



A música sacra no Brasil colonial: uma reflexão ontológico-hermenêutica

Régis Duprat*

Resumo

A riqueza semântico-ontológica dos textos litúrgicos sustenta a música sacra cujo discurso se estrutura na disponibilidade das técnicas e poéticas que evoluem historicamente. Os desafios da tradição dos estudos musicológicos e da pesquisa sobre as fontes primárias geraram no Brasil o acesso a um rico patrimônio musical que data do século XVIII. É um equívoco pressupor que as atividades musicais no Brasil Colonial se localizassem fora do circuito europeu da especialidade; ao contrário, integravam-se inclusive na geração de métodos e tratados teóricos a serviço das atividades criativas da profissão. Equívoco é também circunscrever geograficamente as atividades musicais apenas às regiões limítrofes do poder administrativo da Colônia, tanto quanto a excelência das composições e a variedade e quantificação do repertório; como procedeu, *mutatis mutandis*, a musicologia europeia relativamente à própria produção musical ibérica do mesmo período.

Palavras-chave

Período Colonial – música sacra – estilo barroco – estilo clássico – harmonia sequencial – *varietas* – *pathos*.

Abstract

Ontological semantic richness of liturgical texts sustains sacred music, and their jointly discourse is structured on the techniques and poetics that evolve historically. The challenges of tradition of musicological studies applied to research on primary sources in Brazil provided access to a rich musical heritage that dates back to the 18th century. It is misleading to presuppose that the musical activities in Colonial Brazil were localized outside the European circuit of that specialty. On the contrary, they also took part in the generation of methods and theoretical treatises in the service of creative activities of the profession. It is also misleading to restrict musical activities geographically to the border regions of the colony's administrative power, and to underestimate the excellence of the compositions and the variety and quantification of the repertoire, as European musicology has done concerning the Iberian music of the same period.

Keywords

Colonial period – sacred music – Baroque style – Classical style – sequential harmony – *varietas* – *pathos*.

*Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: dupratre@gmail.com.



A música religiosa católica de todos os tempos tem se fundado na riqueza semântica e ontológica do seu calendário de textos litúrgicos e de festas específicas em termos de caráter, variantes de conteúdo e abrangência semântica, nas quais se verifica uma variedade exuberante de sequências textuais significativas; cada frase, no latim ou no vernáculo, é carregada de sentido denso e sugestivo que desafia a imaginação e a criatividade do compositor para explorar os recursos musicais disponíveis, parafrasear os textos, tratados com grande liberdade de temas no repertório literário religioso suscitando vasto campo de exploração para ideias musicais, tanto tópicas quanto para a grande sintaxe dos discursos.

Assim, a música religiosa compensa fartamente, em liberdade formal, o chamado conservadorismo destacado por alguns autores. Essa variedade e riqueza de expressão podem oferecer um interesse crescente ao ouvinte moderno. Elas já disponibilizavam aos compositores do nosso período colonial, amplas sugestões de simplicidade, clareza e inspiração de categorias de sensibilidade que constituem qualidades a transcender o âmbito histórico-estilístico de uma época ou de um compositor para se tornarem presentes, *mutatis mutandis*, em todas as épocas e gêneros da música, inclusive os sofisticados e crescentemente complexos sistemas pós-tonais e pós-modais. No Brasil, são exemplos paradigmáticos, Heitor Villa-Lobos e o compositor contemporâneo Luis Antônio de Almeida Prado dentre os que procederam, com resultados apreciáveis, a essa projeção criadora.

A música religiosa, portanto, volta-se naturalmente para os ricos pressupostos ontológicos que fundam os textos litúrgicos cujo caráter condiciona uma sintaxe específica aparentemente incompatível com os procedimentos do classicismo musical europeu que, aliás, não primou pela grandiosidade de suas formas religiosas; pelo menos, não parece ter suplantado a exuberância barroca.

O discurso musical barroco é proporcionado fundamentalmente pela harmonia sequencial, pela continuidade modulatória. O classicismo, por sua vez, se estrutura na articulação frasística compartimentando o processo modulatório em seção dramática específica. É como se compartimentassem as reminiscências do passado então recente, como procedeu a sinfonia clássica com os segmentos fugados, verdadeiras citações das fugas barrocas. Outros parâmetros introduzem-se no discurso para garantir, na retórica do classicismo, o princípio da *varietas*, preocupação essencial da retórica do barroco, que passa a integrar o discurso musical como um todo.

É procedimento normal do classicismo concentrar no decorrer do discurso ou seção que ele quer mais dramática, os procedimentos modulatórios que instabilizam o segmento, concentram a *varietas* do *pathos* e estruturam a grande sequência dos andamentos. Essa sequência, por si só já constitui uma macroforma sintática e dramática concentrada na sucessão agitado-tranquilo-agitado. E a própria macroforma expressa a pulsão de tensão-relaxamento-tensão. Ao abandonar os princípios da



harmonia sequencial o compositor clássico busca, no caso da música religiosa, novas possibilidades de expressão do *pathos* textual litúrgico. Trata-se, aqui, de uma dupla incumbência ou preocupação para o compositor: mudar o estilo musical de compor, mas preservando o decoro litúrgico do texto, essência do que chamei de Estanco da Música no Brasil Colonial (Duprat, 1968, 1981, 1999a).

No que tange à produção musical de antanho, por vezes, as seções recebem um tratamento variegado nos agrupamentos vocais e nos acompanhamentos; seja numa menção arpejada dos violinos, num tipo de alternância entre coro e orquestra, num tipo de articulação vocal ou instrumental, na exploração e incidência de algum vocabulário harmônico em diálogo entre linhas contrapontísticas ou menções idiomático-instrumentais e por vezes até combinatórias tímbricas específicas inspiradas no contexto literário-litúrgico. Esses “achados” passam a constituir a fisionomia marcante de seções em desenvolvimento que podem substituir a presença e o sentido de temas melódicos frequentemente desprezados, um ou ambos; e o são devido justamente às incisivas condições homófono-harmônicas da maneira de ser da nossa música do período colonial. São momentos em que se vislumbra uma música pouco formalista, preocupada exclusivamente com a metalinguagem entre texto litúrgico e música.

Cada elemento dentre os aventados se esboça como uma descoberta sutil do compositor que no domínio das formas e recursos musicais, trata-os não como imposições rigorosas e esquemáticas – ou seja, formais – mas como sugestões para uma unidade na diversidade e uma diversidade na unidade, a *varietas* que os barrocos tanto enfatizaram e que, afinal, passou a ser – se não o foi sempre – um princípio de toda composição porque se erige na dimensão precípua do ato composicional imaginativo.

Talvez por isso a estrutura da peça por vezes se vela a um primeiro exame; é como se as abordagens analíticas preconcebidas da Teoria (no caso, a Musicologia), nos obrigassem inutilmente a percorrer a partitura em busca da identificação de estruturas supostas que não estavam nas preocupações do autor; muito pelo contrário, para parafrasear os textos, o compositor procuraria, justamente, contornar supostas estruturas, e isso oferece a legítima, porque livre contribuição do autor na arte de criar sentidos, um mundo novo dentro do seu universo até então conhecido (Duprat e Baltazar, 1999).

As tarefas prioritárias da pesquisa de fontes primárias e de recuperação de partituras a partir de alfarrábios vetustos e mal conservados relegaram para segundo plano uma abordagem interpretativa técnico-estético-estilística da música religiosa brasileira do século XVIII que hoje, se sabe, é oriunda de várias regiões do Brasil colonial tais como Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Pernambuco. Tem sido invocado, por vezes, o pressuposto de que as condições gerais de desen-



volvimento cultural no Novo Mundo, em condições colonizadas, seriam inevitavelmente periféricas, na interpretação da música brasileira do período colonial; porém muito pouco tem sido demonstrado em monografias que superem a mera afirmação impressionista e subjetiva, pré-positivista, sobre aquela postura. Na medida em que proliferem os estudos e análises sobre as obras musicais abordando em minúcia as composições, técnicas e procedimentos de estilo, escolas e compositores, se superarão as afirmações necessariamente generalizantes nos atuais níveis de reflexão, e também as abordagens positivistas ingênuas.

Até agora a empreitada prioritária da maioria das pesquisas desse período da História da Música Brasileira tem sido a óbvia e árdua tarefa de cadastrar, transcrever e fazer circular o repertório pesquisado sem o que jamais disporíamos de massa crítica executável, analisável e interpretável. A atual disponibilidade de partituras e registros fonográficos já vem permitindo, entretanto, tais procedimentos analíticos, mormente quando complementados por análise similar de partituras de compositores hispano-americanos, portugueses, espanhóis e italianos da escola napolitana que exerceu grande influência, direta ou indiretamente, na formação do estilo e dos processos composicionais da música ibérica e, conseqüentemente, da América Latina (Duprat, 1964 e 1971).

É exercício saudável especular analogicamente sobre o conhecimento das diversas correntes europeias que ofereciam as bases teóricas e estilísticas para o músico que produzia no século XVIII brasileiro. Isso não constitui novidade, pois se trata de uma prática inerente a toda a musicologia histórica internacional. Já na década de 1970 chamávamos atenção para a importância da escola napolitana e o conhecimento da música portuguesa e espanhola para aprofundar o conhecimento da música do período colonial brasileiro (Duprat, 1971 e 1983).

Estudos recentes têm explorado com certa frequência a importância das fontes napolitanas e portuguesas para a nossa música do período colonial. Tal perspectiva não pode prescindir de estudo aprofundado sobre André da Silva Gomes, compositor nascido em Lisboa e que exerceu atividade musical durante 50 continuados anos no Brasil como mestre-de-capela da Matriz e Sé de São Paulo; sua obra musical e teórica tem constituído um depoimento documental vivo e eloquente das características técnicas e estilísticas de toda aquela influência italiana e portuguesa. Aliás, dois são os tratados de teoria musical, contraponto e composição do período colonial de que se tem notícia: Caetano de Melo Jesus, com a *Escola de Canto de Órgão*, de 1759 (Alegria, 1974, 1978 e 1985) e André da Silva Gomes, autor de uma importante *Arte Explicada de Contraponto* hoje publicado na íntegra (Duprat et al., 1998), verdadeiro tratado de composição, escrito provavelmente nos últimos anos do século XVIII e recentemente objeto de tese acadêmica voltada para o contraponto (Landi, 1998; publicada em 2006). Extrapolando essa realidade da Bahia e de São Pau-



lo para as demais regiões do Brasil e explicar as técnicas e práticas musicais da época, parece um ato hermenêutico e uma hipótese da mais clara evidência.

Exemplo documental eloquente do que afirmamos pode ser ilustrado pelas convenções da ária *da capo al segno*, do *Recitativo e Ária* de compositor anônimo da Bahia, 1759 (Duprat, 1971; Volpe e Duprat, 2000), atribuídas especificamente, como demonstrou a musicóloga Maria Alice Volpe, ao desenvolvimento estilístico associado à escola napolitana. Ou seja: que na década de 1750 havia na Bahia, um músico que dominava com desembaraço as formas europeias mais modernas para escrever um Recitativo e uma Ária. “O texto [do Recitativo] foi musicado em *recitativo obbligato*, comum na ópera italiana [...] e a Ária ‘Se o canto enfraquecido’ obedece essencialmente a todas as convenções da ária *da capo al segno*, da escola napolitana da década de 1750, concernentes ao plano formal e tonal, convenções vocais e instrumentação” (Volpe e Duprat, 2000, p. 37).

Obviamente, as convenções formais e tonais da ária *da capo* se disseminaram profusamente e, sozinhas elas não seriam suficientes para associar a ária “Se o canto enfraquecido” especialmente à escola napolitana. Porém, alguns detalhes estilísticos e circunstâncias históricas permitem tal associação. A escrita instrumental da ária “Se o canto enfraquecido” usa procedimentos que visam no geral uma textura transparente e atende a uma série de procedimentos que podem ser associados à escola napolitana. (Volpe e Duprat, 2000, p. 49)

Ao fazer uma musicologia histórica a partir de pressupostos positivistas, superamos por uma análise historicamente informada e hermenêutica. Essa abordagem configura um estilo de trabalho musicológico que pode nortear as pesquisas sobre acervos que preservam fontes musicais do período colonial.

Pela circunstância deste texto, cabe retomar aqui alguns dados básicos sobre a música religiosa do período colonial brasileiro. O padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) é autor do maior conjunto de obras (cerca de 220) de um só compositor, seguido pelo conjunto de cerca de 130 obras de André da Silva Gomes (1752-1844). O terceiro compositor em quantidade de obras identificadas é Lobo de Mesquita (1746-1805) com aproximadamente 45 obras (Lange, 1946). A obra de José Maurício tem sido dividida em duas etapas: antes e depois de 1812 (Mattos, 1970 e 1996). Não podemos omitir aqui a figura e a obra monumental de Luís Álvares Pinto (1719-c. 1789), amplamente atuante em Pernambuco, revelado por Jaime Diniz (1924-1989) e cujo *Te Deum*, única grande obra localizada, é da década de 1760. A segunda fase, iniciada em 1812, teria forte influência da ópera italiana, refletindo a rivalidade ocorrida com a chegada de Marcos Portugal ao Rio de Janeiro, compositor de renome



em toda a Europa e que escreveu música dramática e religiosa (Cruz, 1990). Ambos dividiram o mestrado da capela real do príncipe Dom João, depois Dom João VI, progenitor de Dom Pedro I, primeiro imperador do Brasil.

Nas obras dos compositores mineiros estão presentes influências classicizantes, ainda que Lobo de Mesquita na primeira fase de sua obra utilize com frequência o baixo cifrado, característica barroca que abandona gradualmente nos últimos 10 anos de sua vida (1795-1805). Suas melodias e temas têm sabor singelo, explorando os solos e duos em terças e sextas paralelas, em formas de construção simples; constitui pequena joia a sua antífona *Salve Regina*, restaurada por Curt Lange (1951). Dentre os compositores de Minas Gerais, o mais familiarizado com os princípios do classicismo vienense pode ter sido Francisco Gomes da Rocha (1754-1808) (Crespo, 1993).

Silva Gomes guarda reminiscências barrocas mais acentuadas: baixo cifrado caminhante e abundante; contrastes *tutti-solos* e harmonia sequencial barroca (Duprat et al., 1990). Silva Gomes talvez seja o autor com maior predileção pelas formas monumentais. Missas com solistas, coro e orquestra, em contraste com massa sonora. Escolha cuidadosa na sucessão dos segmentos litúrgicos, variando os timbres vocais e as mudanças de tonalidade (Duprat, 1968, 1981, 1999b).

Na sua *Missa a 8 vozes e orquestra*, André da Silva Gomes explora nos seus 12 segmentos uma fórmula cadencial de nove tonalidades diferentes e cultiva o estilo contrapontístico (*Kyrie* II: fuga a 8; *Cum Sancto Spiritu*: fugado), a escritura alternada de dois coros e o tratamento instrumental não concebido como mero reforço tímbrico das partes vocais; a riqueza harmônica que lhe é peculiar atinge no *Et in terra*, complexa elaboração nas notas de passagem, antecipações e retardos, e no cruzamento das vogais fechadas e abertas entre os dois coros, com resultados tímbricos fortemente expressivos. O contínuo caminha de forma barroca, com cifrado abundante, ainda que não ausente da peça, o baixo de Alberti nos momentos em que o *cantabile* requer uma escritura mais ligeira. A presença dos trompetes confere à peça um barroco brilhantismo, especialmente no *Gloria*. A versatilidade melódica é até exuberante (*Laudamus*, *Qui tollis* e *Quoniam*) e a par da versatilidade contrapontística, empresta à obra grande variedade, secundada pela diversificação tonal das unidades que a compõem. A alternância e contraste de caráter (*Christe* entre os dois *Kyrie*; *Gratias*, largo, seguido pelo *Domine Deus*, caminhante, vivo, triunfante, seguido pelo lânguido e “*tropo affectuozo*” *Qui tollis*), integra-se também na exploração tímbrica das vozes onde os baixos têm destacado desempenho. Aquela alternância está presente da mesma forma em certas seções em que dinâmica e articulação são manuseadas com imaginação, criatividade e efeito. Esta missa, de feitura irreprochável, é, seguramente, uma das obras monumentais escritas no período colonial brasileiro.



A consulta à documentação exclusivamente histórica sobre a música no Brasil dos séculos XVI ao XVIII tem sido valioso suporte para o trabalho especificamente musicológico, dado que contribui para contextualizar histórica e socialmente a produção artística do período. Porém, ao confrontarmos os nomes resgatados de mestres-de-capela em pesquisas de fontes primárias, sobretudo nos inventários e testamentos e nos livros de irmandades e das câmaras, com o simples arrolamento de nomes de compositores constantes dos acervos de manuscritos hoje conhecidos notamos a absoluta ausência, nesses últimos, dos nomes de músicos mais antigos hoje disponíveis.

Deve-se afastar qualquer hipótese que avenge a improdutividade composicional daqueles profissionais coevos, assim como a de que esse anonimato se vinculasse ao lugar ocupado pelo músico na sociedade, situação essa ainda por ser estudada. A exuberância da produção do último quartel do século só poderia fundar-se na sólida transferência intergeracional do sistema de aprendizado musical e da prática inventiva global que manipulava ao mesmo tempo os sistemas musicais e os textos litúrgicos musicados nas igrejas do Brasil. A música do último quartel do século XVIII, até agora descoberta resulta de um processo de interação cultural do mundo do final do século, com a tradição de técnicas e processos legada pelos músicos das gerações precedentes.

Algo ocorreu, de fato, comprometendo a sobrevivência dos papéis de música da primeira metade, ou melhor, das sete primeiras décadas do século XVIII. Esse fenômeno não é apenas baiano, paulista ou mineiro, mas brasileiro. Aventou-se a hipótese de que o princípio do século teria conhecido mudanças profundas na notação musical (Oliveira, s.d., passim), as quais teriam conduzido ao abandono da notação branca redonda e suas características inerentes: 1) ausência de barra de compasso; 2) utilização frequente de claves altas; 3) transposição no ato da leitura; 4) semiotonia subintelecta; 5) uso do # para ‘naturalizar’ o bemol. Em Portugal as claves altas são usadas até ainda 1650 (Manuel Cardoso, Felipe Magalhães e outros). Não consta terem-nas usado Francisco Martins e Diogo Melgaz, falecidos respectivamente em 1680 e 1700. Adotou-se, então aquela escritura que se tornou a base do sistema notacional até nossos dias, vigente nas músicas convencionais. Abandonados os papéis da fase anterior, por desuso, teriam acabado por se perder. Com exceção dos manuscritos de Mogi das Cruzes (SP), que transcrevi, publiquei e divulguei (Duprat, 1986 e 1999b), a música brasileira do período colonial até agora conhecida é toda ela escrita na atual notação vigente. Os documentos de Mogi comprovam a vigência, no Brasil, ainda na década de 1730, da notação antiga, o que lhes confere uma significação singular e especial dentro do contexto de estudos musicológicos brasileiros sobre o período.

Mas não acreditamos que essa “revolução notacional” tenha ocorrido no final do século XVIII, e que a notação branca tenha sobrevivido, no Brasil até esta última



fase. cremos, pelo contrário, que os documentos de Mogi significam datas-limite. Na América espanhola, os arcaísmos notacionais também adentram o primeiro quartel do século (Claro, 1972), ou seja, foi música escrita no período derradeiro da maneira antiga e, ainda naquela década, ter-se-ia passado gradualmente para a notação moderna.

A hipótese acima referida explicaria o desaparecimento da música composta, por exemplo, até 1740 ou 1750, mas não a produzida entre 1750 e 1780, período ao qual pertencem as primeiras obras de autores como Luís Álvares Pinto, de Pernambuco, cujo *Te Deum* é da década de 1760; as primeiras obras de Silva Gomes em São Paulo, capital, de 1774; as de Lobo de Mesquita, em Diamantina (MG), de 1778; e as do padre José Maurício, do Rio de Janeiro, cuja primeira obra conhecida é de 1783. E não há evidências para crer que a notação antiga vigesse até esta última data de 1780. O *Recitativo e ária*, de autor anônimo da Bahia, de 1759, cuja transcrição apresentei em concerto 50 anos atrás e que foi em seguida publicada (1971), escrito inteiramente na maneira moderna, também comprova, pelo menos para a Bahia, que isso não teria ocorrido.

Por outro lado, não há uma revolução notacional radical, mesmo omitindo que o sistema de aprendizado musical coevo tenha transmitido não apenas o conhecimento e a prática das eventuais revoluções de escritura, como também o entendimento e a prática daquela recentemente abandonada. Ainda que tal entendimento se mantivesse recluso na experiência de apenas alguns portadores desses processos e técnicas, esses seriam os virtuais transcritores do repertório antigo para a notação moderna. Isto ocorreu documentalmente comprovado, com um dos manuscritos de Mogi, portanto de cerca de 1730, cuja transcrição, de 1863, fui encontrar em documento de Aparecida do Norte (SP) no arquivo de Randolpho José de Lorena, copiada em Itajubá (MG) por Francisco José de Lorena, certamente de uma transcrição para notação moderna, feita em momento ignorado do século XVIII, antes de se encerrarem os originais sob a capa de uma brochura, e omitir-se, na cópia, o nome do autor.

Devem colocar-se aqui, também, os problemas técnicos de transcrição dessas partituras, ou melhor, desses papéis de música, já que permanecem, conforme recuamos no tempo, os hábitos de compor diretamente as partes ou vozes, sem a confecção do que chamamos hoje propriamente de partitura ou grade. Isto justifica a nossa hipótese de que podem ter ocorrido realmente transcrições de grande parte do repertório da primeira metade do século, para a notação moderna, na medida em que devessem adequar-se às necessidades de repertório, às novas práticas e conteúdos, inclusive de aprendizado e ensino da música, que possibilitavam a atividade musical profissional no Brasil de então.

Aqui, temos de nos curvar à carência de documentação para nos esclarecer mais do que já se sabe, sobre as condições contratuais de trabalho entre o músico com-



positor e os agentes econômicos contratantes da música, e sobre eventual tolerância para com a execução de obras do passado, consagradas ou não, e por tanto, não compostas especialmente para as solenidades contratadas (Duprat, 1999a).

Além disso, sempre é lícito imaginar, que a História, afinal, não é senão a possibilidade da verificação de que o processo criativo-produtivo possa ser localizado em determinados períodos e lugares, aquém da produtividade requerida pelo fluxo intenso da demanda e da recepção. Os mestres-de-capela, portanto, para atender aos compromissos contratuais, recorreriam simplesmente aos seus arquivos de obras mais antigas omitindo, por óbvias razões, a autoria dessas peças sem, evidentemente, juntar seus próprios nomes como autores. A obra ficaria, assim, preservada, sem autoria, e transcrita para a notação moderna. Foi o que ocorreu com um *Cum descendentibus in lacum*, de compositor do século XVI, Gines de Morata, atuante em Vila Viçosa, Portugal, e copiada em Minas Gerais do século XVIII por mão de Francisco Gomes da Rocha (Duprat, 1986b). Assim, parte considerável de obras anônimas, sem data, que abundam nos arquivos mineiros e paulistas seriam obras transcritas de fase anterior ao desabrochamento espetacular do último quartel do século XVIII. Reanalisados com argúcia e imaginação à luz desta nova hipótese, os acervos da época podem oferecer subsídios importantes para consolidar essas especulações. Resta-nos, ao fim, a derradeira tentativa: a abordagem histórico-estilística das partituras, que ofereceria os elementos objetivos, tão objetivos quanto podem constituir os métodos e técnicas de análise para a construção de perfis e modelos composicionais.

Cabe lembrar aqui que os estudos estilísticos sobre a música do período colonial brasileiro deve considerar as reflexões do musicólogo português Rui Vieira Nery ao destacar o equívoco fundamental sobre o suposto “atraso intelectual dos músicos lusófonos” e propor “um modelo alternativo que valoriza a compreensão da especificidade da realidade histórica luso-brasileira” (Nery, 2006, p. 14).

A título de reflexão final sobre a música do período colonial brasileiro diríamos que nossa identidade ibérica com a América Latina tem feito recair sobre nossa produção musical passada, lusa e hispânica, uma discriminação já anteriormente sofrida por Portugal e Espanha a partir do século XVIII, início da primeira revolução industrial. Desde então, a produção intelectual e artística ibérica teria passado a ser encarada como periférica. Até polifonistas dos séculos XVI e XVII, como Morales, Guerrero, Victoria, Duarte Lobo e Manuel Cardoso foram relegados, no gosto da musicologia ocidental, em favor de Palestrina, Lasso e outros. A musicologia ocidental posterior não tem senão procurado confirmar essa discriminação ideológica com pretensões técnico-estéticas... Não se propõe aqui uma inversão que desfavoreça esses últimos compositores citados, mas sim um padrão equânime em que, ao estudarmos as músicas ibéricas e ibero-americanas, não se proceda com



critérios subjetivos ou discriminadores dessa natureza. Aí estariam sobejamente justificados os estímulos socioculturais e de contexto de que tanto se fala, em Musicologia, com convicção.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alegria, José Augusto. “Um teórico musical brasileiro do século XVIII”. *Bracara Augusta*, Braga, n. 28, p. 172-6, 1974.

Alegria, José Augusto. *Tractado de Canto Mensurable de Mateus de Aranda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

Alegria, José Augusto. *Discurso apologético*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1985.

Claro, Samuel. “La música secular de Tomás de Torrejón y Velasco”. *Revista Musical Chilena*, XXVI, n. 117, p. 323, 1972.

Crespo, Silvio. “Antífona *Virgo Prudentíssima* de Francisco Gomes da Rocha”. *Revista Música*, ECA/USP, v. 4, n.2, p. 131-156, nov. São Paulo, 1993.

Cruz, Manuel Ivo. “Marcos Portugal: bibliografia, discografia”. *Arteunesp*, v. 6, p. 69-104. São Paulo, 1990.

Diniz, Jaime C. “Luís Álvares Pinto. *Te Deum Laudamus*”. Restauração e revisão. Recife: Departamento de Cultura, 1968.

Diniz, Jaime C. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: UFPE, 1969, 1971, 1979.

Diniz, Jaime C. *Arte de solfejar – Luís Álvares Pinto*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

Duprat, Régis. “Música na América Latina Colonial”. *O Estado de S.Paulo*, Suplemento Literário, 3-nov., p. 1, 1964.

Duprat, Régis. “O estanco da música no Brasil Colonial” (em colab. com Nise Poggi Obino). *Yearbook Inter-American Institute for Musical Research*, v. 4, p. 98-103. New Orleans, 1968.

Duprat, Régis. “Recitativo e ária para soprano, violinos e baixo”. *Universitas*, v. 8-9, p. 291-299 e anexo. Salvador: UFBA, 1971.

Duprat, Régis. “O estanco da música no Brasil Colonial”. *Art*, n. 8, p. 3-19, abr.-jun. Salvador: UFBA, 1981.

Duprat, Régis. “A música brasileira do século XVIII e a definição do seu estilo”. *Art*, v. 7, p. 3-8. Salvador: UFBA, 1983.

Duprat, Régis. “A polifonia portuguesa em obras de brasileiros”. *Pau Brasil*, v. 15, p. 69-78, nov.-dez. São Paulo, 1986a.

Duprat, Régis. “Une découverte au Brésil: les manuscrits musicaux de Mogi das Cruzes, c. 1730”. *Boletim do The Brussel Museum of Musical Instruments*, XVI, p. 139-144. Bruxelles, 1986b.

Duprat, Régis et al. “Música sacra paulista no período colonial: alguns aspectos da sua evolução tonal”. *Revista Música*, v. 1, p. 29-34, maio. São Paulo: ECA, USP, 1990.



- Duprat, Régis et al. *A “Arte Explicada de Contraponto” de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.
- Duprat, Régis. “O estanco da música no Brasil Colonial”. In: Neide Marcondes e Manoel Belloto (orgs.). *Labirintos e nós: imagem ibérica em terras da América*, p. 53-74. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 1999a.
- Duprat, Régis (org.). *Música sacra paulista*. São Paulo: Arte e Ciência; Marília (SP), Editora Unimar, 1999b.
- Duprat, Régis; Baltazar, Carlos Alberto. *Música do Brasil Colonial*. v. II. São Paulo, Ouro Preto: Edusp, Museu da Inconfidência, 1999.
- Landi, Márcio Spartaco. *Arte Explicada de Contraponto de André da Silva Gomes: análise e interpretação*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Unesp, 1998. Publicada sob o título *Lições de contraponto segundo a Arte Explicada de André da Silva Gomes*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.
- Lange, Francisco Curt. *Archivo de Musica Religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais*. Mendoza, Argentina: Universidad de Cuyo, 1951.
- Lange, Francisco Curt. “La música en Minas Gerais: Un informe preliminar”, *Boletín Latino-Americano de Música*, ano 6, n. 6, p. 408-494, 1946. Tradução para português in Mourão, p. 99-179, 1990.
- Mattos, Cleofe P erson de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970.
- Mattos, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1996.
- Nery, Rui Vieira. “Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII”. *Revista Música*, v. 11, p. 11-28. São Paulo: Departamento de Música, ECA, USP, 2006.
- Oliveira, Tarquínio José Barbosa de. *A música oficial em Vila Rica, 1772-1796*. Ouro Preto: texto datilografado, 1979.
- Volpe, Maria Alice; Duprat, Régis. *Recitativo e Aria para José Mascarenhas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

RÉGIS DUPRAT é musicólogo e violista profissional, estudou harmonia, contraponto e composição com George Olivier Toni e Claudio Santoro. Formado em História pela Universidade de São Paulo, cursou o Instituto de Musicologia da Sorbonne e o Conservatório de Paris. Doutorouse em Musicologia, em 1966, pela Universidade de Brasília, onde lecionou. É professor titular da Universidade de São Paulo, autor de 18 livros e de 18 CDs; autor de edições musicológicas do Brasil colonial e imperial e da música popular brasileira do século XIX. Editor responsável pelo setor de musicologia histórica da *Enciclopédia da Música Brasileira*. É membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, sócio benemérito da Sociedade Brasileira de Musicologia e membro eleito da Academia Brasileira de Música.