



## José Maria Neves – um panorama composicional

*Jayme Cabral Guimarães<sup>1</sup>*

*Elenis Aparecida Sabino Guimarães<sup>2</sup>*

*Categoria: Comunicação*

**Resumo:** O presente artigo elabora um panorama das obras de José Maria Neves a partir de pesquisas realizadas em sua coleção, que faz parte do acervo do Centro de Referência em Musicologia – CEREM – da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, e do acervo da bicentenária Orquestra Ribeiro Bastos, também de São João del-Rei, MG, cidade natal de José Maria. Essa inventariação far-se-á por ordem cronológica e por instrumentação, com base no levantamento e na categorização das diversas linguagens musicais utilizadas, tendo como referencial teórico KOSTKA (1995) e READ (1998), visando a divulgação das composições.

**Palavras-chave:** José Maria Neves. Análise musical. CEREM.

**Abstract:** This article presents an overview of José Maria Neves's musical compositions from the researches carried out on his personal collection, kept in the Centro de Referência em Musicologia (Reference Center for Musicology; CEREM) from the Universidade Federal de São João del-Rei (University of São João del-Rei; UFSJ) and on the archives of the bicentenary Ribeiro Bastos Orchestra, also from São João del-Rei, José Maria's hometown. This inventory will be made chronologically and by instrumentation, based on the survey and categorization of the different musical languages used and having as theoretical framework KOSTKA (1999) and READ (1998).

**Keywords:** José Maria Neves. Musical analysis. CEREM.

---

<sup>1</sup>Doutorando em Música-UFMG- orientador Prof. Dr. Oiliam Lanna, UFSJ-Departamento de Música, jaymecguimaraes@gmail.com

<sup>2</sup>Doutoranda em Música-UFMG, orientadora Profa. Dra. Luciana Monteiro, UFSJ-Departamento de Música, elenisguima@gmail.com

## Introdução

Criado em 2003, o Centro de Referência em Musicologia – CEREM – da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ - abriga um importante acervo de documentos relacionados à história musical da cidade de São João del-Rei e região - partituras manuscritas e impressas, recortes de jornais, programas de concertos, monografias e teses, fotografias, instrumentos musicais, objetos, etc. Parte importante desse acervo é a coleção José Maria Neves – sanjoanense, idealizador e patrono do CEREM - que inclui, além de sua correspondência e biblioteca pessoais, manuscritos originais e cópias de suas composições musicais, em sua maioria inéditas, e que constituem objeto de pesquisa destes autores no Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais –UFMG, nas linhas de Processos Analíticos e Criativos e Performance Musical.

José Maria Neves é figura de destaque, reconhecida e respeitada no cenário acadêmico-musical brasileiro por seu importantíssimo trabalho não só como musicólogo e professor, mas por sua atuação constante como fomentador da pesquisa, do ensino, da produção e do fazer musicais, bem como do resgate e da preservação da memória musical brasileira. Por outro lado, observando sua trajetória, verificamos nos anos de sua juventude a preocupação com uma sólida e abrangente formação musical, em grande parte dedicada à composição, e que sua produção nessa área, estendendo-se entre os anos de 1960 e 1970, compreende um número significativo de criações em diversas linguagens composicionais.

Nosso interesse em transformar essa produção em objeto de pesquisa deu-se principalmente a partir do reconhecimento de sua qualidade artística e estética, mas também do desejo de dar a conhecer um outro José Maria, compositor praticamente incógnito, e desta forma contribuir para a divulgação de suas composições e para a preservação da memória de quem tanto fez pela nossa cultura. Escopo do presente artigo é oferecer um panorama das composições de José Maria Neves a partir da inventariação das obras por ordem cronológica e por instrumentação, acrescido de um comentário sobre as diversas linguagens musicais utilizadas, tendo como referencial teórico KOSTKA (1995) e READ (1998).

## 1. Música Vocal Sacra

Não por acaso iniciamos a listagem pela música sacra. Por ter nascido em São João del-Rei e em uma família de músicos, música e religião fizeram parte da vida de José Maria desde o berço. Em sua *História da Música Brasileira*, Bruno Kiefer (1923– 1987) ressalta a importância da cidade não apenas no contexto do período colonial brasileiro e para a chamada *Escola Mineira*, mas também para a “formação de uma consciência musical brasileira, sem a qual estaremos sempre na situação de um colonialismo cultural alienante” (KIEFER, 1977, p.7). David Appleby em *The Music of Brazil*, por sua vez, destaca a singularidade e o papel imprescindível da Igreja na atividade musical das Minas Gerais da segunda metade do século XVIII (APPLEBY, 1989). São João del-Rei possui um respeitável centro de pesquisa graças aos acervos de suas duas orquestras bicentenárias: a *Lira Sanjoanense* e a *Ribeiro Bastos*. Dessa última, José Maria foi cantor e regente e a ela manteve-se ligado desde a infância - por volta dos cinco anos de idade já acompanhava as irmãs nos ensaios, concertos e participações em cerimônias cívicas e religiosas da orquestra - até sua morte, em 2002. Foi também em São João del-Rei que José Maria iniciou seus estudos musicais, orientado por sua irmã Maria Stella Neves Valle (1928 – 2013)<sup>3</sup>. Enquanto musicólogo, vários trabalhos de José Maria Neves foram dedicados à música sacra mineira, seja por meio de textos – como o estudo apresentado por ocasião de seu concurso para professor titular na UNIRIO, intitulado *A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei*, seja por edição de partituras, como a do *Te Deum*, de Manoel Dias de Oliveira (1734 – 1813). Enquanto compositor, destacamos no gênero a *Missa de São Benedito* e a *Missa da Sagração*.

### 1.1. Missa de São Benedito

Composta em São Paulo entre 1962 e 1964, foi concluída no Rio de Janeiro e apresentada em 1966 no segundo concerto de inauguração da Sala Cecília Meireles, por indicação de César Guerra-Peixe<sup>4</sup>, com quem José Maria estudou harmonia, contraponto e composição entre 1965 e 1970 nos Seminários de Música Pró-Arte. Sobre esse concerto, fala o próprio José Maria:

---

<sup>3</sup> NEVES VALLE, Maria Stella. (1928-2013) - Maestrina mineira, formada em Canto e Educação Musical pelo Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Foi professora de música na rede municipal. Juntamente com o irmão, José Maria Neves, foi maestrina da orquestra Ribeiro Bastos durante toda sua vida, tendo contribuído de forma decisiva para a manutenção da vida musical de São João del-Rei.

<sup>4</sup> GUERRA-PEIXE, César. (1914-1993) – Compositor, professor e arranjador brasileiro.

[...] e fazemos essa missa, com um coro de câmara pequenininho, mas que soava muito bonito, com Elcio Belito tocando percussão, não era tímpano, era tamar do Tamba Trio, eu mesmo de violão e a grande solista Clementina de Jesus. Foi um grande êxito. Eu me lembro que em duas ou três apresentações na Sala Cecília Meireles, ainda se fazia isto, eu saí, entrei numa loja e comprei um piano, porque eu não tinha piano em casa. Com dois ou três concertos o piano estava comprado.<sup>5</sup>

A homenagem a São Benedito – padroeiro dos negros nascido no sul da Itália, filho de escravos etíopes – sugere uma identificação do compositor com o Santo. JMN era negro, nascido numa cidade histórica onde os compositores do período colonial eram também negros ou mestiços e filhos de escravos.

A missa é composta por 8 movimentos:

1. Senhor, tende piedade de nós
2. Glória a Deus nas alturas
3. Creio em um só Deus
4. Canto de Ofertório
5. Santo, Santo, Santo
6. Pai Nosso
7. Cordeiro de Deus
8. Salmo 116

Uma de suas características mais marcantes é o uso extremamente expressivo de recursos simples, como sua estruturação harmônico-melódica. Escrita no modo Mi Eólio, alterna em alguns momentos, o modalismo à escrita tonal em Mi Menor. As cadências são plagais e em poucos momentos encontramos uma dominante com a sétima. Com texto em Português, já seguindo as orientações do Concílio Vaticano II, é escrita para voz solista, coro misto a 3 vozes, viola caipira e percussão (tímpanos em Mi, Si e Fá sustenido). A viola e a percussão executam um ritmo ostinato sincopado presente em quase todos os movimentos, típico da música popular brasileira (Fig 1).

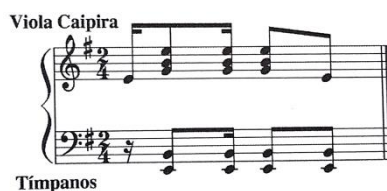


Fig. 1 – Ostinato Rítmico

<sup>5</sup> Palestra realizada pelo compositor na Academia Brasileira de Música em 07/05/2002 – série *Trajetórias* - disponível em <http://abmusica.org.br/downloads/2002JMNNeves.pdf> da Academia Brasileira de Música.

O coro canta a maior parte do tempo em uníssono, apresentando o seguinte agrupamento:

1ª voz: sopranos + tenores

2ª voz: meio-sopranos+barítonos

3ª voz: contraltos+baixos

A voz solista alterna constantemente suas entradas com o coro, lembrando o Canto Responsorial entre solista e comunidade da igreja católica. As relações harmônicas modais criam uma atmosfera interessante e suave, repleta de sonoridades inesperadas, que ao se sobreporem à quinta justa do pedal Mi-Si dos tímpanos, resultam, por momentos, em uma bitonalidade delicada e sutil.

Essa missa foi dedicada ao Embaixador Paschoal Carlos Magno<sup>6</sup> e teve como solista em sua estreia Clementina de Jesus<sup>7</sup>.

## 1.2. Missa da Sagração

Foi escrita em 1967 para a cerimônia de Sagração Episcopal como bispo de seu irmão mais velho, Dom Lucas Moreira Neves<sup>8</sup>. Dessa Missa existe uma gravação em áudio feita por ocasião das comemorações dos 25 anos da Ordenação de Dom Lucas, em 1992, bem como cópias e manuscritos no CEREM e na ORB, feitas por Aluísio José Viegas<sup>9</sup> em 01/1969 e por D. Stella Neves em 22/11/1992. A celebração aconteceu em São João del-Rei, em 26 de agosto do mesmo ano, na praça da Igreja do Rosário, reunindo vários grupos corais da cidade e sendo acompanhada por milhares de pessoas. Para a mesma cerimônia, José Maria compôs ainda arranjos para coro misto a quatro vozes de melodias litúrgicas de uso corrente: *Um Óleo excelente*, *Eis o grande sacerdote* e *Que tua mão seja firme*, melodias litúrgicas conhecidas, e o *Te Deum*, tradicional hino cristão usado em celebrações solenes de ação de graças.

Segundo os documentos, a ordem da apresentação de 1992 foi a seguinte:

1. Eis o Grande Sacerdote
2. Senhor, tende piedade de nós
3. Glória

---

<sup>6</sup>MAGNO, Paschoal Carlos. (13/01/1906-24/05/1980) – Diplomata e grande incentivador das artes no Brasil. Fundador da Aldeia Arcozelo no Estado do Rio, importante centro artístico da época.

<sup>7</sup>de JESUS, Clementina. (07/02/1901-19/07/1987) – Famosa sambista brasileira.

<sup>8</sup>NEVES, Dom Lucas Moreira. (16/09/1925-08/09/2002) – Bispo Auxiliar de São Paulo, Arcebispo de Salvador e a partir de 28/07/1988 Cardeal no Vaticano.

<sup>9</sup>VIEGAS, Aloísio José. (26/03/1941-27/07/2015) – Musicólogo e diretor da Orquestra Lyra Sanjoanense.

4. Creio em um só Deus
5. Santo, Santo, Santo
6. Cordeiro de Deus
7. Que tua mão seja firme
8. Um Óleo Excelente
9. Te Deum

Os manuscritos de *Senhor, tende piedade de nós*, de metade do *Gloria* e de *Eis o Grande Sacerdote* atestam a intenção de realizar a *Missa da Sagração* com orquestra. Entretanto, a esse respeito, não há nos acervos nenhum material e a gravação de 1992 comprova a execução com órgão. Também com texto em Português, essa Missa é composta para coro a 4 vozes, quarteto solista e órgão, com participação da assembleia. São utilizados procedimentos composicionais bem diversos. O *Kyrie* desenvolve-se sobre uma melodia de caráter gregoriano com a função de *Cantus Firmus*<sup>10</sup>. A alternância de trechos em uníssono intercalados com momentos polifônicos e coro em bloco estão presentes principalmente no *Glória* e no *Credo*. Os movimentos transitam entre as tonalidades de Lá Maior e Lá Menor com riqueza de combinações harmônicas, por vezes ousadas e surpreendentes, como notas de passagem muito dissonantes, acordes alterados não resolvidos, sequências de sétimas diminutas e a finalização da Missa com um acorde de sexta maior, evidenciando o desenvolvimento musical de JMN através dos estudos com Guerra-Peixe e Esther Scliar<sup>11</sup>, especialmente quando comparada à *Missa de São Benedito*, escrita em sua maior parte ainda no convento dos dominicanos, antes de sua decisão de dedicar-se integralmente à música.

### 1.3. Composições para coro a capella

Completando o grupo de composições sacras temos o *Kyrie da Missa nº 1* em duas versões muito contrastantes: uma de 1959 e outra de 1961. A versão de 1959 é escrita para três vozes iguais na tonalidade de Sol menor. A versão de 1961 é para coro a oito vozes, em Si menor. Nesta, as quatro vozes femininas alternam-se com as quatro masculinas, reunindo-se no último trecho. Percebe-se aqui o interesse do jovem JMN por uma escrita polifônica com grau crescente de complexidade quando comparada à versão

---

<sup>10</sup> Prática composicional que utilizava uma melodia de origem gregoriana como base para uma composição polifônica.

<sup>11</sup> SCLiar, Esther, (1926-1978). Compositora, musicóloga e professora brasileira.

de 1959 e o uso habilidoso da sonoridade das diferentes harmonias. O *Kyrie* é o único trecho dessa missa encontrado no CEREM.

*Tantum Ergo* (1961) é peça curta para três vozes iguais, de escrita cromática, que valoriza o texto através de indicações de dinâmica muito detalhadas e outras orientações escritas pelo compositor na partitura: “*Moderato* (dando importância à letra) – o mais importante é a dinâmica”.

*Adoramus Te, Christe* (1963) é um moteto a quatro vozes mistas. A indicação de caráter é bem específica: “com muito sentimento”, e sua principal característica é a contínua mudança de centros tonais, iniciando em Lá Menor, passando por uma cadência plagal em Mi Maior e finalizando em Dó Maior.

*Agnus Dei* (1967) é outra obra curta para coro a três vozes, em Dó Menor, onde as duas vozes superiores movimentam-se calmamente sobre as semibreves do baixo que sustentam as diversas mudanças harmônicas.

Existem ainda os manuscritos de duas obras sem data: *Contraponto Florido*, para dois coros, sem texto, provavelmente um exercício de contraponto de 5ª espécie, e uma melodia para canto com cifras, *Meditação*, com o seguinte texto: “Chamei o meu Deus, gritei: socorro! Ele atendeu-me. Até a rola encontra um ninho, abrigo para si. Perto de Ti, Senhor, abrigarei a minha vida.”

Com exceção do *Agnus Dei*, todas as outras peças foram escritas no período em que JMN realizava os estudos secundários na Escola Apostólica de São Domingos – de dominicanos franceses - em Juiz de Fora. Lá, a prática coral era intensa e JMN chegou a atuar como preparador e maestro assistente do coro, viajando por várias cidades do Brasil. Sobre essa época, ele comenta, ainda na palestra da série *Trajatórias*:

Havia esse coro com o qual tive o privilégio de visitar praticamente todos os Estados brasileiros; viajava-se sem parar para financiar as despesas da própria escola e os diretores franceses diziam que aquilo era uma forma de trabalho. Não era nem lazer, nem arte, nem divertimento; trabalhava-se para pagar a escola - construção, casa, comida, etc. [...] Fazíamos turnês que não acabavam nunca.

## 2. Música Vocal Secular

Nesta categoria, podemos reunir as composições em três grupos: composições para coro, canções para canto e violão e canções para canto e piano.

## 2.1. Composições para coro

Neste grupo bastante heterogêneo temos, primeiramente, os manuscritos agrupados de cinco arranjos, com apenas dois datados: *Limoeiro Verde* (1961) e *Tutu Marambá* (1967), ambas para voz solista e coro. As demais, sem data, são escritas para coro a 4 vozes: *Andança*, *Dança da Rosa* e *Berimbau*.

*Limoeiro Verde* tem melodia de Raposo Marques e versos de Antero de Quental<sup>12</sup>. O arranjo é escrito para coro a 4 vozes mistas e caracteriza-se pela alternância entre os compassos 4/4, 12/8 e 6/8 e uma grande variedade agógica: “mais rápido, menos, mais lento, todos mais rápido, etc”. Em alguns momentos, o coro, cantando em *boca chiusa*, tem a função de acompanhamento da voz solista.

*Tutu Marambá*, escrita para 3 vozes iguais e solista, é dividida nas partes A - *Tutu Marambá*, em Sol Menor, coro a 3 vozes e solista; B - *Dorme Engraçadinho*, em Sol Menor, somente para voz solista e C - *Aranha Tatanha*, em Sol Maior, para coro e solo. A ordem de execução é A-B-C-B-A.

*Andança*, *Berimbau* e *Dança da Rosa*, são arranjos a 4 vozes de peças conhecidas da música popular brasileira.

Também agrupados e sem data seguem *Dois Cantos de Pastoril* e *Canto de Natal*, para coro misto a 4 vozes, essa última com soprano solo. De um segundo *Canto de Natal* - esse de 1974, com texto baseado em Isaías, 9:6,7 - encontramos o manuscrito e a partitura editada e publicada na revista *Louvor Perene*. Esta obra destaca-se das outras por utilizar uma linguagem harmônica incomum em peças natalinas tradicionais. A parte A é muito dissonante, com uso constante de segundas maiores e menores, conduzindo o discurso musical para um clímax. Segundo as indicações do autor, escritas na partitura, essa seção é interrompida por 30 segundos de “fala quase cantada, com células de pequeno âmbito e com leve glissando, crescendo gradativamente”. Na parte B todo o coro realiza um grande crescendo, depois da entrada solista de contraltos e tenores, finalizando a peça em um uníssono fortíssimo.

De três canções de 1964 - *Pequeno Príncipe*, *Balada da Solidão* e *Mocambo* - temos apenas a melodia, mas consta no manuscrito “com texto de Demócrito Moura”.

*Quadras Cariocas* (1965) é uma transcrição para coro misto a 4 vozes e soprano solista da terceira canção - *Trovas Cariocas* - da coletânea *Cantares*. Todas as composições listadas até aqui nesta categoria têm por base uma linguagem harmônica tradicional.

<sup>12</sup> de QUENTAL, Antero (1842-1891) - escritor e poeta português



As duas últimas, *Choralias - Estudo fundamental sobre os objetos sonoros* (1970) e *Jogos em Ré* (1973), exploram linguagens totalmente diferentes das composições anteriores. *Choralias* é, segundo o próprio JMN:

[...] uma espécie de estudo coral com grafias diferentes, com exploração de materiais. Foi uma obra muito cantada lá pelo final da década de 60, 70 nas escolas e conservatórios de música mais “abertos” que nós tivemos. [...] escolas onde pessoas que nós conhecemos entravam dizendo: “abaixo Bach, abaixo Beethoven, abaixo Mozart!”<sup>13</sup>

*Choralias* reflete o envolvimento de JMN com as novas tendências composicionais vivenciadas durante sua primeira estadia em Paris, particularmente com a *Música Concreta* de Pierre Schaeffer<sup>14</sup>. Com a inclusão do ruído, assobios, gritos, alternância entre vogais abertas e fechadas, seqüências de consoantes e percussão corporal na composição musical, surge a necessidade de se criar uma nova notação, capaz de registrar as ideias do compositor. Além disso, os instrumentos tradicionais e a voz humana são chamados a explorar novas possibilidades sonoras, desenvolvendo assim novas maneiras de execução. A escrita musical passa então a utilizar uma série de gráficos e sinais. Segundo READ (1998 – IX prefácio) é o início da *notação pictórica* (Fig.2), que teve um grande desenvolvimento entre os anos 1950 e 1980 e que continua presente nos dias atuais.

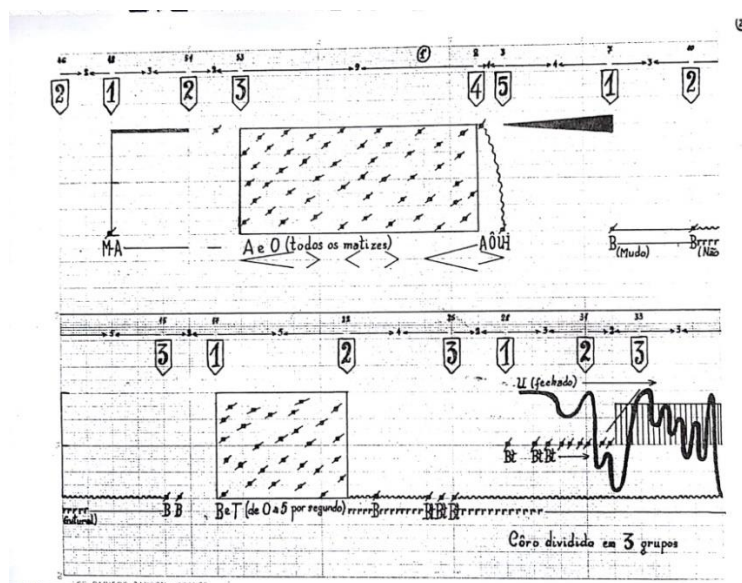


Fig. 2: Exemplo de notação pictórica – *Choralias* de JMN pag. 2

<sup>13</sup> Disponível em <http://abmusica.org.br/downloads/2002JMNeves.pdf>

<sup>14</sup> SCHAEFFER, Pierre (1910 – 1995) – compositor e teórico da música francês conhecido como pai da música concreta.

Para *Choralias*, JMN registrou na partitura as seguintes orientações para a execução (fig. 3):

**Notas sobre a interpretação**

As alturas são determinadas por uma clave de três linhas, referentes aos registros de cada voz.  
 A notação é também proporcional quanto às durações: 1cm=1segundo  
 O coro é tomado como unidade instrumental.

**Sinais utilizados**

■ "Cluster" (cada cantor faz um som, aleatoriamente)	BP - Palmae na borda da mão
π Som breve	MP - Meia palma
— Som longo	GP - Grande palma
⋮ Sons pontuais	D - Pequenos golpes com as pontas dos dedos na palma da outra mão
~ Pequenos glissados	
∞ Grandes glissados	

Fig. 3: Orientações de execução para *Choralias*

*Jogos em Ré - divertimento quase cênico*, de 1973, por sua vez, é uma obra para coro misto a 4 vozes, atonal, que alterna trechos solistas com *tutti* do coro. Características marcantes dessa peça são as indicações de dinâmica muito precisas e extremas; a predominância de intervalos de sétima maior e segundas maiores e menores e o uso variadíssimo da voz, tanto cantada quanto falada, além do canto falado, recitativos, gritos, risos e pigarros. A peça termina com um *Canon* a 12 vozes finalizado com um uníssono na nota Ré. Cenicamente acontece um embate entre cantores e maestro com a vitória final dos cantores. As performances cênicas eram novidade para os coros, habituados a cantar estáticos sob a direção de um regente.

## 2.2. Canções para Canto e Violão

Compreendem cinco canções escritas entre 1961 e 1963 e assinadas como Vitor Neves<sup>15</sup>: *Acalanto* (8/12/61); *Cantiga ao violão* (15/3/62); *Balada da Neve* (2/63); *Amigo* (27/9/63); *Mocambo* (28/9/63). Dos manuscritos citados acima, o único

<sup>15</sup> Entre 1962 e 1964 JMN entra para o convento dos dominicanos, estuda filosofia no Studium Generale Dominicano e chega a tornar-se frei, adotando o nome de Frei Vitor.

completo é *Acalanto*, uma canção singela, em linguagem harmônica tradicional, com influência da música popular brasileira. Sobre essa época, diz o autor:

De 1962 a 1964, há uma interrupção radical, eu entro para o convento dos dominicanos e durante dois anos estudo Filosofia na Ordem Dominicana, com outro nome e tudo. [...] Fiquei dois anos estudando em Belo Horizonte, depois em São Paulo, e eu me chamava Frei Vítor. Interrompi em 1964, seguro de que não era aquilo o que eu queria, e que eu queria mesmo era retomar meus estudos musicais.<sup>16</sup>

### 2.3. Canções para Canto e Piano

Em 1972 JMN reuniu sob o título *Cantares* seis canções para canto e piano compostas ao longo da década de 1960: *Cantiga Praiana* (1962), *Impossível Carinho* (1961), *Trovas Cariocas nº 1* (1965), *Noite e Vitória* (1966) e *Cantar de Amor* (1967). Os textos escolhidos são de Vicente de Carvalho (1866 – 1924), Manuel Bandeira (1886 – 1968) e Marilda Ladeira (1929 – 2016). Nessas canções observamos a tradição e a influência dos nacionalistas tais como apresentadas por Vasco Mariz<sup>17</sup> em *A canção brasileira*, bem como os novos caminhos e as novas possibilidades propostas pelos modernistas do início do século XX. De estilos muito contrastantes, tanto na forma quanto na linguagem harmônica, essas canções são também um retrato musical da biografia de JMN, compreendendo composições anteriores à sua entrada na Ordem dos Dominicanos (*Impossível Carinho*), de sua estada no convento (*Cantiga Praiana*), de sua volta exclusivamente para a música (*Trovas Cariocas nº 1*) e de seus estudos com Guerra-Peixe e Scliar (*Noite, Vitória e Cantar de Amor*). Este material encontra-se em cópia feita à mão, com as canções numeradas de um a seis, em ordem cronológica de composição, à exceção das duas primeiras, tendo a segunda sido composta antes da primeira. Excetuando a última canção, escrita para voz e címbalos antigos e sem dedicatória, todas as outras são dedicadas a cantoras: Anna Jarmila Kutil (*Cantiga Praiana*), Marinella Stival (*O Impossível Carinho*), Jurema Fontoura (*Trovas Cariocas*) e Marina Monarcha (*Noite e Vitória*).

<sup>16</sup> Disponível em <http://abmusica.org.br/downloads/2002JMNeves.pdf>

<sup>17</sup> MARIZ, Vasco (1921 -) – musicólogo, historiador, escritor e diplomata brasileiro.

### 3. Música de Câmara

Nesta categoria encontramos manuscritos incompletos de duas peças: *Concertino nº 1*, para instrumento solo não especificado (a tessitura da escrita sugere violino ou flauta) e piano (1961), do qual encontramos a parte do instrumento solista do 1º - *Alegre* - e do 4º movimentos - *Cantiga/ Valsa Triste* - e a parte do piano do 2º movimento. De estruturação harmônica tradicional, essa composição demonstra uma grande facilidade de criação melódica e utiliza variações constantes de diferentes compassos. A segunda composição, *Devaneios*, é uma cantata para soprano solo e quarteto de cordas (1967), com texto de Marilda Ladeira e os seguintes movimentos: I- *Vigoroso*, II- *Moderato*, III- *Vivo*, IV- *Allegro Moderato*. Do 5º movimento, um recitativo, JMN escreveu apenas os 19 primeiros compassos. Outra produção do período de estudos com Guerra-Peixe, *Devaneios* é uma peça muito elaborada, em linguagem tonal expandida<sup>18</sup>, repleta de acordes alterados e dissonâncias.

As demais composições, todas completas, são:

*Variações Românticas* (Rio - 05/1965), para violino e piano. Ao final de uma introdução - *lentamente* - do piano, onde a tonalidade ainda não está definida, uma escala descendente do baixo chega finalmente ao acorde de dominante, preparando o estabelecimento da tonalidade principal - Mi Menor. A melodia do violino é acompanhada por arpejos do piano até a cadência solo e o final do movimento. Seguem um *Andante expressivo* e um *Allegro* com as indicações *Trágico* e *Tenebroso*. A peça é finalizada com outra cadência do violino e uma *Coda* com caráter semelhante ao do início.

*Obstinado a dois* (1967), para violino e fagote ou violoncelo, insiste na repetição de várias células rítmicas e melódicas, executadas alternadamente até se encontrem nos últimos compassos.

*Poema 68*, para violino e piano (1968), foi estreada por Guerra Peixe e Maria Aparecida Ferreira no Conservatório Estadual de Música de São João del-Rei no mesmo ano. Alterna trechos *cantabile* e *docemente* com intervenções rítmicas, fortes e dissonantes do piano, que se contrapõem ao legato do violino.

*Tema em Percussão*, (1968), para percussão (bloco chinês, agogô, triângulo, pandeiro, reco-reco, prato e maracas), piano, xilofones e metalofones. Nessa peça

---

<sup>18</sup> Processo de evitar a confirmação da tônica que pode levar o ouvinte a nunca estar completamente certo do centro tonal primário da obra. (KOSTKA, 1995, p.465)

também o piano é usado como instrumento de percussão e em poucos momentos dialoga melodicamente com os xilofones e metalofones.

*Duo Miniatura*, (1968), para flauta e clarineta em Sib, tem 3 movimentos: I- *Allegro moderato*, II-*Lentamente*, III-*Divertimento (muito vivo)*. Utiliza uma grande riqueza rítmica com sequências de síncofes, quiálteras e contratempos. Após um segundo movimento muito expressivo, a obra conclui com um *Allegro* brilhante, virtuosístico e de grande efeito.

*Suíte nº 1, - em formas brasileiras* (1969), para quinteto de sopros - flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote - é uma obra extensa em quatro movimentos: *Marcha (animado)*, *Canção (Andante sostenuto)*, *Valsa (Allegro Moderato)* e *Dança (alegre)*. De caráter nacionalista e repleta de sonoridades ousadas, essa *Suíte* é contribuição enriquecedora para o repertório de câmara brasileiro.

Dos 5 quartetos de cordas compostos por JMN, apenas os de nº 2 e 3 estão presentes no acervo do CEREM, infelizmente.

*Quarteto nº2* (1969), com os seguintes movimentos: I-*Sonorités*, II-*Reminiscences*, III-*Conclusion*, é uma peça atonal que utiliza várias grafias contemporâneas. Sobre ela, comenta JMN:

[...] é um Quarteto de Cordas que [...] seguia todas as modas composicionais do final da década de 60, com muito glissando pra cima e pra baixo, com muitos risquinhos exóticos, e que interessava bem pela forma de grafia, talvez mais pela grafia que pelo produto musical, mas confesso que não me desagrada totalmente.<sup>19</sup>

*Quarteto nº3* (1969/70), também atonal em um único movimento, é dividido em 16 momentos e utiliza predominantemente a grafia musical tradicional. Chama atenção a participação de um vibrafone no trecho *L* que deve ser tocado com o arco, gravado em fita magnética ou executado no momento pelo segundo violinista.

## 4. Composições para instrumento solo

### 4.1. Composições para violão

Abrimos com *Prelúdio à Antiga* e *Acalanto*, duas peças sem data, porém agrupadas junto a outros manuscritos sob o título “Obras de Frei Vitor”: esboços

<sup>19</sup>Disponível em <http://abmusica.org.br/downloads/2002JMNeves.pdf>

musicais do período de sua formação religiosa que contém apenas melodias. *Preludio à Antiga* é nesse grupo a única composição completa.

*Três Peças para Guitarra* reúne, assim como *Cantares*, composições escritas em diferentes datas, exemplificam muito bem a evolução composicional de JMN. São elas: *Prelúdio* (1964), *Velha Canção* (1966) e *Divertimento* (1970). Nessa última surgem sonoridades inovadoras pelo uso da técnica estendida.

*Série para violões* (1973) – dodecafônica, a 6 vozes. Ao final, deve ser executada em movimento retrógrado.

*Duas miniaturas* (1974) são peças atonais, também com emprego de técnica estendida. O manuscrito contém anotações de dedilhado e indicação das diferentes estruturas.

## 4.2. Composições para piano

Consistem de duas composições de 1959: *Canto da Vitória*, dedicada a Luís Roberto Mott, e *Os Corumins* ou *Cantiga nº1*. No manuscrito dessa última consta “parte 5 da suíte *Maracá-Tubá*”. São peças de fácil execução, que revelam a influência de canções folclóricas e populares. Foram escritas em Juiz de Fora à época de seus estudos secundários.

## 5. Composições para orquestra e sinfônico-corais

### 5.1. Composições para orquestra

*Musique pour Cordes*, de 1971, é uma transcrição para orquestra de cordas do *Quarteto nº 1*, cuja orquestração é organizada da seguinte forma: 20 violinos (4 grupos), 12 violas (3 grupos), 8 violoncelos (2 grupos) e 3 contrabaixos a cinco cordas. Foi escrita em Paris durante a primeira estadia de JMN na capital francesa, para onde ele foi em 1969 com bolsa do governo francês.

Na França, o primeiro objetivo da viagem era um curso de regência na Escola Nacional Superior de Música de Paris, onde estudei composição e análise musical, com Louis Sagner, [...] No conservatório, fiz o curso de Pierre Schaeffer, que na época tinha o nome pomposo de Música Fundamental e Aplicada ao audiovisual.[...] E, depois de alguns meses da minha chegada,[...] eu fui visitar Jacques Chailley, com o Luís Heitor

Corrêa de Azevedo e entrei na musicologia, o que não era o meu objetivo. Eu não fui para fazer isso.<sup>20</sup>

## 5.2. Composições sinfônico- corais

Compreendem duas obras. A primeira, escrita no Rio em 1969, é *Exortação à paz*, com poema de G. F. Fortes de Almeida. A segunda é *Parasymphonia – estudo fundamental sobre objetos musicais nº2*, de 1970, outro exemplo da produção de JMN quando de sua primeira estadia em Paris. Dela encontramos o manuscrito e uma belíssima cópia em nanquim sobre papel vegetal. Considerando-se as dimensões e a orquestração de ambas, podemos considerá-las entre as mais significativas composições de JMN.

*Exortação à paz* foi composta para o *I Festival de Música da Guanabara*. O efetivo instrumental é para grande orquestra: além das cordas, são 4 flautas, 4 oboés, 4 clarinetes em Si b, 4 fagotes, 4 trompas em F, 4 trompetes em B, 3 trombones e tuba, vibrafone, 4 tímpanos, triângulo, caixa clara, prato, bumbo e coro misto a 4 vozes. Trata-se de uma obra complexa e de difícil execução tanto para a orquestra quanto para o coro, que alterna o canto com a fala.

*Parasymphonia – estudo fundamental sobre objetos musicais nº2* é também escrita para grande orquestra, piano, coro misto a 4 vozes, quarteto solista, aos quais se acrescentam dez metrônimos. Utiliza a notação pictórica que, segundo Gilberto Mendes na introdução do livro *Notação da música contemporânea* de Jorge Antunes (1989, pag. 11), busca no campo instrumental e vocal uma sonoridade semelhante ao som concreto e eletrônico, inspirado em obras de Schaeffer e Stockhausen. *Parasymphonia* é resultado da experiência de JMN com a música concreta e do estágio no *Groupe de Recherches Musicales da ORTF*. As diferentes grafias e intenções interpretativas (fig. 4) são explicadas na 1ª página.

---

<sup>20</sup> Disponível em <http://abmusica.org.br/downloads/2002JMNeves.pdf>

### Fontes Sonoras

3 Flautas (1 flautim)  
3 Oboés  
3 Clarinetes  
3 Fagotes  
4 Trompas  
4 Trompetes  
3 Trombones  
1 Tuba  
Xilofone  
Vibrafone  
Gongo  
Sinos  
3 Pratos Suspensos } 3 Percussionistas  
3 Wood Block  
Maracas  
2 Surdos  
Agogô  
Bongô  
Caixa Clara  
Piano  
4 Tímpanos  
24 Violinos  
10 Violas  
8 Violoncelos  
6 Contrabaixos  
Soprano  
Contralto  
Tenor  
Baixo  
Côro Misto  
10 Metrônimos (vide observações)

} Solistas

### Símbolos e Abreviações

Paula para determinação do registro do som ou sons desejados, sempre com referência à tessitura dos instrumentos ou das vozes.

— Som contínuo, sem vibrato.  
 Vibrado rápido.  
 Vibrado lento.  
 Glissando.  
..... Som iterativo (muito rápido).  
( ) Deixar vibrar.  
| "Cluster" na região em que está escrito.  
 "Cluster" com ondulações irregulares.  
◇ Sons harmônicos.  
∩ Arcadas breves e irregulares.  
♩ Pizzicato Bartok.  
○○ Golpes de arco na estante.  
↑ Atrás do cavalete, na 1ª corda.  
↑↑ Atrás do cavalete, na 1ª e na 2ª cordas.  
↑↑↑ Atrás do cavalete, nas 4 cordas.  
---> Ordem de sucessão.  
→ Som ou grupo de sons que se repetem.  
o Som longo.  
o ou ■ Som breve.  
f ou \* Som brevíssimo.  
CL Col legno.  
LB Legno Battuto.  
SP Sul Ponticello.  
♯♯ Uma oitava mais agudo.  
 Todos os sons contidos no intervalo.

### Observações sobre a interpretação.

- 1- A grafia da partitura é proporcional: 1 cm = 1 segundo, com exceção do nº 87, deixado a critério do regente. Entrelaço, cuidado para haver a devida fluência na criação e transformação de cada um dos "objetos musicais".
- 2- Os sons escritos correspondem sempre aos sons reais, exceto para o flautim e o contrabaixo.
- 3- Os desenhos melódicos propostos aos instrumentos (divididos em naites) ou ao côro serão executados por cada um dos intérpretes, resultando uma trama melódico-harmônica (nunca o uníssono).
- 4- Os "clusters" solicitados são formados por segundas menores sobrepostas, dentro do registro determinado.
- 5- As notas escritas sob alguns "clusters" são os seus sons componentes e resultam harmônicamente (vertical).
- 6- Há "divisi" sempre que houver mais de um som escrito para qualquer naitre.
- 7- A respiração fica a critério dos intérpretes, cantores e instrumentistas, com o devido cuidado para que não haja quebra na estrutura geral do objeto.
- 8- Os metrônimos, usados a partir do nº (84), são ou manejados por coristas ou pré-gravados em fita magnética, a critério do regente. Serão preparados do seguinte modo: 5 duplas de metrônimos, ajustados para (40), (54), (66), (72) e (86) pulsações por segundo.
- 9- Para a utilização das campainhas, nº (87), ajuste-se os controles de divisão métrica de acordo com o seguinte esquema:

<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 10px;"> 40a }  54a }  66a } </div> <div style="margin-right: 20px;">} Divisão ternária</div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 10px;"> 40b }  54b }  72a }  86a } </div> <div style="margin-right: 20px;">} Divisão Quaternária</div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 10px;"> 66b }  72b }  86b } </div> <div style="margin-right: 20px;">} Divisão Quinária</div> </div>
---	---	---

Duração aproximada: 10 minutos

Fig. 4 – Parasympsonia, pg. 1



A partitura da *Parasymphonia* convida a uma experiência visual que nos remete às artes plásticas (fig.5).

The image shows a handwritten musical score for 'Parasymphonia', page 14. The score is organized into measures 54, 55, 56, and 57. The instruments listed on the left are Flutop Flta., Obs., Cls., Fagoc., Trpas., Trpas., Tuba, Sissos, and a vocal part labeled 'Vogais'. The notation is highly abstract and graphic, using various patterns, textures, and symbols to represent musical ideas. For example, the Flutop Flta. part uses wavy lines and boxes with 'P' and 'mp' markings. The Trpas. parts include markings like 'P (Surd. 1º Trompa)', 'mp', and 'Froll. (oh)'. The Sissos part is represented by a series of small squares. The vocal part 'Vogais' is shown as a series of overlapping circles. The score also includes dynamic markings such as 'P', 'mp', 'PP', and 'f', and performance instructions like 'Deixa vibrar cada grupo de sons' and 'Todos com surd.'. The overall aesthetic is that of a visual art piece, with a focus on texture and form over traditional musical notation.

Fig. 5: Parasymphonia, pg.14

## 6. Música eletroacústica

Finalizamos este panorama composicional com *S/4*, de 1976, para piano e fita magnética. Nos arquivos do CEREM temos apenas a parte do piano; não encontramos a gravação em fita magnética. *S/4* foi escrita durante a segunda estadia de JMN em Paris, entre 1974 e 1976, ocasião em que, além do doutorado em musicologia na Universidade de Paris IV, estagiou em regência coral no Instituto Católico, com o maestro Stéphane Caillat <sup>21</sup>, e retomou seus estudos em música eletroacústica, dessa vez no Instituto Americano.

## 7. Considerações Finais

Esse panorama composicional atesta a dedicação e o entusiasmo de JMN à composição nos anos de sua juventude. Sem receio de aventurar-se nas novas linguagens musicais daquele período, mas sem abandonar as formas tradicionais, sua produção reflete os diferentes momentos de sua vida e das pessoas com quem conviveu, como ele mesmo atesta:

a minha experiência de cinco anos de estudo com Guerra-Peixe me fez pensar que devemos buscar a multiplicidade, a variedade, o enriquecimento [...] Se eu tenho alguma pretensão quanto a pesquisador e músico, creio que é uma pretensão de ser múltiplo e de tentar ser bom sempre que possível.<sup>22</sup>

## Referências

ANTUNES, Jorge. **Notação na Música Contemporânea**. Brasília: Sistrum Edições Musicais, 1989.

APPLEBY, David. **The Music of Brasil**. Austin: University of Texas Press, 1989.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira**. 2ª edição, Porto Alegre: Movimento, 1977.

KOSTKA, Stephan; PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony**. Ed. 3, New York: McGraw-Hill, Inc., 1995.

---

<sup>21</sup> CAILLAT, Stéphane (1924-) – regente de coro francês

<sup>22</sup>Disponível em <http://abmusica.org.br/downloads/2002JMNeves.pdf>

MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira de Câmera**. Ed 4. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

NEVES, José Maria. Palestra realizada pelo compositor na Academia Brasileira de Música em 07/05/2002 – **série Trajetórias** - disponível em <http://abmusica.org.br/downloads/2002JMNeves.pdf> da Academia Brasileira de Música.

READ, Gardner. **Pictographic Score Notation: A Compendium**. Westport: Greenwood Press, 1998.