

As Obras

PAMM 10 - *Salve Regina* (Antífona de Nossa Senhora)

(quatro vozes, violinos I e II, viola, baixo, flautas I e II)

Duração aproximada: 2 minutos e 30 segundos

Edição: Paulo Castagna

Durante o ano litúrgico são cantadas, no Ofício Divino, quatro Antífonas de Nossa Senhora: *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina cælorum*, *Regina cæli lætare* e *Salve Regina*. Esta última, cujo texto foi presumivelmente escrito no século XI por Ademar (?-1098), Bispo de Puy, é cantada desde a Santíssima Trindade até o Advento, principalmente em Vésperas. No Ofício Divino em cantochão, especialmente nas Vésperas Dominicais, a *Salve Regina* é cantada durante a incensação do altar, sendo por isso também denominada Antífona do Incenso.

Foi comum a composição da *Salve Regina*, mais que as outras Antífonas, em virtude de sua larga utilização litúrgica e paralitúrgica. Em muitas igrejas e capelas também era proferida após a Missa dominical, mesmo sem assistência de música, quando o celebrante rezava três *Ave Marias* e a Antífona em questão, recitada ou entoada em cantochão. O costume foi abolido em virtude das modificações litúrgicas do século XX, quando passou-se a realizar a bênção do Santíssimo Sacramento em seu lugar, esta também suprimida após o Concílio Vaticano II.

Em função de seu largo uso, vários autores mineiros escreveram música para a Antífona *Salve Regina*, como Inácio Parreiras Neves (c.1730-c.1794), José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), Marcos Coelho Neto (1763-1823), Francisco de Melo Rodrigues (fl.1786-1844) e João de Deus de Castro Lobo (1794-1832).

Esta *Salve Regina* aparece ao lado da Antífona *Vide Domine, quoniam tribulor* (PAMM 11), também de Jerônimo de Sousa, no único manuscrito até agora conhecido desta composição, pertencente à Casa de Cultura de Santa Luzia. Não foram localizadas partes de trompas no conjunto, e o título da peça não indica a instrumentação da obra, mas foi assumida ausência de trompas que parece ser muito provável também em PAMM 11. A fonte apresenta, nas duas Antífonas, muita inconsistência e às vezes ambigüidade na utilização de sinais de dinâmica, ligaduras e reguladores, o que permite a adoção de soluções editoriais muito diferentes entre si. No caso dos reguladores, optou-se, em ambas, por sua total exclusão.

Alternam-se, nesta peça de pequenas proporções, *tutti* e duos de contralto e tenor, acompanhados por uma rica figuração no violino I e freqüentes acordes arpejados, notas rebatidas e baixos de Alberti. É freqüente, em toda a obra, a terminação feminina nas cadências, típica das melodias de modinhas luso-brasileiras da transição do século XVIII para o XIX. Em geral, as obras de Jerônimo de Sousa possuem maior tensão harmônica e maior exuberância nas partes vocais e instrumentais que a música de Lobo de Mesquita e seus contemporâneos, como é o caso destas Antífonas *Salve Regina* e *Vide Domine, quoniam*

tribulor, aproximando-se do estilo de João de Deus de Castro Lobo. Por outro lado, não existem estudos suficientes para se tentar uma atribuição de tais peças a

Jerônimo de Sousa Lobo, a Jerônimo de Sousa Lobo Lisboa ou a Jerônimo de Sousa Queirós apenas por meio de argumentos estilísticos.

PAMM 11 - *Vide Domine, quoniam tribulor* (Antífona para o Setenário das Dores)
(quatro vozes, violinos I e II, viola, baixo, flautas I e II)
Duração aproximada: 2 minutos e 30 segundos
Edição: Paulo Castagna

Esta peça utiliza o versículo 20 da Primeira Lamentação (na Bíblia atribuída a Jeremias), que trata da angústia do profeta ante a desgraça do povo hebreu no exílio, resultado de sua infidelidade a Deus. Vários versículos das Lamentações foram utilizados na liturgia católica, principalmente nas Matinas da Semana Santa, mas também como Antífonas e Responsórios para funções da Paixão de Jesus Cristo e das Dores de Maria Santíssima (especialmente o Setenário das Dores), e em Motetos para a Procissão da Soledade de Nossa Senhora.

O texto *Vide Domine, quoniam tribulor* foi empregado apenas no Setenário das Dores, paraliturgia surgida em 1727, quando a Igreja estendeu a toda a Cristandade o culto de Nossa Senhora das Dores, antes restrito a algumas dioceses européias. A exemplo da celebração de Novenas, obedecendo ao mesmo critério de orações, pregação e música, o Setenário das Dores de Maria Santíssima é realizado durante sete dias, rememorando-se em cada um deles, através da pregação, uma das dores de Nossa Senhora, que correspondem a passagens particularmente sofridas de sua vida.

Esta composição aparece ao lado da Antífona *Salve Regina* (PAMM 10) na fonte A, pertencente à Casa de Cultura de Santa Luzia, mas também como quarta peça de diversas coletâneas para o Setenário das Dores, na fonte B, pertencente ao Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, e nas fontes D₁ a D₄, pertencentes ao Museu da Música de Mariana. A peça também existe isolada na fonte C₂ e ao lado de duas outras Antífonas de mesma função cerimonial na fonte C₁, ambas pertencentes ao Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos.³⁰ Indicações de autoria existem somente nas fontes A e C₂, na forma genérica “Jerônimo de Sousa”, o que dificultou bastante sua localização nos

acervos consultados, e que indica a possível existência de outras cópias em acervos que possuam coletâneas musicais para o Setenário das Dores. As fontes exibem poucas discordâncias entre si, mas a edição foi essencialmente baseada na fonte A, a única completa, embora a fonte C₁ tenha sido importante para a solução de alguns problemas, especialmente ligados à uniformização da dinâmica.

Existem partes de trompas I e II somente na fonte B – uma coletânea de quinze Antífonas para o Setenário das Dores – mas indicando claramente *tacet* para a presente composição. Por outro lado, a presença das trompas não deve ser totalmente descartada, uma vez que existe, ao pé da página de rosto da fonte A, a inscrição à lápis “*falta trompas*”, de meados do século XX, enquanto a página de rosto da fonte C₁ indica uma instrumentação “*com violinos, violeta [viola], flautas, trompas e baixos*”.

A composição possui um estilo bem próximo ao da *Salve Regina* (PAMM 10), porém aqui alternam-se duos, trios e quartetos, utilizando-se uma textura diferente a cada uma das frases ou segmentos do texto literário, possivelmente com a função de ressaltar seu significado e seu caráter melancólico. O autor explora de maneira sensível a forma poética do texto, dividindo-o em dois blocos (*Vide Domine* e *Quoniam amaritudine*) e separando-os com três compassos destinados exclusivamente às cordas. Para dar maior força expressiva ao versículo, Jerônimo de Sousa apresenta o texto completo duas vezes, a primeira em uma seção em Mi bemol maior e a segunda em Fá menor, ambas com o mesmo material temático e sempre terminando na dominante da seção seguinte. Um trecho final de três compassos sobre a repetição da frase *Et domi mors similis est* leva a tonalidade novamente para Mi bemol maior.

³⁰ Pablo Sotuyo Blanco examinou essas cópias e concluiu que a autoria dessa obra, como de outras Antífonas para o Setenário das Dores encontradas no Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos, “possivelmente [pertence] à família do compositor mineiro Jerônimo de Souza Lobo”. Ver: SOTUYO BLANCO, Pablo. De Antífonas e outros quebra-cabeças. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.131-142.

PAMM 12 - Ladainha de Nossa Senhora CO-AC 16

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

Duração aproximada: 13 minutos

Edição: Marcelo Campos Hazan

Derivada do grego *litaneuein* e do latim *litania*, a palavra Ladainha quer dizer “pedir insistentemente”. Trata-se de uma prece composta por breves invocações responsoriais, cuja origem está nas procissões de rogação e de penitência praticadas em Roma desde pelo menos o século VI. Dentre os diversos tipos de Ladainha que surgiram na Idade Média, a popularidade da Ladainha de Nossa Senhora remonta ao século XVI e à cidade de Loreto (próxima a Ancona, Itália) para onde, segundo uma tradição piedosa, os anjos teriam milagrosamente transportado a casa em que residiu Maria Santíssima. Por isso, é também denominada Ladainha Lauretana ou Loretana. Em 1587 a Ladainha de Nossa Senhora foi oficializada pela Bula *Reddituri* de Xisto V, resistindo à proposição de que fosse substituída por um conjunto de invocações estritamente bíblicas (*Litaniae deiparae Virginis Mariae*). Em 1601, por decreto de Clemente VIII, tornou-se a única Ladainha mariana aprovada para uso público e, trinta anos mais tarde, por decreto da Sagrada Congregação dos Ritos, proibiu-se qualquer alteração do seu texto sem a autorização da Santa Sé. Novas invocações foram acrescentadas com a aprovação de Leão XIII, Pio X, Bento XV, Pio XII e João Paulo II.

No Brasil, a devoção mariana foi amplamente difundida sob os mais diversos títulos de Nossa Senhora, promovendo-se suas festas precedidas de Tríduo, Setenário e Novena, paraliturgias que incorporavam a recitação ou o canto desta Ladainha. As Ladainhas de Nossa Senhora também eram recitadas ou cantadas aos sábados de madrugada, ou durante as rasouras (pequenas procissões realizadas pelas imediações da igreja), nas manhãs de domingo.

Além da Ladainha aqui editada, em Si bemol maior, são conhecidas cinco outras atribuídas a Jerônimo de Sousa, quatro delas em Sol (CO-AC 12 a 15; AMB 40) e outra em Dó maior (CO-AC 11). A presente edição baseou-se em cópias pertencentes à Orquestra Lira Sanjoanense (fontes A₁ e A₂). A parte de viola, contudo, omite os compassos finais (c.247-277), complementados a partir da fonte B₃. A fonte A₁ foi copiada em meados do século

XIX e pertenceu a Anacleto Nunes Maurício Lisboa (fl.1839-1875). Ao final do século XIX ou início do XX, este manuscrito foi encadernado por solicitação de seu novo proprietário, Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), que mandou grafar nas capas, equivocadamente, a autoria do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).

Além deste, a presente obra está preservada em manuscritos no Museu da Música de Mariana (fonte B, originária do Serro - MG), no Museu da Inconfidência de Ouro Preto (fonte C, proveniente de Campanha - MG), no Laboratório de Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (fonte D, vinda de Campanha) e no acervo particular de Armênio Graça (Rio de Janeiro; fonte proveniente de Montes Claros - MG; indisponível para consulta). Tais fontes não permitem a identificação exata do compositor, na medida em que omitem seu nome ou apresentam a atribuição genérica “Jerônimo de Sousa”, sem distinguir tratar-se de Jerônimo de Sousa Lobo, Jerônimo de Sousa Lobo Lisboa ou Jerônimo de Sousa Queirós.

A obra segue um costume mineiro: trata-se de uma Ladainha direta (também denominada corrida ou seguida), isto é, sem alternância com o cantochão. As quatro seções em que se subdivide o texto latino da Ladainha de Nossa Senhora são distribuídas, na presente obra, em cinco seções musicais. A primeira delas compreende o tradicional *Kyrie* litânico e as invocações ao Pai, ao Filho, ao Espírito Santo Deus e à Santíssima Trindade, concluindo com uma curta cadência para o violino I. A segunda seção, a mais breve, consiste de um Largo na subdominante, trazendo as três invocações *Sancta*. Na terceira seção, após um início coral, todas as invocações irregulares, subseqüentes aos conjuntos *Mater* e *Virgo*, são articuladas através de solos de baixo, soprano, tenor e contralto, nesta ordem. A quarta seção, a partir do versículo *Turris eburnea*, está na submediante maior, ao passo que a quinta e última seção inclui um breve interlúdio instrumental que conecta a última invocação da série *Regina* ao triplo *Agnus Dei* que encerra a Ladainha de Nossa Senhora.

PAMM 13 - Matinas de Santo Antônio CO-AC 18

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

Duração aproximada: 60 minutos

Edição: Carlos Alberto Figueiredo

As Horas Canônicas são um ciclo diário de orações coletivas dos monges em mosteiros ou dos capelães das catedrais, instituídas por São Bento (c.480-547) em c.520. As Matinas são a primeira, a mais antiga e a mais importante dessas Horas, originalmente iniciadas à meia-noite, mas que já na Idade Média acabaram sendo antecipadas para o final da tarde ou início da noite do dia anterior.

As Matinas são divididas, de forma geral, em três Noturnos, cada um deles subdividido em três Lições com seus Responsórios. As Matinas de Santo Antônio, do Comum dos Doutores não-Pontífices, apresentam apenas o Invitatório e oito Responsórios. Sendo santoral, o Responsório IX corresponde ao Hino *Te Deum laudamus*, que no Brasil normalmente não era musicado em coletâneas de Responsórios para Matinas, mas somente à parte, como obra isolada, mesmo quando seu uso era especificado para Matinas.

Chegaram até nossos dias algumas composições de autores brasileiros dos séculos XVIII e XIX em louvor a Santo Antônio de Pádua (1195-1231), santo português com enorme devoção popular no Brasil: Trezenas e Responsórios sobre o texto *Si quæris miracula*. As Matinas de Santo Antônio, de Jerônimo de Sousa Lobo são, talvez, o único exemplar mineiro de um ofício dedicado a esse santo. É uma obra de grandes proporções, composta certamente para uma cerimônia especial de 13 de junho, provavelmente celebrada em Vila Rica.

As fontes que transmitem a obra pertencem à Orquestra Lira Sanjoanense, à Orquestra Ribeiro Bastos, à Orquestra Ramalho e ao Museu da Inconfidência, todas cópias do século XIX ou XX. Previsivelmente, em nenhuma dessas fontes há um *Te Deum* como Responsório IX. Para esta edição foram utilizadas as fontes B₁ e B₂, pertencen-

tes à Orquestra Ribeiro Bastos. Consultas às demais fontes, no entanto, demonstraram não haver divergências entre elas e as fontes utilizadas, evidenciando uma certa fidelidade na transmissão da obra em manuscritos copiados na região do Campo das Vertentes (MG).

É notória a problemática que envolve o nome Jerônimo de Sousa. No presente caso, as cópias indicam a autoria “Jerônimo de Sousa” ou simplesmente omitem o compositor. A única exceção é a fonte A₁, copiada em 1821, que explicita Jerônimo de Sousa Lobo como autor desta obra. Além disso, o copista desta fonte, João José de Araújo (c.1780-1831), conviveu com os músicos da família Lobo em Vila Rica, na transição do século XVIII para o XIX, supondo-se, portanto, uma precisão em sua indicação do compositor. Isso parece corroborar a autoria de Jerônimo de Sousa Lobo, ao invés de seu homônimo Jerônimo de Sousa Lobo Lisboa ou Jerônimo de Sousa Queirós.

A escrita das Matinas de Santo Antônio é exuberante nas seções mais lentas, com grande diversidade rítmica e de ornamentação, principalmente nos violinos I e II. Os Allegri (Presas) têm uma escrita mais direta, com freqüentes repetições de suas subseções. As partes vocais nos Versos são virtuosísticas e expressivas. As duas primeiras seções de cada Responsório possuem sempre a mesma tonalidade, todas maiores. Os Versos e a doxologia *Gloria Patri*, por sua vez, apresentam sempre uma tonalidade contrastante, duas delas menores. O compositor faz uso constante de introduções e terminações instrumentais, que assumem caráter temático importante, sublinhando as intervenções das vozes. Do ponto de vista gramatical, há freqüentes dobramentos em oitavas, principalmente entre as partes extremas, bastante idiomático às obras atribuídas a Jerônimo de Sousa.