

ANTÍFONA SALVE REGINA DE J.J.E. LOBO DE MESQUITA**Modesto Flávio Chagas Fonseca**

UNIRIO

Doutorado em Música

SIMPOM: Subárea de Musicologia

Resumo: Este artigo apresenta uma análise de aspectos composicionais da Antífona *Salve Regina* de J.J.E. Lobo de Mesquita como forma de demonstração da viabilidade e efetividade de uma abordagem analítica dissociada das tentativas de analogia a um ou mais estilos musicais. Desde a década de 1940 a produção musical setecentista mineira passou a ser objeto de estudo de um número cada vez maior de pesquisadores. Na busca por uma identidade estética, as análises de obras daquele repertório deram forte ênfase à identificação de elementos estilísticos de correntes europeias como o barroco e o clássico além de outras. Acreditamos na realização de uma análise neutra e descritiva do processo composicional enquanto ponto de partida para outras abordagens. Nesta etapa do trabalho serão examinados alguns aspectos do processo composicional como organização estrutural da obra, linguagem harmônica, estruturação fraseológica, relação texto e música, texturas, colocação do texto e relação vozes e instrumentos. Outros aspectos, tais como, declamação do texto e a relação dos elementos entre si estão sendo desenvolvidos no momento da pesquisa.

Palavras-chave: Análise musical; Música sacra mineira; Lobo de Mesquita.

J.J.E. Lobo de Mesquita's Antiphon Salve Regina

Abstract: This article presents an analysis of the compositional aspects of JJE Lobo de Mesquita's *Salve Regina* Antiphon as a way of demonstrating the feasibility and effectiveness of an analytical approach attempts to separate from the analogy of one or more musical styles. Since the 1940 musical production eighteenth-century from Minas Gerais has become the object of study of a growing number of researchers. In the search for an aesthetic identity, the analysis of repertory works that gave strong emphasis to the identification of current European stylistic elements of the baroque and classical as well as others. We believe in making a neutral and descriptive analysis of the compositional process as a starting point for other approaches. At this stage of the work will be examined some aspects of the compositional and structural organization of the work, harmonic language, phraseological structure, relation text and music, textures, text placement and relationship voices and instruments. Other aspects, such as recitation of the text and the relationship between the elements themselves are being developed at the time of the research.

Keywords: Music analysis; Minas Gerais's sacred music; Lobo de Mesquita.

1 – Introdução

Este artigo reproduz parte de nossa pesquisa de doutorado ainda em desenvolvimento na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Com o objetivo de realizar uma crítica a textos de autores brasileiros sobre atribuições de estilo à música mineira do século XVIII, fundamentação e metodologias, constatamos, durante o processo, uma significativa ausência de análises daquelas obras de forma neutra, dissociadas de uma tentativa de analogia a um ou mais estilos como, por exemplo, o barroco e o clássico.

Entendemos que a busca pela identificação de elementos estéticos externos é algo necessário e relevante na tarefa do estudo da música produzida nas minas setecentistas. Da mesma forma acreditamos que é necessário, enquanto etapa inicial, uma abordagem analítica que possa destacar processos composicionais empregados no referido repertório. Como consequência os dados levantados servirão, entre outras, a um embasamento mais sólido e amplo para as abordagens que visam às associações entre diferentes compositores, regiões e situação cronológica.

Com a análise da Antífona *Salve Regina* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, obra significativa e representativa daquela produção, pretendemos demonstrar a viabilidade de nossa proposta na expectativa de contribuirmos com o desenvolvimento dos estudos nesta área.

2 – O Compositor, a Edição e o Texto Sacro

O nome de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita é um dos principais na produção musical mineira do século XVIII. Maria Inês Guimarães nos informa que o compositor possivelmente tenha nascido na Vila do Príncipe do Serro Frio, atual Serro, entre 1740 e 1750. Residiu no Arraial do Tejuco, atual Diamantina, entre os anos de 1783 e 1798, atuando como organista, compositor e professor. Mudou-se para Vila Rica, atual Ouro Preto, em 1798 e lá permaneceu até 1801, quando se transferiu para o Rio de Janeiro. Na capital da colônia viveu até 1805, ano de sua morte (GUIMARÃES, 2008). Sua obra é encontrada em grande quantidade de acervos, principalmente em Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, em autógrafos e cópias de diferentes épocas e copistas.

Para a realização da análise da Antífona *Salve Regina* de Lobo de Mesquita foi utilizada a edição de Francisco Curt Lange (LANGE, 1951, 1–18)¹, publicada em 1951 pela Universidade Nacional de Cuyo, Mendoza, República Argentina, dentro da Serie Histórica Americana (Música religiosa de la época colonial, nº 1-3), a partir de fontes documentais hoje depositadas na Coleção Francisco Curt Lange do Museu da Inconfidência em Ouro Preto (DUPRAT, 1991, p. 70). A edição apresenta uma partitura contendo, de cima para baixo, as vozes de soprano, alto, tenor, baixa, violino I, violino II, cravo ou órgão e baixo (baixo).

Uma entre as quatro antífonas finais de Nossa Senhora, o *Salve Regina* foi introduzida por Gregório IX, no século XIII, depois de cada uma das horas canônicas com a

¹ Carlos Alberto Figueiredo realizou uma análise da edição do *Salve Regina* de Lobo de Mesquita por Francisco Curt Lange, “explicitando suas características, os métodos adotados e as interferências ocorridas” (FIGUEIREDO, 2010, p. 146).

reforma do Ofício elaborada pelos Franciscanos, em substituição dos Ofícios de Nossa Senhora ou dos defuntos, conforme esclarecimentos de Frei Basílio Rower (apud VIEGAS, s/ data, 1).

Texto original	Tradução para o português ²
<i>Salve Regina, Mater misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra, salve.</i>	Salve Rainha, Mãe de misericórdia, vida, doçura e esperança nossa, salve.
<i>Ad te clamamus, exsules filii Hevae. Ad te suspiramus, gementes et flentes, in hac lacrimarum valle.</i>	A vós bradamos, os degredados filhos de Eva. A vós suspiramos, gemendo e chorando, neste vale de lágrimas.
<i>Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordis oculos ad nos converte.</i>	Eia, pois, advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos, a nós volvei.
<i>Et Jesum benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.</i>	E depois deste desterro, mostrai-nos Jesus, bendito fruto de vosso ventre. O clemente, o piedosa, o doce Virgem Maria.

Figura 1. Texto original do *Salve Regina* e sua tradução para o português.

Visando verificar as soluções musicais de Lobo de Mesquita em relação ao texto, separamos este último em quatro partes, ou seções, de acordo com algumas características da mensagem. Inicialmente há uma saudação a Maria, destacando algumas de suas qualidades. A segunda parte, *Ad te clamamus*, é a primeira súplica com forte apelo e denunciando a lamentável situação do suplicante. *Eia ergo* é o início da terceira seção e anuncia a Virgem como defensora e mediadora de todos nós, diante do Criador. Completa esta seção uma súplica para que Maria nos olhe com misericórdia. A última parte da oração apresenta um momento de grande emoção com a súplica para que tenhamos, diante de nós, Jesus, bendito fruto de seu ventre. A seção termina com destaque às virtudes da Virgem.

3 – Análise da Obra

Esta antífona de Lobo de Mesquita possui uma extensão total de 114 compassos e está dividida em três seções. A primeira está escrita com o signo de compasso 2/4, indicação de andamento *Larghetto*, extensão de 50 compassos, possui introdução instrumental de 10 compassos, iniciando harmonicamente na tonalidade de La menor e terminando na de Sol menor. A segunda seção é escrita com o signo de compasso 3/8, indicação de andamento *Allegro molto*, extensão de 49 compassos, sem introdução instrumental e iniciando

² Esta tradução foi retirada do encarte do CD Festa de Nossa Senhora – canto gregoriano pelos monges de Solesmes, sem a identificação do nome do tradutor (FESTA, s/ data).

harmonicamente na tonalidade de Do maior e terminando na de Do menor. A terceira e última está escrita com o signo de compasso 2/4, indicação de andamento *Larghetto*, extensão de 15 compassos, sem introdução instrumental, iniciando e terminando na tonalidade de La menor.

A introdução instrumental do *Salve Regina* tem a melodia principal no primeiro violino e uma divisão possível de sua estrutura resulta no formato abc:



Figura 2. Tema inicial na introdução instrumental.

As duas ideias motílicas da letra “a” (c.1–2) são reproduzidas, com variantes, nas demais. A primeira parte do motivo é constituída do intervalo melódico de terça menor ascendente partindo da nota la₃, tônica da escala, repetindo duas vezes a nota do₄. Esta ideia é transposta um tom acima no segundo tempo do compasso. Dando sequência ao desenho ascendente, no segundo compasso, ocorre um movimento em grau conjunto entre as notas do₄ e mi₄ com uma pequena variação rítmica no início do compasso. Uma vez mais há repetição de notas, detalhe este bastante marcante neste tema. A ideia motívica inicial é delimitada pelas duas colcheias finais no segundo compasso e no terceiro tem-se uma nova configuração rítmica e melódica marcando o início da letra “b” (c. 3–4). Nesta, o intervalo melódico de terça é recorrente assim como a repetição de notas. No compasso 3, a direção do desenho é descendente e inicia com o fa₄ que se desloca em direção ao si₃. Surge, desta forma, uma analogia possível entre a quinta justa la-mi, eixo melódico da ideia motívica inicial, e si-fa (ou fa-si) na seção seguinte.

A letra “c” (5–10) é maior em extensão e construída à base dos elementos anteriormente apresentados. Seu primeiro compasso, quinto desde o início, repete exatamente o terceiro. As formulações nos compassos seguintes são variações com recursos de transposição com alteração rítmica, intervalar e direcional. Nos dois últimos compassos o uso de colcheias reduz a movimentação interna dos compassos e, desta forma, consegue um expressivo contraste na realização da cadência perfeita finalizando assim a introdução. É possível concluir que o principal objetivo desta introdução é a de preparar a entrada do solo de tenor, fazendo ouvir sua melodia antecipadamente.

A primeira seção do texto é delimitada pelos compassos 11 e 32. Um solo de tenor com extensão de sete compassos é seguido da entrada do coro com uma frase de quatro compassos. O primeiro motivo da melodia do tenor é composto de dois elementos rítmicos distintos. Em uma extensão de quinta justa melódica, sua primeira nota é a tônica da escala e a última a dominante. O intervalo melódico de terça é recorrente e pode ser identificado em muitos momentos ao longo da obra. A segunda parte do motivo, compasso 12, é, na realidade, uma variante rítmica do primeiro. Harmonicamente a estrutura é sobre os graus I, V e I. Os demais membros que completam a frase são variações dos elementos do motivo inicial.

11 12 13 14 15 16 17

Sal - ve Re - gi - na Ma - ter mi-se-ri - cor-di - ae Ma - ter mi-se-ri - cor - di - ae.

Figura 3. Melodia completa do tenor solo.

O desenho do primeiro tempo do compasso 13 tem o intervalo de terça descendente, direção contrária às terças do motivo inicial. No mesmo compasso, as semicolcheias do segundo tempo realizam o fragmento de três notas em grau conjunto ascendente e, neste caso, estão transpostas uma segunda abaixo com uma estrutura rítmica alterada. Os compassos 14 e 15 são repetições literais dos 12 e 13, cabendo aos compassos 16 e 17 o gesto cadencial final. Nestes últimos aparece pela primeira vez a figura da semínima desacelerando o fluxo rítmico para o estaque da frase. Com sete compassos de extensão esta frase, na realidade, se completa com o compasso 18, quando o baixo vocal canta um fragmento que funciona como reiteração da cadência final.

Harmonicamente a frase do tenor solo se mantém na tonalidade de La menor, tendo como base o eixo dos graus I-V-I com passagens pontuais pelo IV grau. O apoio instrumental é com o efetivo completo. O primeiro violino toca as mesmas notas da voz, a exceção dos ornamentos, além de outras quando aquela se cala. O segundo violino reproduz o primeiro, basicamente, a uma distância de terça. O baixo instrumental possui valores rítmicos maiores, semínimas e colcheias, com clara função de apoio harmônico. Não há por parte dos instrumentos nenhum contraponto à melodia do tenor.

Na relação do texto com a música, as palavras iniciais *Salve Regina* são realizadas por um desenho melódico ascendente. *Regina* (rainha) é pronunciada com notas mais agudas em relação a *Salve* e possui uma fórmula rítmica pontuada, que expressa maior pompa. *Mater misericordiae* está na parte mais aguda de toda a frase; Maria, “Mãe de misericórdia”, está no céu e esta ideia ganha força sendo repetida uma vez literalmente.

A primeira entrada simultânea das quatro vozes ocorre imediatamente após a frase solo do tenor. É uma frase curta, de quatro compassos, reiterando o texto inicial *Salve Regina, Mater misericordae*, com maior volume e intensidade de som. A textura é homofônica com quase a totalidade de articulação silábica do texto. Há uma pequena variação rítmica na melodia das quatro vozes, com predomínio do uso de colcheias, e a prosódia das palavras é bem resolvida, com as sílabas tônicas das palavras correspondendo aos principais tempos dos compassos.

As melodias de soprano, contralto e tenor possuem um âmbito curto, grande incidência de graus conjuntos e notas repetidas. A voz do baixo apresenta saltos melódicos de oitava, quarta, quinta e sexta, além de grau conjunto. Harmonicamente a frase cantada pelo coro não se afasta de La menor. O compasso 19 termina com um acorde de La maior com a sétima no baixo resolvendo no quarto grau, Re menor. Este segue para a dominante de La menor concluindo em sua tônica, caracterizando uma cadência perfeita nesta tonalidade. Há um adensamento rítmico na escrita dos violinos com o uso de semicolcheias quando acompanham o primeiro compasso do coro. Nos segundo e terceiro compassos, a orquestra utiliza colcheias, voltando às semicolcheias nos violinos no quarto compasso ao realizarem a pontuação final desta frase. O baixo vocal é apoiado em todas as suas notas pelo correspondente instrumental que também toca em suas pausas.

Um novo solo, agora de soprano, percorre quatro compassos até a reentrada do coro. A melodia do soprano solista também utiliza os mesmos elementos oriundos da introdução instrumental entre repetições e variações. Intervalos melódicos de terça são usados juntamente a um salto de quarta diminuta e graus conjuntos. A frase termina de forma suspensa sobre a dominante de La menor, com terminação melódica feminina. No acompanhamento instrumental o baixo faz um movimento descendente com semínimas, enquanto que o primeiro violino toca, na maior parte do tempo, as mesmas notas da voz solista. Nesta passagem, o segundo violino está dissociado do primeiro realizando notas repetidas com colcheias.

O texto neste solo não repete palavras, detalhe este que resulta em grande contraste com a seção seguinte. Nesta última, com início no compasso 26, o contralto realiza a primeira entrada seguido por imitação pelo soprano e tenor a uma distância de um tempo. A voz do baixo é a última a entrar executando uma fórmula rítmica pontuada, e a partir do terceiro compasso do coro, compasso 28, as quatro vozes se unem em padrões rítmicos semelhantes. A frase desta seção coral tem extensão de seis compassos, iniciando em La menor e terminando em Re menor com uma cadência imperfeita.

O texto utilizado é a repetição do *et spes nostra, salve*, já cantado na frase anterior do soprano solo. Desta forma o compositor valoriza o sentimento de esperança diante de Maria. O baixo vocal tem em sua linha melódica saltos de oitava entremeados aos de terça e um de quarta. As demais vozes possuem âmbito melódico curto, máximo de quarta justa, e usam notas repetidas, grau conjunto e saltos de terça e quarta. Dois compassos instrumentais finalizam toda a primeira seção do texto na tonalidade de Re menor e, ao mesmo tempo, funcionam como uma pequena transição para a próxima.

Ad te clamamus é o início da segunda seção e, diferente da anterior, é toda realizada por uma melodia na voz de soprano com acompanhamento instrumental em sua extensão de dezoito compassos.

33 34 35 36 37 38
 Ad te cla - ma - mus ad te cla - ma - mus ex - su - les fi - li - i He - vac
 39 40 41 42 43 44
 ex - su - les fi - li - i Ha - vac, ad te sus - pi - ra - mus ge - men - tes et
 45 46 47 48 49 50
 flen - tes in la - cry - ma - - - rum - va - le.

Figura 4. Melodia completa do solo de soprano.

Este período tem seu início na tonalidade de Re menor e finaliza na de Sol menor. Entre estes polos ocorre grande instabilidade harmônica consequência de deslocamentos de regiões tonais. Possui uma variedade rítmica e melódica que permite dividi-lo em três partes: “a” (c. 33–36), “b” (c. 37–46) e “c” (c. 47–50). Sua configuração rítmica é constituída de motivos, repetidos e variados, entremeados por pausas. No compasso 33, um salto ascendente de quarta justa correspondem às palavras *ad Te* (se referindo a Maria), e a segunda se posiciona na nota mais aguda, refletindo a posição celestial da Virgem.

A súplica *ad Te clamamus* é repetida de forma mais intensa no compasso 35 e a formulação rítmica referente aos “degradados filhos de Eva” (c. 37-40) é carregada de valores menores. A palavra *suspiramus* é cortada por pausa de colcheia e *gementes*, assim como *flentes*, se apoiam sobre um longo do sustenido. *Lacrymarum* possui a terceira sílaba tocada por cinco notas sendo, até este momento, a palavra realizada com o maior número de notas. Com um movimento descendente de terça por grau conjunto a palavra *valle* fecha esta parte do texto.

A terceira seção do texto, com o início *eia ergo*, tem como principal recurso de contraste a alternância entre coro, duos e pequenos solos de um compasso. A frase inicial em Do maior possui dez compassos, na qual o coro canta um membro de frase de quatro compassos e outro de cinco, realizando a orquestra uma extensão de um compasso. A textura do coro é homofônica sobre uma base harmônica que alterna acordes de Do maior e Fá maior.

Durante os seis primeiros compassos, todos os acordes do quarto grau estão invertidos com a quinta no baixo, resultando em um pedal com a nota do. A partir do sétimo compasso ocorre a cadência perfeita na orquestra e imperfeita no coro na tonalidade do início da frase. O apoio instrumental dobra notas do contralto com o primeiro violino, do tenor com o segundo e baixo com seu equivalente. Ainda que os padrões rítmicos dos instrumentos não sejam iguais ao das vozes, eles se complementam.

A distribuição do texto é silábica e ocorre repetição da palavra *advocata*. Melodicamente, o âmbito intervalar de soprano, contralto e tenor é pequeno com predomínio de grau conjunto e nota repetida. O baixo é o único a usar saltos de oitava. A frase seguinte possui soluções distintas da anterior, tais como maior variedade rítmica, emprego de combinações timbrísticas e deslocamento para a tonalidade de Re menor. O texto *illos tuos misericordes oculos* é tratado musicalmente com menor densidade sonora, modo menor e, especificamente, a palavra *misericordes* é cantada unicamente pelo baixo sem acompanhamento instrumental por um compasso.

Em uma extensão de onze compassos a primeira frase tem seu antecedente de quatro compassos inicialmente com um duo de contralto e tenor (c. 11, 12 e 13) e o baixo. A frase consequente tem todo o coro repetindo *misericordes oculos* com dinâmica piano, e segue com a afirmativa *ad nos converge* com dinâmica forte, sobre uma cadência perfeita na orquestra e imperfeita nas vozes. Esta última estrutura de onze compassos se repete com os mesmos elementos na tonalidade de Do menor.

Na sequência, uma seção com a repetição das palavras *ad nos converge* se desloca para a tonalidade de Sol menor e termina em Do menor. O tratamento coral é sempre homofônico, silábico, a exceção da cadência final, com largo uso de colcheias assim como de pausas. O acompanhamento instrumental reforça as notas das vozes e usa nos violinos valores curtos, como semicolcheias, nas pausas das vozes. Todo este trecho de dezoito compassos, com repetição de parte do texto, imprime grande ênfase na súplica de conversão.

A última seção do texto, *Et Jesum*, de quinze compassos, alterna coros e duos. A primeira entrada é com todas as vozes e contrastada, logo em seguida, por duo de contralto e tenor. Novamente o coro volta a cantar seguido de duo com tenor e baixo vocal, e as duas

últimas palavras são entoadas pelo coro, cabendo à orquestra a pontuação final. Harmonicamente este é o momento de maior instabilidade de toda a obra. A tonalidade de La menor é confirmada somente no sétimo compasso com o acorde no estado fundamental.

O movimento inicia com um acorde de sétima diminuta, dominante individual do segundo grau de La menor, e resolve sobre um acorde de Sol menor. Imediatamente outra sétima diminuta é utilizada, agora como dominante individual de La maior. Esta movimentação harmônica ocorre nos dois primeiros compassos com todas as vozes cantando homofonicamente. No terceiro compasso, um duo de contralto e tenor, sobre um pedal com a nota La, canta até o compasso 5 repousando sobre o acorde de Mi maior. Antecipado pelo baixo vocal o coro volta a cantar no sexto compasso passando pela tônica La menor e termina sobre a dominante Mi maior.

Na sequência, sobre um pedal com a nota mi, um duo de tenor e baixo, com extensão de três compassos, realiza uma sequência com duas repetições do motivo inicial desta frase. Logo em seguida ao dueto um forte contraste é realizado com a entrada do coro sobre o primeiro grau de La menor, e depois vai à subdominante e dominante em uma cadência perfeita concluindo o movimento e a obra. O texto nesta seção possui uma distribuição predominantemente silábica, e repete unicamente as palavras *et Jesum*, sendo modelo e repetição colocados sobre os acordes de sétima diminuta.

4 – Considerações Finais

A realização da análise da Antífona *Salve Regina* permitiu constatar aspectos do processo composicional que Lobo de Mesquita pelos quais optou para chegar ao resultado final. Respeitando as delimitações de espaço para este artigo, foram verificados elementos musicais como harmonia, estrutura fraseológica, ritmo, melodia, colocação do texto, timbre e a relação entre os mesmos. Sem buscar identificar a presença de elementos estilísticos externos, assim como discutir uma classificação de estilo, o resultado desta análise permite a percepção da obra por ela mesma, podendo se tornar referência para uma valoração justa e neutra.

5 - Referências

DUPRAT, Régis; BALTAZAR, Carlos Alberto (Org.). *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange. Volume I – Compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: UFMG / Museu da Inconfidência – Ouro Preto, 1991.

FESTA de Nossa Senhora. Canto Gregoriano pelos monges de Solesmes. São Paulo: Paulinas. 1 CD (Ca. 70 min.), sem data.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. A edição do Salve Regina de Lobo de Mesquita segundo Curt Lange. In: VIII Encontro de Musicologia Histórica ANAIS – Musicologia Histórica Brasileira (Música e História no Brasil). Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2010. p. 146–157.

GUIMARÃES, Maria Inês. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. In: *José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita*; CASTAGNA, Paulo (coord.). Pesquisa musicológica, edição e comentários Carlos Alberto Figueiredo, Chiquinho de Assis, Marcelo Campos Hazan, Maria Inês Guimarães, Paulo Castagna; pesquisa litúrgica e arquivística Aluizio José Viegas; Belo Horizonte: Governo de Minas Gerais / Secretaria de Estado de Cultura, 2008. 401p.

LANGE, Francisco Curt. *Archivo de Musica Religiosa de La Capitania Geral das Minas Gerais – Siglo XVIII*. Mendonza: Universidade de Cuyo, 1951.

VIEGAS, Aluizio José. *Salve Regina*. Texto não publicado e sem data.