



# Reciclar os cantos do senhor: modernização e adaptação da música sacra no século XIX no Brasil

*Marshal Gaioso Pinto\**

## **Resumo**

O acervo do maestro Balthasar de Freitas é particular, proveniente da cidade de Jaraguá, em Goiás. O acervo possui mais de seiscentas obras, divididas em quatro séries: música sacra, música instrumental, música impressa e outros documentos. Os manuscritos datam entre 1836 e o final da década de 1930; grande número de cópias não tem data. Parte substancial de obras do acervo foi copiada mais de uma vez; é possível encontrar casos em que o estilo musical parece incompatível com a data do manuscrito. A análise desses manuscritos revela, nos casos em que uma peça foi copiada mais de uma vez, que essas cópias tendem a apresentar uma adaptação da instrumentação utilizada e, algumas vezes, uma modernização da notação musical. Assim, partes de violino eram reescritas para clarinetes e pistons, e partes de violoncelo ou contrabaixo para helicons e oficleides. Novas partes de trombone e saxhorne eram também criadas com intuito de substituírem as partes de contínuo. Além disso, são encontradas mudanças de clave, fórmulas de compasso e até mesmo armaduras de clave. Todas essas mudanças parecem refletir uma forte tendência da música no Brasil durante o século XIX: o desenvolvimento das bandas de música. É possível também notar outra influência nos manuscritos do acervo Balthasar de Freitas: o gradual declínio do nível de profissionalismo dos músicos que atuavam nas regiões de mineração. Músicos que não eram mais capazes de se dedicar completamente à atividade musical começaram a reciclar o antigo repertório para poder atender às demandas de seu tempo.

## **Palavras-chave**

Goiás – banda – manuscritos musicais – acervos musicais.

## **Abstract**

Balthasar de Freitas's collection is a private collection of musical documents, located in the city of Jaraguá, State of Goiás, Brazil. It holds over six hundred pieces of music, divided into four sub collections. The manuscripts go from 1836 to the 1930s, with a considerable number of undated copies. Usually the works were copied more than once and it is possible to find cases where the musical style seems to be incompatible with the date of the manuscript. Analysis of the manuscripts reveals that in the cases in which a work was copied more than once, these copies tend to present an adaptation of the instrumentation and sometimes a modernization of the notation. Thus, violin parts were rewritten for clarinets and *pistons*, and violoncello and double bass parts for helicons and ophicleides. New parts for trombones and saxhorns were also created in order to replace the continuo. Moreover, there were changes in clefs, time signatures, and even key signatures. All these changes seem to reflect a strong tendency of the music in Brazil during the nineteenth century: the growth of wind bands. It is also possible that another trend had an influence on Freitas's collection, the gradual decline of professionalism of the musicians, especially in the gold mining regions. Musicians who were no longer able to dedicate themselves full-time to musical activity began to recycle the old repertory in order to respond to the demands of their times.

## **Keywords**

Goiás – windband – musical manuscripts – musical collections.

---

\*Instituto Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil. Endereço eletrônico: marshalgaioso@gmail.com



Uma parte significativa do que chegou até nós do repertório colonial brasileiro, formado quase inteiramente por obras sacras, foi preservada nas cópias feitas durante o século XIX; é o caso das obras de alguns dos mais importantes compositores daquele período, como José Maurício Nunes Garcia, André da Silva Gomes e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. Cleofe Person de Mattos (1970, p. 383) chamou nossa atenção para o fato de que o arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro preserva várias obras de José Maurício em cópias da segunda metade do século XIX. Muitas dessas peças tiveram seu manuscrito autógrafo desaparecido. Régis Duprat (1995) também observou que de aproximadamente 130 obras compostas por André da Silva Gomes, várias foram preservadas apenas por meio de cópias do século XIX. O arquivo do Museu Carlos Gomes, de Campinas, em São Paulo, possui 22 composições de André da Silva Gomes, quase todas copiadas por Manuel José Gomes no século XIX. Dessas, a maioria teve também o seu manuscrito autógrafo extraviado (Duprat, 1995, p. 103-104).

Duas outras características do repertório colonial são também importantes para a presente discussão: o fato de que esse repertório circulou no Brasil colonial e imperial exclusivamente através de manuscritos, sendo estes, quase na sua totalidade, constituídos de conjuntos de partes. De acordo com José Maria Neves (1997, p. 11), devido à proibição do estabelecimento da imprensa no Brasil, bem como das restrições na importação de livros, os únicos textos impressos que circulavam no país durante o período colonial eram cartilhas, tabuadas e catecismos. Assim, compositores, instrumentistas e cantores faziam uso apenas de cópias manuscritas. Esses manuscritos, por sua vez, eram formados na sua grande maioria por conjuntos de partes, sendo somente uma pequena porcentagem copiada em partitura. Do conjunto de obras de Lobo de Mesquita, por exemplo, apenas uma partitura autógrafa é conhecida, a peça *Tercio*, composta em 1783 (Guimarães, 2001, p. 218). Duprat (1995, p. 82) observa que das mais de cem composições de André da Silva Gomes, apenas cinco foram preservadas em partitura.

Os locais onde cópias dos séculos XVIII e XIX são mais prováveis de serem encontradas são os arquivos de antigas orquestras e, especialmente, de bandas de música das regiões onde esse repertório tenha sido sistematicamente utilizado. Estudiosos são enfáticos ao ressaltar a importância das bandas de música na preservação do legado musical colonial (Duprat, 1995, p. 11; Neves, 1997, p. 15-16). Entretanto, o impulso para a preservação desse repertório deve-se muito mais ao pragmatismo que à consciência histórica. Como resultado, durante o século XIX, copistas realizaram as mais diversas adaptações e modernizações, com intuito de tornar o repertório antigo adequado aos seus próprios grupos. Neves (1997, p. 16), dentre outros, apontou evidências de que copistas do século XIX interferiam nas obras copiadas, especialmente com substituição de instrumentos.



Dessa forma, um musicólogo encontra vários problemas quando se propõe a trabalhar com o repertório sacro produzido no Brasil durante os séculos XVIII e XIX: obras preservadas em manuscritos, em conjuntos de partes, copiadas muitas décadas após suas datas de composição, por copistas sem intenção de serem fiéis ao manuscrito original. O objetivo desse artigo é examinar como esses copistas do século XIX – e até mesmo do início do século XX – adaptaram o repertório de gerações anteriores para as suas próprias circunstâncias. Esta questão será analisada tendo como foco as práticas preservadas em um acervo de manuscritos musicais proveniente de uma pequena cidade do Brasil Central: o acervo do maestro Balthasar de Freitas, de Jaraguá, no estado de Goiás.

Balthasar de Freitas foi um músico importante que viveu entre 1870 e 1936, na cidade de Jaraguá, onde trabalhou com o coro da igreja e a banda de música da cidade (Pedroso, 1997). Ele não só produziu um grande número de manuscritos musicais, como foi também o herdeiro de um valioso acervo de obras copiadas e compostas por músicos de gerações anteriores, alguns deles também representantes da família Ribeiro de Freitas. Esse conjunto de documentos musicais é o que designei acervo do maestro Balthasar de Freitas (Pinto, 2004, p. 20; 2006, p. 17).

O acervo consiste em um grupo de documentos – a maioria manuscritos musicais – produzidos durante mais de um século, e que hoje pertence à família Ribeiro de Freitas. A atual responsável pelo acervo é a professora Ivana de Castro Carneiro, bisneta de Balthasar de Freitas. O acervo contém mais de seiscentas obras e seu conteúdo é dividido em quatro séries: manuscritos de música sacra; manuscritos de música instrumental (a maioria para banda de música); música impressa; e outros documentos musicais ou não. O documento datado mais antigo é de 1836, uma página-título de uma composição da qual, infelizmente, nenhuma parte ou partitura chegou até nós. Os documentos mais recentes são da década de 1930, alguns até mesmo foram produzidos depois da morte de Balthasar de Freitas. Neste artigo, concentro-me na coleção de música sacra do acervo do maestro Balthasar de Freitas.

Uma característica interessante do acervo, que de certa forma viabiliza a presente discussão, é que boa parte de suas obras foram recopiadas diversas vezes no decorrer do século XIX e início do século XX. Como esperado, cada vez que essas obras eram copiadas, adaptações e modernizações eram feitas pelos copistas responsáveis por produzir os manuscritos. É a natureza dessas adaptações que passo agora a discutir.

Indubitavelmente, o tipo mais frequente de adaptação do repertório colonial feito pelos copistas do século XIX eram mudanças na instrumentação. Um bom exemplo dessa prática são as clarinetas, que foram usadas como substitutas para as flautas nas cópias da *Missa em Ré Maior*, de João de Deus de Castro Lobo feitas por Vicente Ferreira do Espírito Santo, no final do século XIX (Lobo, 2001, p. ix).



Nessas cópias, oficleide e trombone são também utilizados como substitutos para o primeiro violoncelo.

Da mesma forma, mudanças na instrumentação são os casos mais frequentes de adaptações realizadas pelos copistas que produziram os manuscritos do acervo do maestro Balthasar de Freitas. Essas adaptações, na maioria das vezes, são relacionadas a substituições de partes de violino por instrumentos de sopro; mas mudanças envolvendo o baixo instrumental também são encontradas. Permutas entre partes de violino e sopros podem ser detectadas de diversas formas nos manuscritos do acervo. Partes com dupla indicação de instrumentos são os sinais mais explícitos dessa prática; mas inconsistências entre páginas-títulos e conjunto de partes, ou entre diferentes conjuntos de partes, bem como elementos idiomáticos de instrumentos de cordas encontrados em cópias para instrumentos de sopro, podem revelar um processo de substituição de instrumentos pelos músicos que fizeram uso dos manuscritos que hoje constituem o acervo Balthasar de Freitas.

Podemos encontrar no acervo 30 cópias, nas quais uma mesma parte é designada para dois instrumentos diferentes. Em 29 desses casos, a indicação é para violino e um instrumento de sopro; a exceção é uma cópia para flauta ou primeira clarineta, similar à cópia da *Missa em Ré Maior*, de Castro Lobo, mencionada anteriormente. Não há dúvidas de que o segundo instrumento era considerado opcional, e provavelmente um substituto em vez de um reforço do instrumento original. Em cerca de um terço desses casos, a fórmula usada pelo copista na sua indicação é “violino” + “ou” + “um instrumento de sopro”, ou vice-versa. Em dois casos, a indicação do segundo instrumento aparece entre parênteses, enquanto no restante, a indicação consiste somente no nome dos dois instrumentos, sem nenhuma outra expressão. Significativamente, não existe nenhum caso em que as indicações dos dois instrumentos são conectadas pelo termo “e”, como em “violino e clarineta”, sugerindo assim dobramento em vez de substituição. Existe ainda um caso peculiar em que a indicação é “2º Violino de Pistom”, mas tal indicação é certamente produto de erro por parte do copista.

Essas substituições foram indicadas pelos compositores dessas obras, pelos copistas que produziram os manuscritos, ou constituem apenas fruto de uma decisão posterior por parte dos instrumentistas e cantores? Vamos examinar alguns aspectos dos manuscritos nos quais essas duplas indicações são encontradas. Em apenas quatro cópias a indicação do segundo instrumento parece ter sido escrita posteriormente. Nesses casos, não é fácil afirmar se tais indicações foram feitas pelo autor da cópia ou por um copista diferente. Entretanto, em todos os outros 26 casos a dupla designação é original, ou seja, escritas na mesma ocasião em que foram produzidas as cópias. Cópias contendo duplas indicações foram escritas no período entre 1879 e 1913, por cinco copistas identificados e quatro anônimos.



Silvestre Ribeiro de Freitas produziu uma cópia com dupla designação em 1879, Balthasar José Martins em 1889, Miquelino Raymundo de Lima em 1890 e Benedicto Rodrigues Braga em 1913. No entanto, o mais consistente nessa prática foi Balthasar de Freitas, produzindo várias cópias entre 1894 e 1908. Finalmente, dois manuscritos de Balthasar de Freitas, um de 1894 e outro de 1899, e um de Balthasar José Martins, de 1889, são na verdade manuscritos autógrafos.

Substituições de violinos por sopros no acervo do maestro Balthasar de Freitas certamente não são restritas aos casos em que o copista explicitamente indicou essa opção. Evidências dessa prática podem também ser encontradas em vários manuscritos nos quais elementos idiomáticos característicos de instrumentos de cordas são encontrados em cópias destinadas a instrumentos de sopro. Um exemplo desse tipo de evidência é uma cópia anônima para clarineta da *Novena Para Nossa Senhora d'Abadia* (BF-044). No meu ponto de vista, o uso contínuo de notas repetidas é um indício de que essa parte de clarineta é na verdade uma cópia de uma parte mais antiga destinada ao violino. É interessante ressaltar que, assim como na maioria das outras cópias do acervo, a clarineta nunca desce abaixo do Sol 2, nota que marca o extremo grave do violino.

Um sinal mais claro de substituição de cordas por sopros pode ser encontrado na cópia para requinta de Joaquim Antunes da Silva, do *Solo ao Pregador Tu Qui Legis* (BF-039). Nessa cópia, Antunes da Silva escreveu no começo do Allegro a expressão “Pisicato” (Pizzicato). Por pressa, ou menos provavelmente por desconhecimento do significado da expressão, Antunes da Silva decidiu manter a indicação original na nova cópia destinada a um instrumento que, pelo menos em seu sentido tradicional, está impossibilitado de tocar em “pizzicato”. É difícil saber se o copista esperava, com a manutenção de tal expressão, que o instrumentista interpretasse a indicação, tocando assim de uma maneira que imitasse o violino em pizzicato. Igualmente difícil nesse caso é saber se outras expressões similares foram eliminadas no processo de cópia, pois, infelizmente, a única parte de cordas que chegou até nós é um manuscrito incompleto para segundo violino, cópia essa que é interrompida antes do início do Allegro.

Entretanto, existem outros casos no acervo em que ambas as cópias, a supostamente original para violino e a adaptada para sopros, foram preservadas, permitindo assim uma comparação entre as duas partes. Um desses casos é a Missa em Dó Maior, chamada *Missa São Paulo* (BF-003), que tem uma cópia para segundo violino escrita por Miquelino Raymundo de Lima, em 1871, e uma para “segundo violino ou pistom” feita por Balthasar de Freitas, em 1907. A Figura 1 apresenta dois trechos dessas partes em que podemos ver as adaptações feitas por Freitas no sentido de tornar uma parte escrita para violino mais adequada para ser tocada em um instrumento de metal. Essas adaptações incluem eliminação de acordes no terceiro



tempo do primeiro compasso e primeiro tempo do terceiro compasso, bem como mudanças na oitava no segundo tempo do primeiro compasso do segundo trecho mostrado aqui.



Fig. 1 – *Missa São Paulo* (BF-003), trechos da parte original para violino (1871) e da parte adaptada para violino ou pistom (1907).

Uma importante fonte de evidências, não somente de substituições de violinos por sopros, mas também de outras adaptações na instrumentação – como substituições no baixo instrumental e adição de novas partes de sopros – são inconsistências entre páginas-título e conjuntos de partes, ou entre diferentes páginas-título. Um *Te Deum* em Ré Maior (BF-161) apresenta um interessante caso de inconsistência entre duas páginas-título diferentes, uma de 1875 e outra de 1889. A página-título de 1875, por sua vez já uma cópia, escrita por Silvestre Ribeiro de Freitas, indica: “Te deum festivo a 4 Com Viol<sup>os</sup> baxo/Copiado a 7 de Dezembro de 1875 Seu dono/Silvestre Ribeiro de Freitas”. A segunda página-título, escrita por Miquelino Raymundo de Lima em 1889, por sua vez indica: “Te Domini’ Confitemur/com violinos, baixos e mais/instrumentos”.

Os copistas normalmente não eram tão cuidadosos quanto Lima foi nesse caso, escrevendo a expressão “e mais instrumentos” para indicar acréscimo de instrumentos que não aparecem relacionados na página-título. Por exemplo, existe uma página-título de outra obra, escrita em 1873 e por mim atribuída a Silvestre Ribeiro de Freitas, que traz a seguinte indicação: “Invitatorio de Nossa Senhora da Com-/ceição, e Veni Sancte Spiritus a 4 vezes,/com VV e Baxo./Jaraguá 5 de Dezembro de 1873”. Entretanto, também foi preservada no acervo uma parte para requinta e outra para contrabaixo em mi bemol, ambas escritas pelo próprio Silvestre.

Um caso interessante de inconsistência entre página-título e conjunto de partes pode ser visto nas cópias, feitas em 1890 por Miquelino Raymundo de Lima, de um *Sub Tuum Praesidium* em Dó Maior (BF-089). Mais uma vez, a página-título indica



violinos e baixo, mas é possível encontrar cópias dessa obra para requinta, saxhorne, pistom, trombone, oficleide e bombardão. O interessante aqui é que tanto a página-título quanto o conjunto de partes são manuscritos autógrafos. Miquelino Raymundo de Lima é o compositor da peça.

Qual é a lógica, se é que existe alguma, dessas substituições feitas pelos copistas que formaram o acervo do maestro Balthasar de Freitas? Fica claro pela análise das obras do acervo originalmente escritas para banda de música que os instrumentos eram classificados em três categorias, de acordo com sua função no repertório. Essas categorias são: instrumentos melódicos, instrumentos harmônicos e baixos.<sup>1</sup> Requintas, clarinetas e pistons eram considerados instrumentos melódicos. Quando a melodia era escrita em duas vozes, a primeira era tocada pela requinta, primeira clarineta e pelo primeiro pistom, enquanto a segunda era tocada pela segunda clarineta e pelo segundo pistom. No caso de haver somente uma clarineta e um pistom, este último tocava a primeira voz e a clarineta a segunda. Bombardões, helicons, oficleides e tubas eram considerados, naturalmente, baixos. Saxhorns, trompas e trombones, por sua vez, eram considerados instrumentos harmônicos. Por fim, o bombardino ocupava um lugar especial nessa classificação. Algumas vezes ele aparece como instrumento melódico, outras como baixo, e, mais raramente, como instrumento harmônico.

Essa classificação é consistentemente observada não somente pelos compositores de música para banda, mas também pelos copistas responsáveis pelas adaptações do repertório sacro para os conjuntos musicais com características bandísticas. Indubitavelmente, em muitos casos tratavam-se dos mesmos músicos. Dessa forma, partes para violino – o qual era considerado um instrumento melódico – eram transcritas para um instrumento de sopro do grupo dos instrumentos melódicos: requinta, clarineta ou pistom. Assim, a análise das cópias do repertório sacro nos revela que primeiros violinos eram substituídos por requintas, clarinetas, primeiras clarinetas (no caso de haver mais de uma) ou primeiros pistons. Segundos violinos, por sua vez, eram substituídos por clarinetas, pistons e segundos pistons. É interessante observar que a única diferença nos dois modelos de instrumentação se dá com o pistom. Quando um único pistom estava disponível, na música originalmente escrita para banda, ele tocava a primeira voz, enquanto nas transcrições do repertório sacro ele seria responsável pela parte do segundo violino. Sem dúvida, questões relacionadas à tessitura e ao equilíbrio eram consideradas nesses casos.

<sup>1</sup> Utilizo aqui as classificações “instrumentos melódicos” e “instrumentos harmônicos” não nos seus sentidos tradicionais, ou seja, instrumentos capazes de produzir apenas uma nota de cada vez (melódico) e instrumentos capazes de produzir mais de uma nota simultaneamente (harmônico). As classificações apresentadas aqui se referem à função desempenhada na orquestração; se responsáveis por tocar a melodia, são melódicos, se responsáveis por tocar o acompanhamento, harmônicos.



As adaptações das partes do baixo instrumental eram um pouco mais complicadas. As partes mais antigas para baixo eram na verdade partes para baixo contínuo, ou seja, uma parte de baixo escrita em um único pentagrama, na clave de fá, com algumas cifras escritas acima da linha do baixo, indicando acordes. Essas partes eram certamente concebidas para serem tocadas por um instrumento harmônico (harpá, cravo, órgão etc.), provavelmente reforçado por um instrumento melódico grave (violoncelo, contrabaixo, fagote etc.).<sup>2</sup> Existem sete partes para baixo contínuo no acervo. Em todas elas a indicação utilizada pelos copistas é o termo genérico “Baixo”. Dessas cópias, uma foi escrita em 1851, três em 1874 e três em data desconhecida. Dois manuscritos, ambos sem indicação de data, foram escritos por José Ribeiro de Freitas Carvalho e os outros cinco são anônimos. Os três manuscritos de 1874 foram copiados provavelmente pelo mesmo copista. Existem ainda, no acervo, dois outros manuscritos, sem indicação de data, produzidos por esse mesmo copista e nos quais, o termo utilizado para a indicação do instrumento é “Fundamento”. Essas cópias para fundamento são partes de baixo, escritas em um único pentagrama, na clave de fá, sem cifras. É interessante ressaltar que todas essas partes para baixo contínuo e fundamento fazem parte de conjuntos de cópias que têm suas partes vocais escritas com claves baixas.

Em relação às substituições dessas partes de baixo instrumental, o processo era feito em duas etapas. A parte melódica do baixo contínuo era normalmente transcrita para dois instrumentos de sopro: um em si bemol, geralmente uma tuba ou um oficleide; e um em mi bemol, que poderia ser um helicon, um bombardão ou um contrabaixo. Por outro lado, os acordes indicados pelas cifras nas partes de baixo contínuo eram distribuídos entre dois ou três instrumentos de metal. Quando dois instrumentos eram usados, um seria um saxhorne ou uma trompa, e o outro um trombone. Nos casos em que os acordes eram distribuídos para três instrumentos, eles poderiam ser um saxhorne ou trompa e dois trombones ou, menos frequentemente, dois saxhornes ou trompas e um trombone. Essas partes para saxhornes, trompas e trombones tinham uma função estritamente harmônica.

Existe um ponto intrigante no *modus operandi* dos copistas que realizaram as adaptações do repertório sacro no acervo Balthasar de Freitas: eles usavam si bemol como referência, em vez de dó, como é o uso comum. Assim, violoncelo, flauta e violino, por exemplo, seriam considerados instrumentos transpositores, já clarinetas e pistons em si bemol, não. Nós podemos constatar esse procedimento pelo fato de que as partes para clarinetas, pistons e baixos em si bemol eram sempre escritas na mesma tonalidade das partes vocais. Os problemas começam, porém, quando examinamos as partes mais antigas para violino; elas são também escritas na mesma

<sup>2</sup> Uso aqui os termos “instrumento harmônico” e “instrumento melódico” em seus significados tradicionais.





tonalidade das partes vocais. A solução aparece quando comparamos essas partes mais antigas para violinos com as partes para clarinetas e pistons em si bemol que resultaram de reorquestrações, como nos casos discutidos acima. Elas são todas escritas nas mesmas tonalidades. Isso significa que quando um copista do final do século XIX transcrevia uma parte de violino para clarineta ou pistom em si bemol, ele não transpunha essa parte um tom acima, como seria o esperado. Pode-se argumentar que os próprios instrumentistas se encarregariam de realizar essa transposição, como é a prática hoje em muitas orquestras.

Existem três razões que me fazem crer que esse não era o caso. Primeiro é o fato de que o número de partes para clarineta, pistom e baixo em si bemol é tão alto que não parece muito produtivo deixar tantas transposições na responsabilidade dos instrumentistas, muitos dos quais eram músicos amadores ou semiprofissionais. Segundo, quando esses copistas transpõem partes para requintas, helicons e bombardões em mi bemol, essas partes concordam com as partes dos instrumentos em si bemol, mas soariam um tom abaixo das partes para instrumentos em dó. Finalmente, existem algumas obras que possuem duas cópias para o mesmo instrumento, uma escrita para si bemol e outra, em dó. As cópias feitas por Silvestre Ribeiro de Freitas da *Missa dos Anjos* (BF-006) constituem um bom exemplo dessa prática. Ele escreveu partes para clarineta em si bemol e em dó, bem como partes para baixo também em si bemol e em dó. Em ambos os casos, as cópias para os instrumentos em si bemol são escritas na mesma tonalidade das partes vocais, enquanto as cópias para os instrumentos em dó são escritas um tom abaixo. Balthasar de Freitas também produziu um exemplo interessante. Ele escreveu partes para violinos em si bemol e em dó, do *Hino ao Divino Espírito Santo* (BF-117). Mais uma vez, as partes que são escritas na mesma tonalidade das partes vocais são as partes para violino em si bemol. A parte para violino em dó é escrita um tom abaixo das partes vocais. Isso significa que quando o repertório sacro antigo era adaptado para os grupos musicais com características bandísticas, na segunda metade do século XIX, as peças que formavam esse repertório começaram a ser executadas um tom abaixo do tom original. Assim, uma missa escrita no final do século XVIII ou início do século XIX, em fá maior, seria executada no final do século XIX e início do século XX, na verdade, em mi bemol maior.

Mudanças na instrumentação não são os únicos tipos de adaptação encontrados nos manuscritos do acervo do maestro Balthasar de Freitas. Temos também exemplos de mudança na notação de algumas peças. Dessas, o tipo de adaptação mais comum refere-se ao sistema de claves utilizado. Podemos encontrar três sistemas de claves diferentes no acervo: claves altas, claves baixas e claves modernas. A única peça do acervo escrita em claves altas, um *Surrexit Dominus* (BF-157), infelizmente foi apenas parcialmente preservada. A parte de soprano não chegou até nós, mas uma



parte de contralto, escrita em clave de dó na segunda linha, e uma parte de tenor, escrita em clave de dó na terceira linha permanecem conservadas no referido acervo. Vários manuscritos do acervo foram escritos em claves baixas, muitos deles tendo sido recopiados em claves modernas. A Figura 2 mostra uma interessante cópia que reflete uma fase de transição do uso de claves baixas para modernas. É uma parte para tenor de outro *Surrexit Dominus* (BF-156), que foi copiada em 1875 na clave de dó na quarta linha. Mais tarde, provavelmente, em 1890 – quando foram feitas cópias usando claves modernas para as outras três vozes– alguém escreveu as mesmas notas na clave de sol, em cima da escrita original.



Fig. 2 – *Surrexit Dominus* (BF-156), escrita em clave de sol sobreposta à escrita mais antiga em clave de dó na quarta linha.

Finalmente, existe uma peça bastante esclarecedora quanto ao processo de modernização das cópias do acervo ocorrido durante o século XIX. Essa peça é um *Memento* (BF-147), do qual dois conjuntos de partes chegaram até nós, um copiado por Silvestre Ribeiro de Freitas, em 1876 e 1887, e outro copiado por Miquelino Raymundo de Lima em 1892.<sup>3</sup> As cópias de Silvestre apresentam uma peculiar mistura

<sup>3</sup> Esse *Memento* chegou a ser atribuído a Lobo de Mesquita (Barbosa, 1978, p. 131 e 228), mas foi classificado por Guimarães (1996, p. 412) como atribuição duvidosa.



de sistemas de notação musical, mistura essa normalmente característica de períodos de transição; são escritas em claves baixas, com a parte de contralto em clave de dó na terceira linha e a de tenor em clave de dó na quarta linha. A fórmula de compasso indicada é  $\zeta$ , com dois tempos em cada compasso e tendo a mínima como unidade de tempo. No entanto, alguns compassos possuem quatro tempos em vez de dois. Normalmente, esses compassos são preenchidos por uma breve e podem aparecer tanto nos finais de sessões quanto no meio das frases. Além disso, em um trecho, um ponto de aumento é usado no lugar de uma ligadura, com o intuito de prolongar uma semibreve até o primeiro tempo do compasso seguinte, que por sua vez é preenchido por apenas uma mínima.

As cópias de Miquelino de Lima modernizam as cópias de Silvestre Ribeiro de Freitas. Primeiro, em relação ao compasso, Lima elimina todos os casos excepcionais observados nas cópias de Silvestre e também muda a unidade de tempo de mínima para semínima, sendo suas cópias escritas em  $2/4$ . Finalmente, ele atualiza também o sistema de claves, mas utilizando um sistema peculiar que pode ser encontrado em várias de suas cópias. As partes de soprano e contralto são escritas em claves modernas de tenor, ou seja, clave de sol soando uma oitava abaixo. Isso certamente é também um indício de que naquele tempo, fim do século XIX, as partes vocais de obras sacras eram cantadas, em Jaraguá, inteiramente por vozes masculinas.

Acredito que a atitude em relação à adaptação, modernização e edição de um repertório existente por parte dos copistas que formaram o acervo do maestro Balthasar de Freitas pode ser resumida em uma mensagem deixada por um deles, Deoclides Pereira. No canto de um manuscrito, Pereira escreveu: “O Regente/que transcre-/va no seu estylo/habitual, si este não/lhe for conforme.”



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbosa, Elmer Corrêa (ed.). *O Ciclo do Ouro; O Tempo e a Música do Barroco Católico: Catálogo de um Arquivo de Microfilmes; Elementos Para uma História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: PUC, Funarte, Xerox, 1978.
- Duprat, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.
- Guimarães, Inês. “A Obra ‘Dominica in Palmis’ (1782) de Lobo de Mesquita”, in Nery, Rui Vieira (coord.). *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- Guimarães, Maria Inês Junqueira. “L’Oeuvre de Lobo de Mesquita, Compositeur brésilien (?1746-1805)”. Tese de Doutorado. Paris: Université de Paris IV – Sorbone, 1996.
- Lobo, João de Deus de Castro. *Mass in D Major*. Amsterdã: Harwood, 2001.
- Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970.
- Neves, José Maria (ed.). *Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- Pedroso, Dulce. “Síntese da Vida de Baltazar de Freitas”. Trabalho manuscrito, 1997.
- Pinto, Marshal Gaioso. *Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins: Um Episódio da Música Colonial em Goiás*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura, 2004.
- Pinto, Marshal Gaioso. *Danças Para Banda*. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2006.

MARSHAL GAIOSO PINTO é Bacharel em Clarinete pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e Mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP). Estudou com Estércio Marques Cunha (composição); Régis Duprat (musicologia); e Emílio de César e Aylton Escobar (regência). Foi regente titular da Orquestra Sinfônica de Goiânia e regente assistente da Orquestra Filarmônica de Goiás. Publicou *Danças para Banda* (2006) e *Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins* (2004) e gravou diversos CDs, entre eles *Danças de Outros Tempos* (2006) e *Música Colonial em Goiás* (2004). Marshal Gaioso Pinto é professor do Instituto Federal de Goiás e doutorando em Musicologia pela Universidade de Kentucky, nos Estados Unidos.