portuguesa. Pode-se constatar que essa teoria ganha força devido ao grande fluxo de músicos lusitanos em direção às Minas Gerais naquele tempo, conforme relata Bruno Kiefer (1977), entretanto, essa origem ainda não pode ser confirmada. O próprio Kiefer menciona a presença de expressivo contingente de musicistas vindos também de Pernambuco, Bahia e outras praças. Esse fato então, não permite uma inclinação absolutamente segura por uma ou outra hipótese com relação à origem do compositor.

Os indícios apontam que foi branco e não mulato ou negro, como o foram a maioria dos músicos, naturais ou radicados na São João del-Rei setecentista. O que leva a essa

⁶ Atual regente da Orquestra Ribeiro Bastos e irmã de José Maria Neves, profunda conhecedora das práticas musicais de São João del-Rei.

conclusão é o fato de ele ter pertencido à Ordem Terceira do Carmo e à Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, que não aceitavam mulatos em suas hostes. Em um dos livros de receita e despesas da Irmandade de São Miguel e Almas é dado registro da compra de um livro, no ano de 1801. Na Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, Antonio dos Santos Cunha é registrado como irmão em 17 de fevereiro no mesmo ano. Existe uma anotação que pode ser encontrada em um dos livros de termos da Ordem Terceira do Carmo, que o recebe como irmão em 1800, bem como outra datada de 1815, que o menciona como ausente para Lisboa (NEVES, 2000).

Aluizio Viegas (2004) relata que falta até o presente momento uma pesquisa direcionada em documentações e arquivos. Se não for encontrada documentação cartorial, registro de bens ou anotações do gênero, poderá se tornar muito complicado o levantamento de informações, uma vez que restam para consulta apenas as anotações em documentação eclesiástica, que nem sempre acompanhavam toda a trajetória de uma vida. Os livros mais antigos das irmandades, por exemplo, estão perdidos: somente livros a partir de 1730 podem ser encontrados.

O próprio Aluizio Viegas (2004) também narra que na Ordem do Carmo era hábito que os livros de entrada dessem o nome do ingressante, a filiação e o local de moradia. Sabendo disso, o pesquisador foi em busca desse material na confiança de que agora se levantaria o véu de dúvidas sobre a vida do compositor, uma vez que surgiria daí mais informações. Porém, para decepção geral, está faltando exatamente a folha em que deveriam constar seus dados.

2.3 Especulações Sobre Sua Vida

Não se pode precisar por quanto tempo o compositor teria vivido e nem onde. Seu período de permanência em São João del-Rei inicia provavelmente em algum momento do

final do século XVIII e vai até às primeiras décadas do século XIX, como sugerem as anotações das ordens e irmandades as quais pertenceu.

Assim como não se pode afirmar com total certeza que ele fosse português, também não é possível afirmar em caso contrário, que tenha nascido e residido por todo este período em São João del-Rei ou qualquer outra cidade brasileira. Existe uma referência ao compositor no *Dicionário Musical* do Frei Pedro Sinzig⁷, mas que infelizmente também não trás maiores informações.

O seu domínio da orquestração e o seu gosto pelo *bel-canto*, sugerem uma sólida formação musical, sendo possível que a tenha adquirido em outra localidade brasileira ou fora do Brasil. Em sua obra estão presentes modelos operísticos, mais aproximados aos da música feita na Corte no Rio de Janeiro ou na Europa. Emprega solos de clarinete e cromatismos de difícil execução nos solos de trompa, além de passagens melódicas muito agudas no violino, elementos esses que não eram típicos da música mineira daquela época (VIEGAS, 1987). As figuras a seguir foram extraídas das cópias manuscritas da *Missa Grande*:

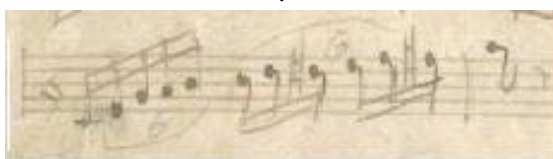


Figura 01: cromatismos na trompa 1, em Fá, solo do *Laudamus* da *Missa Grande*



Figura 02: notas agudas no violino 1, no *Laudamus* da *Missa Grande*.

⁷ No verbete “Arquivo Nacional”, p.57, há referência ao arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos e na lista de seu acervo aparece dentre elas *Santos, Antonio dos – Missa*. (1ª ed. 1945, 2ª ed. 1976).

A análise da obra de Antônio dos Santos Cunha leva à conclusão de que sua preocupação era mais musical do que litúrgica. É comum que sacrifique a clareza do texto em função de passagens musicais mais elaboradas, nas quais busca efeitos expressivos, empregando simultaneamente textos distintos ou o mesmo texto com entradas defasadas em cada uma das vozes.

O *Cum Sancto* da *Missa Grande* apresenta um *fugato* onde existe a evocação do tema da *Marselhesa*, composição datada de 1792 e que se tornou famosa em toda Europa. A popularização não somente do tema, mas também dos ideais revolucionários por todo velho mundo leva a crer que Antônio dos Santos Cunha tenha incluído esta evocação intencionalmente, o que indicaria naturalmente que sua composição poderia ser do início do século XIX. Menos provável que tenha criado tal tema antes da repercussão do famoso hino ou que o tivesse feito sem intencionalidade.



Figura 3: fragmento do *Cum sancto spiritu*, violino I da *Missa Grande*, onde se pode ver o final de um tema rítmico e, a partir das três últimas colcheias do primeiro compasso mostrado, o início da evocação do tema da *Marselhesa*.

Outro dado importante é a influência rossiniana em sua obra. Se for levado em conta que Rossini começou a experimentar sua maior fama a partir de 1812 e foi influência avassaladora, Antônio dos Santos Cunha naturalmente teria sido influenciado pelo compositor italiano por volta desta data. A obra *Missa Grande* apresenta fortes elementos “rossinianos”. Se seu compositor estava ausente para Lisboa em 1815, segundo as fontes encontradas, mas suas cópias estavam no Brasil, isto poderia ser sinal de que teria voltado ao país sob a influência do ilustre operista. No campo das conjecturas, pode-se imaginar que ele tenha se dedicado à composição não somente em terras sanjoanenses e que

partituras ainda perdidas talvez estejam em arquivos ou acervos particulares esperando para serem trazidas à luz.

Outra influência pode ter sido a música de Bocherini ou mesmo Mozart: alguns trechos dos versos dos *Responsórios* lembram árias destes autores. Os *Responsórios* são um caso menos comum na música colonial mineira, já que suas cópias remanescentes se encontram no formato de “grade”, ou seja, todos os instrumentos e vozes estão escritos na mesma folha e não em partes separadas. Aparentemente, a versão com flautas e clarinetas é mais recente⁸, uma vez que a disposição dos instrumentos sugere uma prática mais atualizada⁹. Pode ser que tenham sido compostos antes da *Missa Grande*, o que poderia remeter sua criação para antes de 1812. Esta especulação ganha mais força se considerado o emprego mais intensivo dos *fugatos*, o que indica uma influência barroca mais presente, resquício de uma prática francamente em declínio e anterior.

Existem vários casos na história da música em que o conceito de evolução linear, no qual um compositor transita de um modo de escrever para outro sem retornar ao anterior é colocado em xeque. Isto cria precedentes históricos que abrem para a possibilidade de que o próprio Antônio dos Santos Cunha pudesse ter procedido inversamente, ou seja, usado intensivamente os *fugatos* mais tardiamente e rejeitado completamente a influência de Rossini na composição dos *Responsórios*, o que os tornaria posteriores às missas. Apesar de possível, tal hipótese parece ser menos plausível, e a escassez de informações sobre Antônio dos Santos Cunha e seu repertório conhecido, pouco extenso, não permitem uma investigação mais aprofundada do assunto. Como dito, ainda não se pode sair do campo da especulação.

Outra obra que fornece indícios sobre Antônio dos Santos Cunha é a *Missa e Credo a Cinco Vozes*. Existe no Cabido Metropolitano uma cópia desta composição com

⁸ Elmer Barbosa pontifica que a instrumentação da versão reduzida não é definitiva (BARBOSA, 1979)

⁹ A versão apresenta baixo instrumental, vozes, cordas, trompas e madeiras, de baixo para cima, nesta ordem.


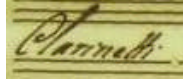

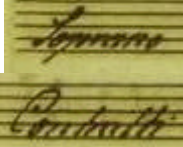

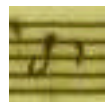
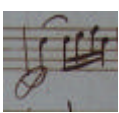

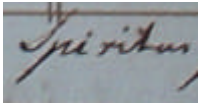
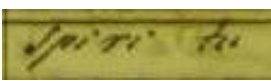
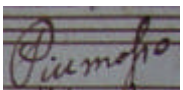
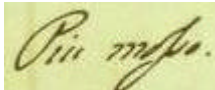


dedicatória a D. Pedro I. Aparentemente esse texto laudatório não foi escrito pelo próprio compositor e sim por um calígrafo, mas apresenta ao final sua assinatura, além de uma reverência¹⁰ de próprio punho ao imperador. Tal dedicatória, além das loas habituais, faz referência ao “Dia do Fico”, datado de nove de janeiro de 1822. Outro dado presente nesta dedicatória é a referência a D. Pedro I como “Imperador Constitucional”.

Esta versão da *Missa a Cinco Vozes* também está em formato de “grade”, na orientação “retrato”, mas segundo Aloísio Viegas, existem em São João del-Rei, outras cópias, em que são empregadas a instrumentação mais habitual de Antônio dos Santos Cunha, com flauta, clarinete, trompas, coro misto a quatro vozes, violinos I e II, viola e baixo instrumental. A versão para D. Pedro I emprega uma instrumentação ampliada: flauta, clarinete, trompetes, trompas, trombones, fagotes, tímpanos, coro misto, violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo. O acréscimo de instrumentos pode ter sido em consequência das possibilidades de execução da Capela Imperial, que contava com maior efetivo.

Existem algumas semelhanças, mas também diferenças substanciais entre a caligrafia dos *Responsórios* e da *Missa e Credo a 5 Vozes*, na versão oferecida a Pedro I. A maneira como são nomeados os instrumentos e vozes, por exemplo, é diferente em um manuscrito e outro, bem como a posição das hastes das colcheias, abreviaturas musicais e pausas. Em compensação as informações de dinâmica, abreviaturas textuais e outras anotações apresentam semelhança. Devido a estas características, não é possível dizer se esta versão da *Missa e Credo* é autógrafa. Se por acaso, for comprovado que são documentos da lavra de Antônio dos Santos Cunha, isto poderá ser indício de que os dois manuscritos foram escritos em momentos bastante distintos da vida do compositor, já que as diferenças de caligrafia indicariam grandes mudanças em sua maneira de escrever. Se em caso contrário,

¹⁰ Escreveu: “O mais umilde, afectuoso, reverente súbdito (sic)” e assinou em seguida.

for detectado que trata-se de cópias feitas por outrem, serão necessárias novas pesquisas para se descobrir em que condições se deu a produção dessa partitura.

R4FS	Missa e Credo a 5 Vozes	Observações
		Caligrafia com grandes diferenças
		Caligrafia e grafia com grandes diferenças
		Haste com direções diferentes, mas pausa de colcheia assemelhada.
		O <i>p</i> apresenta um ponto, mas figuras são assemelhadas
		A letra <i>s</i> é assemelhada, mas o restante não
		Grafia igual mas caligrafia diferenciada
		Assinatura da primeira folha do R4FS e da dedicatória ao Imperador

Quadro 02: exemplos de caligrafias e grafias diferenciadas entre duas obras de Antônio dos Santos Cunha.

2.4 Conjecturas

Com relação aos dados ora levantados, os indícios levam a crer que Antônio dos Santos Cunha:

1. Era branco;
2. Estava em São João del-Rei em 1800 e 1801;
3. Estava em Lisboa em 1815;

4. Ofereceu ao Imperador uma cópia re-orquestrada da *Missa e Credo a 5 Vozes* após 09 de janeiro de 1822, Dia do Fico.

Pode-se deduzir, a partir da análise de suas obras:

1. Preocupação mais musical que litúrgica;
2. Domínio de orquestração e sólida formação musical;
3. Influência clássica predominante, principalmente do Estilo Galante, apesar de empregar recursos menos típicos do estilo como o contraponto.

Algumas especulações, ainda que muito livres, podem ser feitas a partir dos dados recolhidos e da análise de suas obras:

1. A possibilidade de que Antônio dos Santos Cunha fosse português;
2. A evocação da *Marselhesa* na *Missa Grande* indica que a autoria desta última não seria anterior a 1792;
3. A influência de Rossini poderia ter sido sentida a partir do auge deste como compositor, o que indicaria que a *Missa Grande* poderia ter sido composta a partir de 1812. Não seria absurdo inferir que durante sua viagem de 1815 teria se inspirado ou colhido idéias para esta obra;
4. Se de fato, o emprego mais intensivo do *fugato* nos *Responsórios* for indicativo de uma proximidade cronológica com o Barroco, é possível que esta obra tenha sido composta antes da *Missa Grande*;
5. Se foi opção do compositor oferecer a *Missa e Credo a 5 Vozes* re-orquestrada ao Imperador, além de ter sido talvez a obra mais conveniente para tanto, é de se imaginar que: por ela teria maior apreço; esta ainda estaria

recente em sua memória; a considerasse mais amadurecida ou com maior riqueza musical. Isto reforçaria a tese de ser uma composição tardia¹¹.

6. Como não existem anotações que comprovem outras viagens entre a sua admissão nas ordens e irmandades em 1800, e sua ausência para Lisboa em 1815, pode-se supor que durante todo este tempo teria vivido em São João del-Rei ou teria se ausentado por períodos breves. Assim sendo, teria estudado o contraponto e absorvido suas primeiras influências clássicas no período que poderia ser o de sua formação, possivelmente na Europa ainda no século XVIII. Levando-se em conta a suposição de que sua obra mais antiga seriam os *Responsórios* e esta já demonstra um grande amadurecimento, pode-se especular com alguma ousadia que já não seria tão jovem quando da sua composição. Até onde se sabe, Antônio dos Santos Cunha escreveu muito pouco e não foi famoso, o que pode levar à crença de que não foi um gênio musical precoce.

Com base no exposto, pode-se calcular, ainda que de maneira muito frágil, que Antonio dos Santos Cunha teria nascido por volta de 1775. Muito mais difícil é calcular sua data de falecimento, que pode ter ocorrido em qualquer momento a partir de 1822.

Ainda há muito que fazer em termos de pesquisa e levantamento de dados. Infelizmente, existem muitas incertezas e com isso, toda uma enorme possibilidade de especulações e hipóteses. As conclusões ainda são muito poucas e este fato torna ainda mais intrigante e complexa a procura por informações sobre a vida e obra desse compositor.

¹¹ Infelizmente ainda não é possível especular onde se situariam cronologicamente as outras obras conhecidas de ASC, apesar de apresentarem recursos composicionais que tornam seu estilo mais próximo das suas missas do que dos *Responsórios*.

3. CONTEXTO HISTÓRICO

3.1. Primórdios

A história da cidade que viria a se chamar São João del-Rei começa com a vinda de Tomé Portes del-Rei, que em 1695 se instalou na região do Rio das Mortes¹². Ao contrário da maioria dos paulistas vindos para essas terras, resolveu se dedicar à agricultura e não ao garimpo. A região era ponto de passagem para bandeirantes, entretanto, a descoberta de ouro abundante naquelas águas e nas encostas da Serra do Lenheiro fez com que surgisse um pequeno povoado chamado Arraial Novo¹³ de Nossa Senhora do Pilar, que se transformaria em 1713 na Vila de São João del-Rei, em homenagem a Dom João V, rei de Portugal (ÁVILA, 2008). O arraial foi palco da Guerra dos Emboabas, que findou em 1709.

Minas surgiu mais mercantil e urbana que muitos dos grotões brasileiros, em sua maioria dominados por uma elite rural e por uma economia agrária. Esse fato colaborou para que uma classe peculiar de cidadãos ensejasse o surgimento e perpetuação de uma vida cultural muito intensa, ligada aos centros urbanos (KIEFER, 1977). Em 1720 a capitania das Minas Gerais consegue sua emancipação e no fim do século XVIII é a região mais densamente povoada do Brasil.

O ouro fez com que se criassem mecanismos de rigorosa vigilância social, ao mesmo tempo em que possibilitou uma atividade cultural prolífica e o financiamento de atividades artísticas. É possível que esse estado permanente de vigilância, em conjunto com as asperezas da vida na mineração e com a distância da corte, tenha contribuído para que a elite branca local se distanciasse da prática musical, considerada trabalho braçal (DIAS, 2003). A predominância de músicos mulatos ou negros ocorreu por toda a colônia, e nas Minas Gerais foi patente, como comprova a carta pastoral datada de 1747 de Dom

¹² Diz-se que o rio recebeu este nome devido a morrerem nele alguns que o tentavam cruzar a nado ou por causa de mortes ocorridas devido a brigas pela repartição de índios escravos (GAIO SOBRINHO, 2001).

¹³ Surgiu na mesma época também o Arraial Velho, que viria depois ser elevada à condição de vila, com o nome de São José del-Rei. Mais recentemente, já cidade, seu nome foi mudado para Tiradentes.

Antonio do Desterro, que comenta “à má vontade das autoridades portuguesas, tanto religiosas como civis, em relação aos músicos mineiros, geralmente mulatos” (apud NEVES, 1984, p.10). A música era uma rara oportunidade de ascensão social.

O Ciclo do Ouro começou por volta de 1690, com as primeiras descobertas e o auge da exploração se deu entre 1740 e 1750. O declínio da atividade aurífera ocorreu a partir de 1766. A pressão da coroa portuguesa sobre os mineradores foi se tornando insustentável, uma vez que as cotas habituais entregues ao rei iam sendo cada vez mais difíceis de serem alcançadas. Foi decretada a Derrama¹⁴ e a insatisfação geral criou o clima propício para a Inconfidência Mineira, ocorrida em 1789 (DUARTE, 1997).

Um dos fatos que atestam a importância de São João del-Rei naquele período, foi o de ter sido escolhida como capital da república, caso o levante obtivesse sucesso (DUARTE, 1997). A vocação mercantil da cidade fez com que mantivesse parte de sua pujança econômica e abastecesse outras comarcas quando o ouro perdeu sua importância.

3.2. A Importância da Música

A música se tornou a principal atividade artística de São João del-Rei. O registro mais antigo disponível dá conta que em 1717 foi contratado o mestre Antônio do Carmo a propósito da visita do governador D. Pedro de Almeida, Conde de Assumar. Nesta oportunidade, aconteceu uma recepção musical na entrada da cidade e depois foi cantado na igreja matriz um *Te Deum* (GUERRA, 1967).

Existe extensa documentação que confirma a presença da música em todo o tipo de festividade, como estas transcrições, selecionadas dentre muitas, do *Livro de Accordão da Câmara Municipal de São João del-Rei*, que apresenta registros do ano de 1727 a 1736:

¹⁴ O confisco de todo o ouro produzido até que se chegasse à cota exigida pela coroa.

12/06/1728 – Accordarão estes que fosse chamado Antônio do Carmo para que desse o que se lhe havia de dar pela música de festa que se há de fazer a 24 de junho e por ocasião da acção de graças e, com efeito, veio logo a este senado e se lhe prometeu corenta oitavas de ouro de que se dara música boa com dois coros¹⁵ (apud GUERRA, 1967, p. 15).

Como se pode ver, o poder público, na figura do senado da Câmara¹⁶ contratava música para celebrações especiais, tal fato se sucedendo por décadas, como atesta documentação bem posterior:

30/01/1837 – O diretor Francisco Martiniano Paula de Miranda recebe da Irmandade do Rosário 81\$120 correspondente ao Partido Anual da Música e de 6\$720, pelo reforço da música no dia da festa de Nossa Senhora, do qual participaram dois coros musicas (apud CINTRA, 1982, p. 51).

Apesar da participação do poder público, foi a Igreja que centralizou a maioria das atividades musicais. Onde havia missa, certamente havia música e as principais festas aconteciam nas igrejas. As celebrações eram eventos sociais que congregavam praticamente toda a comunidade (DIAS, 2002). A atividade religiosa devia ser intensa, uma vez que foram criadas irmandades e ordens terceiras em grande número, além de terem sido construídas muitas igrejas, capelas e oratórios consoantes ao espírito religioso do colonizador.

As irmandades e ordens terceiras foram de suma importância para a música nas Minas Gerais. A história musical de São João del-Rei está ligada às festas e celebrações patrocinadas por estas irmandades, prática que ainda se mantém. Graças à riqueza proporcionada pelo ouro do Rio das Mortes, tais congregações procuravam celebrar suas

¹⁵ Quando se diz música a dois coros, trata-se de uma parte cantada em gregoriano pelos celebrantes e outra parte com acompanhamento orquestral (NEVES, 1984). É como se faz ainda hoje naquela cidade.

¹⁶ Administração local, cujo presidente exercia função comparável à do prefeito dos dias atuais (NEVES, 1997).

festas contratando os melhores músicos e compositores. A demanda por música nova era grande: uma vez que a festa terminava, as músicas compostas para a ocasião já estavam velhas.

Os efetivos dos grupos musicais eram reduzidos, com poucos instrumentistas e geralmente as vozes ficavam a cargo de um quarteto vocal, sem a participação de mulheres. A linha de soprano era feita por um menino cantor e o contralto por um falsetista. Pode-se ler na seguinte transcrição do *Livro de Termos da Ordem do Carmo*, que cobre o período de 1761 a 1839, o efetivo de músicos e respectivos valores pagos, contratados para o serviço da música nas festas de Nossa Senhora do Carmo, no ano de 1837:

Modesto Antônio de Paiva, contralto¹⁷, 16\$000
 Desidério Antonio Jesus Silva, tenor, 16\$000
 Hermenegildo Souza Trindade, baixo, 16\$000
 Francisco de Paula Miranda¹⁸, 1º violino, 16\$000
 João Alves de Castilho, 2º violino, 11\$000
 Francisco Vitor de Assis, 2º violino, 8\$000
 Francisco Assis Pacheco, 2º violino, 8\$000
 José Maria Xavier¹⁹, 1º clarinete, 14\$400
 José Maximiano de Santana, 2ª clarineta, 12\$000
 Antônio Venâncio, 1ª trompa, 16\$000
 José Rosa, 2ª trompa, 10\$200
 José Gerônimo de Miranda, rabecão, 16\$000
 Joaquim Lourenço de Miranda, contrabaixo, 14\$400
 Inácio Soares Batista, trombone, 10\$000 (apud CINTRA, 1982, p.47).

O progressivo empobrecimento desde o fim do ciclo do ouro, fez com que os vencimentos diminuíssem, até que finalmente, a profissão se tornou inviável. Em São João del-Rei, os músicos profissionais foram obrigados a encontrar outras atividades e a

¹⁷ Observa-se que o cantor recebe a classificação da voz grave feminina atual e não estão relacionadas mulheres na lista, que eram obrigadas a manter silêncio nas missas.

¹⁸ Diretor e responsável pelo serviço.

¹⁹ O futuro Padre e compositor histórico mais proeminente de São João del-Rei, então com 18 anos. Compôs grande volume de obras e viveu de 1819 a 1887. Foi personalidade pública e considerado sacerdote exemplar (VIEGAS, 2004).

participação nas orquestras adquiriu seu caráter amador que perdura até hoje (NEVES, 1984).

3.3. As Orquestras Bicentenárias

A preservação do extenso acervo de partituras musicais existentes ainda hoje na cidade de São João del-Rei se deve principalmente às duas corporações bicentenárias, que atuam sem solução de continuidade até os dias de hoje. A Lira Sanjoanense, tida como a mais antiga das Américas, fundada em 1776 e a Orquestra Ribeiro Bastos²⁰, cuja fundação remonta o ano de 1790. É possível que ambas tenham sido gestadas a partir de outros núcleos de música,²¹ (NEVES, 1984), entretanto, tal informação ainda não pôde ser confirmada, devido à falta de estudos nesta direção. Cada uma destas orquestras se encarrega de prover musicalmente as missas semanais patrocinadas pelas ordens e irmandades, bem como as celebrações especiais.

Pode-se observar nas figuras a seguir, a evolução numérica da Orquestra Ribeiro Bastos, que apresentando diversos instrumentistas no século XVII, chegou a contar nas principais festas ao longo do século XX com algumas dezenas de integrantes.

²⁰ Até hoje, tais corporações são conhecidas pelos seus simpáticos apelidos: A Ribeiro Bastos é também chamada “Coalhada” e a Lira Sanjoanense como “Rapadura”. Conta-se na cidade que tais alcunhas se devem à cor da pele de seus integrantes no passado, sendo a Ribeiro uma orquestra de “brancos” e a Lira de “negros”. Mais provável que se tratasse de mulatos claros e mulatos escuros, uma vez que os brancos não eram inclinados a se dedicar à atividade musical profissional (NEVES, 1982). Na atualidade, tal divisão não mais existe.

²¹ Antes de assumirem seus nomes atuais, o núcleo de músicos que deu origem à Lira era chamado de Companhia da Música e a Ribeiro Bastos de Partido da Música. O próprio nome desta orquestra é bem mais tardio e se deveu à atuação de um dos seus mais importantes diretores, Martiniano Ribeiro Bastos, que a conduziu por 52 anos, entre 1860 e 1912. Os grupos costumavam ser chamados pelo nome do seu regente e as pessoas então, iam ver a “orquestra do Ribeiro Bastos”, até que simplesmente passou a ser chamada Orquestra Ribeiro Bastos (NEVES, 1982).



Figura 04: fotografia de 1934, onde se podem observar 38 integrantes entre instrumentistas e cantores.



Figura 05: fotografia de 1983, onde se contam 66 membros, entre instrumentistas e cantores. Pode-se observar à direita, com a batuta nas mãos, José Maria Neves, então regente da orquestra Ribeiro Bastos²².

²² Em São João del-Rei é hábito que os cantores se declarem como “cantores da Orquestra Ribeiro Bastos” ou “cantores da Lira”, mas nunca se intitulam: cantores do coro da Orquestra Ribeiro Bastos ou Lira Sanjoanense. Consideram-se como integrantes da orquestra, apesar de não serem instrumentistas, assim como é corrente na cidade não se referir ao coro ou a orquestra separadamente.

A renovação dos músicos das orquestras se dava a partir do ensino ministrado por mestres pertencentes a seus quadros e o estudo era eminentemente prático. Os jovens interessados tinham aulas de teoria básica e técnica instrumental, e iam paulatinamente sendo absorvidos pelas orquestras. Foi como aconteceu com o violinista Geraldo Ivon²³, que relata ter recebido aulas de violino por mestres de ambas as orquestras, mas preferiu se incorporar à Lira Sanjoanense por afinidades com o professor (IVON, 2004). O mesmo relata José Justino Fernandes²⁴, que acompanhava o pai, percussionista, nos ensaios. Iniciou sua atividade musical na Lira Sanjoanense em 1948 como menino cantor, aprendendo com os mestres da orquestra. Por causa da mudança vocal, foi estudar violino e finalmente, se tornou violista. Ele conta que as crianças cujas famílias tinham condições financeiras recebiam aulas particulares e os professores eram remunerados pelo serviço. Já as outras mais pobres recebiam aulas de graça na sede da orquestra (FERNANDES, 2004).

Segundo José Maria Neves, a partir da década de 1950, com o surgimento do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, as orquestras desativaram suas escolinhas de música, o que teria provocado a diminuição da quantidade de músicos jovens em seus quadros e o aumento da idade média dos seus integrantes²⁵ (NEVES, 1982). Apesar de tais considerações, é bem possível que tal fenômeno seja mais complexo, e possa se dever também às novas dinâmicas da vida cultural e social, que exigem cada vez mais, maior dedicação dos jovens aos estudos curriculares. Devem-se observar também as influências da cultura de massa, bem como o surgimento de novas

²³ Nascido em 1915, iniciou sua vida musical em 1928, na Ribeiro Bastos. Os que o ouviram no passado comentam que foi um grande instrumentista. Na época da entrevista para esta pesquisa, ainda tocava com relativa desenvoltura e excelente afinação o violino recebido do pai em 1930 como presente. Sempre que a saúde frágil permitia, participava das principais festas abrilhantadas pela Lira Sanjoanense.

²⁴ É o atual presidente da Lira Sanjoanense. Nascido em 1936, resolveu abraçar a viola devido à carência de intérpretes neste instrumento em São João del-Rei.

²⁵ No momento, tal efeito pode ser observado mais intensamente na Lira do que na Ribeiro Bastos, principalmente nas missas semanais, onde a presença dos jovens é mais escassa que nas celebrações mais importantes.

opções de lazer e a progressiva “perda” da importância da música, que esteve quase ausente nas últimas décadas no ensino formal.

Os regentes das orquestras também se faziam na prática musical cotidiana junto às corporações. Em geral, os músicos que apresentavam alguma aptidão para a direção musical iam paulatinamente assumindo essa função, até que o regente titular se afastasse definitivamente do posto e o novato o assumisse. As habilidades dos regentes não se resumem apenas à direção musical, sendo necessário um conhecimento sólido das atividades litúrgicas bem como do repertório disponível. Também assumem papel disciplinador e colaboram administrativamente para a manutenção das corporações.

Se o ensino da técnica instrumental se fazia de modo muito prático, o estudo teórico de partituras européias foi importante para o surgimento de uma “escola mineira” de composição (NEVES, 1984). Os músicos da região estavam bem informados sobre a música que se praticava na Europa, como provam exemplares e cópias da música de Haydn, Pleyel e outros. Havia também intenso intercâmbio de partituras musicais com outras regiões mineiras, bem como com a corte no Rio de Janeiro. Nos arquivos das orquestras bicentenárias de São João del-Rei existem cópias e partes autógrafas de autores como Lobo de Mesquita, Padre José Maurício e outros. Pode-se ver no estandarte da Lira Sanjoanense, bento em 1889, o nome destes compositores, o que prova que eram conhecidos e admirados muito antes dos primeiros estudos musicológicos (NEVES, 1984).

A instrumentação típica dos primeiros grupos musicais nas Minas Gerais era, com poucas variações, formada por quarteto vocal, aos quais foram sendo acrescentados instrumentos como o cravo ou órgão, os baixos instrumentais, que poderiam ser o violoncelo, o contrabaixo ou o rabeção, dois violinos, viola, duas trompas, flautas ou às vezes, oboés. Nas festas mais importantes, estes grupos costumavam ser ampliados. Aos poucos os clarinetes ganham importância e outros instrumentos de sopro, como os

trompetes e trombones adquirem maior destaque. Os instrumentos de palheta dupla e de tecla começam a cair em desuso, bem como o oficleide, que chegou a ter importância em São João del-Rei²⁶, em meados do século XIX.

3.4. Calendário Litúrgico

A atividade litúrgica musical em São João del-Rei ainda é intensa. Segundo a Equipe de Liturgia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar (1997), acontecem os seguintes eventos:

- Novena de São Sebastião, de 11 a 19/01, com acompanhamento da Lira Sanjoanense desde 1776;
- Novena de São Gonçalo Garcia, acompanhada pela Lira desde 1776;
- Setenário das Dores de Maria Santíssima, na 5ª Sexta-feira da quaresma, com participação da Orquestra Ribeiro Bastos, desde fins do século XVIII;
- Semana Santa, da qual participa a Ribeiro Bastos, é o evento mais importante da cidade;
- Comemorações do mês de Maria, em maio, com participação de ambas orquestras em dias alternados, desde 1891;
- Comemorações do mês do Sagrado Coração de Jesus, em junho, com ambas orquestras desde 1894;
- Novena de Nossa Senhora do Carmo, de 9 a 15/07, acompanhada pela Ribeiro Bastos desde 1925;

²⁶ Encontram-se nos arquivos das orquestras sanjoanenses várias obras de João da Mata, tido como virtuose do oficleide, nas quais emprega solos para o instrumento. A Ribeiro Bastos ainda mantém dois destes instrumentos e os mesmos apresentam alguma operacionalidade. Trata-se de um instrumento de bocal, como o trompete, mas que possui sapatilhas e chaves como as do saxofone. Guarda com este alguma semelhança no formato, porém tem a campana mais alta. Seu som, quando tocado no registro mais agudo lembra o de uma trompa.

- Novena de Nossa Senhora da Boa Morte, ocorre de 5 a 13/08, acompanhada pela Lira desde 1776, é a solenidade para a qual existe maior número de composições, incluindo uma obra de Antônio dos Santos Cunha;
- Quinquena das Chagas de São Francisco de Assis, que acontece de 12 a 16/09 acompanhada pela Ribeiro Bastos desde sua fundação;
- Novena de Nossa Senhora das Mercês, de 15 a 23/09, celebrada desde 1730 e acompanhada desde 1776 pela Lira;
- Tríduo em honra de São Miguel Arcanjo, de 26 a 28/09, acompanhado pela Lira desde 1776;
- Novena de São Francisco de Assis, de 25/09 a 03/10, acompanhada pela Ribeiro Bastos;
- Comemorações do mês do Rosário, de 1/10 a 02/11, desde 1883, com acompanhamento de ambas orquestras em dias alternados;
- Novena de Nossa Senhora do Pilar, de 12 a 18/10, acompanhada pela Lira;
- Novena da Imaculada Conceição, de 29/11 a 07/12, Orquestra Ribeiro Bastos.

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

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

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

- Missa da Confraria da Nossa Senhora da Boa Morte, todas as quartas-feiras;
- Missa da Confraria de Nossa Senhora do Rosário, todos os domingos (Catedral, 1997).

4. USO LITÚRGICO DOS *RESPONSÓRIOS*

4.1. Ofício de Trevas

Os responsórios são cantos executados durante a Semana Santa, conhecidos talvez mais apropriadamente como Matinas. Na liturgia católica, as Matinas compõem junto com as Laudes a celebração do Ofício de Trevas. Este ritual busca expressar os sentimentos que animaram Jesus Cristo ao longo de sua Paixão e segundo consta, é uma tradição que remonta aos primeiros cristãos. No Brasil, o Ofício de Trevas foi celebrado desde o início da colonização (CASTAGNA, 2000).

Em um candelabro triangular de grandes dimensões, são colocadas quinze velas acesas. Ao final de cada salmo, as velas são apagadas sucessivamente, exceto a do vértice. Ao som do canto antifonal, após o *Benedictus*, a vela remanescente é cuidadosamente retirada. É colocada atrás do altar sem ser apagada, quando o coro inicia o canto *Christus factus est*. Com pouquíssimas luzes, o oficiante faz a seguinte oração: “Olhai com amor, ó Pai, esta vossa família, pela qual nosso Senhor Jesus Cristo livremente se entregou às mãos dos inimigos e sofreu o suplício da cruz. Por nosso Senhor Jesus Cristo, vosso filho, na unidade do Espírito Santo”. Terminada a súplica, apagam-se todas as luzes da igreja, exceto a vela escondida atrás do altar, momento em que os circunstantes fazem grande estrépito, representando a ressurreição de Jesus. Acendem-se as luzes e a vela volta ao candelabro (Catedral, 1997).

4.2. Aspectos Estruturais

Sob o ponto de vista musical, as matinas são divididas em três partes, chamadas noturnos, assim como na liturgia. Cada noturno por sua vez é dividido em outras três partes. Desta forma, tem-se no total nove responsórios para cada dia do ofício: responsórios 1º, 2º, e 3º no noturno I, 4º, 5º e 6º no noturno II e 7º, 8º e 9º no noturno III. Cada um destes nove responsórios é dividido em três partes: responso, prece e verso. Na

execução do 3º, 6º e 9º responsórios são realizados o responso, a prece e o verso e imediatamente repete-se o responso e a prece. Nos demais, repete-se somente a prece. Tais repetições são chamadas *repetendum*.

RESPONSÓRIOS	1º Noturno	Responsório 1º	responso
			prece
			verso
			repetição da prece
		Responsório 2º	responso
			prece
			verso
		Responsório 3º	responso
			prece
	verso		
	repetição do responso e da prece		
	2º Noturno	Responsório 4º	responso
			prece
			verso
			repetição da prece
		Responsório 5º	responso
			prece
			verso
		Responsório 6º	responso
			prece
			verso
			resposta
			repetição do responso e da prece
	3º Noturno	Responsório 7º	responso
			prece
			verso
			repetição da prece
Responsório 8º		responso	
		prece	
		verso	
Responsório 9º		responso	
		prece	
		verso	
		repetição do responso e da prece	

Quadro 03: seqüência de execução dos responsórios.

No caso dos *Responsórios* de Antônio dos Santos Cunha, a prece é invariavelmente mais movida que o responso e os versos escritos em sua maioria para vozes solistas²⁷. As exceções são as preces do responsório 7º dos R4FS, do responsório 6º dos R5FS e do responsório 5º do R6FS: estes não apresentam indicação do autor para que sejam realizados por solistas.

O termo “responsório” se origina do fato de serem cantos entoados após a leitura das lições, como se fora uma resposta. A leitura era na verdade feita em canto gregoriano pelo celebrante e seus acólitos. A descrição mais antiga do responsório como um gênero independente do canto litúrgico remonta ao século VI. No período medieval, sua estrutura dividida em três partes com o responso coral, o verso cantado em solo e o *repetendum* já era praticada. (SADIE, 2001)

Segundo Thomas Cullen (1983), em geral o ofício realizado na quinta feira é o mais solene, por tratar da Santa Ceia. É costume que os responsórios de Quarta Feira sejam executados na quinta, os de Quinta Feira sejam executados na sexta e os de Sexta Feira, no sábado.

4.3. O Ofício de Trevas em São João del-Rei

O povo de São João del-Rei costuma se ufanar de que os Ofícios de Trevas não são mais celebrados em nenhum outro lugar no mundo. Tal proeza, caso seja confirmada, só é possível graças à intervenção do Padre Paiva, pároco da cidade. O Concílio Vaticano II, terminado em 1965, instituiu uma extensa reforma litúrgica. Nesta oportunidade esse e outros ofícios foram abolidos e determinou-se que fosse dada preferência às celebrações em língua vernácula (PAULO VI, 1963).

²⁷ O compositor indica “verso sollo” ou “verso a solo”, para voz solista; “verso a duo”, para os duos, “verso a 3” para os trios e verso a quatro para quartetos.

Cioso da importância histórica e cultural das orquestras e entendendo que tal determinação não tinha força de norma, o Padre Paiva procurou garantir a continuidade do rito, mas o ajustou para que não ficasse demasiadamente cansativo ou longo e se mantivesse o interesse dos fiéis²⁸.

Nas celebrações atuais do Ofício de Trevas da Semana Santa são executadas obras do Padre José Maria Xavier e Manuel Dias de Oliveira. Autores diversos são executados nas outras celebrações da Paixão de Cristo, dentre estes podendo ser citados o Padre José Maurício Nunes Garcia, Lobo de Mesquita, bem como o próprio Antônio dos Santos Cunha. Alguns dos seus responsórios são empregados como “partes variáveis”: a música é aproveitada, mas seu texto é alterado para se encaixar em outros momentos de celebração. Outros responsórios são executados sem alterações, como o 5º responsório do R4FS. Partes de suas missas também são executadas nas celebrações da Semana Santa em São João del-Rei.

²⁸ Diminuiu o número de salmos recitados, bem como manteve a celebração de missas ordinárias e outras celebrações com emprego de partes em latim, como as novenas e tríduos diversos. Com isso garantiu a continuidade das orquestras bicentenárias de São João del-Rei e a execução de obras históricas. Informação colhida em conversa informal com o mesmo, no ano de 2004.

5. DESCRIÇÃO FÍSICA DOS MANUSCRITOS

5.1. Os Manuscritos Consultados

Os manuscritos dos *Responsórios* encontram-se no acervo da Orquestra Ribeiro Bastos, em São João del-Rei, MG, em duas versões. Uma delas é considerada rascunho (REZENDE, 1989), um esboço para a segunda versão e aqui chamada de versão reduzida. A outra, com instrumentação ampliada é aqui chamada de versão expandida. Ambas estão em estado de conservação razoável e são autógrafas, feitas a bico de pena. Sua característica mais notável é a de estarem escritas em forma de “grade”, o que facilita grandemente o seu estudo. Este tipo de escrita é praticamente ausente na música histórica mineira. Ambas as versões apresentam orientação tipo paisagem e foram feitas em papel pautado em gráfica.

Pode-se dizer que se trata de duas unidades documentais sobre uma única unidade cerimonial, entretanto, as características sob o ponto de vista litúrgico dos *Responsórios* sugerem que se trata de três composições distintas: os R4FS, R5FS e R6FS. Segundo Paulo Castagna (2004), as Matinas e Laudes compõem juntas o que ele chama de super-ofício, ou seja, a realização de ofícios em continuidade. Sob este ponto de vista o Ofício de Trevas é o super-ofício que contém a execução dos *Responsórios*.

Deve-se ressaltar, entretanto, que sob outros pontos de vista, os *Responsórios* poderiam ser considerados como uma única composição, apesar da autonomia que pode ser observada em cada um deles. Para tanto, deve-se focar a atenção não no seu emprego no ofício, uma vez que cada um foi em sua origem composto para dias e momentos diferentes, mas sim na sua “afinidade litúrgica”, na sua seqüência de descrições dos eventos da Paixão de Cristo.

Sob uma ótica puramente musical, os *Responsórios* também poderiam ser considerados uma única composição, devido à sua estruturação coesa, onde referências

musicais construídas internamente e processos composicionais recorrentes geram forte unidade.

5.2. A Versão Reduzida

Esta versão apresenta algumas características de escrita que corroboram a tese de que se trata de um rascunho preparatório para uma versão definitiva. Uma dessas características é a instrumentação reduzida, onde emprega somente cordas, vozes e duas trompas. Tal fato teria paralelo com o ocorrido com a *Missa e Credo a 5 Vozes*, que provavelmente teve sua orquestração original expandida para ser apresentada a D. Pedro I. Outra característica que pode levar neste sentido é a disposição dos instrumentos e vozes na pauta:

- Violino 1º;
- Violino 2º;
- Trompas (diatônicas);
- Baixo 1º;
- Baixo 2º;
- Soprano;
- Contralto;
- Tenor;
- Baixo vocal.

Esta disposição pode indicar uma prática de escrita mais antiga, assim como a indicação do autor para a afinação das trompas quando o trecho está escrito em Mi bemol maior. Nestas oportunidades o autor indica a tonalidade “elafa”.



Figura 06: fotografia da primeira página do responso 4º da versão reduzida.

Pode-se também observar que o compositor emprega dois baixos instrumentais, que ele chama de “basso 1º” e “basso 2º”, ambos na clave de fá de quarta linha. Esta instrumentação não foi empregada na outra versão.

As folhas utilizadas têm nove pautas. Utiliza uma régua ou outro objeto reto para traçar as barras de compasso e as faz cobrindo todas as pautas sem interrompê-las. Ao começo e ao final de cada parte traça barras duplas com aparente cuidado para ficarem bem paralelas.

Não foi encontrada uma versão reduzida que correspondesse ao R5FS. Ou a mesma está perdida ou Antônio dos Santos Cunha, diferentemente das demais, preferiu não usar o mesmo procedimento, optando por escrever suas idéias numa versão só. Não há indícios nos manuscritos remanescentes que facultem conjecturas a respeito, tais como, número de páginas ou outras indicações textuais. A existência de uma lauda inteira anulada

pelo compositor na versão expandida, pode indicar que o mesmo preferiu escrevê-la sem usar uma outra versão como rascunho.

O R4FS e R6FS aparentam ter sido encadernado em separado, uma vez que estão agrupados em dois blocos distintos, apesar dos vestígios de uma encadernação feita com os mesmos recursos. Suas folhas estão parcialmente soltas e não é possível verificar se encontram-se neste estado devido à intensa consulta posterior ou outro motivo.

A primeira folha do R4FS está perdida e possivelmente nela estavam grafadas duas laudas, enquanto que a primeira página do R6FS aparece um pouco escurecida, indicando que os volumes teriam sido guardados por longo tempo com esta folha por cima.

A versão reduzida apresenta indicações de repetições de trechos e compassos com o emprego do sinal de repetição *dal segno*, que nada mais são que indicações de repetições obrigatórias expressas sob o texto litúrgico, o *repetendum* tradicional na celebração das matinas. São bem raras as repetições por motivação criativa e puramente musical, mesmo na versão expandida.

5.3. A Versão Expandida

Esta versão se apresenta mais bem conservada que a anterior. Trata-se de uma encadernação em capa dura, volumosa, com 342 páginas, onde estão agrupados os *Responsórios*. Apresenta a seguinte disposição das vozes e instrumentos na partitura:

- Flauta;
- Clarinete (em Dó);
- Trompas (diatônicas);
- Violino 1º;
- Violino 2º;
- Viola;
- Soprano;
- Contralto;

- Tenor;
- Baixo;
- Baixo instrumental

Como se pode observar, esta versão tem acrescentadas a flauta e a clarineta em Dó e a disposição dos instrumentos na grade sugere uma prática musical menos antiga. Essa versão emprega folhas pautadas em gráfica, num total de 12 pautas.

As barras de compasso foram feitas a mão livre, pauta por pauta, e apresenta como um todo menos rasuras, o que talvez indique menos experimentação com relação às opções composicionais e menos manuseio.



Figura 07: fotografia da primeira página do responso 1º da versão expandida.

5.4. Comparações Entre as Duas Versões

5.4.1. Caligrafia musical

Na versão reduzida foi empregado um bico de pena aparentemente mais fino, o que teria proporcionado uma escrita mais fina que na versão expandida. Pode-se observar que o gesto caligráfico é o mesmo, mas as notas e hastes são habitualmente mais grossas na segunda versão. Os textos auxiliares também apresentam uma caligrafia menor na versão reduzida, apesar destas características não serem constantes.

A caligrafia musical na versão expandida varia menos que na versão reduzida. Nesta, algumas páginas apresentam as notas em tamanho menor do que em outras, principalmente quando há mais notas por compasso. É o que se pode observar na figura 08.



Figura 08: fotografia da primeira página do responso 9º da versão reduzida



Figura 09: detalhe de escrita extraído da versão expandida.

Podem-se ver com detalhes, algumas das características da escrita de Antônio dos Santos Cunha na figura 09, que são mais ou menos constantes na confecção dos *Responsórios* em suas duas versões. O autor tem o hábito de escrever as hastes das mínimas sempre do lado direito da cabeça da nota, independentemente de estar posicionada acima ou abaixo. O mesmo não ocorre com os demais valores, ficando a haste à direita quando grafada para cima e a esquerda quando abaixo da nota.

As alterações são escritas ordinariamente à frente das notas, não obstante aparecerem algumas vezes acima, nestes casos quando o espaço no compasso começa a ficar exíguo. Escreve algumas alterações preventivas, mas não o faz sistematicamente, empregando preferencialmente alterações que lembrem o retorno à tonalidade da armadura.

5.4.2 Caligrafia textual

A caligrafia textual de Antônio dos Santos Cunha também não apresenta grandes mudanças entre as versões. Os instrumentos e vozes em sua maioria são nomeados como no Brasil da atualidade, mas as trompas são chamadas “corni”, o soprano é grafado “suprano” e o baixo instrumental “basso” em ambas as versões. O contralto é grafado

“altus” na versão reduzida e “alto” na versão expandida. As indicações para a tonalidade das trompas em Dó recebem a advertência “em ut”. As abreviaturas e os títulos das seções de unidades funcionais apresentam as mesmas características.

5.4.3 Conteúdo musical

As duas versões apresentam diferenças substanciais em termos de conteúdo musical, mas a rigor, não se pode dizer que se trata de composições diferentes. Devido às possibilidades do emprego de outros instrumentos, com características timbrísticas particulares, Antônio dos Santos Cunha adaptou boa parte da versão expandida em função destas outras fontes sonoras, no caso as madeiras.

Algumas passagens escritas para clarinete e flauta são meros dobramentos em uníssono ou oitavas com o restante dos instrumentos ou vozes, enquanto em outras reescreve as cordas e emprega o motivo original da versão reduzida nas madeiras. Se nesta emprega cordas em *divisi*, na versão expandida nunca o faz, ficando a idéia musical dividida entre cordas e sopros.

Várias passagens melódicas foram radicalmente alteradas de uma versão para a outra, apesar de habitualmente serem mantidas as harmonias, mas este fato é mais marcante para a orquestra do que para o coro. As vozes foram menos modificadas de uma versão para a outra, apesar de isto ter acontecido eventualmente.

Nem sempre as indicações de andamento são exatamente as mesmas, ocorrendo em algumas seções de unidade funcional indicações de andamentos muito diferentes²⁹. A versão reduzida é mais precisa nestas indicações, bem como na questão das dinâmicas, oferecendo maiores dados a respeito.

²⁹ Ver tabelas com dados comparativos no capítulo 8.

Antônio dos Santos Cunha também fez determinadas alterações na estrutura musical, algumas com mudanças substanciais entre as versões. O resposno 1º, por exemplo, é um 4/4 numa versão, enquanto na outra é 2/4.

Aparentemente, Antônio dos Santos Cunha deixou grafadas poucas passagens que podem ser consideradas prováveis erros. O estudo de suas obras permitiu conhecer suas preferências composicionais, de modo que o que poderia ser taxado como errado é na verdade intencional. Os manuscritos apresentam rasuras da lavra do compositor, habitualmente consertando pequenos enganos ou reestruturando uma idéia.

Emprega muitas notas homônimas, cuja escrita contraria a sua função tonal, mas o faz com o objetivo provável de facilitar a leitura para execução³⁰.

³⁰ A análise musical do repertório conhecido de ASC indica que, dependendo do contexto, ele pode escrever, por exemplo, uma nota A# em um acorde C7, em vez de escrever a nota Bb, se julgar que a leitura do trecho pode ser facilitada.

6. ESTRUTURAS COMPOSICIONAIS

6.1. Introdução

O conhecimento das estruturas composicionais empregadas numa época ou por um autor pode ser relevante para a boa compreensão de uma obra, e por consequência para sua melhor execução. O estilo pode ser considerado como uma reprodução de modelos, uma série de opções construtivas e comportamentais que irão caracterizar uma composição (MEYER, 2000). Nas palavras do maestro Sérgio Magnani:

Conjunto de modos de expressão, formas de comunicação, veículos de informação na obra de arte. O conceito de estilo é, todavia, metodológico a posteriori, embora precioso para as nossas classificações históricas, que colocam um pouco de ordem na infinita variedade de fenômenos. Assim, falamos no estilo de determinado autor auferindo uma série de valores dominantes ou uma média de informações sobre sua técnica de comunicação; mas é óbvio que tais elementos são apenas a parte preponderante, em número e qualidade, de/em um conjunto infinitamente variável de dados, frequentemente ambíguos ou conflitantes. (MAGNANI, 1996, p.21)

Pode-se deduzir que a análise musical é um processo estatístico, que visa identificar e quantificar o uso de determinados artifícios e estratégias composicionais, bem como outros fenômenos musicais. Os dados colhidos, devidamente comparados com outros dados disponíveis, levarão ao reconhecimento da obra. Estudando-se uma peça específica, ela pode ser comparada com um grupo de obras que, segundo Meyer (2000), podem ser catalogadas da seguinte forma:

- de um compositor;
- de um grupo de compositores segundo uma época e cultura;
- obras de uma mesma tradição ou local;
- obras de um gênero (missa, ópera, etc);
- obras segundo um seguimento (jazz, salsa, MPB, etc);
- utilidade (*plantation songs*, hinos, etc);
- obras de um período de tempo longo (música ocidental, moderna, etc);

- obras de uma civilização (índios, gregos etc).

Segundo o Maestro Magnani (1996), a única estilística válida, ainda que com sérias ressalvas, é a que se refere à obra em si. O autor considera muito vaga e guiada pelos grandes números a estilística de um determinado período ou mesmo o conjunto da obra de um compositor. Analisando-se as evoluções e mudanças das características das composições de um Stravinsky, por exemplo, pode-se perceber o valor apenas metodológico e relativo do conceito de estilística. Não obstante, pode-se reconhecer a necessidade de que identifiquem estilos pessoais e estilos de época para que se relacione a obra com seu tempo, sua história, de maneira que práticas interpretativas possam ser elaboradas de maneira mais objetiva.

Os elementos de uma composição podem ser classificados, ou seja, trata-se de uma disciplina descritiva (MEYER, 2000). Está se chegando ao terreno da forma, que não é nada mais que uma classificação de aspectos morfológicos e sintáticos de uma obra. Segundo Schoenberg, a dificuldade de apreensão de discursos extensos, obriga a dividir e compartimentar o discurso em pequenas partes que podem dar idéia do todo (1991), elementos esses classificados segundo as conveniências de uma análise musical. O conhecimento desses elementos no interior dos *Responsórios*, poderá então indicar tendências interpretativas mais adequadas.

Mesmo a classificação destas partes pode ser demasiadamente arbitrária, na medida em que são muito mais abordagens didáticas do que uma descrição fidedigna de fenômenos apreciáveis: só pode partir de valores médios meramente orientadores. A quantidade de características possíveis, presentes ou ausentes pode gerar mais dúvidas do que o que seria desejável. Esse é um problema do qual não há escapatória, uma vez que a linguagem da música, por sua auto-suficiência pode oferecer grandes dificuldades conceituais (MAGNANI, 1996).

Segundo Meyer, “o comportamento humano é resultado de escolhas inteligentes encaminhadas para um determinado fim” (2000, p. 122). Assim sendo, uma observação inteligente pode ajudar a encontrar similaridades, motivos, ritmos e outros elementos de classificação que podem estar escondidos dentro das construções mais expressivas nos *Responsórios*. De fato, Antônio dos Santos Cunha empregou recursos técnicos que visavam dar unidade ao conjunto dessas obras e a identificação, classificação estrutural e estatística desses recursos poderá oferecer pistas sobre os principais processos composicionais utilizados e a partir deste reconhecimento, balizar sua interpretação.

6.2. Estilo

Os *Responsórios* parecem se tratar de obras de transição entre o Barroco e o Clássico, podendo seu estilo ser classificado como pré-clássico ou mesmo como Galante, apesar de não apresentar todas as características deste. Segundo Grout e Palisca (2001), o Estilo Galante se caracteriza por melodias de fôlego curto, de três ou quatro compassos, com algumas repetições, emprego de cadências harmônicas mais livres e é menos linear, com frases contrastantes. Historicamente, a melodia com acompanhamento começa se tornar uma estrutura cada vez mais importante, enquanto o baixo contínuo começa a cair em desuso. Donington ressalta a preocupação dos compositores deste estilo com a clareza e a expressão de sensibilidade (1989)

Estes recursos representam estruturas importantes dentro dos *Responsórios* e lhes dão uma característica marcante. Reforça a idéia de transição de estilos, a presença de alguns elementos tidos como típicos do Barroco, como as progressões simétricas e os *fugatos*, conquanto o Estilo Galante esteja mais próximo idiomáticamente do classicismo (COSTA, 1992).

Na Europa, à época presumível do período de vida de Antônio dos Santos Cunha, o Estilo Galante já estava caindo em desuso, o que confirma as teses sobre o atraso estilístico observável no Brasil com relação ao “primeiro mundo”.

6.3. Estruturas Musicais nos *Responsórios para Quarta Feira Santa*

Partindo-se da análise dos *Responsórios*, foram identificadas determinadas estruturas e preferências composicionais, cujo conhecimento pode ajudar a planejar um tipo de interpretação mais adequado a estas características assinaláveis.

Não foram empregadas aqui estatísticas numericamente exatas, ou seja, evitou-se enumerar minuciosamente quantas vezes cada estrutura ou processo foi empregado em cada uma das seções de unidade funcional, mas tão somente sua recorrência. A opção por esta descrição se deu ao fato de determinados processos acontecerem inúmeras vezes em cada seção, o que geraria uma quantidade enorme de dados que não contribuiriam com as finalidades dessa pesquisa.

Deve-se ressaltar que muitos desses processos poderão ser considerados de uma ou outra natureza, segundo a formação de quem se prestar a conhecer intimamente a obra, donde se deduz que um estudo apurado se fará necessário a cada interpretação e que os parâmetros observados não são fixos nem definitivos, como é comum no âmbito da execução musical.

Os procedimentos composicionais empregados nos *Responsórios* pretendem emprestar ao conjunto da obra forte dramaticidade e conferir unidade. Por estarem originalmente inseridos em uma atividade litúrgica, cada um dos nove responsórios está intercalado por longos momentos de celebração no seu emprego original. O risco de se tornarem fragmentos musicais com pouca unidade é muito grande, entretanto, Antônio dos Santos Cunha procurou fazer com que os *Responsórios* se tornassem uma obra coesa. O

emprego de tonalidades vizinhas, com algum colorido tonal, a evocação em determinados responsáveis de temas empregados em outros, a repetição de entradas vocais e instrumentais e seu espaçamento pelos compassos, repetição de harmonias menos usuais, progressões harmônicas simétricas, são exemplos de recursos utilizados para construir esta unidade.

6.4. Preferências Composicionais

6.4.1. Forma

Algumas características, naturalmente baseadas em preferências pessoais do compositor e influenciadas pelo momento histórico e cultural, podem ser observadas a partir da análise dos R4FS. Uma delas é o emprego de estruturas assimétricas. Antônio dos Santos Cunha aparenta não se preocupar fundamentalmente que suas seções ou subseções sejam rigorosamente simétricas se comparadas a outras partes que lhe sejam análogas ou pertencentes a uma mesma unidade funcional. Mesmo quando aparentemente faz a estruturação de um responso em duas seções, suas subdivisões podem não se corresponder exatamente. É comum que uma seção A seja mais curta ou mais longa que uma seção B subsequente, inclusive invertendo suas características: uma estrutura que lembre melodia acompanhada em uma primeira parte pode não aparecer na segunda, por exemplo. A falta de simetria gera certo grau de imprevisibilidade.

Emprega o pensamento típico do barroco (COSTA, 1992) com relação à questão do desenvolvimento, recurso que praticamente não empregou nos *Responsórios*. Suas seções e subseções se encadeiam numa sucessiva apresentação de temas aparentemente desconexos, mas que funcionam entre si e em conformidade com o texto.

A análise dos *Responsórios* tenta acompanhar um processo de criação que *a priori* não aparenta ter sido concebido em seções e subseções exatamente medidas: o que se busca é basicamente uma demonstração didática dos processos empregados.

Os versos tendem a explorar de maneira repetitiva o texto, onde uma frase da liturgia pode ser repetida sob variadas cores harmônicas e instrumentais. Alguns destes mesmos versos chegam a se parecer com breves desenvolvimentos, mas sem chegar a caracterizá-lo peremptoriamente. Os responsos e preces são habitualmente menos repetitivos e na maioria das vezes empregam estruturas novas à medida que o texto é utilizado, ainda que não haja rigidez nessas estruturas.

O emprego reiterado de motivos pode ser considerado um recurso de unidade discursiva. Muitas vezes pode ser repetida uma figura rítmica ou melódica em uma seção por duas vezes, e na próxima seção, os mesmos serem apresentados pelas outras vezes ou invertidos na ordem de apresentação.

Certas estruturas são mais usuais em determinadas seções de unidades funcionais. Pode-se tomar como exemplo, o emprego de introdução instrumental, que é mais típica dos responsos, não obstante o autor a empregue em determinadas preces dos *Responsórios*.

6.4.2. Harmonia

Um aspecto importante nos *Responsórios* é o emprego de relações harmônicas tradicionais. As modulações, quando acontecem, costumam ser construídas em direção aos tons vizinhos da tonalidade principal. O compositor emprega relações tonais mais ousadas em alguns encadeamentos de acordes, mas estas não podem ser consideradas as mais típicas de sua obra, já que não ocorrem mais amiúde.

O Antônio dos Santos Cunha prefere as modulações construídas de maneira preparada e gradual. Emprega acordes tensos em seu percurso, que se prestam a diluir a

sensação de centro tonal, bem como acordes comuns às duas tonalidades. Apesar disto, ocorrem em algumas poucas passagens modulações bruscas, sem nenhuma preparação, em momentos onde o compositor provavelmente busca algum tipo de efeito.

Uma estrutura harmônica comum na obra de Antônio dos Santos Cunha é a da cadência de $\frac{6}{4}$ sobre o V grau, com salto de oitava no baixo e resolução do retardo sobre o I grau, muito empregada nos fins de seção, ou mesmo de subseção. Seu emprego ajudou a conhecer o pensamento estrutural do compositor, uma vez que esta cadência tão característica de finais de frase pôde indicar como foram pensadas as partes da obra e é também mais um elemento de unidade e compreensão.

Além do emprego extensivo de cadências perfeitas, empregou também cadências plagais, bem como cadências interrompidas e resoluções deceptivas. Nem sempre se preocupa com as resoluções de sétimas com movimentos descendentes. Sob este ponto de vista, aparenta certa liberdade de invenção.

Recursos harmônicos sistematizados podem ser encontrados nos *Responsórios*. É o caso do emprego de sextas napolitanas e do falso bordão, sempre com efeitos interessantes.

A movimentação melódica das vozes e dos instrumentos ocorre com aparente liberdade, o que “contraria” determinadas regras dos compêndios de harmonia. Ocorrem nos *Responsórios* as chamadas quintas paralelas, fenômeno presente nas obras da maioria dos compositores da música mineira de então. Antônio dos Santos Cunha também não se preocupa com o tamanho dos saltos vocais, empregando muitas vezes intervalos melódicos maiores do que sextas para o coro e maiores que oitava para os solistas, bem como intervalos dissonantes.

O gosto do compositor por apojeturas sobre uníssonos e oitavas gera passagens de sonoridade “dura”, bem características, efeito reforçado quando as emprega sobre

registros graves ou sobre apojeturas duplas, em harmonias estreitas. Em algumas passagens nas quais emprega arpejos, é comum que surjam dissonâncias entre estes e a melodia principal, fato que pode indicar um pensamento composicional voltado principalmente para o uso de ritmo harmônico lento, pelo menos nestas passagens.

Outro recurso harmônico empregado em momentos especiais é a terminação de seções de unidade funcional sobre acorde da dominante, cuja resolução fica a cargo da seção subsequente.

6.4.3. Instrumentação

A flauta é empregada principalmente no seu registro agudo ou superagudo, e quase nunca aparecem passagens que explorem seu registro grave. Explora em oitava acima ou em uníssono o reforço das linhas do violino I ou do violino II e viola, quando estes estão a cargo do solo. Apesar do emprego deste recurso tradicional, a flauta se encarrega em outros momentos de solos independentes, comentários instrumentais, bem como da realização de outras figuras retóricas.

O clarinete tem muita importância na obra de Antônio dos Santos Cunha como um todo e não poderia deixar de ser diferente nos *Responsórios*. Ficam a seu cargo diversas passagens solísticas e suas possibilidades sonoras são bem aproveitadas. O seu registro preferido é o do *clarino*, apesar de empregar em algumas passagens a região média. Também o registro superagudo é empregado em algumas oportunidades, sempre em função das características que o compositor julga serem as mais apropriadas para o sentimento expresso naqueles trechos.

As trompas são empregadas habitualmente de forma mais típica, ou seja, como reforço de harmonias, bem como na exploração de variações de sonoridades em determinados trechos, onde permanece *tacet* por algumas seções ou passagens, para em seguida ajudar a criar momentos de clímax. Em alguns versos as trompas também não são

empregadas, enquanto nas preces correspondentes aparentemente são utilizadas para criar uma atmosfera contrastante.

As indicações do compositor para as cordas em geral são econômicas, com *pizzicatos* eventuais. Aparentemente não se preocupou em descrever arcadas e suas ligaduras provavelmente buscam indicar um determinado fraseado pretendido. Seu emprego não é extenso e é mais ligado a efeitos expressivos do que a fraseados melódicos.

Os violinos ocupam na maior parte da obra seu emprego mais típico. A maioria dos solos fica a seu cargo, não obstante o violino II ficar incumbido de solos eventualmente. Os dobramentos instrumentais de solos vocais são um bom exemplo de ambos os violinos executando solos simultâneos, onde um e outro assumem igual importância. Mesmo em outras passagens, é comum que ocorram cruzamentos, indo o violino II para notas mais agudas que as executadas pelo violino I, mas habitualmente as notas mais altas ficam por conta deste último. Antônio dos Santos Cunha costuma empregar o violino em passagens mais agudas que outros compositores mineiros (VIEGAS, 2004). É comum que empregue cordas duplas e triplas, sendo que no R6FS lança mão até de cordas quádruplas.

A viola é um instrumento muito exigido pelo compositor ao longo dos *Responsórios*, ficando a seu cargo diversas passagens solísticas, seja em dobramentos com solistas vocais e outros instrumentos, em solos de naipe, ou em solos propriamente ditos, estes com algumas passagens apresentando certo nível de dificuldade. Em alguns trechos a emprega em dobramentos com a flauta, em outros dobrando o baixo orquestral, conseguindo sonoridades contrastantes. Chegou a escrever solos para viola enquanto as demais cordas executam em *pizzicato*.

O baixo orquestral, na maior parte dos *Responsórios*, executa sua função primordial de base para a construção das harmonias, mas é exigido em passagens de

agilidade e também executa solos. Antônio dos Santos Cunha o explora em notas agudas e chegou a empregá-lo dobrando o clarinete no R5FS. Escreveu farta quantidade de dobramentos com os baixos vocais, mas em muitas oportunidades os deixa independentes, empregando de forma criativa harmonias que soam com efeitos diferenciados.

O coro é de suma importância para a compreensão musical dos *Responsórios*, uma vez que a preocupação precípua do compositor é com o significado do texto e aparenta empregá-lo como base para as demais idéias musicais. Acontecem cruzamentos de vozes eventualmente e é comum que uma ou outra voz permaneça por algum trecho *tacet*, fazendo que sua inclusão em um trecho subsequente crie efeitos de colorido timbrístico. Tal recurso reforça a aparente preocupação de Antônio dos Santos Cunha com o colorido orquestral, já que o faz também com os instrumentos.

O naipe de sopranos é exigido em toda sua extensão, sendo que tem a maioria de suas passagens escritas nas regiões média e aguda. Tem mais passagens solísticas que os demais naites.

O contralto por sua vez, é explorado muitas vezes nas regiões graves, mas chega a notas muito agudas, pouco comuns para esta voz, principalmente levando-se em conta que eram homens que originalmente cantavam neste naipe.

O tenor mais raramente é levado a regiões graves, empregando linhas melódicas na maioria das vezes no médio agudo, com alguma insistência nas proximidades da nota Mi 3.

O naipe dos baixos é muito explorado, inclusive em passagens melismáticas que exigem alguma agilidade. Chega a extremos agudos e em muitas oportunidades, têm sua linha melódica completamente independente dos baixos orquestrais, chegando a passagens escritas mais graves que os instrumentos.

Outro dado importante é o pensamento composicional voltado para o sentido litúrgico. Aparentemente, o compositor não se descuidou em nenhum instante da idéia de significar musicalmente o texto, empregando para isto figuras retóricas consagradas, bem como outras que talvez pudessem ser consideradas mais pessoais.

Não existe nos manuscritos musicais consultados nenhum indício do emprego do órgão, apesar do seu uso ter sido constante em toda a música mineira de então.

6.5. Estruturas preponderantes

Algumas estruturas composicionais se mostraram marcantes dentro do discurso musical de Antônio dos Santos Cunha. Naturalmente que muitas outras foram empregadas, além dessas listadas, mas cabe ressaltar que foram as mais importantes e determinantes nos R4FS.

6.5.1. Introdução instrumental

Emprego de introdução instrumental					
1º noturno		2º noturno		3º noturno	
1º responso	x	4º responso	x	7º responso	x
1ª prece		4ª prece		7ª prece	
1º verso	x	4º verso	x	7º verso	x
2º responso	x	5º responso		8º responso	x
2ª prece		5ª prece		8ª prece	x
2º verso	x	5º verso	x	8º verso	x
3º responso		6º responso		9º responso	
3ª prece		6ª prece		9ª prece	
3º verso	x	6º verso	x	9º verso	x

Quadro 04: emprego de introdução instrumental nos R4FS.

Pode-se perceber o gosto de Antônio dos Santos Cunha pelas introduções instrumentais, logo repetidas com a adição do coro ou das vozes solistas. Este recurso foi empregado mais ostensivamente nos versos, um pouco menos nos responsos e empregado somente uma vez nas preces. Pode-se observar na quadro 04, esquematicamente, a ocorrência desta estrutura.

Há estruturas de introdução um pouco diferenciadas, como o caso da prece 8ª, onde se trata de recitativo acompanhado de maneira responsiva, e seus compassos iniciais são repetidos sobre outros graus harmônicos. Deve-se lembrar que algumas introduções instrumentais nem sempre apresentam o mesmo tema apresentado na seqüência pelos cantores, assim como em algumas seções de unidade funcional os temas reaparecem com alterações significativas.

Considerando-se a questão didática da divisão em seções provida por este estudo, as introduções instrumentais podem ser consideradas habitualmente como subseção de uma primeira seção musical, sendo que sua repetição com vozes seria sua complementação.

Aqui se considera introdução o emprego de mais de um compasso instrumental, observando que a estrutura inicial se repete após a entrada do coro. O 5º e o 6º respostas apresentam esta característica, mas neste caso, ambos são tratados como impulso para a entrada do coro. O 3º resposta apresenta o primeiro compasso instrumental, mas é apenas um pedal.

O emprego de introduções instrumentais também acontece no R5FS e em maior número no R6FS, o que pode levar à conclusão de que este recurso composicional é um dos preferidos do compositor.

6.5.2. *Codeta* instrumental

Emprego de <i>codeta</i> instrumental					
1º Noturno		2º Noturno		3º Noturno	
1º responso	x	4º responso	x	7º responso	
1ª prece	x	4ª prece	x	7ª prece	x
1º verso	x	4º verso	x	7º verso	
2º responso	x	5º responso	x	8º responso	x
2ª prece	x	5ª prece	x	8ª prece	x
2º verso	x	5º verso	x	8º verso	x
3º responso	x	6º responso	x	9º responso	x
3ª prece	x	6ª prece		9ª prece	x
3º verso	x	6º verso		9º verso	x

Quadro 05: emprego de *codeta* instrumental nos R4FS.

Antônio dos Santos Cunha emprega intensivamente *codetas* instrumentais em seus *Responsórios*. Seu perfil melódico é quase sempre descendente, sendo que em poucas esse percurso musical não ocorre. Naturalmente se pode concluir que em poucas seções de unidades cerimoniais os solistas ou o coro cantam até o último acorde, mas nestas oportunidades, é comum que ocorram fermatas finais.

Neste estudo são consideradas *codetas* as terminações com mais de dois compassos, as que apresentam um perfil melódico evidente ou que contenham mais de dois acordes distintos ou um mesmo acorde com mudanças de posição. Os casos em que as características listadas não são encontradas estão sendo considerados meros fragmentos conclusivos ou arremates, como é o caso do verso 6º dos R4FS.

6.5.3. Arremates e impulsos

Neste estudo são considerados arremates: pequenos trechos que apresentem perfil conclusivo, com repetições e/ou movimentos descendentes que podem finalizar as seções analisadas, as subseções ou mesmo seções de unidades cerimoniais.

Impulsos são considerados todos os pequenos trechos que apresentam idéia de continuidade, sejam empregando perfis melódicos ascendentes ou mesmo a apresentação de pequenos temas ou repetições que conduzam a novas seções ou subseções.

Arremates e impulsos estão presentes em todas as seções de unidades cerimoniais, na maioria dos casos em mais de uma passagem. É comum que aconteçam com emprego de texto, o que faz com que sejam considerados primordialmente como seção ou subseção nestas oportunidades.

6.5.4. *Fugato*

O *fugato* é uma estrutura das mais marcantes nos *Responsórios*. É empregado nas preces, emprestando forte efeito dramático e riqueza no discurso musical. Em algumas passagens aparece como um *fugato* duplo, mas geralmente seu desenvolvimento é muito breve. Ainda assim, é um atestado das qualidades do compositor, que demonstra o domínio do processo. Como regra geral, o *fugato* invariavelmente conduz a passagens mais homofônicas e na maioria das vezes, os temas apresentados vão gradualmente sendo harmonizados. Suas entradas costumam guardar entre si a relação de tônica, dominante e subdominante.

Emprego de <i>fugato</i>					
1º Noturno		2º Noturno		3º Noturno	
1º responso		4º responso		7º responso	
1ª prece	x	4ª prece		7ª prece	x
1º verso		4º verso		7º verso	
2º responso		5º responso		8º responso	
2ª prece	x	5ª prece	x	8ª prece	x
2º verso		5º verso		8º verso	
3º responso		6º responso		9º responso	
3ª prece		6ª prece		9ª prece	x
3º verso		6º verso		9º verso	

Quadro 06: emprego de *fugato* nos R4FS.

6.5.5. Entradas canônicas e contraponto imitativo

Emprego de cânone e/ou contraponto					
1º Noturno		2º Noturno		3º Noturno	
1º responso		4º responso	x	7º responso	x
1ª prece		4ª prece		7ª prece	
1º verso		4º verso		7º verso	
2º responso		5º responso		8º responso	x
2ª prece		5ª prece		8ª prece	x
2º verso		5º verso		8º verso	
3º responso	x	6º responso	x	9º responso	
3ª prece	x	6ª prece		9ª prece	
3º verso	x	6º verso		9º verso	

Quadro 07: emprego de cânone e/ou contraponto nos R4FS.

O emprego de entradas canônicas e de contraponto imitativo é outro recurso encontrado nos *Responsórios* e muitas vezes uma alternativa ao *fugato*. São utilizados nos responsos e nos versos, embora sejam mais comuns nas preces. Foram empregados não somente nos começos de seções de unidades cerimoniais, mas também durante seu desenrolar, muitas vezes marcando seções e progressões, e habitualmente, aparece harmonizado. É um importante elemento estruturador do discurso musical do compositor.

6.5.6. Dobramentos entre coro e orquestra

Emprego de dobramentos					
1º Noturno		2º Noturno		3º Noturno	
1º responso		4º responso	x	7º responso	
1ª prece	x	4ª prece	x	7ª prece	x
1º verso	x	4º verso		7º verso	x
2º responso		5º responso	x	8º responso	x
2ª prece	x	5ª prece	x	8ª prece	x
2º verso	x	5º verso		8º verso	
3º responso	x	6º responso	x	9º responso	
3ª prece	x	6ª prece	x	9ª prece	x
3º verso	x	6º verso	x	9º verso	x

Quadro 08: emprego de dobramentos entre coro e orquestra nos R4FS.

Aqui está sendo considerado dobramento entre coro e orquestra somente aquelas passagens onde esse tipo de construção é central para a identidade da seção, quando ocorre por certa extensão que compreenda uma idéia musical completa. É o caso de passagens em *fugato* e de algumas entradas canônicas onde o dobramento empresta uma determinada sonoridade ao discurso musical. Ocorrem dobramentos por quase toda a obra, mas foram desconsiderados aqueles que não chegam a constituir uma característica marcante. É o que acontece sobre passagens em que o baixo vocal e orquestral executam linhas assemelhadas, mas o restante do coro e orquestra notadamente fazem entre si outras figurações. Pode-se dizer o mesmo em relação a passagens onde o compositor emprega somente sustentação harmônica, sem nenhuma outra idéia ou estrutura marcante ou em certas passagens de arremate. Os dobramentos entre instrumentos não foram levantados e os uníssonos gerais, dobramentos de qualquer maneira, serão comentados a parte.

6.5.7. Uníssonos gerais

Os uníssonos gerais, ou seja, em *tutti*, são estruturas que emprestam grande “força” ao discurso musical, e são empregados por Antônio dos Santos Cunha quando aparentemente deseja expressar de forma vigorosa algum sentimento dado pelo texto litúrgico que poderia ser definido com um “bradar” da multidão ou outro tipo de clamor.

Ocorrência de uníssonos gerais					
1º Noturno		2º Noturno		3º Noturno	
1º responso		4º responso		7º responso	
1ª prece	x	4ª prece	x	7ª prece	
1º verso		4º verso		7º verso	
2º responso		5º responso	x	8º responso	
2ª prece		5ª prece		8ª prece	
2º verso		5º verso		8º verso	x
3º responso		6º responso		9º responso	
3ª prece		6ª prece		9ª prece	
3º verso		6º verso		9º verso	

Quadro 09: ocorrência de uníssonos gerais nos R4FS.

São considerados uníssonos gerais não só aqueles que ocorrem entre coro e orquestra, mas também aqueles que acontecem somente entre os instrumentos da orquestra, mesmo que ocorram de modo rigoroso por poucos compassos, como é o caso do verso 8°. É mais comum que os uníssonos ocorram nos primeiros compassos dos responsos, mas são encontrados também no meio do discurso musical. Costumam não durar mais do que alguns compassos, mas são importantes no contexto da obra.

6.5.8. Progressões harmônicas

As progressões harmônicas são estruturas recorrentes nos *Responsórios* e costumam estar associadas a começos de seções e subseções. Ocorrem com movimentação tanto ascendente quanto descendente, mas estas últimas prevalecem.

Emprego de progressões harmônicas					
1º Noturno		2º Noturno		3º Noturno	
1º responso		4º responso		7º responso	x
1ª prece		4ª prece		7ª prece	
1º verso		4º verso		7º verso	x
2º responso	x	5º responso		8º responso	
2ª prece		5ª prece		8ª prece	x
2º verso		5º verso		8º verso	x
3º responso		6º responso		9º responso	
3ª prece	x	6ª prece	x	9ª prece	x
3º verso		6º verso		9º verso	

Quadro 10: emprego de progressões harmônicas nos R4FS.

6.5.9. Pedal

Antônio dos Santos Cunha empregou em diversas passagens notas pedais, de efeito expressivo e habitualmente em reforço a uma idéia dramática ditada pelo texto litúrgico. Aparecem tanto em notas longas ou ritmicamente, e foi escrito para vários instrumentos, sejam eles graves ou agudos. Não é comum seu emprego por trechos muito longos.

Emprego de nota pedal					
1º Noturno		2º Noturno		3º Noturno	
1º responso		4º responso	x	7º responso	x
1ª prece		4ª prece		7ª prece	
1º verso		4º verso		7º verso	
2º responso	x	5º responso	x	8º responso	
2ª prece		5ª prece		8ª prece	
2º verso		5º verso		8º verso	
3º responso	x	6º responso	x	9º responso	
3ª prece		6ª prece		9ª prece	
3º verso		6º verso	x	9º verso	

Quadro 11: emprego de nota pedal nos R4FS.

6.5.10. Melodia acompanhada

Emprego de melodia acompanhada					
1º Noturno		2º Noturno		3º Noturno	
1º responso		4º responso	x	7º responso	x
1ª prece		4ª prece		7ª prece	
1º verso		4º verso	x	7º verso	
2º responso	x	5º responso	x	8º responso	
2ª prece		5ª prece		8ª prece	
2º verso	x	5º verso	x	8º verso	x
3º responso		6º responso		9º responso	
3ª prece		6ª prece		9ª prece	
3º verso	x	6º verso	x	9º verso	

Quadro 12: emprego de melodia acompanhada nos R4FS.

A melodia acompanhada é um recurso importante nos *Responsórios*, entretanto, foram assim considerados somente os trechos que envolvessem menor relevo dos instrumentos acompanhadores. Partes com grande número de dobramentos, muitos comentários instrumentais, ou passagens muito curtas não foram consideradas como melodia acompanhada, uma vez que não ajudam a configurar a percepção deste recurso composicional.

6.5.11. Sustentação harmônica pelo coro

Trata-se de uma estrutura onde a melodia principal é colocada a cargo dos instrumentos enquanto o coral faz apenas sustentação harmônica, empregando graus conjuntos nos seus movimentos melódicos. Esse recurso composicional foi largamente empregado por compositores sanjoanenses posteriores (VIEGAS, 2004).

Emprego de sustentação harmônica pelo coro				
1º Noturno		2º Noturno		3º Noturno
1º responso	x	4º responso	7º responso	x
1ª prece		4ª prece	7ª prece	
1º verso		4º verso	7º verso	
2º responso	x	5º responso	8º responso	
2ª prece		5ª prece	8ª prece	
2º verso	x	5º verso	8º verso	
3º responso		6º responso	9º responso	x
3ª prece		6ª prece	9ª prece	
3º verso		6º verso	9º verso	

Quadro 13: emprego de sustentação harmônica pelo coro nos R4FS.

6.6. Figuras de retórica musical

Antônio dos Santos Cunha utiliza diversas figuras de retórica musical para dar ênfase a determinados estados de espírito ou relevo a passagens dramáticas. Emprega artifícios de retórica livre, como o *staccato* sobre a frase litúrgica, “vieram com paus e pedras³¹”, na prece do responsório 9º, ou mesmo o *fugato* da prece 2ª, sobre o texto “fugireis e serei imolado por vós³²”, ou mesmo no perfil ascendente sobre o texto “enforcou-se³³” no final da prece 4ª. Tal emprego de retórica foi identificado em todas as obras do compositor consultadas para esta pesquisa.

³¹ “*Cum gladiis et fustibus*”.

³² “*Vos fugam capietis et ego vadam imolari pro vobis*”.

³³ “*Se suspendit*”.

Pode ser também uma sutileza retórica a estrutura empregada no começo do responso 6º, que começa com um compasso de orquestra em uníssono, para em seguida entrarem todas as vozes, menos uma, sobre o texto “um dos meus discípulos me trairá hoje³⁴”. A ausência do tenor, cuja entrada acontece três compassos depois pode significar a ausência de Judas, quando este se retira para consecução da traição.

Se o emprego de retórica livre demonstra a sensibilidade do compositor em relação aos elementos da liturgia e com sua obra, o emprego de figuras retóricas sistematizadas demonstra a profundidade do seu conhecimento teórico. Devido ao grande número delas e ao fato de que algumas classificações poderem chegar a ser conflitantes e pouco claras, foram listadas somente as figuras que forneceram maior identidade aos *Responsórios*, com o objetivo de gerar maior compreensão da obra. Foi usado como referência principal o verbete *Rethoric* do *New Grove Dictionary* (SADIE, 2001).

6.6.1. *Passus duriusculus*

Emprego do <i>passus duriusculus</i>					
1º Noturno		2º Noturno		3º Noturno	
1º responso		4º responso		7º responso	
1ª prece		4ª prece		7ª prece	
1º verso		4º verso		7º verso	
2º responso		5º responso		8º responso	
2ª prece		5ª prece		8ª prece	
2º verso	x	5º verso		8º verso	
3º responso		6º responso		9º responso	
3ª prece		6ª prece		9ª prece	
3º verso	x	6º verso	x	9º verso	

Quadro 14: emprego do *passus duriusculus* nos R4FS.

Devido às características próprias dos *Responsórios*, que retratam momentos dramáticos da paixão de Cristo, a figura *passus duriusculus*, expressando pesar e angústia tem destaque. Apresenta especial importância e força nos R5FS, mas é empregado com

³⁴ “Unus ex discipili tradet me hodie”.

muita propriedade nos R4FS. Nos R6FS o compositor emprega somente notas de passagem, sem configurar uma característica retórica típica.

6.6.2. Patopéia

Emprego do patopéia					
1º Noturno		2º Noturno		3º Noturno	
1º responso		4º responso		7º responso	
1ª prece		4ª prece	x	7ª prece	
1º verso	x	4º verso		7º verso	
2º responso		5º responso		8º responso	
2ª prece	x	5ª prece	x	8ª prece	x
2º verso	x	5º verso		8º verso	x
3º responso		6º responso		9º responso	
3ª prece		6ª prece		9ª prece	
3º verso	x	6º verso	x	9º verso	

Quadro 15: emprego de patopéia nos R4FS.

Esta é uma figura retórica apreciada pelo compositor. Não chega, na maioria das vezes, a criar longos trechos onde a patopéia imprima uma característica motívica central, mas seu emprego é quase sempre destacado pelos efeitos que consegue obter. Aparece sempre associada a passagens litúrgicas onde a dramaticidade é especialmente intensa, preferindo sua construção com os instrumentos, não obstante também empregá-la eventualmente com as vozes. Expressa terror, dramaticidade, medo ou tristeza.

6.6.3. Catábase

Esta figura é das mais comuns nos *Responsórios*, entretanto só foram consideradas como catábase as escalas descendentes que imprimiram característica determinante na construção do discurso musical, ou que se estenderam por maior número de compassos, criando assim um fenômeno musical menos passageiro. Desta forma, passagens melismáticas sem conexão com texto, arremates simples e transições não foram consideradas. Habitualmente expressam sentimentos ou imagens negativas.

Emprego de catábase					
1º Noturno		2º Noturno		3º Noturno	
1º responso		4º responso		7º responso	
1ª prece	x	4ª prece	x	7ª prece	
1º verso		4º verso		7º verso	
2º responso		5º responso		8º responso	
2ª prece		5ª prece		8ª prece	
2º verso	x	5º verso	x	8º verso	
3º responso		6º responso		9º responso	
3ª prece		6ª prece	x	9ª prece	
3º verso		6º verso		9º verso	

Quadro 16: emprego de catábase nos R4FS.

6.6.4. Anábase

Assim como a catábase, esta figura retórica foi empregada em momentos de exaltação dramática. Só foram consideradas anábases as passagens em escalas ascendentes mais marcantes na construção do discurso musical ou as que se estenderam por trechos mais longos. Melismas, impulsos e outros tipos de comentários musicais breves não foram considerados. Pode indicar passagens com sentimentos mais elevados.

Emprego de anábase					
1º Noturno		2º Noturno		3º Noturno	
1º responso		4º responso		7º responso	
1ª prece	x	4ª prece		7ª prece	
1º verso		4º verso	x	7º verso	
2º responso		5º responso		8º responso	
2ª prece		5ª prece		8ª prece	
2º verso		5º verso		8º verso	
3º responso		6º responso		9º responso	
3ª prece		6ª prece	x	9ª prece	
3º verso		6º verso		9º verso	

Quadro 17: emprego de anábase nos R4FS.

6.6.5 Outras figuras

Outras figuras foram empregadas por Antônio dos Santos Cunha. Algumas dessas apresentam maior complexidade em relação à possibilidade de se identificar a

intencionalidade do compositor no seu emprego, como a palilogia, cuja estrutura baseada na repetição pode estar baseada em suas tendências estilísticas, sendo empregada por esta razão e não por uma intenção retórica. O mesmo se pode dizer da figura *clímax*, que pode se esconder em progressões harmônicas, bem como de muitas outras como as figuras *suspiratio*, as várias que são chamadas genericamente de *hipotiposis* (SADIE, 2001), *prolongatio* e etc.

Uma figura que chama atenção pela sua clara intencionalidade é a *saltus duriusculus*, saltos melódicos dissonantes, maiores que a sexta menor e que expressam surpresa ou dúvida³⁵. É empregado em momentos específicos, em sua maioria nos solos vocais, apesar de ocorrer mais amiúde nos responsos e nas preces. É o que se pode ver na última seção do 6º responso, cc. 25, em entradas canônicas do coro com efeito interessante (ex. 58, p. 133). Pode se observar que é uma figura empregada sobre uma estrutura mais marcante, o cânone.

6.7. Descrição geral dos *Responsórios*

A despeito das referências musicais que se relacionam entre si, os *Responsórios* não soam repetitivos. De certa forma, os R4FS aparentam ser o manancial das fontes que foram empregadas nos demais, o que se pode deduzir observando algumas referências musicais. É o que acontece no responsório 9º dos R5FS, cujo primeiro compasso é uma evocação do primeiro compasso do responsório 5º dos R4FS. Também outras evocações são feitas nos R6FS: em seu responso 1º pode se observar muita semelhança com os primeiros compassos do responsório 6º dos R4FS; o verso 1º dos R6FS possui compassos que se assemelham a trechos dos versos 4º e 9º dos R4FS; o responso 2º dos R6FS tem elementos do verso 7º; o verso 7º dos R6FS apresenta elementos do verso 8º dos R4FS; o

³⁵ Por isso também chamado por alguns autores de *exclamatio*. (SADIE, 2001).

responso 8º dos R6FS apresenta variações de temas e estruturas encontradas nos resposos 5º e 9º dos R4FS e no responso 9º dos R5FS; o cc. 20 do verso 2º dos R6FS evoca harmonia do verso 9º dos R4FS.

O emprego de figuras de retórica é comum a todos os *Responsórios*, bem como uma série de estruturas, como as cadências de $\frac{6}{4}$ sobre o V grau, procedimentos imitativos, encadeamentos harmônicos, resoluções, apojaturas duplas e etc. Pode-se citar como exemplo o emprego de dois compassos a capela no 2º responso dos R4FS e no responso 9º dos R6FS, em configuração semelhante.

Uma característica que distingue os R4FS dos demais é o emprego mais extensivo de *fugatos* e de solos vocais mais virtuosísticos, bem como oferece mais espaços para a execução de cadências solísticas.

Os R5FS, por sua vez, apresentam recursos de retórica musical mais evidentes, como os longos trechos construídos em *passus duriusculus* nas preces 4ª e 5ª, que atestam o amadurecimento de seu compositor. É o que também demonstram alguns trechos com construções musicais que não apresentam idéias melódicas claras, mas que procuram criar efeitos dramáticos eloqüentes a serviço do texto. Também apresenta maior quantidade de uníssonos entre coro e orquestra, bem como emprega mais intensivamente entradas canônicas, onde trechos melódicos de um ou dois compassos são repetidos literalmente. Seus solos são menos virtuosísticos, mas ainda assim muito expressivos e emprega maior número de seções de unidades funcionais em compassos compostos.

Os R6FS podem ser considerados como os que apresentam menos recursos de retórica musical, sendo mais inventivo em relação ao emprego de solos para dois e três solistas. Neles o compositor emprega menos o contraponto e mais a melodia acompanhada, o que o faz ter um perfil algo diferenciado dos demais.

7. ANÁLISE FORMAL DOS *RESPONSÓRIOS PARA QUARTA FEIRA SANTA*

De maneira geral, algumas estruturas empregadas em sua construção se repetem. Os compassos de preferência são os simples, com exceção do compasso composto 6/8 no responsório 8°. Predominam os binários e quaternários, sendo que os ternários são empregados somente em quatro seções de unidades funcionais. Deve-se observar ainda que a prece do responsório 2° emprega o compasso C , exceção dentre as demais, que empregam o 2/4.

Resp.	Ton.	Comp.	Andamento	Incipit	Vozes	Observações
I	F	2/4	<i>Grave</i>	<i>In monte Olivetti</i>	<i>tutti</i>	
Prece	F	2/4	<i>Piu mosso</i>	<i>Spiritus quidem</i>	<i>tutti</i>	
Verso	Dm	3/4	<i>Andante</i>	<i>Vigilate et orate</i>	C,T,B	
II	Cm	C	<i>Andantino</i>	<i>Tristis est anima mea</i>	<i>tutti</i>	
Prece	Cm	C	<i>Piu mosso</i>	<i>Vos fugam capietis</i>	<i>tutti</i>	
Verso	Eb	C	<i>Adagio</i>	<i>Ecce appropinquat hora</i>	C	
III	Bb	3/4	<i>Andante</i>	<i>Ecce vidimus</i>	<i>tutti</i>	
Prece	Bb	2/4	<i>Piu mosso</i>	<i>Cujus livore</i>	<i>tutti</i>	
Verso	Gm	C	<i>Adagio</i>	<i>Vere languores</i>	S,T	
IV	C	C	<i>Andante</i>	<i>Amicus meus</i>	<i>tutti</i>	
Prece	Cm	2/4	<i>Piu mosso</i>	<i>Infelix praetermisit</i>	<i>tutti</i>	
Verso	Am	C	<i>Adagio</i>	<i>Bonum erat</i>	B	
V	Dm	C	<i>Andante</i>	<i>Judas mercator pessimus</i>	<i>tutti</i>	
Prece	Dm	2/4	<i>Piu mosso</i>	<i>Denariorum numero</i>	<i>tutti</i>	
Verso	Bb	C	<i>Largo</i>	<i>Melius illi erat</i>	T	
VI	G	3/4	<i>Moderato</i>	<i>Unus ex discipulis</i>	<i>tutti</i>	
Prece	G	2/4	<i>Piu mosso</i>	<i>Melius erat</i>	<i>tutti</i>	
Verso	C	C	<i>Andante molto</i>	<i>Qui intingit</i>	S	
VII	F	3/4	<i>Adagio Piu</i>	<i>Eram quasi agnus</i>	<i>tutti</i>	Não há indicação de que o verso seja para <i>tutti</i> ou quarteto solista
Prece	F	2/4	<i>mosso</i>	<i>Venite mitamus</i>	<i>tutti</i>	
Verso	Dm	C	<i>Andante</i>	<i>Omnes inimici</i>	[<i>tutti</i>]	
VIII	Am	6/8	<i>Andante</i>	<i>Uma hora non</i>	<i>tutti</i>	
Prece	Am	2/4	<i>Assai</i>	<i>Vel judam non videtes</i>	<i>tutti</i>	
Verso	C	C	<i>Allegro vivace</i>	<i>Quid dormistis</i>	S	
IX	Eb	C	<i>Grave</i>	<i>Seniors populi</i>	<i>tutti</i>	
Prece	Eb	2/4	<i>Allegro</i>	<i>Jesum dolo tenerent</i>	<i>tutti</i>	
Verso	Cm	C	<i>Andante</i>	<i>Colegerunt pontifices</i>	C,T,B	

Quadro 18: indicações das tonalidades, compassos, andamentos empregados e *incipit*.

Podem-se ver no quadro acima, as tonalidades, compassos e andamentos empregados. S, C, T ou B são indicações do emprego de soprano, contralto, tenor e baixo,

respectivamente, sempre se referindo a vozes solistas. O termo *tutti* refere-se sempre ao coro a quatro vozes.

Cada responsório foi escrito em tonalidades próximas, empregando principalmente os relativos maiores e menores, procedimento que também se estendeu aos demais responsórios dos R5FS e R6FS. A exceção notável é a prece do responsório 4º que se apresenta na tonalidade homônima à da resposta. O responsório 6º apresenta a prece na tonalidade da dominante, o que é menos comum nos *Responsórios*.

Nessa análise, foi empregado o termo seção, com sentido musical, podendo ser dividida em subseções. Estas não devem ser confundidas com as seções de unidade funcional, que são os responsos, preces e versos, cuja função é litúrgica.

7.1. Responsório 1º

7.1.1. Responso

Começa com uma introdução instrumental de 17 compassos, que será repetida, porém com a intervenção do coro.

The image displays a musical score for the first response of the first responsory. It consists of six staves: Soprano, Alto, Tenor, Baixo, Violino I, and Violino II. The first four measures (measures 1-4) show the instrumental introduction by Violino I and II, with dynamics *f* and *p*. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Baixo) are silent in these measures. In measures 18-21, the vocal parts enter with the lyrics "In - Mon - te", and the instrumental parts repeat the introduction. The score is in 2/4 time and B-flat major.

Exemplo 01: compassos iniciais da introdução instrumental e sua repetição.

No exemplo 01, pode-se ver à esquerda os cc. 1 a 4 do responso 1º, onde é apresentado o tema inicial da obra pelo violino I. Em seguida, pode-se ver os cc. 18 a 21,

que correspondem à entrada do coral, sobre a repetição do tema apresentado inicialmente. Observa-se um fato interessante, que é a entrada das vozes antes do término do primeiro motivo. O coral não apresenta um tema propriamente e sim, faz sustentação harmônica em poucos compassos. A parte instrumental não é repetida integralmente: os últimos compassos da introdução preparam a repetição, enquanto os últimos da repetição conduzem para uma outra seção, onde o compositor começa a empregar progressões harmônicas simétricas e estruturas homofônicas.

Pode-se dizer que Antônio dos Santos Cunha estruturou o responso em duas seções: a introdução e sua repetição com alterações é a primeira seção; deste ponto até o final do responso a segunda. É oportuno lembrar que essa divisão em seções é apenas didática e busca a compreensão da obra, sem contudo, inferir que o compositor as tenha pensado com esse mesmo rigor de análise.

The musical score is a page from a score, showing the entry of the choir and the end of the first section of the response. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Cor Anglais (Cor.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The vocal parts have lyrics in Portuguese: "In Mon-te O-li-ve-ti-o-ra vit, o-ra-vit in Mon-te, o-ra-vit ad Pa-trem:". The instrumental parts feature dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation like trills (*tr*).

Exemplo 02: entrada do coro e arremate da primeira seção do responso 1º.

A primeira seção poderia ser dividida em duas subseções, condicionadas pela orquestração de cada parte. A primeira subseção seria a introdução instrumental e a segunda subseção a intervenção do coro sobre a repetição da introdução e o arremate da subseção que conduz para a região do relativo, Fá maior.

A divisão em seções nesse responso 1º observa não somente o elemento musical, mas também o elemento textual, que ajuda a caracterizar o pensamento do compositor. A primeira seção emprega o texto “No Monte das Oliveiras suplicou ao Pai³⁶”. A mudança de texto e de estruturas musicais ajuda a caracterizar a divisão em seções, enquanto a mudança puramente musical ajuda a caracterizar as subseções.

Empregando também dominantes individuais, a segunda seção apresenta a harmonia que conduz para a região do relativo Ré menor da tonalidade principal, mas sem configurar uma modulação exatamente (ex. 03).

Exemplo 03: primeiros compassos da segunda seção do responso 1º.

³⁶ “*In monte Olivetti oravit ad patrem*”.

É interessante o uso do acorde da dominante da dominante, Sol maior com sétima, numa fermata, cujo efeito é ainda mais suspensivo. É um reforço da retórica musical sobre a retórica textual. Para ser ainda mais efetiva, o compositor coloca a fermata sobre a sílaba *me* da frase, que traduzida diz: “Pai, se possível, afaste de mim este cálice³⁷”. Ainda mais interessante é a resolução desse acorde, na dominante principal, porém com sétima no baixo, que reforça a tensão do momento litúrgico que essa passagem representa e prepara o retorno à tonalidade principal bem como a chegada à frase conclusiva que prepara o final do responso (ex. 04).

The musical score for Example 04 consists of ten staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Clarinet/Bassoon (Cl. Bs.), Cor Anglais (Cor.), and Soprano (S.). The next four staves are for voices: Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Soprano (S.). The bottom two staves are for strings: Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II). The lyrics for the vocal parts are: "ca - lix is - te, tran - se-at a me ca - lix is - - - - te,". The score includes dynamic markings such as *p*, *ringf.*, and *pp*, and a fermata over the word "me" in the vocal lines.

Exemplo 04: fermata e *codeta* instrumental concluindo o responso 1º.

Pode-se observar também no exemplo 04 uma *codeta* instrumental, que apresenta perfil melódico descendente, arpejos de trompa e alguns elementos motivicos já

³⁷ “*Pater si fieri potest transeat a me calix iste*”.

apresentados no decorrer do trecho. Trata-se de uma estrutura recorrente nos *Responsórios*, sendo este um exemplo bem típico.

7.1.2. Prece

57 **Piu Mosso**

S
Spi - ri - tus qui - dem promp - tus est, promp - - - tus est Spi - ri - tus

A
promp - tus est, Spi - ri - tus qui - dem prom - ptus est Spi - ri - tus

T
Spi - ri - tus qui - dem promp - tus est, promp - - - tus est.

B
promp - - - tus est Spi - ri - tus qui - dem Spi - ri - tus

Exemplo 05: entradas dos temas do *fugato* da prece 1^a.

No exemplo 05 pode-se ver o início da prece do responsório 1^o, onde estão as quatro entradas de um *fugato*. Pode-se observar que o tema apresentado inicialmente pelo soprano é reapresentado pelo tenor, com alteração do contorno melódico nas primeiras notas. O mesmo processo acontece nas entradas do tema no contralto e no baixo. Pode-se perceber também, que, apesar das entradas cerradas que poderiam lembrar um *stretto*, a idéia é harmônica, uma vez que o compositor harmoniza a segunda entrada e as subseqüentes, mantendo o mesmo campo harmônico. A tonalidade não muda, mas as entradas conduzem para os graus mais característicos do modo (I, IV e V).

Uma segunda seção começa a partir de uma hábil condução com repetições de um fragmento melódico inconclusivo, na verdade um “impulso” que lembra a figura retórica *repetitio*.

The image shows a musical score for Example 06. It consists of eight staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The bottom four staves are for instrumental parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal parts enter at measure 64 with the word 'est.' and then sing 'Spi - ri - tus qui - dem' in unison. The instrumental parts feature a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with a forte (f) dynamic. The score ends at measure 68.

Exemplo 06: impulso com repetições e uníssono.

Antônio dos Santos Cunha não faz modulações nessa parte, mas emprega fartamente acordes dominantes substitutos (Mi diminuto e Si diminuto). Emprega também um *tutti* em uníssono (uníssono geral), A dinâmica é *f* e o texto diz: o espírito está preparado³⁸. O efeito dramático é reforçado pelos próximos compassos, estes em dinâmica *p*, pela melodia descendente em semitons na figura retórica *passus duriusculus*, sobre o texto que diz: “mas a carne é fraca”³⁹. Mais interessante é o final da prece, em que nas repetições desse texto é empregado o acorde da subdominante menor (Si bemol) da tonalidade Fá maior, na qual o trecho termina, com indicação dinâmica *pp* (ex. 07).

³⁸ “*Spiritus quidem promptus est*”.

³⁹ “*Caro autem infirma*”.

80 *p*

S ca-ro au-tem in-fir - ma ca - - - ro in - fir - - - ma.

A ca-ro au-tem in-fir - ma ca - - - ro in - fir - - - ma.

T ca-ro au-tem in-fir - ma ca - - - ro in - fir - - - ma.

B ca-ro au-tem in-fir - ma ca - - - ro in - fir - - - ma.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

V.a. *pp*

V.c. *pp*

Exemplo 07: *passus duriusculus* e o acorde da subdominante menor, Si bemol.

7.1.3. Verso a três

O verso 1º, um terceto para contralto, tenor e baixo solistas, em Ré menor, conta também com uma pequena introdução instrumental onde o tema principal é executado pelos primeiros violinos. Um fato curioso é que o tema apresentado na introdução somente pelo violino é repetido pelo contralto, mas a frase musical nessa feita é concluída pelo tenor. Pode-se observar também a analogia deste tema com a linha do violino no cc. 3 do responso (ex. 01)

Violino I

Exemplo 08: melodia inicial, executada pelo primeiro violino, verso 1º.

Exemplo 09: cc. 99 a 105, onde se vê a melodia inicial desmembrada entre contralto e tenor.

Como se pode ver nos exemplos 08 e 09, o contralto executa uma variação baseada na conclusão da melodia do violino, enquanto o tenor completa a frase, a partir da nota Ré, uníssonos com o contralto.

Exemplo 10: entrada do baixo vocal, verso 1º.

A entrada do baixo é em uníssonos com violas e em oitavas com o baixo instrumental e o violino I a partir daí apresenta um outro tema, em *staccato*, conduzindo à uma região onde os diálogos vocais e o emprego de acordes diminutos criam um clima

dramático denso. Os sopros dobram as vozes, alternado os solos com o acompanhamento e sem fazê-lo de forma rígida: ora flauta dobra contralto, ora o tenor, bem como o clarinete faz o mesmo procedimento.

118

Fl. *f* *p* *f*

Cl. Bb. *f* *p* *f*

Cor. *f* *p*

A *f* *p* *f*
te vi - gi la - te et o - ra - te ut

T *f* *p* *f*
te vi - gi la - te et o - ra - te ut

B *f* *p* *f*
te vi - gi la - te et o - ra - te ut

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

Vln. II *f* *p*

Va. *f* *p*

Vcl. *f* *p*

Exemplo 11: início da segunda seção, verso 1º.

Uma segunda seção, com ritmo harmônico mais rápido e marcado por rarefações passageiras na densidade orquestral acentua ainda mais o caráter dramático do texto (ex. 11). Os motivos do acompanhamento empregados pelo violino II e violas no começo do verso são reaproveitados no seu final, concluindo essa seção de unidade funcional (ex. 12).

The musical score for Example 12 consists of seven staves. The top three staves are for vocal parts: Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each vocal line has the lyrics 'o - - - - - nem.' with a fermata over the final note. The bottom four staves are for instrumental parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vlc.). The instrumental parts feature rhythmic patterns and melodic lines. A rehearsal mark '128' is placed at the beginning of the instrumental section.

Exemplo 12: conclusão do verso 1º.

7.2. Responsório 2º

7.2.1. Responso

O responso 2º, em Dó menor, apresenta um claro conceito de melodia acompanhada, essa apresentada pelo violino I, sendo que as demais cordas empregam um motivo rítmico. A flauta apresenta um intervalo melódico repetitivo de segunda menor descendente, que soa como apoiatura sobre os acordes. Os compassos iniciais repetem a idéia de introdução instrumental, e novamente, a entrada do coral se dá sobre a repetição dessa introdução, mas as vozes do coro fazem preenchimento harmônico: o solo permanece com o violino I e clarinete. O contralto foge um pouco do simples acompanhamento, ao aludir à melodia nos seus primeiros cinco compassos, bem como realizando apoiaturas.

Pode-se ver nesse trecho, um tipo de dissonância que Antônio dos Santos Cunha emprega com muita frequência: a apojetura com resolução em uníssono ou em oitava (ex. 13, cc. 13).

Exemplo 13: entrada do coro, resposta 2^o.

O ritmo do acompanhamento na introdução serve de material para todo o trecho, onde o compositor utiliza a idéia de “perguntas e respostas” entre as vozes do coro com efeito dramático.

Nesse responsório, o compositor emprega em quatro compassos o coro a capela, um recurso do qual lançou mão muito poucas vezes nos *Responsórios*⁴⁰. Nesse caso, as duas intervenções são de dois compassos cada uma e recebem respostas simétricas pela orquestra, como se pode ver no exemplo 14.

⁴⁰ Também emprega vozes a capela no Credo a 5 Vozes, mas por 21 compassos no *Benedictus*..

FL. *dolce.*

Cl. B \flat *dolce.*

Cor. Eb

S
tris - tis est a - ni - ma me - a, tris - tis est - a - ni - ma me - a us - que

A
tris - tis est a - ni - ma me - a, tris - tis est - a - ni - ma me - a us - que

T
tris - tis est a - ni - ma me - a, tris - tis est - a - ni - ma me - a us - que

B
tris - tis est a - ni - ma me - a, tris - tis est - a - ni - ma me - a us - que

Vln. I *dolce.*

Vln. II *dolce.*

Vla. *dolce.*

Vlc.

Exemplo 14: coro a capela.

O coro a capela marca o começo do que se poderia chamar de segunda seção, dramática e movimentada, onde se ouve inicialmente uma progressão harmônica, estruturada em “perguntas e respostas” entre os baixos e o restante do coro.

Cor. Eb

S
f us - que ad mor - - - tem *p* sus - ti - ne - te hic *f* sus - ti - ne - te hic *p* et vi - gi - la te vi - gi - la te

A
us - que ad mor - - - tem sus - ti - ne - te hic, sus - ti - ne - te et vi - gi - la - te, vi - gi - la te,

T
us - que ad mor - - - tem sus - ti - ne - te hic, sus - ti - ne - te et vi - gi - la - te, vi - gi -

B
us - que ad mor - - - tem, sus - ti - ne - te, sus - ti - ne - te, sus - ti - ne - te, sus - ti - ne - te et vi - gi - la - te - - vi - gi - la - te me - cum,

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

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

Vla. *f* *f* *p*

Exemplo 15: compassos iniciais da segunda seção.

Uma segunda progressão, empregando outros motivos dá seqüência ao trecho, com destaque para a linha de soprano e baixo, no esquema de “perguntas e respostas”.

Exemplo 16: progressões harmônicas no responso 2°.

7.2.2. Prece

A prece do responsório 2° apresenta um *fugato* mais típico, mais polifônico e com mudanças tonais nas diversas entradas do tema, que marcam uma primeira seção. Como se pode ver no exemplo 17, o contralto⁴¹ apresenta o tema em Dó menor, o soprano em Sol maior, o baixo em Dó menor e o tenor em Fá menor (graus I, V, I, IV), fato que corresponde ao uso habitual das tonalidades nas entradas das vozes de uma *fuga* tradicional.

⁴¹ Pode-se observar que o tema lembra uma passagem do Hino Nacional Brasileiro.

40 **Piu mosso**

S
Vos fu - gam - ca - pi - e - tis, vos fu - gam, vos

A
Vos fu - gam ca - pi - e - tis, vos fu - gam ca - pi - e - tis, vos

T
fu - gam - ca - pi -

B
Vos fu - gam - ca - pi - e - tis, vos

Exemplo 17: *fugato* da prece 2^a.

Aqui também, o material rítmico dos *fugatos* servirá para a construção de outras partes do verso, sem um desenvolvimento propriamente dito, mas numa estrutura típica do compositor: a escrita contrapontística que ao cabo de alguns compassos vai dando lugar a uma construção mais homofônica.

Nos *fugatos* as vozes do coro são habitualmente dobradas pelas vozes da orquestra, sem uma rigidez a respeito de quem dobra quem. Nessa prece o violino I dobra o contralto, o violino II dobra o soprano, construção menos previsível, enquanto o baixo instrumental dobra o baixo vocal e as violas dobram o tenor, o que é mais habitual. Depois de alguns compassos tais dobramentos mudam de vozes, recurso que Antônio dos Santos Cunha emprega frequentemente.

Uma segunda seção é marcada pelo emprego de progressão harmônica sobre o solo do naipe dos baixos, sendo dobrado por viola e baixo instrumental. Essa construção chega a um trecho homofônico conclusivo, baseado em repetições e com o emprego do V grau com $\frac{6}{4}$ em cadência, finalização típica do compositor. Termina com *codeta* instrumental.

Fl.

Cl. Bb.

Cor. Eb.

S.
e - go va - dam im - mo - la - ri pro - vo - bis e - go va dam im - mo - la - ri pro - vo - - - bis.

A.
e - go va - dam pro - vo - bis e - go va dam im - mo - la - ri pro - vo - - - bis.

T.
e - go va - dam im - mo - la - ri pro - vo - bis e - go va dam im - mo - la - ri pro - vo - - - bis.

B.
la - - - - - ri - pro - vo - bis e - go va dam im - mo - la - ri pro - vo - - - bis.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vlc.

Exemplo 18: solo dos baixos e repetições melódicas preparando a conclusão da prece 2ª.

7.2.3. Verso solo

O verso 2º começa também com uma introdução instrumental que apresenta a melodia que será desenvolvida pelo contralto solista.

C.
Ec-ce a-pro-pinquat ho-ra, ec-ce a-pro-pin-quat ho-ra

Exemplo 19: tema principal, cc. 79 a 84.

Pode-se observar no exemplo 19 o tema inicial apresentado pelo solista e sua repetição tonal, na região da dominante. O primeiro salto descendente lembra o tema inicial do verso do responsório 3º (ex. 27, p. 108), que diferentemente deste apresenta um salto de quarta, entretanto, é interessante observar a relação tonal entre esses dois versos: estão em tonalidades relativas.

Fl. *p*

Cl.B. *p*

Cor. Eb

C. *p*
ho - mi - nis tra - de - tur, Fi - li - us ho - mi - nis tra - de - tur in ma - nus pec - ca - to - rum, in

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Exemplo 20: comentário instrumental e melodia acompanhada.

Essa parte do solo apresenta trechos estruturados como melodia acompanhada, pontuada por comentários orquestrais nas madeiras (ex. 20), o que ajuda a caracterizar uma primeira seção, que vai até a fermata do cc. 106 (ex. 21).

Fl. *fp*

Cl.B. *fp*

Cor. Eb *fp*

C. *fp*
ma - nus pec - ca - to - rum, Fi - li - us ho - mi - nis tra - de - tur, a -

Vln. I *fp* *dolce*

Vln. II *fp* *dolce*

Vla. *fp* *dolce*

Vc. *fp*

Exemplo 21: melodia acompanhada e comentários instrumentais.

Além de alguns motivos da primeira seção, outros materiais foram empregados numa segunda seção que começa a partir da indicação *dolce* (ex. 21). É o caso das passagens melismáticas que exigem agilidade do intérprete, bem como notas agudas e saltos de mais de uma oitava e das apojeturas com dobramentos pela orquestra (ex. 22).

C. ma - - - - - nus pec - ca - to - - - - - rum.

Exemplo 22: cc. 119 a 123, melismas e saltos no solo de contralto, verso 2º.

Fl. *rinf. dolce* *f* *dolce* *tr*

Cl. Bb *rinf. dolce* *f* *dolce*

Cor. Eb *rinf.*

C. pro - pin - quat... ho - ra Fi - li - us ho - mi - ne tra - de - tur in ma - - - - - nus... pec - ca - to - rum. Ec - ce a - pro - pin - quat...

Vln. I *rinf. dolce* *f* *dolce*

Vln. II *rinf. dolce* *f* *dolce*

Vla. *rinf. dolce* *f* *dolce*

Vc. *rinf.* *f*

Exemplo 23: apojeturas e dobramentos.

Uma terceira seção começa na anacruse do cc. 109, que além de apresentar passagens melismáticas onde o solista pode exhibir sua técnica, é construída também com o emprego de diversas apojeturas que dão uma sonoridade característica para o solo e para o restante da orquestra. O verso é concluído com uma *codeta* instrumental que emprega motivos já expostos.

7.3. Responsório 3º

7.3.1 Responso

Nesse responso o compositor abre mão da introdução instrumental, mas emprega um pedal com a nota Si bemol, nas trompas, no baixo instrumental e nas vozes masculinas. Violino I, viola, soprano e flauta fazem dobramentos ou uníssono da mesma linha melódica enquanto clarinete e contralto executam sexta abaixo uma segunda voz. Essa construção faz com que soem três blocos distintos e muito sonoros.

The image shows a musical score for the first measures of the 3rd response. The score is written for a full orchestra and vocal ensemble. The instruments and voices included are Flauta, Clarinete Bb, Trompa em Bb, Soprano, Alto, Tenor, Baixo, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncelo. The music is in 3/4 time and B-flat major. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Baixo) have lyrics in Portuguese: "Ec - ce vi - di - mus e - um non ha - ben - tem spe - ci - em ne - que de - co - rem as - pec - tus". The instrumental parts (Flauta, Clarinete Bb, Trompa em Bb, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo) are marked with a piano (p) dynamic. The score shows the first few measures of the piece, with the vocal parts entering in measure 1 and the instrumental parts following in measure 2.

Exemplo 24: primeiros compassos do 3º responso.

No cc. 14, as vozes começam a ter mais independência e o efeito musical é alterado. O violino I executa um arpejo cuja figuração será imitada pelos outros instrumentos nos compassos seguintes, bem como ocorre a modulação para a região de Sol menor, relativo da tonalidade inicial..

A partir do cc. 14, o emprego de colcheias no violino I, mais a repetição do acorde relativo menor (Sol), marcam uma segunda seção ainda homofônica, mas com

estruturação diversa, uma vez que não emprega mais os blocos da primeira seção. A passagem sugere uma modulação passageira para Sol menor, mas que não se concretiza. No arremate do trecho, as colcheias são empregadas em outros instrumentos.

The image displays a musical score for a choral and instrumental ensemble. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features ten staves: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Cor Anglais (Cor. Bb.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vl. I.), Violin II (Vl. II.), Viola (Va.), and Violoncello (Vlc.). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have Latin lyrics underneath them. The instrumental parts include woodwinds, strings, and a double bass. The score is marked with dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano). The section ends with a cadence.

Exemplo 25: segunda seção com colcheias e arremate da seção.

No cc. 24 o processo composicional lembra um cânone: contralto, tenor, baixo e soprano fazem entradas a partir da nota Ré, mas se movendo por graus conjuntos em direções opostas. Dessa forma, geram segundas sobre as entradas das outras vozes, o que cria uma sonoridade particular. Pode-se observar o emprego de progressões harmônicas simétricas, o que marca uma terceira seção.

24

S
let, vul-ne-ra-tus est prop-ter nos-tras i-ni-qui-

A
let, ip-se au-tem vul-ne-ra-tus est prop-ter nos-tras i-ni-qui-ta-

T
let, ip-se au-tem vul-ne-ra-tus est prop-ter nos-tras i-ni-qui-

B
let, ip-se vul-ne-ra-tus est prop-ter nos-tras i-ni-qui-ta-

Exemplo 26: vozes empregando segundas entre si.

Uma quarta seção, de caráter conclusivo devido às repetições de acordes e estruturas, começa no cc. 36. Uma nova figuração rítmica nos violinos, bem como o emprego de excertos musicais que funcionam como impulsos para a chegada às repetições do coro, conduzem à uma breve *codeta* instrumental.

36

Fl.
Cl. Bb.
Cor. Bb.
S
ta-tes nos-tras, i-ni-qui-ta-tes nos-tras,
A
ta-tes nos-tras, i-ni-qui-ta-tes nos-tras,
T
ta-tes nos-tras, i-ni-qui-ta-tes nos-tras,
B
ta-tes nos-tras, i-ni-qui-ta-tes nos-tras,
Vi. I
Vi. II
Va.
Vlc.

Exemplo 27: início da quarta seção, impulso e reentrada do coro.

7.3.2. Prece

Na 3ª prece, começam contralto e soprano simultaneamente e em terças. Este motivo não será mais empregado nos materiais que serão desenvolvidos, ao contrário do tema que surge logo em seguida com baixos e contraltos, que serão imitados pelas outras vozes. Pode-se dizer que essa prece começa com dois compassos de impulso.

55 **Piu mosso**

S Cu-jus li-vo-re sa-na-ti su-mus, sa-na-ti,

A Cu-jus li-vo-re sa-na-ti su-mus sa-na-ti, sa-na-ti,

T sa-na-ti su-mus, sa-na-ti,

B Sa-na-ti su-mus, sa-na-ti, sa-na-ti,

Exemplo 28: tema inicial da 3ª prece.

Essa mesma prece oferece um bom exemplo do recurso de “pergunta e resposta”, empregado em vários pontos da obra. Como se pode ver no exemplo 24 (p. 106), a escala apresentada pelo baixo é comentada pelo soprano em seguida e em seqüência, sendo que o motivo em semicolcheias do tema inicial é reapresentado.

67

S sa-na-ti su-mus sa-na-ti su-mus sa-na-ti su-mus, sa-na-ti su-

A vo-re sa-na-ti su-mus, sa-na-ti, sa-na-

T re sa-na-ti su-mus, sa-na-ti, sa-na-

B sa-na-ti su-mus, sa-na-ti su-

Exemplo 29: escala dos baixos, comentada pelos sopranos.

7.3.3. Verso a duo

O verso desse 3º responsório volta a empregar a introdução instrumental, com solo do violino I, e que será repetida com poucas variações na primeira entrada das vozes solistas. Estas por sua vez fazem ao longo do trecho entradas imitativas cuja construção quase sempre termina em terças ou sextas paralelas.

96
S. Ve - re lan - guo - res no - tros, lan - guo - res nos - tros, lan -
T. Ve - re lan - guo - res nos - tros, lan -

101
S. guo - res i - pse tu - lit, lan - guo - res nos - tros i - pse tu - lit, ip - se tu - lit,
T. guo - res i - pse tu - lit, lan - guo - res nos - tros i - pse tu - lit, ip - se tu - lit,

107
S. et do - lo res nos tros i - pse por - ta - vit, do -
T. et do - lo res nos tros i - pse por - ta - vit, do -

114
S. lo - res per - ta - vit, do - lo - res per - ta - vit, per - ta - vit i -
T. lo - res per - ta - vit, do - lo - res per - ta - vit, per - ta - vit i -

124
S. et do - lo - res nos-tros et do -
T. ve - re lan - guo - res nos-tros, ve - re lan - guo - res nos-tros,

131
S. lo - res nos-tros, do - lo - res i - pse por - ta - vit, i -
T. lan - guo - res nos-tros i - pse por - ta - vit, i -

136
S. ip-se por-ta - vit por - ta - vit.
T. ip-se por-ta - vit por - ta - vit.

Exemplo 30: dueto entre soprano e tenor, verso 3º.

Como se pode ver no exemplo 30. O primeiro motivo do tenor no cc. 98 é semelhante ao do soprano no cc. 96, bem como o seu prosseguimento, entretanto, as

relações tonais seguem as receitas tradicionais da fuga, sendo a primeira entrada na tônica Sol menor e a segunda na dominante maior Ré.

Após uma ponte modulante, o tenor apresenta novo tema no relativo maior Mi bemol, no cc. 107, com entrada subsequente do soprano com o mesmo motivo, mas na dominante do relativo, Si bemol maior. Isto demonstra o conhecimento do compositor sobre as técnicas do contraponto, apesar de sua escrita nunca ser estritamente contrapontística.

Os cc. 121 a 123 são puramente instrumentais. Trata-se de uma transição modulante, que conduz da tonalidade Mi bemol maior para Si bemol maior, passando pelo V grau de Mi bemol, VI menor, quando este se transforma em V grau maior de Si bemol e resolve finalmente no acorde Si bemol maior. Tal transição, além de empregar outros motivos rítmicos, soa algo brusca, mas o efeito é expressivo.

Exemplo 31: transição de efeito expressivo.

No cc. 124, o segundo tema é apresentado pelo tenor, iniciando uma frase na qual alcança a nota Sib₄, enquanto a harmonia se desloca para a região de Si bemol maior,

dominante da tonalidade das entradas anteriores. Em seguida, no cc. 126 o soprano apresenta o mesmo tema em Fá maior, dominante de Si bemol.

A partir desse ponto, Antônio dos Santos Cunha prepara o retorno à tonalidade original usando os cromatismos descendentes do primeiro tema, como se pode ver no cc. 132 e 133, exemplo 32. O trecho termina em Sol menor, somente com a orquestra empregando uma construção que evoca o acompanhamento do começo do verso, onde se percebe a ausência da melodia principal. Após as fermatas, o compositor conclui o verso com uma *codeta* instrumental na qual emprega motivos empregados nos compassos finais da introdução.

The musical score for Example 32 consists of nine staves. The vocal parts (Soprano and Tenor) have lyrics in Portuguese. The instrumental parts (Flute, Clarinet, Cor Anglais, Violins, Viola, and Cello) feature dynamic markings such as *f*, *p*, and *pp*. The score includes fermatas and a final instrumental codetta.

Exemplo 32: emprego de *passus duriusculus*, repetição do tema inicial, verso 3º.

Dentre as ferramentas retóricas empregadas nessa seção de unidade cerimonial, a que mais chama a atenção é o emprego de cromatismos descendentes, o *passus duriusculus*, expressando dor e desolação sobre o texto “nossas tristezas”⁴². A tonalidade inicial de Sol menor, segundo Quantz é associada à lamentação (apud CYR, 1992).

⁴² “*Languores nostros*”.

7.4. Responsório 4º

7.4.1. Responso

Mais uma vez o compositor constrói uma introdução instrumental que será repetida integralmente a partir da entrada do coro. Os dobramentos são quase exatos entre as cordas e o coral, ou seja, a introdução de oito compassos nada mais é que a apresentação do que o coro irá realizar em seguida, mantendo-se inclusive as mesmas alturas. A exceção fica por conta do tenor, que não é dobrado por nenhum instrumento, como se pode ver no exemplo 33.

The musical score for Example 33 consists of 12 staves. The top four staves are for woodwinds: Flauta (Flute), Clarinete Bb (B-flat Clarinet), Trompa em C (Trumpet in C), and Soprano (Soprano). The next four staves are for voices: Alto (Alto), Tenor (Tenor), Baixo (Bass), and Baixo (Bass). The bottom four staves are for strings: Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola (Viola), and Violoncelo (Cello). The score is in common time (C) and G major. The instrumental introduction spans measures 1 to 15. At measure 16, the vocal parts enter with the lyrics 'A-mi-cus me-us, A-mi-cus me-us,' which are repeated in the following measures. The instrumental parts continue to play the same material as the vocal parts, creating a doubling effect.

Exemplo 33: introdução e primeiros compassos do coro, responso 4º.

Do cc. 16 até o cc. 20 o compositor emprega um solo de soprano, no qual o compositor não deixa indicado textualmente se é para naípe ou para voz solo. Sua

construção e seu texto, “aquele que eu beijar é este, prendei-o⁴³”, sugerem o emprego de soprano solista. Condição semelhante apresenta o responsório 7º, o que sugere que pode ser um recurso empregado em momentos especiais em função da liturgia.

Essa seção contrasta com a introdução e a intervenção do coro, uma vez que se trata de melodia acompanhada nos primeiros compassos e de “perguntas e respostas” entre o solista e a orquestra nos compassos finais, inclusive com o emprego de dinâmicas contrastantes.

The image displays a musical score for a soprano solo and an orchestral accompaniment. The soprano part is in treble clef and includes lyrics: "quem osculatus fu-ero ip-se est te-ne-te e-um, te-ne-te e-um". The orchestral part includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The score is marked with a fermata at the end of the soprano line.

Exemplo 34: solo de soprano, responso 4º.

O emprego de dominantes individuais faz com que se perceba uma modulação para Ré maior, na fermata que pode ser vista no exemplo 29, cc. 20, tonalidade distante da inicial que é Dó maior.

⁴³ “*Quem osculatus fuero, ipse est, tenete eum.*”

A partir do cc. 21 inicia-se uma nova seção onde serão trabalhados novos materiais. A tonalidade é Sol maior, mas há passagens que sugerem modulação passageira para Sol menor. O trecho é concluído na tonalidade principal, Dó maior. A entrada do coral acontece segundo um modelo que Antônio dos Santos Cunha emprega em outras oportunidades nos *Responsórios*: trata-se de entradas canônicas muito próximas onde somente uma das vozes faz um percurso musical ligeiramente diferente. Nessa oportunidade, o tenor executa uma linha melódica ascendente, contrariando o movimento das outras vozes. O contralto ataca nota que forma uma segunda (ou nona) com o baixo, que é procedimento que se repete algumas vezes nos *Responsórios*.

The musical score shows four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The Soprano part begins with a rest, followed by a melodic line. The Alto part begins with a rest and a piano (*pp*) dynamic, then enters with a melodic line that is a second above the Soprano's starting note. The Tenor part begins with a rest, then enters with a melodic line. The Bass part begins with a rest, then enters with a melodic line. The lyrics are: 'hoc ma-lum fe - cit sig - num qui per os - cu - lum, per'.

Exemplo 35: entradas canônicas, à exceção do tenor.

Os cc. 30 e 31 apresentam uma construção harmônica recorrente na obra de Antônio dos Santos Cunha, que é o emprego de retardos sobre uníssono ou oitava, nesse caso acontecendo entre o baixo vocal e instrumental. O efeito nesse compasso é demasiadamente “duro” devido ao acúmulo de segundas e precisa ser realizado com cuidado. A repetição da mesma construção em compassos subsequentes confirma a intencionalidade do compositor.

Fl.

Cl B \flat

Cor. C

S
num qui per os - cu - lum, per os - cu - lum ad im - ple - vit ho - mi - ci - di - um, ad im - ple - vit ho - mi - ci - - di - um

A
num qui per os - cu - lum, per os - cu - lum ad im - ple - vit ho - mi - ci - di - um, ad im - ple - vit ho - mi - ci - - di - um

T
num qui per os - cu - lum, per os - cu - lum ad im - ple - vit ho - mi - ci - di - um, ad im - ple - vit ho - mi - ci - - di - um

B
eit qui per os - cu - lum, per os - cu - lum ad im - ple - vit ho - mi - ci - di - um, ad im - ple - vit ho - mi - ci - - di - um

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Exemplo 36: retardos com sonoridades “duras”, cc. 30 e 31.

7.4.2. Prece

A prece desse responsório 4^o se inicia com um *tutti* coral e orquestral, procedimento que será repetido no responsório 8^o. Aqui se trata de um uníssono no relativo Dó menor, da tonalidade principal, enquanto o responsório 8^o é homofônico. Aparentemente, o compositor busca nessa 4^o prece o reforço musical da retórica textual, posto que o uníssono, além de ter sido construído em tonalidade menor e com indicação dinâmica *f*, apresenta um texto que sugere um típico bradar de multidão: “infeliz aquele que jogou fora o preço do sangue⁴⁴”. O andamento mais movido e o desenvolvimento do trecho acentuam o caráter dramático do instante litúrgico a que se refere.

⁴⁴ “*Infelix praetermisit praetium sanguinis*”.

40 **Piu mosso**

Fl. *f* *p* *f*

Cl Bb *f* *p* *f*

Cor. C *p*

S **Piu mosso**
In - fe - lix prae - ter - mi - sit, prae - tium san - gui - nis et in fi - ne

A In - fe - lix prae - ter - mi - sit, prae - tium san - gui - nis et in fi - ne

T In - fe - lix prae - ter - mi - sit, prae - tium san - gui - nis

B In - fe - lix prae - ter - mi - sit, prae - tium san - gui - nis

Vln. I **Piu mosso** *f* *p* *f*

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

Vla. *f* *p* *f*

Vlc. *f* *p* *f*

Exemplo 37: uníssono geral, início da prece 4ª.

Uma segunda seção pode ser considerada a partir do cc. 45, sendo que esta pode ser dividida em duas subseções. A primeira subseção emprega somente um dueto de naípe entre contralto e soprano, com mudanças dinâmicas de compasso em compasso.

45 *p* *f* *p* *f* *p* *f*

S et in fi - ne in fi - ne la - que - o, in fi - ne la - - - - - que - - - - - o in

A et in fi - ne in fi - ne la - que - o, in fi - ne la - - - - - que - - - - - o in

T la - - - - - que - - - - - o in

B la - - - - - que - o in

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

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

Vla. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Vlc. *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Exemplo 38: segunda seção, prece 4ª.

surgindo como um novo elemento no discurso musical. A configuração lembra a de uma melodia acompanhada, porém com o acompanhamento repleto de informações.

Flauta

Clarinete Bb

Trompa em C

Baixo solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Exemplo 40: introdução instrumental.

Fl.

Cl.Bb

Cor. C

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Bo - num e - rat, bo - num e - rat e - i si na - lus si na - lus non fu -

Exemplo 41: repetição da introdução com o baixo solista.

Uma outra estrutura é empregada a partir do cc. 97, entretanto sua melodia não é muito convencional, uma vez que é composta de saltos de oitava que lembram muito o acompanhamento geralmente feito por instrumentos graves. Na realidade, essa melodia com saltos ocorre em duas seções distintas, com harmonias simétricas. A primeira parte

alternando os acorde de Sol maior e Do, e a segunda alternando Mi maior e Lá. Estes dois momentos são entremeados por uma transição modulante na qual a melodia e o acompanhamento sofrem pequenas alterações. No exemplo 42 pode-se ver a redução para piano do acompanhamento orquestral, bem como o solo com oitavas, que vai do cc 97 até o compasso final, onde ocorre um salto de décima em região aguda para o solista.

The image displays a musical score for Example 42, consisting of four systems of music. Each system includes a vocal line (B.) and a piano accompaniment (piano reduction of the orchestral accompaniment). The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line.

System 1 (Measures 97-100): The vocal line begins with the lyrics "le. si na - tus non fu - is - set, - - - si". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

System 2 (Measures 100-104): The vocal line continues with "na - tus non fu - is - set, bo - num e - rat, bo - num e - rat si". The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern, with some harmonic changes.

System 3 (Measures 104-108): The vocal line has the lyrics "na - tus non fu - is - set, si na - tus non fu - is - set il - le". The piano accompaniment becomes more complex, with intricate patterns in both hands.

System 4 (Measures 108-112): The vocal line concludes with "na - tus non fu - is - set". The piano accompaniment features a final, more active passage.

Exemplo 42: melodia em oitavas, com passagem aguda.

Pode-se observar que Antônio dos Santos Cunha explora toda a extensão vocal nesse solo, do extremo agudo ao muito grave, entretanto, a melodia com saltos de oitavas

para vozes não é privilégio desse responsório, tendo o mesmo recurso sido empregado em outras obras do compositor⁴⁶.

7.5. Responsório 5º

7.5.1. Responso

The image displays a musical score for the 5th response, featuring ten staves. The instruments and voices are: Flauta, Clarinete B \flat , Trompa em F, Soprano, Alto, Tenor, Baixo, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncelo. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Baixo) include the lyrics: "Ju-das mer-ca-tor pes-si-mus Ju-das mer-ca-tor pes-si-mus pe-ti-it os-cu-lum". The score shows the first measures of the response, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 43: primeiros compassos do 5º responso.

Os primeiros compassos desse responsório, em Ré menor, representam passagem enérgica, pois emprega mais uma vez o uníssono geral, dessa vez terminando as frases em acordes diminutos e em posição estreita. Trata-se de progressão simétrica, marcadas pelas suspensões cuja construção tem efeito dramático (ex. 43) e que reforçam

⁴⁶ Empregou no *Gratias* da *Missa Grande*. No caso desta missa, existe a possibilidade de estarem faltando partes adicionais para vozes solistas, o que explicaria tais saltos, escritos para todas as vozes do coro e não somente para os baixos. É possível que tenham sido pensadas como parte do acompanhamento (ROCHA, 2005). No caso do responsório, a intenção é claramente solística, com indicação textual do compositor.

retoricamente o texto “Judas mercador infame⁴⁷”. Os materiais dessa seção não serão empregados no restante desse trecho.

Após a segunda fermata o compositor cria uma segunda seção com ares de transição com oito compassos que não apresenta uma melodia claramente, mas emprega novamente progressões harmônicas simétricas modulando para Fá maior, relativo da tonalidade inicial.

Exemplo 44: compassos da segunda seção, sem melodia claramente determinada.

A partir deste ponto, no cc. 16, com ornamentações em *ostinato* no violino II, Antônio dos Santos Cunha emprega somente as cordas para acompanhar soprano e contralto num dueto de naípe em terças paralelas. O efeito provavelmente buscado é de extrema “doçura”, uma vez que indica a dinâmica *pp* para um texto que diz “ele como um cordeiro inocente não negou o beijo de Judas⁴⁸”. Termina em Ré menor.

⁴⁷ “*Judas mercator pessimus*”.

⁴⁸ “*Ille ut agnus innocens non negavit osculum Judae*”

The image shows a musical score for Example 45, which is the beginning of a duet between soprano and alto. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Clarinet/Bassoon (Cl. Bb.), Cor Anglais (Cor.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I.), Violin II (Vln. II.), Viola (Via.), and Cello (Vc.). The lyrics for the vocal parts are: "num il - - - - le ut Ag - nus in - no - cens il - - - - le ut". The score is marked with dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is numbered 15 at the beginning of the first measure.

Exemplo 45: primeiros compassos do dueto entre contralto e soprano.

Uma prova da inventividade de Antônio dos Santos Cunha é a riqueza de recursos. Nesse responso emprega mais uma seção, agora com a dinâmica *f*, onde os baixos, dobrados pelas cordas, empregam uma escala ascendente e depois descendente em cromatismos, onde são respondidos em contracanto pelas demais vozes e sopros. A construção não é fixa e os elementos se alternam, mas pode-se observar o processo composicional em que a “pergunta” é feita em uníssono e a “resposta” em acordes.

Fl. ²⁷ *f*

Cl. B \flat *f*

Cor. *f*

S ²⁷
dae non ne - ga - vit non ne - ga - vit, non ne - ga - vit Ju - dac os - cu - lum,

A ²⁷
dae non ne - ga - vit non ne - ga - vit, non ne - ga - vit Ju - dac os - cu - lum,

T ²⁷
non ne - ga - vit non ne - ga - vit, non ne - ga - vit Ju - dac os - cu - lum,

B ²⁷
non non ne - ga - vit Ju - dac, non non ne - ga - vit os - cu - lum, non, non ne - ga - vit Ju - dac os - cu - lum,

Vln. I ²⁷ *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Exemplo 46: “perguntas e respostas”, com pergunta em uníssonos.

O trecho é concluído com o emprego do mesmo *ostinato* empregado anteriormente (que pode ser visto no ex. 45), mas dessa vez a cargo do violino I, em Ré menor. Na conclusão do trecho, esse *ostinato* é realizado de forma passageira pelos demais instrumentos, exceto trompas, numa característica finalização instrumental rumo ao grave, muito ao gosto do compositor.

Exemplo 47: conclusão do responso 5º.

7.5.2. Prece

Essa prece 3ª apresenta farta repetição do texto. Começa com um contraponto entre contralto e soprano, dobrados por violino I e violino II, respectivamente. Observa-se que nessa primeira seção não se trata de contraponto imitativo com entradas tonais ou reais e sim de uma imitação parcial em espelho, na qual o primeiro motivo da frase, as três colcheias do contralto, não é repetido, mas repete-se o salto de terças, descendentes no soprano e ascendente no contralto. Podem-se ver também as entradas deslocadas e a ocorrência de intervalos de segunda entre as vozes na maior parte do trecho.

Piu mosso

S
De-na - ri - o - rum nu - me-ro — Ju-dae - is tra - di - dit.

A
De-na-ri - o - rum nu - me - ro Ju - dae - is Chris - tum tra - di - dit.

T
tra - di - dit.

B
tra - di - dit.

Vln. I
Piu mosso
f

Vln. II
f

Exemplo 48: compassos iniciais da prece 5ª.

Os cc. 44 a 50 podem ser considerados de transição, onde os materiais são transformados. As figuras rítmicas do violino I lembram outras empregadas no 5º responso (ex. 44) e a tonalidade é a mesma, Fá maior.

Fl.
pp

Cl. B.

Cor.
pp

S
pp
De - na - ri - o - rum nu - - - me - ro Chris - tum Ju - dac - is tra - - - di - dit, de - na - ri -

A
De - na - ri - o - rum nu - - - me - ro Chris - tum Ju - dac - is tra - - - di - dit

T
De - na - ri - o - rum nu - - - me - ro tra - - - di - dit

B
De - na - ri - o - rum nu - - - me - ro Chris - tum Ju - dac - is tra - - - di - dit

Vln. I
pp

Vln. II
pp

Vla.
pp

Vc.
pp

Exemplo 49: transição entre seções.

O motivo rítmico inicial da prece surge em arpejo, estruturado em “perguntas e respostas”, ora por contralto dobrado por viola e ora pelos baixos dobrados pelo baixo instrumental, em contraposição às demais vozes e instrumentos. O efeito é bem distinto do das outras seções dessa prece.

The image displays a musical score for Example 50, starting at measure 51. It features a variety of instruments and voices. The vocal parts include Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc.). The lyrics are in Latin and are distributed across the vocal parts. The score uses dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) to indicate volume changes. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is common time (C).

Lyrics for Soprano (S):
 dit, de-na-ri-o - - - rum tra-di-dit nu-me-ro Chris-tum Ju-dae-is tra-di-

Lyrics for Alto (A):
 dit tra-di-dit tra-di-dit, de-na-ri-o - - - rum Chris-tum Ju-dae-is tra-di-

Lyrics for Tenor (T):
 dit nu-me-ro tra-di-dit nu-me-ro Chris-tum Ju-dae-is tra-di-

Lyrics for Bass (B):
 dit nu-me-ro Chris-tum Ju-dae-is nu-me-ro Chris-tum Ju-dae-is tra-di-

Exemplo 50: perguntas e respostas, com alternância entre vozes.

A partir do cc. 61 o contraponto inicial é empregado com variações, e também é reapresentado pelo tenor. Termina com frase conclusiva em Ré menor, numa *codeta* instrumental.

Fl.

Cl. B.

Cor.

S.
tra - di - dit Ju - dae - is tra - di - dit tra - di - dit tra - di - dit

A.
tra - di - dit de - na - ri - o - rum Chris - tum tra - di - dit tra - di - dit tra - di - dit

T.
ro - de - na - ri - o - rum nu - me - ro Chris - tum tra - di - dit tra - di - dit tra - di - dit

B.
tra - di - dit Ju - dae - is tra - di - dit tra - di - dit tra - di - dit

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Exemplo 51: repetição do tema inicial da prece, a partir da variação, onde é apresentado pelo tenor.

7.5.3. Verso solo

Uma das principais características desse verso solo para tenor é uma longa introdução instrumental, de 19 compassos, onde o tema é apresentado pela viola solo. O nível de dificuldade em alguns trechos (ex. 52) deixa bem claro que se trata, de fato, de um solo individual e não solo de naípe, apesar de não haver indicação textual na linha das violas.

Vla.

12

Exemplo 52: passagem do solo de viola.

Todo esse verso é estruturado como melodia acompanhada, tanto no solo da viola quanto no solo vocal inicial e seus desdobramentos. As exceções ficam por conta dos

comentários instrumentais que separam as diversas frases do solo, mas mesmo estes são homofônicos.

Exemplo 53: começo do solo do tenor, com melodia acompanhada e comentários nos sopros.

O tenor por sua vez realiza longos melismas que exigem amadurecimento técnico e fôlego, como se pode ver no exemplo 54.

Exemplo 54: melismas para tenor solista, 5º verso.

Próximo ao final, Antônio dos Santos Cunha sugere uma cadência, bem como deixa registrado uma possibilidade para sua execução (ex. 55).

Exemplo 55: cadência ao final do solo do tenor, anacruze do cc. 145 ao 148.

Vale a pena ressaltar que esse verso começa na tonalidade de Si bemol maior, entretanto termina em Fá maior. Não foram empregadas em seu percurso harmônico modulações mais ousadas e aparecem poucos acordes com função de dominante passageira, contrariando a escrita mais típica do compositor. Termina com *codeta* instrumental⁴⁹.

7.6. Responsório 6º

7.6.1. Responso

Em Sol maior, inicia com um impulso instrumental, quase em uníssono, conduzindo em um movimento ascendente a entrada do coral no segundo compasso. Esse tipo de construção é um dos mais encontrados nos *Responsórios*.

The musical score for Responsório 6º is presented in a multi-staff format. The instruments and voices are listed on the left: Flauta, Clarinete Bb, Trompa em G, Soprano, Alto, Tenor, Baixo, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncelo. The music is in 3/4 time and G major. The score shows a strong instrumental impulse starting in the first measure, followed by the choir's entry in the second measure. Dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The lyrics are: U - nus ex dis - ci - pu - lis me - is tra - - - det me.

Exemplo 56: impulso inicial e entrada do coro.

⁴⁹ Esse responsório 5º é um dos poucos sob autoria de ASC que são executados sem alterações durante as celebrações do Ofício de Trevas na cidade de São João del-Rei, na atualidade.

O tratamento harmônico de maior parte da obra de Antônio dos Santos Cunha é típico do classicismo, entretanto, aqui o compositor emprega de forma bem particular e em determinadas passagens retardos sobre oitavas ou uníssonos. Um exemplo do cuidado com o qual ele elabora essas passagens harmônicas pode ser observado no cc. 20 do responsório 6º, na fig. 05.

Trata-se de um acorde Si bemol maior, com sétima na segunda inversão (acorde de $\frac{3}{4}$), acrescido da nota Mi bemol no violino II em corda dupla, que funciona como uma apoiatura longa. Observam-se na versão expandida (fig. 05) correções realizadas nas vozes de contralto e tenor. As notas Lá e Mi bemol escritas inicialmente transformariam o acorde em um Fá maior com sétima.

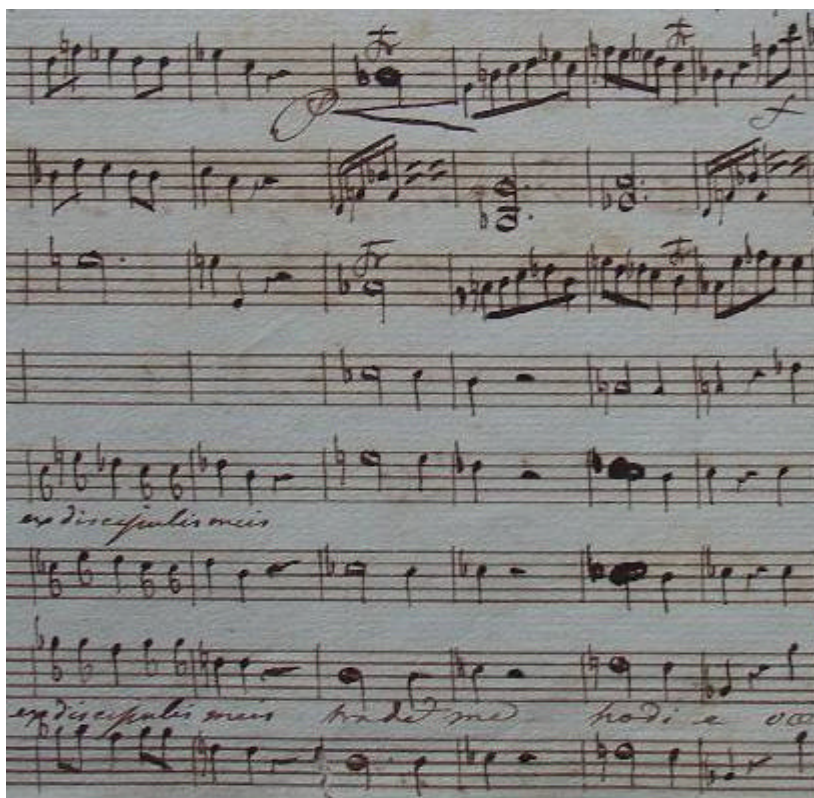


Figura 10: trecho do original, cc. 16 a 21 do 5º responso, onde se podem ver as alterações no contralto e tenor. De baixo para cima temos o baixo instrumental, as quatro vozes, viola, e violinos. Observe que as vozes do coro, exceto o baixo, estão escritas nas claves antigas de Dó de quarta, terceira e primeira linha.

Buscando uma sonoridade mais “dura”, o compositor reescreveu essas duas vozes. A “resolução” da nota Mi bemol ocorre então no próximo acorde, onde permanece fazendo o papel de sétima⁵⁰. A resolução efetiva desta nota somente acontecerá no acorde seguinte, na nota Ré em um acorde de Si bemol maior.

Pode-se observar um outro tipo de construção muito empregado por Antônio dos Santos Cunha, que é a entrada posterior de somente uma das vozes do coral, reservando sua sonoridade para outras seções ou desenvolvimento de novas idéias. É o caso do tenor que só canta a partir do cc. 4, marcando o emprego de outros motivos, com ares de transição. Nesse caso as vozes se movem em graus conjuntos. A partir do cc. 14, são repetidos estes mesmos recursos, porém na tonalidade de Si bemol maior, dessa vez com o soprano realizando a entrada posterior ao restante do coral (ex. 57).

Exemplo 57: repetição da introdução na tonalidade Si bemol maior.

O cc. 25 apresenta um novo tema, em entradas canônicas cujo primeiro intervalo é um expressivo salto ascendente de sétima, realizado pelo coral e dobrado por alguns instrumentos da orquestra, como se pode ver no exemplo 58.

⁵⁰ É interessante ressaltar que as notas corrigidas do contralto e tenor aparecem sem correções na versão reduzida, o que pode indicar que durante a transcrição o compositor repensou a harmonia mas resolveu finalmente manter a estrutura original.

The image displays a musical score for Example 58, featuring vocal and instrumental parts. The score is written in G major and includes the following parts: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Cor Anglais (Cor. G.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I.), Violin II (Vln. II.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The lyrics are: "per quem tra - - - dar e - - - go, per quem tra - dar e - -". The score begins with a piano (*p*) dynamic marking. The vocal parts enter with a melodic line, while the instrumental parts provide harmonic support and rhythmic texture.

Exemplo 58: entradas canônicas.

Esse resposno tem uma conclusão de três compassos empregando fragmentos de temas que foram utilizados em toda a seção. Os arremates de seção que apresentam este recurso composicional são bem típicos da obra de Antônio dos Santos Cunha e são também ferramentas para coesão do discurso musical.

7.6.2. Prece

Nessa prece, o compositor emprega os tradicionais dobramentos entre instrumentos e vozes, e essa construção caracteriza uma primeira seção. O trecho inicia com tenor, clarineta e viola em uma nota pedal, seguidos no compasso posterior por soprano e baixo dobrados pelo baixo instrumental, violino I e flauta, com um tema mais característico. A tonalidade é Sol maior. O contralto, ausente nesses cinco compassos iniciais toma o lugar do tenor e retoma a idéia de nota pedal, mas na região de Lá menor. Os instrumentos continuam realizando os mesmos materiais e os mesmos dobramentos dos

37

Fl.

Cl. Bb.

Cor. G.

S.

A.

T.

B.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vlc.

si na - tus non fu - is - set, si na - tus non fu -

si na - tus non fu - is - set, si na - tus non fu -

si na - tus non fu - is - set, si na - tus non fu -

si na - tus non fu - is - set, si na - tus non fu -

Exemplo 60: coro em acompanhamento e progressão, com solo de viola.

Pode-se observar no exemplo 60, a primeira parte dessa seção, o movimento melódico efetuado pelas violas bem como a variedade de ritmos, sendo que o coral articula segundo a divisão silábica do texto. Flautas e clarinetes a partir do cc. 61 executam os retardos sobre a harmonia do coral e cordas, exatamente quando começa uma progressão harmônica. As relações entre os acordes durante a progressão só serão alteradas no cc. 64, quando surge o acorde Lá maior com sétima, com baixo em Do sustenido, seguido de um inesperado Mi bemol com sétima. É interessante observar sua resolução no acorde Sol maior, cc. 65, diretamente na cadência sobre $\frac{6}{4}$.

Exemplo 61: compassos iniciais da seção final, prece 6ª.

A seção final da prece emprega elementos da primeira seção, usando os acordes mais típicos da tonalidade de Sol maior, na qual o trecho termina.

7.6.3. Verso solo

Esse 6º verso pode ser dividido em duas grandes partes A e B, sendo que B é basicamente a repetição da parte A, com algumas variações e sem introdução instrumental. Apresenta modulações passageiras para a região da subdominante e suas relativas em suas seções, e termina com uma frase conclusiva e *codeta*. A parte A por sua vez, modula para a dominante, mas retorna para a tonalidade principal, preparando a repetição da estrutura inicial. Todas as seções se interligam por meio de transições de alguns poucos compassos.

O verso solo do responsório 6º, em Dó maior, é uma prova da importância que Antônio dos Santos Cunha dava às violas, pois, mais uma vez as emprega como solista. Trata-se de um solo de naipe, no caso com a mesma melodia que será rerepresentada pelo

soprano solo. Seu tema inicial é apresentado em uma introdução orquestral onde as violas são acompanhadas. Deve-se notar, entretanto, que essas fazem o dobramento do solo por todo o trecho, além de realizarem melismas nos finais de seção. Pode-se observar no exemplo 62, a introdução e primeiro compasso do solo vocal.

Flauta

Clarinete Bb

Trompa em C

Soprano solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Qui in - tingit

Exemplo 62: introdução e começo do solo de soprano, verso 6º.

O verso pode ser dividido em duas seções. A seção A vai do seu início, cc. 81 ao 135, que por sua vez pode-ser dividida em duas subseções. A primeira estruturada em “perguntas e respostas” e a segunda estruturada como melodia acompanhada (ex. 63).

Fl.

Cl. Bb

Cor. C

S

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

in tin - git ma - - - num, - ma - num me-um, in - tin - git ma - - - num in pa - ro - psi-de his

Exemplo 63: trecho de melodia acompanhada.

Apresenta como característica principal a modulação para a dominante, Sol maior, porém, ao final do trecho ocorre o retorno à tonalidade inicial Dó maior. Para tanto, o compositor emprega pedal sobre a nota Sol em que o acorde vai aos poucos tendo acrescentada uma sétima, numa transição em sincopes que não são empregadas em nenhum outro compasso desse verso.

A parte B vai do cc. 136 ao final, cc. 180. Não ocorre modulação característica, mas uma passagem pela região da subdominante Fá maior e seus relativos. Os demais recursos empregados nessa seção são praticamente os mesmos da anterior, acontecendo de maneira simétrica. O ponto culminante de todo o trecho acontece a quatro compassos do final, quando o soprano realiza um Dó₅. Este recurso segue a tradição da música operística italiana, que valorizava a exibição das habilidades técnicas dos solistas.

A similaridade entre as seções, ou seja, a repetição transposta ou não, deixou bem claras certas intenções do compositor. Uma delas se refere à sonoridade um tanto “dura” de uma estrutura que se repete quatro vezes de forma análoga. Esse tipo de construção vai ao encontro de uma sonoridade bem ao gosto do compositor.

Ex. 64: anacruse do cc. 118 ao 120.

Ex. 65: anacruse do cc. 164 ao 167.

Pode-se observar no exemplo 64, cc. 119, do trecho onde a tonalidade principal é Sol maior. O compositor escreve uma passagem dissonante, que acontece entre o Dó e o Si do soprano e viola contra o Dó# no baixo orquestral, bem como contra o Sib do violino I. A mesma construção acontece numa outra região, onde a tonalidade principal é Dó maior, como se pode ver no exemplo 65, cc. 165, dessa vez chocando-se as notas Fá e Mi, contra Fá sustenido e Mi bemol. Cada um destes compassos é repetido literalmente mais uma vez, o que não deixa dúvidas sobre sua intencionalidade. Pode ser que se trate de uma figura de retórica musical, por ser um melisma construído sobre a palavra ‘entregar⁵¹’, sobre um texto carregado de tensão.

7.7. Responsório 7º

7.7.1. Responso

Em Fá maior, esse responso configura-se um exemplo de melodia acompanhada, sendo realizada por um ou mais instrumentos enquanto o coral realiza preenchimento harmônico. Aqui é retomada a introdução instrumental, em que a melodia principal⁵² é apresentada integralmente pelos violinos I e pelo clarinete. O coral inicia sua participação no cc. 12, harmonizando a melodia que migra para flauta e violas.

⁵¹ “*Hic me traditurus est in manus peccatorum*”. Me entregar às mãos dos pecadores.

⁵² Essa melodia lembra o Intermezzo da ópera *Cavalleria Rusticana* de Mascagni. Estreada em 1890, provavelmente muito posterior à composição dos *Responsórios*. A tonalidade é a mesma.

The image shows a musical score for a choir and orchestra. The top part of the score is for the vocalists: Flauta (Flute), Clarinete Bb (B-flat Clarinet), Trompa em F (F Trumpet), Soprano, Alto, Tenor, and Baixo (Bass). The bottom part is for the instruments: Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, and Violoncelo (Cello). The music is in 3/4 time and features a melodic line with triplets and a harmonic accompaniment of chords in thirds. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mf*.

Exemplo 66: melodia inicial harmonizada na primeira seção, responso 7°.

Não ocorre nesse responso nenhuma modulação significativa e acontece somente em uma oportunidade o emprego de acorde diminuto, um Lá diminuto, bem como uma dominante individual, o acorde A. Muito provavelmente o objetivo do compositor era o de reforçar a idéia textual, fazendo um percurso harmônico tranqüilo, ressaltando a doçura do texto que diz: “era um cordeiro inocente, fui levado ao sacrifício sem saber que a ele me conduziam⁵³”. Interessante observar que as duas únicas alterações na harmonia acontecem sobre o mesmo grau do campo harmônico. O acompanhamento em tercinas e o compasso ternário remontam a prática de se empregar figuras ternárias para quando se refere ao “cordeiro de Deus”.

A partir do cc. 22 começa uma segunda seção onde ocorre um diálogo entre violino I dobrado pela flauta e violino II dobrado pelo clarinete. O coral continua fazendo

⁵³ “*Eram quasi agnus innocens, ductus sum ad immolandum et nesciebam*”.

acompanhamento com outras figuras rítmicas (ex. 67). A partir do cc. 34 é repetido o tema da primeira seção, mas somente o trecho com o coral.

The musical score for Example 67 consists of ten staves. From top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Choir (Cor.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have the lyrics: "ben con - si - li - um fe - ce runt i - ni - mi - ci me - i, i - ni - mi - ci". The instrumental parts feature various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Exemplo 67: segunda seção, com sustentação harmônica pelo coro.

7.7.2. Prece

A prece apresenta forte contraste em relação ao responso, uma vez que possui passagens com maior tensão e um *fugato* mais contrapontístico. Quase poderia ser considerado um *fugato duplo* devido aos dois temas apresentados inicialmente por sopranos e contraltos, depois por tenores e baixos (ex. 68). Entre essas entradas pode-se observar a relação tônica x dominante, como numa fuga tradicional.

ve - ni - - te mit - ta - - mus li - gnum in - pa-nem e - - - jus, - mit - ta - - mus

ve - ni - - te mit - ta - - mus li - gnum in - pa-nem e - - - - - - - - - - - jus et c - ra -

ve - ni - - te mit - ta - - mus,

Ve - ni - - te mit - ta mus

Exemplo 68: primeiros compassos da prece 7^a.

Esses temas são explorados ao longo de apenas dez compassos, sendo substituídos por uma outra idéia temática, tratada contrapontisticamente, mas harmonizada pelas outras vozes numa construção em “perguntas e respostas”. (ex. 69).

mus li - - gnum in pa - nem e - - - jus e - ra - da - mus e - ra - da - mus

jus et e - ra - da - mus, - et e - ra - da - mus, et e - ra - da - mus, e - ra - da - mus da ter - ra

mus, et e - ra - da - mus, e - ra - da - mus e - um, e - ra - da - mus, e - ra - da - mus, e - ra - da - mus, e - ra - da - mus,

mus li - - gnum in pa - - - nem e - ra - da - mus, e - ra - da - mus, e - ra - da - mus, e - ra - da - mus

Exemplo 69: tema em “perguntas e respostas”, expansão do tema e transição homofônica.

7.7.3. Verso

O verso 7º, ao contrário dos demais nos R4FS, não foi escrito para vozes solistas⁵⁴. Apesar de não haver indicação explícita indicando o *tutti*, ao contrário dos demais não possui indicação textual de que seja solo e foi escrito em seqüência, sem iniciar numa outra página ou sendo marcado com algum destaque. Apesar desses indícios, a construção musical e textual⁵⁵ do solo inicial de soprano sugere fortemente que este seja para solo individual e não solo de naípe. Esse fato acontece em outros versos desse ciclo de obras.

105
S
Om - nes i - nimi-ci me - i ad-ver - sum, ad-ver - sum me co - gi - tabant ma-la mi-hi, ma-la mi - hi

Exemplo 71: solo de soprano

97
Fl.
Cl. Bb.
Cor.
S
A
T
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Om - nes

Exemplo 72: introdução instrumental e primeiro compasso do solo de soprano.

⁵⁴ Também ocorre no responsório 6º dos R5FS e no 5º dos R6FS.

⁵⁵ “*Omnes inimici mei adversum me*”. Meus inimigos conspiravam contra mim.

Mais uma vez o compositor emprega uma introdução orquestral, como se pode ver no exemplo 71, onde o tema do solo é apresentado pelo violino I, para depois ser apresentado pela voz solista com poucas alterações. Pode ser considerado como uma primeira seção

O *tutti* coral acontece em uma construção mais homofônica onde os baixos são as vozes que mais se movem melodicamente. Aparenta ser uma segunda seção, não exatamente temática, mas nela o baixo sobressai e dá o caráter do trecho. É seguida por dois compassos de transição para a próxima seção.

The musical score for Example 73 consists of 11 staves. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are homophonic and carry the main melody. The instrumental parts (Flute, Clarinet, Violins, Viola, Cello) provide a rich orchestral texture. The lyrics are: 'ver-bum i - ni - quum man - da - ve - runt ad - ver - sum, ad - ver - sum me di - cen - - tes'. The score is marked with a '114' at the beginning of the vocal parts, indicating the measure number.

Exemplo 73: *tutti* coral e transição.

A terceira seção funde o fragmento inicial do primeiro tema do verso, com o movimento dos baixos da segunda seção, chegando a uma progressão harmônica característica de Antônio dos Santos Cunha. Chega ao final dessa seção empregando o acorde de V com $\frac{6}{4}$ em cadência. Pode-se observar que os primeiros quatro compassos

apresentam ritmo harmônico mais rápido, repetindo acordes. Aparece ser uma preparação para os compassos onde ocorre a progressão (ex. 74).

O ritmo harmônico da prece é em geral mais ágil que o do responso e do verso, o que acentua o contraste entre eles.

Exemplo 74: progressão harmônica, verso 7°.

A conclusão da obra é homofônica, com repetições de acordes e com o emprego menos comum do coro até a fermata final.

7.8. Responsório 8°

7.8.1. Responso

Pela primeira vez nos *Responsórios* o compositor emprega o compasso composto. Nesse caso um 6/8 na tonalidade de Lá menor. Os recursos composicionais são os mesmos empregados nos trechos anteriores: introdução instrumental, repetição da introdução na entrada do coral, progressões harmônicas, dobramentos, modulações,

contracantos, e contraponto imitativo. Diferentemente da maioria dos demais respostas, a identificação das seções é mais complexa, pois não aparentam ser claramente demarcadas, uma vez que os mesmos materiais são explorados ao longo de todo o trecho.

A primeira parte se destaca das demais por ser menos contrapontística, predominando os dobramentos entre coral e orquestra. Vai da introdução até o cc. 20 e pode ser considerada uma primeira seção (ex. 75).

10

S U - na ho - ra non po - tu - is - tis vi - gi - la - re me - cum, u - na ho -

A U - na ho - ra non po - tu - is - tis vi - gi - la - re me - - - cum, u - na

T 8 U - na ho - - - ra non po - tu - is - tis, u - na

B U - na ho - ra non po - tu - is - tis vi - gi - la - re me - cum, u - na

Exemplo 75: compassos iniciais do responso 8º.

A partir do cc. 20 começa um contraponto com o emprego de um tema em graus conjuntos. É o começo da segunda seção e uma primeira subseção desta (ex. 76).

20

S cum qui ex - hor - ta - ba - ni - mi mo - ri pro me, mo - ri,

A cum qui ex - hor - ta - ba - mi - ni mo - ri pro me, mo - ri,

T 8 cum mo - ri pro me, mo - ri,

B cum qui ex - hor - ta - ba - mi - ni mo - ri pro me, mo - ri,

Exemplo 76: segunda seção contrapontística.

A partir do cc. 27, o compositor emprega entradas canônicas, o que sugere uma segunda subseção (ex. 77) em Dó maior.

27

S me, qui ex-hor - ta - ba - mi - ni mo - ri pro - me, mo-ri, mo-ri, mo-ri, mo-ri pro me,

A me, qui ex - hor - ta - ba - mi - ni mo - ri pro - me, mo-ri, mo-ri, mo-ri, mo-ri pro me,

T me - - - - - qui ex - hor - ta - ba - mi - ni mo - ri, mo-ri, mo-ri, mo-ri, mo-ri pro me,

B me qui ex - hor - ta - ba - mi - ni mo-ri, mo-ri, mo-ri, mo-ri pro me,

Exemplo 77: entradas canônicas em Dó maior.

A partir do cc. 34, a orquestra responde às intervenções corais, com o uso de motivos melódicos, o que configuraria uma terceira seção (ex. 78).

34

S mo - ri pro me, mo - ri, mo-ri pro me, mo - ri, mo - ri - pro

A mo-ri mo - ri, mo - ri pro me, mo - ri, mo-ri pro me, mo - ri, mo - ri - pro

T mo - ri pro me, mo - ri, mo-ri pro me, mo - ri, mo - ri - pro

B mo - ri pro me, mo - ri, mo-ri pro me, mo - ri, mo - ri - pro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

Exemplo 78: motivos melódicos da terceira seção.

A partir do cc. 40, são empregadas novamente as entradas canônicas, prevalecendo o tema da segunda subseção, transposto para Lá menor. Ligado a este se tem

a conclusão do trecho, com uma liquidação que emprega os motivos instrumentais da terceira subseção.

O percurso harmônico dessa resposta é marcado pelas modulações passageiras e permanentes, bem como certa ousadia, como o emprego do acorde Mi maior com sétima sucedendo o acorde Fá maior com sétima, uma resolução deceptiva pouco usual, mas eficaz auditivamente dentro do contexto da peça.

7.8.2. Prece

Escrita também na tonalidade de Lá menor, contraria a construção mais empregada pelo compositor até então nas preces, pois inicia somente com os instrumentos.

As vozes atacam somente no quarto compasso.

55

Fl.

Cl. Bb.

Cor. C.

S.

A.

T.

B.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vlc.

Vel Ju - dam non vi - de - tes quo mo do non dor - - -

Vel Ju - dam non vi - de - tes quo mo do non dor - - -

Vel Ju - dam non vi - de - tes quo mo do non dor - - -

Vel Ju - dam non vi - de - tes quo mo do non dor - - -

Exemplo 79: compassos iniciais da prece 8ª.

É interessante notar que o compositor emprega pela primeira vez uma instrumentação bastante rarefeita nesses primeiros compassos: somente baixo instrumental e viola. Esta por sua vez apresenta um motivo rítmico que será ouvido por toda a prece, um

modo *dactilo* que sugere movimento incessante (REIS, 1983), talvez reforçando a retórica textual, que diz a respeito de Judas, que se apressa para entregar Jesus aos Judeus⁵⁶. Este motivo é um forte elemento agregador, mas faz com que as seções se confundam. Os elementos que auxiliam na delimitação de seções nesse verso são a harmonia e a estruturação das partes.

A primeira seção é mais homofônica e vai do início da prece, no cc 55, ao 69. A segunda seção, em Dó maior, e que ao final volta a Lá menor, vai do cc. 70 ao 87 e explora a imitação de temas, entre baixo, soprano e tenor.

Exemplo 80: início da segunda seção da prece 8^a.

Uma terceira seção vai do cc. 88 ao 102, em que esses contracantos se processam mas são menos imitativos. Uma dominante passageira, o acorde lá maior, marca o início de uma progressão harmônica que chega novamente ao Lá menor.

Exemplo 81: progressão harmônica, a partir do cc 88.

⁵⁶ “*Vel Judas non videtes quomodo non dormit, sed festinat tradere me Judæis*”. Pois não vedes Judas, que não dorme, como se apressa para me entregar aos Judeus?

A partir deste acorde, a estrutura do verso volta a ficar mais homofônica como na primeira seção. Pode-se observar uma breve passagem pela região de Ré menor, o que ajuda a identificar uma quarta seção. Apresenta a conclusão do trecho em três compassos de caráter descendente com o emprego do motivo principal.

Exemplo 82: quarta seção da prece 8ª.

7.8.3. Verso solo

O verso 8º, para solo de soprano, está escrito em Dó maior, relativo do responso. Apresenta grandes variações agógicas, pois se inicia em *Allegro Vivace*, e o alterna com um e depois mais outro compasso de recitativo. Retoma o tempo inicial para depois chegar a um *adágio*. Com relação aos demais versos desse responsório é o mais breve, com somente 34 compassos.

Recitativo Allegro vivace

Flauta
Clarinete Bb
Trompa em C
Soprano solo
Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo

Exemplo 83: compassos iniciais do verso 8°.

Pode-se observar no exemplo 83 que o recitativo é indicado textualmente pelo compositor somente no primeiro compasso, mas é possível adivinhar suas intenções observando-se a estrutura onde o solista responde ao *tutti* da orquestra. Também a repetição do primeiro compasso, transposto, sugere a retomada do tempo inicial e principalmente, a indicação “*tempo*” após a segunda intervenção do soprano, sugerindo que um andamento diferente, naturalmente mais lento, deva ser usado para o solo vocal (ex 84).

S
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.

Quid dor - mis tis sur - - - gi - te et o - ra - - - te

Tempo

Exemplo 84: indicação *tempo* após recitativo.

Pode-se observar no exemplo 84 o início do trecho em *adagio*, com o predomínio da estrutura em melodia acompanhada. Termina com uma *codeta* instrumental.

The image shows a musical score for Example 85, titled "Adagio". The score is for a vocal soloist (S) and a full orchestra. The vocal part is in the key of D major and has a tempo of Adagio. The lyrics are: "ne in - tre - tis in - ten - ta - ti - o - nem, in - ten - ta - ti - o - nem, ne in - tre - tis in - ten - ta - ti -". The instrumental parts include Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Cor Anglais (Cor. C), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The score is marked with dynamics such as *pp*, *f*, and *p*, and includes performance instructions like *cresc.* and *tr*.

Exemplo 85: melodia acompanhada em *adágio*, verso 8º.

7.9. Responsório 9º

7.9.1. Responso

Esse responso começa na tonalidade de Mi bemol maior, sendo que seu responso é o mais curto de todos os R4FS. Tem apenas onze compassos, com um ritmo harmônico lento, sem modulações e com muito movimento no baixo instrumental. Apesar de escrito em compasso quaternário, auditivamente poderia perfeitamente ser tomado como um binário.

Do ponto de vista rítmico, esse responso apresenta variedade, mas não apresenta uma melodia bem caracterizada, parecendo ser desejo de o compositor empregar uma retórica musical livre, onde se cria certo efeito de movimento, um “ir e vir”, como numa concorrida reunião onde os circunstantes estivessem em alvoroço. O texto comenta que os anciãos fizeram uma assembléia para prender a Jesus⁵⁷. A preocupação em relação à

⁵⁷ “*Seniores populi consilium fecerunt*”.

uma retórica musical que reforce a retórica textual é constante na obra de Antônio dos Santos Cunha⁵⁸.

Grave

Flauta

Clarinete Eb

Trompa em Eb

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Se - ni - o - res po - pu - li con - - si - li - um fe - ce - runt, con - si - li -

Se - ni - o - res po - pu - li con - - si - li - um fe - ce - runt, con - si - li -

Se - ni - o - res po - pu - li con - - si - li - um fe - ce - runt, con - si - li -

Se - ni - o - res po - pu - li con - - si - li - um fe - ce - runt, con - si - li -

Exemplo 86: compassos iniciais do responso 9°.

7.9.2. Prece

A prece por sua vez, emprega uma estrutura recorrente nos *Responsórios*: as entradas vocais em contraponto imitativo, que terminam em terças paralelas e que não serão mais empregadas no desenrolar do trecho. No caso, pode se observar não somente a entrada dos temas numa relação de quintas, começando o soprano em Mi bemol maior, mas também a variação do tema quando apresentado pelo contralto, direcionado para Si bemol maior.

⁵⁸ A utilização de recursos retóricos é uma estratégia que marcará passagens importantes nos 4° e 5° responsórios dos R5FS. Seu emprego contumaz possibilita a conjectura sobre tais figuras de retórica livre.

A partir do cc. 41, a figura pontuada que era apresentada pelos sopros (ex. 88) começa a servir de material para o coro, chegando a um trecho conclusivo onde o coral e o baixo instrumental soam mais homofônicos entre si. Enquanto violino I e violas executam arpejos em tercinas, sopros e violino II complementam a harmonia (ex. 89).

Exemplo 89: figuras pontuadas e tercinas em outra configuração.

Repetições do texto em construção homofônica e uma breve *codeta* instrumental fazem a conclusão da prece.

7.9.3. Verso a três

O verso desse 9º responsório, um terceto para contralto, tenor e baixo em Dó menor, denota mais uma vez a importância que Antônio dos Santos Cunha credits à viola. Começa com um solo do naípe, dobrado pela flauta, no qual as demais cordas atacam em *pizzicato*. Trata-se novamente de uma introdução instrumental, cujo tema principal será repetido pelo contralto solista. A introdução e sua repetição com os solos vocais marcam uma primeira seção.

Andante

Flauta

Clarinete Bb

Trompa em Eb

Contralto solo

Tenor solo

Baixo solo

Violino I

Violino

Viola

Violoncello

Exemplo 90: introdução instrumental com solo de viola e flauta.

É interessante observar que logo no segundo compasso mostrado no exemplo 91 as vozes se cruzam e o contralto soa mais grave até que o baixo vocal.

70

A

T

B

Col - le - ge - runt, col - le - ge - runt pon - ti - fi - ces et pha - ri - sae - i, con -

Col - le - ge - runt, col - le - ge - runt pon - ti - fi - ces et pha - ri - sae - i, con -

Col - le - ge - runt, col - le - ge - runt pon - ti - fi - ces et pha - ri - sae - i, con -

Exemplo 91: contralto mais grave que o baixo vocal, verso 9º.

Do início do verso, no cc. 62 até o cc. 77 pode-se identificar uma seção distinta, e a partir daí uma outra estrutura composicional é empregada. Trata-se de “perguntas e respostas” entre o baixo vocal e o restante dos solistas.

77

Fl.

Cl. B.

Cor. Eb

A

T

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

um co - lle - ge - runt * con - ci - li - um pon - ti - fi - ces et - pha - ri -

um, pon - ti - fi - ces et pha - ri - ses - i, pha - ri - ses - i col - la - ge - runt, pon - ti - fi - ces et pha - ri -

Exemplo 92: perguntas e respostas entre o baixo e demais solistas.

Nessa, o ritmo harmônico se torna por alguns compassos mais ágil, bem como emprega acordes da região da dominante relativa, no caso Lá bemol maior.

A participação dos solistas se encerra em um trecho de caráter conclusivo, com repetição do texto e da cadência sobre o V grau com $\frac{6}{4}$ cadencial.

Fl. ⁸²

Cl. Bb.

Cor. Eb.

A. ⁸²
ti - fi - ces et - pha - ri - sae - i col - le - ge - runt con - ci - - - li - um con - ci - - - - - li - um.

T. ⁸²
ti - fi - ces et - pha - ri - sae - i co - le - ge - runt con - ci - - - li - um con - ci - - - - - li - um.

B. ⁸²
ti - fi - ces et - pha - ri - sae - i co - le - ge - runt con - ci - - - li - um, col - le - ge - runt con - ci - - - - - li - um.

Vln. I ⁸²

Vln. II ⁸²

Vla. ⁸²

Vlc. ⁸²

Exemplo 93: trecho final da participação dos solistas, verso 9º.

Uma *codeta* emprega a melodia da introdução, com o mesmo dobramento entre viola e flauta, concluindo essa prece.

Fl. ⁹¹

Cl. Bb.

Cor. Eb.

A. ⁹¹

T. ⁹¹

B. ⁹¹

Vln. I ⁹¹

Vln. II ⁹¹

Vla. ⁹¹

Vlc. ⁹¹

Exemplo 94: *codeta* com o tema inicial do verso, conclusão do verso 9º.

7.10. Transcrição do Texto e Tradução

I- In Monte Olivéti oravit ad patrem: Pater, si fieri potest, tránseat a me calix iste
P- Spíritus quídem prómptus est, caro autem infirma
V- Vigiláte et oráte, ut non intrétis in tentatiónem.

II- Trístis est anima mea usque ad mortem, sustinéte hic et vigiláte mecum, nunc vidébitis turbam quae circúndabit me
P- Vos fugam capiétis et ego vadam immolári pro vobis
V- Ecce appropínquat hora et Filius hóminis tradétur in manus peccatórum.

III- Ecce vídimus eum non habéntem spéciem neque decorem, aspéctus ejus in eo non est, hic peccáta nostra portávit et pro nóbis dolet, ipse autem vulnerátus est propter iniquitátes nostras
P- Cujus livóre sanáti sumus
V- Vere languóres nostros ipse tulit et dolores nostros ipse portávit.

IV- Amícus meus, ósculi me trádidit signo quem osculátus fúero ipse est, tenete eum, hoc malum fecit signum, qui per ósculum adimplévit homicídium
P- Infélix praetermísit prétiúm sánguinis et in fine láqueo se suspéndit
P- Bonum erat ei si natus non fuísset homo ille.

V- Judas mercátor péssimus ósculo pétiit Dóminun, ille ut agnus innocens non negávit Judae ósculum
P- Denariórum número Chrístum Judaeis trádidit
V- Mélius illi erat si natus non fuísset.

VI- Unus ex discípulis meis tradet me hódie, vae illi per quem tradar ego
P- Mélius illi erat si natus non fuísset
V- Qui intíngit mecum manum in parópside hic me traditúrus est in manus peccatórum.

VII- Eram quasi agnus innocens ductus sum ad immolándum et nesciébam, consílium fecérunt inimíci mei advérsum me dicétes
P- Venite mittámus lignum in pánem ejus et eradámus eum de terra vivéntium
V- Omnes inimíci mei advérsum me cogitábant mala mihi verbum iníquum mandavérunt advérsum me dicétes.

VIII- Una hora non potuístis vigiláre mecum qui exhortábámini mori pro me
P- Vel Judam non vidétis, quomodo non dormit sed festinat tradere me Judaeis
V- Quid dormitis? Surgite et orate ne intretis in tentationem

IX- Seniores pópuli consílium fecérunt
P- Ut Jesum dolo tenérent et occiderent cum gládiis et fústibus exiérunt tamquam ad latrónem
V- Collegérunt pontífices et pharisaei consílium.

I- No Monte das Oliveiras suplicou ao pai: Pai, se é possível, afasta de mim este cálice
P- O espírito na verdade está pronto mas a carne é fraca
V- Vigiai e orai para não cairdes em tentação.

II- Minha alma está triste até a morte, ficai aqui e velai comigo. Vereis em breve a multidão que vai me rodear
P- Fugireis e eu vou ser imolado por vós
V- Eis que se aproxima a hora e o Filho do homem será entregue às mãos dos pecadores.

III- Vimo-lo sem beleza e sem elegância e vendo-O assim não O reconhecemos, tomou sobre Si os nossos pecados e é por nós que sofre, foi coberto de feridas por causa das nossas iniquidades
P- Por suas chagas fomos curados
V- Tomou sobre Si as nossas fraquezas e carregou nossas dores.

IV- Meu amigo traiu-me com um beijo, aquele que eu beijar esse é, preendi-o. Um sinal tão pérfido deu aquele que cometeu um homicídio por meio de um beijo
P- O infeliz jogou fora o preço do sangue e se enforcou
V- Bom seria para aquele se não tivesse nascido.

V- Judas mercador infame, aproximou - se do senhor e o beijou, e ele, como um cordeiro inocente não repeliu o beijo de Judas
P- Por alguns dinheiros entregou Cristo aos judeus
V- Melhor seria para ele se não tivesse nascido.

VI- Um dos meus discípulos me trairá hoje, mas infeliz daquele por quem serei traído
P- Melhor seria para ele se não tivesse nascido
V- O que comigo põe a mão no prato é o que há de me entregar às mãos dos pecadores.

VII- Era como um cordeiro inocente, fui levado ao sacrifício sem saber que a ele me conduziam. Os meus inimigos conspiravam contra mim dizendo
P- Deitemo-lhe o madeiro no pão e risquemo-Lo da terra dos vivos
V- Meus inimigos conspiravam e faziam projetos iníquos contra mim.

VIII- Não pudeste velar uma hora comigo, vós que preparáveis para morrer por mim?
P- Pois não vedes Judas, que não dorme e se apressa para me entregar aos judeus
V- Por que dormis? Levantai e orai para não cairdes em tentação.

IX- Os anciãos do povo fizeram uma assembléia
P- Para prender Jesus acusando-O de traição e lhe dar a morte. Vieram com paus e pedras como se fora um ladrão
V- Congregaram-se em assembléia os pontífices e os fariseus.

(Catedral, 1997)

8. EDITORAÇÃO

As fontes disponíveis para a realização da edição dos *Responsórios* facilitaram sobremaneira o processo de editoração. Ainda não são conhecidas fontes primárias além dos dois manuscritos autógrafos, o que possibilitou ao final certa conveniência, uma vez que foi desnecessária a consulta de fontes diversas, que não raro apresentam dados conflitantes. Outro aspecto facilitador foi a escrita em “grade”, que permitiu a consulta para solução de divergências harmônicas diretamente sobre o original, numa folha só.

A opção pela realização de uma edição prática teve em vista a possibilidade de prover um material pronto para execução, o que possibilita fomentar a divulgação da obra de Antônio dos Santos Cunha e sua pronta interpretação, apesar de tal tipo de edição ser considerado muitas vezes como um gênero menor (CASTAGNA, 2008).

É inevitável que a edição traga muito da concepção musical do seu editor e o melhor modo de se prevenir contra o peso excessivo da mão deste é o estudo criterioso das fontes, de maneira a tornar bem claros os recursos composicionais, as vontades pessoais e as inclinações estéticas do compositor, que deverão ser preponderantes no resultado final da editoração. No caso do repertório completo conhecido de Antônio dos Santos Cunha, existe uma questão peculiar, pois até o momento são conhecidas poucas obras de sua autoria. Esse fato torna a edição de seu catálogo de peças uma experiência diversa da que seria a edição de uma coletânea de um autor mais prolífico. Por outro lado, o fôlego de suas poucas obras permite a aferição de um estilo definido no âmbito de cada uma delas.

Até o momento, todos os demais manuscritos dos *Responsórios* de que se têm notícia foram elaborados com base nos manuscritos autógrafos ora consultados. Na Orquestra Ribeiro Bastos existem partes separadas copiadas por Francisco José das Chagas e por Martiniano Ribeiro Bastos, cujas cópias também se encontram no acervo da

orquestra⁵⁹. Posteriormente, José Maria Neves providenciou cópias de trechos selecionados. Algumas destas poucas cópias foram mais fiéis à fonte original enquanto outras cópias de determinados responsórios acabaram sendo empregadas como partes variáveis. Estas se tratariam de unidades musicais permutáveis, que tem como característica a modificação do texto original para se adequarem a celebrações diversas (CASTAGNA, 2000). José Maria Neves também produziu reduções para piano e canto de diversos solos dos *Responsórios*, muito provavelmente para divulgação e para recitais específicos. Este material tem cópias espalhadas pelo Brasil, levadas por musicistas oriundos de São João del-Rei.

Para a execução desta pesquisa e edição, a fonte principal foi a versão ampliada. Em situações onde dúvidas não puderam ser dirimidas a partir da análise do trecho musical, esta foi contraposta à versão reduzida. Nenhuma das outras cópias foi empregada, por se tratarem de fontes secundárias.

Uma série de critérios foi elencado para conduzir este trabalho e criar uniformidade de soluções, bem como possibilitar o surgimento de uma partitura executável sem deturpar o pensamento musical do compositor.

8.1. Critérios

O critério número um, principal neste processo de editoração, foi o de manter o máximo de fidelidade ao texto original.

O objetivo inicial desta editoração foi a produção de uma edição que possibilitasse o estudo do estilo do compositor e a execução das obras com instrumental

⁵⁹ Francisco José das Chagas regeu a Orquestra Ribeiro Bastos de 1840 a 1860, sendo sucedido pelo próprio Ribeiro Bastos, que regeu a orquestra à qual emprestou seu nome até por volta de 1912 (NEVES, 1984). As partes estão encadernadas e na execução das respectivas capas foi empregado um papel verde acartonado, forrado com papel de jornal cuja parte impressa está escondida por uma contracapa de papel branco. Algumas destas contracapas estão um pouco descoladas, de maneira que a beirada da folha de jornal aparece. Na parte da trompa I pode-se ler: *Aluga-se uma preta que cozinha, lava e engoma: na Rua dos Ourives n° 134*. Sinal do contexto sócio-cultural de uma época.

moderno e segundo a prática musical atual e o objetivo precípua de ser o mais claramente compreendida pelo executante contemporâneo. Para tanto, foram realizadas atualizações na escrita original para gerar o máximo de clareza para o intérprete, observando sempre que tal comodidade nunca aconteceu em detrimento da fidelidade do conteúdo das fontes. Por isso se preferiu, em vez de se escrever “em ut”, escrever “Trompas em Dó” no começo das unidades funcionais para este instrumento quando nesta tonalidade, apenas para ficar num só exemplo.

8.1.1. Disposição dos instrumentos

A disposição original dos instrumentos nas partituras pode ser observada e comparada com a versão editada no quadro seguinte.

Disposição dos instrumentos na partitura		
Reduzida	Expandida	Editada
-	Flauta	Flauta
-	Clarinete	Clarinete
Violino I	Trompa	Trompa
Violino II	Violino I	Soprano
Trompa	Violino II	Contralto
Baixo Instrumental 1	Viola	Tenor
Baixo Instrumental 2	Soprano	Baixo
Soprano	Contralto	Violino I
Contralto	Tenor	Violino II
Tenor	Baixo	Viola
Baixo	Baixo instrumental	Baixo instrumental






Quadro 19: disposição dos instrumentos nas versões.

Pode-se observar que para a confecção da versão editada foi preferida a distribuição dos instrumentos na grade de acordo com o mais habitual em edições mais modernas. Tal procedimento visa facilitar a leitura por parte dos regentes da atualidade.

8.1.2. Mudança de claves

Foram empregadas claves de uso corrente, uma vez que as claves antigas usadas para as vozes de soprano contralto e tenor poderiam exigir um treino específico por

parte dos cantores atuais, o que equivale dizer, mais trabalho para um resultado musical provavelmente semelhante. Os demais instrumentos e vozes tiveram as claves originais mantidas, por estarem ainda em uso.

Mudanças nas claves		
Vozes	Clave original	Clave na edição
Soprano		
Contralto		
Tenor		

Quadro 20: claves alteradas.

8.1.3. Abreviaturas

Devido às práticas atuais, abreviaturas de comum emprego na época da confecção dos originais foram substituídas pelas notas reais de execução, com o que se buscou uma leitura simplificada⁶⁰.

8.1.4. Indicações subentendidas

Indicações de dinâmica foram grafadas originalmente na maioria das vezes somente na pauta do violino I, tanto na versão reduzida, quanto na expandida. Em algumas poucas passagens, tais indicações foram grafadas sobre as pautas de outros instrumentos. O que se deduz é que o compositor pretendia que todo o restante da orquestra fizesse essa mesma dinâmica. Por essa razão, foram acrescentadas na edição marcações de dinâmica em todas as demais vozes, com o objetivo de simplificar a leitura por parte do regente intérprete e dos músicos do coro e da orquestra.

⁶⁰ A opção por este procedimento editorial foi baseado nas sugestões dadas pelos músicos da Orquestra Sinfônica da UFBA, primeiros executantes das partituras ainda em seu estágio experimental.

As passagens em que as dinâmicas foram escritas sobre outras vozes indicam o desejo do compositor de que nessas passagens outros instrumentos adquiram maior destaque e não o violino I, habitualmente o centro da orquestra.

Articulações são indicações com as quais Antônio dos Santos Cunha também foi econômico. Em muitas passagens as escreve somente sobre as notas de um determinado instrumento ou voz, mas notadamente, a estrutura em que são empregadas leva à conclusão de que podem ser aplicadas também sobre outras vozes ou instrumentos, desde que estejam cumprindo a mesma função, seja em dobramentos ou em execuções rítmicas simultâneas.

Cada trecho de *repetendum* foi contemplado com a repetição integral do texto musical, para evitar a procura por páginas numa eventual execução.

8.2. Alterações e Adições na Edição

Apesar de as preocupações desta pesquisa estarem voltadas para uma edição prática planejada para a interpretação da obra, e menos para a consecução de uma edição crítica, o conhecimento das indicações originais e alterações realizadas na presente edição pode ser útil para a criação de linhas alternativas de execução pelos interessados na obra de Antônio dos Santos Cunha e contribuir para uma maior reflexão sobre sua obra.

A descrição das adições, supressões e alterações obedece à ordem em que elas ocorrem na partitura, do primeiro responsório até o último. Estão sendo levadas em conta somente as indicações do conteúdo musical, que possam despertar curiosidade ou que se relacionem com adições realizadas, evitando-se listar alterações auxiliares ou arquivísticas.

Como a boa parte das adições de articulação e dinâmica foi baseada na sua grafia sobre a linha do violino I da versão expandida, só foram listadas adições destes parâmetros quando baseadas em indicações sobre os outros instrumentos ou vozes ou quando presentes somente na versão reduzida.

Não foram consideradas como alterações as supressões de abreviaturas e de indicações textuais de dobramentos entre instrumentos ou vozes, nem se pretendeu fazer um aparato crítico rigoroso, mas apenas um guia com alguns procedimentos empregados na confecção desta edição.

8.2.1 Responsório 1º

Compassos	Alterações / Adições
1 a 7	Adição de dinâmicas a partir do Cl
25 a 28	Adição de dinâmicas a partir do S., versão reduzida
31 a 49	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
57	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
61 a 64	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
77	Vla. escrita por dedução da estrutura musical
91	Andamento <i>Andante</i> , a partir da versão reduzida
91 a 97	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
104	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
105	Adição de <i>staccati</i> a partir do B e da versão reduzida
108	Adição de dinâmicas a partir do Vln1. versão reduzida
112 e 114	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida

Quadro 21: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 1º.

Compassos	Versão reduzida	Versão expandida
1	Emprega compasso 4/4 ou C	Emprega compasso 2/4
48	Indicação f no 1º tempo	Indicação <i>rinf.</i>
50	Indicação p	Indicação pp
57	Andamento <i>Allegro</i>	Andamento <i>Piu mosso</i>
62	Texto coral: <i>promptus</i>	Texto coral: <i>quidem</i>
77		Linha da Vla. borrada
91	Andamento <i>Andante</i>	Não há indicação de andamento
104	Indicação <i>cresc.</i>	Não há indicação
105	<i>Staccati</i> no Vln1., Vln2., e Bx1.	<i>Staccati</i> no Vln1.
108	Emprega <i>staccati</i>	Não emprega <i>staccati</i>
115	Indicação p	Indicação pp
118	Indicação pp	Indicação p
122 e 123	Indicação fp	Indicação f

Quadro 22: comparativo do conteúdo musical responsório 1º.

8.2.2 Responsório 2º

Compassos	Alterações / Adições
14, 16 e 18	Adição de dinâmicas a partir do Bx1., versão reduzida
21	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida

64	Adição de <i>staccato</i> a partir do Vln1. e Bx2. da versão reduzida
64 a 68	Adição de dinâmicas a partir do Vln1. e Bx.
85	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
111 e 112	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
118 e 119	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida ⁶¹
123 e 127	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida

Quadro 23: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 2°.

Compassos	Versão reduzida	Versão expandida
1	Indicado solo para Bx1.	não há indicação
1	Indicado Tpa. em Elafá	Indicado Tpa. em Mib
1	Indicação <i>pp</i>	Indicação <i>p</i>
40	Andamento <i>Allegro moderato</i>	Andamento <i>Piu mosso</i>
64	<i>Staccato</i> no Bx. e Vln1., tempo 1	<i>Staccato</i> somente no Vln1.
90	Sinal de <i>crescendo</i> , sobre semibreve	Sem indicação, sobre semínima
101 a 104	Dinâmicas <i>f</i> e <i>p</i> em sequencia	Dinâmicas <i>fp</i>
106 e 113	Indicação <i>pp</i>	Indicação <i>dolce</i>
117	Indicação <i>ff</i>	Indicação <i>f</i>
118	Indicação <i>p</i> e <i>ff</i>	Não há

Quadro 24: comparativo do conteúdo musical, responsório 2°.

8.2.3 Responsório 3°

Compassos	Alterações / Adições
1	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
8 a 10	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
16 a 24	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
33 a 39	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
47 e 48	Adição de articulações a partir de análise da repetição
55 e 59	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
62 e 67	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
74 a 84	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
91 a 97	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
98	Adição de dinâmicas a partir da análise da repetição
119	Cor alterada para mínimas (original com valores errados)
124	Vla. com mínima alterada para mínima pontuada
143	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida

Quadro 25 alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 3°.

⁶¹ Na versão editada optou-se por manter a indicação *f* no tempo 2° do cc. 118 para manter a coerência com relação às intenções do compositor. A versão reduzida deixa bem claro o desejo de contraste entre o *p* do tempo 1° e o *ff* escrito no tempo 2°, nos cc. 117 e 118, entretanto, a versão expandida apresenta grafado em seu tempo 2° do cc. 117 a dinâmica *f* e não apresenta dinâmicas no cc. 118. Mantendo-se o critério editorial, a edição procura manter o espírito do compositor, apesar de empregar dinâmicas distintas.

Compassos	Versão reduzida	Versão expandida
1	Andamento <i>Allegro moderato</i>	Andamento <i>Andante</i>
39	Emprega repetição com <i>ritornello</i>	Repete por extenso
54	Responso tem 1 cc. a menos (53)	Responso tem um cc. a mais (54)
55	Andamento <i>Allegro vivo</i>	Andamento <i>Piu mosso</i>
74	Emprega repetição com <i>ritornello</i>	Repete por extenso
88	Andamento <i>Adagio</i>	Não há indicação
119	Tpa em mínimas	Tpa em duas semínimas

Quadro 26: comparativo do conteúdo musical, responsório 3°.

8.2.4 Responsório 4°

Compassos	Alterações / Adições
1 a 12	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
1 e 2	Adição de articulação a partir do Vln1.
3	Valores errados nos tempos 3 e 4, Vln1.
16	Valores errados, S., tempo 1
16 e 17	Adição de articulação a partir do Vln1.
19	Adição de acidente Dó#, S.
30	Adição de acidente, tempo 2, B.
30 a 36	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
57 a 60	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
64	Adição de alteração no Mib, Tpa.
65, 68 e 111	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida

Quadro 27: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 4°.

Compassos	Versão reduzida	Versão expandida
1	Andamento <i>Adagio</i>	Andamento <i>Andante</i>
40	Andamento <i>Andante</i>	Andamento <i>Piu mosso</i>
73	Andamento <i>Andante</i>	Andamento <i>Adagio</i>

Quadro 28: comparativo do conteúdo musical, responsório 4°.

8.2.5 Responsório 5°

Compassos	Alterações / Adições
1 a 7	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
29 e 30	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
32	Alterações de Dó para Dó # nos ornamentos
32	Alterações de Sib para Si nos ornamentos
33	Alteração de Dó para Dó # nos ornamentos
58 e 60	Tpa2. alterada de Mi para Dó (escritos)
64 a 75	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida

79 a 90	Adição de articulações a partir do Vln2. ⁶²
82 e 86	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
91 a 98	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
98	Indicação <i>tutti</i> para viola.
98 a 109	Adição de articulações a partir do Vln2. ⁶³
102 ao fim	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida

Quadro 29: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 5°.

Compassos	Versão reduzida	Versão expandida
36	Indicação <i>Presto</i>	Indicação <i>Piu mosso</i>
79	Solo de viola mais curto	
79	<i>Alla breve</i>	Quaternário

Quadro 30: comparativo do conteúdo musical, responsório 5°.

8.2.6 Responsório 6°

Compassos	Alterações / Adições
2	Adição de dinâmicas e articulação a partir da Fl.
5 e 6	Adição de dinâmicas a partir do Vln1. e Fl.
8 e 9	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., Fl e Cl
10 a 12	Adição de dinâmicas a partir do Vln1. e Fl.
30 a 44	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
52 a 75	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
81	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
83 e 86	Adição de articulação a partir das madeiras
89 e 90	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
92 e 94	Adição de articulação a partir das madeiras
108 e 109	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
120	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
132	Alteração nota Ré para Dó, Vla., tempo 1
133 a 136	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
150 a 159	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
166 e 171	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida

Quadro 31: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 6°.

Compassos	Versão reduzida	Versão expandida
47	Indicação <i>Andante molto</i>	Indicação <i>Piu mosso</i>
81	Indicação <i>Allegro assai</i>	Indicação <i>Andante molto</i>
88	Melodia comprimida	
132	Melismas no soprano	Melismas na viola

Quadro 32: comparativo do conteúdo musical, responsório 6°.

⁶² Exceto indicações para o baixo instrumental

⁶³ Exceto indicações para baixo instrumental, estas baseadas na análise do contexto, devido à repetição de estruturas.

8.2.7 Responsório 7º

Compassos	Alterações / Adições
1 ao fim	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão, reduzida exceto <i>rinf.</i> ⁶⁴
1	Adição da indicação <i>dolce</i> , a partir do Cl
6	Adição da indicação <i>rinf.</i> a partir do Bx. e Cl.
12	Indicação “viola” foi suprimida na Fl.
39	Adição da indicação <i>rinf.</i> por análise do contexto
43 a 47	Alteração do texto, em desacordo com a liturgia

Quadro 33: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 7º.

Compassos	Versão reduzida	Versão expandida
1	Indicação <i>Adagio</i>	Não há indicação
48	Não há indicação	Indicação <i>Piu mosso</i>

Quadro 34: comparativo do conteúdo musical, responsório 7º.

8.2.8 Responsório 8º

Compassos	Alterações / Adições
1	Adição de dinâmicas a partir do Cl
10	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
14	Adição de articulação a partir do Vln1.
16	Adição de dinâmicas por análise do contexto ⁶⁵
20	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
25 e 26	Adição de <i>rinf.</i> a partir do Bx.
31	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
47	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
49	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida ⁶⁶
55 ao fim	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
79 a 101	Adição do texto para o B., a partir da versão reduzida
119	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida

Quadro 35: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 8º.

Compassos	Versão reduzida	Versão expandida
1	Indicação <i>Adagio</i>	Indicação <i>Andante</i>
10	Apresenta arremate em um cc. a mais	
34 ao 40	Diferença de conteúdo ⁶⁷	

⁶⁴ O cc. 72 apresenta uma adição pela análise de contexto, que seria o *p*, ausente das duas versões, mas consoante com a indicação no cc. 78, onde começa a repetição do trecho anterior. As indicações de *rinforzando* estão presentes na versão expandida.

⁶⁵ Neste caso, trata-se de repetição de trecho em que a grafia foi empregada anteriormente.

⁶⁶ A estrutura das versões é um pouco diferente, com a dinâmica da versão reduzida grafada no cc. 48 antes do apostro na versão editada, mas a análise de contexto, a partir principalmente do emprego do texto leva à dedução que a última frase do coro seja *p* como editado.

55	Indicação <i>Allegro assai</i>	Indicação <i>assai</i>
77 a 101		Não apresenta o texto do B.

Quadro 36: comparativo do conteúdo musical, responsório 8º.

8.2.9 Responsório 9º

Compassos	Alterações / Adições
1, 12, 23 e 24	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida
62	Adição de dinâmicas a partir do Vln1., versão reduzida só para cordas
76	Adição de dinâmicas a partir do C., versão reduzida
77	Adição de dinâmicas a partir do B., versão reduzida
78	Adição de dinâmicas a partir do C., versão reduzida
79	Adição de dinâmicas a partir do B., versão reduzida
80	Adição de dinâmicas a partir do C., versão reduzida
90	Adição de notas para as vozes solistas ⁶⁸

Quadro 37: alterações e adições de conteúdo subentendido no responsório 9º.

Compassos	Versão reduzida	Versão expandida
97	Termina no tempo 1	Termina no tempo 3

Quadro 38: comparativo do conteúdo musical, responsório 9º.

⁶⁷ A partir do cc. 34 as duas versões apresentam diferenças significativas de retórica e de elaboração das estruturas, por isso, não foram adicionadas as indicações de dinâmica encontradas na versão reduzida.

⁶⁸ Antônio dos Santos Cunha esqueceu de escrever as notas que fecham a cadência, bem como o texto. A partir da análise de outras passagens semelhantes, chegou-se às notas que foram empregadas na edição.