

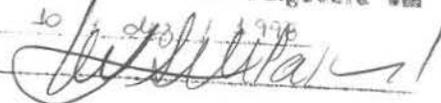
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Artes - Música

**MÚSICA COLONIAL EM MINAS GERAIS:  
ESTUDO DAS CARACTERÍSTICAS DA  
ESTRUTURA MUSICAL EM NOVE PEÇAS SACRAS**

CARLOS RICARDO ROSA

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por Carlos Ricardo  
Rosa  
e aprovada pelo Conselho Julgador em

10 de dezembro de 1998



**VOLUME I**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Artes - Música

**MÚSICA COLONIAL EM MINAS GERAIS:  
ESTUDO DAS CARACTERÍSTICAS DA  
ESTRUTURA MUSICAL EM NOVE PEÇAS SACRAS**

CARLOS RICARDO ROSA

Dissertação apresentada ao Curso  
de Mestrado em Artes (Música) do  
Instituto de Artes da UNICAMP  
como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Mestre em  
Artes (Música) sob a orientação da  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. MARIA LÚCIA SENNA  
MACHADO PASCOAL do  
Departamento de Música/IA.

VOLUME I

6476061

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

R71m Rosa, Carlos Ricardo  
Música colonial em Minas Gerais : estudo das  
características da estrutura musical em nove peças sacras /  
Carlos Ricardo Rosa. -- Campinas, SP : [s.n.], 1998.

Orientador : Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas , Instituto de Artes.

1. Música brasileira - Minas Gerais - Sec.XVIII. 2. Teoria  
musical. I. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
III. Título.

Dedico este trabalho aos meus pais: **Lourdes e Carlos (Jojó)** como uma pequena retribuição ao enorme amor que sempre me dedicaram.

## AGRADECIMENTOS

Inicialmente, farei os meus agradecimentos à FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo que por dois anos e meio me proporcionou as condições para que esta pesquisa fosse realizada.

Ainda, dedico os meus sinceros agradecimentos:

À minha orientadora Maria Lúcia Senna Machado Pascoal, que muito me ajudou com sólido conhecimento musical, dedicação e paciência;

Ao professor e pesquisador Paulo Castagna por me fornecer as partituras a serem analisadas e pelas suas informações precisas referentes à restauração das mesmas;

Ao Padre Norberto Tortorelo Bonfim e ao Irmão Paulo S. Panza que colaboraram na descrição e revisão dos textos litúrgicos;

A todos os professores das disciplinas curriculares da pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, em particular às professoras Doutoras Adriana Giarola Kayama e Helena Jank, entre outros favores, por avaliarem o meu trabalho durante o Exame de Qualificação;

A todos os funcionários da Biblioteca do Instituto de Artes que sempre estiveram presentes para ajudar;

Aos amigos Flávio Carvalho, Ivan Chaves Nunes, Maria de Lourdes Garcia, Ana Elvira Wuolff e Luciana Carolina Telles Rosa que muito me incentivaram através de longas conversas e de trocas de materiais;

E aos meus familiares: Dona Lourdes, com aquele carinho gostoso de mãe; meus irmãos: Leila, Lilia, Carla, Marcela e Maneco; especialmente à Carla com quem pude compartilhar de alguns detalhes do trabalho nos últimos meses de sua conclusão;

E por fim, ao meu pai Jojó, que acompanhou todos os meus passos com sua presença espiritual.

# ÍNDICE

TABELAS. LISTA DE FIGURAS E ABREVIATURAS	11
RESUMO - SUMMARY	23
INTRODUÇÃO	25
<b>CAPÍTULO 1: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS DA ATIVIDADE MUSICAL EM MINAS GERAIS NO SÉCULO XVIII</b>	29
• Aspectos dos Trabalhos Musicológicos sobre a Música Colonial Mineira.	35
• Biografias Breves: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e Manoel Dias de Oliveira.	37
<b>CAPÍTULO 2: ANÁLISES DAS PEÇAS</b>	40
<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>	40
<b>1. DOMINE, TU MIHI LAVAS PEDES? - Anônimo</b>	47
1.1. Texto, Tradução e Função Litúrgica	48
1.2. Estrutura Formal	49
1.3. Acordes	49
1.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)	50
1.5. Linhas Melódicas	56
1.6. Observações na Condução das Vozes	59
1.7. Notas Ornamentais	59
1.8. Aspectos Rítmicos	59
1.9. Textura	60
1.10. Relação Texto-Música	60
<b>2. TANTUM ERGO - Anônimo</b>	63
2.1. Texto, Tradução e Função Litúrgica	64
2.2. Estrutura Formal	65
2.3. Acordes	65
2.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)	66
2.5. Linhas Melódicas	69
2.6. Observações na Condução das Vozes	72
2.7. Notas Ornamentais	72
2.8. Aspectos Rítmicos	72
2.9. Textura	73
2.10. Relação Texto-Música	73
<b>3. AMANTE SUPREMO - Anônimo</b>	-

3.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências)	79
3.5. Linhas Melódicas	82
3.6. Observações na Condução das Vozes	85
3.7. Notas Ornamentais	86
3.8. Aspectos Rítmicos	86
3.9. Textura	87
3.10. Relação Texto-Música	87
<b>4. CUM APPROPINQUARET - Três Motetos para a Procissão de Ramos - Joaquim José Emerico Lobo de Mesquita</b>	94
4.1. Texto, Tradução e Função Litúrgica	95
4.2. Estrutura Formal	95
4.3. Acordes	95
4.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências)	96
4.5. Linhas Melódicas	101
4.6. Observações na Condução das Vozes	103
4.7. Notas Ornamentais	104
4.8. Aspectos Rítmicos	104
4.9. Textura	105
4.10. Relação Texto-Música	105
<b>5. GLORIA LAUS - Três Motetos para a Procissão de Ramos - Joaquim José Emerico Lobo de Mesquita</b>	107
5.1. Texto, Tradução e Função Litúrgica	108
5.2. Estrutura Formal	108
5.3. Acordes	108
5.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências)	109
5.5. Linhas Melódicas	111
5.6. Notas Ornamentais	114
5.7. Aspectos Rítmicos	114
5.8. Textura	115
5.9. Relação Texto-Música	115
<b>6. INGREDIENTE DOMINE - Três Motetos para a Procissão de Ramos - Joaquim José Emerico Lobo de Mesquita</b>	117
6.1. Texto, Tradução e Função Litúrgica	118
6.2. Estrutura Formal	118
6.3. Acordes	118
6.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências)	119
6.5. Linhas Melódicas	122
6.6. Observações na Condução das Vozes	125
6.7. Notas Ornamentais	125
6.8. Aspectos Rítmicos	126
6.9. Textura	127
6.10. Relação Texto-Música	127

<b>7. MOTETOS PARA A PROCISSÃO DA RESSURREIÇÃO</b>	
Manoel Dias de Oliveira	128
7.1. Texto, Tradução e Função Litúrgica	129
7.2. Estrutura Formal	130
7.3. Acordes	130
7.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências)	131
7.5. Linhas Melódicas	137
7.6. Notas Ornamentais	140
7.7. Aspectos Rítmicos	141
7.8. Textura	142
7.9. Relação Texto-Música	142
<b>8. PATER MI - Motetos de Passos I - Anônimo</b>	145
8.1. Texto, Tradução e Função Litúrgica	146
8.2. Estrutura Formal	147
8.3. Acordes	147
8.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências)	148
8.5. Linhas Melódicas	152
8.6. Observações na Condução das Vozes	155
8.7. Notas Ornamentais	155
8.8. Aspectos Rítmicos	156
8.9. Textura	157
8.10. Relação Texto-Música	157
<b>9. ANGARIAVERUNT - Motetos de Passos I - Anônimo</b>	159
9.1. Texto, Tradução e Função Litúrgica	160
9.2. Estrutura Formal	161
9.3. Acordes	161
9.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências)	162
9.5. Linhas Melódicas	164
9.6. Notas Ornamentais	167
9.7. Aspectos Rítmicos	167
9.8. Textura	169
9.9. Relação Texto-Música	169
<b>10. FILIAE JERUSALEM - Motetos de Passos I</b>	
Anônimo	171
10.1. Texto, Tradução e Função Litúrgica	172
10.2. Estrutura Formal	172
10.3. Acordes	173
10.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências)	174
10.5. Linhas Melódicas	178
10.6. Observações na Condução das Vozes	181
10.7. Notas Ornamentais	181
10.8. Aspectos Rítmicos	181
10.9. Textura	183
10.10. Relação Texto-Música	183

11.3. Acordes	188
11.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências)	189
11.5. Linhas Melódicas	192
11.6. Observações na Condução das Vozes	195
11.7. Notas Ornamentais	195
11.8. Aspectos Rítmicos	195
11.9. Textura	197
11.10. Relação Texto-Música	197
<b>12. <i>POPULE MEUS - Motetos de Passos II - Anônimo</i></b>	198
12.1. Texto, Tradução e Função Litúrgica	199
12.2. Estrutura Formal	199
12.3. Acordes	200
12.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências)	201
12.5. Linhas Melódicas	203
12.6. Observações na Condução das Vozes	206
12.7. Notas Ornamentais	206
12.8. Aspectos Rítmicos	206
12.9. Textura	208
12.10. Relação Texto-Música	208
<b>13. <i>ADORAÇÃO DA CRUZ I - Anônimo</i></b>	209
13.1. Texto, Tradução e Função Litúrgica	210
13.2. Estrutura Formal	211
13.3. Acordes	211
13.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências)	212
13.5. Linhas Melódicas	217
13.6. Observações na Condução das Vozes	220
13.7. Notas Ornamentais	220
13.8. Aspectos Rítmicos	220
13.9. Textura	222
13.10. Relação Texto-Música	223
<b>14. <i>ADORAÇÃO DA CRUZ II (Venite Adoremus/Popule Meus) - Anônimo</i></b>	224
14.1. Texto, Tradução e Função Litúrgica	225
14.2. Estrutura Formal	226
14.3. Acordes	226
14.4. Estrutura Harmônica (Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências)	228
14.5. Linhas Melódicas	233
14.6. Observações na Condução das Vozes	236
14.7. Notas Ornamentais	236
14.8. Aspectos Rítmicos	237
14.9. Textura	238
14.10. Relação Texto-Música	238

<b>CAPÍTULO 3: ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS PEÇAS</b>	240
1. Estrutura Formal	241
2. Acordes	242
3. Estrutura Harmônica	244
4. Cadências	245
5. Linhas Melódicas	249
6. Observações na Condução das Vozes	251
7. Notas Ornamentais	253
8. Aspectos Rítmicos	255
9. Textura	257
<b>CONCLUSÃO</b>	259
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	264
<b>ANEXO: PARTITURAS</b>	272
1. <i>DOMINE, TU MIHI LAVAS PEDES?</i> - Anônimo	280
2. <i>TANTUM ERGO</i> - Anônimo	286
3. <i>AMANTE SUPREMO</i> - Anônimo	290
4. <i>TRÊS MOTETOS PARA A PROCISSÃO DE RAMOS</i>	296
Joaquim José Emerico Lobo de Mesquita	
I. <i>Cum Appropinquaret</i>	297
II. <i>Gloria Laus</i>	304
III. <i>Ingrediente Domine</i>	306
5. <i>MOTETOS PARA A PROCISSÃO DA RESSURREIÇÃO</i>	309
Manoel Dias de Oliveira	
6. <i>MOTETOS DE PASSOS I</i> - Anônimo	319
I. <i>Pater Mi</i>	321
V. <i>Angariaverunt</i>	326
VII. <i>Filiae Jerusalem</i>	329
7. <i>MOTETOS DE PASSOS II</i> - Anônimo	333
I. <i>Bajulans</i>	335
VIII. <i>Popule Meus</i>	339
8. <i>ADORAÇÃO DA CRUZ I</i> - Anônimo	343
9. <i>ADORAÇÃO DA CRUZ II</i>	355
<i>(Venite Adoremus / Popule Meus)</i> - Anônimo	

# TABELAS, LISTA DE FIGURAS E ABREVIATURAS

## RELAÇÃO DAS TABELAS

### CAPÍTULO 2

#### 1. DOMINE, TU MIHI LAVAS PEDES?

Tabela 1: Quadro geral das características da análise	47
Tabela 2: Relação das ocorrências dos acordes	50
Tabela 3: Mudanças de tonalidade entre os níveis tonais	53
Tabela 4: Listagem das cadências	54
Tabela 5: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	57
Tabela 6: Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	58
Tabela 7: Números das ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas	58

#### 2. TANTUM ERGO

Tabela 8: Quadro geral das características da análise	63
Tabela 9: Relação das ocorrências dos acordes	65
Tabela 10: Mudanças de tonalidade entre os níveis e sub-níveis tonais	67
Tabela 11: Listagem das cadências	68
Tabela 12: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	70
Tabela 13: Números das ocorrência e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	71
Tabela 14: Números das ocorrência dos outros intervalos	71

### 3. AMANTE SUPREMO

Tabela 15: Quadro geral das características da análise	75
Tabela 16: Relação das ocorrências dos acordes	78
Tabela 17: Listagem das cadências	80
Tabela 18: Quadro comparativo entre as características das cadências entre as seções	81
Tabela 19: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	83
Tabela 20: Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	84
Tabela 21: Números das ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas	85

### 4. CUM APPROPINQUARET

Tabela 22: Quadro geral das características da análise	94
Tabela 23: Relação das ocorrências dos acordes	95
Tabela 24: Mudanças de tonalidade entre os níveis e sub-níveis tonais	98
Tabela 25: Listagem das cadências	99
Tabela 26: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	101
Tabela 27: Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	102
Tabela 28: Números das ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas	103

### 5. GLORIA LAUS

Tabela 29: Quadro geral das características da análise	107
Tabela 30: Relação das ocorrências dos acordes	108
Tabela 31: Listagem das cadências	110
Tabela 32: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	112
Tabela 33: Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	113

## 6. INGREDIENTE DOMINO

Tabela 35: Quadro geral das características da análise	117
Tabela 36: Relação das ocorrências dos acordes	118
Tabela 37: Mudanças de tonalidade entre os níveis e sub-níveis tonais	120
Tabela 38: Listagem das cadências	121
Tabela 39: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	123
Tabela 40: Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	124
Tabela 41: Números das ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas	124

## 7. MOTETOS PARA PROCISSÃO DA RESSURREIÇÃO

Tabela 42: Quadro geral das características da análise	128
Tabela 43: Relação das ocorrências dos acordes	130
Tabela 44: Mudanças de tonalidade entre os níveis e sub-níveis tonais	134
Tabela 45: Listagem das cadências	136
Tabela 46: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	138
Tabela 47: Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	139
Tabela 48: Números das ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas	139

## 8. PATER MI

Tabela 49: Quadro geral das características da análise	145
Tabela 50: Relação das ocorrências dos acordes	147
Tabela 51: Mudanças de tonalidade entre os níveis e sub-níveis tonais	150

Tabela 53: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	153
Tabela 54: Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	154
Tabela 55: Número de ocorrência dos outros intervalos nas linhas melódicas	154

## 9. ANGARIAVERUNT

Tabela 56: Quadro geral das características da análise	159
Tabela 57: Relação das ocorrências dos acordes	161
Tabela 58: Listagem das cadências	163
Tabela 59: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	165
Tabela 60: Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	166
Tabela 61: Números das ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas	166

## 10. FILIAE JERUSALEM

Tabela 62: Quadro geral das características da análise	171
Tabela 63: Relação das ocorrências dos acordes	173
Tabela 64: Mudanças de tonalidade entre os níveis tonais	175
Tabela 65: Listagem das cadências	176
Tabela 66: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	179
Tabela 67: Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	180
Tabela 68: Números das ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas	180

## 11. BAJULANS

Tabela 69: Quadro geral das características da análise	186
Tabela 70: Relação das ocorrências dos acordes	188

Tabela 72: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	193
Tabela 73: Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	194
Tabela 74: Números das ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas	194

## 12. POPULE MEUS

Tabela 75: Quadro geral das características da análise	198
Tabela 76: Relação das ocorrências dos acordes	200
Tabela 77: Listagem das cadências	202
Tabela 78: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	204
Tabela 79: Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	205
Tabela 80: Números das ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas	205

## 13. ADORAÇÃO DA CRUZ I

Tabela 81: Quadro geral das características da análise	209
Tabela 82: Relação das ocorrências dos acordes	211
Tabela 83: Mudanças de tonalidade entre os níveis tonais	214
Tabela 84: Listagem das cadências	215
Tabela 85: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	218
Tabela 86: Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	219
Tabela 87: Números das ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas	219

## 14. ADORAÇÃO DA CRUZ II (Venite Adoremus / Popule meus)

Tabela 88: Quadro geral das características da análise	224
Tabela 89: Relação das ocorrências dos acordes	227

Tabela 91: Listagem das cadências	232
Tabela 92: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas	234
Tabela 93: Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas	235
Tabela 94: Números das ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas	235

### CAPÍTULO 3

Tabela 95: Listagem das Características Gerais da Estrutura Formal das Peças	241
Tabela 96: Relação dos Acordes	242
Tabela 97: Relação dos Acordes de Dominante Ornamentados	242
Tabela 98: Relação dos Acordes	243
Tabela 99: Números das ocorrências das Cadências das Peças	246
Tabela 100: Ocorrências das Cadências Autênticas Imperfeitas	247
Tabela 101: Relação das Seqüências Harmônicas das Cadências Autênticas	248
Tabela 102: Ocorrências das Cadências com Dominante Ornamentada	249
Tabela 103: Listagem das Tessituras das linhas Melódicas	250
Tabela 104: Listagem dos Intervalos das Notas Mais Freqüentes das linhas melódicas	250
Tabela 105: Relação das "irregularidades" encontradas em todas as peças	252
Tabela 106: Relação das Notas Ornamentais nas peças	254
Tabela 107: Relação das Texturas	257

## LISTA DE FIGURAS

### CAPÍTULO 2

#### 1. DOMINE, TU MIHI LAVAS PEDES?

Figura 1: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências.	51
Figura 2: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais	52
Figura 3: Tessitura das Linhas Melódicas	56
Figura 4: Combinações Rítmicas	59
Figura 5: Exemplo Musical; C.1-4	60
Figura 6: Exemplo Musical; C.44-46	62

#### 2. TANTUM ERGO

Figura 7: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências	66
Figura 8: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais	67
Figura 9: Tessitura das Linhas Melódicas	69
Figura 10: Combinações Rítmicas	73
Figura 11: Exemplo Musical	74

#### 3. AMANTE SUPREMO

Figura 12: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências.	79
Figura 13: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais	80
Figura 14: Tessitura das Linhas Melódicas	83
Figura 15: Combinações Rítmicas	86
Figura 16: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos	87
Figura 17: Exemplo Musical; C6-8	88

#### 4. CUM APPROPINQUARET

Figura 18: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências	97
Figura 19: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais	99

Figura 21: Combinações Rítmicas	104
Figura 22: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos	105
Figura 23: Exemplo Musical; C. 1-2	106

## **5. GLORIA LAUS**

Figura 24: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências	109
Figura 25: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais	109
Figura 26: Tessitura das Linhas Melódicas	111
Figura 27: Combinações Rítmicas	114
Figura 28: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos	115
Figura 29: Exemplo Musical; C. 1-2	116

## **6. INGREDIENTE DOMINO**

Figura 30: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências	119
Figura 31: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais	120
Figura 32: Tessitura das Linhas Melódicas	122
Figura 33: Combinações Rítmicas	126
Figura 34: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos	126
Figura 35: Exemplo Musical; C. 21-26	127

## **7. MOTETOS PARA PROCISSÃO DA RESSURREIÇÃO**

Figura 36: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências	133
Figura 37: Tessitura das Linhas Melódicas	138
Figura 38: Combinações Rítmicas	141
Figura 39: Exemplo Musical; C.21-22 e C.26-27	143

## **8. PATER MI**

Figura 40: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências	149
--	-----

Figura 42: Tessitura das Linhas Melódicas	153
Figura 43: Combinações Rítmicas	156
Figura 44: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos	156
Figura 45: Exemplo Musical; C. 9-16	157
<b>9. ANGARIAVERUNT</b>	
Figura 46: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências	162
Figura 47: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais	162
Figura 48: Tessitura das Linhas Melódicas	165
Figura 49: Combinações Rítmicas	168
Figura 50: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos	168
Figura 51: Exemplo Musical; C. 10-14	170
<b>10. FILIAE JERUSALEM</b>	
Figura 52: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências	174
Figura 53: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais	175
Figura 54: Tessitura das Linhas Melódicas	178
Figura 55: Combinações Rítmicas	182
Figura 56: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos	182
Figura 57: Exemplo Musical; C. 12 e C.16	183
Figura 58: Exemplo Musical; C. 27-35	184
<b>11. BAJULANS</b>	
Figura 59: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências	189
Figura 60: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais	190
Figura 61: Tessitura das Linhas Melódicas	192
Figura 62: Combinações Rítmicas	196
Figura 63: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos	196
<b>12. POPULE MEUS</b>	

Figura 65: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais	201
Figura 66: Tessitura das Linhas Melódicas	203
Figura 67: Combinações Rítmicas	206
Figura 68: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos	207
Figura 69: Exemplo Musical; C. 5-8	207
<b>13. ADORAÇÃO DA CRUZ I</b>	
Figura 70: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências	213
Figura 71: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais	214
Figura 72: Tessitura das Linhas Melódicas	217
Figura 73: Combinações Rítmicas	221
Figura 74: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos	222
<b>14. ADORAÇÃO DA CRUZ II</b> <b>(Venite Adoremus / Popule meus)</b>	
Figura 75: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências	229
Figura 76: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais	230
Figura 77: Tessitura das Linhas Melódicas	233
Figura 78: Combinações Rítmicas	237
Figura 79: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos	237
<b>CONCLUSÃO</b>	
Figura 80: <i>Pater Mi: "non sicut ego volo", (C.31-33)</i>	261

ABREVIATURAS**Vozes:**

S	soprano
C	contralto
T	tenor
B	baixo

**Instrumento:**

Bx	baixo instrumental
----	--------------------

**Acordes:**

Lá M	Lá Maior
lá m	lá menor
I	grau Maior
i	grau menor
V <sup>6</sup> <sub>5</sub>	os números pequenos indicam o estado do acorde (fundamental e inversões)
vii <sup>o</sup>	sétimo grau diminuto
- <sup>3</sup> V <sup>7</sup>	Sétima de Dominante sem terça
V <sup>6-5</sup> <sub>4-3</sub>	Dominante com indicação dos ornamentos em relação ao baixo
V/III	Dominante do III grau
V <sup>6</sup> <sub>4</sub>	Dominante com 4 <sup>a</sup> . e 6 <sup>a</sup> . (acorde ornamental)
VI <sup>6#</sup> <sub>5</sub>	Acorde de 6 <sup>a</sup> . Germânica

**Variável X:**

X	tríade no estado fundamental
X <sup>6</sup>	tríade na 1ª inversão
X <sup>6</sup> <sub>4</sub>	tríade na 2ª inversão ou Dominante Ornamentada (V <sup>6</sup> <sub>4</sub> )
X <sup>7</sup>	tetracorde com sétima no estado fundamental
X <sup>6</sup> <sub>5</sub>	tetracorde com sétima na 1ª inversão
X <sup>4</sup> <sub>3</sub>	tetracorde com sétima na 2ª inversão
X <sub>2</sub>	tetracorde com sétima na 3ª inversão

**Acorde Pivô:**

si m: III = I: Ré M 3º. grau de si menor = 1º. grau de Ré Maior

**Compasso:**

C. indicação de compasso

**Notas e Oitavas:**

dó<sub>4</sub> nota dó da 4ª oitava ou dó central

**Intervalos:**

2ª m	segunda menor
2ª M	segunda Maior
4ª Aum	quarta Aumentada
5ª dim	quinta diminuta
5ª J	quinta Justa
3ª m/M	terças menores e Maiores

## RESUMO

A proposta desta pesquisa é a realização de um estudo das características estruturais na música sacra do período colonial mineiro do século XVIII. Foram selecionadas partituras de coro a *capella* e com acompanhamento de baixo instrumental. A análise se constitui na observação dos seguintes aspectos: texto, tradução, função litúrgica, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica - gráfico das vozes condutoras e cadências, linhas melódicas, condução das vozes, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura e relação texto-música. As conclusões foram tiradas a partir de um procedimento estatístico no qual foram considerados os números das ocorrências dos aspectos abordados. Os resultados obtidos nesta pesquisa não podem ser considerados como definitivos, uma vez que representam uma amostra pequena frente à produção musical do período em questão. Espera-se contribuir para o conhecimento dessa música e a compreensão do idioma musical em estudo.

## SUMMARY

The purpose of this research is to accomplish a study about the structural characteristics in the sacred music from Minas Gerais of the Brazilian Colonial Period (18th century). A *capella* choral scores and choral scores with instrumental bass were selected. The analysis is based on the observation of the following aspects: text, translation, liturgical function, formal structure, chords, harmonical structure - voice-leading graph and cadences, melodic features (lines), voice-leading, embellishment notes, rhythmical features, texture and the text-music relation. The conclusions were taken from a statistical procedure in which the number of occurrences of these aspects were considered. The final results of this research can not be considered as definitive since they represent just a small sample in relation to the whole musical production of the period mentioned. The main objective of this study is to contribute for a better knowledge of this music and also a better understanding of this musical idiom.

## INTRODUÇÃO

Acreditando que o conhecimento das obras do passado irá dar os fundamentos e a razão de ser da produção artística contemporânea de uma cultura, é que nos propusemos estudar as características estruturais da música sacra de Minas Gerais do período colonial.

Para tal, foi selecionado o material de pesquisa que corresponde a uma lista de nove partituras sacras *a capella* ou com acompanhamento de baixo instrumental, fornecido, transcrito e restaurado pelo pesquisador Paulo Castagna<sup>1</sup>.

A seguir, tem-se a relação das partituras:

1. **Domine, Tu Mihi Lavas Pedes?** - Anônimo
2. **Tantum Ergo** - Anônimo
3. **Amante Supremo** - Anônimo
4. **Três Motetos para a Procissão de Ramos**  
José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita
  - 4.1. **Cum Appropinquaret**
  - 4.2. **Gloria Laus**
  - 4.3. **Ingrediente Domine**
5. **Motetos para a Procissão da Ressurreição**  
Manoel Dias de Oliveira
6. **Motetos de Passos I<sup>2</sup>** - Anônimo
  - 6.1. **Pater Mi**
  - 6.2. **Angariaverunt**
  - 6.3. **Filiae Jerusalem**

<sup>1</sup> Paulo Castagna é professor e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

**7. Motetos de Passos II - Anônimo**

**7.1. Bajulans**

**7.2. Popule Meus**

**8. Adoração da Cruz I - Anônimo**

**9. Adoração da Cruz II (Venite Adoremus/Popule Meus)**

Anônimo

Muito se conhece a respeito dos aspectos sócio-históricos da vida musical na Capitania de Minas Gerais do século XVIII, mas pouco se sabe sobre os estilos individuais dos compositores, assim como de suas obras. Por isso, uma quantidade muito grande de partituras arquivadas em museus ainda precisa ser catalogada, identificada, restaurada e estudada, principalmente no que se refere às suas características estilísticas e de autoria. Dessa forma, o número de partituras de autores desconhecidos ainda é muito elevado.

As peças selecionadas nesta pesquisa fazem parte do Museu da Música do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana em Minas Gerais, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUCRJ) e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade Estadual de São Paulo (ECA/USP).

Tendo em mente o objetivo desta pesquisa, que é o de se estabelecer as características gerais da música sacra colonial mineira, nos dispusemos fazer um trabalho que pretendesse chegar à compreensão do valor artístico e histórico desta música, submetido ao exame de elementos básicos de suas estruturas harmônicas, polifônicas e formais

Assim, o presente trabalho está organizado da seguinte forma:

**Primeiro capítulo:** apresenta algumas considerações históricas a respeito da atividade musical em Minas Gerais no século XVIII; alguns aspectos sobre os trabalhos musicológicos da música colonial Mineira e biografias breves de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e Manoel Dias de Oliveira.

**Segundo capítulo:** traz as análises individuais das peças selecionadas. Foi adotado o método quantitativo, com o qual se realizou levantamento e contagem das ocorrências dos elementos constituintes da estrutura musical do material de pesquisa. Estes elementos são: texto, tradução, função litúrgica, estrutura formal, acordes, gráfico das vozes condutoras, estrutura harmônica, modulações, cadências, observações na condução das vozes, tessitura, notas e intervalos das linhas melódicas, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura, procedimentos contrapontísticos e relação texto-música.

**Terceiro capítulo:** faz uma análise comparativa, confrontando todos os dados abordados nas análises individuais.

**Conclusão:** apresenta uma síntese destes dados, da qual se estabelece diretrizes para a compreensão da estrutura formal, harmônica, melódica e rítmica da música sacra mineira do final do século XVIII, com base no estudo das peças selecionadas.

Cabe ressaltar que as partituras aqui analisadas podem ser futuramente revistas, principalmente aquelas que não possuem os seus autores identificados.

## CAPÍTULO 1

### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS DA ATIVIDADE MUSICAL EM MINAS GERAIS NO SÉCULO XVIII

- Aspectos dos Trabalhos Musicológicos sobre a Música Colonial Mineira;
- Biografias Breves: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e Manoel Dias de Oliveira.

A atividade mineradora, proveniente das explorações de ouro e de metais preciosos em Minas Gerais, criou condições favoráveis para o surgimento de vilas que marcaram a história do Brasil colonial durante o século XVIII.

Segundo o pesquisador José Maria Neves:

"São os bandeirantes paulistas os primeiros habitantes das Minas Gerais, e as primeiras vilas nascem nos pontos de travessia dos grandes rios (locais de pouso e de abastecimento) e em torno dos próprios centros de mineração. Pouco a pouco surgem os primeiros povoados, (...) e reúnem grande quantidade de escravos negros. Alguns desses povoados, por sua riqueza e por necessidade de controle administrativo, transformam-se em vilas sediando paróquias"<sup>1</sup>.

Algumas destas vilas tornaram-se centros administrativos, exercendo influência sobre os povoados vizinhos. Vasco Mariz destaca três centros regionais significativos:

“Vila Rica (hoje Ouro Preto), com os povoados vizinhos de Mariana e Sabará, depois tão importantes também musicalmente. Outro Grupo era constituído por São José del Rei (hoje Tiradentes), São João del Rei e mais longe Congonhas do Campo (...). Finalmente, o Arraial do Tejuco, nossa Diamantina, centro importantíssimo do chamado Distrito dos Diamantes”<sup>2</sup>.

A religião católica foi um fator de unidade importante durante o estabelecimento dos núcleos de povoamento, e desde cedo exerceu influência na produção de Arte Sacra Cristã. É fato conhecido que o desenvolvimento cultural e artístico desta época se confunde com a história das igrejas locais.

A arte desse período se manifestou através de escultores, como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho; do pintor Manoel da Costa Ataíde; de poetas como: Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Silva Alvarenga; dos músicos: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, Francisco Gomes da Rocha e Manoel Dias de Oliveira entre outros artistas.

José Maria Neves comenta:

“O progresso material da província e as exigências das instituições civis e religiosas conduziam à produção cultural que ficou, na arquitetura, na escultura e na pintura, como testemunho do grau de desenvolvimento das técnicas artísticas, assim como dos caminhos próprios que a estética barroca trilhou na região das Minas. As práticas musicais também refletem essa efervescência cultural, com o desejo de dar maior brilho às solenidades”<sup>3</sup>.

A atividade musical sacra na região mineira, situava-se, em grande parte, no âmbito das funções religiosas representadas pelos cultos, procissões, casamentos e enterros. No entanto, a presença da música acontecia, não só nas igrejas, como nas grandes festas sociais, constituídas por elementos artísticos: saraus, serenatas, bailes, óperas, música de câmara, teatros, danças de caráter folclórico, e ainda em atividades militares.

Segundo o musicólogo Francisco Curt Lange:

“...nota-se desde os primórdios da formação da Capitania uma estranha devoção pela música no seu confuso conglomerado humano, produto, talvez, da nostalgia e do isolamento, como também da tradição musical portuguesa, enraizada desde tempos muito antigos no seu povo e os que procuravam uma nova vida além-mar, no misteriosamente rico Brasil”<sup>4</sup>.

A contemporaneidade das informações utilizadas pelos compositores causa admiração, se for considerada a dificuldade de comunicação que existia naquela época entre a parte central da Europa e a província de Minas Gerais.

Os compositores mineiros mandavam vir, pelo Porto de Lisboa, partituras dos mestres europeus, que eram estudadas e copiadas, para depois partirem para uma produção própria.

A pesquisadora Maria Conceição Rezende observa:

“Havia sim, a música importada: consta que uma carta, datada de 1741, dirigida a D. João da Cruz, bispo do Rio de Janeiro com jurisdição nas Minas, remetida pelo Mestre-de-Capela Caetano de Santa Rosa, menciona textualmente a remessa das seguintes obras: *Missa Brevis* de G. P. Palestrina; *Benedicam Dominum* de Roland de Lassus; Sonatas para cravo de Alessandro Scarlatti; Quinteto para Violas e Cravo de Jean Baptiste Lully - além de outras composições de Rameau, Frescobaldi, Monteverdi, Pergolesi, cujos títulos não constaram da fatura”<sup>5</sup>.

Surgiram organizações musicais de iniciativa particular, que recebiam ajuda do governo. Exerciam atividades musicais públicas e privadas, comprometendo-se em realizar trabalhos de composição, direção das obras e formação de novos instrumentistas, cantores e compositores. Atendiam às Confrarias e Senado da Câmara, sempre através de um contrato prévio.

Estas organizações mantinham instituições de ensino, denominadas Casas do Mestre de Música, que, segundo Francisco Curt Lange:

"(...) recebiam aprendizes (como os mestres das outras artes), aos quais, muitas vezes, davam hospedagem, vestuário, alimentação e educação, incorporando-os paulatinamente às corporações musicais, na medida do desenvolvimento dos aprendizes e das necessidades dos conjuntos musicais. (...) O processo de aprendizado girava em torno de três pontos: iniciação teórica e técnica instrumental (desenvolvimento da leitura e do manuseio do instrumento); prática de conjunto (participação nas atividades da corporação, desde que conseguido o mínimo indispensável de leitura e técnica instrumental, com forte dose de responsabilidade); e desenvolvimento musical feito no contato direto com as obras executadas"<sup>6</sup>.

Uma gama enorme de compositores surgiu em Minas Gerais durante o século XVIII, como: Antônio de Sousa Lobo, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto (pai e filho), Francisco Gomes da Rocha, Inácio Parreiras Neves, Florêncio José Ferreira Coutinho, Jerônimo de Sousa Lobo, Manoel Dias de Oliveira, Tristão José Ferreira, João de Deus de Castro Lobo, Lourenço José Fernandes Braziel e Antônio dos Santos Cunha, entre outros.

O incentivo às artes proporcionou o surgimento de uma grande produção de partituras sacras expressas através dos seguintes gêneros musicais: Te Deum, Missa, etc.

jaculatória, gradual, matina, moteto, seqüência ou prosa, salmodia, lamentação, entre outros, envolvendo cantores solistas, coro e orquestra. Sobre essa atividade musical diz José Maria Neves:

“Quando aparecem os primeiros conjuntos instrumentais sacros, (...), a formação mais freqüente será a de coro a quatro vozes, dois violinos e baixo instrumental (certamente com função de *continuo*). (...) A entrada dos sopros se faz, inicialmente, pela incorporação de duas trompas, logo aparecendo dois oboés ou duas flautas. Os fagotes podem ter sido também empregados nessa fase inicial, no *continuo*. (...) A indicação mais antiga de clarineta parece ser de 1783, não muito após sua primeira utilização por Mozart (1778)”<sup>7</sup>.

E com relação à formação dos grupos vocais, o mesmo autor observa que eram constituídos por:

“(...) um ou dois cantores por naipe e raramente em grupos maiores. (...) As mulheres não eram admitidas em conjuntos profissionais e religiosos (até por determinação da Santa Sé); por outro lado, não há notícia da existência de castrados ou de verdadeiros sopranistas em Minas”<sup>8</sup>.

As partes de soprano eram cantadas por meninos sopranos (*tiples*) e a do contralto por homens em *falsete*.

## ASPECTOS DOS TRABALHOS MUSICOLÓGICOS SOBRE A MÚSICA COLONIAL MINEIRA

"A historiografia brasileira não faz justiça à música composta e executada no país durante o período colonial"<sup>9</sup>.

Com esse comentário, o pesquisador José Maria Neves considera que a música colonial brasileira vem sendo abordada de maneira superficial, quando tratada nos livros de história da música no Brasil. No entanto, destacam-se trabalhos recentes dos musicólogos Bruno Kiefer, Cleofe Person de Mattos, Francisco Curt Lange, Gérard Béhague, padre Jaime Diniz, José Maria Neves, Luis Heitor Corrêa de Azevedo, Maria Conceição de Rezende, Paulo Castagna, Régis Duprat e Vicent Salles.

Francisco Curt Lange ocupa um lugar de destaque na musicologia histórica brasileira, pois foi pioneiro no estudo da música colonial em Minas Gerais.

Ainda, segundo José Maria Neves, sobre Curt Lange:

"De fato, foi ele quem revelou ao Brasil uma das facetas de sua cultura. Na década de 1940, quando iniciou suas buscas baseado na certeza de que a riqueza arquitetônica do barroco mineiro deveria ter sua contrapartida musical, e na década de 1950, quando fez executar algumas das peças por ele restauradas, a música colonial brasileira continuava quase totalmente desconhecida dos especialistas (intérpretes, professores, críticos, historiadores) e do público de...

Muito se conhece a respeito dos aspectos sócio-históricos da vida musical na Capitania de Minas Gerais do século XVIII, mas pouco se sabe ainda sobre os estilos individuais dos compositores, assim como de suas obras.

Por isso, uma quantidade muito grande de partituras arquivadas em museus ainda precisa ser catalogada, restaurada, identificada e estudada, principalmente no que se refere às suas características estilísticas e de autoria. Este fato faz com que o número de partituras de autores desconhecidos seja muito elevado.

Dessa forma, o trabalho de análise das características estruturais em partituras sacras do período colonial mineiro que se segue nos próximos capítulos, teve como referência as palavras de dois importantes estudiosos da música brasileira<sup>11</sup>. Bruno Kiefer, que diz:

"Se as pesquisas sócio-históricas da vida musical na Capitania das Minas Gerais, durante o século XVIII, puderam avançar a ponto de nos dar um panorama geral bastante extenso, coerente e bem fundamentado, as pesquisas em torno do estilo individual dos autores, bem como a análise estética de suas obras, apresentam ainda sérias lacunas"<sup>12</sup>.

E ainda, Gérard Béhague completa:

"O conhecimento da música mineira colonial não é suficiente para permitir ainda hoje uma conclusão generalizada sobre o seu valor estético"<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Estas declarações ainda continuam sendo válidas...

**BIOGRAFIAS BREVES<sup>14</sup>****JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA**

[12/10/1746 - 4/1805]

Compositor, organista e regente, nascido, provavelmente, em Vila do Príncipe, atual Serro (MG), e falecido no Rio de Janeiro. Filho do português José Lobo de Mesquita e de Joaquina Emerenciana. Em suas obras, os copistas o identificam como José Joaquim, Emerico, Américo, Emerico Lobo ou Lobo de Mesquita. Por volta de 1776 estabeleceu-se no arraial do Tejuco (atual Diamantina), tendo sido organista da matriz de Santo Antônio (1783-1795), regente de orquestra na Igreja do Carmo e na Capela das Mercês dos Pretos e professor de música e contraponto. Em 1798 instalou-se em Ouro Preto, atuando como músico na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo e da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1801, ocupando, até seu falecimento, o posto de organista da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Obras suas podem ser encontradas em todos os arquivos de música religiosa mineira, constituindo conjunto sem paralelo na música brasileira. Não existe ainda catálogo que reúna o conjunto de sua produção. Lobo de Mesquita é o patrono da cadeira nº4 da Academia Brasileira de Música.

<sup>14</sup> Foi consultada a seguinte bibliografia: NEVES, José Maria de. O...

Obras: Tercio; Ave *Regina Coelorum*; Magnificat, Ladainha e Missa; Antiphonas: *Nossa Senhora Salve Regina, Zolus Domus tuae, Regina Coeli Laetare, Astiterunt, In pacem in idipsum* e *Lamentações de Jeremias*; Matinas da Ressurreição *Surrexit* e *Cum transisset*; Motetos para a Procissão de Ramos; Tratus e Missa para Sábado Santo e Missas: *Kyrie* e *Gloria*.

#### MANOEL DIAS DE OLIVEIRA

[ca. 1735 - 19/08/1813]

Natural de São José del Rei (atual Tiradentes) foi compositor, organista e regente, exercendo atividade como Mestre de Música em sua cidade natal. Foi sepultado na cova nº2 da Capela de São João Evangelista. Em 1983, José Maria Neves localizou na Torre do Tombo de Lisboa a patente de *capitão*, que lhe foi concedida por mercê de dom José. Nessa patente fica confirmado que o compositor era mulato e que foi "Capitão da Ordenança de Pé dos Homens Pardos Libertos do distrito da Lage da Freguesia de São José do Rio das Mortes". Da vasta obra de Manoel Dias de Oliveira uma mínima parte é considerada autógrafa do compositor, outras trazem clara menção de autoria (pelos copistas), enquanto a maior parte consta de atribuições de autoria, apoiadas em

Obras: a 2 coros: *Novena de Nossa Senhora da Boa Morte*, *Ladainha*, *Motetos dos Passos*, *Motetos das Dores*, *Motetos para a Procissão da Ressurreição*, *Visitação dos Passos*, *Virgem Sagrada*, *Benção de Cinzas*; a 4 vozes: *Magnificat in D*; *Graduais: Haec Dies quam fecit Dominus e Fuga do Egito*; *Ladainha*; *Encomendação de Almas*; *Tractus e Bradados de 6ª. feira Santa*. *Encomendação da Ordem do Carmo - diversos coros a 4 vozes e 8 vozes a capella.*

## CAPÍTULO 2

### ANÁLISES DAS PEÇAS

#### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este capítulo contém as análises individuais das peças selecionadas e ordenadas segundo a relação abaixo:

1. *Domine, Tu Mihi Lavas Pedes?*

Anônimo

2. *Tantum Ergo*

Anônimo

3. *Amante Supremo*

Anônimo

4. *Cum Appropinquaret*

Três Motetos para a Procissão de Ramos

Joaquim José Emerico Lobo de Mesquita

5. *Gloria Laus*

Três Motetos para a Procissão de Ramos

Joaquim José Emerico Lobo de Mesquita

6. *Ingrediente Domine*

Três Motetos para a Procissão de Ramos

Joaquim José Emerico Lobo de Mesquita

7. *Motetos para a Procissão da Ressurreição*

**8. *Pater Mi***

Motetos de Passos I

Anônimo

**9. *Angariaverunt***

Motetos de Passos I

Anônimo

**10. *Filiae Jerusalem***

Motetos de Passos I

Anônimo

**11. *Bajulans***

Motetos de Passos II

Anônimo

**12. *Popule Meus***

Motetos de Passos II

Anônimo

**13. *Adoração da Cruz I*****14. *Adoração da Cruz II***

*(Venite Adoremus / Popule Meus)*

Anônimo

As partituras: *Três Motetos para a Procissão de Ramos* (Joaquim José Emerico Lobo de Mesquita), *Motetos de Passos I* (Anônimo) e *Motetos de Passos II* (Anônimo) foram subdivididas e consideradas separadamente.

Os conjuntos *Motetos de Passos I* e *Motetos de Passos II* são constituídos por oito *Motetos* cada, a saber:

***Motetos de Passos I***

- I. Pater Mi
- II. Bajulans
- III. Exeamus
- IV. O Vos Omnes
- V. Angariaverunt
- VI. Domine Jesus
- VII. Filiae Jerusalem
- VIII. Popule Meus

***Motetos de Passos II***

- I. Bajulans
- II. Tristis Est Anima Mea
- III. Pater Mi
- IV. Pater In Manus Tuas
- V. Domine Jesus
- VI. Filiae Jerusalem
- VII. O Vos Omnes
- VIII. Popule Meus

Os *motetos* sublinhados acima foram os utilizados nas análises.

No item ACORDES (abordado na análise) foi feita uma classificação de todos os acordes das peças com base na nomenclatura de HINDEMITH, Paul. *Harmonia tradicional*. 10<sup>a</sup> ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1949; SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1982 e KOELLREUTTER. H. J. *Harmonia Funcional*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ricordi, 1978.

Ainda neste item, foi definida a "VARIÁVEL X" que corresponde aos graus dos acordes, indicando o seu estado - fundamental e inversões. Maiores detalhes podem ser

O item ESTRUTURA HARMÔNICA traz o **GRÁFICO DAS VOZES CONDUTORAS** elaborado com base no processo de audição estrutural estabelecido em SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1982; são enfatizadas as relações estruturais formadas pelos acordes através das suas vozes condutoras.

Novos sinais foram acrescentados, ressaltando também as frases musicais, os níveis tonais (principal e secundários), estabelecidos através de cores diferentes e a indicação das cadências.

O significado dos sinais indicados nos Gráficos das Vozes Condutoras são:

- As figuras não têm significado rítmico, e sim estrutural;
- A diferença do significado estrutural é dado por três diferentes figuras: mínimas, semínimas e notas sem hastes;
- As ligaduras indicam prolongamentos ou particularidades nas conduções das vozes;
- Os retângulos numerados indicam as cadências: localização e seqüência harmônica em sua base;
- As cores indicam os níveis tonais: o preto sempre se refere à tonalidade principal da peça e as demais cores a níveis tonais secundários (aqueles diferentes do principal);
- As tonalidades dos níveis tonais estão indicadas entre

referem; assim como da relação com a tonalidade imediatamente inferior indicada por graus;

- Os acordes são indicados por algarismos romanos sempre abaixo das linhas horizontais e têm as cores do nível tonal a que se referem. Acordes entre parênteses indicam a sua relação individual com o acorde seguinte. Os números junto aos acordes indicam suas inversões e ornamentos em relação à nota do baixo;
- Os números dos compassos estão entre parênteses entre as pautas;
- As linhas horizontais superiores unem as frases musicais articuladas por cadências e tonalidades;
- As linhas horizontais inferiores se referem aos níveis tonais: principal (preto) e secundários (demais cores); há uma hierarquia entre os níveis tonais de baixo (principal) para cima (secundários).

Ainda neste mesmo item - ESTRUTURA HARMÔNICA - foi realizado um estudo das **CADÊNCIAS**, classificadas em *Conclusivas e Suspensivas*<sup>1</sup>.

Os tipos de cadências encontradas nas peças analisadas foram organizadas da seguinte forma:

### Cadências Conclusivas:

- Cadência Autêntica:
  - Perfeita
  - Imperfeita
    - acorde final de Tônica com a 3<sup>a</sup>. no soprano;
    - acorde final de Tônica com a 5<sup>a</sup>. no soprano;
    - acorde de Dominante invertido;
    - acorde de sétimo grau;
    - acorde de sétima de Dominante sem terça;
- Cadência Plagal

### Cadências Suspensivas:

- Cadência à Dominante
- Cadência Interrompida
- Cadência na Tônica na 1<sup>a</sup> Inversão

O item TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA apresenta uma descrição da função litúrgica de forma sintética, com a intenção de apenas localizar o texto utilizado na partitura dentro do contexto religioso. No entanto, alguns deles têm função litúrgica e outros não, ou seja, estes últimos fazem parte do que se denomina *Exercícios de*

dedica ao estudo da Música Sacra e Litúrgica, comenta sobre a diferença entre *Liturgia* e *Exercícios de Piedade Cristã*, através do seguinte depoimento:

"Para empreender a análise dos textos das peças musicais em questão se faz necessária uma distinção preliminar, que é alvo de estudo por parte de teólogos e liturgistas desde fins do século passado até os nossos dias, aos quais não é lugar aqui se deter em análise mais profunda. Trata-se da distinção entre *Liturgia* e os assim chamados *Exercícios de Piedade Cristã*. As definições aqui apresentadas são de caráter técnico e externo e não teológico ou espiritual e servem para ajudar a entender o "lugar" dos textos analisados.

Tendo como base as premissas acima, podemos afirmar que *Liturgia* é o culto oficial da Igreja, regido por normas precisas e realizado através de ritos específicos e universais, com pequenas variantes de tempo e de lugar. *Exercícios de Piedade Cristã* (*Pie Exercitia Cristiane*) são práticas religiosas de caráter popular, nascidas e desenvolvidas para ocupar espaços vagos não determinados pela *Liturgia* ou para ser expressão de fé e religiosidade do povo menos racional e também mais acessível que a própria *Liturgia*. Houve uma época em que tais exercícios de piedade foram chamados de paraliturgia o que denotava um certo desprezo pelos mesmos. Na visão atual da teologia católica tais expressões da fé são válidas, licitas e devem ser incentivadas, porque expressam a "alma do povo" não podendo, no entanto, nunca tomarem o lugar de excelência que tem a *Liturgia*".<sup>2</sup>

Dessa forma os textos musicais analisados a seguir podem ser classificados como litúrgicos (pertencentes à *Liturgia* Oficial da Igreja Católica de Rito Romano) ou como *Exercícios de Piedade Cristã*.

As partituras estão dispostas no segundo volume deste trabalho

## 1. DOMINE, TU MIHI LAVAS PEDES?

A tabela a seguir possui dados gerais sobre a partitura utilizada na análise.

Título	Domine, Tu Mihi Lavas Pedes?
Autor	Anônimo Brasileiro do Século XVIII
Partitura Utilizada	Restauração de Paulo Castagna (1992)
Localização da Partitura	AY 187-191/Escola de Comunicações e Artes da USP
Partes	SCTB/Bx
Andamento	Moderato
Compasso	2 / 2
Tonalidades	si m e Ré M
Número de Compassos	46

Foi realizada uma análise da peça, considerando-se os aspectos: texto, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica (gráfico das vozes condutoras e cadências), linhas melódicas, observações na condução das vozes, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura e relação texto-música.

A seguir, tem-se um quadro geral das características levantadas na análise:

1. Texto / Tradução/ Função Litúrgica	Original em latim e tradução em português
2. Estrutura Formal	Duas Seções: C. 1- 30 : si m / C. 31-46 : Ré M
3. Acordes	i, I, I <sup>6</sup> , I <sup>6</sup> , II <sup>6</sup> , II <sup>6</sup> , IV, IV, V, V <sup>6</sup> , V <sup>7</sup> , V <sup>6</sup> , V <sup>4</sup> , V <sup>2</sup> , V <sup>4</sup> , V <sup>5</sup> , V <sup>4</sup> , V <sup>6</sup> <sub>4</sub> e vi <sup>7</sup> .
4. Estrutura Harmônica	Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências
5. Linhas Melódicas	Tessitura e Intervalos
6. Observações na Condução das Vozes	Movimento direto (Paralelismo) de quintas e oitavas
7. Notas Ornamentais	Passagem, Apojatura e Bordadura
8. Aspectos Rítmicos	Compasso Binário Simples 2/2; unidade e subdivisão em 2
9. Textura	Homofônica
10. Relação Texto-Música	Escrita silábica e pequeno trecho em escrita melismática

Tabela 1: Quadro geral das características da análise de "Domine, Tu mihi lavas pedes?".

### 1.1. TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA

O texto original em latim possui duas estrofes. A seguir, o texto em latim e a tradução em português.<sup>3</sup>

<i>Domine, Tu mihi lavas pedes?</i>	Senhor, vós lavais-me os pés?
<i>Respondit Jesus et dixit ei:</i>	Respondeu-lhe Jesus e disse:
<i>Si non laverō tibi pedes</i>	Se te não lavar os pés,
<i>Non habebis partem mecum.</i>	Não terás parte comigo

<i>Mandatum novum vobis:</i>	Dou-vos um mandato novo:
<i>ut diligatis invicem,</i>	Que vos ameis uns aos outros
<i>Sicut dilexi vos,</i>	Como eu vos amei,
<i>Dicit Dominus.</i>	Diz o Senhor.

A descrição da função litúrgica feita pelo Irmão Paulo S. Panza<sup>4</sup>, diz:

"Texto litúrgico, pertencente ao rito (opcional) da *lava-pés* que se segue à homilia na Missa Vespertina da quinta-feira Santa. Em certos lugares, este rito se transforma em um "teatro", realizado fora da Igreja e não como parte do Ritual da Missa. O rito consiste em que o Presidente da Celebração, despindo-se da casula (veste do sacerdote ao celebrar a Missa), cinge-se com um avental, tomando jarra e bacia, ajoelha-se aos pés de doze pessoas (homens ou meninos, nos tempos hodiernos mesmo pessoas do sexo feminino são aceitas para o rito) e lava-os, normalmente com água perfumada de flores. Alguns (por exemplo o Santo Padre) beijam os pés depois de lavá-los. Este gesto repete o de Cristo que lavou os pés dos apóstolos na Última Ceia, antes de morrer. Assim, o sacerdote toma o lugar do Cristo e as doze pessoas os dos apóstolos. O texto da música que acompanha este rito é tirado do

Evangelho de São João (Evangelho de São João, capítulo 13, versículo 2 a 11) e narra o diálogo de Cristo com São Pedro e o Mandamento Novo do amor.”

## 1.2. ESTRUTURA FORMAL

A peça é dividida em duas seções, a saber:

1ª. Seção	2ª. Seção
Tonalidade de si m	Tonalidade de Ré M
Primeira estrofe	Segunda estrofe
C. 1-30	C. 31-46
30 compassos	16 compassos

A primeira seção está na tonalidade de si menor; corresponde à primeira estrofe e tem 30 compassos.

A segunda seção está na tonalidade de Ré Maior; corresponde à segunda estrofe e tem 16 compassos.

O si menor não foi considerado como tonalidade principal, pois a peça termina em Ré Maior, o que será abordado no item *Estrutura Harmônica* na página 50.

## 1.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes:  $i$ ,  $I$ ,  $i^6$ ,  $I^6$ ,  $ii^6_5$ ,  $ii^6_4$ ,  $iv$ ,  $IV$ ,  $iv^7$ ,  $IV^7$ ,  $V$ ,  $V^6$ ,  $V^7$ ,  $V^6_5$ ,  $V^4_3$ ,  $V_2$ ,  $V^6_4$  e  $vi^7$ .

O acorde  $V^6_4$  é considerado como Dominante ornamentado com apojatura, podendo aparecer nas seguintes formas:  $V^{6-5}_{4-3}$  e  $V^{4-3}$ ; exceto no C.45, onde ocorre:  $V^{6-7}_{4-3}$ .

O acorde  $iv^7$ , que aparece na forma:  $iv^{8-7}$ , ocorre no C.28.

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>6</sup> <sub>4</sub>		X <sup>7</sup>	X <sup>6</sup> <sub>6</sub>	X <sup>4</sup> <sub>3</sub>	X <sub>2</sub>	Total	em %
i e I	21	6	-	-	-	-	-	-	27	30,0
ii	-	-	1	-	-	1	-	-	2	2,2
iv e IV	7	-	-	-	3	-	-	-	10	11,1
V	13	1	-	8	6	13	2	6	49	54,4
vi	-	-	-	-	2	-	-	-	2	2,2
<b>Total</b>	41	7	1	8	11	14	2	6	<b>90</b>	
<b>em %</b>	45,5	7,8	1,1	8,9	12,2	15,5	2,2	6,7		
	49		8		33					
<b>em %</b>	54,4		8,9		36,6					

Tabela 2: Relação das ocorrências dos acordes. O "X" é uma variável relacionada com os graus dos acordes (ver página 22).

Observa-se da tabela 2 que as tríades (i, I, i<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup><sub>4</sub>, iv, IV, V e V<sup>6</sup>) são predominantes na peça, com 54,4% do total quando comparadas com os 36,6% da ocorrência dos acordes com sétima (ii<sup>6</sup><sub>5</sub>, iv<sup>7</sup>, IV<sup>7</sup>, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, V<sub>2</sub> e vi<sup>7</sup>) e os 8,9% dos acordes de Dominante Ornamentados (V<sup>6</sup><sub>4</sub>).

Os acordes de V (54,4%) e i e I (30,0%) são os mais freqüentes com 84,4% do total das ocorrências.

#### 1.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

##### 1.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

New York: Dover, 1982, no qual foram acrescentadas novas informações como descritas às páginas 43 e 44:

The musical score consists of three systems, each with four numbered sections. The notation includes treble and bass staves with musical notes, rests, and articulation marks. Below the staves, there are figured bass notations in Roman numerals, often with accidentals and other symbols. The key signature is one sharp (F#).

**Section 1:** (1-2) (3-4) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13)  
 Figured Bass:  $V \# VI$  (sim)  $IV$   $I^6$   $(\text{Ré M: III})$   $ii^6$   $I^6$   $IV$   $V^{\#} I$   $V$   $vi^7$   $V^{\#} I$  (Sol M: IV)  $IV$

**Section 2:** (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30)  
 Figured Bass: (Lá M: V)  $V$   $vi^7$   $V^{\#} I$   $ii^5$   $I^6$   $8-7$   $V^{\#} I$  (Ré M: III)  $V$   $V$   $ii^{\#} V^{\#} I$  (min: iv)  $V$   $7$   $i$   $(\text{sim})$   $V$   $III$   $IV$   $V$   $i$   $IV$   $V^{\#} I$   $i$

**Section 3:** (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46)  
 Figured Bass:  $I$   $I$   $IV$   $V^{\#} I$   $I$   $I$   $IV$   $(\text{Ré M: III})$   $V$   $IV$   $I^6$   $IV$   $V^{\#} I$   $I$

(sim: III = Ré M: I)

Figura 1: Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências.

Pode-se observar do gráfico acima que a peça apresenta duas secções bem definidas: si menor (C.1-30) e Ré Maior

principal, pois a peça termina em Ré Maior (III: Tônica relativa).

As seções são articuladas por uma modulação diatônica com o seguinte acorde pivô no C.31: III (Si m) = I (Ré M).

A primeira seção em si menor possui dois sub-níveis tonais: Ré Maior (III: Tônica relativa; C.4-22) e mi menor (iv: Subdominante; C.23-25). Por sua vez, o Ré Maior apresenta três sub-níveis: mi menor (ii: Subdominante relativa; C.6-7), Sol Maior (IV: Subdominante; C.11-13) e Lá Maior (V: Dominante; C.14-19).

A segunda seção (31-46) não apresenta sub-nível tonal; está toda elaborada em Ré Maior.

Estas relações podem ser indicadas da seguinte forma<sup>5</sup>:

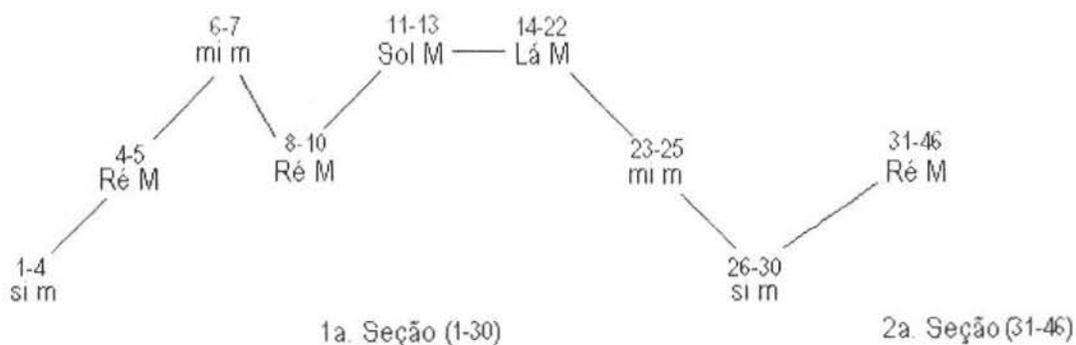


Figura 2: *Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais.*

Um acorde individual de Dominante aparece no C.38.

As mudanças de tonalidade entre os níveis tonais ocorrem através de procedimentos diatônicos e cromáticos, conforme a tabela 3:

C.4	Diatônico	Sim: VI = IV: Ré M
C.6	Diatônico*	Ré M → Mi M (V <sup>6</sup> <sub>5</sub> de Lá m)
C.8	Diatônico*	mi m → Lá M (V <sub>2</sub> de Ré M)
C.11	Diatônico	Ré M: I = V: Sol M
C.14	Cromático	Cromatismo na linha do contralto
C.20	Diatônico	Lá M: I = V: Ré M
C.23	Cromático	Cromatismo na linha do baixo
C.26	Cromático	Cromatismo na linha do tenor
C.31	Diatônico	Si m: III = I: Ré M

Tabela 3: Mudanças de tonalidade entre os níveis tonais de "Domine, Tu Mihi Lavas Pedes?"

Os procedimentos diatônicos dos C.4, 11, 20 e 31 ocorrem através dos acordes pivôs indicados na tabela 3, enquanto que os dos C.6 e 8 atingem acordes secundários de Dominante através de um processo diatônico (ver figura 1).

Os procedimentos cromáticos dos C.14, 23 e 26 acontecem através de um movimento cromático em uma das vozes (ver tabela 3), atingindo acordes secundários de Dominante.

Há uma progressão harmônica entre os C.11-13: *Respondit Jesus* (Sol M) e C.14-16: *Respondit Jesus* (Lá M) com a seguinte seqüência harmônica:

$$V \quad vi^7 \quad V^6_5 \quad I.$$

#### 1.4.2. Cadências

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita a seguir<sup>6</sup>:

No.	1ª. Seção - (si m: i)	2ª. Seção - (Ré M: I)	Compassos	Texto
1	Cadência Interrompida	-	1-4	<i>Domine, Domine</i>
2	Cadência Suspensiva no ii <sup>6</sup> /III	-	6-7	<i>lavas pedes</i>
3	Cadência Imperfeita no III	-	8-10	<i>lavas pedes</i>
4	Cadência Imperfeita no IV/III	-	11-13	<i>Respondit Jesus</i>
5	Cadência Imperfeita no V/III	-	14-16	<i>Respondit Jesus</i>
6	Cadência Perfeita no V/III	-	17-19	<i>dixit ei</i>
7	Cadência Imperfeita no III	-	20-22	<i>si non laveris</i>
8	Cadência Imperfeita no iv	-	23-25	<i>tibis pedes</i>
9	Cadência Perfeita no i	-	28-30	<i>partem mecum</i>
10	-	Cadência Imperfeita no I	32-34	<i>novum do vobis</i>
11	-	Cadência Imperfeita no V	37-39	<i>vicem</i>
12	-	Cadência Imperfeita no IV	40-42	<i>sicut dilexi vos</i>
13	-	Cadência Imperfeita no I	43-46	<i>dicit Dominus</i>

Tabela 4. Listagem das cadências.

A peça apresenta 13 cadências sendo:

- 9 cadências Autênticas Imperfeitas (69,2%)<sup>7</sup>
- 2 cadências Autênticas Perfeitas (15,4%)
- 2 cadências Suspensivas (15,4%)

As cadências Autênticas Imperfeitas são dos tipos:

- acorde final com 3ª. no soprano (Nos.: 4, 5, 11 e 12; 30,8%)<sup>8</sup>
- acorde final com 5ª. no soprano (Nos.: 3, 7, 8, 10 e 13; 38,5%)
- acorde de Dominante invertido (Nos.: 4, 5, 7 e 12; 30,8%)

As cadências de Nos.: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11 e 12 acontecem em níveis tonais secundários.

As cadências autênticas de Nos.: 3, 6, 7, 9, 10 e 13 possuem uma seqüência harmônica<sup>9</sup> básica em comum (46,1%):

IV (ou ii)          V          I (ou i)

das quais os acordes IV e ii aparecem nas formas: IV, iv, ii<sup>6</sup><sub>5</sub> e ii<sup>6</sup><sub>4</sub> e os acordes V: V, V<sup>8-7</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>5-7</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>5-6-7</sup><sub>4-3</sub> e V<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub>.

As demais cadências autênticas (30,8%) possuem as seguintes seqüências harmônicas:

- vi<sup>7</sup>          V          I    (Nos. 4 e 5)
- V          I    (Nos. 8, 11 e 12)

das quais os acordes de Dominante (V) aparecem nas formas: V<sup>5-7</sup><sub>4-3</sub> ou V<sup>6</sup><sub>5</sub>.

As cadências com o acorde de Dominante Ornamentado por apojeturas (Nos. 3, 6, 8, 9, 10, 11 e 12), estão em 58,3% das ocorrências e o acorde V nas formas:

V<sup>8-7</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>5-7</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>5-6-7</sup><sub>4-3</sub> e V<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub>.

A cadência de No.2, considerada como suspensiva por apresentar o acorde final de Tônica na 1ª inversão, possui a seguinte seqüência harmônica:

iv    V<sub>2</sub>    i<sup>6</sup>

## 1.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

### 1.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:



Figura 3: *Tessitura das Linhas Melódicas.*

### 1.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

Na tabela a seguir, tem-se as notas mais comuns em cada uma das vozes. O intervalo melódico formado por estas notas está indicado na segunda linha da tabela. As demais linhas contêm as porcentagens relativas de suas ocorrências e a última a soma destas porcentagens.

Notas	Soprano (%)	Contralto (%)	Tenor (%)	Baixo (%)
	Segunda Maior <sup>10</sup>	Terça menor <sup>11</sup>	Terça menor <sup>12</sup>	Décima Terceira menor <sup>13</sup>
fá# <sub>2e3</sub>	-	-	-	17,6
lá <sub>2e3</sub>	-	-	-	13,7
si <sub>2e3</sub>	-	-	-	13,7
ré <sub>3e4</sub>	-	-	-	15,7
mi <sub>3</sub>	-	-	-	15,7
dó# <sub>4</sub>	-	-	17,4	-
ré <sub>4</sub>	-	-	45,3	-
mi <sub>4</sub>	-	-	30,2	-
fá# <sub>4</sub>	-	37,9	-	-
sol <sub>4</sub>	-	25,3	-	-
lá <sub>4</sub>	33,7	20,7	-	-
si <sub>4</sub>	33,7	-	-	-
	<b>67,4</b>	<b>83,9</b>	<b>92,9</b>	<b>76,4</b>

Tabela 5: Número das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.

Na linha do tenor há o predomínio de notas do registro agudo: dó#<sub>4</sub>, ré<sub>4</sub> e mi<sub>4</sub> (92,9%) com alta porcentagem da nota ré<sub>4</sub> (45,3%).

As porcentagens acima mostram que as linhas melódicas do soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas predominantemente sobre poucas notas: segunda Maior no soprano, terça menor no contralto e tenor, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

As notas mais comuns na linha do baixo formam um intervalo de décima terceira menor, proporcionando maior amplitude na movimentação da linha melódica.

### 1.5.3. Intervalos das Linhas Melódicas

Foi feito um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos das vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores na tabela 6 e os outros intervalos na tabela 7.

	Uníssono	2 <sup>a</sup> . m/M	Total
<b>Soprano</b>	35	38	73 (91,2%)
<b>Contralto</b>	26	47	73 (85,9%)
<b>Tenor</b>	39	39	78 (91,8%)
<b>Baixo</b>	22	38	60 (75,6%)

Tabela 6: *Números de ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.*

<b>Soprano</b>	3 <sup>a</sup> m - 4 <sup>a</sup> J - 5 <sup>a</sup> J	7 (8,7%)
<b>Contralto</b>	3 <sup>a</sup> m - 4 <sup>a</sup> J - 5 <sup>a</sup> J	12 (14,1%)
<b>Tenor</b>	2 <sup>a</sup> . Aum - 3 <sup>a</sup> . m/M	7 (8,2%)
<b>Baixo</b>	3 <sup>a</sup> m/M - 4 <sup>a</sup> J - 5 <sup>a</sup> J - 6 <sup>a</sup> m - 8 <sup>a</sup> J - 10 <sup>a</sup> m	19 (24,4%)

Tabela 7: *Números de ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas.*

Da tabela 6, pode-se observar que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o uníssono e as segundas Maiores e menores com 91,2% das ocorrências no soprano, 85,9% no contralto, 91,8% no tenor e 75,6% no baixo.

Outros intervalos como: segundas Aumentadas, terças, quartas, quintas, sextas, oitavas e décimas são menos freqüentes, como mostra a tabela 7. A porcentagem destes intervalos é maior no baixo, resultando em uma linha melódica com maior movimento, principalmente se for considerada a tessitura de décima terceira menor nesta voz. Por outro lado, as demais vozes apresentam poucas ocorrências dos outros intervalos (ver tabela 7), resultando

## 1.6. OBSERVAÇÕES NA CONDUÇÃO DAS VOZES

De acordo com os livros básicos de harmonia<sup>14</sup> e de escrita de redução harmônica, foram detectadas algumas "irregularidades", como: movimento direto (paralelismo) de quintas e oitavas.

## 1.7. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais encontradas na peça são pouco freqüentes e são dos tipos: passagem, bordadura e apoiatura e aparecem associadas à figura da semínima.

## 1.8. ASPECTOS RÍTMICOS

A partitura, com a indicação de compasso binário simples, 2/2, possui um ritmo harmônico predominante correspondente a um e/ou dois acordes por compasso.

Pode-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:



Figura 4: *Combinações Rítmicas.*

A figura da semínima aparece como ornamento ou como repetição da nota anterior com a mesma harmonia.

A semibreve e a mínima seguida de pausa de mínima aparecem predominantemente nas cadências.

Há pausa geral nos C.2, 10, 13, 19, 22, 25 e 34.

### 1.9. TEXTURA

A textura da peça é homofônica.

### 1.10. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

Nos compassos iniciais (C.1-4) ocorre uma ênfase na palavra *Domine* (Senhor):

1 Moderato 2 3 4

S Do - mi - ne Do - mi - ne, Tu

C Do - mi - ne do - mi - ne, Tu

T Do - mi - ne Do - mi - ne, Tu

B Do - mi - ne Do - mi - ne, Tu

Figura 5. Exemplo Musical: "Domine, Tu mihi lavas pedes?"; C. 1-4.

figura pontuada na sílaba tônica "Do" e da finalização do trecho com *fermata*.

O texto seguinte: *Tu mihi lavas pedes?* (Vós lavais-me os pés?: C.4-10) se desenvolve em linhas melódicas com predomínio dos intervalos de segundas Maiores e menores. O caráter suspensivo dada pela interrogação no texto é expressa através da passagem para a Tônica relativa (si m → Ré M: i→III), finalizada por uma cadência autêntica imperfeita no C.10.

Nos compassos seguintes (C.10-19) o verso *Respondit Jesus et dixit ei:* (Respondeu-lhe Jesus e Ele disse:) está associado à uma progressão harmônica sobre o texto *Respondit Jesus* e articulado por uma cadência autêntica perfeita na Dominante da Tônica relativa (Lá Maior) no texto *dixit ei:* (e Ele disse:).

As palavras de Jesus: *non habebis partem mecum* (não terás parte comigo) finaliza a primeira seção com uma cadência perfeita na Tônica (C.30).

A segunda estrofe é desenvolvida totalmente na Tônica relativa, na qual cada verso é articulado por uma cadência.

A palavra *Domine* (Senhor) nos compassos finais (C.44-46) é expressa musicalmente através de *melismas* em todas as vozes, apesar da predominância da escrita silábica ao longo de toda a peça:

44 45 46

Do - mi - nus.  
Do - mi - nus.  
Do - mi - nus.  
Do - mi - nus.

Figura 6: Exemplo Musical: "Domine, Tu mihi lavas pedes?"; C. 44-46.

## 2. TANTUM ERGO

A tabela a seguir possui dados gerais sobre a partitura utilizada na análise.

Título	Tantum Ergo
Autor	Anônimo Brasileiro do Século XVIII
Partitura Utilizada	Restauração de Paulo Castagna (1993)
Localização da Partitura	BC-SS10/Mariana/MG e BRMGMAmm-PUCRJ-02(0651-0661) <sup>16</sup>
Partes	SCTB/Bx
Andamento	Andante
Compasso	2 / 2
Tonalidade	mi menor
Número de Compassos	29

Foi realizada uma análise da peça, considerando-se os aspectos: texto, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica (gráfico das vozes condutoras e cadências), linhas melódicas, observações na condução das vozes, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura e relação texto-música.

A seguir, tem-se um quadro geral das características levantadas na análise:

1. Texto / Tradução/ Função Litúrgica	Original em latim e tradução em português
2. Estrutura Formal	Uma seção: C. 1- 29 : mi m
3. Acordes	i, I, I <sup>6</sup> , I <sup>6</sup> , ii <sup>6</sup> , iv, IV, IV <sup>6</sup> , V, V <sup>7</sup> , V <sup>4</sup> , V <sub>2</sub> e V <sub>4</sub>
4. Estrutura Harmônica	Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências
5. Linhas Melódicas	Tessitura e Intervalos
6. Observações na Condução das Vozes	Dobramento de terça e paralelismo de quintas e oitavas; salto de 9 <sup>a</sup> . menor ascendente no baixo
7. Notas Ornamentais	Passagem, apojatura e retardo
8. Aspectos Rítmicos	Compasso Quaternário Simples: C; unidade e subdivisão em 2
9. Textura	Homofônica
10. Relação Texto-Música	Escrita silábica e pequeno trecho em escrita melismática

Tabela 8: Quadro geral das características da análise de "Tantum Ergo".

## 2.1. TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA

O texto original em latim possui duas estrofes. A seguir, o texto em latim e a tradução em português.<sup>16</sup>

<i>Tantum ergo sacramentum</i>	Veneremos, curvados
<i>veneremur cernui</i>	um tão grande sacramento,
<i>Et antiquum documentum</i>	E a antiga lei
<i>novo cedat ritui,</i>	dê lugar a novo rito.
<i>Prestet fides supplementum</i>	A fé serve de complemento
<i>sensuum defectui.</i>	aos defeitos dos sentidos.
<i>Genitori, Genitoque</i>	Ao Pai e ao Filho,
<i>laus et jubilatio</i>	louvores e jubilações;
<i>Salis, honor, virus quoque</i>	Sejam dadas saudações, honra,
<i>sit et benedictio,</i>	força e glorificação;
<i>Procedenti ab utroque</i>	E ao Espírito, que procede do
<i>compar sit laudatio.</i>	Pai e do Filho, seja dado igual louvor.

O *Tantum Ergo* corresponde às duas últimas estrofes do hino *Pange Lingua*, poema medieval de São Tomás de Aquino (1225-1274), meditação sobre o mistério da redenção.

A descrição da função litúrgica feita por Thomas Lynch Cullen<sup>17</sup>, diz:

“Como parte da liturgia, canta-se o hino na festa de Corpus Christi e na quinta-feira, da Semana Santa. Na quinta-feira da Semana Santa, o Santíssimo é retirado do altar, no fim da missa,

e levado em procissão: o coro canta as primeiras quatro estrofes do *Pange Lingua*, repetindo as estrofes, se for necessário, até que a procissão chegue ao altar. Ao chegar ao altar, os celebrantes incensam o Santíssimo, enquanto o coro canta as últimas duas estrofes, *Tantum Ergo*. Desta maneira, as duas últimas estrofes são separadas liturgicamente. Também no rito paralitúrgico chamado Bênção do Santíssimo Sacramento as duas últimas estrofes são cantadas."

## 2.2. ESTRUTURA FORMAL GERAL

A peça não têm uma estrutura formal definida. É articulada por sete cadências.

## 2.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes: i, I, i<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup>, iv, IV, IV<sup>6</sup>, V, V<sup>7</sup>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, V<sub>2</sub> e V<sup>6</sup><sub>4</sub>.

O acorde V<sup>6</sup><sub>4</sub> é considerado como Dominante ornamentado com apojatura, e aparece nas seguintes formas: V<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>5</sup><sub>4-3</sub> e V<sup>7-6</sup><sub>43</sub> (acorde de sétima da Dominante na 2ª. inversão com apojatura 7-6 em relação ao baixo).

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>6</sup> <sub>4</sub>	X <sup>7</sup>	X <sup>4</sup> <sub>3</sub>	X <sub>2</sub>	Total	em %
i e I	14	5	-	-	-	-	19	38,0
ii	-	1	-	-	-	-	1	2,0
iv e IV	4	1	-	-	-	-	5	10,0
V	9	-	8	1	3	4	25	50,0
<b>Total</b>	27	7	8	1	3	4	<b>50</b>	
em %	54,0	14,0	16,0	2,0	6,0	8,0		
	34		8	8				
em %	68,0		16,0	16,0				

Observa-se da tabela 9 que as tríades (i, I, i<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup>, iv, IV, IV<sup>6</sup> e V) são predominantes com 68,0% do total quando comparadas com os 16,0% da ocorrência dos acordes com sétima (V<sup>7</sup>, V<sup>4</sup><sub>3</sub> e V<sub>2</sub>) e os 16,0% dos acordes de Dominante ornamentados com apojetura (V<sup>6</sup><sub>4</sub>).

Os acordes de V (50,0%) e i e I (38,0%) são os mais frequentes, com 88,0% do total.

## 2.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

### 2.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

The image displays a piano score with two systems of music, each containing numbered harmonic structures. The first system includes structures 1 through 4, and the second system includes structures 5 through 7. Each structure is represented by a box containing a musical staff with notes and a corresponding chord diagram below it. The chord diagrams use letters (I, IV, V, i, ii, iii, iv, vi) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) to indicate the notes of the chords. Some diagrams include a '3#' symbol, likely representing a sharp third. Below the chord diagrams, there are labels for the structures: (Sol M. III), (Ré M. III), and (Lém. iv). The score also includes measure numbers in parentheses: (1) (7), (3) (4) (5), (6) (7) (8) (9) (10-11), (12) (12), (14-15), (16) (17) in the first system; and (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24), (25) (26) (27), (28) (29) in the second system. The piano part is in the bass clef, and the vocal part is in the treble clef.

(mim) i V VI III III V/III iv

(mim) iv i V/3#H V iv V/3#H i V/3#H i

Pode-se observar do gráfico acima que a peça está na tonalidade de mi menor, havendo três níveis secundários: Sol Maior (III: Tônica relativa; C.3-9), Ré Maior (V: Dominante de Sol M; C.10-13) e lá menor (iv: subdominante; C.14-17).

Estas relações podem ser indicadas da seguinte forma:

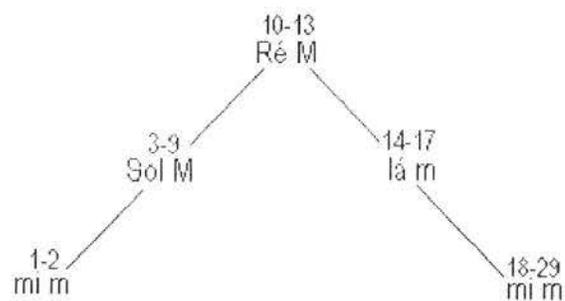


Figura 8: *Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais*

As mudanças de tonalidades entre os níveis tonais ocorrem através de procedimentos diatônicos:

C. 3	Diatônico	mi m: VI = IV: Sol M
C. 10	Diatônico*	Sol M → Lá M (V de Ré M)
C. 14	Diatônico*	Ré M → Mi M (V <sub>2</sub> de lá m)
C. 18	Diatônico	lá m: i = iv: mi m

Tabela 10: *Mudanças de tonalidade entre os níveis tonais de "Tantum Ergo"*

Os procedimentos diatônicos dos C.3 e 18 ocorrem através dos acordes pivôs indicados na tabela 10.

Os procedimentos dos C.10 e 14 atingem um acorde secundário de Dominante através de um processo diatônico (ver figura 7).

### 2.4.2. Cadências

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita a seguir:

No.	Sib M	Compassos	Texto
1	Cadência Imperfeita no III	3-5	<i>Sacramentum</i> <sup>18</sup>
2	Cadência Imperfeita no III	6-9	<i>veneremur cernui</i>
3	Cadência Imperfeita no V/III	12-13	<i>documentum</i>
4	Cadência Imperfeita no iv	16-17	<i>ritui</i>
5	Cadência à Dominante	20-21	<i>suplementum</i>
6	Cadência Imperfeita no i	25-27	<i>fectui</i>
7	Cadência Imperfeita no i	28-29	<i>Amen</i>

Tabela 11: Listagem das cadências

A peça apresenta 7 cadências sendo:

- 6 Cadências Autênticas Imperfeitas (Nos.: 1, 2, 3, 4, 6 e 7; 85,7%)
- 1 Cadências à Dominante (No.: 5; 14,3%)

As cadências Autênticas Imperfeitas são dos tipos:

- 5 cadências com o acorde final com 3<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 1, 2, 4, 6, e 7; 71,4%)
- 1 cadência com o acorde final com 5<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 3; 14,3%)
- 1 cadência com o acorde de Dominante invertido (No.: 1; 14,3%)

As cadências de Nos.: 1, 2, 3 e 4 acontecem em níveis tonais secundários.

As cadências autênticas apresentam uma seqüência

V I (ou i) (Nos.: 1, 2, 3, 4, 6 e 7; 85,7%)

das quais o acorde V aparece nas formas:  $V^{7-6}_{43}$ ,  $V^{6-5}_{4-3}$  e  $V^5_{4-3}$ , ou seja, todas as cadências autênticas têm função ornamental do tipo apojatura.

A última cadência, sobre o texto *Amen*, é repetição da cadência anterior.

## 2.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

### 2.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:

The figure displays four musical staves, each representing a different vocal part: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). Each staff shows a melodic line with two notes connected by a line, indicating an interval. The Soprano part shows a 6a. menor interval. The Contralto part shows a 5a. Diminuta interval. The Tenor part shows a 5a. Justa interval. The Baixo part shows an 11a. Justa interval.

Figura 9: Tessitura das Linhas Melódicas.

### 2.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

Na tabela a seguir, tem-se as notas mais comuns em cada uma das vozes.

Notas	Soprano (%) Quarta Justa <sup>19</sup>	Contralto (%) Quarta Justa <sup>20</sup>	Tenor (%) Segunda Maior <sup>21</sup>	Baixo (%) Décima Primeira Justa <sup>22</sup>
lá <sub>2e3</sub>	-	-	-	20,4
si <sub>2e3</sub>	-	-	-	22,4
ré <sub>3e4</sub>	-	-	-	14,3
mi <sub>3</sub>	-	-	-	20,4
sol <sub>3</sub>	-	-	-	12,2
ré <sub>4</sub>	-	-	24,5	-
ré#	-	-	12,2	-
mi <sub>4</sub>	-	12,0	44,9	-
fá# <sub>4</sub>	-	22,0	-	-
sol <sub>4</sub>	10,2	34,0	-	-
lá <sub>4</sub>	16,3	22,0	-	-
si <sub>4</sub>	38,8	-	-	-
dó <sub>5</sub>	20,4	-	-	-
	85,7	90,0	81,6	89,7

Tabela 12: *Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.*

A linha do tenor tem o predomínio de notas do registro agudo: ré<sub>4</sub>, ré#<sub>4</sub> e mi<sub>4</sub> (81,6%), correspondendo a um intervalo de segunda Maior (ré<sub>4</sub>-mi<sub>4</sub>) e alta porcentagem da nota mi<sub>4</sub> (44,9%).

As porcentagens acima mostram que as linhas melódicas de soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas com intervalos pequenos: quarta Justa no soprano e contralto e segunda Maior no tenor, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

As notas mais comuns na linha do baixo formam um intervalo de décima primeira Justa, proporcionando maior amplitude na movimentação da linha melódica.

### 2.5.3. Análise dos Intervalos das Linhas Melódicas

Foi feito um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos das vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores na tabela 13 e os outros intervalos na tabela 14.

	Uníssono	2 <sup>a</sup> . m/M	Total
<b>Soprano</b>	22	21	43 (91,5%)
<b>Contralto</b>	14	29	43 (89,6%)
<b>Tenor</b>	24	19	43 (91,4%)
<b>Baixo</b>	7	16	23 (53,5%)

Tabela 13: Número de ocorrência e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.

<b>Soprano</b>	3 <sup>a</sup> .M - 4 <sup>a</sup> .J	4 (8,5%)
<b>Contralto</b>	3 <sup>a</sup> .m - 4 <sup>a</sup> .J	5 (10,4%)
<b>Tenor</b>	4 <sup>a</sup> .J	4 (8,5%)
<b>Baixo</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J - 5 <sup>a</sup> .J - 8 <sup>a</sup> .J - 9 <sup>a</sup> .m <sup>23</sup>	20 (46,5%)

Tabela 14: Número de ocorrência dos outros intervalos nas linhas melódicas.

Pode-se observar da tabela 13 que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o uníssono e as segundas Maiores e menores com 91,5% das ocorrências no soprano, 89,6% no contralto, 91,4% no tenor e 53,5% no baixo.

Outros intervalos como: terças, quartas, quintas, oitavas e nonas são pouco freqüentes nas linhas do soprano, contralto e tenor, como mostra a tabela 14 resultando em

saltos. A porcentagem destes intervalos é maior no baixo, o que conduz a uma linha melódica com maior movimento, principalmente se for considerada a tessitura de décima primeira Justa nesta voz.

## 2.6. OBSERVAÇÕES NA CONDUÇÃO DAS VOZES

De acordo com os livros básicos de escrita de harmonia, foram detectadas algumas “irregularidades”, como: dobramento de terça<sup>24</sup> e paralelismo de quintas e oitavas; salto de 9<sup>a</sup>. menor ascendente no baixo.

## 2.7. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais encontradas são do tipo: passagem, apoiatura e retardo. Possuem baixa ocorrência.

## 2.8. ASPECTOS RÍTMICOS

Com a indicação de compasso binário simples, 2/2, a peça possui um ritmo harmônico predominante correspondente a um acorde por compasso.

Pode-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:

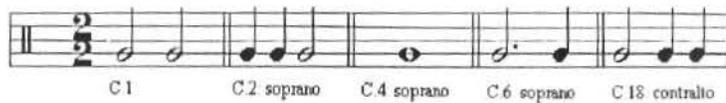


Figura 10: *Combinações Rítmicas*

A figura da semínima aparece como ornamento ou como repetição da nota anterior com a mesma harmonia.

A semibreve aparece predominantemente nas cadências.

## 2.9. TEXTURA

A textura da peça é homofônica.

## 2.10. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A partitura possui escrita silábica e ocorrência de um pequeno trecho de escrita melismática nos C.25-26: *defectui*, em todas as vozes.

Os versos de cada estrofe são finalizados por cadências conclusivas, à exceção do C.21, no qual ocorre uma cadência à Dominante associada ao texto *supplementum* (complemento).

A peça termina com uma cadência conclusiva na Tônica no texto *Amen* (C.28-29):

28 29

A - men.

The image shows a musical score for four staves, likely representing different vocal parts. The score is divided into two measures, 28 and 29. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'A - men.' are written below each staff. The notation includes various note values and rests, with some notes being tied across the measure boundary.

Figura 11: *Exemplo Musical: "Tantum Ergo"; C28-29.*

### 3. AMANTE SUPREMO

A tabela a seguir possui dados gerais sobre a partitura utilizada na análise.

Título	Amante Supremo
Autor	Anônimo Brasileiro do Século XVIII
Partitura Utilizada	Restauração de Paulo Castagna (1993)
Localização da Partitura	BC-ON 43/Mariana/MG e BRMGMAmm-PUCRJ-02(0070-0081) <sup>26</sup>
Partes	SCTB/Bx
Andamento	Adagio
Compasso	3 / 4
Tonalidade	lá menor
Número de Compassos	20

Foi realizada uma análise da peça, considerando-se os aspectos: texto, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica (gráfico das vozes condutoras e cadências), linhas melódicas, observações na condução das vozes, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura e relação texto-música.

A seguir, tem-se um quadro geral das características levantadas na análise:

1. Texto / Função Litúrgica	Seis estrofes em português
2. Estrutura Formal	Duas Seções: C. 1- 10 : lá m e C. 11-20 : Dó M
3. Acordes	i, I, I <sup>6</sup> , ii <sup>6</sup> , ii <sup>6</sup> <sub>5</sub> , III, iv, IV, iv <sub>2</sub> , V, V <sup>6</sup> , V <sup>7</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sup>6</sup> <sub>4</sub> e VI
4. Estrutura Harmônica	Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências
5. Linhas Melódicas	Tessitura e Intervalos
6. Observações na Condução das Vozes	Dobramento da terça e da sétima do acorde, paralelismo de quintas e oitavas, movimento direto de quintas e acorde de Dominante com sétima sem terça.
7. Notas Ornamentais	Passagem, bordadura, apojatura e escapada
8. Aspectos Rítmicos	Compasso Ternário Simples. 3/4; unidade e subdivisão em 2 e 4
9. Textura	Homofônica
10. Relação Texto-Música	Escrita silábica

Tabela 15: Quadro geral das características da análise de "Amante Supremo".

### 3.1. TEXTO - FUNÇÃO LITÚRGICA

O texto está em português e é formado por sete estrofes.<sup>26</sup>

- |   |   |
|---|---|
| 1. Amante supremo,<br>cordeiro sagrado,<br>no lenho cravado<br>por me libertar.       | 5. Culpado me vejo,<br>com tantos delitos,<br>mas venho contrito<br>meus erros chorar.  |
| 2. É um bárbaro peito,<br>um'alma atrevida,<br>a quem dais a vida,<br>a morte vos dá. | 6. Pois temo a justiça<br>com tanto pecado:<br>na chaga do lado,<br>Senhor, me ocultai. |
| 3. Eu sou tão ingrato<br>a vossos favores,<br>que sigo os horrores<br>da culpa mortal | 7. Por tantos agravos,<br>amante ofendido,<br>a vossos gemidos<br>explique o pesar.     |
| 4. Amparo piedade<br>a um réu delinqüente,<br>Jesus inocente,<br>Senhor Imortal.      |   |

O Irmão Paulo S. Panza comenta:

“Texto não litúrgico. Este hino se enquadra perfeitamente na definição dos exercícios de piedade cristã, porque não se preocupa em cantar nenhuma verdade teológica, nem doutrinal, apelando para sentimentos de humildade e devoção para o Cristo sofredor. É o pecador que, humilhando-se, aproxima-se do Cristo a quem sente fazer sofrer, e lhe pede perdão. Muitos outros hinos do mesmo estilo e com temas parecidos estão ainda presentes nas manifestações de fé popular. Amante Supremo certamente cumpre a tarefa de acompanhar procissões da Quaresma, Semana Santa, Via-Sacra, etc. Esta dedução é possível graças ao tema das dores e sofrimentos causados a Cristo pelo fiel que canta e pede perdão”.<sup>27</sup>

### 3.2. ESTRUTURA FORMAL

A peça é dividida em duas seções, a saber:

1ª. Seção	2ª. Seção
Tonalidade de lá m	Tonalidade de Dó M
Estrofes ímpares	Estrofe pares
C. 1-10	C. 11-20
10 compassos	10 compassos

A primeira seção, com 10 compassos, está na tonalidade de lá menor; corresponde às estrofes ímpares.

A segunda seção, também com 10 compassos, está na tonalidade de Dó Maior; corresponde às estrofes pares.

Ocorre uma alternância entre as tonalidades de lá menor e Dó Maior entre as duas seções que constituem a peça. O lá menor não foi considerado como tonalidade principal pois a partitura analisada termina em Dó Maior<sup>28</sup>.

### 3.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes: i, I, I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup><sub>5</sub>, III, iv, IV, iv<sub>2</sub>, V, V<sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>6</sup><sub>4</sub> e VI.

O acorde V<sup>6</sup><sub>4</sub> é considerado como Dominante ornamentado com apojatura, ocorrendo na forma: V<sup>4-3</sup>.

No C.5 há a ocorrência do acorde V<sup>7-6</sup><sub>5</sub>, que soa como vii<sup>7</sup>, mas a sétima tem função de apojatura.

Há duas ocorrências (C.17) de um acorde de sétima de Dominante sem terça cifrado da seguinte forma: <sup>-3</sup>V<sup>7</sup>.

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>6</sup> <sub>4</sub>	X <sup>7</sup>	X <sup>6</sup> <sub>5</sub>	X <sub>2</sub>	Total	em %
i e I	13	2	-	-	-	-	15	27,8
ii	-	4	-	-	1	-	5	9,2
III	1	-	-	-	-	-	1	1,8
iv e IV	7	-	-	-	-	2	9	16,7
V	1	1	3	8	9	-	22	40,7
VI	1	-	-	-	-	-	1	1,8
vii	-	-	-	1	-	-	1	1,8
<b>Total</b>	23	11	3	11	5	1	<b>54</b>	
<b>em %</b>	42,6	20,4	5,5	20,4	9,2	1,8		
	34		3	17				
<b>em %</b>	63,0		5,5	31,5				

Tabela 16: *Relação das ocorrências dos acordes.*

As triades (i, I, I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup>, III, iv, IV, V, V<sup>6</sup> e VI) são predominantes na peça, com 63,0% do total quando comparadas com os 31,5% da ocorrência dos acordes com sétima (ii<sup>6</sup><sub>5</sub>, iv<sub>2</sub>, V<sup>7</sup> e V<sup>6</sup><sub>5</sub>) e os 5,5% dos acordes com Dominante ornamentos com função apojatura (V<sup>6</sup><sub>4</sub>).

Os acordes de V (40,7%) e i e I (27,8%) são os mais

### 3.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

#### 3.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

1. (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

(lãm)  $\text{ii}^6$   $\text{V}^7$   $\text{i}$   $\text{ii}^6$   $\text{V}^7$   $\text{i}$   $(\text{V}^7 \text{S}^7)$   $\text{IV}$   $\text{IV}$   $\text{V}^7$   $\text{IV} - 3\text{H}$   $\text{VI}$

2. (9) (10) (11) (12) (13) (14)

$\text{ii}^6$   $\text{V}^7$   $\text{i}$   $(\text{lãm: III} = \text{I: Dó M})$   $\text{ii}^6$   $\text{V}^7$   $\text{i}$   $\text{ii}^6$   $\text{V}^7$   $\text{i}$

3. (15) (16) (17) (18) (19) (20)

$(\text{V}^7)$   $\text{IV}$   $\text{IV}$   $3\text{V}^7$   $\text{I}$   $\text{ii}^6$   $\text{V}^7$   $\text{IV} - 3$   $\text{I}$

Figura 12: Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências.

Pode-se observar do gráfico acima que há duas seções

peça termina em Dó Maior (III: Tônica relativa). Ambas as seções não apresentam níveis tonais secundários, mas são articuladas por uma modulação nos C.10-11, atingindo um acorde de Dominante da Tônica relativa através de um processo diatônico (ver figura 12).

Esta relação pode ser indicada da seguinte forma:

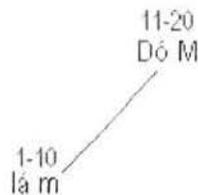


Figura 13: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais

Acordes individuais de Dominante aparecem nos C. 5 e 15. Ambos são Dominantes da Subdominante: em Lá M e em Dó M.

### 3.4.2. Cadências

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita a seguir:

No.	1ª. Seção - (Lá m)	2ª. Seção - (Dó M)	Compassos	Texto
1	Cadência Perfeita no I	-	1-2	<i>Amante supremo</i> <sup>29</sup>
2	Cadência Perfeita no I	-	3-4	<i>cordeiro sagrado</i>
3	Cadência Interrompida	-	6-8	<i>por me libertar</i>
4	Cadência Perfeita no I	-	8-10	<i>por me libertar</i>
5	-	Cadência Perfeita no I	10-12	<i>É um bárbaro peito</i>
6	-	Cadência Perfeita no I	12-14	<i>um'alma atrevida</i>
7	-	Cadência Imperfeita no I	16-18	<i>a morte vos dá</i>
8	-	Cadência Perfeita no I	18-20	<i>a morte vos dá</i>

A peça apresenta 8 cadências, sendo:

- 6 Cadências Autênticas Perfeitas  
(Nos.: 1, 2, 4, 5, 6 e 8; 75,0%)
- 1 Cadência Autêntica Imperfeita  
(Nos.: 7; 12,5%)
- 1 Cadência Interrompida (No.: 3; 12,5%)

A cadência autêntica imperfeita de No.7 tem o acorde de sétima de Dominante sem terça:  $^{-3}V^7$ .

As cadências autênticas perfeitas apresentam uma seqüência harmônica básica:

$ii^6 \quad V^7 \quad I$  (ou  $i$ ) (Nos.: 1, 2, 4, 5, 6 e 8; 75,0%)

das quais o acorde V aparece nas formas:  $V^7$  e  $V^7_{4-3}$ , sendo que as cadências de Nos.: 4 e 8 apresentam o acorde de Dominante ornamentado com apojatura.

Observa-se muita semelhança entre as cadências quando comparadas entre si, como ilustrado na tabela a seguir:

1ª. Seção (lá m)	2ª. Seção (Dó M)
4 cadências: 3 perfeitas e 1 interrompida	4 cadências: 3 perfeitas e 1 imperfeita
As cadências se encontram nos finais de versos	As cadências se encontram nos finais de versos
Esquema harmônico básico: $ii^6 \quad V^7 \quad i$	Esquema harmônico básico: $ii^6 \quad V^7 \quad I$
Estrofes de número 1, 3 e 5 (ímpares)	Estrofes de número 2, 4 e 6 (pares)
Repetição do quarto verso de cada estrofe nas 3ª. e 4ª. cadências: <i>por me libertar</i>	Repetição do quarto verso de cada estrofe nas 3ª. e 4ª. cadências: <i>a morte vos dá</i>
Dominante ornamentada com apojatura: 3ª. e 4ª. cadências	Dominante ornamentada com apojatura: 4ª. cadência
Linha do baixo: bordadura na 4ª. cadência (fim da 1ª. parte)	Linha do baixo: bordadura na 4ª. cadência (fim da 2ª. parte)

Tabela 18: Quadro comparativo entre as características das cadências das seções.

A única cadência interrompida (No.3: C.7-8) corresponde ao ponto culminante da peça: indicação de *fermata* no acorde final da cadência, nota mais aguda na linha de soprano e efeito suspensivo dado pela própria cadência interrompida. A tonalidade de lá menor é confirmada nos próximos dois compassos (C. 9-10), com uma cadência perfeita, finalizando a 1ª. seção.

As cadências finais de ambas as partes (Nos.: 4 e 8) apresentam a linha do baixo ornamentada com uma bordadura; e ainda, repetem o quarto verso de cada estrofe da cadência imediatamente anterior (C.8-10: *por me libertar* e C.19-20: *a morte vos dá*), enfatizando o caráter conclusivo de cada uma das seções: lá menor na primeira e Dó Maior na segunda.

As cadências possuem uma seqüência harmônica básica em comum:

$$ii^6 \quad V^7 \quad i \text{ (ou I)}$$

das quais o acorde  $V^7$  aparece nas formas:  $V^7_{4-3}$  e  ${}^{-3}V^7$ .

### 3.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das

### 3.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:

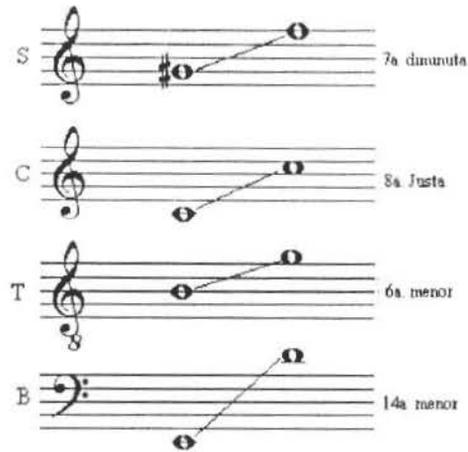


Figura 14: Tessitura das Linhas Melódicas.

### 3.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

Na tabela a seguir, tem-se as notas mais comuns em cada uma das vozes.

Notas	Soprano (%) Terça menor <sup>30</sup>	Contralto (%) Quarta Justa <sup>31</sup>	Tenor (%) Terça menor <sup>32</sup>	Baixo (%) Décima Terceira menor <sup>33</sup>
mi <sub>2e3</sub>	-	-	-	20,2
fá <sub>3</sub>	-	-	-	15,0
lá <sub>2e3</sub>	-	-	-	13,3
dó <sub>3e4</sub>	-	-	-	18,3
ré <sub>4</sub>	-	-	24,3	-
mi <sub>4</sub>	-	17,3	30,8	-
fá <sub>4</sub>	-	14,7	21,7	-
sol <sub>4</sub>	-	34,7	-	-
lá <sub>4</sub>	29,2	17,3	-	-
si <sub>4</sub>	12,3	-	-	-
dó <sub>5</sub>	27,7	-	-	-
	<b>69,2</b>	<b>84,0</b>	<b>76,9</b>	<b>66,6</b>

Tabela 19: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.

A linha do tenor possui o predomínio das notas do registro agudo: ré<sub>4</sub>, mi<sub>4</sub> e fá<sub>4</sub> (76,9%).

A nota sol<sub>4</sub> tem uma porcentagem alta na linha do contralto (34,7%).

As porcentagens acima mostram que as linhas melódicas de soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas com intervalos pequenos: terça menor no soprano e tenor e quarta Justa no contralto, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

As notas mais comuns na linha do baixo formam um intervalo de décima terceira menor, proporcionando maior amplitude na movimentação da linha melódica.

### 3.5.3. Análise dos Intervalos das Linhas Melódicas

Foi feito um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos das vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores na tabela 20 e os outros intervalos na tabela 21.

	Uníssono	2 <sup>a</sup> . m/M	Total
Soprano	21	39	60 (93,7%)
Contralto	22	41	63 (85,1%)
Tenor	12	49	61 (82,4%)
Baixo	12	26	38 (61,2%)

Tabela 20: Número de ocorrência e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.

<b>Soprano</b>	4 <sup>a</sup> .J - 4 <sup>a</sup> .Aum <sup>34</sup> - 5 <sup>a</sup> .J	4 (6,3%)
<b>Contralto</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J - 6 <sup>a</sup> .M	11 (14,9%)
<b>Tenor</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J	13 (17,6%)
<b>Baixo</b>	3 <sup>a</sup> .M - 4 <sup>a</sup> .J - 4 <sup>a</sup> .dim - 5 <sup>a</sup> .J - 6 <sup>a</sup> .m - 8 <sup>a</sup> .J	24 (38,8%)

Tabela 21: *Número de ocorrência dos outros intervalos nas linhas melódicas.*

Pode-se observar da tabela 20 que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o uníssono e as segundas Maiores e menores com 93,7% das ocorrências no soprano, 85,1% no contralto, 82,4% no tenor e 61,2% no baixo.

Outros intervalos como: terças, quartas, quintas, sextas e oitavas são menos freqüentes, principalmente no soprano, no contralto e no tenor, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação, sem grandes saltos como mostra a tabela 21. A porcentagem destes intervalos é maior no baixo, o que conduz a uma linha melódica com maior movimento, principalmente se for considerado a tessitura de décima quarta menor nesta voz.

### 3.6. OBSERVAÇÕES NA CONDUÇÃO DAS VOZES

De acordo com os livros básicos de escrita de harmonia, foram detectadas algumas "irregularidades", como: dobramento da terça e da sétima do acorde, paralelismo de quintas e oitavas, movimento direto de quintas e acordes de Dominante com sétima sem terça.

### 3.7. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais, encontradas são do tipo: passagem, bordadura, apoiatura e escapada e estão associadas às figuras da colcheia e da semicolcheia.

### 3.8. ASPECTOS RÍTMICOS

Com indicação de compasso ternário simples, 3/4, a peça possui um ritmo harmônico predominante correspondente a um e/ou dois acordes por compasso.

Pode-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:

The figure displays three rows of musical notation in 3/4 time, illustrating rhythmic combinations for various instruments. The first row includes C.1: baixo, C.1: soprano, C.1: contralto, and C.2: contralto. The second row includes C.2: soprano, C.3: contralto, C.3: tenor, C.5: soprano, and C.7: contralto. The third row includes C.7: tenor, C.8, C.10, and C.20. Each instrument part is represented by a staff with notes and rests indicating the rhythm.

Figura 15: *Combinações Rítmicas.*

As subdivisões binárias: colcheias e semicolcheias aparecem sempre como ornamentos.

A mínima aparece somente nos acordes finais de cadências.

Pausa geral em colcheia acontece nos C.2, 4, 6, 10, 12, 14 e 18.

The figure displays three staves of musical notation in 3/4 time. Each staff contains three measures of music. Brackets underneath each measure indicate anacrusis for different voice parts: C.1. soprano, C.1. contralto, and C.3. tenor in the first staff; C.5. soprano, C.6. contralto, and C.7. tenor in the second staff; and C.9. soprano, C.9. contralto, and C.9. tenor in the third staff.

Figura 16: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos.

### 3.9. TEXTURA

A textura da peça é homofônica.

### 3.10. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A partitura possui escrita silábica ao longo das duas seções.

Os versos de cada estrofe são finalizados por cadências conclusivas, com uma única cadência interrompida (C.7-8: *por me libertar*):

6 7 8

por me li - ber - tar,  
da cul - pa mor - tal,  
meus er - ros cho - rar,

por me li - ber - tar,  
da cul - pa mor - tal,  
meus er - ros cho - rar,

por me li - be - tar,  
da cul - pa mor - tal,  
meus er - ros cho - rar,

por me li - ber - tar,  
da cul - pa mor - tal,  
meus er - ros cho - rar,

Figura 17: Exemplo Musical: "Amante Supremo"; C6-8.

Este mesmo trecho corresponde ao ponto culminante da peça expresso musicalmente através da indicação de *fermata* no acorde final da cadência, da nota mais aguda na linha de soprano e do efeito suspensivo dado pela própria cadência interrompida.

**TRÊS MOTETOS PARA A PROCISSÃO DE RAMOS**

**J. J. E. LOBO DE MESQUITA**

**4. Cum Appropinquaret**

**5. Gloria Laus**

**6. Ingrediente Domino**

O texto original em latim possui três seções, expresso musicalmente em três partes denominadas *motetos* e tratadas de forma independente:

- I. Cum Appropinquaret
- II. Gloria Laus
- III. Ingrediente Domino

A seguir o texto em latim e a tradução em português.<sup>35</sup>

I - *Cum appropinquaret (Antífona)*

Cum appropinquaret Dominus Jerosolymam  
misit duos ex discipulis suis dicens:  
ite in castellum quod contra vos est  
invenietis pullum asinae<sup>36</sup> alligatum super quem  
nullus hominum sedit solvite et adducite mihi  
Si quis vos interrogaverit dicite opus Domino est.  
*Solventes adduxerunt ad Jesum et imposuerunt  
illi vestimenta sua et sedit super eum.*<sup>37</sup>

## II - *Gloria Laus (Hino)*

Gloria Laus et honor tibi sit  
Rex Christe Redemptor cui puerile decus  
prompsit Hosana pium.  
*Israel es tu Rex Davidis et inclyta proles  
Nomine qui in Domini Rex benedicte venis.  
Coetus in excelsis te laudat  
Caelicus omnis et mortalis homo  
et cuncta creata simul.  
Hi placuere tibi placeat devotio nostra  
Rex bone, Rex clemens cui bona cuncta placent.*

## III - *Ingrediente Domino (Responsório)*

Ingrediente Domino in sanctam civitatem  
Hebraeorum pueri resurrectionem vitae pronunciantes  
Cum ramis palmarum Hosana clamabant in excelsis.  
*Cum Audisset populus quod Jesus veniret Jerosolymam  
exierunt obviam ei cum ramis palmarum  
Hosana clamabant in excelsis.*

Tradução em português:

I - *Cum appropinquaret (Antífona)*

Aproximando-se o Senhor, de Jerusalém  
enviou dois dos seus discípulos dizendo:  
ide à aldeia fronteira e lá achareis  
preso um jumentinho no qual  
ninguém ainda montou; soltai-o e trazei-mo.  
Se alguém vos perguntar, respondei: é obra do Senhor.  
Tendo-o solto, eles o trouxeram a Jesus e puseram  
em cima suas vestes e nelas se assentou.

II - *Gloria Laus (Hino)*

Glória, louvor e honra vos sejam dados  
Cristo Rei, Redentor a quem o coro juvenil  
cantou devotadamente, Hosana.  
Vós sois o Rei de Israel, o nobre filho de Davi,  
O Rei bendito, que vindes em nome do Senhor.  
Toda a milícia angélica no alto dos céus  
O homem mortal e todas as criaturas  
Celebram em uníssono o vosso louvor.  
Seus votos foram aceitos, nossa devoção o seja também.  
Ó Rei de bondade, Rei de clemência  
a quem agrada tudo quanto é bom.

### III - *Ingrediente Domino (Responsório)*

Entrando o Senhor na cidade santa

Os filhos dos hebreus anunciaram antecipadamente  
a ressurreição da vida.

Com ramos de palmeiras clamavam; Hosana nas alturas.

Quando o povo ouviu que Jesus vinha a Jerusalém

saiu ao seu encontro com ramos de palmeiras

Hosana, clamavam, nas alturas.

O compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita não utiliza o texto na íntegra, extraído da Procissão de Palmas, que, segundo Régis Duprat:

"integra a liturgia do domingo de Ramos. Inicia-se com uma das *Antifonas* que podem cantar-se na procissão que se segue à bênção das palmas e que narra a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, que na simbologia litúrgica configura o reino celeste.

A estrutura da peça é tripartida: *Antifona, Hino e Responsório*. A primeira parte se identifica com a procissão propriamente dita (a *Antifona* "Cum appropinquaret Dominus"). É o circuito da procissão que saindo da igreja, a ela retorna, quando o coro (segunda parte) se desdobra dentro e fora da igreja, fechando as portas; e cantam, alternadas, a "Gloria Laus" (Hino a Cristo Rei, atribuído a Teodulfo (750-821), bispo de Orleans); após cada versículo cantado pelo coro de dentro, o de fora responde o "Gloria Laus". A terceira parte (*Responsório*) é cantado depois que o diácono bate à porta com a haste da Cruz e aberta aquela, a procissão adentra a igreja cantando o *Responsório* "Ingrediente Domino", após o que se celebra a Missa." <sup>38</sup>

A seguir, as análises dos *motetos* serão consideradas individualmente



#### 4.1. TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA

Os dados referentes a este item estão às páginas 90-93.

#### 4.2. ESTRUTURA FORMAL GERAL

O *moteto* não tem uma estrutura formal definida. É articulado por vinte cadências.

#### 4.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes: I, i, I<sup>6</sup>, ii, ii<sup>6</sup>, IV, V, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>2</sup>, V<sup>6</sup><sub>4</sub>, vii<sup>7</sup>.

O acorde V<sub>4</sub>, considerado como Dominante ornamentado com apojetura aparece na forma: V<sup>5</sup><sub>4-3</sub>.

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>6</sup> <sub>4</sub>	X <sup>7</sup>	X <sup>6</sup> <sub>6</sub>	X <sub>2</sub>	Total	em %
I ou i	48	1	-	-	-	-	49	40,2
ii	1	3	-	-	-	-	4	3,3
IV	5	-	-	-	-	-	5	4,1
V	40	-	5	4	11	1	61	50,0
vii	-	-	-	3	-	-	3	2,5
<b>Total</b>	94	4	5	7	11	1	<b>122</b>	
<b>em %</b>	77,0	3,3	4,1	5,7	9,0	0,8		
	98		5	19				
<b>em %</b>	80,3		4,1	15,6				

Tabela 23: Relação das ocorrências dos acordes.

Observa-se da tabela 23 que as tríades (I, i, I<sup>6</sup>, ii, ii<sup>6</sup>, IV) são predominantes na peça, com 80,3% do total quando

sétima ( $V^7$ ,  $V^6_5$ ,  $V_2$  e  $vii^7$ ) e os 4,1% dos acordes de Dominante ornamentados ( $V^6_4$ ).

Os acordes de  $V$  (50,0%) e  $I$  e  $i$  (40,2%) são os mais freqüentes com 90,2% do total.

#### 4.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

##### 4.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

The musical score consists of 11 numbered measures, each with a piano accompaniment and a corresponding harmonic analysis below it. The key signature is one sharp (F#).

Measure 1: (Sol M) I (1)  $(V^6_5)$  IV V I (2) (3)

Measure 2:  $(V^6_4)$  V (4) (5)

Measure 3: V  $\frac{6}{5}$  I (6) (7)

Measure 4:  $(V^6_5)$   $(V^6_4)$  V (8) (9)

Measure 5:  $V^6_5$  I V  $^7$  I (10) (11) (12)

Measure 6:  $(vii^7)$  V (13) (14)

Measure 7: V  $\frac{6}{5}$  I (15) (16) (17) (Dó M: IV)

Measure 8: V  $\frac{6}{5}$  I (18) (19) (20)

Measure 9: IV  $vii^7$  I (21) (22) (Ré M: V)

Measure 10: I  $V^7$  I (23) (24)

Measure 11: V I  $V^7$  I V I (25) (26) (27) (28)

(Sol M) IV V V V V

12. (29) (30) (31) (32)  $V_{\#} i V_{\#}^5 i V_{\#} 7 i$  (lá:m: ii) (Sol M) ii ii

13. (33) (34) (35) (36)  $V_{\#}^5 I V 7 I$  (Dó M: IV) (Sol M)  $V_{\#}^5 I V 7 I$

14. (37) (38) (39) (40) (41)  $I I V_{\#}^5 I V 7 I$  (Dó M: IV) (Sol M)  $IV ii^6 V I V_{\#}^5-3 I$

15. (42) (43) (44) (Sol M)  $ii^6 V I V_{\#}^5-3 I$

16. (45) (46) (47) (Sol M)  $I V 6 5 I$

17. (48) (49)  $V 6 5 i$  (lá:m: ii) (Sol M) ii

18. (51) (52)  $(V_{\#}) vi$

19. (53) (54) (55)  $V_{\#} \rightarrow V_{\#} \rightarrow V$

20. (56) (57) (58) (59)  $V I IV V I$

Figura 18: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências.

Pode-se observar do gráfico acima que a peça está na tonalidade de Sol Maior, havendo níveis tonais secundários em: Dó M (IV: Subdominante; C.15-17 e C.37-41), Ré M (V: Dominante; C.18-20 e C.23-24), Lá M (V: Dominante de Ré M; C.21-22) e lá m (iv: subdominante relativa; C.28-32 e C.48-50). Há uma relação diatônica entre estas tonalidades: Tônica→Subdominante (I→IV), Tônica→Dominante (I→V) e Tônica→Subdominante relativa (I→ii).

Estas relações podem ser indicadas da seguinte forma:

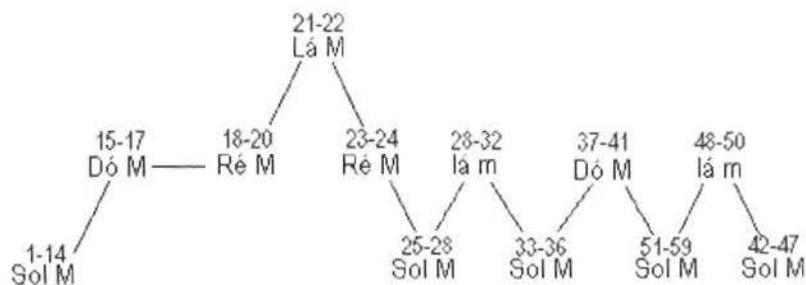


Figura 19: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais.

Acordes individuais de Dominante aparecem nos C.2, 4, 8, 13 e 51.

As mudanças de tonalidades entre os níveis tonais ocorrem através de procedimentos diatônicos e cromáticos, conforme a tabela 24:

C.8	Cromático	Cromatismo na linha do contralto
C.15	Diatônico	Sol M: I = V: Dó M
C.18	Cromático	Cromatismo na linha do soprano
C.21	Diatônico	Ré M: I = IV: Lá M
C.23	Diatônico	Lá M: IV = I: Ré M
C.25	Diatônico	Ré M: I = V: Sol M
C.28	Cromático	Cromatismo na linha do contralto
C.33	Diatônico	lá m: i = ii: Sol M
C.37	Diatônico	Sol M: IV = I: Dó M
C.41	Diatônico	Dó M: vi = ii: Sol M
C.51	Diatônico*	lá m → Si M (V de mi m): segunda menor no soprano e tenor
C.53	Cromático	Cromatismo na linha do contralto

Tabela 24: Mudanças de tonalidade entre os níveis tonais de "Cum Appropinquaret".

Os procedimentos diatônicos ocorrem nos C.15, 21, 23, 25, 33, 37 e 41 através dos acordes pivôs indicados na tabela 24, enquanto o do C.51 acontece através de um movimento de segunda menor nas linhas do soprano e tenor, atingindo um acorde secundário de Dominante.

Os procedimentos cromáticos dos C.8, 18, 28 e 53

Ocorre progressão harmônica entre os C.6-7 e C.8-9: *misit duos*; C.15-17 e C.18-20: *ite in castellum*; C.45-47 e C.48-50: *si quis vos interrogaverit*; C.53-55, C.55-57 e C.57-59: *opus Domino est*.

#### 4.4.2. Cadências

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita a seguir:

No.	1ª. Seção - (si m)	Compassos	Texto
1	Cadência Imperfeita no I	2-3	<i>Dominus</i>
2	Cadência Imperfeita no V	3-5	<i>Jerosolymam</i>
3	Cadência Imperfeita no I	6-7	<i>misit duos</i>
4	Cadência Imperfeita no V/V	8-9	<i>misit duos</i>
5	Cadência Imperfeita no I	11-12	<i>suis</i>
6	Cadência Imperfeita no V	13-14	<i>dicens</i>
7	Cadência Imperfeita no IV	15-17	<i>castellum</i>
8	Cadência Imperfeita no V	18-20	<i>castellum</i>
9	Cadência Imperfeita no V/V	21-22	<i>quod contra vos</i>
10	Cadência Imperfeita no V	23-24	<i>contra vos</i>
11	Cadência Imperfeita no I	26-27	<i>venietis</i>
12	Cadência Imperfeita no ii	30-32	<i>alligatam</i>
13	Cadência Imperfeita no I	35-36	<i>sedit</i>
14	Cadência Perfeita no IV	40-41	<i>mihi</i>
15	Cadência Imperfeita no I	43-44	<i>mihi</i>
16	Cadência Imperfeita no I	46-47	<i>interrogaverit</i>
17	Cadência Imperfeita no ii	49-50	<i>interrogaverit</i>
18	Cadência Imperfeita no vi	51-52	<i>dicite</i>
19	Cadência Perfeita no V	54-55	<i>Domino est</i>
20	Cadência Imperfeita no I	58-59	<i>Domino est</i>

Tabela 25: Listagem das cadências

A peça apresenta 20 cadências sendo:

- 18 cadências Autênticas Imperfeitas (90,0%)
- 2 cadências Autênticas Perfeitas (10,0%)

As cadências Autênticas Imperfeitas são dos tipos:

- acorde final com 3ª. no soprano (Nos.: 1, 3, 4, 5,

- acorde final com 5<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 2, 6, 10 e 18; 20,0%)
- acorde de Dominante invertido (Nos.: 3, 4, 7 e 8; 20,0%)

As cadências de Nos.: 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 17, 18 e 19 acontecem em níveis tonais secundários.

As cadências autênticas possuem as seguintes seqüências harmônicas em comum:

- I (ou i) V I (ou i)  
(Nos.: 5, 10, 11, 12, 13, 14, 15 e 16; 40,0%)
- IV V I  
(Nos.: 1 e 20; 10,0%)
- V I (ou i)  
(Nos.: 2, 3, 4, 7, 8, 17, 18 e 19; 40,0%)
- vii<sup>7</sup> I  
(Nos.: 6 e 9; 10,0%)

das quais os acordes V aparecem nas formas: V, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub> e V<sup>5</sup><sub>4-3</sub>.

O acorde de Dominante ornamentado com apojetura aparece somente na cadência de No.15.

#### 4.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

##### 4.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:

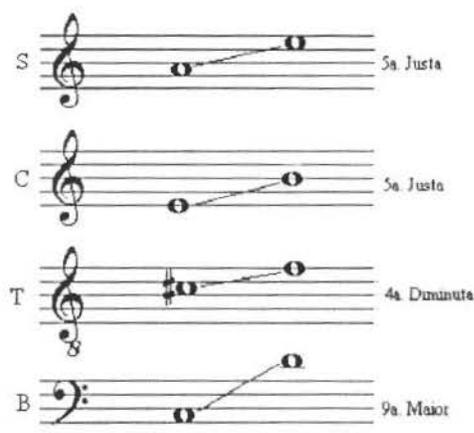


Figura 20: Tessitura das Linhas Melódicas.

##### 4.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

Na tabela a seguir, tem-se as notas mais comuns em cada uma das vozes.

Notas	Soprano (%) Terça menor <sup>40</sup>	Contralto (%) Terça menor <sup>41</sup>	Tenor (%) Segunda Maior <sup>42</sup>	Baixo (%) Nona Maior <sup>43</sup>
dó <sub>3e4</sub>	-	-	-	10,7
ré <sub>3e4</sub>	-	-	-	17,6
lá <sub>3</sub>	-	-	-	21,4
sol <sub>3</sub>	-	-	-	24,4
ré <sub>4</sub>	-	-	44,2	-
mi <sub>4</sub>	-	-	42,7	-
fá# <sub>4</sub>	-	17,5	-	-
sol <sub>4</sub>	-	38,5	-	-
lá <sub>4</sub>	17,6	30,8	-	-
si <sub>4</sub>	35,2	-	-	-
dó <sub>6</sub>	27,5	-	-	-
	<b>80,3</b>	<b>86,8</b>	<b>86,9</b>	<b>74,1</b>

Tabela 26: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.

As seguintes notas ocorrem com altas porcentagens: si<sub>4</sub> (35,2%) no soprano; sol<sub>4</sub> (38,5%) e lá<sub>4</sub> (30,8%) no contralto e ré<sub>4</sub> (44,2%) e mi<sub>4</sub> (42,7%) na linha do tenor;

As porcentagens acima mostram que as linha melódicas de soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas predominantemente sobre poucas notas: terça menor no soprano e contralto e segunda Maior no tenor, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

As notas mais comuns na linha do baixo formam um intervalo de nona Maior, proporcionando maior amplitude na movimentação da linha melódica.

#### 4.5.3. Intervalos das Linhas Melódicas

Foi feito um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos das vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores na tabela 27 e os outros intervalos na tabela 28.

	Uníssono	2 <sup>a</sup> . m/M	Total
Soprano	69	63	132 (93,6%)
Contralto	76	55	131 (94,9%)
Tenor	96	36	132 (98,5%)
Baixo	56	33	89 (66,4%)

Tabela 27: *Números de ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.*

<b>Soprano</b>	3 <sup>a</sup> .m - 4 <sup>a</sup> .J - 5 <sup>a</sup> .J	9 (6,4%)
<b>Contralto</b>	3 <sup>a</sup> .m	7 (5,1%)
<b>Tenor</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 5 <sup>a</sup> .dim <sup>44</sup>	2 (1,5%)
<b>Baixo</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J - 5 <sup>a</sup> .J - 5 <sup>a</sup> .dim <sup>45</sup> - 8 <sup>a</sup> .J	45 (33,6%)

Tabela 28: *Números de ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas.*

Pode-se observar da tabela 27 que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o uníssono e as segundas Maiores e menores com 93,6% das ocorrências no soprano, 94,9% no contralto, 98,5% no tenor e 66,4% no baixo.

Os outros intervalos como: terças, quartas, quintas, quintas diminutas e oitavas são menos freqüentes, como mostra a tabela 28. As vozes do soprano, do contralto e do tenor possuem pouca ocorrência destes intervalos, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação, sem grandes saltos. Diferente da linha do baixo que apresenta uma porcentagem maior destes intervalos, o que conduz a uma linha melódica com maior movimento, principalmente se for considerada a tessitura de nona Maior nesta voz.

#### 4.6. OBSERVAÇÕES NA CONDUÇÃO DAS VOZES

De acordo com os livros básicos de escrita de harmonia, foram detectadas algumas "irregularidades", como: dobramento da terça, movimento direto e paralelismo de quintas

#### 4.7. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais encontradas são dos tipos: passagem e apoiatura e estão associadas à figura da semínima e da colcheia. Aparece apoiatura no acorde de Dominante na cadência de No. 15.

#### 4.8. ASPECTOS RÍTMICOS

Com indicação de compasso ternário simples, 3/4, a peça possui um ritmo harmônico predominante correspondente a um e/ou dois acordes por compasso.

Pode-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:

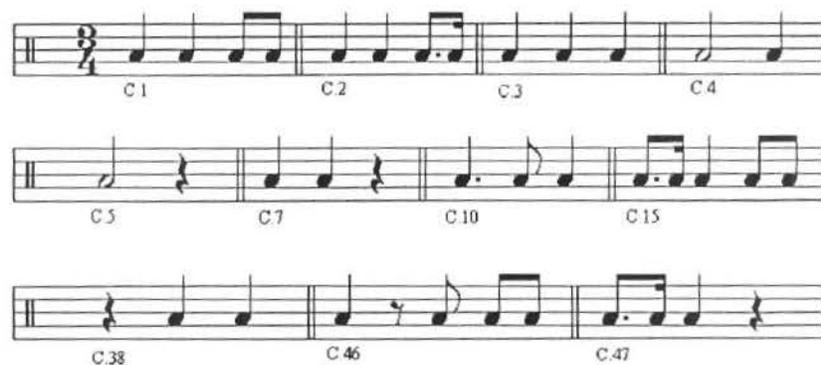


Figura 21: *Combinações Rítmicas.*

As subdivisões binárias: colcheias e semicolcheias aparecem sempre como ornamentos ou como repetição da nota anterior com a mesma harmonia.

A pausa de semínima é freqüentemente usada na

Há pausa geral nos C.5, 7, 12, 14, 17, 20, 22, 24, 36, 38, 44, 46, 47, 49, 50 e 52, articulando as estrofes inteiras e às vezes as metades.

O texto é freqüentemente articulado por motivos rítmicos anacrúsicos, conforme os seguintes exemplos:

The figure displays three musical staves in 3/4 time, illustrating anacrusis. Each staff shows two measures of music. Brackets are placed under the first measure of each pair, indicating the anacrusis. The first staff is labeled 'C.2-3' and 'C.9-10'. The second staff is labeled 'C.28-29' and 'C.32-33'. The third staff is labeled 'C.41-42: soprano' and 'C.46-47'.

Figura 22: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos.

#### 4.9. TEXTURA

A textura da peça é homofônica.

#### 4.10. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A partitura possui escrita silábica e ocorrência de pequenos trechos de escrita melismática nos C.11: *suis*, C.31: *alligatam*, C. 35: *sedit* e C.40: *mihi*.

Musicalmente, os C.1-2 descrevem o sentido do texto *cum appropinquaret* (aproximando-se), através de intervalos de segundas em um movimento ascendente nas linhas

1 2

S  
Cum ap - pro - pin - qua - ret

C  
Cum ap - pro - pin - qua - ret

T  
Cum ap - pro - pin - qua - ret

B  
Cum ap - pro - pin - qua - ret

Figura 23: Exemplo Musical: "Cum Appropinquaret"; C. 1-2.

O uso de figuras longas nos compassos seguintes (C.6-14) reflete a expressão de expectativa contida no texto *misit duos ex discipulis suis dicens* (enviou dois de seus discípulos dizendo).

*Ite in castellum* (Ide à aldeia) é enfatizado com uma repetição em progressão harmônica (C.15-20). O mesmo acontece com *si quis vos interrogaverit* (se alguém vos perguntar) nos C.45-50.

*Opus Dominus est* (É obra do Senhor) é repetido três vezes até atingir uma cadência autêntica imperfeita no final do moteto (C.59).

## 5. GLORIA LAUS

A tabela a seguir possui dados gerais sobre a partitura utilizada na análise.

Título	Gloria Laus
Autor	Joaquim José Emerico Lobo de Mesquita
Partitura Utilizada	Restauração de Alex Faragó Jr. (1975)
Localização da Partitura	Biblioteca da ECA/USP, No. 1279 <sup>46</sup>
Partes	SCTB
Andamento	Allegro
Compasso	3 / 4
Tonalidade	Sol Maior
Número de Compassos	15

Foi realizada uma análise da peça, considerando-se os aspectos: texto, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica (gráfico das vozes condutoras e cadências), linhas melódicas, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura e relação texto-música.

A seguir, tem-se um quadro geral das características levantadas na análise:

1. Texto / Tradução/ Função Litúrgica	Original em latim e tradução em português
2. Estrutura Formal	Uma seção: C. 1- 15: Sol M
3. Acordes	I, I <sup>6</sup> , IV, V, V <sup>7</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> e V <sup>6</sup> <sub>4</sub>
4. Estrutura Harmônica	Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências
5. Linhas Melódicas	Tessitura e Intervalos
6. Notas Ornamentais	Passagem e apojatura
7. Aspectos Rítmicos	Compasso Ternário Simples: 3/4; unidade de tempo e subdivisão em 2
8. Textura	Homofônica
9. Relação Texto-Música	Escrita silábica e pequeno trecho em escrita melismática

Tabela 29: Quadro geral das características da análise de "Gloria Laus".

### 5.1. TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA

Os dados referentes a este item estão às páginas 90-93.

### 5.2. ESTRUTURA FORMAL GERAL

O moteto não tem uma estrutura formal definida. É articulado por quatro cadências.

### 5.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes: I, I<sup>6</sup>, IV, V, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub> e V<sup>6</sup><sub>4</sub>.

O acorde V<sup>6</sup><sub>4</sub> é considerado como Dominante ornamentado com apojatura, ocorrendo na forma: V<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub>.

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>6</sup> <sub>4</sub>	X <sup>7</sup>	X <sup>6</sup> <sub>5</sub>	Total	em %
I	8	1	-	-	-	9	32,1
IV	2	-	-	-	-	2	7,1
V	10	-	2	3	2	17	60,7
<b>Total</b>	20	1	2	3	2	<b>28</b>	
<b>em %</b>	71,4	3,6	7,1	10,7	7,1		
	21		2	5			
<b>em %</b>	75,0		7,1	17,8			

Tabela 30: *Relação das ocorrências dos acordes.*

Observa-se da tabela 30 que as tríades (I, I<sup>6</sup>, IV e V) são predominantes na peça, com 75,0% do total quando comparadas com os 17,8% da ocorrência dos acordes com

sétima ( $V^7$  e  $V^6_5$ ) e os 7,1% dos acordes de Dominante ornamentados com apojetura ( $V^6_4$ ).

Os acordes de V (60,7%) e i e I (32,1%) são os mais freqüentes com 92,1% do total. A Subdominante possui baixa ocorrência (7,1%).

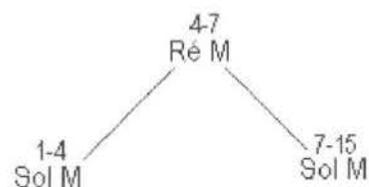
#### 5.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

##### 5.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

Figura 24: Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências.

Pode-se observar do gráfico acima que a peça está na tonalidade de Sol Maior, havendo somente um nível tonal secundário em Ré Maior (V: Dominante; C.4-7)

Esta relação pode ser indicada da seguinte forma:



As frases do texto são articuladas por pausas de semínimas.

As mudanças de tonalidades entre os níveis tonais ocorrem através de procedimentos diatônicos com os seguintes acordes pivôs:

- Sol M: I = IV: Ré M (C.4)
- Ré M: I = V: Sol M (C.8).

#### 5.4.2. Cadências

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita a seguir:

No.	Sib M	Compassos	Texto
1	Cadência Imperfeita no I	2-4	<i>et honor tibi sit</i>
2	Cadência Imperfeita no V	5-7	<i>Redemptor</i>
3	Cadência Imperfeita no I	10-11	<i>decus prompsit</i>
4	Cadência Imperfeita no I	13-15	<i>Hosana pium</i>

Tabela: 31: Listagem das cadências

A peça apresenta 4 cadências autênticas imperfeitas do tipo:

- acorde final com 3<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 1, 3 e 4; 75,0%)
- acorde final com 5<sup>a</sup>. no soprano (No.: 2; 25,0%)

A cadência de No.: 2 acontece em nível tonal secundário.

As cadências apresentam uma seqüência harmônica básica:

V I

das quais o acorde V aparece nas formas: V e V<sup>7</sup>.

### 5.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

#### 5.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:

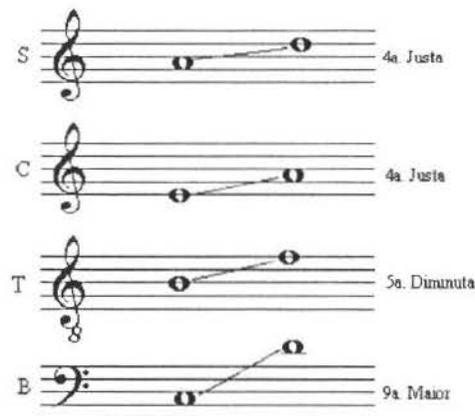


Figura 26: *Tessitura das Linhas Melódicas.*

#### 5.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

Na tabela a seguir, tem-se as notas mais comuns em

Notas	Soprano (%)	Contralto (%)	Tenor (%)	Baixo (%)
	Segunda Maior <sup>47</sup>	Segunda menor <sup>48</sup>	Segunda Maior <sup>49</sup>	Oitava Justa <sup>50</sup>
ré <sub>3e4</sub>	-	-	-	45,4
sol <sub>3</sub>	-	-	-	21,2
ré <sub>4</sub>	-	-	72,7	-
mi <sub>4</sub>	-	-	15,1	-
fá# <sub>4</sub>	-	34,3	-	-
sol <sub>4</sub>	-	48,6	-	-
lá <sub>4</sub>	42,4	-	-	-
si <sub>4</sub>	39,4	-	-	-
	81,8	82,9	87,8	66,6

Tabela 32: *Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.*

As seguintes notas ocorrem com altas porcentagens: lá<sub>4</sub> (42,4%) e si<sub>4</sub> (39,4%) no soprano; sol<sub>4</sub> (48,6%) no contralto; ré<sub>4</sub> (72,7%) na linha do tenor e ré<sub>3e4</sub> (45,4%) no baixo.

As porcentagens acima mostram que as linhas melódicas de soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas predominantemente sobre poucas notas: segunda Maior no soprano e tenor e segunda menor no contralto, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

As notas mais comuns na linha do baixo formam um intervalo de oitava Justa, proporcionando maior amplitude na movimentação da linha melódica.

### 5.5.3. Intervalos das Linhas Melódicas

Foi feito um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos das vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores na tabela 33 e os outros intervalos na tabela 34.

	Uníssono	2 <sup>a</sup> . m/M	Total
<b>Soprano</b>	10	22	32 (100,0%)
<b>Contralto</b>	10	21	31 (91,2%)
<b>Tenor</b>	15	16	31 (96,9%)
<b>Baixo</b>	9	9	18 (58,0%)

Tabela 33: *Números das ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.*

<b>Soprano</b>	-	0 (0,0%)
<b>Contralto</b>	3 <sup>a</sup> .m - 4 <sup>a</sup> .J	3 (8,8%)
<b>Tenor</b>	3 <sup>a</sup> .m	1 (3,1%)
<b>Baixo</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J - 5 <sup>a</sup> .J - 8 <sup>a</sup> .J	13 (42,0%)

Tabela 34: *Números de ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas.*

Pode-se observar da tabela 33 que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o uníssono e as segundas Maiores e menores com 100,0% das ocorrências no soprano, 91,2% no contralto, 96,9% no tenor e 58,0% no baixo.

Outros intervalos como: terças, quartas, quintas e oitavas são menos freqüentes, como mostra a tabela 34. A porcentagem destes intervalos é maior no baixo (42,0%), resultando em uma linha melódica com maior movimento, principalmente se for considerada a tessitura de nona Maior nesta voz. O que não acontece com as outras vozes, com baixas ocorrências destes intervalos, o que conduz a linhas melódicas de pouca movimentação, sem grandes saltos.

### 5.6. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais, encontradas são do tipo: passagem e apoiatura e estão associadas às figuras da semínima e da colcheia.

### 5.7. ASPECTOS RÍTMICOS

Com indicação de compasso ternário simples, 3/4, a peça possui um ritmo harmônico predominante correspondendo a um acorde por compasso.

Pode-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:

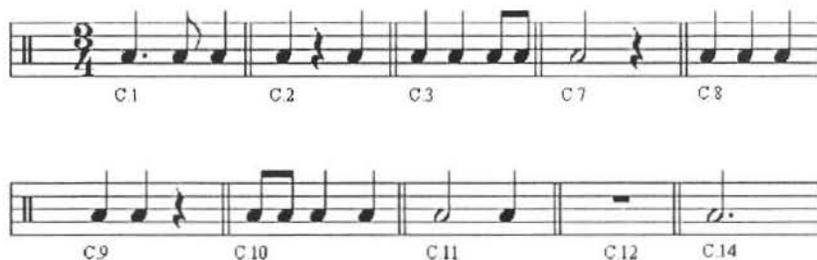


Figura 27: *Combinações Rítmicas.*

As subdivisões binárias em colcheias aparecem sempre como ornamento ou como repetição da nota anterior com a mesma harmonia.

É comum o uso de pausas de semínima separando frases.

Há pausa geral nos C.2, 4, 7 e 9, separando as invocações de texto.

O texto é freqüentemente articulado pelos motivos rítmicos anacrúsicos, conforme os seguintes exemplos:



Figura 28: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos.

## 5.8. TEXTURA

A textura da peça é homofônica; apresenta uma ocorrência contrapontística na imitação entre os C.12-13.

## 5.9. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A partitura possui escrita silábica e ocorrência de pequeno trecho em escrita melismática nas vozes de contralto e tenor (C.6: *Redemptor*).

O texto inicial *Gloria laus* (Glória, louvor) está associado a uma movimento ascendente das vozes (C.1-2); movimento em direção a Deus, juntamente com o caráter vivo dado pela indicação de *Allegro* na partitura:

1 *Allegro* 2

S  
Glo - ri - a laus

C  
Glo - ri - a laus

T  
Glo - ri - a laus

B  
Glo - ri - a laus

Figura 29: Exemplo Musical: "Gloria Laus"; C. 1-2.

Este movimento também ocorre nos compassos iniciais do moteto *Cum Appropinquaret*, conforme página 106.

## 6. INGREDIENTE DOMINO

A tabela a seguir possui dados gerais sobre a partitura utilizada na análise.

<b>Título</b>	<b>Ingrediente Domino</b>
<b>Autor</b>	Joaquim José Emerico Lobo de Mesquita
<b>Partitura Utilizada</b>	Restauração de Alex Faragó Jr. (1975)
<b>Localização da Partitura</b>	Biblioteca da ECA/USP, No. 1279 <sup>61</sup>
<b>Partes</b>	SCTB
<b>Andamento</b>	Andante
<b>Compasso</b>	3 / 4
<b>Tonalidade</b>	Sol Maior
<b>Número de Compassos</b>	26

Foi realizada uma análise da peça, considerando-se os aspectos: texto, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica (redução e cadências), observações na condução das vozes, linhas melódicas, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura e relação texto-música.

A seguir, tem-se um quadro geral das características levantadas na análise:

<b>1. Texto / Tradução/ Função Litúrgica</b>	Original em latim e tradução em português
<b>2. Estrutura Formal</b>	Uma seção: C. 1- 26: Sol M
<b>3. Acordes</b>	I, I <sup>6</sup> , ii <sup>6</sup> , IV, V, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , V <sub>2</sub> , V <sup>6</sup> <sub>4</sub> , vi, VI <sup>6#</sup> <sub>5</sub> , vii <sup>6</sup> <sub>5</sub> , vii <sup>7</sup> e vii <sup>11</sup> <sub>75</sub>
<b>4. Estrutura Harmônica</b>	Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências
<b>5. Linhas Melódicas</b>	Tessitura e Intervalos
<b>6. Observações na Condução das Vozes</b>	Dobramento da terça, movimento direto e paralelismo de quintas
<b>7. Notas Ornamentais</b>	Apojatura
<b>8. Aspectos Rítmicos</b>	Compasso Ternário Simples: 3/4; unidade de tempo e subdivisão em 2
<b>9. Textura</b>	Homofônica
<b>10. Relação Texto-Música</b>	Escrita silábica

Tabela 35: Quadro geral das características da análise de "Ingrediente Domino".

### 6.1. TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA

Os dados referentes a este item estão às páginas 90-93.

### 6.2. ESTRUTURA FORMAL GERAL

O moteto não tem uma estrutura formal definida. É articulado por seis cadências.

### 6.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes: I, I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup>, IV, V, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, V<sub>2</sub>, V<sup>6</sup><sub>4</sub>, vi, vi<sup>6</sup>, VI<sup>6#</sup><sub>5</sub>, vii<sup>6</sup><sub>5</sub>, vii<sup>7</sup> e vii<sup>11</sup><sub>75</sub><sup>[52]</sup>.

O acorde V<sup>6</sup><sub>4</sub> é considerado como Dominante ornamentado, podendo aparecer nas formas: V<sup>6-5</sup><sub>4.3</sub> e V<sup>4-3</sup>.

O acorde VI<sup>6#</sup><sub>5</sub> também é conhecido como 6<sup>a</sup>. *Germânica*, aparece nos C.9 e 12.

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>6</sup> <sub>4</sub>	X <sup>7</sup>	X <sup>6</sup> <sub>5</sub>	X <sup>4</sup> <sub>3</sub>	X <sub>2</sub>	Total	em %
I	17	2	-	-	-	-	-	19	32,8
ii	-	2	-	-	-	-	-	2	3,4
IV	7	-	-	-	-	-	-	7	12,1
V	14	-	2	-	4	1	1	22	37,9
vi e VI	1	1	-	-	2	-	-	4	6,9
vii	-	-	-	2	2	-	-	4	6,9
<b>Total</b>	39	5	2	2	8	1	1	<b>58</b>	
<b>em %</b>	67,2	8,6	3,4	3,4	13,8	1,7	1,7		
	44		2	12					
<b>em %</b>	75,9		3,4	20,7					

Tabela 36: *Relação das ocorrências dos acordes.*

Pode-se observar da tabela 36 que as tríades (I, I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup>, IV, V, vi<sup>6</sup> e vi) são predominantes na peça, com 75,9% do total quando comparadas com os 20,7% da ocorrência dos acordes com sétima (V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, V<sub>2</sub>, VI<sup>6#</sup><sub>5</sub>, vii<sup>6</sup><sub>5</sub>, vii<sup>7</sup> e vii<sup>11</sup><sub>75</sub>) e os 3,4% dos acordes de Dominante ornamentados com apojetura (V<sup>6</sup><sub>4</sub>).

Os acordes de V (37,9%) são predominantes, seguidos dos de i e I (32,8%). Juntos totalizam 70,7%.

#### 6.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

##### 6.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

1. (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11)

(Sol M) I V<sup>6</sup><sub>5</sub> I V ii VI<sup>6#</sup><sub>5</sub> V<sup>6</sup><sub>5</sub> i V i

2. (12) (13) (14) (15-16) (17) (18) (19) (20-21) (22) (23) (24) (25) (26)

(Sol M) V VI<sup>6#</sup><sub>5</sub> V<sup>6</sup><sub>5</sub> I V I IV V IV V I V I (vii<sup>7</sup>) V I ii<sup>6</sup> V<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub> I

Pode-se observar da redução harmônica acima que a peça está na tonalidade de Sol Maior, havendo dois trechos em níveis tonais secundários: Ré Maior (V: Dominante; C.3-8) e lá menor (ii: subdominante relativa; C.9-11).

Estas relações podem ser indicadas da seguinte forma:

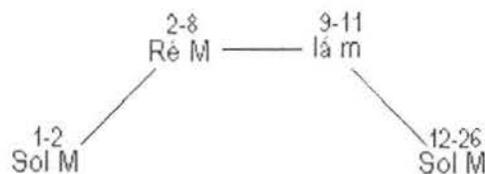


Figura 31: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais.

O acorde  $VI^{6\#}_5$ , também chamado de 6<sup>a</sup>. Germânica, ocorre nos C.9 e 12 com função ornamental de bordadura da Dominante.

O acorde  $vii^{11}_7$  no C.5 tem função de Dominante do Lá M do C.6.

Acordes individuais de Dominante aparecem nos C.5 e 22; neste último o sétimo grau com sétima menor tem a função de Dominante de Ré Maior (cadência No.5).

As mudanças de tonalidades entre os níveis tonais ocorrem através de procedimentos diatônicos.

C.3	Diatônico*	Sol M. I → $vii^{6\#}_5$ : Ré M
C.9	Diatônico*	Ré M → Mi M (V de lá m)
C.12	Diatônico*	lá m → Ré M (V de Sol M)

Tabela 37: Mudanças de tonalidade entre os níveis tonais de "Ingrediente Domino"

Os procedimentos dos C.9 e 12 atingem acordes secundários de Dominante através de um processo diatônico, como indicado na tabela 37, enquanto o do C.3 acontece através de um movimento de segunda menor na linha do tenor, atingindo um acorde secundário de sétimo grau.

Há uma progressão harmônica entre os C.9-11 e 12-14: *Hebraeorum pueri*.

#### 6.4.2. Cadências

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita a seguir:

No.	Sib M	Compassos	Texto
1	Cadência Imperfeita no V	6-8	<i>civitatem</i>
2	Cadência Imperfeita no ii	11	<i>pueri</i>
3	Cadência Imperfeita no I	14	<i>pueri</i>
4	Cadência Imperfeita no I	17-19	<i>pronunciantes</i>
5	Cadência Imperfeita no V	22-23	<i>clamabant</i>
6	Cadência Imperfeita no I	25-26	<i>excelsis</i>

Tabela 38: *Listagem das cadências*

A peça apresenta 6 cadências autênticas imperfeitas:

- acorde final com 3<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 2, 3, 4, 5 e 6; 83,3%)
- acorde final com 5<sup>a</sup>. no soprano (No.: 1; 16,7%)
- acorde de sétimo grau (No.: 5; 16,7%)

As cadências apresentam as seguintes seqüências harmônicas básicas:

- V I (ou i) (Nos.: 1, 2, 3, 4 e 6; 83,3%)
- vii<sup>7</sup> I (No.: 5; 16,7%)

das quais o acorde V aparece nas formas: V, V<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub> e V<sup>5</sup><sub>4-3</sub>.

As cadências de Nos.: 1 e 2 acontecem em níveis tonais secundários.

As cadências de Nos. 1 e 6 apresentam o acorde de Dominante ornamentado com apojatura.

## 6.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

### 6.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:

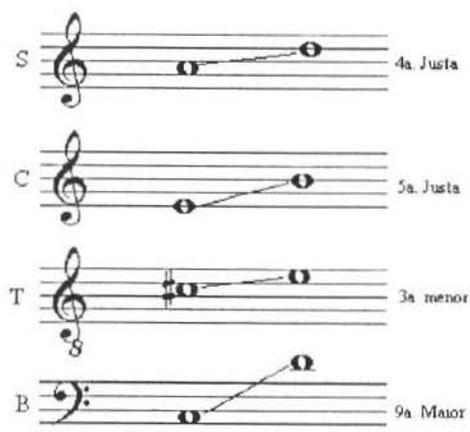


Figura 32. *Tessitura das Linhas Melódicas.*

### 6.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

A tabela a seguir mostra as notas mais comuns em cada uma das vozes.

Notas	Soprano (%)	Contralto (%)	Tenor (%)	Baixo (%)
	Terça menor <sup>63</sup>	Segunda menor <sup>64</sup>	Segunda Maior <sup>66</sup>	Nona Maior <sup>66</sup>
dó <sub>3e4</sub>	-	-	-	16,1
ré <sub>3e4</sub>	-	-	-	27,4
mi <sub>3</sub>	-	-	-	12,9
sol <sub>3</sub>	-	-	-	19,3
ré <sub>4</sub>	-	-	57,6	-
mi <sub>4</sub>	-	-	32,2	-
fá# <sub>4</sub>	-	27,0	-	-
sol <sub>4</sub>	-	44,4	-	-
lá <sub>4</sub>	17,6	-	-	-
si <sub>4</sub>	35,2	-	-	-
dó <sub>5</sub>	27,5	-	-	-
	80,3	71,4	89,8	75,7

Tabela 39: *Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.*

As seguintes notas ocorrem com alta porcentagens: si<sub>4</sub> (35,2%); sol<sub>4</sub> (44,4%) no contralto e ré<sub>4</sub> (57,6%) no tenor.

As porcentagens acima mostram que as linhas melódicas de soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas predominantemente sobre poucas notas: terça menor no soprano, segunda menor no contralto e segunda Maior no tenor, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

As notas mais comuns na linha do baixo formam um intervalo de nona Maior, proporcionando maior amplitude na movimentação da linha melódica.

### 6.5.3. Intervalos das Linhas Melódicas

Foi feito um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos das vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores na tabela 40 e os outros intervalos na tabela 41.

	Uníssono	2 <sup>a</sup> . m/M	Total
Soprano	31	23	54 (84,3%)
Contralto	21	34	55 (88,7%)
Tenor	37	22	59 (100,0%)
Baixo	13	20	33 (55,9%)

Tabela 40: *Números de ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.*

Soprano	3 <sup>a</sup> .m - 5 <sup>a</sup> .J	10 (15,7%)
Contralto	3 <sup>a</sup> .m	7 (11,3%)
Tenor	-	0 (0,0%)
Baixo	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J - 5 <sup>a</sup> .J - 8 <sup>a</sup> .J - 9 <sup>a</sup> .M <sup>57</sup>	26 (44,1%)

Tabela 41: *Números de ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas.*

Pode-se observar da tabela 40 que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o uníssono e as segundas Maiores e menores com 84,3% das ocorrências no soprano, 88,7% no contralto, 100,0% no tenor e 55,9% no baixo.

Outros intervalos como: terças, quartas, quintas, oitavas e nonas aparecem em menor freqüência, como mostra a tabela 41. A porcentagem destes intervalos é maior no baixo (44,1%), resultando em uma linha melódica com maior

nona Maior nesta voz. Este fato não acontece com as outras vozes que apresentam baixas ocorrências destes intervalos, o que proporciona linhas melódicas de pouca movimentação, sem grandes saltos.

#### 6.6. OBSERVAÇÕES NA CONDUÇÃO DAS VOZES

De acordo com os livros básicos de escrita de harmonia, foram detectadas algumas "irregularidades", como: dobramento da terça, movimento direto e paralelismo de quintas.

#### 6.7. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais, encontradas são do tipo apojatura, associadas às figuras da semínima e da colcheia.

## 6.8. ASPECTOS RÍTMICOS

Com indicação de compasso ternário simples, 3/4, a peça possui um ritmo harmônico predominante correspondendo a um e/ou dois acordes por compasso.

Pode-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:

The figure displays three staves of musical notation in 3/4 time. The first staff contains three measures labeled C1, C2, and C3. The second staff contains four measures labeled C7 soprano, C8, C11, and C15. The third staff contains five measures labeled C16, C18 soprano, C18 baixo, C20 tenor, and C21 tenor. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests.

Figura 33: *Combinações Rítmicas.*

As subdivisões binárias: colcheias e semicolcheias aparecem sempre como ornamentos ou como repetição da nota anterior com a mesma harmonia.

As frases são frequentemente articuladas por pausas de semínima.

Há pausa geral nos C.8, 11, 14 e 16, separando partes ou estrofes.

O texto é articulado por motivos rítmicos anacrúsicos:

The figure shows a single staff of musical notation in 3/4 time. A bracket is placed under the first two measures, which are labeled C 19-20. soprano. The notation includes quarter notes and eighth notes.

### 6.9. TEXTURA

A textura da peça é homofônica.

### 6.10. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A partitura, com escrita silábica, tem uma progressão harmônica nos C.9-11 e 12-14 associada ao texto *Hebraeorum pueri* (Os filhos dos hebreus), na qual o acorde  $VI^{6\#}_5$  (6ª. Germânica) ocorre na sílaba "brae" de *Hebraeorum* nos C.9 e 12.

Nos compassos finais (C.21-26) há um movimento ascendente na linha do baixo com repetição da palavra *clamabant* (clamavam) até *in excelsis* (nas alturas):

21                      22                      23                      24                      25                      26

Ho - sa - na cla - ma - bant, cla - ma - bant in ex - cel - sis.

Ho - sa - na cla - ma - bant, cla - ma - bant in ex - cel - sis.

Ho - sa - na cla - ma - bant, cla - ma - bant in cel - ex - sis.

Ho - sa - na cla - ma - bant, cla - ma - bant in ex - cel - sis.

Figura 35: Exemplo Musical: "Ingrediente Domino"; C. 21-26.

## 7. MOTETOS PARA PROCISSÃO DA RESSURREIÇÃO

A tabela a seguir possui dados gerais sobre a partitura utilizada na análise.

<b>Título</b>	Motetos para Procissão da Ressurreição
<b>Autor</b>	Manoel Dias de Oliveira
<b>Partitura Utilizada</b>	Edição FUNARTE
<b>Localização da Partitura<sup>68</sup></b>	PUCRJ 06(0696-0700)
<b>Partes</b>	SCTB
<b>Andamento</b>	Allegre
<b>Compasso</b>	3 / 4
<b>Tonalidade</b>	Sol Maior
<b>Número de Compassos</b>	77

Foi realizada uma análise da peça, considerando-se os aspectos: texto, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica (gráfico das vozes condutoras e cadências), linhas melódicas, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura e relação texto-música.

A seguir, tem-se um quadro geral das características levantadas na análise:

<b>1. Texto / Tradução/ Função Litúrgica</b>	Original em latim e tradução em português
<b>2. Estrutura Formal</b>	Rondó: BACADAEFA em Sol Maior
<b>3. Acordes</b>	i, I, I <sup>6</sup> , ii, ii <sup>6</sup> , IV, V, V <sup>6</sup> , V <sup>6</sup> <sub>4</sub> , V <sup>7</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , v, VI, vi <sup>6</sup> , vii <sup>6</sup> e vii <sup>7</sup>
<b>4. Estrutura Harmônica</b>	Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências
<b>5. Linhas Melódicas</b>	Tessitura e Intervalos
<b>6. Notas Ornamentais</b>	Passagem, apoiatura, escapada e bordadura
<b>7. Aspectos Rítmicos</b>	Compasso Ternário Simples: 3/4, unidade e subdivisão em 2, 4 e 8
<b>8. Textura</b>	Homofônica
<b>9. Relação Texto-Música</b>	Escrita silábica

Tabela 42: Quadro geral das características da análise de "Motetos para Procissão da Ressurreição".

## 7.1. TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA

A seguir o texto em latim e a tradução em português.<sup>59</sup>

*Surrexit Dominus vere. Alleluia.*

Senhor ressuscitou verdadeiramente. Aleluia.

*Surrexit Dominus de sepulcro. Alleluia.*

O Senhor ressuscitou do sepulcro. *Alleluia*

*Gavisisunt sunt discipuli. Alleluia.*

Alegres estão os discípulos. Aleluia.

*Gaudet et laetare Virgo Maria. Alleluia.*

Alegra-te e regozija-te, Ó Virgem Maria. Aleluia.

*Quia quem meruisti portare. Alleluia.*

Por aquele que mereceste trazer em teu ventre. Aleluia.

A descrição de procissão e função litúrgica dos *Motetos para a Procissão da Ressurreição*, segundo José Maria Neves:

Procissão é um "cortejo incluindo o celebrante, as irmandades, confrarias e ordens terceiras e o povo, conduzindo a imagem do santo do dia. (...) as músicas compostas especialmente para algumas procissões são denominadas de *motetos* (que não guardam nenhuma relação com o conceito estrutural ou formal do moteto medieval e renascentista europeu) (...) O domingo de Pascoa inicia-se com a Missa Solene da Ressurreição (o repertório desta missa combina o *Ordinário* e o *Próprio da missa* de autores de livre escolha e antifonas pascoais tiradas das *Vésperas* de Sábado Santo e das *Matinas* e *Laudes* da Ressurreição) e continua, a tarde, com a Procissão da Ressurreição, na saída e na entrada da qual são cantadas os *Motetos para a Procissão da Ressurreição*"<sup>60</sup>.

## 7.2. ESTRUTURA FORMAL GERAL

A peça tem uma estrutura formal em Rondó do tipo: B A C A D A E A F A, com seis partes diferenciadas (A, B, C, D, E, F). O refrão (A), que é a segunda parte a aparecer, é repetido cinco vezes de forma alternada com as outras partes.

## 7.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes: i, I, I<sup>6</sup>, ii, ii<sup>6</sup>, IV, V, V<sup>6</sup>, V<sup>6</sup><sub>4</sub>, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, v, VI, vi<sup>6</sup>, vii<sup>6</sup> e vii<sup>7</sup>.

O acorde V<sup>6</sup><sub>4</sub> é considerado como Dominante ornamentado com apojatura, podendo aparecer nas formas: V<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub> e V<sup>4-3</sup>.

Há ocorrência do acorde v, considerado como 5<sup>o</sup>. grau menor no C.53.

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>6</sup> <sub>4</sub>	X <sup>7</sup>	X <sup>6</sup> <sub>5</sub>	X <sup>4</sup> <sub>3</sub>	Total	em %
i e I	44	1	-	-	-	-	45	38,1
ii	1	1	-	-	-	-	2	1,7
IV	7	-	-	-	-	-	7	5,9
V	32	2	2	3	11	3	53	44,9
v	1	-	-	-	-	-	1	0,8
vi e VI	6	1	-	-	-	-	7	5,9
vii	-	1	-	2	-	-	3	2,5
<b>Total</b>	91	6	2	5	11	3	<b>118</b>	
<b>em %</b>	77,1	5,1	1,7	4,2	9,3	2,5		
	97		2	19				
<b>em %</b>	82,2		1,7	16,1				

Observa-se da tabela 43 que as tríades (i, I, I<sup>6</sup>, ii, ii<sup>6</sup>, IV, V, V<sup>6</sup>, v, VI, vi<sup>6</sup> e vii<sup>6</sup>) são predominantes na peça, com 82,2% do total quando comparadas com os 16,1% da ocorrência dos acordes com sétima (V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub> e vii<sup>7</sup>) e os 1,7% dos acordes de Dominante ornamentados com apojatura (V<sup>6</sup><sub>4</sub>).

Os acordes de V (44,9%) e i [ou I] (38,1%) são os mais freqüentes com 83,0% do total.

#### 7.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

##### 7.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

The image displays a musical score for piano, divided into two systems, B and A. System B (top) contains measures 1 through 7, and System A (bottom) contains measures 8 through 14. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Below the staves, chord symbols are provided for each measure, along with their respective Roman numerals. Measure numbers are indicated above the staves, and some measures have circled numbers (1) through (16) indicating specific notes or chords. The chord symbols are: (Dó M:VI) (V<sup>6</sup><sub>5</sub>) I V I, (Ré M:V) (V<sup>6</sup><sub>5</sub>) I V<sub>#</sub> I, V<sub>#</sub> I V<sup>4</sup><sub>3#</sub> I, (Sol M) V I, (V) iv/vi, vi, I, ii<sup>6</sup> V I.

C.

(SolM) I V (mim:vi) V<sup>7</sup> I (Ré M: V) V V

8. 9. 10. 11. 12.

(17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (26) (27)

i V VI V I V I V I (V<sup>4</sup>) V

A.

(SolM) V I iv/vi vi I ii<sup>6</sup> V I

13. 14. 15. 16.

(28) (29) (30) (31) (32) (33)

(mim:vi) (V) iv V i

D.

(SolM) I V IV V

17. 18. 19.

(34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43)

(mim:vi) i V V VI (Ré M: V) IV V IV V I

A.

(SolM) V I iv/vi vi I ii<sup>6</sup> V I

20. 21. 22. 23.

(44) (45) (46) (47) (48) (49)

(V) iv V i

**E.**

(SolM) I V (mim:vi) i V IV V I IV (V<sup>7</sup>) V

**A.**

(SolM) V I (V) iv V vi I ii<sup>6</sup> V<sub>4</sub><sup>6</sup> I

**F.**

(SolM) I I (vii<sup>7</sup>) V (Ré M.V) I (vii<sup>7</sup>) V V

**A.**

(mim:vi) (V) iv V vi I ii<sup>6</sup> V<sub>4</sub><sup>6</sup> I

Do gráfico acima, pode-se observar que a tonalidade principal é Sol Maior, apresentando três sub-níveis tonais secundários em: Dó M (IV: Subdominante; C.1-3); Ré M (V: Dominante; C.4-10, 23-27, 38-43 e 68-71) e mi m (vi: Tônica relativa; C.12-14, 19-20, 29-31, 36-38, 45-47, 52-53, 59-61 e 73-75).

Ocorre uma cadência perfeita em Dó Maior (IV: Subdominante) nos compassos iniciais (C.1-3), apesar da tonalidade principal de Sol Maior.

Acordes individuais de Dominante aparecem nos C.1, 4, 12, 26, 29, 45, 56, 59, 66, 70 e 73.

As mudanças de tonalidades entre os níveis tonais ocorrem através de procedimentos diatônicos e cromáticos.

C.4	Cromático	Cromatismo na linha de soprano
C.11	Diatônico	Ré M: I = V: Sol M
C.12	Cromático	Cromatismo na linha de contralto
C.15	Diatônico	mi m: III = I: Sol M
C.19	Diatônico	sol M: vi = i: mi m
C.20	Diatônico	mi m: VI = IV: Sol M
C.23	Diatônico*	Sol M → Lá M (V de Ré M): segunda menor na linha do tenor
C.28	Diatônico	Ré M: V = V/V: Sol M
C.29	Cromático	Cromatismo na linha do contralto
C.32	Diatônico	mi m: III = I: Sol M
C.36	Diatônico	Sol M: vi = i: mi m
C.38	Cromático	Cromatismo na linha do baixo
C.44	Diatônico	Ré M: I = V: Sol M
C.45	Cromático	Cromatismo na linha do contralto
C.48	Diatônico	mi m: III = I: Sol M
C.52	Diatônico	Sol M: vi = i: mi m
C.54	Diatônico*	si m → Dó M (IV de Sol M): segunda menor nas linhas de soprano, tenor e baixo
C.59	Cromático	Cromatismo na linha do contralto
C.62	Diatônico	mi m: III = I: Sol M
C.68	Diatônico	Sol M: V = I: Ré M
C.72	Diatônico	Ré M: V/V = V: Sol M
C.73	Cromático	Cromatismo na linha do contralto
C.76	Diatônico	mi m: III = I: Sol M

Tabela 44: Mudanças de tonalidade entre os níveis tonais de "Motetos para a Procissão da Ressurreição"

Os procedimentos diatônicos ocorrem nos C.11, 15, 19, 20, 28, 32, 36, 44, 48, 52, 62, 68, 72 e 76 através dos acordes pivôs indicados na tabela 44, enquanto os dos C.23 e 54 acontecem através de um movimento de segunda menor em pelo menos um das vozes, atingindo um acorde secundário de Dominante (C.23) e um acorde de Subdominante (C.54)

Os procedimentos cromáticos dos C.4, 12, 19, 23, 29, 38, 45, 54, 59 e 73 acontecem através de um movimento cromático em uma das vozes, atingindo acordes secundários de Dominante.

Ocorre progressão harmônica entre os C.1-3 e C.4-6: *Surrexit Dominus vere*; C.11 e C.12: *Alleluia*; C.29 e C.30: *Alleluia*; C.34-35 e C.36-37: *Gavisisunt*; C.37-38 e C.38-39: *discipuli*; C.44 e C.45: *Alleluia*; C.50-51 e C.52-53: *Gaudet laetare*; C.58 e C.59: *Alleluia*; C.64-67 e C.68-71: *Quia quem meruisti portare*; C.73 e C.74: *Alleluia*.

#### 7.4.2. Cadências

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita na tabela 45.

A peça apresenta 37 cadências sendo:

- 28 cadências Autênticas Imperfeitas (75,7%)
- 2 cadências Autênticas Perfeitas (5,4%)
- 6 cadências à Dominante (16,2%)
- 1 cadências Interrompida (2,7%)

As cadências Autênticas Imperfeitas são dos tipos:

- acorde final com 3<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 4, 5, 7, 10, 12, 13, 14, 16, 20, 21, 23, 31, 34, 35 e 37; 40,5%)
- acorde final com 5<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 3, 6, 7, 15, 19, 22, 27, 30, 32, 33 e 36; 29,7%)
- acorde de Dominante invertido (No.: 12; 2,7%)
- acorde de sétimo grau (Nos.: 32 e 33; 5,4%)

No.	Sol M	Seção	Compassos	Texto
1	Cadência Perfeita no IV	B	2-3	<i>Dominus vere</i>
2	Cadência Perfeita no V	B	5-6	<i>Dominus vere</i>
3	Cadência Imperfeita no V	B	8-10	<i>Dominus vere</i>
4	Cadência Imperfeita no I	A	11	<i>Alleluia</i>
5	Cadência Imperfeita no iv/vi	A	12	<i>Alleluia</i>
6	Cadência Imperfeita no vi	A	13-14	<i>Alleluia</i>
7	Cadência Imperfeita no I	A	15-16	<i>Alleluia</i>
8	Cadência à Dominante	C	17-18	<i>Surrexit Dominus</i>
9	Cadência Interrompida	C	19-20	<i>de sepulcro</i>
10	Cadência Imperfeita no I	C	21-22	<i>de sepulcro</i>
11	Cadência à Dominante (de Ré M: V) <sup>61</sup>	C	24-25	<i>Surrexit Dominus</i>
12	Cadência Imperfeita no V/V	C	26-27	<i>de sepulcro</i>
13	Cadência Imperfeita no I	A	28	<i>Alleluia</i>
14	Cadência Imperfeita no iv/vi	A	29	<i>Alleluia</i>
15	Cadência Imperfeita no vi	A	30-31	<i>Alleluia</i>
16	Cadência Imperfeita no I	A	32-33	<i>Alleluia</i>
17	Cadência à Dominante	D	34-35	<i>Gavisisunt</i>
18	Cadência à Dominante (de mi m: vi)	D	36-37	<i>Gavisisunt</i>
19	Cadência Imperfeita no V	D	42-43	<i>discipuli</i>
20	Cadência Imperfeita no I	A	44	<i>Alleluia</i>
21	Cadência Imperfeita no iv/vi	A	45	<i>Alleluia</i>
22	Cadência Imperfeita no vi	A	46-47	<i>Alleluia</i>
23	Cadência Imperfeita no I	A	48-49	<i>Alleluia</i>
24	Cadência à Dominante	E	50-51	<i>laetare</i>
25	Cadência à Dominante (v) <sup>62</sup>	E	52-53	<i>laetare</i>
26	Cadência Imperfeita no I	E	54-55	<i>Maria</i>
27	Cadência Imperfeita no V	E	56-57	<i>Maria</i>
28	Cadência Imperfeita no I	A	58	<i>Alleluia</i>
29	Cadência Imperfeita no iv/vi	A	59	<i>Alleluia</i>
30	Cadência Imperfeita no vi	A	60-61	<i>Alleluia</i>
31	Cadência Imperfeita no I	A	62-63	<i>Alleluia</i>
32	Cadência Imperfeita no V	F	66-67	<i>portare</i>
33	Cadência Imperfeita no V/V	F	70-71	<i>portare</i>
34	Cadência Imperfeita no I	A	72	<i>Alleluia</i>
35	Cadência Imperfeita no iv/vi	A	73	<i>Alleluia</i>
36	Cadência Imperfeita no vi	A	74-75	<i>Alleluia</i>
37	Cadência Imperfeita no I	A	76-77	<i>Alleluia</i>

As cadências de Nos.: 1, 2, 3, 5, 6, 12, 14, 15, 19, 21, 22, 27, 29, 30, 32, 33, 35 e 36 acontecem em níveis tonais secundários.

As cadências autênticas possuem uma seqüência harmônica em comum:

- I            V        I        (Nos.: 1, 2 e 3; 8,1%)
- IV (ou ii<sup>6</sup>) V        I        (Nos.: 7, 16, 19, 23, 26, 31 e 37; 18,9%)
- V            I        (Nos.: 4, 5, 6, 10, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 34, 35 e 36; 48,6%)
- vii<sup>7</sup>        i        (Nos.: 32 e 33; 5,4%)

das quais o acorde V aparece nas formas: V, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>6</sup><sub>4</sub> e V<sup>5</sup><sub>4-3</sub>.

Acorde de Dominante ornamentado com apojatura aparece na cadência de No.3.

A cadência de No.25 é finalizada em um 5<sup>o</sup>. grau menor. Foi considerada como cadência à Dominante, apesar deste acorde final não ter a função de Dominante.

## 7.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

### 7.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:

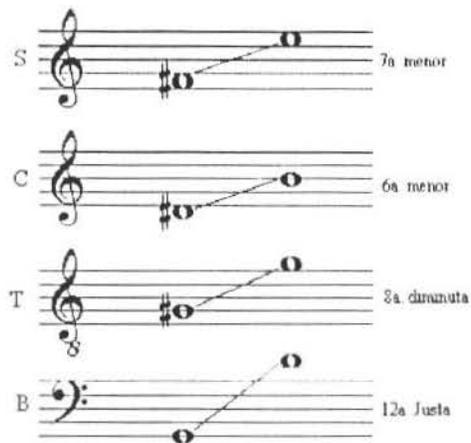


Figura 37: *Tessitura das Linhas Melódicas.*

### 7.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

Na tabela a seguir, tem-se as notas mais comuns em cada uma das vozes.

Notas	Soprano (%) Terça menor <sup>63</sup>	Contralto (%) Quarta Justa <sup>64</sup>	Tenor (%) Segunda Maior <sup>65</sup>	Baixo (%) Oitava Justa <sup>66</sup>
ré <sub>3e4</sub>	-	-	-	17,8
mi <sub>3</sub>	-	-	-	12,7
sol <sub>2</sub>	-	-	-	23,9
lá <sub>3</sub>	-	-	-	15,7
ré <sub>4</sub>	-	-	34,0	-
mi <sub>4</sub>	-	15,4	47,2	-
fá# <sub>4</sub>	-	24,0	-	-
sol <sub>4</sub>	-	35,6	-	-
lá <sub>4</sub>	27,1	16,8	-	-
si <sub>4</sub>	37,9	-	-	-
dó <sub>6</sub>	14,3	-	-	-
	79,3	91,8	81,2	70,1

Tabela 46: *Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.*

A linha do tenor tem o predomínio das notas do registro agudo: ré<sub>4</sub> e mi<sub>4</sub> (81,2%) com alta ocorrência da nota mi<sub>4</sub> (47,2%).

As porcentagens acima mostram que as linhas melódicas de soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas dentro de intervalos pequenos: terça menor no soprano, quarta Justa no contralto e segunda Maior no tenor, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

As notas mais comuns na linha do baixo formam um intervalo de oitava Justa, o que proporciona uma maior amplitude na movimentação da linha melódica.

### 7.5.3. Análise dos Intervalos das Linhas Melódicas

Foi feito um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos das vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssonos e segundas Maiores e menores na tabela 47 e os outros intervalos na tabela 48.

	Uníssonos	2 <sup>a</sup> . m/M	Total
<b>Soprano</b>	85	94	179 (92,3%)
<b>Contralto</b>	64	125	189 (92,2%)
<b>Tenor</b>	91	88	179 (93,7%)
<b>Baixo</b>	70	66	136 (64,1%)

Tabela 47: Número de ocorrência e porcentagens dos intervalos de uníssonos e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.

<b>Soprano</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J	15 (7,7%)
<b>Contralto</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J	16 (7,8%)
<b>Tenor</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J	12 (6,3%)
<b>Baixo</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J - 5 <sup>a</sup> . J - 5 <sup>a</sup> . dim - 6 <sup>a</sup> . M - 8 <sup>a</sup> . J - 9 <sup>a</sup> . M <sup>br</sup>	76 (35,9%)

Tabela 48: Número de ocorrência dos outros intervalos nas linhas melódicas

Pode-se observar da tabela 47 que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o uníssono e as segundas Maiores e menores com 92,3% das ocorrências no soprano, 92,2% no contralto, 93,7% no tenor e 64,1% no baixo.

Outros intervalos como: terças, quartas, quintas, sextas, oitavas e nonas são pouco freqüentes, como mostra a tabela 48. A porcentagem destes intervalos é maior no baixo, resultando em uma linha melódica com maior movimento, principalmente se for considerado a tessitura de décima segunda justa nesta voz. Este fato não acontece com as outras vozes que apresentam poucas ocorrências destes intervalos, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação, sem grandes saltos.

#### 7.6. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais, encontradas são dos tipos: passagem, apoiatura, escapada e bordadura e estão associadas às figuras da semínima, colcheia e semicolcheia. Apoiatura aparece em um acorde de Dominante na cadência de No.3. O ornamento melódico *grupeto* aparece escrito nos C. 51 e 53.

## 7.7. ASPECTOS RÍTMICOS

Com indicação de compasso ternário simples, 3/4, a peça possui um ritmo harmônico predominante correspondendo a um acorde por compasso.

Pode-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:

The figure displays five staves of musical notation, each representing a different rhythmic combination. The notation is in 3/4 time. The labels for each measure are as follows:

- Staff 1: C.1: soprano, C.2: soprano, C.3: soprano, C.7: contralto, C.9: soprano
- Staff 2: C.9: tenor, C.10: soprano, C.11: soprano, C.17: soprano, C.18: soprano
- Staff 3: C.19: soprano, C.34: soprano, C.40: soprano, C.40: contralto, C.42: contralto
- Staff 4: C.50: soprano, C.50: tenor, C.51: soprano, C.54: soprano
- Staff 5: C.55: soprano, C.56: contralto, C.64: soprano, C.13: soprano

Figura 38: *Combinações Rítmicas.*

As subdivisões binárias: colcheias e semicolcheias aparecem sempre como ornamento ou como repetição da nota anterior com a mesma harmonia.

É comum o uso de pausas de semínima separando frases.

Há pausa geral nos C.3, 4, 6, 7, 10, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 63, 67, 71 e 75 separando as invocações

Um agrupamento rítmico aparece no refrão, no qual o compasso passa a ter a fórmula 3/2, reproduzindo o efeito da *hemiola*<sup>68</sup>: C.13, 15, 30, 32, 46, 48, 60, 62, 74 e 76.

#### 7.8. TEXTURA

A textura da peça é homofônica.

#### 7.9. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A partitura, de escrita silábica, inicia anunciando o texto: *Surrexit dominus vere* (O Senhor ressuscitou verdadeiramente), repetindo por três vezes, com caráter alegre e festivo em uma progressão harmônica nos C.1-6.

Nos C.19-22 o texto *de sepulcro* (do sepulcro) é cantado duas vezes, sendo a primeira associada a uma cadência interrompida, e a segunda a um movimento descendente da linha do baixo, enfatizando o sentido de fixo à terra, próprio de sepulcro. O mesmo efeito aparece nos C.26-27, com um movimento descendente nas linhas do tenor e baixo junto ao texto *de sepulcro*:

C.21-22

C.26-27

de se - pul - cro de se - pul - cro.

de se - pul - cro de se - pul - cro.

de se - pul - cro de se - pul - cro.

de se - pul - cro de se - pul - cro.

Figura 39. Exemplo Musical: "Motetos para Procissão da Ressurreição"; C. 21-22 e C. 26-27.

A seção A, refrão da forma rondó, é alegre e movido, expresso musicalmente através das notas pontuadas e repetição de *Alleluia* por quatro vezes, como acontece nos C.11-16.

**MOTETOS DE PASSOS I****ANÔNIMO BRASILEIRO DO SÉCULO XVIII****8. Pater Mi****9. Angariaverunt****10. Filiae Jerusalem**

## 8. PATER MI

A tabela a seguir possui dados gerais sobre a partitura utilizada na análise.

Título	Pater Mi
Autor	Anônimo Brasileiro do Século XVIII
Partitura Utilizada	Restauração de Paulo Castagna (1991)
Localização da Partitura	BC-SS19/Mariana/MG e BRMGMAmm-PUCRJ-04(0640-0661) <sup>69</sup>
Partes	SCTB/Bx
Andamento	sem indicação
Compasso	2 / 2
Tonalidade	sol menor (C.1-28) e dó menor (C.29-39)
Número de Compassos	39

Foi realizada uma análise da peça, considerando-se os aspectos: texto, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica (gráfico das vozes condutoras e cadências), linhas melódicas, observações na condução das vozes, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura e relação texto-música.

A seguir, tem-se um quadro geral das características levantadas na análise:

1. Texto / Tradução/ Função Litúrgica	Original em latim e tradução em português
2. Estrutura Formal	Uma seção: C. 1-28: sol m e C. 29-39: dó m
3. Acordes	I, i, ii, III, IV, iv, iv <sup>7</sup> , V, V <sup>7</sup> , V <sup>6</sup> , V <sup>4</sup> , V <sub>3</sub> , V <sub>2</sub> e VI
4. Estrutura Harmônica	Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências
5. Linhas Melódicas	Tessitura e Intervalos
6. Observações na Condução das Vozes	Acorde com dobramento de terça, acorde de sétima da Dominante sem terça, movimento direto e paralelismo de quintas e oitavas
7. Notas Ornamentais	Passagem, bordadura, apojatura e retardo
8. Aspectos Rítmicos	Compasso Binário Simples: 2/2; unidade e subdivisão em 2 e 4
9. Textura	Homofônica com pequenos trechos contrapontísticos
10. Relação Texto-Música	Escrita silábica e pequenos trechos em escrita melismática

Tabela 49. Quadro geral das características da análise de "Pater Mi".

## 8.1. TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA

A seguir o texto em latim e a tradução em português.<sup>70</sup>

<i>Pater mi, si possibile est,</i>	Meu Pai, se for possível,
<i>transeat a me calix iste:</i>	afasta de mim este cálice;
<i>Verumtamen non sicut ego volo,</i>	contudo, não se faça como eu quero,
<i>sed sicut tu.</i>	mas como tu queres.

Os *Motetos de Passos* têm a seguinte descrição:

"Peça destinada à *Via Sacra* e às procissões dos Depósitos e do Encontro (*Festa de Passos*)"..."As coleções de *Motetos de Passos* costumam ter sete ou oito peças, que correspondem as paradas dos "Passos" (capelas com cenas e Paixão), chegando a ter dez peças, com repetição de textos, na obra de Martiniano Ribeiro Bastos. As Peças da série são: *Pater mi*, *Bajulans* (2), *O vos omnes* (2), *Filiae Jerusalem*, *Angariaverunt*, *Exeamus ergo*, *Popule meus* e *Domine Jesu*."<sup>71</sup>

O Irmão Paulo S. Panza descreve a função religiosa do *Moteto Pater Mi* da seguinte forma:

"Este texto é retirado da narrativa da Paixão de Cristo (Evangelho de São Mateus, capítulo 26, versículo 39) é um dos mais caros à piedade e à arte cristã, onde o Cristo, antes de sofrer a paixão implora ao Pai que lhe afaste o cálice de dor que ele deve beber e se abandona à vontade divina."<sup>72</sup>

## 8.2. ESTRUTURA FORMAL GERAL

A peça não têm uma estrutura formal definida, mesmo apresentando dois níveis tonais principais<sup>73</sup>. O texto não acompanha a articulação dada por estes níveis.

## 8.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes: I, i, ii, III, IV, iv, iv<sup>7</sup>, V, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, V<sub>2</sub> e VI.

O acorde de Mib Maior sem a terça aparece no C.27 como função de Subdominante e foi cifrado da forma: <sup>-3</sup>IV.

Há uma ocorrência do acorde V<sup>7-6</sup><sub>43</sub>, considerado como sétima de dominante na segunda inversão com apojatura: sétima-sexta, em relação ao baixo.

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>7</sup>	X <sup>6</sup> <sub>5</sub>	X <sup>4</sup> <sub>3</sub>	X <sub>2</sub>	Total	em %	
i e I	19	3	-	-	-	-	22	31,0	
ii	1	-	-	-	-	-	1	1,4	
iv e IV	8	-	1	-	-	-	8	12,7	
V	21	-	3	9	1	4	38	53,5	
VI	1	-	-	-	-	-	1	1,4	
<b>Total</b>	50	3	4	9	1	4	<b>71</b>		
<b>em %</b>	70,4	4,2	5,6	12,7	1,4	5,6			
	53		18						
<b>em %</b>	74,6		25,4						

Tabela 50: Relação das ocorrências dos acordes

Pode-se observar da tabela 50 que as triades (i, I, I<sup>6</sup>, ii, III, iv, IV, V e VI) são predominantes na peça, com 74,6% do total quando comparadas com os 25,4% da ocorrência dos acordes com sétima (iv<sup>7</sup>, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, V<sub>2</sub>).

Os acordes de V (53,5%) são predominantes, seguidos dos de i e I (31,0%). Juntos totalizam 84,5%.

#### 8.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

##### 8.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

The diagram illustrates the harmonic structure of the piece, divided into three phrases (1, 2, 3). The notes are numbered (1) through (16). The chords are labeled with Roman numerals: i, IV, I, V, VI, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, and I. The key signature changes from (Sol M: III) to (Mib M: IV). The diagram shows the progression of chords and the relationship between the notes and the chords.

4. 5. 6.

(sol m: ii)  $V_3^6$  i iv V i

(Mib M: IV) ii V  $^7$  I IV  $V_4^{7-6}$  I

(Sib M: III) ii/IV IV  $^3$  IV ( $V_3^6$ ) V

(sol m) ii/IV/III IV/III V/III

7. 8.

(sol m: iv = i: dó m) V i VI  $V_2^4$  V  $^7$  i V i V

Figura 40: Gráfico das Vozes Conductoras e Cadências.

Pode-se observar do gráfico acima que a peça apresenta duas seções: sol m (C.1-28) e dó m (C.29-39). O sol menor não foi considerado como tonalidade principal, pois a peça termina em dó m (iv: Subdominante).

As seções são articuladas por uma modulação cromática no C.29, com o cromatismo na linha do baixo.

O primeiro nível tonal de sol menor apresenta três níveis tonais secundários que se sucedem de forma contínua: Sib M (III: Tônica relativa; C.5-9), Mib M (IV: Subdominante de Mib

19); enquanto que o segundo, em dó menor, não apresenta nível tonal secundário.

Estas relações podem ser indicadas da seguinte forma:

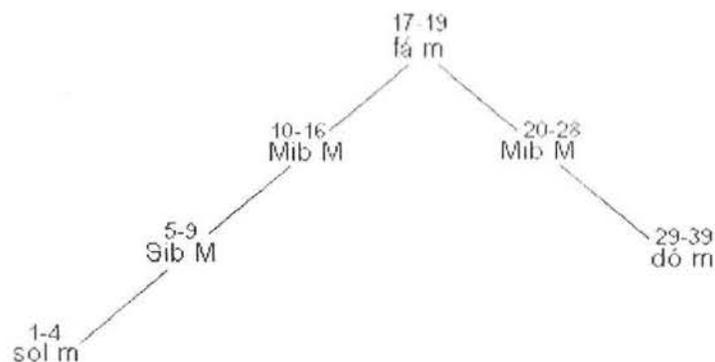


Figura 41: *Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais.*

Um acorde de Dominante secundário (Dominante de Dominante) aparece no C.27.

As mudanças de tonalidades entre os níveis tonais ocorrem através de procedimentos diatônicos e cromáticos.

C.5	Diatônico	Sol M: III = I: Sib M
C.10	Diatônico*	dó m → Ré M (V de Sol M): segunda menor nas linhas de contralto e tenor
C.17	Cromático	Cromatismo na linha do baixo
C.20	Cromático*	Homônimo: (fá m → Fá M)
C.27	Diatônico	Mib M: I = IV: Sib M
C.29	Diatônico	Sib M: V = IV: dó m

Tabela 51: *Mudanças de tonalidade entre os níveis tonais de "Pater Mi"*

Os procedimentos diatônicos ocorrem nos C.5, 27 e 29 através dos acordes pivôs indicados na tabela 51, enquanto o do C.10 acontece através de um movimento de segunda menor nas linhas do contralto e tenor, atingindo um acorde secundário de Dominante.

O procedimento cromático dos C.17 acontece através de um movimento cromático na linha do baixo, atingindo um

O procedimento do C. 20, considerado cromático, não apresenta o cromatismo nas linhas melódicas, mas harmonicamente a passagem acontece através de um acorde homônimo (fá m → Fá M), atingindo um acorde secundário de Dominante.

A peça apresenta progressão harmônica nos compassos: C.1-4 e C.5-8: *Pater mi*; C.11-13 e C.14-16: *si possibile est*, C.20-21 e C.22-23: *transeat me*; C.27-28 e C.29-30: *Verumtamen*.

#### 8.4.2. Cadências

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita a seguir:

No.	sol m	Compassos	Texto
1	Cadência Plagal no i	1-4	<i>Pater mi</i>
2	Cadência Plagal no III	5-8	<i>Pater mi</i>
3	Cadência Imperfeita no IV/III	15-16	<i>possibile est</i>
4	Cadência Imperfeita no ii/IV/III	17-19	<i>possibile est</i>
5	Cadência Imperfeita no IV/III	24-26	<i>calix iste</i>
6	Cadência Imperfeita no V/III	27-28	<i>Verumtamen</i>
7	Cadência à Dominante (de dó m: iv)	32-33	<i>ego volo</i>
8	Cadência à Dominante (de dó m: iv)	36-39	<i>sed sicut tu</i>

Tabela 52. Listagem das cadências

A peça apresenta 8 cadências sendo:

- 4 cadências Autênticas Imperfeitas (50,0%)
- 2 cadência à Dominante (25,0%)
- 2 cadência Plagal (25,0%)

As cadências Autênticas Imperfeitas são dos tipos:

- acorde final com 3<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 3, 4 e 6; 37,5%)
- acorde final com 5<sup>a</sup>. no soprano (No.: 5; 12,5%)
- acorde de Dominante invertido (Nos.: 3, 5 e 6; 37,5%)

As cadências de Nos.: 2, 3, 4, 5 e 6 acontecem em níveis tonais secundários.

As cadências autênticas imperfeitas de nos.: 3, 4, 5 e 6 possuem uma seqüência harmônica básica em comum (50,0%):

V      I (ou i)

das quais o acorde V aparece nas formas: V, V<sup>6</sup><sub>5</sub> e V<sup>7-6</sup><sub>43</sub>.

A cadência à Dominante de No. 7 tem o acorde final em V<sub>2</sub>.

Na cadência de No. 3 ocorre uma superposição de textos diferentes: *si possibile est* e *Pater mi*.

As cadências plagais de nos.: 1 e 2 têm o acorde final ornamentado com retardo e bordadura.

## 8.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

### 8.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:

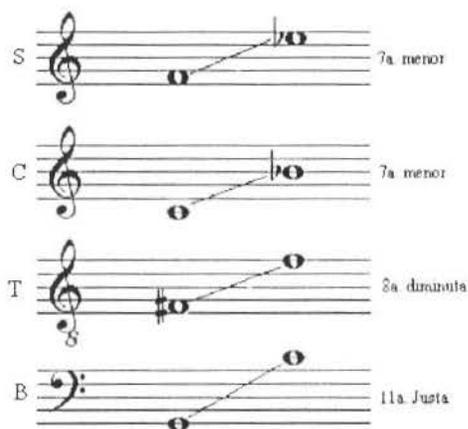


Figura 42: Tessitura das Linhas Melódicas.

### 8.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

Na tabela a seguir, tem-se as notas mais comuns em cada uma das vozes.

Notas	Soprano (%)	Contralto (%)	Tenor (%)	Baixo (%)
	Quarta Justa <sup>74</sup>	Quarta Justa <sup>76</sup>	Quarta Justa <sup>78</sup>	Décima Primeira Justa <sup>77</sup>
sol <sub>2e3</sub>	-	-	-	18,2
dó <sub>3e4</sub>	-	-	-	14,3
ré <sub>3</sub>	-	-	-	10,4
mib <sub>3</sub>	-	-	-	12,9
fá <sub>3</sub>	-	-	-	16,9
sib <sub>3</sub>	-	-	11,4	-
si <sub>3</sub>	-	-	8,9	-
dó <sub>4</sub>	-	-	30,4	-
ré <sub>4</sub>	-	23,7	16,4	-
mib <sub>4</sub>	-	21,3	8,9	-
fá <sub>4</sub>	-	23,7	-	-
sol <sub>4</sub>	20,3	11,3	-	-
lá <sub>4</sub>	16,2	-	-	-
sib <sub>4</sub>	27,0	-	-	-
dó <sub>5</sub>	17,6	-	-	-
	<b>81,1</b>	<b>80,0</b>	<b>76,0</b>	<b>72,7</b>

Tabela 53: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.

A linha do tenor apresenta alta ocorrência da nota dó<sub>4</sub> (30,4%).

As porcentagens acima mostram que as linhas melódicas de soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas dentro de um intervalo de quarta justa, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

As notas mais comuns na linha do baixo formam um intervalo de décima primeira justa, proporcionando maior amplitude na movimentação da linha melódica.

### 8.5.3. Análise dos Intervalos das Linhas Melódicas

Foi feito um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos das vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores na tabela 54 e os outros intervalos na tabela 55.

	Uníssono	2 <sup>a</sup> . m/M	Total
<b>Soprano</b>	38	27	65 (89,0%)
<b>Contralto</b>	28	39	67 (84,8%)
<b>Tenor</b>	29	35	64 (82,1%)
<b>Baixo</b>	24	38	62 (76,5%)

Tabela 54: Número de ocorrência e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.

<b>Soprano</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J	8 (11,0%)
<b>Contralto</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J	12 (15,2%)
<b>Tenor</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J - 5 <sup>a</sup> . J	14 (17,9%)
<b>Baixo</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J - 5 <sup>a</sup> . J - 5 <sup>a</sup> . dim <sup>7<sup>b</sup></sup> - 6 <sup>a</sup> . m/M <sup>7<sup>b</sup></sup> - 7 <sup>a</sup> . m <sup>8<sup>u</sup></sup> - 8 <sup>a</sup> . J	19 (23,5%)

Tabela 55: Número de ocorrência dos outros intervalos nas linhas melódicas.

Pode-se observar da tabela 54 que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o uníssono e as segundas Maiores e menores com 89,0% das ocorrências no soprano, 84,8% no contralto, 82,1% no tenor e 76,5% no baixo.

Outros intervalos como: terças, quartas, quintas, sextas, sétima e oitavas são menos freqüentes, como mostra a tabela 55. A porcentagem destes intervalos é maior no baixo, resultando em uma linha melódica com maior movimento, principalmente se for considerado a tessitura de décima primeira justa nesta voz. Este fato não acontece com as outras vozes que apresentam pouca ocorrência destes intervalos, o que proporciona linhas melódicas de pouca movimentação, sem grandes saltos.

#### 8.6. OBSERVAÇÕES NA CONDUÇÃO DAS VOZES

De acordo com os livros básicos de harmonia, foram detectadas algumas "irregularidades", como: acorde com dobramento de terça, acorde de sétima da Dominante sem terça, movimento direto e paralelismo de quintas e oitavas.

#### 8.7. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais encontradas são dos tipos:

## 8.8. ASPECTOS RÍTMICOS

A partitura, com a indicação de compasso binário simples, 2/2, apresenta um ritmo harmônico predominante correspondente a um e/ou dois acordes por compasso.

Pode-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:

The figure displays four systems of musical notation in 2/2 time, illustrating various rhythmic patterns for different vocal parts. The notation includes notes, rests, and bar lines, with specific measures labeled below each system:

- System 1: C1, C3, C4, C10
- System 2: C18 soprano, C19, C20 tenor, C20 soprano
- System 3: C23 contralto, C24 soprano, C30 tenor, C30 baixo
- System 4: C30 contralto, C31 soprano, C31 baixo, C36 contralto

Figura 43. *Combinações Rítmicas.*

A colcheia e a semicolcheia aparecem como ornamentos ou como repetição da nota anterior (mesma harmonia).

Acontece pausa geral nos C.19, 26 e 33, articulando expressivamente as estrofes.

O texto é freqüentemente articulado pelos motivos rítmicos anacrúsicos:

The figure illustrates anacrusis in two systems of musical notation in 2/2 time. The notation shows notes and rests, with specific measures labeled below each system:

- System 1: C30-31 baixo, C36-37 soprano
- System 2: Continuation of the rhythmic pattern from the first system.

### 8.9. TEXTURA

A textura da peça é homofônica.

Acontecem procedimentos contrapontísticos por imitação entre as vozes nos seguintes compassos: C.11-17: C e T; C.20-23: S, C, T, B e C.30-37: S, C, T, B.

### 8.10. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

Apesar da predominância da escrita silábica, a peça apresenta pequenos trechos de escrita melismática nos C. 1-3 e 5-6, nos quais há uma ênfase na palavra *Pater* (Pai), juntamente com a ocorrência de *fermatas* nos finais destes trechos.

A sucessão de Dominantes nos C.10-14, com efeito suspensivo acumulativo, reflete a súplica no texto *si possibile est* (ser for possível) juntamente com um movimento contrapontístico entre as vozes extremas (soprano e baixo) e intermediárias (contralto e tenor).

9                    10                    11                    12                    13                    14                    15                    16

si pos - si - bi - le est, si pos - si - bi - le est, si pos - si - bi - le

si pos - si - bi - le, Pa - ter mi, Pa - ter mi, Pa - ter mi,

si pos - si - bi - le est, Pa - ter mi, Pa - ter mi, Pa - ter

si pos - si - bi - le, si pos - si - bi - le est, si pos - si - bi - le est,

O texto *transeat a me calix iste* (afasta de mim este cálice) é expresso musicalmente através de uma imitação entre as vozes superiores e inferiores (C.20-23).

A palavra *verumtamen* (contudo) nos C. 27-30, aparece duas vezes em progressão harmônica.

O texto *non sicut ego volo* (não se faça como eu quero) aparece nos C. 30-36, associado a um contraponto livre entre as vozes. Finaliza com *sed sicut tu* (mas como tu queres) com uma cadência à Dominante (da Subdominante) ornamentada com retardos e bordaduras.

## 9. ANGARIAVERUNT

A tabela a seguir possui dados gerais sobre a partitura utilizada na análise.

Título	Angariaverunt
Autor	Anônimo Brasileiro do Século XVIII
Partitura Utilizada	Restauração de Paulo Castagna (1991)
Localização da Partitura <sup>81</sup>	BC-SS19/Mariana/MG e BRMGMAmm-PUCRJ-04(0640-0661)
Partes	SCTB/Bx
Andamento	sem indicação
Compasso	2 / 2
Tonalidade	Sib Maior (C.1-14) e sol menor (C.15-22)
Número de Compassos	22

Foi realizada uma análise da peça, considerando-se os aspectos: texto, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica (gráfico das vozes condutoras e cadências), linhas melódicas, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura e relação texto-música.

A seguir, tem-se um quadro geral das características levantadas na análise:

1. Texto / Tradução/ Função Litúrgica	Original em latim e tradução em português
2. Estrutura Formal	Uma seção: C. 1- 14: Sib M e C.15-22: sol m
3. Acordes	i, I, I <sup>6</sup> , ii, ii <sub>2</sub> , iv, IV, V, V <sup>7</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sub>2</sub> , vii e vii <sup>6</sup>
4. Estrutura Harmônica	Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências
5. Linhas Melódicas	Tessitura e Intervalos
6. Notas Ornamentais	Passagem, bordadura e retardo
7. Aspectos Rítmicos	Compasso Quaternário Simples: C, unidade e subdivisão em 2 e 3
8. Textura	Homofônica com pequenos trechos contrapontísticos
9. Relação Texto-Música	Escrita silábica e pequeno trecho em escrita melismática

Tabela 56: Quadro geral das características da análise de "Angariaverunt".

<sup>81</sup> Manuscritos arquivados no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, MG, sob o código BS-SS19 e microfílm sob o código BRMGMAmm-PUCRJ-04(0640-0661) na Pontifícia Universidade Católica do Rio

### 9.1. TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA

A seguir o texto original em latim e a tradução em português.<sup>82</sup>

<i>Angariaverunt Simonem Cyrenaeum</i>	Pegaram Simão Cirineu,
<i>ut tolleret Crucem Jesus.</i>	para que carregasse a cruz de Jesus.

A descrição da função litúrgica de *Angariaverunt*, segundo o irmão Paulo S. Panza:

"Texto retirado da Paixão de Cristo (Evangelho de São Mateus, capítulo 27, versículo 32) e narra a ajuda recebida por Cristo, de Simão de Cirene, no caminho do Calvário. É a V Estação da Via-Sacra. Desde a Idade Média em toda a Igreja, durante o tempo da Quaresma e Semana Santa, realiza-se o exercício piedoso dos "Passos" ou da "Via-Sacra". Os passos conservaram-se em pouquíssimos lugares, já a Via-Sacra é praticada universalmente ainda hoje. Famosa é aquela que o Santo Padre o Papa realiza em Roma no Coliseu na Sexta-feira Santa. A Via-Sacra não é uma prática litúrgica, constando de XIV "estações" que não têm todas comprovação textual dos Evangelhos, como é o caso da VI estação, a da Verónica. Estas estações são paradas marcadas por cruces ou quadros que representam a condenação, o caminho ao calvário, a crucifixão, a morte e a sepultura de Cristo. Podem ser feitas dentro da Igreja ou mesmo fora dela em procissão".<sup>83</sup>

<sup>82</sup> NEVES, José Maria. Op. cit. p.86.

<sup>83</sup> Documento do Irmão Paulo S. Panza de Mosteiro de São Bento de São Paulo, 1988.

## 9.2. ESTRUTURA FORMAL GERAL

A peça não têm uma estrutura formal definida, mesmo apresentando dois níveis tonais principais<sup>84</sup>.

## 9.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes: i, I, I<sup>6</sup>, ii, ii<sub>2</sub>, iv, IV, V, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sub>2</sub>, vii e vii<sup>6</sup>.

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>7</sup>	X <sup>6</sup> <sub>5</sub>	X <sub>2</sub>	Total	em %
i e I	12	1	-	-	-	13	35,1
ii	4	-	-	-	2	6	16,2
iv e IV	4	-	-	-	-	4	10,8
V	4	-	2	4	1	11	29,7
vii	2	1	-	-	-	3	8,1
<b>Total</b>	26	2	2	4	3	<b>37</b>	
em %	70,3	5,4	5,4	10,8	8,1		
	28		9				
em %	75,7		24,3				

Tabela 57. *Relação das ocorrências dos acordes*

Pode-se observar da tabela 57 que as tríades (i, I, I<sup>6</sup>, ii, iv, IV, V e vii) são predominantes na peça, com 75,7% do total quando comparadas com os 24,3% da ocorrência dos acordes de Dominante com sétima (ii<sub>2</sub>, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub> e V<sub>2</sub>).

Os acordes de i e I (35,1%) são predominantes, seguidos dos de V (29,7%). Juntos totalizam 64,8%.

## 9.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

### 9.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

1. 2. 3. 4. 5. 6.

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21-22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52)

(Sib M) vi (ii V<sup>9</sup>) V (ii V<sup>9</sup>) IV I V<sup>7</sup> I I V III iv (V<sup>9</sup>) V<sub>#</sub> (sol m: vi) i iv i 4:3

Figura 46: Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências.

Pode-se observar do gráfico acima que a peça apresenta duas seções: Sib M (C.1-14) e sol m (C.15-22). O Sib Maior não foi considerado como tonalidade principal, pois a peça termina em sol menor (vi: Tônica relativa). Não apresentam níveis tonais secundários.

As seções são articuladas por uma modulação cromática no C.15, com o cromatismo na linha do baixo.

Esta relação pode ser indicada da seguinte forma:

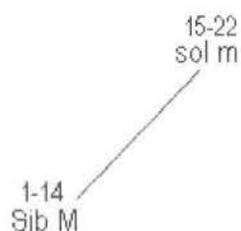


Figura 47: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais.

Aparecem acordes de Dominantes secundárias nos C.2, 5 e 16.

#### 9.4.2. Cadências

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita a seguir:

No.	Sib M	Compassos	Texto
1	Cadência Imperfeita no V	1-3	Angariaverunt
2	Cadência Imperfeita no IV	4-6	Angariaverunt
3	Cadência Imperfeita no I	7-10	Cyrenaeum
4	Cadência à Dominante	11-14	ut tolleret, ut tolleret
5	Cadência Imperfeita no V/vi	15-17	Crucem Jesus
6	Cadência Plagal	20-22	Crucem Jesus

Tabela 58. Listagem das cadências

A peça apresenta 6 cadências sendo:

- 4 cadências Autênticas Imperfeitas (66,7%)
- 1 cadência à Dominante (16,7%)
- 1 cadência Plagal (16,7%)

As cadências Autênticas Imperfeitas são dos tipos:

- acorde final com 3<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 1 e 2; 33,3%)
- acorde final com 5<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 3 e 5; 33,3%)
- acorde de Dominante invertido (Nos.: 1, 2 e 5; 50,0%)

As cadências de Nos.: 1, 2, 5 e 6 acontecem em níveis

As cadências autênticas imperfeitas (Nos. 1, 2 e 5) possuem uma seqüência harmônica básica em comum (50,0%):

$$\text{ii (ou iv) } V^6_5 \text{ I}$$

Somente a cadência No. 3 apresenta a seguinte seqüência harmônica:

$$\text{I } V^7 \text{ I}$$

As cadências de Nos.: 1, 2 e 3 são articuladas por uma pausa, enquanto a de No. 4 apresenta uma *fermata* no acorde final sobre a figura da mínima e as de Nos. 5 e 6 finalizam em uma semibreve.

As cadências de Nos. 3, 4, 5 e 6 apresentam pequenos trechos contrapontísticos, das quais na de No. 5 ocorre uma superposição de textos diferentes: *ut tolleret* e *Crucem Jesus*.

A cadência plagal (No.6) tem o acorde final ornamentado com retardo e bordadura.

### 9.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

### 9.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:

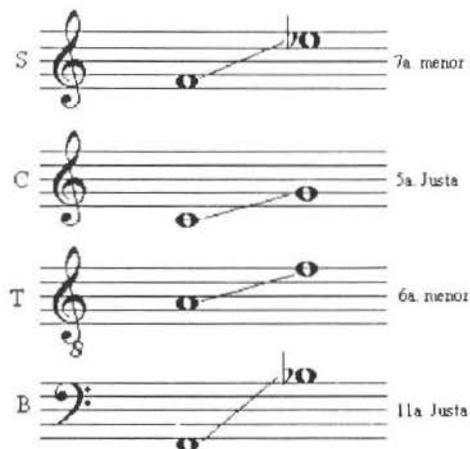


Figura 48: Tessitura das Linhas Melódicas.

### 9.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

Na tabela a seguir, tem-se as notas mais comuns em cada uma das vozes.

Notas	Soprano (%)	Contralto (%)	Tenor (%)	Baixo (%)
	Quarta Aumentada <sup>86</sup>	Quarta Justa <sup>86</sup>	Terça Maior <sup>87</sup>	Décima Primeira Justa <sup>88</sup>
fá <sub>2e3</sub>	-	-	-	25,6
sol <sub>2e3</sub>	-	-	-	12,8
sib <sub>2e3</sub>	-	-	-	23,1
sib <sub>3</sub>	-	-	25,5	-
dó <sub>4</sub>	-	-	29,4	-
ré <sub>4</sub>	-	17,3	25,5	-
mib <sub>4</sub>	-	21,1	-	-
fá <sub>4</sub>	16,7	30,8	-	-
sol <sub>4</sub>	19,0	15,4	-	-
láb <sub>4</sub>	11,9	-	-	-
lá <sub>4</sub>	11,9	-	-	-
si <sub>4</sub>	23,8	-	-	-
	<b>83,3</b>	<b>84,6</b>	<b>80,4</b>	<b>61,5</b>

Tabela 59: Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.

<sup>85</sup> Foi considerado o intervalo: fá<sub>4</sub> - si<sub>4</sub>.

<sup>86</sup> Foi considerado o intervalo: ré<sub>4</sub> - sol<sub>4</sub>.

<sup>87</sup> Foi considerado o intervalo: sib<sub>3</sub> - ré<sub>4</sub>.

As porcentagens acima mostram que as linhas melódicas do soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas dentro de intervalos pequenos: quarta Aumentada no soprano, quarta Justa contralto e terça Maior no tenor, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

As notas mais comuns na linha do baixo formam um intervalo de décima primeira Justa, proporcionando maior amplitude na movimentação da linha melódica.

### 9.5.3. Análise dos Intervalos das Linhas Melódicas

Foi feito um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos das vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores na tabela 60 e os outros intervalos na tabela 61.

	Uníssono	2 <sup>a</sup> . m/M	Total
<b>Soprano</b>	21	14	35 (77,5%)
<b>Contralto</b>	23	21	44 (88,0%)
<b>Tenor</b>	21	24	45 (90,0%)
<b>Baixo</b>	12	15	27 (77,1%)

Tabela 60: Número de ocorrência e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.

<b>Soprano</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J - 6 <sup>a</sup> .M <sup>89</sup>	5 (22,5%)
<b>Contralto</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J	6 (12,0%)
<b>Tenor</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 5 <sup>a</sup> .J	5 (10,0%)
<b>Baixo</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .dim <sup>90</sup> - 4 <sup>a</sup> .J - 5 <sup>a</sup> .J - 6 <sup>a</sup> .m <sup>91</sup>	8 (22,9%)

Tabela 61: Número de ocorrência dos outros intervalos nas linhas melódicas.

<sup>89</sup> Sexta maior nos C. 7-8 e 10-11.

<sup>90</sup> Segunda menor nos C. 7-8 e 10-11.

Pode-se observar da tabela 60 que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o uníssono e as segundas Maiores e menores com 77,5% das ocorrências no soprano, 88,0% no contralto, 90,0% no tenor e 77,1% no baixo.

Outros intervalos como: terças, quartas, quintas e sextas são menos freqüentes, como mostra a tabela 61. A variedade destes intervalos é maior no baixo, resultando em uma linha melódica com maior movimento, principalmente se for considerada a tessitura de décima primeira Justa, o que não acontece com as outras vozes

#### 9.6. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais encontradas são do tipo: passagem, bordadura e retardo e estão associadas às figuras da mínima, semínima e colcheia.

#### 9.7. ASPECTOS RÍTMICOS

Com a indicação de compasso binário simples, 2/2, a peça possui um ritmo harmônico predominante correspondente a um acorde por compasso.

Pode-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:

Figura 49: *Combinações Rítmicas.*

As figuras de semínima e colcheia aparecem como ornamento ou como repetição da nota anterior com a mesma harmonia.

As quiálteras em tercina nos C.8-9 no contralto e no tenor apresentam escrita melismática.

Há pausa geral na parte vocal nos C.3, 6 e 10, articulando expressivamente as palavras.

O texto é freqüentemente articulado pelos motivos rítmicos anacrúsicos:

Figura 50: *Exemplos dos Motivos Anacrúsicos.*

## 9.8. TEXTURA

A textura da peça é homofônica.

Há pequenos trechos de contraponto livre entre pares de vozes nos C.6-10, C.10-14 e C.15-22.

Ocorre uma alternância entre *tutti* e *solo* nos C.1-6 e trecho solo (C.18-25): dueto de contralto e tenor.

## 9.9. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A partitura possui escrita silábica e ocorrência de pequeno trecho em escrita melismática nos C.-8-9: *Cyrenaeum* (Cirineu), no contralto e tenor juntamente com notas longas em pedais no soprano e no baixo.

O texto *ut tolleret Crucem Jesus* (para que carregasse a cruz de Jesus) está desenvolvido de maneira contrapontística nos C.10-14, sugerindo o sentido de movimento, caminhar, dado pela ação de carregar.



## 10. FILIAE JERUSALEM

A tabela a seguir possui dados gerais sobre a partitura utilizada na análise.

Título	Filiae Jerusalem
Autor	Anônimo Brasileiro do Século XVIII
Partitura Utilizada	Restauração de Paulo Castagna (1991)
Localização da Partitura <sup>92</sup>	BC-SS19/Mariana/MG e BRMGMAmm-PUCRJ-02(0681-0693)
Partes	SCTB/Bx
Andamento	sem indicação
Compasso	2 / 2
Tonalidade	Sib Maior (C.1-24) e sol menor (C.24-35)
Número de Compassos	35

Foi realizada uma análise da peça, considerando-se os aspectos: texto, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica (gráfico das vozes condutoras e cadências), linhas melódicas, observações na condução das vozes, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura e relação texto-música.

A seguir, tem-se um quadro geral das características levantadas na análise:

1. Texto / Tradução/ Função Litúrgica	Original em latim e tradução em português
2. Estrutura Formal	Uma seção: C. 1- 24: Sib M e C.24-35: sol m
3. Acordes	i, I, I <sup>6</sup> , iv, V, V <sup>7</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , V <sub>2</sub> , V <sup>6</sup> <sub>4</sub> , vi e vii <sup>o</sup>
4. Estrutura Harmônica	Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências
5. Linhas Melódicas	Tessitura e Intervalos
6. Observações na Condução das Vozes	Acorde com dobramento de terça, acorde de sétima da Dominante sem terça e paralelismo de quinta.
7. Notas Ornamentais	Passagem, bordadura e retardo
8. Aspectos Rítmicos	Compasso Binário Simples: 2/2; unidade e subdivisão em 2, 4 e 8
9. Textura	Homofônica e pequeno trecho contrapontístico
10. Relação Texto-Música	Escrita silábica e pequeno trecho em escrita melismática

Tabela 62: Quadro geral das características da análise de "Filiae Jerusalem".

### 10.1. TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA

A seguir, o texto original em latim e a tradução em português.<sup>93</sup>

<i>Filiae Jerusalem,</i>	Filhas de Jerusalém,
<i>nolite flere super me,</i>	não choreis por mim,
<i>sed super vos ipsas flete</i> <sup>94</sup> ,	mas por vós mesmas
<i>et super filios vestros.</i>	e por vossos filhos.

A descrição da função litúrgica de *Filiae Jerusalem* feita pelo Irmão Paulo S. Panza:

"Texto retirado da Paixão de Cristo (Evangelho de São Lucas, capítulo 23, versículo 28b). É o "consolo" que Jesus dá às mulheres que choravam por ele enquanto ele subia, com a cruz às costas, ao Calvário, Corresponde à VIII Estação da Via-Sacra".<sup>95</sup>

### 10.2. ESTRUTURA FORMAL GERAL

A peça não têm uma estrutura formal definida, mesmo apresentando dois níveis tonais principais<sup>96</sup>. O texto não acompanha a articulação dado por estes níveis.

### 10.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes: i, I, I<sup>6</sup>, iv, V, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, V<sub>2</sub>, V<sup>6</sup><sub>4</sub>, vi e vii<sup>o</sup>.

O acorde V<sup>6</sup><sub>4</sub> é considerado como Dominante ornamentado com apojatura, aparecendo na forma: V<sup>5-7</sup><sub>4-3</sub>.

Há uma ocorrência de um acorde de sétima de Dominante sem terça no C.14, cifrado na forma: <sup>-3</sup>V<sup>7</sup>.

O acorde vii<sup>o</sup> é considerado como acorde de sétimo grau com a sétima diminuta; ocorre nos C.13 e 17.

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>6</sup> <sub>4</sub>	X <sup>7</sup>	X <sup>6</sup> <sub>5</sub>	X <sup>4</sup> <sub>3</sub>	X <sub>2</sub>	Total	em %
i e I	22	4	-	-	-	-	-	26	39,4
iv	1	-	-	-	-	-	-	1	1,5
V	11	-	1	6	12	2	4	36	54,5
vi	1	-	-	-	-	-	-	1	1,5
vii	-	-	-	2	-	-	-	2	3,0
<b>Total</b>	35	4	1	8	12	2	4	<b>66</b>	
<b>em %</b>	53,0	6,1	1,5	12,1	18,2	3,0	6,1		
	39		1	26					
<b>em %</b>	59,1		1,5	39,4					

Tabela 63: Relação das ocorrências dos acordes.

Observa-se da tabela 63 que as tríades (i, I, I<sup>6</sup>, iv, V e vi) são predominantes na peça, com 59,1% do total quando comparadas com os 39,4% da ocorrência dos acordes com sétima (V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, V<sub>2</sub> e vii<sup>o</sup>) e os 1,5% dos acordes de Dominante ornamentados com apojatura (V<sup>6</sup><sub>4</sub>).

Os acordes de V (54,5%) e i e I (39,4%) são os mais frequentes com 93,9% do total.

## 10.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

### 10.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

The figure shows a piano score with two systems of harmonic analysis and conductor's voice parts. The first system (measures 1-17) is in Sib M (C major) and the second system (measures 19-35) is in sol m (G minor). The analysis includes Roman numerals for chords and specific cadence patterns.

**System 1 (Sib M):**

- Measures 1-4: (1) (2) (3) (4) (3) - Chords:  $V_{5/3}^6 i$ ,  $V_{5/3}^6 i$
- Measures 5-10: (6) (7) (8) (9) (10) - Chords:  $V_{5/3}^6 I$ ,  $V_{5/3}^6 I$
- Measures 11-14: (11) (12-13) (14) - Chords:  $I$ ,  $V$ ,  $(vii^0) V$
- Measures 15-18: (15) (16-17) (17) (18) - Chords:  $V^7$ ,  $I$ ,  $vii^0 I$

**System 2 (sol m):**

- Measures 19-21: (19) (20) (21) - Chords:  $V_2$ ,  $\frac{4}{3} I$
- Measures 22-24: (22) (23) (24) - Chords:  $V_2$ ,  $\frac{6}{5} I$  (Dó M: V)
- Measures 25-27: (25) (26-27) - Chords:  $iv$ ,  $\frac{V}{H} i$
- Measures 28-31: (28) (29) (30) (31) - Chords:  $V \rightarrow V \rightarrow V \rightarrow V_{5/3}^6 I$  (Mib M: VI)
- Measures 32-35: (32) (33) (34) (35) - Chords:  $VI$ ,  $(V_{5/3}^6) \frac{V}{H}$ ,  $iv$ ,  $V_{4-3}^{5/7} i$

Figura 52: Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências.

Pode-se observar do gráfico acima que a peça apresenta duas seções: Sib M (C.1-24) e sol m (C.24-35). O Sib Maior não foi considerado como tonalidade principal, pois a peça termina em sol menor (iii: Tônica relativa).

As seções são articuladas por uma modulação cromática no C.24, através de acordes homônimos (dó m→Dó M), com o

O primeiro nível tonal de Sib Maior apresenta três níveis tonais secundários: dó m (ii: Subdominante relativa; C.1-5); Fá M (V: Dominante; C.18-21) e Dó M (V: Dominante de Fá Maior; C.21-24); enquanto que o segundo, em sol menor, apresenta um nível tonal secundário: Mib M (VI: Tônica relativa; C.26-31).

Estas relações podem ser indicadas da seguinte forma:

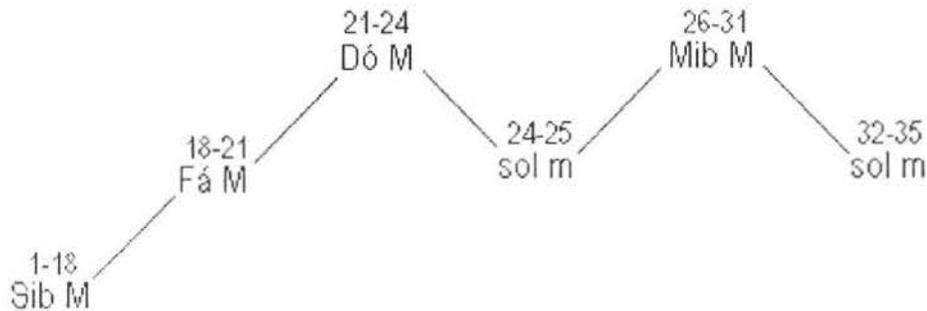


Figura 53: *Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais.*

Aparece um acorde de sétimo grau diminuto, com função de Dominante secundária, no C.13 e com função de Dominante no C.17.

O trecho em Mib M (C.26-31) apresenta uma sucessão de Dominantes, as quais geram linhas melódicas cromáticas em todas as vozes que se sucedem até o final da peça.

As mudanças de tonalidades entre os níveis tonais ocorrem através de procedimentos cromáticos e diatônicos.

19	Diatônico*	Sib M → Dó M (V2 de Fá M): segunda menor na linha do contralto
22	Diatônico*	Fá M → Sol M (V2 de Dó M): segunda menor na linha do tenor
24	Cromático	Homônimo: (Dó M → dó m)

Os procedimentos diatônicos dos C.19 e 22 acontecem através de um movimento de segunda menor em pelo menos um das vozes, atingindo acordes secundários de Dominante (ver figura 52).

O procedimento cromático do C. 32 ocorre através de um movimento cromático na linha do contralto, atingindo um acorde secundário de Dominante.

A modulação cromática, por acorde homônimo (Dó M → dó m) no C.24 atinge um acorde de Subdominante secundária através de um movimento cromático na linha do contralto.

A peça apresenta algumas progressões harmônicas: C.1-5 e C.6-10: *Filiae Jerusalem*; C.11-14 e C.15-18: *nolite super me*; C.27-28 , C.29-30 e C.31-32: *sed super vos e et super filios*.

#### 10.4.2. Cadências

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita a seguir:

No.	Sib M	Compassos	Texto
1	Cadência Imperfeita no ii	3-5	<i>Jerusalem</i>
2	Cadência Imperfeita no I	8-10	<i>Jerusalem</i>
3	Cadência Imperfeita no V	12-14	<i>super me</i>
4	Cadência Imperfeita no I	16-18	<i>super me</i>
5	Cadência Imperfeita no V	19-21	<i>super vos</i>
6	Cadência Imperfeita no V/V	22-24	<i>super vos</i>
7	Cadência Imperfeita no vi (de sol m: vi)	24-25	<i>et super</i>
8	Cadência Imperfeita no VI (de sol m: vi)	30-31	<i>super vos</i> <sup>97</sup>
9	Cadência Perfeita no i (de sol m: vi)	33-35	<i>filios vestros</i>

A peça apresenta 9 cadências sendo:

- 8 Cadências Autênticas Imperfeitas (88,9%)
- 1 Cadências Autênticas Perfeitas (11,1%)

As cadências Autênticas Imperfeitas são dos tipos:

- acorde final com 3<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 3, 5, 7 e 8; 44,4%)
- acorde final com 5<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 1, 2 e 6; 33,3%)
- acorde de Dominante invertido (Nos.: 1, 2, 5, 6 e 8; 55,5%)
- acorde de sétimo grau (Nos.: 3 e 4; 22,2%)

As cadências de Nos.: 1, 3, 5, 6, 7, 8 e 9 acontecem em níveis tonais secundários.

As cadências apresentam dois tipos básicos, quanto à seqüência harmônica:

- V            I (ou i)        (Nos.: 1, 2, 5, 6, 7, 8 e 9; 77,8%)
- vii<sup>7</sup>        I                    (Nos.: 3 e 4; 22,2%)

das quais o acorde V aparece nas formas: V, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub> e V<sup>5-7</sup><sub>4-3</sub>, sendo que a cadência perfeita de No.9 apresenta o acorde de Dominante ornamentado com retardo: V<sup>5-7</sup><sub>4-3</sub>.

A cadência de No. 8 apresenta pequeno trecho contrapontístico por imitação no soprano e contralto

## 10.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

### 10.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:

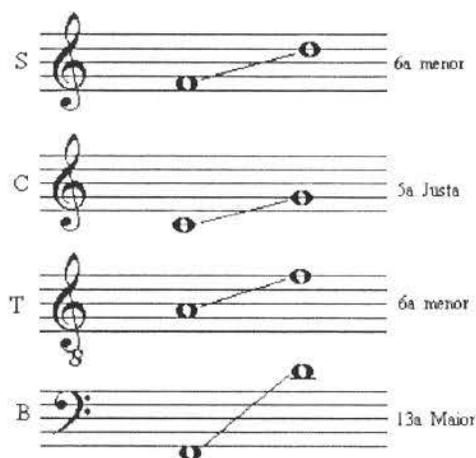


Figura 54: *Tessitura das Linhas Melódicas.*

### 10.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

Na tabela a seguir, tem-se as notas mais comuns em cada uma das vozes.

Notas	Soprano (%)	Contralto (%)	Tenor (%)	Baixo (%)
	Quarta Justa <sup>98</sup>	Quarta Justa <sup>99</sup>	Quinta Diminuta <sup>100</sup>	Décima Terceira Maior <sup>101</sup>
fá <sub>2e3</sub>	-	-	-	13,9
sib <sub>2e3</sub>	-	-	-	16,7
dó <sub>3e4</sub>	-	-	-	18,0
ré <sub>3e4</sub>	-	-	-	18,0
lá <sub>3</sub>	-	-	10,2	-
sib <sub>2</sub>	-	-	10,2	-
dó <sub>4</sub>	-	-	28,8	-
ré <sub>4</sub>	-	20,3	22,0	-
mib <sub>4</sub>	-	20,3	15,2	-
fá <sub>4</sub>	-	31,9	-	-
sol <sub>4</sub>	25,9	14,5	-	-
lá <sub>4</sub>	12,1	-	-	-
sib <sub>4</sub>	22,4	-	-	-
dó <sub>6</sub>	13,8	-	-	-
	74,2	87,0	86,4	66,6

Tabela 66: *Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.*

A linha do contralto tem o predomínio de notas do registro agudo: ré<sub>4</sub>, mib<sub>4</sub>, fá<sub>4</sub> e sol<sub>4</sub> (87,0%).

As porcentagens acima mostram que as linha melódicas de soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas dentro de intervalos pequenos, como: quarta Justa no soprano e no contralto e quinta diminuta no tenor, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

As notas mais comuns na linha do baixo formam um intervalo de décima terceira Maior, proporcionando maior amplitude na movimentação da linha melódica.

### 10.5.3. Análise dos Intervalos das Linhas Melódicas

Foi feito um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos das vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores na tabela 67 e os outros intervalos na tabela 68.

	Uníssono	2 <sup>a</sup> . m/M	Total
<b>Soprano</b>	22	30	52 (85,3%)
<b>Contralto</b>	27	34	61 (89,7%)
<b>Tenor</b>	15	37	52 (89,7%)
<b>Baixo</b>	15	40	55 (76,3%)

Tabela 67: Número de ocorrência e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.

<b>Soprano</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J - 4 <sup>a</sup> . dim <sup>102</sup> - 6 <sup>a</sup> . M <sup>103</sup>	9 (14,7%)
<b>Contralto</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J	7 (10,3%)
<b>Tenor</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J - 4 <sup>a</sup> . J	6 (10,3%)
<b>Baixo</b>	3 <sup>a</sup> . M - 4 <sup>a</sup> . J - 5 <sup>a</sup> . J - 8 <sup>a</sup> . J - 10 <sup>a</sup> . M <sup>104</sup> - 12 <sup>a</sup> . J <sup>105</sup>	17 (23,7%)

Tabela 68: Número de ocorrência dos outros intervalos nas linhas melódicas.

Pode-se observar da tabela 67 que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o uníssono e as segundas Maiores e menores com 85,3% das ocorrências no soprano, 89,7% no contralto, 89,7% no tenor e 76,3% no baixo.

Os outros intervalos como: terças, quartas, quintas, sextas, oitavas, décimas e décimas segundas são menos freqüentes, como mostra a tabela 68. A porcentagem destes intervalos é maior no baixo, resultando em uma linha melódica

com maior movimento, principalmente se for considerado a tessitura de décima terceira Maior nesta voz. Este fato não acontece nas outras vozes, o que proporciona linhas melódicas de pouca movimentação, sem grandes saltos.

#### 10.6. OBSERVAÇÕES NA CONDUÇÃO DAS VOZES

De acordo com os livros básicos de escrita de harmonia, foram detectadas algumas "irregularidades", como: acorde com dobramento de terça, acorde de sétima da Dominante sem terça e paralelismo de quinta.

#### 10.7. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais encontradas são dos tipos: passagem, bordadura e retardo e estão associadas às figuras de mínima, colcheia e semicolcheia.

#### 10.8. ASPECTOS RÍTMICOS

A peça, com a indicação de compasso binário simples, 2/2, possui um ritmo harmônico predominante correspondente a um acorde por compasso.

Pode-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:

The figure displays three staves of musical notation in 2/2 time, illustrating various rhythmic patterns. The first staff shows patterns for C.1 (a half note), C.2 (a quarter note), C.3 (two eighth notes), C.4 (a quarter note followed by a quarter rest), and C.10. baixo (a half note). The second staff shows patterns for C.10. tenor (a quarter note), C.11. contralto (a quarter note), C.11. soprano (a quarter note), C.11. baixo (a quarter note), and C.12. soprano (a quarter note). The third staff shows patterns for C.24. tenor (a quarter note), C.26 (a quarter note), C.27. soprano (a quarter note), C.33. contralto (a quarter note), and C.33. tenor (a quarter note).

Figura 55: *Combinações Rítmicas.*

A figura predominante é a mínima.

Seminima, colcheia e semicolcheia aparecem sempre como ornamento ou como repetição da nota anterior com a mesma harmonia.

Há pausa geral nos C.5 e 24, articulando as estrofes expressivamente.

O texto é freqüentemente articulado pelos motivos rítmicos anacrúsicos:

The figure shows three staves of musical notation illustrating anacrusis. The first staff shows anacrusis for C.10-11. soprano (a quarter note) and C.12-13. soprano (a quarter note). The second staff shows anacrusis for C.18-20. tenor (a quarter note). The third staff shows anacrusis for C.24-25. soprano (a quarter note) and C.24-25. tenor (a quarter note).

Figura 56: *Exemplos dos Motivos Anacrúsicos.*

### 10.9. TEXTURA

A textura da peça é homofônica com a ocorrência de pequeno trecho contrapontístico na imitação entre as vozes de soprano e contralto nos C.27-33.

### 10.10. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A peça possui escrita predominantemente silábica.

O texto inicial: *Filiae Jerusalem* (Filhas de Jerusalém) aparece duas vezes em progressão harmônica nos C.1-10.

A palavra *flere* (chorar) é expressa musicalmente em semicolcheias em movimento descendente nas linhas melódicas do contralto e do baixo (C. 12 e 16):

C.12 e 16

The image shows a musical score for two staves, labeled 'C.12 e 16'. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The alto staff (top) shows a descending eighth-note pattern: G4, F4, E4, D4, with the lyrics 'fle - re' underneath. The bass staff (bottom) shows a descending eighth-note pattern: G3, F3, E3, D3, also with the lyrics 'fle - re' underneath. Both patterns are marked with a slur and a plus sign above them, indicating a specific musical expression of the word 'flere'.

Figura 57: Exemplo Musical: "Filiae Jerusalem", C. 12 e C. 16.

ênfatisado em textura contrapontística na imitação entre as vozes de soprano e contralto nos C.27-33, superposta aos movimentos melismáticos descendentes em segundas Maiores e menores, associados ao texto *vestros*, nas vozes de tenor e baixo.

27                      28                      29                      30                      31

sed su - per vos,                      sed su - per vos

sed su - per vos,                      sed su - per vos                      et su - per

ve . . . . .

ve . . . . .

32                      33                      34                      35

et su - per fi - li - os                      ve - stros.

fi - li - os                      ve . . . . .                      stros.

. . . . .                      stros.

. . . . .                      stros.

Figura 58: Exemplo Musical: "Filiae Jerusalem"; C. 27-35.

**MOTETOS DE PASSOS II**

**ANÔNIMO**

**11. Bajulans**

**12. Popule Meus**

## 11. BAJULANS

A tabela a seguir possui dados gerais sobre a partitura utilizada na análise.

Título	Bajulans
Autor	Anônimo Brasileiro do Século XVIII
Partitura Utilizada	Restauração de Paulo Castagna (1991)
Localização da Partitura <sup>106</sup>	BC-SS19/Mariana/MG e BRMGMAmm-PUCRJ-02(0681-0693)
Partes	SCTB/Bx
Andamento	sem indicação
Compasso	2/2
Tonalidade	Sib Maior (C.1-14) e dó menor (C.15-28)
Número de Compassos	28

Foi realizada uma análise da peça, considerando-se os aspectos: texto, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica (gráfico das vozes condutoras e cadências), linhas melódicas, observações na condução das vozes, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura e relação texto-música.

A seguir, tem-se um quadro geral das características levantadas na análise:

1. Texto / Tradução/ Função Litúrgica	Original em latim e tradução em português
2. Estrutura Formal	Duas seções: C. 1-14: Sib M e C.15-28: dó m
3. Acordes	I, I <sup>6</sup> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub> , II, II <sup>6</sup> , IIb, V, V <sup>7</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , V <sub>2</sub> , V <sup>6</sup> <sub>4</sub> , VII <sup>6</sup> e VII <sup>7</sup>
4. Estrutura Harmônica	Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências
5. Linhas Melódicas	Tessitura e Intervalos
6. Observações na Condução das Vozes	Acorde com dobramento de terça, acorde de sétimo grau com sétima sem terça, movimento direto de quintas.
7. Notas Ornamentais	Passagem e apojatura
8. Aspectos Rítmicos	Compasso Binário Simples: 2/2; unidade e subdivisão em 2 e 4
9. Textura	Homofônica e pequeno trecho contrapontístico
10. Relação Texto-Música	Escrita silábica e pequeno trecho em escrita melismática

Tabela 69: Quadro geral das características da análise de "Bajulans".

<sup>106</sup> Manuscritos arquivados no Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, MG, sob o código BS-SS19 e microfiche sob o código BRMGMAmm-PUCRJ-02(0681-0693) na Pontifícia Universidade Católica do Rio

### 11.1. TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA

A seguir o texto original em latim e a tradução em português.<sup>107</sup>

*Bajulans sibi Crucem Jesus exivit*

Carregando a sua cruz, Jesus

*in eum qui dicitur Calvariae locum*<sup>108</sup>

foi para o lugar chamado Calvário

A descrição da função litúrgica de *Bajulans*, segundo o Irmão Paulo S. Panza, diz:

"Texto retirado da Paixão de Cristo (Evangelho de São João, capítulo 19, versículo 17). Corresponde a II Estação da Via Sacra. Narra como, depois de condenado, Jesus abraça a Cruz e colocando-a às costas dirige-se ao Calvário".<sup>109</sup>

### 11.2. ESTRUTURA FORMAL GERAL

A peça é dividida em duas seções: C.1-14: Sib M e C.15-28: sol m, articuladas por uma modulação cromática.<sup>110</sup>

<sup>107</sup> NEVES, José Maria. Op. cit. p.86.

<sup>108</sup> A palavra "locum" aparece na partitura substituída por "locus".

<sup>109</sup> Depoimento do Irmão Paulo S. Panza do Mosteiro de São Bento (Vinhedo/SP, julho/1998). Ainda, ver descrição geral sobre os Motetos de Passos à página 146.

### 11.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes: I, I<sup>6</sup>, i<sup>6</sup><sub>4</sub>, ii, ii<sup>6</sup>, bII, V, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, V<sub>2</sub>, V<sup>6</sup><sub>4</sub>, vii<sup>6</sup> e vii<sup>7</sup>.

O acorde V<sup>6</sup><sub>4</sub> é considerado como Dominante ornamentado com apojetura, podendo aparecer nas seguintes formas: V<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub> e V<sup>4-3</sup>.

O acorde i<sup>6</sup><sub>4</sub> aparece no C.17 como acorde ornamental de passagem.

O acorde bII, também conhecido como *napolitano*, aparece no C.17 com função ornamental da Dominante.

Há ocorrência de um acorde de sétima grau com sétima sem terça no C.13, cifrado na forma: <sup>-3</sup>vii<sup>7</sup>.

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>6</sup> <sub>4</sub>		X <sup>7</sup>	X <sup>6</sup> <sub>5</sub>	X <sup>4</sup> <sub>3</sub>	X <sub>2</sub>	Total	em %
I	15	1	1	-	-	-	-	-	17	37,8
ii	2 <sup>(111)</sup>	1	-	-	-	-	-	-	2	4,4
V	3	-	-	4	10	4	1	2	24	53,5
vii	-	1	-	-	1	-	-	-	2	4,4
<b>Total</b>	19	3	1	4	11	4	1	2	<b>45</b>	
<b>em %</b>	42,2	6,7	2,2	8,9	24,4	8,9	2,2	4,4		
	23		4		18					
<b>em %</b>	51,1		8,9		40,0					

Tabela 70: Relação das ocorrências dos acordes.

Observa-se da tabela 70 que as triades (I, I<sup>6</sup>, i<sup>6</sup><sub>4</sub>, ii, ii<sup>6</sup>, bII, V e vii<sup>6</sup>) são predominantes na peça, com 51,1% do total quando comparadas com os 40,0% da ocorrência dos acordes

com sétima ( $V^7$ ,  $V^6_5$ ,  $V^4_3$ ,  $V_2$  e  $vii^7$ ) e os 8,9% dos acordes de Dominante ornamentados com apojetura ( $V^6_4$ ).

Os acordes de  $V$  (53,5%) e  $i$  e  $I$  (37,8%) são os mais freqüentes com 91,3% do total.

#### 11.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

##### 11.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

1. (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13)

(Sib M) I  $V^7$  I I IV ( $V^6_5$ )  $V^7$  I ( $V^7$ ) IV  $^3vii^7$   $V^6_5$  I ( $vii^7$ )  $V$

5. (14) (15) (16) (17) (18) (18-22) (22-24) (25) (26) (27) (28)

$V^6_5$  i  $V^7_4$  i (bII)  $V$   $V$   $V$  i  $vii^7$  i  $V^7_4$  i

(Sib M: ii = i: dó m)

$V^6_4$  2 I

Figura 59: Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências.

Pode-se observar do gráfico acima que a peça apresenta duas seções: Sib M (C.1-14) e dó m (C.15-28). O Sib Maior não foi considerado como tonalidade principal, pois a peça termina

em dó menor (ii: Subdominante relativa). Não apresentam níveis tonais secundários.

As seções são articuladas por uma modulação cromática no C.15, com o cromatismo na linha do baixo, atingindo o acorde de Dominante da nova tonalidade.

Esta relação pode ser indicada da seguinte forma:

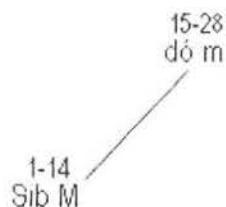


Figura 60. *Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais.*

Aparecem acordes de Dominante secundárias nos C.5 e 9; e ainda no C.12, no qual o sétimo grau com sétima menor tem a função de Dominante de Fá Maior (cadência No.4).

Os C.18-24 apresentam um trecho de *solo*: dueto de contralto e tenor (C.18-22) e soprano e tenor (C.22-24), sobre um pedal de sol no baixo instrumental.

#### 11.4.2. Cadências

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita a seguir:

No.	1ª. Seção (Sib M: I)	2ª. Seção (sol m: i)	Compassos	Texto
1	Cadência Perfeita no I		1-2	<i>Bajulans, bajulans</i>
2	Cadência Imperfeita no V		5-6	<i>Crucem Jesus</i>
3	Cadência Imperfeita no IV		9-10	<i>Crucem Jesus</i>
4	Cadência Imperfeita no V		11-13	<i>sibi Crucem Jesus</i>
5		Cadência Imperfeita no i	16-17	<i>sibi Crucem</i>
6		Cadência Imperfeita no V	17-18	<i>Crucem Jesus</i>
7		Cadência Perfeita no i	25-26	- <sup>112</sup>
8		Cadência Perfeita no i	26-28	<i>Calvariae locus</i>

Tabela 71: Listagem das cadências

A peça apresenta 8 cadências sendo:

- 5 Cadências Autênticas Imperfeitas (62,5)
- 3 Cadências Autênticas Perfeitas (37,5%)

As cadências Autênticas Imperfeitas são dos tipos:

- acorde final com 3ª. no soprano (Nos.: 2, 3 e 4; 37,5%)
- acorde de Dominante invertido (Nos.: 2, 3 e 5; 37,5%)
- acorde de sétimo grau (Nos.: 4 e 6; 25,0%)

As cadências de Nos.: 2, 3, 4 e 6 acontecem com acordes de Dominantes secundárias.

As cadências apresentam dois tipos básicos, quanto à seqüência harmônica:

- V I (Nos.: 1, 2, 3, 5, 7 e 8; 75,0%)
- vii<sup>7</sup> I (Nos.: 4 e 6; 25,0%)

das quais o acorde  $V$  aparece nas formas:  $V$ ,  $V^7$ ,  $V^6_5$ ,  $V_2$ ,  $V^7_{4-3}$  e  $V^6_4$ , sendo que a de No.3 contém a condução:  $V^{6-3}_{4-5}$  e não a usual:  $V^{6-5}_{4-3}$ .

### 11.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

#### 11.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:

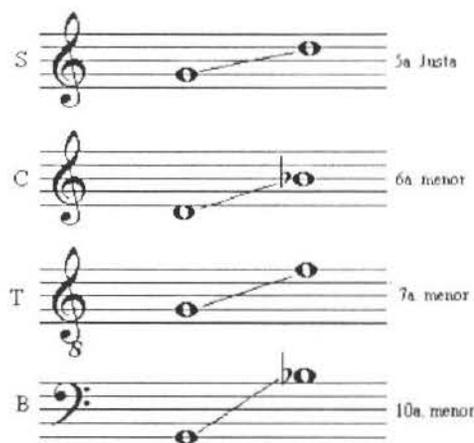


Figura 61: *Tessitura das Linhas Melódicas.*

#### 11.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

Na tabela a seguir, tem-se as notas mais comuns em cada uma das vozes.

Notas	Soprano (%)	Contralto (%)	Tenor (%)	Baixo (%)
	Quinta Justa <sup>113</sup>	Terça Maior <sup>114</sup>	Quarta Justa <sup>115</sup>	Décima menor <sup>116</sup>
sol <sub>2e3</sub>	-	-	-	10,7
sib <sub>2e3</sub>	-	-	-	14,3
dó <sub>3</sub>	-	-	-	16,1
mib <sub>3</sub>	-	-	-	10,7
fá <sub>3</sub>	-	-	-	23,2
sib <sub>2</sub>	-	-	-	-
si <sub>3</sub>	-	-	-	-
dó <sub>4</sub>	-	-	23,7	-
ré <sub>4</sub>	-	-	19,7	-
mib <sub>4</sub>	-	23,4	25,0	-
fá <sub>4</sub>	-	25,0	19,7	-
sol <sub>4</sub>	10,7	20,3	-	-
lá <sub>4</sub>	19,6	-	-	-
dó <sub>5</sub>	30,4	-	-	-
ré <sub>5</sub>	19,6	-	-	-
	<b>80,3</b>	<b>68,7</b>	<b>88,1</b>	<b>75,0</b>

Tabela 72: *Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.*

A linha do tenor apresenta alta ocorrência das notas do registro agudo: dó<sub>4</sub>, ré<sub>4</sub>, mib<sub>4</sub> e fá<sub>4</sub> (88,1%).

As porcentagens acima mostram que as linhas melódicas do soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas com intervalos pequenos, como: quinta Justa no soprano, terça Maior no contralto e quarta Justa no tenor, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

As notas mais comuns na linha do baixo formam um intervalo de décima menor, proporcionando maior amplitude na movimentação da linha melódica.

<sup>113</sup> Foi considerado o intervalo: sol<sub>4</sub> - ré<sub>5</sub>.

<sup>114</sup> Foi considerado o intervalo: mib<sub>4</sub> - sol<sub>4</sub>.

<sup>115</sup> Foi considerado o intervalo: dó<sub>4</sub> - fá<sub>4</sub>.

### 11.5.3. Análise dos Intervalos das Linhas Melódicas

Foi feito um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos das vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores na Tabela 73 e os outros intervalos na Tabela 74.

	Uníssono	2 <sup>a</sup> . m/M	Total
<b>Soprano</b>	22	25	47 (85,5%)
<b>Contralto</b>	24	27	51 (81,0%)
<b>Tenor</b>	29	25	54 (77,1%)
<b>Baixo</b>	15	22	37 (68,5%)

Tabela 73: Número de ocorrência e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.

<b>Soprano</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J - 5 <sup>a</sup> .J	8 (14,5%)
<b>Contralto</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J	12 (19,0%)
<b>Tenor</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J - 4 <sup>a</sup> .dim <sup>117</sup> - 6 <sup>a</sup> .m <sup>118</sup>	16 (22,9%)
<b>Baixo</b>	3 <sup>a</sup> .M - 4 <sup>a</sup> .J - 5 <sup>a</sup> .J - 6 <sup>a</sup> .m <sup>119</sup> - 8 <sup>a</sup> .J	17 (31,5%)

Tabela 74: Número de ocorrência dos outros intervalos nas linhas melódicas.

Pode-se observar da tabela 73 que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o uníssono e as segundas Maiores e menores com 85,5% das ocorrências no soprano, 81,0% no contralto, 77,1% no tenor e 68,5% no baixo.

Outros intervalos como: terças, quartas, quintas, sextas e oitavas são menos freqüentes, como mostra a tabela 74. A variedade destes intervalos é maior no baixo, resultando em uma linha melódica com maior movimento, principalmente se for

<sup>117</sup> Quarta diminuta ascendente no C. 18.

<sup>118</sup> Sexta menor ascendente nos C. 11-12.

<sup>119</sup>

considerado a tessitura de décima menor nesta voz. Este fato não acontece nas outras vozes

#### 11.6. OBSERVAÇÕES NA CONDUÇÃO DAS VOZES

De acordo com os livros básicos de escrita de harmonia, foram detectadas algumas "irregularidades", como: acorde com dobramento de terça, acorde de sétimo grau com sétima sem terça, movimento direto de quintas.

#### 11.7. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais encontradas são dos tipos: passagem e apoiatura e estão associadas às figuras da semínima e da colcheia.

#### 11.8. ASPECTOS RÍTMICOS

A peça, com a indicação de compasso binário simples, 2/2, possui um ritmo harmônico predominante correspondente a um e/ou dois acordes por compasso.

Pode-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:

The figure displays three systems of musical notation, each with five staves. The first system shows rhythmic patterns for C.1, C.3: tenor, C.3: soprano, C.5, and C.10. The second system shows patterns for C.18: contralto, C.18: soprano, C.19: contralto, C.22: soprano, and C.23: soprano. The third system shows patterns for C.26, C.27: soprano, C.27: contralto, C.27: tenor, C.27: baixo, and C.28. The notation includes various note values and rests, illustrating different rhythmic combinations.

Figura 62: Combinações Rítmicas.

O baixo instrumental traz um ritmo motor desenvolvido pela semínima.

A colcheia aparece sempre como ornamento ou como repetição da nota anterior com a mesma harmonia.

A semibreve encontra-se em cadências associada à palavra: *Jesus*.

Há pausa geral nos C.10, 25 e 26, separando partes das estrofes.

O texto é freqüentemente articulado por um motivo rítmico anacrúsico:

The figure displays three systems of musical notation, each with two staves. The first system shows rhythmic patterns for C.18-19: contralto and C.22-23: soprano. The second system shows patterns for C.26-27: soprano and C.26-27: baixo. The third system shows a pattern for C.26-27: tenor. Brackets are used to highlight specific rhythmic motifs, illustrating anacrúsic articulation.

Figura 63: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos.

### 11.9. TEXTURA

A textura da peça é homofônica.

Há uma alternância entre *tutti* e *solo* nos C.1-6 e trecho solo (C.18-25): dueto de contralto e tenor com pedal de sol no baixo instrumental.

### 11.10. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

O texto *Bajulans sibi Crucem Jesus* (Carregando a sua cruz) é repetido três vezes nos C.1-18 com ênfase na palavra *Jesus*, articulada por notas longas e *fermatas*.

O texto seguinte *exivit in eum qui dicitur Calvariae locus* (Jesus foi para o lugar chamado Calvário) se apresenta desenvolvido em duetos (contralto e tenor: C.18-22 e soprano e baixo: C.22-24) juntamente com um *ostinato* com a nota sol, o que dá sentido de movimento (caminhando para um lugar), finalizando com uma cadência conclusiva perfeita, em todas as vozes, sobre o texto *Calvariae locus*.

Ocorre um pequeno trecho de escrita melismática no C.12: *Jesus*; nos demais, há predominância de escrita silábica.

## 12. POPULE MEUS

A tabela a seguir possui dados gerais sobre a partitura utilizada na análise.

Título	Popule Meus
Autor	Anônimo Brasileiro do Século XVIII
Partitura Utilizada	Restauração de Paulo Castagna (1991)
Localização da Partitura <sup>120</sup>	BC-SS19/Mariana/MG e BRMGMAmm-PUCRJ-02(0681-0693)
Partes	SCTB/Bx
Andamento	sem indicação
Compasso	2 / 2
Tonalidade	lá menor
Número de Compassos	36

Foi realizada uma análise da peça, considerando-se os aspectos: texto, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica (gráfico das vozes condutoras e cadências), linhas melódicas, observações na condução das vozes, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura e relação texto-música.

A seguir, tem-se um quadro geral das características levantadas na análise:

1. Texto / Tradução/ Função Litúrgica	Original em latim e tradução em português
2. Estrutura Formal	Uma seção: C. 1- 36: lá m
3. Acordes	i, I, ii <sup>6</sup> , iii, III, IV, V, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sup>6</sup> <sub>4</sub> e VI
4. Estrutura Harmônica	Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências
5. Linhas Melódicas	Tessitura e Intervalos
6. Observações na Condução das Vozes	Acorde com dobramento de terça e paralelismo de quinta e oitava.
7. Notas Ornamentais	Passagem e apoiatura
8. Aspectos Rítmicos	Compasso Binário Simples: 2/2, unidade e subdivisão em 2
9. Textura	Homofônica; superposição de textos diferentes
10. Relação Texto-Música	Escrita silábica e pequeno trecho em escrita melismática

Tabela 75: Quadro geral das características da análise de "Popule Meus".

### 12.1. TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA

A seguir o texto original em latim e a tradução em português.<sup>121</sup>

<i>Popule meus, quid feci tibi?</i>	Povo meu, que te fiz eu?
<i>Aut in quo contristavi te?</i>	Ou em que te contristei?
<i>Responde mihi</i>	Responde-me.

A função litúrgica de *Popule Meus*, segundo Thomas Lynch Cullen, tem a seguinte descrição:

"O *Popule Meus* faz parte de uma obra maior - *Impropria* - cantada no fim da liturgia da sexta-feira. É uma antífona que vem sendo repetida depois de versículos que nos lembram dos favores que Jahweh demonstrou ao seu povo escolhido, na história do Exodus."<sup>122</sup>

E ainda, segundo depoimento do Irmão Paulo S. Panza:

"Texto litúrgico retirado das "Lamentações do Profeta Jeremias" e ordenado de forma poética. São lamentos que a Igreja coloca na boca de Cristo e que são cantados durante a cerimônia da *Adoração da Cruz* na Sexta-feira Santa à tarde".<sup>123</sup>

### 12.2. ESTRUTURA FORMAL GERAL

A peça não têm uma estrutura formal definida. É articulada por dez cadências.

### 12.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes: i, I, ii<sup>6</sup>, iii, III, IV, V, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>6</sup><sub>4</sub> e VI.

O acorde V<sup>6</sup><sub>4</sub>, considerado como Dominante ornamentado com apojetura, aparece na forma: V<sup>4-3</sup>.

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>6</sup> <sub>4</sub>	X <sup>6</sup> <sub>5</sub>	Total	em %
i e I	15	-	-	-	15	25,9
ii	-	2	-	-	2	3,4
iii e III	3	-	-	-	3	5,2
IV	1	-	-	-	1	1,7
V	8	-	1	26	35	60,3
VI	2	-	-	-	2	3,4
<b>Total</b>	<b>29</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>26</b>	<b>58</b>	
<b>em %</b>	<b>50,0</b>	<b>3,4</b>	<b>1,7</b>	<b>44,8</b>		
	31		1	26		
<b>em %</b>	<b>53,4</b>		<b>1,7</b>	<b>44,8</b>		

Tabela 76: *Relação das ocorrências dos acordes.*

Observa-se da tabela 76 que as tríades (i, I, ii<sup>6</sup>, iii, III, IV, V e VI) são predominantes na peça, com 53,4% do total quando comparadas com os 44,8% da ocorrência dos acordes com sétima (V<sup>6</sup><sub>5</sub>) e os 1,7% dos acordes de Dominante ornamentados com apojetura (V<sup>6</sup><sub>4</sub>).

Os acordes de V (60,3) e i e I (25,9%) são os mais freqüentes com 86,2% do total.

## 12.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

### 12.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

The figure shows a musical score for piano with conductor's voice parts and harmonic analysis. The score is divided into 10 numbered sections. The first six sections are boxed and labeled with conductor's voice parts (1-6) and measure numbers. The last four sections are also boxed and labeled with conductor's voice parts (7-10) and measure numbers. Harmonic analysis is provided below the score, including Roman numerals and figured bass notation.

Section 1: (1-3) (4) i V<sub>#</sub>

Section 2: (5) (6-7) (8) V<sub>#</sub> (V<sub>5</sub><sup>6</sup>) V<sub>#</sub>

Section 3: (9) (10-11) (12) i V<sub>5</sub><sup>6</sup> i

Section 4: (13-14) (15) (16-17) (18) I V<sub>5</sub><sup>6</sup> I III (Dó M: III)

Section 5: (19) (20) (21) ii<sup>6</sup> (V<sub>5</sub><sup>6</sup>) V<sub>4-3</sub> V<sub>III</sub>

Section 6: (22) (23) (24) VI V<sub>#</sub> V<sub>#</sub>

Section 7: (25-27) (28) i V<sub>#</sub>

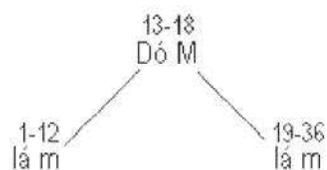
Section 8: (29) (30-31) (32) III (V<sub>5</sub><sup>6</sup>) III

Section 9: (33) (34-35) (36) i V<sub>5</sub><sup>6</sup> i

Figura 64: Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências.

Pode-se observar do gráfico acima que a peça está na tonalidade de lá menor, havendo somente um nível tonal secundário em Dó M (III: Tônica relativa; C.13-18).

Esta relação pode ser indicada da seguinte forma:



Aparecem acordes de Dominante secundárias nos C.6-7, 17 e 30-31.

As mudanças de tonalidades entre os níveis tonais ocorrem através de procedimentos diatônicos no C.13 (acorde pivô: Lá m: III = I: Dó M) e no C.19 (acorde pivô: Sol M: vi = i: mi m).

A peça apresenta algumas progressões harmônicas: C.5-8 e C.9-12: *quid feci tibi?*; C.29-32 e C.33-36: *quid feci tibi?*

#### 12.4.2. Cadências

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita a seguir:

No.	Lá m	Compassos	Texto
1	Cadência à Dominante	1-4	<i>popule meus</i>
2	Cadência Imperfeita no V	5-8	<i>quid feci tibi?</i>
3	Cadência Imperfeita no i	9-12	<i>quid feci tibi?</i>
4	Cadência Imperfeita no III	13-15	<i>Aut in quo</i>
5	Cadência Imperfeita no V/III	16-18	<i>contristavi te?</i>
6	Cadência Imperfeita no i	19-21	<i>contristavi te?</i>
7	Cadência à Dominante	21-24	<i>Responde mihi</i>
8	Cadência à Dominante	25-28	<i>popule meus</i>
9	Cadência Imperfeita no III	29-32	<i>quid feci tibi?</i>
10	Cadência Imperfeita no i	33-36	<i>quid feci tibi?</i>

Tabela 77: Listagem das cadências

A peça apresenta 10 cadências sendo:

- 7 Cadências Autênticas Imperfeitas (70,0%)
- 3 Cadências à Dominante (30,0%)

As cadências Autênticas Imperfeitas são dos tipos:

- acorde final com 5ª, no soprano (No.: 2; 10,0%)
- acorde de Dominante invertido (Nos.: 2, 3, 4, 5, 6, 9 e 10; 70,0%)

As cadências de Nos.: 4 e 5 acontecem em nível tonal secundário. As de Nos. : 2 e 9 com acordes de Dominantes secundárias.

As cadências autênticas imperfeitas apresentam uma seqüência harmônica básica:

$V^6_s$  I (ou i) (Nos.: 2, 3, 4, 5, 6, 9 e 10; 70,0%)

A cadência de No. 5 apresenta o acorde final ornamentado com um retardo.

## 12.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

### 12.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:

The image displays four musical staves, each representing a different voice part. Each staff shows a two-note interval with a slur and a fermata. The Soprano (S) staff is labeled '5a Justa'. The Contralto (C) staff is labeled '6a Maior'. The Tenor (T) staff is labeled '6a Maior'. The Baixo (B) staff is labeled '7a dissonata'.

### 12.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

Na tabela a seguir, tem-se as notas mais comuns em cada uma das vozes.

Notas	Soprano (%)	Contralto (%)	Tenor (%)	Baixo (%)
	Terça menor <sup>124</sup>	Quarta Justa <sup>126</sup>	Quarta Justa <sup>126</sup>	Quarta Justa <sup>127</sup>
mi <sub>3</sub>	-	-	-	14,6
fá <sub>3</sub>	-	-	-	10,4
sol# <sub>3</sub>	-	-	-	16,7
lá <sub>3</sub>	-	-	-	27,1
si <sub>3</sub>	-	-	14,0	-
dó <sub>4</sub>	-	-	32,0	-
ré <sub>4</sub>	-	10,0	20,0	-
mi <sub>4</sub>	-	58,0	16,0	-
sol <sub>4</sub>	-	16,0	-	-
sol# <sub>4</sub>	10,6	-	-	-
lá <sub>4</sub>	40,4	-	-	-
si <sub>4</sub>	31,9	-	-	-
	82,9	84,0	82,0	68,8

Tabela 78: *Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.*

As porcentagens acima mostram que as linhas melódicas de soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas com intervalos pequenos, como: terça menor no soprano e quarta Justa no contralto, no tenor e no baixo, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

### 12.5.3. Análise dos Intervalos das Linhas Melódicas

Foi feito um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos das vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores na tabela 79 e os outros intervalos na tabela 80.

	Uníssono	2 <sup>a</sup> . m/M	Total
<b>Soprano</b>	22	19	41 (87,2%)
<b>Contralto</b>	33	10	43 (87,7%)
<b>Tenor</b>	18	25	43 (87,7%)
<b>Baixo</b>	20	28	48 (85,7%)

Tabela 79: Número de ocorrência e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.

<b>Soprano</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .dim <sup>128</sup>	6 (12,8%)
<b>Contralto</b>	3 <sup>a</sup> .m/M	6 (12,3%)
<b>Tenor</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J	6 (12,3%)
<b>Baixo</b>	3 <sup>a</sup> .M - 4 <sup>a</sup> .J - 5 <sup>a</sup> .J - 6 <sup>a</sup> .m <sup>129</sup>	8 (14,5%)

Tabela 80. Número de ocorrência dos outros intervalos nas linhas melódicas.

Observar da tabela 79 que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o uníssono e as segundas Maiores e menores com 87,2% das ocorrências no soprano, 87,7% no contralto, 87,7% no tenor e 85,7% no baixo.

Os outros intervalos como: terças, quartas, quintas e sextas aparecem em menor freqüência, como mostra a tabela 80, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação, sem grandes saltos.

## 12.6. OBSERVAÇÕES NA CONDUÇÃO DAS VOZES

De acordo com os livros básicos de harmonia, foram detectadas algumas "irregularidades", como: acorde com dobramento de terça e paralelismo de quintas e oitavas.

## 12.7. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais encontradas são dos tipos: passagem e apoiatura e estão associadas às figuras da semínima e da colcheia.

## 12.8. ASPECTOS RÍTMICOS

A peça, com a indicação de compasso binário simples, 2/2, possui um ritmo harmônico predominante correspondente a um e/ou dois acordes por compasso.

Pode-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:

The figure displays eight rhythmic combinations, labeled C1 through C22, arranged in two rows. Each combination is shown on a single staff with a treble clef and a 2/2 time signature. The first row includes C1 (a single half note), C2 (two quarter notes), C3 (a quarter note with a grace note), and C6 (a quarter note with a grace note). The second row includes C16 (a quarter note with a grace note), C17 (a quarter note with a grace note), C21 (a quarter note with a grace note), and C22 (a quarter note with a grace note).

Figura 67: *Combinações Rítmicas*

As figuras predominantes são a semibreve e a mínima. As primeiras se encontram sempre nos acordes finais de cadências.

A semínima aparece sempre como ornamento ou como repetição da nota anterior com a mesma harmonia.

A colcheia ocorre somente na linha do tenor (C.20) na cadência de No.6.

O texto é freqüentemente articulado pelos seguintes motivos rítmicos anacrúsicos:

The figure shows five musical staves illustrating anacrusis motifs. The first two staves show a soprano part (C.13-14) and a contralto part (C.6-7) with anacrusis. The next two staves show a soprano part (C.21-22) and a tenor part (C.16-17) with anacrusis. The final staff shows a contralto part (C.21-22) with anacrusis.

Figura 68: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos.

Há pausa geral nos C.13 e 21, separando as estrofes.

Nos C.5, 29 e 33 o texto *quid feci tibi?* é articulado entre pausas de mínima, conforme exemplo a seguir:

The figure shows a musical score for the phrase "quid feci tibi?". The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes the lyrics. The lyrics are: "quid fe - ci ti - bi?". The score shows the articulation of the text between minims, with the text "quid" on the first staff, "fe - ci" on the second, "ti - bi?" on the third, and "quid" on the fourth. The score is numbered 5, 6, 7, and 8.

### 12.9. TEXTURA

A textura da peça é homofônica sem ocorrência de trechos contrapontísticos.

Nos compassos 29 a 36, o texto do contralto: *popule meus*, aparece sobreposto ao texto: *quid feci tibi?*, nas demais vozes.

### 12.10. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

O texto inicia com uma pergunta: *Popule meus, quid feci tibi?* (Povo meu, que te fiz eu?). A pergunta aparece expressa musicalmente através de uma cadência à Dominante nos C.1-4 e outra imperfeita no V nos C.5-8.

Uma nova pergunta ocorre na seqüência: *Aut in quo contristavi te?* (Ou em que te contristei?) também está associada a uma cadência imperfeita no V do III nos C.16-18. Após uma pausa geral todo o coro pede: *Responde mihi* (Responde-me) associado a uma cadência à Dominante.

Nos compassos seguintes, novamente a interrogação do início: *Popule meus, quid feci tibi?*. Dessa vez é finalizada em uma cadência perfeita na Tônica.

A partitura se desenvolve em escrita silábica.

### 13. ADORAÇÃO DA CRUZ I

A tabela a seguir possui dados gerais sobre a partitura utilizada na análise.

Título	Adoração da Cruz
Autor	Anônimo Brasileiro do Século XVIII
Partitura Utilizada	Restauração de Paulo Castagna (1993)
Localização da Partitura	MA SS-18/Mariana/MG e BRMGMAmm-PUCRJ-04(0739-0744) <sup>130</sup>
Partes	Coro I e Coro II: SCTB
Andamento	Moderato
Compasso	2 / 2
Tonalidade	sol menor
Número de Compassos	81

Foi realizada uma análise da peça, considerando-se os aspectos: texto, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica (gráfico das vozes condutoras e cadências), linhas melódicas, observações na condução das vozes, notas ornamentais, aspectos rítmicos, textura e relação texto-música.

A seguir, tem-se um quadro geral das características levantadas na análise:

1. Texto / Tradução/ Função Litúrgica	Original em latim e tradução em português
2. Estrutura Formal	Uma seção: C. 1-81: sol m
3. Acordes	I, I, I <sup>6</sup> , I <sup>6</sup> , II <sup>6</sup> , III, iv, IV, V, V <sup>7</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , V <sub>2</sub> e V <sup>6</sup> <sub>4</sub>
4. Estrutura Harmônica	Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências
5. Linhas Melódicas	Tessitura e Intervalos
6. Observações na Condução das Vozes	Movimento direto e paralelismo de quintas
7. Notas Ornamentais	Passagem, bordadura, apojatura, retardo e escapada
8. Aspectos Rítmicos	Compasso Binário Simples: 2/2; unidade e subdivisão em 2 e 4
9. Textura	Homofônica e pequenos trechos contrapontísticos
10. Relação Texto-Música	Escrita silábica e pequenos trechos em escrita melismática

Tabela 81: Quadro geral das características da análise de "Adoração da Cruz I".

### 13.1. TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA

A seguir o texto original em latim e a tradução em português.<sup>131</sup>

<i>Venite, adoremus.</i>	Vinde, adoremos
<i>Popule meus, quid feci tibi?</i>	Povo meu, que te fiz eu?
<i>Aut in quo contristavi te?</i>	Ou em que te contristei?
<i>Responde mihi</i>	Responde-me.

*Quia eduxi te de terra Aegypti:* Porque tirei-te da terra do Egito,  
*parasti Crucem Salvatori tuo.* preparaste uma cruz para teu  
 Salvador.

A função litúrgica da *Adoração da Cruz*, segundo Thomas Lynch Cullen, tem a seguinte descrição:

"A missa da quinta-feira, a comemoração do dia da última ceia, (...), a igreja não celebra, propriamente, uma missa, mas um rito de comunhão. A liturgia do dia divide-se em quatro partes. A primeira parte é a das leituras: duas leituras breves e o canto solene da Paixão segundo São João por três celebrantes e o coro. A segunda parte é uma série de preces pela Papa, Bispos, Catecúmenos, Judeus, Pagãos, etc. A terceira parte da liturgia chama-se *Adoração da Cruz*. O celebrante trazia uma cruz coberta por um pano de cor roxa. Subindo os degraus do altar descobria a cruz em três etapas, cantando num tom cada vez mais alto: *Ecce lignum Crucis, in quo salus mundi perpendit* (Eis o lenho da cruz, do qual pendeu a salvação do mundo). Os celebrantes, ajoelhados, reverenciavam e beijavam a cruz, que em seguida era levada à entrada do santuário. Todos os fiéis presentes reverenciavam a cruz da mesma maneira."<sup>132</sup>

### 13.2. ESTRUTURA FORMAL GERAL

A peça não têm uma estrutura formal definida. É articulada por vinte e quatro cadências.

### 13.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes: i, I, i<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup>, III, iv, IV, V, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, V<sub>2</sub> e V<sup>6</sup><sub>4</sub>.

O acorde V<sup>6</sup><sub>4</sub>, considerado como Dominante ornamentado com apojetura, aparece na forma: V<sup>4-3</sup>.

Há três ocorrências do acorde de sétima de Dominante sem terça nos C.60, 78 e 80, cifrado na forma: <sup>-3</sup>V<sup>7</sup>.

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>6</sup> <sub>4</sub>	X <sup>7</sup>	X <sup>6</sup> <sub>5</sub>	X <sup>4</sup> <sub>3</sub>	X <sub>2</sub>	Total	em %
i e I	67	3	-	-	-	-	-	70	42,4
ii	-	1	-	-	-	-	-	1	0,6
III	3	-	-	-	-	-	-	3	1,8
iv e IV	6	-	-	-	-	-	-	6	3,6
V	28	-	1	36	15	3	2	85	51,5
<b>Total</b>	104	4	1	36	15	3	2	<b>165</b>	
<b>em %</b>	63,0	2,4	0,6	21,8	9,1	1,8	1,2		
	108		1	56					
<b>em %</b>	65,4		0,6	33,9					

Tabela 82: *Relação das ocorrências dos acordes.*

Observa-se da tabela 94 que as tríades (i, I, i<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup>, III, iv, IV e V) são predominantes na peça, com 65,4% do total quando comparadas com os 33,9% da ocorrência dos acordes com sétima (V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub> e V<sub>2</sub>) e os 0,6% dos acordes

Os acordes de V (51,5%) e i e I (42,4%) são os mais frequentes com 93,9% do total.

### 13.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

#### 13.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

1. 2. 3. 4. 5.

(solm) (V<sup>7</sup>) IV (V<sup>7</sup>) III III V<sup>5</sup> 7 V<sup>4</sup> 3# i i IV i i V<sup>6</sup> V<sup>5</sup> i

6. 7. 8. 9. 10.

(solm) V<sup>6</sup> V<sup>5</sup> i (dó m: 1) V<sup>7</sup> i V<sup>6</sup> V<sup>5</sup> i V<sup>6</sup> V<sup>5</sup> i V<sub>2</sub> i<sup>6</sup> V<sup>7</sup> 6# V<sup>4</sup> 3 i i

11. 12. 13. 14.

(Sb M: I) I (V<sup>6</sup>) IV I I V<sup>6</sup> V<sup>5</sup> I I V<sup>6</sup> V<sup>5</sup> I

15. 16. 17.

(Mib M: I)  $V^7$  I  $V^6_5$  I  $V^6_5$  I

(Sib M: I) IV IV  $V_2$   $I^6$   $V^7_4$   $I^6$  I I V ? I V ? I

(solm) IV/III IV/III III

18. 19. 20.

(Sib M: I) iv V ? I I V ? I V ? I

(solm) III  $V^6_5$  i

21. 22. 23.

(solm)  $(V^6_5)$   $V^6_5$   $V^6_5$   $I^6$  iv  $V^6_5$  i IV iv

24.

(solm)  $V^6_5$  ? i  $V^6_5$  ?  $V^6_5$  ? i

Pode-se observar do gráfico acima que a peça está na tonalidade de sol menor, havendo níveis tonais secundários em: Sib M (III: Tônica relativa; C.34-43 e C.50-63), dó m (iv: subdominante; C.20-25 e C.69-75), Mib M (IV: Subdominante de Sib M; C.44-49). Há uma relação diatônica entre estas tonalidades: Tônica→Tônica relativa (i→III) e Tônica→Subdominante (i→iv ou I→IV).

Estas relações podem ser indicadas da seguinte forma:

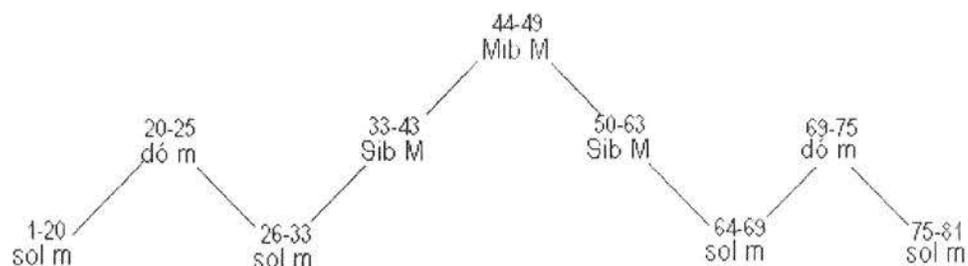


Figura 71: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais.

Aparecem acordes de Dominante secundárias nos C.1-2, 4-5, 11, 35 e 66.

As mudanças de tonalidades entre os níveis tonais ocorrem através de procedimentos diatônicos e cromáticos.

C. 19	Cromático	Homônimo: cromatismo na linha do tenor
C. 25	Diatônico	dó m: i = iv: sol m
C. 34	Diatônico	sol m: III = I: Sib M
C. 43	Diatônico	Sib M: I = V: Mib M
C. 49	Diatônico	Mib M: I = IV: Sib M
C. 63	Diatônico	Sib M: I = III: sol m
C. 70	Diatônico	sol m: iv = i: dó m
C. 76	Diatônico	dó m: i = iv: sol m

Os procedimentos diatônicos dos C.25, 34, 43, 49, 63, 70 e 76 através dos acordes pivôs indicados na tabela 83.

O procedimento cromático do C.19 acontece através de um movimento cromático na linha do tenor, atingindo um acorde secundário de Dominante.

Ocorre uma progressão harmônica entre os C.1-3 e 4-6:  
*Venite.*

#### 13.4.2. Cadências

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita a seguir:

No.	sol m	Compassos	Texto <sup>133</sup>
1	Cadência Imperfeita no iv	1-3	<i>Venite</i>
2	Cadência Imperfeita no III	4-6	<i>Venite</i>
3	Cadência Perfeita no i	7-9	<i>adoremus</i>
4	Cadência Plagal no i	12-13	<i>meus</i>
5	Cadência Imperfeita no i	16-17	<i>quid feci tibi?</i>
6	Cadência Imperfeita no i	18-19	<i>quid feci tibi?</i>
7	Cadência Imperfeita no iv	20-21	<i>Aut in quo</i>
8	Cadência Imperfeita no iv	22-23	<i>contristavite?</i>
9	Cadência Imperfeita no iv	23-25	<i>contristavite?</i>
10	Cadência Imperfeita no i	26-28	<i>Responde mihi</i>
11	Cadência Imperfeita no i	31-33	<i>Responde mihi</i>
12	Cadência Plagal no III	36-38	<i>meus</i>
13	Cadência Imperfeita no III	40-41	<i>quid feci tibi?</i>
14	Cadência Imperfeita no III	42-43	<i>quid feci tibi?</i>
15	Cadência Imperfeita no IV/III	45-47	<i>contristavite?</i>
16	Cadência Imperfeita no IV/III	47-49	<i>contristavite?</i>
17	Cadência Imperfeita no III	50-52	<i>Responde mihi</i>
18	Cadência Perfeita no III	55-57	<i>Responde mihi</i>
19	Cadência Imperfeita no III	62-63	<i>Aegypti: parasti</i>
20	Cadência Imperfeita no i	64-65	<i>Crucem</i>
21	Cadência Imperfeita no V	66-67	<i>Crucem</i>
22	Cadência Imperfeita no i	68-69	<i>tuo</i>
23	Cadência Perfeita no iv	72-75	<i>Salvatori tuo</i>
24	Cadência Perfeita no i	78-81	<i>Salvatori tuo</i>

Tabela 84: Listagem das cadências

A peça apresenta 24 cadências sendo:

- 18 cadências Autênticas Imperfeitas (75,0%)
- 4 cadências Autênticas Perfeitas (16,7%)
- 2 cadências Plagais (8,3%)

As cadências Autênticas Imperfeitas são dos tipos:

- acorde final com 3<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 10, 11, 15 e 16; 16,7%)
- acorde final com 5<sup>a</sup>. no soprano (Nos.: 7, 8, 9, 13, 14, 19, 20 e 22; 33,3%)
- acorde de Dominante invertido (Nos.: 1, 2, 5, 6, 10, 13, 14, 17, 20 e 21; 41,7%)

As cadências de Nos.: 1, 2, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 23 acontecem em níveis tonais secundários.

As cadências autênticas possuem as seguintes seqüências harmônicas em comum:

- I (ou i) V I (ou i)  
(Nos.: 5, 10, 12, 13, 14, 17, 23, 24; 33,3%)
- IV V I  
(Nos.: 11, 18, 22; 12,5%)
- V I (ou i)  
(Nos.: 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 15, 16, 19, 20, 21; 50,0%)

das quais os acordes V aparecem nas formas: V, V<sup>7</sup>,

Acordes de Dominante ornamentados com apojatura e retardo aparecem nas cadências de No.: 5, 10 e 17; 12,5%.

### 13.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

#### 13.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:

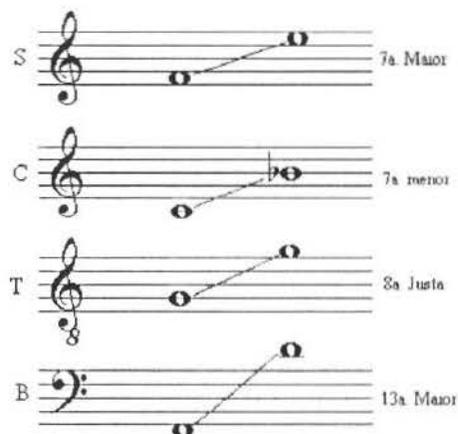


Figura 72: Tessitura das Linhas Melódicas.

#### 13.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

Na tabela a seguir, tem-se as notas mais comuns em cada uma das vozes.

Notas	Soprano (%)	Contralto (%)	Tenor (%)	Baixo (%)
	Quinta Justa <sup>134</sup>	Quarta Justa <sup>135</sup>	Quinta Justa <sup>136</sup>	Décima Segunda Justa <sup>137</sup>
sol <sub>2e3</sub>	-	-	-	23,6
sib <sub>2e3</sub>	-	-	-	21,1
dó <sub>3e4</sub>	-	-	-	12,4
ré <sub>3e4</sub>	-	-	-	13,7
sib <sub>3</sub>	-	-	15,9	-
dó <sub>4</sub>	-	-	20,6	-
ré <sub>4</sub>	-	23,9	25,7	-
mib <sub>4</sub>	-	-	14,5	-
mi <sub>4</sub>	-	12,6	-	-
fá <sub>4</sub>	-	25,8	10,3	-
sol <sub>4</sub>	18,8	21,4	-	-
lá <sub>4</sub>	14,7	-	-	-
sib <sub>4</sub>	21,8	-	-	-
dó <sub>5</sub>	11,2	-	-	-
ré <sub>5</sub>	15,9	-	-	-
	82,4	83,7	87,0	70,8

Tabela 85: *Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.*

As porcentagens acima mostram que as linhas melódicas de soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas predominantemente sobre poucas notas: quinta Justa no soprano e no tenor e quarta Justa no contralto, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

As notas mais comuns na linha do baixo formam um intervalo de décima segunda Justa, proporcionando maior amplitude na movimentação da linha melódica.

### 13.5.3. Intervalos das Linhas Melódicas

Foi realizado um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos nas vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores na tabela 86 e os outros intervalos na tabela 87.

	Unísson	2 <sup>a</sup> . m/M <sup>138</sup>	Total
<b>Soprano</b>	61	76	137 (83,5%)
<b>Contralto</b>	57	83	140 (89,2%)
<b>Tenor</b>	36	135	171 (83,0%)
<b>Baixo</b>	31	42	73 (49,3%)

Tabela 86: *Números de ocorrências e porcentagens dos intervalos de unísson e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.*

<b>Soprano</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J - 4 <sup>a</sup> . dim <sup>139</sup> - 5 <sup>a</sup> . dim <sup>140</sup> - 6 <sup>a</sup> . M <sup>141</sup>	27 (16,5%)
<b>Contralto</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J - 5 <sup>a</sup> . J	17 (10,8%)
<b>Tenor</b>	3 <sup>a</sup> . m/M - 4 <sup>a</sup> . J - 5 <sup>a</sup> . dim <sup>142</sup>	35 (17,0%)
<b>Baixo</b>	3 <sup>a</sup> . M - 4 <sup>a</sup> . J - 5 <sup>a</sup> . J - 5 <sup>a</sup> . dim <sup>143</sup> - 6 <sup>a</sup> . M <sup>144</sup> - 8 <sup>a</sup> . J - 10 <sup>a</sup> . m <sup>145</sup> - 11 <sup>a</sup> . J <sup>146</sup>	75 (50,7%)

Tabela 87: *Números de ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas.*

Observa-se da tabela 86 que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o unísson e as segundas Maiores e menores com 83,5% das ocorrências no soprano, 89,2% no contralto e 83,0% no tenor. Os outros intervalos como: terças, quartas, quintas e sextas aparecem em menor freqüência nestas linhas, como mostra a tabela 87.

A porcentagem dos intervalos de unísson e segundas Maiores e menores na linha do baixo é significativamente menor que nas demais vozes (49,3%), uma vez que intervalos como: terça Maiores e menores (11,5%), quarta justa (12,2%), quinta Justar (9,5%) e oitava justa (12,8%) têm porcentagens altas de ocorrências totalizando juntos 46,0%. Essa variedade de intervalos resulta em uma linha melódica com maior

<sup>138</sup> Semitom cromático nos C 11 e 19; tenor.

<sup>139</sup> Quarta diminuta ascendente nos C.30, 31, 73 e 79.

<sup>140</sup> Quinta diminuta descendente nos C.75-76.

<sup>141</sup> Sexta Maior ascendente nos C. 43-44

movimento, principalmente se for considerada a tessitura de décima terceira Maior nesta voz.

### 13.6. OBSERVAÇÕES NA CONDUÇÃO DAS VOZES

De acordo com os livros básicos de escrita de harmonia, foram detectadas algumas "irregularidades", como: movimento direto (paralelismo) de quintas.

### 13.7. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais encontradas são dos tipos: passagem, bordadura, apoiatura, retardo e escapada.

Retardo e apoiatura aparecem no acorde de Dominante nas cadências de Nos.: 5, 10 e 17 e a escapada em tercinas.

### 13.8. ASPECTOS RÍTMICOS

A peça, com a indicação de compasso binário simples, 2/2, possui um ritmo harmônico predominante correspondente a um acorde por compasso.

Podem-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:

The figure displays six staves of musical notation, each representing a different rhythmic combination for various vocal parts. The staves are labeled as follows:

- Staff 1: C 1 contralto, C.1. soprano, C 2 baixo, C 7 soprano, C 11
- Staff 2: C 12 baixo, C.15. soprano, C 16 soprano, C 16 contralto, C 17 contralto
- Staff 3: C 19 soprano, C 19 contralto, C 21 soprano, C 22 contralto, C 30 soprano (with a triplet '3' over the last two notes)
- Staff 4: C 41 contralto, C 31 soprano (with a triplet '3' over the first three notes), C 42 soprano, C 44 baixo instrumental, C 43 contralto
- Staff 5: C 53 tenor, C 58 contralto, C 59 contralto, C 59 baixo, C 60 contralto
- Staff 6: C.63: soprano, C 66 contralto, C 81 baixo, C 73 soprano

Figura 73: *Combinações Rítmicas.*

A colcheia, a semicolcheia e a fusa aparecem sempre como ornamento ou como repetição da nota anterior (mesma harmonia).

Quiálteras, na forma de tercinas, ocorrem nos C.54, 55 e 61 e sincopas nos C.64-67.

Há pausa geral nos C.15, 19, 33, 39 e 57, separando as estrofes interrogativas do texto.

O texto é articulado pelos motivos rítmicos anacrúsicos:

The image displays ten musical staves, each representing a different anacrusis motif. The motifs are arranged in five rows, with two staves per row. Each staff shows a sequence of notes with a bracket underneath indicating the anacrusis. The motifs are labeled as follows:

- Row 1: C 6-7: contralto (left), C 15-16: soprano (right)
- Row 2: C 19-20: contralto (left), C 25-26: tenor (right)
- Row 3: C 29-30: soprano (left), C 31-32: soprano (right)
- Row 4: C 31-32: contralto (left), C 43-44: contralto (right)
- Row 5: C 60-61: contralto (left), C 58-59: contralto (middle), C 67-68: soprano (right)

Figura 74: Exemplos dos Motivos Anacrúsicos

### 13.9. TEXTURA

A textura da peça é homofônica com a ocorrência de pequenos trechos de contraponto livre nos C.15-21: *Popule meus quid feci tibi? Aut in quo*; C.28-33: *popule meus, responde*; C. 39-45: *popule meus, quid feci tibi? Aut in quo*; C.52-57: *popule meus, responde*; C.63-77: *parasti Salvatori Crucem, Salvatori tuo*.

Sendo a peça formada por dois coros, estes aparecem de forma separada (Coro I e Coro II) e ao mesmo tempo (*Tutti*<sup>147</sup>).

### 13.10. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A peça de escrita predominantemente silábica, inicia em tom de anunciação: *Venite* (Vinde) com uma progressão harmônica nos C.1-6, ora no coro I, ora no coro II, para depois os dois coros cantarem juntos: *adoremus* (adoremus).

A primeira pergunta: *Popule meus, quid feci tibi?* (Povo meu, que te fiz eu?) aparece duas vezes nos C.15-19 dividida entre soprano e tenor (*Popule meus*) e contralto e baixo (*quid feci tibi?*). O mesmo acontece nos C.19-25 em relação à segunda pergunta: *Aut in quo contristavi te?* (Ou em que te contristei?).

O coro II pede: *Responde mihi* (Responde-me) e depois é a vez do coro I fazer o mesmo de forma enfática: repetição em contraponto livre (C.25-33).

Nos compassos seguintes (C.34-57) ocorre uma repetição dos C.10-33.

O restante da peça se desenvolve em textura contrapontística com uso de uma incrementação rítmica nas palavras *terra* e *Aegypti* (terra e Egito; C.60-63); sincopas em imitação entre as vozes extremas (soprano e baixo) e as intermediárias (contralto e tenor), estão associadas à palavra *Salvatori* (Salvador - C.65-67), assim como desta mesma palavra escrita no ritmo: (♩♩.) nos C.72, 73, 78 e 79.

## 14. ADORAÇÃO DA CRUZ II (Venite Adoremus / Popule meus)

A tabela a seguir possui dados gerais sobre a partitura utilizada na análise.

Título	ADORAÇÃO DA CRUZ (Venite Adoremus / Popule Meus)
Autor	Anônimo Brasileiro do Século XVIII
Partitura Utilizada	Revisão de Paulo Castagna (1995) <sup>148</sup>
Localização da Partitura	MS-SS 18/Mariana/MG e BRMGMAmm-PUCRJ-04(0734-0738) <sup>149</sup>
Partes	SCTB
Andamento	sem indicação
Compasso	2 / 2
Tonalidade	sol menor
Número de Compassos	125

Foi realizada uma análise da peça, considerando-se os aspectos: texto, estrutura formal, acordes, estrutura harmônica (gráfico das vozes condutoras e cadências), linhas melódicas, observações na condução das vozes, notas ornamentais, aspectos ritmicos, textura e relação texto-música.

A seguir, tem-se um quadro geral das características levantadas na análise:

1. Texto / Tradução/ Função Litúrgica	Original em latim e tradução em português
2. Estrutura Formal	Uma seção: C 1-125: sol m
3. Acordes	i, I, i <sup>6</sup> , I <sup>6</sup> , ii <sup>6</sup> <sub>4</sub> , III, iv, IV, iv <sup>6</sup> , iv <sup>7</sup> , IV <sup>7</sup> , iv <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V, V <sup>6</sup> , V <sup>7</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , V <sub>2</sub> , V <sup>6</sup> <sub>4</sub> , VI, vii, vii <sup>6</sup> <sub>4</sub> , vii <sup>7</sup> e vii <sup>6</sup> <sub>5</sub>
4. Estrutura Harmônica	Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências
5. Linhas Melódicas	Tessitura e Intervalos
6. Observações na Condução das Vozes	Movimento direto de quintas e paralelismo de quintas e oitavas
7. Notas Ornamentais	Passagem, bordadura, apojatura e retardo
8. Aspectos Rítmicos	Compasso Binário Simples: C; unidade e subdivisão em 2, 4 e 8
9. Textura	Homofônica e pequenos trechos contrapontísticos
10. Relação Texto-Música	Escrita silábica e pequenos trechos em escrita melismática

Tabela 88. Quadro geral das características da análise de "Adoração da Cruz II".

#### 14.1. TEXTO - TRADUÇÃO - FUNÇÃO LITÚRGICA

A seguir o texto em latim e a tradução em português.<sup>150</sup>

<i>Venite, adoremus.</i>	Vinde, adoremos
<i>Popule meus, quid feci tibi?</i>	Povo meu, que te fiz eu?
<i>Aut in quo contristavi te?</i>	Ou em que te contristei?
<i>Responde mihi</i>	Responde-me.
<i>Quia eduxi te de terra Aegypti:</i>	Porque tirei-te da terra do Egito,
<i>parasti Crucem Salvatori tuo.</i>	preparaste uma cruz para teu Salvador.
<i>Hagios o Theos. Sanctus Deus.</i>	Deus Santo, Deus Santo.
<i>Hagios ischyros. Sanctus fortis</i>	Santo Poderoso. Santo Poderoso.
<i>Hagios Athanatos, eleison hymas.</i>	Santo Imortal, tende piedade de nós.
<i>Sanctus immortalis, miserere nobis</i>	Santo Imortal, tende piedade de nós.

A função litúrgica da *Adoração da Cruz*, segundo Thomas Lynch Cullen, tem a seguinte descrição:

“A missa da quinta-feira, a comemoração do dia da última ceia, era de maior solenidade, (...), a igreja não celebra, propriamente, uma missa, mas um rito de comunhão. A liturgia do dia divide-se em quatro partes. A primeira parte é a das leituras: duas leituras breves e o canto solene da Paixão segundo São João por três celebrantes e o coro. A segunda parte é uma série de preces pelo Papa, Bispos, Catécúmenos, Judeus, Pagãos, etc. A terceira parte da

coberta por um pano de cor roxa. Subindo os degraus do altar descobria a cruz em três etapas, cantando num tom cada vez mais alto: *Ecce lignum Crucis, in quo salus mundi pendit* (Eis o lenho da cruz, do qual pendeu a salvação do mundo). Os celebrantes, ajoelhados, reverenciavam e beijavam a cruz, que em seguida era levada à entrada do santuário. Todos os fiéis presentes reverenciavam a cruz da mesma maneira."<sup>151</sup>

## 14.2. ESTRUTURA FORMAL GERAL

A peça não têm uma estrutura formal definida. É articulada por vinte e três cadências.

## 14.3. ACORDES

Foram encontrados os seguintes acordes: i, I, i<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup><sub>4</sub>, III, iv, IV, iv<sup>6</sup>, iv<sup>7</sup>, IV<sup>7</sup>, iv<sup>6</sup><sub>5</sub>, V, V<sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, V<sub>2</sub>, V<sup>6</sup><sub>4</sub>, VI, vii, vii<sup>6</sup><sub>4</sub>, vii<sup>7</sup> e vii<sup>6</sup><sub>5</sub>.

Há uma ocorrência do acorde de primeiro grau (Tônica) sem terça no C.117.

O acorde V<sup>6</sup><sub>4</sub>, considerado como Dominante ornamentado, aparece nas seguintes formas: V<sup>6-5</sup><sub>4.3</sub> e V<sup>4-3</sup>; exceção no C. 71-72, no qual a condução das vozes está invertida: V<sup>6-3</sup><sub>4.5</sub>.

Há uma ocorrência do acorde de Dominante sem terça no C.117 e do acorde de sétima de Dominante sem terça nos C.55 e 62, cifrados, respectivamente nas formas: <sup>-3</sup>V e <sup>-3</sup>V<sup>7</sup>.

A tabela a seguir mostra os números das ocorrências dos acordes:

	X	X <sup>6</sup>	X <sup>6</sup> <sub>4</sub>		X <sup>7</sup>	X <sup>6</sup> <sub>6</sub>	X <sup>4</sup> <sub>3</sub>	X <sub>2</sub>	Total	em %
i e I	30	3	-	-	-	-	-	-	33	25,4
ii	-	-	1	-	-	-	-	-	1	0,8
III	3	-	-	-	-	-	-	-	3	2,3
iv e IV	16	2	-	-	4	1	-	-	23	17,7
V	17	2	-	5	13	24	3	2	66	50,8
VI	1	-	-	-	-	-	-	-	1	0,8
vii	-	-	1	-	1	1	-	-	3	2,3
<b>Total</b>	<b>67</b>	<b>7</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>18</b>	<b>26</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>130</b>	
<b>em %</b>	<b>51,5</b>	<b>5,4</b>	<b>1,5</b>	<b>3,8</b>	<b>13,8</b>	<b>20,0</b>	<b>2,3</b>	<b>1,5</b>		
	76		5		49					
<b>em %</b>	<b>58,5</b>		<b>3,8</b>		<b>37,7</b>					

Tabela 89. *Relação das ocorrências dos acordes.*

Observa-se da tabela 89 que as triades (i, I, i<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup><sub>4</sub>, III, iv, IV, iv<sup>6</sup>, V, V<sup>6</sup>, VI, vii e vii<sup>6</sup><sub>4</sub>) são predominantes na peça, com 58,5% do total quando comparadas com os 37,7% da ocorrência dos acordes com sétima (iv<sup>7</sup>, IV<sup>7</sup>, iv<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, V<sub>2</sub>, vii<sup>6</sup><sub>4</sub>, vii<sup>7</sup> e vii<sup>6</sup><sub>5</sub>) e os 3,8% dos acordes de Dominante ornamentados com apojetura (V<sup>6</sup><sub>4</sub>).

Os acordes de V (50,8%) e i [ou I] (25,4%) são os mais freqüentes com 76,2% do total. Os acordes de IV ou iv apresentam uma ocorrência significativa de 17,7%.

## 14.4. ESTRUTURA HARMÔNICA (Gráfico das Vozes Condutoras e Cadências)

### 14.4.1. Gráfico das Vozes Condutoras

The image displays a musical score for piano, divided into 12 numbered measures. Each measure is enclosed in a box, and the score includes both a piano accompaniment and a conductor's voice part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the conductor's part is written in a single treble clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The conductor's part consists of a series of notes and rests, often with a fermata, indicating the timing of the piano's harmonic changes. Below each measure box, there are harmonic notations and Roman numerals. The piano part includes measure numbers in parentheses, such as (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (12), (13), (14), (15), (16), (17), (18), (19), (20), (21-23), (24), (25), (26), (27), (28), (29), (30), (31), (32), (33), (34), (35), (36), (40-42), (43), (44), (45), (46-47), and (48-49).

Harmonic notations and Roman numerals for the piano part:

- Measure 1: (sol m) i
- Measure 2:  $V_3^6$  i
- Measure 3: III
- Measure 4:  $(V_3^6)$  III
- Measure 5:  $V_3^6$  i
- Measure 6:  $V_4^{5-7}$  i
- Measure 7: i
- Measure 8:  $V_4^{6-5}$  3#
- Measure 9:  $V_4^{6-5}$  i
- Measure 10:  $V_4^{6-5}$  i
- Measure 11:  $V_4^{6-5}$  i
- Measure 12:  $V_4^{6-5}$  i

Harmonic notations and Roman numerals for the conductor's part:

- Measure 1: i
- Measure 2:  $V_3^6$  i
- Measure 3: III
- Measure 4:  $(V_3^6)$  III
- Measure 5:  $V_3^6$  i
- Measure 6:  $V_4^{5-7}$  i
- Measure 7: i
- Measure 8:  $V_4^{6-5}$  3#
- Measure 9: i
- Measure 10:  $V_4^{6-5}$  i
- Measure 11:  $V_4^{6-5}$  i
- Measure 12:  $V_4^{6-5}$  i

Additional harmonic notations and Roman numerals for the conductor's part:

- Measure 6:  $V_4^{6-5}$  i
- Measure 7: I
- Measure 8:  $(Sb M:III)$
- Measure 9:  $(dó m:iv)$
- Measure 10:  $(dó m:iv)$
- Measure 11:  $(Sb M:III)$
- Measure 12:  $(Sb M:III)$

13. 14. 15. 16.

(50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65)

(sol m)  $i^6$  (V  $\frac{6}{5}$ ) IV  $V^7_{\#}$  IV $^7$  V $\frac{4}{3\#}$  i (V  $\frac{6}{5}$ ) IV V $\frac{7}{5}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{3}{\#}$   $i^6$

17. 18.

(66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74-75) (76) (77) (78) (79) (80)

(sol m) V  $\frac{7}{\#}$  V $\frac{4}{2}$   $\frac{4}{\#}$   $i^6$  V $\frac{6}{5}$  i V $^7$   $\frac{6}{4}$   $\frac{3}{\#}$   $\frac{4}{5}$  V  $\frac{7}{\#}$  i (vi $\frac{6}{5}$ ) V

19. 20.

(81) (82) (83) (84) (85-86) (87-88) (89-90) (91-92) (93) (94)

(sol m) (V $\frac{6}{5}$ ) IV  $^7$  V $\frac{6}{5}$  i V $^7$  i V  $\frac{6}{5}$  i IV V  $\frac{7}{\#}$  i

(95) (96-98) (99) (100-101) (102) (103-105) (106) (106-107) (108) (109)

(sol m) V i i V $\frac{6}{5}$  i (dóm. m)

21. 22. 23.

(110) (111) (112) (112-113) (114) (115) (116) (117) (118) (119-120) (121) (122-124) (125)

(dóm. m)  $i^6$  vii i V $^6$   $i^6$  V $\frac{4}{3}$  i  $\frac{3}{V}$  i

Pode-se observar do gráfico acima que a peça está na tonalidade de sol menor, com níveis secundários em: Sib M (III: Tônica relativa; C.21-26 e C.40-49) e dó m (iv: Subdominante; C.29-36 e C.106-118). Há uma relação diatônica entre estas tonalidades: Tônica→Tônica relativa (i→III) e Tônica→Subdominante (I→iv).

Estas relações podem ser indicadas da seguinte forma:

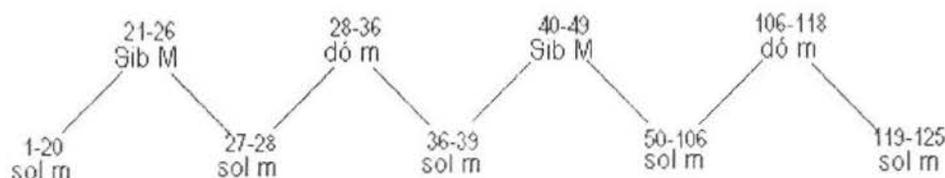


Figura 76: Relação entre as Tonalidades dos Níveis Tonais.

Aparecem acordes de Dominante secundárias nos C.5, 25, 52-53, 60 e 81; e ainda no C.79, no qual o sétimo grau com sétima menor na 1ª inversão tem função de Dominante de Ré Maior (cadência No.18).

As mudanças de tonalidades entre os níveis tonais ocorrem através de procedimentos diatônicos e cromáticos.

C.21	Diatônico	sol m; III = I: Sib M
C.27	Cromático	Cromatismo na linha do baixo
C.29	Cromático	Homônimo: sem cromatismo nas linhas melódicas
C.36	Diatônico	dó m: i = iv: sol m
C.40	Diatônico	sol m; VI = IV: Sib M
C.50	Diatônico	Sib M: ii = iv: sol m
C.108	Cromático*	cromatismo na linha do tenor
C.119	Diatônico	dó m: i = iv: sol m

Tabela 90. Mudanças de tonalidade entre os níveis tonais de "Domine, Tu Mihi Lavas Pedes?"

Os procedimentos diatônicos dos C.21, 36, 40, 50 e 119 ocorrem através dos acordes pivôs indicados na tabela 90. A do C.50 foi considerada a harmonia implícita, pois há somente as linhas do soprano e do tenor.

O procedimento cromático do C.27 acontece através de um movimento de segunda menor na linha do baixo, enquanto os dos C.29 e 108 ocorrem por acordes homônimos (sol m → Sol M): o primeiro atinge um acorde secundário de Dominante sem indicação de cromatismo nas linhas melódicas (falsa relação); o segundo, o cromatismo (Si→Sib) na linha do tenor não ocorre diretamente, uma vez que as notas sol e lá do C.107 têm função melódica; este procedimento atinge um acorde de Dominante da Subdominante de sol menor.

Ocorre progressão harmônica entre os C.1-3 e 4-6: *Venite*.

#### 14.4.2. Cadências

A peça apresenta 23 cadências sendo:

- 11 cadências Autênticas Imperfeitas (47,8%)
- 5 cadências Autênticas Perfeitas (21,7%)
- 7 cadências à Dominante (30,4%)

As cadências Autênticas Imperfeitas são dos tipos:

- acorde final com 3ª. no soprano (Nos.: 4, 6, 7, e 8; 17,4%)

- acorde de Dominante invertido (Nos.: 1, 2, 3, 6, 7, 8 e 13; 30,4%)

Foi feita uma listagem de todas as cadências, descrita a seguir:

No.	sol m	Compassos	Texto <sup>162</sup>
1	Cadência Imperfeita no i	1-3	<i>Venite</i>
2	Cadência Imperfeita no III	4-6	<i>Venite</i>
3	Cadência Imperfeita no i	7-9	<i>adoremus</i>
4	Cadência Imperfeita no i	10-12	<i>adoremus</i>
5	Cadência à Dominante	15-16	<i>meus</i>
6	Cadência Imperfeita no i	18-20	<i>quid feci tibi?</i>
7	Cadência Imperfeita no V/III	24-26	<i>contristavite</i>
8	Cadência Imperfeita no i	27-28	<i>contristavite</i>
9	Cadência Imperfeita no iv	29-31	<i>Responde mihi</i>
10	Cadência Imperfeita no iv	34-36	<i>Responde mihi</i>
11	Cadência Perfeita no i	36-39	<i>Responde mihi</i>
12	Cadência Perfeita no III	43-45	<i>Aegypti</i>
13	Cadência Imperfeita no iv	52-54	<i>Salvatori</i>
14	Cadência Perfeita no i	57-58	<i>tuo</i>
15	Cadência à Dominante	60-63	<i>Hagios o Theos</i>
16	Cadência à Dominante	66-67	<i>Sanctus Deus</i>
17	Cadência à Dominante	71-72	<i>ischyros</i>
18	Cadência à Dominante	78-80	<i>fortis</i>
19	Cadência à Dominante	83-86	<i>Athanatos</i>
20	Cadência Perfeita no i	92-94	<i>eleison hymas</i>
21	Cadência à Dominante (de dó m: iv)	110-112	<i>nobis</i>
22	Cadência Imperfeita no iv	115-118	<i>nobis</i>
23	Cadência Perfeita no i	119-125	<i>miserere nobis</i>

Tabela 91: Listagem das cadências

As cadências de Nos.: 2, 7, 10, 12, 13 e 22 acontecem em níveis tonais secundários.

As cadências autênticas possuem as seguintes seqüências harmônicas em comum:

- IV (ou iv) V I (ou i) (Nos.: 10, 12, 14, 20 e 22; 21,7%)
- I (ou i) V I (ou i) (Nos.: 1, 2, 11 e 23; 17,4%)
- V i (Nos.: 3, 4, 6, 8, 9 e 13; 26,1%)

das quais o acorde IV aparece nas formas: IV, iv e  $iv^7$  e o V nas formas:  $V^6_5$ ,  $V^7$ ,  $V^5_{4-3}$ ,  $V^{5-7}_{4-3}$ ,  $V^{6-5-7}_{3-4-3}$ ,  $V^{6-3}_{4-5}$  e  ${}^{-3}V^7$ .

Acorde de Dominante ornamentados com apojeturas, bordaduras e retardos aparecem nas cadências de Nos.: 4, 5, 11, 12 14, 15, 17 e 23 (34,8% de ocorrência em relação ao total das cadências).

#### 14.5. LINHAS MELÓDICAS

Foi realizado um levantamento da tessitura, das ocorrências das notas e intervalos melódicos de cada uma das vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

##### 14.5.1. Tessitura das Linhas Melódicas:

The figure displays four staves of musical notation, each representing a different vocal part. The Soprano (S) staff shows a melodic interval of a second (2a Justa) between two notes. The Contralto (C) staff shows a melodic interval of a minor ninth (9a menor) between two notes. The Tenor (T) staff shows a melodic interval of a minor tenth (10a menor) between two notes. The Baixo (B) staff shows a melodic interval of an eleventh (11a Justa) between two notes. Each interval is indicated by a dashed line connecting the two notes.

Figura 77: Tessitura das Linhas Melódicas.

#### 14.5.2. Levantamento das Notas das Linhas Melódicas

Na tabela a seguir, as notas mais comuns em cada uma das vozes. O intervalo melódico formado por estas notas está indicado na segunda linha da tabela. As demais linhas contêm as porcentagens relativas de suas ocorrências e a última a soma destas porcentagens.

Notas	Soprano (%)	Contralto (%)	Tenor (%)	Baixo (%)
	Quarta Justa <sup>163</sup>	Terça menor <sup>164</sup>	Quinta Justa <sup>165</sup>	Décima Primeira Justa <sup>166</sup>
sol <sub>2e3</sub>	-	-	-	23,5
dó <sub>3e4</sub>	-	-	-	11,7
ré <sub>3</sub>	-	-	-	20,4
fá# <sub>3</sub>	-	-	-	13,0
sol <sub>3</sub>	-	-	16,6	-
lá <sub>3</sub>	-	-	14,6	-
sib <sub>3</sub>	-	-	18,1	-
dó <sub>4</sub>	-	-	24,1	-
ré <sub>4</sub>	-	46,1	11,0	-
mib <sub>4</sub>	-	18,8	-	-
fá <sub>4</sub>	-	15,8	-	-
sol <sub>4</sub>	28,3	-	-	-
lá <sub>4</sub>	18,5	-	-	-
sib <sub>4</sub>	17,9	-	-	-
dó <sub>5</sub>	17,3	-	-	-
	<b>82,0</b>	<b>80,7</b>	<b>84,4</b>	<b>68,6</b>

Tabela 92. *Números das ocorrências das notas mais comuns das linhas melódicas.*

Na linha do contralto apresenta alta porcentagem de ocorrência da nota ré<sub>4</sub> (46,1%).

As porcentagens acima mostram que as linhas melódicas de soprano, contralto e tenor foram desenvolvidas predominantemente sobre poucas notas: quarta Justa no soprano, terça menor no contralto e quinta Justa no tenor, resultando em linhas melódicas de pouca movimentação.

As notas mais comuns na linha do baixo formam um intervalo de décima primeira Justa, proporcionando maior amplitude na movimentação da linha melódica.

#### 14.5.3. Intervalos das Linhas Melódicas

Foi feito um levantamento dos números das ocorrências dos intervalos melódicos das vozes.

As tabelas a seguir mostram estes resultados. Foram considerados os intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores na tabela 93 e os outros intervalos na tabela 94.

	Uníssono	2 <sup>a</sup> . m/M <sup>157</sup>	Total
<b>Soprano</b>	43	106	149 (81,8%)
<b>Contralto</b>	68	68	136 (83,0%)
<b>Tenor</b>	38	105	143 (74,1%)
<b>Baixo</b>	32	75	107 (67,7%)

Tabela 93: *Números de ocorrências e porcentagens dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores nas linhas melódicas.*

<b>Soprano</b>	3 <sup>a</sup> m/M - 4 <sup>a</sup> .J - 4 <sup>a</sup> .dim <sup>158</sup> - 5 <sup>a</sup> .J - 6 <sup>a</sup> .m/M <sup>159</sup>	33 (18,2%)
<b>Contralto</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J - 5 <sup>a</sup> .J - 6 <sup>a</sup> .m <sup>160</sup>	28 (17,0%)
<b>Tenor</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J - 4 <sup>a</sup> .dim <sup>161</sup> - 4 <sup>a</sup> .Aum <sup>162</sup> - 5 <sup>a</sup> .J - 6 <sup>a</sup> .m/M <sup>163</sup>	50 (25,9%)
<b>Baixo</b>	3 <sup>a</sup> .m/M - 4 <sup>a</sup> .J - 4 <sup>a</sup> .dim <sup>164</sup> - 4 <sup>a</sup> .Aum <sup>165</sup> - 5 <sup>a</sup> .J - 5 <sup>a</sup> .dim <sup>166</sup> - 6 <sup>a</sup> .m <sup>167</sup> - 8 <sup>a</sup> .J - 10 <sup>a</sup> .m <sup>168</sup>	51 (32,3%)

Tabela 94: *Números de ocorrências dos outros intervalos nas linhas melódicas.*

<sup>157</sup> Semitom cromático nos C. 98-99 no tenor e C. 24-25 e 26-27 no baixo.

<sup>158</sup> Quarta diminuta descendente nos C. 6-7 e 71-72.

<sup>159</sup> Sexta Maior ascendente nos C. 109-110 e Sexta menor ascendente no C. 63.

<sup>160</sup> Sexta menor descendente nos C. 71-72 e ascendente no C. 72.

<sup>161</sup> Quarta diminuta descendente nos C. 66-67 e 79-80.

<sup>162</sup> Quarta Aumentada ascendente nos C. 110-111.

<sup>163</sup> Sexta Maior ascendente nos C. 109-110; sexta menor ascendente nos C. 67-68, 80-81 e 97 e descendente nos C. 32-33.

<sup>164</sup> Quarta diminuta descendente nos C. 69 e 92.

Pode-se observar da tabela 93 que os intervalos mais freqüentes em todas as linhas melódicas são o uníssono e as segundas Maiores e menores com 81,8% das ocorrências no soprano, 83,0% no contralto, 74,1% no tenor e 67,7% no baixo.

Os outros intervalos como: terças, quartas, quintas, sextas, oitavas e décima são menos freqüentes, mas se apresentam com variedade, fato este que proporciona um grande movimentação melódica.

#### 14.6. OBSERVAÇÕES NA CONDUÇÃO DAS VOZES

De acordo com os livros básicos de escrita de harmonia, foram detectadas algumas "irregularidades", como: acorde com dobramento de terça, acorde de sétima da Dominante sem terça, movimento direto de quintas e paralelismo de quintas e oitavas.

#### 14.7. NOTAS ORNAMENTAIS

As notas ornamentais encontradas são dos tipos: passagem, bordadura, apoiatura e retardo e estão associadas às figuras da semibreve, mínima, semínima e colcheia.

Retardo, apoiatura e bordadura aparecem nos acordes de

## 14.8. ASPECTOS RÍTMICOS

A peça, com a indicação de compasso binário simples, 2/2, possui um ritmo harmônico predominante correspondente a um acorde por compasso.

Pode-se encontrar as seguintes combinações rítmicas:

The figure displays four staves of musical notation in 2/2 time, illustrating various rhythmic patterns. The notes are primarily quarter and eighth notes, often grouped together. Rests are used to indicate pauses. The specific measures and vocal parts are labeled as follows:

- Staff 1: C.1: contralto, C.4: soprano, C.7, C.20, C.25, C.27
- Staff 2: C.32: contralto, C.33: tenor, C.43: contralto, C.46: soprano, C.48: soprano, C.49: soprano
- Staff 3: C.73: soprano, C.88: tenor, C.96: tenor, C.98: baixo, C.101: tenor
- Staff 4: C.103: tenor, C.103: baixo, C.105: tenor, C.110: soprano

Figura 78: *Combinações Rítmicas.*

A colcheia aparece como ornamento ou como repetição da nota anterior (mesma harmonia).

Sincopas aparecem nos C.69, 96, 97, 100, 103 e 105.

Há pausa geral nos C.20, 26, 58, 59, 87, 95 e 102, separando e enfatizando as estrofes.

O texto é freqüentemente articulado pelos motivos rítmicos anacrúsico:

The figure shows a musical staff in 2/2 time illustrating anacrusis. The notes begin on the second half of the measure. Brackets below the staff indicate the anacrusis for different vocal parts:

- C.17-18: soprano
- C.33-34: tenor
- C.36-37: tenor

#### 14.9. TEXTURA

A textura da peça é homofônica com a ocorrência de pequenos trechos de contraponto livre nos C.30-31: *responde*; C.73-80: *Sanctus fortis, Sanctus fortis*; C. 87-91: *eleison, eleison*; C.96-99: *Sanctus immortalis*; C.103-118: *miserere nobis*.

A peça apresenta trechos de contraponto livre entre duas vozes em: *parasti Crucem* (contralto e Baixo - C.45-48); *Sanctus Deus* (soprano e tenor - C.63-65); *eleison, eleison* (contralto e tenor - C.87-91) e *Sanctus immortalis, miserere nobis, miserere nobis* (tenor e baixo - C.96-105). Nos C.48-51 as vozes de soprano e tenor se movimentam por sextas paralelas associadas ao texto *parasti Crucem Salvatori tuo*.

#### 14.10. RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A peça é de escrita predominantemente silábica, inicia em tom de anunciação: *Venite* (Vinde) com uma progressão harmônica nos C.1-6, articulada por *fermatas*.

A primeira pergunta: *Popule meus, quid feci tibi?* (Povo meu, que te fiz eu?) aparece nos C.13-20 com uma cadência à Dominante em *Popule meus* (C.13-17) e outra imperfeita na Tônica em *quid feci tibi?* (C.18-20) superposto ao texto *Popule meus* no soprano.

A segunda pergunta: *Aut in quo contristavi te?* (Ou em que te contristei?) aparece nos C.21-28 junto a uma linha cromática ascendente no baixo.

O pedido de: *Responde mihi* (Responde-me) é desenvolvido de forma enfática com repetição do texto quatro vezes e *fermata* no final, pontuando o final da primeira estrofe.

O texto: *Quia eduxi te de terra AEgypti* (Por te haver tirado da terra do Egito) é cantado sobre uma textura homofônica nas quatro vozes nos C.40-45 contrastando com os duetos (C.46-51) sobre o texto *parasti Crucem Salvatori tuo* (preparaste uma cruz para teu Salvador) e novamente a quatro vozes até o C.58, finalizando esta estrofe com *fermata* e pausa geral.

A última estrofe: *Hagios o Theos, Sanctus Deus* (Deus Santo, Deus Santo), *Hagios ischyros, Sanctus fortis* (Santo Poderoso, Santo Poderoso), *Hagios Athanatos, eleison hymas* (Santo Imortal, tende piedade de nós), *Sanctus immortalis, miserere nobis* (Santo Imortal, tende piedade de nós), corresponde a um trecho extenso elaborado numa alternância de texturas homofônicas e polifônicas, duetos, *tutti*, *fermatas* em finais de versos e pausas gerais.

## CAPÍTULO 3

### ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS PEÇAS

Este capítulo se propõe fazer um levantamento de todos os dados abordados no capítulo 2, no qual foram apresentadas as análises individuais das peças selecionadas.

Os resultados destas análises foram considerados em conjunto, com o objetivo de se elaborar um quadro configurativo das peças como um todo.

Não se pretende chegar em resultados definitivos em relação às características da música colonial mineira, e sim apenas confrontar os resultados individuais e estabelecer diretrizes para o estudo e a compreensão desta música do ponto de vista estrutural.

Os tópicos abordados neste capítulo são:

1. Estrutura Formal
2. Acordes
3. Estrutura Harmônica
4. Cadências
5. Linhas Melódicas
6. Observações na Condução das vozes
7. Notas Ornamentais
8. Aspectos Rítmicos
9. Textura

## 1. ESTRUTURA FORMAL

As peças analisadas apresentam a seguinte estrutura formal:

1	Domine, Tu mihi lavas Pedes?	Duas Seções. si m (C 1-30) e Ré M (C.31-46)
2	Tantum Ergo	Sem Estrutura Formal Definida
3	Amante Supremo	Duas Seções: lá m (C 1-10) e Dó M (C.11-20)
4	Cum Appropinquaret	Sem Estrutura Formal Definida
5	Gloria Laus	Sem Estrutura Formal Definida
6	Ingrediente Domino	Sem Estrutura Formal Definida
7	Motetos Para Procissão da Ressurreição	Rondó: BACADAEAFA
8	Pater mi	Sem Estrutura Formal Definida
9	Angariaverunt	Sem Estrutura Formal Definida
10	Bajulans	Duas seções: C. 1-14: Sib M e C.15-28: dó m
11	Popule Meus	Sem Estrutura Formal Definida
12	Filiae Jerusalem	Sem Estrutura Formal Definida
13	Adoração da Cruz I	Sem Estrutura Formal Definida
14	Adoração da Cruz II	Sem Estrutura Formal Definida

Tabela 95. Listagem das Características Gerais da Estrutura Formal das Peças.

Pode-se observar da tabela acima que 10 (71,4%) das peças analisadas não têm uma estrutura formal definida, são desenvolvidas de maneira linear, em conformidade com o texto. As peças *Pater Mi*, *Angariaverunt* e *Filiae Jerusalem* apresentam dois níveis tonais principais, no entanto o texto não acompanha a articulação destes níveis.

Algumas delas são formadas por duas seções definidas em função da tonalidade e do texto, como em *Domine, Tu Mihi Lavas Pedes?*, *Bajulans* e *Amante Supremo*, sendo que nesta última ocorre uma alternância entre as seções em função da seqüência do texto. Os *Motetos para Procissão da Ressurreição* estão na forma *Rondó* com a estrutura: BACADAEAFA.

## 2. ACORDES

Os acordes encontrados em todas as peças serão aqui considerados em conjunto para se ter visão geral de seus usos e de suas ocorrências.

Dessa forma, a seguir tem-se a relação de todos os acordes organizados por graus:

I	i, I, i <sup>6</sup> , I <sup>6</sup> , i <sup>6</sup> <sub>4</sub>
II	ii, ii <sup>6</sup> , ii <sup>6</sup> <sub>4</sub> , ii <sup>6</sup> <sub>5</sub> , ii <sub>2</sub> , bII
III	iii, III
IV	iv, IV, iv <sup>6</sup> , IV <sup>6</sup> , iv <sup>7</sup> , IV <sup>7</sup> , iv <sup>6</sup> <sub>5</sub> , IV <sub>2</sub>
V	V, V <sup>6</sup> , V <sup>7</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , V <sub>2</sub> , V <sup>6</sup> <sub>4</sub>
VI	vi, VI, vi <sup>6</sup> , VI <sup>6#</sup> <sub>5</sub>
VII	vii, vii <sup>6</sup> , vii <sup>6</sup> <sub>4</sub> , vii <sup>7</sup> , vii <sup>6</sup> <sub>5</sub> , vii <sup>o</sup> , vii <sup>11</sup> <sub>75</sub>

Tabela 96: *Relação dos Acordes.*

Os acordes de Dominante ornamentados representados pela cifra V<sup>6</sup><sub>4</sub> aparecem nas seguintes formas:

V <sup>6</sup> <sub>4</sub>	V <sup>6-5</sup> <sub>4-3</sub> ,
	V <sup>4-3</sup> , V <sup>5</sup> <sub>4-3</sub> ,
	V <sup>7</sup> <sub>4-3</sub> , V <sup>5-7</sup> <sub>4-3</sub> , V <sup>6-7</sup> <sub>4-3</sub> , V <sup>8-7</sup> <sub>4-3</sub> ,
	V <sup>7-6</sup> <sub>4-3</sub> , V <sup>5-6-7</sup> <sub>4-3</sub> , V <sup>7-6-5</sup> <sub>3-4-3#</sub> ,
	V <sup>6-3</sup> <sub>4-5</sub>

Tabela 97: *Relação dos Acordes de Dominante Ornamentados.*

A tabela a seguir mostra as quantidades e as porcentagens das ocorrências dos acordes classificados por: acordes de três sons, acordes com sétima, Dominante ornamentada *nanolitano* (bII) e 6ª Germânica (VI<sup>6#</sup> -).

I	I, i, I, I <sup>6</sup> , I <sup>6</sup> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	379	34,7%
ii	ii, ii <sup>6</sup> , ii <sup>6</sup> <sub>4</sub>	29	2,6%
bII	bII	1	0,1%
III	III, iii	11	1,0%
IV	iv, IV, iv <sup>6</sup> , IV <sup>6</sup>	77	7,0%
IV <sup>7</sup>	iv <sup>7</sup> , IV <sup>7</sup> , iv <sup>6</sup> <sub>5</sub> , IV <sub>2</sub>	9	0,8%
V	V, V <sup>6</sup>	217	19,9%
V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , V <sup>4</sup> <sub>3</sub> , V <sub>2</sub>	46	4,2%
V <sup>6</sup> <sub>4</sub>	ver tabela 97	284	26,0%
VI	vi, VI, vi <sup>6</sup>	15	1,4%
VI <sup>7</sup>	vi <sup>7</sup>	2	0,2%
VI <sup>6#</sup> <sub>5</sub>	VI <sup>6#</sup> <sub>5</sub>	2	0,2%
vii	vii, vii <sup>6</sup> , vii <sup>6</sup> <sub>4</sub>	6	0,5%
vii <sup>7</sup>	vii <sup>7</sup> , vii <sup>6</sup> <sub>5</sub> , vii <sup>0</sup>	13	1,2%
vii <sup>11</sup> <sub>76</sub>	vii <sup>11</sup> <sub>75</sub>	1	0,1%
		<b>1092</b>	

Tabela 98. *Relação dos Acordes.*

Observa-se da tabela 98 que os acordes de I (Tônica) são os mais frequentes com 34,7% das ocorrências, seguidos dos de V<sup>6</sup><sub>4</sub> (Dominante ornamentada) com 26,0% e dos V (Dominante) com 19,9%. Os demais acordes apresentam baixa ocorrência, sendo os de IV (Subdominante) com a maior porcentagens (7,0%) dentre estes.

Considerando todos os tipos de acordes de Dominante (V, V<sup>7</sup> e V<sup>6</sup><sub>4</sub>) estes passam a ter a maior porcentagem das ocorrências com 50,1% do total, dos quais observa-se que os acordes de Dominante com sétima são pouco frequentes com 4,2%.

Dessa forma, pode-se concluir que os acordes de Tônica (I) e de Dominante (V, V<sup>7</sup> e V<sup>6</sup><sub>4</sub>) são predominantes nas partituras analisadas, totalizando juntos 84,8%. Os demais

Apesar das baixas ocorrências, é importante ressaltar o uso de acordes, como:

- bII: *napolitano* (da Dominante), como ornamento;
- VI<sup>6#</sup><sub>5</sub>: 6ª *Germânica*, com função de Dominante;
- vii<sup>o</sup>: 7º. grau diminuto, com função de Dominante;
- vii<sup>11</sup><sub>75</sub>: 7º. grau com décima primeira, sétima e quinta, com função de Dominante.

### 3. ESTRUTURA HARMÔNICA

Das análises dos Gráficos das Vozes Conductoras realizadas no capítulo 2, pode-se concluir que as peças se mostram de duas formas diferentes quanto à estrutura harmônica: a primeira se refere àquele tipo no qual a partitura tem uma tonalidade definida, predominante desde o início até o final da peça; o segundo tipo corresponde àquele no qual a partitura inicia em uma tonalidade e termina em outra, como acontece nas peças: *Domine, Tu Mihi Lavas Pedes?*, *Amante Supremo, Pater Mi e Filiae Jerusalem*.

Os níveis tonais secundários acontecem em todas as peças e estão todos em uma relação diatônica entre si: Tônica→Tônica relativa (i→III ou I→vi), Tônica→Dominante (I→V ou i→V), Tônica→Subdominante (i→iv ou I→IV), Tônica→Subdominante relativa (I→ii).

cromáticos. Os diatônicos ocorrem de dois tipos: com acorde pivô e sem acorde pivô, este último acontece através de um movimento de segunda menor em uma das vozes, atingindo um acorde secundário de Dominante, assim como um acorde secundário de sétimo grau em *Ingrediente Domino*. Os procedimentos cromáticos atingem um acorde secundário de Dominante com movimento cromático em uma das linhas melódicas. Em *Filiae Jerusalem*, o procedimento cromático acontece por acordes homônimos, atingindo um acorde secundário de Subdominante; e ainda, em *Adoração da Cruz II*, um procedimento cromático por acordes homônimos ocorre sem condução de cromatismo nas linhas melódicas (falsa relação).

Uma sucessão de Dominantes ( $V \rightarrow V \rightarrow V \rightarrow$ ) ocorre em *Filiae Jerusalem* e *Cum Appropinquaret*.

#### 4. CADÊNCIAS

As cadências analisadas foram classificadas em conclusivas e suspensivas<sup>1</sup>.

As conclusivas são as Autênticas Perfeitas, Autênticas Imperfeitas (acorde final de Tônica com a 3ª. no soprano, acorde final de Tônica com a 5ª. no soprano, acorde de Dominante invertido, acorde de sétimo grau e acorde de sétima de Dominante sem terça) e Plagal.

As cadências suspensivas são: à Dominante, Interrompida e Acorde final de Tônica na 1ª. Inversão.

Tendo por base a classificação acima, fez-se um levantamento de todos os tipos de cadências por peça, como pode ser visto a seguir:

		Cadências Conclusivas			Cadências Suspensivas		
		Perf.	Imperf.	Plagal	à Dominante	Interrompida	Tônica na 1ª. Inversão
1	Domine, Tu mihi lavas pedes?	2	9	-	-	1	1
2	Tantum Ergo	-	6	-	1	-	-
3	Amante Supremo	6	1	-	-	1	-
4	Cum Appropinquaret	2	18	-	-	-	-
5	Gloria Laus	-	4	-	-	-	-
6	Ingrediente Domino	-	6	-	-	-	-
7	Motetos para Procissão da Ressurreição	2	28	-	5	1	-
8	Pater mi	-	4	2	2	-	-
9	Angariaverunt	-	4	1	1	-	-
10	Bajulans	3	5	-	-	-	-
11	Popule Meus	-	7	-	3	-	-
12	Filiae Jerusalem	1	8	-	-	-	-
13	Adoração da Cruz I	4	18	2	-	-	-
14	Adoração da Cruz II	5	11	-	7	-	-
		25 <sup>2</sup> 13,7%	129 70,9%	5 2,7%	19 10,4%	3 1,6%	1 0,5%
		159 87,3%			23 12,6%		

Tabela 99: *Números das ocorrências das Cadências das Peças.*

Pode-se observar da tabela acima que as peças apresentam um predomínio das cadências conclusivas (perfeita, imperfeita e plagal) com 87,3% das ocorrências quando comparadas com os 12,6% das ocorrências das cadências suspensivas.

Dentre as cadências conclusivas, as autênticas imperfeitas são predominantes com 70,9% das ocorrências seguidas pelas autênticas perfeitas (13,7%) e plagal (2,7%).

As cadências suspensivas aparecem em menor quantidade, apesar das cadências à Dominante se apresentarem com 10,4% das ocorrências, das quais uma

finaliza em um acorde  $V_2$  (Dominante com a sétima no baixo) na peça *Pater Mi*.

Considerando os tipos de cadências autênticas imperfeitas, como descritos anteriormente, observa-se, como mostra a tabela 110, que aquelas que apresentam o acorde final com a terça no soprano são as mais freqüente com 40,6% do total das ocorrências das cadências, seguidas por aquelas com o acorde final com a quinta no soprano (29,0%) e acorde de Dominante invertido (27,1%). Os tipos que possuem o acorde de sétimo grau e o acorde de sétima de Dominante sem terça são menos freqüentes e totalizam juntos 3,2% das ocorrências.

		Cadências Autênticas Imperfeitas				
		3 <sup>a</sup> .	5 <sup>a</sup> .	DI	vii	<sup>3</sup> V <sup>7</sup>
1	Domine, Tu mihi lavas pedes?	4	5	4	-	-
2	Tantum Ergo	5	1	1	-	-
3	Amante Supremo	-	-	-	-	1
4	Cum Appropinquaret	12	4	1	-	-
5	Gloria Laus	3	1	-	-	-
6	Ingrediente Domino	4	2	-	-	-
7	Motetos para Procissão da Ressurreição	15	11	1	2	-
8	Pater mi	3	1	1	-	-
9	Angariaverunt	2	2	3	-	-
10	Bajulans	3	3	2	-	-
11	Popule Meus	-	1	7	-	-
12	Filiae Jerusalem	4	3	5	2	-
13	Adoração da Cruz I	4	8	10	-	-
14	Adoração da Cruz II	4	3	7	-	-
		63 <sup>3</sup>	45	42	4	1
		40,6%	29,0%	27,1%	2,6%	0,6%

Tabela 100: Ocorrências das Cadências Autênticas Imperfeitas.

As cadências autênticas apresentam as seguintes seqüências harmônicas:

Seqüência Harmônica (Cadências Autênticas)				
1	IV (iv, ii)	V	I (i)	32; 20,8% <sup>4</sup>
2	I (i)	V	I (i)	23; 14,9%
3		V	I (i)	87; 56,5%
4		<sup>-3</sup> V <sup>7</sup>	I	1; 0,6%
5	vi <sup>7</sup>	V	I	2; 1,2%
6		vii <sup>7</sup>	I	9; 5,8%

Tabela 101. *Relação das Seqüências Harmônicas das Cadências Autênticas*

Os acordes de ii, IV e V ocorrem, respectivamente nas formas: ii, ii<sup>6</sup><sub>5</sub> e ii<sup>6</sup><sub>4</sub>; IV, iv, iv<sup>6</sup> e iv<sup>7</sup> e V, V<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sub>2</sub>, V<sup>6</sup><sub>4</sub>, V<sup>5</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>7</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>5-7</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>8-7</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>5-6-7</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>7-6-5</sup><sub>3-4-3#</sub>, V<sup>7-6</sup><sub>43</sub> e V<sup>6-3</sup><sub>4-5</sub>.

As seqüências harmônicas mais freqüentes são: V I (56,5%), seguidas da IV V I (20,8%) e I V I (14,9%)<sup>5</sup>.

Há uma ocorrência do acorde de sétima de Dominante sem terça (<sup>-3</sup>V<sup>7</sup>) e uma do acorde de sétimo grau com sétima (vii<sup>7</sup>).

As cadências que possuem o acorde de Dominante ornamentado (V<sup>5</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>7</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>5-7</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>8-7</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>5-6-7</sup><sub>4-3</sub>, V<sup>7-6-5</sup><sub>3-4-3#</sub><sup>(6)</sup>, V<sup>7-6</sup><sub>43</sub> e V<sup>6-3</sup><sub>4-5</sub>) aparecem em 21,3% dentre todas as cadências (conforme tabela 102), cujos ornamentos são: apojatura, retardo, bordadura e passagem.

<sup>4</sup> O primeiro número indica a quantidade de cadências com a seqüência harmônica correspondente e o segundo a porcentagem de ocorrência em relação ao número total de cadências autênticas igual a 154.

Cadências com Acorde de Dominante Ornamentado		
1	Domine, Tu mihi lavas pedes?	7
2	Tantum Ergo	6
3	Amante Supremo	2
4	Cum Appropinquaret	1
5	Gloria Laus	-
6	Ingrediente Domino	2
7	Motetos para Procissão da Ressurreição	1
8	Pater mi	-
9	Angariaverunt	-
10	Bajulans	1
11	Popule Meus	1
12	Filiae Jerusalem	1
13	Adoração da Cruz I	3
14	Adoração da Cruz II	8
		33
		21,3%

Tabela 102. Ocorrências das Cadências com Dominante Ornamentada.

Há uma ocorrência de uma cadência na peça *Bajulans*, com o acorde de Dominante com a condução  $V^{6-3}_{4.5}$  e não a usual  $V^{6-5}_{4.3}$ .

A escrita melismática nos acordes de Dominante ornamentados ocorre em 2 cadências (1,3% do total de cadências) nas peças *Angariaverunt* e *Filiae Jerusalem*.

Três cadências plagais com o acorde final de Tônica ornamentado com retardo e bordadura (1,9% do total de cadências) ocorrem nas peças *Pater Mi* e *Angariaverunt*.

Superposição de textos diferentes ocorre em cadências nas peças *Pater Mi*, *Angariaverunt*.

## 5. LINHAS MELÓDICAS

Da análise das linhas melódicas realizada no capítulo 2, se fará um levantamento das tessituras, das notas e dos intervalos melódicos das vozes: soprano, contralto, tenor e

A seguir tem-se a relação das tessituras das linhas melódicas:

		Tessituras das Linhas Melódicas			
		S	C	T	B
1	Domine, Tu mihi lavas pedes?	6 <sup>a</sup> m	5 <sup>a</sup> J	4 <sup>a</sup> aum	13 <sup>a</sup> m
2	Tantum Ergo	6 <sup>a</sup> m	5 <sup>a</sup> dim	5 <sup>a</sup> J	11 <sup>a</sup> J
3	Amante Supremo	7 <sup>a</sup> dim	8 <sup>a</sup> J	6 <sup>a</sup> m	14 <sup>a</sup> m
4	Cum Appropinquaret	4 <sup>a</sup> J	4 <sup>a</sup> J	5 <sup>a</sup> dim	9 <sup>a</sup> M
5	Gloria Laus	5 <sup>a</sup> J	5 <sup>a</sup> J	5 <sup>a</sup> dim	9 <sup>a</sup> M
6	Ingrediente Domino	4 <sup>a</sup> J	5 <sup>a</sup> J	3 <sup>a</sup> m	9 <sup>a</sup> M
7	Motetos para Procissão da Ressurreição	7 <sup>a</sup> m	6 <sup>a</sup> m	8 <sup>a</sup> dim	13 <sup>a</sup> M
8	Pater mi	7 <sup>a</sup> m	7 <sup>a</sup> m	8 <sup>a</sup> dim	11 <sup>a</sup> J
9	Angariaverunt	7 <sup>a</sup> m	5 <sup>a</sup> J	6 <sup>a</sup> m	11 <sup>a</sup> J
10	Bajulans	5 <sup>a</sup> J	6 <sup>a</sup> m	7 <sup>a</sup> m	10 <sup>a</sup> m
11	Popule Meus	5 <sup>a</sup> J	6 <sup>a</sup> M	6 <sup>a</sup> m	7 <sup>a</sup> dim
12	Filiae Jerusalem	6 <sup>a</sup> m	5 <sup>a</sup> J	6 <sup>a</sup> m	13 <sup>a</sup> M
13	Adoração da Cruz I	7 <sup>a</sup> M	7 <sup>a</sup> m	8 <sup>a</sup> J	13 <sup>a</sup> M
14	Adoração da Cruz II	8 <sup>a</sup> J	9 <sup>a</sup> m	10 <sup>a</sup> m	12 <sup>a</sup> J

Tabela 103: Listagem das Tessituras das linhas Melódicas.

Pode-se observar da tabela acima o predomínio de tessituras de pequenas extensões nas linhas melódicas dos sopranos, dos contraltos e dos tenores quando comparado com as tessituras das linhas dos baixos.

A tabela a seguir mostra um estudo da movimentação das linhas melódicas, ressaltando o intervalo das notas mais freqüentes de cada linha.

		Intervalos das Notas Mais freqüentes das Linhas Melódicas			
		S	C	T	B
1	Domine, Tu mihi lavas pedes?	2 <sup>a</sup> M	3 <sup>a</sup> m	3 <sup>a</sup> m	13 <sup>a</sup> m
2	Tantum Ergo	4 <sup>a</sup> J	4 <sup>a</sup> J	2 <sup>a</sup> M	11 <sup>a</sup> J
3	Amante Supremo	3 <sup>a</sup> m	4 <sup>a</sup> J	3 <sup>a</sup> m	13 <sup>a</sup> m
4	Cum Appropinquaret	3 <sup>a</sup> m	3 <sup>a</sup> m	2 <sup>a</sup> M	9 <sup>a</sup> M
5	Gloria Laus	2 <sup>a</sup> M	2 <sup>a</sup> m	2 <sup>a</sup> M	8 <sup>a</sup> J
6	Ingrediente Domino	3 <sup>a</sup> m	2 <sup>a</sup> m	2 <sup>a</sup> M	9 <sup>a</sup> M
7	Motetos para Procissão da Ressurreição	3 <sup>a</sup> m	4 <sup>a</sup> J	2 <sup>a</sup> M	8 <sup>a</sup> J
8	Pater mi	4 <sup>a</sup> J	4 <sup>a</sup> J	4 <sup>a</sup> J	11 <sup>a</sup> J
9	Angariaverunt	4 <sup>a</sup> Aum	4 <sup>a</sup> J	3 <sup>a</sup> M	11 <sup>a</sup> J
10	Bajulans	5 <sup>a</sup> J	3 <sup>a</sup> M	4 <sup>a</sup> J	10 <sup>a</sup> m
11	Popule Meus	3 <sup>a</sup> m	4 <sup>a</sup> J	4 <sup>a</sup> J	4 <sup>a</sup> J
12	Filiae Jerusalem	4 <sup>a</sup> J	4 <sup>a</sup> J	5 <sup>a</sup> dim	13 <sup>a</sup> M
13	Adoração da Cruz I	5 <sup>a</sup> J	4 <sup>a</sup> J	4 <sup>a</sup> J	12 <sup>a</sup> J

A tabela 104 mostra que as linhas melódicas das vozes dos sopranos, contraltos e tenores têm pouca amplitude, em intervalos que vão desde a segunda menor até a quinta diminuta; contrário ao que se encontra nas linhas melódicas dos baixos, nas quais os intervalos das notas mais freqüentes possuem grandes amplitudes melódicas.

Ainda foi feito um levantamento dos intervalos melódicos das vozes e verificou-se que há o predomínio dos uníssonos, segundas Maiores e menores em todas as vozes. Os demais intervalos são menos freqüentes nas linhas dos sopranos, dos contraltos e dos tenores; estes intervalos, assim como da ocorrência de intervalos poucos usuais em linhas melódicas, como: 4ª dim, 4ª aum, 5ª dim, 7ª m, 9ª m, 9ª M, 10ª m, 10ª M, 11ª J e 12ª J, são mais freqüentes nas linhas dos baixos.

Dessa forma, pode-se concluir que as linhas melódicas das vozes superiores se desenvolvem com poucas notas e em tessituras de pequenas amplitudes; contrário às linhas dos baixos, nas quais observa-se um número maior de notas em amplitude maiores.

## 6. OBSERVAÇÕES NA CONDUÇÃO DAS VOZES

A tabela a seguir contém as "irregularidades" referentes à condução das linhas melódicas, baseadas nos livros básicos

Foram estabelecidas abreviaturas, como:

3ª D : dobramento de terça no acorde

5ª MD : movimento de quinta por movimento direto<sup>7</sup>

8ª MD : movimento de oitava por movimento direto

5ª P : movimento paralelo de quinta

8ª P : movimento paralelo de oitava

<sup>-3</sup>V<sup>7</sup> : Acorde de Sétima de Dominante sem a terça

9ª : Intervalo de nona menor ascendente na linha melódica

\* : indica a presença da irregularidade na peça

- : indica a ausência da irregularidade na peça

		3ª D <sup>[8]</sup>	5ª MD	8ª MD	5ª P	8ª P	<sup>-3</sup> V <sup>7</sup>	9ª
1	Domine, Tu mihi lavas Pedes?	-	*	*	*	*	-	-
2	Tantum Ergo	*	-	-	*	*	-	*
3	Amante Supremo	*	*	*	*	*	*	-
4	Cum Appropinquaret	*	*	-	*	-	-	-
5	Gloria Laus	-	-	-	-	-	-	-
6	Ingrediente Domino	*	*	*	-	-	-	-
7	Motetos para Proc. da Ressur.	-	-	-	-	-	-	-
8	Pater mi	*	*	*	*	*	*	-
9	Angariaverunt	-	-	-	-	-	-	-
10	Bajulans	*	*	-	-	-	*	-
11	Popule Meus	*	-	-	*	*	-	-
12	Filiae Jerusalem	*	-	-	*	-	*	-
13	Adoração da Cruz I	-	*	-	*	-	-	-
14	Adoração da Cruz II	*	*	-	*	*	*	-
		g <sup>[9]</sup>	8	4	9	6	5	1
		64,3%	27,1%	28,6%	64,3%	42,9%	35,7%	7,1%

Tabela 105: Relação das "irregularidades" encontradas em todas as peças.

Observa-se da tabela acima que 11 peças (78,6% do total) apresentam algum tipo das irregularidades consideradas; somente 3 (21,4%) não apresentam alguma

<sup>7</sup> Como já comentado anteriormente, faz-se distinção entre movimento direto e movimento paralelo, apesar deste último ser considerado um movimento direto particular.

irregularidade com relação à condução das vozes: *Gloria Laus, Motetos para Procissão da Ressurreição e Angariaverunt.*

As irregularidades mais comuns são: dobramento da terça de um acorde (64,3%), paralelismo (64,3%) de quintas e de oitavas (42,9%). As demais irregularidades são menos freqüentes: acorde de Sétima de Dominante sem terça (35,7%), movimento direto de oitavas (28,6%) e movimento direto (27,1%).

A peça *Tantum Ergo* apresenta um salto de 9ª. menor ascendente no baixo.

## 7. NOTAS ORNAMENTAIS

A seguir pode-se encontrar a relação dos tipos de notas ornamentais em uma linha melódica. As abreviaturas abaixo se referem àquelas da tabela 106:

Pas : Passagem

Apo : Apojaturas

Ant : Antecipação

Bor : Bordadura

Ret : Retardo

Esc : Escapada

\* : indica a presença da nota ornamental na peça

- : indica a ausência da nota ornamental na peça

		Pas	Apo	Bor	Ret	Esc	Ant
1	Domine, Tu mihi lavas pedes?	*	*	*	-	-	-
2	Tantum Ergo	*	*	-	*	-	-
3	Amante Supremo	*	*	*	-	*	-
4	Cum Appropinquaret	*	*	-	-	-	-
5	Gloria Laus	*	*	-	-	-	-
6	Ingrediente Domino	-	*	-	-	-	-
7	Motetos para Procissão da Ressurreição	*	*	*	-	*	-
8	Pater mi	*	*	*	*	-	-
9	Angariaverunt	*	-	*	*	-	-
10	Bajulans	*	*	-	-	-	-
11	Popule Meus	*	*	*	-	-	*
12	Filiae Jerusalem	*	-	*	*	-	-
13	Adoração da Cruz I	*	*	*	*	*	-
14	Adoração da Cruz II	*	*	*	*	*	-
		13 <sup>(10)</sup>	12	9	6	4	1
		92,8%	85,7%	64,3%	42,8%	28,6%	7,1%

Tabela 106: *Relação das Notas Ornamentais nas peças.*

Pode-se observar da tabela 106 que todas as peças apresentam pelo menos um tipo de nota ornamental.

As notas de passagem e apoiatura são os ornamentos melódicos mais comuns com 92,8% e 85,7%, respectivamente, de ocorrência nas peças analisadas. Bordadura (64,3%) e Retardo (42,8%) também ocorrem com frequências significativas. As menos frequentes são escapada (28,6%) e antecipação (7,1%).

Notas ornamentais aparecem nos acordes de Dominante em cadências:

- **Apojaturas:** *Cum Appropinquaret* (cadência No.15), *Motetos para a Procissão da Ressurreição* (cadência No.3), *Bajulans* (cadência No.3); *Adoração da Cruz I* (cadências No.: 5, 10 e 17); *Adoração da Cruz II* (cadências de Nos.: 4, 5, 11, 12 14, 15, 17 e 23);

<sup>10</sup> Os números desta linha da tabela correspondem à quantidade de peças que apresenta uma dada nota

- **Retardo:** *Angariaverunt* (cadência No.6), *Filiae Jerusalem* (cadência No.9) e *Adoração da Cruz I* (cadências No.: 5, 10 e 17); *Adoração da Cruz II* (cadências de Nos.: 4, 5, 11, 12 14, 15, 17 e 23);
- **Bordadura:** *Angariaverunt* (cadência No.6) e *Adoração da Cruz II* (cadências de Nos.: 4, 5, 11, 12 14, 15, 17 e 23)
- **Escapada:** em tercina ocorre em *Adoração da Cruz I*;
- **Passagem:** em sincopa em *Adoração da Cruz II*;

O ornamento melódico *grupeto* aparece nos C. 51 e 53 em *Motetos para a Procissão da Ressurreição*.

## 8. ASPECTOS RÍTMICOS

As peças apresentam um ritmo harmônico predominante que corresponde a um e/ou dois acordes por compasso.

Algumas figuras rítmicas ocorrem sempre como ornamento ou como repetição da nota anterior com a mesma harmonia:

- **semínima:** *Domine, Tu mihi lavas Pedes?*; *Tantum Ergo*; *Angariaverunt* e *Filiae Jerusalem*;
- **colcheia:** *Amante Supremo*; *Cum Appropinquaret*; *Gloria Laus*; *Ingrediente Domino*; *Motetos Para*

*Filiae Jerusalem; Bajulans; Adoração da Cruz I e Adoração da Cruz II;*

- **semicolcheia:** *Amante Supremo; Cum Appropinquaret; Ingrediente Domino; Motetos Para Procissão da Ressurreição; Pater Mi; Filiae Jerusalem e Adoração da Cruz I;*
- **fusa:** *Adoração da Cruz I.*

Quiálteras em tercinas ocorrem nas peças: *Angariaverunt e Adoração da Cruz I.*

Há ocorrência de *Hemiola* em *Motetos Para Procissão da Ressurreição.*

Sincopa em *Adoração da Cruz II.*

Aparecem motivos rítmicos anacrúsicos articulando as frases em: *Amante Supremo; Cum Appropinquaret; Gloria Laus; Ingrediente Domino; Motetos Para Procissão da Ressurreição; Pater Mi; Angariaverunt; Filiae Jerusalem; Bajulans; Popule Meus; Adoração da Cruz I; Adoração da Cruz II.*

As figuras da semibreve e mínima aparecem nas cadências das peças: *Domine, Tu mihi lavas Pedes?; Tantum Ergo; Amante Supremo; Cum Appropinquaret; Bajulans e Popule Meus.*

Pausas de semínima e mínima são freqüentemente usadas na separação de frases em: *Cum Appropinquaret; Gloria Laus; Inarediente Domino; Motetos Para Procissão da*

Ocorre pausa geral, articulando estrofes ou partes de estrofes, sempre com função expressiva nas peças: *Domine, Tu mihi lavas Pedes?*; *Amante Supremo*; *Cum Appropinquaret*; *Gloria Laus*; *Ingrediente Domino*; *Motetos Para Procissão da Ressurreição*; *Pater Mi*; *Angariaverunt*; *Filiae Jerusalem*; *Bajulans*; *Popule Meus*; *Adoração da Cruz I* e *Adoração da Cruz II*.

## 9. TEXTURA

As peças analisadas apresentam textura homofônica, apesar de algumas delas apresentarem pequenos trechos polifônicos (57,1%), como pode ser observado na tabela a seguir:

		Homofônica	Trechos Polifônicos
1	Domine, Tu mihi lavas pedes?	*	-
2	Tantum Ergo	*	-
3	Amante Supremo	*	-
4	Cum Appropinquaret	*	-
5	Gloria Laus	*	*
6	Ingrediente Domino	*	-
7	Motetos para Procissão da Ressurreição	*	-
8	Pater mi	*	*
9	Angariaverunt	*	*
10	Bajulans	*	*
11	Popule Meus	*	*
12	Filiae Jerusalem	*	*
13	Adoração da Cruz I	*	*
14	Adoração da Cruz II	*	*
		14	8
		100,0%	57,1%

Tabela 107: *Relação das Texturas.*

Os pequenos trechos polifônicos foram desenvolvidos nos seguintes procedimentos:

- **Imitação:** *Gloria Laus, Pater Mi, Angariaverunt, Filiae Jerusalem;*

- **Contraponto Livre:** *Adoração da Cruz I e Adoração da Cruz II.*

Ainda, foram utilizadas outras combinações de texturas provenientes dos procedimentos:

- **Alternância entre Coro I e II e Tutti:** *Adoração da Cruz I;*

- **Superposição de textos diferentes:** *Popule Meus;*

## CONCLUSÃO

O estudo realizado nos capítulos anteriores, nos quais foi feito um levantamento dos elementos estruturais em nove peças musicais sacras do século XVIII em Minas Gerais, forneceu dados importantes a respeito das características da música do período colonial brasileiro.

Dentre as peças analisadas, observou-se que poucas são aquelas que apresentam uma estrutura formal definida, ou seja, são elaboradas de maneira linear, em conformidade com o texto.

Quanto ao material harmônico, há predominância dos acordes de Tônica e de Dominante, dos quais este último se apresenta nas formas: V (triades e inversões),  $V^7$  (Dominante com Sétima e inversões) e  $V^6_4$  (Dominante ornamentada). Os demais acordes, que aparecem em seus estados fundamentais e inversões, são menos freqüentes, dentre estes, podem-se destacar as Subdominantes, os acordes de 2º. grau, quase sempre com função de Subdominante e *napolitano* (bII), como ornamento. E ainda, 6ª *Germânica* ( $VI^{\#}_5$ ); 7º. grau diminuto ( $vii^\circ$ ) e 7º. grau com décima primeira, sétima e quinta ( $vii^{11}_7$ ), todos com função de Dominante.

No que se refere à estrutura harmônica, as peças apresentam-se em uma única tonalidade ou terminam em

secundários aparecem em todas as peças e estão em uma relação diatônica entre si: Tônica→Tônica relativa (i→III ou I→vi), Tônica→Dominante (I→V ou i→V), Tônica→Subdominante (i→iv ou I→IV) e Tônica→Subdominante relativa (I→ii). As mudanças de tonalidades entre os níveis tonais secundários acontecem através de procedimentos diatônicos e cromáticos. Os diatônicos ocorrem de dois tipos: com acorde pivô e sem acorde pivô. Em *Ingrediente Domino*, o procedimento diatônico acontece através de um movimento de segunda menor, atingindo um acorde secundário de sétimo grau. Os procedimentos cromáticos atingem acordes secundários de Dominante e de Subdominante (*Adoração da Cruz II*) com movimento cromático em pelo menos uma das linhas melódicas. Em *Filiae Jerusalem*, o procedimento cromático acontece por acordes homônimos atingindo um acorde secundário de Subdominante; e ainda, em *Pater Mi* e *Adoração da Cruz II*, um procedimento cromático por acordes homônimos ocorre sem condução de cromatismo nas linhas melódicas (falsa-relação).

Foram encontradas cadências autêntica perfeita, imperfeita, plagal, à Dominante, interrompida e com acorde final de Tônica na 1ª inversão. A autêntica imperfeita é a mais freqüente, com predominância da que apresenta o acorde final com a terça no soprano. Dentre as cadências à Dominante, uma delas finaliza em um acorde V<sub>2</sub> (Dominante com a sétima no baixo) na peça *Pater Mi* (C-31-33):

30 31 32 33

men non si-cut e-go vo-lo, non

men non si-cut e-go vo-lo,

men non si-cut e-go vo-lo,

men non si-cut e-go vo-lo, non

Figura 80: Cadência à Dominante ( $V_2$ ). *Pater Mi: "non sicut ego volo"*, (C. 31-33)

A seqüência harmônica mais comum nas cadências é:

$$IV \text{ (iv ou ii)} \rightarrow V \rightarrow I \text{ (i)}$$

Algumas cadências com acordes de Dominante ornamentados apresentam escrita melismática.

Acorde final de Tônica ornamentado com retardo e bordadura aparece em uma cadência plagal nas peças *Pater Mi* e *Angariaverunt*.

As linhas melódicas de soprano, contralto e tenor desenvolvem-se com o predomínio dos intervalos de uníssono e segundas Maiores e menores em tessituras pequenas, resultando em linhas de pequeno âmbito melódico; enquanto a linha do baixo apresenta uma diversidade maior de intervalos em uma tessitura mais ampla, o que conduz a uma linha de maior amplitude melódica.

O uso do baixo instrumental em algumas peças é semelhante ao *baixo continuo* utilizado por compositores do barroco, como Vivaldi, Corelli e Bach.

No que se refere à condução das vozes, observa-se particularidades, como: dobramento de terça no acorde<sup>1</sup>, movimento de quinta e oitava por movimento direto (incluindo o paralelismo) e intervalo de nona menor ascendente na linha melódica. Ocorrem acordes de sétima de Dominante sem a terça em cadências classificadas como imperfeitas.

As notas ornamentais são pouco freqüentes e são dos tipos: passagens e apojaturas (as mais comuns), bordaduras, antecipações, retardos e escapadas. Aparecem freqüentemente nas cadências. Não comprometem a textura homofônica predominante em todas as peças.

Nos trechos polifônicos de pequenas dimensões e nas cadências aparecem procedimentos de imitação e de contraponto livre.

Quanto aos aspectos rítmicos, destacam-se os seguintes pontos:

- o ritmo harmônico predominante corresponde a um e/ou dois acordes por compasso;
- as figuras de semínimas, colcheias, semicolcheias e as poucas fusas ocorrem sempre associadas às notas ornamentais;
- as sincopas, quiálteras e *hemíolas* são pouco freqüentes;
- os motivos rítmicos anacrúsicos aparecem em quase todas as peças;

- as pausas de semínima e mínima são freqüentemente usadas na separação de frases;
- a pausa geral na articulação de estrofes ou parte delas ocorre em quase todas as peças.

Estes dados correspondem apenas a uma amostra do que ainda se pode extrair quanto aos elementos estruturais, frente à quantidade de partituras arquivadas e catalogadas nos museus das cidades históricas de Minas Gerais. Não devem ser considerados como definitivos, pois podem ser utilizados em futuras pesquisas para se ter melhor compreensão do idioma musical do século XVIII no Brasil.

## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Renato de. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.

\_\_\_\_\_. *Compêndio de história da música brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1958.

APPEBLY, David. *The music of Brazil*. Austin: University of Texas, 1983.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *A música brasileira e seus fundamentos*. Washington: Panamerican Union, 1948.

\_\_\_\_\_. *150 anos da música no Brasil (1800-1959)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.

BARBOSA, Elmer Corrêa (Org.). *O ciclo do ouro*. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, XEROX, 1978.

BÉHAGUE, Gérard. *Música mineira colonial à luz de novos manuscritos*. Revista *Barroco*, n.º 3, Belo Horizonte. Centro de Estudos Mineiros da UFMG, 1971

BÉHAGE, Gerard. *Music in Latin America*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1980.

BENT, Ian. *Analysis*. New York: Norton, 1987.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.

\_\_\_\_\_. *Musical structure and performance*. New Haven: Yale University, 1989.

- BLUME, Friedrich. *Classic and romantic music*. New York: Norton, 1970.
- CASTAGNA, Paulo. "O Manuscrito de Piranga (MG)".  
In: *Revista Música*, São Paulo, v.2, n.2, p.116-133, nov. 1991.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- CHAILLEY, Jacques, CHALLAN, H. *Théorie de la musique*. Paris: Alphonse Leduc, 1949.
- CRESPO, Silvio. "O Hino a 4 de Marcos Coelho Neto".  
In: *Revista Música*, São Paulo, v.2, p.69-78, nov, 1990.
- \_\_\_\_\_. "A Antifona Virgo Prudentissima de Francisco Gomes da Rocha". In: *Revista Música*, v.4, n.2, p.131-156, nov, 1993.
- CULLEN, Thomas Lynch, S. J. *Música sacra*. Brasília: MusiMed, 1983.
- DAVIE, Cedric Thorpe. *Music structure and design*. New York: Dover, 1966.
- DUPRAT, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- \_\_\_\_\_. "Itu: Música Sacra do Período Colonial. *Procissão de Almas*, de Jesuino do Monte Carmelo" (1764-1819). In: *ARTEunesp*, São Paulo, V.2-4, p.89-104, 1986-88.
- \_\_\_\_\_. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São

- \_\_\_\_\_. *Acervo de manuscritos musicais da coleção Francisco Curt Lange (compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX)*. Belo Horizonte: UFMG, 1991
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Música do Brasil colonial*. São Paulo: Edusp, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- FERRAZ, Silvio, DOTTORI, Mauricio. "Manoel Dias de Oliveira e Davide Perez. Uma aproximação entre o barroco mineiro e a ópera napolitana". In: *Ciência e cultura*. 42(9): 662-9, set.1990.
- GIBIN, Maucyr. *A nova liturgia da Semana Santa*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- GREEN, Douglas M. *Form in tonal music: an introduction to analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- GROUT, Donald Jay e PALISCA, Claude V. 2ª. ed. *História da música ocidental*. Tradução: Ana Luisa Faria Lisboa: Gradiva, 1997.
- HINDEMITH, Paul. *Harmonia tradicional*. 10ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1949.
- KATER, Carlos. "Análise e Música Brasileira dos Séculos XVIII e XIX" In: *Cadernos de estudos: Análise Musical*, nº 6/7. São Paulo: Atravez, 1994, p.104-118.
- KENNAN, Kent Wheeler. *Counterpoint*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes,

- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- KIRKENDALE, Warren. *Fugue and fugato*. Durham: Duke University, 1979.
- KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi, 1978, 2ª. ed.
- LAKATOS, Eva Maria MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Atlas, 1992.
- LANGE, Francisco Curt. *Os compositores na capitania geral das Minas Gerais*. Separata da revista Estudos Históricos, n.º 3 e 4. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1965.
- \_\_\_\_\_. "Arte musical latinoamericana: raza y asimilación". In: *Boletín Latinoamericano de Música* II/1. Montevideo: 1935.
- \_\_\_\_\_. "La música en Villa Rica" In: *Revista Musical Chilena*. Santiago: 1967-8.
- \_\_\_\_\_. "Archivo de Música Religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais (Brasil - siglo XVIII - *Hallazgo, Restauración y Prólogo* de Francisco Curt Lange). Mendonza: Departamento de Musicologia, Universidade Nacional de Cuyo, 1951, tomo I.
- \_\_\_\_\_. *História da música nas irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais e Arquivo Público Mineiro, 1979.
- \_\_\_\_\_. *História da música na capitania de*

- \_\_\_\_\_. "Os irmãos músicos da irmandade de São José dos Pardos de Vila Rica". In: *Interamerican Institute for Musical Research IV*. 1968.
- \_\_\_\_\_. "A Música na Vila Real de Sabará" In: *Revista de Estudos Históricos* nº 5. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Artes, 1967.
- \_\_\_\_\_. "A Organização Musical durante o Período Colonial" In: *V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Coimbra: 1966.
- LA RUE, Jan. *Analysis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989.
- LEFEBVRE, Dom Gaspar. *Missal quotidiano e vesperal*. Bruxelas: Desclée de Brouwer, 1955
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.
- MANN, Alfred. *The study of fugue*. New York: Dover, 1987.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MELLO, Guilherme de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república*. Bahia: 1976.
- MORAES, Geraldo Dutra de. *Música barroca mineira*. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia, 1975.
- MOTTE, Diether de la. *Armonia*. 2ª.ed. Barcelona: Labor, 1994.
- NEVES, José Maria. *Música sacra mineira*. Rio de Janeiro:

OTTOMAN, Robert W. *Advanced harmony theory and practice*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1992.

OWEN, Harold. *Modal and tonal counterpoint: from Josquin de Près to Stravinsky*. New York: Schirmer, 1992.

PAULY, Renhard G. *Music in the classic period*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1973.

*Piedosas e solenes tradições de nossa terra*. Trabalho realizado pela equipe de Liturgia da Paróquia da Catedral de Nossa Senhora do Pilar; 1º. volume: A Quaresma e a Semana Santa em São João del-Rei. s.l. [Juiz de fora]; [Paróquia de N.S. do Pilar], 1997. 531p. [1ª. ed.: 1982, 343p].

PISTON, Walter. *Harmony*. New York: Norton, 1980.

\_\_\_\_\_. *Counterpoint*. New York: Norton, 1947.

PREISS, Jorge Hirt. *A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII*. Porto Alegre: Martins, 1988.

PRIM, Frei José Luís, WEBER, Padre José e GUIMARÃES, Frei Almir R. *Cantos e orações*. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1980.

RATNER, Leonard. *Classic music*. New York: Books Inc., s/d.

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

\_\_\_\_\_. *A atividade musical do século XVIII na capitania de Minas Gerais*. In: *Boletim da Biblioteca Pública de Minas Gerais*. Belo Horizonte: 1972.

\_\_\_\_\_. *Tercio*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995.

- ROSEN, Charles. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Sonata forms*. New York: Norton, 1988.
- SADIE, Stanley (Org.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980.
- SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1982.
- SCHENKER, Heinrich. *Five graphic musical analyses*. New York: Dover, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Free Composition*. New York: Longman Inc., 1979.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Theory of harmony*. Los Angeles: University California, 1983.
- SLONIMSKY, Nicolas. *Music of Latin America*. New York: Thomas y Crowell, 1946.
- SOUZA, José Geraldo de. "História da composição sacro musical no Brasil". In: *Musica Sacra*, V.5. Petrópolis: Vozes, 1957.
- SPENCER, Peter TEMPKO, Peter. *The study of form in music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1988.
- SPINA, Segismundo. *Normas gerais para os trabalhos de grau (um breviário para o estudante de pós-graduação)*. São Paulo: Fernando Pessoa, 1974.
- STEVENSON, Robert. *Renaissance and baroque musical*

ULRICH, Homer. PISK, Paul. *A history of music and musical style*. New York: Harcourt, 1963.

ZAMACOIS, Joaquin. *Tratado de harmonia*. Madrid: Labor, 1970.

WIDMER, Ernst. "Cláusulas e Cadências" In: ART, nº.011, ago. Salvador: UFBA, 1984, p.5-44.

WISNICK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.