

# As Obras

PAMM 01 - *Signatum est* (Terceto ao Pregador) CT-MCRF [71]; CT-MIG 42

(três vozes, violinos I e II, baixo, flautas I e II, trompas I e II)

Duração aproximada: 3 minutos

Edição: Paulo Castagna

Os inúmeros solos, árias, tercetos ou motetos ao pregador existentes em acervos musicais mineiros e de outras regiões brasileiras foram compostos com a finalidade de tornar mais solene a condução cerimonial do pregador à tribuna sagrada (púlpito), para proferir o Sermão referente à festa em questão. A prática ainda está em uso em algumas cidades mineiras, em grandes solenidades como o Setenário das Dores de Nossa Senhora e as Novenas de Nossa Senhora da Boa Morte, Assunção de Nossa Senhora, Nossa Senhora da Conceição e outras.

Quando sua presença era solicitada, após o canto do Evangelho, o pregador, revestido de sobrepeliz e estola na cor litúrgica do dia, era conduzido da sacristia ao presbitério, pelos componentes da mesa administrativa da irmandade que promovia a festa. Era à entrada do cortejo na nave que se iniciava a música ao pregador. Este, aproximando-se do altar, fazia a devida reverência, dirigindo-se ao celebrante principal da Missa e dele recebendo a bênção. Precedido ainda pelos mesários, dirigia-se à tribuna sagrada e, lá chegando, ajoelhava-se e assim permanecia até terminar a música, para então dar início à sua pregação. Era muito comum o pregador usar como tema o texto da música cantada na ocasião, obrigatoriamente alusiva à festa que se celebrava. Concluído o Sermão, realizava-se o mesmo cortejo inicial, sendo o pregador reconduzido ao presbitério.

O texto deste Terceto ao Pregador corresponde ao versículo 7 do Salmo 4 (*Cum invocarem*), que na solenidade de *Corpus Christi* integra as Matinas (Salmo II do Noturno I), mas sem o segmento central *lumen vultus tui, Domine*, deixando sem sentido a primeira frase latina. Nenhuma das fontes localizadas especifica a festa ou solenidade para a qual Lobo de Mesquita compôs a obra. Pode-se supor apenas ter sido escrita para a Missa de uma solenidade de Nosso Senhor Jesus Cristo.

As fontes conhecidas desta obra pertencem ao Museu da Música de Mariana (fontes A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub> e A<sub>3</sub>), ao Museu da Inconfidência de Ouro Preto (fonte B) e à Orquestra Lira Sanjoanense (fonte C). Pode-se reconhecer, nas fontes A e B, a versão 1 dessa peça, bastante diferente da versão 2, que aparece na fonte C. O baixo instrumental da versão 1, por exemplo, emprega notas duplas que não aparecem na versão 2, dando preferência às oitavas mais agudas. As cordas da versão 2 usam muitas colcheias rebatidas que não aparecem na versão 1. Quanto às trompas, uma comparação dos quatro primeiros compassos da obra é suficiente para se demonstrar a disparidade entre as duas versões (ver exemplo 1).

Considerando-se que as fontes A e B são mais antigas que a fonte C, é possível assumir que a versão 2 surgiu provavelmente na segunda metade do século XIX, estando a versão 1, portanto, mais próxima à

Exemplo 1

concepção do autor. A versão 2 foi publicada na década de 1970, com base na fonte C (CMSM 21),<sup>17</sup> porém a versão 1, até o momento, permanecia inédita. A presente edição é, portanto, um claro exemplo de que a publicação de uma determinada peça não inviabiliza e nem diminui o interesse de outra edição da mesma, uma vez que as fontes, os métodos e os critérios editoriais escolhidos podem variar de um pesquisador ou de uma equipe para outra.

Para a presente edição, procurou-se estabelecer um texto musical arquetípico da versão 1, baseado nas evidências das fontes A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub> e B, comparando-se suas variantes no aparato crítico e fixando-se as lições que possuem coerência interna e representatividade nas fontes conhecidas. A fonte A<sub>1</sub>, provavelmente a mais antiga, copiada em 1825 por Bruno Pereira dos Santos Fortunato (fl.1815-1861), possui as partes de flautas I e II ausentes em todas as demais. A presença dessas flautas, que acentua a diferença entre as versões 1 e 2, complementa os toques das trompas, ora como reforço

rítmico e harmônico, ora como preenchimento de seus espaços vazios.

Quanto à frase latina faltante, Maria Inês Junqueira Guimarães e Marc Authier levantaram a hipótese de ter sido reservada ao cantochão, sugerindo seu canto com diferentes fragmentos de tons salmódicos.<sup>18</sup> Esses autores interpretaram a rasura do segundo tempo do c.34 e de todo o c.35, nas partes manuscritas dos violinos I e II e do baixo instrumental, pelo copista Bruno Pereira dos Santos Fortunato (fonte A<sub>1</sub>), além da ausência do c.35 na fonte A<sub>3</sub>, como uma tentativa de terminar a seção em uma nota que preparasse melhor a entrada do cantochão. Esta edição aceita a proposta dos referidos pesquisadores e insere o cantochão para o final da primeira metade do versículo no oitavo tom salmódico, tal como normalmente usado nesse Salmo, recomendando-se sua execução uma terça menor acima ou uma sexta maior abaixo (início e final da frase em mi bemol). Foi mantida, entretanto, a versão sem o corte realizado pelos copistas das fontes A<sub>1</sub> e A<sub>3</sub>.

**PAMM 02 - *Congratulamini mihi* (Responsório de Nossa Senhora)**

(quatro vozes, violinos I e II, baixo, trompas I e II)

Duração aproximada: 6 minutos

Edição: Paulo Castagna

Esta composição é aparentemente um Responsório, porém, em lugar do Verso (que deveria ser *Beatam me dicent omnes generationes, quia ancillam humilem respexit Deus*),<sup>19</sup> encontra-se duplicado o segmento final do Responso (*quia cum essem parvula, placui Altissimo*).<sup>20</sup> Por outro lado, a repetição da segunda seção (*Et de meis visceribus genui Deum et hominem*), com função de Presa (o segmento do texto que é recorrente), está especificada em todas as partes, caracterizando a estrutura responsorial (ver tabela 1).

Embora o copista não indique nenhuma função cerimonial no manuscrito, o texto *Congratulamini mihi*

é normalmente usado como Responsório II das Matinas do Comum das Festas de Nossa Senhora. Nesse caso, aplica-se em comemorações de Nossa Senhora que não possuem Ofício próprio, como nas Matinas de Nossa Senhora do Carmo, que utiliza integralmente o texto do Comum de Nossa Senhora. Em várias Matinas específicas de títulos e comemorações marianas também se encontra o texto *Congratulamini mihi* tratado como Responsório. Pode-se aventar a hipótese de Lobo de Mesquita ter composto este Responsório para a comemoração de Nossa Senhora do Carmo, pois em Diamantina, Ouro Preto e Rio de Janeiro, onde viveu e

<sup>17</sup> Edição de Aluísio José Viegas e Adhemar Campos Filho. LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. *Signatus* [sic] est; tp (I e II), SATB, vl (I e II), vlc e cb. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, s.d. 17p. (Coleção Música Sacra Mineira, n.21)

<sup>18</sup> JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês; AUTHIER, Marc. Le Cantus firmus en alternance et son interprétation dans le *Signatum est* de Lobo de Mesquita. In: ITINÉRAIRES du Cantus Firmus IV. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997. p.162-170.

<sup>19</sup> “Bem-aventurada me chamarão todas as gerações, porque Deus olhou para sua humilde serva.”

<sup>20</sup> “Porque sendo eu pequena, fui agradável ao Altíssimo.”

trabalhou, existem sodalícios terceiros carmelitanos e igrejas próprias.

Esta peça, representada em uma única fonte na Casa de Cultura de Santa Luzia, copiada por Francisco de Paula Cândido na primeira metade do século XIX, não havia sido catalogada no mais completo estudo até agora realizado sobre Lobo de Mesquita,<sup>21</sup> o que dá especial importância à presente edição, assim como no caso do *Ave Regina caelorum* (PAMM 04). Embora a página de rosto da fonte mencione o acompanhamento das quatro vozes “*com violinos, viola, clarinetas, trompas e baixo*”, as partes de viola e trompas I e II foram extraídas. Considerando-se o movimento dos violinos I e II, a reconstituição da viola resultaria quase somente em dobramento do baixo instrumental e, por isso, tal recurso não foi usado. As trompas I e II, por outro lado,

foram conjeturalmente reconstituídas para esta edição, enquanto uma parte de clarineta e outra de pistom (a segunda não consignada na página de rosto) foram desconsideradas. Desnecessário dizer, a proposta desta edição para as trompas está longe de ser a única possível e visou apenas sua reconstituição funcional, utilizando as soluções mais simples e procurando respeitar ao máximo o estilo do período, do autor e desta obra, em particular.

Como é freqüente em Responsórios desse período, a primeira seção apresenta uma sonoridade cheia, com alternância de solos, duos e *tutti*, enquanto a segunda seção é tratada de forma mais viva, utilizando o Allegro ternário e exibindo um interessante início imitativo. A terceira seção (Verso) propõe o usual contraste de densidade, neste caso a partir de um curto solo de baixo vocal.

Tabela 1

BREVIÁRIO ROMANO	PAMM 02
<b>R.</b> Congratulamini mihi, omnes qui diligitis Dominum: quia cum essem parvula, placui Altissimo. * Et de meis visceribus genui Deum et hominem.	<b>[R.]</b> Congratulamini mihi, omnes qui diligitis Dominum: quia cum essem parvula, placui Altissimo. * Et de meis visceribus genui Deum et hominem.
<b>V.</b> Beatam me dicent omnes generationes, quia ancillam humilem respexit Deus. * Et de meis visceribus genui Deum et hominem.	<b>[V.]</b> Quia cum essem parvula, placui Altissimo. * Et de meis visceribus genui Deum et hominem.

PAMM 03 - *Beata Mater* (Antífona do Magnificat) CT-MCRF [05]; CT-MIG 06  
(quatro vozes, violinos I e II, viola, baixo, trompas I e II)  
Duração aproximada: 10 minutos  
Edição: Paulo Castagna

No Breviário Romano, *Beata Mater* é a Antífona do *Magnificat* das Vésperas de *Sancta Maria in Sabbato*, assim como do *Officium Parvum Beata Maria Virginis*, neste caso acrescida das palavras conclusivas *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*.<sup>22</sup> Lobo de Mesquita utilizou uma versão do texto dividido em duas seções, com o acréscimo da doxologia *Gloria Patri*, o que lhe confere uma estrutura responsorial. Muitos textos utilizados pelos compositores mineiros foram extraídos do Breviário Romano, porém modificados por motivos funcionais ou puramente musicais. Assim, o *Beata Mater* chegou até o presente já em forma quase responsorial, embora mantendo sua função de Antífona, destinada a algum dos citados ofícios litúrgicos ou a uma cerimônia paralitúrgica mariana.

A única fonte conhecida desta composição é uma cópia de Hermenegildo José de Sousa Trindade (1806-1887) pertencente à Orquestra Lira Sanjoanense, que inclui partes de flauta e clarineta, não utilizadas nesta edição. Repleta de erros de toda espécie, essa cópia também sugere que houve interferência na orquestração por esse e/ou por outros copistas que o antecederam, pois a flauta foi quase integralmente grafada na região aguda do instrumento e a clarineta na região média, dando a entender que a clarineta substituiu uma parte mais antiga de flauta II. Além disso, a intensa movimentação da flauta, que geralmente não é característica da música de Lobo de Mesquita, indica seu possível acréscimo à instrumentação da obra durante o século XIX, o que motivou sua desconsideração nesta edição. A parte de

<sup>21</sup> JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês. op. cit., 1996. 659p.  
<sup>22</sup> Este é o texto integral da Antífona, no *Officium Parvum Beata Maria Virginis*: “*Beata Mater et intacta Virgo, gloriosa Regina mundi, intercede pro nobis ad Dominum. Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.*”

viola também pode ter sido posterior à composição da obra, porém seu relativo grau de independência em algumas passagens justificou sua permanência na partitura.

O *Gloria Patri* foi anotado pelo mesmo copista, mas com outra tinta e em época posterior, podendo ter sido até composto por Hermenegildo José de Sousa Trindade. Não há dúvida de que a peça foi alterada após sua composição, haja vista, entre outras evidências, os dois compassos inseridos ao final do *Intercede pro nobis* (mencionados no aparato crítico), cujo estilo destoa do restante da música. Também corrobora essa hipótese o uso simultâneo de apojeturas nas vozes e *acciaccature* nos instrumentos (padronizadas na edição sempre como apojeturas), problemas harmônicos de difícil solução e uma inconsistência na utilização de notas rebatidas entre a viola e o baixo, que podem ser o resultado de alterações acumuladas de uma cópia para outra. Diante da inexistência de fontes adicionais que pudessem

contribuir para a solução desses problemas, essa edição busca estabelecer a maior uniformidade estrutural possível e representa, evidentemente, apenas uma entre muitas possibilidades.

Do ponto de vista composicional, a obra possui três seções com características bastante distintas, como é usual nos Responsórios dos séculos XVIII e XIX. No *Beata Mater*, que possui a função de Responso, a obra utiliza uma textura homofônica, alternando solos, duos e *tutti*, porém no *Allegro Intercede pro nobis ad Dominum*, a seção mais longa da peça, o autor emprega um discurso mais desenvolvido, com tendências polifônicas e repetição contínua dessa pequena frase latina. Na doxologia *Gloria Patri*, que desempenha a função de Verso, o compositor utilizou apenas o duo de soprano e contralto em andamento Largo e acompanhado de maneira bastante simples, com a convencional característica de seção contrastante.

**PAMM 04 - *Ave Regina cælorum* (Antífona de Nossa Senhora)**

(quatro vozes, violinos I e II, baixo, trompas I e II)

Duração aproximada: 2 minutos e 30 segundos

Edição: Paulo Castagna e Chiquinho de Assis

Anterior ao século VII, o texto *Ave Regina cælorum* corresponde a uma das mais antigas Antífonas marianas. Própria do tempo da Purificação de Nossa Senhora (2 de fevereiro) até a Quarta-feira da Semana Santa, também pode ser cantada durante a distribuição da comunhão aos fiéis, ou então logo após a comunhão, durante o momento da Ação de Graças, enquanto o sacerdote purifica a pátena e o cálice. Quando a Antífona é executada em função litúrgica, o versículo *Dignare me* e a resposta *Da mihi virtute* são obrigatoriamente cantados em canto-chão, como nas Vésperas solenes dominicais do Tempo Comum, para a incensação do altar. Por outro lado, em funções paralitúrgicas as duas frases podem ser musicadas, ou então simplesmente omitidas, como no presente caso.

Os manuscritos utilizados para esta edição pertencem à Casa de Cultura de Santa Luzia. Além de permanecer inédita até o momento, a obra sequer havia sido catalogada entre as composições de Lobo de Mesquita, o que confere a esta edição, a exemplo do *Congratulamini mihi* (PAMM 02), um significado especial. Nos dois conjuntos presentes neste acervo (fontes A<sub>1</sub> e A<sub>2</sub>), a peça foi copiada juntamente com a Antífona *Regina cæli lætare* do mesmo autor (CT-MCRF [01]; CT-MIG 39). É clara a

indicação de autoria na fonte A<sub>1</sub>, a mais antiga e que serviu de base para esta edição. Tal fonte, além disso, apresenta o nome “Emerico” com acento circunflexo no “i”, corroborando a pronúncia correta de seu nome, a despeito da forma hipotética “Emérico”, ainda utilizada por vários estudiosos.

A peça apresenta vários problemas de difícil solução, inclusive algumas passagens com inevitáveis dissonâncias. No caso das trompas I e II, nos c.7 e 11, o autor apresenta um uníssono em semibreve que se choca com o baixo instrumental, parecendo desejar que os trompistas corrijam as notas de acordo com suas possibilidades técnicas, ajustando-se ao movimento do baixo. Por essa razão, as trompas, em tais compassos, foram mantidas como no original.

Esta curta composição possui textura homofônica, sem solos. Passagens a quatro vozes alternam-se com três duos, o primeiro entre soprano e contralto, o segundo entre contralto e tenor e o último entre soprano e baixo. Os violinos I e II exercem um importante papel de condutor melódico, como é freqüente nas composições de Lobo de Mesquita, dialogando com as vozes ou preparando suas entradas.

**PAMM 05 - *Veni sponsa Christi* (Antífona de Santa Bárbara) CT-MIG 47**

(quatro vozes, violinos I e II, baixo, trompas I e II)

Duração aproximada: 2 minutos e 30 segundos

Edição: Maria Inês Guimarães

Esta obra utiliza o texto da Antífona do *Magnificat* das Vésperas do Comum das Virgens. Isoladamente, essa Antífona foi utilizada em funções litúrgicas e paralitúrgicas, tais como Vésperas, Novenas, Tríduos e Missas, nas comemorações e festas das Santas Virgens. Em Novenas é usada como Antífona da incensação final, enquanto em Missas pode figurar como Ofertório ou como música para se executar durante a Comunhão. A página de rosto da fonte B<sub>1</sub> indica que a peça se destina à festa de Santa Bárbara, comemorada em 4 de dezembro.

Todas as fontes conhecidas desta obra, recolhidas ao Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina e ao Museu da Inconfidência de Ouro Preto, foram provavelmente elaboradas em Diamantina, na mesma época e para a mesma finalidade, por cinco copistas diferentes, todos eles não-identificados, à exceção de João Nepomuceno Ribeiro Ursini (fl.1875-1926).<sup>23</sup> É possível que tenham sido músicos ou discípulos ligados a um mestre da arte da música (talvez Francisco Basílio da Silva Ribeiro) e que as cópias tenham sido reunidas no dia 6 de julho de 1872, data especificada na única página de rosto localizada (fonte B<sub>1</sub>).

Embora oriundas de Diamantina, tais cópias dispersaram-se por ocasião das pesquisas e buscas de documentos realizadas por Francisco Curt Lange em Minas Gerais nas décadas de 1940 e 1950, não sendo este o único caso conhecido. Lange recolheu as partes instrumentais, hoje conservadas no Museu da Inconfidência,<sup>24</sup> ao passo que as partes vocais permaneceram em Diamantina. Assim, partes vocais e instrumentais elaboradas pelo referido João Nepomuceno Ribeiro Ursini em uma

mesma ocasião encontram-se hoje conservadas em locais distintos: o Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina (soprano e baixo vocal, fonte A<sub>3</sub>) e o Museu da Inconfidência (baixo instrumental, fonte B<sub>1</sub>).

Duas cópias do tenor foram localizadas, sem maiores discrepâncias entre si, tendo sido utilizada nessa edição a mais legível e melhor preservada (fonte A<sub>1</sub>). Em toda a obra, um único problema de encaixe foi constatado: a parte do baixo instrumental conta com 56 compassos, contrariamente a todas as outras partes, que possuem 55. A já citada página de rosto da fonte B<sub>1</sub> nos indica, ainda, a existência de uma parte de viola, nunca encontrada, porém sua reconstituição parece redundante, pela completude do resultado musical aqui obtido e pela possibilidade de tal parte ter sido acrescentada durante o século XIX.

Esse *Veni sponsa Christi* foi escrito em torno da alternância de diferentes texturas das vozes e da presença sistemática da meia cadência, como nos finais das frases na dominante de Lá maior nos c.18 e 38, que articulam o texto latino e preparam as mudanças de textura vocal. Artifício muito apreciado pelo compositor e seus contemporâneos, tais contrastes aparecem desde o início da composição, no qual o contralto apresenta uma curta introdução, interrompida pelas outras vozes, logo surgindo um *tutti*. No c.18 uma fermata acentua a meia cadência, seguindo-se um duo entre soprano e tenor. O *tutti* retomado no c.26 é concluído com uma nova cadência na dominante, mas agora o duo aparece nas vozes de contralto e tenor. Um último *tutti* leva à conclusão da obra.

<sup>23</sup> O sobrenome deste copista aparece grafado de diversas formas nos manuscritos, tendo sido aqui padronizado conforme consta no *Hino à Bandeira* de sua autoria, publicado em 1926. Ver: URSINI, João N[epomuceno] Ribeiro. *Hymno à Bandeira*. In: HYMNARIO Escolar: mandado organizar no governo do Exmo. Sr. Dr. Fernando de Mello Vianna, sendo Secretário do Interior o Exmo. Sr. Dr. Sandoval Soares de Azevedo; colligido, coordenado e adaptado por Branca de Carvalho Vasconcellos e Arduino Bolívar, professores da Escola Normal Modelo de Bello Horizonte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1926. p.211-212.

<sup>24</sup> A coleção de manuscritos musicais reunida por Francisco Curt Lange foi adquirida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1982 e alocada no Museu da Inconfidência.

**PAMM 06 - Motetos e *Miserere* para a Procissão dos Passos CT-MCRF [55]; CT-MIG 15**  
(quatro vozes, baixo)  
Duração aproximada: 9 minutos  
*Edição: Chiquinho de Assis e Paulo Castagna*

Os Motetos de Passos destinavam-se à procissão celebrada em diferentes datas da Quaresma, incluindo a Semana Santa. O costume originou-se no Convento de São Francisco de Lisboa, no século XVI, surgindo posteriormente no Convento de Santa Clara, na Igreja dos Mártires e no Convento da Graça, de onde difundiu-se para outras regiões portuguesas e brasileiras, já no século seguinte.<sup>25</sup>

Sempre rememorando os passos dolorosos da Paixão de Cristo, esta cerimônia foi amplamente difundida em Minas Gerais. Exemplos da popularidade dessa celebração chegaram até o presente na pintura, escultura, arquitetura e música. Nas antigas vilas e cidades mineiras foram construídas pequenas capelas ou oratórios, popularmente chamados de *capelas-passos*, *passos* ou, simplesmente, *passinhos*, nos quais os artistas retratavam episódios da Paixão de Cristo através de retábulos, altares, pinturas e esculturas, com destaque para o extraordinário conjunto de Congonhas do Campo (MG), construído por Antônio Francisco Lisboa (1730/38-1814), o Aleijadinho. Assim como ainda

ocorre em muitas cidades quando das procissões quaresmais, executava-se diante de cada um dos passos o Moteto referente à cena ali retratada. Em Minas Gerais surgiram irmandades específicas para a promoção dessas solenidades, como a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos de São João del-Rei, fundada em 1733 e até hoje cumprindo seus objetivos originais.

Os manuscritos brasileiros com Motetos de Passos geralmente possuem entre quatro e nove peças independentes entre si, com muitas variações referentes à sua ordem e aos textos literários utilizados, sendo conhecidos pelo menos doze.<sup>26</sup> Em muitos casos, como na presente composição, eram anexados ao conjunto de Motetos alguns versículos do Salmo 50, destinados a cerca de dez cerimônias paralitúrgicas da Quaresma, entre elas o próprio Sermão proferido na Procissão dos Passos. Normalmente, em paraliturgias apenas os três primeiros versículos ímpares do *Miserere* eram musicados.<sup>27</sup>

O presente grupo de *Motetos de Passos e Miserere* utiliza os seguintes textos e tonalidades (tabela 2):

Tabela 2

UNIDADE MUSICAL	ORIGEM DO TEXTO	TONALIDADE
1 - <i>Domine Jesu</i>	Desconhecida	Si bemol maior
2 - <i>Pater mi</i>	Mateus, 26, 39	Sol menor
3 - <i>Jesus clamans I</i>	Lucas, 23, 46	Mi bemol maior
4 - <i>O vos omnes</i>	Lamentações, 1, 12	Ré menor
5 - <i>Popule meus</i>	Adoração da Cruz	Mi bemol maior
6 - <i>Jesus clamans II</i>	Lucas, 23, 46	Fá menor
7 - <i>Miserere</i>	Salmo 50	Ré maior

Tais unidades musicais aparecem nesta sequência em uma única cópia de 1911 elaborada em Belo Horizonte por João Nepomuceno Ribeiro Ursini (fl.1872-1926), pertencente ao Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese Diamantina (fonte A). Dos cinco Motetos (um deles em duas composições diferentes) e três versículos (ímpares) do

Salmo *Miserere*, a maioria aparece em outras fontes, com pequenas variantes, destacando-se o *Domine Jesu* (fontes B, C<sub>1</sub> a C<sub>4</sub>, D<sub>1</sub> a D<sub>5</sub>), o *Jesus Clamans I* (fonte D<sub>1</sub>), o *O vos omnes* (fontes D<sub>1</sub> a D<sub>5</sub>) e o *Jesus Clamans II* (fontes B, D<sub>2</sub> a D<sub>4</sub>), sempre associados a outros Motetos em diferentes posições e tonalidades.

<sup>25</sup> CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. São Paulo, 2000. Tese (Doutoramento): Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. v.2, p.394-402.

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> Observe-se que não menos do que três Salmos iniciam-se com a palavra *Miserere* (Salmos 50, 55 e 56) e todos eles prosseguem com *mei, Deus* ("Senhor, compadecei-vos de mim"), mas tão extraordinária é a importância litúrgica e paralitúrgica do Salmo 50 que o mesmo é tradicionalmente conhecido como *Miserere* sem maiores qualificações.



A grande maioria de Motetos de Passos preservados em manuscritos brasileiros não consigna autoria e a presente obra não é exceção. A única atribuição a Lobo de Mesquita, assinalada na fonte A, em pleno século XX, é, por conseguinte, questionável. Além disso, o catálogo de microfilmes *O ciclo do ouro* atribui o *Domine Jesu* a Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813)<sup>28</sup> e afirma ser o *Miserere* uma “adaptação” de outro *Miserere* atribuído a esse compositor (CMSM 31).<sup>29</sup> Seguindo essa tendência, foi impressa uma edição do referido *Domine Jesu* (CMSM 25),<sup>30</sup> na qual a obra também foi atribuída a Manoel Dias de Oliveira, mesmo sem especificação de autoria na fonte utilizada (C<sub>1</sub>, pertencente à Orquestra Lira Sanjoanense) ou em qualquer outro manuscrito. Ainda que tais suspeitas estejam baseadas principalmente em argumentos estilísticos, a autoria de Manoel Dias de Oliveira não deve ser descartada para essas ou outras unidades musicais da presente coletânea destinada à Procissão de Passos, sem falar na possibilidade de que a mesma consista de uma reunião de peças de autores diversos. Por essa razão, o nome de Lobo de Mesquita consta, na partitura, seguido de interrogação.

Cada Moteto e versículo do Salmo é de curta duração, variando de 8 a 38 compassos. O texto *Jesus claman*s é usado em dois Motetos, com tonalidades diferentes, observando-se que a segunda versão omite um trecho central do texto. O conjunto da obra é predominantemente homofônico, com ocasionais nuances texturais. O *Pater mi* inclui um dueto entre contralto e tenor, moldurado por notas longas do soprano e baixo, enquanto o Moteto *O vos omnes* é imitativo em seus

compassos iniciais. O *Popule meus*, por sua vez, destaca-se pela maneira como as indagações do texto latino são tensionadas através da repetição de células rítmicas. Quanto ao *Miserere*, alguns trechos da peça, sobretudo os primeiros compassos, lembram várias outras peças anônimas em *estilo antigo*, de igual texto e função, que existem em acervos brasileiros, incluindo aquela tradicionalmente atribuída a Manoel Dias de Oliveira (CMSM 31). A presente composição, no entanto, diversifica sua textura pelo emprego de duas vozes (geralmente contralto e tenor) em terças paralelas e com maior movimentação que as demais.

Como o *Miserere* apresenta música apenas para os versículos 1, 3 e 5, foram incluídos, nesta edição, os versículos 2, 4 e 6 em cantochão. A escolha do tom adequado não foi uma tarefa simples, pois as Laudes do final da Quaresma (Quinta-feira, Sexta-feira e Sábado Santo) usam, respectivamente, o oitavo, sétimo e quarto tons salmódicos para esse texto, porém nenhum deles se acomoda totalmente à polifonia da presente composição. Observando-se, entretanto, a música do versículo 2 que existe em algumas das cópias conhecidas do já citado *Miserere* atribuído a Manoel Dias de Oliveira, especialmente na Orquestra Lira Sanjoanense, na Orquestra Ribeiro Bastos e no Museu da Música de Mariana, nota-se haver grande semelhança, sobretudo nos primeiros compassos, com a estrutura intervalar do sexto tom salmódico. Como, além disso, essa estrutura se ajusta perfeitamente à presente composição, optou-se pela aplicação do sexto tom salmódico aos versículos pares, recomendando-se sua execução uma terça menor abaixo do original.

**PAMM 07 - *Stabat Mater* (Seqüência de Nossa Senhora das Dores) CT-MCRF [21]; CT-MIG 43**  
(quatro vozes, violinos I e II, viola, baixo)

Duração aproximada: 6 minutos

Edição: *Chiquinho de Assis e Paulo Castagna*

O *Stabat Mater* foi usado principalmente com duas funções cerimoniais: na Seqüência da Missa na festa das Sete Dores da Beatíssima Virgem Maria (em 15 de setembro) e, a partir de 1727, na Missa de sexta-feira após o primeiro domingo da Paixão (também referido como Pranto da Beatíssima Virgem Maria), função atualmente abolida. A autoria do texto é bastante discutida entre os pesquisadores, prevalecendo, entretanto,

a atribuição ao frade franciscano Jacopone da Todi (c.1236-1306), baseada em referência feita por São Tomás de Aquino (1225-1274).

As primeiras estrofes do texto exploram a comoção de Maria ao assistir o suplício de Cristo na cruz, enquanto a estrofe 7 introduz uma idéia, comum no Antigo Testamento, porém transportada para o cristianismo, segundo a qual Jesus morreu devido ao pecado do povo.

<sup>28</sup> CT-CO, p.180.

<sup>29</sup> Edição de Adhemar Campos Filho. [OLIVEIRA, Manoel Dias de]. *Miserere*; SATB, órgão. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, s.d. 5p. (Coleção Música Sacra Mineira, n.31). CT-CO, p.141-142.

<sup>30</sup> Edição de Adhemar Campos Filho e Aluizio José Viegas. [OLIVEIRA, Manoel Dias de]. *Domine Jesu*; SATB, cb. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, s.d. 3p. (Coleção Música Sacra Mineira, n.25). José Maria Neves, em CO-MSM, n.25, p.40, informa sobre esse *Domine Jesu*, mas sem citação documental: “A obra é a peça final da coleção de Motetos de Passos composta por encomenda da Venerável Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, de São João del-Rei.”

Mas é a partir da estrofe 9 que a tônica do texto muda, ao se pedir a Maria para receber suas dores e sentir a Paixão de Cristo, estabelecendo assim sua dimensão teológica central.

O *Stabat Mater* de Lobo de Mesquita não apresenta todo o texto da Seqüência, mas apenas as estrofes 1, 2, 9, 10 e a conclusão *Amen* da estrofe 20, suficientes para a exposição das principais idéias da poesia. O compositor teve o cuidado de aplicar texturas bem diferentes nas estrofes 1/2 e 9/10, procurando reforçar a diferença de sentido nesses textos. Por outro lado, a musicalização de somente quatro estrofes evidencia sua utilização no Setenário das Dores, que, por ser uma cerimônia paralitúrgica, não requer a execução completa do texto, necessária somente na Seqüência da Missa. Comemorações quaresmais foram e ainda são intensas em Minas Gerais, especialmente na veneração a Nossa Senhora das Dores, sendo comum a composição de música para apenas algumas das estrofes do texto.

Não são conhecidas outras cópias desta obra, além das que foram localizadas no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Existem lá seis fontes, todas bastante desfalcadas, à exceção da fonte A<sub>2</sub>, completa, que foi tomada como referência para essa edição. Na fonte A<sub>3</sub>, de 1859, a única que explicita a autoria de Lobo de Mesquita existe a seguinte informação: “*passei a violeta em clave de sol e escrevi corneta pistão I e II ou cornis*”. As citadas partes de sopro e de viola se

perderam. A parte resultante da conversão de claves realizada pelo copista também não foi localizada, mas outras fontes nesse acervo trazem partes de violino III presumidamente derivadas dessa parte desaparecida, inclusive a fonte A<sub>2</sub>, que embasou a reconstituição da viola nessa edição.

A obra foi composta em cinco seções (uma para cada estrofe), porém em três andamentos, que mantêm uma quase total uniformidade tonal em torno de Lá menor. O primeiro andamento (Moderato), sobre as estrofes 1 e 2, apresenta, de forma recorrente, a alternância de trechos para duas e quatro vozes, sempre mantendo o caráter homofônico. Destaca-se, nesta seção, um diálogo dos violinos com a viola e o baixo instrumental, raro nesse repertório, gerando uma intensa movimentação que provavelmente visa reforçar o sentido do texto. O segundo andamento (Andante), sobre as estrofes 9 e 10, inicia-se com o coro em Dó maior, seguido de um solo de contralto em Dó menor, que prepara uma ponte em Sol maior, já a quatro vozes, rumo a Dó maior. A tonalidade de Lá menor é então apresentada a quatro vozes e nessa mesma tonalidade inicia-se um solo de tenor. O coro retorna em Mi maior, preparando o trecho final em Lá menor. O terceiro andamento (Allegro), por fim, apresenta a palavra *Amen* repetida várias vezes em um *tutti stacatto*, com freqüentes intervenções das cordas destinadas a quebrar a monotonia da repetição do texto.

**PAMM 08 - Ladainha de Nossa Senhora** CT-MCRF [24]; CT-MIG 26  
(quatro vozes, violinos I e II, viola, baixo, trompas I e II)  
Duração aproximada: 15 minutos  
*Edição: Carlos Alberto Figueiredo*

As Ladainhas têm sua origem em orações responsoriais utilizadas desde os primeiros séculos da Igreja Católica. Após um período de grande expansão, seu número foi bastante reduzido e, daquelas poucas que restaram, a Ladainha de Nossa Senhora, ou Ladainha Lauretana, é a mais difundida. Essa Ladainha remonta ao século XVI e à cidade de Loreto (Itália). Seu texto literário divide-se em quatro seções: 1) *Kyrie* litânico; 2) quatro invocações: ao Pai, ao Filho, ao Espírito Santo e à Santíssima Trindade; 3) várias invocações à Virgem Maria, sempre respondidas com *ora pro nobis*; e 4) *Agnus Dei*.

No Brasil dos séculos XVIII e XIX, as Ladainhas de Nossa Senhora foram muito utilizadas em várias cerimônias, principalmente de caráter paralitúrgico, tal como nas diversas Novenas e Setenário das Dores. Chegaram aos nossos dias nove Ladainhas de Nossa Senhora atribuídas a Lobo de Mesquita (CT-MIG 23 a 31), em cópias do final do século XVIII ao início do século XX, todas diretas (sem alternância com o cantochão), como era comum em Minas Gerais.

A presente Ladainha de Nossa Senhora, em Fá maior, é uma obra de longa duração, que combina de forma muito feliz variedade com unidade. A unidade é obtida através de motivos recorrentes e a variedade, por meio de um plano tonal diversificado, que demarca a terceira seção (invocações à Virgem) de forma bastante clara. Outro elemento de variedade é a textura, em contínuo processo de modificação. Seguindo a tradição dos compositores brasileiros da época, o texto da terceira seção é apresentado de forma compactada, ou seja, sem a sistemática resposta *ora pro nobis* após cada invocação.

Todas as fontes que transmitem essa obra são mineiras, da região que circunda Diamantina. A fonte A<sub>2</sub>, assim como no caso da Antífona *Ave Regina caelorum* (PAMM 04), apresenta o nome “Emerico” com acento circunflexo no “i”, reforçando essa pronúncia em lugar da forma hipotética “Emérico”. Tais fontes são bastante concordantes entre si, a não ser as cópias de Gervásio José da Fonseca (fl.1870-1926), do Serro (fontes A<sub>4</sub>, B<sub>1</sub> e



B<sub>2</sub>), que introduzem modificações importantes, inclusive a composição de um novo *Agnus Dei*. Em virtude das pesquisas colecionistas de Curt Lange, as partes originalmente copiadas por Gervásio José da Fonseca foram separadas, encontrando-se atualmente em dois locais, como já relatado no caso do *Veni sponsa Christi* (PAMM 05): o Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina (fonte A<sub>4</sub>) e o Museu da Inconfidência de Ouro Preto

(fontes B<sub>1</sub> e B<sub>2</sub>). Lange elaborou uma partitura da obra, a partir do material que atualmente está no Museu da Inconfidência (fontes B<sub>1</sub> a B<sub>3</sub>), mas infelizmente nunca chegou a publicá-la.<sup>31</sup> Em lugar de reproduzir a partitura de Lange, optou-se, aqui, por uma nova edição, a partir do estudo e inter-relação das fontes conhecidas, incluindo muitas com as quais o musicólogo alemão não teve contato.

#### PAMM 09 - *Te Deum* (Hino de Ação de Graças) CT-MCRF [73]; CT-MIG 45

(quatro vozes, violinos I e II, baixo)

Duração aproximada: 12 minutos

Edição: Marcelo Campos Hazan

Segundo uma lenda que remonta ao século VIII, o Hino em prosa iniciado com as palavras *Te Deum laudamus* (“Nós Vos louvamos, Senhor”) foi espontaneamente concebido e cantado, em alternância, por Ambrósio (340-397), bispo de Milão, e por Agostinho de Hipona (354-430), na noite em que este foi batizado, em 387. Por isso, este canto é por vezes designado, nos livros litúrgicos, *Hymnus Ambrosianus* ou *Hymnus SS. Ambrosii et Augustini*.

A real autoria dos versos é comumente atribuída a São Niceta (c.335-c.414), bispo de Remesiana (na atual Sérvia), com a ressalva de que certas passagens teriam sido extraídas de fontes mais antigas. Uma pesquisa recente, contudo, identificou raízes gálicas e moçárabes e concluiu que o *Te Deum* “originou-se antes de meados do século IV como Prefácio, Sanctus e Oração pós-Sanctus de uma arcaica Missa latina da Vigília Pascal, uma Missa batismal”.<sup>32</sup> Seja qual for sua origem, o *Te Deum*, em sua forma atual, caracteriza-se por uma estrutura nitidamente tripartida. A primeira seção, em louvor a Deus o Pai, compreende os versículos 1 a 13 (observando-se que os versículos 5 e 6 citam o *Sanctus* do Ordinário da Missa e ressaltando-se que os versículos 11 a 13 constituem uma doxologia posteriormente acrescida). A segunda, glorificando Deus o Filho, abrange os versículos 14 a 23 (os versículos 15 e 19 provavelmente são mais recentes). A este corpo principal foram agregados os versículos restantes, que consistem de petições derivadas do Livro dos Salmos, totalizando 29 versículos.

Este Hino possui aplicações litúrgicas e paralitúrgicas. Além de ser cantado no Ofício Divino, em substituição aos Responsórios III ou IX das Matinas (à exceção de certos períodos penitenciais), e no final de algumas Novenas (ao menos em Minas Gerais), o *Te Deum* também era executado, em cerimônia própria ou após a

Missa, em ação de graças por alguma bênção especial: a eleição de um papa, a canonização de um santo ou, como era comum em Portugal e no Brasil, o nascimento, aniversário, bodas ou mesmo coroação de um membro da realeza. A indispensabilidade deste *Hymnus pro Gratiarum Actione* às funções de caráter festivo ou congratulatório, oficiais ou eventuais, inclusive as festas do padroeiro promovidas pelas irmandades e ordens terceiras, é atestada pelo vasto número de composições preservadas nos acervos de manuscritos musicais luso-brasileiros.

Existem três *Te Deum* atribuídos a Lobo de Mesquita: um em Ré maior (CT-MIG 44), outro em Lá menor (CT-MIG 46) e o presente, nesta mesma tonalidade. A autoria deste, contudo, é incerta. A obra existe apenas em cópias do século XIX e, à exceção de uma parte isolada de clarineta (fonte D<sub>7</sub>), nenhum manuscrito possui indicação de autoria (não fora localizadas cópias em acervos europeus).

A edição foi baseada em manuscrito do Arquivo Histórico Monsenhor Horta, o mais antigo (fonte A<sub>1</sub>). Faltam a esta fonte as partes de contralto e baixo instrumental, completadas a partir de manuscrito pertencente à Orquestra Lira Sanjoanense (fonte B<sub>1</sub>). As trompas I e II constituem um caso especial. Em nenhum dos diversos acervos consultados foram localizadas partes de trompa, com a única exceção da Orquestra Lira Sanjoanense (fonte B<sub>1</sub>). Entretanto, logo se verificou que essas partes não eram originais e sim elaboradas pelo copista, de uma maneira extremamente precária. A presente edição reflete a possibilidade de que Lobo de Mesquita tenha concebido a obra sem as trompas I e II.

Em São João del-Rei, este *Te Deum* é cognominado “aborrecido”, por dois possíveis motivos. De acordo com

<sup>31</sup> Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, M783.2 M-II-2.

<sup>32</sup> “The hymn originated before the middle of the 4th century as the Preface, the Sanctus and the prayer following the Sanctus of an old Latin Mass of the Easter vigil, a Mass of baptism”. KÄHLER, E. *Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24. Psalms in der alten Kirche*. Göttingen, 1958. Apud: STEINER Ruth; FALCONER, Keith. *Te Deum*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. SADIE, Stanley; TYRRELL, John (eds.). Londres: Macmillan, 2001. Disponível em: <www.grovemusic.com>

a tradição local, o músico Luís Batista Lopes (1854-1907), copista da fonte B<sub>3</sub>, assim o teria denominado por ser em tonalidade menor e por não ser tão pomposo como geralmente são as composições neste gênero sacro. A outra versão atribui a designação “aborrecido” aos choques harmônicos gerados pelas trompas precariamente acrescidas pelo copista da fonte B<sub>1</sub>.

A obra não apresenta solos de destaque e é toda ela concebida em compasso quaternário, à exceção do Allegro binário conclusivo. Como é comum, os trechos *Aperuisti credentibus* e *Te ergo* são tratados como subseções demarcadas, nesta obra, a partir da aplicação de fermatas e de um contraste de andamentos. A estrutura

harmônica gira sobre o eixo tônica e relativa maior, sendo notável o efeito sonoro que resulta das antecipações e suspensões cadenciais que matizam esta composição. Outra característica essencial deste *Te Deum* é o seu esquema alternado com o cantochão. A propósito desta alternância, há uma parte de baixo vocal, no Museu de Inconfidência (fonte D<sub>12</sub>), que, ao contrário do que quase sempre ocorre, não subentende, mas se dá ao cuidado de explicitar os trechos não-polifônicos. Um confronto com os livros litúrgicos revelou ser este cantochão, com levíssimas diferenças, correspondente à versão publicada no *Theatro Ecclesiastico* de Domingos do Rosário,<sup>33</sup> adotada na presente edição.

BIBLIOGRAFIA

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. São Paulo, 2000. Tese (Doutoramento): Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2v.

JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês; AUTHIER, Marc. Le Cantus firmus en alternance et son interprétation dans le *Signatum est* de Lobo de Mesquita. In: ITINERAIRES du Cantus Firmus IV. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997. p.162-170.

KÄHLER, Ernst. *Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24. Psalms in der alten Kirche*. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958. 166p.

LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. *Signatus* [sic] est; tp (I e II), SATB, vl (I e II), vlc e cb. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, s.d. 17p. (Coleção Música Sacra Mineira, n.21)

[OLIVEIRA, Manoel Dias de]. *Domine Jesu*; SATB, cb. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, s.d. 3p. (Coleção Música Sacra Mineira, n.25)

\_\_\_\_\_. *Miserere*; SATB, órgão. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, s.d. 5p. (Coleção Música Sacra Mineira, n.31)

ROSÁRIO, Domingos do. *THEATRO / ECCLESIASTICO, E / MANUAL DE MISSAS [...]. Oitava impressão.* / [grav.] / LISBOA: / Na Officina de SIMÃO THADDEO FERREIRA. / ANNO M. DCC. LXXXVI. [1786] / Com Licença da Real Meza Censoria, e Privilegio Real. 2v.

STEINER Ruth; FALCONER, Keith. *Te Deum*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. SADIE, Stanley; TYRRELL, John (eds.). Londres: Macmillan, 2001. Disponível em: <www.grovemusic.com>

URSINI, João N[epomuceno] Ribeiro. *Hymno à Bandeira*. In: HYMNARIO Escolar. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1926. p.211-212.

<sup>33</sup> ROSÁRIO, Domingos do. *THEATRO / ECCLESIASTICO, E / MANUAL DE MISSAS / OFFERECIDO / Á / VIRGEM SANTISSIMA, / SENHORA NOSSA / COM O SOBERANO TITULO DA IMMACULADA / CONCEIÇÃO: ORDENADO POR SEU AUTHOR / O P. Fr. DOMINGOS DO ROSARIO. / Filho da Provincia de Santa Maria da Arrabida, e primeiro Vigario / do Coro, que foi do Real Convento de Mafra. [...]. Oitava impressão.* / [grav.] / LISBOA: / Na Officina de SIMÃO THADDEO FERREIRA. / ANNO M. DCC. LXXXVI. [1786] / Com Licença da Real Meza Censoria, e Privilegio Real. v.1, p.71-112.