



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI - UFSJ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ADHEMAR CAMPOS NETO

A FLAUTA TRANSVERSAL, A CLARINETA E O PISTON NA  
OBRA MUSICAL DO PADRE JOSÉ MARIA XAVIER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Música, da Universidade Federal de São João del-Rei,  
como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

**Orientador:** Prof. Dr. Modesto Flávio Chagas Fonseca

São João del-Rei - MG

2022

9

A

*Adhemar Campos Filho (in memoriam)*

*Aluizio José Viegas (in memoriam)*

## AGRADECIMENTOS

À Orquestra Lira Sanjoanense, na pessoa da presidente Inês Cristina Santana Resende Senna, por permitir a consulta aos manuscritos musicais pertencentes ao acervo da Lira.

À Orquestra Ribeiro Bastos, na pessoa do presidente Rodrigo Sampaio, por autorizar a consulta aos manuscritos musicais do acervo da entidade.

À Orquestra Ramalho, na pessoa do presidente Willer Douglas Silveira, pela minha pesquisa no arquivo da orquestra.

À Lira Cecília pela disponibilidade do seu arquivo para consultas.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Modesto Flávio Chagas Fonseca, pela orientação, além da sua disponibilidade e paciência pelas inúmeras idas ao arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense para consultas aos manuscritos originais.

Aos professores Antônio Carlos Guimarães, Edésio de Lara Melo, Edilson Assunção Rocha, Rubens Russomano Ricciardi, que aceitaram gentilmente participar das minhas bancas de qualificação e defesa.

Ao professor Paulo Castagna pela disponibilização das fotografias da Ladainha nº 3.

À pesquisadora Simonne Ellem Fonseca Nascimento, pela sua disponibilidade e colaboração nas informações e consultas ao arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

À Ana Carolina Neri, trompetista, pelo auxílio na bibliografia e na identificação de modelos referentes ao piston.

Ao pesquisador Rodrigo Pardini Corrêa, pela colaboração na consulta aos microfilmes de manuscritos na Orquestra Lira Sanjoanense.

Ao Márcio Saldanha, secretário do curso, pelo atendimento durante a pesquisa em manuscritos e instrumentos na Fundação Cerem.

Aos funcionários do Arquivo Histórico do IPHAN, do Arquivo da Diocese de São João del-Rei, da Biblioteca Municipal Baptista Caetano d'Almeida e à Banda do 11.º BI do Exército, pelo atendimento às minhas consultas aos seus arquivos.

À Beatriz Gontijo, pela revisão textual e formatação.

## RESUMO

O padre José Maria Xavier (1819-1887), nascido em São João d'El Rey - Minas Gerais, é um importante e reconhecido compositor brasileiro de música religiosa do século XIX. Observa-se em algumas obras do mestre Xavier a utilização de um modelo de escrita para o trio de instrumentos de sopro: a flauta transversal, a clarineta e o piston executando, simultaneamente, uma mesma melodia e de forma específica entre eles. Essa forma de escrita tornou-se o objeto da pesquisa de mestrado. O trabalho teve como objetivo o estudo da reprodução desse modelo na obra do compositor como parte de seu processo composicional. Foram pesquisados manuscritos originais do autor, fotografias e instrumentos antigos em corporações musicais, além de obras de compositores anteriores e contemporâneos a ele. Identifica-se os modelos de flauta, clarineta e piston usados na época e constata-se a predominância do trio de sopros como protagonistas na condução das linhas melódicas apresentadas em blocos, duos ou solos, distintamente de compositores anteriores, e percebe-se nos contemporâneos estratégias semelhantes ao padre José Maria Xavier em relação ao uso do trio de instrumentos de sopro em suas obras. O trabalho proporcionou o conhecimento sobre o aspecto composicional do padre José Maria Xavier proposto como o objetivo da pesquisa e agregou mais informações e entendimento sobre o autor e a sua obra.

**Palavras-chave:** Padre José Maria Xavier. Música religiosa. Instrumentos de sopro. Século XIX.

## ABSTRACT

Father José Maria Xavier (1819-1887), born in São João d'El Rey – Minas Gerais, is an important and recognized Brazilian composer of religious music from the 19<sup>th</sup> century. It is observed in some works by Xavier the use of a writing model for the trio of wind instruments: the transverse flute, the clarinet and the piston performing, simultaneously, the same melody and in a specific way between them. The model of writing became the object of this master's research. The objective of this work was to study the reproduction of this model in the composer's work as part of his compositional process. The author's original manuscripts, photographs and old instruments in local music corporations were scrutinized, as well as works by composers previous and contemporary to him. The flute, clarinet and piston models used at the time are identified and the predominance of the woodwind trio as protagonists in the conduction of the melodic lines presented in blocks, duos or solos, distinctly from previous composers and it is perceived in the contemporary similar strategies to father José Maria Xavier in relation to the use of the trio of wind instruments in his works. The work provided knowledge about the compositional aspect of father José Maria Xavier proposed as the objective of the research and added more information and understanding about the author and his work.

**Keywords:** Father José Maria Xavier. Religious Music. Wind Instruments. XIX Century.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Recorte de fólio da *Missa N.º 5* - Acervo da Lira Sanjoanense - OLS 0201

Figura 2: Recorte de fólio da *Missa N.º 5* - Acervo da Lira Sanjoanense - OLS 0201

Figura 3: Recorte de fólio da *Missa N.º 5* - Acervo da Lira Sanjoanense - OLS 0201

Figura 4: Padre José Maria Xavier

Figura 5: Flauta modelo Bohem - ano 1848 (DCM 1237)

Figura 6: Flauta modelo - MI-536/25, 4 seções (madeira - ébano)

Figura 7: Flauta modelo - CPE/HIII, 4 seções (madeira - buxo)

Figura 8: Flauta de 5 chaves de Clair Godfroy Ainé, coleção de Michael Lynn

Figura 9: Trompete natural

Figura 10: Trompete deslizante

Figura 11: Trompe de voltas em Fá

Figura 12: Trompete de 5 chaves

Figura 13: Trompete com afinação em G (sistema Périnet)

Figura 14: *Cornet* Bb de rotor

Figura 15: *Cornet* Bb de pistons

Figura 16: *Cornet* em A e Bb

Figura 17: Orquestra Lira Ceciliana - Prados MG - 1926

Figura 18: Recorte da Figura 17

Figura 19: Orquestra Lira Sanjoanense-final do século XIX

Figura 20: Recorte da Figura 19

Figura 21: Orquestra Ribeiro Bastos - ano de 1934

Figura 22: recorte da figura 21

Figura 23: Orquestra Ribeiro Bastos - início do século XX

Figura 24: recorte da figura 23

Figura 25: Banda da Lira Ceciliana - Prados - 1895

Figura 26: Recorte da Figura 25

Figura 27: Banda Lira Nossa Senhora das Dores - Dores de Campos-MG

Figura 28: Recorte da Figura 27

Figura 29: Banda do 28º Batalhão de Caçadores - ano de 1910

Figura 30: Recorte da Figura 29

Figura 31: flauta de 5 chaves - 4 seções - madeira ébano - acervo da Lira Ceciliana

Figura 32: Flauta de 5 chaves - 4 seções - madeira ébano (em detalhe) - acervo da Lira Ceciliana

Figura 33: Clarineta de 13 chaves - acervo da Orquestra Ramalho

Figura 34: Flauta de 5 chaves - Rogério Almeida - proprietário

Figura 35: Flauta de 5 chaves - acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Figura 36: Clarineta de 13 chaves - acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Figura 37: Flauta de 6 chaves – acervo da Orquestra Ribeiro Bastos

Figura 38: Recorte da partitura da *Ladainha n.º 3*

Figura 39: Folha de rosto – Overture *O Pirata*

Figura 40: Folha de rosto – Overture *O Recreio dos Clérigos*

Figura 41: Recorte da partitura da *Missa para o dia 14 de agosto de 1851* – Notas graves na 3.ª pauta

Figura 42: Recortes da partitura da *Missa para o dia 14 de agosto de 1851* – Trio com armaduras de clave iguais

Figura 43: Recortes da partitura da *Missa para o dia 14 de agosto de 1851* – Trio com armaduras de clave iguais

Figura 44: Folha de rosto – *Memento Mei Deus*

Figura 45: Recorte da partitura dos Responsórios Fúnebres – Clarineta II 8.ª abaixo da flauta e 6.ª da Clarineta I

Figura 46: Recorte da *Missa Arranjada Siege de Corinto* – Clarineta II 8.ª abaixo da flauta e 3.ª da clarineta I

Figura 47: Recorte da *Missa para o dia 14 de agosto de 1851* – Clarineta II 8.ª abaixo da flauta e 3.ª da CI I

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Pagamento do *Partido da Música Ordem Terceira de S. Francisco* – 26/10/1827

Quadro 2: Ajuste da Lira Sanjoanense com a *Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo* em 09/12/1837

Quadro 3: Características das Flautas Transversais Portuguesas de 5 chaves

Quadro 4: Relação de produtos musicais importados pelo Rio de Janeiro - Regiões de procedência - 1824 a 1829

Quadro 5: Instrumentos musicais importados pelo Rio de Janeiro - Listados em documentos alfandegários

Quadro 6: Ocorrência de instrumentos musicais por ano nos anúncios dos jornais do Rio de Janeiro

Quadro 7: Características do Modelo - Partituras do acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Quadro 8: Características do Modelo - Partituras do acervo da Orquestra Ribeiro Bastos

Quadro 9: Características do Modelo - Partitura do acervo da Corporação Musical N. Sra. das Dores

Quadro 10: Características do Modelo - Partitura do acervo do Centro de Documentação Musical de Viçosa

Quadro 11: Quantidade de composições por década

Quadro 12: Os instrumentos de sopro nas obras do Padre José Maria Xavier

Quadro 13: Os instrumentos de sopro na música religiosa dos séculos XVIII e XIX

Quadro 14: Composições de Francisco Martiniano de Paula Miranda

Quadro 15: Composições de Marcos dos Passos Pereira

Quadro 16: Composições de Martiniano Ribeiro Bastos

Quadro 17: "a 4 vozes e pequena orquestra"

## LISTA DE APÊNDICES

8.1 - Dados gerais sobre as orquestrações

## LISTA DE ANEXOS

- 9.1 - Trio em bloco - *Missa n.º 5 - Cum Sancto Spiritu*
- 9.2 - Trio em bloco - *Missa n.º 5 - Domine Deus*
- 9.3 - Trio em bloco - *Missa de Requiem - Gradual*
- 9.4 - Trio em bloco - *Ofício de Quinta Feira Santa - 4.º Responsório*
- 9.5 - Duo Clarineta e Piston - *Matinas da Conceição - 6.º Responsório*
- 9.6 - Flauta Solo - *Matinas da Conceição - 6.º Responsório*
- 9.7 - Clarineta Solo - *Matinas da Conceição - 5.º Responsório*
- 9.8 - Piston solo - *Matinas do Espírito Santo - 1.º Responsório*
- 9.9 - Flauta c/ Violino I - *Gradual da Missa de São José*
- 9.10 - Piston c/ Violino I - *Sábado Santo - 2.º Tracto*
- 9.11 - Alternância melódica entre os instrumentos - *Antifona do Ensenso*
- 9.12 - Relação Sumária das obras de José Maria Xavier

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Cl - clarineta

Fl - flauta

Pt - piston

Tpa - trompa

VI. - violino

CEREM - Centro de Referência Musicológica José Maria Neves

LC - Lira Ceciliana

OLS - Orquestra Lira Sanjoanense

ORB - Orquestra Ribeiro Bastos

SATB - soprano, contralto, tenor e baixo

## INTRODUÇÃO

Sabe-se que na Comarca do Rio das Mortes (São João d'El Rey, Prados e Tiradentes), em Minas Gerais, desde o período do Ciclo do Ouro, no início do século XVIII, havia atividade musical ligada às funções religiosas. Mesmo com o declínio da exploração do ouro e das mudanças sociais e econômicas ocorridas, essa prática continuou ao longo do século XIX, permanecendo até os dias atuais, sendo que fora do ambiente religioso havia também o envolvimento e a participação dos músicos em outros eventos sociais, como concertos, óperas, festas, serenatas, música militar, lundus, modas e modinhas (cantos e danças populares em geral, fora os batuques, os quais não eram tonais nem grafados).

O padre José Maria Xavier (1819-1887) nasceu em São João d'El Rey, sendo pelo lado materno descendente de músicos que remontam ao século XVIII, tendo o seu avô, José Joaquim de Miranda, como fundador da Orquestra Lira Sanjoanense, em 1776, conhecida como a orquestra mais antiga das Américas. Xavier é um importante e reconhecido compositor de música religiosa do século XIX, com mais de cem obras relacionadas, sendo em quase sua totalidade destinadas às funções religiosas da Igreja Católica. Elas são tocadas, regularmente, ainda hoje, em diversas celebrações em São João d'El Rey, Prados e Tiradentes e em apresentações ao público em geral, sendo uma referência marcante do repertório executado pelas orquestras Lira Sanjoanense, Ribeiro Bastos, Lira Ceciliana e Orquestra Ramalho<sup>1</sup> dentro do calendário litúrgico anual. Apesar de sua expressiva produção autoral e manutenção de significativa parte de sua obra no repertório das orquestras locais na atualidade, há uma carência de trabalhos que se dedicaram a investigar recursos, tendências e preferências no processo de invenção do mestre sanjoanense.

Ao observar as partituras de algumas obras do mestre Xavier tocadas, anualmente, durante a Semana Santa<sup>2</sup>, além da *Missa N.º 5*

---

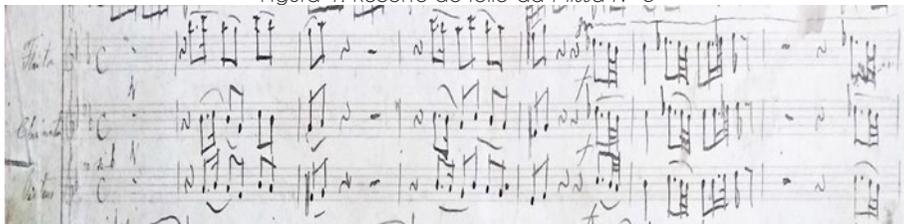
<sup>1</sup> Orquestras atuantes em São João d'El Rey, Prados e Tiradentes, respectivamente, e cuja existência remonta aos séculos XVIII e XIX.

<sup>2</sup> Ofício de Ramos (Ofício de Domingo de Ramos)  
Christus Factus Est (Ofício de Quinta-feira Santa)  
Tracto I, II e Adoramus Te Christe (Ofício de Sexta-feira Santa)  
Tracto I, II, IV (Ofício de Sábado Santo)  
Invitatório e Regina Caeli (Matinas da Ressurreição)

e das *Matinas do Natal*, percebe-se a utilização pelo compositor da reprodução de um modelo de escrita para o trio de instrumentos de sopro: a flauta transversal, a clarineta e o piston, que é chamado em francês de *cornet à pistons*, em inglês *cornet*, alemão *kornett* ou *piston*, italiano *cornetta*, espanhol *cornetin*, em português também corneta ou, hoje, cornet, sendo que este instrumento surgiu no segundo quartel do século XIX e possui sonoridade e características diferentes do trompete. Esses instrumentos apresentam-se executando, simultaneamente, uma mesma melodia e da seguinte forma: a escrita da flauta mostra-se, quase sempre, no intervalo de uma oitava ou terça acima da clarineta e, ocasionalmente, oitava acima do piston, e situa-se às vezes em uníssono ou em oitava com o primeiro violino. Na maioria das vezes, a clarineta apresenta-se no intervalo de uma terça ou sexta acima do piston. Esta forma de escrita, que passamos a entender como uma reprodução de um modelo, tornou-se o objeto de análise e pesquisa do mestrado.

Demonstra-se a seguir alguns recortes de fólhos do manuscrito original da *Missa N° 5*, pertencentes ao acervo da Orquestra Lira Sanjoanense, com a ocorrência desse modelo. A Figura 1 apresenta os três instrumentos executando a mesma melodia, sendo que a flauta encontra-se uma oitava acima da clarineta (em C), e o piston (em Bb) está uma terça abaixo da clarineta.

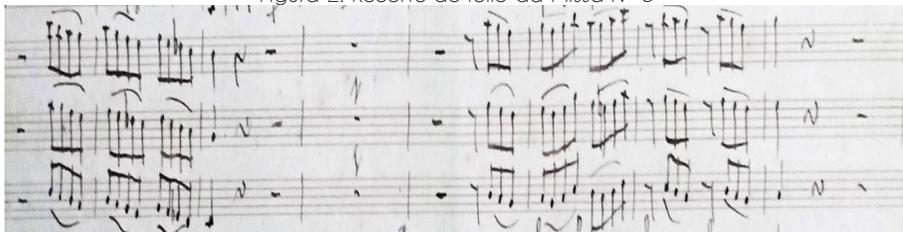
Figura 1: Recorte de fólho da *Missa N° 5*



Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense.

Na Figura 2, a flauta está uma oitava acima do piston e a clarineta encontra-se uma sexta acima do trompete, tocando a mesma melodia simultaneamente.

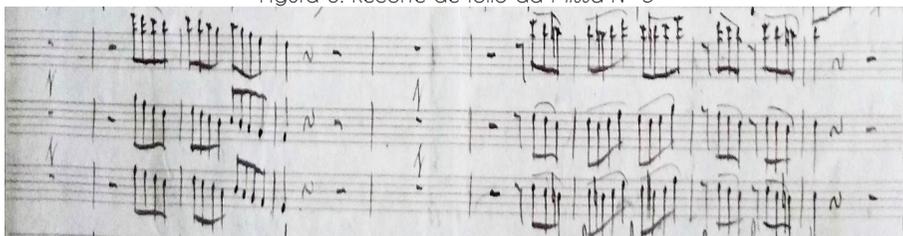
Figura 2: Recorte de fôlio da *Missa Nº 5*



Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense.

Na Figura 3, a flauta permanece uma oitava acima do piston, porém a clarineta situa-se uma terça acima do trompete.

Figura 3: Recorte de fôlio da *Missa Nº 5*



Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense.

Assim sendo, o objetivo principal do trabalho é o estudo da reprodução do modelo de escrita usado para a flauta transversal, a clarineta e o piston na obra do compositor José Maria Xavier, como parte de seu processo composicional, além de contribuir para o desenvolvimento do conhecimento sobre aspectos da composição musical em Minas Gerais no século XIX, em especial na atual região do Campo das Vertentes, e criar subsídios para viabilizar a realização de um recital-palestra com músicas do compositor, utilizando-se de um pequeno grupo orquestral/vocal e instrumentos de sopro da época.

A existência de significativa quantidade de manuscritos originais do compositor na forma de partitura, fato raro na música religiosa dos séculos XVIII e XIX, além do acesso a esses manuscritos que nos foi permitido pelas entidades detentoras dos acervos, foram fatores decisivos para a definição dos objetivos dessa pesquisa. O trabalho com cópias está sujeito a chegar a resultados questionáveis, devido ao

fato de os copistas realizarem alterações de diferentes formas em suas elaborações, seja por acréscimo e/ou subtração.

A pesquisa, que é documental, consistiu em lidar com fontes primárias, como os manuscritos musicais originais do compositor, além de outros elementos importantes, tais como material iconográfico, exemplares de flautas, clarinetas e pistons antigos, documentos nas corporações musicais e de outras entidades de São João d'El Rey e cidades vizinhas que auxiliaram no desenvolvimento da pesquisa. Prevaecem as consultas em fontes secundárias referentes aos conteúdos de contextualizações. O interesse pelo trabalho foi em função da minha formação acadêmica em flauta transversal, uma afinidade com a musicologia e um conhecimento empírico pela participação na orquestra da Lira Ceciliana há muitos anos.

## CAPÍTULO I – CONTEXTO HISTÓRICO

### 1.1 São João d'El Rey – Século XIX

O historiador Afonso de Alencastro Graça Filho comenta a respeito do mito da decadência de Minas Gerais durante o século XIX. Ele descreve que “ofuscado pela opulência da idade do ouro, o Oitocentos fora visto como um período de estagnação econômica nas Minas Gerais. (...) A tese da “decadência mineira” nos Oitocentos tem raízes antigas na historiografia brasileira” (GRAÇA FILHO, 2002, p. 19). Entretanto, de acordo como o mesmo autor, houve uma revisão historiográfica, nos anos de 1980, sobre esse entendimento das Minas Oitocentistas, em que “o panorama de decadência e atrofia econômica veio a ser alterado definitivamente pelos trabalhos inovadores, publicados nos anos de 1980, de Roberto Borges Martins, Robert Slenes, Douglas Libby, entre outros” (GRAÇA FILHO, 2002, p. 20), resgatando o papel dinâmico e diversificado das atividades ligadas à produção comercial de gêneros básicos e de suas manufaturas têxtil e siderúrgica.

A professora Conceição Rezende, em seu artigo “A Música Integrada no Fenômeno Social do Século XIX”, comenta que “em Minas Gerais, o século XIX foi marcado pela queda da mineração; as atividades comerciais, em consequência, foram incrementadas, tendo

sido criadas condições para o surgimento de novas atividades em outras fontes de trabalho” (REZENDE, 1982, p. 54).

Em relação à São João d’El Rey, quanto à dinâmica econômica, destacou-se a produção agropastoril, o comércio e posteriormente a indústria, conforme relata Graça Filho:

Saint Adolphe, em seu dicionário geográfico do Império, editado em 1845, falaria de São João del Rei como o município mais abastado de Minas Gerais, com excelentes pastos e terras para o plantio dos algodoeiros, dos canaviais e searas de milho. Também sobressaía o seu vultoso comércio em relação às demais vilas mineiras. A proximidade de São João del Rei com a fronteira do Rio de Janeiro, tendo acesso ao Caminho Real, principal rota de ligação da Corte com a zona mineradora de Minas, permitiu-lhe a centralização do comércio dos produtos do sul da Capitania (GRAÇA FILHO, 2002, p. 36-38).

Em seu trabalho intitulado “O Mosaico Mineiro Oitocentista: historiografia e diversidade regional”, Graça Filho conclui que na Comarca do Rio das Mortes, especialmente em São João d’El Rey, o impacto do esgotamento do ouro não foi catastrófico, tendo a região desfrutado de prosperidade nos Oitocentos, alicerçada numa economia de abastecimento do mercado interno, com destaque para o Rio de Janeiro.

## 1.2 O movimento musical – Século XIX

Em Minas Gerais, a realidade musical no século XIX é bem diferente do século anterior. Segundo o professor José Maria Neves, “no período colonial, a atividade musical era diretamente sustentada por organismos atuantes no plano civil e religioso” (NEVES, 1980, p. 94), sendo que novas condições de vida geraram a necessidade de adaptações ao movimento musical e, pelo que é descrito por Neves, “há menos dinheiro a gastar com música. Por isto mesmo, pouco a pouco há radical mudança de postura por parte dos músicos, dos contratantes e do público (...) e o profissionalismo tende mesmo a desaparecer, dando lugar a amadorismo total ou parcial” (NEVES, 1980, p. 99).

As bandas de música exerceram um papel representativo no cenário musical da época. Nas palavras da musicóloga Conceição Rezende, “o século XIX é, por excelência, o século das bandas, não só na grande proliferação de repertório típico, mas - o que reputo mais importante - a entidade mais eficiente como didática para o ensino de música e como agente educativo de grandes massas” (REZENDE, 1982, p. 58). O pesquisador José Maria Neves corrobora a importância das bandas de música na Província de Minas Gerais dentro do processo cultural e diz o seguinte:

No século XIX, o movimento musical na Província esteve garantido quase exclusivamente pelas bandas de música, militares e civis, fortemente influenciadas por músicos italianos imigrados e que adotaram repertório ainda presente nas bandas mineiras e brasileiras de hoje: fragmentos de óperas, fantasias, paráfrases, música de marcha e música de dança (contradanças, polcas, valsas etc.) (NEVES, 1980, p. 97).

Durante a segunda metade do século XIX, além da presença das modinhas e a dança de salão, há o surgimento das sociedades de concertos dedicadas ao repertório profano e, de acordo com o musicólogo José Maria Neves, “no Brasil inteiro, a segunda metade do século XIX vê aparecer sociedades de concertos, que substituem, nos hábitos do público, o papel do teatro de ópera e da igreja” (NEVES, 1980, p. 101).

Em São João d'El Rey e região, o movimento musical do início do século XIX é ainda constituído por músicos do final do século anterior. Sobre isso, o pesquisador Aluizio José

Viegas (1941-2015), em seu trabalho intitulado “Música Mineira do Século XIX”, comenta que “os músicos, compositores, instrumentistas e cantores do primeiro quartel do século XIX foram, naturalmente, nascidos no período citado e não poderia de ser de outro modo” (VIEGAS, A. J., 1982, p. 19). Assim, ainda viviam e eram atuantes músicos como Lourenço José Fernandes Braziel, falecido em 1833; João José das Chagas, 1827; José Joaquim de Miranda, 1816; José Marcos de Castilho, 1830; Manuel Dias de Oliveira, 1813; e Joaquim de Paula Souza, 1840.

Destacam-se a Orquestra Lira Sanjoanense e a Orquestra Ribeiro Bastos na manutenção da música religiosa na Igreja Católica, através dos compromissos assumidos com as diversas irmandades religiosas locais. Cada uma delas com exclusividade em relação ao serviço musical firmado com determinadas irmandades e ordens terceiras. Segundo o historiador Eduardo Lara Coelho:

A Orquestra Ribeiro Bastos, por exemplo, desde a formação do grupo de mestre Chagas, manteve o monopólio do Partido da Música da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, a irmandade mais rica da cidade, bem como das irmandades dos Passos e do Santíssimo Sacramento. Já a Lira Sanjoanense presta seus serviços à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte (COELHO, 2014, p. 56).

Havia também um coro de música ainda atuante, conforme descreve o musicólogo Aluizio Viegas:

Joaquim Bonifácio Braziel é filho do alferes Lourenço José Fernandes Braziel, famoso mestre de música sanjoanense que, juntamente com seus familiares, todos músicos, tinham um coro de música muito ativo no primeiro quartel do século XIX, nesta região do Rio das Mortes. Joaquim Bonifácio teve o título de Sargento Mor e, sempre usando deste título, assina vários documentos de ajuste e recibos por serviços musicais prestados, após o falecimento de seu pai, em 1833. Inesperadamente, por volta da década de 1840/1850, cessam as atividades do coro da família Braziel em São João d'El Rey (VIEGAS, A. J., 1982, p. 24-25).

A Orquestra Lira Sanjoanense foi fundada por José Joaquim de Miranda, em 1776, sendo que a Orquestra Ribeiro Bastos teria sido constituída em 1840 por Francisco José das Chagas, o Mestre Chagas. No início do século XIX, os músicos participavam de diferentes coros, de acordo com o descrito por Eduardo Lara Coelho e Aluizio Viegas:

(...) as irmandades firmavam contratos exclusivos com cada um dos coros e orquestras, o que não queria dizer que

os grupos escolhidos tinham componentes em número suficiente para executar as peças necessárias aos ofícios (...) essa deficiência era sanada contratando-se músicos que tocavam para outras irmandades e marcando os horários das missas e outras solenidades religiosas em horários distintos umas das outras (COELHO, 2014, p. 134).

José Marcos de Castilho, pardo, solteiro, foi maestro da Orquestra Lyra Sanjoanense de 1820 a 1827. Mas, antes de assumir a direção da Lyra, já atuava como maestro em um grupo próprio, possivelmente, pois há registro de um *ajuste de música* anual de 30\$000 com a Irmandade de São Gonçalo Garcia no ano de 1818. (...) com a Ordem Terceira naquele ano de 1827, no grupo do mestre José Marcos, encontravam-se alguns músicos que eram não apenas de origem da Lyra, como também do clã dos Miranda, parentes do fundador mestre José Joaquim, tais como os rabequistas Francisco de Paula Miranda e José Jerônimo de Miranda (COELHO, 2014, p.106-107).

Em 1827, Francisco José das Chagas aparece na relação dos músicos, como trompista, no ajuste da Ordem Terceira de São Francisco com José Marcos de Castilho (VIEGAS, A. J., 1982, p. 25).

Observa-se que os coros de música contratados eram constituídos de poucos cantores e instrumentistas. No registro em que há o pagamento ao *Partido da Música* com a Ordem Terceira de São Francisco, em 1827, são relacionados apenas 12 músicos, conforme o Quadro 1 a seguir:

Quadro 1: Pagamento do *Partido da Música* Ordem Terceira de S. Francisco – 26/10/1827

<b>Nome</b>	<b>Função</b>	<b>Quantia<sup>3</sup></b>
José Marcos de Castilho	Diretor	12\$000
Veríssimo Rodrigues César	(ilegível)	12\$000
(sem nome)	Baixo	10\$800
(sem nome)	Tiple <sup>4</sup>	10\$800
João José das Chagas	Rabeca	12\$000
João A. de Castilho Preto	Rabeca	12\$000
Francisco de P. Miranda	Rabeca	12\$000
José Jerônimo de P. Miranda	Rabeca	12\$000
Frutuoso Coelho	Trompa	7\$200
Camilo Antônio do Carmo	Trompa	7\$200
Francisco Lopes das Chagas	Trompa	7\$200
Carlos Antônio da Silva	Clarineta	12\$000

Fonte: Coelho (2014).

Uma década depois, em um ajuste da Ordem Terceira do Carmo com a Lira Sanjoanense, em 1837, é relacionado um total de 15 músicos, conforme discriminado no Quadro 2 abaixo, dentre eles José Maria Xavier como primeiro clarinetista, com a idade de 18 anos. Esses documentos do Quadro 1 e 2 são interessantes, pois relacionam nominalmente os músicos, possibilitando a identificação deles, seus instrumentos e o tipo de voz, discriminando ainda a remuneração destinada a cada integrante.

---

3 No Brasil, desde a colonização até 1942, a moeda que circulou chamava-se Real, sendo Réis o plural das unidades monetárias.

4 *Superius* ou *Tiple*, a voz que cantava acima das demais (voz de soprano).

Quadro 2: Ajuste da Lira Sanjoanense com a Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo em 09/12/1837

<b>Nome</b>	<b>Função</b>	<b>Quantia</b>
Modesto Antônio de Paiva	Contralto	16\$000
Desidério Antônio de Paula Silva	Tenor	16\$000
Hermenegildo de Souza Trindade	Baixo	16\$000
O tiple	Soprano	16\$000
Francisco de Paula Miranda	1ª rabeça	16\$000
João Alves de Castilho	2ª rabeça	12\$000
Francisco de Assis Pacheco	3ª rabeça	8\$000
Francisco Vitor	4ª rabeça	8\$000
<b>José Maria Xavier</b>	<b>1ª clarineta</b>	<b>14\$000</b>
Jose Maximiano de Sant'Anna	2ª clarineta	12\$000
Antônio Venâncio	1ª trompa	10\$200
José da Rosa	2ª trompa	10\$200
José Jerônimo de Miranda	Rabecão	16\$000
Joaquim Lourenço de Miranda	Contrabaixo	14\$400
Inácio Soares Batista	Trombone	10\$000
Anata de Santa Cecília <sup>5</sup>		4\$800

Fonte: Coelho (2014).

Durante a segunda metade do século XIX, destaca-se Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), que foi compositor, instrumentista e maestro, com atuações na música religiosa e profana e na política. Sobre ele, o pesquisador Aluizio Viegas descreve o seguinte: “o notável mestre que, substituindo em 1859 o Mestre Chagas na direção da orquestra por ele fundada, fica à sua frente o longo período de 53 anos, período este em que a Corporação se afirma por ter na sua direção um notável pedagogo, um músico de singular talento” (VIEGAS, A. J., 1982, p. 32).

---

<sup>5</sup> Valor obrigatório pago a uma espécie de Sindicato dos Músicos da época (VIEGAS, M.S., 2006).

Curiosamente, na segunda metade do século XIX, são constituídas a Lira Cecilianiana (1858), em Prados-MG, e a Orquestra Ramalho (1860), em Tiradentes-MG, obviamente, derivadas de coros de música atuantes nessas localidades, em um período em que o amadorismo era presente na atividade musical, mas a necessidade e demanda pela música na Igreja Católica permanecia na região de São João d'El Rey. Nesse sentido, há um dito sanjoanense, segundo o pesquisador Aluizio Viegas, que diz: "Festa sem padre, música e foguete não é festa" (VIEGAS, A. J., 1982, p. 33). Um levantamento feito pelo professor Ricciardi nos catálogos temáticos CT-PUC, CT-OP e CT-CG<sup>6</sup> sobre a quantidade de obras e compositores atuantes na região de São João d'El Rey na segunda metade do século XIX corrobora a permanência de uma intensa assistência de música na Igreja. Ele apresenta na estatística um total de 13 compositores com 372 obras, compostas após 1822 em sua maioria, sendo superior ao total de 304 obras de 17 compositores mineiros do período colonial, ressaltando atribuições e coincidências de obras, mas considerando o total de fontes (RICCIARDI, 2000, p. 143-144).

Em relação à música profana, havia na cidade um espaço de diversão e entretenimento que era o teatro, que envolvia os músicos fora do ambiente religioso, além de participações deles em eventos sociais como recepções, festas e concertos, conforme descreve o historiador Lara Coelho: "as orquestras e seus músicos tinham, além do calendário religioso, ocupação durante todo o ano no acompanhamento da vida teatral da cidade durante a segunda metade do século XIX, o que fez com que a música erudita de caráter profano se colocasse também no capital cultural de São João d'El Rey" (COELHO, 2014, p.125-126). Ele menciona também que:

A música profana encontraria na escola do mestre Ribeiro Bastos um espaço que foi se desenvolvendo durante o século XIX (...) No início da década de 1880 (...) as apresentações ficaram tão constantes que levaram esses músicos a formarem um grupo de música profana intitulado "Clube Ribeiro Bastos", dedicado a tocar valsas, polcas, árias de ópera e outras peças de um repertório bem variado. (...), mas essas atividades musicais fora dos

---

6 CT-PUC: Catálogo Temático Pontifícia Universidade Católica; CT-OP: Catálogo Temático Museu da Inconfidência de Ouro Preto; CT-CG: Catálogo Temático Museu Carlos Gomes.

ritos católicos não seriam uma exclusividade da Escolha Coalhada<sup>7</sup>. O grupo do maestro Luiz Baptista Lopes<sup>8</sup> também tinha suas apresentações em sociedade com artistas de fora (COELHO, 2014, p. 125).

Os relatos acima vêm corroborar as informações contidas nos Estatutos de 1846 da Orquestra Lira Sanjoanense, em seu Capítulo 1º e Artigo 2º, que afirmam como funções daqueles músicos os atos religiosos, eventos “profanos” e a música para o teatro (FONSECA, 2021, p. 91).

Durante a segunda metade do século XIX, havia também as bandas de música das orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, além da Banda do 28º Batalhão de Caçadores (atualmente do 11º BI - Regimento Tiradentes). Sobre o surgimento, também na segunda metade do século, das sociedades de concertos dedicadas ao repertório profano, em São João d’El Rey estas são representadas pela Sociedade Filarmônica Sanjoanense, sendo que Aluizio Viegas descreve o seguinte sobre essa entidade: “em 18 de julho de 1878 realiza-se o concerto inaugural do novo e elegante prédio mandado construir pela Sociedade Filarmônica, já existente em São João d’El Rey há bastante tempo, e de cuja diretoria faziam parte figuras preeminentes da sociedade sanjoanense” (VIEGAS, A. J., 1982, p. 34).

### 1.3 O padre José Maria Xavier

Existem diversas publicações e trabalhos acadêmicos sobre a vida e obra do padre José Maria, descrevendo dados biográficos da sua atuação como sacerdote, músico e cidadão. São derivados basicamente do artigo de Severiano Nunes Cardoso Resende (1847-1920), publicado no jornal *Arauto de Minas*, de 29 de janeiro de 1887, e posteriormente divulgado na *Revista do Arquivo Público Mineiro*, em 1901, acrescido de notas complementares de autoria de Aureliano Correia Pereira Pimentel (1830-1908), com o título de *Traços biographicos do Pe. José Maria Xavier*, onde consta inclusive a transcrição na íntegra do seu testamento. Ambos eram contemporâneos, conterrâneos e amigos de José Maria Xavier. O musicólogo Aluizio Viegas também contribuiu com

---

7 Escola Coalhada: refere-se a músicos ligados à Orquestra Ribeiro Bastos.

8 Luiz Baptista Lopes: diretor da Orquestra Lira Sanjoanense no período de 1882 a 1907.

mais informações, de forma relevante, através de suas pesquisas sobre o mestre Xavier.

O padre José Maria Xavier nasceu a 23 de agosto de 1819, em São João d'El Rey. Filho do alferes João Xavier da Silva Ferrão e de Maria José Benedita de Miranda, era neto do fundador da Orquestra Lira Sanjoanense, José Joaquim de Miranda. Iniciou o aprendizado musical com o seu tio, Francisco de Paula Miranda, e ainda menino participava como cantor *tiple* e foi também clarinetista, violinista e violista no coro em que seu tio era diretor.

Severiano Resende relata um pouco sobre o cotidiano de seu amigo José Maria ainda na sua juventude e, posteriormente, durante o exercício da sua vida sacerdotal, nos revelando uma pessoa de nobres virtudes:

Educado sob princípios rígidos e severos, buscava no trabalho auxílios à subsistência, ajudando seus pais com incansável desvello (*sic*); eis porque as horas que lhe sobravam das lides escolásticas as empregava ele (*sic*) leccionando música em diversas casas particulares e escrevendo no escriptório (*sic*) de seu cunhado José Maria da Câmara, antigo advogado (RESENDE, 1901, p. 97).

Retirando-se à vida de simples sacerdote, recolhido ao seu gabinete, entrega-se ao estudo, ao ensino de línguas e ciências, que administrava gratuitamente a meninos pobres; e à composição de músicas religiosas, nas quaes (*sic*), a par de gosto aprimorado, notava-se um estylo (*sic*) singelo, cheio de unção (*sic*), convidando a piedoso recolhimento (RESENDE, 1901, p. 100).

Em 1846, foi ordenado padre, após ter estudado no seminário da cidade de Mariana-MG por apenas um ano. Foi nomeado vigário de Rio Preto, onde permaneceu de 1847 a 1848, retornando a São João d'El Rey por motivos de saúde. Passou a atuar em sua cidade natal, exercendo também diversos cargos e funções junto às Irmandades Religiosas locais (TIRADO, 2012).

Os seus manuscritos originais mais antigos ainda existentes são da obra *Qui sedes e Quoniam* a solo de baixo, sendo que se trata de duas seções do Glória, que é uma das partes ordinárias da Missa. Consta em uma folha de rosto escrita por Hermenegildo José de Souza Trindade<sup>9</sup> a data de 1839 e que as obras são baseadas em um terceto de Rossini. A sua obra mais conhecida e tocada atualmente é o *Ofício de Trevas*, segundo o descrito pelo professor Rubens Ricciardi:

Sua obra mais conhecida, contudo, é a que dedicou à Semana Santa - *Matinas e Laudés*, também denominada *Ofício de Trevas* (...) A obra data de 1871, tendo sido executada pela primeira vez na Semana Santa de 1872. Ainda hoje se executa o *Ofício de Trevas* de José Maria Xavier durante as festividades da Semana Santa em São João d'El Rey, destacando-se a gravação realizada recentemente pelo maestro Marcelo Ramos (RICCIARDI, 2015, p. 95).

Foram impressas duas obras do Mestre Xavier: a *Missa n.º 5* e as *Matinas do Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo*, respectivamente em 1883 e 1885, em Munique, na Alemanha. O padre José Maria Xavier, segundo relato do pesquisador Aluizio Viegas, utilizou em suas obras melodias de Antônio dos Santos Cunha e de Gioachino Rossini, sendo também admirador incontestável dos compositores mineiros do século XVIII, mas, apesar disso, ele teria um estilo próprio. Segundo Aluizio Viegas, “legou à posteridade cópias de obras do padre João de Deus de Castro Lobo, Jerônimo de Souza Lobo, Manuel Dias de Oliveira e outros, sendo algumas dessas cópias feitas em Mariana, quando se preparava para o sacerdócio, conseguidas do rico acervo daquela cidade” (VIEGAS, A. J., 1982, p. 28-29).

A preferência pelas músicas do mestre Xavier é citada pelo professor Aureliano Pimentel, que diz o seguinte: “(...) mais e mais conhecido se tornou o nome do modesto e mavioso compositor, êmulo dos padres João de Deus, José Maurício e professor Manuel Dias; e de preferência a quaesquer (*sic*) outras eram suas produções ouvidas nas missas solemnes (*sic*), Te Deum, Novenas, Endoenças, etc” (PIMENTEL, 1901, p. 101), o que é corroborado pelo maestro Ricciardi quando diz:

---

9 Hermenegildo José de Souza Trindade (1806-1887), amigo de José Maria Xavier, foi músico cantor, grande copista e diretor da Orquestra Lira Sanjoanense.

“contudo, está claro também que boa parte da produção sacra do período colonial em São João d’El Rey deixou de ser executada por conta das novas obras nos mesmos gêneros litúrgicos compostas pelo próprio padre-mestre local” (RICCIARDI, 2015, p. 99).

O musicólogo Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928) refere-se ao padre José Maria como um fecundo compositor da música sacra de seu tempo e que diziam ter legado mais de cem composições. De acordo com o musicólogo, em seu livro publicado em 1926 e pela sua percepção naquela época, “se pode dizer que o padre José Maria Xavier foi o principal representante da música sacra de Minas Gerais” (CERNICCHIARO, 1926, p. 160).

Em 1915, na inauguração do busto do ilustre sacerdote na Praça do Rosário em São João d’El Rey, o cônego João Batista da Silva, em seu discurso, refere-se ao padre José Maria como o “campeão da nascente escola brasileira de música religiosa” (*apud* SANTOS, 1942, p. 232).

De seu testamento, datado de 13 de junho de 1885, transcrevemos algumas declarações significativas como “Sacerdote orthodoxo (*sic*)”; em relação ao seu funeral, “recomendo, ainda sim, toda a ausência de pompa e muita simplicidade (...) em vez de corôas (*sic*), marcha fúnebre, mausoléo (*sic*), flores, poezias (*sic*) e necrológios, eu prefiro, e peço, pelo amor de Deos (*sic*) e por caridade alguns Padre Nossos e outros suffrágios (*sic*) constantes” (com grifos do original).

Faleceu em 22 de janeiro de 1887, aos 67 anos de idade. No seu inventário consta a partilha amigável dos bens inventariados entre 8 herdeiros, dentre eles Daniel Antônio de Paiva, sobrinho, herdeiro e inventariante, que recebeu 1 rabeça avaliada em 6\$000, 24 partituras em 325\$000, 126 volumes diversos a 83\$600 e 1 quarteto por 10\$000, e Modesto Antônio de Paiva, que herdou 1 violeta avaliada em 20\$000, dentre outros bens.

É Patrono da cadeira nº 12 da Academia Brasileira de Música, e o Conservatório criado em São João, em 1954, é intitulado de Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier” (TIRADO, 2012). Ilustramos com a Figura 4 o retrato do compositor:

Figura 4: Padre José Maria Xavier



Fonte: Edição da Missa nº 5 - UFSJ

## CAPÍTULO II – A FLAUTA TRANSVERSAL, A CLARINETA E O PISTON

Ao longo dos últimos séculos, a flauta transversal, a clarineta e o trompete evoluíram, gradualmente, com o desenvolvimento das linguagens musicais e seus repertórios, envolvendo os instrumentistas e os construtores de instrumentos, sendo que durante o século XIX, com o desenvolvimento do processo industrial, houve aperfeiçoamentos significativos em relação à mecânica e à acústica desses instrumentos. A identificação dos modelos instrumentais usados naquela época, os quais tem uma sonoridade diferente dos usados atualmente, foi significativa e de grande importância como parâmetro no desenvolvimento do trabalho. Consideramos limites sobre esse assunto, que é vasto, a origem desses instrumentos, a diversidade de modelos, repertórios próprios e estilos de tocar, sendo a ênfase e o interesse direcionados para a organologia dos modelos do final da primeira metade do século XIX, por interesse cronológico em relação à pesquisa para a identificação de possíveis modelos usados em São João d'El Rey e região.

### 2.1 A flauta transversal

A flauta é um dos instrumentos mais antigos de que se tem conhecimento, comprovadamente, pelos estudos da arqueologia. O flautista e escritor Ardal Powell diz em seu livro *"The Flute"* que "o instrumento que chamamos simplesmente de "flauta" pertence a uma família grande, diversa (...) músicos de todo o mundo usam muitos tipos de flauta" (POWELL, 2002, p. 1). Se retroagirmos à Idade Média, Powell comenta o seguinte:

Tudo o que sabemos sobre a flauta medieval vem de um punhado de imagens e alguns fragmentos de poesia e outros escritos, material que pode nos apresentar, na melhor das hipóteses, "pouco mais do que um mosaico danificado", nas palavras memoráveis de Christopher Page (1986) (POWELL, 2002, p. 7).

Quanto à flauta transversal, ela é conhecida na Europa desde o século XVI. Michael Praetorius (1571-1621), compositor e autor de

escritos teóricos, cita as flautas transversais em sua obra “*Syntagma Musicum*”. Nessa época, esses instrumentos eram de madeira, não possuíam chaves e tinham poucos orifícios. Durante o século XVII, a flauta transversal foi incorporada à orquestra, e, na França, a família Hotteterre introduziu a primeira chave na flauta (D#), por volta de 1660. A flauta de Hotteterre era cônica, com poucos furos e possibilidades cromáticas, o que conferia a ela várias características próprias, como a cada tonalidade uma sonoridade própria, de acordo com o número de dedilhados em forquilha que podem causar uma sonoridade mais abafada, ressonante ou clara. Esse aspecto, por exemplo, era usado pelos compositores nas suas obras. Durante o século XVIII foram sendo acrescentadas outras sete chaves no mecanismo do instrumento, o que possibilitou o aumento do cromatismo, a expansão da tessitura, a melhoria do som e da afinação. Nesse período, a flauta se tornou um instrumento solista e de virtuosos, sendo que vários compositores lhe dedicaram sonatas e concertos, entre eles Johann Sebastian Bach e Wolfgang Amadeus Mozart. Destaca-se o alemão Johann Joachim Quantz (1697-1773), compositor, flautista, construtor de instrumentos e escritor, que foi também o professor de flauta do rei Frederico II, o Grande, da Prússia. Ele publicou tratados sobre como tocar flauta e se tornou referência em relação à interpretação musical do século XVIII.

No início do século XIX, a flauta transversal continuou em processo de modificações e avanços técnicos em termos mecânicos, mas foi a partir da década de 1830, com o alemão Theobald Boehm (1794-1881), que se desenvolveu uma nova flauta com ênfase em inovações acústicas, o que seria o início da flauta transversal moderna. O modelo de flauta em 1832 ainda era de tubo cônico e construído em madeira. Theobald Boehm, filho de um ourives de Munique, desde jovem era flautista e construtor de instrumentos, tinha conhecimentos de mecânica e estudou acústica na Universidade de Munique. O professor e flautista Sávio Araújo comenta o seguinte:

A maior crítica de Boehm à flauta alemã da época era em relação à sua acústica. Ele apontava os fabricantes como os responsáveis: como desconheciam princípios acústicos, colocavam os orifícios em posições que pudessem ser alcançadas pelos dedos; mesmo com a adoção de chaves para se obter os tons cromáticos no instrumento, os orifícios foram mantidos em seus locais originais, assim como possuíam um diâmetro insuficiente que, além de dificultar a

emissão das notas agudas, proporcionavam uma perda de clareza e intensidade em toda a extensão do instrumento (ARAÚJO, 1999, p. 11).

Boehm concebeu um novo sistema de chaves com alterações de dedilhados, alargou e posicionou os orifícios de acordo com princípios acústicos, em função de sonoridade e afinação, deu forma cilíndrica ao corpo da flauta, e a construiu em prata, no modelo do ano de 1847. Assim coube a Boehm desenvolver, produzir e patentear a flauta transversal moderna e conforme o descrito pelo professor Araújo:

Em 1847, Theobald Boehm vendeu os direitos de fabricação de seu último modelo a Rudall & Rose, de Londres. A patente para a França foi vendida para Clair Godfroy e para seu enteado Louis Lot. Os franceses, em 1848, fabricaram modelos que reintroduziram perfurações nas chaves de A, G, F#, E e D, para proporcionar maior ventilação aos orifícios. Este modelo, subsequentemente, tornou-se conhecido como de “chaves abertas” ou “Modelo Francês” (ARAÚJO, 1999, p. 15).

Ilustramos com a Figura 5 uma flauta de metal modelo Boehm:

Figura 5: Flauta Boehm 1848 (DCM 1237)



Fonte: Coleção Dayton C. Miller

O flautista André dos Santos Mendes, em sua dissertação “A História da Flauta Transversal na Capital do Império Brasileiro (1822 a 1859): Uma Pesquisa Hemerográfica”, nos informa que no Rio de Janeiro, nesse período, coexistiram os modelos de flauta de sistema simples, que são as flautas em madeira, de tubo cônico e poucas chaves, com os modelos Boehm de 1832 (ainda com tubo cônico em madeira,) e o de 1847 (de tubo cilíndrico em metal), envolvendo os flautistas profissionais

estrangeiros e nacionais daquela época em disputas, havendo adeptos do sistema simples e outros do novo sistema Bohem. Segundo Mendes:

A flauta Boehm encontrou no Rio de Janeiro uma cidade muito bem fundamentada na tradição da flauta cônica e de sistema simples, de modo que, embora sua aceitação tenha sido relativamente rápida, em processo análogo ao acontecido na França, os flautistas atuantes na capital do Império brasileiro não renunciaram à tradição tão facilmente (MENDES, 2019, p. 65).

## **2.2 A flauta transversal portuguesa de 5 chaves e a de Clair Godfroy Ainé**

Existiram dois fabricantes de flautas transversais durante os séculos XVIII e XIX em Portugal. Alexandre Alberto da Silva Andrade, em seu trabalho intitulado “A Presença da Flauta Traversa em Portugal de 1750 a 1850”, relata que o alemão Friedrich Haupt, construtor de instrumentos de sopro, chegou com sua família a Lisboa por volta de 1753 e constituiu a primeira fábrica de instrumentos de sopro em madeira em Portugal. Em 1807, uma nova fábrica iniciou suas atividades, a Fábrica Nacional de Manoel António da Silva (ANDRADE, 2005). As flautas com as 5 chaves (Ré#, Fá, Sol#, Sib e Dó) eram construídas em madeira de ébano ou de buxo, sendo constituídas por quatro seções: cabeça, corpo seção superior, corpo seção inferior e o pé. Demonstramos essas flautas na Figura 6 e na Figura 7:

Figura 6: Flauta modelo – MI-536/25, 4 seções (madeira - ébano)



Fonte: Andrade (2005)

Figura 7: Flauta modelo – CPE/Hill, 4 seções (madeira - buxo)



Fonte: Andrade (2005)

Apresentamos no Quadro 3 algumas das características desses instrumentos. Os valores divergem em função dos materiais utilizados, sendo o ébano muito mais caro que o buxo, por exemplo, e chama a atenção também afinação do diapasão:

Quadro 3: Características das Flautas Transversais Portuguesas de 5 chaves

<b>Proprietário</b>	<b>Museu da Música</b>	<b>Paulo Ennes</b>
<b>Localidade</b>	<b>Lisboa</b>	<b>Lisboa</b>
<b>Fábrica</b>	<b>Haupt</b>	<b>Haupt</b>
<b>Data</b>	<b>1813-40</b>	<b>1813-40</b>
<b>Material</b>	<b>Ébano</b>	<b>Buxo</b>
<b>Material dos anéis</b>	<b>Latão prateado</b>	<b>Marfim</b>
<b>Material da chave</b>	<b>Latão Prateado</b>	<b>Latão dourado</b>
<b>Comprimento total</b>	<b>610</b>	<b>620</b>
<b>Diapasão</b>	<b>Lá = c.420 Hz</b>	<b>Lá = 415 Hz</b>

Fonte: Andrade (2005)

A predileção, no Rio de Janeiro, pelas flautas de Clair Godfroy Ainé<sup>10</sup>, construtor de flautas francês, foi identificada na pesquisa do flautista André Mendes e, segundo ele, “podemos concluir que a flauta de Godfroy era considerada, assim como na França, um instrumento desejado, ou ao menos o melhor instrumento conhecido no Brasil pré-Boehm” (MENDES, 2019, p. 31). Curiosamente, ele comenta sobre alguns anúncios de flautas Godfroy que não seriam autênticas, em anúncios de jornais no Rio de Janeiro, nos quais estão as descrições: “flautas de bom autor, à imitação de Godefroy” ou “flautas de bom autor, feitas em Paris à imitação das de Godefroy”, Algo que é demonstrado também pela pesquisadora Mayra Pereira, no item 2.5 deste Capítulo.

---

10 Construtor francês de instrumentos de sopro de madeira, Clair Godfroy Ainé (1774-1841).

Demonstramos na Figura 8, um modelo de flauta Godfroy de 5 chaves:

Figura 8: Flauta de 5 chaves de Clair Godfroy Ainé



Fonte: Coleção de Michael Lynn<sup>11</sup>

Identificamos esses modelos de flauta de 5 chaves citados, anteriormente, sendo utilizados nas orquestras de São João d'El Rey, Prados e Tiradentes até o início do século XX, conforme podemos demonstrar através de fotografias antigas e exemplares ainda existentes nas corporações musicais, conforme consta no item 2.6 deste capítulo.

## 2.3 A clarineta

O *chalumeau*, um instrumento popular francês da Idade Média, construído em madeira e de uma palheta simples, é considerado o antecessor da clarineta, a qual teve sua evolução e aperfeiçoamento, gradualmente, através dos fabricantes e com o auxílio dos instrumentistas no decorrer dos séculos XVIII e XIX.

Consta que o alemão Johann Christoph Denner (1655-1707), por volta de 1700, introduziu a chave de registro que ampliou a tessitura e alterou a sonoridade do instrumento. No decorrer do século XVIII, foram acrescentadas novas chaves no instrumento, modificada a

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.originalflutes.com/french-flutes/clair-godfroy-2-2.html>. Acesso em 24 de maio de 2022.

localização dos orifícios e incluída a campânula. Havia clarinetas nas tonalidades de C, Bb e A. Nesse período, a clarineta foi incluída na orquestra e tornou-se solista também, sendo que vários compositores escreveram obras para o instrumento, com destaque para o “Concerto em lá maior”, de Wolfgang Amadeus Mozart. O clarinetista João Pedro Lopes dos Santos comenta sobre a visível evolução da clarineta, sendo que “no ano de 1778 um clarinete *standard* já possuía cinco chaves. Nessa altura, a campânula era mais alongada, acabando o instrumento por usufruir de maior extensão e melhor qualidade sonora” (SANTOS, 2012, p. 6).

No início do século XIX, o músico alemão Ivan Müller (1786-1858) implantou melhorias e um novo mecanismo contendo treze chaves na clarineta. Em meados do mesmo século, outro tipo de clarineta foi desenvolvido por Eugène Albert (1826-1890), em Bruxelas, que ficou conhecido como “*Albert system*”, muito semelhante ao de Müller, porque também era nele baseado (SANTOS, 2012).

Na França, por volta de 1843, Hyacinthe Klosé (1808-1880) e Louis Auguste Buffet (1789-1864) introduziram na clarineta o mecanismo de chaves próprio da flauta, o chamado “sistema Boehm”. O modelo Klose-Buffet (com dezessete chaves e seis anéis) que utiliza o “sistema Boehm” é o mais conhecido e usado na atualidade, mas há também outros tipos que ainda coexistem denominados “sistema Albert” e “sistema Oehler”. Segundo o mesmo autor:

O clarinete Boehm dispõe atualmente de dezessete chaves. Desde então, pouca ou nenhuma inovação técnica significativa foi introduzida no instrumento. Este mantém-se hoje ainda como um dos sistemas utilizados no clarinete contemporâneo, tendo sido posteriormente também aplicado ao oboé e ao saxofone.

Apesar do grande êxito do clarinete com o sistema de chaves Boehm, de este ser o sistema mais frequentemente utilizado atualmente, nalguns países são preferidos outros tipos de clarinetes. Ai perduram ainda diferentes sistemas acima referidos: o sistema Albert, usado em alguns países da Europa e nos Estados Unidos, e o sistema Oehler, usado sobretudo na Alemanha (SANTOS, 2012, p. 9).

Verificamos que a clarineta de treze chaves do “sistema Albert” era o instrumento utilizado nas orquestras e bandas de música da região de São João d’El Rey até o início do século XX, através de fotografias antigas e exemplares ainda existentes em algumas corporações musicais, conforme podemos observar no item 2.6 deste capítulo.

## 2.4 O piston

As informações históricas sobre os ancestrais do trompete remontam à Antiguidade, sendo em suas formas primitivas construídos de chifre de animais, marfim, madeira, bronze e prata, presente em diversas civilizações e ligados a funções militares e religiosas de emissão de sinais. O trompetista Ulisses Santos Rolfini comenta o seguinte:

Possivelmente, pelo fato de possuírem uma sonoridade relativamente forte, os trompetes, desde suas formas mais arcaicas, foram utilizados como instrumentos de sinalização. Desde a Antiguidade, eles estiveram associados a diversas funções, tanto militares, como é o caso dos trompetes egípcios, quanto religiosas, como ocorre com o *Shofar*, (...) descrito como um instrumento utilizado em celebrações judaicas. Além das civilizações já mencionadas, outras fizeram uso de possíveis ancestrais do trompete. Edward H. Tarr (1988, p. 24-29) cita, entre outros, gregos, romanos, indianos, chineses, tibetanos, celtas e sumérios (ROLFINI, 2009, p. 8).

Na Europa, durante os séculos XVI a XVIII, foi usado o trompete natural, que, na definição de Rolfini, “(...) é aquele que possui um tamanho fixo de tubo, e assim está limitado ao uso das notas da série harmônica natural” (ROLFINI, 2009, p. 14). Segundo o trompetista italiano Gabriele Cassone, o termo “trompete natural” é usado para se referir ao instrumento sem chaves, pistões ou rotores que possibilitam a escala cromática completa, o qual teve seu apogeu durante o Período Barroco e que era chamado também de *tromba*, *trombetta* e *clarino*. (CASSONE, 2009). Os musicólogos Binder e Castagna também comentam sobre os termos usados em relação ao trompete, que “no final do século XVIII e início do XIX, o instrumento que atualmente chamamos de trompete, ou melhor, trompete natural, não era conhecido por estes nomes. Na

época utilizava-se trombeta ou clarim” (BINDER; CASTAGNA, 2005, p. 14). Exemplificamos um trompete natural, conforme a Figura 9 a seguir:

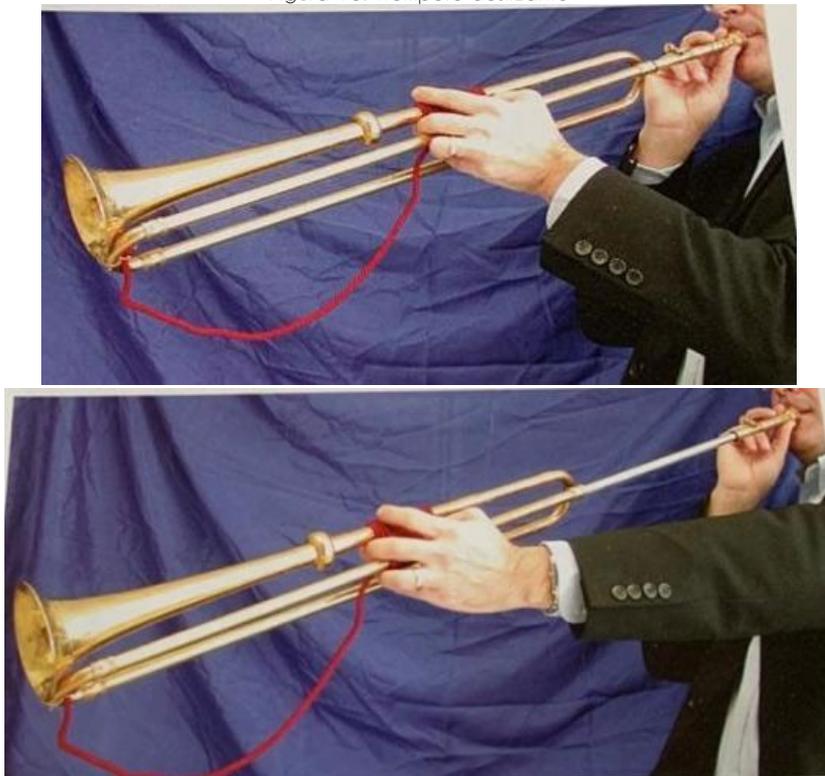
Figura 9: Trompete natural



Fonte: Cassone (2009)

Cassone comenta que, nesse período, havia também a *tromba da tirarsi*, que possuía um sistema que permitia o prolongamento do tubo, resultando na produção de outras séries harmônicas (CASSONE, 2009), ou seja, um instrumento com um mecanismo de êmbolo, como o trombone de vara. Segundo Rolfini, esse instrumento é conhecido como “trompete deslizante” (*Slide Trumpet* em inglês, *Zugtrompete* em alemão, *Trompette à coulisse* em francês, *Tromba da Tirarsi* em italiano) (ROLFINI, 2009). Vide a Figura 10:

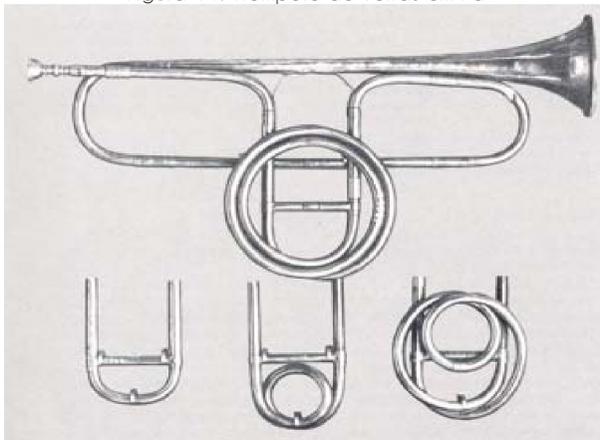
Figura 10: Trompete deslizante



Fonte: Cassone (2009)

Outro modelo existente de trompete era o dotado de um mecanismo de “voltas”, que permitia a variação da afinação do instrumento. Segundo Rolfini, “o mecanismo de voltas consiste em remover ou acrescentar uma seção de tubo ao instrumento, ou seja, desta maneira o músico diminui ou aumenta o tamanho do trompete e, conseqüentemente, modifica a altura da série harmônica” (ROLFINI, 2009, p. 37). Apresentamos um modelo de trompete de voltas, conforme a Figura 11:

Figura 11: Trompete de Voltas em Fá



Fonte: Rolfini (2009)

Importantes compositores escreveram obras para o trompete durante esse período, tais como: Henry Purcell (1659-1695), Antonio Vivaldi (1678-1741), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Johann Sebastian Bach (1685-1750), George Friedrich Haendel (1685-1759), dentre outros.

Na segunda metade do século XVIII, experimentos pela busca de um instrumento cromático e com a série harmônica mais aguda culminaram no desenvolvimento do trompete de chaves. Os famosos concertos para trompete dos compositores Haydn e Hummel foram escritos para o trompete de chaves, e de acordo com o descrito pelo trompetista Fábio Simão:

Anton Weidinger (1767-1852) foi quem teve maior sucesso em seus experimentos. Em 1796, Joseph Haydn, que era também seu amigo, escreveu o concerto para trompete e orquestra em Eb, que figura hoje em dia no repertório de qualquer grande solista. (...) Após 1800 Leopold Konzaluch (1747-1818) e Joseph Weigl (1766-1846) também compuseram para Weidinger. Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) compôs para Weidinger o outro grande concerto do repertório do trompete. (...) No entanto, a invenção de Weidinger não foi um sucesso por completo. O trompete de chaves foi utilizado por pouco tempo, já que

em 1815 já surgia um novo sistema que revolucionaria a construção do trompete: a válvula (SIMÃO, 2007, p. 29).

Ilustramos com a Figura 12 um trompete de chaves:

Figura 12: Trompete de 5 chaves



Fonte: Cassone (2009)

Entre 1815 e 1838 foram desenvolvidos os sistemas de válvulas nos trompetes, que permitiram ao instrumento o cromatismo completo, agilidade na execução e som homogêneo em todas as notas. Existem dois sistemas de válvulas: o de pistões cilíndricos e o de rotores (válvulas rotatórias). De acordo com Cassone, inicialmente, essa inovação é atribuída a Heinrich Stölzel e Friedrich Blühmel, que usaram um mecanismo de pistões. Posteriormente, em 1835, o sistema de rotor foi construído por Riedl e Kail, sendo que, em 1838, outro sistema

de pistões foi inventado por François Périnet, que é basicamente o utilizado nos trompetes modernos (CASSONE, 2009). Mostramos na Figura 13 um trompete de afinação em G com o sistema Périnet:

Figura 13: Trompete em C (sistema Périnet)



Fonte: Cassone (2009)

De acordo com Cassone, o instrumento que conhecemos com a denominação de piston, (*cornet à pistons*) com afinação geralmente em Bb e ocasionalmente em C, surgiu por volta de 1830 e era usado principalmente em conjuntos militares e por solistas. O *cornet*, posteriormente, adotou o sistema de pistões Périnet (1838) e era tão importante quanto o trompete em Fá, e ameaçava superá-lo em popularidade, por ser mais ágil, versátil, em tom mais agudo e pela facilidade de tocar e produzir o som (CASSONE, 2009). O trompetista Fábio Simão comenta a respeito da sonoridade desse instrumento o seguinte: “o som do *cornet* era definido como sendo menos nobre, menos incisivo, de menor alcance (...), sendo, por outro lado, bonito, delicado e agradável” (SIMÃO, 2007, p. 38). Ainda em relação ao piston, o musicólogo Fernando Pereira Binder, em seu artigo “Novas Fontes Para o Estudo das Bandas Brasileiras”, esclarece sobre o entendimento desse instrumento de metal no século XIX, quando ele cita que o piston é diferente do trompete. Segundo Binder:

O piston é o instrumento de metal que tem sido a principal vítima da falta de uma nomenclatura sistematizada. Piston não é trompete, se quisermos usar termos organológicos corretos. Segundo Baines (p. 226-227), o piston surgiu por volta de 1825 na Alemanha, a partir da inclusão de válvulas num tipo de trompa, chamada de cornetas de postilhão (em inglês *posthorn*). No século XIX, utilizava um bocal mais profundo e cônico que o do trompete, conferindo-lhe agilidade e flexibilidade na execução e sendo menos desgastante aos lábios quando tocado por

longas horas (Baines, p. 228). Além disso, o tubo do piston é predominantemente cônico, por sua filiação às trompas, enquanto o do trompete é predominantemente cilíndrico. É também o bocal que dá ao piston um som descrito como mais “redondo e aveludado” que o do trompete (BINDER, 2002, p. 204).

O trompetista Paulo Ronqui esclarece que “os primeiros *cornets* eram construídos em variadas afinações como F, G, D, Eb. Contudo, a partir da segunda metade do século XIX, os *cornets* afinados em A e Bb se tornaram predominantes” (RONQUI, 2010, p. 53). Demonstramos um modelo de *cornet* Bb de rotor na Figura 14 e outro modelo de *cornet* Bb à pistons na Figura 15, além de um *cornet* com afinação em A e Bb, contendo 2 *leadpipe* com tamanhos diferentes, conforme a Figura 16:

Figura 14: *Cornet* Bb de rotor



Fonte: Cassone (2009)

Figura 15: *Cornet* Bb de pistons – 1850



Fonte: Cassone (2009)

Figura 16: Cornet em A e Bb



Fonte: Cassone (2009)

Destaca-se o francês Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban (1825-1889), autor do “*Grande Méthode Complète pour cornet à pistons et de Saxhorn*”, publicado em Paris, em 1864. Segundo Cassone, é o método mais famoso para *cornet*, o qual é usado ainda hoje por trompetistas em todo o mundo (CASSONE, 2009). Interessante também é a diferenciação que havia no Conservatório de Paris em relação às aulas, conforme descreve o trompetista Fábio Simão: “entre 1869-74 e 1880-89 Arban foi professor de *cornet* do Conservatório de Paris e desde esse tempo lá havia uma diferenciação entre aula de *cornet* e aula de trompete” (SIMÃO, 2007, p. 38-39).

O trompetista Ulisses Rolfini faz algumas considerações pertinentes em relação à utilização dos trompetes e não do piston quanto à execução da música da primeira metade do século XIX. Ele diz o seguinte:

A utilização dos trompetes naturais neste tipo de repertório acontece de diversas maneiras. As mais evidentes são aquelas referentes ao reforço rítmico-harmônico, nas quais o clarim é utilizado como uma espécie de instrumento percussivo e também na substituição das notas harmônicas do remanescente baixo contínuo ao órgão positivo, típico do século XVIII. Como afirma Rafael Coelho Machado (1842, p. 35), estes instrumentos se encontram aos pares,

sendo empregados muitas vezes nos *tuttis* orquestrais, trazendo sua “sonoridade clara e aguda”, ou ainda imprimindo efeitos de coloridos, em função do seu timbre, a uma seção específica de determinada obra, sendo esta provavelmente a gênese da “arte da orquestração sinfônica” (ROLFINI, 2009, p. 113).

Paulo Adriano Ronqui, trompetista, comenta que o Tratado de Instrumentação de Hector Berlioz, redigido em 1848, já determinava aos *cornets* os trechos melódicos e cantáveis, e aos trompetes a parte harmônica, o uso como sinalizador e de caráter heroico (RONQUI, 2010). Assim, o *cornet* como instrumento melódico e de afinação alta (Bb) e o trompete ainda afinado em F e G (graves), durante um período conviveram no naipe das orquestras em função dos diferentes recursos timbrísticos e de afinação durante a segunda metade do século XIX.

## 2.5 As importações e a comercialização dos instrumentos – Século XIX

A consideração sobre as importações e a comercialização desses instrumentos no Brasil, no século XIX, também é importante como parâmetro sobre os possíveis modelos usados naquela época. O trabalho da musicóloga Mayra Cristina Pereira intitulado “A Circulação de Instrumentos Musicais no Rio de Janeiro – do período colonial ao final do primeiro reinado”, apesar de tratar, especificamente, do que ocorria em relação à cidade do Rio de Janeiro, nos mostra a forma de como se dava esse processo no Brasil. Ela comenta o seguinte:

Durante o século XVIII e no início do século XIX, grande parte dos gêneros importados vinha de Portugal ou de lá eram reexportados, o que torna muito difícil a definição da exata procedência dos itens, já que os documentos alfandegários se referiam no máximo aos portos de saída, que eram exclusivamente portugueses. Com a abertura dos portos, em 1808, tem-se o fim do monopólio comercial exercido pela metrópole portuguesa e, sobretudo após a independência do Brasil, os registros de cargas de navios passam a ser mais transparentes, indicando a direta procedência dos produtos. Sabe-se, portanto, que além de Portugal, a Alemanha, Estados Unidos da América,

França, Itália, Países Baixos e Reino Unido também enviavam instrumentos e acessórios musicais para o Rio de Janeiro (PEREIRA, 2013, p. 153).

Ilustramos que as procedências das flautas, clarinetas e trombetas eram, predominantemente, da França, além da Itália, conforme o Quadro 4:

Quadro 4: Relação de produtos musicais importados pelo Rio de Janeiro  
Regiões de procedência – anos 1824 a 1829

<b>Instrumentos</b>	<b>Alemanha</b>	<b>EUA</b>	<b>França</b>	<b>Itália</b>	<b>Países Baixos</b>	<b>Portugal</b>	<b>Reino Unido</b>
<b>Clarinetas</b>			X				
Fagotes			X				
<b>Flautas</b>			X	X			
Guitarras			X			X	
Órgãos						X	
Pianofortes	X	X	X		X		X
Timbales			X				
Triângulos			X				
<b>Trombetas</b>			X				
Trompas			X				
Violas						X	

Fonte: Pereira (2013)

A musicóloga Pereira (2013) comenta que os documentos de natureza diversa analisados, por vezes, mostraram-se muito resumidos ou generalizados, utilizando-se apenas da expressão “instrumentos musicais” e não especificando o nome da mercadoria, o que ocorreu entre os anos de 1808 e 1820, de acordo com o Quadro 5:

Quadro 5: Instrumentos musicais importados pelo Rio de Janeiro  
Listados em documentos alfandegários – Três primeiras décadas do século XIX

<b>Instrumentos</b>	<b>1808*</b>	<b>1810*</b>	<b>1820</b>	<b>1830</b>
Assobios			X	
Berimbaus		X		
Caixa de Guerra			X	
Castanholas			X	
<b>Clarinetas</b>			X	
<b>Clarins ou Trombetas</b>			X	
<b>Cornetas</b>			X	
Cravos			X	
Espinetas			X	
Fagotes			X	
<b>Flautas</b>			X	
Gaitas de foles			X	
Gaitas para rapazes			X	
Guitarras			X	X
Harpas			X	
Machetes			X	
Órgãos e realejos			X	
Pandeiros			X	
Pianofortes		X	X	X
Pratos			X	
Rabecas			X	
Rabecões			X	
Timbales			X	
Trompas			X	
Triângulos			X	
Violas			X	X
Violões			X	

(\*). Nestes anos foi apenas utilizado o termo "instrumentos musicais"  
Fonte: Pereira (2013)

Em relação à comercialização dos instrumentos musicais, a mesma autora descreve que os anúncios em jornais e, posteriormente, em casas especializadas em produtos musicais era uma prática desse comércio no início do século XIX. Quanto aos instrumentos publicados nos anúncios de venda, Pereira descreve que “os anúncios dos periódicos cariocas muitas vezes forneciam, dentre outras informações, descrições destes itens e nomes de construtores de alguns instrumentos” (PEREIRA, 2013, p. 261). Relacionamos a seguir alguns desses anúncios:

“frutas de buxo e de ébano com bomba, de huma até nove chaves” (JC, 13/12/1827- N. 61 - vol. I- Vendas, p. 3), “flautas de bom author, à imitação de Godefry, de 4 até 8 chaves de prata, bombas de ditas muito bem trabalhada” (JC, 08/11/1827 - Vol. I - No. 72 - Vendas, p. 2) ou então “flautas de bom author, feitas em Paris à imitação das de Godefroy de 4 até 8 chaves de prata, guarnecidas de rolhas etc etc... muito bem trabalhadas” (JC, 19/11/1827 - Vol. I - No. 82 - Vendas, p. 3).<sup>12</sup> (PEREIRA, 2013, p. 173).

Referências à clarineta aparecem em relatos comerciais no Rio de Janeiro somente nos últimos anos da década de 20 do século XIX. Em 1827, um anúncio de uma loja de música no *Jornal do Commercio* referia-se à venda de clarinetas de 5 a 13 chaves. (PEREIRA, 2013, p. 169).

Um anúncio de vendas no *Jornal do Commercio* informou: Na loja da rua direita n. 34, há para vender pianos fortes ricos, de duas faces, com todos os seus pertences proximamente chegados de Londres do celebre fabricante Stodart, e taobem **há cornetas de chaves próprias para Batalhões elegantemente trabalhadas e bem entoadas do fabricante C. Pace Maker**, e mais diversas fazendas (JC, 08/02/1828 - N. 106 - Vol. II, Vendas, p. 3, grifo nosso) (PEREIRA, 2013, p. 170, grifos da autora).

---

12 Godefry ou Godefroy seria o construtor francês de instrumentos de sopro de madeira Clair Godfroy Ainé (1774-1841).

Observamos que os anúncios nos jornais referentes às flautas, clarinetas, clarim, corneta e tromba aparecem somente a partir de 1825, como demonstrado no Quadro 6:

Quadro 6: Ocorrência de instrumentos musicais por ano nos anúncios dos jornais do Rio de Janeiro Início do século XIX

ANO	Piano forte	Cravo	Harpá	Orgão	Realajo	Violas	Rabecas	Guitarras	Orphica	Flautas	Pífano	Violão	Rabecão	Rabecão grande	Pratos	Trompa	Clarim	Requinte	Clarinete	Cornetas	Obôé	Tromba	Fagote
1808	X																						
1809	X																						
1810	X	X																					
1811	X																						
1812	X																						
1813	X																						
1814	X		X																				
1815	X			X																			
1816	X				X																		
1817	X			X		X	X																
1818	X		X	X	X	X		X	X														
1819	X	X																					
1820	X		X																				
1821 a 1824 *																							
1825	X		X	X						X													
1826	X		X							X		X	X										
1827	X	X	X	X		X				X		X			X	X	X	X	X				
1828	X	X		X	X	X	X	X		X		X				X	X			X	X	X	
1829	X				X	X	X	X		X		X											
1830	X	X	X	X		X	X	X		X		X											X
1831	X			X	X	X	X	X		X	X	X				X	X			X			X

(\*) Durante os anos de 1821 e 1824, não foram publicados anúncios referentes a instrumentos musicais nos jornais.

Fonte: Pereira (2013)

Em relação à fabricação de instrumentos de sopro no Brasil, ela ocorre somente a partir do século XX, tendo em vista o que é descrito por Binder e Castagna: “Considerando que a Weril, tida como a primeira fábrica de instrumentos de sopro no Brasil, começou a atuar somente em 1909, a única opção para a origem destes instrumentos era a importação ou dos EUA ou da Europa” (BINDER; CASTAGNA, 2005, p. 15).

## **2.6 As fotografias e instrumentos antigos – corporações musicais**

A iconografia é uma importante fonte que proporciona informações para a pesquisa, sendo as fotografias, por exemplo, documentos que contribuem para o conhecimento e análises de inúmeros elementos nelas registrados. Assim, a busca por fotografias retratando flautas, clarinetas e pistons antigos nas corporações musicais de São João d’El Rey e região, para a identificação dos modelos usados no passado, teve o intuito de auxiliar no desenvolvimento da pesquisa proposta. Relacionamos a seguir documentos que obtivemos sobre o assunto.

Na fotografia da orquestra da Lira Ceciliana, de 1926, percebe-se o uso das flautas de madeira, a clarineta de 13 chaves e o piston, de acordo com a Figura 17:

Figura 17: Orquestra Lira Ceciliana – Prados-MG – 1926



Fonte: Acervo da Lira Ceciliana

Demonstramos esses elementos com um recorte ilustrativo dessa foto, de acordo com a Figura 18:

Figura 18: Recorte da Figura 17



Fonte: Acervo da Lira Ceciliana

A imagem seguinte retrata um grupo de músicos da Orquestra Lira Sanjoanense, no último quartel do século XIX, em Juiz de Fora-MG, na qual podem ser observadas também as flautas de madeira e a clarineta usadas na época, de acordo com a Figura 19:

Figura 19: Orquestra Lira Sanjoanense – final do século XIX



Fonte: Acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

O recorte da imagem anterior permite visualizar melhor esses instrumentos, como mostra a Figura 20:

Figura 20: Recorte da Figura 19



Fonte: Acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Documentamos uma fotografia da Orquestra Ribeiro Bastos, no ano de 1934, em que podemos visualizar três músicos com flautas de metal “sistema Boehm”, conforme a Figura 21 a seguir:

Figura 21: Orquestra Ribeiro Bastos – ano de 1934



Fonte: Acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Na sequência, ilustramos com um recorte da imagem anterior, conforme a Figura 22:

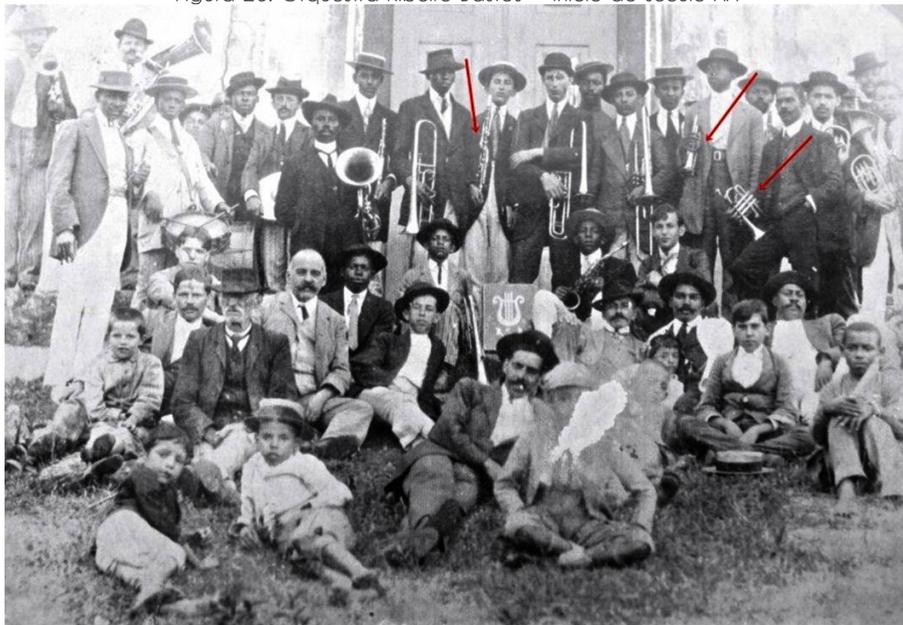
Figura 22: recorte da Figura 21



Fonte: Acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

A ilustração seguinte nos mostra músicos da Orquestra Ribeiro Bastos durante um passeio no início do século XX. Constata-se também o uso dos pistons, conforme a Figura 23:

Figura 23: Orquestra Ribeiro Bastos – início do século XX



Fonte: Acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Ilustramos com o recorte da imagem acima, os instrumentos citados anteriormente, conforme a Figura 24:

Figura 24: recorte da Figura 23



Fonte: Acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Verifica-se na fotografia da banda de música da Lira Ceciliana, em 1895, a presença dos *cornets* com outra formatação nas campanas, além da clarineta de 13 chaves, de acordo com a Figura 25 e o recorte na Figura 26:

Figura 25: Banda da Lira Ceciliansa – Prados – 1895



Fonte: acervo da Lira Ceciliansa

Figura 26: Recorte da Figura 25



Fonte: acervo da Lira Ceciliansa

Na imagem da banda de música Lira Nossa Senhora das Dores, da cidade de Dores de Campos-MG, no início do século XX, é visível também o uso desse tipo de instrumento, conforme mostrado na Figura 27 e no recorte na Figura 28:

Figura 27: Banda Lira N. Sra. das Dores-Século XX-década de 10



Fonte: Carlos Roberto Goulart

Figura 28: Recorte da Figura 27



Fonte: Carlos Roberto Goulart

A seguir, temos uma fotografia da Banda de Música do 28º Batalhão de Caçadores no início do século XX, sediada em São João d'El Rey, sendo designada, atualmente, como a Banda de Música do

11º Batalhão de Infantaria. Observa-se também o uso do piston pela corporação conforme a Figura 29 e no recorte na Figura 30:

Figura 29: Banda do 28º Batalhão de Caçadores – Ano 1910



Fonte: acervo da Banda de Música do 11º BI

Figura 30: recorte da Figura 29



Fonte: acervo da Banda de Música do 11º BI

A Figura 31 a seguir é uma flauta de madeira que pertence, atualmente, ao acervo da Lira Ceciliana, doada recentemente pelo sobrinho da primeira flautista à esquerda na Figura 17. Ela possui características das flautas portuguesas de 5 chaves e do modelo Godfroy descritas no item 2.2 deste capítulo:

Figura 31: flauta de 5 chaves – 4 seções – madeira ébano



Fonte: Acervo da Lira Ceciliana

A Figura 32 mostra em detalhe as 4 seções deste instrumento:

Figura 32: Detalhe – flauta de 5 chaves – 4 seções – madeira ébano



Fonte: Acervo da Lira Ceciliana

Existem, em Tiradentes-MG, instrumentos antigos, como uma clarineta do acervo da Orquestra Ramalho, além de uma flauta com as mesmas características da anteriormente identificada em Prados-MG, os quais mostramos a seguir nas Figura 33 e Figura 34:

Figura 33: clarineta de 13 chaves – sistema Albert



Fonte: acervo da Orquestra Ramalho

Figura 34: Flauta de madeira de 5 chaves – usada antigamente na Orquestra Ramalho



Fonte: Rogério Almeida – proprietário

No acervo da Orquestra Lira Sanjoanense há também uma flauta e uma clarineta dos mesmos modelos dos instrumentos existentes em Prados e Tiradentes, conforme Figuras 35 e 36, a seguir:

Figura 35: Flauta de madeira de 5 chaves



Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Figura 36: Clarineta 13 chaves – Sistema Albert



Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

A flauta da Figura 37 é semelhante às anteriores e pertence ao acervo da Orquestra Ribeiro Bastos, sendo que se encontra exposta na Fundação CEREM.

Figura 37: Flauta de madeira de 6 chaves



Fonte: acervo da Orquestra Ribeiro Bastos / Fundação CEREM

## CAPÍTULO III – OS MANUSCRITOS

### 3.1 A pesquisa “*in loco*” nos manuscritos originais

A pesquisa tem como base um conjunto de 58 obras em fontes manuscritas originais do compositor, na forma de partituras, sendo que 39 delas encontram-se no acervo da Orquestra Lira Sanjoanense, bem como 17 obras na Orquestra Ribeiro Bastos, catalogadas no “O Ciclo do Ouro o Tempo e a Música do Barroco Mineiro”, de Barbosa (1978), além de uma peça do acervo do Centro de Documentação Musical de Viçosa-MG e outra pertencente à Corporação Musical Nossa Senhora das Dores de Itapeçerica-MG.

São músicas de uso e função religiosa, próprias aos ritos litúrgicos e paralitúrgicos da Igreja Católica, tais como: Missas, Credos, *Te Deum*, Matinas, *Laudes*, Novenas, Hinos, Antifonas, Ladainhas, Solos ao Pregador e Ofícios. Como referência da produção musical do autor, utilizamos uma relação sumária contendo 103 títulos, que foi organizada pelo pesquisador Aluizio José Viegas em 1987, conforme Quadro 12 nos anexos. Essa relação consta do artigo de mestrado da professora Salomé Viegas (VIEGAS, M. S., 2006, p. 29-33). Assim, os manuscritos originais usados na pesquisa representam 56,31% do conjunto das obras conhecidas de José Maria Xavier.

Descrevemos alguns aspectos observados nos manuscritos originais, tais como a formatação da partitura na seguinte ordem - vozes, cordas e sopros; o uso das claves antigas de vozes com o *triple* (soprano) na clave de dó 1ª linha, o altus (contralto) clave de dó 3ª linha, o tenor clave de dó 4ª e o baixo como atualmente na clave de fá 4ª linha, sendo que essa voz era grafada e pronunciada como baixa; percebe-se a existência das indicações de andamentos, articulações e dinâmicas nas grades; a escrita da flauta encontra-se na pauta com indicação de 8º acima, provavelmente para facilitar a escrita, evitando linhas suplementares na grade e a leitura do flautista nas partes cavadas posteriormente; encontra-se sempre grafada a palavra piston e não trompete; identifica-se o baixo instrumental escrito na última pauta da grade apartado das demais cordas em 11 partituras anteriores ao ano de 1860, sendo os códigos OLS 1591, OLS 1658, OLS 337, OLS 1977, OLS 1552, OLS 0394, OLS 1659, OLS 0237, OLS 2162, OLS 2163 do Quadro 7 e do Quadro 10; algumas obras com os códigos OLS 1591, OLS 1658, OLS 1978, OLS 0403, OLS 0335 e

a Antifona para Santo Doutor, Bispo ou Pontífice são dedicadas ao sr. Hermenegildo José de Souza Trindade (1806? - 1887). Este foi amigo de José Maria Xavier, músico cantor, grande copista e diretor da Orquestra Lira Sanjoanense. Segundo o maestro Ricciardi, “ele talvez tenha sido, ao lado de Manuel José Gomes (Parnaíba, 1792 - Campinas, 1868), não só um dos mais importantes copistas brasileiros do século XIX, como é graças a raros profissionais daquela época, como eles, que justamente muitas obras hoje tidas como de grande importância se conservaram” (RICCIARDI, 2000, p. 93). O Sr. Hermenegildo produziu um relatório sobre os bens inventariados de Lourenço José Fernandes Braziel, em 1833, que é importante também sobre o aspecto dos manuscritos musicais usados nas igrejas e teatros de São João d'El Rey naquela época. Curiosamente, algumas composições contêm a descrição “propaganda religiosa” próximo ao título, como no Hino de Nossa Senhora - *Ave Regina*, na Antifona do Santíssimo Sacramento - *O Quam Suavis est*, e na Antifona para Santo Doutor, Bispo ou Pontífice.

Encontra-se, às vezes, diversidades nos enunciados sobre uma mesma obra, apresentados na listagem do pesquisador Aluizio Viegas, no Catálogo da PUC e nos instrumentos de busca do arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense em relação aos títulos constantes nos manuscritos originais, que no geral estão em bom estado de conservação e muitos deles encadernados.

O trabalho de pesquisa foi realizado buscando identificar nos manuscritos originais os aspectos do modelo citado na Introdução, dentre outros considerados significativos para análise e considerações posteriores, como a instrumentação, os solos instrumentais, as introduções, as anotações de dinâmica e articulações, as indicações de andamento e tonalidades, utilizando-se de uma ficha elaborada, especificamente, para a coleta de dados. Os dados coletados geraram informações para a elaboração dos Quadros 7, 8, 9 e 10, nos quais demonstra-se a identificação do modelo nas obras analisadas, que estão listadas em ordem cronológica, referentes aos acervos da Orquestra Lira Sanjoanense, Orquestra Ribeiro Bastos, Corporação Musical Nossa Senhora das Dores de Itapeçerica-MG e do Centro de Documentação Musical de Viçosa-MG:

Quadro 7: Características do Modelo

Ficha	Data	Título	Instrumentos	Característica do Modelo
OLS 1591	1839?	Missa – Qui Sedes e Quonian	FI + CL	Flauta e Clarineta em 8ª, 3ª e uníssonos
OLS 1658	1841	Creator alme siderum (Ópera Moisés)	FI + CI	Flauta e Clarineta em 8ª, 3ª e uníssonos
OLS 0683	1846	Solo ao pregador Jam Sol (arranjo)	2 Flautas	As flautas em relação de 3ª
# OLS 0305	1848	Responsórios Fúnebres	FI + 2 CIs	FI 8ª 6ª e 3ª acima da clarineta
OLS 1978	1850	Antífona do S.S. – O Quam Suavis est	2 Clarinetas	As clarinetas em relação de 3ª
OLS 0337	1851	Missa – 15 de agosto de 1851	FI + CI + (Pt ?)	FI 8ª e 3ª acima da CI // FI, CI e Piston? em uníssonos
OLS 0529	1851	Solo da Assumpção de Nossa Senhora	FI + CI	FI 8ª acima da CI // FI 3ª e 6ª acima da CI
OLS 0135	1852	Hino–N. Sra. da Encarnação e Pureza	FI + CI	FI 8ª acima da CI // uníssonos (mesma pauta)
OLS 1977	1853	Antífona - Comum dos Santos Martyres	FI + CI	FI 8ª acima do I VI //FI em 3ª com a CI
OLS 1552	1853	Antífona - Comum das Santas Virgens	FI + CI	FI 8ª acima do I VI // FI em 3ª com a CI
	18??	Antífona – para Santo Doutor, Bispo	FL+ CI	FI 8ª 6ª 3ª com a clarineta
OLS 0394		Te Deum Pequeno	2 CIs	As clarinetas em relação de 3ª e 6ª
OLS 1659		Jam Nune Pater (Ópera Semiramis)	2 CIs	As clarinetas em relação de 3ª e 6ª
OLS 0237		Missa arranjada “Siege de Corintho”	FI + 2 CIs	FI 8ª acima da II CL e do I VI // FI, CI e I VI uníssonos
# OLS 0618	1855	Novena N. Sra. da Boa Morte	FI + CI + Pt	FI 8ª 3ª acima da CI // O Piston 3ª 8ª abaixo da clarineta
OLS 2162	1856?	Hino - Novena São Gonçalo Garcia	FI + CI + Pt	FI 8ª acima da CI e do Piston //Piston 3ª e 6ª abaixo da CI
OLS 2163	1856?	Antífona- Novena São Gonçalo Garcia	FI + CI + Pt	FI 8ª acima da CI // Piston 6ª abaixo da clarineta
OLS 1976	1859	Flos Carmeli pequeno p/ os Sábados	FI + CI + Pt	FI 8ª acima da CI// Piston 6ª abaixo da CI
# OLS 0403	1860	Memento Grande	FI + CI	FI. 8ª e 6ª acima da clarineta (mesma pauta)
# OLS 1668	1862	Lamentação 3ª (Matinas Semana Santa)	FI + CI	FI. 8ª e 6ª acima da clarineta
OLS 0375	1865	Ladainha - Nº 2 Santa Cecilia	FI + CI + Pt	FI 8ª acima da CI e do Piston // Piston 6ª abaixo da CI
OLS 1985	1867	Hino - N. Sra. das Dores	FI + CI + Pt	FI 8ª acima da CI // FI em unís.com o I VI (mesma pauta)
OLS 2047	1867	Antífona – Sra. das Dores	FI + CI + Pt	FI. 8ª e 3ª acima da clarineta // FI. 8ª acima do Piston

OLS 1551	1867?	Moteto ao Pregador		SATB e violoncelo
OLS 2185	1868	Gradual - São Francisco de Assis	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª acima da Cl // Piston 3ª abaixo da Cl (mesma pauta)
OLS 2184	1868	Antífona – São Francisco de Assis	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª acima da Cl (mesma pauta)
OLS 1527	1869	Veni e Domine	Fl + Cl + Pt	Fl. 8ª acima da clarineta // Fl. 8ª acima do Piston
OLS 1984	1869?	Novena – S. Sebastião Veni e Domine	Fl + Cl + Pt	Fl 3ª acima da clarineta // Cl 3ª acima do Piston
OLS 1665	1870	Lamentação 2ª (Matinas Sem-ana Santa)	Fl + Cl + Pt	Fl. uníssono com o I VL. Idem a Clarineta e o Piston
OLS 0146		Antífona – Santo Elias	Fl + Cl + Pt	Fl em 3ª com a Cl // Fl 8ª e 6ª acima do Piston
OLS 2119	1873	Ofertório		Cordas e oficleide solista
	1874	Ó Gloriosa Virginum,	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª acima da Cl // Cl 3ª e uníssono com o piston
OLS 0335	1875?	Hino – Á Santíssima Trindade	Fl + Cl + Pt	Fl em 3ª e 6ª com a Cl // Piston 6ª abaixo da Cl
OLS 0336	1875?	Antífona do ensenso	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª acima do VI I // Piston 3ª e 6ª abaixo da Cl
OLS 1545	1876	Ofício Fúnebre	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª acima da Cl e do Piston // Piston 3ª abaixo da Cl
OLS 1863	1877?	Laudes – N. Sra. das Mercês	Fl + Cl + Pt	Fl 3ª acima da Cl // Piston 3ª abaixo Cl // Fl. 8ª do Piston
OLS 2040	1877?	Absolvição Solene Confrades das Mercês	Fl + Cl + Pt	Fl. 8ª e 3ª acima da Cl // Fl 8ª acima do Piston// Piston 6ª
OLS 1219	1879	Matinas do Patrocínio de São José	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª acima da Cl e do Piston // Piston 3ª abaixo da Cl
OLS 0201	1880	Missa Nº 5	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª acima da Cl e Piston // Cl 3ª e 6ª acima do Piston

Fonte: Partituras do acervo da Orquestra Lira Sanjoanense  
 (#) Consta o oficleide na instrumentação da partitura  
 (?) Datas constantes da relação sumária de Aluizio José Viegas

Quadro 8: Características do Modelo

Data	Título	Instrumentos	Característica do Modelo
1860	Laudes de Endoenças	Tpa + Tbn	
1860	Hino de Nossa Senhora – <i>Ave Regina</i>	2 Cls + Pt	Cl em 3ª e 8ª acima do piston
1868	Te Deum nº 2	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª e 3ª acima da Cl // Piston 3ª e 6ª abaixo da Cl
1869	Matinas do Espírito Santo	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª e 6ª acima da Cl // Piston 3ª e 6ª abaixo da Cl
1869	Tractos de Sábado Santo	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª acima da clarineta // Piston 3ª e 6ª abaixo da Cl
1870	Missa de Catedral	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª 6ª e 3ª acima Cl // Piston 3ª e 6ª abaixo da Cl
1871	Offício de 4ª feira de Trevas	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª acima da Cl e Piston // Cl 3ª, 6ª acima do Piston
1871	Offício de 5ª feira Santa	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª acima da Cl // Cl 3ª, 6ª acima do Piston
1871	Offício de 6ª feira Santa	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª 6ª acima da Cl // Cl 3ª e 6ª acima do Piston
1871	Gradual, Comúnio e Vésperas de Sábado Santo	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª 6ª acima da Cl // Cl 3ª e 6ª acima do Piston
1872	Ofício de Domingo de Ramos	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª acima da Cl e Piston // Cl 3ª e 6ª acima Piston
1872	Ofício de Sexta-feira Maior (de manhã)	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª 3ª e 6ª acima Cl // Piston 3ª abaixo Cl e 8ª da Fl
1872?	Credo para a festa de Santa Cecília	Fl + 2 Cls + Pt	Clarinetas em 3ª e 6ª. Piston uníssono 8ª 6ª com a Cl II Fl (somente no Agnus Dei) 8ª 6ª e 3ª acima da Cl.
1872	Gradual da Missa de São José	Flauta	Fl 8ª acima do violino I
1873	Matinas da Conceição	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª acima da Cl e Piston // Cl 3ª, 6ª, 8ª do Piston
1874	Missa Nº 3	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª 6ª 3ª da Cl. Fl 8ª do Piston. Cl 3ª 6ª acima piston
1876	Missa de Requiem	Fl + Cl + Pt	Fl 8ª, 6ª acima da Cl // Cl 8ª, 3ª, 6ª acima do Piston

Fonte: Partituras do acervo da Orquestra Ribeiro Bastos

Quadro 9: Características do Modelo

Data	Título	Instrumentos	Característica do Modelo
1867	Ladainha Nº 3 (Santa Cecília)	Fl + Cl + Pt	A flauta em uníssono e 8ª acima da clarineta (mesma pauta). O piston 3ª 6ª 8ª abaixo da flauta e clarineta.

Fonte: acervo da Corporação Musical Nossa Senhora das Dores – Itapeceira-MG

Quadro 10: Características do Modelo

Data	Título	Instrumentos	Características do Modelo
1855	Ladainha breve para as 4ª feiras	Fl + Cl	A flauta em 3ª, 6ª e 8ª acima da clarineta

Fonte: acervo do Centro de Documentação Musical de Viçosa-MG

As informações obtidas possibilitaram também uma consolidação de dados sobre as orquestrações constante do Apêndice e o Quadro 11, com o total de 58 composições pesquisadas agrupadas por décadas:

Quadro 11: Quantidade de composições por década

Décadas	1840	1850	1860	1870	1880	?
Obras	4	15	16	21	1	1

Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

## CAPÍTULO IV – AS ORQUESTRAÇÕES

### 4.1 As formações orquestrais – Séculos XVIII e XIX

A observância das características das formações orquestrais, especialmente em relação aos instrumentos de sopro, vivenciadas em Minas Gerais no final do século XVIII, na primeira metade do século XIX e contemporânea a José Maria Xavier, foi realizada através de partituras editadas de compositores dos quais ele teria conhecimento e/ou envolvimento, como, por exemplo, Manuel Dias de Oliveira, Emerico Lobo de Mesquita, Joaquim de Paula Souza, Antônio dos Santos Cunha, Jerônimo de Souza Lobo, padre João de Deus de Castro Lobo, padre José Mauricio Nunes Garcia, e Francisco Manuel da Silva, o que foi muito importante para a pesquisa, bem como algumas citações e considerações que comentamos na sequência sobre esse assunto.

Para o pesquisador Aluizio Viegas, em relação à música religiosa do século XIX, é preciso considerar que, no final do século anterior, “os músicos, compositores, instrumentistas e cantores do primeiro quartel do século XIX foram, naturalmente, nascidos no período citado e não poderia de ser de outro modo” (VIEGAS, A. J., 1982, p.19). Assim, compositores como Jerônimo de Souza Lobo (1721-1804), Manuel Dias de Oliveira (1734/5-1813), padre João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), Joaquim de Paula Sousa (1780? -1842) e mesmo Emerico Lobo de Mesquita (17??-1805) e o padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), no Rio de Janeiro, ainda atuavam.

O musicólogo Paulo Castagna nos informa sobre as formações dos conjuntos musicais a serviço da Câmara de Vila Rica, que além das rabecas (violinos e violetas), rabecões (violoncelo, pequeno; contrabaixo, grande) e do quarteto vocal, já usavam também os instrumentos de sopro no final do século XVIII:

A década de 1760 foi decisiva para a consolidação e ampliação da nova formação dos conjuntos a serviço da Câmara, que passaram a incluir também as trompas a partir de 1762, os clarins a partir de 1780, as flautas e clarinetas a partir de 1783, os timbales a partir de 1786 e os “boés” (oboés) e fagotes a partir de 1787 (CASTAGNA, 2000, vol. 1, p. 224).

Castagna comenta também que com a vinda da corte portuguesa em 1808 e com a sua influência e novidades advindas da Europa, a orquestra na música religiosa brasileira ficou maior, mais brilhante e com caráter teatral. Ele acrescenta sobre Minas Gerais, na primeira metade do século XIX, o seguinte:

A pressão pela prática de uma música nova, exercida pelas irmandades mineiras, atingiu o auge nas três primeiras décadas do séc. XIX, quando o estilo clássico era a novidade exigida. Esse foi o período das grandes composições religiosas italianas, por autores como Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa e, sobretudo, Gioacchino Rossini. Em tais composições, todo o virtuosismo, dramaticidade e caráter profano da ópera invadia a música religiosa (...) (CASTAGNA, apostila do curso HMB-UNESP, capítulo 6, p. 11, s.d.).

Entretanto, de acordo com o professor José Maria Neves, essa mudança de estilo não foi totalmente assimilada pelos mineiros:

De todo modo, creio que a vinda da corte foi da maior importância, no que se refere à informação musical, para os músicos do Rio de Janeiro, o que ocasiona notável transformação estilística. Os mineiros, ao contrário, permaneceram profundamente ligados ao *velho estilo*. Se o Padre João de Deus e o próprio Antônio dos Santos Cunha adotam linguagem que evolui paulatinamente, assimilando modelos operísticos, como na corte, ou aproximando-se da linguagem orquestral de Beethoven, não há dúvida de que quase todos os mineiros, particularmente o Padre José Maria Xavier, guardam linguagem mais tradicional, de melodia acompanhada (...) (NEVES, 1982, p. 49).

Pondera-se que os compositores consideram os instrumentos existentes e disponíveis, o nível técnico dos musicistas e os recursos financeiros no contexto de cada época e que recebem a influência, às vezes, de outros autores importantes em suas obras. Ressalta-se o que o musicólogo José Maria Neves, em seu artigo intitulado “José Maurício e os compositores setecentistas mineiros”, expõe sobre os “arranjos e

reorquestrações” na música religiosa de compositores setecentistas e oitocentistas:

É oportuno lembrar que, tanto em José Maurício como nos compositores setecentistas e oitocentistas mineiros, não se pode, às vezes, estar seguro quanto à orquestração das obras. Houve frequentes casos de arranjos e reorquestrações posteriores (como fizeram Francisco Manuel da Silva e outros com a obra de José Maurício), além de adaptações e substituições de instrumental para permitir a execução das obras em outras épocas e em outros contextos (NEVES, 1983, p. 59).

Tendo em vista o exposto acima, elaboramos o Quadro 12, que é um demonstrativo do uso dos instrumentos de sopro nas obras do Mestre Xavier, que utiliza, constantemente, a flauta, a clarineta e o piston, além de um par de trompas, na maioria de suas orquestrações.

Quadro 12: Os instrumentos de sopro nas obras do padre José Maria Xavier

Data	Autor / obra	Flauta	Oboé	Clarineta	Fagote	Trompa	Piston
1819 – 1887	José Maria Xavier						
	Missa Nº 5	1		1		2	1
	Matinas do Natal	1		1		2	1
	Ofício de Ramos	1		1		2	1
	Tractos de Sexta-Feira Santa	1		1		2	1
	Tractos de Sábado Santo	1		1		2	1
	Matinas da Ressurreição	1		1		2	1
	Christus Factus Est	1		1		2	
	Adoramus Te Christe			1		2	1

Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Mostramos, no Quadro 13, o uso dos instrumentos de sopro na música religiosa brasileira do século XVIII e início do século XIX, respectivamente, tendo sido a coleta de dados feita através de partituras editadas pela Funarte, Museu da Música de Mariana, Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro – PAMM, Portal Música Brasilis, algumas edições particulares e manuscritos dos arquivos da Orquestra Lira Sanjoanense e Orquestra Ribeiro Bastos:

Quadro 13: Os instrumentos de sopro na música religiosa dos séculos XVIII e XIX

Data	Autor / obra	Flauta	Oboé	Clarineta	Fagote	Trompa	Trompete
1734/5? – 1813	Manuel Dias de Oliveira						
	Encomendação de Almas	2				2	
	Magnificat in D	2				2	
	Te Deum					2	
	Haec Dies	2				2	
17?? – 1805	Emerico Lobo de Mesquita						
	Dominica in Palmis					2	
	Matinas Sábado Santo					2	
	Magnificat			2		2	
	Ladainha Sib Maior					2	
	Gradual de Nossa Senhora			2		2	
	Signatum Est	2				2	
	Congratulamini Mihi					2	
	Beata Mater					2	
	Ave Regina Caelorum					2	
	Veni Sponsa Christi					2	
	Ladainha de N. Sra. Fá M					2	
	Liturgia do Sábado Santo					2	
c.1746-c.1808	Francisco Gomes da Rocha						
	Novena de Nossa Senhora Pilar					2	
c.1755-c.1822	Antônio dos Santos Cunha						
	Responsórios Fúnebres	1		1		2	
	Missa e Credo a 5 vozes	2		2	2	2	2
	Antífona e Hino a N. Senhora	1		2		2	
1746? – 1806	Marcos Coelho Neto						
	Ladainha		2			2	
	Maria Mater Gratiae					2	
1767 – 1830	José Maurício Nunes Garcia						
	Tota Pulchra es Maria	1					
	Sub tuumm praesidium	2				2	
	In Honorem Beatissima Mariae	2				2	
	Matinas do Natal	1		2	2	2	2
	Matinas da Assumpção	1		2		2	2
	Matinas da Conceição	1		2	2	2	
	Ofício Fúnebre			2		2	

	Missa Mi bemol	1	1	2	
1778 – 1856	Damião Barbosa de Araújo				
	Memento Baiano	1	1		
c.1780 – 1842	Joaquim de Paula Souza				
	Missa Pequena		2	2	
	Antífona de São Joaquim			2	
c.1721 – 1826	Jerônimo de Souza Lobo				
	Salve Sancte Pater	2		2	
	O Patriarca Pauperum	2		2	
	Novena de N. Sra. do Carmo		2	2	
	Ego Sum Panis	2		2	
	Salve Regina	2			
	Ladainha Nossa Senhora Sib M	2		2	
	Vide Domine	2			
	Matinas de Santo Antônio	2		2	
	Ladainha Nossa Senhora Sol M	2		2	
	Matinas de Quinta Feira Santa	2		2	
	Matinas de Sexta Feira Santa	2		2	
1794 – 1832	João de Deus de Castro Lobo				
	Dolor Super Te	2		2	
	Salve sancte Pater	2		2	
	Salve Regina	2		2	
	Matinas São Vicente de Paula	2	2	2	
	Matinas do Espírito Santo	2	2	2	2
	Matinas do Natal	2		2	
	Seis Responsórios Fúnebres	2		2	
	Tota Pulchra es Maria	2		2	
1795 – 1865	Francisco Manoel da Silva				
	Te Deum (em sol)	1	1	2	
	Ladainha (em sol)	1	1	1	

Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Entende-se em relação ao Quadro 13 que as orquestrações, mesmo se tratando de edições de partituras, são condizentes com a

prática da época, considerando algumas descrições a respeito do uso de pares de instrumentos de madeira nesse período. Segundo Neves:

De fato, na maioria das obras há partes para dois instrumentos do grupo das madeiras. Nos compositores mais antigos, está sempre anotado que se trata de dois oboês ou duas flautas (...). Em obras do final do século XVIII, encontra-se o uso de uma flauta e uma clarineta, sem oboês (...). O uso individualizado da clarineta na orquestra só fica claro em umas poucas obras de maior densidade sonora, nas quais estão escritas partes independentes para oboês e clarinetas, ou em peças posteriores, mais simples, que utilizam uma flauta e uma ou duas clarinetas (ainda que haja casos de obras nas quais se vê a observação “clarineta ou segunda flauta”) (NEVES, 1983, p. 58-59).

De acordo com Castagna, uma das principais características no estilo da música religiosa mineira entre 1760 e 1820 é a “presença frequente de um par de trompas e pares de flautas e/ou oboês” (CASTAGNA, apostila do curso HMB-UNESP, capítulo 6, p. 9, s.d.).

A utilização dos trompetes aparece em poucas obras, e apenas nos compositores Antônio do Santos Cunha, José Maurício Nunes Garcia e João de Deus de Castro Lobo, sem função melódica, aos pares e com o uso mais evidente relacionado ao reforço rítmico, harmônico e efeito timbrístico, características comuns a esse instrumento durante a primeira metade do século XIX, conforme descrito anteriormente no Capítulo II, item 2.4. Observa-se que a clarineta destaca-se como solista em obras de José Maurício Nunes Garcia e Antônio do Santos Cunha.

#### **4.2 Músicos compositores em São João d'El Rey – meados do século XIX**

Sobre os músicos compositores em São João d'El Rey, procuramos relacionar os pertencentes ao clã dos Miranda e dos Brazieis, além de Francisco José das Chagas e Martiniano Ribeiro Bastos, esses sem vínculos de descendência, para conhecer as obras que deles restaram com o intuito de verificar o uso dos instrumentos de sopros em suas instrumentações, destacando-se Francisco Martiniano de Paula Miranda,

Marcos dos Passos Pereira e Martiniano Ribeiro Bastos, atuantes em meados do século XIX.

No clã dos Miranda, relacionamos os seguintes compositores: José Joaquim de Miranda (17??-1816); seu filho Francisco de Paula Miranda (1786-1846)<sup>13</sup>; Francisco Martiniano de Paula Miranda (1823-1903) e José Maria Xavier (1819-1887). De autoria de José Joaquim de Miranda restou apenas a folha de rosto da obra "*Oh, non Lasciar mi*" - ária a solo com violinos e baixo; de seu filho, Francisco de Paula Miranda, somente um coro a 4 vozes para a procissão de Nossa Senhora do Carmo - "*Caput Tuum Ut Carmellus*".

Quanto a Francisco Martiniano de Paula Miranda, em 1846, assumiu a direção da Orquestra Lira Sanjoanense, tendo em vista o falecimento de seu pai, Francisco de Paula Miranda, permanecendo à frente da corporação até o ano de 1854. Segundo o pesquisador Aluizio Viegas, ele era violoncelista, compôs obras que passaram a figurar no repertório sanjoanense e que seu estilo seria idêntico ao de seu primo, o padre José Maria Xavier. Segundo a professora Salomé Viegas, consta que ele copiou várias obras de José Maria e muitos dos originais do Mestre Xavier foram de sua propriedade. A pesquisa sobre as suas composições nos remete a quatro fontes de informações, a saber: o pesquisador Aluizio Viegas, que destaca 5 obras; o maestro Pedro de Souza, que cita que ele teria 13 composições conhecidas, sem descrever os títulos das peças; o historiador Eduardo Lara Coelho, que relaciona 8 músicas, tendo como fonte o arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense; e o Catálogo O Ciclo do Ouro - O Tempo e a Música do Barroco Católico - PUC/RJ, onde constam 8 obras. Consolidando as informações das fontes citadas anteriormente, obtivemos um total de 12 títulos, sendo 10 peças religiosas e duas profanas.

Foi possível a consulta de 11 das obras citadas acima, que estão no acervo da Orquestra Lira Sanjoanense, conforme o Quadro 14. Não foi localizada a peça "*Benedicta es tu Virgo Maria*" - Responsório de Nossa Senhora. Quanto à peça "*Laudate Dominum*" a 5 vozes, há uma revisão da autoria, sendo o seu autor o alemão George Josef Vogler. Existem em formato de partituras somente 04 obras. Vide Quadro 14:

---

13 Francisco de Paula Miranda, em 1846, elaborou um estatuto alterando o nome da antiga Companhia de Música para Filarmônica Paulina, que, posteriormente, passou para Sociedade Musical Lyra Sanjoanense e atualmente Orquestra Lira Sanjoanense. Foi diretor da Orquestra de 1827 a 1846.

Quadro 14: Composições de Francisco Martiniano de Paula Miranda

Título da obra	Partitura	Data	Instrumentação
Antífona N. Sra. da Boa Morte - <i>Maria Mater Gratiae</i>	sim	1846	SATB + cordas + 2 flautas + trompas
Antífona N. Sra. - <i>Sub tuum praesidium</i>	sim		SATB + cordas + 2 flautas + trompas
Antífona N. Sra. das Dores – <i>Stabat Mater</i>	não	1857?	SATB + cordas + 2 flautas + trompas
Hino ao Divino Espírito Santo	sim	1847?	SATB + cordas + flauta + 2 cls + tpas
Hino ao Pregador - <i>Hodie Concepta est</i>	não	1853?	Baixo + cordas + flauta + 2 cls + tpas
<i>Memento Mei Deus</i>	não	1850	SATB + bx + flauta + cl + piston + tpas
Missa a 4 vozes	não		SATB + cordas + flauta + 2 cls + tpas
<i>Domine Deus</i> - Duo	não		SB + cordas + flauta + clarineta + tpas
<i>Laudate Dominum</i>	não		SATB + cordas + flauta + 2 cls + tpas
Recordações do Passado – valsa sentimental	sim	1855	para violinos I, II e baixo
Minuetos com trio a duo de flautas	não		fl + cl + piston + trompas + oficleide

Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Observa-se que a existência das suas composições está concentrada na sua juventude, durante as décadas de 1840 e 1850, com predominância do uso de flautas, clarinetas e trompas, sendo que o piston aparece em uma única obra, “*Memento Mei Deus*”, datada de 1850. Percebe-se as melodias direcionadas aos instrumentos de sopro e nos chama a atenção o emprego da flauta com duas clarinetas em quatro obras.

No clã dos Brazieis, temos os seguintes músicos: Lourenço José Fernandes Braziel (17??-1831); seu filho Joaquim Bonifácio Braziel (1786-18??); Marcos dos Passos Pereira (18??-1879); e os irmãos Prisciliano José da Silva (1854-1910) e Firmino Silva (1857-1932). De autoria de Lourenço José Fernandes Braziel restou a obra “*De profundis*” a 4 vozes, cordas e trompas; de seu filho, Joaquim Bonifácio Braziel, apenas as peças “*Christum Dei*” - Invitatório das Matinas de Santo Antônio a 4 vozes, violinos I e II e baixo, e o “*Aleluia Laudate e Magnificat*” para o Sábado Santo a 4 vozes, cordas, flauta, clarineta, trompas e timbales, apesar de constar no inventário de seu pai uma pequena relação de obras de sua autoria.

Marcos dos Passos Pereira (18??-1879) foi diretor da Orquestra Lira Sanjoanense no período de 1854 a 1855, casou-se em 1864, sendo primo dos irmãos Prisciliano e Firmino Silva. São conhecidas

aproximadamente uma dezena de suas composições, das quais relacionamos as que foram consultadas nos arquivos da Orquestra Lira Sanjoanense, Orquestra Ribeiro Bastos e Lira Ceciliana, de acordo com o Quadro 15:

Quadro 15: Composições de Marcos dos Passos Pereira

Título da obra	Partitura	Data	Instrumentação
Antífona de São José – (OLS)	sim	1870	SATB + cordas + cl + piston + sax I e II + trompas
2º Memento - (OLS)	sim	1876	SATB + cordas + clarineta + piston + trompas
Antífona Stabat Mater (arranjo) - (OLS)	sim	1876	SATB + cordas + clarineta + piston + sax I e II
Veni e Domine (OLS)	sim		SATB + cordas + cl + piston + trompas + fagotes
Novena de N. Sra. da Boa Morte - (ORB)	não		SATB + cordas + fl + cl + oficleide + fagotes + sax
Laudamus a basso solo – (OLS)	não		Baixo + cordas + flauta + clarineta + sax
Antífona Stabat Mater – (OLS)	Não		SATB + cordas + flauta + clarineta + piston
Domine e Veni nº 1 - (LC)	não		SATB + cordas + flauta + clarineta + piston
Domine e Veni nº 2 - (LC)	não		SATB + flauta + clarineta + piston

Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Observa-se a ausência da flauta nas obras que possuem partituras, mas a presença constante da clarineta e do piston, que surge no manuscrito original da “Antífona de São José”, datado de 1870, além do uso das trompas, do sax, do fagote e oficleide. Encontra-se a flauta em peças sem a partitura, inclusive como solista na antífona da novena de Nossa Senhora da Boa Morte. O piston aparece como solista no 2º Memento e nos Domine nº 1 e nº 2. Percebe-se em suas orquestrações uma diversidade maior de instrumentos de sopro, mas é notório e constante em suas obras o uso do modelo com o trio de instrumentos de sopro executando melodias em bloco, duos e solos.

Em relação a Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), o musicólogo Aluizio Viegas cita algumas de suas obras, como a Novena de São Francisco de Assis, a Novena de Nossa Senhora da Boa Morte, Quinquena das Chagas de São Francisco, mementos fúnebres, Motetos dos Passos e Motetos das Dores. Já o historiador Lara Coelho lista 15 de suas composições, sendo que o maestro Pedro de Souza fala em cerca de 40 obras, mas sem a descrição dos títulos das composições. Destaca-se, por interesse cronológico em relação à pesquisa, as obras do Quadro 16, acrescidas de 02 *Domine e Veni* constantes do arquivo da Lira Ceciliana.

Quadro 16: Composições de Martiniano Ribeiro Bastos

Título da obra	Partitura	Data	Instrumentação
Memento (OLS)	não	185?	SATB e baixo
Veni e Domine – novena S. Francisco de Assis (ORB)	não	1864?	SATB + Cordas + fl + cls + piston + tpas
Hino – novena São Francisco de Assis (ORB)	não	1864?	SATB + Cordas + fl + cl + piston + tpas
Venite Adoremus (ORB)	não	1865	SATB
Virgem Sagrada – novena N. Sra. do Carmo (ORB)	não	1865	SATB + Cordas + fl + cl + trompas
Veni e Domine – novena N. Sra. da Boa Morte (ORB)	não	1877	SATB + Cordas + fl + cl + 2 pistons + tpas
Domine e Veni nº 3 (LC)	não		SATB + Cordas + cl + piston
Domine e veni nº 5 (LC)	não		SATB + Cordas + fl + cl + piston + bdn

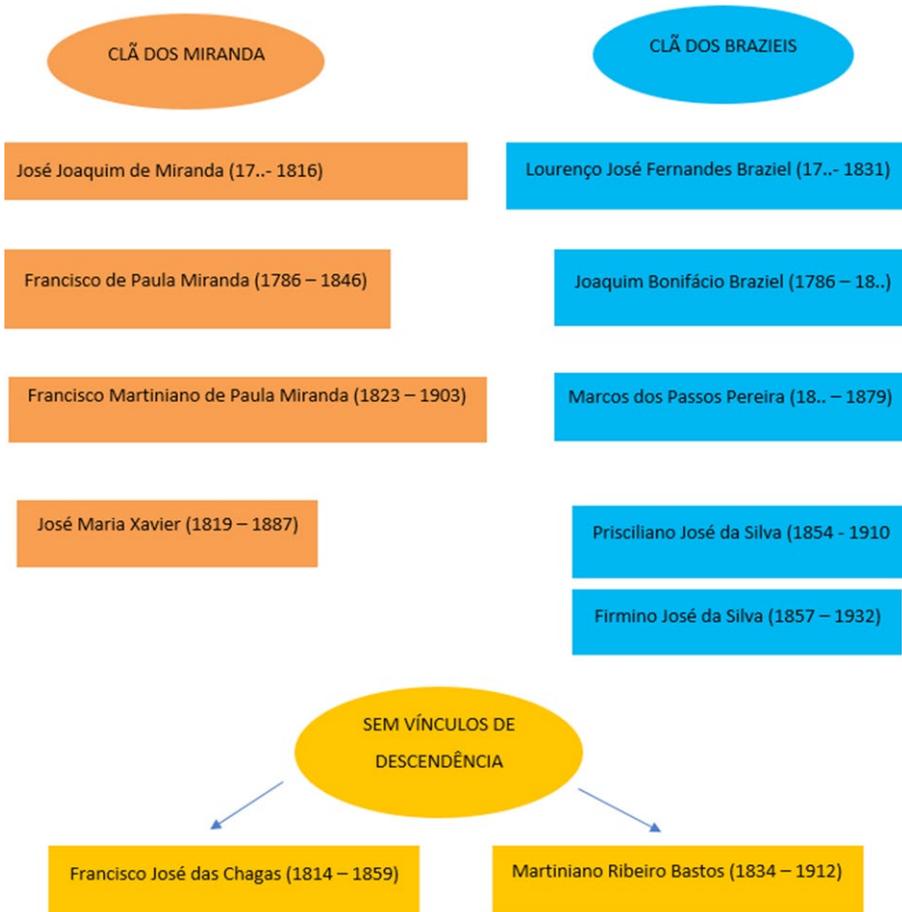
Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Em Martiniano Ribeiro Bastos, nota-se a presença da flauta, da clarineta e trompas, sendo que o piston aparece em 1864, considerando a data anotada à lápis na parte da flauta do *Veni e Domine* da novena de São Francisco de Assis e, posteriormente, em 1877. Observa-se uma escrita mais rítmica e harmônica do que melodiosa para o piston nos *Veni e Domine* da novena de São Francisco de Assis e da novena de Nossa Senhora da Boa Morte especificamente, mas identifica-se também melodias conduzidas pelo trio de instrumentos de sopro em suas composições. Outros manuscritos originais do autor, além de diversas obras cuja fontes são cópias, encontram-se datados da década de 1880 em diante.

Os irmãos Prisciliano José da Silva (1854-1910) e Firmino Silva (1857-1932) foram alunos de Martiniano Ribeiro Bastos. Consta no acervo da Orquestra Lira Sanjoanense um manuscrito original - “Memento em memória de Pedro Franzen” - datado de 1867, de autoria de Prisciliano José da Silva, o qual estaria com apenas 13 anos de idade na época.

O músico Francisco José das Chagas (1814-1859), conhecido como Mestre Chagas, não teria deixado obras, segundo o pesquisador Aluizio Viegas. Trazemos, a seguir, um fluxograma ilustrativo referente aos músicos citados nesse item.

Fluxograma I: Músicos compositores em São João d'El Rey



Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

### 4.3 Os tratados de orquestração

Em relação aos manuais de orquestração, a professora Ana Leticia Ferreira de Barros, em seu trabalho denominado “Os Manuais de Orquestração do Século XIX até a Década de 50 e o Naípe de Percussão”, comenta que “a combinação dos timbres dos instrumentos se tornou o centro dos estudos e experimentos dos compositores do século XIX. Os manuais de orquestração surgiram com a idéia principal de esclarecer essas possibilidades sonoras” (BARROS, 2008, p. 1). Relacionamos alguns manuais citados por Barros, os quais foram redigidos naquela época:

- “Tratado de Instrumentação e Orquestração Moderna”, de Hector Berlioz (1803-1869), redigido no ano de 1848, posteriormente ampliado por Richard Strauss no ano de 1904 e re-intitulado “*Treatise on Instrumentation*”.

- “*Principles of Orchestration*” (1964), de Rimsky-Korsakov (1844-1908), redigido no ano de 1873. tem sua primeira publicação póstuma no ano de 1922;

- “Novo Tratado de Instrumentação” (s.d.), de François-Auguste Gevaert (1828-1908), redigido em 1885;

- “*Compendio de Instrumentación*” (1930), de Hugo Riemann (1849-1919), redigido em 1903.

Sobre os recursos e técnicas empregados em orquestrações em relação à flauta, à clarineta e ao piston, incluímos na metodologia como referência o manual “*Principios de Orquestación*”, de Nicolai Rimsky-Korsakov. Mesmo considerando que esse tratado é posterior à obra do compositor, ainda assim nos esclarece sobre a utilização de combinação de instrumentos e resultados de timbres mistos. Não encontramos notícias da existência de tratados de orquestração dos quais o padre José Maria Xavier possa ter servido, sendo que no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense existem apenas duas artinhas contendo noções elementares sobre notas, claves, intervalos e escalas. No entanto, há uma expressiva quantidade de impressos, com música de diferentes óperas dos mestres europeus, adaptadas para música de câmara, especialmente com a formação de quarteto de cordas, outros com flauta, violino, viola e violoncelo e trios com flauta, violino e

violoncelo. A existência dos quartetos no arquivo da Lira Sanjoanense corrobora o relato de Aureliano Pimentel de que o padre José Maria se divertia tocando viola nos quartetos em determinados dias da semana com alguns colegas, dentre eles o seu primo Francisco Martiniano de Paula Miranda no violoncelo e seu sobrinho Daniel Antônio de Paiva no violino.

Transcrevemos, na seção seguinte, as possibilidades descritas no manual de orquestração de Nicolas Rimsky-Korsakov em relação às associações entre os diversos instrumentos de sopro, de forma básica, pois o assunto é, obviamente, mais extenso. Observa-se que o padre José Maria Xavier utiliza perfeitamente na prática esses recursos em suas composições.

### **4.3.1 A melodia nas madeiras**

Associação em uníssono: reunindo dois tipos de madeiras em uníssono, se obtém os seguintes timbres mistos:

- Flauta + oboé: timbre mais cheio do que o da flauta, mais doce que o do oboé; no piano predominará o timbre da flauta no grave, enquanto o do oboé vai se destacar no agudo;

- Flauta + clarineta: timbre mais cheio do que o da flauta, mais opaco que o da clarineta; no grave predomina o timbre da flauta; no agudo o da clarineta;

- Oboé + clarineta: timbre mais cheio que o timbre isolado de um ou outro instrumento; no grave predominará o timbre sombrio e nasal do oboé; no agudo o timbre de peito, luminoso, da clarineta;

- Flauta + oboé + clarineta: timbre muito denso. No grave predominará a flauta; no médio o oboé e no agudo a clarineta.

Associação em oitava: quando a melodia está confiada a dois instrumentos de madeira em 8<sup>o</sup>, a melhor forma de se obter uma sonoridade natural é a ordem normal dos instrumentos, ou seja:

Fl.	Fl.	Fl.	Ob.	Ob.	Cl.
Ob.	Cl.	Fag.	Cl.	Fag.	Fag.

A inversão da ordem demonstrada acima produz uma sonoridade que não é natural, forçada.

Associação em terças e sextas: as melodias em 3<sup>as</sup> e 6<sup>as</sup> requerem dois instrumentos de mesmo timbre (2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. ou 2 Fag.) ou de timbres diferentes em ordem de sobreposição normal. Invertendo essa ordem se obtém sonoridades estranhas e forçadas. Para as melodias em

3<sup>as</sup>, o melhor procedimento, do ponto de vista da igualdade do som, consiste em usar pares dos mesmos instrumentos; para as melodias em 6<sup>as</sup>, os instrumentos de timbres diferentes são mais adequados, mas ambos os métodos são bons e úteis.

#### 4.3.2 A melodia nos metais com as madeiras

Procedemos também às citações das sonoridades produzidas a partir da utilização dos instrumentos de metais, sobretudo em relação ao trompete, juntamente com as madeiras.

Associação em uníssono: a união de um instrumento de madeira e um de metal produz uma sonoridade complexa, predominando o timbre do metal. Uma sonoridade evidentemente mais vigorosa que de cada um desses instrumentos isoladamente, mas ao mesmo tempo um pouco mais doce que a do instrumento de metal solo. O timbre da madeira se funde com o do metal, dando uma nova doçura, atenuando-o em parte, assim como na fusão de dois timbres diferentes no grupo das madeiras. O trompete é que se duplica com mais frequência: trompete + clarineta; trompete + oboé; trompete + flauta; trompete + clarineta + oboé + flauta. Normalmente, os instrumentos de madeira e o de metal em uníssono dão à melodia mais *legato* do que o instrumento solo de metal.

Associação em oitava: para a duplicação da 8<sup>ª</sup> acima de uma parte de trompete, seria necessário, se possível, 3 ou 4 madeiras, mas, em se tratando de registros agudos, podem ser usadas apenas duas flautas.

### 4.3.3 Associação de cordas e madeiras

Entre cordas e madeiras, é boa toda duplicação e associação.

Associação em uníssono: um instrumento de madeira em uníssono com um instrumento de cordas reforça a sonoridade deste último e lhe dá mais plenitude. Essas associações se empregam para obter um timbre novo, ou reforçar a sonoridade das cordas e adoçar o timbre das madeiras. O caráter predominante será do instrumento de cordas, se as respectivas forças de cada um se equivalem. Devem ser consideradas melhores e mais naturais as associações entre instrumentos em que as tessituras mais ou menos se correspondem, como, por exemplo: violino + flauta; violino + oboé; violino + clarineta; viola + clarineta; violoncelo + clarineta; etc.

Associação em oitava: são numerosos os casos de dobramento dos instrumentos de cordas em oitava pelas madeiras.

### 4.3.4 Associação de cordas e metais

A grande disparidade entre o timbre das cordas com os metais faz com que a união em uníssono desses dois grupos não resulte em um som tão fundido quanto àquele dado pelas associações em cordas e madeiras.

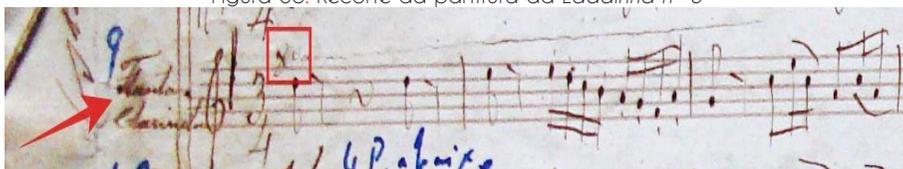
Associação em uníssono: um instrumento de metal e um de cordas em uníssono. Podemos continuar ouvindo cada um separadamente, sem ter a impressão de um timbre composto, misto. Apesar disso, os instrumentos de cada grupo que podem ser mais bem associados são aqueles em que a respectiva tessitura corresponderá mais exatamente, por exemplo: violino + trompete; viola + trompa.

#### 4.4 Peculiaridades das orquestrações nas obras de José Maria Xavier

Constata-se que o autor utiliza em suas obras uma instrumentação básica e recorrente, formada por: SATB, flauta, clarineta, piston, 2 trompas, violinos I e II, viola e baixo. Parece que o padre José Maria Xavier não foi seduzido a aumentar a massa sonora através, principalmente, de adição ou multiplicação de instrumentos de sopro em suas obras.

Encontra-se a escrita na mesma pauta para a flauta e a clarineta, com o mesmo desenho rítmico e melódico em seis obras, e com algumas indicações de 8<sup>o</sup> acima para a flauta nos códigos OLS 0403, OLS 1985, OLS 2185, OLS 2184; OLS 1984 do Quadro 13, além da Ladainha n<sup>o</sup> 3 do acervo de Itapeçerica-MG, conforme ilustramos com a Figura 38:

Figura 38: Recorte da partitura da *Ladainha n<sup>o</sup> 3*



Fonte: acervo da Corporação Nossa Senhora das Dores – Itapeçerica MG

Em relação ao tamanho dos grupos orquestrais e vocais, percebe-se a intenção explícita do autor, em relação à orquestração, grafada nos títulos de importantes composições, da seguinte forma: “a 4 vozes e pequena orquestra”, durante várias décadas, conforme Quadro 17.

Considerando que, independentemente de o autor preferir compor para um pequeno grupo ou para uma grande orquestra, ele sempre depende dos recursos e possibilidades que se encontram disponíveis, entende-se nesses casos ser a vontade expressa do compositor.

Quadro 17: “a 4 vozes e pequena orquestra”

Data	Obra
1866? <sup>14</sup>	Matinas do Natal - a 4 vozes e pequena orquestra
1871	Ofício de 4ª Feira de Trevas - a 4 vozes e pequena orquestra
1871	Ofício de 5ª Feira Santa - a 4 vozes e pequena orquestra
1871	Ofício de 6ª Feira Santa - a 4 vozes e pequena orquestra
1872	Ofício de 6ª Feira (de manhã) - a 4 vozes e pequena orquestra
1872	Ofício de Domingo de Ramos - a 4 vozes e pequena orquestra
1872	Credo Nº 2 - a 4 vozes e pequena orquestra
1872	Gradual da Missa de São José - a 4 vozes e pouca orquestra
1873	Matinas da Conceição - a 4 vozes e pequena orquestra
1874	Missa Nº 3 - a 4 vozes e pequena orquestra
1874	Ó Gloriosa Virginum – Soprano e pequena orquestra
1876	Missa de Requiem - a 4 vozes e pequena orquestra
1876	Ofício Fúnebre - a 4 vozes e pequena orquestra
1880	Missa Nº 5 - a 4 vozes e pequena orquestra

Fonte: Elaborado pelo autor (2022)

Identifica-se o uso do oficleide apenas em quatro instrumentações: nos *Responsórios Fúnebres* em 1848 e no *Memento Grande* em 1860, com a função de baixo, sendo que observamos nessas duas peças a ausência do piston. Na *Novena de Nossa Senhora da Boa Morte*, em 1855, existe parte cavada para o oficleide por Francisco Martiniano de Paula Miranda, sem a partitura original. Há um *Ofertório* com a orquestração para violinos I e II, viola, baixo e o oficleide como solista datado de 1873.

Interessante é a instrumentação das *Laudes*<sup>15</sup> de Endoenças, datadas de 1860, com somente duas trompas e dois trombones como instrumentos de sopro, completamente diferente do restante das obras

14 Segundo o musicólogo José Maria Neves a data da composição provavelmente 1856 não pode ser comprovada por documento do autor. Tirado, 2012, p.11 cita o ano de 1866 e Viegas, 2006, p.9 comenta que a parte mais antiga preservada é de “baixo instrumental” e encontra-se no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, datada de 1867. Essa obra foi publicada em Munique na Alemanha em junho de 1885

15 As laudes fazem parte do Ofício Divino ou Horas Canônicas. São rezadas/cantadas na sequência das Matinas.

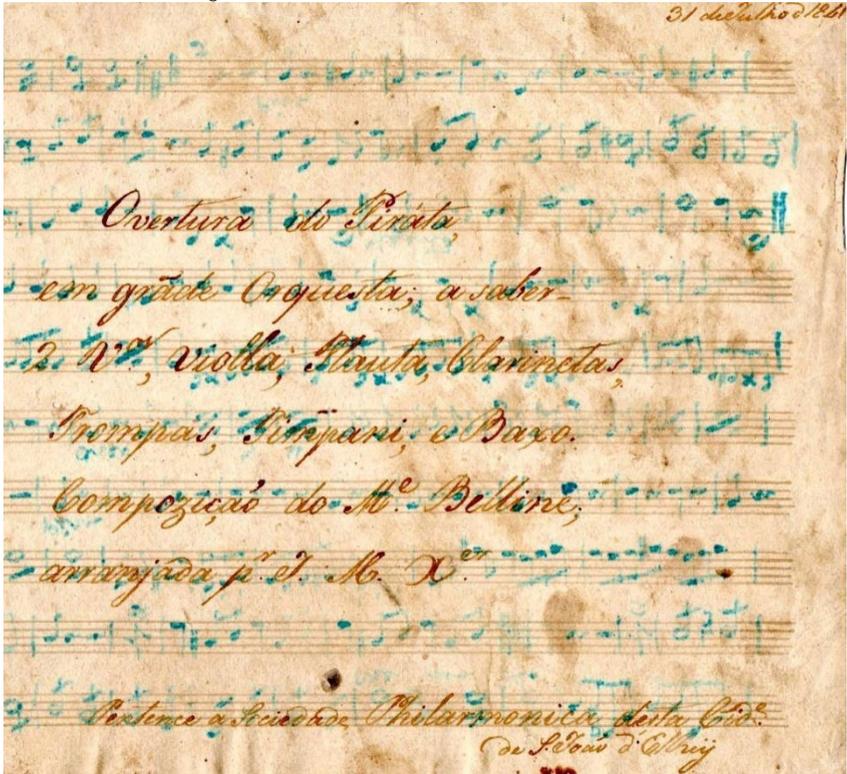
do padre José Maria Xavier em relação à instrumentação dedicada aos sopros. Possivelmente essa opção do padre José Maria possa ter sido em função de uma adequação, ou seja, para ficar compatível com a instrumentação, por exemplo, de cordas e trompas de alguma das *Matinas* de um outro autor, que estaria sendo tocada naquela época de 1860. Posteriormente é que ele compõe o *Ofício de Quarta-feira de Trevas*, *Ofício de Quinta-feira Santa* e *Ofício de Sexta-feira Santa*, em 1871, ou seja, 11 anos depois, com flauta, clarineta, piston e trompas.

Existem referências ao compositor Gioacchino Rossini (1792-1868) em quatro manuscritos, nos quais o padre José Maria Xavier teria adaptado melodias do italiano a alguns textos religiosos, a saber: no *Qui Sedes e Quoniam*, baseado em um terceto de Rossini; no solo ao pregador *Creator alme siderum*, da ópera “Moisés no Egito”; na *Missa arranjada - Siege de Corinthe*, da ópera “*Siege de Corinthe*”; e no solo ao pregador *Jam Nune Pater*, da ópera “*Semiramis*”. Quanto ao solo ao pregador *Jam Sol*, consta na folha de rosto “arranjo para o meu cunhado Modesto Antônio de Paiva, Seminário Marianense 15 de março de 1846”, mas sem citação a Rossini.

Em relação às tessituras e afinações dos instrumentos, observamos que a flauta é usada na maioria das vezes no registro agudo, sendo que não aparece nos graves, estando no registro médio sempre acima da nota Ré 4. Quanto à clarineta, ela é empregada, predominantemente, na região média de sonoridade clara e brilhante, indo até a nota Dó 5, indicada como clarineta em C nas grades. A escrita para o piston situa-se, invariavelmente, dentro da pauta, sendo que prevalece nas partituras a indicação de piston em A ou Bb.

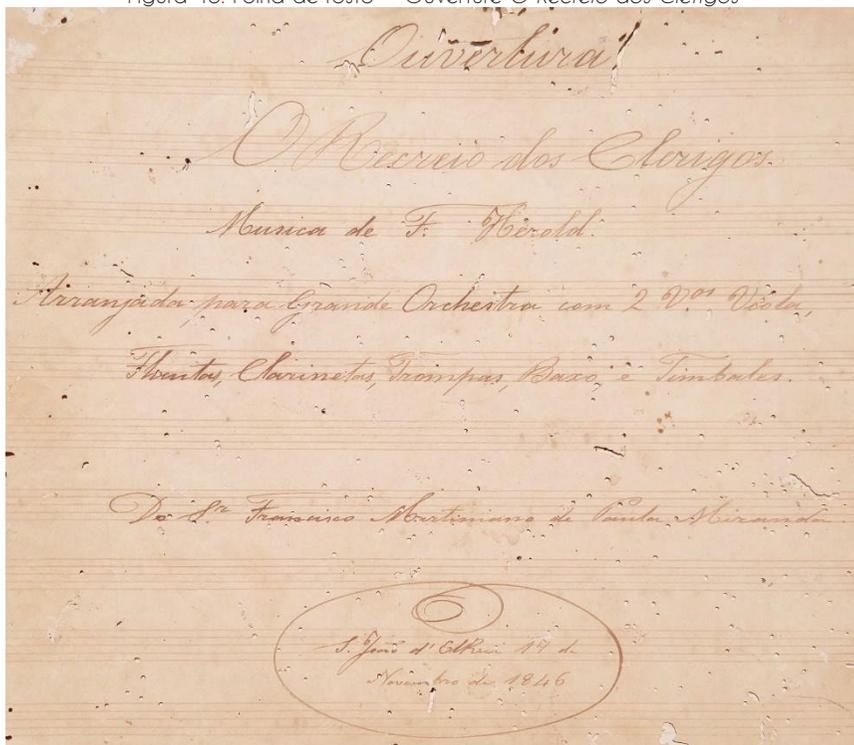
Demonstra-se de forma ilustrativa dois arranjos orquestrais de óperas de compositores europeus: a abertura da ópera “*Il Pirata*” (1827), do italiano Vincenzo Bellini, e da ópera “*Le Pré aux cleres*” (1832), do francês Ferdinand Hérold, escritas, originalmente, com uma instrumentação para grande orquestra em que são arranjadas para somente 2 violinos, viola, flautas, clarinetas, trompas, baixo e timbales, de acordo com as Figuras 39 e 40. Percebe-se que é um grupo reduzido, e não consta nos arranjos a presença do piston, provavelmente pelas datas de 1841 e 1846 constantes nas folhas de rosto, época em que esse instrumento, possivelmente, ainda não estaria sendo usado em São João d'El Rey.

Figura 39: Folha de rosto – Overture O Pirata



Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Figura 40: Folha de rosto – Ouverture O Récreio dos Clérigos



Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

## CAPÍTULO V – RESULTADOS E CONSIDERAÇÕES

Os resultados obtidos com a pesquisa realizada nos manuscritos originais, em fotografias e instrumentos antigos, na bibliografia sobre esses instrumentos e nas composições de autores anteriores e contemporâneos ao mestre Xavier, dos quais ele teria envolvimento e/ou conhecimento, referem-se à constatação da característica contida no objetivo do trabalho que denominamos de reprodução de modelo; à identificação de modelos dos instrumentos de sopro, objetos da pesquisa, usados a partir da segunda metade do século XIX e às formações orquestrais do padre José Maria Xavier em relação aos compositores anteriores e contemporâneos a ele, sintetizando os elementos considerados no estudo do aspecto composicional relativo ao emprego da flauta, da clarineta e do piston em suas composições.

Identifica-se que o autor foi profícuo ao longo de décadas de sua vida, com uma produção musical diversificada constante de Missas, Credos, *Te Deum*, Matinas, Novenas, Hinos, Antífonas, Ladainhas, Solos ao Pregador e Ofícios, conforme demonstrado no Capítulo III – Os Manuscritos, sendo que o tratamento das obras, em ordem cronológica, foi determinante para o entendimento de aspectos envolvidos no trabalho.

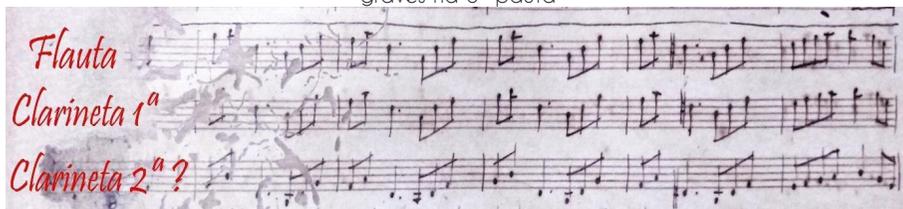
Encontra-se a presença da característica que denominamos de reprodução de modelo na maioria das 58 obras pesquisadas, sendo que o trio aparece em 63,79% das peças, enquanto outros 31,03% delas são com flautas e clarinetas, concentradas até o final da década de 1850, conforme demonstrado nos Quadros 7, 8, 9 e 10. Além disso, constata-se a predominância dos instrumentos do trio de sopros como protagonistas na condução das linhas melódicas apresentados em blocos, duos ou solos. Quando estão em blocos, o que é preponderante, as melodias são constituídas somente de duas notas diferentes e com algum dobramento de oitava entre eles; quanto às melodias confiadas aos duos, apresentam-se em oitavas, terças e sextas; são diversos os solos dedicados, principalmente, à clarineta e ao piston; nota-se também melodias conduzidas pela flauta ou o piston com dobramento no violino I, e às vezes fraseados que passam de um instrumento para outro, conforme demonstrado nos anexos.

Entende-se que faz parte da inventividade e preferência do compositor o uso e as combinações desses instrumentos conduzindo

melodias, tendo em vista que identifica-se esse aspecto desde as suas primeiras obras, como no arranjo do solo ao pregador *Creator alme siderum*, em 1841, com flauta e clarineta; em 1846, no arranjo do solo ao pregador *Jam Sol* com duas flautas; em 1848, nos *Responsórios Fúnebres*, com flauta e duas clarinetas, e na Antifona do Santíssimo Sacramento - *O Quam Suavis est* -, com duas clarinetas, em 1850.

Em 12 de julho de 1851, o padre José Maria termina de escrever a *Missa para o dia 15 de Agosto de 1851*, conhecida também como *Missa da Assunção de Nossa Senhora*. Infelizmente, a primeira folha da partitura encontra-se deteriorada exatamente na descrição dos instrumentos de sopro, mas, pelo conteúdo da escrita, é notório que se trata de flauta, clarineta e um terceiro instrumento que muito provavelmente seja a clarineta II e não o piston. Curiosamente, a armadura de clave é igual nas três pautas, sendo que o compositor indica, rigorosamente, em todas as suas partituras, as tonalidades em que se encontra o piston, como, por exemplo, em A ou Bb, e sua respectiva armadura que é diferente, obviamente, da flauta e da clarineta que se encontram em C. Os trompetes existentes na época ainda eram afinados em F e G (graves) e não em C. A escrita nessa pauta mostra-se numa extensão grave, contendo notas abaixo da pauta, como o Dó, Si e Lá em alguns trechos da obra, sendo que o autor escreve para o piston, invariavelmente, dentro da pauta, independentemente da sua tonalidade. Pelo exposto, entendemos que essa pauta seria condizente com a clarineta II, tendo em vista inclusive que essa formação com a flauta, clarineta I e II já teria sido usada pelo compositor em obras anteriores, como nos *Responsórios Fúnebres*, em 1848, e na *Missa arranjada - Siege de Corinto*, sem data. Ilustramos com as Figuras 41, 42 e 43.

Figura 41: Recorte da partitura da *Missa para o dia 14 de agosto de 1851* – Notas graves na 3ª pauta

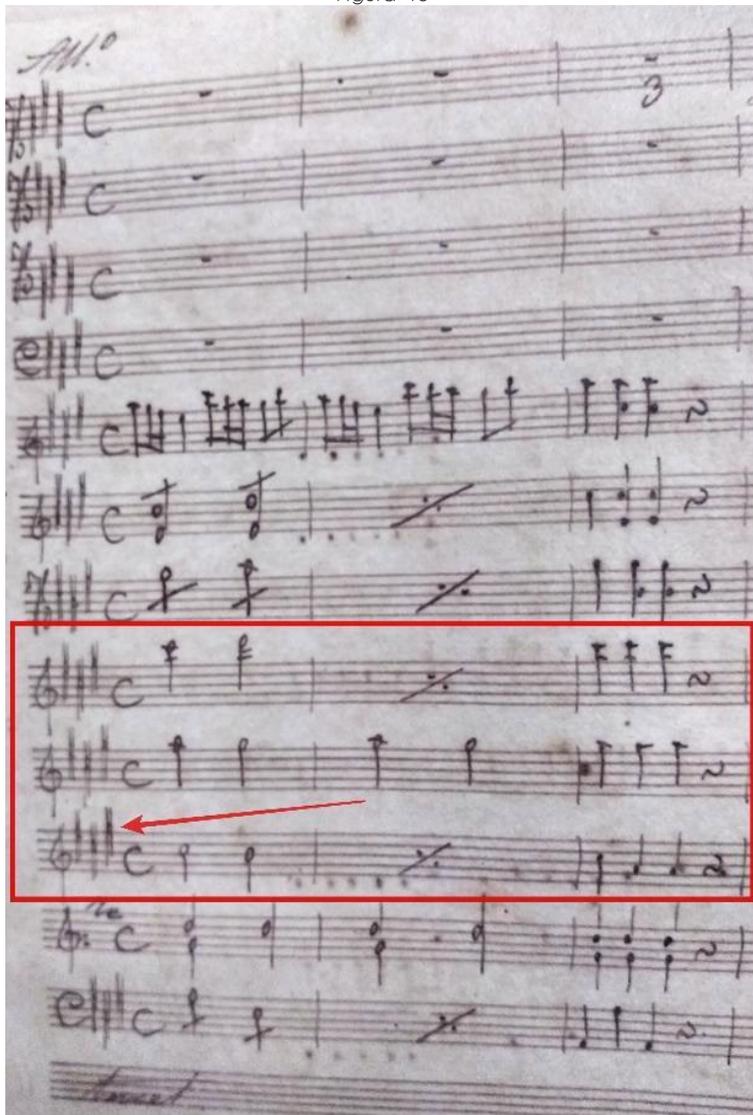


Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Figura 42

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top right, the word "Solo" is written in cursive. The score consists of several staves. The first two staves are marked "tacet". The third staff begins with the tempo marking "Gracioso" and contains a vocal line with the lyrics "gra - ti - as - a - gi - mus". Below this, there are several instrumental staves, likely for a guitar, with rhythmic notation and a 3/4 time signature. A red rectangular box highlights a section of three staves in the lower middle of the page. The first staff in the box is crossed out with a red 'X'. The second and third staves in the box contain rhythmic notation. A red arrow points from the right towards the second staff in the box. The bottom of the page shows more musical notation, including a staff with a treble clef and a 3/4 time signature, and another staff with a bass clef and a 3/4 time signature. The word "tacet" is written at the very bottom left.

Figura 43



Recortes da partitura da *Missa para o dia 14 de agosto de 1851* – Trio com armaduras de clave iguais  
Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Pode-se deduzir que o *Te Deum Pequeno*, juntamente com duas obras relacionadas às melodias de Rossini, que são o solo ao pregador *Jam Nune Pater* e a *Missa arranjada - Sieje de Corintho*, das quais não constam a data, possam ter sido escritas na primeira metade da década de 1850, levando em consideração o uso da flauta e da clarineta e a ausência do piston nessas instrumentações, além do baixo instrumental escrito na última pauta da partitura, apartado das cordas, o que verificamos em outras sete partituras elaboradas e datadas dessa mesma época.

A *Novena de Nossa Senhora da Boa Morte* consta de uma instrumentação ampliada, onde são necessárias duas flautas, duas clarinetas, dois pistons, duas trompas e um oficleide, além das cordas e coro. Essa instrumentação maior é a única encontrada em toda a pesquisa, com as partes cavadas datadas de 1855 e coincidentemente sem a partitura original, infelizmente. É a primeira aparição do piston em uma orquestração dentre as obras pesquisadas do padre José Maria Xavier. Há também uma *Overture para o dia 14 de agosto de 1855*, sem a partitura original e com as partes cavadas, em 1855, pelo Francisco Martiniano de Paula Miranda, contendo flautas I e II, sem a parte da clarineta, pistons I e II, trompas e cordas, com a indicação de autoria do mestre Xavier pelo copista. A partir desse ano de 1855, o trio de instrumentos de sopro encontra-se presente em 81,81% das orquestrações.

Em relação aos instrumentos de sopro utilizados na época, as fotografias e os instrumentos constantes do Capítulo II nos mostram o uso das flautas de madeira (traveros) e a presença do piston (*cornet*), confirmando a utilização desses instrumentos nas corporações musicais. É possível afirmar que tais instrumentos, pelas suas características, resultam em uma sonoridade diferente dos trompetes e das flautas usados atualmente, além da clarineta de 13 chaves. Dentre os manuscritos originais consultados, a última obra é a *Missa n.º 5*, datada de 1880. Com isso, inferimos que, até essa época, muito provavelmente prevaleceram as flautas de madeira em São João d'El Rey, tendo em vista o histórico pesquisado no Rio de Janeiro pelo flautista André Mendes, que aponta o predomínio de uma tradição consistente em que o padrão era o do uso da flauta de madeira, cônica e de sistema simples, ainda na década de 1860, acrescido de um outro fator a ser considerado, que seria o custo de aquisição de um instrumento do sistema Boehm de metal, que na verdade era ainda uma novidade. Ponderamos que as

flautas de madeira e de metal dos sistemas simples e Boehm possam ter coexistido a partir do final do século XIX em São João d'EL Rey, tendo em vista a fotografia da Orquestra Ribeiro Bastos do ano de 1934, em que aparece a flauta Boehm.

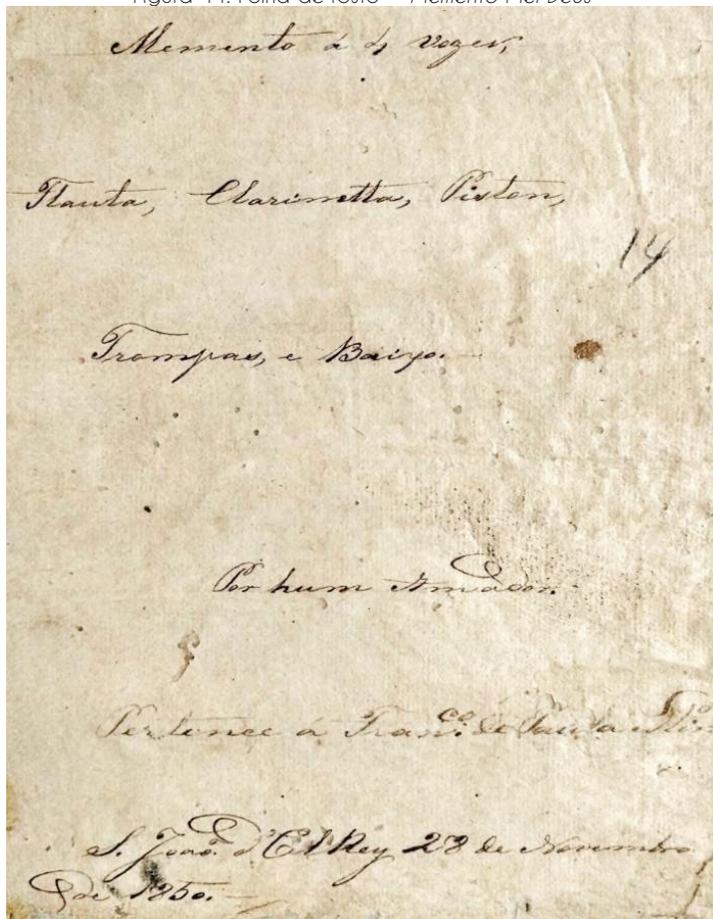
Observa-se que a indicação da afinação do piston em A e Bb, na maioria das partituras, conforme consta nos Apêndices, também é própria do piston na época, pois o trompete permaneceu em F e G (graves) ainda por um período.

Compreende-se que a forma recorrente como o compositor utiliza da flauta, da clarineta e do piston nas orquestrações das obras analisadas, considerando o uso das flautas de madeira e a inclusão do piston, é pertinente e faz sentido pelas características desses instrumentos na época, já descritas anteriormente no Capítulo II, os quais permitiriam um necessário equilíbrio sonoro entre os instrumentos de sopros, com a possibilidade da percepção dos timbres mistos e também a uma adequação de intensidade sonora e equilíbrio entre eles e em relação às formações dos pequenos grupos complementados com poucas cordas e vozes. Poderíamos inferir como o gosto e a predileção do compositor em suas orquestrações dessa prática na instrumentação, com o intuito, talvez, de obtenção de uma amplitude acústica, ou a um equilíbrio sonoro, ou a resultados de sonoridades de timbres mistos, como são descritos no manual de orquestração em relação à associação entre os instrumentos de madeiras, madeiras e metais, madeiras e cordas, metais e cordas. Por outro lado, ressalta-se que as flautas e trompetes usados, atualmente, são instrumentos muito mais potentes, incisivos e brilhantes sonoramente, o que, a rigor e mantidas as orquestrações originais, produziriam, naturalmente, talvez um desequilíbrio e um resultado com características audíveis diferentes do universo sonoro imaginado pelo autor. Estudos futuros mais profundos neste sentido poderão revelar subsídios importantes para a execução dessa música. Nota-se que a clarineta é a condutora principal dos fraseados e melodias, sendo a escrita dedicada a ela e complementada pela flauta e o piston, principalmente nos intervalos de oitavas, terças e sextas, conforme a reprodução do modelo.

Na pesquisa, a primeira música contendo o piston na orquestração está datada de 1850. Trata-se de uma obra de autoria atribuída a Francisco Martiniano de Paula Miranda, em que está escrito na folha de rosto "Memento a 4 vozes, flauta, clarinetta, piston, trompas e baixo

- Por hum amator. Pertence a Francisco de Paula Miranda - São João d'El Rey 28 de novembro de 1850", o que faz sentido cronologicamente, tendo em vista que esse instrumento passou a ser usado no Brasil a partir da segunda metade do século XIX. Há uma edição dessa obra pela Coleção Música Sacra Mineira. Ilustramos com a Figura 44.

Figura 44: Folha de rosto — *Memento Mei Deus*



Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Quando às formações orquestrais, foi observado, conforme o Quadro 13, que os compositores anteriores ao mestre Xavier usavam, habitualmente, pares de instrumentos de madeira (duas flautas ou duas clarinetas ou dois oboés; uma flauta e uma clarineta), empregando uma escrita vinculada, melodicamente, muitas vezes às cordas e/ou às vozes, como apoio e dobramento, além de um par de trompas. No entanto, encontram-se, também, obras em que não se limitam a duplicar as vozes ou cordas com um movimento próprio em alguns autores como José Maurício Nunes Garcia e Antônio Santos Cunha, utilizando-se da clarineta, assim como em João de Deus de Castro Lobo a flauta aparece em um solo de 24 compassos, idêntico em duas obras, estando no Verso do Responsório VIII das “Matinas de São Vicente” e no Verso do Responsório VII das “Matinas do Natal”. Ressalta-se que a opção pelo trio de sopros simplesmente não estava disponível aos seus antecessores, pela questão cronológica em relação ao piston, mas encontra-se em obras de José Maurício Nunes Garcia, a exemplo das “Matinas do Natal”, das “Matinas da Assunção” e das “Matinas da Conceição”, assim como em Antônio dos Santos Cunha, na “Antífona e Hino a Nossa Senhora”, o uso de uma flauta e clarineta I e II nessas composições, com destaque para as clarinetas.

O padre José Maria Xavier, distintamente de compositores anteriores a ele, relacionados no Quadro 13, utilizou na maior parte de suas orquestrações o trio de instrumentos de sopro e, predominantemente de forma mais independente, com uma escrita movimentada dedicada a eles, sendo responsáveis na maioria das vezes pela condução melódica em suas obras, aparecendo preponderantemente em blocos.

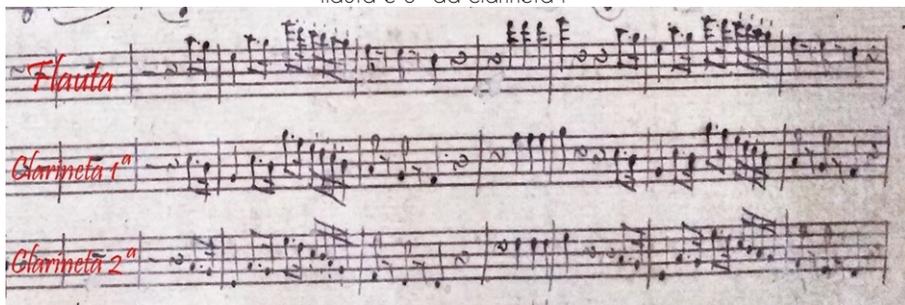
Inferimos que o advento do piston substituiu a clarineta II, que havia sido usada por José Maria Xavier em algumas obras, tais como nos *Responsórios Fúnebres*, na *Missa arranjada Siege de Corinto* e provavelmente na *Missa para o dia 15 de Agosto de 1851*, assim como Francisco Martiniano de Paula Miranda utilizou também a clarineta II no “Hino ao Divino Espírito Santo”, no “Hino ao pregador - *Hodie Concepta est*”, na “Missa a 4 vozes” e no “*Laudate Dominum*”. Demonstramos recortes das partituras dos *Responsórios Fúnebres* e da *Missa arranjada Siege de Corinto*, com as pautas da flauta e das clarinetas I e II nas Figuras 45 e 46 e da *Missa para o dia 15 de Agosto de 1851* na Figura 47, possivelmente como a pauta da clarineta II, conforme exposto anteriormente:

Figura 45: Recorte da partitura dos *Responsórios Fúnebres* – Clarineta II 8º abaixo da flauta e 6º da Clarineta I



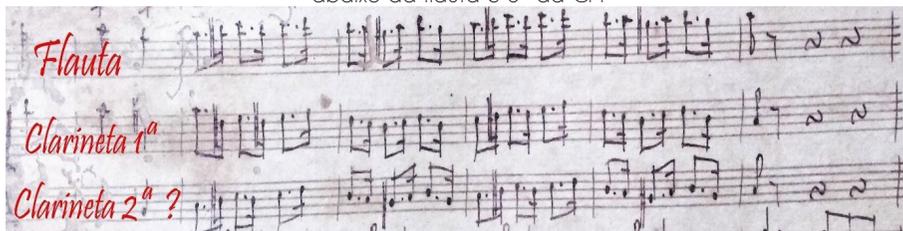
Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Figura 46: Recorte da *Missa Arranjada Siege de Corinto* – Clarineta II 8º abaixo da flauta e 3º da clarineta I



Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Figura 47: Recorte da *Missa para o dia 14 de agosto de 1851* – Clarineta II 8º abaixo da flauta e 3º da Cl I



Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Sobre os músicos compositores em São João d'El Rey citados no Capítulo IV item 4.2, observa-se que, do pouco que restou das

orquestrações de José Joaquim de Miranda, Francisco de Paula Miranda e Lourenço José Fernandes Braziel, eram peças constituídas de vozes, cordas e trompas, sendo que na obra de Joaquim Bonifácio Braziel aparece também a flauta, a clarineta e timbales, o que é próprio com o período em que viveram. Em relação aos três atuantes em meados do século XIX, são poucos os manuscritos originais e que se encontram no formato de partitura e datados, entretanto é possível perceber que fizeram uso dos instrumentos disponíveis da época e empregaram estratégias semelhantes ao padre José Maria Xavier em relação ao trio de instrumentos de sopro em suas obras.

Constata-se em composições de Antônio de Pádua Falcão (1848-1927), atuante em Tiradentes-MG, como na “Missa Celeste”, “*Domine e Veni* n° 4”, “*Ecce* n° 1” e “Antifona de Santa Cecília”, assim como em Antônio Américo da Costa (1867-1944), em Prados-MG, na “Missa de Santa Cecília”, “*Domine e Veni* de Santa Cecília”, “*Tota Pulchra*” e “*Te Deum* de Santa Cecília”, as mesmas escolhas dos sanjoanenses na utilização da flauta, da clarineta e do piston nas instrumentações de suas obras.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma reflexão sobre a personalidade de José Maria Xavier em relação às suas tendências e preferências na sua obra musical nos remete aos autores Prodanov e Freitas, que dizem que “há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números”, sendo assim as crenças, valores, atitudes, motivos e aspirações ultrapassam a objetividade e o simples tratamento de métodos, técnicas estatísticas e variáveis (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 70). Nessa linha de pensamento, alguns dos relatos dos amigos de padre José Maria Xavier, Severiano Rezende e Aureliano Pimentel, além do seu testamento, citados no Capítulo I, e a interessante anotação que fez na partitura do *Ofício de Domingo de Ramos*, em 1872, “nas execuções modifique-se e modere-se os andamentos, principalmente os Allegros, a fim de guardar o decôro da Muzica (sic) Sacra. Os grãos (sic) altos do Metrômetro (sic) são da Opera Lyrica e mais muzicas profanas”, nos fornecem subsídios muito consistentes a respeito do modo de viver, pensar e agir de Xavier.

Assim, mesmo considerando os instrumentos existentes e disponíveis, o nível técnico dos musicistas e os recursos financeiros, dentro do contexto de cada época, são observados alguns aspectos da sua obra musical que poderíamos inferir que seriam em função do seu perfil conservador, caráter austero e pela sua identidade, tais como a tendência a uma instrumentação básica e recorrente na maioria de suas músicas; a preferência por pequena orquestra em relação ao tamanho dos grupos orquestrais, e vocais em importantes composições durante as décadas de 1860 a 1880; a quase totalidade de suas obras destinadas às funções religiosas e com predominância de um coral homofônico com clareza e entendimento do texto.

O trabalho proporcionou o conhecimento sobre o aspecto composicional do padre José Maria Xavier, proposto como o objetivo da pesquisa, e agregou mais informações e entendimento em relação ao autor, em uma amostragem significativa, através de uma quantidade expressiva de manuscritos originais no formato de partituras, contribuindo para novas abordagens sobre a obra musical desse importante e reconhecido compositor brasileiro.

## 7 REFERÊNCIAS

ANDRADE, Alexandre Alberto da Silva. *A Presença da Flauta Traversa em Portugal de 1750 a 1850*. 2005. 463f. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2005. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/15561489.pdf>. Acesso em: 04 de jun. de 2019.

ARAÚJO, Sávio. A evolução histórica da flauta até Boehm. *Portal Música Sacra e Adoração* [recurso digital]. 1999. Disponível em: [https://musicaeadoracao.com.br/recursos/arquivos/tecnicos/instrumentos/evolucao\\_historica\\_flauta.pdf](https://musicaeadoracao.com.br/recursos/arquivos/tecnicos/instrumentos/evolucao_historica_flauta.pdf). Acesso em 04 de jun. de 2019.

BARBOSA, Elmer Corrêa. *O Ciclo do Ouro: o tempo e a música no barroco católico*. Rio de Janeiro: PUC/FUNARTE, 1979.

BARROS, Ana Leticia Ferreira. OS MANUAIS DE ORQUESTRAÇÃO DO SÉCULO XIX ATÉ A DÉCADA DE 50 DO SÉCULO XX E O NAIPE DE PERCUSSÃO. *Cadernos do Colóquio*, [S. l.], v. 8, n. 1, 2008. Disponível em:

<http://www.seer.unirio.br/coloquio/article/view/117>. Acesso em: 04 de jun. de 2022.

BIASON, Mary Ângela. *Os músicos e seus manuscritos*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 18, 2008, p. 17-27.

BINDER, Fernando Pereira. Novas Fontes para o Estudo das Bandas de Música Brasileiras. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, V, 2002, Juiz de Fora MG. *Anais Musicologia Histórica Brasileira* (integração e sistematização). Juiz de Fora: Sermograf, 2004. p. 198-206.

BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. Trombetas, Clarins, Pistões e Cornetas no Século XIX e as Fontes para a História dos Instrumentos de Sopro no Brasil. *Música Hodie*, v. 5, n. 1, 2005.

CASSONE, Gabriele. *The Trumpet Book*. Varese (Italy): Zecchini Editore, 2009.

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. 2000. 3 vol. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

CASTAGNA, Paulo. A Música Religiosa Mineira no Século XVIII e Primeira Metade do Século XIX. Apostila do *Curso História da Música Brasileira* do Instituto de Artes da UNESP. s.d.

CHERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile – dai tempi coloniali sino ai nostri giorni – 1549-1925*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

COELHO, Eduardo Lara. *Coalhadas e rapaduras: estratégias de inserção social e sociabilidade de músicos negros em São João d'El Rey (século XIX)*. Resende Costa, MG: Amirco, 2014.

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DE MINAS GERAIS. *II Seminário sobre a Cultura Mineira (Período Contemporâneo)*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1980.

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DE MINAS GERAIS. *III Seminário sobre a Cultura Mineira – Século XIX*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.

FONSECA, João José Saraiva da. *Metodologia da Pesquisa Científica*. UECE, 2002. Disponível em: <http://www.ia.ufrii.br/ppgea/conteudo/conteudo-2012-1/ISF/Sandra/apostilaMetodologia.pdf>  
Acesso em 21 de set. de 2019.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. *Organização Musical em São João del-Rei no Século XIX: Os Estatutos de 1846 da Orquestra Lira Sanjoanense*. *Anais do IV Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes*. 2021. p. 88-108. Disponível em: [https://www.academia.edu/66717731/Organiza%C3%A7%C3%A3o\\_musical\\_em\\_S%C3%A3o\\_Jo%C3%A3o\\_del\\_Rei\\_no\\_s%C3%A9culo\\_XIX\\_os\\_estatutos\\_de\\_1846\\_da\\_Orquestra\\_Lira\\_Sanjoanense](https://www.academia.edu/66717731/Organiza%C3%A7%C3%A3o_musical_em_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_del_Rei_no_s%C3%A9culo_XIX_os_estatutos_de_1846_da_Orquestra_Lira_Sanjoanense)

Acesso em 03 de fev. de 2022.

GOULART, Carlos Roberto. *Banda de Música Lira Nossa Senhora das Dores*. 2017. 24f. TCC (Graduação em Música) – Universidade Federal de São João d'El Rey, 2017.

GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. *A Princesa do Oeste e o Mito da Decadência de Minas Gerais: São João del Rei (1831-1888)*. São Paulo: Annablume, 2002.

GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. O mosaico mineiro oitocentista: historiografia e diversidade regional. *In: Nação e Região. Brasil 500 anos, experiência e destino*, Rio de Janeiro: Funarte, 2000. Disponível em: <https://www.ufsj.edu.br/paginas/temposgeraisantigo/n3/artigos/mosaico.PDF>. Acesso em 23 de maio de 2021.

KORSAKOV, Nicolas Rimsky. *Principios de Orquestación*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.

MENDES, André dos Santos. *A História da Flauta Transversal na Capital do Império Brasileiro (1822 a 1859): Uma Pesquisa Hemerográfica*. 2019. 73 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019.

NEVES, José Maria. Cultura Mineira – Século XIX. In: III SEMINÁRIO SOBRE CULTURA MINEIRA (*Anais...*). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. p. 45-52.

NEVES, José Maria. *José Maurício e os Compositores Setecentistas Mineiros* - Estudos Mauricianos. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Pro-Memus, 1983. p. 55-63.

PEREIRA, Mayra Cristina. *A circulação de Instrumentos Musicais no Rio de Janeiro do Período Colonial ao Final do Primeiro Reinado*. 2013. 284f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/mayra-pereira/view>. Acesso em 24 de maio de 2019.

PIMENTEL, Aureliano. Traços biográficos do Pe. José Maria Xavier. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Ano VI, Fascículos III e IV. Belo Horizonte, 1901.

POWELL, Ardal. *The Flute*. Yale University. New Haven, USA: 2002.

PRODANOV, Cleber Cristino; FREITAS, Ernani César de. *Metodologia do Trabalho Científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2013.

RESENDE, Conceição. A música integrada no fenômeno social do século XIX. In: III SEMINÁRIO SOBRE CULTURA MINEIRA (*Anais...*), Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982, p. 53-71.

RESENDE, Severiano Nunes Cardoso de. *Arauto de Minas*. São João d'El Rey, 1887.

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Manuel Dias de Oliveira: um compositor brasileiro dos tempos coloniais - documentos e partituras*. 2000. 188f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Música Popular Brasileira Antiga*. Coleção USP de Música do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP. São Paulo: Editora Pharos, 2015.

ROLFINI, Ulisses Santos. *Um Repertório Real e Imperial Para os Clarins* – Resgate para a História do Trompete no Brasil. 2009. 259f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2009.

RONQUI, Paulo Adriano. *O Naípe de Trompete e Cornet nos Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Antônio Carlos Gomes*. 2010. 231f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas, SP, 2010.

SANTOS, João Pedro Lopes dos. *O Clarinete na Música de Câmara de Joly Braga Santos*. 2012. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música – Especialidade em Interpretação) – Universidade de Évora, Évora, Portugal, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10174/11783>. Acesso em: 09 de maio de 2020.

SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio dos. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

SIMÃO, Fábio Augusto Silva. *A História do Trompete*. 2007. 52f. Monografia (Graduação em Música) – Faculdade Santa Marcelina. São Paulo, 2007.

TIRADO, Abgar Antônio Campos. *Padre José Maria Xavier, sua vida e sua obra, no contexto de sua época*. São João d'El Rey: Inovità, 2012.

VIEGAS, Aluizio José. Música Mineira do Século XIX. In: III SEMINÁRIO SOBRE A CULTURA MINEIRA (Anais..). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. p. 19-43.

VIEGAS, Aluizio José. Música em São João d'El Rey. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João d'El Rey*. Vol. V. 1987. p. 53-65.

VIEGAS, Maria Salomé de Resende. *O Solo de Flauta do IV Responsório das Matinas de Natal do Padre José Maria Xavier*. 2006. 76f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006. Disponível

em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp022519.pdf>. Acesso em 15 de maio de 2019.

## 7.1 Fontes primárias

Conjunto de 39 manuscritos originais do acervo da Orquestra Lira Sanjoanense.

Conjunto de 17 manuscritos originais do acervo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Um manuscrito original do acervo de Viçosa-MG

Um manuscrito original do acervo da Corporação Musical N. Sra. das Dores - Itapeçerica-MG

IPHAN - Arquivo Histórico de São João d'El Rey. Testamentos: caixa 147.

IPHAN - Arquivo Histórico de São João d'El Rey. Inventários: caixa 286.

## 8 APÊNDICES

### 8.1 Dados gerais sobre as orquestrações

Obra	Data	Instrumentação	Flauta	Clarineta	Pistom	Trompas
Missa - Qui Sedes e Quonian	1839 ?	Baixo + Cordas + Sopros	C	C		F/C
Creator alme siderum	1841	Baixo + Cordas + Sopros	C	C		
Jam Sol	1846	Tenor + Cordas + Sopros	C			Eb
Responsórios Fúnebres	1848	SATB + Sopros	C	C		Eb
Antifona S.S. - O Quam Suavis est	1850	SATB + Cordas + Sopros		C		C
Missa - 15 de Agosto de 1851	1851	SATB + Cordas + Sopros	C	C		D
Assumpta est	1851	Tenor + Cordas + Sopros	C	C		D
Hino - N. Sra da Encarnação e Pureza	1852	T.B. + Cordas + Sopros	C	C		G
Antifona - Comum dos Santos Martyres	1853	SATB + Cordas + Sopros	C	C		Eb
Antifona - Comum das Santas Virgens	1853	SATB + Cordas + Sopros	C	C		D
Antifona - Santo Doutor ....	18??	Baixo + Cordas + Sopros	C	C		Eb
Te Deum Pequeno		SATB + Cordas + Sopros		C		C
Jam Nune Pater		Altus + Cordas + Sopros		C		
Missa arranjada Siege de Corinto		SATB + Cordas + Sopros	C	C		C/G/Eb
Novena N. Sra da Boa Morte	1855	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A	D
Ladainha breve para as 4 <sup>as</sup> feiras	1855	SATB + Cordas + Sopros	C	C		D
Hino - Novena São Gonçalo Garcia	1856 ?	SATB + Cordas + Sopros	C	C	G	G
Antifona - Novena São Gonçalo Garcia	1856 ?	SATB + Cordas + Sopros	C	C	D	D
Flores Carmeli pequeno p/ os sábados	1859	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A	D
Memento Grande	1860	SATB + Cordas + Sopros	C	C		Eb
Laudes de Endoenças	1860	SATB + Cordas + tbn e tpa				F
Hino de Nossa Senhora - Ave Regina	1860	SATB + Cordas + Sopros		C	Bb	F
Lamentação 3 <sup>a</sup> (Mafinas Semana Santa)	1862	Tenor + Cordas + Sopros	C	Bb		Eb
Ladainha 2 - Santa Cecília	1865	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A	D
Hino - N. Sra das Dores	1867	SATB + Cordas + Sopros	C	C	G	F
Antifona - N. Sra das Dores	1867	SATB + cordas + sopros	C	C	Bb	F
Moteto ao Pregador	1867?	SATB + violoncelo				
Ladainha n° 3 - Santa Cecília	1867	SATB + Cordas + Sopros	C	C	G	G
Gradual - São Francisco de Assis	1868	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A	D
Antifona - São Francisco de Assis	1868	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A	D
Te Deum n° 2	1868	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A/G	D/G
Veni e Domine	1869	SATB + Cordas + Sopros	C	C	Bb	F

Novena São Sebastião - Veni e Domine	1869?	SATB + Cordas + Sopros	C	C	Bb	F
Matinas do Espírito Santo	1869	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A/Bb	Eb/D
Tractos de Sábado Santo	1869	SATB + Cordas + Sopros	C	C	Bb/Ab	Eb/Ab
Lamentação 2ª (Matinas Semana Santa)	1870	Tenor + Cordas + Sopros	C	C	Bb	Eb
Missa de Cathedral	1870	SATB + Cordas + Sopros	C	C	Bb/A	F/D
Ofício de 4ª feira de Trevas	1871	SATB + Cordas + Sopros	C	C	Bb/G	F/Eb/C
Ofício de 5ª feira Santa	1871	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A/Bb/G	F/D/C
Ofício de 6ª feira Santa	1871	SATB + Cordas + Sopros	C	C	Ab/Bb/G	F/Eb/G/C
Gradual, Comúlio e Vésperas	1871	SATB + Cordas + Sopros	C	C	Bb	F/Eb
Ofício de Domingo de Ramos	1872	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A/G	D/G
Ofício de 6ª feira Maior	1872	SATB + Cordas + Sopros	C	C	G	G
Credo p/Festa Santa Cecília	1872	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A	D
Gradual da Missa de São José	1872	SATB + Cordas + Sopros	C			
Matinas da Conceição	1873	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A/Bb/G	F/Eb/D/G
Missa nº 3	1874	SATB + Cordas + Sopros	C	C	Bb/G	C/Eb
Ofertório	1873	Cordas + oficleide solista				
Ó Gloriosa Virginum	1874	Soprano + Cordas + Sopros	C	C	Bb	F
Hino - A Santíssima Trindade	1875?	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A	D
Antifona do Ensenso	1875?	SATB + Cordas + Sopros	C	C	Bb	Eb
Ofício Fúnebre	1876	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A/Bb/G	Eb/F/G/A
Missa de Requiem	1876	SATB + Cordas + Sopros	C	C	Bb	F/Eb
Laudes - N. Sra das Mercês	1877?	SATB + Cordas + Sopros	C	C	Eb	Eb
Absolvição Solene Confrades das Mercês	1877?	SATB + Cordas + Sopros	C	C	Bb	Eb
Matinas do Patrocínio de São José	1879	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A/G	C/D
Missa nº 5	1880	SATB + Cordas + Sopros	C	C	Bb	Eb
Antifona - Santo Elias	?	SATB + Cordas + Sopros	C	C	A	D

## 9 ANEXOS

### 9.1 Trio em bloco – Missa Nº 5 – Cum Sancto Spiritu

Handwritten musical score for a Trio in block, Missa Nº 5, Cum Sancto Spiritu. The score is written on ten staves. The top staff is for the vocal line, with lyrics "Cum Sancto Spiritu" and "Qui si tu si ho si a". The tempo is marked "Allegretto". The instrumentation includes Flauta (Flute), Clarineta (Clarinet), and Fagote Bb (Bassoon Bb). The score is written in a historical style with various musical notations and clefs.

Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

Handwritten musical score for three instruments: Flauta (Flute), Clarinete (Clarinet), and Piston (Trumpet). The score is written on ten staves. The top two staves contain vocal lines with lyrics: "De i - tu - tis. A - men. A - men." The Flauta part is on the third staff, Clarinete on the fourth, and Piston on the fifth. The bottom five staves contain a piano accompaniment. The music is written in a single system with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

## 9.2 Trio em bloco – Missa nº 5 – Domine Deus

The image shows a page of handwritten musical notation for a woodwind trio. The score is written on multiple staves. On the left side, the instruments are labeled in red: Flauta, Clarineta, and Piston. Two red rectangular boxes highlight specific sections of the music. The first box is positioned over the middle staves, and the second box is positioned over the lower staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

### 9.3 Trio em bloco – Missa de Requiem – Gradual



Fonte: acervo da Orquestra Ribeiro Bastos



A page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, the tempo marking "Allegro" is written. Below it, there are several staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics in French: "Dieu le dit, et apaisa nos courroux en temple de cons de cons, et nous nous". The second staff is for Flauta (Flute), the third for Clarineta (Clarinet), and the fourth for Piston (Trumpet). The music is written in a common time signature (C) and features various rhythmic patterns and dynamics. A red box highlights the bottom two staves of the page, which contain the Piston and Flauta parts.

Fonte: acervo da Orquestra Ribeiro Bastos

## 9.5 Duo Clarineta e Piston – Matinas da Conceição – 6<sup>o</sup> Responsório

Handwritten musical score for Duo Clarineta e Piston, Matinas da Conceição, 6<sup>o</sup> Responsório. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A red box highlights a specific section of the score. The tempo marking is *All. mod. viv.* and the key signature is one flat. The score includes the following parts: Flauta, Clarineta, and Piston Bb.

Fonte: acervo da Orquestra Ribeiro Bastos

Handwritten musical score for Duo Clarineta e Piston, Matinas da Conceição, 6<sup>o</sup> Responsório. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A red box highlights a specific section of the score. The tempo marking is *And. mod. viv.* and the key signature is one flat. The score includes the following parts: Flauta, Clarineta, and Piston Bb.

## 9.6 Flauta Solo – Matinas da Conceição – 6º Responsório

pa-ti bi, com ju-ri-ra ta pa-ti bi or. *Lento*

*Flauta  
Clarineta  
Piston*

mul-ter ami-cti se la, et lu-ma sub-pa-ri-bus cae-li. *Allegro ma-gno*

pa-ti bi, com ju-ri-ra ta pa-ti bi or. *Lento*

mul-ter ami-cti se la, et lu-ma sub-pa-ri-bus cae-li. *Allegro ma-gno*

Fonte: acervo da Orquestra Ribeiro Bastos

## 9.7 Clarineta Solo – Matinas da Conceição – 5º Responsório

The image shows a page of handwritten musical notation for a Clarinet Solo. The score is written on aged, yellowed paper. At the top left, the word "Lento" is written in cursive. The first staff is for the voice, with the lyrics "Nihil iniquitatem in ore tuo non habet iniqui qui non" written below it. The subsequent staves are for the clarinet, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. Two sections of the score are highlighted with red rectangular boxes: one in the middle and one near the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: acervo da Orquestra Ribeiro Bastos

## 9.8 Piston solo - Matinas do Espírito Santo – 1<sup>o</sup> Responsório

Handwritten musical score for Piston solo, Matinas do Espírito Santo – 1<sup>o</sup> Responsório. The score is written on multiple staves with various musical notations, including clefs, time signatures, and notes. A red box highlights a specific section of the music. The text "1<sup>o</sup> Responsório" is written vertically on the left side of the page. The lyrics "Cum complerem his diebus terra caritas erant omnes" are visible at the top right.

Fonte: acervo da Orquestra Ribeiro Bastos

Handwritten musical score for Piston solo, Matinas do Espírito Santo – 1<sup>o</sup> Responsório. The score is written on multiple staves with various musical notations, including clefs, time signatures, and notes. A red box highlights a specific section of the music. The lyrics "Cum complerem his diebus terra caritas erant omnes in e o dom lo co" are visible at the top right.

## 9.9 Flauta com Violino I – Gradual da Missa de São José

The image displays three pages of handwritten musical notation for a flute and violin I part. The top page is titled "Gradual da Missa de São José (para 1. Flauta e 1. Violino) 1892" and includes the instruction "Andantino". The score is written on multiple staves, with the upper staves containing the vocal line and the lower staves containing the instrumental accompaniment. The notation is dense, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

Fonte: acervo da Orquestra Ribeiro Bastos

## 9.10 Piston com Violino I – Sábado Santo – 2º Tracto

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is titled "2º Tracto." The score is written on multiple staves. The instruments are labeled in red ink: "Violino" (Violin) and "Piston" (Trumpet). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are several red rectangular boxes drawn around specific sections of the score, highlighting the parts for the Violino and Piston. The handwriting is in black ink on aged paper.

Fonte: acervo da Orquestra Ribeiro Bastos

## 9.11 Alternância melódica entre os instrumentos – Antífona do Enseno

Handwritten musical score for "Antífona do Enseno". The score is written on multiple staves. At the top, it is marked "Largo" and "Antífona do Enseno". The lyrics "Dei in die et laeta cor a tua et gaude na tua" are written above the vocal staves. The instruments listed on the left include Flute, Violin, Viola, Violoncello, Contrabaixo, Piano, and Trompa. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Continuation of the handwritten musical score for "Antífona do Enseno". The lyrics "a tua et gaude na tua omni um. San tu et in di vi de a. Tu m tas in di vi de a. Tu m" are visible. The instruments listed on the left include Flauta, Clarinetta, and Piston. The notation continues with various musical symbols and dynamic markings.

Fonte: acervo da Orquestra Lira Sanjoanense

## 9.12 Relação Sumária das Obras de José Maria Xavier

MISSAS – KYRIE E GLÓRIA			
Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
1	<i>Missa para o dia 15 de agosto de 1851</i>	1831	Sim
2	<i>Missa de Catedral</i>	1870	Sim
3	<i>Missa nº 3</i>	1874	Sim
4	<i>Missa do Espírito Santo</i>		
5	<i>Missa nº 5</i>	1880	Sim
6	<i>Missa do Cerco de Corinto (arranjada)</i>	185?	Sim
CREDOS – CREDO, SANCTUS E AGNUS DEI			
Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
7	<i>Credo p.<sup>a</sup> a festa de Santa Cecília</i>		Sim
8	<i>Credo Cathedrático? de Domingo de Ramos</i>	1872	Sim
9	<i>Credo em Mi maior</i>		Sim
10	<i>Credo Quarto</i>		Sim
11	<i>Credo Quinto</i>	1882	Sim
TE DEUM LAUDAMUS			
Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
12	<i>Te Deum Pequeno nº 1</i>		Sim
13	<i>Te Deum nº 2</i>		Sim
14	<i>Te Deum do Espírito Santo</i>		Sim
MATINAS			

Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
15	<i>Matinas da Assunção</i>	1851	Sim
16	<i>Matinas do Natal de N. S. Jesus Cristo</i>	1866?	Sim
17	<i>Matinas do Espírito Santo</i>		Sim
18	<i>Matinas da Conceição</i>		Sim
19	<i>Matinas do S. Coração de Jesus</i>		Sim

20	<i>Matinas de Santa Cecília</i>		Sim
21	<i>Matinas do Patrocínio de São José</i>		Sim
22	<i>Matinas da Ressurreição</i>		Sim
23	<i>Beata es – Responsório de Nossa Senhora</i>		

NOVENAS COMPLETAS  
VENI – DOMINE – HINO E ANTÍFONA

Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
24	<i>Novena de Nossa Senhora da Boa Morte</i>	1855	Não
25	<i>Novena de São Sebastião</i>	1869	Sim
26	<i>Novena de São Gonçalo Garcia</i>	1856	Sim

NOVENAS  
VENI – DOMINE

Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
27	<i>Nossa Senhora do Carmo</i>		Sim
28	<i>São Sebastião</i>		Sim
29	<i>Mês de Maria (obra atribuída)</i>		Não
30	<i>Imaculada Conceição</i>		Não

NOVENAS HINO E ANTÍFONA			
Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
31	<i>Nossa Senhora das Mercês</i>		Sim
32	<i>Hino Virgem Sagrada Novena do Carmo</i>		
33	<i>Santíssima Trindade</i>	1875	Sim
34	<i>São João Evangelista</i>		Não
35	<i>Santo Elias</i>		Não
36	<i>Nossa Senhora das Dores</i>	1867	Sim
ANTIFONAS			
Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
37	<i>Para os Santos Doutores</i>	186?	Sim
38	<i>Para os Santos Confessores</i>	186?	Sim
39	<i>Para os Santos Mártires</i>	186?	Sim
40	<i>Para as Santas Virgens</i>	186?	Sim
41	<i>Para o Santíssimo Sacramento</i>	18?	Sim
42	<i>Para o SS. Sacramento – O quam suavis est</i>		Sim
43	<i>Flos Carmelli Pequeno para os Sábados</i>		Sim
44	<i>Ó Stella fúlgida Jacob</i>		Não
45	<i>Santa Maria, succurre míseris</i>		Não
46	<i>Salve Sancte Pater – São Francisco de Assis</i>		Sim
LADAINHAS			
Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
47	<i>Nº 1 – em Dó maior</i>		

48	<i>Nº 2 – em Ré maior – Santa Cecília</i>		Sim
49	<i>Nº 3 – em Sol maior</i>		
50	<i>Nº 4 – em Fá maior</i>		
51	<i>Nº 5 – em Lá maior</i>		
HINOS			
Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
52	<i>Sollemnitem hodiernam – N. S. Rosário</i>		
53	<i>Santíssima Dei Genitricem – N. S. Rosário</i>		
54	<i>Conceptio tua Dei Genitrix – N. S. Conceição</i>		
SOLOS AO PREGADOR			
Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
55	<i>Moteto ao Pregador – Domine Jesu</i>	1867	Sim
56	<i>Jam Sol Recedit – tenor</i>		
57	<i>Ó Gloriosa Virginum – soprano</i>		
58	<i>Assumpta est Maria in caelum – tenor</i>	1861	
59	<i>Veni Creator Spiritus – tenor</i>		
60	<i>Jam nunc Paterna Claritas – contralto</i>		Sim
61	<i>Jam Sol – barítono</i>	1846	Não
62	<i>Veni Creator Spiritus – baixo</i>		
63	<i>Praeclara custos Virgine</i>		
64	<i>Creator alme siderum</i>		
65	<i>Sumum parens elementis</i>		
66	<i>Sacris sollemnis – baixo</i>		

67	<i>Pange Língua – baixo</i>		
OBRAS DE CLASSIFICAÇÃO IMPRECISA			
Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
68	<i>Laudes Solenes para a Vésperas das Mercês</i>	1877	Sim
69	<i>Absolvição Solene p.ª Confrades das Mercês</i>	1877	Sim
70	<i>Súplica à Nossa Senhora</i>	1864?	Não
71	<i>Qui sedes e Quoniam a baixo solo</i>	1839	Sim
COROS PROCESSIONAIS			
Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
72	<i>Beata Mater – N. S. do Rosário</i>		Sim
MÚSICA FÚNEBRE			
Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
73	<i>Memento Pequeno (duas versões)</i>		Sim
74	Memento Grande		Sim
75	<i>Ofício Fúnebre (Invitatório / 9 Responsórios)</i>	1876	Sim
76	<i>Missa de Réquiem</i>	1876	
SEMANA SANTA			
Nº	TÍTULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
77	<i>Dómine, tu mihi lavas pedes?</i>	185?	Não
78	<i>Popule Meus</i>		Não
79	<i>Ofício para Domingo de Ramos</i>	1872	Sim

80	<i>Matinas de Quinta-feira Santa</i>	1871	Sim
81	<i>Matinas de Sexta-feira Santa</i>	1871	Sim
82	<i>Matinas de Sábado Santo</i>	1871	Sim
83	<i>Tractos e Bradados de Sexta-feira Santa</i>	1872	Sim
84	<i>Motetos para a Adoração da Cruz</i>		Sim
85	<i>Motetos para a Procissão do Enterro</i>		Sim
86	<i>Canto da Verônica</i>		Sim
87	<i>Tractos, Missa, Vésperas de Sábado Santo</i>	1869	Sim
88	<i>Pange Língua–Procissão do SS. Sacramento</i>	1872	Sim
89	<i>Laudes para os Ofícios da Semana Santa</i>		Sim
90	<i>Adoramus te Christe</i>	1875	Não
91	<i>Lamentações p.ª Ofícios da Semana Santa</i>		Não
92	<i>Lições para os Ofícios da Semana Santa</i>		Não
TANTUM ERGO			
Nº	TITULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
93	<i>Tantum Ergo mi menor – 1</i>		
94	<i>Tantum Ergo mi menor – 2</i>		
95	<i>Tantum Ergo a 2 vozes e órgão</i>		Sim
MÚSICA INSTRUMENTAL			
Nº	TITULO DA OBRA	DATA	PARTITURA
96	<i>Ouverture para o dia 14 de agosto</i>	1855	Não
97	<i>Minueto Quaresmal sol menor – das Dores</i>		Sim
98	<i>Minueto Quaresmal ré menor</i>		

99	<i>Minueto Quaresmal</i>		Sim
100	<i>Minueto festivo – Ré maior – trio de flauta</i>		Não
101	<i>Minueto festivo – Ré maior – trio de flauta</i>		Não
102	<i>Minueto – O Gosto de Pleyel ?????</i>	186?	Não
103	<i>Minueto – As Flautas</i>	186?	Não

Relação Sumária das Obras do padre José Maria Xavier existentes nos arquivos musicais da Orquestra Lira Sanjoanense e Orquestra Ribeiro Bastos – Organizada por Aluizio José Viegas em 1987.

Fonte: Viegas, M. S. (2006)