

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

***UM RESGATE DO PATRIMÔNIO MUSICAL
PAULISTA: transcrições musicológicas e
considerações analíticas de três Missas
de Manoel José Gomes, mestre-de-
capela em Campinas.***

Volume I
Considerações Analíticas

Vivian Lis Ferreira Nogueira Dias

CAMPINAS - 2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em MÚSICA

**UM RESGATE DO PATRIMÔNIO MUSICAL PAULISTA:
transcrições musicológicas e considerações analíticas de três
Missas de Manoel José Gomes, mestre-de-capela em Campinas.**

VÍVIAN LIS FERREIRA NOGUEIRA DIAS

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em
Música - Instituto de Artes da UNICAMP,
como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Música, sob orientação da Profª Drª
Lenita Waldige Mendes Nogueira.

CAMPINAS – 2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

D543r Dias, Vívian Lis Ferreira Nogueira.
"Um resgate do patrimônio musical paulista: transcrições musicológicas e considerações analíticas de três missas de Manoel José Gomes, mestre-de-capela em Campinas". / Vívian Lis Ferreira Nogueira Dias. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Lenita Waldige Mendes Nogueira.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Manoel José Gomes. 2. Música brasileira. 3. Música - Campinas (SP). 4. Musicologia. 5. Música - manuscritos 6. Missa I. Nogueira, Lenita Waldige Mendes. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Campinas' musical patrimony compilation: musicological transcriptions and analytical considerations of three masses of the Campinas' chapel-master Manoel José Gomes".

Palavras-chave em inglês (Keywords): Manoel José Gomes ; Brazilian Music ; Campinas Music (SP) ; Musicology ; Music-Manuscripts ; Mass.

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Prof^ª Dr^ª Lenita Waldige Mendes Nogueira

Prof^ª Dr^ª Maria Lúcia S. Pascoal

Prof. Dr. Marcos da Cunha Lopes Virmond

Prof. Dr. Sérgio Luiz Saboya Arruda

Prof. Dr. Edmundo Hora.

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi (suplente)

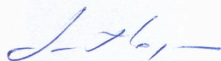
Data da defesa: 26-02-2008

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela
Doutoranda Vivian Lis Ferreira Nogueira Dias - RA 801104 como
parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a
Banca Examinadora:**



Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira
Presidente/Orientadora



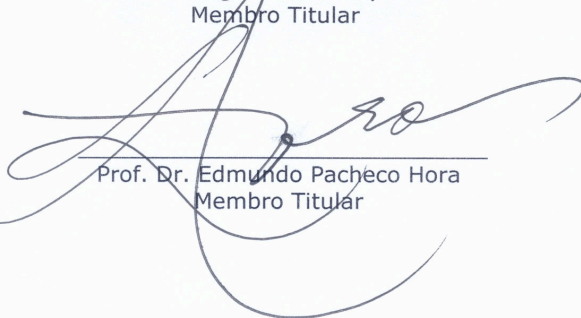
Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Membro Titular



Prof. Dr. Marcos da Cunha Lopes Virmond
Membro Titular



Prof. Dr. Sérgio Luiz Saboya Arruda
Membro Titular



Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora
Membro Titular

DEDICATÓRIA

*Aos meus pais, Isaías e Darci,
pelo incentivo, amor e exemplo de vida.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, Autor e Senhor da vida.

À Prof^a. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira, orientadora desta tese, pela acolhida, estímulo, paciência e atenção.

À Prof^a. Dra. Maria Lúcia Pascoal, pelo envolvimento e inestimável colaboração nesta pesquisa.

Ao Centro de Ciências, Letras e Artes e Museu Carlos Gomes de Campinas pelo acesso aos manuscritos da Coleção Manoel José Gomes.

Ao presidente do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, Eng. Marino Ziggiatti por autorizar a consulta aos manuscritos.

À Sr^a. Juraci Beretta Rodrigues da Silva, Assistente de Cultura do Centro de Ciências, Letras e Artes - CCLA - Museu Carlos Gomes, pela simpatia e atenção.

Ao Prof. Dr. Edmundo Hora pelo interesse e colaboração nesta pesquisa.

Ao Prof. Maurício Florence e a Germano Lobato da Fonseca pela colaboração neste trabalho.

Aos meus pais, Isaías e Darci, pelo apoio constante e pelo exemplo cristão de fé, perseverança e amor.

Ao meu esposo, Daniel e aos nossos filhos, Lucas e Raquel, pela compreensão e apoio.

A minha tia “Neta”, pelo carinho e incentivo.

Ao meu primo Sérgio F. Ferreira do Nascimento, pela recuperação dos arquivos do disco rígido do computador.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o resgate do patrimônio histórico e musical campineiro, através de transcrições musicológicas e considerações analíticas de três Missas de Manoel José Gomes (Santana de Parnaíba, 1792 - Campinas, 1868), conhecido sob a alcunha de *Maneco Músico*, figura central no panorama musical da cidade de Campinas durante o século XIX. Pai do compositor Carlos Gomes (1836-1896) e mestre-de-capela na cidade por mais de cinquenta anos, sua produção musical integra o acervo da Coleção *Manoel José Gomes*, tematicamente organizada por Lenita W. M. Nogueira e publicada no livro *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais*. Dentre as sessenta e duas obras atribuídas a este compositor, as Missas focalizadas neste estudo foram escritas para coro a quatro vozes e orquestra, dispostas em manuscritos autógrafos em partes cavadas, datados do período de maior atividade do compositor (décadas de 40 e 50). A pesquisa foi dividida em três capítulos, organizados em dois volumes, um destinado às considerações analíticas e o outro às transcrições. Cada capítulo é dedicado a uma Missa, apresentada em ordem cronológica decrescente (1854 a 1852). A abordagem de cada obra compreende observações analíticas referentes às indicações contidas nas partes manuscritas e elementos musicais relacionados a texto/forma, orquestração/textura e estrutura harmônica (Volume I), e à transcrição musicológica com notas de edição (Volume II). O primeiro volume apresenta um quarto capítulo, quando são apontados aspectos comuns às três Missas, tendo em vista os parâmetros analíticos utilizados para cada uma, numa tentativa de se esboçar alguns procedimentos composicionais característicos de *Maneco Músico*. O resultado da pesquisa apresenta às orquestras e corais contemporâneos a partitura em notação atualizada, possibilitando uma interpretação que coloca músicos e público em geral em contato com obras representativas de um momento histórico no qual a execução de música sacra era evento da maior importância no contexto histórico-musical brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE

1. Manoel José Gomes. 2. Música brasileira. 3. Música - Campinas (SP). 4. Musicologia. 5. Música – manuscritos. 6. Missa.

ABSTRACT

The objective of this work is to compile the historical and musical patrimony of Campinas (São Paulo-Brazil), through musicological transcriptions and analytical considerations of three Manoel José Gomes' masses (Santana de Parnaíba, 1792 - Campinas, 1868). He was known as Maneco Músico (Musician Maneco) and regarded as key figure in the musical panorama of Campinas during the 19th century. Maneco Músico was the composer Carlos Gomes' (1836-1896) father and he was the chapel-master of Campinas for more than fifty years. Manoel Gomes' musical production integrates the Manoel José Gomes' Collection, thematically organized by Lenita W. M. Nogueira and published on the book *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais (Carlos Gomes' Museum: Musical Manuscripts Catalog)*. Among the sixty-two works attributed to this composer, the masses focused in this study were written for four voices choir and orchestra disposed in autograph manuscripts in individual parts dated from the composer's intense activity period (40-50 decades). The research was divided in three chapters which were organized in two volumes: one destined to analytical considerations and the other to transcriptions. Each chapter is dedicated to a particular mass and presented in decreasing chronological order (1854-1852). The approach of each work consists of analytical observations regarding to the indications contained in the manuscript parts and musical elements related to text/form, orchestration/texture and harmonic structure (Volume I) and to the musicological transcription with edition notes (Volume II). The concluding section points common aspects of the three masses considering the analytical parameters used for each one in an attempt to sketch Manoel Gomes' composing process. The result of the research presents to the orchestras and contemporary chorals the score music in updated notation. Therefore, making possible the performance that will put musicians and general public in contact with representative pieces of work of a historical moment in which the sacred music was of great importance in Brazil.

KEY WORDS

1. Manoel José Gomes. 2. Brazilian Music. 3. Campinas Music (SP). 4. Musicology. 5. Music - Manuscripts. 6. Mass.

ABREVIATURAS

abrev.	abreviado
ac.	acorde
am ^{ma}	a mesma
ass.	assinatura
ancs.	anacruse
aut.	autógrafo
c.	compasso
c/	com
cat.	Catálogo
cord.	Coordenação
cf.	conforme
comp.	compassos
cop.	copista
CT	catálogo
desc.	desconhecido
descen.	descendente
dim.	Diminuto
Ed.	Editor
Ex.	exemplo
Fig.	figura
fundam.	fundamental
ileg.	ilegível
incompl.	incompleto
instrum.	instrumental ou instrumentos
introd.	introdução
inv.	inversão
MCG	Museu Carlos Gomes
m. ^{ma}	mesma
Ms.	Manuscrito
n ^o	número
org.	organização
orig.	original
orq.	orquestra ou orquestral
p.	página (s)
p/	para
post.	posterior
p.t.	pagina título
pte(s).	parte(s)
reduz.	reduzida
s/	sem
s. ed.	sem edição
t.	tempo(s)
tbém	também
trad.	tradução
var.	variação

ABREVIATURAS DOS TÍTULOS ORIGINAIS DAS OBRAS DE M. J. GOMES

B. Jesus	Bom Jesus
Esp.; Esp ^{to}	Espírito
J ^e	José
Mel; Mn	Manoel
N. S.	Nossa Senhora
p ^a	para
pr	por
Sm ^{mo} .	Santíssimo
Snr.	Senhor
Sn ^{ra} , S ^{ra} , Sra	Senhora
S ^{to(ta)}	Santo (a)

ABREVIATURAS DE NOMES PRÓPRIOS

A. Jorge	Antônio Jorge (copista)
A. S. Dultra	A. S. Dultra (copista)
C. Gomes	Antônio Carlos Gomes
E. Henking	Emílio Henking (copista)
Emigdio	José Emigdio Ramos Jr. (copista)
J. M. Lopes	J. M. Lopes (copista)
M. J. Gomes	Manoel José Gomes
S. Gomes	José Pedro de Sant'Anna Gomes
T. A. Gomes	Tomás de Aquino Gomes

ABREVIATURAS DE INSTRUMENTOS E VOZES

A	contralto (alto)
B	baixo vocal
bx.	baixo instrumental
bxo.	baixo
cl.	clarineta
cls.	clarinetas
cor.	trompa
fg.	fagote
fl.	flauta
of.	oficleide
S	soprano
SATB	coro a 4 vozes (soprano, contralto (alto), tenor, baixo)
T	tenor
tbn.	trombone
tpt.	trompete
vl.	violino
vls.	violinos
vla.	viola
vlc.	violoncelo

ABREVIATURAS DE TONALIDADES

M		tonalidade Maior.
m		tonalidade menor.
dó m	c	dó menor
Dó M	C	Dó Maior
Fá M	F	Fá Maior
Lá M	A	Lá Maior
lá m	a	lá menor
Mi b M	Eb	Mi bemol Maior
mi m	e	mi menor
Ré M	D	Ré Maior
ré m	d	ré menor
Si b M	Bb	Si bemol Maior
Sol M	G	Sol Maior
sol m	g	sol menor

ACORDES (Cifras)

X - Algarismo romano (maiúscula) - acorde maior

x - Algarismo romano (minúscula) - acorde menor

X₆ - tríade em 1ª inversão

X₅⁶ - tétrade em 1ª inversão (3ª no baixo)

X₃⁴ - tétrade em 2ª inversão (5ª no baixo)

X₂ - tétrade em 3ª inversão (7ª no baixo)

x⁰ - tétrade diminuta

6^a it (6ª italiana) e 6^a gr (6ª germânica) - acordes de sexta aumentada

ACORDES (funções)

Harmonia funcional	Harmonia tradicional (algarismo romano)	Função
T, t	I, i	Tônica, tônica
Tr, tR	Vi, III	Tônica relativa, tônica Relativa
SD, sd	IV, iv	Subdominante, subdominante
D	V	Dominante
D ₄ ⁶	V ₄ ⁶	Dominante c/ 6ª e 4ª.
Đ	♯, vii	Dominante s/ fundamental
(D)	V/ii, V/III, V/IV. V/vi	Dominante Individual
DD	V/V	Dominante da Dominante
ĐĐ	♯/♯, vii/V	Dominante da Dominante s/ fundam.

SUMÁRIO
VOLUME I
CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS

INTRODUÇÃO	01
Manoel José Gomes: Dados Biográficos	05
Manoel José Gomes: Obra	07
CAPÍTULO 1 – Missa em Sol Maior	13
1.1 Missa em Sol M: <i>Kyrie</i>	23
1.2 Missa em Sol M: <i>Gloria</i>	26
1.3 Missa em Sol M: <i>Credo</i>	41
1.4 Missa em Sol M: <i>Sanctus/Benedictus</i>	57
1.5 Missa em Sol M: <i>Agnus Dei</i>	63
CAPÍTULO 2 – Missa de Capela	71
2.1 Missa de Capela: <i>Kyrie</i>	80
2.2 Missa de Capela: <i>Gloria</i>	85
2.3 Missa de Capela: <i>Credo</i>	100
2.4 Missa de Capela: <i>Sanctus/Benedictus</i>	106
2.5 Missa de Capela: <i>Agnus Dei</i>	112
CAPÍTULO 3 – Missa em Mi bemol Maior	117
3.1 Missa em Mi b M: <i>Kyrie</i>	127
3.2 Missa em Mi b M: <i>Gloria</i>	133
CAPÍTULO 4 – Observações analíticas comuns às três Missas	171
CONCLUSÃO	197
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	201

VOLUME II

TRANSCRIÇÕES MUSICOLÓGICAS

CAPÍTULO 1 – Missa em Sol Maior	01
1.1 Missa em Sol M: <i>Kyrie</i>	03
1.2 Missa em Sol M: <i>Gloria</i>	15
1.3 Missa em Sol M: <i>Credo</i>	45
1.4 Missa em Sol M: <i>Sanctus</i>	73
1.5 Missa em Sol M: <i>Benedictus</i>	79
1.6 Missa em Sol M: <i>Agnus Dei</i>	85
 CAPÍTULO 2 – Missa de Capela	 91
2.1 Missa de Capela: <i>Kyrie</i>	93
2.2 Missa de Capela: <i>Gloria</i>	103
2.3 Missa de Capela: <i>Credo</i>	135
2.4 Missa de Capela: <i>Sanctus</i>	163
2.5 Missa de Capela: <i>Benedictus</i>	169
2.6 Missa de Capela: <i>Agnus Dei</i>	175
 CAPÍTULO 3 – Missa em Mi bemol Maior	 181
3.1 Missa em Mi b M: <i>Kyrie</i>	183
3.2 Missa em Mi b M: <i>Gloria</i>	191

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O acesso a duas publicações de Lenita W. M. Nogueira, *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais*¹ e *Maneco Gomes, pai e mestre de Carlos Gomes*² despertaram o interesse pela obra de Manoel José Gomes, figura central no cenário musical da cidade de Campinas no século XIX. *Maneco Músico*, como era conhecido na época, atuou como mestre-de-capela desde sua chegada à Vila de São Carlos (hoje Campinas) em 1815 até bem próximo de seu falecimento, ocorrido em 11 de fevereiro de 1868. A maior parte do acervo de manuscritos musicais, catalogado e publicado por Nogueira com o título *Coleção Manoel José Gomes*, integrava o arquivo pessoal do músico. O acervo é composto por trezentos e sessenta e nove peças, das quais sessenta e duas são atribuídas a Gomes. A escrita musical antiga e a ausência de partitura (todos os originais são manuscritos em partes cavadas) impossibilitavam a utilização atual deste material. O resgate deste patrimônio histórico-musical através de uma interpretação contemporânea direcionou a pesquisa para a transcrição de alguns destes manuscritos. A elaboração de uma partitura em notação musical atualizada constituiu-se assim o objetivo principal deste trabalho. Importante ressaltar que o termo *transcrição* não é empregado aqui num sentido amplo, como propõem alguns dicionários e compêndios musicais, mas adotou-se o emprego do termo do ponto de vista musicológico, segundo definição do Dr. Walter S. Collins, citada por Esteves³:

Uma transcrição é propriamente a reprodução literal de uma fonte original em uma nova notação. Isto é normalmente aplicado à música pré-Barroca e é útil apenas ao especialista. [...] A prática de chamar de transcrição uma peça para piano reescrita para orquestra, será difícil de mudar, embora tais adaptações sejam mais propriamente chamadas de arranjos.

A partir das transcrições foi realizado um estudo reflexivo sobre as obras transcritas, fornecendo a músicos executantes e musicólogos informações importantes sobre o processo de transcrição e considerações analíticas referentes a elementos musicais como forma, orquestração e harmonia.

Dentre o vasto acervo de obras atribuídas a Maneco Gomes, que no Catálogo de Manuscritos Musicais⁴ correspondem ao número 55 a 116, a opção desta autora foi a de direcionar a pesquisa para obras que fossem manuscritos autógrafos datados, compostos no período de maior produção do compositor (décadas de 1840 e 1850). Assim, optou-se pelas Missas, compostas entre 1852 e 1854. As obras selecionadas compreendem a Missa em Sol Maior (CT Nogueira, nº 81), Missa de Capela (CT Nogueira, nº 82) e Missa em Mi bemol Maior (CT Nogueira, nº 80), originalmente intituladas *Missa* ou, no caso da Missa de

¹ NOGUEIRA, L. *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

² _____ *Maneco músico: Pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

³ COLLINS, W. The Choral Conductor and the Musicologist In: DECKER, H.; HERFORD, J. et al. *Choral Conducting Symposium*. 2 ed. New Jersey: Prentice Hall, 1988, p.124. Apud ESTEVES, C. *A Obra Vocal "de Capella" de Padre José Maurício Nunes Garcia: seis edições e seus elementos de escrita*. 2000. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2000, p. 60-61.

⁴ NOGUEIRA, L. 1997, p. 65 -110.

Capela, *Missa e Credo de Capela*. As três missas são escritas para coro a quatro vozes e orquestra. Há variações na orquestração empregada em cada missa, conforme será demonstrado no decorrer do estudo.

O trabalho é apresentado em três capítulos, divididos em duas partes, distribuídas em dois volumes distintos: o primeiro destinado ao estudo reflexivo e o segundo à transcrição musicológica de cada Missa. Cada capítulo é reservado a uma obra, apresentada em ordem cronológica decrescente. Assim, o primeiro capítulo é destinado à Missa em Sol Maior, datada de 1854, o segundo, à Missa de Capela, de 1853 e o terceiro à Missa em Mi bemol Maior, de 1852. O primeiro volume (considerações analíticas) apresenta um quarto capítulo reservado a um estudo comparativo entre as três missas, tendo como referência os mesmos parâmetros analíticos utilizados para cada uma.

Durante o processo de transcrição procedeu-se inicialmente a escrita de cada uma das partes segundo as indicações originais. O instrumento destinado ao contínuo (violoncelo ou baixo) foi sempre o primeiro a ser transposto. Finalizada esta etapa, foram observadas algumas discrepâncias nas indicações reunidas na partitura, o que exigiu a intervenção desta autora. Para este procedimento, alguns critérios de edição foram adotados, levando em consideração os conceitos de Collins e Caldwell, apontados por Esteves:

A edição ideal de uma peça de música é a que mais acuradamente revela as expectativas do compositor para a sua performance. A partir desta afirmação, Collins estabelece dois critérios: 1. O editor deve incluir tudo o que sobrevive diretamente do compositor ou do mais próximo dele possível.[...] 2. O editor deve distinguir com absoluta clareza o que sobrevive do compositor do que ele próprio supriu⁵.

A recomendação de Caldwell é muito sucinta: “Há, na verdade, apenas dois requisitos fundamentais para uma edição musical: clareza e consistência”⁶.

Com base nestes critérios procedeu-se a alteração, acréscimo ou supressão de elementos musicais referentes a indicações de dinâmica, articulação, andamentos, acidentes, notação melódica e rítmica, tendo em vista a unificação da grafia musical da partitura diante de diferentes indicações das partes originais. Tais alterações editoriais estão relacionadas em notas de rodapé, de forma a evidenciar o que está indicado nos originais, determinando o manuscrito a qual se referem, número, tempo de compasso e descrição da notação original.

Concluído o processo de transcrição, efetuou-se um estudo reflexivo de cada peça, com observações referentes às indicações contidas nas partes manuscritas e considerações analíticas de elementos musicais agrupados em três tópicos: I. Texto/Forma, II. Orquestração/Textura e III. Estrutura Harmônica. No último capítulo foi realizado um estudo comparativo entre as três missas, tendo como referência os mesmos parâmetros analíticos utilizados para cada obra, o que permitiu delinear alguns procedimentos composicionais característicos de *Maneco Música*.

⁵ COLLINS, 1988, p.128-129 Apud ESTEVES, C., 2000, p. 61

⁶ CALDWELL, J. *Editing early music*. 2nd. ed. Bristol U. K.: J. W. Arrowsmith, 1996, p. 01, Apud ESTEVES, 2000, p. 61.

O Compositor

Manoel José Gomes nasceu aos 29 de setembro de 1792, na Vila de Parnayba. Nesta época a vila, hoje Santana de Parnaíba, constituía-se em um importante centro bandeirista e de mineração. Em 1774, era a terceira paróquia da capitania, abaixo de São Paulo e Mogy das Cruzes e mantinha com estas uma acirrada rivalidade⁷. Pesquisas de Régis Duprat⁸ atestam a longa tradição musical daquela vila.

Em 1797 a mãe de Manoel, Antonia Maria, casa-se com Antônio Ribeiro (soldado do Batalhão dos úteis) e antes do nascimento do primeiro filho do casal, Manoel, filho de pai incógnito, passa a residir (em 1799) com o mestre-de-capela Padre José Pedroso de Moraes Lara (1746-1808) e, com sete anos de idade, recebe, juntamente com outros meninos, as primeiras lições de música. Com a morte do Padre Lara em 1808, um de seus agregados, o ex-escravo Floriano, tornou-se o mestre-de-capela e Manoel, com apenas dezesseis anos, era seu substituto e auxiliar.

Em 1813 o jovem Manoel deixou a vila e é provável que tenha ido para São Paulo, pois dois anos depois, havia registros de sua permanência nesta cidade. À formação musical que recebeu do Padre Lara e ao ambiente cultural favorável da vila onde cresceu, somam-se as evidências de que foi aluno de André da Silva Gomes⁹ (1752-1844). Através de seu arquivo musical¹⁰, pode-se constatar que conhecia a obra de Silva Gomes antes de 1813, pois de seu acervo constam duas peças deste compositor, uma *Missa de Defuntos a quatro vozes*, datada de 1810 e um *Laudate Pueri*, de 1812. Neste mesmo acervo, estão mais vinte peças daquele compositor, que podem ter sido copiadas em seu período de permanência em São Paulo. A possibilidade de um estreito contato entre os dois compositores é reforçada pela grande semelhança na assinatura *Gomes* com a qual ambos identificam os manuscritos musicais e pelo tipo de escrita musical, também muito próxima.

Em 1815 Manoel chegou à Vila de São Carlos (hoje Campinas) e logo passou a atuar como mestre-de-capela, cargo que exerceu por mais de cinquenta anos. Em 26 de Abril de 1820 foi nomeado oficialmente mestre-de-capela, função que exigia múltiplas atividades, como compositor, regente, executante de diversos instrumentos, cantor e copista, além da manutenção de uma escola de música para meninos. Paralelamente a esta função, Manoel consertava e vendia instrumentos musicais, era dono de uma venda e exercia a função de escrivão, sendo promovido a Juiz de Paz em 1836. Por sua atividade musical, Manoel José Gomes recebeu a alcunha de *Maneco músico*¹¹.

A comprovação da importância de sua atuação musical pode ser ilustrada por dois fatos. O primeiro¹², ocorrido em 1819, quando foi convocado a ser rabequista na Casa da Ópera na capital da Província e autoridades locais intervieram junto ao Governador-Geral,

⁷ NOGUEIRA, L. 1997, p.18

⁸ DUPRAT, R. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1986, p.131.

⁹ Ressalta-se aqui o não parentesco entre os dois compositores.

¹⁰ NOGUEIRA, L. 1997

¹¹ . 1997, p.28

¹² DUPRAT, 1986, p.137

convencendo-o da necessidade da permanência do músico na vila, o que de fato aconteceu. O outro¹³, datado de 1846, por ocasião da visita do Imperador Pedro II à cidade¹⁴, quando Manecol foi o responsável pela preparação e regência de todas as festividades musicais, tanto religiosas quanto profanas. Para estas solenidades, foi formada a Banda Marcial que, em 1847, se transformaria na Orquestra e Banda Campineira¹⁵.

De seus nove filhos comprovados¹⁶, sete se tornaram músicos, com destaque para Antônio Carlos Gomes (1836-1896), o primeiro compositor brasileiro de renome internacional, e José Pedro de Sant'Anna Gomes (1834-1908), sucessor da atividade musical de seu pai na cidade de Campinas e região.

Manoel José Gomes foi figura de destaque na sociedade campineira, exercendo papel marcante na vida musical e cultural de seu tempo. Trabalhou ininterruptamente desde sua chegada na cidade até bem próximo de sua morte, vindo a falecer em 11 de fevereiro de 1868.



Figura 01 - Manoel José Gomes Fonte: Nogueira, 1997

¹³ NOGUEIRA, 1997, p.54

¹⁴ A Vila de São Carlos é elevada à categoria de cidade em 1842.

¹⁵ NOGUEIRA, 1997, p.57

¹⁶ Aqueles que chegaram à idade adulta.

A obra

Dentre o acervo de trezentos e sessenta e nove peças da Coleção de Manoel José Gomes tematicamente catalogadas¹⁷, pertencentes ao Museu Carlos Gomes (MCG), de Campinas, Estado de São Paulo, as obras atribuídas ao próprio compositor compreendem sessenta e duas, correspondentes ao número de catálogo¹⁸ 55 até o número 116, conforme pode ser verificado na tabela a seguir:

Nº do catálogo MCG	Título original	Data do manuscrito e/ou cópias
55	<i>Mulieres- Cópia velha/Antíphonas para Sexta feira 5^{ta}. nas Trevas/De/Manoel José Gomes</i>	Ms.aut. e Sant'Anna Gomes [s/ ass.], s/ data
56	<i>Posuerun/Antíphona p^a 5^a feira-santa/Autor:/Manoel José Gomes</i>	Cópias S. Gomes, s/ data
57	<i>1838/Regina coeli, para se cantar/depois da missa em Sábado S^{to}./De/ Manuel José Gomes</i>	Cópias M. J. Gomes, 1838
58	<i>Regina coeli letare e/Aleluia, para a procissão de Domingo da Ressureição/por/ Manoel José Gomes/ De/ Sant'Anna Gomes</i>	Ms.aut., s/ data e cópias de A. Jorge, Amparo, 1902
59	<i>Subtum prezidium grande com/ 2 Violinos e Basso De/ Manoel José Gomes</i>	Ms.aut., 1851
60	<i>Subtuum prezidium a 4 vozes/com 2 violinos, Flautas, clarinetas e 2 Baixos – p/ Manoel José Gomes/1862</i>	Cópias Emigdio, 1862
61	<i>Antíphona/Tota pulcra est Maria/De/ Manuel José Gomes</i>	Cópias M. J. Gomes, 1864
62	<i>Officio p/ 4^a feira Trevas</i>	Ms.aut.,1863; Emigdio, 1863 e cop.desc., 1874 e S. Gomes, s/ data
63	<i>Ave Maria Gratia Plena, para Se cantar/ na Razora, dia da Sn^{ra}. do Carmo/por/ Manoel José Gomes</i>	Cópias: ms.aut., 1842
64	<i>1854/Credo Derré menor; Recupilado/Por/Manoel José Gomes</i>	Ms.aut.,1854
65	<i>1848/Deos vos salve, para se cantar aos Sábados de/Nossa Senhora, arranjado/Por Manuel José Gomes¹⁹</i>	Cópias: ms.aut., 1848
66	<i>Dies irae</i>	Ms.aut ? e cópias de S. Gomes, s/ data
67	<i>Ecce Sacerdos Magnus/ por Manuel José Gomes/De Sant' Anna Gomes/21 partes</i>	Ms. aut. e cópias de S. Gomes s/ data

¹⁷ _____, 1997.

¹⁸ _____, 1997, p. 65 -110.

¹⁹ No catálogo consta a indicação anônimo.

Nº cat. MCG	Título original	Data do manuscrito e/ou cópias
68	<i>Tantum ergo e Genitori/do maestro/Manoel José Gomes/pertence a/ Sant'Anna Gomes</i>	Ms. aut., 1854; cópias de S. Gomes, s/ data
69	<i>Kyrie p/ Sabado Santo/por/ Manoel José Gomes</i>	Ms. aut., 1859
70	<i>Ladainha – M. J. Gomes/ De Sant'Anna Gomes/Com 14 partes</i>	Ms. aut., s/ data
71	<i>Rosario/14 p/ Ladainha de N. Sra. Gomes</i>	Ms. aut., 1855
72	<i>3 Lições de Defunctos/De Manuel José Gomes</i>	Ms. aut., 1845
73	<i>Matinas da Gloriosa StaCruz /por Manoel José Gomes/1866 [data post.]</i>	Ms. aut., 1838
74	<i>Matinas da Ressureição/por M. J. Gomes</i>	Ms. aut., 1847; S. Gomes e cop.desc., s/ data
75	<i>Matinas das Dores de N. S./com violinos Viola/ Flauta, Clarineti, Trompas/e/Trombones/ de Manuel José Gomes</i>	Ms. aut., 1844
76	<i>Matinas do Natal/ por/ Manoel José Gomes</i>	Ms. aut., 1830
77	<i>1848/Matinas do Sm^{mo} Sacramento, 4 vozes/Dois violinos e Basso/ De/ Manoel José Gomes</i>	Ms. aut., 1848
78	<i>Copia velha/ Matinas do Snr. Bom/Jesus De/ Manoel José Gomes</i>	Ms. aut., 1825
79	<i>Matinas do Sr. Bom Jesus</i>	Ms. aut., s/ data
80	<i>Missa/ por M. J. Gomes</i>	Ms. aut., 1852
81	<i>Missa - Manoel José Gomes</i>	Ms. aut., 1854
82	<i>Missa e Credo/de Capela por Manoel José Gomes/de/ Sant'Anna Gomes</i>	Ms. aut., 1853
83	<i>1831 Novena da Gloriosa S^a Cruz/ De/ Manuel José Gomes</i>	Ms. aut., 1831
84	<i>Novena da S^a. do Carmo com/4 vozes/violinos, clarinetas, Trompas, Tímpano e Basso/de/ Manuel José Gomes/20/3/1843</i>	Ms. aut., 1843
85	<i>Novena do Espírito Santo/ Gomes</i>	Ms. Aut ? e Emigdio, s/ data
86	<i>Novenas do Esp. Santo/ Mn J. Gomes/com 20 partes/ Sant'Anna Gomes</i>	Ms. aut., 1841
87	<i>Novena do Espírito/ Santo pr Manoel José Gomes/De/Sant'Anna Gomes/Com 13 partes</i>	Ms. aut., S. Gomes e cop.desc., s/ data
88	<i>Novena Menino Deus/ p M. J. Gomes</i>	Ms. aut., 1843
89	<i>Novena do Rosário/por/ M. J. Gomes /12 ptes</i>	Ms. aut., 1848
90	<i>Novena do Sr. B. Jesus/com Instrumental; por/ Manoel José Gomes/15 partes</i>	Ms. aut., 1860 e cópias de T. A. Gomes, s/ data
91	<i>2º Violino/ Libera et / Recomendação / de Finados</i>	Cop. M. J Gomes 1865; J. M. Lopes e cop. desc, s/ data
92	<i>Offício e missa de/ Defunctos do maestro/ Manoel José Gomes/Campinas , 1852/ Sant'Anna Gomes</i>	Ms. aut., 1852

Nº cat. MCG	Título original	Data do manuscrito e/ou cópias
93	<i>Padre nosso e/ Ave Maria, p/ o Setenário do Esp^{to} Santo/De Sant'Anna Gomes/ por Manuel José Gomes</i>	Cop. S. Gomes e cop. desc., s/ data
94	<i>Paixão de Domingo de Ramos a 4/ De/ Manoel José Gomes</i>	Ms.aut., 1831
95	<i>1831 -Paixão de Sexta Feira Santa/de/ Manuel José Gomes</i>	Ms.aut., 1831
96	<i>Recomendação das almas/ Por Manoel José Gomes</i>	Ms.aut., s/ data
97	<i>Recomendação das almas/ com Instrumental, tal qual/De/ Manoel José Gomes</i>	Ms.aut., 1844
98	<i>Nº 1 / Recomendação de Defuntos/ Por Manoel José Gomes</i>	Ms.aut., 1851
99	<i>Nº 2 / Recomendação/de Defuntos por M^{el}. José Gomes de/ Sant'Anna Gomes</i>	Ms.aut., 1859
100	<i>Recomendação de Defuntos - Nº 3/Recupilada por seu Autor M. J. Gomes. Anno de 1869</i>	Ms.aut., 1860
101	<i>Laudate/ M^{el}. José Gomes/10 partes</i>	Ms.aut.,1824
102	<i>Laudate para Anjinho/autor/ Manoel José Gomes/1847 [p.t. post]</i>	Ms.aut.,1847
103	<i>Laudate para Anjinhos/autor/ Manoel José Gomes/13 partes/1862 [p.t. post]</i>	Ms.aut.,1865? E cópias de E. Henking, 1873
104	<i>1856/Stabat Mater pequeno, p^a se cantar/no Setenário das Dores/Por Manoel José Gomes/ [post.] Campinas, 8 de outubro de 1856</i>	Ms.aut.,1855 (data das partes) 1856, data do título
105	<i>Veni Sancte Spiritus/em 3 Sustenidos/ De/ Sant'Anna Gomes</i>	Ms.aut.,1843 e cop. desc., s/ data
106	<i>Solo ao pregador do/ maestro Manoel José Gomes/De/ Sant'Anna Gomes</i>	Ms.aut. e S. Gomes, s/ data Cop.desc., 1892
107	<i>Te Deum - M. J. Gomes</i>	Ms.aut.,1845
108	<i>12 p./Te Deum, sem resposta/ De/Manuel José Gomes</i>	Ms.aut.,1847
109	<i>Te Deum – M^{el}. J. Gomes</i>	Ms.aut.,1851
110	<i>Tractos p/ 6^a f^a Sancta/De/Manuel José Gomes</i>	Ms.aut., s/ data
111	<i>Tractus para sabbado/Sancto por/ Manuel José Gomes</i>	Ms.aut., 1854; S. Gomes e cop.desc., s/ data
112	<i>Tractus para Sabado Sto./Cantemus Dominum/ De Manuel José Gomes</i>	Ms.aut., s/ data
113	<i>Sabbado Sancto/Tractus/antes da Missa/de/ M^{el}. J^c. Gomes</i>	Ms.aut., s/ data
114	<i>1838/Trezena de Sto. Antonio/Por M. J .Gomes</i>	Ms.aut., 1838/ A. S. Dultra, 1838

Nº cat. MCG	Título original	Data do manuscrito e/ou cópias
115	<i>Ária/Veni Creator Spiritus p^a o Pregador/ Por/ Manoel José Gomes/1854</i>	Ms.aut., 1854/ Sant'Anna Gomes, s/ data
116	[s/ título]	Cópias S. Gomes, s/ data

Figura 02 - Obras atribuídas a M. J. Gomes.

Fonte: Nogueira, 1997.

A consulta aos manuscritos do compositor comprova sua intensa atividade como mestre-de-capela, pois se observa a predominância de obras sacras, constituída por Missas, Matinas, Te Deuns, peças para a Semana Santa, além de Novenas e Recomendações para defuntos. Escritas para coro misto a quatro vozes, poucas são apresentadas *a cappella*. A maioria apresenta acompanhamento de uma pequena orquestra e por vezes, solistas vocais. A textura é predominantemente homofônica e silábica. A estrutura melismática é reservada aos solistas. A instrumentação básica utilizada compreende: violinos I e II, baixo, flauta, clarineta I e II, trompas I e II e trombone. Instrumentos como a viola e o *oficleide*²⁰ não aparecem em todas as obras. A estrutura harmônica demonstra um âmbito tonal sem grandes amplitudes e a presença do baixo contínuo, reminiscência barroca que sobreviveu na música religiosa brasileira até meados do século XIX. A utilização de claves antigas: clave de Dó na primeira linha (Soprano), clave de Dó na terceira linha (Alto) e clave de Dó na quarta linha (Tenor) e a apresentação do material em partes individuais (inexistência de partitura) são características observadas em sua obra.

A observação do acervo de obras atribuídas a Manoel José Gomes permite concluir que a maioria delas possui data: são 43 obras datadas e 19 sem indicação de data. Observa-se também que a produção musical de Maneco concentra-se nas décadas de 40 e 50: são 14 obras com datas entre 1841 e 1849 e 14 obras entre 1851 e 1859. As demais compreendem 06 obras compostas no final de sua vida (entre 1860 e 1865) e 09 obras entre 1824 e 1838. Vide tabela a seguir (Tabela 01).

²⁰OFICLEIDE: instrumento de sopro da família dos metais, obsoleto, acionado pelos lábios, pertencente à família do “bugle de chaves”. O tubo do oficleide, exceto por um moderado alargamento no pavilhão, é cônico, e o tubo principal é curvado na forma de um U estreito. O tudel, geralmente circular ou elíptico, completa o tubo e traz em sua extremidade estreita o bocal, algo similar ao de um trombone baixo. O instrumento é dotado de 9 a 12 chaves. PEGGE, R. *et al.* In Stanley (Ed). *Ophicleide. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, v.18, p. 498-500.

Tabela 01 - Divisão das obras de M. J. Gomes de acordo com a data

	s/ data	Década de 20	Década de 30	Década de 40	Década de 50	Década de 60
Nº cat.	55, 56, 58, 66, 67, 68, 70, 74, 79, 85, 87, 90, 93, 96, 106, 110,112,113,116	78,101	57, 73, 76, 83, 94, 95, 114	63, 65, 72, 75, 77, 84, 86, 88, 89, 97, 102, 105, 107,108	59, 64, 69, 71, 80, 81, 82, 92, 98, 99, 104, 109, 111, 115	60, 61, 62, 91, 100, 103

Fonte: Nogueira, 1997

Dentre as obras atribuídas a Maneco Gomes, optou-se por direcionar o trabalho às Missas, por terem manuscritos autógrafos datados e terem sido compostas no período de maior produção do compositor.

CAPÍTULO I

Manoel José Gomes:
Missa em Sol Maior
(Missa)
1854

KYRIE
GLORIA
CREDO
SANCTUS/BENEDICTUS
AGNUS DEI

MISSA em SOL MAIOR

Missa e *Credo* in G¹

Missa²

Observações Gerais

A Missa em Sol M, primeira obra focalizada neste trabalho, corresponde à peça de nº 81, do Catálogo de Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes³. Escrita em partes individuais, para coro a quatro vozes e pequena orquestra, esta Missa tem seus manuscritos datados de 1854. A formação orquestral compreende os seguintes instrumentos: violino I e II, baixo⁴, flauta, clarinetas I e II e trombone. A data está escrita no final de cada parte, sempre acompanhada da expressão *Finis* e da assinatura *Gomes*. Vide Figura 03.

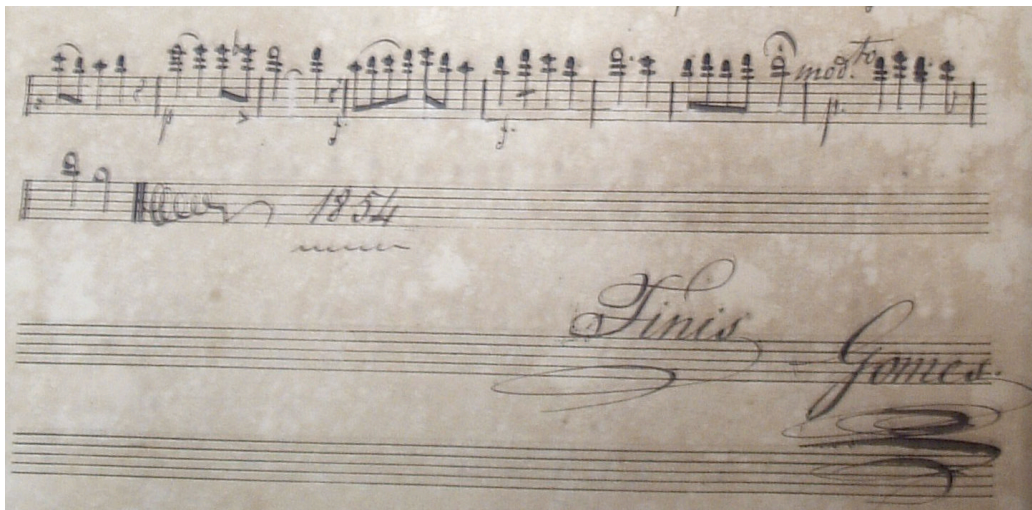


Figura 03 - Missa Sol M. *Agnus Dei*. Parte de flauta. Assin. *Gomes*.

Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do Museu Carlos Gomes (MCG)

As partes do violino I, violino II, flauta e clarinetas⁵ seguem este formato. As partes do coro⁶ (SATB), do baixo instrumental e do trombone apresentam uma variação, com o nome completo do compositor⁷, conforme pode ser verificado nas Figuras 04 a 06.

¹ Nomenclatura adotada por Lenita Nogueira no Catálogo de Manuscritos Musicais (nº 81). In NOGUEIRA, 1997, p. 84.

² Título original.

³ NOGUEIRA, 1997, p. 84.

⁴ Na transcrição realizada por esta autora, a parte do baixo instrumental é destinada ao violoncelo.

⁵ Clarinetas I e II em parte única.

⁶ Uma parte para cada voz.

⁷ Precedido pela preposição por.



Figura 04 - Missa Sol M. *Agnus Dei*. Parte do baixo vocal. Data e nome completo
Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.



Figura 05 - Missa Sol M. *Agnus Dei*. Parte de baixo instrumental. Data e nome completo. 1º nome abrev.
Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.

Na parte do trombone há a indicação: Trombone, = ou *Ophicleide* (vide Figura 06), o que nos fornece subsídios para, no procedimento de transcrição destinar esta parte para o trombone, visto que o *ophicleide* é um instrumento em desuso.

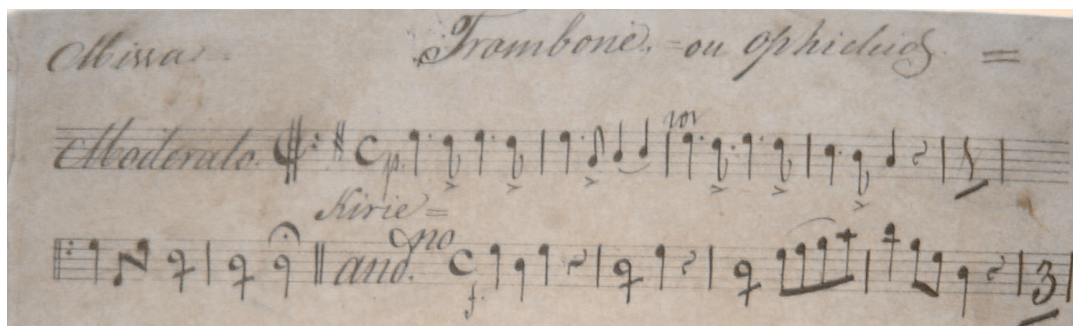


Figura 06 - Missa Sol M. Kyrie. Parte de oficleide.
Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.

Como era usual para a época, o soprano é escrito em clave de dó na primeira linha (vide exemplo abaixo), o contralto em clave de dó na terceira linha, o tenor em clave de dó na quarta linha e o baixo⁸ em clave de fá na quarta linha. As clarinetas estão escritas na mesma tonalidade dos demais instrumentos, não apresentando a transposição atualmente utilizada, para Sib⁹ ou Lá. Como não há partitura, observa-se nas partes cavadas, várias indicações para o executante, como a entrada das vozes, ocorrência de solos, duos, etc. Este procedimento pode ser verificado no exemplo acima, quando o termo *vos* é utilizado para indicar a entrada do coro.

Os manuscritos desta Missa revelam uma caligrafia de alta cultura gráfica¹⁰ e uma escrita musical fluente, com a ocorrência de poucos erros e rasuras (Figuras 03 a 07). São observadas somente algumas discrepâncias nas partes, em relação às indicações de Andamento (principalmente no *Credo*, Figuras 07 e 08) e na indicação de compassos de espera e acidentes (principalmente no *Gloria*)¹¹.

⁸ No original, *baxa* é a nomenclatura utilizada para o baixo vocal.

⁹ No trabalho de transcrição, as clarinetas estão transpostas para si bemol.

¹⁰ Cultura gráfica: termo utilizado em Grafoscopia (técnica de exame gráfico baseada em princípios científicos) para definir a habilidade de escrita. O escritor de alta cultura gráfica mentaliza a forma com facilidade, idealiza com criatividade e executa com desenvoltura e segurança. Disponível em [http://paginas.terra.com.br/educacao/espírito/perandrea.pdf]

¹¹ O trecho do *Gloria* no qual se observa a omissão de alguns acidentes ocorre quando a harmonia está estruturada em sol menor. Em algumas partes há a mudança de armadura e em outras, a mudança ocorre com a colocação de acidentes ocorrentes.



Figura 07 - Missa Sol M. Credo. Parte de soprano.
 Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo in G. Manuscritos do MCG.



Figura 08 - Missa Sol M. Credo. Parte de 1º violino. Escrita musical e andamento
 Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo in G. Manuscritos do MCG.

I - Texto/Forma

A Missa em Sol M segue a estrutura do ordinário da Missa latina: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (Benedictus)* e *Agnus Dei*. O *Benedictus* é indicado nos manuscritos somente com os dizeres: *Benedictus serve am.^{ma} muzica, Benedictus serve am.^{ma} Solfa* ou *Benedictus pela m.^{ma} muzica*. Nas partes vocais, o texto do *Benedictus* é escrito logo abaixo do texto inicial do *Sanctus*. Na elaboração do *Kyrie, Gloria* e *Credo*, o compositor segue o padrão de subdivisão em seções distintas. No *Credo* é mantida a tradição litúrgica¹² na qual o celebrante entoia em gregoriano o texto inicial, *Credo in unum Deum* e em seguida o coro complementa o texto. No *Gloria* este procedimento não é adotado e o texto é apresentado integralmente pelo coro.

O *Gloria* (102 compassos) e o *Credo* (175 compassos) são as partes mais extensas e complexas da obra, com seções internas indicadas nos manuscritos através da colocação de barra dupla, geralmente acompanhada por mudança de andamento, de armadura de clave e compasso. O *Gloria* tem três grandes seções (*Gloria in excelsis, Laudamus* e *Quoniam*) e o *Credo*, cinco (*Patrem omnipotentem, Et incarnatus, Crucifixus, Et resurrexit* e *Et vitam*). Este procedimento é adotado também para o *Kyrie* (47 compassos), que segue a divisão convencional em três seções (*Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*). No *Sanctus/Benedictus* (18/18 compassos) e *Agnus Dei* (24 compassos) a divisão formal ocorre em função das frases do texto e não são indicadas pelo compositor através da colocação de barra dupla.

Do ponto de vista formal, a Missa em Sol M apresenta a forma ternária para o *Kyrie, Gloria* e *Credo, through-composed*¹³ (ou seção única) para o *Agnus Dei* e forma binária para o *Sanctus/Benedictus*.

A divisão das partes da Missa em Sol M (Ordinário) é apresentada na Figura 09.

¹² O celebrante começa com *Credo in unum Deum* e o coro continua com *Patrem omnipotentem*, como costuma começar a maioria das partituras polifônicas. In: SADIE, S. (Ed), 2001, v. 06, p. 657- 659.

¹³ Termo aplicado a peças vocais nas quais a música difere a cada verso. RUMBOLD, I. In: SADIE, S. (Ed), 2001, v. 25, p. 434

Ordinário da Missa	nº compassos	Tonalidade	Compasso	Andamento	Introdução nº compasso	Finalização orquestral ¹⁴
1. <i>Kyrie</i>	47	Sol M	4; 3; 4 tempos	<i>Moderato/Andantino/Moderato</i>	c. 01-02	(T) c. 46-47
2. <i>Gloria</i>	102	Dó M	4 tempos	<i>Allegro/Moderato/Allegro</i>	c. 01-05	(T) c. 100-102
3. <i>Credo</i>	175	Sol M/Dó M	3; 4; 3 tempos	<i>Allegretto/Moderato/Andante/ Allegro/Moderato/Allegro</i>	-----	(T) c. 173-175
4. <i>Sanctus / Benedictus.</i>	18 18	Dó M Dó M	4 tempos 4 tempos	<i>Andante/Moderato</i> <i>Andante/Moderato</i>	----- -----	(D-T) c. 17-18 (D-T) c. 17-18
5. <i>Agnus Dei</i>	24	Sol M	4 tempos	<i>Andante/Moderato</i>	-----	(D- DD -D-T) c. 23-24

Figura 09 - M. J. Gomes. Missa Sol M. Ordinário

¹⁴ Nas partes do *Sanctus/ Benedictus* e *Agnus Dei* a finalização é feita pelo coro (c/ repetição textual) e orquestra.

II - Orquestração/Textura

O baixo instrumental (violoncelo) desempenha a função do contínuo e as linhas do baixo do coro e do trombone geralmente dobram a linha do violoncelo. Este procedimento é sempre interrompido com pausas, pois o trombone e o baixo (coro) não são utilizados nos momentos de redução da textura, quando a formação se reduz a uma ou duas vozes do coro, flauta e cordas. A flauta, escrita numa região bem aguda, dobra a linha da melodia principal, geralmente cantada pelo soprano. As clarinetas I e II, geralmente reservadas aos grandes *tuttis*, são os instrumentos menos utilizados pelo compositor.

O compositor utiliza duas formações vocais/instrumentais básicas. A primeira é constituída pelo *tutti* vocal e instrumental, geralmente com uma estrutura homofônica e silábica para as vozes. A segunda é caracterizada pela redução da textura vocal e instrumental, quando um naípe do coro (soprano ou tenor) ou dois (soprano/contralto ou soprano/tenor) é acompanhado pela flauta e cordas. Nestes trechos, a entrada das vozes é indicada nos manuscritos pelas expressões *solo*, *duo* e o retorno das quatro vozes, pela expressão *tutti*. Uma observação detalhada dos manuscritos nos permite fazer a distinção entre estas indicações, que se referem a um solo ou duo de naípes do coro, observadas nas partes do *Kyrie* e do *Credo* e a indicação de um solista vocal (*Sollo*), observada no *Gloria* (Vide exemplo abaixo). Neste caso, a indicação de solo (soprano e tenor) é acompanhada pela alteração da escrita musical, com diversos ornamentos e melismas, exigindo habilidades técnicas características da interpretação de uma voz solista.

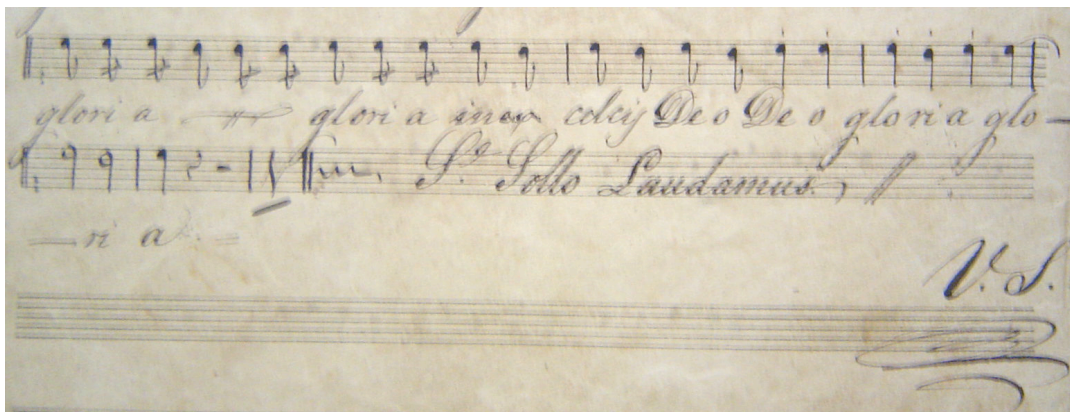


Figura 10 - Missa Sol M. *Credo*. Parte de Soprano. Indicação Solo
Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.

Para o *Kyrie* e o *Gloria* há uma introdução instrumental, enquanto nas demais partes o coro é iniciado no primeiro compasso, juntamente com a orquestra. Os compassos finais são reservados ora à orquestra (*Kyrie*, *Gloria* e *Credo*), ora ao coro (com repetição textual) e orquestra (*Sanctus/Benedictus* e *Agnus Dei*).

III - Estrutura Harmônica

Em linhas gerais, observa-se que as tonalidades utilizadas pelo autor na composição das partes desta Missa são: Sol Maior (*Kyrie, Agnus Dei*) e sua Subdominante, Dó Maior (*Gloria, Credo*¹⁵, *Sanctus/Benedictus*). Há breves passagens em Ré Maior (Dominante) e Sib Maior (Relativo da Tônica menor), passagens por tonalidades menores [sol menor = tônica menor (i), dó menor = subdominante menor (iv), mi menor = tônica relativa (vi) e ré menor = relativa da Subdominante de Dó M (ii)].

Baixo Cifrado

Dentre as três Missas atribuídas a Manoel José Gomes, a Missa em Sol M é a única que possui a indicação de baixo cifrado. Esta constatação levou a um exame minucioso dos manuscritos, pois como as obras têm datas muito próximas (a Missa em Sol é de 1854, a Missa em Mi b de 1853 e a Missa de Capela de 1852) era de se supor que esta indicação constasse de todas as obras ou de nenhuma. As cópias xerografadas tornaram-se insuficientes, o que exigiu o acesso aos manuscritos originais (gentilmente autorizado pelo Museu Carlos Gomes). A observação deste material permitiu a distinção de dois instrumentos de escrita: o baixo cifrado é escrito a lápis, enquanto as demais anotações do manuscrito são feitas à tinta, o que nos leva a concluir que a indicação do baixo cifrado foi feita posteriormente e, por esta razão, não é abordada no processo de transcrição. Um exemplo desta escrita é apresentado na Figura 11.

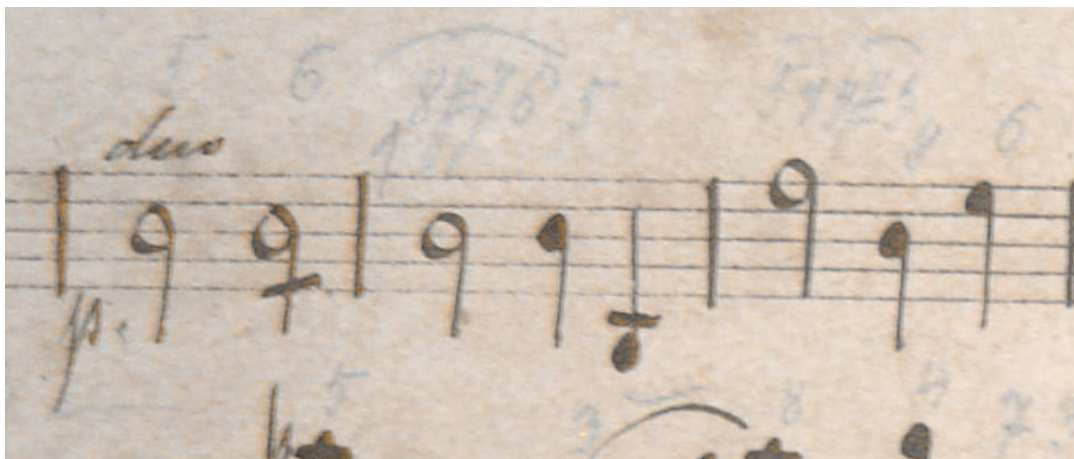


Figura 11 - Missa Sol M. *Kyrie*. Parte de baixo instrumental. Indicação baixo cifrado.

Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.

A seguir, são expostas algumas considerações sobre cada uma das partes desta Missa.

¹⁵ Embora a tonalidade inicial do Credo seja Sol M, do compasso 78 até o final (c. 175), a harmonia está em Dó M.

Missa em Sol M: Kyrie

Tonalidade: Sol M

Compasso: Quaternário – *Kyrie eleison*; Ternário - *Christe eleison*

Número de compassos: 47

Andamento: *Moderato/Andantino*

I - Texto/Forma

Original (grego) ¹⁶	Tradução
<i>Kyrie, eleison.</i>	Senhor, tende piedade de nós.
<i>Christe, eleison.</i>	Cristo, tende piedade de nós.
<i>Kyrie, eleison.</i>	Senhor, tende piedade de nós.

Figura 12 – Kyrie. Texto e tradução.

Fonte: *Liber Usualis*, 1961

Como pode ser observado na tabela acima, o texto do *Kyrie* é escrito em grego e é apresentado em três frases¹⁷. Esta disposição do texto determina uma divisão musical em três seções, originando uma forma ternária característica da estrutura do *Kyrie*¹⁸. Esta estrutura é observada pelo compositor, pois se observa que os manuscritos do *Kyrie*¹⁹ estão divididos em três seções, separadas por barra dupla, mudança de compasso, andamento²⁰ e material temático, resultando na forma ternária A-B-A.

A seguir, as seções do *Kyrie* são apresentadas na Figura 13.

1. <i>Kyrie</i>	nº compassos	tonalidade	compasso	andamento
1.1 <i>Kyrie eleison</i>	01-31	Sol M	4 tempos	<i>Moderato/Andantino</i>
1.2 <i>Christe eleison</i>	32-41	Sol M	3 tempos	<i>Andantino</i>
1.3 <i>Kyrie eleison</i>	42-47	Sol M	4 tempos	<i>Moderato</i>

Figura 13 – M. J. Gomes. Missa Sol M. *Kyrie*. Divisão em seções

Embora a divisão formal siga o estipulado pela tradição da música litúrgica, há uma alteração na disposição das repetições textuais, pois o compositor não mantém a estrutura convencional: *Kyrie eleison* (três vezes), *Christe eleison* (três vezes), *Kyrie eleison* (três vezes)²¹, mas estão dispostas da seguinte maneira: *Kyrie eleison* (07 vezes - c. 01-31), *Christe eleison* (01 vez - c. 32-41) e *Kyrie eleison* (01 vez - c. 42-46). A primeira apresentação do *Kyrie eleison* (c. 03-07) é marcada com ritmos pontuados e acentos, numa dinâmica em *piano*, enquanto a segunda (c. 08-11) se caracteriza pela ausência das notas

¹⁶ Os textos originais de todas as partes da Missa foram retirados do *Liber Usualis. Missae et Officie*. Tournaci (Belgium): Desclee & Socii., 1946, p.02, 04 e 06..

¹⁷ A tripla repetição é uma homenagem à Santíssima Trindade. In Cullen. Música Sacra, Subsídios para uma Interpretação Musical, Brasília: Musimed, 1983, p. 23.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 23-24

¹⁹ Nos manuscritos a ortografia utilizada é *Kirie*.

²⁰ Na passagem para o *Christe eleison* (c. 32) não há alteração de Andamento.

²¹ *Kyrie eleison*. Aclamação cantada na Missa latina logo após o intróito. O texto básico, em grego, consiste de *Kyrie eleison* (3 vezes), *Christe eleison* (3 vezes), *Kyrie eleison* (3 vezes). CROCKER, R. L. In: SADIE, S. (Ed), 2001, v.14, p.71

pontuadas e acentos e pela indicação da dinâmica em *forte*. A terceira (c. 12-17) é apresentada pelo dueto dos naipes de soprano/tenor em *piano*, com a intervenção do *tutti* em desenhos melódicos repetidos em *forte* sobre a palavra *eleison*. A quarta (c. 18-21) utiliza a mesma concepção musical da primeira apresentação do texto e as duas seguintes (5ª e 6ª - c. 22-27) repetem a estrutura em dueto e *tutti*, utilizada na terceira repetição do *Kyrie*. A sétima (c. 28-31) é caracterizada pela articulação das vozes em *staccato*. A única apresentação do *Christe* (c. 32-41) é caracterizada pela ausência das clarinetas e pela mudança para o compasso ternário. Vide Figura abaixo:

S
Ky - rê_e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son *p* Chris - te - Chris-te e - le - i - son

A
Ky - rê_e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son *p* Chris - te - Chris-te e - le - i - son

T
Ky - ri-e e - le - i - son e - le - i - son - e - le - i - son *p* Chris - te Chris-te e - le - i - son

B
Ky - rê_e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son *p* Chris - te Chris-te e - le - i - son

Figura 14 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Kyrie. Kyrie/Christe*. c. 28-34

O retorno ao *Kyrie* (c. 42-46) corresponde à volta do compasso quaternário e do andamento *Moderato*.

A indicação *Moderato* (c. 42) na volta do *Kyrie* é observada em todas as partes, com exceção das Clarinetas I e II. A omissão pode ser atribuída a um possível erro do copista.

II - Orquestração/Textura

Na orquestração, nota-se o dobramento total ou parcial das linhas do baixo instrumental (violoncelo), do baixo do coro e trombone. Há pequenas interrupções neste procedimento, com a ocorrência de pausas, alterações rítmicas (aumentação/diminuição) e mudanças de oitava. A linha da flauta segue o padrão de dobramento já citado anteriormente, com desenhos enriquecidos por ornamentos. Os violinos realizam Figurações rítmicas curtas, com grande movimentação melódica, ornamentos e acordes arpejados (corda dupla). O intervalo em terças apresentado por soprano e contralto quase sempre surge invertido (em sextas) no desenho realizado pelas clarinetas. A estrutura das vozes é predominantemente homofônica e silábica, alternando-se os *tutti* com os duos dos naipes de soprano e tenor (c.

12 a 15) ou soprano e contralto (c. 22 a 25). Nestes trechos, a redução da textura é acompanhada pelos instrumentos, com a omissão de clarinetas e trombone. Esta textura mais leve é observada também no trecho reservado ao *Christe eleison* (c. 32 a 41). Este texto é apresentado em compasso ternário, em figurações rítmicas mais longas que o *Kyrie*, com as clarinetas *tacet*²² durante todo o trecho, sempre com a indicação da dinâmica em *piano*. O retorno ao *Kyrie* em *Tutti*, nos seis compassos finais, em compasso quaternário, é uma repetição do material temático apresentado nos compassos 03 a 07, desta vez com a realização da cadência autêntica (Tônica) no lugar da cadência à Dominante realizada nos compassos 06 e 07.

III - Estrutura Harmônica

A estrutura harmônica é apresentada no campo tonal de Sol M, com a predominância de cadências autênticas na tonalidade principal. Ocorrem algumas cadências suspensivas à Dominante (c. 06-07, 11, 19, 21). Do compasso 22 ao 27, a Dominante torna-se uma Tônica temporária (V=I). Ré M adquire a função de Dominante a partir do compasso 28, cadenciando em Sol M (c. 28-29), tonalidade que será mantida até o final do *Kyrie*.

A seguir o encadeamento harmônico dos compassos 22 a 29²³ (Figura 15).

Harmonic analysis for measures 22-29:

22: D: I I⁶₄ 23: I⁶₄ 24: I V⁷ 25: I IV V⁶₄ ⁵₃ I V I 26: V I 27: G: V₂ 28: I V⁶₄ ⁵₃ I 29: I

Figura 15 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Kyrie*. Harmonia. c 22-29 (3º t).

²² TACET: termo em latim para indicar silêncio.

²³ Nos encadeamentos harmônicos deste trabalho, as notas musicais não têm valor rítmico e as alterações (#, b e outras) são válidas por todo o trecho.

Missa em Sol M: Gloria

Tonalidade: Dó M

Compasso: Quaternário

Número de compassos: 102

Andamento: *Allegro*²⁴**I - Texto/Forma**

Original (latim)	Tradução
<i>Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, Benedicimus te. Adoramus te, Glorificamus te. Gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam</i>	Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos Nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos Nós Vos damos graças Por Vossa imensa glória
<i>Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe.</i>	Senhor Deus, Rei dos céus, Deus-Pai Todo Poderoso. Senhor Filho de Deus unigênito Jesus Cristo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus Filho do Homem. Que tira o pecado do mundo, tende piedade de nós Vós que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa suplica. Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós Porque só Vós sois o santo Só Vós sois o Senhor Só Vós o Altíssimo, Jesus Cristo.
<i>Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris Amen.</i>	Com o Espírito Santo na glória de Deus-Pai Amén.

Figura 16 - Gloria. Texto e tradução**Fonte:** *Liber Usualis*, 1961

Segundo os autores Jack Sage e Susana Friedmann²⁵, o texto do *Gloria* é geralmente construído em três seções:

²⁴ Considerados o primeiro e último andamentos.

- 1- Louvor a Deus, o Pai
- 2- Seção Cristológica
- 3- Seção final à Trindade

Ao observar os manuscritos, verifica-se justamente a indicação destas três grandes seções (Figura 18), separadas por barra dupla, e marcadas pela mudança de andamento, tonalidade e introdução de novo material temático. A primeira palavra do texto (*Laudamus* e *Quoniam*) é escrita no início de cada seção. Vide Figuras 10 e 17.

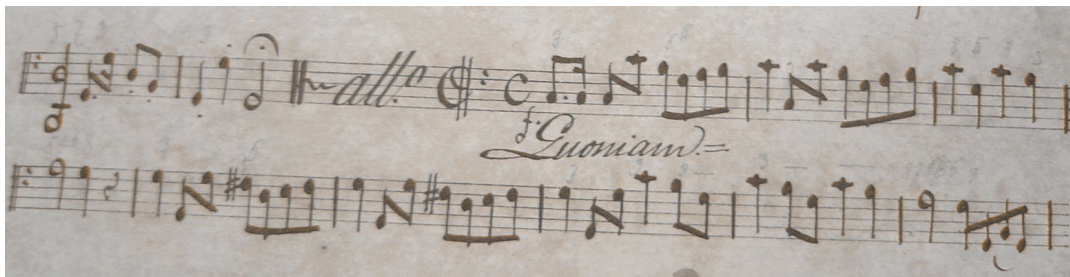


Figura 17 - Missa Sol M. *Gloria*. Parte de baixo instrumental. Indicação *Quoniam*
Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.

A seguir é apresentada a divisão do *Gloria* em seções (Figura 18).

2. <i>Gloria</i>	nº compassos	tonalidade	compasso	andamento
2.1 <i>Gloria in excelsis</i>	01-29	Dó M	4 tempos	<i>Allegro</i>
2.2 <i>Laudamus</i>	30-48 (1º- 2º t.)	Sol M	4 tempos	<i>Moderato</i>
	48 (3º- 4ºt) - 82	sol m	4 tempos	<i>Moderato</i>
2.3 <i>Quoniam</i>	83-102	Dó M	4 tempos	<i>Allegro</i>

Figura 18 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Gloria*. Divisão em seções.

II - Orquestração/Textura

Em relação à orquestração, o *Gloria* não apresenta muita variação em relação ao que já foi dito sobre o *Kyrie*. Verifica-se o mesmo procedimento no dobramento do contínuo, trombone e baixo (coro). A flauta sempre dobra a melodia principal cantada geralmente

²⁵ O texto completo é geralmente construído em três seções: primeira - Louvor a Deus, o Pai; segunda - uma seção cristológica; terceira - seção final à Trindade. A natureza do texto, entretanto, torna possível outras construções....SAGE, J., FRIEDMANN, S. In: SADIE, S. (Ed), 2001, v.10, p.19

pelo soprano e as vezes pelo baixo (*Et in Terra*) e tenor (*Domine Deus*). Na segunda seção do *Gloria* (*Laudamus*) a primeira parte do solo de soprano (c. 33- 38) é dobrado não só pela flauta, mas também pelo primeiro violino. Há sempre uma redução na formação instrumental, com a omissão das clarinetas e trombone nos trechos reservados aos solos e duos vocais.

O *Gloria* apresenta algumas variações de textura: na primeira seção, há a alternância do *tutti* vocal e orquestral com duos do coro e formação orquestral reduzida. Solos vocais acompanhados por cordas e flauta caracterizam a segunda seção enquanto na terceira há a predominância da textura homofônica (*tutti* vocal e orquestral).

O compositor dedica especial atenção à dinâmica da segunda seção (*Laudamus*), com diversos contrastes entre *forte* e *piano* (c. 38-41, 50, 76-78). Vide Figura 19.

The image displays a musical score for measures 38-41 of the Gloria from a Mass by M. J. Gomes. The score is written for six parts: Flauta (Flute), Trombone, Soprano, Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), and Violoncelo (Cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Soprano part includes the lyrics 'te glo-ri-fi-ca'. The score illustrates a series of dynamic contrasts, with markings for *p* (piano) and *f* (forte) alternating frequently across all parts. For example, in measure 38, the Flauta and Violino I start with *p*, while the Trombone and Violoncelo start with *f*. By measure 41, the dynamics have shifted again, with the Flauta and Violino I at *f* and the Trombone and Violoncelo at *p*. The Soprano part also follows this pattern, alternating between *p* and *f* throughout the measures.

Figura 19 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Gloria*. Contraste dinâmico, c. 38-41.

III - Estrutura Harmônica

A primeira e terceira seção do *Gloria* estão estruturadas em Dó M. A segunda seção é apresentada inicialmente em Sol M, mas a partir do solo de tenor (c. 48) até o final da seção, a harmonia irá se encadear na região tonal de sol m.

PRIMEIRA SEÇÃO: *Gloria in excelsis*

I - Texto/Forma

Esta seção inicial está estruturada em duas frases do texto:

- *Gloria in excelsis Deo*
- *Et in Terra pax hominibus bonae voluntatis*

A primeira frase é repetida logo após a segunda, resultando na forma A-B-A, conforme pode ser verificado na Figura 20.

2.1 <i>Gloria in excelsis</i>	Nº compassos	Tonalidade	Compasso	Textura/formação
2.1.1 <i>Gloria in excelsis</i>	01-12	Dó M	4 tempos	orquestra - coro/orquestra
2.1.2. <i>Et in Terra pax</i>	13-19	dó m	4 tempos	solo baixo/duo alto-tenor, fl./cordas
2.1.3 <i>Gloria in excelsis</i>	20-29	Dó M	4 tempos	coro/orquestra

Figura 20 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Gloria. Gloria in excelsis*.

II - Orquestração/Textura

A primeira seção, *Gloria in excelsis*, apresentada em Dó M e a indicação *Allegro*, se inicia com uma breve introdução instrumental (c. 01-05) e logo em seguida, o coro, acompanhado do *tutti* orquestral, apresenta a frase *Gloria in excelsis Deo*, com soprano e tenor cantando o tema/texto integral em sextas paralelas, enquanto contralto e baixo cantam parcialmente o texto (a palavra *Gloria*). Há uma variação desta formação (c.08-09) com soprano e contralto cantando o tema/texto integral em terças paralelas e baixo e tenor realizando a mesma estrutura apresentada anteriormente por contralto e baixo. Para a última apresentação desta frase, o compositor utiliza as quatro vozes em desenho homofônico. Em seguida, há uma redução na textura vocal e instrumental, e o naipe dos baixos, acompanhado de flauta e cordas, apresenta a frase *Et in Terra pax*. A continuação, *pax hominibus bonae voluntatis* é apresentada por tenor e contralto em terças paralelas.

III - Estrutura Harmônica

A seção é construída na região tonal de Dó M. Do compasso 13 ao 17, a harmonia está estruturada na tonalidade menor (dó m) e nos últimos três compassos (c. 17-19) há uma cadência à Dominante (Sol M) que prepara o retorno ao *Gloria in excelsis* em Dó M. O retorno desta primeira frase (c. 20-26) é uma repetição literal dos compassos 06 a 12, com a adição de três compassos (c.27-29) que reafirmam a finalização do trecho em Dó Maior.

A seguir, o encadeamento harmônico²⁶ do trecho em dó m com a cadência à Dominante e o acorde inicial de retorno a Dó M. (1º t do c.20), conforme Figura 21.

SATB
cordas

(13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20)

c: i i6 iv6 vi6 ii65 V i V/iv iv vii⁰ i vii⁰/V V ⁶/₄ ⁵/₃ C: I I

Figura 21 - M. J. Gomes, Missa Sol M. *Gloria in excelsis*. Harmonia. c. 13-20 (1º t)

SEGUNDA SEÇÃO: *Laudamus te*

I - Texto/Forma

Esta seção, destinada ao soprano e tenor solistas, é marcada pela mudança de andamento²⁷, de tonalidade (Sol M) e pela utilização de um novo material temático.

O tratamento formal deste trecho pode ser considerado *through-composed*, pois a estrutura musical varia de acordo com as frases textuais (Figura 22), dispostas da seguinte maneira:

Solo soprano: *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.*
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Solo tenor: *Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens*
Domine Fili unigenite, Jesu Christe
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

²⁶ Oitavas paralelas (c. 13 a 14) e acorde s/ 3ª (2º tempo do c.13) conforme original.

²⁷ Há uma discrepância na indicação do andamento do *Laudamus*. Nas partes vocais é indicado *Moderato*, nas partes instrumentais *Andante*, exceto para as partes do violoncelo e trombone (*Moderato*).

Soprano e alto²⁸: *Qui tollis peccata mundi*
Tutti²⁹: *Suscipe deprecationem nostram*

Solo soprano: *Qui sedes a dexteram Patris, misere nobis*
Tutti: *Miserere nobis.*

2.2 <i>Laudamus te</i>	Nºcompassos	Tonalidade	Compasso	Textura/formação
2.2.1 <i>Laudamus</i>	30-48	Sol M	4 tempos	orq. /solo sop/orq. reduz.
2.2.2 <i>Domine Deus</i>	48-56	sol m	4 tempos	solo ten./orq. reduzida
2.2.3 <i>Qui tollis</i>	56-63	sol m	4 tempos	duo sop-alto/tutti
2.2.4 <i>Qui sedes</i>	63- 82	sol m	4 tempos	solo soprano/tutti

Figura 22 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Gloria. Laudamus*

No manuscrito das clarinetas (c. 32), há uma observação interessante: “*Falta muita gente nesta canoa (Fique na tocaia) ou meta-se [ileg.]*”, escrita possivelmente por um instrumentista, pois a caligrafia apresenta traços bem diferentes das anotações do autor, conforme pode ser verificado no exemplo abaixo:



Figura 23 - Missa Sol. *Gloria*. Parte das clarinetas. Frase
Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.

²⁸A indicação *Solo* registrada nos manuscritos de soprano e alto (c. 56) parece se referir a entrada destes naipes do coro e não a uma indicação para solo vocal. Esta conclusão foi obtida, considerando principalmente a parte de alto, pois a indicação se restringe a três compassos (c. 56-58) e a escrita vocal não apresenta características de linha solista.

²⁹Considerando a entrada dos naipes de soprano e alto (c. 56), a indicação *Tutti* (c.58) se refere à entrada das quatro vozes do coro. Caso se considere uma soprano e alto solista, o *Tutti* pode se referir a um quarteto solista.

II - Orquestração/Textura

Após uma breve introdução instrumental (c. 30-33), o soprano solista, acompanhado por uma formação orquestral reduzida (c. 33-48), expõe a melodia já apresentada na introdução. A mesma formação instrumental (cordas e flauta) é usada para acompanhar o tenor solista, cuja entrada é marcada pela mudança ao modo menor (c. 48-56). O dueto dos naipes de soprano e alto (c.56-58) é acompanhado pela entrada das clarinetas, seguido pela entrada das vozes masculinas do coro e do trombone (c.58). Do compasso 59 a 63, a escrita coral passa de homofônica a uma textura mais contrapontística. A nova entrada do soprano solista (c. 73-76) tem a mesma estrutura orquestral da primeira entrada. O *Tutti* coral e orquestral (c.76-81) assinala o trecho final desta seção.

III - Estrutura Harmônica

A estrutura harmônica neste trecho situa-se inicialmente na região tonal de Sol M (V = I), com a utilização de cadências autênticas neste tom para o texto do *Laudamus te, benedicimus* (comp. 33-36). Vide Figura 24.

The musical score for Figure 24 shows four staves. The top staff is for the Soprano (S), marked 'solo' and 'p'. The next three staves are for the Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Viola (Vlc), all marked 'p'. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are written below the staves: 'Lau-damus te Lau-da - mus be-ne-di - ci-mus - te - be-ne-di - ci-mus te'. The score covers measures 33 to 36.

Figura 24 - M. J. Gomes. Missa Sol. *Gloria. Laudamus*. c 33-36

O *Adoramus te, glorificamus te* (c. 36-38) é apresentado em sol m, terminando com uma cadência suspensiva à Dominante (Ré M). Vide Figura 25.

Figure 25 is a musical score for the 'Laudamus' section of a Mass. It features four staves: Soprano (S), Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Viola/Cello (Vlc). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'a - do-ra mus te a - do-ra mus te'. The Soprano part has a melodic line with some grace notes. The Violin I part has a more active, flowing line. The Violin II and Viola/Cello parts provide harmonic support with sustained notes and some movement.

Figura 25 - M. J. Gomes. Missa Sol M.Gloria. *Laudamus*. c 36-38

A linha virtuosística do *Glorificamus te*, c. 38-42 (Vide Figura 19) é apresentada pela soprano solista na Dominante (Ré M), retornando à Tônica (Sol M) no trecho do *Gratias agimus tibi propter magnam* (c. 43-48), após rápida passagem (c. 43) pela Dominante da Dominante (Lá M) e Dominante (Ré M), conforme exemplo abaixo (Figura 26).

Figure 26 is a musical score for the 'Gratias agimus tibi propter magnam' section of a Mass. It features four staves: Soprano (S), Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Viola/Cello (Vlc). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Gra - ti-as gra - ti-as a - ginus ti-bipropternag - nam glo - riantu - am -'. The Soprano part has a melodic line with some grace notes. The Violin I part has a more active, flowing line. The Violin II and Viola/Cello parts provide harmonic support with sustained notes and some movement.

Figura 26 - M. J. Gomes. Missa Sol. *Gloria. Laudamus*. Retorno à Tônica. c. 43-46

Em seguida, há a mudança³⁰ de tonalidade para sol m (tônica menor) quando o tenor solista introduz o texto do *Domine Deus* (c. 48-55). Vide Figura 27.

T
8 *f* Domine Domine De - us Rex coe - les-tis De-us Pa - ter om - ni - po-tens Do-mi-ne Domine

VI I *p* *f*

VI II *p* *f*

Vlc *p* *f*

Figura 27 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Gloria. Domine Deus*. sol m. c. 48-50

O tema do solista, apresentado inicialmente em sol m (c. 48-50) será imitado na tônica Relativa, Síb M (c. 50-52) e após rápida passagem pela subdominante³¹ e Dominante, será finalizado com uma cadência na tônica, sol m (c. 55-56). O duo soprano e contralto (c. 56-58) que introduz o texto do *Qui tollis* realiza uma cadência à Dominante (Ré M). A entrada das vozes masculinas (*suscipe*) no compasso 58 é o primeiro momento de *Tutti* deste trecho e é marcada por uma cadência na tônica Relativa, Síb M, conforme exemplo abaixo (Figura 28).

³⁰ Esta mudança é indicada na parte do tenor, flauta e violinos. Nas partes do trombone e contralto, a mudança de tom é assinalada com acidentes ocorrentes, sem mudança na armadura. A mudança de armadura ocorre posteriormente nas partes de violoncelo (c.54), baixo (c.58), clarinetas (c.62) e soprano (c.67).

³¹ Através de sua Dominante, Sol M.

56 Solo Tutti

S Qui to - llis pe - ca - ta pe - ca - ta mun - di - *f* Sus ci pe *p* de pre

A Solo Tutti

A Qui to - llis pe - ca - ta pe - ca - ta mun - di *f* Sus - ci - pe

T Tutti

T tris *f* Sus - ci - pe *p* de - pre - ca - ti -

B Tutti

B *f* Sus - ci - pe

Vl. I 56 *p* *f* *p*

Vl. II *p* *f* *p*

Vlc. *p* *f* *p*

Figura 28 - M. J. Gomes. Missa Sol. *Gloria. Qui tollis* c. 56-59

A seguir surge um desenho ascendente em imitação (*deprecationem*) realizado por tenor, soprano (Vide Figura acima) e contralto (c. 59-63) que é finalizado no compasso 63, com as quatro vozes cadenciando na tônica, sol m.

O trecho final desta seção se inicia com o soprano solista na apresentação do texto *Qui sedes a dexteram Patris* (c. 63-66), com a realização de cadências em sol m, conforme exemplo abaixo (Figura 29).

S

VI I

VI II

Vlc

Qui se - des Qui se - des a dex - te - ram Pa - tris Qui se des a dex - te - ram Pa - tris

p

p

p

Figura 29 - M. J. Gomes. Missa Sol. *Gloria. Qui sedes.* c. 63-66

Em seguida, o *miserere nobis* é apresentado em Si b M, primeiramente pelo solista (c. 67-69) e em seguida pelo *Tutti* (c. 70-72.). Vide Figura 30.

Figure 30 shows a musical score for a Gloria. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola) are shown. The lyrics are: "mi-se-re - re ndbis mi-se-re - rendbis mi - sere - re miserere no - bis". The score is in G minor, 4/4 time, and features a forte (f) dynamic.

Figura 30 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Gloria. Qui sedes* c. 67-72

A seguir, há a repetição do solo de soprano em sol m (*Qui sedes a dexteram Patris*, c. 72-75), mas desta vez a finalização com as quatro vozes (c. 76-82) não será apresentada em Si b M, mas através de Dominantes individuais (Sol M-Dominante da subdominante, dó m) e da Dominante da Dominante (Lá M-Dominante de Ré M), o compositor faz uma cadência na subdominante (c.79) para finalmente realizar a cadência final na tônica, sol m. Figura 31

Figure 31 shows a musical score for a Gloria. The SATB vocal parts are shown. The lyrics are: "mi-se-re - re ndbis mi-se-re - rendbis mi - sere - re miserere no - bis". The score is in G minor, 4/4 time, and features a forte (f) dynamic.

(76) (77) (78) (79) (80) (81)

SATB

g: V^6_3/iv iv vii^0/V $V^6_4 \frac{5}{3}$ vii^0 i iv $V^6_4 \frac{5}{3}$ iv_6 iv V^7 $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{3}$ i

Figura 31 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Gloria. Laudamus*. Harmonia. c 76-81

TERCEIRA SEÇÃO: *Quoniam*

A terceira e última seção do *Gloria* é marcada pelo restabelecimento da tonalidade inicial, Dó M e pelo retorno ao *Allegro*,

I - Texto/Forma

O tratamento musical dado pelo compositor ao texto desta seção, permite dividi-lo em duas partes:

1ª pte: *Quoniam Tu solus Sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe.*

2ª pte: *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, Amen.*

A primeira parte do texto tem tratamento homofônico e silábico e é apresentada primeiramente na Tônica, Dó M (c. 83-86). Vide Figura 32.

The musical score for the 'Quoniam' section (measures 83-86) is presented for SATB choir and strings. The SATB parts are in C major, 4/4 time, and feature a homophonic, syllabic setting of the text. The string parts (Violins I, Violins II, and Viola) provide harmonic support with a strong, rhythmic accompaniment. The lyrics are: 'Quo - riam Tu so-lus so-lus San - ctus Tu so-lus so-lus Do - minus Tu so - lus Al - tis - si-mus'.

Figura 32 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Gloria. Quoniam.* c 83-86.

e em seguida na Dominante, Sol M (c. 87-91). O vocativo *Jesu Christe* (c. 90-91) não é utilizado na apresentação na Tônica, pois é reservado à apresentação na Dominante.

The musical score for measures 87-91 of the Gloria. Quoniam section. It features seven staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Viola (Vlc). The lyrics are: Quo-rāimTu so-lusso-lus San-ctusTu so-lusso-lus Do-mīusTu so-lusAl-tis-simusJe-su Chris-te.

Figura 33 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Gloria. Quoniam*. c. 87- 91

A segunda parte do texto é apresentada pelo soprano (*Cum Sancto Spiritu in gloria*) e completada pelas demais vozes (*in gloria Dei Patris. Amen*). O *Amen* é repetido várias vezes, num desenho homofônico das vozes, sempre entrecortado por pausas.

2.3 <i>Quoniam</i>	Nº compassos	Tonalidade	Compasso	Textura/formação
2.3.1 <i>Quoniam Tu</i>	83-86	Dó M	4 tempos	orquestra e coro
<i>solus</i>	87- 91	Sol M		
2.3.2 <i>Cum Sancto</i>	91-102	Dó M	4 tempos	sop e cordas/ orquestra e
<i>Spiritu</i>				coro

Figura 34 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Gloria. Quoniam*

II - Orquestração/Textura

Este trecho é caracterizado pela estrutura homofônica e silábica das vozes na articulação do texto e pela ausência de uma introdução instrumental. O *Tutti* orquestral e vocal predomina em toda a seção, com uma breve interrupção na entrada do soprano (*Cum Sancto Spiritu* - c. 91-92) com acompanhamento das cordas. O *Tutti* é restabelecido no compasso 92, com a entrada das outras vozes e instrumentos. O trombone tem alguns compassos de pausa (c.95-97), mas volta a soar a partir do compasso 98.

III - Estrutura Harmônica

Após finalizar a seção anterior com uma cadência em sol m, o compositor inicia o *Quoniam* em Dó M. Assim, o material temático do *Quoniam* é apresentado pelas vozes nesta tonalidade (c. 83-86), finalizando com uma cadência a Dominante, Sol M (c. 86). Nos compassos seguintes é realizada a imitação temática na Dominante (c. 87-91). Em seguida, o naipe de soprano, ainda na Dominante, apresenta o texto do *Cum Sancto Spiritu* (c. 91-92) e todas as vozes respondem in *Gloria Dei Patris, Amen* (c.92-94), cadenciando na Tônica, Dó M (c. 94). No trecho reservado às repetições do *Amen*, que pode ser identificado como uma *Coda*, o compositor utiliza algumas Dominantes individuais (V/IV), V/Vi) e a Dominante da Dominante (V/V). A cada três repetições do *Amen*, há uma cadência: primeiramente na Tônica, Dó M (c. 96), depois na Dominante da Dominante, Ré M (c. 97- 3º tempo) e novamente na Tônica, Dó M (c. 99), confirmada na articulação dos dois *Amens* finais (c. 99-100). Vide exemplo abaixo (Figura 35).

(ancs.) (95) (96) (97) (98) (99) (100)

SATB

C: V^6_3/IV IV V^6_3/V V____ I V^6_3/vi vi V^6_3/IV IV V^6_3/ii ii V^6_3/V V____ 7 I ii_6 V^6_4 5_3 I V I V I

Figura 35 - M. J. Gomes. Missa Sol. *Gloria. Quoniam*. Harmonia. ancs. c 95 -100

Os três últimos compassos (c. 100-102) reservados à orquestra reafirmam Dó Maior como Tônica.

Missa em Sol M: Credo

Tonalidade: Sol M/Dó M

Compasso: ternário

Número de compassos: 175

Andamento: *Allegretto***I - Texto/Forma**

Original (latim)	Tradução
Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato, passus et sepultus est Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio, Simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas. Et unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma	Creio em um só Deus, Pai Todo-Poderoso, criador dos céus e da terra, de tudo o que é visível e invisível. E no Senhor Jesus Cristo, Filho Unigênito de Deus. E nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro do Deus verdadeiro. Foi gerado e não criado, consubstancial ao Pai: por quem tudo foi feito. E que, por nós, homens, para nossa salvação desceu dos céus. E encarnou pelo poder do Espírito Santo nascendo da Virgem Maria: e fez-se homem. Crucificado também por nós: sob ordem de Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado. E ressuscitou ao terceiro dia, conforme as escrituras. E subiu aos céus: onde está sentado à direita do Pai. Voltará novamente com glória, para julgar os vivos e os mortos: e o seu Reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, Senhor, que dá a vida: que provém do Pai e do Filho. E com o Pai e o Filho, é adorado e glorificado: Ele que falou pelos profetas. Creio numa única, santa, católica e apostólica Igreja. Confesso único batismo

in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi sæculi Amen.	Para remissão dos pecados. E espero pela ressurreição dos mortos. E a vida no mundo que há de vir. Amén.
---	---

Figura 36 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo*. Texto e tradução.

As seções musicais do *Credo* estão estruturadas de acordo com a divisão do texto. Assim, os manuscritos o apresentam dividido em cinco seções, separadas por barra dupla, geralmente acompanhada por mudança de andamento e compasso, conforme indicado na Figura 37.

3. <i>Credo</i>	Nº compassos	Tonalidade	Compasso	Andamento
3.1 <i>Patrem omnipotentem</i>	01-61	Sol M	3 tempos	<i>Allegretto</i>
3.2 <i>Et incarnatus est</i>	62- 69	mi m	4 tempos	<i>Andante</i>
3.3 <i>Crucifixus</i>	70- 77	Sol M	4 tempos	<i>Andante</i>
3.4 <i>Et resurrexit</i>	78- 151	Dó M	3 tempos	<i>Allegro</i>
3.5 <i>Et vitam</i>	152-175	Dó M	3 tempos	<i>Allegro</i>

Figura 37 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo*

II - Orquestração/Textura

Ao contrário do *Kyrie* e do *Gloria*, o *Credo* não apresenta introdução orquestral, com a entrada do coro e todos os instrumentos logo no primeiro compasso. Na primeira seção observa-se a alternância do *tutti* (vocal e instrumental) com duetos dos naipes do coro, acompanhados por cordas e flauta até a predominância do *tutti* a partir do compasso 27. Na segunda e terceira seções, as vozes estão em homofonia com acompanhamento orquestral sem clarinetas. Na quarta e quinta seções predominam a estrutura homofônica das vozes com alternância de duos vocais.

III - Estrutura Harmônica

A primeira e a terceira seções do *Credo* estão estruturadas em Sol M. A segunda é apresentada na tônica relativa, mi m e a quarta e quinta seções são apresentadas em Dó M, Subdominante de Sol M (tonalidade principal da obra).

PRIMEIRA SEÇÃO: *Patrem omnipotentem*

I - Texto/Forma

A primeira seção, *Patrem omnipotentem* (c. 01-61) tem a indicação do andamento *Allegretto*³², compasso ternário e região tonal de Sol M.

Do ponto de vista formal, observa-se que a estrutura musical é alterada de acordo com as frases textuais. Como já citado anteriormente, no *Credo* é mantida a tradição litúrgica na qual o celebrante entoa em gregoriano a frase inicial, *Credo in unum Deum* e em seguida o coro complementa o texto. Desta forma, o coro a quatro vozes inicia o canto diretamente da segunda frase: *Patrem omnipotentem...* (c.01-06). O material temático desta frase será utilizado com pequenas variações em toda seção. Assim, após apresentação na Tônica, Sol M, será imitado na Dominante (Ré M) na frase seguinte: *Factorem cæli et terræ* (c. 07-10). Comparem-se os exemplos abaixo:

S
A
T
B
VI I
VI II
Vlc

p om - ni - po - ten - tem *f* om - ni - po - ten - tem
p om - ni - po - ten - tem *f* om - ni - po - ten - tem
f om - ni - po - ten - tem
f om - ni - po - ten - tem
p *f*
p *f*
p *f*

Figura 38 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo*. 1ª frase. c. 03-06

³² Nas partes originais dos violinos, clarinetas e flauta o andamento indicado é *Andantino*.

Figure 39 is a musical score for a vocal and instrumental ensemble. It consists of seven staves, each with a vocal or instrumental part. The parts are labeled on the left: S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), B (Bass), VI I (Violin I), VI II (Violin II), and Vlc (Viola). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are 'fa - cto - rem coe - li et ter - - - rae'. Dynamics include piano (p) and forte (f). The score shows the vocal parts and the instrumental accompaniment for the first phrase of the Credo, measures 7-10.

Figura 39 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo*. 2ª frase. c. 07-10

Na frase seguinte: *visibilium omnium et invisibilium* (c.11-17) surgem alterações rítmicas, mas, em linhas gerais, o contorno melódico é mantido. Nos compassos 36-40 (*Deum verum de Deo vero*) ocorre uma variação. Vide exemplos abaixo (Figuras 40 e 41).

Figure 40 is a musical score for the 3rd phrase of the Credo. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola). The lyrics are: vi - si - bi - li - um om - ni - um et in. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Figura 40 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo*. 3ª frase. c. 11-14.

Figure 41 is a musical score for measures 36-40 of the Credo. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola). The lyrics are: De - um ve - rum de De - o ve - - - ro. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Figura 41 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo*. c. 36-40.

Observa-se assim o aproveitamento de um mesmo conteúdo temático durante toda a seção, com alterações de acordo com as frases do texto.

II - Orquestração/Textura

Nos compassos iniciais, há uma alternância entre o *tutti* (c. 01-02, 05-06, 08-10) e o duo soprano/contralto, acompanhado pelas cordas e flauta (c. 03-04, 07). Esta alternância é marcada pela apresentação do material temático em Sol M (T) na frase *Patrem omnipotentem* (c.01-06) e sua imitação na Dominante, Ré M (D) na frase *Factorem caeli et terrae* (c. 07-10). Vide Figuras 27 e 28. Nos compassos seguintes a alternância *tutti*/duo é mantida (*tutti: visibilium omnium et invisibilium*) com a alteração na formação do duo, que passa para soprano/tenor (*Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum*), (c. 18-26). Do compasso 27 até o final desta seção (c. 61) predomina o *tutti* e a estrutura homofônica das vozes, com uma redução desta formação observada nos compassos 51 a 58, com as clarinetas em pausa e figurações rítmicas mais longas para algumas vozes (alto/baixo e depois tenor/baixo) e para o trombone, enquanto o duo (soprano/tenor e depois soprano/alto) apresentam a melodia principal em sextas e terças paralelas, com dobramento dos violinos e flauta. Nos três compassos finais desta seção (c. 59-61) há a indicação de mudança de andamento para *Moderato*³³, coincidindo com a entrada das clarinetas para compor o *tutti* que finaliza a seção. Vide Fig. 32.

III - Estrutura Harmônica

A estrutura harmônica desta primeira seção se mantém na região da tonalidade principal da obra, Sol M, com a predominância de cadências autênticas. Há uma rápida passagem pela tônica relativa, mi m (c. 41-50), conforme exemplo abaixo.

SATB

(41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50)

e: V i iv vii⁰ vi₆ V₆ i iv₅⁶ V 7 i₆ V i iv V₄⁶ ₃ i

Figura 42 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo.Patrem omnipotentem*. Harmonia c 41-50

Observa-se a ocorrência de algumas cadências suspensivas (c. 06, 10, 26, 38, 54) e alguns pedais na Dominante, como pode ser observado nos compassos 27 a 31 e no trecho final (c. 55– 61), concluindo assim esta seção com uma cadência na Dominante. No compasso 59, ouve-se o acorde de Lá M (Dominante da Dominante) numa formação pouco utilizada pelo

³³ O manuscrito de soprano é o único no qual não consta esta alteração de andamento.

compositor³⁴: com fundamental³⁵, sétima³⁶, e nona³⁷. No manuscrito das clarinetas, a nota da primeira clarineta neste acorde é ré, o que resultaria em um acorde com décima primeira. Durante o processo de transcrição, a nota foi alterada para mi (5ª do acorde) tendo em vista os seguintes parâmetros:

- 1- O acorde com décima primeira não foi encontrado em outros trechos desta ou de outras Missas focalizadas neste trabalho.
- 2- Nestas peças, as clarinetas e o naipe dos sopros têm a função de reforço harmônico, dobrando a harmonia das cordas.
- 3- A décima primeira geralmente é escrita na voz mais aguda e sua resolução ocorre por grau conjunto descendente³⁸, o que não se aplica a este caso.
- 4- Historicamente o acorde de décima primeira é empregado em composições posteriores, não sendo utilizado em obras deste período.

Confira no exemplo abaixo, o acorde de Lá M com a alteração na primeira clarineta:

³⁴ O acorde c/ 9ª geralmente é usado s/ fundamental. Eventualmente com 5ª alterada (meio-tom abaixo).

³⁵ No trombone.

³⁶ Soprano e violino I.

³⁷ Flauta, clarineta II, tenor e violino II.

³⁸ OTTMANN, R. *Advanced Harmony*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992, p.299-301. PISTON, W. *Harmony*, 5th.ed. New York: W.W. Norton, 1987, p. 387-389.

Moderato

Fl. 55 *p* *p*

Cl I *p*

Cl II *p*

Tbn. 55 *p*

S 55 *p*
scen - dit de - scen - dit - de - scen - dit de - scen - dit de coe - - - lis

A *p*
scen dit de - scen - dit de - scen - - - - dit de coe - - - lis

T *p*
scen - - - dit de - scen - dit de - scen - dit de coe - - - lis

B *p*
de - - - scen - - - - - dit de coe - - - lis

Vl I 55 *p*

Vl II *p*

Vlc *p*

V V⁹/V V

Figura 43 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo*. c.55-61

SEGUNDA SEÇÃO: *Et incarnatus est*³⁹

Esta seção, restrita a oito compassos (c. 62-69) é marcada pelo andamento *Andante*⁴⁰ e permanência do compasso quaternário. É apresentada na região tonal de mi m (Tônica relativa), com a indicação da dinâmica em *piano* e articulação das vozes em homofonia. O acompanhamento instrumental ocorre sem clarinetas, que permanecerão em pausa até a entrada da quarta seção, *Et resurrexit* (c. 78).

A seguir, o encadeamento harmônico desta seção⁴¹ (Figura 44).

SATB

(62) (63) (64)* (65) (66) (67) (68) (69)

e: i V₆₅ i V V₆₅/iv iv V V₄₃/iv iv V₆/iv iv V₇/iv iv V₄₃/III III V₄₃/III III V₆₅ i V⁴—³ iv₆ V i₆ iv V₆₄ ⁵₃ i

Figura 44 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo. Et incarnatus*. Harmonia. c. 62-69

TERCEIRA SEÇÃO: *Crucifixus*⁴²

Esta seção, *Crucifixus*, também restrita a oito compassos (c. 70-77) é apresentada no andamento *Andante*⁴³ e na tonalidade principal, Sol M, com uma cadência na Sub-Dominante, Dó M (c.72) e outra na Dominante, Ré M (c. 73). Vide exemplo abaixo (Figura 45).

³⁹ Devido à pequena extensão desta seção, as considerações não são subdivididas em tópicos.

⁴⁰ Nas partes originais dos violinos, flauta e do naipe de tenor (coro) o andamento indicado é *Moderato*.

⁴¹ Compasso 64: movimento paralelo entre acordes conforme original.

⁴² Idem à nota 51

⁴³ Para flauta, violinos e tenor o andamento indicado é *Moderato*.

QUARTA SEÇÃO: *Et resurrexit*

I - Texto/Forma

O andamento *Allegro*⁴⁴, compasso ternário, a mudança de tonalidade para Dó M, a dinâmica *forte* do *Tutti* e o retorno das clarinetas anunciam o início vibrante (c. 78-85) da quarta e mais extensa seção do Credo, *Et resurrexit* (c. 78-151). Do ponto de vista formal, as frases musicais estão estruturadas de acordo com as frases do texto. O material temático apresentado no início da seção é mantido durante todo o trecho, com alterações em função das frases.

II - Orquestração/Textura

A alternância entre *tutti* e duo vocal, ocorrida na primeira seção do Credo (*Patrem omnipotentem*) também pode ser verificada neste trecho. Assim, do compasso 85 a 91, o *tutti* inicial se reduz a um duo de contralto e tenor, com acompanhamento de cordas e flauta. O *tutti* retorna no compasso 91 e permanece até o compasso 105. Sobre este trecho, há duas observações a serem feitas: a primeira está relacionada ao contraste estabelecido pelo compositor para retratar a oposição *vivos/mortuos* (c. 98-101). A estrutura a quatro vozes é interrompida com o uníssono marcado pela dinâmica *forte* (c. 96-98) na articulação das palavras *judicare vivos*. A palavra *mortos* é assinalada com a redução da formação instrumental (clarinetas e trombone em pausa), alteração na figuração rítmica (notas longas para coro, flauta e violoncelo e síncopas nos violinos), dinâmica *piano*, em oposição ao *tutti* em *forte* observado nos compassos anteriores e posteriores (c. 96 e 101 – 2º t). Vide Figura 47.

⁴⁴ No manuscrito de violino II, esta mudança de andamento não é indicada.

The musical score is for a section of a Mass, specifically the Credo, titled 'Contraste vivos et mortuos'. It is in 3/4 time and features a variety of instruments and voices. The staves are arranged vertically, with the Flauta (Flute) at the top, followed by two Clarinetas Sib (Soprano Clarinets), Trombone, Soprano, Alto, Tenor, Baixo (Bass), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), and Violoncello (Cello) at the bottom. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal staves: 'ju - di - ca - re vi - vos' and 'et mor - tu - os cu - jus'. The tempo and dynamics change significantly in the latter part of the section, moving from *Allegro* to *Moderato* and from *f* to *p*.

Figura 47 - M. J. Gomes. Missa Sol M. Credo. Contraste vivos et mortuos. c. 96-101

A segunda observação se refere à ocorrência de um acorde com sexta germânica⁴⁵ e será tratada no tópico Estrutura Harmônica.

Ouve-se um duo de soprano e alto⁴⁶ dos compassos 105 ao 115 (1ºt) e a partir do segundo tempo deste compasso o *tutti* irá permanecer até o final da seção. Os dois compassos finais são marcados pela alteração do andamento, que passa de *Allegro* a *Moderato*, por uma dinâmica *piano* e pela redução da textura instrumental com as clarinetas e trombone *tacet* no momento em que o coro articula a palavra *mortuorum*.

⁴⁵ Acorde de Dominante c/ 9ª, 7ª e 5ª alterada (meio-tom abaixo) no baixo.

⁴⁶ Acompanhado por cordas e flauta.

III - Estrutura Harmônica

A harmonia desta seção está estruturada em Dó Maior. Através de uma cadência à Subdominante, Fá M (c. 95), virá o próximo trecho (c. 96-118) em ré menor, passando por sua Dominante, Lá M (c. 97-101). Vide encadeamento⁴⁷ abaixo:

(95)(96) (97) (98)(99-100) (101-102)(103-04-05) (106) (107-8) (109) (110) (111) (112) (113)(114) (115-16-17-18)

SATB

d: III V iv⁶ 6^agr V ___i___ iv V⁶_{4 3} i I i V vii i V⁶_{4 3} iv vii i ___V⁶₅/iv iv V⁶_{4 3} i V i

Figura 48 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo. Et resurrexit*. Harmonia. c. 95-118

Aos recursos musicais utilizados pelo compositor para expressar o contraste *vivos/mortuos*, soma-se a ocorrência de um acorde com sexta germânica⁴⁸ no 3º tempo do compasso 100 (Vide Fig. 36). A partir de ré menor, ouve-se uma passagem em Fá Maior (c. 119-149) para finalmente alcançar Dó Maior, tonalidade que inicia (c. 78) e finaliza a seção (c. 150-151).

QUINTA SEÇÃO: *Et vitam*

I - Texto/Forma

O retorno ao *Allegro*, ao *tutti* e à dinâmica *forte* assinala o início da última seção, *Et vitam* (c. 152-175). Do ponto de vista formal e temático, observa-se aqui a utilização da mesma estrutura empregada na quarta seção (*Et resurrexit*). Comparem-se os exemplos abaixo (Figuras 49 a 53).

⁴⁷ Nos compassos 96-98, 112-113, 117-118 movimento paralelo, conforme original. No c. 100, a sétima do acorde de 6ª gr. está em VI II. Do c. 105 (2º t) ao 116 (1º t) o baixo vocal está em pausa. O baixo deste trecho é do violoncelo.

⁴⁸ Mi M = Ð de Lá M c/ 7ª, 9ª e 5ª alterada no baixo (meio-tom abaixo).

Figure 49 is a musical score for the Credo section 'Et vitam ven-tu-ri ven-tu-ri sae-culi a-men'. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola). The score is in 3/4 time and marked 'f' (forte). The lyrics are: 'Et vi - tam ven - tu - ri ven-tu-ri sae - culi a - men'.

Figura 49 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo. Et vitam* (5ª seção) c. 152-156

Figure 50 is a musical score for the Credo section 'Et resurrexit et resur-re-xitter-ci-a-di-e-se'. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola). The score is in 3/4 time and marked 'f' (forte). The lyrics are: 'Et re - sur - re - xit et resur - re - xitter-ci-a di - e se -'.

Figura 50 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo. Et resurrexit* (4ª seção), c. 78-82

Figure 51 is a musical score for the 5th section of the Credo, measures 156 to 160. It features five staves: Soprano (S), Tenor (T), Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Viola (Vlc). The time signature is 3/4. The lyrics are "et vi - tam ven - tu - ri ven - tu ri sae - cu-li". The score includes a piano (*p*) dynamic marking.

Figura 51 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo. Et vitam* (5ª seção) c. 156 (3º t) -160

Figure 52 is a musical score for the 5th section of the Credo, measures 164 to 168. It features five staves: Alto (A), Tenor (T), Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Viola (Vlc). The time signature is 3/4. The lyrics are "et vi - tam ven - tu - ri ven - tu - ri sae - cu-li". The score includes a piano (*p*) dynamic marking.

Figura 52 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo. Et vitam* (5ª seção) c. 164(3º t) -168

et as - cen - dit in coe - lum se - de ad dex - teram

et as - cen - dit in coe - lum se - de ad dex - teram

et as - cen - dit in coe - lum se - de ad dex - teram

et as - cen - dit in coe - lum se - de ad dex - teram

et as - cen - dit in coe - lum se - de ad dex - teram

Figura 53 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo. Et resurrexit.* (4ª seção) c. 85-89

II - Orquestração/Textura

A alternância entre *tutti* e duo vocal que caracterizam a primeira (*Patrem omnipotentem*) e quarta seção (*Et resurrexit*) do *Credo* também é observada nesta quinta seção. Assim, o texto *et vitam venturi saeculi* é apresentado primeiramente pelo *tutti* vocal e instrumental e a seguir é repetido pelo duo tenor e soprano na Dominante (c.156-160) e depois por contralto e tenor na Tônica (c. 164-168), sempre com a dinâmica *piano* e acompanhamento de cordas e flauta. O *Amen* é realizado pelo *Tutti* em *forte*, não só quando é apresentado pela primeira vez (c. 155-156), mas também em suas repetições (c. 160-164, 168-174).

III - Estrutura Harmônica

Nesta seção o compositor irá manter a estrutura harmônica na região tonal de Dó M, concluindo o *Credo* nesta tonalidade. O duo tenor e soprano (c. 156-160) é realizado num pedal de Dominante, Sol M (Vide Fig. 51) enquanto o duo alto e tenor é estruturado na Tônica (Vide Fig. 52), permanecendo em Dó M até o final do *Credo*.

A seguir (Figura 54), o encadeamento harmônico⁴⁹ da anacruse do compasso 157 ao compasso 164 (pedal de Dominante e cadência na Tônica).

⁴⁹ Do c. 157 (ancs) a 160 (1º t) o baixo vocal está em pausa. O baixo deste trecho é o violoncello.

(ancs)(157)(158)(159) (160) (161)(162) (163) (164)

SATB

C: V _____ V $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ /V _____ V I _____ ii^6_5 V I

Figura 54 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Credo. Et vitam.* Harmonia. ancs c. 157 -164

MISSA em Sol M: *Sanctus/Benedictus*⁵⁰

Tonalidade: Dó M

Compasso: quaternário

Número de compassos: 18 (*Sanctus*); 18 (*Benedictus*)

Andamento: *Andante*

I - Texto/Forma

Texto *Sanctus*

Original (latim)	Tradução
<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus</i>	Santo, Santo, Santo
<i>Dominus Deus Sabaoth.</i>	Senhor Deus do Universo.
<i>Pleni sunt caeli et terra gloria tua.</i>	O Céu e a Terra proclamam a Vossa glória.
<i>Hosanna in excelsis.</i>	Hosana nas alturas.

Figura 55 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Sanctus.* Texto e tradução.

Texto *Benedictus*

Original (latim)	Tradução
<i>Benedictus qui venit</i>	Bendito é aquele que vem
<i>in nomine Domini.</i>	em nome do Senhor.
<i>Hosanna in excelsis.</i>	Hosana nas alturas.

Figura 56 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Benedictus.* Texto e trad.

Segundo referências bibliográficas⁵¹, o *Sanctus* é apresentado em cinco frases principais: *Sanctus Dominus Deus Sabaoth*, *Pleni sunt coeli et terra*, *Hosanna in excelsis*, *Benedictus qui venit in nomine Domini*, *Hosanna in excelsis*. Estas frases⁵² estão dispostas pelo compositor da seguinte maneira: a frase inicial (*Sanctus Dominus...*) se estende do

⁵⁰ Na transcrição realizada por esta autora, *Sanctus* e *Benedictus* estão em partituras distintas.

⁵¹ CROCKER, R., HILEY, D. In: SADIE, S. (Ed), 2001, v.22, p.228. In CULLEN, T. L., 1983, p.34.

⁵² As duas frases iniciais referem-se à citação de Isaías 6:3. As demais referem-se às palavras do povo no Domingo de Ramos, aclamando Cristo na entrada triunfal em Jerusalém conforme Mateus 21: 9. In CULLEN, 1983, p.33.

compasso 01 ao 04, a segunda (*Pleni sunt...*) compreende os compassos 04 (3º tempo) a 09, enquanto o *Hosanna* é apresentado da anacruse do compasso 10 até o compasso 18. A entrada do *Hosanna* é assinalada nos manuscritos⁵³ com o termo *mais*⁵⁴, colocado logo acima do pentagrama. A quarta frase do *Sanctus* se inicia com o *Benedictus*⁵⁵, que no caso desta Missa, corresponde a uma repetição musical literal dos dezoito compassos iniciais do *Sanctus*, indicada nos manuscritos com a expressão *Benedictus serve am^{ma} muzica*⁵⁶ (Vide Figura 58), *Benedictus pela m^{ma} muzica*⁵⁷ ou *Benedictus serve am^{ma} Solfa*⁵⁸. No exemplo abaixo, a indicação no manuscrito do primeiro violino.

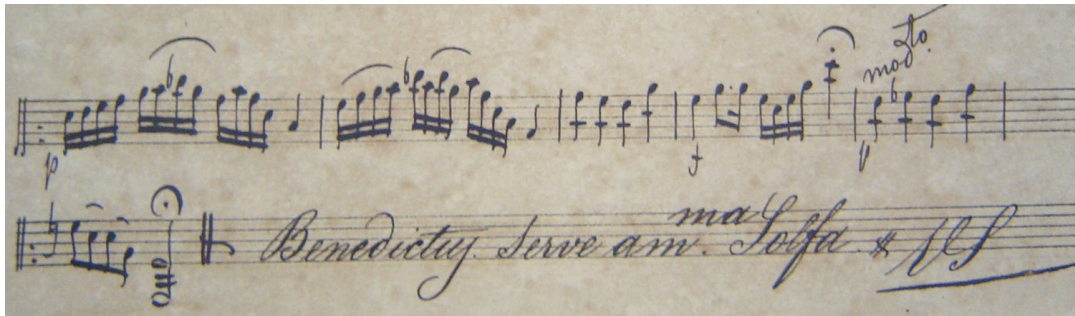


Figura 57 - Missa Sol M. *Sanctus/Benedictus*. Parte de violino I. *Serve am^{ma} Solfa*.

Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.

Nas partes vocais, o texto do *Benedictus* é escrito logo abaixo do texto do *Sanctus* (Vide exemplo abaixo). A repetição do *Hosanna* corresponde à quinta frase do texto.

⁵³ Nos manuscritos dos violinos e do trombone não consta esta indicação.

⁵⁴ Na transcrição realizada por esta autora, o acréscimo do termo *movido*, resultando na expressão *mais movido* é apresentada como uma possibilidade de interpretação viável para o trecho.

⁵⁵ Através de procedimento delineado pelo *Caeremoniale Episcoporum* datado de 1600, o *Benedictus* foi separado do *Sanctus* pelo rito de consagração dos elementos da Eucaristia. SHERR, R. In: SADIE, S (Ed), 2001, v.03, p.247

⁵⁶ Clarinetas, trombone, soprano, alto, tenor, baixo, violino II, baixo instrumental. Na parte de soprano, a expressão não tem abreviaturas.

⁵⁷ Flauta.

⁵⁸ Violino I.



Figura 58 - Missa Sol M. *Sanctus/Benedictus*. Parte do baixo. Texto.

Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.

A articulação do texto do *Benedictus* exige pequenas adaptações em relação à divisão rítmica apresentada para a articulação das duas primeiras frases, como pode ser verificado nos dois exemplos abaixo (Figuras 59 e 60).

Figura 59 - M. J. Gomes. Missa Sol M. Transcrição *Sanctus*. Coro

Figura 60 - M. J. Gomes. Missa Sol M. Transcrição *Benedictus*. coro

O tratamento musical dado pelo compositor às frases do texto resulta na forma binária A-B-A-B, como pode ser observado na figura abaixo (Figura 61).

4. <i>Sanctus</i>	Nº compasso	Tonalidade	Compasso	Andamento
4.1 <i>Sanctus/Pleni</i>	01-09	Dó M	4	<i>Andante</i>
4.2 <i>Hosanna</i>	10-18	Dó M	4	<i>Andante</i> (mais movido)
4.3 <i>Benedictus</i>	01-09	Dó M	4	<i>Andante</i>
4.4 <i>Hosanna</i>	10-18	Dó M	4	<i>Andante</i> (mais movido)

Figura 61 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Sanctus/Benedictus*.

Nos manuscritos, as seções são indicadas por barra dupla e pelo termo *mais*⁵⁹. Na parte das clarinetas, a passagem para o *Hosanna* coincide com a mudança de página e por esta razão há a indicação *S^e. Hosana*, conforme pode ser verificado na Figura 62.

Figura 62 - Missa Sol M. *Sanctus/Benedictus*. Parte de clarinetas. Indicação *Hosanna*.

Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.

⁵⁹ Vide nota 65, p.58.

No decorrer da história da música sacra ocidental, a separação entre *Benedictus* e *Sanctus* ocorreu em função do desenvolvimento da polifonia, e o *Benedictus* passou a ser cantado na Missa depois da consagração⁶⁰. Atualmente esta prática é aplicada na maioria das composições polifônicas⁶¹. No trabalho de transcrição, a opção desta autora foi a confecção de duas partituras distintas, padrão adotado nas edições contemporâneas. As considerações analíticas, entretanto, foram realizadas conjuntamente, por se tratar da mesma fonte musical.

II - Orquestração/Textura

O *Sanctus* não tem introdução, solos ou duetos, apresentando desde o primeiro até o último acorde, uma única formação: o *Tutti* vocal e orquestral. A dinâmica *forte* predomina, colocando em evidência o caráter grandioso do *Sanctus*. Somente por três compassos (comp. 13 a 15) a textura se torna mais leve, com a omissão das clarinetas e do trombone e a indicação da dinâmica *piano*, enquanto a repetição do texto (*in excelsis*) é apresentada pelo coro em valores rítmicos mais longos ao mesmo tempo em que o primeiro violino realiza figurações rítmicas curtas em escalas ascendentes e arpejos descendentes. A utilização de movimentos ascendentes (linhas e escalas) pode ser interpretada como um recurso para retratar musicalmente as palavras *in excelsis* (nas alturas). Vide Figura 63.

⁶⁰ CULLEN, T. L., 1983, p.33.

⁶¹ CROCKER, R., HILEY, D. In: SADIE, S. (Ed), 2001, v. 22, p. 229

The musical score for measures 12-15 of the Sanctus from M. J. Gomes' Missa Sol M. features a vocal entry by the Soprano (S) with the lyrics "sa - na in ex - cel - sis". The vocal line is accompanied by the Flute (Fl.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Trombone (Tbn.), Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Viola (Vlc.). The instrumental parts include a melodic line in the Flute and a rhythmic accompaniment in the strings. The score is marked with a piano (p) dynamic and includes a fortissimo (ff) marking in measure 14. The lyrics are repeated in the other vocal parts (A, T, B) and the instrumental parts.

Figura 63 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Sanctus*. c.12-15

Em relação aos padrões de orquestração adotados pelo compositor até então, pode-se observar que o dobramento baixo instrumental/baixo vocal e trombone, observado desde o *Kyrie* é mantido no *Sanctus* praticamente sem interrupções. Por outro lado, o procedimento padrão de dobramento, adotado entre flauta e melodia principal (realizada geralmente por soprano), é restrito ao trecho do *Hosanna*.

III - Estrutura Harmônica

A estrutura harmônica se mantém na região tonal de Dó M, não apresentando passagens modulatórias. Os dois compassos finais (c. 17-18), reservados à confirmação da cadência em Dó M, são marcados pela alteração do andamento para *Moderato*. Na figura 64, o encadeamento harmônico da anacruse do compasso 10 ao 18.

(10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18)

SATB

C: V I V I V⁶₅/IV V/V V I₆ ii₆ V⁴₃/IV IV₆ V⁶₅ I V⁴₃ I V I V _____ 7 I

Figura 64 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Sanctus*. Harmonia. Anos c. 10-18

MISSA em Sol M: *Agnus Dei*

Tonalidade: Sol M

Compasso: quaternário

Número de compassos: 24

Andamento: *Andante*

I - Texto/Forma

Original (latim)	Tradução
<i>Agnus Dei</i>	Cordeiro de Deus
<i>qui tollis peccata mundi:</i>	que tirais o pecado do mundo:
<i>miserere nobis.</i>	tende piedade de nós.
<i>Agnus Dei</i>	Cordeiro de Deus
<i>qui tollis peccata mundi:</i>	que tirais o pecado do mundo:
<i>miserere nobis.</i>	tende piedade de nós.
<i>Agnus Dei</i>	Cordeiro de Deus
<i>qui tollis peccata mundi:</i>	que tirais o pecado do mundo:
<i>dona nobis pacem.</i>	dai-nos a paz.

Figura 65 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Agnus Dei*. Texto e trad.

O *Agnus Dei*, última parte do Ordinário da Missa, expressa uma petição dos fiéis a Cristo, O Cordeiro de Deus, através da repetição da aclamação *Agnus Dei Qui tollis peccata mundi, miserere nobis* (Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende misericórdia de nós). O texto, retirado do primeiro capítulo do Evangelho de João, versículo 29⁶², retrata o testemunho de João Batista ao se referir a Jesus Cristo. No decorrer dos séculos X e XII, o número de repetições desta aclamação foi gradualmente estabelecido em três e na terceira apresentação, o trecho do *miserere nobis* (tende misericórdia de nós) foi substituído por *dona nobis pacem* (dai-nos a paz)⁶³. Este padrão de divisão em três partes do texto do

⁶² Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo! In *A Bíblia Sagrada*. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969, p.112-113 do Novo Testamento.

⁶³ CROCKER, R., HILEY, D. In: SADIE, S. (Ed), 2001, v. 01, p. 218

Agnus Dei geralmente determina sua estrutura formal. Segundo os autores Crocker e Hiley⁶⁴, a forma mais utilizada é A-B-A, mas a forma A-A-A também é freqüentemente encontrada, podendo ocorrer variações como A-A-A¹, mantendo o *miserere nobis* constante quando se pretende uma litania responsorial.

Nesta Missa, o compositor utiliza a forma com variações (seção única com variações). Assim, a segunda aclamação dá origem a A¹ e a terceira a A², resultando em A-A¹-A², conforme pode ser observado na figura abaixo.

5. <i>Agnus Dei</i>	nº compasso	tonalidade	compasso	andamento
5.1 <i>Agnus Dei miserere nobis</i>	01-05	Sol M	4	<i>Andante</i>
5.2 <i>Agnus Dei miserere nobis</i>	05-10	Sol M	4	<i>Andante</i>
5.3 <i>Agnus Dei dona nobis</i>	11-24	Sol M	4	<i>Andante</i>

Figura 66 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Agnus Dei*.

Nas duas primeiras seções (c. 01-05 e 05-10) o acompanhamento das cordas é mantido e a estrutura vocal é repetida nos trechos finais destas seções (*miserere nobis*: c. 04-05 e 10). Vide Figuras 67 e 68.

⁶⁴ IDEM.

S
 f Ag - nus De - i qui tol - lis pecca - ta mun-di mi - se - re - re mi-se-re-re no-bis -

A
 f Ag - nus De - i qui tol - lis pecca - ta mun-di mi - se - re - re mi-se-re-re no-bis -

T
 f Ag - nus De - i qui tol - lis pecca - ta mun-di mi - se - re - re mi-se-re-re nobis -

B
 f Ag - nus De - i qui tol - lis pecca - ta mun-di mi - se - re - re mi-se-re-re no-bis -

VII
 f

VI II
 f

Vlc
 f

Figura 67 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Agnus Dei*. Seção A (c. 01-05)

S
f
Ag - nusDe - i quitol - lispec-ca-tamun - di mi - se - re-re miserere miserere-no bis

A
f
Ag-nus De - i quitol - lispec-ca-tamun - di mi - se - re-re miserere miserere-no bis

T
f
Ag-nus De - i quitol - lispec-ca-tamun - di mi - se - re-re miserere miserere-no bis

B
f
Ag-nus De - i quitol - lispec-ca-tamun - di mi - se - re-re miserere miserere-no bis

VII
f

VII
f

Vlc
f

Figura 68 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Agnus Dei*. Seção A¹ (c. 05-10)

A terceira seção é a que apresenta mais variações. Vide Figuras 69 e 70.

The musical score is arranged in six staves. The top four staves are for the SATB choir, and the bottom three are for the string ensemble (Violins I, Violins II, and Viola). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di'.

S
Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

A
Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

T
Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

B
Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

VI I

VI II

Vlc

Figura 69 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Agnus Dei*. Seção A² – 1ª parte (c. 11-13)

The musical score is for the 'Agnus Dei' section of a Mass by M. J. Gomes. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis pa - cem'. The dynamics range from piano (p) to forte (f). The score is divided into measures, with the lyrics aligned under the vocal staves.

Figura 70 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Agnus Dei*. Seção A² – 2ª parte (c. 13-16)

O trecho reservado ao *dona nobis* (c. 13-16) será imitado da anacruse do compasso 17 até o 22. Nos dois compassos finais (c.23-24), o compositor repete o padrão utilizado no *Sanctus*, mudando o andamento para *Moderato* na confirmação da cadência final.

II - Orquestração/Textura

A textura predominante é o *Tutti* vocal e instrumental, com uma pequena alteração nesta formação, com as clarinetas e trombone *tacet*, observada nos compassos 13-15 e 17-18 e a alternância de soprano/alto e tenor/baixo no trecho do *dona nobis* (c. 13-18), conforme pode ser verificado na Figura 70. Os baixos (violoncelo e baixo vocal) em dobramento, realizam um desenho ininterrupto, bem característico do padrão barroco do baixo contínuo. A flauta, que nas demais partes desta Missa, geralmente dobra a linha de soprano, está dobrando a linha do tenor, colocando em evidência os curtos desenhos cromáticos realizados por esta voz, na apresentação do *dona nobis* (c. 13-14 e 17-18). Nestes momentos, é o primeiro violino que dobra a linha do soprano. A dinâmica em *piano*,

indicada nos dois trechos acima citados, contrasta com o *forte* solicitado nos compassos 15 e 19. Este contraste é reforçado com a entrada das clarinetas e trombone, no momento exato em que o *forte* é marcado e que coincide com a segunda repetição das palavras *dona nobis*, desta vez com o acréscimo do substantivo *pacem*, que complementa a frase final do *Agnus Dei*.

III - Estrutura Harmônica

O *Agnus Dei* é apresentado na tonalidade principal, Sol M, com rápidas passagens pela Dominante (c. 04-08) e pela tônica relativa, mi m, através de sua Dominante, Si M (V/vi), nos compassos 09 e 10 (Vide Fig. 69). No final do compasso 10, este acorde tem a função de Dominante de Mi M (V/V/ii), que desempenha no compasso seguinte a função de Dominante individual (V/ii) e após rápida resolução, cadencia em Sol M (c.13), através de um desenho sequencial no baixo (c.11-12). No exemplo abaixo (Figura 71), o encadeamento harmônico dos compassos 01 a 13.

SATB

(01) (02) (03) (04) (05) (06) (07) (08) (09) (10) (11) (12) (13)

G: I V₆⁷ I V₆⁷ I
D: V₂ I₆ V₅⁶ I V₂ I₆ V₅⁶ I V₆₋₂ I₆ V₂ I₆ V₃⁴ I
e: 6^a gr V₄⁵₃ i V i V₄⁵₃ I₆ V₅⁶/iv iv

Figura 71 - M. J. Gomes. Missa Sol M. *Agnus Dei*. Harmonia. c. 01-13 (1º t)

Dos compassos 13 a 18, o compositor repete a passagem pela Dominante individual, Mi M (V/ii), mas sempre finaliza a frase com a cadência na Tônica, Sol M, repetindo esta cadência várias vezes até o final da peça. Desta forma observa-se que a primeira apresentação da aclamação (c. 01-05) é apresentada em Sol M e finalizada com uma cadência à Dominante (Vide Fig. 67). A segunda (05-10) é iniciada na Dominante, Ré M e finalizada em Si M (V/vi em Sol M), conforme pode ser verificado na Figura 68, enquanto a terceira (11-16) é iniciada em Mi M (V/ii) e finalizada em Sol M, conforme pode ser observado nas Figuras 69 e 70.

Nos dois compassos finais, em *Moderato*, o compositor vai confirmar a cadência em Sol M (V-I), acrescentando um acorde diminuto com sétima na função de Dominante da Dominante (V- vii⁰/V- V- I), conforme pode ser observado no exemplo abaixo (Figura 72).

The musical score for Figure 72 is a page from a manuscript for M. J. Gomes' 'Missa Sol M. Agnus Dei', measures 21-24. It features a full orchestral and vocal ensemble. The tempo is 'Moderato'. The key signature is one sharp (F#). The score shows a cadence in Sol M (V-I) with an added diminished seventh chord (V- vii⁰/V- V- I) in the final two measures. The lyrics are 'pa - - - - - cem no - bis pa - - - - - cem'.

Fl. 21 *p* *Moderato*

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Tbn. 21 *p*

S 21 *p* pa - - - - - cem no - bis pa - - - - - cem

A 21 *p* pa - - - - - cem no - bis pa - - - - - cem

T 21 *p* pa - - - - - cem no - bis pa - - - - - cem

B 21 *p* pa - - - - - cem no - bis pa - - - - - cem

VI I 21 *p*

VI II 21 *p*

Vlc. 21 *p*

V _____ I _____ V vii⁰ V _____ I _____

Figura 72 - M. J. Gomes, Missa Sol M. *Agnus Dei*. c. 21-24.

CAPÍTULO II

Manoel José Gomes:
Missa de Capela
(Missa e Credo de Capela)
1853

**KYRIE
GLORIA
CREDO
SANCTUS/BENEDICTUS
AGNUS DEI**

MISSA de CAPELA

Missa e *Credo* in G¹

Missa e *Credo* de Capela²

Observações Gerais

A Missa de Capela corresponde à peça de nº 82 do Catálogo de Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes³. Escrita em partes individuais, para coro a quatro vozes⁴ (SATB) e pequena orquestra, esta Missa tem seus manuscritos datados de 1853. A formação orquestral compreende: violino I e II, violoncelo, clarinetas I e II e trombone. As vozes estão escritas em claves antigas: soprano em clave de Dó na primeira linha, contralto em clave de Dó na terceira linha, tenor em clave de Dó na quarta linha e baixo⁵ em clave de Fá na quarta linha. As clarinetas estão escritas na mesma tonalidade dos demais instrumentos, não apresentando a transposição atualmente utilizada, para Si b⁶ ou Lá, conforme pode ser observado no exemplo abaixo (Figura 73).



Figura 73 - Missa Capela. Parte de clarinetas. Escrita s/ transposição.
Fonte: Gomes, M. J. Missa e *Credo* de Capela⁷. Manuscritos do MCG.

A data é escrita no final de cada parte, sempre acompanhada da expressão *Finis* e da assinatura *Gomes*. As partes cavadas do violino I, violino II, clarinetas⁸, trombone, tenor e baixo seguem este formato. As partes de soprano e contralto não são datadas. A parte de soprano apresenta uma variação na assinatura⁹. Vide exemplos abaixo (Figuras 74 a 77).

¹ Nomenclatura adotada pela autora Lenita Nogueira no Catálogo de Manuscritos Musicais (nº 82). In: NOGUEIRA, 1997, p. 85.

² Título original.

³ NOGUEIRA, 1997, p. 85

⁴ Partes individuais.

⁵ Esta nomenclatura é utilizada nas três Missas.

⁶ No trabalho de transcrição, as clarinetas foram transpostas para si bemol.

⁷ A opção pelo título original permite identificar esta Missa da Missa em Sol M (no Catálogo as duas recebem a mesma nomenclatura).

⁸ Clarinetas I e II em parte única.

⁹ Por M^{cl.} J^{c.} Gomes.



Figura 74 - Missa Capela. *Agnus Dei*. Parte de violino II. Assin. e data.
Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG.



Figura 75 - Missa Capela. *Agnus Dei*. Parte de trombone. Assin. e data.
Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG.



Figura 76 - Missa Capela. *Agnus Dei*. Parte de alto. Assin. s/ data.
Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG.



Figura 77 - Missa Capela. *Agnus Dei*. Parte de soprano. Variação assin. s/ data.
Fonte: Gomes, M. J. Missa e *Credo* de Capela. Manuscritos do MCG.

Das três obras focalizadas neste trabalho, esta é a única que apresenta uma capa entre as partes originais. A capa foi confeccionada em data posterior à dos manuscritos, possivelmente por seu filho Sant'Anna Gomes¹⁰, conforme pode ser observado na Figura 78¹¹.

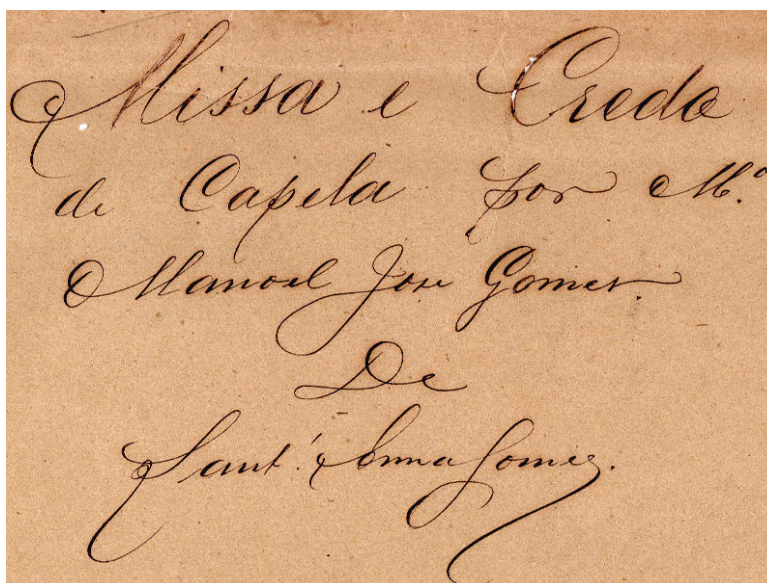


Figura 78 - M. J. Gomes. Missa Capela. Capa
Fonte: Gomes, M. J. Missa e *Credo* de Capela. Manuscritos do MCG.

O nome da obra também é indicado no cabeçalho de cada parte, logo após a designação instrumental ou vocal. Há variação de ortografia¹². Vide Figuras 79 e 80.

¹⁰ Após a morte de M. J. Gomes, seu arquivo musical ficou como parte da herança de Sant'Anna Gomes. In NOGUEIRA, 1997, p. 89.

¹¹ Segundo a autora Lenita Nogueira, a preposição “de” indica o autor da cópia ou a posse dos manuscritos enquanto a preposição “por” indica a autoria da composição. In: NOGUEIRA, 1997, p.92.

¹² capela/capella.



Figura 79 - Missa Capela. Parte de violoncelo. Título de capela.
Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG.



Figura 80 - Missa Capela. Parte de tenor. Título de capela.
Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG.

I - Texto/Forma

Assim como a Missa em Sol M, a Missa de Capela tem a estrutura do ordinário da Missa: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (Benedictus)* e *Agnus Dei*. O *Benedictus* é indicado nos manuscritos com os dizeres: *Benedictus serve esta m.^{ma} muzica*¹³.

Do ponto de vista formal, a Missa de Capela, assim como as demais obras deste trabalho, têm a divisão de acordo com a disposição do texto. O *Kyrie, Gloria* e *Credo* apresentam a forma ternária, o *Agnus Dei* é estruturado em seção única (*through-composed*) e *Sanctus/Benedictus* seguem a forma binária.

A seguir (Figura 81) é apresentada a divisão da Missa de Capela de acordo com as partes do Ordinário.

¹³ Para o violoncelo e SATB não há esta observação, pois o *Benedictus* é reescrito (procedimento não adotado na Missa em Sol M).

Ordinário	Nº compassos	Tonalidade	Compasso	Andamento	Introdução nº compasso	Finalização orquestral ¹⁴
1. <i>Kyrie</i>	45	Sol M	4; 3; 4 tempos	<i>Moderato/Andantino/Andante/ Andantino</i>	_____	(T) c. 44-45
2. <i>Gloria</i>	111	Dó M	4 tempos	<i>Allegretto/Andante/ Allegretto/ Adagio¹⁵/ Allegro</i>	c. 01-02	(D-T) c. 110-111
3. <i>Credo</i>	108	Sol M/Dó M	4 tempos	<i>Allegretto/Adagio¹⁶/Allegro/ Adagio/Allegro</i>	_____	(D-T) c. 107-108
4. <i>Sanctus</i> /	27	Dó M	4; 3 tempos	<i>Andante/Allegretto</i>	_____	(T) c. 26-27
<i>Benedictus</i>	27	Dó M	4; 3 tempos	<i>Andante/Allegretto</i>	_____	(T) c. 26-27
5. <i>Agnus Dei</i>	31	Sol M	3 tempos	<i>Andante</i>	_____	(T) c. 30-31

Figura 81 - M. J. Gomes. Missa Capela. Ordinário.

¹⁴ Nas partes do *Gloria* e *Credo* a finalização é feita pelo coro (c/ repetição textual) e orquestra.

¹⁵ No manuscrito de soprano a indicação é *Moderato*

¹⁶ No manuscrito do violino I, o termo é escrito por extenso. Nos demais é abreviado (*Ad^{to}*.)

II - Orquestração/Textura

O termo *de capela*¹⁷

O título desta Missa (de Capela) sugere, a princípio, a ausência de acompanhamento instrumental. Entretanto, algumas referências bibliográficas apontam um conceito mais amplo do termo, como por exemplo, duas Dissertações apresentadas no Programa de Mestrado em Artes desta universidade, uma desta autora¹⁸, a outra de Cláudio Antonio Esteves¹⁹. Na primeira, há a citação de diversos autores²⁰ referentes ao conceito barroco do termo *a cappella*, que significava a ausência de outro acompanhamento instrumental, além do órgão (com indicação de baixo cifrado) ou mesmo o dobramento das partes vocais por instrumentos. A afirmação de Johann Kirnberger, aluno de J.S. Bach, citada por Morgan²¹, resume o conceito barroco do termo:

A performance da música sacra, mesmo quando cantada a quatro, oito ou mais partes sem instrumentos, é sempre acompanhada pelo órgão, o qual serve para sustentar e manter a afinação das vozes.

O termo *de capella* é, segundo Esteves, “aplicado a obras vocais acompanhadas de órgão (baixo cifrado) com ou sem instrumentos graves que caracterizam o contínuo”²².

O autor faz uma citação de Michael Praetorius (*Syntagma musicum* 1615-19):

Coros vocais deveriam ser acompanhados por um órgão ou um grande cravo. O baixo deve ser reforçado por um contrabaixo ou fagote. As vozes internas [...] podem ser duplicadas ao uníssono ou à oitava superior. Ao interpretar um madrigal se deve variar a maneira de excuta-lo: uma vez só com vozes, uma vez só com instrumentos e finalmente ambos. Também com aquelas obras, que à primeira vista pareçam ser “a cappella”, deve-se experimentar diferentes combinações timbrísticas²³.

¹⁷ Ou *de capella*. As 2 versões ortográficas são utilizadas pelo compositor.

¹⁸ DIAS, V. Johann Ludwig Bach: O Bach de Meiningen revelado pela análise de dois de seus motetes. Dissertação (Mestrado em Artes). 2002. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003, p. 248 e 249.

¹⁹ ESTEVES, C. A Obra Vocal “de Capella” de Padre José Maurício Nunes Garcia: seis edições e seus elementos de escrita. Dissertação (Mestrado em Artes). 2000, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2000, p.37

²⁰ BECK, SCHWEITZER, EHMAN e MORGAN.

²¹ MORGAN, Wesley K. The Choral Motet from 1650-1750. Diss. U of Southern California, 1956. Rochester: U of Rochester Press, 1958, apud BECK, N, *Tradition and Individual Style in the Motetes of J. S. Bach*, disponível em. <http://web.calstatela.edu/centers/Wagner/bach.htm>

²² ESTEVES, 2000, p.37.

²³ Apud GALLO, J, GRAETZER, G., NARDI, H. *El director de coro, manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1979, p.171.

A pesquisa de Esteves focaliza a obra vocal *de capela* do Padre José Maurício e resultou em 73 peças²⁴, sendo que 21 destas (quase um terço) possuem no título a designação *de capella* (os termos empregados são: *4 vozes e Organo de Capella*, *4 vozes de Capella*, *Himno de Capella*, *4 vozes e Organao Muzica de Capella e a 4 de Capella*).

Coincidentemente o termo *de capela* é empregado por Maneco Gomes, que conhecia a obra do Padre José Maurício e mantinha obras deste compositor em seu acervo de manuscritos²⁵. A aplicação do termo, no entanto, é restrita a este obra que, apesar de empregar a instrumentação mais reduzida²⁶ das Missas focalizadas neste trabalho, extrapola os parâmetros propostos por Esteves para a designação *de capella*. Diante do exposto, são necessárias algumas considerações:

1- A Missa em questão se caracteriza pela ausência de introdução ou interlúdios instrumentais em suas partes. A exceção é o *Gloria*, com uma breve introdução de dois compassos em *tutti* orquestral. Desta forma, o compositor parece designar aos instrumentos a função estrita de acompanhamento. Nas outras duas Missas, a ocorrência de trechos exclusivamente orquestrais é muito mais freqüente, principalmente na Missa em Mi b M.

2- Nas três Missas, o violoncelo desempenha claramente a função de contínuo barroco, dobrado ininterruptamente pelo *ophicleide* na Missa Mi bemol, e pelo trombone, nos trechos reservados aos *tuttis* destas obras.

3- Em seu estudo biográfico de Maneco Músico, Lenita Nogueira relata em várias ocasiões o estado precário do órgão da Matriz Velha, onde o compositor exerceu por quase cinquenta anos sua atividade como mestre-de-capela, vindo a falecer aos 11 de Fevereiro de 1868, anos antes da inauguração da Matriz Nova, ocorrida em 08 de Dezembro de 1883, após 70 anos de construção. Verifique os relatos a seguir:

A igreja Matriz dessa cidade está em ruínas, por sua pequenez, não admitirem concertos, por cuja razão está se construindo um majestoso templo²⁷. Mas as solicitações sempre diziam respeito à necessidade de recursos para a Matriz Nova, enquanto a velha trazia problemas para Maneco trabalhar. Em 1841 o órgão estava completamente deteriorado, impossibilitando o seu uso nas cerimônias religiosas, inclusive as da Semana Santa, o que era inadmissível²⁸.

...o órgão da Matriz Velha esteve por muito tempo em péssimas condições, o que, decerto, forçou o mestre-de-capela a buscar novas alternativas. Quanto a organistas, sabe-se que por volta de 1843 já exercia este cargo Manuel Francisco

²⁴ Não inclusas 14 peças *a cappella*.

²⁵ Os constantes contatos com músicos de outras localidades como Santos, Itu e São Paulo também o ajudou a ampliar seu arquivo de manuscritos musicais, que hoje guarda algumas raridades como as únicas cópias encontradas até hoje de obras de José Maurício Nunes Garcia, André da Silva Gomes, Jesuíno do Monte Carmelo, entre outros. In NOGUEIRA, L., 1997, prefácio.

²⁶ Clarineta I e II, trombone, violino I e II e violoncelo.

²⁷ BRITO, J. *História da Cidade de Campinas*. Campinas, s.ed, 1959, 2º v., p. 97, apud NOGUEIRA, L., 1997, p. 56 e 74.

²⁸ NOGUEIRA, L., 1997, p.56.

Monteiro²⁹ [...]. Foi o primeiro de uma família de organista que trabalhou por mais de meio século na cidade. A partir de 1858, o organista era Joaquim Francisco Monteiro, que foi sucedido por José Francisco Monteiro. *Sabe-se* que existiam os organistas, mas não se sabe até que ponto o órgão da Matriz Velha tinha condições de uso, se foi restaurado ou se estava sempre em estado precário, como afirmam relatos de certo período³⁰.

Diante de tais considerações, é possível supor que a precariedade de utilização do órgão da Matriz tenha ocasionado a composição de uma Missa com pequena formação instrumental, com a intenção de substituir a função do órgão na sustentação das vozes do coro.

A alternância de duas formações vocais/instrumentais básicas caracteriza a textura da Missa de Capela: o *tutti* (vocal/orquestral) se alterna com momentos de redução orquestral, com omissão dos sopros, as vezes aliada à redução da textura vocal (solos ou duos de naipe). No *Gloria* e no *Credo*, a alternância de textura coincide com a utilização de dinâmicas e andamentos contrastantes, como será demonstrado no decorrer do trabalho.

III - Estrutura Harmônica

As tonalidades utilizadas pelo autor na composição das partes desta Missa são: Sol Maior (*Kyrie, Agnus Dei*) e sua Subdominante, Dó Maior (*Gloria, Sanctus/Benedictus*). O *Credo* é iniciado em Sol M e finalizado em Dó M, com seções internas em Mi b M (*Et incarnatus est*) e dó m (*Crucifixus*). As considerações analíticas da estrutura harmônica da obra serão detalhadas no decorrer do capítulo.

Missa de Capela: *Kyrie*

Tonalidade: Sol M

Compasso: quaternário – *Kyrie eleison*; ternário - *Christe eleison*

Número de compassos: 45

Andamento: Moderato/*Andantino*/*Andante*/*Andantino*

A forma musical do *Kyrie* é determinada pela divisão textual em três frases, resultando na forma ternária A-B-A. Nos manuscritos as seções são indicadas com barra dupla, mudança de andamento e compasso. Na Figura 82 são apresentadas as três seções do *Kyrie*:

1. <i>Kyrie</i>	nº compassos	tonalidade	compasso	andamento
1.1 <i>Kyrie eleison</i>	01-25	Sol M	4 tempos	<i>Moderato/ Andantino</i>
1.2 <i>Christe eleison</i>	26-36	Sol M	3 tempos	<i>Andante</i>
1.3 <i>Kyrie eleison</i>	37-45	Sol M	4 tempos	<i>Andantino</i>

Figura 82 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Kyrie*. Divisão em seções.

Em relação à repetição convencional de cada uma destas frases: *Kyrie eleison* (três vezes), *Christe eleison* (três vezes), *Kyrie eleison* (três vezes)³¹ há uma alteração na disposição

²⁹ RODRIGUES, J.L. *A vida religiosa de Campinas através do histórico da Irmandade do SS. da Catedral*. Campinas, e. ed., 1947, p.30, apud NOGUEIRA L., 1997, p. 91 e 99.

³⁰ NOGUEIRA L., 1997, p. 90 e 91.

³¹ CROCKER, R. L. In: SADIE, S. (Ed), 2001, v.14, p.71

das repetições, esquematizadas da seguinte maneira: *Kyrie eleison* (06 vezes 01-25), *Christe eleison* (02 vezes - c. 26-36) e *Kyrie eleison* (01 vez - c. 37-45).

II - Orquestração/Textura

Na parte A, o primeiro *Kyrie eleison* (c.01-03), articulado em *tutti* vocal e instrumental com indicação de andamento *Moderato*, compasso quaternário e cadência à Dominante (fermata do compasso 03) tem a função de uma breve introdução³². Vide Figura 83.

Moderato

The musical score for the introduction of the Kyrie, measures 01-03, is presented below. The tempo is marked *Moderato*. The score includes parts for a mixed choir (Soprano, Alto, Tenor, Baixo) and an orchestra (Clarineta Bb I & II, Trombone, Violino I & II, Violoncelo). The choir parts enter with the text "Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son". The instrumental parts provide harmonic support. The dynamics are marked *p* (piano).

Figura 83 - M. J. Gomes, Missa Capela, *Kyrie*. Introdução. c. 01-03

³² Nos manuscritos há a indicação de barra dupla do compasso 03 p/ 04.

A segunda repetição da frase *Kyrie eleison* tem a indicação *Andantino* para andamento e a manutenção do compasso quaternário. Neste segundo *Kyrie* (c.04-10) há a alternância entre o *tutti forte* e uma textura reduzida em *piano*, com sopros e baixo *tacet*, conforme pode ser verificado no exemplo abaixo (Figura 84).

The musical score for the Kyrie section (measures 04-07) illustrates the alternation between *tutti forte* and *piano* textures. The score is written for a mixed choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a wind/string ensemble (Clarinets I & II, Trombone, Violins I & II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked *Andantino*. The score shows the following dynamics and textures:

- Clarinets I & II:** Play *f* (forte) in measures 04, 05, and 07, and *p* (piano) in measure 06.
- Trombone:** Play *f* in measures 04, 05, and 07, and *p* in measure 06.
- Violins I & II:** Play *f* in measures 04, 05, and 07, and *p* in measure 06.
- Viola:** Play *f* in measures 04, 05, and 07, and *p* in measure 06.
- Cello/Double Bass:** Play *f* in measures 04, 05, and 07, and *p* in measure 06.
- Choir:** The choir enters in measure 04 with *f* dynamics. In measure 05, the Soprano and Tenor parts switch to *p* dynamics, while the Alto and Bass parts remain *f*. In measure 06, all choir parts are *p*. In measure 07, all choir parts return to *f*.

The lyrics for the choir are: "Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e -".

Figura 84 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Kyrie*. Alternância *tutti* e SAT/cordas. c. 04-07.

O terceiro *Kyrie* (c.11- 17) é caracterizado pela redução da textura vocal e orquestral, com duo de soprano e tenor em sextas paralelas e acompanhamento de cordas e dinâmica *piano*. Os sopros só voltam no compasso 15. Vide Figura 85.

The musical score for Figure 85 consists of five staves. The top two staves are for Soprano (S) and Tenor (T), both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are for strings: Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Viola (VIc), all in treble clef with the same key signature. The time signature is common time (C). The lyrics 'Ky-ri-e-e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son' are written below the vocal staves. The dynamics 'p' (piano) are marked at the beginning of each staff.

Figura 85 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Kyrie* . Duo S, T e cordas. c. 11-15 (1ºt)

A quarta (c.17-21), quinta³³ (c. 21) e sexta (c.22-25) repetições da frase *Kyrie eleison* são marcadas pela predominância do *tutti* vocal e orquestral³⁴ e dinâmica *forte*.

Na parte B, reservada às duas repetições da frase *Christe eleison*, observa-se a mudança de compasso quaternário para ternário, andamento *Andante*, dinâmica *piano* e uma redução da textura orquestral, com os sopros em pausa durante toda a seção. No coro, observa-se a alternância dos duos soprano/alto (*Christe*), tenor/baixo (*eleison*), conforme pode ser observado na Figura 86.

³³ Texto = *Kyrie* (s/ *eleison*)

³⁴ Trombone *tacet* do 3º t do c. 17 até 2º t do c.19

Figura 86 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Christe eleison* c. 26-30 (1^ª)

O retorno à seção A no compasso 37 corresponde à volta do andamento *Andantino*, compasso quaternário e dinâmica *forte*. Esta seção é reservada à última repetição da frase *Kyrie eleison* (c.37-45) que emprega a mesma estrutura musical utilizada na segunda frase (c.04-10), conforme pode ser verificado na Figura 84.

III - Estrutura Harmônica

A estrutura harmônica é apresentada em Sol M, com a predominância de cadências autênticas e algumas cadências suspensivas à Dominante (c. 03, 09-10, 17, 20-21, 31). A seguir o encadeamento harmônico³⁵ da introdução (Figura 87), quando se verifica a primeira cadência à Dominante.

³⁵ Realizado pelo coro.

SATB

(01) (02) (03)

G: I IV I₆ ii⁷ V⁷ I vi⁷ V⁴/₃/V V

Figura 87 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Kyrie*. Harmonia. c. 01-03

Missa de Capela: *Gloria*

Tonalidade: Dó M

Compasso: quaternário

Número de compassos: 111

Andamento: *Allegretto/Allegro*³⁶

I - Texto/Forma

Nas demais obras focalizadas neste trabalho, os manuscritos apresentam as seções internas do *Gloria* delimitadas por barra dupla, geralmente acompanhadas por mudança de compasso, andamento e harmonia. No *Gloria* desta Missa só há uma indicação de barra dupla que coincide em todos os manuscritos (c.91 para 92) e que marca o início do *Cum Sancto Spiritu* (c.92). O trecho tem a indicação de andamento *Allegro* e está estruturado em Dó M. Vide Figuras 88 e 89.

So-lus Al-tis-si-mus quoniam tu So-lus So-lus San-ctus tu So-lus So-lus Do-minus tu
So-lus Al-tis-si-mus Je-su Chri-ste Je-su Chri-ste = Cum San-cto
Spi-ri-tu in glo-ri-a in glo-ri-a De-i De-i Pa-tris a-men in glo-ri-a

Figura 88 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Parte do baixo. Barra dupla c. 91-92

Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG.

³⁶ Considerados o primeiro e último andamentos.



Figura 89 – M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Parte de violoncelo. Barra dupla c. 91-92
Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG.

Em alguns manuscritos³⁷ há uma barra dupla do compasso 75 para o 76 (início do *Qui sedes* e indicação de andamento *Allegretto*. Vide Figuras 90 e 91.



Figura 90 – M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Parte de alto. Barra dupla c. 75-76 e 91-92
Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG.



Figura 91 – M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Parte de violoncelo. Barra dupla. c. 75-76 e 91-92
Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG.

³⁷ Trombone, alto, violino I e II e violoncelo.

A divisão formal do Gloria foi estabelecida levando-se em consideração a colocação de barra dupla comum a todos os manuscritos, a estrutura harmônica e as referências bibliográficas dos autores Jack Sage e Susana Friedmann³⁸. A observação da estrutura harmônica permite dividi-lo em duas seções distintas e numa terceira que pode ser considerada uma *coda*. A primeira está estruturada em Dó M, a segunda em Sol M (D=T) e a *coda* novamente em Dó M, coincidindo com a colocação da barra dupla (*Cum Sancto Spiritu*). Da primeira para a segunda seção, foi considerada também a mudança de textura, que passa de *tutti* vocal e orquestral para solo de soprano, com acompanhamento de cordas. Vide exemplo abaixo (Figura 92).

The musical score for Figure 92 shows a transition in the Gloria. It features ten staves: CI I, CI II, Tbn, S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), B (Bass), VI I, VI II, and Vlc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'tis bo-nae vo-lun-ta-tis Lau-da-mus te be-ne-di-ci-mus'. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *f* (forte) in various parts. The Soprano part (S) has a melodic line with lyrics, while the other parts provide harmonic support.

Figura 92 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Passagem da 1ª p/ 2ª seção (c. 28-31)

³⁸ O texto completo é geralmente construído em três seções: primeira - Louvor a Deus, o Pai; segunda - uma seção cristológica; terceira - seção final à Trindade. SAGE, J., FRIEDMANN, S. In SADIE, S. (Ed). 2001, v.10, p.19.

A seguir (Figura 93) são apresentadas as seções do *Gloria*:

2. Gloria	nº compassos	tonalidade	compasso	andamento
2.1 <i>Gloria in excelsis</i>	01-29	Dó M	4 tempos	<i>Allegretto</i>
2.2 <i>Laudamus</i>	30- 91	Sol M	4 tempos	<i>Allegretto/Andante/ Allegretto/ Adagio</i>
2.3 <i>Coda: Cum Sancto Spiritu</i>	92-111	Dó M	4 tempos	<i>Allegro</i>

Figura 93 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Divisão em seções.

II - Orquestração/Textura

A textura predominante é o *tutti* vocal e orquestral. Na primeira seção observa-se a omissão dos sopros nos compassos iniciais do *Et in terra pax* (c.20-25). O *tutti* é restabelecido na anacruse do compasso 26 permanecendo até o final da seção (*pax hominibus bonae voluntatis*). Na segunda seção (B), observa-se a ocorrência de solos vocais³⁹: primeiro de soprano (c. 30-35) e depois de tenor (c.52-55), seguido pelo dueto soprano/alto (c.56-59). Nestes trechos e nos reservados ao *adoramus, glorificamus* (c.36- 41), *suscipe deprecationem nostram* (c. 68- 3º t a 76 – 1º t) e *Jesu Christe* (c.89-91) observa-se a redução da textura orquestral com a omissão dos sopros. No próximo exemplo (Figura 94), a redução de textura é acompanhada pela indicação de andamento *Adagio* e dinâmica *p*.

³⁹ Assim como na Missa em Sol M, a indicação *solo* parece se referir a solo de naipe. Vide nota nº 40 do capítulo I, p.31.

Adagio

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S.

A.

T.

B.

Vl. I

Vl. II

Vlc.

so - lus Al - tis - si - mus *p* Je - su Chris - te Je - su Chris - te

so - lus Al - tis - si - mus *p* Je - su Chris - te Je - su Chris - te

so - lus Al - tis - si - mus *p* Je - su Chris - te Je - su Chris - te

so - lus Al - tis - si - mus *p* Je - su Chris - te Je - su Chris - te

p

p

p

Figura 94 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria. Jesu Christe*. c. 88-91.

Na *coda*, esta omissão ocorre só nos compassos 96 a 99.

III - Estrutura Harmônica

A primeira seção e a *coda* estão estruturadas em Dó M. O material temático da primeira seção é apresentado na Tônica e em seguida na Dominante. Vide exemplos abaixo (Figuras 95 e 96).

S
f
 Glo - ri - - - a in ex-cel-sis De-o Glo - ri - - - a in ex-cel-sis De-o

A
f
 Glo - ri - - - a Glo - ri - - - a

T
f
 Glo - ri - - - a in ex-cel-sis De-o Glo - ri - - - a in ex-cel-sis De-o

B
f
 Glo - ri - - - a Glo - ri - - - a

VI I
f

VI II
f

Vlc
f

Figura 95 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Tônica c. 03-06

The musical score for measures 07-10 of the Gloria from M. J. Gomes' Missa Capela. The score is written for a mixed choir and a string quartet. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in the upper staves, and the instrumental parts (Violins I & II, Viola) are in the lower staves. The time signature is common time (C). The lyrics are: "Glo - ri - - a in ex-cel-sis De-o Glo - ri - - a in ex-cel-sis De-o". The instrumental parts feature a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with the Violins I and II playing a more complex, syncopated melody.

Figura 96 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Dominante c. 07-10

Nos compassos seguintes, o material temático recebe pequenas alterações, mas continua sendo apresentado na Tônica e logo em seguida na Dominante, mas desta vez a frase é concluída na Tônica. Vide exemplos abaixo (Figuras 97 e 98).

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

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

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

B
Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis de - o Glo - ri - a

VI I

VI II

Vlc

Figura 97 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Tônica c. 11- 13

S
Glori-a in ex-cel-sis in ex-celsisDe-o Glori-a in ex-cel-sis in ex-celsisDe-o Glo - ri - aGlo - ri - a

A
Glori-a in ex-cel-sis in ex-celsisDe-o Glori-a in ex-cel-sis in ex-celsisDe-o Glo - ri - aGlo - ri - a

T
Glori-a in ex-cel-sis in ex-celsisDe-o Glori-a in ex-cel-sis in ex-celsisDe-o Glo - ri - aGlo - ri - a

B
Glori-a in ex-cel-sis in ex-celsisDe-o Glori-a in ex-cel-sis in ex-celsis de - o Glo - ri - aGlo - ri - a

VI I

VI II

Vlc

Figura 98 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Dominante/Tônica c. 14-19

Como ocorre nas outras Missas do compositor, a frase *Et in terra pax* é introduzida pelos baixos. Esta frase mantém o padrão de apresentação na Tônica (c.20-22), depois na Dominante (c.23-25), permanecendo até o final da seção (c.29) na região de Sol M. Vide as duas apresentações da frase nas Figuras 99 e 100.

The musical score for Figure 99 is arranged in seven staves. The top four staves are for the vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The bottom three staves are for the string parts: Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Viola (Vlc). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#), indicating the key of D major. The lyrics 'in ter - ra in ter - ra pax' are written under the vocal staves. The Bass part begins with a forte (f) dynamic and then transitions to piano (p). The string parts also play in piano (p). The phrase 'Et in terra pax' is introduced by the basses in measure 20 and continues through measures 21 and 22.

Figura 99 - M. J. Gomes. Missa Capela, *Gloria*. *Et in terra pax*. Tônica. c. 20-22

The musical score for measures 23-25 of the Gloria, 'Et in terra pax', features four vocal parts and three instrumental parts. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) all sing the same lyrics: 'in ter - ra in ter - ra pax pax ho -'. The Soprano, Alto, and Tenor parts begin with a piano (*p*) dynamic and end with a forte (*f*) dynamic. The Bass part begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The instrumental parts (Violin I, Violin II, and Viola) also follow a similar dynamic pattern, starting with piano (*p*) and ending with forte (*f*). The score is written in common time (C) and the key signature is one sharp (F#).

Figura 100 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria. Et in terra pax*. Dominante c. 23-25

A segunda seção está estruturada em Sol M (D=T). Embora não haja mudança de armadura de clave, a harmonia irá se manter nesta tonalidade até o final da seção (c.30-91).

A seguir, o encadeamento harmônico dos compassos 36 ao 43 (Figura 101), quando se verifica um pedal na Dominante (c.36-38), outro na Tônica (c.39-40) e uma cadência autêntica na Tônica.(c.41-43). Os dois pedais correspondem à resposta do coro (*adoramus, glorificamus te*) ao solo de soprano (*laudamus te, benedicimus, adoramus te, glorificamus te*), apresentado na Tônica, Sol M (c.30-35), mantendo assim a relação Tônica/Dominante entre solo e coro e Dominante/ Tônica na imitação do coro.

SATB

(36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43)

G: V _____ I _____ IV V⁴₃ I V₆₄ I

Figura 101 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Harmonia c. 36-43

Na frase seguinte, *Gratias agimus tibi*, a relação Tônica/Dominante é substituída por Tônica/Subdominante. Vide Figura 102.

S

A

T

B

VI I

VI II

VIc

f Gra - ti - as a - gi - musti - bi a - gi - musti - bi *f* gra - ti - as a - gi - mus ti - bi a - gi - mus ti - bi

f Gra - ti - as a - gi - musti - bi a - gi - musti - bi *f* gra - ti - as a - gi - mus ti - bi a - gi - mus ti - bi

f Gra - ti - as a - gi - musti - bi a - gi - musti - bi *f* gra - ti - as a - gi - mus ti - bi a - gi - mus ti - bi

f Gra - ti - as a - gi - musti - bi a - gi - musti - bi *f* gra - ti - as a - gi - mus ti - bi a - gi - mus ti - bi

f Gra - ti - as a - gi - musti - bi a - gi - musti - bi *f* gra - ti - as a - gi - mus ti - bi a - gi - mus ti - bi

f Gra - ti - as a - gi - musti - bi a - gi - musti - bi *f* gra - ti - as a - gi - mus ti - bi a - gi - mus ti - bi

Figura 102 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria. Gratias*. T- SD. c. 43-48

O solo de tenor (c. 52 ao 1º t. do 56) é apresentado na Tônica e imitado pelo dueto soprano/alto na Tônica e em seguida pelo coro na Dominante (imitação em alto/tenor). Verifique os exemplos abaixo (Figuras 103 a 105).

Figure 103 shows a musical score for a solo tenor (T) and bass (B) vocal parts, along with instrumental parts for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vlc.). The lyrics are: Do-mi-ne Do-mi-ne De-us Rex coe-les-tis De-us Pa-ter om-ni-po-.

Figura 103 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Solo tenor. c. 52-55

Figure 104 shows a musical score for a solo tenor/duo (S and A) and bass (B) vocal parts, along with instrumental parts for Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vlc.). The lyrics are: Do-mi-ne Do-mi-ne De-us Ag-nus De-i Fi-li-us Pa-tris Pa-ter om-ni-po-tens.

Figura 104 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Solo T/duo S e A. c 55-59

60

S *f* Do - mi - ne Do - mi - ne De - us Ag - nus De - i Fi - li - us

A *f* Do - mi - ne Do - mi - ne De - us Ag - nus De - i Fi - li - us

T *f* Do - mi - ne Do - mi - ne De - us Ag - nus De - i Fi - li - us

B *f* Do - mi - ne Do - mi - ne Do - mi - ne Ag - nus De - i Fi - li - us *cresc.*

VI. I 60

VI. II

Vlc. *f* *cresc.*

Figura 105 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Coro na D. c. 60-62

Observa-se que a partir do compasso 60 até o compasso 79, a harmonia está estruturada em Ré M, que passa da função de Dominante à Tônica. A partir do compasso 80, Ré M readquire a função de Dominante, cadenciando em Sol M no compasso seguinte. Vide Figura 106.

78

S Pa - - - tris mi - - se - re - re mi - se - re - re no - bis

A Pa - - - tris mi - - se - re - re mi - se - re - re no - bis

T Pa - - - tris mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

B Pa - - - tris mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

78

VI. I

VI. II

VIc.

D: V⁷/V V _____ I₆ V₃ I

G: V₂ I₆ V₃ I V 7 I

Figura 106 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria*. Mudança função Ré M. c. 78-81

Do compasso 80 até o final desta seção (c.91), a harmonia será mantida em Sol M. A relação Tônica/Dominante será repetida na frase *Quoniam Tu Solus Sanctus...* apresentada primeiramente na Tônica, Sol M (c.82-85) e depois na Dominante, Ré M (c.85-88). Os três compassos finais, reservados ao texto *Jesu Christe* são marcados pela redução de textura (sopros *tacet*), dinâmica piano e andamento *Adagio*. Vide Figura 94.

O último trecho (c. 92-111) corresponde à retomada da tonalidade inicial do Gloria, Dó M e desempenha a função de *Coda*, com várias cadências em Dó M. A frase final *Cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris. Amen.* é apresentada na Tônica, a primeira vez em *forte* e na segunda em *piano*. Vide Figuras 107 e 108.

92

S *f* Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri - a De - i De - i

A *f* Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri - a De - i De - i

T *f* Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri - a De - i De - i

B *f* Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri - a De - i De - i

VI. I *f*

VI. II *f*

Vlc. *f*

Figura 107 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria. Coda. c. 92-94*

95

S *p* Pa - tris A - men Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri -

A *p* Pa - tris A - men Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri -

T *p* Pa - tris A - men Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri -

B *p* Pa - tris A - men Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri -

VI. I *p*

VI. II *p*

Vlc. *p*

Figura 108 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Gloria. Coda. c. 95-98*

O contraste *f* e *p* marca também as repetições do *Amen*, conforme pode ser observado nos compassos 100 a 105 (1º t).

Missa de Capela: *Credo*

Tonalidade: Sol M/ Dó M

Compasso: quaternário

Número de compassos: 108

Andamento: *Allegretto/Adagio/Allegro/Adagio/Allegro*

Assim como ocorre na Missa em Sol M, as seções musicais do *Credo* estão estruturadas de acordo com a divisão do texto. Nos manuscritos as seções são separadas por barra dupla. A divisão por seções pode ser observada na Figura 109.

3. <i>Credo</i>	nº compassos	tonalidade	compasso	andamento
3.1 <i>Patrem omnipotentem</i>	01-30	Sol M	4 tempos	<i>Allegretto</i>
3.2 <i>Et incarnatus est</i>	31-38	Mi b M	4 tempos	<i>Adagio</i>
3.3 <i>Crucifixus</i>	39-48	dó m	4 tempos	<i>Adagio</i>
3.4 <i>Et resurrexit</i>	49-91	Dó M/Sol M/ Dó M	4 tempos	<i>Allegro</i>
3.5 <i>Et vitam</i>	92-108	Dó M	4 tempos	<i>Allegro</i>

Figura 109 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Credo*. Divisão em seções

Observa-se assim que as cinco seções do *Credo* estão estruturadas de acordo com a divisão do texto, resultando na forma A- B- B¹- A¹ e A².

O compositor utiliza andamentos contrastantes da primeira para a segunda seção (*Allegretto/Adagio*) e da terceira para a quarta seção (*Adagio/ Allegro*). O contraste também é verificado na indicação da dinâmica *piano* para o andamento lento e *forte* para os rápidos. Outra alteração observada é a mudança de textura, com a omissão dos sopros nos trechos em *Adagio*. Na passagem da primeira para a segunda seção, as alterações ocorrem nos dois compassos finais da primeira e são mantidas no decorrer da segunda e terceira seções. Ao que tudo indica, os contrastes musicais são um recurso da Retórica Musical para ilustrar as palavras do texto que na segunda e terceira seção (*Adagio*) se referem à encarnação e crucificação e na quarta seção (*Allegro*) à ressurreição de Cristo. As alterações referentes à harmonia serão comentadas no tópico Estrutura Harmônica.

Este recursos (contraste andamento, dinâmica e redução da textura orquestral) são utilizados também no final da quarta seção (c. 90-91) para o texto *ressurrectionem mortuorum* (ressurreição dos mortos). Nos compassos 61 a 63 (4ª seção), não há alteração de andamento, mas o contraste dinâmico e alteração da textura são recursos musicais que ilustram o antagonismo de *vivos et mortuos* (vivos- mortos). Vide figuras 90 e 91.

II - Orquestração/Textura

Nesta seção também predomina o *tutti* vocal e orquestral. Nos breves trechos de interrupção da homofonia das vozes (duos e solos de naipe), observa-se a omissão dos sopros (c.07-09; ancs do c. 53 ao 1º t do 57; c.66-78; c.95-97; c.102 e c.104). Como já foi citado, a redução da textura orquestral é utilizada nos trechos apontados no tópico anterior, como um recurso para ressaltar o significado do texto. Vide exemplos abaixo:

The musical score for Figure 110 is divided into two sections: *Adagio* and *Allegro*. The *Adagio* section features a homophonic texture for the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the string section (Violins I & II, Viola). The *Allegro* section introduces a more complex texture with the addition of woodwinds (Clarinets I & II, Trombone) and a more active string section. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) to indicate changes in volume. The lyrics for the vocal parts are: "res-su-re-ti-o-nem res-su-re-ti-o-nem mor-tu-o-rum Et vi-tam ven-".

Figura 110 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Credo*. Contrastes andamento/dinâmica/textura. c. 88-92.

The musical score for Figure 111 is a page from a mass setting by M. J. Gomes, specifically the 'Credo' section, measures 60-64. It features a contrast between 'vivos' (living) and 'mortuos' (dead) sections. The score includes staves for two Clarinets (Cl. I and Cl. II), a Trombone (Tbn.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), and Viola (Vlc.). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The tempo and mood are marked 'Credo. Contraste vivos/mortuos'. Dynamics are indicated by 'f' (forte) and 'p' (piano). The lyrics are: 'ju - di - ca - re vi - vos vi - vos et mor - tu - os cu - jus re - gni non'.

Figura 111 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Credo*. Contraste vivos/mortuos. c. 60-64

III- Estrutura Harmônica

A primeira seção do *Credo* (A = c.01-30) está estruturada em Sol M, tonalidade principal da obra. Observa-se a predominância de cadências autênticas e a ocorrência de algumas cadências à Dominante (c. 07, 09, 11, 21, 27, 29). Uma cadência na Tônica relativa, mi m (alcançada através de sua Dominante, Si M) ocorre no compasso 18 quando o acorde é imediatamente alterado para Mi Maior (V/ii) resolvendo em lá m (ii = região da Subdominante) cadenciando na Dominante (c.21) e na Tônica (c.23). Os dois compassos finais da seção são marcados por uma cadência à Dominante (2º t do c.29) e uma cadência

autêntica que finaliza a seção. Coincide com a mudança de andamento para *Adagio*, na repetição enfática das palavras *de coelis*.

A mudança brusca, sem nenhuma preparação, marca a passagem da primeira seção (A), estruturada em Sol M, para a segunda seção (B), estruturada em Mi b, conforme pode ser observado na Figura 112.

The musical score for Figure 112 is a page from a manuscript for a Mass for Chapel, specifically the Credo. It shows the transition from the first section (A) to the second section (B). The score is written for a variety of instruments and voices. The tempo is marked 'Adagio' at the beginning of the second section. The key signature changes from G major (one sharp) to E-flat major (three flats). The lyrics are: 'dit de - seen - dit de - coe - lis de coe - lis p Et in - car - na - tus'. The score includes parts for Clarinets I and II, Trombone, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violins I and II, and Viola. The lyrics are: 'dit de - seen - dit de - coe - lis de coe - lis p Et in - car - na - tus'. The score is marked with 'p' for piano.

Figura 112 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Credo*. Passagem da 1ª p/ 2ª seção c. 28-31

Esta mudança repentina de tonalidade corrobora para o contraste entre as duas seções, já comentado anteriormente. Nesta seção, restrita a oito compassos (c. 31-38), o compositor passa por duas Dominantes individuais⁴⁰: no compasso 33, Mi b (V^6_5/IV) resolvendo em Lá b (IV) no compasso seguinte e neste mesmo compasso, Fá M (V^6_5/V), que resolve em Si b (V) e será sustentado por dois compassos (pedal de Dominante) até a conclusão na Tônica, Mi b.

A terceira seção (B¹) apresenta o texto mais denso e dramático do *Credo*, referente ao sacrifício de Cristo (crucificação e sepultamento). Para os dez compassos deste trecho (c.39-48), o compositor, em sintonia com o caráter do texto, escolhe uma tonalidade menor, dó m (Tônica relativa em relação a Mib e Subdominante menor em relação a Sol M, tonalidade principal da peça) e utiliza diversas Dominantes, empregando um acorde de sexta germânica no compasso 41, conforme pode ser observado no encadeamento harmônico apresentado a seguir (Figura 113).

The image shows a musical score for SATB choir, measures 39-48. The score is written on two staves, Treble and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The melody is in the Treble staff, and the harmony is in the Bass staff. The harmonic progression is as follows:

(39) c: i V⁶₅ i V₆/iv iv vii⁰/V V⁶₅ i 6a gr/V V⁶₅ i V⁶₅/iv iv ii₆ V i V⁴³ i V⁷/iv iv V⁷ i V⁴³ 41 i

Figura 113 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Credo*. Harmonia c. 39-48

Outro elemento harmônico que também reforça o sentido do texto é o contraste menor/ Maior estabelecido na passagem da terceira para a quarta seção. O antagonismo entre o texto final da terceira seção, *sepultus est* (foi sepultado) e o texto que inicia a quarta seção, *et ressurexit* (e ressuscitou) é retratado musicalmente através da passagem de dó menor para Dó Maior, conforme Figura 114.

⁴⁰ Com sétima em primeira inversão.

⁴¹ C. 40 – lá b = VI II.

Allegro

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI. I

VI. II

Vlc.

tus se - pul - tus est

pul - - - tus est

pul - - - tus est

pul - - - tus est

Et res - su - re - xit res - su - re - xit ter - ci - a

Et res - su - re - xit res - su - re - xit ter - ci - a

Et res - su - re - xit res - su - re - xit ter - ci - a

Et res - su - re - xit res - su - re - xit ter - ci - a

Figura 114 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Credo*. Passagem da 3ª p/ 4ª seção c. 47-50

Embora a harmonia inicial desta quarta seção (A¹) esteja estruturada em Dó M (c. 49-52), a tonalidade que predomina na seção é Sol M, que passa de Dominante (c.52) à Tônica (c.53-89). No trecho estruturado em Sol M, o compositor faz uma rápida passagem pela Tônica relativa, mi m, conforme pode ser observado nos compassos 60 a 66, retornando a Sol M (c.68), através da Dominante, Ré M (c.67). Dois acordes diminutos são utilizados no compasso 75, o primeiro⁴² na função de Dominante e o segundo como Dominante da Dominante. Os compassos 81 a 84 estão situados em lá m (ii), na região da Subdominante, alcançado através de sua Dominante, Mi M, cadenciando em Sol M (c.85) através de uma

⁴² Este acorde é repetido no c. 77.

seqüência harmônica. A última cadência em Sol M é realizada no compasso 89, pois nos dois compassos finais desta seção o encadeamento harmônico é feito em Dó M. Vide Figura 110.

A quinta (A²) e última seção do Credo é estruturada em Dó M. Do compasso 97 ao 99, a harmonia está na Dominante, Sol M, retornando a Dó M no compasso 100, com várias repetições da cadência autêntica nesta tonalidade até o final da obra (c.108).

Missa de Capela: *Sanctus/Benedictus*⁴³

Tonalidade: Dó M

Compasso: quaternário e ternário (*Hosanna*)

Número de compassos: 27 (*Sanctus*); 27 (*Benedictus*)

Andamento: *Andante/Allegretto*

I - Texto/Forma

As cinco frases do *Sanctus*⁴⁴ estão dispostas da seguinte maneira: compasso 01 ao 04 (1º t) - *Sanctus Dominus Deus Sabaoth*, compasso 04 (3º t) ao 08 - *Pleni sunt coeli et terra gloria tua*, compasso 09 ao 27 - *Hosanna in excelsis*. As duas frases iniciais estão em compasso quaternário e andamento *Andante*. O *Hosanna* é apresentado em compasso ternário e andamento *Alegretto*. A quarta frase do *Sanctus* se inicia com o *Benedictus*⁴⁵, que no caso desta Missa, corresponde a uma repetição musical do *Sanctus*. A repetição do *Hosanna* corresponde à quinta frase do texto. O *Benedictus* é indicado nos manuscritos com os dizeres: *Benedictus serve esta m.^{ma} muzica*, conforme pode ser observado no exemplo abaixo (Figura 115).



Figura 115 - Missa Capela. *Sanctus/Benedictus*. Parte de trombone. *Serve esta m.^{ma} muzica*.
Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG.

⁴³ Na transcrição realizada por esta autora, *Sanctus* e *Benedictus* estão em partituras distintas.

⁴⁴ Conforme referências bibliográficas da nota 62 do Capítulo I, p. 57.

⁴⁵ Vide nota 66 do Capítulo I, p.58.

Nas partes vocais (SATB) e do violoncelo não há esta observação, pois embora a música seja a mesma, o trecho é reescrito⁴⁶, conforme pode ser verificado nas Figuras 116 e 117.



Figura 116 - Missa Capela. Benedictus. Parte de tenor.
Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG.

⁴⁶ Procedimento não adotado na Missa em Sol M.



Figura 117 - Missa Capela. *Benedictus*. Parte de violoncelo.
Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG.

Durante o trabalho de transcrição, a opção desta autora foi a confecção de partituras distintas para o *Sanctus* e *Benedictus*, padrão adotado nas edições contemporâneas⁴⁷. As considerações analíticas, entretanto, foram realizadas conjuntamente, por se tratar da mesma fonte musical.

Do ponto de vista formal, o tratamento musical dado às frases do texto resulta na forma binária (A-B-A-B). Nos manuscritos, estas seções são indicadas por barra dupla, mudança de andamento e compasso, conforme pode ser verificado nas Figuras 116 e 117.

A seguir (Figura 118) são apresentadas as seções do *Sanctus*:

4. <i>Sanctus</i>	nº compasso	tonalidade	compasso	andamento
4.1 <i>Sanctus/Pleni</i>	01-08	Dó M	4	<i>Andante</i>
4.2 <i>Hosanna</i>	09-27	Dó M	3	<i>Allegretto</i>
4.3 <i>Benedictus</i>	01-08	Dó M	4	<i>Andante</i>
4.4 <i>Hosanna</i>	09-27	Dó M	3	<i>Allegretto</i>

Figura 118 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Sanctus/Benedictus*. Divisão em seções

⁴⁷ Vide notas 71 e 72 do Capítulo I, p. 61.

No manuscrito do violino há a omissão do penúltimo compasso do *Sanctus*, escrito de forma rascunhada embaixo do último compasso, conforme exemplo abaixo:



Figura 119 - Missa Capela. *Sanctus*. Parte de violino II. Penúltimo compasso.

Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG

II - Orquestração/Textura

Em relação à textura, o compositor alterna trechos em *tutti* vocal e instrumental com trechos com uma escrita menos homofônica para as vozes e redução orquestral. Assim a primeira frase é apresentada em *tutti*, enquanto a segunda é iniciada por soprano (imitação em alto⁴⁸, c.05) com acompanhamento de cordas e é concluída em *tutti* (2º t. do c.06 até c. 08). O trecho do *Hosanna* (3ª frase) também segue esta alternância. Assim, a frase é apresentada inicialmente sem as clarinetas, num pedal de Dominante (violoncelo, trombone e baixo), ritmo sincopado nos violinos, linha cromática descendente no soprano⁴⁹, desenho ascendente no tenor e imitação entre baixo e alto. Vide Figura 120.

⁴⁸ Acompanhado por tenor. Baixo em pausa.

⁴⁹ Dobrado pelo violino I.

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

Vl. I

Vl. II

Vlc.

oh Ple - ni sunt coe - li coe - li et ter - ra glo - ri - a glo - ri - a glo - ri - a tu - a

oh Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a glo - ri - a glo - ri - a tu - a

oh Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a glo - ri - a glo - ri - a tu - a

oh glo - ri - a glo - ri - a glo - ri - a tu - a

Figura 121 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Sanctus*. Harmonia da 2ª frase. c. 04-08

O *Hosanna* é iniciado com um pedal na Dominante (c.09-14), no trecho reservado à primeira apresentação da frase *Hosanna in excelsis* (Vide Figura 120). A segunda apresentação desta frase (ancs do c.15 ao 17) está estruturada na Tônica (Dó M). Do compasso 18 ao 21, a harmonia está na região da Subdominante (Fá M) para, em seguida, cadenciar em Dó M (c.25), concluindo o *Sanctus* com a repetição da cadência (c.26-27).

A seguir (Figura 122) é apresentado o encadeamento harmônico dos compassos 09 ao 27 (*Hosanna*).

SATB

Cordas

C: V _____ I V₆₅ V I V₆₅ V I V₆₅/IV ii₆ V₆₄ IV₆₄ V _____ I V I

Figura 122 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Sanctus. Hosanna*. Harmonia c. 09-27

O compositor utiliza um acorde diminuto com sétima (ré# dim.) no compasso 22, como uma bordadura do acorde de Dominante com sexta e quarta (c.22-23). Vide Figura 122.

MISSA de CAPELA: *Agnus Dei*

Tonalidade: Sol M

Compasso: ternário

Número de compassos: 31

Andamento: *Andante*

I - Texto/Forma

Como já mencionado em relação à Missa em Sol M⁵⁰, o texto do *Agnus Dei* é constituído pela repetição tripla da aclamação *Agnus Dei Qui tollis peccata mundi, miserere nobis* (Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende misericórdia de nós). Na terceira repetição, o trecho do *miserere nobis* (tende misericórdia de nós) é substituído por *dona nobis pacem* (dai-nos a paz). A repetição tríplice do texto geralmente determina a estrutura formal do *Agnus Dei*. Como ocorre na Missa em Sol, na Missa de Capela a segunda e terceira seções são variações da primeira. Assim, a segunda aclamação dá origem a A¹ e a terceira a A², resultando em A-A¹-A², conforme pode ser observado na Figura 123.

5. <i>Agnus Dei</i>	nº compasso	tonalidade	compasso	andamento
5.1 <i>Agnus Dei miserere nobis</i>	01-08	Sol M	3	<i>Andante</i>
5.2 <i>Agnus Dei miserere nobis</i>	08-16	Sol M	3	<i>Andante</i>
5.3 <i>Agnus Dei dona nobis</i>	16-31	Sol M	3	<i>Andante</i>

Figura 123 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Agnus Dei*. Divisão em seções.

As aclamações podem ser divididas em duas frases: a primeira, *Agnus Dei Qui tollis peccata mundi*, a segunda, *miserere nobis* ou, na última vez, *dona nobis pacem*.

⁵⁰ Vide tópico I (Texto - Forma) do *Agnus Dei* da Missa em Sol M. Capítulo I, p. 63-64.

II - Orquestração/Textura

Como as demais partes desta Missa (exceção *Gloria*), o *Agnus Dei* não tem introdução instrumental. A alternância de *tutti* e trechos com redução de formação orquestral (sopros *tacet*), observada no *Sanctus*, também é verificada aqui. Assim, enquanto a textura da segunda repetição da aclamação (A¹) é o *tutti* vocal e orquestral, a primeira e terceira (A e A²) são iniciadas em *tutti* (*Qui tollis peccata mundi*) e finalizadas com orquestra reduzida (*miserere nobis* e *dona nobis*). A alternância também é observada nas repetições do *dona nobis*. A dinâmica *forte* caracteriza os *tuttis*, em oposição aos *pianos* dos trechos com formação instrumental reduzida. Vide exemplo abaixo (Figura 124).

The musical score for the *Agnus Dei* is presented in a multi-staff format. The staves are labeled as follows: Cl. I, Cl. II, Tbn., S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), B (Bass), VI. I, VI. II, and Vlc. (Violoncello). The score begins at measure 16. The vocal parts (S, A, T, B) and the woodwinds (Cl. I, Cl. II) and brass (Tbn.) parts are marked with a forte (*f*) dynamic at the start of the section. The strings (VI. I, VI. II, Vlc.) are also marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics for the vocal parts are: "Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di Do - na no - bis Do - na no - bis Do - na". The instrumental parts (Cl. I, Cl. II, Tbn., VI. I, VI. II, Vlc.) are marked with a piano (*p*) dynamic at the start of the section. The lyrics for the instrumental parts are: "Do - na no - bis Do - na no - bis Do - na". The score shows a clear alternance between *tutti* (forte) and reduced orchestration (piano) sections.

Figura 124 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Agnus Dei*. Alternância *tutti f*/orq. reduzida *p*. c. 16-24

III - Estrutura Harmônica

O *Agnus Dei* é apresentado na tonalidade principal, Sol M. O encadeamento harmônico de cada aclamação pode ser resumido da seguinte maneira:

1ª aclamação (c.01-08): *Agnus Dei Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*
T D D T

2ª aclamação (c.08-16): *Agnus Dei Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*
T T T D

3ª aclamação (c.16-24) *Agnus Dei Qui tollis peccata mundi, dona nobis, dona nobis*
D D/D D/D D D T

3ª aclamação (c.24-31) repetições: *dona nobis pacem, nobis pacem*
. T T SD D T

No compasso 11 (2ª aclamação) o compositor utiliza um acorde diminuto com sétima (lá# dim.) como bordadura do acorde de Dominante com sexta e quarta (c.11-12), repetindo um procedimento harmônico utilizado no *Sanctus*. Verifique exemplo abaixo (Figura 125).

The musical score for Figure 125 shows the vocal and instrumental parts for measures 10 through 13 of the Agnus Dei. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in G major and sing the lyrics 'pec - ca - - - ta mun - - - - di'. The instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola) provide harmonic support. In measure 12, the instrumental parts play a diminished seventh chord (F#7) over a dominant chord (D), which is a key harmonic feature mentioned in the text.

Figura 125 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Agnus Dei*. Acorde dim. c. 10 (3º t) - 13 (1ºt)

A seguir (Figura 126), o encadeamento harmônico⁵¹ dos compassos 01 ao 08 (1ª aclamação)

The musical score is for SATB choir, measures 01 to 08. The key signature is one sharp (F#). The notation shows chords in the treble clef and a single-line bass line in the bass clef. The harmonic progression is as follows:

Measure	Harmony
01	G: I
02	V
03	I ₆
04	I
05	I ₆
06	IV I ₆
07	I V ₆ I
08	V ₄ ⁶ ₃ ⁵ V I V ₅ ⁶ I V ₄ ⁶ ₇ ⁴ I

Figura 126 - M. J. Gomes. Missa Capela. *Agnus Dei*. Harmonia. c. 01-08

⁵¹ C. 03: oitavas paralelas (baixo e alto) conforme original.

CAPÍTULO III

Manoel José Gomes
Missa em Mi bemol Maior
(Missa)
1852

KYRIE
GLORIA

MISSA em MI BEMOL MAIOR

Missa *in Eb*¹

Missa²

Observações Gerais

A Missa em Mi bemol corresponde à peça de nº 80 do Catálogo de Manuscritos Musicais³ do Museu Carlos Gomes. Os manuscritos, dispostos em partes individuais, são datados de 1852, designados para a seguinte formação: coro a quatro vozes (SATB), cordas (violinos I e II, viola, violoncelo), uma flauta, duas clarinetas⁴, duas trompas⁵, um *piston* (trompete), trombone e *oficleide* (ou *basso*). As vozes estão escritas em claves antigas: soprano em clave de Dó na primeira linha, contralto em clave de Dó na terceira linha, tenor em clave de Dó na quarta linha e baixo em clave de Fá na quarta linha. A nomenclatura utilizada no manuscrito do baixo é *Baxa*⁶, conforme pode ser verificado no exemplo a seguir:

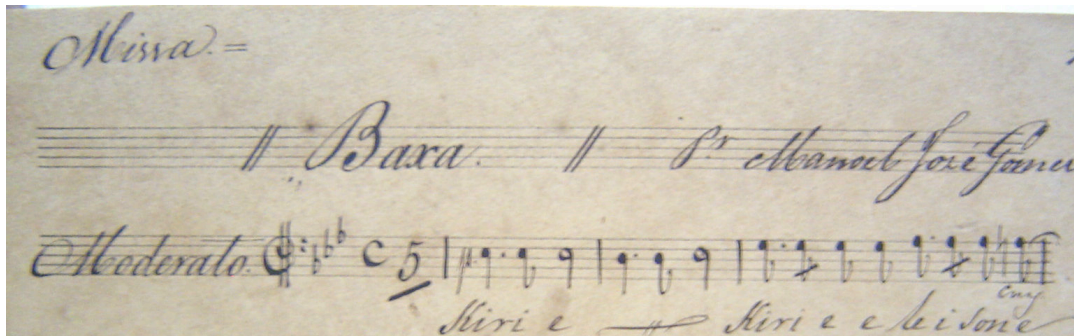


Figura 127 - Missa Mi b. Kyrie. Parte do Baixo. Nomenclatura *Baxa*

Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

As clarinetas⁷ estão escritas na mesma tonalidade dos demais instrumentos, não apresentando a transposição atualmente utilizada, para Si b ou Lá. As partes das Trompas⁸ e Trompete⁹ estão escritas sempre na tonalidade de Dó e há a indicação de mudança de instrumento a cada alteração de tonalidade. Estas indicações estão determinadas da seguinte forma:

- Trompas: em Mi b (*Kyrie*), em Ré (parte inicial do *Gloria*), em Dó (*Domine Deus*), em Ré (*Quoniam*), em Ré (*Cum Sancto Spiritu*).

¹ Nomenclatura adotada pela autora Lenita Nogueira no Catálogo de Manuscritos Musicais. In: NOGUEIRA, 1997, p. 83.

² Título original.

³ NOGUEIRA, 1997, p. 83

⁴ Clarinetas escritas na mesma parte.

⁵ Trompas escritas na mesma parte.

⁶ Esta nomenclatura é utilizada nas três missas.

⁷ Na transcrição realizada por esta autora, as clarinetas foram transpostas para si b.

⁸ Na transcrição realizada por esta autora, as trompas foram transpostas para fá.

⁹ Na transcrição realizada por esta autora, o trompete (*piston*) está em si b.

- Trompete: *in* Mi b (Kyrie), *in* Ré (parte inicial do *Gloria*), *Laudamus in* sol, *in* Mib (*Gratias*), *in* Dó (*Domine Deus*), *in* Sib (*Qui Tollis*), *in* Ré (*Quoniam*), *in* Ré (*Cum Sancto Spiritu*).

Nas Figuras 128 e 129, alguns exemplos destas indicações.



Figura 128 - Missa Mi b. Kyrie. Parte de Trompas. Indicação: Trompas em Mi b
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

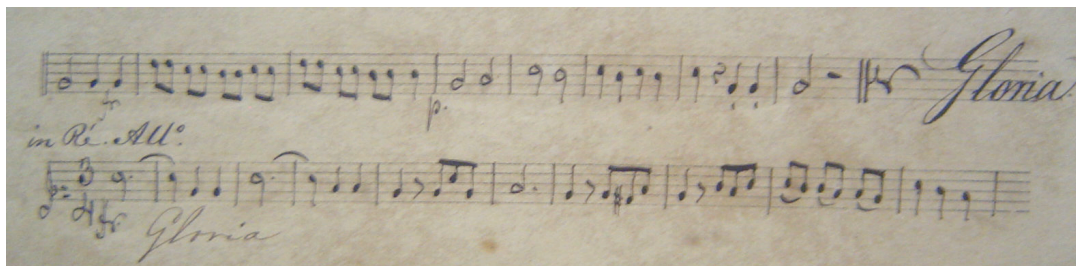


Figura 129 - Missa Mi b. Gloria. Parte de Piston (tpt). Indicação Piston in Ré
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

A data é escrita no final de cada parte, sempre acompanhada da expressão *Finis* e da assinatura do compositor. Na maioria das partes (flauta, clarineta, trompas, trombone, *oficleide*, soprano, alto, violino I, violino II e violoncelo) o nome do compositor é escrito por extenso¹⁰. Nas partes do tenor, baixo e viola consta só o sobrenome *Gomes*. Uma variação interessante é encontrada nas partes das clarinetas e das trompas, pois embora a data seja a mesma, há uma fração escrita entre os algarismos que indicam o ano da

¹⁰ Precedido pela preposição por.

composição. É possível que a fração seja referente ao mês de início e término da elaboração daquela parte. Vide Figuras 130 e 131.



Figura 130 - Missa Mi b. *Gloria*. Parte de Trompas. Detalhe data
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

Ao observarmos atentamente a data constante na parte das clarinetas, pode-se verificar que houve uma correção na indicação do ano (algarismo 2 em 52), conforme pode ser verificado no exemplo abaixo (Figura 131).



Figura 131 - Missa Mi b. *Gloria*. Parte de Clarineta. Detalhe data
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

Outra variação se refere ao termo *Finis*, que na parte da flauta é escrito em português (*Fim*) e na parte do *Piston* surge na expressão *Gratias Deo finivit*” (Graças a Deus terminei?), conforme pode ser verificado nos exemplos a seguir (Figuras 132 e 133).

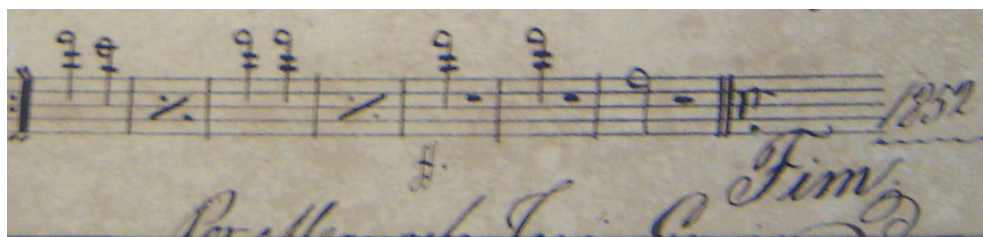


Figura 132 - Missa Mi b. *Gloria*. Parte de flauta. Expressão final
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

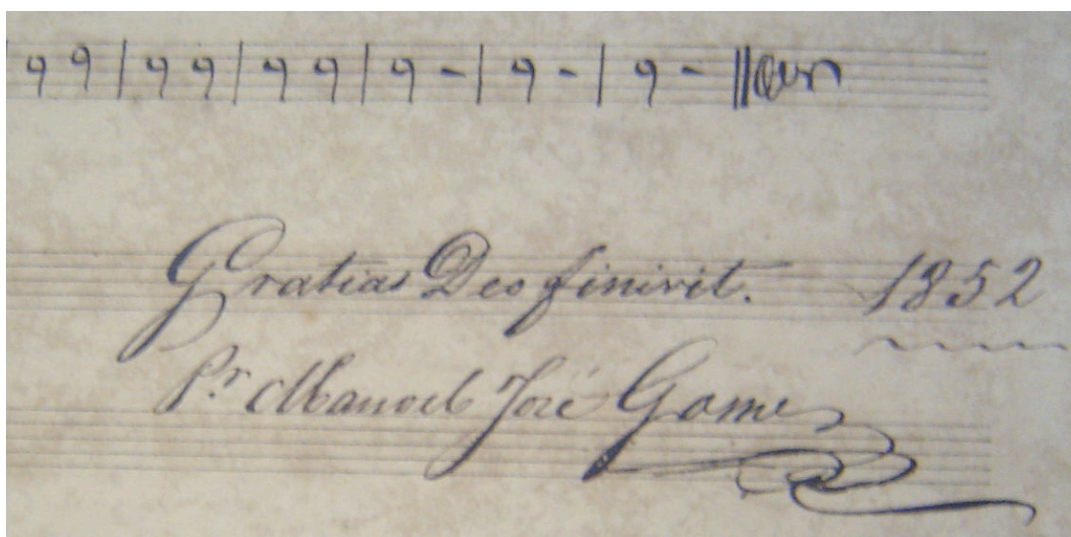


Figura 133 - Missa Mi b. *Gloria*. Parte de piston. Expressão final
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

Além da assinatura final, em todos os manuscritos desta Missa observa-se que o nome completo do compositor¹¹ é escrito também no início da parte (Vide Figuras 127 e 128). Este procedimento não é observado nas outras obras focalizadas neste trabalho.

I - Texto/Forma

A Missa em Mi b é uma *Missa Brevis*, pois apresenta somente o *Kyrie* (31 compassos) e o *Gloria* (593 compassos). A grande extensão do *Gloria* e a escrita musical bem elaborada, com linhas virtuosísticas para os diversos solistas vocais, aliada ao acréscimo de um trompete e duas trompas na orquestração e à utilização simultânea do trombone e *oficleide*,

¹¹ Precedido pela preposição por.

nos fornecem indícios de que a obra foi composta para uma ocasião festiva, ao contrário da Missa em Sol (CT Nogueira, nº 81) e da Missa de Capela (CT Nogueira, nº 82), cuja escrita musical parece mais adequada ao serviço litúrgico regular.

Do ponto de vista formal, a estrutura musical da Missa em Mi b, assim como as demais Missas deste trabalho, seguem a estrutura textual. Tanto o *Kyrie* como o *Gloria* são apresentados na forma ternária (*Kyrie* A-B-A¹ e *Gloria* A-B-C-C¹-B¹-A-A¹).

Na Figura 134, são apresentadas as partes desta Missa.

Missa <i>brevis</i>	Nº compasso	Tonalidade	Compasso	Andamento	Introdução nº compasso	Finalização orquestral ¹²
1. <i>Kyrie</i>	31	Mi b M	4 tempos	<i>Moderato</i>	c. 01-04	(D-T-T) c. 29-31
2. <i>Gloria</i>	593	Ré M ¹³	3 e 2 tempos	<i>Allegro/ Moderato</i>	c. 01-11	(D-T-T) C.587-593

Figura 134 - Missa Mi b. Missa *brevis*. Partes.

II - Orquestração/Textura

Ao compararmos a orquestração utilizada na Missa em Mi b com a da Missa em Sol¹⁴ (CT Nogueira, nº 81) e da Missa de Capela¹⁵ (CT Nogueira, nº 82) pode-se verificar que a Missa em Mi b apresenta uma formação instrumental mais complexa, com o acréscimo de alguns instrumentos e a utilização concomitante do trombone e do *oficleide*, com partes distintas para cada um destes instrumentos. Vide exemplos abaixo (Figuras 135 e 136).

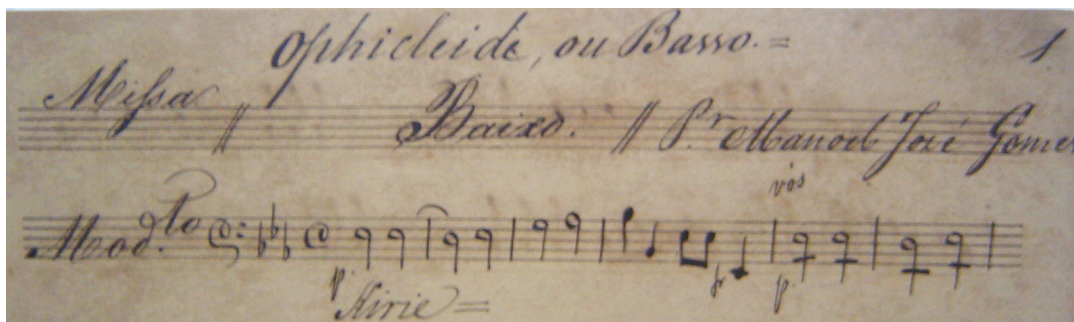


Figura 135 - Missa Mi b. *Kyrie*. Parte de *oficleide*.

Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

¹² No *Kyrie*, c.29-30, a finalização é feita tbém pelo coro (c/ repetição textual). Nos c. 30-31, a finalização é só orquestral. No *Gloria*, c. 587-589, a finalização é feita primeiramente pelo coro e orquestra e em seguida (c. 589-593) só pela orquestra.

¹³ Nos tópicos: tonalidade, compasso e andamento (*Gloria*) foram considerados os dados da primeira e última seção.

¹⁴ Flauta, clarineta I, clarineta II, trombone, violino I, violino II e baixo instrumental.

¹⁵ Clarineta I e II, trombone, violino I e II e violoncelo.

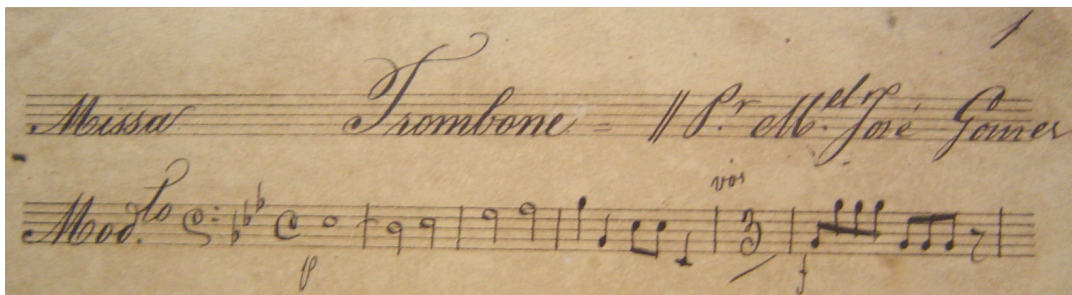


Figura 136 – Missa Mi b. Kyrie. Parte de trombone.
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

Outra variação apresentada nas três Missas se refere ao violoncelo, que na Missa em Sol tem sua parte destinada genericamente a um baixo instrumental, ficando a indicação do violoncelo a critério desta autora, enquanto na Missa em Mi b e na Missa de Capela, a indicação do violoncelo é determinada pelo compositor, conforme pode ser observado nas Figuras 137 e 138.



Figura 137 – Missa Sol. Kyrie. Parte de baixo instrumental.
Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.

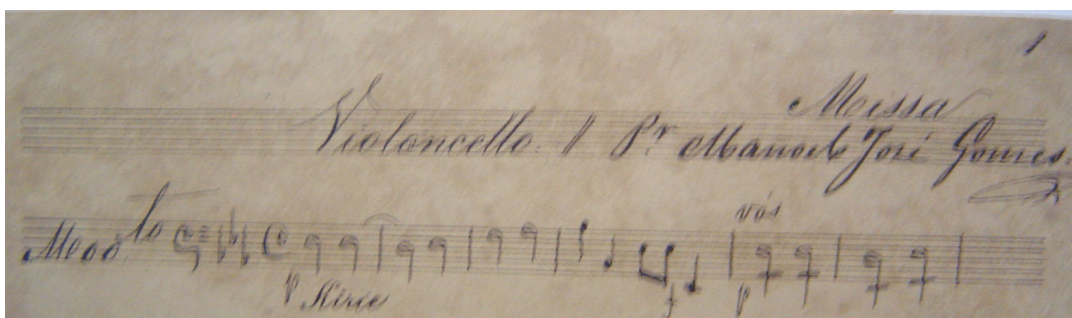


Figura 138 – Missa Mi b. Kyrie. Parte de violoncelo.
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

Durante o trabalho de transcrição, uma atenção especial foi dada à substituição do *oficleide*, por se tratar de um instrumento que não é mais utilizado. O primeiro procedimento adotado

foi substituí-lo pela tuba, instrumento indicado como seu substituto na formação orquestral atual¹⁶. Entretanto, à medida que a transcrição avançava, observou-se que o *oficleide* era escrito sempre em dobramento com o violoncelo na realização do baixo contínuo, enquanto a escrita da parte do trombone mantinha claramente a função de reforço harmônico, com muitos compassos de espera. A escrita ininterrupta do *oficleide*, aliada ao dobramento constante com o violoncelo, nos levaram a concluir que a substituição do *oficleide* pela tuba não seria adequada, pois as características sonoras deste instrumento não se adaptam a este tipo de execução e poderiam comprometer o equilíbrio da sonoridade do conjunto. Este posicionamento é reforçado por alguns autores¹⁷ ao mencionarem que as características timbrísticas do *oficleide* raramente são bem substituídas pela moderna tuba orquestral.

Uma pesquisa mais aprofundada sobre o *oficleide* nos forneceu algumas informações adicionais que nos possibilitaram a indicação de outro instrumento para substituí-lo. Tais informações são relatadas a seguir.

O *oficleide* foi inventado pelo francês Halary (Jean Hilaire Asté) em 1817 e patenteado por ele em 1821¹⁸. O termo vem do grego “*ophis*” (serpente) e “*kleis*” (tampa ou rolha). *Oficleide* foi a nomenclatura dada por Halary a uma grande família de instrumentos envolvidos em sua patente¹⁹. Somente o *oficleide baixo* era usado orquestralmente²⁰. Os antecessores deste instrumento pertenciam à família das serpentes²¹ (*serpent*), incluindo o antigo *serpentine*²² e uma grande variedade de serpentes verticais (*serpent-basson*; *basson russe*²³, entre outros) construídas em madeira²⁴. A invenção de Halary se espalhou pela Alemanha e Áustria e desencadeou uma profusão de instrumentos construídos com chaves, cujo número variava de oito²⁵ a doze²⁶. Enquanto a maior parte destes instrumentos era construída em metal, alguns eram construídos em madeira²⁷. O mecanismo de controle das chaves era dividido em dois grupos, arranjados para serem tocados com a mão esquerda acima da direita, como no fagote²⁸. Os fabricantes alemães raramente utilizavam a nomenclatura *oficleide*, mas *Bombardone*, um termo que faz conexão com o antigo *fagotto*, precursor do fagote²⁹.

A seguir são apresentadas duas ilustrações do instrumento (Figuras 139 e 140).

¹⁶ BAINES, A. *Brass Instruments: Their History and Development*. New York: Dover Publications, 1993, p. 204; MAR, N. Del. *Anatomy of the Orchestra*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987, p. 307-8 e 336; FORSYTH, C. *Orchestration*. New York: Dover Publications, 1982, p.175.

¹⁷ PEGGE, R. *et al.* In SADIE, S. (Ed). 2001, v.18, p.498; FORSYTH, C., 1982, p.175; MAR, N, 1987, p.335.

¹⁸ BAINES, A, 1993, p.198; SADIE, S., 2001, v.18, p.498.

¹⁹ PEGGE, R. *et al.* In SADIE, S. (Ed) 2001, v.18, p.498.

²⁰ MAR, N., 1987, p.335

²¹ conhecido no Brasil como serpentão.

²² conhecido no Brasil como serpentão.

²³ De acordo com o autor Forsyth, o *Russian Bassoon* e o *Bass Horn* são instrumentos de transição entre *Serpent* e o *Ophicleide*. Ainda segundo este autor, *Serpent* é um instrumento obsoleto da família das madeiras. In FORSYTH, N., 1982, p.172.

²⁴ BAINES, A, 1993, p.198

²⁵ Os instrumentos com onze chaves eram os mais comuns.

²⁶ BAINES, A, 1993, p.204

²⁷ . 1993, p.204; PEGGE, R. *et al.* In SADIE, S., 2001, v.18, p.498

²⁸ PEGGE, R. *et al.* In SADIE, S. (Ed), 2001, v.18, p.498

²⁹ BAINES, A, 1993, p.204

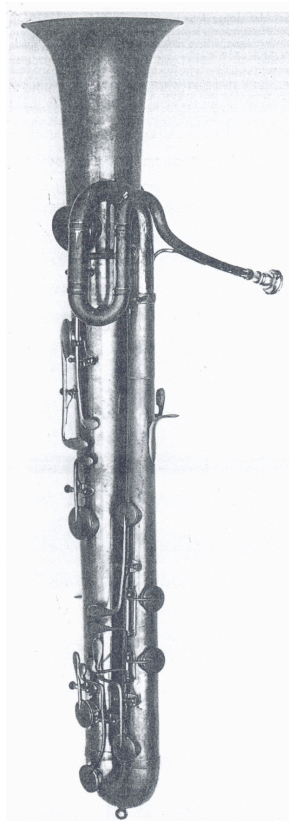


Fig. 139- *Oficleide* baixo

Fonte: Pegge In: Sadie (Ed), 2001, v.18, p. 499.

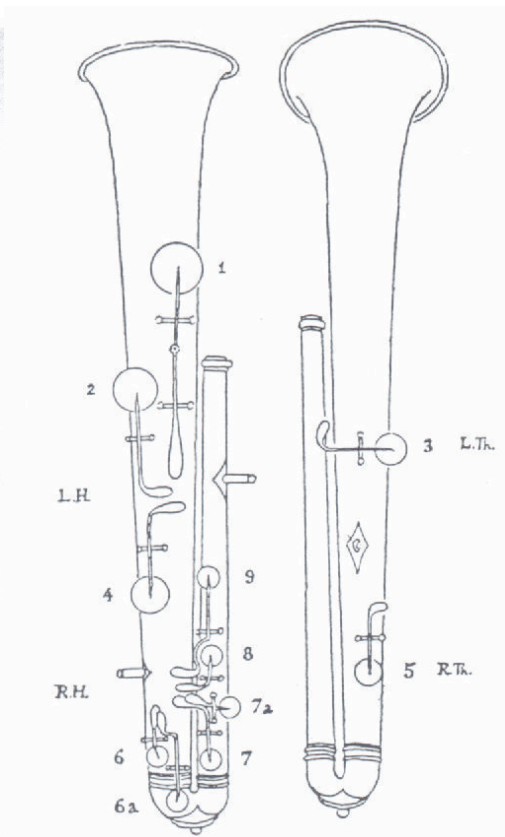


Fig. 140 - Sistema chaves do *oficleide* baixo

Fonte: Baines, 1993, p. 200.

Desta forma, com base nas informações acima descritas, e levando em consideração referências bibliográficas de diversos tratados de orquestração³⁰, que apontam o dobramento violoncelo e fagote com um padrão em obras orquestrais, particularmente em partes destinadas à realização do contínuo barroco, optou-se pela transcrição da parte do *oficleide* para o fagote. Duas informações adicionais corroboram para esta escolha. A primeira é dada por Baines³¹, ao mencionar que na primeira exibição³² da Abertura de *Sonho de uma Noite de Verão*, de Mendelssohn, a parte do *oficleide* foi realizada por um primitivo instrumento de madeira, nomeadas nas partes impressas por Cramer³³ em Londres e também na partitura autografada da Marcha Nupcial como *corno inglese di basso*, versão italiana do termo alemão *englisches Basshorn*. A outra informação é fornecida por Forsyth³⁴, ao afirmar que a intenção de Mendelssohn em passagens destinadas ao *oficleide*

³⁰ KENNAN, K. e GRANTHAM, D. *The Technique of Orchestration*, p.96; KORSAKOV, R. *Principles of Orchestration*, p. 58; FORSYTH, C., 1982, p. 433.

³¹ BAINES, A , 1993, p.204.

³² Realizada em uma cidade do norte da Alemanha.

³³ CRAMER, J. B. (Mannheim, 1771; Londres, 1858) compositor, pianista e editor inglês, de origem alemã. Editor de música desde 1805, criou em 1824 a editora musical que ainda leva seu nome. In SADIE, S. (Ed)., 2001, v. 06, p. 640.

³⁴ FORSYTH, C., 1982, p. 175.

na Abertura de Sonho de uma Noite de Verão, poderia ser melhor realizada se o contra-fagote fosse utilizado no lugar da tuba.

Outra hipótese a considerar é a omissão da linha destinada ao *oficleide*, pois como este instrumento apresenta a mesma escrita musical do violoncelo, sua omissão não implica em alterações na estrutura harmônica da obra. Porém, a opção desta autora pela substituição pelo fagote, leva em consideração a riqueza timbrística do dobramento fagote/violoncelo, que embora não seja idêntica à formação original *oficleide*/violoncelo, parece ser a que mais se aproxima da intenção do compositor.

III - Estrutura Harmônica

Em linhas gerais, observa-se que as tonalidades utilizadas pelo autor na composição das partes desta Missa são: Mi b M para o *Kyrie* e Ré M para o *Gloria*. Como o *Gloria* apresenta várias seções internas, surgem passagens em Sol M, dó m, Mi b M, Dó M, sol m, Sib M, Ré M e Lá M/m, conforme será demonstrado adiante.

A seguir, são expostas algumas considerações sobre cada uma das partes desta Missa.

Missa em Mi b M: *Kyrie*

Tonalidade: Mi b M

Compasso: quaternário

Número de compassos: 31

Andamento: *Moderato*

I - Texto/Forma

A divisão textual em três frases determina a forma musical ternária do *Kyrie*. Assim, nesta obra, as três seções estão dispostas da seguinte maneira (Figura 141):

1. <i>Kyrie</i>	nº compassos	tonalidade	compasso	andamento
1.1 <i>Kyrie eleison</i>	01-15	Mi b M/dóm	4 tempos	<i>Moderato</i>
1.2 <i>Christe eleison</i>	15-21	dó m/Sol M	4 tempos	<i>Moderato</i>
1.3 <i>Kyrie eleison</i>	22-31	Mi b M	4 tempos	<i>Moderato</i>

Figura 141 - M. J. Gomes - Missa Mi b. *Kyrie*. Divisão em seções.

Quando a primeira frase é repetida (terceira seção do *Kyrie*, c. 22-31) observa-se que a partir do compasso 24 há variações (melódica, rítmica, condução harmônica, textura) em relação ao tratamento musical da primeira seção, dando origem à forma ternária A-B-A¹.

II - Orquestração/Textura

Uma breve introdução instrumental (c. 01-04), prepara a entrada do coro que apresenta o texto numa textura homofônica e dinâmica em *piano*. Desde a introdução, a linha melódica dos violinos é caracterizada por ornamentos e por um ritmo em valores curtos (semicolcheias), enquanto os demais instrumentos realizam uma linha construída em

valores mais longos (predominantemente mínimas). O violoncelo, dobrado pelo fagote³⁵, desempenha sempre a função do contínuo barroco. Os compassos 10 a 12 (seqüência de Dominantes) são marcados por uma grande movimentação rítmica, com todos os instrumentos e vozes (com exceção do trompete) num mesmo desenho rítmico, apresentado alternadamente por dois grupos, na seguinte formação:

GRUPO 1: flauta, clarinetas, trompas e violinos.

GRUPO 2: coro (SATB), viola, trombone e contínuo (violoncelo e fagote).

The musical score for Figure 142 shows measures 10-12 of the Kyrie from M. J. Gomes's Missa Mi b. The score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and voices. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains staves for Flute (Fl), Clarinet I (Cl I), Clarinet II (Cl II), Bassoon (Fg), Cor I, Cor II, Trumpet (Tpt), Trombone (Tbn), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vlb). The second system contains staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vlb). The vocal parts have lyrics: 'le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son'. Dynamics include p (piano) and f (forte). The score is in 4/4 time, key of B-flat major, and measures 10-12.

Figura 142 - M. J. Gomes. Missa Mi b. Kyrie. Alternância Grupo 1 e 2 (c. 10-12)

³⁵ Originalmente *oficleide*

Esta alternância, realizada com a indicação da dinâmica *forte* e a repetição da palavra *eleison* pelo coro, só é interrompida no compasso 13, quando as quatro vozes, acompanhadas pelo *tutti* orquestral, irão articular o último *eleison* desta primeira seção. O início da segunda seção (*Christe eleison*) é marcado pela dinâmica em *piano* e pela diminuição da textura, com a omissão das clarinetas, trompas, trompete e trombone (3º t. do c. 15 até o compasso 18³⁶). O *Christe* é apresentado primeiramente pelo tenor (c. 15-16), sendo imitado por soprano (c. 16-17). A entrada de alto ocorre só no compasso 17 e a do baixo só no terceiro tempo do compasso 18, na articulação da palavra *eleison*. O *tutti* vocal e orquestral³⁷ e a indicação de uma dinâmica em *forte* marcam os três últimos compassos do *Christe eleison* (c.19-21). Os dois compassos iniciais da terceira seção (retorno do *Kyrie eleison*) apresentam o mesmo material temático, textura e harmonia do *Kyrie eleison* inicial, mas a partir do compasso 24 são introduzidas variações rítmicas, melódicas e harmônicas, num *tutti* vocal e orquestral marcado por figurações rítmicas pontuadas e curtas, desenhos melódicos construídos em notas repetidas e dinâmica em *forte*, tendo como suporte harmônico um pedal da Dominante de Mi b M ($V_4^6 \text{ } ^5_3$), conforme pode ser observado na Figura 143.

Do compasso 27 ao 30, observa-se a redução da textura orquestral, figurações rítmicas mais longas, dinâmica em *piano* e a manutenção da harmonia em Mi b M, estabelecendo um contraste com o *tutti* agitado do trecho anterior (vide Figura 143), concluindo a terceira e última seção do *Kyrie* numa atmosfera musical intimista e contida, em sintonia com o texto do *Kyrie*.

³⁶ Trompete *tacet* até c. 21 = final do *Christe*.

³⁷ Sem o trompete.

The image displays a musical score for a Kyrie, measures 24-26. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and voices. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The instruments listed on the left are Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl I), Clarinet in B-flat (Cl II), Bassoon (Fg), Cor Anglais I (Cor I), Cor Anglais II (Cor II), Trumpet (Tpt), Trombone (Tbn), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (VII), Violin II (VIII), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The vocal parts (S, A, T, B) have lyrics in Portuguese: "Ky - ri - e - e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son". The instrumental parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The vocal parts are written in a standard four-part setting, with the Soprano part having a melodic line and the other parts providing harmonic support.

Figura 143 – M. J. Gomes. Missa Mi b. *Kyrie*. Variações (c.24-26) e redução orq. (c.27)

III - Estrutura Harmônica

A estrutura harmônica do *Kyrie* é construída no campo tonal de Mi b M. A partir da entrada do coro, o contínuo (violoncelo e o fagote) realiza um desenho que conduz à Dominante, Si bemol M (c. 08-10), alcançada através de um cromatismo (baixo vocal e contínuo) que

passa pelo acorde de Fá M³⁸, que desempenha aqui a função de Dominante da Dominante (V/V), conforme Figura 144.

Figura 144 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Kyrie*. Cromatismo baixo

Do compasso 10 ao 12, observa-se a ocorrência de uma sequência de Dominantes (Si b M - Mi b M / Dó M - fá m)³⁹; (Ré M-Sol M / Sol M- dó m)⁴⁰ até atingir dó m (tônica relativa) no compasso 12 e realizar uma cadência completa nesta tonalidade nos compassos 13 a 15.

³⁸ V₅⁶ = acorde de sétima em 1ª inversão.

³⁹ Em Mi b (V-I, V/ii-ii)

⁴⁰ Em dó m (vii⁰ V-i)

A partir da segunda metade do compasso 13, o compositor, partindo da subdominante de dó m (iv = fá m), realiza um cromatismo no baixo e no contínuo, passando pela Dominante da Dominante (Ré M) para atingir a Dominante (Sol M) no compasso 14 e finalmente a tônica (dó m), no compasso 15. Vide Figura⁴¹ 145.

(10) (11) (12) (13) (14) (15)

SATB

Eb: V I V/ii ii c: vii⁰/V V i iv₆ vii⁰/V V vi i

Figura 145 - M. J. Gomes. Missa Mib. *Kyrie*. Harmonia c. 10-15

Desta forma, o compositor se mantém em dó menor na conclusão da primeira seção (*Kyrie eleison*) e no início da segunda (*Christe eleison*), finalizada no compasso 21, numa cadência à Dominante de dó m (Sol M). Do compasso 21 (final do *Christe*) para o compasso 22 (retorno ao *Kyrie*), o compositor faz uma passagem direta de Sol M (Dominante da tônica relativa, dó m) para Mi b M, tonalidade principal desta primeira parte da Missa, repetindo nos compassos 22 e 23 a mesma estrutura empregada nos compassos 05 e 06. No compasso 24, é realizada uma pequena variação, com a passagem pela tônica menor (mi b m) seguida por um pedal na Dominante, Si b M, que será sustentado pelo *tutti* vocal e instrumental (3º e 4º t do c. 24 até o c. 26), num pedal de Dominante (V₄ – V₃) até resolver na Tônica, Mi b, no compasso 27. Vide Figura 146.

(21) (22) (23) (24) (25) (26) (27)

SATB

Eb: V/vi I IV₄⁶ V₆ I i₆ V I

Figura 146 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Kyrie*. Harmonia c. 21-27

Os compassos 27 a 30 correspondem à cadência final do *Kyrie* em Mi b M. Esta cadência final é repetida pelo coro e orquestra nos compassos 29 e 30 e em seguida só pela orquestra.

⁴¹ Conforme original: c. 13-14 = 8ª paralela e c.15 = acorde s/ terça.

Missa em Mi b M: Gloria

Tonalidade: Ré M

Compasso: ternário

Número de compassos: 593

Andamento: *Allegro/Moderato*⁴²

I - Texto/Forma

Segundo os autores Jack Sage e Susana Friedmann⁴³,

o texto do Gloria se inicia com o Hino Angélico, com a passagem natalina de Lucas 2:14 (Gloria in excelsis Deo...) e continua com uma série de elementos diferentes que incluem uma série de louvores (Laudamus te...), invocações de aclamação (Domine Deus...), petições (...miserere nobis...) e uma Doxologia final (Quoniam...). A natureza do texto, entretanto, torna viável outras construções.

Segundo o autor Thomas Cullen⁴⁴, o *Gloria* pode ser dividido em sete seções:

- 1- Anunciação: *Gloria in excelsis...*,
- 2- Aclamações: *Laudamus te...*(são cinco aclamações),
- 3- Adoração a Deus: *Domine Deus...*,
- 4- Adoração a Cristo: *Domine Fili...*,
- 5- Súplicas ao Cordeiro: *Qui tollis...*,
- 6- Reverência à majestade de Cristo: *Quoniam...*
- 7- Exaltação ao Espírito Santo e Doxologia final: *Cum Sancto Spiritu*

A observação dos manuscritos do *Gloria* nos leva a concluir que o compositor o dividiu exatamente nestas sete seções. Como já foi dito em relação à Missa em Sol M, as seções são indicadas com barra dupla, mudanças de andamento e compasso, entre outras. As seções recebem um subtítulo, de acordo com as subdivisões do texto: *Laudamus*, *Gratias*, *Domine Deus*, *Qui Tollis*, *Quoniam* e *Cum Sancto* e a indicação *sollo*, *tercetto*, *tutti*, *tacet*. Vide Figuras 147 a 151.

⁴² Considerados o primeiro e último andamentos.

⁴³ SADIE, S. (Ed), 2001, v. 10, p.19

⁴⁴ CULLEN, T. L., 1983, p. 26 a 28.



Figura 147 - Missa Mi b. *Gloria*. Parte de flauta. Indicação *Laudamus*
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.



Figura 148 - Missa Mi b. *Gloria*. Parte de clarinetas. Indicação *Gratias*
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.



Figura 149 - Missa Mi b. *Gloria*. Parte de violino II. Indicação *Domine Deus*
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.



Figura 150 - Missa Mi b. *Gloria*. Parte de trombone. Indicação *Qui tollis* e *Quoniam*
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

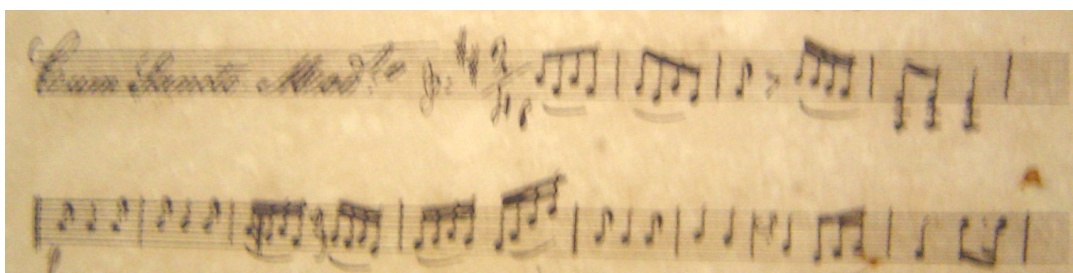


Figura 151 - Missa Mi b. *Gloria*. Parte de violino I. Indicação *Cum Sancto*
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

A seguir, as sete seções do *Gloria* são apresentadas na Figura 152.

2. Gloria	Nºcomp	Tonalidade	Compasso	Textura	Andamento	Introd/ nºcomp.	Finalização orq.⁴⁵
2.1 <i>Gloria in excelsis</i>	01-91	Ré M	3 tempos	coro/orq.	<i>Allegro</i>	01-11	(T) 88 -91
2.2 <i>Laudamus</i>	92-161	Sol M	2 tempos	solo sop./orq.	<i>Moderato</i>	92-100	(T) 159-161
2.3 <i>Gratias</i>	162 -227	dó m	2; 4; 2; 4 tempos	solo alto/orq	<i>Moderato; Andantino mosso; Moderato; Andantino</i>	162-164	(SD-D-T) 223-227
2.4 <i>Domine Deus</i>	228-333	Dó M	4 tempos	terceto/orq..	<i>Andantino</i>	228-241	(SD-D-T) 329-333
2.5 <i>Qui tollis</i>	334-403	sol m	2 tempos	solo sop/orq	<i>Larghetto</i>	334-338	(T) 401-403
2.6 <i>Quoniam</i>	404-453	Ré M	3 tempos	coro/orq	<i>Andantino</i>	404-406	(T) 452-453
2.7 <i>Cum Sancto Spiritu</i>	454-593	Ré M	2 tempos	coro/orq.	<i>Moderato</i>	454-457	(SD-D-T) 585-593

Figura 152 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria*. Divisão em seções.

⁴⁵ Na 1ª e última seção, a finalização é feita primeiramente pelo coro e orquestra e em seguida, só pela orquestra.

II - Orquestração/Textura

A grande extensão do *Gloria* e a ocorrência de diversas seções internas possibilitam a utilização de diferentes texturas. A primeira, sexta e sétima seções (*Gloria in excelsis*, *Quoniam* e *Cum Sancto Spiritu*) são reservadas ao *tutti* vocal e instrumental; a segunda e a quinta (*Laudamus* e *Qui tollis*) são destinadas a um soprano solista, a terceira (*Gratias*) é escrita para um contralto solista enquanto a quarta (*Domine Deus*) é reservada a um terceto solista (soprano, alto e baixo). Todas as seções apresentam uma introdução instrumental.

Nas seções reservadas aos solos e ao terceto vocal, o acompanhamento orquestral é geralmente destinado às cordas e madeiras (flauta e fagote⁴⁶). Durante todo o *Gloria*, o violoncelo, dobrado pelo fagote realiza o baixo contínuo.

III - Estrutura Harmônica

O *Gloria* é apresentado em Ré M. A primeira e as duas últimas seções estão estruturadas nesta tonalidade. Há, entretanto seções internas em Sol M, dó m, Dó M e sol m. A estrutura harmônica de cada seção será demonstrada no decorrer deste capítulo.

PRIMEIRA SEÇÃO: *Gloria in excelsis*

I - Texto/Forma

O texto da primeira seção é constituído pelo *Hino Angélico*, retirado da passagem bíblica registrada em Lucas 2:14. Na apresentação do texto, o compositor não mantém a tradição litúrgica⁴⁷ na qual o celebrante canta a primeira frase, *Gloria in excelsis Deo* e o coro responde com a segunda frase *Et in Terra pax hominibus bonae voluntatis*. Desta forma, o texto é apresentado integralmente pelo coro e a estrutura musical é organizada de acordo com a disposição das duas frases. A primeira frase é apresentada do compasso 12 ao 39 (A), logo após a introdução instrumental. A segunda se estende do compasso 42 ao 58 (B). A partir do compasso 60, o compositor repete a estrutura musical de A, mas utiliza as duas frases, dando origem a A¹, resultando na estrutura formal A-B-A¹. Vide Figura 153.

2.1 <i>Gloria in excelsis</i>	nº compassos	tonalidade	compasso	andamento
2.1.1 <i>Gloria in excelsis</i>	01-42	Ré M	3 tempos	<i>Allegro</i>
2.1.2 <i>Et in terra pax</i>	43-59	ré m	3 tempos	<i>Allegro</i>
2.1.3 <i>Gloria in excelsis Deo, et in...</i>	60-91	Ré M	3 tempos	<i>Allegro</i>

Figura 153 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Gloria in excelsis*. Seções.

⁴⁶ Originalmente *oficleide*

⁴⁷ O celebrante entoia a primeira frase, *Gloria in excelsis* em gregoriano e o coro continua com *Et in Terra pax*, que é como se inicia a maioria das partituras polifônicas. In: SADIE (Ed), 2001, v. 10, p.19.

II - Orquestração/Textura

Os onze compassos iniciais são reservados à introdução instrumental, quando as madeiras e trompete⁴⁸ anunciam a melodia (c. 01-04) que será entoada pelo soprano. Este desenho melódico será mantido por estes instrumentos (c. 12-15) enquanto soprano faz a imitação em figurações rítmicas mais curtas (diminuição), conforme pode ser observado na Figura 154.

Fl

Cl I

Tpt

S

ff Glo - ri - a

Glo - ri - a

Figura 154 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria*. Desenho melódico (c. 12-15)

A estrutura homofônica das vozes e o *tutti* orquestral caracterizam a textura desta seção. A entrada do coro ocorre no compasso 12, com as quatro vozes articulando a palavra *Gloria* em ritmos pontuados, separados por pausa. No compasso 25, há uma redução da formação vocal e instrumental, interrompendo a homofonia das vozes, através do duo⁴⁹ de soprano e tenor, acompanhado de flauta, cordas e contínuo. O baixo surge no compasso 28 e alto no compasso 32. O *tutti* (vocal e instrumental) é restabelecido no compasso 36, finalizando assim a parte A desta seção. Um arpejo descendente, realizado em *stacatto* pelos baixos⁵⁰, introduz a frase *et in terra pax*, dando início a B. O *tutti* vocal responde com *pax hominibus*. Através de uma seqüência melódica, repete-se a estrutura anterior (B/SATB, c.42-47)), desta vez com a alternância de orquestra e coro (c. 48-54), conforme pode ser verificado na Figura 129. A partir do compasso 60 observa-se a repetição do material utilizado nos compassos 12 a 24.

⁴⁸ Originalmente *piston*.

⁴⁹ As indicações *duo*, *solo* e *tutti* constantes dos manuscritos, podem ser interpretadas como a participação de solistas, ou, como parece mais coerente, como um guia que, nas partes individuais, orienta sobre a atuação de cada naipe, resultando em duo, solo ou *tutti* de naipes.

⁵⁰ Dobrado pelo contínuo.

III - Estrutura Harmônica

O *Gloria* é apresentado no campo tonal de Ré M. Uma cadência suspensiva na Dominante (c. 10-11) prepara a primeira entrada do coro (c. 12). Os compassos 25 ao 39 estão estruturados harmonicamente em Lá M (V = I). No compasso 39, o acorde de Lá M, vindo dos instrumentos, readquire sua função de Dominante (T = D ou I = V), preparando a cadência em Ré M. Entretanto, para surpresa do ouvinte, a cadência é concluída em ré m (c. 42), justamente no momento em que o baixo (vocal e instrumental) dá início à seção B. Ouve-se alguns compassos na Dominante (c. 44-47) com passagem por um acorde de 6ª germânica (5ª alterada no soprano), na função de Dominante da Dominante. A orquestra, valendo-se de uma seqüência melódica, realiza um arpejo descendente em Fá M e o *tutti* vocal responde (Vide Figura 155), cadenciando em Fá M (c.50-54).

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

6ª gr.

Figura 155 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria*. Harmonia. Início seção B. c. 42-50.

Observa-se assim, que a seção B (c.42-59) tem a harmonia estruturada na região de ré m e, através de Dominantes individuais (V^6_{5}/iv) e (V^6_{5}/V), o baixo⁵¹ realiza um desenho cromático ascendente (fã-fã#-sol-sol#-lá) e alcança Lá M (Dominante de ré m/M) para retornar a Ré M (c.60), conforme pode ser verificado no exemplo abaixo (Figura 156).

Figura 156 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria*. Dominantes individuais c. 55-60

A seguir (Figura 157), é apresentado um esquema do encadeamento harmônico⁵² dos compassos 42 ao 60.

⁵¹ Vocal e instrumental

⁵² No c. 46, a 5ª alterada (si b) está no soprano e não no baixo.. C. 48-49 e 59 – baixo = violoncello.

(42) (43) (44-45-46-47)(48) (49) (50-51-52-53-54)(55-56-57-58)(59) (60)

SATB

d: i _____ V__ 6ª gr V III _____ VI⁶₄ III V⁶₅/III V⁶₅/iv D: V⁶₅/V V _____ I

Figura 157 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria in excelsis*. Harmonia. c. 42-60

Do compasso 60 até o final desta seção (c.91), o compositor se mantém em Ré M, numa imitação à estrutura da primeira parte (A).

SEGUNDA SEÇÃO: *Laudamus te*

I - Texto/Forma

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te é o texto utilizado na composição da segunda seção. Do ponto de vista formal, esta seção pode ser dividida de acordo com as duas exposições do texto: a primeira (c. 92 ao 126) é iniciada na Tônica (Sol M) e finalizada na Dominante (Ré M) e a segunda (c.126-161) iniciada na Dominante e finalizada na Tônica. O *Laudamus* apresenta o mesmo contorno melódico nas duas exposições (Vide Figuras 158 e 159).

S

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

Figura 158 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Laudamus. 1ª exposição*

S

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

Figura 159 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Laudamus. 2ª exposição*

O *Benedicimus, Adoramus, Glorificamus* apresenta variações melódicas na segunda exposição, dando origem a A'.

(ances)(134135)(136-137-138-139-140-141-142-143) (144-145-146) (147-148-149-150-151-152)

Solo S
cordas

G: vii/IV IV₆ vii/IV IV ii₆ vii/V V₄⁶₃ 7 V⁷/IV IV vii I V___I V⁷ I ii₅⁶ V⁷/IV IV V₄⁶₃ I

Figura 161 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Laudamus*. Harmonia. ancs c. 134-152 (1º t)

TERCEIRA SEÇÃO: *Gratias*

I - Texto/Forma

O texto *Gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam* é estruturado musicalmente em quatro trechos (vide Figura 162), separados nos manuscritos por barra dupla e marcados por mudança de andamento e compasso.

2.3 <i>Gratias</i>	nº compassos	tonalidade	compasso	andamento
2.3.1 <i>Gratias agimus tibi</i>	162-172	dó m	2 tempos	<i>Moderato</i>
2.3.2 <i>Propter magnam gloriam tuam</i>	173-189	dó m/Mi b M	4 tempos	<i>Andantino mosso</i>
2.3.3 <i>Gratias agimus tibi</i>	190-198	Mi b M	2 tempos	<i>Moderato</i>
2.3.4 <i>Propter magnam gloriam tuam</i>	199-227	dó m	4 tempos	<i>Andantino</i>

Figura 162 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Gratias*

II - Orquestração/Textura

Esta terceira seção (c.162-227) é reservada a um contralto solista. A utilização de valores rítmicos mais longos e de linhas melódicas com pequena amplitude, aliados à predominância da tonalidade menor (dó m) e uma textura instrumental e vocal reduzida, conferem a esta seção um caráter contrastante em relação à movimentação rítmica e melódica exibida nos dois trechos anteriores. As trompas e o coro estão em pausa durante toda a seção e a utilização do trompete, trombone e clarinetas é restrita a poucos compassos, nos breves momentos de interrupção do solo vocal.

Os dez compassos do primeiro trecho da seção (c. 162-172) estão estruturados em compasso binário, andamento *Moderato* e são destinados ao texto *Gratias agimus tib*. Uma breve introdução instrumental (c. 162-164) prepara a entrada do solo vocal, articulado em notas longas com ornamentos e em *legato*, com acompanhamento de flauta e cordas. A flauta sempre dobra a melodia principal e as cordas apresentam o *baixo de Alberti* realizado

em uníssono pelos violinos enquanto a viola e o violoncelo realizam notas repetidas, num desenho rítmico entrecortado por pausas, como pode ser verificado na Figura 163.

VI I

VI II

Vla

Vlc

p *f*

p *f*

p *f*

Figura 163 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Gratias.* Acompanhamento cordas

O acompanhamento repetitivo das cordas é enriquecido com o contraste da dinâmica *p* e *f* (c. 165-170), conforme exemplo abaixo (Figura 164).

VI I

VI II

Vla

Vlc

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Figura 164 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Gratias.* Contraste dinâmica.

O segundo trecho (c. 173-189), reservado ao texto *Propter magnam gloriam tuam*, é marcado pela mudança para compasso quaternário, andamento *Andantino mosso* e apresentação do solo de contralto em valores rítmicos mais curtos, com a manutenção do mesmo acompanhamento realizado por viola e violoncelo no trecho anterior, enquanto os violinos apresentam uma variação do acompanhamento apresentado anteriormente, como pode ser verificado na Figura 165.

The image shows a musical score for four string parts: Violins I (VI I), Violins II (VI II), Viola (Vla), and Cello (Vlc). The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The Violins I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Viola and Cello parts play a pattern of quarter notes. The dynamic marking 'p' (piano) is indicated for all parts.

Figura 165 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Gratias*. Variação acompanhamento cordas.

No terceiro trecho (c.190-198) observa-se a imitação da estrutura musical e do texto do primeiro, com duas pequenas variações: omissão dos dois compassos de introdução instrumental e alteração da tonalidade, de dó m (1º trecho) para Mi b M, com a repetição da fundamental (pedal na tônica) por viola e violoncelo.

O quarto trecho (c. 199-227) apresenta a mesma estrutura musical e textual do segundo trecho, com algumas alterações. A melodia principal entoada pelo contralto solista é enriquecida com notas de passagem e *appogiaturas*. Uma breve interrupção do solo vocal dá lugar ao solo da clarineta (c. 205 a 209).

III - Estrutura Harmônica

A terceira seção está estruturada harmonicamente em dó m, com passagens internas na relativa, Mi b M. O baixo de Alberti (violinos) é utilizado no primeiro e terceiro trechos da seção.

No primeiro trecho, a alteração do acorde da tônica dó m para Dó M (c.170- 2ª parte) quebra a seqüência harmônica (i- iv⁶₄ – V⁷) repetida desde o início da seção (Vide Figura 163). Dó Maior tem aqui a função de Dominante da Subdominante (V/iv), rapidamente resolvido na subdominante em primeira inversão (fá m) que imediatamente será alterado

para assumir a função de Dominante de Dominante (c. 171- 2ª parte) e finalmente cadenciar na Dominante, no último compasso deste trecho (c. 172), numa suspensão que irá se resolver no início do próximo segmento, conforme pode ser verificado na Figura 168.

Embora o segundo trecho (c.173-189) se inicie em dó m, irá finalizar estruturado harmonicamente na Tônica relativa, Mi b M. Este procedimento é realizado através de um acorde pivô, Lá b M (VI₆ de dó m e IV₆ de Mi b; VI= IV) resultando em uma cadência (IV⁶- V⁶₅- I) na nova Tônica, Mi b M (c. 178-179).

Lá b M

Figura 166 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Gratias. Acorde pivô (Lá b M).* c. 178-179

Nos compassos 181-182, repetindo um padrão harmônico já utilizado anteriormente (c. 55-58, 68-71, 134-137) o compositor concede à Tônica, Mi b, a função temporária de Dominante da Subdominante (V⁷/IV) e passando pela Dominante da Dominante ($\cancel{V}/\cancel{V}$ = Fá M), no compasso 184, chega à Dominante (c.185) para, através do encaminhamento harmônico V⁶₄ ⁵₃ - I (c. 187-188) concluir finalmente na Tônica, Mi b, no compasso 188, com a reafirmação orquestral da cadência (c.188-189).

No terceiro trecho (c. 190-198) a harmonia está estruturada em Mi b M, mas o compositor conduz a harmonia para uma cadência final em Sol M (Dominante de dó m). Assim, a partir do compasso 195, ele utiliza Sol M como uma Dominante individual, com resolução no compasso seguinte (V/vi – vi), e, ao atingir Lá b M (IV), altera uma nota deste acorde, fazendo soar um acorde de Ré M⁵⁶, que aqui funciona como Dominante da Dominante de dó m, para finalmente cadenciar na Dominante no último compasso deste trecho (c. 198). Vide Figura 166. Observa-se aqui (c. 197-199) uma repetição dos mesmos acordes

⁵⁶ Ré M s/ fundamental c/ 7ª e 5ª alterada (meio-tom abaixo) no baixo = acorde de 6ª Italiana (c.197). Ré M s/ fund. c/ 7ª, 9ª e 5ª alterada (meio-tom abaixo) no baixo = 6ª germânica (c. 171)

utilizados no final do primeiro e início do segundo trecho (c. 171-173), conforme exemplo abaixo.

Figure 167 is a musical score for measures 197-199 of the Gloria. It features five staves: A (Soprano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The vocal part (A) has lyrics: "a - gi - mus ti - si Prop - ter". The instrumental parts include various rhythmic patterns and dynamics. The score is marked with a 6^a it. (6th measure).

6^a it.
Figura 167 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria* c. 197-199

Figure 168 is a musical score for measures 170-173 of the Gloria. It features four staves: VI I (Violin I), VI II (Violin II), Vla. (Viola), and Vlc. (Violoncello). The violin parts (VI I and VI II) have dynamics marked as *p* (piano) and *f* (forte). The viola and cello parts (Vla. and Vlc.) have dynamics marked as *p* (piano). The score is marked with a 6^a germ. (6th measure).

6^a germ.
Figura 168 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Grátias*. c. 170-173

A harmonia do quarto trecho (c. 199-227) se inicia em dó m, mas passa rapidamente para Mi b M (c. 201) e através de uma seqüência de Dominantes⁵⁷: Dó M - Dominante individual (V/ii- ii₆) no c. 202; Si b M – Dominante (V- I₆) no c. 203 e Dominante da Dominante (V/V – V) na anacruse do c.205), a primeira frase de contralto é finalizada numa cadência suspensiva à Dominante. Vide Figura 169.

Alto

glo-ri-am prop-ter mag-nam mag-nam glo-riam mag-nam glo - ri - am tu-am

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Figura 169 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Gratias.* c. 201-205

O solo de clarineta conduz à resolução da cadência e através de um breve interlúdio instrumental, com a imitação da linha de alto pela clarineta, (c. 206-209) chega-se à Dominante (c. 209), que prepara a segunda entrada do solo vocal (anacruse do c. 210). Nos compassos seguintes (c. 210-218) a harmonia se mantém na região tonal de Mi b M (V-I- V/ii-ii - V/III-I- IV-ii- V_{6/4} 5/3- I – V/ii- ii- V- I) até que no compasso 218 (3º tempo), o compositor utiliza um acorde diminuto⁵⁸, resolvendo em Lá b, acorde pivô (IV em Mi b e VI em dó m) para o retorno a dó m, tonalidade na qual conclui o solo de contralto (c. 220-223) e os compassos finais (orquestra) desta seção (c. 223-227). Vide exemplo abaixo⁵⁹ (Figura 170).

⁵⁷ Dominante s/ fundam. (D) c/ 7ª e 9ª.

⁵⁸ É o mesmo acorde utilizado no c. 181 – 3ª

⁵⁹ Encadeamento harmônico de cordas e solo de alto. Compasso 221-222, 8ª paralela cf. original

(210) (211) (212) (213) (214) (215) (216) (217) (218) (219) (220) (221) (222) (223)

Solo A
cordas

Eb: V^7 I V^7/ii V^7/iii i_6 ii_6 $V^6_{4\ 5\ 3}$ I V^7/ii ii V^7 I vii^0/iv ii_6 vi V/vi vi
 c: vii^0/vi iv_6 i V i

Figura 170 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Gratias*. Harmonia. c. 210-223

QUARTA SEÇÃO: *Domine Deus*

I - Texto/Forma

Na seção do *Domine Deus* (228-333), reservada a um trio solista (soprano, alto e baixo), o compositor reserva cada parte do texto a um dos solistas. Desta forma, cada voz repete sempre o mesmo texto, independente de se tratar de um solo, dueto ou terceto (vide Figura 171). O soprano canta a primeira parte do texto, a invocação a Deus Pai (*Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens*). O contralto, a invocação ao Deus Filho (*Domine Fili unigenite Jesu Christe*), e o baixo dá continuidade à invocação ao Deus Filho (*Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris*). Este padrão de tratamento do texto será mantido durante toda a seção.

Soprano

Do-mi-ne De-us Rex coe - les - tis De-us Pa - ter om-ni-po-tens Do-mine

Alto

Do-mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni-te Je - su Je - su Je-suChris - te Do-mine

Baixo

Do-mi-ne De-us Ag - nus De - i Fi-lius Pa - tris

Figura 171 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Domine Deus. Texto*

II - Orquestração/Textura

A seção do *Domine Deus* se inicia com uma introdução instrumental em *tutti*, com flauta, trompete e violinos (e depois clarineta e trompete) anunciando o tema a ser apresentado pelo soprano solista. As vozes solistas (S, A e B) não iniciam o canto juntas, Assim, o tema

é exposto primeiramente pelo soprano (c.242-251), depois por contralto (c.252-260) e finalmente pelo baixo (260-267). Vide exemplos abaixo (Figuras 172 e 173).

Figure 172 is a musical score for a solo soprano part. The score is written in common time (C) and features a soprano line (S) and instrumental parts for Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The lyrics are: "Do-mi - ne Do-mi - ne De-us Rex coeles - ti De - us Pa-ter Deus Pa-ter om-ni-po-tens De-us". The soprano part includes a trill (tr) on the final note. The instrumental parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment.

Figura 172 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Domine Deus*. Solo soprano c 242-248.

Figure 173 is a musical score for a solo alto part. The score is written in common time (C) and features an alto line (A) and instrumental parts for Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The lyrics are: "Do-mi - ne Fi-li u-ni-ge - nite Je - su Je - su Chris - te Je - su". The alto part includes a trill (tr) on the final note. The instrumental parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment.

Figura 173 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Domine Deus*. Solo contralto c 252-257.

B

VI I

VI II

Vla

Vlc

Domine Deus Agnus Dei Filius Patris Agnus Dei Filius Filius Pa - tris

Figura 174 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Domine Deus*. Solo baixo c 260-267.

Do compasso 267 ao 271 há a alternância entre o duo soprano/contralto e o baixo, até que a partir do compasso 272, as três vozes finalmente soam simultâneas. No acompanhamento das cordas (c. 233-236 e 242-260), observa-se uma repetição da mesma estrutura utilizada na seção anterior (c.173-187, 199-219). A volta do solo do baixo (c. 296) tem dobramento de flauta e acompanhamento de cordas, numa estrutura que mescla elementos já utilizados anteriormente (c. 233-236, 242-260 e 261-264). Dos compassos 311 a 318 observa-se uma textura contrapontística para as vozes, com a apresentação da melodia por contralto e a imitação de soprano e baixo (Vide Figura 171). A alternância entre o duo soprano/alto e baixo volta a ser utilizada a partir do compasso 318 até que as vozes soam simultaneamente para a conclusão da seção (c. 329). Os cinco últimos compassos (c.329-333) são reservados ao *tutti* orquestral.

III - Estrutura Harmônica

O *Domine Deus* mantém o mesmo compasso e andamento do trecho anterior, mas a tonalidade muda de dó m para Dó M. A introdução apresenta uma cadência na Dominante (c. 232) e é finalizada numa cadência na Tônica (c. 241).

A exposição do tema de soprano é feita na Tônica (Vide Figura 172) enquanto o solo de alto (c. 252-260) está na Dominante (Vide Figura 173).

A partir do solo de alto, observa-se que a harmonia irá se manter por vários compassos (c. 260-295) na região tonal de Sol M⁶⁰, que assume a função de Tônica temporária. Desta forma, a entrada do baixo no c. 260-267 (Vide Figura 174), a alternância do duo⁶¹ e baixo (c. 267-271) e grande parte do terceto (c. 272-295) estão escritos nesta tonalidade. Nos compassos 284 e 285 observa-se um pedal de Dominante, com rápida passagem pela tônica menor e um acorde diminuto (vii/ii). Vide exemplo abaixo (Figura 175). Nos compassos 286 e 287 observa-se um acorde diminuto com sétima na função de Dominante da Dominante (Vide Figura 175). Observa-se também uma seqüência melódica no dueto de soprano e contralto (c. 267- 285) enquanto o baixo repete (c. 268-271) a mesma figuração rítmica e melódica na Tônica (Sol M) e Dominante (Ré M). Nos compassos 279-283 é a vez do baixo apresentar uma seqüência melódica e harmônica.

A partir do compasso 296, com o retorno do solo do baixo, nota-se o restabelecimento de Dó M como Tônica, confirmado pela cadência do compasso 309-310. Do compasso 305 ao 310, ouve-se em Dó M a mesma estrutura utilizada em Sol M (c. 284-291), conforme pode ser verificado nos exemplos abaixo (Figuras 175 e 176).

The musical score for Figure 175 shows measures 284-287. The vocal parts (Soprano, Alto, Bass) and instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) are all in common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: S: Domine De - us Rex coeles - tis De - us Pa - ter om - ni - potens; A: Domine De - us u - ni - ge - nite Je - su Chris - te Je - su Chris - te; B: Ag - nus De - - - i Fi - li - us Pa - tris.

Figura 175 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Domine Deus*. c 284-287.

⁶⁰ D = T.

⁶¹ Soprano e contralto.

S
Domine Deus Rex coelestis Deus Pater Paternus

A
Domine Deus unigeniti Jesus Jesus

B
Pater Agnus Dei Filius Filius

VII
Violin I

VII
Violin II

Vla
Viola

Vlc
Violoncello

Figura 176 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Domine Deus*. c 305-308

Neste trecho o compositor utiliza dois acordes diminutos, um no compasso 307 (3º tempo) na função de Dominante da Dominante⁶² e o outro no compasso seguinte, como Dominante (Vide Figura 176). Nos compassos de estrutura contrapontística das vozes (c.311-318) é repetido um procedimento harmônico já utilizado anteriormente, que consiste na mudança de função do acorde de Tônica para Dominante da Subdominante. Para finalizar esta seção, o compositor repete em Dó M, c. 318-329, a mesma estrutura apresentada em Sol M (c. 267- 293).

A seguir o encadeamento harmônico⁶³ dos compassos 319 a 329, quando se observa a utilização de dois acordes com Sexta Italiana⁶⁴ (6ª it.) na função de Dominante da Dominante, o primeiro na região de ré menor (c. 322) e o outro em Dó M (c.323). Vide Figura 177.

⁶² Este procedimento é repetido no c. 316 (3º t).

⁶³ Encadeamento harmônico de cordas e trio solista (S, A, B).

⁶⁴ Dominante s/ fundamental c/ sétima e quinta alterada (meio-tom abaixo) no Baixo.

(319-320-321-322) (323) (324) (325) (326) (327-328)(329)

SAB
cordas

C: I V ⁷ I
d: iv₆ 6^ait V vii i iv₆ 6^ait V vii I IV₆ V₄⁶ ₄⁶ ₄⁵ I IV V₄⁶ ₄⁵ I

Figura 177 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Domine Deus*. Harmonia c. 319-329 (1º t)

Os cinco compassos finais (c. 329-333) são reservados ao *tutti* orquestral, confirmando a cadência já realizada (c.329) pelo terceto vocal e instrumentos.

QUINTA SEÇÃO: *Qui Tollis*

I - Texto/Forma

A quinta seção do *Gloria*, *Qui tollis* (c.334-403) é escrita para soprano (ou tenor) solista, em tonalidade sol menor, compasso binário e andamento *Larghetto*. No manuscrito do soprano, há a seguinte indicação: *Sollo = p.a Tiple, ou Tenor*, conforme pode ser verificado no exemplo abaixo (Figura 178).

Figura 178 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Qui Tollis*. Parte de Soprano. Manuscrito. Indicação *Sollo*

Em relação ao texto, observa-se que o compositor não o utiliza integralmente, pois o trecho *Qui tollis peccata mundi, Suscipe deprecationem nostram* é omitido. Este procedimento não é usual para este compositor e reforça a hipótese de que o *Gloria* da Missa em Mi b não tenha sido composto com uma função litúrgica.

O texto é estruturado musicalmente em duas seções, conforme Figura 179.

2.5 <i>Qui tollis</i>	nº compassos	tonalidade	compasso	andamento
2.5.1 <i>Qui tollis peccata mundi...</i>	331-356	sol m	2 tempos	<i>Larghetto</i>
2.5.2 <i>Qui sedes ad dexteram Patris...</i>	356-403	sol m	2 tempos	<i>Larghetto</i>

Figura 179 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Qui tollis*. Divisão em seções.

O primeiro trecho é reservado ao *Qui tollis peccata mundi, Miserere nobis* (c. 331-356) e é melodicamente caracterizado por um intervalo inicial de 5ª justa ascendente (Vide Figura 180) enquanto o segundo é reservado ao *Qui sedes ad dexteram Patris, Miserere nobis* (c.356-403), caracterizada melodicamente por um arpejo descendente, conforme pode ser verificado na Figura 181.

The musical score for the Soprano part of 'Qui tollis peccata mundi' is presented. It features a solo soprano line with lyrics: 'Qui tol - - - - - lis pec - ca - ta pe - ca - ta mun - di mi -'. The score is accompanied by instrumental parts for Flute (Fl), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The tempo is Larghetto. Dynamics include piano (p) and accents.

Figura 180 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Solo soprano. Qui tollis peccata mundi*. c 338-343

do solo de soprano, a melodia principal é conduzida por uma clarineta solista (c. 347-356), concluindo assim o primeiro trecho desta seção. O segundo trecho irá apresentar duas vezes a frase *Qui tollis...* A primeira (c. 356-369) se caracteriza pela alternância de soprano e clarineta na apresentação do solo (dobrado pela flauta e acompanhado por notas pontuadas e pausas nas cordas, trombone e fagote, criando suspensões), conforme pode ser observado na Figura 181. A alternância é interrompida quando o solo é continuado por soprano que conclui a frase num desenho cromático descendente (c. 364), conforme Figura 182.

The musical score for Figure 182 is arranged in six staves. The Soprano (S) staff is the central focus, showing a descending chromatic line with the lyrics "re - re mi - se - re - - - re no - - - bis". The Flute (Fl) staff has a melodic line with a trill (tr) and a piano (p) dynamic. The Violin I (VI I) and Violin II (VI II) staves have a similar melodic line with a piano (p) dynamic. The Viola (Vla) and Violoncello (Vlc) staves provide a harmonic foundation with a piano (p) dynamic. The score is in 4/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamics.

Figura 182 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria*. Solo soprano. Finalização da frase com cromatismos.

A repetição da frase *Qui tollis..* será realizada pelo soprano do compasso 369 em diante, apresentada primeiramente em Si b M (tR), concluindo com cadência à Dominante, Fá M no compasso 384. O *miserere nobis* será repetido, desta vez com harmonia estruturada em sol m.

III - Estrutura Harmônica

A harmonia desta seção está estruturada em sol menor. O ritmo harmônico lento é compensado pela movimentação melódica e rítmica da voz solista (c. 341-347), conforme pode ser verificado na Figura 183.

The musical score for Figure 183 is a page from a manuscript by M. J. Gomes. It features a solo voice part (Soprano) and instrumental accompaniment. The solo voice part is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat major). It contains a melodic line with triplets and sextuplets. The instrumental accompaniment consists of four staves: Violins I and II, Viola, and Cello. The Violins I and II parts are written in a treble clef with a key signature of two flats. The Viola and Cello parts are written in a bass clef with a key signature of two flats. The Viola part features a rhythmic pattern of eighth notes, while the Cello part features a more complex melodic line. The score is divided into four measures, with the solo voice part entering in the second measure.

Figura 183 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria*. Movimentação voz solista

O acompanhamento (c.357-360) realizado pelas cordas, trombone e fagote para a linha solista (soprano e clarineta) é estruturado num encadeamento muito utilizado pelo compositor: Dominante da subdominante - subdominante - Dominante - tônica ($vii^0/iv - iv_6 - V^7 - i$), conforme pode ser observado na Figura 181.

Do compasso 366 ao 391 a harmonia está estruturada em Si b M (tR de sol m). Este trecho, que corresponde à segunda apresentação da frase *Qui tollis...*, apresenta um pedal em Fá M, Dominante de Si b (c. 378-381). Alguns compassos adiante, uma seqüência harmônica (Fá M e sol m) anuncia o retorno à tônica, sol m (Vide Figura 184)⁶⁵ e o compositor, valendo-se dos mesmos recursos rítmicos e melódicos (quíalteras em seqüência melódica) utilizados anteriormente para alcançar Si b M (c. 368-369), conduz a harmonia em sol m e passando pela Dominante da Dominante (c. 393 – 2º t) e Dominante (c. 394-395), conclui esta seção com uma cadência autêntica perfeita, c. 396- 397, conforme Figura 185.

⁶⁵ Figuras 184 e 185: encadeamento harmônico de cordas e soprano solo.

Solo S
cordas

(369) (370) (371-372) (373-374) (375-376-377-378-379-380) (381-382) (383-384) (385) (386) (387)

Bb: I V⁷/IV V/ii ii V⁷ I V vii⁰/V vii⁰ I vii⁰/V V I vi vi=i

Figura 184 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Qui tollis*. Harmonia. c. 366-387.

Solo S
cordas

(388) (389)(390) (391)(392) (393) (394) (395) (396) (397)

g: V/iv vii/iv iv V/III vii/III III₆ iv i₆ vii⁰/V vii vii⁰ V⁷ i iv V⁶₄⁷ i

Figura 185 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Qui tollis*. Harmonia. c. 388-397 (1º t).

Nos três últimos compassos (c. 401-403), ouve-se a reafirmação instrumental do acorde de tônica.

Observa-se nesta seção, a ocorrência do acorde diminuto nos seguintes compassos: 344, 357, 361, 393 e 394, nas funções de Dominante de Dominante, Dominante da subdominante e Dominante. Vide exemplo do c. 357 (Dominante da subdominante) na Figura 181.

SEXTA SEÇÃO: *Quoniam*

A próxima seção do *Gloria*, *Quoniam* (c. 404-453), é escrita em Ré M, compasso ternário e andamento *Andantino*. O retorno do coro é indicado nas partes vocais, conforme exemplo abaixo (Figura 186).



Figura 186 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria*. Parte de Baixo. Manuscrito. Indicação *Tutti*

Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

No manuscrito do tenor há uma observação interessante, escrita entre as indicações *Qui Tollis tacet* e *Depois Segue Quoniam*, que diz o seguinte: “*Ora forte tanto, Passe, passe, passe, pare-se que...*”. Ao contrário da indicação encontrada nas partes das Clarinetas da Missa em Sol que parece ter sido escrita por outra pessoa, a caligrafia aqui parece ser do copista e talvez possa ser interpretada como uma recomendação ao naipe, pois o mesmo permanece em pausa por muito tempo (desde o início do “*Laudamus*” – c. 92 até o final do “*Qui Tollis*” – c. 403).

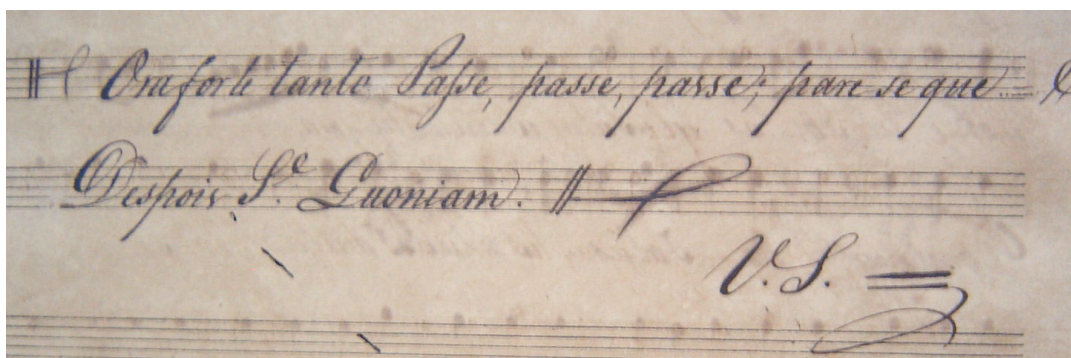


Figura 187 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria*. Parte de Tenor. Manuscrito. Recomendação copista

Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

I - Texto/Forma

O texto *Quoniam Tu solus Sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe* é apresentado integralmente pelo coro por duas vezes, resultando na forma musical A-A¹. Na

primeira apresentação do texto (c. 404⁶⁶- 429), o compositor inverte a ordem das duas frases iniciais, começando com *Quoniam Tu solus Dominus*. Ao realizar a segunda apresentação, (A¹= c. 429 - 453⁶⁷), o compositor utiliza elementos musicais de A e dispõe o texto na ordem original. Vide Figura 188.

2.6 <i>Quoniam</i>	nº compassos	tonalidade	compasso	andamento
2.6.1 <i>Quoniam Tu solus Dominus</i>	404- 429	Ré M/ Lá M/m	3 tempos	<i>Andantino</i>
2.6.2 <i>Quoniam Tu solus Sanctus</i>	429-453	Lá M/ré m/M	3 tempos	<i>Andantino</i>

Figura 188 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Quoniam*. Divisão em seções.

A estrutura musical do *Quoniam* (c.404-453) é muito semelhante a da primeira seção *Gloria in excelsis* (c.01-91). Ambas as seções estão em compasso ternário, a textura predominante é o *tutti* vocal e instrumental, o campo harmônico, estruturado em Ré M, apresenta encadeamentos muito semelhantes, com passagens em Lá M (V) e ré m (i). O contorno melódico e a figuração rítmica apresentados pelo coro são os mesmos⁶⁸ ou apresentam pequenas variações, conforme pode ser observado nos dois exemplos a seguir (Figuras 189 e 190).

The musical score for the choir of 'Gloria in excelsis' (c. 12-19) by M. J. Gomes is presented for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 3/4 time, key of D major (two sharps), and marked 'ff' (fortissimo). The lyrics are 'Glo-ri-a Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o glori-a'. The notation shows the vocal lines with notes and rests, and the lyrics are written below each staff.

Figura 189 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Gloria in excelsis*. Coro (c. 12-19)

⁶⁶ C. 404 - 406 = introdução orquestral.

⁶⁷ C. 453 = finalização orquestral.

⁶⁸ O compasso inicial do coro tem exatamente a mesma estrutura musical nas duas seções.

S
f Quo-ni-am Tu so-lus Tu so-lus Do-mi-nus

A
f Quo-ni-am Tu so-lus Tu so-lus Do-mi-nus

T
f Quo-ni-am Tu so-lus Tu so-lus Do-mi-nus

B
f Quo-ni-am Tu so-lus Tu so-lus Do-mi-nus

Figura 190 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Quoniam*. Coro

II - Orquestração/Textura

Como a primeira seção (*Gloria in excelsis*), o *Quoniam* é caracterizado pela ausência de solos e predominância do *tutti* vocal e orquestral. Os três compassos iniciais são reservados à introdução instrumental, preparando a entrada homofônica das vozes, mantida praticamente em toda a seção. Há dois trechos nos quais se ouve uma breve interrupção do *tutti*: na entrada do naipe⁶⁹ dos tenores, acompanhado por soprano/alto e orquestra reduzida⁷⁰ (ancs. c. 417 - ancs.c.421) e na imitação deste trecho: entrada dos baixos, acompanhada por tenor/alto e orquestra reduzida⁷¹ (ancs. c. 437 – ancs c. 441).

III - Estrutura Harmônica

A harmonia desta seção está estruturada em Ré M. Na parte A, a primeira frase (*Quoniam Tu solus Dominus*, c.407-411) está em Ré M (T) enquanto a segunda (*Quoniam Tu solus Sanctus*, c.412-416) está em Lá M (D). No compasso 416, o compositor faz uma cadência na Dominante da Dominante, preparando a entrada dos tenores, que articulam um desenho melódico caracterizado pela repetição da nota mi⁷², estruturado harmonicamente em Lá M, que deixará temporariamente a função de Dominante para assumir a função de Tônica. A partir do compasso 421 (ancs) até o compasso 425, o compositor utiliza uma sucessão de

⁶⁹ O solo de naipe é indicado no manuscrito pelo termo *Soli* = solos

⁷⁰ Clarinetas *tacet* (ancs.c.417- ancs c.421) e metais *tacet* (ancs. c.417- 430)

⁷¹ Cls. e metais *tacet* (ancs. c. 437 – ancs c. 441)

⁷² Dobrado pela flauta.

Dominantes, numa seqüência melódica e harmônica que se inicia e é finalizada na Dominante de Lá M. Vide exemplo abaixo⁷³ (Figura 191).

SATB

(ancs) (421) (422) (423) (424) (425)

A: V I E: V⁷/V V V⁶₅ I V⁶₄ ⁵₃ V

Figura 191 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Quoniam.* Harmonia. c. 421-425

Nos quatro compassos seguintes (c. 426 – 429) a harmonia é apresentada na tônica menor, lá m, conforme Figura 192. A mudança para o modo menor é restrita ao texto *Jesu Christe* e é acompanhada pela redução da textura instrumental (clarinetas e metais *tacet*), pelo contraste dinâmico⁷⁴ e marca a finalização da parte A.

⁷³ No c. 422, a 7ª do acorde está em VI II.

⁷⁴ P (c. 426-429) em oposição ao *f* (c.420-425; c.429-436)

Soprano
 Alto
 Tenor
 Baixo
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Violoncello

p Je - su Je - su Chris - - - te

p Je - su Je - su Chris - - - te

p Je - su Je - su Chris - - - te

p

p

p

p

a: i₆ vii⁰/III V ⁶₄ 7 i

Figura 192 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Quoniam*. lá m (c. 426-429)

Quando se ouve novamente Lá M (ancs c. 430), dando início a A¹, a função não é de Tônica, mas de Dominante. Observa-se assim, que na parte A¹, as duas frases iniciais são apresentadas na Dominante. A partir do compasso 437 (ancs) há uma imitação do material apresentado nos compassos 417 a 429, mas o centro tonal não é Lá M (com variante lá m, c. 426-429), mas Ré M (com variante ré m). Ao contrário do trecho em lá m, os compassos inicialmente estruturados em ré m (c. 448-449), são cadenciados em Ré Maior (c. 450-453), tonalidade que finaliza a seção. Vide Figura 193.



Soprano
p Je - su Je - su Chris - te

Alto
p Je - su Je - su Chris - te

Tenor
p Je - su Je - su Chris - te

Baixo
p

Violino I
p

Violino II
p

Viola
p

Violoncello
p

d (i₆ vii⁰₇/III V ⁶₄ 7 I)

Figura 193 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Quoniam*. ré m/Ré M (c. 448-453)

SÉTIMA SEÇÃO: *Cum Sancto Spiritu*

I - Texto/Forma

A última seção do *Gloria, Cum Sancto Spiritu*, está escrita em Ré M, compasso binário e andamento *Moderato*. Esta seção pode ser subdividida em duas seções (A-B), separadas nos manuscritos por barra dupla. Na primeira (c.454-475) o texto *Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris, Amen* é apresentado homofonicamente pelo coro a quatro vozes. A segunda (B) é indicada nos manuscritos com o termo *fuga*. Vide Figura 194.

2.7 <i>Cum Sancto Spiritu</i>	nº compassos	tonalidade	compasso	andamento
2.7.1 <i>Cum Sancto Spiritu</i>	454-474	Ré M	2 tempos	<i>Moderato</i>
2.7.2 <i>Cum Sancto Spiritu</i> (Fuga)	475-593	Ré M	2 tempos	<i>Moderato</i>

Figura 194 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Cum Sancto Spiritu*. Divisão em seções.

II - Orquestração/Textura

Uma breve introdução instrumental (c. 454-457) dá início à seção A, com uma melodia pontuada pelas clarinetas que conduz à entrada homofônica das vozes.

A abertura da fuga, tecnicamente denominada de exposição, tem início quando o baixo anuncia na Tônica, Ré M (c.475) o sujeito (tema principal da fuga), num desenho melódico na escala de Ré M, que se inicia descendentemente por graus conjuntos e finaliza no quinto grau da escala (Dominante) conforme pode ser observado no exemplo abaixo (Figura 195).



Figura 195 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Cum Sancto Spiritu*. Sujeito da fuga

A resposta⁷⁵ (imitação do sujeito na Dominante) é realizada pelo contralto, enquanto o contrasujeito⁷⁶ é cantado pelo baixo (c. 481-487).

Figura 196 - M. J. Gomes – Missa Mi b. *Gloria. Cum Sancto Spiritu*. Resposta (alto) e contrasujeito (baixo).

A próxima entrada do sujeito é realizada pelo tenor e o contrasujeito é realizado pelo contralto (c. 487-493). A entrada seguinte (sujeito) é realizada pelo baixo com uma pequena variação rítmica. O contrasujeito é cantado pelo tenor (na Tônica), enquanto contralto, seguindo o padrão da estrutura da fuga, canta uma terceira melodia, contraponto para baixo e tenor (c. 493- 499). Vide Figura 197.

⁷⁵ Resposta: numa exposição de fuga, uma entrada do tema no intervalo de uma 4ª ou 5ª do sujeito ou tema principal. In SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 669.

⁷⁶ Contrasujeito ou contratema: em fuga, um tema secundário contraposto ao sujeito ou tema. In SADIE, S., 1994, p.219.

S
 A
 T
 B

Cursando Spiri-tuin Glo-ri-a De-i Pa-tris A - men A - men

Finalmente o sujeito da fuga é apresentado pelo soprano (c. 499-505) enquanto o contrasujeito é realizado pelo baixo, conforme pode ser verificado na Figura 197 (três últimos compassos). O desenvolvimento da fuga se inicia no compasso 505 com seqüências melódicas e rítmicas em cada uma das quatro vozes. Ouve-se a resposta ao sujeito pelo baixo (c. 515-521) e o contrasujeito no soprano e, em seguida, as vozes voltam a estruturar-se em seqüência (c.521-529). A seqüência de soprano e contralto é apresentada em contraponto de ritmos complementares. Vide Figura 198.

A seqüência realizada por soprano e alto é dobrada pelos violinos, enquanto a dos baixos é dobrada pelo violoncelo e apoiada pelo trombone, que repete as notas principais do desenho melódico do baixo, numa seqüência de quintas que reforça a condução harmônica do trecho. No compasso 530, ouve-se a entrada do sujeito no soprano (contrasujeito no baixo). Segue-se outro trecho de seqüência (c.536-546). Observa-se assim, que até o final da obra, o compositor alterna os trechos de exposição do sujeito/contrasujeito, destinado à apresentação integral da frase *Cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris, Amen* com trechos seqüenciais, geralmente reservados à repetição da palavra *Amen*. Na re-exposição o sujeito é apresentado pelo baixo (contrasujeito em contralto) nos compassos 546 a 552, seguido por um trecho seqüencial, realizado pelas quatro vozes. A última entrada do sujeito (c.562), apresentada pelo baixo (contrasujeito em contralto) dá início a uma *coda*, separada nos manuscritos por barra dupla e pela indicação *mais movido*.

No manuscrito do soprano, a escrita da fuga apresenta dezesseis compassos a menos, o que dificultou bastante o trabalho de transcrição. Uma observação detalhada dos manuscritos do coro (principalmente de S, A e B) permitiu a constatação que os compassos 546 a 552 são idênticos aos compassos 562 a 568. Esta repetição nos permitiu supor um equívoco do copista na omissão dos compassos 546 a 552 na parte de soprano. Conseqüentemente esta falha levou à supressão dos compassos 553 a 561, deduzidos por esta autora a partir do padrão de dobramento realizado nos violinos.

III - Estrutura Harmônica

Na seção A, a harmonia se mantém em Ré M, sendo finalizada com uma cadência suspensiva à Dominante (c. 467-474), preparando o início da seção B (fuga), último trecho da composição, também estruturado em Ré M. A seção B se caracteriza por vários trechos estruturados em seqüência harmônica. A primeira seqüência (505-514) é finalizada com uma cadência à Dominante (c. 514-515). A próxima seqüência (521-528) apresenta uma sucessão de quintas (re-sol, dó-fá, si-mi-lá-ré) estruturada na região tonal de Ré M, com uma cadência na Tônica (c. 528-530) que encerra o trecho seqüencial e conduz a próxima entrada do sujeito, cantado pelo soprano (c. 530-536). Outro trecho seqüencial é ouvido a partir do compasso 536 (2º t), finalizado com uma cadência autêntica perfeita em Ré M nos compassos 545-546. A re-exposição, iniciada no compasso 546 (sujeito no baixo, contrasujeito no contralto) é finalizada com uma cadência suspensiva na Dominante no compasso 552. Em seguida ouve-se outro trecho seqüencial, construído em sucessões de Dominantes (c. 553-562), separadas por pausas, finalizando em uma cadência na Tônica que prepara a *coda* (última entrada do sujeito, baixo, c. 562) e o último trecho seqüencial da obra (2º t do c. 568 ao 583). Os últimos compassos são reservados à confirmação da cadência em Ré M, primeiramente pelo coro e orquestra (c.585-589) e em seguida só pela orquestra (c. 589-593).

No exemplo abaixo (Figura 199), o encadeamento harmônico⁷⁷ da seqüência apresentada nos compassos 553 a 562.

⁷⁷ Coro.

(553) (554) (555) (556) (557) (558) (559) (560) (561) (562)

SATB

D: V/IV IV V/V V V/vi vi IV V₆ I V⁴ 3 I

Figura 199 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Cum Sancto Spiritu*. Harmonia. c. 553-562

CAPÍTULO IV

**Observações analíticas comuns
às três Missas.**

No último capítulo deste trabalho serão relacionadas algumas observações comuns às três Missas, tendo em vista os parâmetros utilizados nas considerações analíticas de cada uma.

Observações Gerais

Os manuscritos da Coleção Manoel José Gomes pertencentes ao Museu Carlos Gomes de Campinas utilizados neste estudo estão muito bem conservados. Dispostos em partes cavadas datadas, apresentam uma caligrafia de alta cultura gráfica¹ e uma escrita musical fluente, com poucos erros e rasuras. A data (indicação do ano) é escrita no final de cada parte, sempre acompanhada da expressão *Finis* e da assinatura *Gomes*. Uma exceção é verificada nos originais de soprano e contralto da Missa de Capela que não apresentam data, só a assinatura e a indicação *Finis*. A maioria das partes da Missa em Mi b e algumas partes da Missa em Sol e da Missa de Capela são assinadas por extenso, precedidas da preposição *por*². Na Missa em Mi b, o nome do compositor aparece duas vezes: no início e final das partes. Todas as Missas são escritas para coro a quatro vozes (SATB) e orquestra. A nomenclatura *baxa* para o baixo vocal, a utilização de claves antigas para as vozes, a escrita em parte única e sem transposição para as clarinetas é observada nas três peças. A instrumentação comum às três missas compreende: sopros - clarinetas I e II e trombone; cordas - violinos I e II e violoncelo³. Esta é a orquestração utilizada na Missa de Capela. Na Missa em Sol, há o acréscimo de uma flauta. Na Missa em Mi b são acrescentados flauta, trompas I e II, *piston* (trompete), *oficleide* (fagote) e viola. As partes das duas trompas, dispostas em parte única e do *piston* (trompete) são escritas sempre em Dó Maior com a indicação de mudança de instrumento a cada alteração de tonalidade.

Entre os manuscritos da Missa de Capela há uma capa na qual se lê: *Missa e Credo de Capela por M^o Manoel José Gomes De Sant'Anna Gomes*. O título *Missa de Capela*⁴ é repetido no cabeçalho de cada parte, logo após a designação vocal/instrumental. As outras Missas não possuem capa. Os títulos originais das Missas em Sol M e Mi b M são colocados no cabeçalho de cada parte e se restringem ao termo *Missa*, acompanhado da designação instrumental ou vocal e no caso da Missa em Mi b M, da indicação *por Manoel José Gomes*.

A seguir, a nomenclatura original das partes cavadas de cada Missa:

Missa em Sol M (Missa) - data dos manuscritos 1854

Flauta

Clarinetas

Trombone, ou ophicleide

Soprano

Altus

¹ Vide nota nº 24, Capítulo I, p.17.

² Por Manoel José Gomes.

³ Na Missa em Sol M a indicação é realizada genericamente a um baixo instrumental.

⁴ Na capa o título é apresentado como *Missa e Credo de Capela* e no início de cada parte somente como *Missa de Capela*. Há variações de ortografia: *capela* e *capella*.

Tenor
Baixa
Violino 1º
Violino 2º
Baixo

Missa de Capela (Missa de Capela) - data dos manuscritos 1853

Clarinetas
Trombone
Soprano
Altus
Tenor
Baixa
Violino 1º
Violino 2º
Violoncello

Missa em Mi b M (Missa) - data dos manuscritos 1852

Flauta
Clarinetas
Ophicleide, ou Basso. Baixo
Trompas em Mi b
Pistom
Trombone
Soprano
Altus
Tenor
Baixa
Violino 1º
Violino 2º
Viola
Violoncello

Apesar da ausência de uma partitura, as diferenças encontradas entre as partes são poucas, em geral restritas às variações na indicação de andamentos e marcação de acidentes ocorrentes quando a modulação ocorre sem mudança de armadura de clave. Quando há diferenças, geralmente há um andamento ou tonalidade predominante entre as partes⁵. A exceção ocorre no *Credo* da Missa em Sol, quando entre as seis mudanças de andamento indicadas, duas apresentam diferentes marcações: no trecho inicial (*Patrem Omnipotentem*) o andamento indicado é *Andantino* para flauta, clarinetas e violinos e *Allegretto* para trombone, coro e violoncelo. Na segunda seção (*Et incarnatus*, c. 62) a indicação é *Moderato* para o primeiro grupo⁶ citado e *Andante* para o segundo. Embora sejam

⁵ Na transcrição, adotou-se a indicação predominante. As exceções são apontadas em notas de rodapé.

⁶ Na parte das clarinetas não há indicação de andamento, só a marcação *tacet*.

andamentos muito próximos, durante o trabalho de transcrição foi necessário optar por um deles. A opção desta autora foi para o andamento indicado para o coro e contínuo⁷.

As seções internas de cada parte das Missas são sempre indicadas nos manuscritos com um subtítulo, de acordo com as divisões do texto. Vide Figuras 201 a 203.

A seguir são relacionadas algumas indicações encontradas nos originais:

vos – indicação nas partes instrumentais para entrada do coro ou solista vocal. Vide Figuras 202 e 208.

tutti ou *tuti*, *solo*, *sollo* ou *solli*.

*Finis*⁸ – indicando a conclusão de cada parte cavada.

mais – o termo parece se referir à alteração de andamento. É utilizado, por exemplo, na fuga final (*Coda*) da Missa Mi b (*Gloria*) e no trecho do *Hosanna* (*Sanctus* / *Benedictus*) da Missa em Sol M.

Tacet (calado) - utilizado principalmente nas partes das clarinetas, trompas e trompete.

Benedictus serve am^{ma} muzica, *Benedictus pela m^{ma} muzica*, *Benedictus serve am^{ma} Solfa* – expressões para indicar que a música do *Benedictus* é a mesma do *Sanctus* (Missa em Sol e Missa de Capela).

Segue ou *Segue logo*, *Volti subito*, *Volti Presto* – escrito por extenso ou abreviado.

Abaixo, alguns exemplos destas indicações (Figuras 200 a 203).



Figura 200 - Missa Sol. *Credo*. Parte de Alto. Indicação abreviada *Segue* e *Volte Súbito*.

Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.

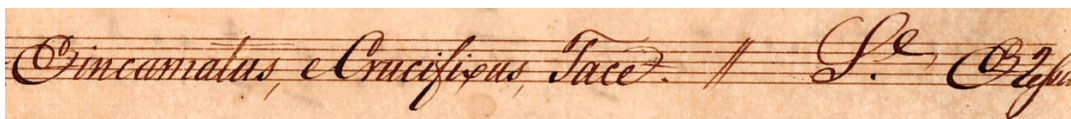


Figura 201 - Missa de Capela. *Credo*. Parte de trombone. Indicação *Tacet* e *Segue*.

Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo de Capela*. Manuscritos do MCG

⁷ O andamento do primeiro grupo é indicado em nota de rodapé.

⁸ Na parte da flauta (Missa Mi b M), a indicação é *Fim*.



Figura 202 - Missa Mi b. *Gloria*. Parte de ophicleide. Indicação *Segue Fuga. V. Presto.*
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

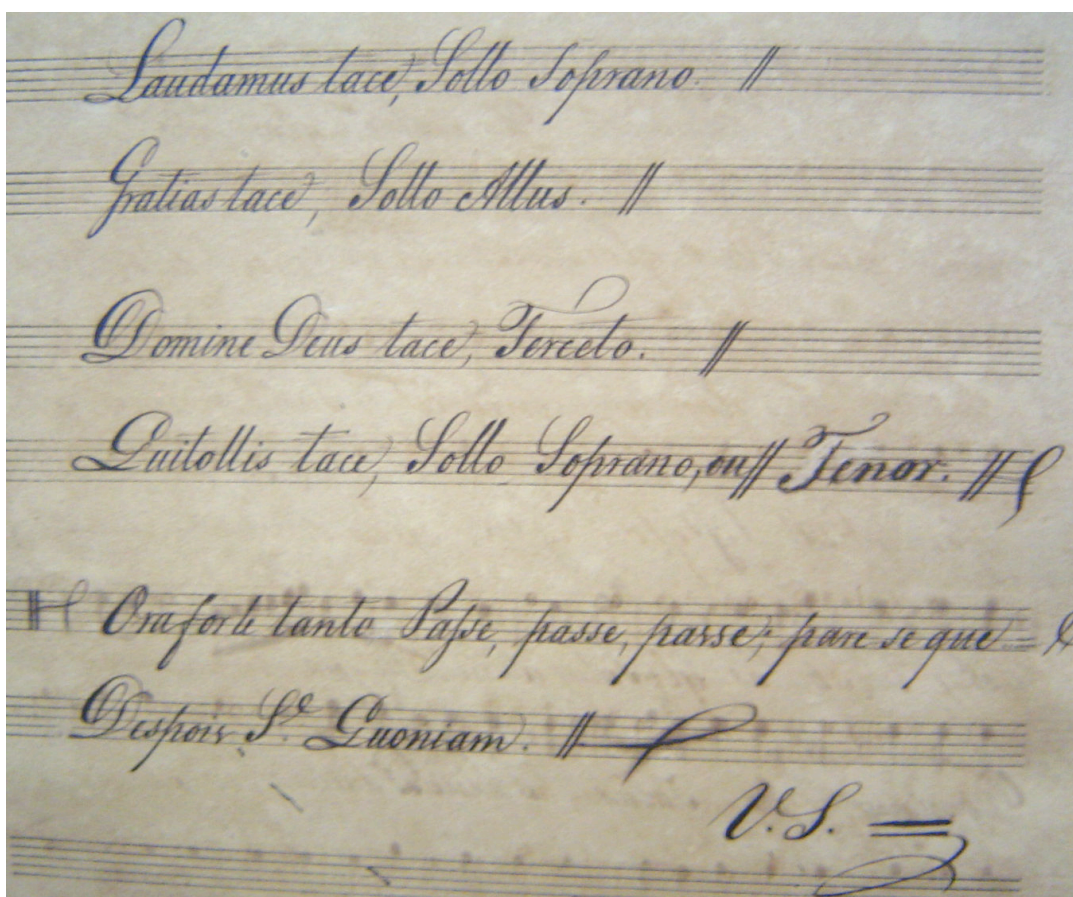


Figura 203 - Missa Mi b. *Gloria*. Parte de tenor. Indicações seções, *tacet*, *sollo*, advertência.
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

As repetições de palavras do texto são indicadas com um sinal, conforme exemplificado na figura abaixo (Fig. 204) nas palavras *Sanctus* e *gloria*.



Figura 204 - Missa de Capela. *Sanctus*. Parte de Alto. Sinal p/ repetições do texto

Fonte: Gomes, M. J. Missa e Credo de Capela. Manuscritos do MCG

Andamentos

Os andamentos mais utilizados pelo compositor são *Andante*, *Moderato*, *Andantino*, *Allegro* e *Allegretto*. Andamentos lentos como o *Larghetto* e *Adagio* são pouco utilizados. O *Larghetto* só é utilizado no *Gloria* (*Qui tollis*) da Missa Mi b. O *Adagio* é empregado somente nos compassos finais de seções do *Gloria* e do *Credo* da Missa de Capela. Na Missa em Sol há a indicação para *Moderato* nos compassos finais de várias partes ou seções. Uma comparação entre as alterações momentâneas para *Moderato* na Missa em Sol e para *Adagio* na Missa de Capela evidencia algumas semelhanças neste procedimento. Compare as Figuras 205 e 206.

Missa Sol M	<i>Moderato</i> nº compasso	Observações sobre o trecho e texto	Andamento anterior
<i>Credo</i>	c.59-61 c.150-151	Final da 1ª seção (<i>coelis</i>) Final da 4ª seção (<i>mortuorum</i>)	<i>Allegretto</i> <i>Allegro</i>
<i>Sanctus/Benedictus</i>	c.17-18	Final do <i>Hosanna</i> (<i>in excelsis</i>)	<i>Andante</i> (mais movido)
<i>Agnus Dei</i>	c.23-24	Final do <i>Agnus Dei</i> (<i>nobis pacem</i>)	<i>Andante</i>

Figura 205 - M. J. Gomes. Missa em Sol. Mudança p/ *Moderato* no final da parte ou seção.

Missa de Capela	<i>Adagio</i> nº compasso	Observações sobre trecho e texto	Andamento anterior
<i>Gloria</i>	c.89-91	Final da 2ª seção (<i>Jesu Christe</i>)	<i>Allegretto</i>
<i>Credo</i>	c.29-30 c. 90-91	Final da 1ª seção (<i>de coelis</i>) Final da 4ª seção (<i>mortuorum</i>)	<i>Allegretto</i> <i>Allegro</i>

Figura 206 - M. J. Gomes. Missa de Capela. Mudança p/ *Adagio* no final da seção.

No *Credo* das duas Missas a alteração de andamento ocorre sempre no final da primeira e quarta seção. O texto utilizado nestes compassos também é o mesmo: *coelis* e *mortuorum*. A observação dos textos utilizados nas demais partes (*Sanctus/Benedictus* e *Agnus Dei* da

Missa em Sol e *Gloria* da Missa de Capela) leva-nos a concluir que tais mudanças de andamento são um recurso agógico (*ritenuto*) pra ressaltar palavras de importante significação no texto (*Jesu Christe, coelis*), pra enfatizar a repetição textual (*de coelis* e *in excelsis*) e para finalizar a seção ou parte da Missa.

As indicações de andamento geralmente estão abreviadas e são relacionadas no tópico *Abreviaturas*.

Dinâmica

Nota-se nas Missas a ausência de nuances de dinâmica. Assim, as indicações dinâmicas intermediárias entre o piano (*p*) e forte (*f*) não são utilizadas pelo compositor, que se concentra em indicações de contraste entre *piano* e *forte*. Os contrastes dinâmicos são empregados com frequência pelo compositor como um recurso musical para intensificar o sentido do texto. A indicação de fortíssimo (*ff*) é observada algumas vezes, geralmente reservada aos *tutti* instrumentais que finalizam uma seção e com menor frequência, a iniciam. As indicações de *crescendo* (*cresc.*) ocorrem pouquíssimas vezes e em geral coincidem com um desenho cromático de um ou mais instrumentos ou vozes. Vide Figuras 207 a 209.

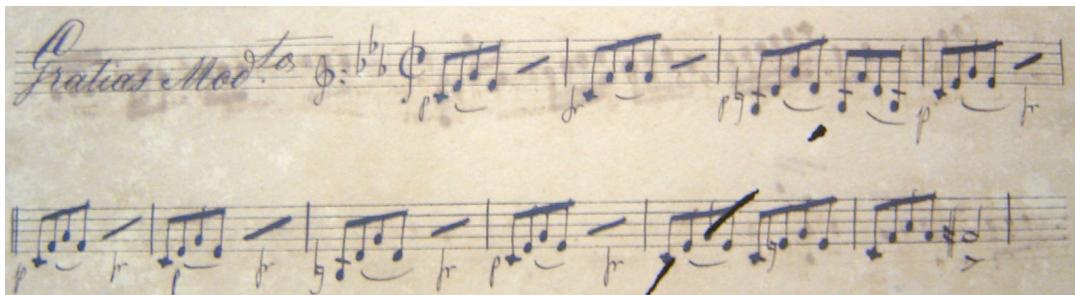


Figura 207 - Missa Sol. *Credo*. Parte de Violino I. Dinâmica *p* e *f*.
Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.

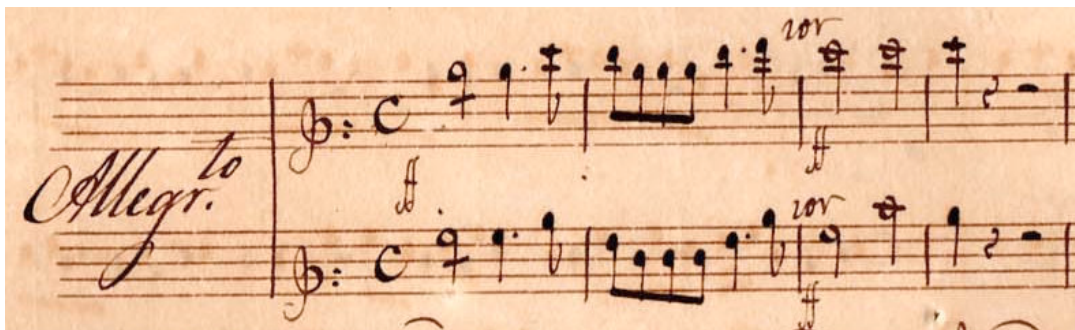


Figura 208 - Missa de Capela. *Gloria*. Manuscrito clarinetas. Dinâmica *ff*.
Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo de Capela*. Manuscritos do MCG

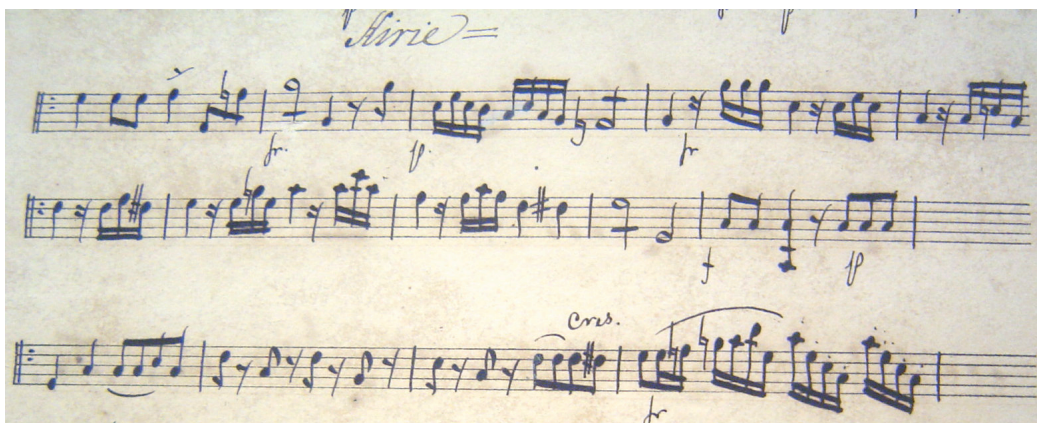


Figura 209 - Missa Mi b. Kyrie. Parte de *ophicleide*. Dinâmica *f, p* e *cresc.*
 Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

Ornamentos

O ornamento mais utilizado, tanto nas partes vocais como instrumentais (principalmente violinos e flauta), é a *apoggiatura* breve (*acciaccatura*). A *acciaccatura* simples ocorre com maior frequência que a dupla. O trinado é geralmente utilizado para flauta e violinos. Nas partes vocais o trinado só é utilizado nos trechos de solo. O emprego do grupeto é restrito ao solo de contralto (*Gratias agimus*) e soprano (*Laudamus*) da Missa em Mi b M (*Gloria*).



Figura 210 - Missa Sol. Gloria. *Laudamus*. Parte de soprano. *Acciaccatura*
 Fonte: Gomes, M. J. *Missa e Credo in G*. Manuscritos do MCG.



Figura 211 - Missa Capela. *Credo*. Manuscrito violino I. Trinado e acciacatura
Fonte: Gomes, M. J. Missa e *Credo* de Capela. Manuscritos do MCG

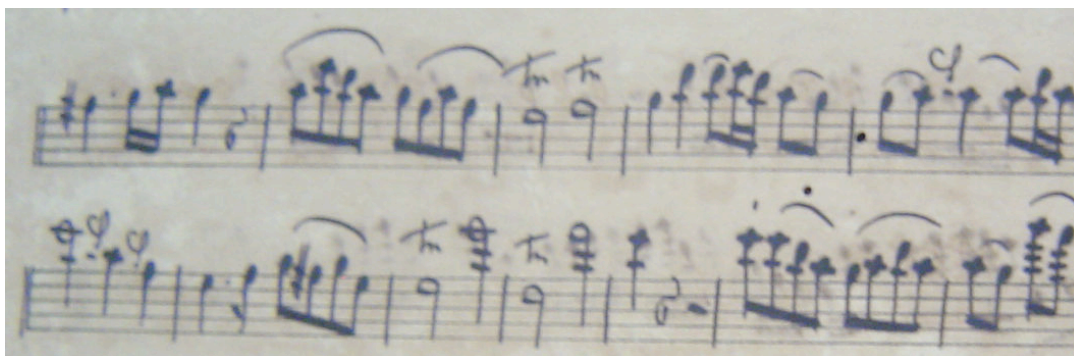


Figura 212 - Missa Mi b. *Gloria. Gratias*. Manuscrito flauta. Trinado e acciacatura
Fonte: Gomes, M. J. *Missa in Eb*. Manuscritos do MCG.

Compasso

Na composição das partes das Missas o compasso mais utilizado é o quaternário (C), seguido pelo ternário ($\frac{3}{4}$). O compasso binário (predominantemente *alla breve*) é utilizado somente em algumas seções do *Gloria* da Missa em Mi b M (*Laudamus, Gratias, Qui Tollis, Cum Sancto Spiritu*). Dentre estas, só o *Laudamus* e o trecho inicial do *Cum Sancto Spiritu* estão em $\frac{2}{4}$.

Abreviaturas

M^{el} = abreviatura do primeiro nome do compositor, utilizada na assinatura.

Segue = S^c

Volti Subito = V. *Subito* ou V. S.

Volti Presto = V. *Presto*

am^{ma} = a mesma

m^{ma} = mesma.

Abreviaturas: andamentos

Ad^{io} (*Adagio*), Allegr^{io} (*Allegretto*), All^o (*Allegro*), And^e (*Andante*), And^{no} (*Andantino*), And^{no} mosso (*moso*), Larg^{io} (*Larghetto*) e Mod^o (*Moderato*).

I - Texto/Forma

A Missa em Sol M e a Missa de Capela seguem a estrutura do ordinário da Missa: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus (Benedictus)* e *Agnus Dei*. A Missa em Mi b M é uma *Missa Brevis*, pois apresenta somente *Kyrie* e *Gloria*. Do ponto de vista formal, as Missas podem ser classificadas em três formas: *through-composed* ou seção única, forma ternária e forma binária. Independentemente da forma utilizada, a divisão formal segue a divisão textual. Assim, em todas as Missas o *Kyrie*, o *Gloria* e o *Credo* têm a forma ternária, o *Agnus Dei* é estruturado em seção única (*through-composed*) e o *Sanctus/Benedictus* tem forma binária. A forma predominante é ternária, conforme pode ser observada na Figura 213.

Partes da Missa	Divisão formal Missa Sol	Divisão formal Missa de Capela	Divisão formal Missa Mi b
1. <i>Kyrie</i>	A-B-A	A-B-A	A-B-A ¹
2. <i>Gloria</i>	A-B-A ¹	A-B-A ¹	A-B-C-C ¹ -B ¹ -A-A ¹
3. <i>Credo</i>	A-B-B ¹ -C-C ¹	A-B-B ¹ -A ¹ -A ²	-----
4. <i>Sanctus/Benedictus</i>	A-B/A-B	A-B/A-B	-----
5. <i>Agnus Dei</i>	A-A ¹ -A ²	A-A ¹ -A ²	-----

Figura 213 - M. J. Gomes. Missas. Divisão formal

Em relação ao texto, há uma observação interessante, pois o compositor adota o mesmo procedimento nas três Missas em relação a alguns trechos do *Gloria*, conforme relacionado abaixo:

Et in terra pax: sempre reservado ao solo dos baixos (naípe).

Laudamus: reservado a um soprano solista.

Domine Deus: reservado a um solo de tenor (solista ou naípe) na Missa de Capela e na Missa em Sol M. A exceção é verificada na Missa em Mi b M, pois o texto é apresentado por um Trio solista (S, A, B), iniciado com solo de soprano. Vide Figura 214.

Texto e naípe	Missa Sol compasso, tonalidade e naípe	Missa de Capela compasso, tonalidade e naípe	Missa Mi b compasso, tonalidade e naípe
<i>Et in terra pax</i>	c.13-15; dó m, baixo	c.20 e 22, Dó M e Sol M baixo	c.42-44; ré m baixo
<i>Laudamus...</i>	c.33- 48; Sol M soprano	c.30-35, Sol M soprano	c.100-159; Sol M soprano
<i>Domine Deus...</i>	c.48-55; sol m tenor	c.52-56, Sol M tenor	c.242-251, Dó M soprano

Figura 214 - M. J. Gomes. Missas. Distribuição do texto

Nas três Missas, as partes com texto mais extenso (*Gloria* e *Credo* na Missa em Sol M e Missa de Capela e *Gloria* na Missa em Mi b M) são também as partes mais elaboradas musicalmente.

II - Orquestração/Textura

Como já citado anteriormente, as Missas são escritas para coro a quatro vozes e pequena orquestra. Em relação à orquestração, a Missa de Capela é a mais reduzida: clarinetas I e II, trombone; violinos I e II e violoncelo enquanto a Missa em Mi b M é a mais complexa: flauta, clarinetas I e II, *oficleide* (fagote), trompas I e II, *piston* (trompete), trombone, violinos I e II, viola e violoncelo. A orquestração reduzida, aliada à ausência de introdução⁹ e interlúdios instrumentais da Missa de Capela evidenciam a intenção do compositor em restringir a função do conjunto orquestral à sustentação da afinação das vozes do coro, numa provável substituição do órgão da igreja, em estado precário, conforme relatos da época. Esta pode ser uma justificativa viável para o emprego do termo *de capella* no título original da obra, pois segundo o autor Esteves¹⁰, a designação se aplica “a obras vocais acompanhadas de órgão (baixo cifrado) com ou sem instrumentos graves que caracterizam o contínuo”.

Independente da orquestração empregada, as Missas se caracterizam pela alternância de duas formações básicas. A primeira refere-se ao *tutti* vocal e orquestral e a segunda à redução da textura vocal e instrumental, com a ocorrência de solos ou duetos vocais acompanhados de cordas na Missa de Capela e cordas e flauta nas outras duas Missas. Enquanto a escrita das linhas dos solos vocais na Missa em Mi b M pareça ser mais indicada a uma performance solista, as indicações na Missa em Sol M e de Capela podem se referir a um solo do naípe do coro, pois a escrita é menos virtuosística e melismática.

O baixo contínuo, realizado pelo violoncelo¹¹ é uma reminiscência barroca comum às três Missas.

Durante o trabalho de transcrição, a substituição do antigo *oficleide* pelo trombone foi a opção mais adequada para a Missa em Sol M, pois o próprio compositor sugere esta alternativa ao designar a parte para *Trombone, ou ophcleide*. Na Missa de Capela a parte é destinada só ao trombone. Na Missa em Mi b M há duas partes distintas: uma para o *Trombone* e outra para *Ophicleide, ou Basso. Baixo*. Durante a transcrição foram efetuadas várias tentativas de substituição, passando pela tuba e por um segundo trombone. A escrita ininterrupta do *oficleide* em dobramento constante com o violoncelo, nos levaram a concluir que o fagote seria o instrumento atual mais adequado para substituir o *oficleide*, pois esta opção garante o equilíbrio sonoro do conjunto orquestral e está em sintonia com diversos tratados de orquestração¹², no que se refere ao dobramento violoncelo e fagote

⁹ Somente o *Gloria* apresenta uma breve introdução (02 compassos).

¹⁰ Op. cit, 2000, p.37

¹¹ Dobrado pelo *oficleide* (fagote) na Missa em Mi b M.

¹² KENNAN, K. e GRANTHAM, D., 1993, p.96; KORSKOV, R., 1964, p.58; FORSYTH, C., 1982, p.433

como um padrão em obras orquestrais, particularmente em partes destinadas à realização do contínuo barroco.

Acompanhamento

Há uma figuração rítmica para os violinos (quatro colcheias: a primeira em pausa e as outras geralmente em notas repetidas) empregada nos trechos de redução da textura orquestral dos compassos quaternário e binário (*alla breve*) observado nas três obras focalizadas neste trabalho. A seguir, um exemplo encontrado em cada Missa (Figuras 215 a 217).

The image displays a musical score for measures 12-14 of the Kyrie from M. J. Gomes's Missa Sol. The score includes parts for Flute (Fl.), Soprano (S.), Tenor (T.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), and Viola (Vlc.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is indicated as *alla breve*. The vocal parts (S. and T.) have lyrics: "Ky - ri - e e - le - i - son e - - - - le - i - son e - - - -". The instrumental parts (Fl., Vl. I, Vl. II, Vlc.) feature a rhythmic pattern of eighth notes, with the first measure of each part being a rest. The dynamic marking *p* (piano) is present at the beginning of each part.

Figura 215 - M. J. Gomes. Missa Sol. *Kyrie*. Figuração rítmica violinos. c. 12-14

Figure 216 shows a musical score for the Credo section of the Missa de Capela. It features vocal parts (T, B) and string parts (VI. I, VI. II, Vlc.). The vocal parts are in 8/8 time, and the string parts are in 4/4 time. The lyrics are: "nis et in Spi - ri - tus San - ctum Do - mi - ne et vi - vi - fi - can - tem". The string parts are marked with a piano (*p*) dynamic.

Figura 216 - M. J. Gomes. Missa de Capela. Credo. Figuração rítmica violinos. c. 66-70

Figure 217 shows a musical score for the Gloria section of the Missa Mi b. It features string parts (Fl, Fg, A, VI. I, VI. II, Vla, Vlc.). The tempo is marked as "Andantino mosso". The lyrics are: "pro - pter ma - gnam glo - ri - am pro - pter ma - gnam glo - ri - am pro - pter ma - gnam glo - ri - am pro - pter ma - gnam pro - pter". The string parts are marked with a piano (*p*) dynamic.

Figura 217 - M. J. Gomes. Missa Mi b. Gloria. Gratias. Figuração rítmica violinos. c.173-180

O Baixo de Alberti pode ser observado no *Gloria* da Missa Mi b M (*Gratias*). Apresenta uma variação na sequência melódica, está na voz mais aguda (violinos) e é utilizado na primeira (c.162-172) e terceira seções (c.190-198) do *Gratias*. Verifique Figura 218.

Figura 218 - M. J. Gomes. Missa Mi b. Gloria. *Gratias*. Baixo de Alberti. c. 162-170

III - Estrutura Harmônica

A seguir serão apontados alguns procedimentos harmônicos utilizados sistematicamente pelo compositor na elaboração das três obras.

Tonalidades utilizadas: Relação Tônica/ Subdominante

Duas das três Missas de Maneco Músico estão em Sol M: a Missa em Sol e a Missa de Capela. A relação tonal utilizada na elaboração das partes das duas Missas é a mesma. A primeira e a última parte, ou seja, o *Kyrie* e o *Agnus Dei* estão em Sol M. O *Gloria* e o *Sanctus/Benedictus* estão em Dó M (Subdominante de Sol M) enquanto o *Credo* é iniciado em Sol M e concluído em Dó M. As tonalidades utilizadas nas três seções internas do *Gloria* também são coincidentes: Dó M para a primeira e terceira¹³ e Sol M¹⁴ para o *Laudamus*. A Missa em Sol apresenta uma pequena variação, pois na primeira seção (*Gloria in excelsis*, c. 01-29) a Tônica torna-se menor (dó m) do compasso 13 ao 19 (*Et in terra pax*). Este procedimento é repetido no *Laudamus* (c. 30-82) a partir do terceiro tempo do compasso 48 (sol m). Vide Figura 219.

¹³ Na Missa em Sol M, a 3ª seção é iniciada no *Quoniam* e na Missa de Capela no *Cum Sancto Spiritu*.

¹⁴ Na Missa de Capela a mudança para Sol M não é indicada pela armadura de clave mas com sinais ocorrentes.

2. GLORIA	M. SOL: Harmonia	M. CAPELA: Harmonia
2.1 <i>Gloria in excelsis</i>	Dó M/dó m/Dó M	Dó M
2.2 <i>Laudamus</i>	Sol M/sol m	Sol M
2.3 M Sol: <i>Quoniam</i>	Dó M	Dó M
2.3 M capela: <i>Cum Sancto</i>		

Figura 219 - M. J. Gomes. Missa em Sol e Capela. *Gloria*. Tonalidades

Embora o *Credo* seja iniciado e finalizado na mesma tonalidade nas duas Missas, o compositor utiliza tonalidades diferentes para a segunda e a terceira seções: mi m (Tônica relativa) para a segunda seção da Missa em Sol M e Mi b M (relação de 3ª cromática)¹⁵ para a Missa de Capela. Na terceira seção da Missa em Sol M o compositor volta à Tônica e na Missa de Capela passa para dó m (Subdominante menor em Sol M e Tônica relativa em Mi b M). Embora a harmonia inicial e final da quarta seção do *Credo* da Missa de Capela esteja estruturada em Dó M (c. 49-52, 90-91), a tonalidade que predomina é Sol M (c.53-89), com rápida passagem pela relativa, mi m (c. 60- 66). Vide Figura 220.

3. CREDO	M. SOL: Harmonia	M. CAPELA: Harmonia
3.1 <i>Patrem omnipotentem</i>	Sol M	Sol M
3.2 <i>Et incarnatus est</i>	mi m	Mi b M
3.3: <i>Crucifixus</i>	Sol M	dó m
3.4 <i>Et resurrexit</i>	Dó M	Dó M/Sol M/mi m/ Dó M
3.5 <i>Et vitam</i>	Dó M	Dó M

Figura 220 - M. J. Gomes. Missa em Sol e Missa de Capela. *Credo*. Tonalidades

A Missa em Mi b M não mantém a relação tonal Tônica/Subdominante entre *Kyrie* e *Gloria*, conforme observado nas outras Missas. O compositor utiliza aqui uma relação pouco usual: Mi b M para o *Kyrie* e Ré M para o *Gloria*. Embora estruturado em Ré M, o *Gloria* apresenta trechos da terceira seção (*Gratias*) em Mi b M, alcançado através da relativa, dó m, conforme pode ser observado na Figura 223. Outro procedimento inusitado nesta Missa se refere à grande extensão do *Gloria*: 593 compassos, enquanto o *Kyrie* tem 31 compassos.

Na Missa de Capela também se observa um procedimento harmônico pouco usual, quando o compositor emprega Sol M para a primeira seção do *Credo* e passa diretamente para Mi b M na segunda seção.

A relação Tônica/Subdominante vai ser mantida na Missa em Mi b M entre algumas das sete seções do *Gloria*. A primeira seção (*Gloria in excelsis*) está em Ré M, a segunda

¹⁵ OTTMAN, R. *Advanced Harmony*, Englewood Cliffs: Prentice Hall: 1992, p. 332-336.

(*Laudamus*) na Subdominante Sol M, a terceira (*Gratias*) em dó m, subdominante menor em relação a Sol M (e tonalidade relativa em relação a Mi b M) e a quarta (*Domine Deus*) em Dó M, Subdominante em relação a Sol M (2ª seção). A quinta (*Qui tollis*) está em sol m, subdominante menor em relação a Ré M (1ª seção). A sexta (*Quoniam*) e a sétima (*Cum Sancto Spiritu*) seções estão em Ré M, tonalidade que inicia e finaliza o *Gloria*. Confira na Figura 221.

2. Gloria	Nº compassos	Tonalidade
2.1 <i>Gloria in excelsis</i>	01-91	Ré M
2.2 <i>Laudamus</i>	92-161	Sol M
2.3 <i>Gratias</i>	162 -227	dó m
2.4 <i>Domine Deus</i>	228-333	Dó M
2.5 <i>Qui tollis</i>	334-403	sol m
2.6 <i>Quoniam</i>	404-453	Ré M
2.7 <i>Cum Sancto Spiritu</i>	454-593	Ré M

Figura 221 - M. J. Gomes. Missa Mi b. Seções do *Gloria*. Tonalidades

Tonalidades utilizadas: Relação Tônica/Dominante

Enquanto a relação Tônica/Subdominante é freqüentemente utilizada entre as partes da Missas e suas seções internas, a relação Tônica/Dominante é observada em trechos destas seções, quando a Dominante torna-se uma Tônica temporária, como por exemplo no *Kyrie* da Missa em Sol M (c.22-27), no *Gloria* da Missa em Mi b M (c.25-39) e no *Credo* da Missa de Capela (c.53-89).

Tonalidades utilizadas: Maior/Menor

O emprego de uma mesma tonalidade no modo Maior e menor é outro procedimento comumente utilizado pelo compositor. Na Missa em Mi bemol Maior o contraste Maior/menor é observado entre a terceira e quarta seções do *Gloria* (dó m/Dó M) e entre a segunda e quinta seções (Sol M/sol m). Vide Figura 221. A primeira seção (c.01-91), estruturada em Ré M, apresenta um trecho (c.43-59) em ré m. Na Missa em Sol M este procedimento é usado na primeira e segunda seções do *Gloria*. A primeira (*Gloria in excelsis*, c.01-29), estruturada em Dó M, apresenta um trecho em dó m (c.13-19). A segunda (*Laudamus*) é iniciada em Sol M (c.30-48) e finalizada em sol menor (c. 48-82). Na Missa de Capela o contraste Maior/menor é observado no *Credo*, entre a terceira seção (*Crucifixus*) estruturada em dó m e a quarta (*Et resurrexit*) em Dó M.

Tonalidades utilizadas: Principal/relativa

O emprego das tonalidades relativas é verificado nas seções do *Kyrie* da Missa em Mi b M. A primeira seção, *Kyrie eleison* é iniciada em Mi b M (T) e concluída em dó m (Tr). A segunda, *Christe eleison*, é iniciada em dó m e concluída na Dominante, enquanto o retorno

a Mi b M caracteriza a terceira e última seção. Embora o *Gloria* desta Missa esteja em Ré M, a relação dó m/ Mi b M surge na terceira seção (*Gratias*). Vide Figuras 222 e 223.

1. <i>Kyrie</i>	nº compassos	tonalidade
1.1 <i>Kyrie eleison</i>	01-15	Mi b M/dó m
1.2 <i>Christe eleison</i>	15-21	dó m/Sol M
1.3 <i>Kyrie eleison</i>	22-31	Mi b M

Figura 222 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Kyrie*. Tonalidades

2.3 <i>Gratias</i>	Nº compassos	Tonalidade
2.3.1 <i>Gratias agimus tibi</i>	162-172	dó m
2.3.2 <i>Propter magnam gloriam tuam</i>	173-189	dó m/Mi b M
2.3.3 <i>Gratias agimus tibi</i>	190-198	Mi b M
2.3.4 <i>Propter magnam gloriam tuam</i>	199-227	dó m

Figura 223 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria. Gratias*. Tonalidades

A quinta seção do *Gloria* (*Qui tollis*), estruturada em sol m, apresenta um trecho na tônica Relativa, Si b M (366-391).

Como já foi citado anteriormente, O *Credo*¹⁶ da Missa de Capela tem a segunda seção em Mi b M e a terceira em dó m. Na Missa em Sol a relação entre Sol Maior (T) e mi m (Tr) é verificada nas duas primeiras seções do *Credo* (Vide Figura 220).

Tônica na função de Dominante da Subdominante

A utilização da Tônica¹⁷ na função temporária de Dominante da Subdominante é um procedimento largamente empregado pelo compositor. Alguns exemplos:

Missa em Sol M: *Kyrie*: c. 04, 43; *Gloria*: c.15-16, 76, 94-95, 96-97; *Credo*: c. 63, 65, 72, 74, *Sanctus*: c.10-11, 14, *Agnus Dei*: c.20.

Missa de Capela: *Gloria*: c 33, 40-41, *Credo*: c.18, 33, 40, 43-44, 46; *Sanctus*: c.18, *Agnus Dei*: c.24.

Missa em Mi b M: *Kyrie*: c. 07; *Gloria*: c. 55, 68-69, 134- 137, 142-143, 149-150, 181-182, 311-316, 357-358, 369-370, 387-388.

Sucessão de Dominantes

A sucessão de Dominantes é outro recurso harmônico utilizado pelo compositor. A seguir, um exemplo de cada Missa (Figuras 224 a 226).

¹⁶ Iniciado em Sol M e finalizado em Dó M.

¹⁷ Nas tonalidades menores, a alteração da função implica na alteração p/ Maior.

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

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

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

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

C: V^6_5/IV IV V^6_5/V V V I V^6_5/vi vi V^6_5/IV IV V^6_5/ii ii V^6_5/V V ii₆ V^6_4 $\frac{5}{3}$ I

Figura 224 - M. J. Gomes. Missa Sol. *Gloria*. Sucessão de Dominantes. Ancs c. 95-99 (1º t)

S
San-cto ex *cresc.* Ma-ri-a Ma-ri-a Vir-gi-ne *p* et ho-mo fa-ctus est et ho-

A
San-cto ex *cresc.* Ma-ri-a Ma-ri-a Vir-gi-ne *p* et ho-mo fa-ctus est et ho-

T
San-cto ex *cresc.* Ma-ri-a Ma-ri-a Vir-gi-ne *p* et ho-mo fa-ctus est et ho-

B
San-cto ex *cresc.* Ma-ri-a Ma-ri-a Vir-gi-ne *p* et ho-mo fa-ctus est et ho-

VI. I
p

VI. II
p

Vlc.
cresc. *p*

Eb: V^6_5/IV IV V^6_5/V V I

Figura 225 - M. J. Gomes. Missa de Capela. *Credo*. Sucessão de Dominantes. c. 33-37 (1º t)

The musical score displays measures 55 through 60 of a Gloria. It includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The vocal parts have lyrics: "bo - - - - - vo - - - - - lun - ta - tis" and "Glo - ri - a". The instrumental parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. A harmonic analysis is provided below the staves.

Harmonic Analysis:

Measure	Chord
55	d: V ⁶ ₅ /iv
56	iv
57	V ⁶ ₅ /V
58	V
59	V
60	I

Figura 226 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria*. Sucessão de Dominantes. c. 55-60.

Acorde diminuto com e sem sétima.

O acorde diminuto com ou sem sétima é utilizado geralmente na função de Dominante da Dominante, Dominante ou Dominante da Subdominante. Vide Figuras 227 a 229.

77

S mi-se-re-re no-bis *p* mi-se-re-re no-bis *p* mi-se-re-re no-bis

A mi-se-re-re no-bis *p* mi-se-re-re no-bis *p* mi-se-re-re no-bis

T mi-se-re-re no-bis *p* mi-se-re-re no-bis *p* mi-se-re-re no-bis

B mi-se-re-re no-bis *p* mi-se-re-re no-bis *p* mi-se-re-re no-bis

VII 77 *p* *p* *p*

VI II *p* *p* *p*

Vlc *p* *p* *p*

g: vii⁰/V V vii⁰ i

Figura 227 - M. J. Gomes. Missa Sol. *Gloria*. Acorde diminuto. c. 77-81.

357

S se-des a dex-te-ram mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-

VII 357 *f* *f* *f* *f* *f*

VI II *f* *f* *f* *f* *f*

Vla *f* *f* *f* *f* *f*

Vlc *f* *f* *f* *f* *f*

g: vii⁰/iv iv₆ V⁷ i vii

Figura 228 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria*. Acorde diminuto. c. 357-362.

74

S Fi - li - o *cresc.* si - mul a - do - ra - tur et con glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pro - phe -

A Fi - li - o *cresc.* si - mul a - do - ra tur et con glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pro - phe -

74

VI. I

VI. II

Vlc.

G: vii i vii⁰/V V vii ⁷ i

Figura 229 - M. J. Gomes. Missa de Capela. *Credo*. Acorde diminuto. c.74-78

Obs.: As três figuras acima também são exemplos de sucessão de Dominantes.

Acorde de Dominante com quinta alterada (meio-tom abaixo) no baixo.

O compositor utiliza os acordes de Sexta Germânica e de Sexta Italiana. A seguir, um exemplo¹⁸ de cada Missa:

¹⁸ O exemplo da Missa de Capela é também um ótimo exemplo de sucessão de Dominantes.

99

S *p* et mor - - - tu - os *f* ou - jus re - gni

A *p* et mor - - - tu - os *f* ou - jus re - gni

T *p* et mor - - - tu - os *f* ou - jus re - gni

B *p* et mor - - - tu - os *f* ou - jus re - gni

VI I *p* *f*

VI II *p* *f*

Vlc *p* *f*

6ª gr

Figura 230 - M. J. Gomes. Missa Sol. *Credo*. 6ª Germânica. c. 99-102.

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

195

VI I *p* *f* *p* *f*

VI II *p* *f* *p* *f*

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

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

6ª it.

Figura 231 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria*. 6ª Italiana. c.195-198.

39

S *p* Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro-no - bis sub Pon - ti-o Pi-la - tos *p* pas - sus pas - sus *p* pas - sus

A *p* Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro no - bis sub Pon - ti-o Pi-la - tos *p* pas - sus pas - sus *p* pas - sus

T *p* Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro no - bis sub Pon - ti-o Pi-la - tos *p* pas - sus pas - sus *p* pas - sus

B *p* Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro no - bis sub Pon - ti-o Pi-la - tos *p* pas - sus pas - sus *p* pas - sus

VI. I *p*

VI. II *p*

VIc. *p*

6ª gr

Figura 232 - M. J. Gomes. Missa de Capela. *Credo*. 6ª Germânica. c. 39-44.

Os acordes diminutos e com quinta alterada são observados principalmente no *Gloria* e *Credo* das Missas e geralmente são utilizados para intensificar o sentido do texto.

Notas estranhas ao acorde

Outro procedimento bastante utilizado pelo compositor nas Missas consiste na utilização de notas estranhas ao acorde (*apoggiatura*, nota de passagem, bordadura e retardos) criando uma dissonância na harmonia que irá se resolver no tempo seguinte.

Pedais de Dominante e de Tônica

O pedal é outro procedimento harmônico comum às três Missas. O pedal de Dominante é mais freqüente que o pedal de Tônica. A seguir, os exemplos (Figuras 233 a 235).

27

Tbn. *f* *p*

S. *f* *p* et ex Pa - tre na - tu an - te om - ni - a sae - cu - la

A. *f* *p* et ex Pa - tre na - tu an - te om - ni - a sae - cu - la

T. *f* *p* et ex Pa - tre na - tu an - te om - ni - a sae - cu - la

B. *f* *p* et ex Pa - tre na - tu an - te om - ni - a sae - cu - la

VII. *f* *p*

VI.II. *f* *p*

Vlc. *f* *p*

Figura 233 - M. J. Gomes. Missa Sol. *Credo*. Pedal Dominante. c.27-31

9

Tbn. *f*

S. *f* Ho - san - na in ex - cel - sis Ho -

A. *f* Ho - san - na in ex - cel - sis Ho -

T. *f* Ho - san - na in ex - cel - sis Ho -

B. *f* Ho - san - na in ex - cel - sis Ho -

VI. I. *f*

VI. II. *f*

Vlc. *f*

Figura 234 - M. J. Gomes. Missa de Capela. *Sanctus*. Pedal Dominante. c. 09-14.

Allegro

Figura 235 - M. J. Gomes. Missa Mi b. *Gloria*. Pedal Tônica. c. 01- 05.

Cadências

As cadências Autêntica e à Dominante são as mais utilizadas pelo compositor. As cadências plagal e deceptiva são pouco utilizadas. Nas cadências autênticas, o encadeamento predominante é Dominante com sexta e quarta – Dominante¹⁹ – Tônica ($V \begin{smallmatrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{smallmatrix} I$).

Contínuo

O contínuo, realizado pelo violoncelo²⁰, é um elemento da música barroca encontrado sistematicamente nas três Missas focalizadas neste trabalho, tornando-se uma característica da escrita musical do mestre de capela Maneco Músico. O baixo cifrado, por sua vez, não faz parte desta escrita, pois como já comentado anteriormente, as cifras encontradas nos manuscritos da Missa em Sol M não fazem parte da notação original.

¹⁹ Geralmente com sétima.

²⁰ Dobrado pelo *ophicleide* na Missa Mi b M. No trabalho de transcrição foi substituído pelo fagote.

Conclusão

CONCLUSÃO

O trabalho de transcrição musicológica de três Missas do paulista Manoel José Gomes possibilitou a observação analítica de sua escrita musical, fornecendo informações para se esboçar as primeiras características musicais deste compositor. A comparação analítica destas obras, realizada no quarto capítulo, revela procedimentos comuns, tanto nas indicações contidas nos manuscritos (ausência de partitura, claves antigas, assinatura, indicação do ano, abreviaturas, entre outras) como nos elementos musicais utilizados (harmonia, forma, dinâmica, ornamentação, ritmo, andamento, textura, orquestração), os quais fornecem subsídios importantes para se delinear aspectos da escrita musical de Maneco Música, tais como o emprego do baixo contínuo, a relação tonal Tônica - Subdominante entre as partes ou seções das Missas, encadeamentos harmônicos com a utilização da Dominante como Tônica temporária e da Tônica na função de Dominante da Subdominante, sucessão de Dominantes, emprego de tonalidades relativas e do acorde de Dominante diminuto e com quinta alterada (Sexta Germânica e Italiana), pedal de Dominante e Tônica, forma musical determinada pela estrutura textual, predomínio da forma ternária, dinâmicas contrastantes *piano/forte* (os *crescendos* e *fortíssimos* são raros), predominância de *acciacatura* e trinado na ornamentação, acompanhamento instrumental com figurações rítmicas características, predomínio de andamentos moderados e compasso quaternário, alternância de duas texturas (*tutti* e formação reduzida), escrita coral a quatro vozes predominantemente homofônica e orquestração básica composta por duas clarinetas, um trombone, dois violinos e um violoncelo.

A utilização de recursos harmônicos, dinâmicos, agógicos e de textura, como o acorde de sexta germânica e sexta italiana, o acorde diminuto, a utilização de uma mesma tonalidade no modo Maior/menor, o contraste dinâmico (*p/f*) e de andamento (rápido/lento) e a redução da textura orquestral evidenciam a habilidade do compositor em ressaltar o sentido do texto através de recursos musicais (Retórica Musical).

A contribuição desta pesquisa transcende a área musical, pois a transcrição e o estudo analítico de obras de um compositor brasileiro que até recentemente era conhecido apenas como pai de Carlos Gomes, possibilita o resgate de um patrimônio histórico e cultural significativo que não se restringe à cidade de Campinas. A transcrição de obras datadas da metade do século XIX para a grafia musical atual garante, não só ao músico mas também ao público contemporâneo, o acesso a peças musicais que não eram ouvidas há mais de cento e cinquenta anos e são representativas de um momento histórico no qual a execução de música sacra era evento de maior importância no contexto histórico-musical. O estudo analítico das Missas do compositor fornece subsídios para se afirmar que Manoel José Gomes, apesar de viver distante do Rio de Janeiro, o centro musical da época, demonstrava habilidades composicionais que justificam a inclusão de seu nome na História da Música Brasileira.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS

GOMES, M. J. *Missa (Missa e Credo in G¹)*. Manuscritos pertencentes ao acervo do Museu Carlos Gomes, Campinas SP, 1854.

GOMES, M. J. *Missa de Capela (Missa e Credo in G)*. Manuscritos pertencentes ao acervo do Museu Carlos Gomes, Campinas SP, 1853.

GOMES, M. J. *Missa (Missa in Eb)*. Manuscritos pertencentes ao acervo do Museu Carlos Gomes, Campinas SP, 1852.

FONTES SECUNDÁRIAS

BAINES, A. *Brass Instruments: Their History and Development*. New York: Dover Publications, 1993.

CALDWELL, J. *Editing early music*. 2nd. ed. Bristol, U. K.: J. W. Arrowsmith, 1996.

CAMARGO, P.F.S. *História de Santana do Parnaíba*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971.

CAMARGO, O. Maneco Músico In: *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes*. Campinas, 1936. Edição Comemorativa do Primeiro Centenário de Carlos Gomes.

CARSE, A. *The History of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.

COLLINS, W. In: DECHER, H; HERFORD, J. et al. The choral conductor and the musicologist.. *Choral Conducting Symposium*. 2 ed. New Jersey: Prentice Hall, 1988.

CROCKER, R., HILEY, D. In: SADIE, S. (Ed). Agnus Dei. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, v. 01, p. 218.

_____. In: SADIE, S. (Ed). Sanctus. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, v. 22, p. 228 e 229.

CROCKER, R. In: SADIE, S. (Ed). Kyrie eleison. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, v.14, p. 71 a 73.

CULLEN, T. L. *Música Sacra, subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: MusiMed, 1983.

¹ A nomenclatura entre parêntesis é utilizada por Lenita Nogueira no Catálogo de Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes. As obras focalizadas neste estudo correspondem respectivamente aos números de Catálogo 81, 82 e 80.

- DE VOTO, M. *Workbook for Piston Harmony*, New York: Norton & Company, 1979.
- DIAS, V. *Johann Ludwig Bach: O Bach de Meiningen revelado pela análise de dois de seus motetes*. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- DUPRAT, R. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1986.
- ESTEVES, C. *A Obra Vocal “de Capella” de Padre José Maurício Nunes Garcia: seis edições e seus elementos de escrita*. 2000. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2000.
- FORSYTH, C. *Orchestration*. New York: Dover Publications, 1982.
- HINDEMITH, P. *Harmonia Tradicional*, Irmãos Vitale: São Paulo – Rio de Janeiro: 1949.
- KENNAN, K. e GRANTHAM, D. *The Technique of Orchestration*, Prentice Hall, 1993.
- KORSAKOV, R. *Principles of Orchestration*, New York: Dover Publications, 1964.
- LIBER USUALIS. MISSAE ET OFFICII PRO DOMINICIS ET FESTIS*. Tournaci (Belgium): Desclee & Socii., 1946.
- MAR, N. Del. *Anatomy of the Orchestra*. Berkeley and Los Angeles: Univesity of California Press, 1987.
- NOGUEIRA, L. *Maneco músico: Pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.
- _____. *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.
- PERANDRÉA, C. A. *A Psicografia à luz da Grafoscopia*. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/educacao/espirito/perandrea.pdf> . Acesso em: 26 abril 2007.
- PEGGE, R. et al. In SADIE, S. (Ed). Ophicleide. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, v.18, p. 498 a 500.
- RUMBOLD, I. In: SADIE, S. (Ed). Through-composed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, v. 25, p. 434.
- SALZER, F. *Structural Hearing – Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publication, 1982.
- SHERR, R. In: SADIE, S. (Ed). Benedictus. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, v.03, p. 247.

OTTMANN, R. *Advanced Harmony*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.

PASCOAL, M. L. *Estrutura Tonal - Harmonia*, São Paulo: Companhia Editora Paulista, 2002. Disponível em <http://www.cultvox.com.br>.

PISTON, W. *Harmony*, 5th. ed. New York: W.W. Norton & Company, 1987.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BAS, J. *Tratado de la forma musical*. Buenos Ayres: Ricordi Americana, 1947.

DART, T. *Interpretação da Música*. Tradução Mariana Czertok. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUPRAT, R. (Coord. geral). *Acervo de Manuscritos Musicais*. Coleção Francisco Curt Lange. Museu da Inconfidência. v. III, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____ (org). *Música Sacra Paulista*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

HORTA, L. P. (Ed). *Dicionário Zahar de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

KERMAN, J. *Musicologia*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIEFER, B. *História da Música Brasileira*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.

MARIZ, V. *História da Música no Brasil*. 4. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

NEVES, J. M. *Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

PAUER, E. *Musical Forms*. Boston: Oliver Ditson, 1978.

RAMEAU, J. P. *Treatise on Harmony*. New York: Dover, 1971.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução Eduardo Scincman. São Paulo: Edusp, 1993.

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

***UM RESGATE DO PATRIMÔNIO MUSICAL
PAULISTA: transcrições musicológicas e
considerações analíticas de três Missas
de Manoel José Gomes, mestre-de-
capela em Campinas.***

Volume II
Transcrições Musicológicas

Vivian Lis Ferreira Nogueira Dias

CAMPINAS - 2008

ABREVIATURAS PARTITURAS

A	Alto (Contralto)
ancs.	anacruse
apog.	apogiatura
asc.	ascendente
B	Baixo
b	bemol
beq.	bequadro
c.	compasso
c/	com
cf.	conforme
Cl I	Clarineta I
Cl II	Clarineta II
Cls	Clarinetas
colch.	colcheia
c/ expres.	com expressão
Cor I	Trompa I
Cor II	Trompa II
Cors	Trompas
cresc.	crescendo
desc.	descendente
dif.	diferente
expres.	expressão
ferm.	fermata
Fg.	fagote
Fl	flauta
ileg.	ilegível
incompl.	incompleto
instrum.	instrumentos
lig.	ligadura
Ms.	Manuscrito
nat.	natural
ornam.	ornamento
p/	para
pte.	parte
pont.	pontuada
rit.	ritardando
S	Soprano
s/	sem
SAT	Soprano, Contralto e Tenor
SATB	Soprano, Contralto, Tenor e Baixo
seq.	seqüência
semicolch.	semicolcheia
semin.	semínima
stacc.	staccato
t	tempo

T	Tenor
Tbn	Trombone
Tpt	Trompete
VI I	Violino I
VI II	Violino II
Vla	Viola
Vlc	Violoncello
Vls	Violinos

Capítulo I

Transcrições musicológicas Missa em Sol M (Missa)

1854

Manoel José Gomes

KYRIE
GLORIA
CREDO
SANCTUS
BENEDICTUS
AGNUS DEI

Observações relacionadas às indicações dos manuscritos e ao processo de transcrição:

Obs. 1 : A parte das clarinetas é escrita originalmente em dó em parte única. Na transcrição foram transpostas para si bemol.

Obs. 2 : Na parte do trombone consta a indicação "Trombone, = ou *Ophicleide*".

Obs. 3 : A parte do violoncelo é destinada originalmente ao baxo. A opção pelo violoncelo é desta autora.

Obs. 4: A parte de soprano é escrita originalmente em clave de dó na primeira linha, alto em clave de dó na terceira linha, tenor em clave de dó na quarta linha e baixo (*baxa*) em clave de fá.

Obs. 5: Logo após o *Sanctus*, há nos manuscritos a seguinte observação "*Benedictus serve am^{ma} muzica, Benedictus pela m^{ma} muzica ou Benedictus serve am^{ma} Solfa*".

Obs.6: Algumas indicações de articulação realizadas pelo compositor para uma determinada voz ou instrumento, foram padronizadas por esta autora para as demais vozes e/ou instrumentos.

Obs. 7: Nas transcrições, a ortografia e divisão silábica do texto em latim estão cf. *LIBER USUALIS. Missae Et Officii Pro Dominicis Et Festis*. Desclée & Socii: Tornaci, 1946.

Vivian Nogueira

Missa em Sol Maior

1854

Kyrie

Manoel José Gomes

1792-1868

Moderato

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute, Clarinet B♭ I, Clarinet B♭ II, and Trombone. The string section includes Violino I, Violino II, and Violoncello. The vocal section includes Soprano, Alto, Tenor, and Baixo. The score is in 4/4 time and G major. The first two measures are marked *f* (forte) for the woodwinds and strings. The third measure is marked *p* (piano) for the woodwinds and strings, and the vocalists enter with the lyrics "Ky - ri - e e -". The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the vocalists sing a melodic line. The score is written for a full orchestra and vocal soloists.

Flauta *f* *p*

Clarinet B♭ I *f* *p*

Clarinet B♭ II *f* *p*

Trombone *f* *p*

Soprano *p* Ky - ri - e e -

Alto *p* Ky - ri - e e -

Tenor *p* Ky - ri - e e -

Baixo *p* Ky - ri - e e -

Violino I *f* *p*

Violino II *f* *p*

Violoncello *f* *p*

4

Fl.

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

Vl. I

Vl. II

Vlc.

le - i - son e - - - le - i - son e - le - i - son.

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

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

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

Andantino

8

Fl. *f* *p*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. *f*

S *f* Ky - ri - e e - le - i - son - e - le - i - son e - le - i - son. *p* Ky - ri - e e -

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

T *f* 8 Ky - ri - e e le - - - i - son e - le - - - - i - son *p* Ky - ri - e e -

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

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vlc. *f* *p*

[Cl II: Ms.: c.10 - 4º t = dó (in Dó)]

[S: Ms.: c.10 - 4º t = dó]

6

Fl.
 Cl. I
 Cl. II
 Tbn.
 S
 A
 T
 B
 VI. I
 VI. II
 Vlc.

17
 17
 17
 17
 17
 17
 17
 17
 17
 17

son e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son *f* e - le - i - son e -
 son e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son *f* e - le - i - son e -
 son e - le - i - son Kr - ri - e e - le - i - son *f* e - le - i - son e -
 son e - le - i - son Ky - ri - e - - le - i - son *f* e - le - i - son e -

8

25

Fl.

f

Cl. I

f

Cl. II

f

Tbn.

25

S

f

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

A

f

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

T

8

f

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

B

f

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

25

VI.I

f

VI. II

f

Vlc.

f

28

Fl.

Cl. I

Cl. II

28

Tbn.

28

S

Ky - - - ri - e_e - - - le - i - son e - le - i - son e -

A

Ky - - - ri - e_e - - - le - i - son e - le - i - son e -

T

8

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

B

Ky - - - ri - e_e - - - le - i - son e - le - i - son e -

28

Vl. I

Vl. II

Vlc.

[Cl I: Ms.: c.29- 4º t e c. 30 - 1º t = nota ligada e s/ *stacc.*]

[Fl, S e VI I: Ms.: c. 35 - 3^o t = dó beq.]

Moderato

42

Fl. *p*

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Tbn. *p*

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

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

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

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

VI. I *p*

VI. II *p*

Vlc. *p*

[Cl I e II: Ms.: c. 42 - não consta alteração de andamento.]

[S: Ms.: c.42 - 4º t = si]

45

Fl.

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

45

VI. I

VI. II

Vlc.

le - - - i - son

i - - - son.

i - son.

i - son.

Gloria

Allegro

Flauta

ff

Clarineta B♭ I

ff

Clarineta B♭ II

ff

Trombone

ff

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

ff

Violino II

ff

Violoncello

ff

4

Fl. *f*

Cl.I *f*

Cl.II *f*

Tbn. *f*

S *f* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

A *f* Glo - ri - a

T *f* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

B *f* Glo - ri - a

4

VII *f*

VI. II *f*

Vlc. *f*

tr

tr

7

Fl.

7

Cl I

7

Cl II

7

Tbn.

7

S

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

A

Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

8

T

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a Glo - ri - a

B

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a

7

VI I

VI. II

Vlc.

10

Fl.

10

Cl I

Cl II

10

Tbn.

10

S

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o De - o Glo - ri - a.

A

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a

8

T

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o De - o Glo - ri - a

B

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o De - o Glo - ri - a

10

VII

VI. II

Vlc.

13

Fl. *p* *f* (p)

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. *f*

S *f* in ter - ra pax bo - nae

A *f* in ter - ra pax pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis bo - nae

T *f* in ter - ra pax pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis bo - nae

B *f* Et in ter - ra in ter - ra pax

Vl. I *p* *f* (p)

Vl. II *p* *f* (p)

Vlc. *p* *f* (p)

[Vlc: Ms.: c. 15 - 4º t = mi b]

[Vls e Vlc: Ms.: c.15 = s/ indicação de dinâmica]

18

Fl.

18

Cl. I

Cl. II

18

Tbn.

18

S

vo - lun - ta - tis. *f* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

A

vo - lun - ta - tis. - - - *f* Glo - ri - a Glo - ri - a

8

T

vo - lun - ta - tis. *f* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

B

f Glo - ri - a Glo - ri - a

18

VI I

VI. II

Vlc.

f

22

Fl.

Cl. I

Cl. II

22

Tbn.

22

S

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex -

A

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex -

T

8

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex -

B

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex -

22

VI I

VI. II

Vlc.

25

Fl.

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

Vl. I

Vl. II

Vlc.

cel - sis De - o De - o Glo - ri - a Glo - - - - ri - - -

cel - sis De - o De - o Glo - ri - a Glo - - - - ri - - -

8 cel - sis De - o De - o Glo - ri - a Glo - - - - ri - - -

cel - sis De - o De - o Glo - ri - a Glo - - - - ri - - -

25

Moderato

28

Fl.

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI I

VI. II

Vlc.

a.

a.

a.

a.

f

f

tr

tr

[Fl, Cl I e II, VI I e II: Ms.: c. 30 - indicação *Andante*]

33

Fl. *p*

Cl. I

Cl. II

33

Tbn.

33 Solo

S *p*
 Lau-da-mus te Lau - da - mus be-ne - di - ci - mus - te be-ne - di - ci - mus - te a-do-ra - mus-

A

T
8

B

33

VI I *p*

VI. II *p*

Vlc. *p*

[V1 II: Ms.: c. 37 - 4^o t = mi beq.]

40

Fl. *f* 6 *p* *f* 6 *p* *tr*

Cl.I

Cl.II

40

Tbn. *f* 6 *f*

40

S *f* *p* *f* 6 *p* 6 6 mus - te -

A

T 8

B

40

VI I *f* *p* *f* *p* 6

VI. II *f* *p* *f* *p* 6

Vlc. *f* *p* *f* *p* 6

43

Fl.

Cl. I

Cl. II

43

Tbn.

43

S

Gra - ti - as gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - - - gnam glo - - - ri - am tu -

A

T

8

B

43

VI I

VI. II

Vlc.

[VI II: Ms.: c. 45 - omissão da 2ª pausa de colcheia.]

46

Fl.

Cl. I

Cl. II

46

Tbn.

46

S

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

A

T

8

Solo

f Do - mi - ne Do - mi - ne

B

46

VI I

VI. II

Vlc.

p

p

p

[T, Fl, VI I e II: Ms.: c. 48/49 - mudança de armadura ocorre na metade do c. 48]

49

Fl.

Cl. I

Cl. II

49

Tbn.

49

S

A

8

T

De-us Rex cae - les-tis De-us Pa-ter om - ni-po-tens Do-mi-ne Do-mi-ne Fi-li u - ni - ge-ni-te Je-su -

B

49

VI. I

VI. II

Vlc.

f *p*

f *p*

f *p*

[A e Tbn: Ms.: c. 49 - mudança de armadura não é indicada]

[T: Ms. c.49 = texto = *coelestis*]

Fl. 52

Cl. I

Cl. II

Tbn. 52

S 52

A 52

T 52

8 Chri - ste Do - mi - ne De - us A - gnus De - i Fi - li - us Fi - li - us Pa -

B 52

VI I 52

VI II 52

Vlc. 52

[T: Ms.: c.52 - 1º t = 3 semicolcheias (tercina) e 1 colcheia]

[VI I: Ms.: c. 53 - 2º t = omissão do beq.]

[Vlc: Ms.: c.54 - mudança armadura neste c.]

[VI II: Ms.: c.55 - 2º t = fá beq.]

56

Fl. *p* *f* *p*

Cl. I *p* *f*

Cl. II *p* *f*

Tbn. *f*

S 56 Solo Tutti
Qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun - di - *f* Sus ci pe *p* de pre

A 56 Solo Tutti
Qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun - di *f* Sus - ci - pe

T 8 Tutti
tris *f* Sus - ci - pe *p* de - pre - ca - ti -

B Tutti
f Sus - ci - pe

VI I 56 *p* *f* *p*

VI. II *p* *f* *p*

Vlc. *p* *f* *p*

[VI I: Ms.: c. 56 - 2º t = colcheia.]

[S e A: Ms.: c. 57 = *pecata*].

[B: Ms.: c.58 - mudança armadura neste c.]

60

Fl. *f* *p* *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. *f* *p* *f*

S *f* ca - ti - o - nem no - stram de - pre - ca - ti - o - - - - nem no -

A *f* de - pre - ca - ti - o - nem no - stram de - pre - ca - ti - o - nem no -

T *f* o - - - - nem - no - stram de - pre - ca - ti - o - nem no -

B *f* de - pre - ca - ti - o - nem no - stram de - pre - ca - ti - o - nem no -

VI I *f* *p* *f*

VI. II *f* *p* *f*

Vlc. *f* *p* *f*

[Cl I e II: Ms.: c.62 - mudança armadura neste c.]

63

Fl.

p

Cl.I

Cl.II

63

Tbn.

63

Solo

S

stram Qui se - des Qui se - des a dex - te - ram Pa - tris Qui se - des a

A

stram

T

8

stram

B

stram

63

VI.I

p

tr

VI.II

p

tr

Vlc.

p

66

Fl.

Cl.I

Cl.II

66

Tbn.

66

S

dex - te - ram Pa - tris mi - se - re - re no - bis mi - se -

A

T

8

B

66

VI I

VI. II

Vlc.

[S: Ms.: c.67 - mudança armadura neste c.]

[Vl II: Ms.: c. 69 - 1^o t = mi b]

72

Fl. *p*

Cl. I

Cl. II

72

Tbn.

Solo

S 72
bis Qui se - des Qui se - des a dex - te - ram Pa - tris qui se - des a dex - te - ram Pa - tris

A
bis

T 8
bis

B
bis.

72

VI I *p* *tr*

VI. II *p*

Vlc. *p*

76

Fl. *f* *p*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. *f* *p*

Tutti

S *f* *p*
mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no bis

A *f* *p*
mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re - no - bis

T *f* *p*
mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re - no - bis

B *f* *p*
mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis

VII *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vlc. *f* *p*

Allegro

80

Fl. *p* *f*

Cl. I *p* *f*

Cl. II *p* *f*

80

Tbn. *p* *f*

80

S *p* *f*
mi - se - re - re no - - - - bis Quo - ni - am Tu so - lus so - lus

A *p* *f*
mi - se - re - re no - - - - bis Quo - ni - am Tu so - lus so - lus

T *p* *f*
mi - se - re - re no - - - - bis Quo - ni - am Tu so - lus so - lus -

B *p* *f*
mi - se - re - re no - - - - bis. Quo - ni - am Tu so - lus so - lus

80

VI I *p* *f*

VI. II *p* *f*

Vlc. *p* *f*

[VI II: Ms.: c. 81 - 1º t = sol]

[Cl II: Ms.: c. 81 - desenho melódico = 2ª M asc. e desc.]

84

Fl.

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

8

San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al - tis - si - mus

San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al - tis - si - mus

San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al - tis - si - mus

San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al - tis - si - mus

84

VI I

VI. II

Vlc.

87

Fl.

Cl. I

Cl. II

87

Tbn.

87

S

Quo - ni - am Tu so - lus so - lus San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al -

A

Quo - ni - am Tu so - lus so - lus San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al -

T

8

Quo - ni - am Tu so - lus so - lus San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al -

B

Quo - ni - am Tu so - lus so - lus San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al -

87

VI I

VI. II

Vlc.

41

93

Fl.

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

93

VI I

VI. II

Vlc.

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

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

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

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

96

Fl.

Cl. I

Cl. II

96

Tbn.

96

S

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

A

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

T

8

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

B

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

96

VI I

VI. II

Vlc.

[Cl I, VI II e Vlc.: Ms.: anc. c.98 = fă nat.]

44

Credo

Allegretto

Flauta

Clarineta Bb I

Clarineta Bb II

Trombone

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Violoncelo

Pa - - - trem om - ni - po - ten - tem om - ni - po - ten - tem

Pa - - - trem om - ni - po - ten - tem om - ni - po - ten - tem

Pa - - - trem om - ni - po - ten - tem

Pa - - - trem om - ni - po - ten - tem

[Vls, Cls e Fl: Ms.: c. 01 - andamento indicado é *Andantino*.]

[V1 II : Ms.: c. 03 = c/ rasura]

45

Vivian Nogueira
2007

7

Fl. *p* *f*

Cl I *f*

Cl II *f*

Tbn. *f*

S *p* *f* fa - cto - rem cae - li et ter - - - rae vi - si - bi - li - um om - ni - um

A *p* *f* fa - cto - rem cae - li et ter - - - rae vi - si - bi - li - um om - ni - um

T *f* cae - li - et ter - - - rae vi - si - bi - li - um om - ni - um

B *f* cae - li et ter - - - rae vi - si - bi - li - um om - ni - um

VI.I *p* *f*

VI.II *p* *f*

Vlc. *p* *f*

[T: Ms.: c. 10 - 11 - ritmo incompleto = falta 1 c.]

[A: Ms.: c.17 - 1º t = semínima.]

48

28

Fl.

Cl I

Cl II

28

Tbn.

28

S

Pa - tre *p* na - tu an - te om - ni - a sae - cu - la *f* De - um de De - o (*p*) lu - men de

A

Pa - tre *p* na - tu an - te om - ni - a sae - cu - la *f* De - um de De - o (*p*) lu - men de

T

Pa - tre *p* na - tu an - te om - nia sae - cu - la *f* De - um de De - o (*p*) lu - men de

B

Pa - tre *p* na - tu an - te om - nia sae - cu - la *f* De - um de De - o (*p*) lu - men de

28

Vl. I

Vl. II

Vlc.

p *f* (*p*) *p* *f* (*p*) *p* *f* (*p*)

[Cl II: Ms.: c.28 - 2º e 3º t = c/ rasura]

[S: Ms.: c. 32 e 34 = lig. de 3 em 3 colcheias]

[Tutti: Ms.: c. 34 = s/ indicação de dinâmica]

35

Fl.

Cl I

Cl II

Tbn.

S

A

T

B

Vl. I

Vl. II

Vlc.

lu - mi - ne De - um ve - rum de De - o ve - - - ro ge - - - ni - tum non

lu - mi - ne De - um ve - rum de De - o ve - - - ro ge - ni - tum non

lu - mi - ne De - um ve - rum de De - o ve - - - ro ge - ni - tum non

lu - mi - ne De - um ve - rum de De - o ve - - - ro ge - ni - tum non

[*Tutti*: Ms.: c. 36 - s/ indicação de dinâmica (Tbn *tacet*)]

[Tbn: Ms.: c.37- s/ indicação de dinâmica]

[Vls e Fl: Ms.: c. 41=*f*]

42

Fl.

Cl I

Cl II

Tbn.

S

A

T

B

Vl.I

Vl.II

Vlc.

fa - ctum con - subs - tan - ti - a - lem Pa - - - tris per quem om - ni - a om - ni - a

fa - ctum con - subs - tan - ti - a - lem Pa - - - tris per quem om - ni - a om - ni - a

fa - ctum - con - subs - tan - ti - a - lem Pa - - - tris per quem om - ni - a om - ni - a

fa - ctum con - subs - tan - ti - a - lem Pa - - - tris per quem om - ni - a om - ni - a

[Vlc: Ms.: c.51 = *f*]

Moderato

55

Fl.

Cl I

Cl II

Tbn.

S

A

T

B

Vl. I

Vl. II

Vlc.

p

p

p

p

p

p

p

p

cen - dit des - cen - dit - des - cen - dit de - scen - dit de cae - - - lis

cen - dit des - cen - dit des - cen - - - - dit - de cae - - - lis

cen - - - dit des - cen - dit des - cen - dit de cae - - - lis

des - - - cen - - - - dit de cae - - - lis

[VI II: Ms.: c.56 - 3º t e 57 - 1º t = si beq.]
 [S: Ms.: c. 59 = s/ indicação de andamento]
 [VI I: Ms.: c. 59 - 2º t = dó beq.]

[Cl I: Ms.: 59 = ré (in dó).
 [A e T: Ms.: c. 61 - omissão deste c.]

Andante

62

Fl.

p

Cl I

Cl II

62

Tbn.

p

62

S

p

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tus San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

A

p

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tus San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

T

p

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tus San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

B

p

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tus San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

62

VI.I

p

VI.II

p

Vlc.

p

[Vls, Fl e T: Ms.: c.62 e 70 = *Moderato*.]

66

Fl.

Cl I

Cl II

Tbn.

S

A

T

B

Vl. I

Vl. II

Vlc.

ex Ma-ri-a Vir-gi-ne et ho-mo fa-ctus est et ho-mo fa-ctus est *f* Cru-ci-fi-xus

ex Ma-ri-a Vir-gi-ne et ho-mo fa-ctus est et ho-mo fa-ctus est *f* Cru-ci-fi-xus

ex Ma-ri-a Vir-gi-ne et ho-mo fa-ctus est et ho-mo fa-ctus est *f* Cru-ci-fi-xus

ex Ma-ri-a Vir-gi-ne et ho-mo fa-ctus est et ho-mo fa-ctus est *f* Cru-ci-fi-xus

f

f

f

[A, T e B: Ms.: c. 69 - 3º e 4º t - ritmo = 1 seminima e pausa seminima]

[VI I: Ms.: c.72 = fermata na 6ª colcheia]

Allegro

75

Fl.

Cl I

Cl II

Tbn.

S

A

T

B

Vl. I

Vl. II

Vlc.

pas - sus est se - pul - tus est Et re - sur -

pas - sus est se - pul - tus est Et re - sur -

pas - sus est se - pul - - - tus est Et re - sur -

pas - sus est se - pul - - - tus est Et re - sur -

[VI II: Ms.: c.78 = s/ indicação de andamento]

80

Fl.

Cl I

Cl II

80

Tbn.

80

S

re - xit et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - - - ras

A

re - xit et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - - - ras et as - *p* cen - dit in

T

8

re - xit et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - - - ras et as - *p* cen - dit in

B

re - xit et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - - - ras

80

Vl. I

p

Vl. II

p

Vlc.

p

[SATB, Vls e Vlc: Ms.: c.80 e 81 = s/ indicação de articulação.]

[SATB: Ms.: c. 81 = *tercia*]

[Cl I - Ms.: c.84 - 3º t = sol (in Dó)]

87

Fl.

Cl I

Cl II

87

Tbn.

87

S

et i - te - rum ven - tu - rus ven -

A

cae - lum se - det ad dex - te - ram Pa - - - tris et i - te - rum ven - tu - rus ven -

T

cae - lum se - det ad dex - te - ram Pa - - - tris et i - te - rum ven - tu - rus ven -

B

et i - te - rum ven - tu - rus ven -

87

VI.I

VI.II

Vlc.

[A e T: Ms.: c.87 e 88 - texto = *coelum* , *sede*]

94

Fl.

Cl I

Cl II

Tbn.

S

A

T

B

Vl.I

Vl.II

Vlc.

f

p

tu - rus est cum glo - ri - a *f* ju - di - ca - re vi - vos *p* et mor - tu -

tu - rus est cum glo - ri - a *f* ju - di - ca - re vi - vos *p* et mor - tu -

tu - rus est cum glo - ri - a *f* ju - di - ca - re vi - vos *p* et mor - tu -

tu - rus est cum glo - ri - a *f* ju - di - ca - re vi - vos *p* et mor - tu -

tu - rus est cum glo - ri - a *f* ju - di - ca - re vi - vos *p* et mor - tu -

tu - rus est cum glo - ri - a *f* ju - di - ca - re vi - vos *p* et mor - tu -

tu - rus est cum glo - ri - a *f* ju - di - ca - re vi - vos *p* et mor - tu -

tu - rus est cum glo - ri - a *f* ju - di - ca - re vi - vos *p* et mor - tu -

[A: Ms.: c.97 - 3^o t = si beq.]

101

Fl. *f* *p*

Cl I *f*

Cl II *f*

Tbn. *f*

S *f* *p*
os cu - jus re - gni - non e - rit fi - - - nis et in Spi - ri - tus San - ctum

A *f* *p*
os cu - jus re - gni non e - rit fi - - - nis et in Spi - ri - tus San - ctum

T *f*
os cu - jus re - gni non e - rit fi - - - nis

B *f*
os cu - jus re - gni non e - rit fi - - - nis

VI.I *f* *p*

VI.II *f* *p*

Vlc. *f* *p*

108

Fl.

Cl I

Cl II

Tbn.

S

A

T

B

108

Vl.I

Vl.II

Vlc.

Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem qui ex Pa - tre Fi - li - o

Do - mi - num et - vi - vi - fi - can - tem qui ex Pa - tre Fi - li - o

Detailed description of the musical score: The score is for measures 108 through 114. The Flute part (Fl.) has a melodic line with slurs and ties. The Clarinet I (Cl I) and Clarinet II (Cl II) parts are mostly rests. The Trombone (Tbn.) part is also mostly rests. The Soprano (S) and Alto (A) vocal parts have lyrics: 'Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem qui ex Pa - tre Fi - li - o'. The Tenor (T) and Bass (B) vocal parts are mostly rests. The Violin I (Vl.I) and Violin II (Vl.II) parts have melodic lines. The Viola (Vlc.) part has a bass line. The page number 108 is written above the first measure of the Flute and Soprano parts.

115

Fl.

Cl I

Cl II

Tbn.

S

A

T

B

VI.I

VI.II

Vlc.

f

f

f

f

f

f

qui pro-ce - dit qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mu - la - do - ra -

qui pro-ce dit qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mu - la - do - ra -

f qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mu - la - do - ra -

f qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mu - la - do - ra -

[VI II: Ms.: c.115 - 1° t = si beq.]

[VI II: Ms. c.120 - 1° e 2° t = fá]

122

Fl.

Cl I

Cl II

Tbn.

S

A

T

B

Vl.I

Vl.II

Vlc.

tur et cum glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pro - phe - - - tas

tur et cum glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pro - phe - - - tas

tur et cum glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pro - phe - - - tas

tur et cum glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est per pro - phe - - - tas

129

Fl.

Cl I

Cl II

Tbn.

S

A

T

B

VI.I

VI.II

Vlc.

et hu - nam San - ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam ec - cle - si -

et hu - nam San - ctam - ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam ec - cle - si -

et hu - nam San - ctam - ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam ec - cle - si -

et hu - nam San - ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam ec - cle - si -

[SATB: Ms.: c.131 e 134 = *catolicam e ecclesiam*]

135

Fl.

f

Cl I

f

Cl II

f

Tbn.

135

S

am con - fi - te - or u - num bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem

A

am con - fi - te - or u - num bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem

T

8

am con - fi - te - or u - num bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem

B

am con - fi - te - or u - nam bap - tis - ma in re - mis - si - o - nem

Vl. I

135

f

Vl. II

f

Vlc.

f

[Tbn, A, B e Vlc: Ms.: c.139 - 1° t = fá beq.]

[SATB: Ms.: c.141 e 143 = *remitionem*].

142

Fl.

Cl I

Cl II

Tbn.

S

A

T

B

VI.I

VI.II

Vlc.

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum et ex - spe - cto re - sur - re - ti -

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum et ex - spe - cto re - sur - re - ti -

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum et ex - spe - cto re - sur - re - ti -

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum et ex spe - cto re - sur - re - ti -

[Cl II: Ms.: c. 145 - 1º tempo = si (indó)]

[S: Ms.: c.145 = 1ª colcheia = lá]

[SATB: Ms.: c.145 e 146 - texto = *peccatorum, expecto*].

[*Tutti*: c. 154 = articulação indicada Ms.: flauta]

155

Fl.

Cl I

Cl II

Tbn.

S

A

T

B

Vl.I

Vl.II

Vlc.

p

f

p

f

p

f

p

f

sae - cu - li a - men *p* et vi - tam ven - tu - ri ven - tu - ri sae - cu - li *f* a -

sae - cu - li a - men *f* a -

sae - cu - li a - men *p* et vi - tam ven - tu - ri ven - tu - ri sae - cu - li *f* a -

sae - cu - li a - men *f* a -

p

f

p

f

p

f

161

Fl.

Cl I

Cl II

Tbn.

S

A

T

B

Vl.I

Vl.II

Vlc.

p

p

p

men a - men a - men a - - - men

men a - men a - men a - - - men *p* et vi - tam ven - tu - ri ven -

men - a - men a - men a - - - men *p* et - vi - tam ven - tu - ri ven -

men a - men a - - - - - men

p

p

p

71

172

Fl.

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

Vl. I

Vl. II

Vlc.

ff

ff

ff

ff

ff

a - - - - - men

a - - - - - men

a - - - - - men

men

[B: Ms.: c. 173 - pausas finais são idênticas a das outras vozes, mas o desenho melódico é o mesmo do contínuo (c.173-174) terminando no 1º tempo do compasso seguinte. Nesta transcrição optou-se pela terminação conjunta das vozes.]

Sanctus

Andante

The musical score is arranged in ten staves. The first three staves are for woodwinds: Flauta (Flute), Clarineta Bb I (Clarinet Bb I), and Clarineta Bb II (Clarinet Bb II). The next three staves are for brass: Trombone (Trombone), Soprano (Soprano voice), and Alto (Alto voice). The next three staves are for voices: Tenor (Tenor voice), Baixo (Bass voice), and Baixo (Bass voice). The final three staves are for strings: Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), and Violoncelo (Cello). The tempo is marked 'Andante'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The dynamics are marked 'f' (forte) for all instruments. The lyrics are: San - ctus San - ctus Do - mi - nus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

Flauta
f

Clarineta Bb I
f

Clarineta Bb II
f

Trombone
f

Soprano
f San - ctus San - ctus Do - mi - nus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

Alto
f San - ctus San - ctus Do - mi - nus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

Tenor
f San - ctus San - ctus Do - mi - nus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

Baixo
f San - ctus San - ctus Do - mi - nus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

Violino I
f

Violino II
f

Violoncelo
f

Fl.

Cl.I

Cl.II

Tbn.

S

oth Ple - ni sunt cae - li ple - ni sunt cae - li cae - li et

A

oth Ple - ni sunt cae - li ple - ni sunt cae - li cae - li et

T

8 oth Ple - ni sunt cae - li ple - ni sunt cae - li cae - li et

B

oth Ple - ni sunt cae - li ple - ni sunt cae - li cae - li et

VI I

VI II

Vlc.

[SATB: Ms.: c.05 e 06 - texto = *coeli*]

Fl.

Cl.I

Cl.II

Tbn.

S

A

T

B

VI I

VI II

Vlc.

7

8

ter - - - ra glo - - - ri - a glo - ri - a tu - - - a *f* Ho -

ter - - - ra glo - - - ri - a glo - ri - a tu - - - a *f* Ho -

ter - - - ra glo - - - ri - a glo - ri - a tu - - - a *f* Ho -

ter - - - ra glo - - - ri - a glo - ri - a tu - - - a *f* Ho -

7

7

f

f

f

f

f

f

f

[Fl: Ms.: c. 09 = falta 1 tempo]

[Fl, Cls, SATB e Vlc: Ms.: c. 09 - 4º t = expressão "mais". O termo "movido" foi acrescentado por esta autora].

[Vls e Tbn: Ms.: c.09 = s/ indicação da expressão "mais"]

Fl. ¹⁰
 Cl. I ¹⁰
 Cl. II ¹⁰
 Tbn. ¹⁰
 S ¹⁰
 A ¹⁰
 T ⁸
 B ¹⁰
 VI I ¹⁰
 VI II ¹⁰
 Vlc. ¹⁰

san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis
 san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis
 san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis
 san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis

13

Fl. *p*

Cl. I

Cl. II

Tbn. 13

S *p* in ex - - - cel - - - sis in ex - cel -

A *p* in ex - - - cel - - - sis in ex - cel -

T 8 *p* in ex - - - cel - - - sis in ex - cel -

B *p* in ex - - - cel - - - sis in ex - cel -

Vl. I *p*

Vl. II *p*

Vlc. *p*

Moderato

16

Fl. *f* *p*

Cl. I *f* *p*

Cl. II *f* *p*

Tbn. *f*

S *f* *p*
sis in ex-cel - sis in ex - cel - - - sis

A *f* *p*
sis in ex-cel - sis in ex - cel - - - sis

T *f* *p*
sis in ex-cel - sis in ex - cel - - - sis

B *f* *p*
sis in ex-cel - sis in ex - cel sis

VI I *f* *p*

VI II *f* *p*

Vlc. *f* *p*

{A: Ms.: c.17- 2º t = mi beq.]

Benedictus

Andante

Flauta *f*

Clarinetas Bb I *f*

Clarinetas Bb II *f*

Trombone *f*

Soprano *f* Be - ne - di - ctus qui - ve - nit in - no - mi - ne Do - - - - - mi -

Alto *f* Be - ne - di - ctus qui - ve - nit in - no - mi - ne Do - - - - - mi -

Tenor *f* Be - ne - di - ctus qui - ve - nit in - no - mi - ne Do - - - - - mi -

Baixo *f* Be - ne - di - ctus qui - ve - nit in no - mi - ne Do - - - - - mi -

Violino I *f*

Violino II *f*

Violoncelo *f*

[SATB: Ms.: c. 01 (3º- 4º t), c. 03 (2º t) = alteração rítmica p/ adequação ao texto]

Fl.

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI I

VI. II

Vlc.

ni Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus qui

ni Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus qui

ni Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus qui

ni Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus qui

[S, A e T: Ms.: c.06 - 4º t = alteração rítmica p/ adequação ao texto]

Mais (Movido)

The musical score is for a piece titled "Mais (Movido)". It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwinds include Flute (Fl.), Clarinet I (Cl. I), and Clarinet II (Cl. II). The brass section consists of Trombone (Tbn.). The vocal ensemble includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The strings are represented by Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), and Viola (Vlc.). The score is written in 4/4 time and includes lyrics in Portuguese. Dynamic markings such as *f* (forte) are used throughout. The lyrics are: "ve - - - nit in no - mi-ne Do - - - mi - ni Ho -".

[Fl: Ms.: c. 09 = falta 1 tempo]

[Fl, Cls, SATB e Vlc: Ms.: c. 09 - 4º t = expressão "mais". O termo "movido" foi acrescentado por esta autora.]

[Vls e Tbn: Ms.: c.09 = s/ indicação da expressão "mais"]

10

Fl.

Cl. I

Cl. II

Tbn.

f

S

san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis

A

san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis

T

8

san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis

B

san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis

VII

10

VI.I

VI.II

Vlc.

13

Fl. *p*

Cl. I

Cl. II

Tbn. 13

S *p* in ex - - - cel - - - sis in ex - cel -

A *p* in ex - - - cel - - - sis in ex - cel -

T *p* in ex - - - cel - - - sis in ex - cel -

B *p* in ex - - - cel - - - sis in ex - cel -

VII *p*

VI.II *p*

Vlc. *p*

Moderato

16

Fl. *f* *p*

Cl. I *f* *p*

Cl. II *f* *p*

Tbn. *f*

S *f* *p* sis in ex-cel - sis in ex - cel - - - sis

A *f* *p* sis in ex-cel - sis in ex - cel - - - sis

T *f* *p* sis in ex-cel - sis in ex - cel - - - sis

B *f* *p* sis in ex-cel - sis in ex - cel - - - sis

Vl. I *f* *p*

Vl. II *f* *p*

Vlc. *f* *p*

[A: Ms. c.17 (2° t) = mi nat.]

Agnus Dei

Andante

Flauta *f*

Clarinetas Bb I *f*

Clarinetas Bb II *f*

Trombone *f*

Soprano *f*
A - gnus De - i qui tol - lis pec-ca - ta mun - di mi - se - re - re mi-se-re-re

Alto *f*
A - gnus - De - i qui tol - lis pec-ca - ta mun - di mi - se - re - re mi-se-re-re

Tenor *f*
8 A - gnus De - i qui tol - lis pec-ca - ta mun - di mi - se - re - re mi-se-se-re

Baixo *f*
A - gnus De - i qui tol - lis pec-ca - ta mun - di mi - se - re - re mi-se-re-re

Violino I *f*

Violino II *f*

Violoncelo *f*

Fl. *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. *f*

S *f*
no - bis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - - - se -

A *f*
no - bis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - - - se -

T *f*
no - bis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - - - se -

B *f*
no - bis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - - - se -

VI I *f*

VI. II *f*

Vlc. *f*

[VI I: Ms.: c. 08 - 4º t - 2ª voz = si]

9

Fl.

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VII

VI. II

Vlc.

re - re mi-se-re-re mi-se-re-re no - bis A - gnus De - i qui tol - lis pec-ca-ta mun -

re - re mi-se-re-re mi-se-re-re no - bis A - gnus De - i qui tol - lis pec-ca-ta mun -

re - re mi-se-re-re mi-se-re-re no - bis A - gnus De - i qui tol - lis pec-ca-ta mun -

re - re mi-se-re-re mi-se-re-re no - bis A - gnus De - i qui tol - lis pec-ca-ta mun -

13

Fl. *p* *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. *f*

S *p* *f* *p*
 di do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis pa - cem do -

A *p* *f* *p*
 di do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis pa - cem do -

T *p* *f*
 di do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis no - bis pa - cem

B *p* *f*
 di do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis pa - cem

VI I *p* *f* *p*

VI II *p* *f* *p*

Vlc. *p* *f*

[A: Ms.: c. 14 e 15 - 2º t = s/ ornám.]

[VI II: Ms.: c.14 - 2º t = s/ ornám.]

17

Fl. *p* *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. *f*

S *f*
na no - bis do - na no - bis do - na no - bis no - bis pa - cem do - na no - bis

A *f*
na no - bis do - na no - bis do - na no - bis no - bis pa - cem do - na no - bis

T *p* *f*
do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis no - bis pa - cem do - na no - bis

B *p* *f*
do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis no - bis pa - cem do - na no - bis

Vl. I *f*

Vl. II *f*

Vlc. *p* *f*

[Vl. II: Ms.: c.17 - 4° t = s/ ornam.]

Moderato

Fl. 21

Cl. I 21

Cl. II 21

Tbn. 21

S 21
pa - - - - - cem *p* no - bis pa - - - - - cem

A 21
pa - - - - - cem *p* no - bis pa - - - - - cem

T 21
8 pa - - - - - cem *p* no - bis pa - - - - - cem

B 21
pa - - - - - cem *p* no - bis pa - - - - - cem

Vl. I 21

Vl. II 21

Vlc. 21

{T: Ms.: c. 23 - 2° t = c/ rasura}

Capítulo II

Transcrições musicológicas

Missa de Capela

(Missa e Credo de Capela)

1853

Manoel José Gomes

KYRIE
GLORIA
CREDO
SANCTUS
BENEDICTUS
AGNUS DEI

Observações relacionadas às indicações dos manuscritos e ao processo de transcrição:

Obs. 1: A parte das clarinetas é escrita originalmente em dó. Na transcrição foram transpostas para si bemol.

Obs. 2: A parte de soprano é escrita originalmente em clave de dó na primeira linha, alto em clave de dó na terceira linha, tenor em clave de dó na quarta linha e baixo (baxa) em clave de fá.

Obs. 3: Logo após o *Sanctus*, há nos manuscritos dos instrumentos (c/ exceção do vlc) a seguinte observação: *Benedictus serve esta m. ma muzica*. Nos manuscritos do coro e vlc, o *Benedictus* é reescrito c/ pequenas alterações rítmicas e melódicas em relação ao *Sanctus*.

Obs. 4: Algumas indicações de articulação realizadas pelo compositor para uma determinada voz ou instrumento, foram padronizadas por esta autora para as demais vozes e/ou instrumentos.

Obs. 5: esta é a única Missa que apresenta uma capa entre seus manuscritos.

Obs. 6: Nas transcrições, a ortografia e divisão silábica do texto em latim estão cf. LIBER USUALIS. *Missae Et Officii Pro Dominicis Et Festis*. Desclée & Socii: Tornaci, 1946.

Vivian Nogueira

Missa de Capela

1853

Manoel José Gomes

1792 - 1868

Kyrie

Moderato

Andantino

Clarinet Bb I

Clarinet Bb II

Trombone

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Violoncelo

p Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son *f* Ky - ri - e *p* e -

p Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son *f* Ky - ri - e *p* e -

p Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son *f* Ky - ri - e *p* e -

p Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son *f* Ky - ri - e

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

[SAT: Ms.: ancs c. 05 - s/ indicação de dinâmica]

Vívian Nogueira
2007

5

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. *f*

S *f* *p* *f* *f*

A *f* *p* *f*

T *f* *p* *f* *f*

B *f* *f*

VI. I *f* *p* *f*

VI. II *f* *p* *f*

Vlc. *f* *p* *f*

le - i-son *f* e - le - i-son *p* e - le - i-son *f* e - le - i-son e -

le - - - *f* - i - son *p* e - - - *f* le - i - son e - le -

le - i-son *f* e - le - i-son *p* e - le - i-son *f* e - le - i-son e -

e - le - i-son *f* e - le - i-son e -

[SATB: Ms.: c. 05 - 08 = s/ indicação de dinâmica]

9

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI. I

VI. II

Vlc.

le - i - son e - le - i - son *p* Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e -

i - son e - le - i - son

8 le - i - son e - le - i - son *p* Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e -

le - i - son e - le' - i - son

p

p

p

13

Cl. I

Cl. II

13

Tbn.

13

S

le - i - son e - - - le - i - son *f* e - le - i - son e - le - - - i -

A

f e - le - i - son e - le - - - i -

T

8

le - i - son e - - - le - i - son *f* e - le - i - son e - le - - - i -

B

f e - le - i - son e - - - le - i -

13

VI. I

f

VI. II

f

Vlc.

f

[S: Ms.: c. 16 - sílaba "le" no 3º t]

17

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI. I

VI. II

Vlc.

son Ky - ri - e_e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son *f* Ky - ri - e

son Ky - ri - e_e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son *f* Ky - ri - e

son Ky - ri - e_e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son *f* Ky - ri - e

son Ky - ri - e_e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son *f* Ky - ri - e

cresc. *f*

[VI I: Ms.: c. 19 - 1º e 2º t = articulação indicada p/ VI II]

[Cls: Ms.: c. 20 = s/ *stacc.*]

Cl. I 22

Cl. II 22

Tbn. 22

S. 22
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

A. 22
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

T. 8 22
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

B. 22
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

Vl. I 22

Vl. II 22

Vlc. 22

[A, T e B: Ms.: c.23 - s/ *stacc.*]

[Cls, Tbn e Vlc: Ms: c. 23 = s/ *stacc.* Colocação do *stacc.* tendo como base indicação do c. 43]

Andante

26

Cl. I

Cl. II

26

Tbn.

26

S

p Chri - ste Chri - ste e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e -

A

p Chri - ste Chri - ste e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e -

T

p e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e -

B

p e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e *cresc.* le - i - son e -

26

VI. I

p

VI. II

p

Vlc.

p *cresc.*

[VI I: Ms.: c. 27 e 31 - 2º e 3º t = articulação indicada p/ VI II]

32

Cl. I

Cl. II

32

Tbn.

32

S

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

A

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

T

8

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

B

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

32

VI. I

tr

VI. II

Vlc.

[VI II: Ms.: c.32 = s/ lig.]

Andantino

37

Cl. I *f*

Cl. II *f*

37

Tbn. *f*

37

S *f* Ky - ri - e *p* e - le - i - son *f* e - le - i - son *p* e - le - i - son *f* e -

A *f* Ky - ri - e *p* e - le - - - - *f* - i - son *p* e - le - - - -

8 T *f* Ky - ri - e *p* e - le - i - son *f* e - le - i - son *p* e - le - i - son *f* e -

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

37

VI. I *f* *p* *f* *p* *f*

VI. II *f* *p* *f* *p* *f*

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

[SATB: Ms.: anc do c.38 ao c.40 = s/ indicação de dinâmica]

41

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI. I

VI. II

Vlc.

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

f i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

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

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

[VI I: Ms.: c. 43 - 3º t = articulação indicada em VI II]

Gloria

Allegretto

Clarinet Bb I

ff

Clarinet Bb II

ff

Trombone

ff

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

ff

Violino II

ff

Violoncello

ff

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn.

S *f* Glo - - - ri - - - a in ex-cel-sis De-o Glo - - - ri - - -

A *f* Glo - - - ri - - - a Glo - - - ri - - -

T *f* Glo - - - ri - - - a in ex-cel-sis De-o Glo - - - ri - - -

B *f* Glo - - - ri - - - a Glo - - - ri - - -

VI. I *f*

VI. II *f*

Vlc. *f*

[Cls, S, A e Vls: Ms.: c. 03 - 1º t = *ff*]

6

Cl. I

Cl. II

6

Tbn.

6

S

a in ex-cel-sis De-o Glo - - - ri - - - a in ex-cel-sis De-o

A

a Glo - - - ri - - - a

8

T

a in ex-cel-sis De-o Glo - - - ri - - - a in ex-cel-sis De-o

B

a Glo - - - ri - - - a

6

VI. I

VI. II

Vlc.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 105, features a variety of instruments and vocal soloists. The woodwind section includes two Clarinets (Cl. I and Cl. II) in D major, both playing a whole note F#4 in the first measure, followed by rests. The Tuba (Tbn.) plays a whole note F#2 in the first measure, followed by eighth-note patterns in the second and third measures. The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) sing the phrase 'a in ex-cel-sis De-o Glo - - - ri - - - a in ex-cel-sis De-o'. The Soprano and Tenor parts have a '6' above the first measure, while the Alto and Bass parts have an '8'. The string section consists of Violins I and II, and a Viola. Violins I and II play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Viola plays a whole note F#2 in the first measure, followed by eighth-note patterns. The Viola part is labeled 'Vlc.'.

Vlc.

12

Cl. I

Cl. II

Tbn.

12

S

in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis

A

in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis

T

8

in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis

B

in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis

12

VI. I

VI. II

Vlc.

15

Cl. I

Cl. II

15

Tbn.

15

S

in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o

A

in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o

T

8

in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o

B

in ex - cel - sis De - o Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o

15

VI. I

VI. II

Vlc.

18

Cl. I

Cl. II

Tbn.

18

S

Glo - ri - a Glo - ri - a *p* in ter - ra in

A

Glo - ri - a Glo - ri - a *p* in ter - ra in

T

8

Glo - ri - a Glo - ri - a *p* in ter - ra in

B

Glo - ri - a Glo - ri - a *f* Et in ter - ra *p* in ter - ra in

18

VI. I

f *p*

VI. II

f *p*

Vlc.

f *p*

[Vlc: Ms.: c. 20 - indicação dinâmica *p* no 1º t]

22

Cl. I

Cl. II

Tbn.

22

S

ter - ra pax *p* in ter - ra in ter - ra pax *f* pax ho -

A

ter - ra pax *p* in ter - ra in ter - ra pax *f* pax ho -

T

8

ter - ra pax *p* in ter - ra in ter - ra pax *f* pax ho -

B

ter - ra pax *f* Et in ter - ra *p* in ter - ra in ter - ra pax *f* pax ho -

22

VI. I

f *p* *f*

VI. II

f *p* *f*

Vlc.

f *p* *f*

26

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI. I

VI. II

Vlc.

mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis *f* bo - nae vo - lun - ta - tis

mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis *f* bo - nae vo - lun - ta - tis

mi - ni - bus - - - bo - nae vo - lun - ta - tis *f* bo - nae vo - lun - ta - tis

mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis *f* bo - nae vo - lun - ta - tis

26

f

f

f

f

f

[S e VI I: Ms.: c. 28 - 2º t - s/ indicação de dinâmica]

[*Tutti*: Ms.: c.29 p/ 30 = s/ barra dupla]

30

Cl. I

Cl. II

30

Tbn.

30

Solo

S

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

A

T

8

B

30

VI. I

VI. II

Vlc.

p

34

Cl. I

Cl. II

34

Tbn.

34

S

te glo - ri - fi - ca - - - - mus te *p* a - do - ra - mus te glo - ri - fi - ca - mus

A

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

T

8

p a - do - raa - - - - mus

B

p a - do - ra - - - - - mus

34

VI. I

p

VI. II

p

Vlc.

p

Tutti

38

Cl. I

Cl. II

Tbn.

38

S

te *p* a - do - ra - mus te glo - ri - fi - ca - mus te *f* glo - ri - fi - ca - mus

A

te a - do - *p* ra - - - - - mus te *f* glo - ri - fi - ca - mus

T

8 te *p* a - do - ra - mus te glo - ri - fi - ca - mus te *f* glo - ri - fi - ca - mus

B

te *p* a - do - ra - - - - - mus te *f* glo - ri - fi - ca - mus

38

VI. I

VI. II

Vlc.

f

115

47

Cl. I

Cl. II

Tbn.

47

f

S

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

A

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

T

8

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

B

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

47

VI. I

VI. II

Vlc.

51

Cl. I

Cl. II

51

Tbn.

51

S

tu - am

A

tu - am

Solo

T

8

tu - am Do - mi - ne Do - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us

B

tu - am

51

VI. I

VI. II

Vlc.

p

55

Cl. I

Cl. II

55

Tbn.

55

S

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

A

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

T

8

Pa - ter om - ni - po - tens

B

55

VI. I

VI. II

Vlc.

p

[S: Ms.: c. 58 - 4° t - s/ ornam.]

62

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI. I

VI. II

Vlc.

f

f

f

De - i Fi - li - us Pa - - - tris Fi - li - us Fi - li - us Pa -

De - i Fi - li - us Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us Pa -

De - i Fi - li - us Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us Pa -

De - i Fi - li - us Pa - - - tris Fi - li - us Pa - - - -

cresc.

cresc.

[VI I: Ms.: c. 63 - 4° t = sol nat.]

65

Cl. I

Cl. II

Tbn.

65

S

trīs Qui tol - - - lis pec - ca - - - ta pec - ca - ta

A

trīs Qui tol - - - lis pec - ca - - - ta pec - ca ta

T

8

trīs Qui tol - - - lis pec - ca - - - ta pec - ca - ta

B

trīs Qui tol - - - lis pec - ca - - - ta pec - ca - ta

65

VI. I

VI. II

Vlc.

[Vlc: Ms.: c. 67 - 4^o t = fá nat.]

Andante

68

Cl. I

Cl. II

68

Tbn.

68

S

mun - di *p* Sus - ci - pe Sus - ci - pe

A

mun - di *p* Sus - ci - pe Sus - ci - pe de - pre - ca - ti -

T

8

mun - di *p* Sus - ci - pe Sus - ci - pe de - pre - ca - ti -

B

mun - di *p* Sus - ci - pe Sus - ci - pe

68

VI. I

p

VI. II

p

Vlc.

p

[VI II: Ms.: c.69 - 2^a colcheia = fă nat.]

[VI I: MS.: c.70 - 1^o t = fă nat.]

71

Cl. I

Cl. II

71

Tbn.

71

S

de - pre - ca - ti - o - nem no - stram de - pre - ca - ti - o - nem de - pre -

A

o - - - nem no - stram de - pre - ca - ti - o - nem de - pre -

T

8

o - - - nem no - stram de - pre - ca - ti - o - nem de - pre -

B

de - pre - ca - ti - o - nem no - stram de - pre - ca - ti - o - nem de - pre -

71

VI. I

VI. II

Vlc.

[A: Ms.: c. 72 - 1º t = fá nat.]

Allegretto

75

Cl. I

Cl. II

Tbn.

75

S

ca - ti - o - nem no - stram *f* Qui se - des a dex - te - ram a dex - te - ram

A

ca - ti - o - nem no - stram *f* Qui - se - - - des a dex - te - ram a dex - te - ram

T

8

ca - ti - o - nem no - stram *f* Qui se - des a dex - te - ram a dex - te - ram

B

ca - ti - o - nem no - stram *f* Qui se - des a dex - te - ram a dex - te - ram

75

VI. I

VI. II

Vlc.

f

[A e T: Ms.: c.75- 3º e 4º t = s/ lig]

[Tbn, A, Vls e Vlc: Ms.: c.75 p/76 = barra dupla]

[Cls: Ms.: c.76 - s/ indicação dinâmica]

[A: Ms.: c.76 - 2º e 3º t = s/ lig.]

[A e B: Ms.: c.76 - s/ indicação
dinâmica]

78

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI. I

VI. II

Vlc.

Pa - - - tris mi - - se - re - re mi - se - re - re no - bis

Pa - - - tris mi - - se - re - re mi - se - re - re no - bis

8 Pa - - - tris mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

Pa - - - tris mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis

78

78

tr

[VI II: Ms.: c.79 - 1° t = dó nat]

[A: Ms.: c. 81- 1° e 2° t = s/ lig.]

82

Cl. I *f*

Cl. II *f*

82

Tbn. *f*

82

S *f* Quo - ni - am Tu so - lus so - lus San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al -

A *f* Quo - ni - am Tu so - lus so - lus San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al -

T *f* Quo - ni - am Tu so - lus so - lus San - ctus - Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al -

B *f* Quo - ni - am Tu so - lus so - lus San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al -

82

VI. I *f*

VI. II *f*

Vlc. *f*

[S: Ms.: c. 82 = s/ indicação dinâmica]

[VI I: Ms.: c.82 - 3º t = s/ lig]

[VI II : Ms.: c.82 - 1º t = s/ lig]

[VI II: Ms.: c.83 - 1º t = s/ lig.]

[VI I e II: Ms.: c. 83 - 3º t = s/ lig.]

[VI II: Ms.: c. 84 - 3º e 4º t = s/ lig.]

85

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. *f*

S *f*
tis - si - mus Quo - ni - am Tu so - lus so - lus San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu

A *f*
tis - si - mus Quo - ni - am Tu so - lus so - lus San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu

T *f*
8 tis - si - mus Quo - ni - am Tu so - lus so - lus San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu

B *f*
tis - si - mus Quo - ni - am Tu so - lus so - lus San - ctus Tu so - lus so - lus Do - mi - nus Tu

VI. I *f*

VI. II *f*

Vlc. *f*

[Tbn: Ms.: c.85 - dinâmica indicada no 1º t]

[B e Vlc: Ms.: c.85 - s/ indicação dinâmica]

[Cl II e VI II: Ms.: c. 86 - 4º t = fã nat.]

[VI I: Ms.: c. 86 e 87 - 1º t = s/ lig.]

[Vlc: Ms.: c. 86 - 1º e 2º t = lá #]

[Cl II, VI II e T: Ms.: c. 86 e 87

- 2º t (ornam.) = fã nat.]

[B e VI II: Ms.: c.87 - 4º t = fã nat]

Allegro

92

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. *f*

S *f* Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri - a De - i De - i

A *f* Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri - a De - i De - i

T *f* Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri - a De - i De - i

B *f* Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri - a De - i De - i

92

VI. I *f*

VI. II *f*

Vlc. *f*

[VI I: Ms.: c. 92 - 1º t = *ff*]

[Vlc: Ms.: c. 93 - 3º e 4º t = notas c/ rasura]

[S: Ms.: c. 94 - rasura na última colcheia]

95

Cl. I

Cl. II

Tbn.

95

S

Pa - tris A - men Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri -

p

A

Pa - tris A - men Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri -

p

T

8 Pa - tris A - men Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri -

p

B

Pa - tris A - men Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a in Glo - ri -

p

95

VI. I

p

VI. II

p

Vlc.

p

[VI I: Ms.: c. 95 - s/ *stacc.*]

[S: Ms.: c. 96 e 100 - s/ indicação de dinâmica]

[VI I: Ms.: c. 96 e 98 - ornam. = si nat.]

[VI II: Ms.: c.96 - 1º (2ª pte.) e 2º t - *stacc.*]

[A: Ms.: c. 97 - 3º t = c/ ornam.]

[S: Ms.: c. 98 - ornam. = si nat.]

99

Cl. I

Cl. II

Tbn.

99

S

a De - i Pa tris *f* A - men A - men *p* A - - - men *f* A - men A -

A

a De - i Pa - - tris *f* A - men A - men *p* A - - - men *f* A - men A -

T

8 a De - i Pa - - tris *f* A - men A - men *p* A - - - men *f* A - men A -

B

a De - i Pa - - tris *f* A - men A - men *p* A - - - men *f* A - men A -

99

VI. I

VI. II

Vlc.

f *p* *f*

Vlc: Ms.: c.100 - s/ indicação dinâmica]

[Tbn: Ms.: c.100 e 102 - indicação *f* no 1º t]

[VI I: Ms.: c.100 e 102 - s/ *stacc.*]

[S: Ms.: c.101 - 2º t = s/ lig.]

[VI I e II: Ms.: c.101 a 104 - dinâmica indicada só p/ estes instrum.]

[S: Ms.: c.103 - 3º e 4º t = s/ lig.]
 [T: Ms.: c.103 - 2º t = s/ lig.]
 [Cls e Tbn: Ms.: c.104 - s/ indicação dinâmica]

132

106

Cl. I

Cl. II

106

Tbn.

106

S

Pa - tris De - i Pa - tris A - men in Glo - ri - a De - i Pa - tris De - i Pa - tris A -

A

Pa - tris De - i Pa - tris A - men in Glo - ri - a De - i Pa - tris De - i Pa - tris A -

T

8

Pa - tris De - i Pa - tris A - men in Glo - ri - a De - i Pa - tris De - i Pa - tris A -

B

Pa - tris De - i Pa - tris A - men in Glo - ri - a De - i Pa - tris De - i Pa - tris A -

106

VI. I

VI. II

Vlc.

[VI II: Ms.: c.106 e 108 - 2° t - em *stacc.*]

109

Cl. I *f*

Cl. II *f*

109

Tbn. *f*

109

S *f* men A - men men A - men A - men

A *f* men A - men A - men A - men A - men

T *f* men A - men A - men A - men A - men

B *f* men A - men A - men A - men A - men

109

VI. I *f*

VI. II *f*

Vlc. *f*

[Cls e S: Ms.: c.109 - s/ indicação de dinâmica]

[A: Ms.: c.109 = indicação *f* no 1º t]

[S: Ms.: c.111 = mínima]

Credo

Allegretto

Clarinet Bb I *f*

Clarinet Bb II *f*

Trombone *f*

Soprano *f* Pa - trem om - ni - po - ten - tem fa - cto - rem cae - li et ter - rae vi - si - bi - li - um

Alto *f* Pa - trem om - ni - po - ten - tem fa - cto - rem cae - et ter -- rae - vi - si - bi - li - um

Tenor *f* Pa - trem om - ni - po - ten - tem fa - cto - rem cae - li et ter - rae vi - si - bi - li - um

Baixo *f* Pa - trem om - ni - po - ten - tem fa - cto - rem cae - li et ter - rae vi - si - bi - li - um

Violino I *f*

Violino II *f*

Violoncello *f*

[T: Ms.: c. 03 - 4º t = dó #]

5

Cl. I

Cl. II

Tbn.

5

S

om - ni - um et in vi - si - bi - li - um

A

om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um Et in u - num Do - mi - num Je - sum

T

8

om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um Et in u - num Do - mi - num Je - sum

B

om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um

5

VI. I

p

VI. II

p

Vlc.

p

9

Cl. I *f*

Cl. II *f*

9

Tbn. *f*

9

S *f* Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum an - te

A *f* Chri - stum Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum an - te

T *f* Chri - stum Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre

B *f* Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum an - te

9

VI. I *f*

VI. II *f*

Vlc. *f*

[T: Ms.: c. 09 - 1º t = s/ lig.]

[Cl I : Ms.: c. 10 - 3º t = mi (mínima)]

[VI I : Ms.: c. 10 - 3º t = mi]

13

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI. I

VI. II

Vlc.

om - ni - a sae - cu - la De - um de De - o lu - men - de lu - mi - ne De - um ve - rum de

om - ni - a sae - cu - la De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne De - um ve - rum de

om - ni - a sae - cu - la De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne De - um ve - rum de

om - ni - a sae - cu - la De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne De - um ve - rum de

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[VI I e Vlc: Ms.: c. 14 - 1º t = s/ indicação de dinâmica]

[S e A: Ms.: c. 14 - 1º t (2ª pte) = s/ indicação de dinâmica]

[B: Ms.: c. 14 - 1º t (2ª pte) = *fp*]

[S: Ms.: c. 16 - 2º t = s/ indicação de dinâmica]

[Vlc: Ms.: c. 16 - 1º t = s/ indicação de dinâmica] 138

17

Cl. I

Cl. II

Tbn.

17

S

De - o ve - ro ge - ni - tum non fa - ctum con - subs - tan - ti - a - lem Pa -

A

De - o ve - ro ge - ni - tum non fa - ctum con - subs - tan - ti - a - lem Pa -

T

8

De - o ve - ro ge - ni - tum non fa - ctum con - subs - tan - ti - a - lem Pa -

B

De - o ve - ro ge - ni - tum non fa - ctum con - subs - tan - ti - a - lem Pa -

17

VI. I

VI. II

Vlc.

21

Cl. I

Cl. II

21

Tbn.

21

S

tris per quem om - ni - a om - ni - a fa - cta sunt qui pro - pter nos

A

tris per quem om - ni - a om - ni - a fa - cta sunt qui pro - pter nos

T

8

tris per quem om - ni - a om - ni - a fa - cta sunt qui pro - pter nos

B

tris per quem om - ni - a om - ni - a fa - cta sunt qui pro - pter nos

21

VI. I

VI. II

Vlc.

[Cls: Ms.: c. 22 = indicação *f* no 3º t]

24

Cl. I

Cl. II

24

Tbn.

24

S

ho - mi - nes et pro - pter no - stram et pro - pter no - stram sa - lu - tem des - cen -

A

ho - mi - nes et pro - pter no - stram et pro - pter no - stram sa - lu - tem des - cen -

T

8

ho - mi - nes et pro - pter no - stram et pro - pter no - stram sa - lu - tem des - cen -

B

ho - mi - nes et pro - pter - no - stram et pro - pter no - stram sa - lu - tem des - cen -

24

VI. I

VI. II

Vlc.

[S: Ms.: c. 26 - 3º e 4º t = s/ lig.]

[VI II: Ms.: c. 26 e 27 - 3º e 4º t = s/ lig.]

28 Adagio Adagio

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI. I

VI. II

Vlc.

dit des-cen - dit de - coe - lis *p* de coe - lis *p* Et in - car - na - tus

dit des-cen - dit de - coe - lis *p* de coe - lis *p* Et in - car - na - tus

dit des-cen - dit de coe - lis *p* de coe - lis *p* Et in - car - na - tus

dit des-cen - dit de coe - lis *p* de coe - lis *p* Et in - car - na - tus

p *p*

[VI II: Ms.: c. 30 - 1ª colch.= sol]

[Cls: Ms.: c. 31 - indicação "Et incarnatus Tacet"; "Crucifixus Tacet"]

[Tbn: Ms.: c. 31 - indicação "Et incarnatus e Crucifixus Tacet"]

[VI I: Ms.: c. 31 - 1º e 2º t = s/ indicação de stacc.]

32

Cl. I

Cl. II

32

Tbn.

32

S

est de Spi - ri - tu San - cto ex *cresc.* Ma - ri - a Ma - ri - - - a

A

est de Spi - ri - tu San - cto ex *cresc.* Ma - ri - a Ma - ri - - - a

T

8

est de Spi - ru - tu San - cto ex *cresc.* Ma - ri - a Ma - ri - - - a

B

est de Spi - ri - tu San - cto ex *cresc.* Ma - ri - a Ma - ri - - - a

32

VI. I

VI. II

Vlc.

cresc.

[A: Ms.: c. 33 - 1º e 4º t - c/ ornam.(apog.)]

[A e T: Ms.: c. 34 - 3º e 4º t - indicação de cresc.]

[B: Ms.: c. 34 - lá beq. a partir da 2ª colch.]

[S e VI I :Ms.: c. 35 - s/ indicação dinâmica]

[A: Ms.: c. 37 - 3º e 4º t = s/ lig.]

35

Cl. I

Cl. II

35

Tbn.

35

S

Vir - gi-ne *p* et ho - mo fa - ctus est et ho - mo fa - - - ctus est

A

Vir - gi-ne *p* et ho - mo fa - ctus est et ho - mo fa - - - ctus est

T

8

Vir - gi-ne *p* et ho - mo fa - ctus est et ho - mo fa - - - ctus est

B

Vir - gi-ne *p* et ho - mo fa - ctus est et ho - mo fa - - - ctus est

35

VI. I

p

VI. II

p

Vlc.

p

39

Cl. I

Cl. II

39

Tbn.

39

S

p Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - - -

A

p Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - - -

T

p 8 Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - - -

B

p Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - - -

39

VI. I

p

VI. II

p

Vlc.

p

[B: Ms.: c.39 = indicação *Andantino*]

[VI I: Ms.: c.40 - 4º t = ré b]

[B: Ms.: c.41 - 3º t = s/ acento]

42

Cl. I

Cl. II

42

Tbn.

42

S

tos *p* pas - sus pas - sus *p* pas - sus est se - pul - tus est se - pul -

A

tos *p* pas - sus pas - sus *p* pas - sus est se - pul - tus est se - pul -

T

8 tos *p* pas - sus pas - sus *p* pas - sus est se - pul - tus est se -

B

tos *p* pas - sus pas - sus *p* pas - sus est se - pul - tus est *cresc.* se -

42

VI. I

p

VI. II

p

Vlc.

p

cresc.

[SAT: Ms.: c.42 - 3º t = s/ acento]

[B: Ms.: c. 42 - 3º t = s/ indicação dinâmica]

[VI II: Ms.: c.42 - 1º t = s/lig.]

[SAT: Ms.: c. 44 - 3º t = s/ indicação dinâmica]

[VI I: Ms.: c. 44 - 1º e 2º t = s/ indicação de *stacc.*] 146

Allegro

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI. I

VI. II

Vlc.

tus *p* se - pul - tus est *f* Et re - sur - re - xit re - sur - re - xit ter - ti - a

tus *p* se - pul - tus est *f* Et re - sur - re - xit re - sur - re - xit ter - ti - a

pul *p* - - - tus est *f* Et re - sur - re - xit re - sur - re - xit ter - ti - a

pul *p* - - - tus est *f* Et re - sur - re - xit re - sur - re - xit ter - ti - a

p *f*

[S: Ms.: c. 47 - 2º t = s/ indicação dinâmica]

[SATB: Ms.: c. 49 e 50 - texto = *ressurecit*]

[Cls, Tbn, Vls e Vlc: Ms.: c. 49 - indicação de dinâmica *ff*]

[SATB: Ms.: c. 50 - texto = *tercia*]

51

Cl. I

Cl. II

Tbn.

51

S

di - e se - cun - dum scrip - tu - - - ras et as - cen - dit in cae - lum et as -

A

di - e se - cun - dum scrip tu ras et as -

T

8

di - e se - cun - dum scrip - tu - - - ras et as - cen - dit in cae - lum et as -

B

di - e se - cun - dum scrip - tu - - - ras

51

VI. I

p

VI. II

p

Vlc.

p

[VII : Ms.: c. 52 - s/ lig.]

54

Cl. I

Cl. II

54

Tbn.

f

54

S

cen - dit in cae - lum *p* se - det ad dex - te - ram Pa - - -

A

cen - dit in cae - lum *p* se - det ad dex - te - ram Pa - - -

T

8 cen - dit in cae - lum *p* se - det ad dex - te - ram Pa - - -

B

f se - det *p* ad dex - - - te - ram Pa - - -

54

VI. I

f *p*

VI. II

f *p*

Vlc.

f *p*

[Vlc: Ms.: c. 54 - ilegível]

[B: Ms.: c. 55 - 3º t = s/ indicação de dinâmica]

57

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. *f*

S *f* tris et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ven - tu - rus est cum glo - ri - a

A *f* tris et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ven - tu - rus est cum glo - ri - a -

T *f* tris et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ven - tu - rus est cum glo - ri - a

B *f* tris et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ven - tu - rus est cum glo - ri - a

57

VI. I *f*

VI. II *f*

Vlc. *f*

[VI I : Ms.: c. 57 - 2º t = s/ indicação de dinâmica]

60

Cl. I

Cl. II

60

Tbn.

60

S

ju - di - ca - re *f* vi - vos vi - vos *p* et mor - tu - os *f* cu - jus re - gni non

A

ju - di - ca - re *f* vi - vos vi - vos *p* et mor - tu - os *f* cu - jus re - gni non

8

T

ju - di - ca - re *f* vi - vos vi - vos *p* et mor - tu - os *f* cu - jus re - gni non

B

ju - di - ca - re *f* vi - vos vi - vos *p* et mor - tu - os *f* cu - jus re - gni non

60

VI. I

VI. II

Vlc.

f *p* *f*

[A: Ms.: c. 61 - 2º t = fá nat.]

[VI II: Ms.: c. 61 = s/ indicação de dinâmica]

[B: Ms.: c. 62 e 63 = lig. entre si (semibreve) e si (semín.pont.)]

65

Cl. I

Cl. II

65

Tbn.

65

S

e - rit fi - nis

A

e - rit fi - nis

T

8 e - rit fi - nis et in Spi - ritus San - ctum Do - mi - ne et vi -

B

e - rit fi - nis

65

VI. I

p

VI. II

p

Vlc.

p

[A e B: Ms.: c. 65 - 3° e 4° t = s/ lig.]

69

Cl. I

Cl. II

69

Tbn.

69

S

f qui ex Pa - tre Fi - li - o qui pro - ce - dit qui cum

A

f qui ex Pa - tre Fi - li - o - qui pro - ce - dit qui cum

T

8 vi - fi - can - tem

B

69

tr

p

VI. I

p

VI. II

p

Vlc.

p

[T: Ms.: c.69 - 4º t = c/ ornam. (*tr*)]

[Vlc: Ms.: c.70 - 4º t = fá nat.]

[A: Ms.: c.71 - 3º t = s/ lig.]

73

Cl. I

Cl. II

73

Tbn.

73

S

Pa - tre Pa - tre et Fi - li - o si - mul *cresc.* a - do - ra - tur et con glo - ri - fi -

A

Pa - tre Pa - tre et Fi - li - o si - mul *cresc.* a - do - ra tur et con glo - ri - fi -

T

8

B

73

VI. I

VI. II

Vlc.

[A: Ms.: c. 73 e 74 - 2° t = c/ ornam. (*apog*)]

[Vlc: Ms.: c. 74 - 1° e 2° t = s/ lig.]

[Vlc: Ms.: c. 76 - 3° e 4° t = s/ lig.]

155

80

Cl. I

Cl. II

Tbn.

80

S

tho - li - cam et a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am con - fi - te - or u - num bap -

A

tho - li - cam et a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am con - fi - te - or u - num bap -

T

8

tho - li - cam et a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am con - fi - te - or u - num bap -

B

tho - li - cam et a - pos - to - li - cam ec - cle - si - am con - fi - te - or u - num bap -

80

VI. I

VI. II

Vlc.

83

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

8

VI. I

VI. II

Vlc.

tis - ma in re - mis - si - o - nem in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum

tis - ma in re - mis - si - o - nem in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum

tis - ma in re - mis - si - o - nem in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum

tis - ma in re - mis - si - o - nem in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum

[VI II: Ms.: c. 84 - 1º t = colcheia. pontuada + semicolcheia.]

[VI II: Ms.: c. 84 e 85 - 1º t = s/ lig.]

[A: Ms.: c. 86 - 1º e 2º t = s/ lig.]

[SATB: Ms.: c.83 e 84 - texto = *remitionem*]

Adagio

87 *f*

Cl. I

Cl. II *f*

87 *f*

Tbn.

87

S

et ex - spe - cto re - sur - rec - ti - o - nem re - sur - rec - ti - o - nem *p* mor - tu - o -

A

et ex - spe - cto re - sur - rec - ti - o - nem re - sur - rec - ti - o - nem *p* mor - tu - o -

T

8 et ex - spe - cto re - sur - rec - ti - o - nem re - sur - rec - ti - o - nem *p* mor - tu - o -

B

et ex - spe - cto re - sur - rec - ti - o - nem re - sur - rec - ti - o - nem *p* mor - tu - o -

87 *f*

VI. I

VI. II *f*

Vlc. *f*

p

p

p

[VI II: Ms.: c. 88 - 1° e 2° t = s/ lig.]

Allegro

91

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

Vl. I

Vl. II

Vlc.

rum *f* Et vi - tam ven - tu - ri ven-tu - ri sae - cu-li A - men et vi - tam ven-

rum *f* Et vi - tam ven - tu - ri ven-tu - ri sae - cu-li A - men

rum *f* Et vi - tam ven - tu - ri ven-tu - ri sae - cu-li A - men *p* et vi - tam ven-

rum *f* Et vi - tam ven - tu - ri ven-tu - ri sae - cu-li A - men.

f *p* *p* *p*

[S: Ms.: c. 91 - 1º t = mínima]

[Vl I : Ms.: c. 91 - 3º t = s/ fermata]

[Vl II: Ms.: c. 95 = dinâmica indicada no 3º t]

96

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI. I

VI. II

Vlc.

p

p

f

f

f

f

f

f

tu - ri et vi - tam ven - tu - ri

ven - tu - ri sae - cu - li A - men et

et vi - tam ven - tu - ri

ven - tu - ri sae - cu - li A - men et

tu - ri et vi - tam ven - tu - ri

ven - - - tu - ri sae - cu - li et

ven - tu - ri sae - - - cu - li A - men et

f

f

f

f

f

f

f

[Tbn: Ms.: c. 97 - 1º t e c. 99 - 4º t = indicação *f*]

[Vlc: Ms.: c. 97 - 3º t = s/ indicação de dinâmica]

[VI I: Ms.: c.100 e 101 = s/ indicação de lig.]
[VI II: Ms.: c. 102 e 104 - 3º t = s/ ornamento]
[S: Ms.: c. 102 = s/ indicação de dinâmica]

104

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

p men ven-tu-ri sae-cu-li *f* A - men A - men A-men A - men A - men A - men.

A

p men ven-tu-ri sae-cu-li *f* A - men A - men A-men A - men A - men A - men.

T

8 men. *f* A - men A - men A-men A - men A - men A - men.

B

men. A - men A - men A-men A - men A - men A - men.

104

VI. I

p *f*

VI. II

p *f*

Vlc.

p

[S e Vlc: Ms.: c.104 = s/ indicação de dinâmica]

[VI I: Ms.: c.106 = s/ stacc.]

[VI II: Ms.: c.108 - 1º t = *f*]

Sanctus

Andante

Clarinet Bb I *f*

Clarinet Bb II *f*

Trombone *f*

Soprano *f* San - ctus San - ctus San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oh *p* Ple - ni sunt

Alto *f* San - ctus San - ctus San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oh

Tenor *f* San - ctus San - ctus San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oh

Baixo *f* San - ctus San - ctus San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oh

Violino I *f* *tr* *p*

Violino II *f* *p*

Violoncello *f* *p*

5

Cl. I

Cl. II

5

Tbn.

5

S

cae - li cae - li et ter - rae *f* glo - ri - a glo - ri - a glo - ri - a tu - a

A

p Ple - ni sunt cae - li et ter - rae *f* glo - ri - a glo - ri - a glo - ri - a tu - a

T

p Ple - ni sunt cae - li et ter - rae *f* glo - ri - a glo - ri - a glo - ri - a tu - a

B

f glo - ri - a glo - ri - a glo - ri - a tu - a

5

VI. I

VI. II

Vlc.

f

[Tbn: Ms.: c. 05 = indicação de 02 compassos de espera]

[SAT: Ms.: c. 05 = *coli (coeli)*]

[VI II e Vlc: Ms.: c. 06 - 4o t. = lig. indicada p/ VI I]

[S: Ms.: c. 08 = lig. indicada p/ tenor]

Allegretto

9

Cl. I

Cl. II

9

Tbn.

9

S

f Ho - san - na in ex - - - cel - - - - -

A

f Ho - san - na in ex - - - -

T

8 *f* Ho - san - na in ex - - - - cel - - - - -

B

f Ho - san - na in ex - - - - cel - - - - -

9

VI. I

f

VI. II

f

Vlc.

f

14

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. 14

S 14
sis Ho - san - - - na in ex - cel - - - - sis

A
cel - sis Ho - san - - - na in ex - cel - - - - sis

T 8
sis Ho - san - - - na in ex - cel - - - - sis

B
sis Ho - san - - - na in ex - cel - - - - sis

VI. I 14

VI. II

Vlc.

18

Cl. I

Cl. II

18

Tbn.

18

S

cresc.

in ex - cel - sis in ex -

A

cresc.

in ex - cel - sis in ex -

T

cresc.

in ex - cel - sis in ex -

B

cresc.

in ex - cel - sis in ex -

18

VI. I

VI. II

Vlc.

[SATB: Ms. c. 18 - acento indicado p/ alto e baixo; *cresc.* indicado só p/ tenor]

[VI II: Ms. c. 20 - 2ª nota = colcheia (c. incompl.)]

23

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S.

A.

T.

B.

VI. I

VI. II

Vlc.

cel - - - - - sis *f* in ex - cel - sis

cel - - - - - sis *f* in ex - cel - sis

cel - - - - - sis *f* in ex - cel - sis

cel - - - - - sis *f* in ex - cel - sis

[Cl. I: Ms.: c. 23 = indicação *f*]

[Cl. II: Ms.: c. 23 = indicação *f*]

[Tbn.: Ms.: c. 25 e 26 = s/ *stacc.*]

[SATB: Ms.: c. 25 - 2º t = dinâmica indicada p/ tenor e baixo]

[VI II: Ms.: c. 25 - 3º t = fá nat.]

[Cl. I e Vls: Ms.: c. 26 = s/ *stacc.*]

[VI II: Ms.: c. 26 = omissão deste compasso (rascunhado embaixo do c. 27)]

[SATB: Ms.: c. 27 = indicação de 02 c. de espera]

[Cl. I, Tbn, Vls, Vlc: Ms.: c. 27 = ferm. só Cl. I e VI I]

Benedictus

Andante

Clarinet Bb I *f*

Clarinet Bb II *f*

Trombone *f*

Soprano *f* Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - - - mi - ni *p* Be - ne -

Alto *f* Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

Tenor *f* Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

Baixo *f* Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

Violino I *f* *tr* *p*

Violino II *f* *p*

Violoncello *f* *p*

[illegible]

14

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. 14

S 14
sis Ho - san - - - na in ex - cel - - - - sis

A
cel - sis Ho - san - - - na in ex - cel - - - - sis

T 8
sis Ho - san - - - na in ex - cel - - - - sis

B
sis Ho - san - - - na in ex - cel - - - - sis

VI. I 14

VI. II

Vlc.

[SATB: Ms. c.18 - acento indicado p/ alto e baixo; *cresc.* indicado só p/ tenor]

[VI II: Ms. c.20 - 2ª nota = colcheia (c. incompl.)]

18

Cl. I

Cl. II

18

Tbn.

18

S

cresc.

in ex - cel - - - - - sis in ex -

A

cresc.

in ex - cel - - - - - sis in ex -

T

cresc.

in ex - cel - - - - - sis in ex -

B

cresc.

in ex - cel - - - - - sis in ex -

18

VI. I

VI. II

Vlc.

Agnus Dei

Andante

Clarinet Bb I

Clarinet Bb II

Trombone

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Violoncello

[VI II: Ms.: c. 01 = lig. nas 04 colcheias]

[VI I: Ms.: c. 07 = lig. indicada p/ VI II]
[VI I: Ms.: c. 08 = indicação de lig. 2 a 2]

11

Cl. I

Cl. II

11

Tbn.

11

S

ca - ta mun - - - di mi - se - re - re no - - -

A

ca - ta mun - - - di mi - se - re - re no - - -

8

T

ca - ta mun - - - di mi - se - re - re no - - -

B

ca - ta mun - - - di mi - se - re - re no - - -

11

VI. I

VI. II

Vlc.

16

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Tbn. 16

S 16 *f* bis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di *p* Do - na

A *f* bis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di *p* Do - na

T 8 *f* bis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di *p* Do - na

B *f* bis A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di *p* Do - na

VI. I 16 *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vlc. *f* *p*

21

Cl. I

Cl. II

21

Tbn.

21

S

A

T

8

B

21

VI. I

VI. II

Vlc.

f

f

f

f

f

f

f

no - - - bis Do - na no - - - bis *f* Do - na no - bis

no - - - bis Do - na no - - - bis *f* Do - na no - bis

no - - - bis Do - na no - - - bis *f* Do - na no - bis -

no - - - bis Do - na no - - - bis *f* Do - na no - bis

f

f

f

26

Cl. I

Cl. II

Tbn.

S

A

T

B

VI. I

VI. II

Vlc.

f

f

f

f

f

pa - - - cem no - bis pa - - - - - cem

pa - - - cem no - bis pa - - - - - cem

pa - - - cem no - bis pa - - - - - cem

pa - - - cem no - bis pa - - - - - cem

f

f

f

f

f

[Cls: Ms.: c. 30 = s/ indicação de dinâmica]

Capítulo III

Transcrições musicológicas

Missa em Mib M (Missa)

1852

Manoel José Gomes

KYRIE

GLORIA

Observações gerais relacionadas às indicações dos manuscritos e ao trabalho de transcrição:

Obs.1 : A parte das clarinetas é escrita originalmente em dó em parte única. Na transcrição foram transpostas para si bemol.

Obs.2 : A parte transcrita para o fagote é destinada originalmente ao "Ophicleide, ou Basso = Baixo".

Obs.3 : A parte do trompete é destinada originalmente ao *Piston*. Na transcrição, o trompete foi transposto para si bemol.

Obs.4: As trompas, são escritas originalmente em parte única, em dó, com indicação de mudança de instrumento a cada modulação. Na transcrição, foram transpostas para Fá.

Obs.5: Algumas indicações de articulação realizadas pelo compositor para uma determinada voz ou instrumento, foram padronizadas por esta autora para as demais vozes e/ou instrumentos.

Obs.6 : A parte de soprano é escrita originalmente em clave de dó na primeira linha, alto em clave de dó na terceira linha, tenor em clave de dó na quarta linha e baixo (baxa) em clave de fá.

Obs. 7: Nas transcrições, a ortografia e divisão silábica do texto em latim estão cf. LIBER USUALIS. *Missae Et Officii Pro Dominicis Et Festis*. Desclée & Socii: Tornaci, 1946.

Indicações específicas:

KYRIE:

Obs.7 : No manuscrito das trompas consta a indicação "Trompas em Mi b"

Obs. 8: No manuscrito do trompete (*Piston*) consta a indicação *im Mi b*.

GLORIA:

Obs.9: No manuscrito das trompas constam as indicações:

"em Ré" (parte inicial do Gloria),

"em Dó" (Domine Deus)

"em Ré" (Quoniam)

"em Ré" (Cum Sancto Spiritu)

Obs.10: No manuscrito do trompete (*piston*) constam as indicações:

"in Ré (parte inicial do Gloria),

"Laudamus in sol"

"in Mib" (Gratias)

"in Dó" (Domine Deus)

"in Sib" (Qui Tollis)

"in Ré" (Quoniam)

"in Ré" (Cum Sancto Spiritu)

Vivian Nogueira

Missa em Mi bemol Maior

1852

Kyrie

Manoel José Gomes

1792 - 1868

Moderato

Flauta

Clarineteta Bb I

Clarineteta Bb II

Fagote

Trompa F I

Trompa F II

Trompete Bb

Trombone

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

[VI II: Ms.: c.04 - 2º t = mi- fã- mi]

183

Vivian Nogueira
2007

Fl. *p* *cresc.* *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. *p* *cresc.* *f*

Cor I *p* *f*

Cor II *p* *f*

Tpt. *p* *f*

Tbn. *f*

S *p* *cresc.* *f*
Ky - - - ri - e Ky ri e Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e -

A *p* *cresc.* *f*
Ky - - - ri - e Ky - - - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e -

T *p* *cresc.* *f*
Ky - - - ri - e Ky - - - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e -

B *p* *cresc.* *f*
Ky - - - ri - e Ky - - - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e -

Vl. I *p* *cresc.* *f*

Vl. II *p* *cresc.* *f*

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

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

[Fg e Vlc: Ms.: c. 05 - s/ indicação dinâmica]

[SATB: Ms.: c. 01 - indicação de 5 c. de espera]

[Fl, Fg, Tpt, Vls, Vla e Vlc: Ms.: c. 07 - 4º t = s/
indicação dinâmica]

[Tbn: Ms.: c. 08 - 4º t = colch + pausa colch.]

[Fl, SAT, Vls e Vla: Ms.: c. 07 - 4º t = s/
indicação dinâmica]

Fl. I *p* *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. *p* *f*

Cor I *f*

Cor II *f*

Tpt. *p* *f*

Tbn. *f*

S *p* *f* le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

A *p* *f* le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

T *p* *f* le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

B *p* *f* le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

VI. I *p* *f*

VI. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vlc. *p* *f*

[B: Ms.: c. 09 - 3º t = sílaba "le" - colocação
texto alterada p/ adequação c/ demais vozes.]

[Vla: Ms.: c. 11 - 1º t = mi b]

[Cor.I: Ms.: c. 12 - 1º t = mi]

[Fl: Ms.: c. 12 - mi beq.]

[Cls, Cors: Ms.: c. 10-12- 2º e 4º t = 1semin.]

Fl. 13 *p*

Cl. I

Cl. II

Fg. 13 *cresc.* *p*

Cor I 13

Cor II

Tpt.

Tbn. 13 *cresc.*

S 13 *p*
son e - le - i - son Chri - ste e - le - i - son e - le -

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

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

B *cresc.*
son e - le - i - son

Vl. I 13 *p*

Vl. II *p* *tr*

Vla. *p*

Vlc. 13 *cresc.* *p*

[VI I: Ms.: c. 13 - 4º t = mi beq.]

[Fg, B e Vlc: Ms.: c. 13 = s/ indicação dinâmica]

[B: Ms.:c. 14 - 1º t = sílaba "le", s/ lig.]

[Vla: Ms.: c. 14 - seq. melódica = mi b - ré]

Fl. 18 *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. 18 *cresc.* *f*

Cor I *f*

Cor II *f*

Tpt.

Tbn. *f*

S 18 *f*
i - son Chri - ste e - le - i - son Chri - ste e - le - i - son

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

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

B *cresc.* *f*
e - le - i - son Chri - ste e - le - - i - son - Chri - ste e - le - - i - son

Vl. I *f*

Vl. II *f*

Vla. *f*

Vlc. *cresc.* *f*

[B: c. 18- 20 - alteração do texto p/ adequação c/ demais vozes.]

[Vlc: Ms.: c. 19 - 1º t = s/ lig.]

Fl. *p* *f*
 Cl. I *f*
 Cl. II *f*
 Fg. *p* *f*
 Cor I *p* *f*
 Cor II *p* *f*
 Tpt. *p* *f*
 Tbn. *p* *f*
 S *p* Ky - - - ri - e Ky - - - ri - e Ky - ri - e_e - le - i - son *f* e - le - i -
 A *p* Ky - - - ri - e Ky - - - ri - e Ky - ri - e_e - le - i - son *f* e - le - i -
 T *p* Ky - - - ri - e Ky - - - ri - e Ky - - - - ri - e *f* e - le - i -
 B *p* Ky - - - ri - e Ky - - - ri - e Ky - ri - e_e - le - i - son *f* e - le - i -
 Vl. I *p* *f*
 Vl. II *p* *f*
 Vla. *p* *f*
 Vlc. *p* *f*

189

Fl. ²⁸
 Cl. I *p*
 Cl. II *p*
 Fg. ²⁸ *p*
 Cor I *p*
 Cor II *p*
 Tpt. *p*
 Tbn.
 S *p*
 A *p*
 T *p*
 B *p*
 Vl. I *p*
 Vl. II *p*
 Vla. *p*
 Vlc. *p*

le - - - i - - - son *p* e - le - i - son
 le - - - i - - - son *p* e - le - i - son
 le - - - i - - - son *p* e - le - i - son
 le - - - i - - - son *p* e - le - i - son

[Vlc: Ms.: c. 28 - 3º t = ré]

[Vla: Ms.: c. 29 - c. incompl. (falta 1 colcheia)]

Gloria

Allegro

Flauta

Clarinet Bb I

Clarinet Bb II

Fagote

Trompa F I

Trompa F II

Trompete

Trombone

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

FL.

CL.I

CL.II

Fg.

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S.

A.

T.

B.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

ff Glo - ri - a

ff Glo - ri - a

ff Glo - ri - a

ff Glo - ri - a

ff

15

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

15

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

15

S

A

T

B

15

VI I

VI II

Vla.

Vlc.

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

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

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

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

FL. 23 *p*

CL.I

CL.II

Fg. 23 *p*

Cor. I 23

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S 23 *p* glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o glo - ri - a

A glo - ri - a *p* in ex -

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

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

VI.I 23 *p*

VI.II *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

[B: Ms.: c. 24 - 3 c. de espera]

[Vla: Ms.: c. 28 = ré, fá#, lá, fá#]

FL. 33 *f* *tr*

CL.I *f*

CL.II *f*

Fg. 33 *f*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

S 33 in ex - cel - sis De - o De - o glo - ri - a

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

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

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

VI.I 33 *f* *tr*

VI.II *f* *tr*

Vla. *f*

Vlc. *f*

[B: Ms.: c. 35 - texto = *Gloria*]

[Tbn: Ms.: c. 37 - 3º t = si]

FL. ⁴² *f* *p* *f* *p*

CL.I *f* *p*

CL.II *f* *p*

Fg. ⁴² *f* *p* *f* *p*

Cor. I *f* *p*

Cor. II *f* *p*

Tpt. *p*

Tbn. *f* *p*

S ⁴² *p* pax ho - mi - ni - bus *p* Et in ter - ra

A *p* pax ho - mi - ni - bus *p* Et in ter - ra

T *p* pax ho - mi - ni - bus *p* Et in ter - ra

B *f* Et in ter - ra pax *p* pax ho - mi - ni - bus *p* Et in ter - ra

VI.I *f* *p* *f* *p*

VI.II *f* *p* *f* *p*

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

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

[VI II: Ms.: c. 43- 3º t = si beq.]

[Tbn: Ms.: c. 50 = dó#]

[S: Ms.: c. 45 - texto = "et in terra pax"]

[Vla: Ms.: c. 51= fá#]

FL

CL I

CL II

Fg.

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S

A

T

B

VI I

VI II

Vla.

Vlc.

pax pax ho - mi - ni - bus bo - - - nae vo - lun - ta - tis

pax pax ho - mi - ni - bus bo - - - nae vo - lun - ta - tis

pax pax ho - mi - ni - bus bo - - - nae vo - lun - ta - tis

pax pax ho - mi - ni - bus bo - - - nae vo - lun - ta - tis

[Tpt: Ms.: c. 53 = dó , c.54= lá, c. 56 = si b (*in dó*)

[VI II: Ms.: c. 53 = ré]

[VI I: Ms.: c. 54 - 55 - 3º t = dó #]

[VI II: Ms.: c. 54 - 2º t = dó #]

[SATB: Ms.: c. 56 - texto
= bone]

60

FL. *ff*

CL.I *ff*

CL.II *ff*

60

Fg. *ff*

Cor. I *ff*

Cor. II *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

S *ff* Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o glo - ri - a

A *ff* Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o glo - ri - a

T *ff* Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o glo - ri - a

B *ff* Glo - ri - a Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o glo - ri - a

60

V.I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

68

Fl. *p* *f* *p*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. *p* *f* *p*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

Tpt. *p* *f* *p*

Tbn. *f*

S *p* et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus *f* bo-nae bo-nae vo-lun-ta-tis *p* bo-nae bo-

A *p* et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus *f* bo-nae bo-nae vo-lun-ta-tis *p* bo-nae

T *p* et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus *f* bo-ne bo-nae vo-lun-ta-tis *p* bo-nae

B *p* et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus *f* bo-nae bo-nae vo-lun-ta-tis *p* bo-nae

VI I *p* *f* *p*

VI. II *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p*

Vlc. *p* *f* *p*

[VI I: Ms.: c. 68 - 3º t = dó#]

[S: Ms.: c. 76 = dinâmica indicada a partir do c. 77]

78 *tr*

FL. *f*

CL. I *f*

CL. II *f*

78 Fg. *f*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

78 S
nae bo - nae *f* vo - lun - ta - - - tis bo - nae vo - lun - ta - - - - - tis

A
bo - nae vo - lun - ta - - - tis *f* vo - lun - ta - - - - - tis bo - nae vo - lun - ta - - - - - - - - - tis

T
bo - nae vo - lun ta - - - tis *f* vo - lun - ta - - - - - tis bo - nae vo - lun - ta - - - - - - - - - tis

B
bo - nae vo - lun - ta - - - tis *f* vo - lun - ta - - - - - tis bo - nae vo - lun - ta - - - - - - - - - tis

78 VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

Moderato

88

Fl. *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. *f*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

S *f* Glo - ri - a Glo - ri - a

A *f* Glo - ri - a Glo - ri - a

T *f* Glo - ri - a Glo - ri - a

B *f* Glo - ri - a Glo - ri - a

VI I *f*

VI II *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

[Tpt: Ms.: c. 92 - indicação "*Laudamus in sol*"]

[Fl e Vla: Ms.: c. 96 - 1º t = si]

202

Fl. 106 *p*

Cl. I

Cl. II

Fg. 106 *f* *p*

Cor. I 106

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S 106
te be-ne - di - ci-mus a-do - ra - mus a-do - ra - - - mus te glo-ri - fi - ca - - - -

A

T 8

B

VI I 106 *f* *p*

VI II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vlc. *f* *p*

[VI II: Ms.: c. 106 - 1º t = 1 colcheia e 2 semicolcheias]

[Fg, Vla e Vlc: Ms.: c. 106 - 2º t = 1 semín.]

[VI I: Ms.: c. 109 - 1º t = dó beq.]

[S: Ms.: c. 111 - 1º t = dó beq.]

114

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

114

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

114

S

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

A

T

B

114

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

cresc.

tr

[VI II: Ms.: c.115 - 2º t - 3ª semicolcheia = sol]

122

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S

A

T

B

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

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

[VI I: Ms.: c. 125 - 2º t = dó beq.]

[Cl I e II: Ms.: c. 125 - 2º t = dó beq. (in dó)]

[Vla: Ms.: c. 130 - 2º t = pausa semín.]

131

FL. *p* *3* *tr* *cresc.*

CL. I

CL. II

Fg. *p* *3* *cresc.*

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S. *p* *3* *cresc.*
 da - mus lau - da - mus lau - da - mus te be - ne di - ci - mus a - do - ra - mus glo - ri - fi - ca - mus te glo - ri - fi - ca - mus te a - do -

A

T. *3*

B

V. I. *p* *cresc.*

V. I. II *p* *cresc.*

Vla. *p* *cresc.*

Vlc. *p* *cresc.*

207

147

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S

A

T

B

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

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

p 3

p

p

p

[Fl: Ms.: c. 150 - 2º t - 3ª semicolcheia = ré #]

[Vl II: Ms.: c. 150 - 2º t = mi-ré-dó-si]

Moderato

Fl. 155 *f* *p*

Cl. I *f* *p*

Cl. II *f* *p*

Fg. 155 *cresc.* *f* *p*

Cor. I 155

Cor. II 155

Tpt. *f* *p*

Tbn. *f*

S 155 *tr*
ca - mus glo - ri - fi - ca - mus glo - ri - fi - ca - - - - - mus te

A

T 155

B

Vl. I 155 *f* *p*

Vl. II 155 *f* *p*

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

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

[Fg, Vla e Vlc: Ms.: c. 157 - 2º t = 2ª met = dó #]

[Fl: Ms.: c. 159 - 2ª colch. = mi]

[Tpt: Ms.: c. 162 - indicação "in Mi b"]

[VI I e VIa: Ms.: c. 170-172 = s/ indicação
dinâmica]
[VI II: Ms.: c. 170 = s/ indicação dinâmica
p/ 5ª colcheia]

Andantino mosso

Fl. 171 *p*

Cl. I

Cl. II

Fg. 171 *p*

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S 171

A 171 *p*
gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam ma - gnam glo - ri - am pro - pter ma - gnam ma - gnam glo - ri - am pro - pter

T 171

B 171

VI I 171 *p*

VI II 171 *p*

Vla. 171 *p*

Vlc. 171 *p*

[VI II: Ms.: c. 171= dinâmica *p* indicada no 1º t.]

[Fg, Vla e Vlc: Ms.: c. 177 - 3º t = ré]

178

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S

A

T

B

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

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

[Fl e A: Ms.: c.181 - 1º t = sol- lá b]

213

[VI I: Ms.: c. 198 = 2 colch. + 1 mínima (falta 1 t)]

[Tpt: Ms.: c. 202 = mi b (*in dó*)]
 [Vla e Vlc: Ms.: c. 204 = 4 semínimas]
 [VI I: Ms.: c. 204 - 2º t = lá b.]

209

Fl. *f* *p* *tr* *tr*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. *f* *p*

Cor. I

Cor. II

Tpt. *f*

Tbn.

S

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

T
8

B

209

Vl. I *f* *p*

Vl. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vlc. *f* *p*

[Fl e A: Ms.: c. 213 - 2º t = lá b]

[Vl I: Ms.: c. 214 - 1º t = lá #]

217

218

FL. 231

CL.I cresc. Solo f

CL.II cresc. f

Fg. 231 cresc. f

Cor. I 231

Cor. II 231

Tpt. Solo f

Tbn. cresc. f

S 231

A 231

T 231

B 231

VI I 231 f

VI II 231 f

Vla. p f

Vlc. cresc. p f

[Fg, Tbn e Vlc: Ms.: c. 231 - 3º t = s/ indicação dinâmica]

[VI I: Ms.: c. 231 - 2º t = sol #]

[VI II: Ms.: c. 231 - 1º t = lá-lá-sol#-lá]

[VI I: Ms.: c. 235 - 3º t = sol beq.;

c. 236 - 3º t = fá beq.]

[VI II: Ms.: c. 237 - 3º t = dó-si-dó-dó]

238

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S

A

T

B

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Solo

p

p

p

p

p

Do - mi - ne Do - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us

[Fl e Cl I: Ms.: c. 238 - 3^ot = sol#]

[Vl I: Ms.: c. 238 = 4 semicolch.+ 2 colch.+ 1 semín.+ 1 colch.]

[Vl II: Ms.: c. 238 - 1^o t = lá-sol#-lá-lá]

[Vlc e Tbn: Ms.: c. 238 - 4^ot = fá #]

[S: Ms.: c. 244-329 - texto = *celestis*]

246

Fl.

Cl.I

Cl.II

Fg.

246

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

246

S

Pa - ter Deus Pa - ter om - ni - po - tens De - us Pa - ter om - ni - po - tens

A

Solo
Do - mi - ne Fi - li u - ni -

T

B

246

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[VI II: Ms.: c. 255 - 1º t - s/ pausa de colcheia]

254

FL.

CL.I

CL.II

Fg.

254

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S.

A.

ge - ni - te Je - su Je - su Chri - ste Je - su Je - su Chri - - - ste

T.

B.

Solo
f Do - mi - ne De - us A - gnus

254

V.I

V.I. II

Vla.

Vlc.

262

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S

A

T

B

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

VI I

VI II

Vla.

Vlc.

[VI II: Ms.: c. 265 - 4° t = dó beq.]

[Cl I e VI I: Ms.: c. 266 - 1° t = sol]

[Vla: Ms.: c. 269 - 1° t = fá beq.]

[VI II: Ms.: c. 269 - 3° t e c. 270 - 1° t = fá beq.]

269

FL.

CL. I

CL. II

Fg.

269

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

269

S

Rex cae - les - tis De - us Pa - ter om - ni - po - tens Deus Pa - ter om - ni - po - tens

A

u - ni - ge - ni - te Je - su Je - su Chri - ste Je - su Chri - ste

T

3

B

De - i Fi - li - us Pa - tris A - gnus De - i Fi - li - us Pa - tris Do - mi - ne

269

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[B: Ms.: c. 277 - 3º t (semicolcheia) - ileg.]

[VI I: Ms.: c. 278 - 1º t = fá beq.]

276

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

276

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

276

S

Rex cae - les - tis Pa - ter om - ni - po - tens Do - mi - ne De - us Rex cae - les tis De - us Pa - ter Pa -

A

u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste Je -

T

B

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

276

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[Fl: Ms.: c. 280-289 = imprecisão na indicação de lig.]

[VI I: MS.: c. 280 - 1º t = mi]

[B: Ms.: c. 288 - 4º t - ileg]

289

Fl.

Cl.I

Cl.II

Fg.

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S

Pa - ter Pa - ter om - ni - po - tens Pa - ter om - ni - - po - - - tens

A

Chri - ste Je - su - Chri - ste Je - su Chri - - - - - ste

T

B

Pa - tris *f* Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us Pa - - - - - tris

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[Vla: Ms.: c. 289 - 1º t = sol (semínima)]

[Vla: Ms.: c. 290 - 3º t = mi, 4º t = sol]

[Vla: Ms.: c. 291- 3ºe 4º t = ré]

[Vla: Ms.: c. 293 = mi]

[Vla: Ms.: c. 294 = 12 c. de espera]

[Tbn: Ms.: c. 294 - 3º t = mi]

295

FL.

CL.I

CL.II

Fg.

295

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

295

S

A

T

B

Do - mi-ne De - us A - gnus De - i Fi - li - us Pa - tris A - gnus De - i A - gnus De - i

295

V.I

V.I. II

Vla.

Vlc.

303

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

303

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

303

S

Do - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us Pa - ter Pa - ter om - ni - po -

A

Do - mi - ne De - us u - ni - ge - ni - te Je - su Je - su Chri -

T

3

B

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

303

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[VI II: Ms.: c. 305 (4º t) e c. 306 (2º t) = s/ ornam.]

[VI II: Ms.: c. 306 - 3º e 4º t = mi-fá-mi]

310

Fl. *f* *p*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. *f* *p*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

Tpt. *f*

Tbn. *p*

S
tens Do - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us Pa - ter om - ni - po -

A
ste Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Je - su Je - su Chri -

T

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

Vl. I *f* *p*

Vl. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vlc. *f* *p*

[Tbn: Ms.: c. 312 = 8 c. de espera]

[Vl II: Ms.: c. 312 - 1º e 2º t = si b]

[Cor II: Ms.: c. 318-319 - mínimas s/ lig.]

318

Fl. *p* *f* *p* *f* *p*

Cl. I *f* *f*

Cl. II *f* *f*

Fg. *f* *f* *p*

Cor. I *p* *f*

Cor. II *p* *f*

Tpt. *f* *f*

Tbn. *f* *f*

S
tens Do - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us Pa - ter De - us Pa - ter Pa - ter om -

A
te - ste Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste Je - su Chri - ste Je - su

T
8

B
tris *f* A - gnus De - i Fi - li - us Pa - tris *p* A - gnus De - i A - gnus De - i Fi - li - us

VI I *p* *f* *p* *f* *p*

VI II *p* *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *f* *p*

Vlc. *f* *f* *p*

[S: Ms.: c. 323 (4° t) e c. 324 (3° t) = s/ ornam.]

[Fl, VI II, Vla e Vlc: Ms.: c. 324 - 4° t = fá beq.]

325

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

325

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

325

S

ni - po - tens Pa - ter om - ni - - - - po - - - - tens.

A

Chri - - - - ste Je - su Chri - - - - - - - - - - ste

T

8

B

Pa - - - - tris Fi - li - us Pa - - - - - - - - - - tris

325

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[Cl II (*in dô*), Tpt: Ms.: c. 326 - 4° t = ré]

[S: Ms.: c. 326 - 4° t = mi-ré]

[A: Ms.: c. 326 - 4° t = sol-fâ]

Fl. 330 *ff* *p* *Larghetto* *tr*

Cl. I 330 *ff* *p*

Cl. II 330 *ff* *p*

Fg. 330 *ff* *p*

Cor. I 330 *ff*

Cor. II 330 *ff*

Tpt. 330 *ff* *p*

Tbn. 330 *ff* *p*

S 330

A 330

T 330

B 330

VI I 330 *tr* *ff* *p* *tr*

VI II 330 *tr* *ff* *p* *tr*

Vla. 330 *ff* *p*

Vlc. 330 *ff* *p*

[VI I: Ms.: c. 330 - 3º t = sol #]

[S: Ms.: c. 334 = indicação *sollo* p/ Tiple, ou Tenor]

[Tpt : Ms.: c. 334 = indicação "in Sib"]

[Tbn e Vla: Ms.: c. 334 é omitido]

[Vlc: Ms.: c. 335 - 2º t = sol]

[VI II: Ms.: c. 335 - 1º t = si-sol]

338

Fl. *f* *p*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. *f* *p*

Cor. I

Cor. II

Tpt. *f*

Tbn. *f*

S. *Solo* 338
 Qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

A.

T.

B.

Vl. I *f* *p*

Vl. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vlc. *f* *p*

[S: Ms.: c. 343 - último t = dó #]

235

FL. 352

CL.I 3 3 6 6 3 3 3 6

CL.II

Fg. 352

Cor. I 352

Cor. II

Tpt. 3 3

Tbn. *f*

S 352 *f* qui se - des a dex - te - ram

A

T 3

B

VI I 352 6 *f* *tr*

VI. II 6 *f* *tr*

Vla. *f*

Vlc. *f*

[Vla: Ms.: c. 357 (4^{ta}) e 358 (1^o t) = ileg.]

[VI I: Ms.: c. 358 - s/ 4^o t = pausa]

237

366

Fl. *f* 6 6 6 6 *f* *p*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. *f* *f* *p*

Cor. I

Cor. II

Tpt. *f*

Tbn. *f*

S. *f* *p*
bis qui se - des a dex - te - ram a dex - te - ram

A

T. 8

B

VI I. *f* 6 6 6 6 *f* *p*

VI. II. *f* 6 6 6 6 *f* *p*

Vla. *f* *f* *p*

Vlc. *f* *f* *p*

[VI II: Ms.: c. 370 - 1º t = mi]

[Tpt: Ms.: c. 370 = s/ indicação c. espera]

[Vla e Vlc: Ms.: c. 374-375 - 1º t = sol b]

[VI I: Ms.: c. 374 = lá (semínima) fã (mínima)
fã-mi-do (3 colcheias)]

373

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S

A

T

B

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

Pa - tris qui se - des a dex - te - ram a dex - te - ram Pa - tris qui se - des a dex - te - ram a dex - te - ram

p

f

p

f

p

f

p

f

p

[S: Ms.: c. 375 (2ª pte do 1º t) = colcheia]

Fl. 381 *f* *p*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. 381 *f* *p*

Cor. I

Cor. II

Tpt. *f*

Tbn. *f*

S 381 *f* *p*
Pa - tris mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis mi - se -

A

T

B

VI I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vlc. *f* *p*

[Tbn e Vlc: Ms.: c. 384-387 = articulação dif.]

[Tbn: Ms.: c. 385 - 2º t = si b]

389

Fl.

Cl. I

Cl. II

389

Fig.

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

389

S

re - re mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se -

A

T

B

389

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

6 6 6 3 3

p

p

6 6 6 3 3

3 3

3

3

6 6 6

Andantino

Fl. 396 *tr* *f*

Cl. I *f*

Cl. II *f*

Fg. 396 *f*

Cor. I 396 *f*

Cor. II *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

S 396 *tr* *f*
re - re no - bis mi - se - re - re no - bis

A

T 3 *f*

B

Vl. I 396 *f*

Vl. II *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

[Cor. I e II: Ms.: c. 404 = indicação "em Ré"]

[Tpt: Ms.: c. 404 = indicação "in Ré"]

405

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

405

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

405

S

A

T

B

405

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

f Quo - ni - am Tu so - lus Tu so - lus Do - mi - nus Quo - ni - am Tu so - lus -

f Quo - ni - am Tu so - lus Tu so - lus Do - mi - nus Quo - ni - am Tu so - - -

f Quo - ni - am Tu so - lus Tu so - lus Do - mi - nus Quo - ni - am Tu So - - -

f Quo - ni - am Tu so - lus Tu so - lus Do - mi - nus Quo - ni - am Tu so - - -

[B: Ms.: c. 414 e 415 = em *stacc.*]

[C e T: Ms.: c. 415 - 3º t = em *stacc.*]

[Vla e Tbn: Ms.: c. 415 - 3º t = ré #]

415

FL. *p* *f* *tr*

CL. I *f*

CL. II *f*

Fg. *p* *f*

Cor. I *f*

Cor. II *f*

Tpt.

Tbn.

S. *p* *f*
so - lus San - ctus so - lus San - ctus so - lus Do - mi - nus *f* Tu so - lus Tu so - lus Do - mi - nus Tu

A. *p* *f*
lus San - ctus - - *p* so - lus San - ctus so - lus Do - mi - nus *f* Tu so - lus Tu so - lus Do - mi - nus Tu

T. *p* *f*
lus San - ctus Tu *p* So - - - - lus Tu so - lus Do - mi - nus *f* Tu so - lus Tu so - lus Do - mi - nus Tu

B. *f*
lus San - ctus *f* Tu so - lus Tu so - lus Do - mi - nus Tu

Vl. I *p* *f*

Vl. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vlc. *p* *f*

[Vlc e Fg: Ms.: c. 419 - 3° t = si]

423

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

423

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

423

S

so - lus so - lus Al - tis - si - mus Al - tis - si - mus *p* Je - su Je - su Chri - - - ste *f* Tu so - lus Tu

A

so - lus so - lus Al - tis - si - mus Al - tis - si - mus *p* Je - su Je - su Chri - - - ste *f* Tu so - lus Tu

T

so - lus so - lus Al - tis - si - mus Al - tis - si - mus *p* Je - su Je - su Chri - - - ste *f* Tu so - lus Tu

B

so - lus so - lus Al - tis - si - mus Al - tis - si - mus *p* Je - su Je - su Chri - - - ste *f* Tu so - lus Tu

423

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

423

p *f* *p* *f* *p* *f*

[Cl I: Ms.: c. 429 - 3ºt = dó beq. (in dó)]

431

FL.

CL.I

CL.II

Fg.

431

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S

431

so - lus Tu so - lus San - ctus Tu so - - - - - lus Do - mi - nus

A

so - lus Tu so - lus San - ctus Tu so - - - - - lus Do - mi - nus *p* Tu so - lus so - lus

T

8

so - lus Tu so - lus San - ctus Tu so - - - - - lus Do - mi - nus *p* Tu so - lus so - lus

B

so - lus Tu so - lus San - ctus Tu so - - - - - lus Do - mi - nus *p* Tu so - - - - - lus Tu so - lus

431

VI.I

p

VI.II

p

Vla.

p

Vlc.

p

[T e B: Ms.: c.434 e 435 = colcheia em *stacc.*]

[C: Ms.: c. 435 - 3º t = em *stacc.*]

440

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S

A

T

B

VI I

VI II

Vla.

Vlc.

f

p

Tu so-lus Tu so-lus Al-tis-si-mus Tu so-lus Al-tis-si-mus Al-tis-si-mus Je-su

Do-mi-nus Tu so-lus Tu so-lus Al-tis-si-mus Tu so-lus Al-tis-si-mus Al-tis-si-mus Je-su

Do-mi-nus Tu so-lus Tu so-lus Al-tis-si-mus Tu so-lus Al-tis-si-mus Al-tis-si-mus Je-su

Do-mi-nus Tu so-lus Tu so-lus Al-tis-si-mus Tu so-lus Al-tis-si-mus Al-tis-si-mus Je-su

[Cl I e II, Cor I e II: Ms.: c. 443 = 1 mínima + 1 semínima]

[VI I: Ms.: c. 445 = 1 colcheia + 2 semínimas + 2 colcheias]

Moderato

449 Fl. *p* *p*

449 Cl. I *p* *p*

449 Cl. II *p* *p*

449 Fg. *p* *p*

449 Cor. I *p* *p*

449 Cor. II *p* *p*

449 Tpt. *p* *p*

449 Tbn. *p*

449 S Je - su Chri - - - - - ste *p* Cum

449 A Je - su Chri - - - - - ste *p* Cum

449 T Je - su Chris - - - - - te *p* Cum

449 B Je - su Chri - - - - - ste *p* Cum

449 VI I *p* *p*

449 VI. II *p* *p*

449 Vla. *p* *p*

449 Vlc. *p* *p*

[VI I: Ms.: c. 450 = fá beq.]

[A: Ms.: c.452 = fá beq]

[Cor I e II: Ms.: c.454 - indicação "em Ré"]

[Tpt: Ms.: c.454 - indicação "in Ré"]

459

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

459

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

459

S

San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a De - i De - i Pa - tris A - men A -

A

San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a De - i De - i Pa - tris A - men A -

T

San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a De - i De - i Pa - tris A - men A -

B

San - cto spi - ri - tu in Glo - ri - a De - i De - i Pa - tris A - men A -

459

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[S: Ms.: c.

467 - 2º t = 1 colcheia + 2 semicolcheias c/ ornam (grupeto) entre colcheia e 1ª semicolcheia]

468

FL. *p* *f* Fuga

CL. I

CL. II

468

Fg. *p* *f* 3

Cor. I *p* *p*

Cor. II *p* *p*

Tpt.

Tbn.

468

S *p* men A - men A - - men - - - - -

A *p* men A - men A - - men

T *p* men A - men A - - men

B *p* men A - men A - - men *f* Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a

468

VI. I *p* *f*

VI. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vlc. *p* *f* 3

[VI I: Ms.: c. 478 - 1º colcheia. = fá #]

[B: Ms.: c. 478 - vogal "i" na 4ª semínima]

[Cor I e II: Ms.: c. 480 = ré (*in Ré*)]

478

Fl.

Cl. I

Cl. II

478

Fg.

478

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

478

S

A

f Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri a De - i Pa - tris A - - - men.

T

f Cum San - cto

B

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

478

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[VI I: Ms.: c. 484 - 1° t = sol]

488

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

488

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

488

S

A

A - - - men De - i Pa - tris A - men Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a De - i Pa - tris

T

8

Spi - ri - tu in Glo - ri - a De - i Pa - tris A - - - men A - - - men. De - i Pa - tris

B

A - men Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a De - i Pa - tris

488

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[VI II: Ms.: c. 490 - 1º t = dó]

[T: Ms.: c. 490 - vogal "i" na 4ª semínima]

[Cor II: Ms.: c. 492 - 1º t = sol (*in dó*)]

[Cor I e II: Ms.: c. 502 = ré e sol (*in ré*)]
 [Tpt: Ms.: c. 502-4 = ré-dó-si/lá-si-dó/ré]
 [Cl I: Ms.: c. 503 = sol beq. (*in ré*)]

508

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S

A

T

B

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

men A - - - men A - men A - men A - - - men. A - - - men.

A - - - men A - - - men A - - - men A - - - men A - men Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a

A - - - men. A - - - men A - - - - men A - men. Cum Sanc - to Spi - ri - tu in Glo - ri - a

men. A - - - - men. A - - - - - men. A - men. Cum Sanc - to Spi - ri - tu in Glo - ri - a

[Vla: Ms.: c. 510 - 2º t = lá #]

[VI I: Ms.: c. 512 - 2ºt = sol# e lá]

[VI II: Ms.: c. 515 - 1º t = sí]

518

Fl.

Cl. I

Cl. II

518

Fg.

518

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

518

S

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

A

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

T

8 De - i Pa - tris A - men. A - - - men. A - - - men A - - - men De - - - i

B

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

518

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[VI II: Ms.: c. 522 - 1° t = sol]

529

FL.

CL.I

CL.II

Fg.

529

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

529

S

men. Cum Sanc-to Spi-ri-tu in Glo-ri-a De-i Pa-tris A-men A-men A-

A

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

T

8 Pa-tris A-men. A-men. De-i Pa-tris A-men A-men.

B

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

529

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[Fl e VI II: Ms.: c. 537- 2º t = mi]

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Flute (FL), Clarinet I (CL I), Clarinet II (CL II), Bassoon (Fg.), Cor I, Cor II, Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) vocal parts. The third system includes Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.).

Lyrics:

S: men A - - - - men A - - - - men A - men A - - - - men Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a

A: men A - - - - men A - - - - - men A - - - - men A - - - - men

T: A - men. A - men. A - men A - - - - men. A - men De - i

B: men. A - - - - men. A - - - - - men. A - - - - men. Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a

[T: Ms.: 544 a 546 - colocação do texto alterada]

[S: Ms.: c. 546-561 = omitidos. Deduzidos por esta autora a partir dos c.562-579]

(rit.)

549

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

549

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

549

S

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

A

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

T

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

B

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

549

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[Cor II: Ms.: c. 551 - 1º t = sol (*in ré*)]

[S: Ms.: c. 553-561= omitidos. Acrescentados por esta autora,
a partir do dobramento realizado pelos violinos]

[Fl, Cl II e Tpt: Ms.: c. 553 - 2º t = si]

[Cl II: Ms.: c. 553 - 2º t = si (*in Ré*)]

[Cl II: Ms.: c. 555 - 2º t = dó (*in Ré*)]

Mais (movido)

560

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

560

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

560

S

men A - - - men. Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a De - i - Pa - tris A - - - men.

A

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

T

men A - - - men. Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a De - i Pa - tris A - - - -

B

men. A - - - men. Cum San - cto Spi - ri - tu in Glo - ri - a De - i Pa - tris A - - - men. A -

560

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[Tutti: Ms.: c. 559 - s/ indicação de *ritardando*].
 [Tutti: Ms.: c. 562 - só consta a expressão "*mais*"]
 [B: Ms.: c. 565 - vogal "i" na 4ª semínima]

[Cor I: Ms.: c. 566-8 = ré (*in ré*)]

569

FL.

CL. I

CL. II

569

Fg.

569

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

569

S

A - - - - -

A

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

T

men. A - - - - men. A - - - - men A - - - -

B

569

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

[VI II: Ms.: c. 571 = lá]

[VI II: Ms.: c. 573 = sol]

575

Fl.

Cl. I

Cl. II

Fg.

Cor. I

Cor. II

Tpt.

Tbn.

S

A

T

B

575

VI I

VI. II

Vla.

Vlc.

men - A - men - A - - - men - - - - - f A - men - A - - -

A - - - - - men A - - - - men f A - men A - - -

men A - men A - - - - men f A - men A - - -

men. A - - - - men. f A - men. A - - -

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[T: Ms.: c. 577 e 578 - colocação do texto alterada]

[VI II: Ms.: c. 579-80 e 583-4 - articulação
dif. de VI I, Fl e Cls]

[Cor I e II: Ms.: c.581 = c. 580 - c. a mais]

583

Fl. *p* *f* *ff*

Cl. I *p* *f* *ff*

Cl. II *p* *f* *ff*

Fig. *p* *f* *ff*

Cor. I *p* *f* *ff*

Cor. II *p* *f* *ff*

Tpt. *p* *f* *ff*

Tbn. *p* *f* *ff*

S
men. *f* A - men A - - men A - men A - men

A
men. *f* A - men A - - men A - men A - men

T
8 men *f* A - men A - - men A - men A - men

B
men. *f* A - men A - - men A - men A - men

VII *p* *f* *ff*

VI. II *p* *f* *ff*

Vla. *p* *f* *ff*

Vlc. *p* *f* *ff*