

*Três estudos sobre a recepção  
da antífona*

*Salve Regina*

*de Lobo de Mesquita:*

*edições, análises e gravações*



*Carlos Alberto Figueiredo*

2020

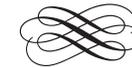


*Três estudos sobre a recepção da antífona*

*Salve Regina*

*de Lobo de Mesquita:*

*edições, análises e gravações*



*Carlos Alberto Figueiredo*

2020

Copyright © Carlos Alberto Figueiredo

Revisão – Elisabeth Lissovsky

Projeto gráfico, diagramação e produção do e-book – S2 Books

Capa - S2 Books

ISBN – 978-65-00-00332-1

Publicação eletrônica disponível em [www.musicasacrabrasileira.com.br](http://www.musicasacrabrasileira.com.br)

Todos os direitos reservados.

Este livro pode ser reproduzido livremente, sendo obrigatória apenas a referência à autoria e à publicação

## *Sumário*

|  |     |
|--|-----|
| Introdução .....   | 7   |
| Os modos de existência da música: sonoro e escrito .....                                       | 9   |
| O triplo modo de existência da obra musical: agentes e objetos .....                           | 11  |
| Capítulo I - Edições como processo de recepção .....   | 23  |
| A antífona Salve Regina e suas edições - análise .....   | 27  |
| Edição crítica de Carlos Alberto Figueiredo (2019).....  | 53  |
| Comentário crítico .....   | 65  |
| Aparato crítico .....  | 66  |
| Capítulo II - A análise musical como processo de recepção.....                                 | 79  |
| Análise das análises da antífona Salve Regina .....  | 90  |
| Capítulo III - Performances como processo de recepção: gravações da antífona Salve Regina..... | 119 |
| Performances ao vivo .....   | 119 |
| Performances em ambiente de gravação .....   | 124 |
| Gravações de performances ao vivo .....  | 126 |
| Gravação de performances em ambiente de estúdio.....   | 127 |
| Considerações sobre gravações.....   | 139 |
| Estudos de performance.....  | 142 |
| Performances historicamente informadas .....   | 146 |
| Estudos sobre a interpretação da música colonial brasileira.....                               | 148 |
| Análise das gravações da antífona Salve Regina .....   | 151 |
| Síntese crítica de cada gravação analisada.....  | 195 |

|  |     |
|--|-----|
| Síntese geral sobre as gravações analisadas.....           | 202 |
| Considerações finais.....                                  | 209 |
| Referências bibliográficas .....                           | 213 |
| Partes instrumentais da Edição crítica.....                | 235 |
| Violino I - Violino II - Violoncelo - Baixo contínuo ..... | 235 |

*Três estudos sobre a recepção da antífona*

*Salve Regina*

*de Lobo de Mesquita:*

*edições, análises e gravações*

## Introdução

A antífona *Salve Regina* (MIG 40) foi composta em 1787, por José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1745?-1805), durante seu período de atividades como compositor e organista no Arraial do Tejuco, atual cidade de Diamantina.

A obra é emblemática dentro da produção mineira do século XVIII e, desde sua redescoberta por Francisco Curt Lange, na década de 1940, já foi abordada em três edições, duas análises musicais e nove gravações por diferentes conjuntos brasileiros e estrangeiros.

A fonte manuscrita autógrafa que transmite a obra (GUIMARÃES, 1996: 382) encontra-se arquivada no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, sob a cota P 04-21 (DUPRAT; BALTASAR, 1991: 70) ou 0099 (MIMus).

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita nasceu entre 1740 e 1750, possivelmente na cidade do Serro, em Minas Gerais. Sua atuação como organista no Arraial do Tejuco pode ser comprovada a partir de 1783 através da documentação de instituições religiosas e civis dessa vila. Mudou-se para Ouro Preto, em 1798, mantendo sua atividade de músico profissional. Em 1801, já exerce atividade de organista no Rio de Janeiro, cidade onde veio a falecer, em 1805.

A existência de edições, análises e gravações da antífona *Salve Regina* denota sua recepção positiva por parte da comunidade musicológica e

artística, brasileira e internacional. Porém, estudos sobre a recepção dessa obra e do repertório musical colonial brasileiro, de forma geral, não têm sido contemplados. No campo da análise editorial, destaco meu livro sobre o assunto (FIGUEIREDO, 2017). A análise das análises do repertório em questão foi desenvolvida por Modesto Fonseca em sua tese de Doutorado (2013), com destaque para o foco estilístico. Quanto à análise de execuções do repertório colonial, destaco os estudos de Moretzsohn (1997), de Pires (2001, 2010), e de Barroso (2012), entre outros. Todos esses são empreendimentos isolados e parciais, tornando necessário, assim, um estudo mais sistemático sobre o assunto.

Tendo como referência a tripartição sistematizada por Molino (s.d.: 112) nos níveis poético, neutro e estésico, é possível constatar que a Filosofia da Arte tem centrado seu interesse nos dois primeiros aspectos, ficando a recepção relegada a um segundo plano. Tal fato levou a chamada Estética da Recepção, corrente de pensamento surgida no seio da ciência literária, no final da década de 1960, com as teses de Jauss, Iser e Gumbrecht, a propor um deslocamento da atenção do polo da produção, englobando obra e autor, para o da recepção.

Destaca-se no panorama centrado na produção a figura do autor, “indicação de individualidade criadora, que responde por objetos que trazem sua rubrica de autenticidade e propriedade” (NOGUEIRA, 1999: 69). O sujeito do processo da recepção, por outro lado, é o leitor, o executante, e sua ação, a leitura, a execução de um texto - texto aqui sendo entendido como qualquer tecido sógnico, uma foto, um poema, uma escultura ou uma peça musical (Idem: 57).

Este livro tem como objetivo o estudo da recepção da antífona *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, concentrando-se em três aspectos.

Em primeiro lugar, a análise comparativa das edições da obra, resultantes do processo de recepção dos editores a partir da fonte manuscrita autógrafa utilizada para tal, contendo as estratégias composicionais de Lobo de Mesquita na criação do objeto escrito resultante. Nessa etapa, apresentarei também minha própria edição crítica da obra.

Em seguida, a análise comparativa das análises da obra, resultantes do processo de recepção dos analistas a partir do material gráfico e/ou sonoro utilizado, e das suas estratégias na criação do objeto escrito / discurso resultante. Nessa etapa, minha própria análise será confrontada com as demais.

Finalmente, a análise dos objetos sonoros / execuções da obra, utilizando nove gravações, resultantes do processo de recepção dos executantes a partir do material gráfico utilizado, e das suas estratégias na criação dos objetos sonoros resultantes.

Esses três aspectos trazem à tona a questão que distingue a música ocidental, de tradição escrita, das demais músicas existentes em outras culturas e mesmo no Ocidente, de tradição oral.

### *Os modos de existência da música: sonoro e escrito*

Uma obra musical pode ter dois modos de existência, sonoro e escrito, levando à possibilidade de dois modos de transmissão, oral e escrita. Se a transmissão oral é um fato para um grande número de músicas, a música ocidental, porém, estabeleceu a escrita como modo preferencial de conservação e transmissão do texto musical. O desenrolar histórico desse processo está, na expressão de Dufourt, no “crescente domínio dos olhos sobre os ouvidos” (1997:14), a ponto de que “qualquer consideração sobre o

ato de criar remete sempre à questão do ato de escrever” (Idem: 15). A escrita musical permite a reflexão a partir do ato da leitura e, segundo Nicolas (1991: 47ss), “na música existe pensamento e a música não é pensamento senão quando intermediada pela escrita”, escrita que “é o operador que coloca à distância o material sonoro e autoriza que o pensamento do sensível não se reduza de imediato a uma sensação”.

Duas correntes principais se dividem na tentativa de caracterização da relação entre a obra musical e o texto escrito que a transmite. A primeira pode ser exemplificada pela afirmação de Nattiez (1975:109) de que “o que resulta do gesto criador do compositor é, na tradição ocidental, a partitura; o que torna a obra executável e reconhecível, como entidade, é a partitura; o que lhe permite atravessar os séculos, é ainda ela”.

Nattiez (Idem: 109) justifica sua posição “escandalosa”, reconhecendo que, embora uma descrição neutra deva considerar tanto a partitura como os traços acústicos da execução, é necessário levar-se em conta a diferença de que “a partitura é a única realidade física invariável, enquanto há tantas realizações acústicas quanto execuções” (Idem: 110). Pierre Boulez se expressa de forma radical, defendendo tal posição, ao afirmar que “as ideias musicais não existem, senão realizadas na escrita. Em si mesmas, elas não são coisa alguma” (BOULEZ, 1993: 139). Para Caraci Vela (1995a: 11),

mesmo se obviamente escrito para ser ouvido ou para fixar aquilo que se ouve, não tem o texto musical necessidade de legitimar sua existência por meio da execução, que pode haver cessado há séculos ou talvez jamais ter ocorrido, mas afirma sua identidade pelos modos da sua escritura e na fenomenologia da relação entre o pensamento que o produz e a notação que o fixa, e a sua transformação por meio dos modos de transmissão.

A outra corrente, exemplificada por Roman Ingarden, parte da premissa de que, na partitura, a obra não é determinada senão de uma maneira esquemática, carregada de “pontos de indeterminação”, que não podem ser precisados senão na execução (INGARDEN, 1989: 147). Dentro dessa segunda perspectiva, a partitura, por não ser autossuficiente, não pode ser tomada como sinônimo da obra que transmite (GRIER, 1996: 21). Meeùs (1991: 19) compartilha de tal posição, ao afirmar que “a notação em pentagrama propõe uma visualização do fenômeno musical, mas não constitui uma representação de seu lado sonoro”. Para Delalande (1991: 15), “a partitura é uma redução do concreto sonoro, que não mantém desse senão os traços pertinentes, negligenciando as variantes livres da execução”. Para Dufourt (1997: 9): “escrever é eliminar”, e, para Leech-Wilkinson (2009, capítulo 1, ¶7),

a maior parte dos detalhes de uma sequência de sons não pode ser especificado pela notação existente. Se fosse desenvolvida uma notação capaz de especificar cada detalhe, nenhum intérprete humano seria capaz de realizá-la.

Ainda para Siohan, “o signo musical, elemento gráfico, não é a música, nem mesmo seu reflexo, mas unicamente um auxiliar para a memória. Não há música a não ser no estado de manifestação sonora” (apud NATTIEZ, 1995: 110). A posição mais radical vem de Adorno (1998: 142), ao afirmar que “jamais, e em nenhuma passagem, o texto musical da partitura é idêntico à obra”.

### *O triplo modo de existência da obra musical: agentes e objetos*

Voltando a Molino (s.d.: 112), esse autor considera o fenômeno musical segundo três aspectos: as circunstâncias de sua produção (nível poiético),

a própria obra de arte como objeto final produzido (nível neutro) e sua recepção (nível estésico).

A ideia da tripartição poiético / neutro / estésico foi extensamente desenvolvida por Nattiez (1975), que enfatizou a associação do nível neutro com a partitura, “modo físico de existência da obra musical” (Idem: 110), “único laço funcional entre as situações de produção e de utilização” (MEEÛS, 1991: 21). Chamarei esse esquema tripartite de Esquema 1 (representado no exemplo 1), no qual constato a existência de dois agentes, o compositor e o ouvinte (ainda que múltiplo), e um objeto, a partitura.

**compositor → partitura ← ouvinte**

Exemplo 1 – A tripartição semiológica em música.

Nattiez (1995: 110) reconhece a existência de uma zona intermediária ambígua, que leva à frequente pergunta sobre onde termina o poiético e onde começa o estésico. Delalande retoma a questão, ao enfatizar o papel do executante e sua condição ambígua, poiética e estésica ao mesmo tempo, no contexto da música escrita, estendendo a tripartição anterior (DELALANDE, 1991: 13) para o que chamarei de Esquema 2 (representado no exemplo 2):

**compositor → partitura ← executante → objeto sonoro ← ouvinte**

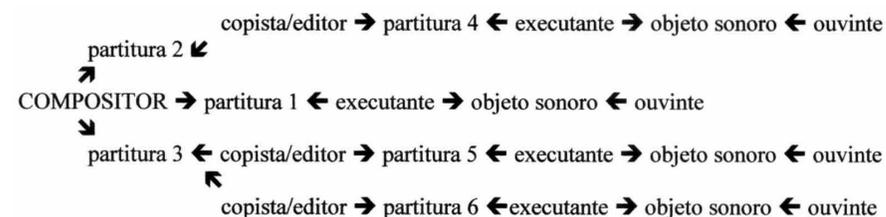
Exemplo 2 – A tripartição semiológica em música, com a inclusão do executante.

No Esquema 2, passamos a ter três agentes, com a inclusão do executante (ainda que múltiplo), e dois objetos, com a inclusão do objeto sonoro. Aqui está duplamente presente o esquema do exemplo 1, estando o executante na intersecção de dois conjuntos tripartites, conforme o exemplo 3:

**compositor → partitura ← executante / executante → objeto sonoro ← ouvinte**

Exemplo 3 – O executante e seu duplo papel estésico e poiético.

Tal processo, no entanto, pode sofrer muitos desdobramentos, tornando a situação mais complexa: o compositor pode gerar diferentes objetos escritos da mesma obra (versões); os copistas e editores podem gerar diferentes objetos escritos da mesma obra a partir do ou dos objetos escritos gerados pelo compositor; diferentes executantes produzirão objetos sonoros diversos a partir dos diferentes objetos escritos gerados pelo compositor ou pelos copistas/editores, e, no final da linha, diferentes ouvintes terão acesso a diferentes objetos sonoros:



Exemplo 4 – Desdobramentos da tripartição poiético - nível neutro – estésico.

Tal situação torna obrigatória uma definição mais ampla do conceito de obra musical, tal como aquela apresentada por Delalande (1991: 14):

[uma obra musical é] uma elaboração social, que consiste em reunir uma coleção de manuscritos, de partituras impressas e de realizações sonoras, sob um mesmo título, sendo os limites da variabilidade, que conserva a identidade, fixados pelas convenções que regem a edição, a interpretação, a redução ao piano, a transposição, e dependem da época e do gênero.

A definição de obra segundo Delalande amplia enormemente o conceito de obra, mas ainda é incompleta. Ela não leva em conta, por exem-

plo, a participação do analista-musicólogo, do crítico musical e de outros agentes que vão gerando uma série de novos objetos escritos, em sua maioria verbais, fazendo da obra uma entidade ainda mais complexa.

### *A leitura*

O filósofo italiano Pareyson (1989: 151, destaques no original) afirma ser a função da leitura a de “reconstruir a obra na plenitude de sua *realidade sensível*, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu *significado espiritual* e o seu *valor artístico* e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e de fruição”.

Garda (1989: 3) ressalta que o significado de uma obra não é fixado de uma vez por todas no ato de sua criação, mas se “concretiza”, a cada vez, na relação com o seu intérprete. Na caracterização de Iser, a obra de arte apresenta uma dupla polaridade: “de um lado o polo do texto, chamado de ‘polo artístico’ e de outro lado, o ‘polo estético’, que consiste na atualização do texto, feita pelo leitor” (apud GARDA, 1989: 19). Segundo Nogueira (1999: 61), “o autor, ao executar o texto, no ato da criação, também se mostra atento à execução ulterior de seus leitores – e, muitas vezes, se deixa até mesmo determinar, ao produzir o texto, pelo seu efeito”, o que demonstra a importância da execução do leitor para a realização histórica da obra.

### *A interpretação*

A leitura leva a diferentes reações do leitor em relação à obra de arte: a fruição, a interpretação, a avaliação e a contemplação. Desses itens, destacarei a interpretação, por ser de especial interesse para estes estudos.

Segundo Pareyson (1989: 167), “a interpretação é o encontro de uma pessoa com uma forma”, ressaltando, por outro lado, que “a primeira

coisa que salta à vista, no fenômeno da interpretação, é a sua infinidade, em número e processo” (Idem: 165).

Ainda conforme esse mesmo autor, a questão da interpretação pode ser abordada segundo duas concepções: a primeira, que encara a interpretação como somente uma aproximação, tendo como pressuposto a noção de que um conhecimento só é pleno e completo se é único; a segunda, que encara a interpretação como subjetiva ou relativa, tendo como pressuposto a noção de que todo conhecimento tem um caráter irremediavelmente subjetivo (PAREYSON, 1989: 166).

Nogueira (1999: 73) busca conciliar essas duas concepções, ao destacar que

a realização da obra somente se dá, pois, quando um, entre os infinitos pontos de vista assumíveis pelo intérprete, encontra-se e conforma-se com um daqueles aspectos reveladores da obra. Por conseguinte, a ideia da ‘unicidade absoluta’ da interpretação [...] bem como a de sua ‘multiplicidade arbitrária’ [...] não efetiva o que aqui entendemos por interpretação. Ou seja, a fidelidade não pode resultar de uma impessoalidade, assim como a personalidade de uma interpretação não pode redundar em infidelidade ao texto.

Gumbrecht vê a questão por outro ângulo, quando afirma que

a verdadeira inovação da Estética da recepção consistiu em ter ela abandonado a classificação da quantidade das exegeses possíveis e historicamente realizadas sobre um texto, em muitas interpretações ‘falsas’ e uma ‘correta’. Seu interesse cognitivo se desloca da tentativa de constituir uma significação procedente para o esforço de compreender a diferença das diferentes exegeses de um texto (apud LIMA, 1979: 12).

Nas palavras de Dahlhaus (1995b: 154),

os critérios para julgar visões conflitantes sobre uma obra não residem em quão próxima estão do alegado “real significado”, mas, antes, em quão precisa, sutil e intensamente, elas representam a época, a nação e a classe ou grupo social que as condicionam. [...] O ponto chave não é a reconstrução do passado, mas sua construção no espírito do presente.

Para compreendermos tais diferenças nas exegeses de um texto ou visões interpretativas conflitantes sobre uma obra, surge o conceito jaussiano de horizonte de expectativa, que pode ser definido

tanto como a rede de anúncios, sinais, indicações presentes no texto, que predispõem o leitor a uma forma precisa de recepção, tanto como a experiência literária e de vida do leitor, que constitui o verdadeiro e próprio horizonte sobre o qual este se baseia para enfrentar o texto (GARDA, 1989: 12).

Para Felix Vodicka, ampliando o foco,

o objetivo [...] não está nas reações individuais, mas nas normas e sistemas normativos que determinam como textos são percebidos dentro de grupos ou *strata* condicionados pela história, sociedade e origem étnica (apud DAHLHAUS, 1995b: 152).

A Estética da Recepção pode levar a posicionamentos extremos, como na afirmação de Paul Valéry de que “a execução do poema é o poema” (apud JAUSS, 1989: 39), colocando em questão a própria noção de obra. Outro exemplo vem de Nogueira (1999: 58), para quem, dentro do processo de recepção, o leitor passa a ter “função autoral”.

Alguns autores procuram, porém, estabelecer um ponto intermediário para salvaguardar a identidade da obra e sua autoria. Para Pareyson (1989: 164),

[...] a execução é a própria obra e, ao mesmo tempo, não é senão uma execução dela, e a obra é sua execução, mas, ao mesmo tempo, é juiz e norma dela. Enquanto a execução é a própria obra, é possível julgar a obra através dela; enquanto a obra é norma da execução, oferece ela um critério para julgar acerca da execução.

De forma mais branda, Leech-Wilkinson (2009: capítulo 2, ¶32) diz que “a performance é uma colaboração entre o compositor e o intérprete, uma negociação entre aquilo que o compositor escreveu e o que o intérprete quer fazer disso”. Novalis (1772-1801), poeta romântico alemão, assim se expressa, antecipando em quase dois séculos tal ideia: “o verdadeiro leitor deve ser uma extensão do autor” (apud SCHITTENHELM, 1998: 30), e o filósofo Collingwood resume: “todo intérprete é coautor da obra que ele executa” (apud LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 2, ¶32).

Segundo Nogueira (1999: 72), porém, “as obras não se reduzem às consecutivas execuções. Isso nos levaria ao absurdo da afirmação da não permanência de identidade da autoria, no tempo”, lembrando ainda que “a cada nível de execução conjugam-se, inseparavelmente, um ‘desvelamento’ da identidade imutável do texto (a autoralidade implícita) e a ‘expressão’ da personalidade do executor” (Idem).

#### *Aspectos da recepção de obras musicais*

Zofia Lissa (1989: 71) trabalha com um conceito semelhante ao jaussiano de “horizonte de expectativa” no campo da música, o de “consciência musical”, afirmando ser “sempre a nossa prática musical que decide o tipo de recepção e o complexo inteiro das nossas experiências musicais, que são diferentes em épocas e países diversos”. Para essa autora,

colocando-nos em relação com uma obra musical, impomos a ela os nossos hábitos de escuta, dotando-a de significados que têm origem no nosso modo de viver e de pensar. O es-

tado atual de nossa consciência musical, que se baseia nas nossas experiências precedentes, é um ponto de referência para toda experiência musical individualmente nova (LISSA, 1989: 72).

Seeger (1991: 10) corrobora Lissa ao afirmar que “ignoramos o que seja ouvir música sem condicionamento cultural”.

Trilhando esse caminho, Leonard Meyer (1956: 30) desenvolve seu estudo em torno da possibilidade de os fatos musicais despertarem emoções a partir de seus significados. Tais emoções são geradas por uma série de expectativas, “produto de reações habituais desenvolvidas em conexão com estilos musicais particulares e os modos de percepção, cognição e reação humanas [...]”. Para esse autor, por exemplo,

a progressão de sons habituais e esperados pode ser considerada como uma norma, o que efetivamente é, do ponto de vista estilístico; uma alteração da progressão esperada pode ser considerada como um desvio. Donde, desvios podem ser considerados como estímulos emocionais ou afetivos (Idem: 32).

Leech-Wilkinson (2009: capítulo 1, ¶13) corrobora a posição de Meyer, ao falar sobre “o fato evidente de que a música trabalha com as nossas emoções”. Esse autor vai mais além, ao fazer um levantamento sintético de vários estudos que lidam com as reações emocionais no nível pré-cortical do cérebro, quando se ouve música (Idem: capítulo 2, ¶35), concluindo que “o conteúdo emocional de um som é absolutamente fundamental para a sua percepção significativa” (Idem).

Destaco, porém, que a abordagem de Leech-Wilkinson é bastante diversa daquela de Meyer. Enquanto esta parte da atividade do compositor como geradora das emoções, enfatiza aquele o papel do intérprete e da performance nesse processo.

O objeto musical sonoro pode ser lido por qualquer pessoa com capacidade auditiva, e de tal leitura podem resultar impressões que podem ou não ser expressas em discursos verbais.

O objeto musical escrito demanda uma gama de leitores mais sofisticados, com a habilidade de decifrar o código da escritura vigente em sua cultura: os executantes, também chamados de “leitores-mediadores” (NOGUEIRA, 1999: 59), os musicólogos, os críticos, os copistas e os editores. Da leitura feita por cada um desses agentes podem surgir objetos sonoros, no caso dos executantes, discursos verbais ou literários, no caso de musicólogos e críticos, e novos objetos musicais escritos, no caso de copistas e editores.

Mesmo objetos musicais escritos podem resultar da leitura de um objeto musical sonoro, dependendo do conhecimento que o leitor tenha de um código de escrita. É o caso, por exemplo, das transcrições etnomusicológicas ou do costumeiro procedimento didático chamado ditado melódico / rítmico.

Um objeto sonoro também pode gerar um novo objeto sonoro, a partir da leitura que técnicos e outros integrantes de uma equipe de gravação podem fazer do primeiro.

Há, finalmente, a possibilidade de que o texto musical escrito gere apenas uma imagem mental da obra, a partir da chamada leitura silenciosa. É possível constatar, entretanto, que, apesar da importância da escrita na música ocidental, não levou tal fato ao desenvolvimento de uma costumeira prática de leitura silenciosa do texto musical (NOGUEIRA, 1999: 71). Os posicionamentos em relação a esse tipo de leitura divergem. Segundo o compositor Robert Schumann, “é preciso adquirir a facilidade de ler toda a música e compreendê-la lendo-a no papel” (apud NICOLAS, 1991: 48).

Meeùs destaca também a importância da leitura silenciosa, quando se refere aos “homens que a executam [a partitura escrita], ou, pelo menos, a leem e a representam na imaginação” (apud NICOLAS: 20). Leech-Wilkinson (2009: capítulo 2, ¶23) corrobora tal posição, ao afirmar que “ler uma partitura é, naturalmente, executá-la na imaginação: é impossível ler música de outra forma. Pode-se olhar para uma partitura, observar padrões de notas na página, mas não se pode lê-la a não ser como som imaginado”. Para Garda (1989: 2), porém, quem quer que tenha o hábito da leitura silenciosa da música, sabe que aquilo que se imagina, lendo as notas, é sempre um pálido esquema, com respeito à complexidade da trama dos diversos níveis da música que soa realmente.

O fato de o texto escrito ter assegurada a sua transmissão no tempo e no espaço, faz com que, segundo Segre (1989: 154ss), algumas características importantes, que procuraremos exemplificar com situações musicais, estejam associadas a ele:

a) O emissor pode ter um destinatário privilegiado, mas sabe que sua obra será lida por outros.

As características que envolviam a vida profissional dos compositores, até o final do século XVIII – empregados de cortes, igrejas ou cidades – faziam com que eles escrevessem música para determinados padrões e executantes, ocasionando muitas vezes que as características das composições estivessem baseadas nas próprias peculiaridades, gostos e possibilidades técnicas desses padrões e músicos. O surgimento de compositores autônomos, no final do século XVIII - tendo como paradigma a figura de Beethoven - fez com que tal destinatário privilegiado fosse, cada vez mais, dando lugar a outros leitores, anônimos. O surgimento da imprensa musical, no final do século XV, é outro fator importante nessa modificação do cenário, que

envolve destinatário privilegiado *versus* outros leitores, anônimos, já que, se um manuscrito é, quase sempre, feito para uma situação específica e, muitas vezes única, uma fonte impressa não pode preencher uma função específica ou diversa para cada um de seus leitores, por ser produzida em massa, para o maior número possível de compradores (BOORMAN, 1980: 591).

b) O texto musical escrito destina-se a ser lido em diferentes contextos.

Tal diferença de contextos pode ser exemplificada a partir da distinção entre obra musical funcional e obra musical autônoma. Praticamente toda a música feita até o final do século XVIII pode ser considerada funcional: religiosa, de entretenimento, para dança. A ideia de música autônoma, aquela que é ouvida pelo seu próprio valor intrínseco, está ligada ao surgimento do concerto burguês, no final do século XVIII (DAHLHAUS, 1992: 84). O mais importante nesse processo é observarmos obras sacras, como, por exemplo, as de J.S.Bach, que, lidas num contexto diferente, perderam sua funcionalidade original, passando a serem ouvidas como música autônoma, ou, mesmo, com nova funcionalidade (música para balé, filme etc.).

Nos capítulos a seguir, analisarei como a leitura de objetos escritos e sonoros podem gerar novos objetos, nos domínios editorial, analítico e da performance, segundo sua multiplicidade interpretativa.

## *Capítulo I*

### *Edições como processo de recepção*

O fato de a leitura de um documento musical poder provocar modificações no texto escrito, a partir do processo de interpretação dos leitores, é um aspecto que interessa particularmente a este livro. A esse grupo de leitores pertencem o próprio compositor, que, ao reler sua obra, introduz modificações, o arranjador, o orquestrador, o editor e o copista. O executante também poderia fazer parte desse grupo, ao introduzir modificações no texto musical, durante a execução. A diferença reside no fato de que os primeiros produzem, necessariamente, novos documentos escritos, a partir de suas leituras, ao passo que as modificações introduzidas pelo executante não são conservadas através da escrita, a não ser eventualmente. É verdade que o fonograma, sendo um registro correlato à escritura, em música (NOGUEIRA, 1999:71ss), ajuda a fixar essas possíveis modificações introduzidas pelo executante, passando a ser um novo meio para documentá-las, como veremos no Capítulo III.

Passarei, adiante, a me deter na atividade modificadora do texto escrito, por parte de copistas e editores, atividades que têm muito em comum.

#### *Copistas e editores*

Considerando-se que uma das fases do processo de edição consiste na transcrição ou cópia da fonte ou fontes utilizadas para tal, há, pois, um

primeiro momento em que o editor se confunde com o copista tradicional. A diferença essencial é que o copista opera na maior parte das vezes por necessidades práticas imediatas, enquanto o editor reflete sobre seu trabalho, procurando estabelecer um texto, que, na maior parte das vezes, ele pretende que seja definitivo.

Há duas atitudes essenciais no ato de copiar ou transcrever. A primeira, aparentemente mecânica, mas que já pode conter um forte componente interpretativo, consiste em transcrever os símbolos musicais do exemplar à disposição para a cópia. A segunda, interpretativa por excelência, consiste em levar em consideração os conteúdos musicais que são transmitidos por esses símbolos.

No aspecto mecânico, deve ser levado em conta, inicialmente, que há quatro etapas principais no processo de copiar, combinando-se a classificação de Roncaglia e Dain (apud CAMBRAIA, 2005: 79): leitura do modelo, memorização ou retenção do texto, ditado interior e execução manual ou manejo da mão.

No aspecto interpretativo, quando o copista-editor se depara com uma fonte, da qual pretende fazer uma cópia-edição, instala-se, nesse momento, o chamado diassistema, conceito criado por Cesare Segre:

Um texto é uma estrutura linguística que realiza um sistema. Cada copista tem um sistema linguístico próprio, que entra em contato com aquele do texto, no curso da tradição. Se mais escrupuloso, procurará o copista deixar intacto o sistema do texto, mas é impossível que o sistema do copista não se imponha em algum aspecto. Pois os sistemas concorrentes são participações históricas: fazer calar-se o próprio sistema é tão impossível como anular a própria historicidade. [...] O compromisso entre o sistema do texto e o do copista realiza um diassistema (apud CARACI VELA, 1995a: 10).

Nas palavras de Grier (1995: 78), “a forma gráfica do texto é sujeita à mudança sempre que copiada ou transmitida de outra forma, na medida em que cada copista novo traz seu conjunto de convenções, quando na tarefa de copiar o texto”.

Boorman, ao colocar a questão de “o que provavelmente faria o copista com o que está diante dele”, está querendo discutir um método para descobrir seu padrão, ao fazer as coisas, e também para descobrir detalhes que possam revelar um gosto local (BOORMAN, 1981: 247). Influenciam, assim, no trabalho do copista desde componentes individuais, tais como a normalização, ou seja, sua tendência a transcrever o texto segundo seus hábitos (CARACI VELA; GRASSI, 1995: 389), até situações culturais, tal como o *usus scribendi*, ou seja, os hábitos de escrita e de estilo, próprios de uma época ou região geográfica (Idem: 393).

Sendo o estudo da recepção sempre uma pesquisa das preferências (LISSA, 1989: 70), interessa investigar as razões que levam o copista/editor, no exercer de sua atividade, a introduzir diferentes tipos de inovação num texto: erros, variantes, emendas e interpolações.

Uma das causas mais comuns da introdução de variantes é a presença no antígrafo de uma *lectio difficilior*, ou seja, uma lição complexa, de difícil entendimento para quem copia, que se transforma numa *lectio facillior*, através da introdução de variante adiafóra. Uma *lectio difficilior* surge, por exemplo, num determinado contexto histórico, onde há mudança na notação musical, obrigando o copista a “traduzir” símbolos de um sistema para outro (CARACI VELA, 1995b: 374).

O copista, na tentativa de sanar erros, costuma exercer uma atividade corretiva do texto que copia, utilizando a conjectura, baseada no seu conhecimento da obra ou de seu contexto estilístico, ou a consulta a mais de

uma fonte. Jean-Jacques Rousseau, em seu Dicionário de Música, de 1775, ao falar da atividade corretiva do copista, diz ser seu dever

corrigir todas as notas erradas. [...] entendo como notas erradas, não erros da obra, mas erros de cópia. [...] a perfeição de sua cópia está em transmitir a intenção do autor, boa ou ruim [...] no entanto se um autor, por engano, colocou uma nota no lugar de outra, deve ele corrigi-la. Se, no entanto, o mesmo autor, por desconhecimento, cometeu um erro composicional, deve ele mantê-lo como está (apud SIEGELE, 1995: 346).

A interpolação pressupõe uma atividade consciente e interpretativa do copista, ao desejar mudar lições do antígrafo de que copia. Aqui, o copista-editor acaba se confundindo com o arranjador, com o orquestrador etc., gerando imagens bastante diversas do texto que pretendia apenas reproduzir.

Um aspecto a mais sobre a atividade modificadora do copista é trazido por Bent (1981: 304), ao constatar que esse “não tem noção do grau de correção vertical, quando está copiando partes separadas”, chegando à conclusão de que “quando encontramos variantes plausíveis, de certo tipo, que afetam a estrutura como um todo, inferimos que elas foram feitas por alguém que tinha controle do todo” (Idem).

### *Recepção e edição*

Se a Crítica Textual, partindo da premissa de que “não adianta discutir versões não autênticas porque elas não têm lugar num texto editado” (DAHLHAUS, 1995b: 164), vasculha os escombros da tradição para alcançar a versão autêntica de uma obra, faz a História da Recepção “uso das versões não autênticas, para mostrar como as gerações posteriores, deliberada ou inadvertidamente, retificavam textos após haver descoberto características perturbadoras na sua constituição original” (Idem).

Uma abordagem da transmissão documental de um determinado repertório, através da perspectiva da História da Recepção, deve investigar todas as questões que estão por trás de tais modificações, já que esses manuscritos e edições, sendo “documentos de tipos particulares de recepção, gozam de direito igual como evidência histórica, principalmente se foram largamente usados em sua época” (DAHLHAUS, 1995b: 164).

### *A antífona Salve Regina e suas edições - análise*

A análise editorial tem por objetivo verificar o processo de recepção de um editor, que, ao fazer a leitura de uma determinada fonte, interpreta seus dados a partir de seus condicionamentos, introduzindo modificações – erros e variantes – gerando, com isso, uma nova imagem gráfica da obra que editou, com grande impacto na cadeia de transmissão da obra.

O objeto da análise editorial pode ser uma única edição, mas também várias edições. Nesse segundo caso, o processo de observação das leituras dos editores torna-se ainda mais instigante.

Na sistemática desenvolvida por mim (FIGUEIREDO, 2017), o item inicial a ser considerado é a fonte utilizada para a edição ou edições analisadas, com todos os seus aspectos notacionais, de *lay-out* e de conteúdo de suas lições. A partir daí, são considerados vários parâmetros, de acordo com as características composicionais da obra editada. Os parâmetros sempre presentes são alturas, durações e aspectos do texto litúrgico ou literário, consideradas lições substantivas, na música ocidental tradicional. Entre as lições acidentais, encontramos dinâmicas, articulações, indicações agógicas, ornamentos, *setting* vocal-instrumental e outros itens cabíveis.<sup>[1]</sup> Todos es-

[1] Sobre lições substanciais e acidentais, ver Figueiredo, 2017: 16.

ses parâmetros são analisados a partir das noções de intenção de escrita e intenção sonora do compositor, além de aspectos de modernização do texto musical.<sup>[2]</sup>

A antífona *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, foi objeto de três edições nos últimos quase setenta anos, edições essas que serão analisadas a seguir, permitindo que tenhamos uma visão bastante abrangente de diferentes processos de recepção, evidenciados nas diversas decisões tomadas pelos editores. Esta análise é um desdobramento daquela apresentada por mim anteriormente (FIGUEIREDO, 2017: 168-178).

Edição 1 - CMSRB<sup>[3]</sup>-145/006

Título: Antiphona de Nossa Senhora (Salve Regina)

Editor: Francisco Curt Lange (1903-1997)

Volume / Coleção: *História da Música na Capitania das Minas Gerais* (p.1-18)

Editora: Universidade de Cuyo

Ano da publicação: 1951

Local da publicação: Mendoza, Argentina

Catálogo original: inexistente

Circunstâncias da publicação: a edição faz parte de um volume contendo três obras de compositores mineiros do século XVIII: a *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha (século XVIII), o *Hino a 4 – Maria Mater Gratiae*, de Marcos Coelho Neto (século XVIII/XIX?), além da *Antífona de Nossa Senhora – Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, aqui analisada. A publicação é resultado das pesquisas empreendidas pelo musicólogo teuto-uruguaio durante sua estada em Minas Gerais, na

década de 1940, com a finalidade de publicar o sexto volume do *Boletim Latino-Americano de Música* (LANGE, 1946).

Edição 2 – CMSRB 145/012

Título: Salve, Regina (sic)

Editor: Rafael Sales Arantes

Volume / Coleção: *International Music Score Public Library* (IMSPL)

Editora: *International Music Score Public Library* (IMSPL)

Ano da publicação: não determinado

Local da publicação: não determinado

Catálogo original: inexistente

Circunstâncias da publicação: a edição foi publicada no *site International Music Score Public Library* (IMSPL), estando disponível no endereço <[http://imslp.org/wiki/Salve\\_Regina\\_\(Lobo\\_de\\_Mesquita,\\_Emerico\)](http://imslp.org/wiki/Salve_Regina_(Lobo_de_Mesquita,_Emerico))>.

Edição 3 - CMSRB-145/013

Título: Antífona de Nossa Senhora - Salve Regina

Editor: Rubens Russomano Ricciardi

Volume / Coleção: *Musica Brasilis*

Editora: *Musica Brasilis*

Ano da publicação: não determinado

Local da publicação: Rio de Janeiro

Catálogo original: inexistente

Circunstâncias da publicação: a edição foi publicada digitalmente no *site Musica Brasilis*, que tem por objetivo a divulgação de partituras da música brasileira de todas as épocas.

[2] Sobre essa terminologia, ver Figueiredo, 2017: 42-45.

[3] Índice catalográfico do Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira dos séculos XVIII e XIX (FIGUEIREDO, 2010).

### *Fonte utilizada*

Lange (1951: s.p.) não explicitou diretamente a fonte que utilizou. No seu texto introdutório, porém, menciona que “se acha em nossas mãos o manuscrito autêntico da obra aqui restaurada” e, em carta a Villa-Lobos, datada de 7 de julho de 1945, assim se expressa: “encontrei um número grande de documentos, entre eles uma deliciosa antífona de um compositor brasileiro” (apud COTTA, 2009: 79). Ainda em artigo publicado em 1965, Lange descreve como se deu o achado do *Salve Regina* (apud COTTA, 2009: 289). Assim, não resta dúvida de que foi o manuscrito considerado autógrafo a fonte para a sua edição. É aparentemente a única que transmite a obra, não se conhecendo nenhuma cópia em qualquer outro arquivo, até o momento. Arantes, da mesma forma, não explicita a fonte utilizada para sua edição, mas vários indícios, entre eles a transcrição diplomática dos ornamentos, deixa claro sua consulta à fonte autógrafa. Apenas a edição de Ricciardi explicita a fonte utilizada, embora não de forma totalmente precisa.

### *Fonte utilizada para as edições:*

1787 / *Antiphona de Nossa Senhora / Com Violinos e Basso / Salve Regina / Autor Joze Joaq<sup>m</sup>. Emerico Lobo de Mesq.<sup>ta</sup>*

Essa fonte, que chamarei de MIOP, está bastante danificada, principalmente pela ação de insetos e pelo fato de ter sido guardada dobrada, em algum momento de sua história. Apesar disso, não há lacunas irreparáveis no texto musical. A fonte faz parte da chamada “Coleção Curt Lange”, conservada no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, sob o número P 04-21 (DUPRAT; BALTAZAR, 1991: 70) ou 0099 (MIMus).

A fonte MIOP é constituída de sete fôlios avulsos, contendo as partes nomeadas como *Basso* (instrumental), *Suprano*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*

(vocal), *Violino 1º* e *Violino 2º*. Apenas as partes de *Basso* (instrumental) e *Suprano* utilizam o *rectus* e o *versus* dos fôlios.<sup>[4]</sup>

A fonte apresenta a obra como estruturada em três seções: *Salve Regina*, *Eia ergo*, *Et Jesum*, o que pode ser detectado a partir de mudanças de tonalidades, compassos e andamentos.

As partes vocais apresentam claves de Dó na 1ª, 3ª e 4ª linhas para *Suprano*, *Alto* e *Tenore*, respectivamente, além da clave de Fá na 4ª linha para o *Basso*. As partes de *Violinos* apresentam a clave de Sol na 2ª linha, e a do *Basso* (instrumental), a de Fá na 4ª linha.

Nenhuma das três seções tem armaduras de clave, de acordo com a polarização da obra em Lá menor e Dó maior, e as fórmulas de compasso são C2/4, C3/8 e C2/4, respectivamente. Observe-se a notação arcaica dessas fórmulas de compasso, com a presença do semicírculo (C) antes dos algarismos. Os andamentos são expressos ao início de cada seção, em todas as partes: *Larghetto*, *Allº. molto* e *Larghetto*.

As edições de Curt Lange, Arantes e Ricciardi transcrevem as partes originais como partitura. O primeiro editor inclui uma parte de “Cravo ou Órgão”, em dois pentagramas, com o baixo realizado; o segundo inclui uma parte de viola e uma parte de “Contínuo” em dois pentagramas, que representa, na verdade, uma redução para instrumento de teclado; o terceiro inclui uma parte de “Contínuo” em dois pentagramas, com o baixo realizado.

Com relação à inclusão de uma parte de viola, podemos tomar como referência que, em vários pontos do verbete “Copista”, de seu dicionário, Rousseau destaca o papel subalterno das violas, que ele chega a chamar de

[4] No *rectus* da parte do *Basso* encontra-se a folha de rosto da fonte.

“parte de enchimento”, no verbete específico “Quinte” (ROUSSEAU, 1768: 403). Ao se referir à partitura, diz que um pentagrama para a viola só será previsto quando houver pentagramas sobrando (Idem: 126). Ao mencionar a extração de partes a partir da partitura, fica claro que a parte da viola deve ser extraída da do baixo e, no verbete “Viola”, que as violas costumam executar a parte do baixo normalmente oitava acima (Idem: 533). Rousseau chama ainda a atenção para o copista “jamais deixar que a viola suba acima das partes do violino; de tal maneira que, quando o baixo sobe muito alto, não se deve tomar a oitava, mas o uníssono” (Idem: 130). Até que ponto podemos estabelecer que práticas semelhantes ocorreram no Brasil do século XVIII, e que a ausência de partes de viola independentes apenas signifiquem que elas atuam junto com o baixo, como explica Rousseau? No manuscrito autógrafa da antífona *Regina Coeli Laetare*, também de Lobo de Mesquita (1779), MIG 39, por exemplo, consta o termo “Viola obrigada”, para um instrumento que efetivamente é escrito com total independência do baixo. Ora, se há a necessidade de se escrever o termo “Viola obrigada” é porque existe a possibilidade de violas “não obrigadas”, pela tradição.

Raphael Coelho Machado, em seu Dicionário Musical (1909: 144), assim se expressa, no verbete “Obligato”:

indica a parte obrigada ou indispensável no concerto, e que suprimindo-se destruiria a harmonia ou o canto; assim o músico encarregado de uma parte obrigada presta-lhe toda a atenção possível, o que não sucede às outras partes que só servem de enriquecer mais ou menos a harmonia, e que faltando qualquer dellas, o objecto principal permanece intacto.

Tais considerações sobre partes obrigadas ou não têm impacto importante nas decisões a serem tomadas com relação à presença de violas em edições a partir de fontes em que tais instrumentos não estão explícitos, e a decisão de Arantes sobre a inclusão desse instrumento possivelmente passa

por tais considerações, embora o editor não apresente justificativas. Embora a tradição descrita acima justifique a parte de viola, o único obstáculo para a legitimação da inclusão desse instrumento na edição de Arantes é a folha de rosto da fonte autógrafa, que declara: *Antiphona de Nossa Senhora / Com Violinos e Basso*.

São utilizadas as claves modernas para as partes de soprano, contralto e tenor em todas as edições, e as fórmulas de compasso são também modernizadas em todas as edições, com a eliminação do semicírculo. Os andamentos são expressos conforme MIOB, sempre por extenso, com exceção da edição de Arantes, que substitui o *Larghetto* da primeira seção por Lento. As partes vocais são nomeadas modernamente por Lange, com exceção do baixo vocal, nomeado arcaicamente como “Baixa”. A parte do baixo instrumental é nomeada como “Basso (Baxo)”. Arantes utiliza termos em inglês, tais como *Bass*, *Violin* e *Contrabass*, provavelmente por causa do *software* utilizado para a edição. Ricciardi nomeia as partes vocais como Soprano, Alto, Tenore e Basso, usando esta mesma última terminologia para o baixo instrumental. Porém, na capa de sua edição, especifica “contrabaixo”.

Como se pode notar, Arantes e Ricciardi nomeiam a parte de baixo instrumental como “contrabaixo”.

Com relação à utilização do termo “contrabaixo” para a parte de baixo instrumental, é possível constatar que a maioria esmagadora das fontes que transmitem a música mineira dos séculos XVIII e XIX tem a parte de baixo instrumental sem especificação dos instrumentos de arco que a executaria ou acompanharia. Na coleção Curt Lange, são encontradas poucas fontes com indicação específica apenas para violoncelo (DUPRAT; BALTAZAR, 1991: 40, 58, 68, 84, 96, 101, 117, 143). Há, ainda, cinco fontes que separam a parte de violoncelo de uma parte de baixo (Idem, 1991: 73,

84, 113, 120, 187). A observação da fonte autógrafa da *Missa e Credo a 5 vozes*, de Antônio dos Santos Cunha (fl.1800-1824), disponível em *fac-símile* na publicação correspondente (CASTAGNA, 2011: 63), mostra duas partes de baixo independentes, com características bastante diversas e que a edição nomeia como “violoncelo” e “contrabaixo”, muito apropriadamente, de acordo com a figuração de ambas. Na listagem de fontes utilizadas para edições de obras de Jerônimo de Souza, encontramos duas fontes com a rara especificação exclusiva para contrabaixo (CASTAGNA, 2008b: 50, 51). Seria necessária uma observação minuciosa de todas as fontes mineiras e brasileiras, para uma avaliação da provável destinação de muitas partes designadas genericamente como “baixo”. José Maria Neves (1997: 16) toca superficialmente no assunto, em seu Catálogo. A questão da escolha de Arantes e Ricciardi para contrabaixo fica, assim, em aberto.

#### *Alturas e durações*

A notação das notas e das durações é moderna em MIOP, com poucas peculiaridades, tais como hastes descendentes de mínimas à direita.

Os danos físicos existentes em MIOP geram algumas lacunas:

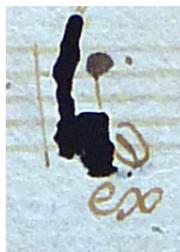


Figura 1a – Parte de *Suprano*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)



Figura 1b – Parte de *Violino 2º*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)



Figura 1c – Parte de *Tenore*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)

Aqui, as decisões tomadas pelos três editores (Dó sustenido, Lá e Dó sustenido, respectivamente) basearam-se no contexto harmônico e no paralelismo das vozes, sem maiores dúvidas.

Algumas questões textuais, porém, são fruto de inconsistências e dubiedades na fonte utilizada.

Inicialmente, observemos a situação contraditória nos *Violinos*, no c.18, na primeira seção da obra:

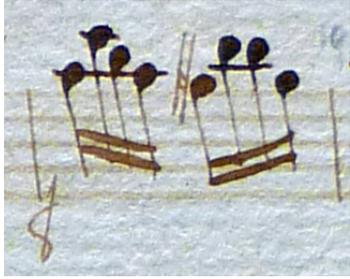


Figura 2a – Parte de *Violino 1º*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)

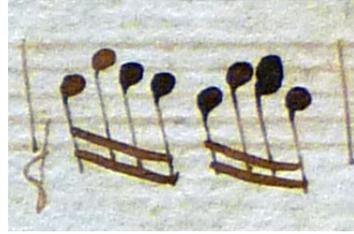


Figura 2b – Parte de *Violino 2º*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)

Fica claro, pela rasura na figura 2b, que a sétima nota do *Violino 2º*, inicialmente Dó, foi modificada para Ré, com o objetivo de garantir o perfeito paralelismo entre os dois instrumentos. Lange e Arantes ignoram a rasura e modificam a sétima nota do violino I para Lá, gerando outra solução para o paralelismo (\*):



Exemplo 1 – Solução de Lange e Arantes para violinos I e II, c.18.

Apenas Ricciardi adota a solução da lição conforme a rasura de MIOP.

A fonte MIOP apresenta, ainda, duas situações textuais importantes na segunda seção da obra. Em ambas, o violino II omite notas, cuja presença seria bastante lógica no contexto. Na primeira situação, espera-se que o paralelismo existente nas semicolcheias entre os dois *Violinos*, no c.60, seja reproduzido no c.71:



Exemplo 2 – Vln I e II, c.60-63 e c.71-74, conforme a fonte MIOP.

Da mesma forma, terças paralelas ocorrem nos c.84-92, com exceção do c.90, em que o violino II tem duas pausas de colcheia.<sup>[5]</sup> Tal situação vai provavelmente contra a intenção de escrita do compositor, caracterizando erro.

Lange e Arantes mantêm as duas situações como estão em MIOP, mas Ricciardi inclui as notas que o paralelismo demandaria:



Figura 3a - c.90 da edição de Curt Lange.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 14)



Figura 3b - c.90 da edição de Ricciardi.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, s.d.b: 13)

Um problema rítmico surge no último compasso da primeira seção da obra, quando, dos três instrumentos utilizados, dois deles, o *Violino 2º* e o *Basso*, apresentam, no último tempo, uma semínima, com fermata, enquanto o *Violino 1º* apresenta uma colcheia seguida de uma pausa de colcheia com fermata. Lange estende essa segunda figuração para os dois

[5] Ver exemplo 5, a seguir.

outros instrumentos em oposição a Arantes e Ricciardi, que estendem a primeira figuração para o violino I.

Problema semelhante ocorre no primeiro tempo do c.113, quando as partes vocais têm uma colcheia seguida de pausa de colcheia, com exceção do *Alto*, que tem uma semínima. Aliás, o próprio baixo instrumental tem a primeira figuração. Todos os editores uniformizam a lição como na primeira figuração.

No c.41, encontramos um complexo problema textual ocasionado por mais uma rasura:



Figura 4 – Parte de *Violino 2º*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)

Pela minha análise, num primeiro momento, o compositor teria escrito duas colcheias seguidas de uma semínima. Num segundo momento, a semínima teria sido transformada em colcheia, pela prolongação anormal da bandeirola, necessitando a introdução de uma pausa de colcheia. A proximidade anormal da última colcheia com a barra de compasso nos mostra que ela teria sido adicionada num terceiro momento, mas sem o cancelamento da pausa. O problema todo aqui é causado pela figuração do *Suprano* dobrada pelo *Violino 1º* de forma não sistemática:

Exemplo 3 – S, Vln I, II, c.40-42.

Qual a melhor solução aqui? Lange opta pela figuração de duas colcheias, pausa de colcheia, colcheia, para o violino II, no c.41, tentando apoiar o soprano, mas realçando a contradição com o violino I. Arantes e Ricciardi mantêm a lição do violino II, no c.42 como em MIOP.

Ainda no c.42, seria de se esperar que o *Violino 1º* da fonte MIOP tivesse uma pausa como o *Suprano*, mas tal não ocorre. Os três editores mantêm a lição com está em MIOP.

No c.102, seria de se esperar que a parte de *Violino 1º* seguisse a figuração rítmica do *Alto*, apoiada pelo paralelismo com as partes de *Violino 2º* e *Tenore*, mas tal não acontece. Os três editores seguem a fonte MIOP.

Exemplo 4 – A, T, Vln I-II, c.100-104.

Situação semelhante ocorre no c.20:



Figura 5 – c.20 da edição de Curt Lange, com solução seguida pelas demais edições.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 4)

Aqui, o violino II subdivide o valor maior, a semínima, para dar apoio às partes vocais (soprano e tenor, respectivamente), mas não o violino I. Todas as edições analisadas mantêm a situação como se encontra na fonte.

Um último problema ocorre na edição de Lange, quando, no c.23, transcreve o Ré do segundo tempo como uma colcheia, um claro equívoco.

### *Ornamentos*

As *appoggiature* são apresentadas no decorrer de MIOP sempre como metade do valor das notas afetadas por elas. Encontramos, ainda, o uso de dois grupetos não acentuados, no solo de *Tenore* da primeira seção da obra, sempre como fusas.

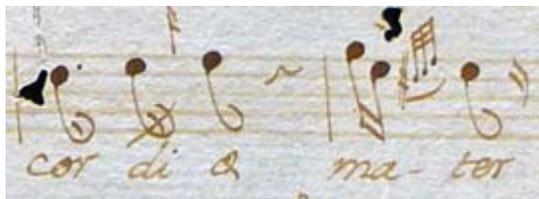


Figura 6 – *Appoggiatura* e grupeto, conforme a parte de *Tenore*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)

Lange representa todas as *appoggiature* sempre pela figuração tradicional moderna, ♯, e altera a representação dos grupetos para semicolcheias. Arantes e Ricciardi adotam solução diplomática para as *appoggiature*, representando-as como em MIOP, mas transcrevendo as fusas dos grupetos também como semicolcheias.

### *Baixo-contínuo*

O baixo-contínuo é apresentado na fonte MIOP com as cifras sempre acima do pentagrama. Lange optou por eliminar as cifras e realizar o baixo-contínuo com acordes batidos, e o baixo, quase sempre, dobrado à oitava. Sua realização do c.41 da seção inicial desconsidera a cifra #6 aí existente. Há uma instância de erro cometido por ele nos c.43 e 45, na mesma seção, em que o acorde gerado a partir de Mi bemol do baixo, cifrado como +6, ganha um Lá não corroborado pelo contexto harmônico. Arantes também elimina as cifras e se refere a sua “parte de contínuo”, em dois pentagramas. Mas, na verdade, trata-se sempre, como já visto, de uma redução para teclado, ficando o pentagrama de baixo como transcrição da parte do baixo instrumental (“contrabaixo”) e o pentagrama de cima como transcrição dos dois violinos. Ricciardi realiza o contínuo, mantendo as cifras conforme estão em MIOP, com algumas omissões (c.42, c.43, c.106 e c.107).

A realização do baixo-contínuo, conforme proposta por Lange e Ricciardi (parcialmente), prejudica um dos momentos mais interessantes da composição de Lobo de Mesquita, mais precisamente no c.50. Nesse ponto, o compositor faz com que todas as partes instrumentais encerrem a primeira seção com um uníssono / oitava, enfraquecendo a percepção da tonalidade de Sol menor esperada e criando a possibilidade da reinterpretação desse uníssono / oitava como um acorde de Sol maior, que serviria como dominante da próxima seção, que inicia em Dó maior. Quando o

editor explicita o acorde de Sol menor nesse ponto de sua realização, trai a dubiedade proposta pelo compositor. Arantes segue a lição como proposta por MIOP.

### *Texto litúrgico*

O texto litúrgico é grafado de forma clara em todas as partes vocais de MIOP. Não há hifenização nem pontuação e ocorrem ortografias arcaicas ou peculiares, tais como “exules” em vez de “exsules”, “exilium”, em vez de “exsilium”, “lacrymarum” em vez de “lacrimarum” e “Spes” sempre com letra maiúscula. Destaco a peculiaridade de certas palavras aparecerem grafadas com acentos agudos: *ad nós, ó clemens, ó pia*.

Só encontramos uma única ocorrência em MIOP do costumeiro sinal empregado para repetição imediata de segmentos de texto, a réplica:



Figura 7 – Réplica, conforme a parte de *Suprano*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)

A transcrição do texto litúrgico, conforme está grafado na fonte, não apresenta maiores problemas de modernização nas edições de Lange e Arantes. Chamo a atenção, contudo, para a manutenção, conforme a fonte, de grafias arcaicas ou peculiares na edição de Lange, a não ser pela eliminação dos acentos mencionados.

O único sinal de pontuação utilizado por Lange é o ponto, não sendo empregadas vírgulas para separação de segmentos textuais que são

repetidos, conforme a convenção corrente. Ocorre hifenização das palavras, embora os critérios para separação das sílabas não sejam claros.

A pontuação na edição de Arantes é totalmente assistemática, principalmente na utilização das vírgulas. Repetições de fragmentos do texto litúrgico ora as têm, ora não. Apostos e vocativos são separados por vírgulas de forma assistemática. A expressão “*ilos tuos, misericordes oculos*” apresenta vírgula, contrariamente às edições oficiais do texto litúrgico (SOLESMES, 1997: 279). A hifenização é usada de forma consistente, a não ser pelo deslize no c.17.

A pontuação na edição de Ricciardi apresenta muitas peculiaridades. Inicialmente, observe-se que nenhuma vírgula é utilizada, nem aquelas que estão no texto, de acordo com a modernização de Solesmes, nem aquelas de acordo com a convenção de repetição de fragmentos do texto litúrgico. Poderia ser uma atitude diplomática, já que a MIOP não contém qualquer pontuação. Porém, os dois pontos (como *miser cordiae:*), convenção moderna adotada por Solesmes, são utilizados na edição, além do ponto final. O peculiar, nesses dois casos, é que a repetição de fragmentos do texto litúrgico, que terminam por ponto ou dois pontos, por exemplo, têm esses sinais sempre repetidos, não levando, porém, ao início do fragmento seguinte com letra maiúscula. A hifenização é apresentada de forma consistente.

### *Dinâmicas*

A maior parte dos sinais de dinâmica está colocada nas partes instrumentais, com poucas ocorrências nas partes vocais, praticamente concentradas em alguns compassos da segunda seção. Grande parte desses sinais de dinâmica de MIOP é coerentemente colocada e alinhada, embora nem sempre. Há também omissões em determinadas partes em relação ao contexto em que se encontram.

Um dos pontos mais instigantes da fonte que transmite o *Salve Regina*, no que diz respeito à dinâmica, é a sistemática utilização da indicação de “forte” com duas caligrafias diferentes:<sup>[6]</sup>



Figura 8a – Parte de *Violino 1º*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)



Figura 8b - *Violino 1º*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)

Essas caligrafias aparecem muitas vezes em sequência, causando dúvidas quanto à interpretação desses sinais:



Figura 9 – Parte de *Violino 1º*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)

Se observarmos as palavras do texto litúrgico com “f”, concluímos que a caligrafia desses “f” é sempre como na figura 10:

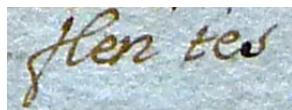


Figura 10 – Parte de *Suprano*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)

[6] Tal situação de diferença da grafia para o *f* acontece em outras fontes autógrafas de Lobo de Mesquita, tal como o *Tercio*, MIG 14 (Lobo de Mesquita, 1783), e o *Regina Coeli latere*, MIG 39 (Lobo de Mesquita, 1779), apenas com menor impacto.

Isso indica que tanto o primeiro tipo de “f” quanto a escrita das palavras foram feitas pela mesma mão

Por outro lado, observo que todas as instâncias em que ocorre o segundo tipo de grafia são, na verdade, “correções”, ou seja, colocam a indicação de “f” em posição mais apropriada e acrescentam essas indicações, onde, pela lógica, estariam faltando. A pergunta inevitável é: tais correções foram feitas sob as instruções do próprio compositor, ou em época posterior?

*Como lidam os editores com esses sinais?*

Lange tende a valorizar o posicionamento dos “f” de segundo tipo, modificando-os, porém, para “*mf*” (Vln I e II: c.17-18; Bx: c.26 e c.35). Os “f” de primeiro tipo quando mantidos por ele são sempre grafados como “f” (Vln I: c.68 e c.79). Arantes ignora a diferença entre os tipos de forte, indicando sempre “f”, adaptando seu posicionamento. Ricciardi lida com a questão de maneira assistemática, ora propondo o “forte” do segundo tipo como “*sf*” (c.17 e c.26) e o primeiro tipo como “f” (c.18), ora propondo o “forte” do segundo tipo como “f” (c.111). No caso dos c.17-18, ele assume a sequência dos sinais, mas, no c.26, omite os dois tipos de “forte”, no c.27.

Situação especialmente complicada apresentam os c.111-112, na terceira seção da obra. No c.111, há um “f” do segundo tipo no soprano e violinos I-II, e do primeiro tipo no baixo instrumental, seguindo-se, no c.112, um “p”, apenas no violino I. Os três editores assumem o “p” para todas as partes, nesse c.112.

Lange, Arantes e Ricciardi reinterpretam as indicações de “pianíssimo” e “fortíssimo” da segunda seção da obra, conforme as figuras 11a e 11b:



Figura 11a – Parte de *Alto*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)



Figura 11b – Parte de *Tenore*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)

Os dois primeiros editores as transformam em “piano” e “forte”, respectivamente, e Ricciardi adota solução intermediária, omitindo qualquer dinâmica para os “pianíssimos”, mas transformando os “fortíssimos” em “forte”.

A dinâmica inicial da obra ou de suas duas seções seguintes é uma questão de investigação da intenção sonora de um compositor do século XVIII.<sup>[7]</sup> Segundo Donington (1989: 486), quando um compositor desse período não escreve a indicação de dinâmica inicial de uma obra ou de uma seção, está implícito, pela convenção, que deva ser “forte”. A fonte MIOP, seguindo tal tendência, não apresenta dinâmica em nenhuma das três partes instrumentais que introduzem a obra, *Violinos e Basso*. O sinal de dinâmica “*p*”, colocado quando da entrada do tenor no c.11, nessas três partes, reforça a hipótese de um “*f*” convencional para os dez primeiros compassos.

Surpreendentemente, Lange e Arantes colocam “*p*” no início, mas não Ricciardi. O mesmo problema ocorre no início da segunda seção, *Eia ergo*, colocando os três editores “*f*” para todas as partes, explicitando a convenção. O problema volta a acontecer no início da terceira seção, *Et Jesum*, colocando Lange aqui “*mf*” e Arantes “*f*”, omitindo Ricciardi qualquer indicação.

Chamo a atenção ainda para a parte de *Violino 2º*, nos compassos 37 a 40 da fonte MIOP, que faz a alternância entre “*f*” e “*p*”. Lange aproveita o ensejo para fazer com que os dois violinos façam um “*sf*”, seguido de um regulador decrescendo, conduzindo a um “*p*”. Arantes e Ricciardi ignoram esses sinais isolados.

[7] Sobre intenção sonora, ver Figueiredo, 2014: 50ss.

A dinâmica, na edição de Lange, ganha muitos tipos de sinal inexistentes na fonte, tais como “*sf*” e reguladores (Vln I, c.37-39). Arantes não utiliza esses tipos de sinal, mas acrescenta “pianos” e “fortes”, de acordo com sua visão interpretativa (c.11, 22, 72, etc.). Ricciardi, como vimos, utiliza “*sf*”, como interpretação das indicações imprecisas de “*f*” da fonte MIOP.

### *Articulações*

A fonte MIOP tem várias ligaduras de articulação e raros sinais de *staccato* nas partes instrumentais, com alguma inconsistência. Nas partes vocais, são utilizadas ligaduras de articulação para explicitar melismas.

Lange lida com as articulações segundo critérios totalmente pessoais, introduzindo vários sinais, tais como *tenutos* (Vln II, c.92 e seguintes) e ligaduras (Bx, c.24), apenas para exemplificar. O editor também utiliza ligaduras para explicitar os melismas das partes vocais, seguindo as indicações de MIOP e alguns sinais de *staccato* são associados com ligaduras, nas partes instrumentais, implicando em *portati*. Nem sempre há total coerência nas propostas de Lange de articulação nas cordas, com fragmentos iguais ou semelhantes com soluções diferentes, talvez por omissão, como ocorre com frequência na parte de “Basso” na primeira seção. Arantes elimina todas as ligaduras de articulação, mas mantém as indicações de *staccato*. Ricciardi introduz grande quantidade de indicações para articulação nas cordas, segundo sua proposta interpretativa, e utiliza ligaduras para explicitar os melismas das partes vocais.

Uma situação particularmente peculiar ocorre ao final da segunda seção da obra, com um desenho melódico de quatro notas repetido nos violinos nove vezes. Dessas nove vezes, MIOP apresenta oito vezes ligaduras cobrindo as quatro notas, e apenas uma vez duas a duas, conforme as figuras 12a e 12b.



Figura 12a – Parte de *Alto*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)

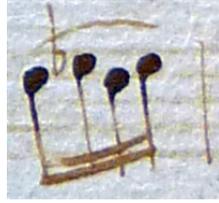


Figura 12b – Parte de *Tenore*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)

Curt Lange cria, a partir desse fato, uma alternância motivica, ora ligando as quatro notas, ora duas a duas:



Exemplo 5 - Vln I, II, c.84-99.

Tal procedimento não é adotado pelos demais editores, que uniformizam as ligaduras abrangendo as quatro notas.

### *Outros itens*

Lange omite quase todas as típicas indicações de *solo*, *tutti*, *duo* etc., de MIOP. Apenas a indicação *solo* é mantida na parte de soprano nos c.22 e c.33. Arantes mantém tais indicações com bastante consistência, mas atribui, surpreendentemente, o trecho *solo*, nos c.33-50, à parte de Alto. Ricciardi omite todas essas indicações.

As indicações *solo* – *tutti* nas fontes manuscritas do século XVIII, e mesmo do XIX, são uma questão perenemente debatida entre os musicólogos, editores e intérpretes desse repertório. Considerando-se que um conjunto vocal típico dessa época era constituído por um cantor por voz, e não um coro no sentido moderno, como veremos no Capítulo III, entende-se que tais indicações alertam os cantores do quarteto para os momentos em que estão cantando “solo” ou em conjunto. Tal indicação é especialmente necessária quando a prática indica a utilização de partes e não de partituras nas execuções.

São inúmeras as instâncias de introdução de indicações para a prática na edição de Curt Lange. As cordas ganham indicações de arcadas (  $\square \vee$  ), o que não ocorre nas edições de Arantes e Ricciardi.

A edição de Lange contém rico texto introdutório, com elementos de contextualização e biografia dos três compositores abordados, naturalmente restrito ao conhecimento possível naquele momento, fruto de sua própria pesquisa pioneira em Minas Gerais, na década de 1940. Nem a edição de Arantes nem a de Ricciardi contém qualquer outro elemento a não ser o texto musical.

Lange (1951) não explicita a destinação da edição. Apenas uma frase em seu texto introdutório nos dá alguma indicação: “O presente volume de três partituras não pretende demonstrar ao historiador e ao músico prático [...]”.

A edição do *Salve Regina* de Lobo de Mesquita por Curt Lange representa, junto com as duas outras obras editadas em 1951, um marco na divulgação da música sacra brasileira do século XVIII, proporcionando execuções em concertos e gravações até os dias atuais. Deslocou o foco da atenção para a “recém-descoberta” música de Minas Gerais. O fato de num

mesmo volume constarem obras de três compositores diferentes é o embrião para a ideia de *monumenta* ou *Denkmäler*, o que, aliás, era a ideia de longo prazo do musicólogo. No Brasil, essa ideia permanece adormecida, e só recentemente novos projetos editoriais se aproximam dessa perspectiva pluralista (CASTAGNA, 2008a). A edição de Arantes se insere no seu trabalho de divulgação de compositores brasileiros através do site *International Music Score Public Library* (IMSP), com quase 250 obras publicadas. A edição de Ricciardi está publicada no site *Musica Brasilis*, que divulga a música brasileira de todas as épocas.

Todas as três edições analisadas são práticas,<sup>[8]</sup> refletindo a tendência das edições que transmitem a música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX. No catálogo publicado por Figueiredo (2010), das cerca de 750 edições listadas, 80% são práticas.

Já em 1969, Béhague fazia severas críticas a Curt Lange, pela sua edição da *Missa em Mi bemol* (MIG 21), também de Lobo de Mesquita. O musicólogo se baseava no acesso que teve às partes vocais originais da obra para tecer seus comentários.

A chamada 'restauração' do Prof. Curt Lange deixa, a meu ver, muito a desejar. Contrariamente à prática em vigor da musicologia moderna, o Sr. Curt Lange acredita que uma edição moderna deve incluir, além da evidente notação moderna, modificações dinâmicas 'requeridas para uma interpretação adequada'. [...] A única conclusão a que se chega é que a edição não inspira muita confiança (Béhague, 1969: 149).

A análise de Béhague aborda tanto as lições substanciais quanto as acidentais.<sup>[9]</sup> Com relação ao primeiro tipo, diz ele:

[8] Sobre tipos de edição, ver Figueiredo, 2017.

[9] Sobre esta terminologia, ver Figueiredo, 2017.

Tem-se a impressão que o Sr. Curt Lange procura encontrar mínimos erros do compositor (no contexto clássico), pois as notas mudadas têm frequentemente por objetivo evitar 5as. ou 8as. paralelas. Mas, em outros exemplos, é impossível compreender as razões que motivaram a versão do editor (Béhague, 1969: 149).

No que diz respeito às lições acidentais, continua o autor:

Mas, quando consideramos parte de execução nada justifica em absoluto o acréscimo das indicações (inexistentes no *ms*) de tempo, de nuances de acentuação e fraseado. No caso em discussão (*sic*), os ornamentos da edição moderna não estão de acordo com o original: às vezes acrescenta ornamentos que não estão no *ms*, outras vezes ignora os que estão no *ms* (Béhague, 1969: 149).

Abordando o problema como um todo, conclui o musicólogo:

Consequentemente, nos casos mais intensos, tais alterações podem afetar a música intrinsecamente e constituir uma transformação estilística total. [...] Minha convicção absoluta é que o Sr. Curt Lange [...] seguiu simplesmente os critérios em vigor nos anos 40 e 50 na América do Sul, critérios que implicavam apresentar nas suas edições de música antiga o que os editores-musicólogos consideravam os melhores resultados sonoros, negligenciando para este fim os textos originais. O resultado é pois a interpretação subjetiva de um indivíduo, e em muitos casos a adaptação de um estilo autônomo (por mais simples ou 'primitivo' que seja) em um estilo mais grandioso, eloquente, que tem pouca relação com o original. Está claro, portanto, que estas edições têm pouco valor, já que obliteram quase por completo a essência de um estilo próprio (Béhague, 1969: 150).

Béhague (1961: 150) está, na verdade, fazendo a defesa de edições críticas para a música brasileira colonial. "com base rigorosamente científica".

No extremo oposto de Béhague, Paulo Castagna (2008a: 8) classifica a edição de Lange da *Salve Regina* como “musicológica”, definindo, mais adiante o termo:

A edição acadêmica é a edição de caráter musicológico, destinada inicialmente a um maior conhecimento da obra e, somente de forma secundária, à sua execução. Nesse tipo de edição dá-se destaque à situação das fontes manuscritas [...], e à explicitação dos critérios e interferências editoriais [...] (Idem: 10).

Ora, na edição realizada pelo musicólogo teuto-uruguaio, não há menção direta à fonte utilizada nem aparato crítico, e as tomadas de decisões textuais são feitas sem critérios aparentes ou sistemáticos, além da introdução de várias indicações para a execução da obra, como visto em minha análise, e como ficou evidenciado por Béhague, quanto à edição da *Missa em Mi bemol*.

Há um julgamento negativo com relação a edições práticas. Esse tipo de edição, porém, tem a sua validade intrínseca no processo de transmissão de uma obra, e não podemos adotar o condicionamento de que só as edições críticas devem ser realizadas: todos os tipos de edição se inserem na cadeia incontrolável da recepção das obras musicais, refletindo locais, períodos históricos e idiossincrasias pessoais. E as edições da antífona *Salve Regina* feitas por Curt Lange, Rafael Arantes e Rubens Ricciardi são elos importantes nessa cadeia, trazendo uma riqueza de reflexões sobre os processos que conduziram à sua publicação. Em especial, a edição de Lange permitiu que nove gravações e uma quantidade não mensurada de concertos tenham ocorrido desde que foi lançada, em 1951. Minha própria edição agora vai passar a integrar essa cadeia de transmissão da obra, e seria importante que outras obras do período colonial brasileiro pudessem ser editadas, para um conhecimento cada vez melhor de nossa música.

*José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita*  
(1746?-1805)

*Antifona Salve Regina*

(1787)

*Edição crítica de Carlos Alberto Figueiredo*  
(2019)

# Antífona de Nossa Senhora

1

Edição de  
Carlos Alberto Figueiredo  
(2019)

## Salve Regina (1787)

J.J.E.Lobo de Mesquita  
(1746?-1805)

*Larghetto*

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Baixo

6

S

A

T

B

Vln I

Vln II

Bx

2

Salve Regina

11

S

A

T *Solo*

B

Vln I

Vln II

Bx

Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - æ, ma - ter mi - se - ri -

16

S

A

T *Tutti*

B *Solo* *Tutti*

Vln I

Vln II

Bx

Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di -

Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di -

cor - - di - æ, Sal - ve, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di -

Sal - ve, Re - gi - na, Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di -



41

S te sus - pi - ra - mus, ge - men - - - - tes, et flen - - - -

A

T

B

Vln I

Vln II

Bx

6# 3# 6# 3# 6#

46

S tes in hac la - cri - ma - - - - rum - - - - val - - - - le.

A

T

B

Vln I

Vln II

Bx

6 4 3#

51 Allegro molto

S E - - - ia er - go, Ad - vo - ca - ta, Ad - vo -

A E - - - ia er - go, Ad - vo - ca - ta, Ad - vo -

T E - - - ia er - go, Ad - vo - ca - ta, Ad - vo -

B E - - - ia er - go, Ad - vo - ca - ta, Ad - vo -

Vln I

Vln II

Bx

57

S ca - ta no - - - - stra,

A ca - ta no - - - - stra, Duo il - - - - los

T ca - ta no - - - - stra, Duo il - - - - los

B ca - ta no - - - - stra,

Vln I p

Vln II p

Bx p

63

S *pp* mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - *ff*

A *pp Tutti* tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - *ff*

T *pp Tutti* tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - *ff*

B *Solo pp Tutti* mi - se - ri - cor - - - des o - cu - los ad nos con - *ff*

Vln I *pp* *ff*

Vln II *pp* *ff*

Bx *pp* *ff*

69

S ver - - - te,

A *Duo* ver - - - te, il - - - los tu - os

T *Duo* ver - - - te, il - - - los tu - os

B ver - - - te,

Vln I *p*

Vln II *p*

Bx *p*

75

S *pp* mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - ver - - - *ff*

A *pp Tutti* mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - ver - - - *ff*

T *pp Tutti* mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - ver - - - *ff*

B *Solo pp Tutti* mi - se - ri - cor - - - des o - cu - los ad nos con - ver - - - *ff*

Vln I *pp* *ff*

Vln II *pp* *ff*

Bx *pp* *ff*

81

S te, ad nos con - ver - - - te, ad nos,

A te, ad nos con - ver - - - te, ad nos,

T te, ad nos con - ver - - - te, ad nos,

B te, ad nos con - ver - - - te, ad nos,

Vln I

Vln II

Bx

87

S ad nos con - ver - - - te, ad nos,

A ad nos con - ver - - - te, ad nos,

T ad nos con - ver - - - te, ad nos,

B ad nos con - ver - - - te, ad nos,

Vln I

Vln II

Bx

4 3#

93

S ad nos con - ver - - - - te.

A ad nos con - ver - - - - te.

T ad nos con - ver - - - - te.

B ad nos con - ver - - - - te.

Vln I

Vln II

Bx

100 **Larghetto**

S Et Je - sum, et Je - sum,

A Et Je - sum, et Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

T Et Je - sum, et Je - sum, be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

B Et Je - sum, et Je - sum, no - bis

Vln I

Vln II

Bx

7 3# 7 3# p f

105

S post hoc ex - si - li - um o - sten - de.

A **Tutti** post hoc ex - si - li - um o - sten - de.

T **Tutti** post hoc ex - si - li - um o - sten - de. **Duo** O cle - mens: O pi - a: O

B **Duo** post hoc ex - si - li - um o - sten - de. O cle - mens: O pi - a: O

Vln I

Vln II

Bx

6# 3# p

Salve Regina 11

110

S  
Vir - go Ma - ri - - - a.

A  
Vir - go Ma - ri - - - a.

T  
**Tutti**  
dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a.

B  
**Tutti**  
dul - cis Vir - go Ma - ri - - - a.

Vln I

Vln II

Bx

Fonte utilizada:  
MIOP no. 099  
1787 / *Aníphona de Nossa Senhora / Com Violinos e Basso / Salve Regina / Autor Jozé Joaq.m Emerico Lobo de Mesquita*  
Partes autógrafas, 1787, sem local, 7 folios: fl.1r (capa), fl. 1v (Basso), fl. 2r e fl 2v. (Suprano), fl.3r (Alto), fl.4r (Tenore),  
fl. 5r (Basso), fl. 6r (Violino 1º), fl. 7r (Violino 2º).  
7 partes: SATB, Vln I, Vln II, Bx

### *Comentário crítico*

As ligaduras de articulação das partes vocais foram tacitamente omitidas.

Acidentes de cortesia foram utilizados, segundo a convenção moderna (HEUSSENSTAMM, 1987: 68-69), e acidentes redundantes foram tacitamente omitidos.

A edição apresenta o texto musical original modernizado, com claves modernas, denominação atual das partes e distribuição das partes na grade, também segundo a convenção moderna (HEUSSENSTAMM, 1987: passim).

O texto litúrgico foi modernizado de acordo com as edições de Solesmes (1997), no que diz respeito à ortografia, pontuação e hifenização.

O aparato crítico é apresentado em colunas:

Coluna 1 - a localização no texto musical da edição, significando n., nota, e t., tempo do compasso. Ornamentos e pausas não foram considerados na contagem das notas. A numeração da edição foi feita de forma contínua atravessando as três seções da obra;

Coluna 2 - são explicitadas as partes vocais ou instrumentais onde os problemas ocorrem;

Coluna 3 – descrição verbal da situação na fonte;

Coluna 4 - reprodução do trecho considerado, retirada da fonte.

Abreviaturas utilizadas para as partes vocais e instrumentais:

A (contralto), B (baixo vocal), Bx (baixo instrumental), Vln (violino), S (soprano), T (tenor).

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805)

Antífona de Nossa Senhora – Salve Regina

Edição crítica

### *Aparato crítico*

Fonte utilizada

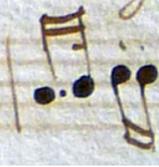
Antífona de Nossa Senhora – Salve Regina

MIOP no.099 - 1787 / *Antiphona de Nossa Senhora / Com Violinos e Basso / Salve Regina / Autor Jozé Joaq.<sup>m</sup> Emerico Lobo de Mesq.<sup>ta</sup>*

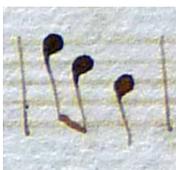
Partes autógrafas, 1787, sem local, 7 folios: fl.1r (capa), fl. 1v (Basso), fl. 2r e fl 2v. (Suprano), fl.3r (Alto), fl.4r (Tenore), fl. 5r (Basso), fl. 6r (Violino 1º), fl. 7r (Violino 2º).

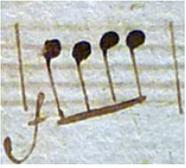
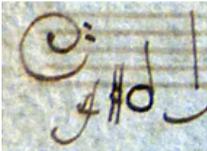
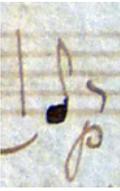
7 partes: SATB, Vln I, Vln II, Bx.

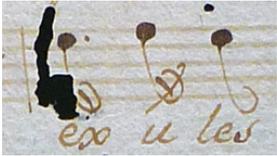
Obs.: todas as partes contêm o nome *Flora* [ilegível].

|    | Localização  | Parte  | Situação na fonte           | Imagens   |
|----|--------------|--------|-----------------------------|---|
| 01 | c.3, t.2     | Vln II | sem ligadura de articulação |    |
| 02 | c.5, t.2     | Vln I  | sem ligadura de articulação |    |
| 03 | c.5, t.2     | Vln II | sem ligadura de articulação |    |
| 04 | c.7, t.2     | Vln II | sem ligadura de articulação |    |
| 05 | c.8, n.1     | Vln II | lacuna                      |   |
| 06 | c.8, t.2     | Vln II | sem ligadura de articulação |  |
| 07 | c.12, n.3, 4 | Vln II | staccati                    |  |

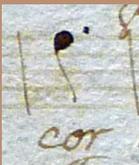
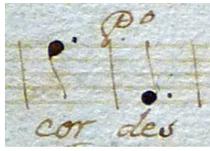
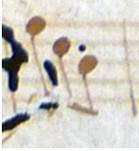
|    | Localização     | Parte  | Situação na fonte           | Imagens  |
|----|-----------------|--------|-----------------------------|--|
| 08 | c.17, t.1       | Vln I  | <i>f</i> tipo 2             |     |
| 09 | c.17, n.2       | Vln II | <i>f</i> tipo 2 / posição   |     |
| 10 | c.17, t.1       | Bx     | <i>f</i> tipo 2             |     |
| 11 | c.18, t.1       | Vln I  | <i>f</i> tipo 1             |     |
| 12 | c.18, t.1       | Vln II | <i>f</i> tipo 1             |    |
| 13 | c.18, n.7       | Vln II | dó rasurado para ré         |   |
| 14 | c.19, n.3 / n.4 | T      | sem suspenso / com suspenso |  |

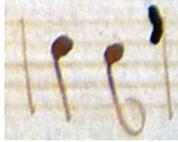
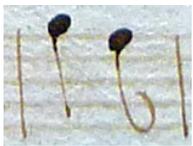
|    | Localização | Parte  | Situação na fonte | Imagens   |
|----|-------------|--------|-------------------|---|
| 15 | c.20, t.2   | Vln I  | si, semínima      |    |
| 16 | c.23, n.1   | Vln I  | lacuna            |    |
| 17 | c.26, t.1   | Vln I  | <i>f</i> tipo 2   |    |
| 18 | c.26, t.1   | Bx     | <i>f</i> tipo 2   |    |
| 19 | c.26, t.2   | Vln II | sem <i>f</i>      |   |
| 20 | c.27, n.2   | T      | lacuna            |  |
| 21 | c.27, t.1   | Vln I  | <i>f</i> tipo 1   |  |

|    | Localização | Parte  | Situação na fonte           | Imagens   |
|----|-------------|--------|-----------------------------|---|
| 22 | c.27, t.1   | Vln II | <i>f</i> tipo 2             |    |
| 23 | c.31, t.2   | Vln I  | ligadura abrange as 4 notas |    |
| 24 | c.35, n.2-3 | Vln I  | sem ligadura de articulação |    |
| 25 | c.35, n.2-3 | Vln II | sem ligadura de articulação |    |
| 26 | c.35        | Bx     | <i>f</i> tipo 2             |   |
| 27 | c.36, t.1   | Vln II | sem ligadura de articulação |  |
| 28 | c.36, t.1   | Bx     | <i>p</i>                    |  |

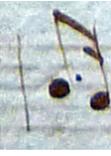
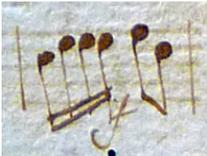
|    | Localização | Parte  | Situação na fonte | Imagens   |
|----|-------------|--------|-------------------|---|
| 29 | c.37. n.1   | S      | lacuna            |    |
| 30 | c.37, n.1   | Vln II | <i>f</i> tipo 1   |    |
| 31 | c.38        | Vln II | <i>p</i>          |    |
| 32 | c.39        | Vln II | <i>f</i> tipo 2?  |    |
| 33 | c.40, t.1   | Vln II | <i>p</i>          |   |
| 34 | c.41        | Vln II | rasura            |  |
| 35 | c.43, t.1   | Vln II | <i>f</i> tipo 1   |  |

|    | Localização | Parte  | Situação na fonte                       | Imagens   |
|----|-------------|--------|---|---|
| 36 | c.44, t.1   | Vln II | <i>p</i>                                |    |
| 37 | c.45, t.1   | Vln II | <i>f</i> tipo 2                         |    |
| 38 | c.47-48     | Vln II | sem ligadura de articulação             |    |
| 39 | c.48, n.4-5 | Vln I  | sem ligadura de articulação             |    |
| 40 | c.50, t.2   | Vln I  | colcheia, pausa de colcheia com fermata |   |
| 41 | c.54-55     | Vln II | sem ligadura                            |  |
| 42 | c.61        | A      | "Solo"                                  |  |

|    | Localização | Parte  | Situação na fonte             | Imagens   |
|----|-------------|--------|-------------------------------|---|
| 43 | c.61        | T      | sem "Duo"                     |    |
| 44 | c.65        | B      | sem "Tutti"                   |    |
| 45 | c.65 / 66   | B      | sem <i>pp</i> / com <i>pp</i> |    |
| 46 | c.68        | Vln II | <i>f</i> tipo 2               |    |
| 47 | c.68        | Bx     | <i>f</i> tipo 2?              |   |
| 48 | c.71        | Vln II | semínima, pausa de colcheia   |  |
| 49 | c.72        | A      | "Solo"                        |  |

|    | Localização | Parte  | Situação na fonte                    | Imagens   |
|----|-------------|--------|--------------------------------------|---|
| 50 | c.72        | T      | sem "Duo"                            |    |
| 51 | c.75-76     | B      | sem "Solo" / sem "Tutti"             |   |
| 52 | c.79        | Vln II | <i>f</i> tipo 2                      |    |
| 53 | c.84, t.2   | Vln II | ligaduras de articulação duas a duas |    |
| 54 | c.87        | Vln I  | sem ligadura de articulação          |    |
| 55 | c.87        | Vln II | sem ligadura de articulação          |   |
| 56 | c.93        | Vln I  | sem ligadura de articulação          |  |
| 57 | c.93        | Vln II | sem ligadura de articulação          |  |

|    | Localização | Parte  | Situação na fonte                            | Imagens   |
|----|-------------|--------|--|---|
| 58 | c.95-96     | S      | sem ligadura de duração                      |    |
| 59 | c.100, n.1  | Bx     | cifra 76                                     |    |
| 60 | c.102       | Vln I  | colcheia, semínima, duas semicolcheias       |    |
| 61 | c.105, t.1  | Vln II | <i>f</i> tipo 2, sem ligadura de articulação |    |
| 62 | c.105, t.1  | Bx     | <i>f</i> tipo 2                              |   |
| 63 | c.107, n.1  | A      | lacuna                                       |  |
| 64 | c.107-109   | Bx     | falta um compasso                            |  |

|    | Localização      | Parte  | Situação na fonte           | Imagens   |
|----|------------------|--------|-----------------------------|---|
| 65 | c.109, t.1       | Vln II | sem ligadura de articulação |    |
| 66 | c.110, t.1       | Vln I  | sem ligadura de articulação |    |
| 67 | c.110, t.1       | Vln II | sem ligadura de articulação |    |
| 68 | c.110, t.2       | Vln I  | ligadura abrange as 4 notas |    |
| 69 | c.111, t.1 / t.2 | Vln I  | <i>f</i> tipo 2 deslocado   |   |
| 70 | c.111, t.1       | Vln II | <i>f</i> tipo 2             |  |
| 71 | c.111, t.1       | Bx     | <i>f</i> tipo 1             |  |

|    | Localização | Parte | Situação na fonte           | Imagens   |
|----|-------------|-------|-----------------------------|---|
| 72 | c.112, n.1  | Vln I | <i>p</i>                    |  |
| 73 | c.112, n.2  | S     | sem suspenso?               |  |
| 74 | c.113       | A     | semínima, pausa de semínima |  |

## *Capítulo II*

### *A análise musical como processo de recepção*

A análise musical pode ser entendida e explicada de várias formas. A Enciclopédia Larousse de música a define como o “relatório de procedimentos técnicos que serviram para a elaboração de determinada obra” (apud NATTIEZ, 1975: 68-69). A análise musical também pode ser vista como a “busca de coerência interna de uma obra musical” (BEARD, GLOAG, 2005: 11), ou, segundo Stein (1979: XIII), “envolve identificar e relacionar semelhanças, por um lado, e distinguir diferenças, do outro; assim, nem a descrição ou a avaliação são as bases da análise, mas, sim, um apanhado de relações”. Para Meyer (1973: 29), “sempre que estímulos são agrupados, ordenados, e relacionados em padrões e processos coerentes, ocorreu uma análise”.

Quase toda análise resulta num discurso verbal, que pode ser oral ou, mais comumente, escrito. Segundo Rosen, analisar consiste em “registrar por escrito a compreensão de uma interpretação prévia e particular de uma peça específica” (apud CORVISIER, 2006: 713). Há, porém, análises que resultam em esquemas gráficos, tais como as representações schenkerianas. Segundo Nattiez (1987: 169), “o discurso sobre a música é uma me-

talinguagem”, que “não existe a não ser por tratar de outro objeto, o fato musical analisado”.

No entanto, há ainda outra forma de expressar a análise de uma obra, que é o próprio objeto sonoro resultante da execução de um intérprete. Para Meyer (1973: 29), “a performance de uma peça de música é a realização de um ato analítico – mesmo que tal análise possa ter sido intuitiva e não sistemática”.

Nessa dicotomia entre a análise verbal e aquela resultante de uma performance, Schmalfeldt (1985: 28) destaca que “enquanto o meio verbal do analista requer um comprometimento final para o seu ponto de vista, a ‘visão’ não verbal do executante jamais deve ser entendida como definitiva em uma performance ao vivo”. Ou seja, a expressão escrita “congela” a interpretação do analista, que precisaria de um novo texto escrito para rever suas ideias, enquanto o executante pode ser obrigado a modificar sua “análise”, a partir das intercorrências durante o ato da própria execução. Embora Rink (2002: 39) concorde que “novas descobertas são feitas durante performances”, enfatiza ele que a “análise do executante” é principalmente realizada na fase em que ele está praticando (Idem).

Analisar é um ato de recepção, envolvendo a leitura e a interpretação. Surgem aqui novos agentes, o analista-musicólogo e o executante, que representam mais um ramo no infinito desdobramento da “cadeia semiológica”, conforme apresentei na introdução deste livro. Esses agentes operam suas análises dentro dos seus “horizontes de expectativa”, conforme a terminologia de Jauss, ou de suas “consciências musicais”, conforme a terminologia de Lissa, ou segundo seus condicionamentos, termo que prefiro usar. Segundo Nattiez (1975: 72),

todos os termos que utilizamos, inclusive no nível neutro, resultam de hábitos culturais que só nos parecem naturais quando esquecemos suas origens e convenções. Nesse aspecto, os conceitos da análise musical são sempre ‘êmiques’: eles são baseados num saber cultural e historicamente determinado.

Entre os fatores que condicionam a realização de análises, ou seja, na sua instância poética, destaco alguns:

#### 1) A edição ou objeto sonoro utilizados

Como analisar uma obra musical é, na maior parte das vezes, analisar uma partitura, a edição utilizada para tal, fruto do processo de recepção do editor, poderá ter impacto significativo na leitura do analista.

No nível do detalhe, aponte em estudo meu anterior para a diversidade de soluções dos editores do moteto *Bajulans*, atribuído a Manoel Dias de Oliveira (1735?-1813) (FIGUEIREDO, 2017: 230-213), algumas delas gerando soluções harmônicas altamente perturbadoras para os últimos compassos, podendo induzir os analistas a equívocos.

Na edição de Ricardo Bernardes da *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, de José Maurício (CPM 106), (GARCIA, 2002a), cuja fonte autógrafa contém apenas o *Kyrie* e o *Gloria*, uma prática comum da época, o editor acopla o *Credo em Si bemol*, do mesmo compositor (CPM 129) (GARCIA, 2002b), gerando uma unidade cerimonial que provavelmente nunca existiu, comprometendo, assim, a observação analítico-musicológica da estrutura mais ampla.

Mesmo quando a análise é feita a partir de um objeto sonoro, uma gravação, por exemplo, as decisões tomadas pelo intérprete / executante, fruto do seu processo de recepção, também poderão ter forte impacto na

leitura do musicólogo. Um dos exemplos é a gravação feita pelo Ensemble Turicum, do *Gradual para Domingo de Ramos* (CPM 218), de José Maurício Nunes Garcia (GARCIA, 1995). Nessa gravação, o conjunto apresenta o *Gradual* (“*Tenuisti*”), seguido do *Tractus* (“*Deus meus*”) e reapresenta o *Gradual*, criando uma forma ternária que não corresponde à realidade, comprometendo a compreensão formal do analista-musicólogo.

## 2) A personalidade do musicólogo-analista

Meyer (1975: 30) enfatiza a importância do gosto e do temperamento do crítico para o resultado de sua análise. Da mesma forma, Nattiez e Hirbour-Paquette (1973: 51) se referem ao analista que exprime suas impressões emotivas e afetivas e nos transmite aquelas significações dramáticas e psicológicas que ele percebe, levando àquilo que esses autores denominam “o impressionismo da análise tradicional” (Idem: 55).

## 3) A formação musical do musicólogo, de forma geral, e suas predileções teóricas e intelectuais

A formação musical do musicólogo, de forma geral, e suas predileções teóricas e intelectuais representam um condicionamento importante no processo da análise. Segundo Nattiez e Hirbour-Paquette (1973: 50), “cada autor procura construir sua análise a partir de esquemas teóricos recebidos, fornecidos por tal ou tal tratado”.

Diversos “filtros teóricos” (NATTIEZ, 1975: 71) tentam embasar a análise de vários tipos de repertório: o processo temático, de Rudolph Réti, a análise schenkeriana, de Heinrich Schenker, a análise semiológica, desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez e outros autores, a harmonia funcional, de Riemann, a teoria dos conjuntos, de Allan Forte, e tantos outros. No entanto, adverte Chailley que “já que a análise consiste em ‘se colocar na pele’

do compositor e explicitar aquilo que ele sentiu ao escrevê-la, é evidente que não seria possível [...] estudar uma obra por meio de critérios estranhos às preocupações do autor” (apud NATTIEZ, 1975: 69), tal como acontece com a análise de caráter harmônico-tonal do moteto *Bajulans*, atribuído a Manoel Dias de Oliveira,<sup>[10]</sup> feita por Oliveira (1980: 75-76).

## 4) O objetivo ou finalidade da análise

A finalidade de cada análise gera a valorização de aspectos diferentes de uma mesma obra, trazendo resultados bastante diversos, embora não necessariamente contraditórios. Entre os objetivos mais comuns para a realização de uma análise, destaco três principais:

### a) composicional

Nesse tipo de análise, estão em foco os processos criativos que conduzem a composições e arranjos. Os resultados podem assumir caráter normativo, como é o caso das análises mais antigas de tratados dos séculos XVIII, conforme descreve Molino (s.d.: 141), ou servirem de estímulo para compositores, arranjadores ou alunos dessas disciplinas;

### b) execução

O intérprete, na busca da construção do seu objeto sonoro referente à obra que pretende executar, costuma percorrer dois caminhos: a intuição ou a análise sistemática, na dicotomia apontada inicialmente por Meyer (1973).

A análise feita com objetivo de execução da obra tem suas características específicas. Dunsby destaca que “compreender e tentar explicar

[10] Segundo depoimento pessoal do musicólogo David Cranmer, a obra seria de autoria de Frei Manoel Cardoso, segundo fontes encontradas por ele recentemente em Portugal.

a estrutura musical não é o mesmo tipo de atividade como compreender e comunicar música” (apud RINK, 2002: 36). Nas palavras de Rothstein “muitos ouvintes [...] não vão não vão a concertos ou ouvem discos buscando uma demonstração analítica” (2013: 83), ou seja, “a função do *performer* é oferecer ao ouvinte uma experiência vivida com a obra e não uma compreensão analítica da mesma” (Idem: 117).

### *Qual a importância da análise para a performance?*

Para alguns autores, a análise de uma obra assume um caráter prescritivo em relação à performance. Berry e Meyer são enfáticos: “toda descoberta analítica tem uma implicação para a execução” (BERRY, apud RINK, 2002: 36); “da mesma forma que a análise está implícita naquilo que o executante faz, assim toda análise crítica é uma indicação mais ou menos precisa de como a obra analisada deve ser executada” (MEYER, 1973: 29). Já Cone, embora também numa perspectiva prescritiva, é mais brando, quando diz que “uma análise dá diretivas para a interpretação” (CONE, apud NATTIEZ, 1975: 72). O mesmo Cone, porém, destaca que “toda interpretação válida [...] representa não uma aproximação de algum ideal, mas uma escolha: quais das relações implícitas nesta peça devem ser enfatizadas para se tornarem explícitas?” (apud RINK, 2002: 36), o que é corroborado por Schmalfeldt (1985: 28), ao afirmar que “não há uma única e exclusiva decisão interpretativa que possa ser ditada por uma observação analítica”.

Rothstein (2013: 114) conclui:

Quais os aspectos da música que devem ser evidenciados, quais aqueles que devem ser disfarçados, quais os que podem falar por si mesmos – essas são algumas das decisões que o *performer* tem que tomar. Determinar quais são esses aspectos é a função da análise – a análise que será mais bem realizada através de uma combinação de intuição, experiência e razão.

Um último ponto na relação entre análise e performance diz respeito à questão da memorização das obras a serem executadas. No estudo de Williamon (2002), vários depoimentos apontam para a importância de estratégias analíticas para resolver as dificuldades nesse campo (2002: passim).

### c) pesquisa em Musicologia Histórica

Para o pesquisador em Musicologia Histórica, a análise de uma obra traz à tona relações dessa obra com outras obras do mesmo compositor, com obras de outros compositores da mesma época, de épocas anteriores, ou, até mesmo, posteriores. Estou me referindo às questões estilísticas. Não podemos perder de vista que, para estabelecermos as características de uma obra, é necessário submetê-la à análise estilística, o que pressupõe sempre a comparação, ideia compartilhada por Nattiez, ao afirmar que não há análise de um *corpus* sem análise de um *contra-corpus* (1993: 7). Para Meeùs (apud NATTIEZ, 1993: 9), “a própria norma estilística não pode existir a não ser pela sua diferença em relação a uma normalidade maior, pelo seu desvio em relação a um sistema que a engloba”.

A preocupação com as questões estilísticas da música brasileira do período colonial tem estado presente em vários estudos analíticos desse repertório, havendo, porém, muita imprecisão, como demonstra Fonseca (2013).

### *Analisando análises*

Em 1973, Nattiez e Hirbour-Paquette publicam sua análise comparada de 10 autores sobre o prelúdio da ópera *Pelléas e Melisande*, de Claude Debussy. Para tal, esses autores se concentram em alguns parâmetros: harmonia e problemas da modalidade; orquestração; motivos; ritmo. Na verdade, essa abordagem múltipla serve como ponto de partida para examinar, no mesmo texto, a análise da mesma obra por Nicolas Ruwet com a

utilização da análise paradigmática (NATTIEZ; HIRBOUR-PAQUETTE, 1973: 56-66).

Diante da variedade de abordagens, principalmente na seção sobre harmonia, Nattiez e Hirbour-Paquette chegam a conclusões ricas e instigantes, tais como a dependência de uma análise harmônica das representações teóricas feitas numa determinada época (Idem: 47), ou como a imposição de pressupostos estéticos, filosóficos e ideológicos são determinantes para a compreensão de uma explicação teórica (Idem: 47), ou, ainda, como “os critérios de análise não correspondem a um modelo homogêneo, mas variam segundo as necessidades do momento” (Idem: 49). Em suas conclusões sobre a seção que aborda a harmonia, Nattiez e Hirbour-Paquette (Idem: 51) se perguntam: “se uma descrição não pode, ilusoriamente, pretender descobrir as intenções do autor, se uma lacuna certa existe entre as teorias e as práticas composicionais de uma determinada época, a que finalidade responde a análise harmônica”?

Quatorze anos depois, Nattiez (1987: passim) propõe um roteiro para a análise de análises, que comporta as seguintes etapas:

- 1) a dimensão do *corpus* estudado: obra isolada, uma série de obras etc;
- 2) o nível de pertinência estilística em que se situa: obra(s) de um determinado período, região geográfica, gênero, de um ou vários compositores;
- 3) os parâmetros tomados em consideração: alturas, durações, timbres, fraseologia, forma, harmonia etc;
- 4) a situação analítica adotada;

Nattiez (1987: 176-178) reconhece seis situações analíticas:

a) obra imanente – “a partir de uma metodologia explícita ou implícita atém-se apenas às configurações imanentes da obra”;

b) poiética indutiva – parte-se do nível neutro para tirar conclusões sobre a poiética;

c) poiética externa – parte-se das informações de um documento poiético para realização da análise;

d) estésica indutiva – “o musicólogo se coloca na posição de consciência auditiva dos ouvintes e decreta ‘que é isso que se ouve’”;

e) estesis externa – parte de informação recolhida entre ouvintes, para tentar saber como a obra é ouvida;

f) [não nomeada] – a análise imanente que pensa ser tanto pertinente do lado poiético como do lado estésico.

5) o tipo de linguagem adotada;

a) discursos verbais, que podem ser subdivididos em três categorias:

a1) discurso impressionista – “exprimindo o conteúdo da melodia de maneira mais ou menos literária, procedendo a uma seleção subjetiva dos elementos considerados como característicos” (Idem: 203);

a2) discurso parafrástico – descrição objetiva do texto musical;

a3) explicação do texto – “repousa sobre uma descrição, uma ‘nominação’ dos elementos da melodia, acrescentando uma profundidade fenomenológica e hermenêutica [...]. Trata-se de captar a riqueza da melodia, de destacar nela, sem preocupação sistemática, os fatos significativos, com a intenção explícita ou implícita de captar a ‘essência’ do texto” (Idem: 203-204).

b) discursos modelizados;

“não se trata aqui de verbalizar a música, mas de *simulá-la*, em princípio, com precisão suficiente, para que seja possível localizar, a partir do modelo, as configurações naturais do objeto original” (Idem: 205; destaque no original).

Este tipo de discurso pode ser subdividido em duas categorias:

b1) global;

“as descrições que dão uma imagem de conjunto do *corpus* estudado, com a ajuda de listas de características, de classificação de fenômenos, ou os dois, dando, frequentemente, uma avaliação estatística” (Idem, 1987: 205).

Esta categoria pode ser subdividida em duas subcategorias:

- análise por características;

destaca a presença ou ausência de determinada variável, utilizando um quadro para dar uma imagem de conjunto do canto, do estilo ou do gênero considerado (Idem: 205);

- análise classificatória ou taxinômica;

“divide os fenômenos por classes”, e, “na medida em que a explicação é um dos critérios fundamentais dessa abordagem, a *delimitação* das unidades é acompanhada de sua *definição*, de acordo com as variáveis que as constituem” (Idem: 205-206; destaque no original).

b2) modelos lineares;

“descrevem o corpus por meio de um sistema de regras que assumem ao mesmo tempo a organização hierárquica da melodia, mas também a *distribuição* (a ambientação) dos eventos” (Idem: 206; destaque no original).

Nattiez (1987: 206-207) é consciente de que os musicólogos nem sempre escolhem seu modelo, e que os dados disponíveis podem impor o tratamento do material mais de uma forma do que de outra. Destaca ele, porém, que a dicotomia básica que paira nessas escolhas está na hermenêutica versus a formalização (Idem: 207).

A antífona *Salve Regina* foi alvo de duas análises publicadas num intervalo de 45 anos. A primeira, no artigo de Gérard Béhague (1969), que trata da música “barroca” mineira, ou colonial mineira, como se adotou chamar posteriormente. Inicialmente, o autor faz a contextualização dessa música, com dados sobre a situação socioeconômica, política e cultural das práticas musicais nas Minas Gerais do século XVIII, além de considerações históricas (Idem: passim). Após adentrar brevemente na questão da música profana (Idem: 139ss.), passa a se dedicar à música sacra e aos seus principais compositores, conforme o nível do conhecimento sobre essa música, no momento em que escreveu seu artigo. São abordadas e analisadas, com maior ou menor profundidade, obras de Lobo de Mesquita (1745?-1805), Marcos Coelho Netto (fl. sec. XVIII-XIX), Inácio Parreiras Neves (1730-1794) e Francisco Gomes da Rocha (1745-1808), estando essa escolha de compositores e obras certamente ligada ao que havia disponível naquele momento em termos de publicações. Lobo de Mesquita é o compositor mais discutido no texto de Béhague, exemplificado a partir de duas de suas obras: a antífona *Salve Regina* (MIG 40) e a *Missa em Mi bemol* (MIG 21).

A segunda análise foi feita por Modesto Fonseca, no contexto de sua tese de Doutorado (FONSECA, 2013), na qual estuda seis composições de compositores mineiros dos séculos XVIII e início do XIX feitas a partir do texto da antífona *Salve Regina*: Inácio Parreiras Neves, Marcos Coelho Neto, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Jerônimo de Souza (fl. sec. XVIII-XIX), Francisco de Mello Rodrigues (fl. 1792-1844) e João de Deus Castro Lobo (1797-1832). Partindo da constatação de que as análises estilísticas das obras sacras mineiras desse período são imprecisas, Fonseca (2013: 105-106) se propõe a analisar essas seis composições comparativamente de forma neutra, tomando como referência a “expressão musical” do texto litúrgico, conforme o próprio título de sua tese.

O texto apresentado a seguir é resultante da comparação das análises de Béhague e Fonseca da antífona *Salve Regina*, tendo como fio condutor minha própria análise da obra, num processo constante de diálogo.

### *Análise das análises da antífona Salve Regina*

As análises a serem apresentadas em seguida destacarão os seguintes parâmetros: forma, tonalidade, harmonia, texturas, escrita vocal e instrumental, relação texto-música, sintaxe, prosódia, aspectos do baixo contínuo e questões estilísticas.

#### *1) Forma, tonalidade, harmonia*

##### **a) Forma**

A antífona *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, não apresenta uma forma definida, podendo ser dividida em três grandes seções (ABC), tomando por base as mudanças de tonalidade e de andamentos. Não haven-

do relação entre essas três seções, classifico a obra como multiseccional ou *through composed*. Para Fonseca (2013: 159), a obra teria uma forma ternária “aba”, “considerando as indicações de andamento e a tonalidade inicial em cada uma”. Essa classificação induz a erro, já que leva à pressuposição de que a terceira seção seria uma recapitulação com modificações da primeira seção, o que não ocorre. Não é possível falar-se sequer da tonalidade inicial da terceira seção, que começa por uma transição. Béhague (1969: 143) apenas menciona a existência de três seções, sem maiores considerações.

Mesmo dentro de cada seção, não há definição de formas conhecidas, mantendo as mesmas características multiseccionais da totalidade da antífona. Fonseca não chega a propor uma forma para a primeira seção (“A”) da antífona, desenvolvendo suas considerações analíticas por subseções, que ele chama de “primeira seção estrutural da obra” (2013: 163): “melodia da parte do tenor” (c.11-17)<sup>[11]</sup>, “primeira entrada conjunta das partes vocais” (c.18-21), “parte de soprano” (c.22-25), “segunda entrada conjunta das partes vocais” (c.26-31), “melodia da parte do soprano” (c.33-50). A introdução instrumental (c.1-10) é tratada à parte. Cada uma dessas subseções, inclusive a introdução instrumental, é tratada por Fonseca com grande detalhamento, como veremos adiante, de acordo com os parâmetros composicionais em destaque nesta análise. Um dos problemas práticos de sua análise é o fato de usar sempre as mesmas letras (“a”, “b”, “c” etc.) para diferentes momentos das seções, o que gera certa confusão.

A primeira seção da obra (“A”) tem uma cesura pronunciada, na cadência em Ré menor, no c.31, seguida de dois compassos de interlúdio, ou de “coda”, como chama Fonseca (2013: 168). Para mim, se a primeira seção da obra terminasse na tonalidade inicial, Lá menor, seria possível considerar o c.31 como a primeira subseção de uma forma binária. Essa grande divisão

[11] A numeração dos compassos é contínua, atravessando as três seções da obra.

da primeira seção é reforçada pelo fato de, até o c.31, a textura vocal variar entre *solo-tutti-solo-tutti*, numa aparência responsorial, e, a partir daí, permanecer *solo* até o seu final.

A segunda seção da obra (“B”) tem uma clara divisão interna, explicitada pela dualidade entre estabilidade (em Dó maior), até o c.60, em oposição à instabilidade, até o final da seção. Fonseca (2013: 171-173) organiza sua “segunda seção estrutural” de acordo com os fragmentos do texto litúrgico utilizados, gerando também duas grandes seções: c.51-60 e c.61-99, esta última subdividida em “a” (c.61-71), “a” (c.72-81) e “b” (c.82-99). A inclusão dos c.82-83 em “b” é questionável, como será discutido adiante, ao ser abordada a fraseologia.

A terceira seção (“C”) é a mais indefinida de todas, iniciando por uma transição, uma “continuação” a partir da seção anterior e só cadenciando ao final. É também a mais curta de todas, com apenas 15 compassos. Fonseca (2013: 173-175) apenas se refere às divisões do texto litúrgico dessa seção, sem chegar a caracterizar subseções.

### **b) Plano tonal**

A obra constantemente surpreende no seu plano tonal. Inicia em Lá menor, fixando essa tonalidade de forma muito clara até o c.20. A partir do c.21, começa a se instabilizar na direção de Ré menor, onde cadencia no c.31, com mais dois compassos de confirmação. A partir do c.33, há um encaminhamento para Sol menor (c.36) e Dó menor (c.40). A partir do c.41, o acorde de Dó menor vai sendo reinterpretado como subdominante de Sol menor, tonalidade que encerra a seção “A”. O encerramento dessa primeira seção se dá de forma dúbia, já que os instrumentos têm apenas a nota Sol, no c.50, e nenhuma cifra no baixo, criando a abertura para essa nota ser reinterpretada como dominante de Dó maior, tonalidade que inicia a

segunda seção. Essa nova tonalidade da seção “B” se mantém de forma clara até o c.60. A partir daí, uma marcha harmônica provoca uma passagem por Ré menor, com cadência nessa tonalidade, no c.70, e atinge Dó menor, com cadência nessa tonalidade, no c.81. Uma nova marcha passa por Sol menor, com cadência nessa tonalidade, no c.90, conduzindo, finalmente, à cadência conclusiva da seção em Dó menor. O início da seção “C” é totalmente dúbio, com acordes diminutos, que funcionam como uma transição, conduzindo para a dominante de Ré menor, no c.101, mas predominando, finalmente, a dominante de Lá menor, no c.104. Há um longo *plateau* de dominante de Lá menor, e a cadência conclusiva nessa tonalidade só se dá no c.113-114, fim da terceira seção e da obra.

É vertiginoso, pois, o caminho percorrido pela composição, em seu plano tonal:

1ª. seção:

Lá menor – Ré menor – Sol menor – Dó menor – Sol menor;

2ª. seção:

Dó maior – Ré menor – Dó menor – Sol menor – Dó menor;

3ª. seção:

Sol menor – Lá menor – Ré menor – Lá menor.

Observe-se que a seção “A” evolui por quartas justas ascendentes, mas fazendo um recuo de quarta justa descendente, para Sol menor, ao final. Esse retorno a Sol menor reforça a divisão dessa primeira seção em duas partes, conforme proposto acima: [Lá menor - Ré menor] x [Sol menor – Dó menor – Sol menor].

Fonseca (2013: 171) chega a mencionar o ciclo de quartas que caracteriza a primeira seção, mas sem maior aprofundamento. Já Béhague (1969: 143) é mais detalhista na questão da “curva tonal”, apresentando o seguinte esquema para a seção “A”:

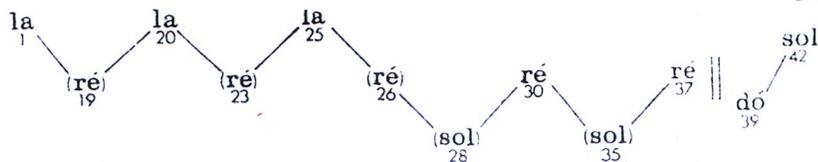


Figura 1 – Transcrição aproximada da curva tonal da seção “A”.  
(Fonte: BÉHAGUE, 1969: 143)

Observe-se que ele registra toda e qualquer pequena inclinação ocorrida, diferentemente da minha abordagem, mais estrutural, na qual seleciono os polos tonais principais da seção, conforme visto acima. Observe-se também que ele não chega a se dar conta do ciclo de quartas justas. Ele chama a atenção ainda para a “modulação insólita, do c.37 em ré menor ao c.39 em dó menor (formando uma ruptura tonal)” (BÉHAGUE, 1969: 144).

A tonalidade que inicia a seção “B”, Dó maior, é lógica, funcionalmente, em relação à tonalidade inicial, Lá menor: tônica menor / tônica relativa maior. Porém, o comportamento vertiginoso volta a ocorrer nessa segunda seção, embora o aspecto da progressão por quartas fique mais sutil, como demonstro abaixo. A tonalidade de Dó menor que conclui a segunda seção também é lógica, funcionalmente, em relação àquela que iniciou a seção, Dó maior, tonalidades homônimas, e reforça um vínculo com a primeira seção da obra.

Béhague (1969) também apresenta um esquema gráfico para representar a “curva tonal” da seção “B”:



Figura 2 - Transcrição aproximada da curva tonal da seção “B”.  
(Fonte: BÉHAGUE, 1969: 144)<sup>[12]</sup>

Esse autor enfatiza “uma aparente interrupção tonal entre os compassos 11 e 22 [da segunda seção]” (BÉHAGUE, 1969: 141), mas a justifica explicando que “ré menor é o relativo menor da subdominante [considerando-se o Dó maior de partida] e dó menor o homônimo menor” (Idem), concluindo: “temos assim modulações aos tons vizinhos” (Idem), o que depende da classificação de “tons vizinhos”. Curiosamente, parece ser a mesma “modulação insólita” apontada por ele na seção “A”.

Chamo a atenção para o jogo de simetria, no que diz respeito ao segundo grupo de tonalidades das duas primeiras seções:

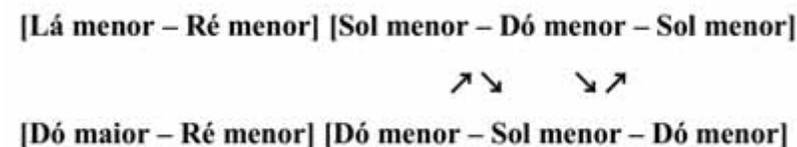


Figura 3 – simetria tonal nas duas primeiras seções.

A seção “C” apresenta relações de subdominante mais explícitas:

Sol menor – Ré menor – Lá menor – Ré menor – Lá menor.

[12] A numeração dos compassos no texto de Béhague recomeça a cada uma das seções, de acordo com a edição utilizada, a de Curt Lange (Lobo de Mesquita, 1951).

Béhague (1969) apresenta mais uma vez um esquema gráfico para representar a “curva tonal” dessa terceira seção, porém também sem mencionar o ciclo de quartas:

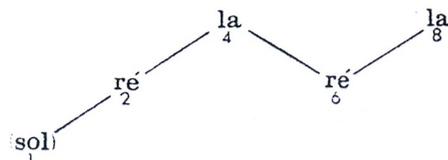


Figura 4 – Transcrição aproximada da curva tonal da seção “C”.  
(Fonte: BÉHAGUE, 1969: 144)

Fonseca (2013) também não se aprofunda em questões de plano tonal nessa terceira seção.

A tonalidade que conclui a obra, Lá menor, é lógica, funcionalmente, em relação à tonalidade inicial, também Lá menor, o que satisfaz os cânones tonais de uma obra composta no século XVIII. Porém, os caminhos percorridos pelo plano tonal, como um todo, são desafiadores para sua compreensão.

Há realmente questões intrigantes quanto à estrutura tonal geral da antífona *Salve Regina*. A primeira e terceira seções da obra são totalmente instáveis, iniciando e terminando em tonalidades diferentes. A segunda seção, porém, é estável, iniciando em Dó maior e terminando em Dó menor. Se “emendarmos” a primeira seção com a terceira, temos, na verdade, uma grande seção que inicia e termina em Lá menor, ou seja, estável, apesar da instabilidade interna. Há uma estrutura simétrica resultante na junção artificial dessas duas seções que é necessário mencionar:

Lá menor – Ré menor – [Dó menor] – Sol menor – Ré menor – Lá menor

E, se acrescentarmos a tonalidade principal da segunda seção, a totalidade resulta como:

Lá menor – Ré menor – Dó menor – Sol menor – Dó maior / menor - Ré menor – Lá menor

Béhague (1969: 144) sintetiza suas observações sobre o plano tonal da obra, afirmando ser ele de “extremo equilíbrio”, “com poucas tensões tonais”, conservando a peça inteira “aproximadamente a mesma atmosfera tonal”, destacando, porém, que “é extraordinário notar que a tonalidade inicial de lá menor só está confirmada nos últimos compassos do segundo *Larghetto*”.

Em outra afirmação sintética, Béhague (1969: 143) nos diz que “a curva tonal mostra a simetria característica dos compositores pré-clássicos e clássicos (C.P.E. Bach, Haydn)”, afirmação que carece de referência e demonstração.

### c) Harmonia

Sobre os acordes utilizados, Béhague (1969: 143) destaca o emprego frequente de “acordes simples e das funções de tônica, dominante e subdominante”. Por acordes simples, suponho que ele se refira às tríades maiores e menores e acordes de sétima da dominante, no estado fundamental e invertidos. Fonseca (2013: 165) se refere a alguns acordes incompletos na primeira seção. Observe-se que, no c.18, a omissão de um possível Mi, no baixo instrumental, gera um movimento de oitavas paralelas entre essa parte e as de contralto e violino I. Raramente, são encontrados acordes de 7ª diminuta (c.25, c.35, c.47, c.100, c.101) e de 6ª aumentada (c.43, c.45, c.83). Com relação às harmonias dos c.43 e 45, Fonseca (Idem: 165) as define como “acorde de sétima na segunda inversão, dominante da dominante,

com a quinta abaixada”. Essa análise equivocada vem do fato de o autor ter utilizado a edição de Curt Lange, que contém notas Lá nesses compassos, não corroboradas pelas cifras do baixo contínuo na fonte autógrafa.

Na seção “A”, em compasso 2/4, a harmonia tende a variar a cada tempo, com exceção do trecho que vai do c.34 a 48, exatamente o longo solo de soprano. Na seção “C”, também em compasso 2/4, na qual a harmonia tende a se modificar a cada tempo, destaca-se o pedal de dominante durando quatro compassos (c.107-110). Na seção “B”, em compasso 3/8, a harmonia tende a variar no ritmo de duas a cada dois compassos, o que, de certa forma, induz à percepção de um compasso 6/8, e um ritmo de mudança harmônica semelhante às outras duas seções.

Algumas instâncias de movimentos em terças paralelas entre partes vocais ou instrumentais geram intervalos de nona sem preparação com o baixo, como nos c.7-8 e 108. Chamo a atenção para a utilização da *appoggiatura* peculiar, que ocorre no c.16, quando o Dó do tenor se choca com o Ré da parte do baixo instrumental.

A absoluta maioria das cadências é moderna, com utilização das cifras 6/4 – 5/3, e uma delas sem a utilização do acorde de 6/4, nos c.20-21. Há apenas uma cadência contrapontística, com a suspensão da 4ª, no c.16.<sup>[13]</sup> Não há cadências de engano nem utilização de terças picardas cadenciais. A única circunstância em que uma terça picarda poderia ter sido empregada seria no c.50, conforme já visto acima, como preparação para o Dó maior seguinte.

[13] Sobre os dois tipos de cadência, ver Heartz (apud Fernandes, 2005: 188).

## 2) *Têxturas*

Tanto Béhague (1969: 144) como Fonseca (2013: *passim*) destacam a frequente alternância entre as partes corais e os solos. Efetivamente, O *Salve Regina* de Lobo de Mesquita é escrito em estilo *concertato*, ou seja, alternando trechos com todas as vozes (*pieno*) com solos e duos (*concertati*). Chamo a atenção para o fato dos duos serem sempre em terças paralelas.

Segundo Béhague (1969: 144), a parte vocal está escrita num estilo inteiramente homófono, sem imitações contrapontísticas e com raras situações onde as vozes são dobradas pelas cordas. A terceira afirmação não procede, como demonstra Fonseca (2013: *passim*) em vários momentos de seu texto, apontando a constante relação entre as partes vocais e instrumentais. Fica claro para mim, também, que os violinos dobram quase sempre as partes vocais, principalmente contralto e tenor. Além disso, os solos da seção “A” são dobrados pelo violino I, e a parte do baixo vocal é, naturalmente, dobrada quase sempre pelo baixo instrumental.

Nessa relação entre as partes instrumentais e vocais surgem várias situações de utilização de variações melódicas, como mostram os exemplos abaixo:

The image shows a musical score for Tenor and Violino I. The Tenor part is in a treble clef with a 3/4 time signature. The lyrics "Sal - ve, Re" are written below the notes. The Violino I part is also in a treble clef with a 3/4 time signature. The notes in the Violino I part are aligned with the Tenor part, showing a melodic variation.

Exemplo 1 – Variações melódicas no c.11, nas partes de tenor e violino I.

Exemplo 2 - Variações melódicas no c.18, nas partes de soprano, contralto, violino I, II.

Exemplo 3 - Variações melódicas no c.24, nas partes de soprano e violino I.

Exemplo 4 - Variações melódicas no c.37, nas partes de soprano e violino I.

Nos trechos em *piano*, predomina a homofonia, ocorrendo certa independência momentânea na entrada das vozes, nos c.26-28, mas não chegando a caracterizar polifonia. Chamo a atenção para vários momentos de independência do baixo vocal (c.17, c.64, c.75, c.104) em relação às outras vozes. Fonseca (2013: 172; destaques meus) chega a afirmar que “nos

compassos 15 e 16, da seção ‘B’, as partes de soprano, contralto e tenor são tratadas homofonicamente e estão em contraponto à do baixo vocal”, o que é valorizar excessivamente a momentânea independência do baixo vocal. Situação peculiar ocorre nos c.68 e 79, quando o violino I e o baixo instrumental estão em uníssono, mas não o violino II.

Fonseca (2013: 173) chama a atenção para a situação entre os c.84-93, na qual há uma relação de “diálogo” entre as partes vocais e instrumentais. Segundo ele (Idem: 173) “respondendo às súplicas nas partes vocais, as dos violinos realizam, nas pausas daquelas, grupos de quatro semicolcheias com duas notas alternadas”.

### 3) Escrita vocal e instrumental

No que diz respeito à tessitura das vozes, o soprano se desenvolve entre o Sol3 e o Fá4, quase sem exceção. O contralto tem a extensão mais curta de todas, quase sempre entre Mi3 e Lá3, com eventuais utilizações do Ré3. Há um único momento em que a linha avança para o grave, chegando ao Si2 (c.104). O tenor não difere muito da extensão de 4ª justa do contralto, entre Dó3 e Fá3, e, apenas no solo inicial, atinge o Lá2, e no c.61, o Sol3. O baixo diverge das demais pela sua grande extensão, do Lá1 ao Ré3, com dois momentos em que atinge o Sol1, em situações cadenciais (c.90 e c.96).

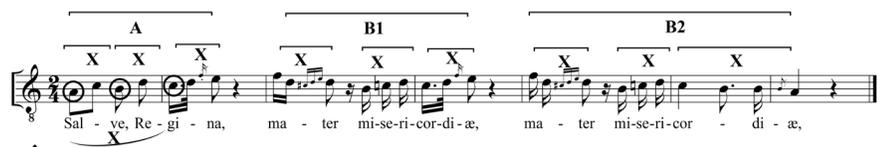
Considerando-se a textura homofônica, pode ser observado que as linhas de soprano, contralto e tenor são predominantemente planas, com poucos saltos e notas repetidas, dentro da perspectiva da simples condução de vozes. A linha do baixo vocal, porém, é angulosa, com muitos saltos, naturalmente por estar associada com o baixo instrumental.

As linhas melódicas das partes vocais são quase sempre silábicas, com poucos melismas, sendo o mais destacado aquele que ocorre nos c.47-48 da seção “A”, expressando a palavra “*lacrimarum*”.

As extensões das notas utilizadas pelos violinos são Sol1-Ré5 (violino I) e Sol1-Lá4 (violino II). Há pouca utilização de cordas duplas e triplas nesses instrumentos. A parte do baixo instrumental atinge a extensão de duas oitavas (Dó1 a Dó3).

#### 4) Aspectos da construção motivica

No solo de tenor inicial (c.11-17), a construção melódica atinge características marcantes, gerando desdobramentos na continuação da obra. Esse solo é estruturado conforme a fórmula ABB, que, segundo Eric Weimer (apud FERNANDES, 2005: 166-174), é recorrente para o início de seções de música vocal do século XVIII:



Exemplo 5 – Solo inicial do tenor, c.11-17.

Em “A”, surge o motivo “x”, que se caracteriza por uma terça ascendente, que se reproduz três vezes seguidas, transposta ascendentemente por graus conjuntos. Mais significativo ainda é o fato de, na sua reprodução por transposição, o motivo também percorrer o âmbito de terça, representando um “x” por aumentação: Os fragmentos “B1” e “B2” apresentam várias vezes o motivo “x”, ascendentes e descendentes.

O baixo vocal complementa o solo inicial do tenor com um fragmento melódico também construído com o motivo “x”:



Exemplo 6 – Baixo, c.17-18.

Fonseca (2013: 159-162) dedica uma boa parte do início de seu texto analisando a introdução instrumental da obra. Na verdade, dos dez compassos dessa introdução, os seis primeiros apresentam, de forma variada, a linha melódica que será cantada pelo tenor em seu solo inicial, conforme analisada acima. Na prática, muitas das observações de Fonseca sobre essa melodia já estão, de certa forma, presentes na análise que fiz da linha do tenor, tais como a presença estruturante do intervalo de terça. Ele destaca, além disso, as tríades resultantes (FONSECA, 2013: 159-160), além dos âmbitos de quinta justa e quinta diminuta (Idem: 161).

Uma contribuição sua importante para a análise dessa introdução instrumental está em reconhecer aquilo que ele chama de “espinha dorsal” da frase conclusiva (c.7-10), baseada numa longa escala descendente, uma autêntica *catabasis*, que atinge o âmbito de oitava:



Figura 5 – Frase conclusiva da introdução instrumental, apresentando âmbito de oitava. (Fonte: FONSECA, 2013: 162)

Eu acrescento à ideia de Fonseca a minha proposta da presença do motivo “y”, constituído por um âmbito de 4ª justa descendente, e sua repetição, motivo que julgo importante no desenvolvimento da obra como um todo:

Exemplo 7 – Compassos finais da introdução nos violinos, c.6-10.

Um segundo solo ocorre na parte de soprano (c.22-25), apresentando o fragmento, “y”, semelhante a “A”, com “x” transposto ascendentemente por graus conjuntos, mas atingindo o âmbito de quarta justa:

Exemplo 8 – Solo de soprano, c.22-25.

Lembro que o motivo “y” já havia sido detectado na introdução instrumental, conforme o exemplo 7.

Sobre esse segundo solo, Fonseca (2013: 166) enfatiza que este “utiliza elementos rítmicos e melódicos apresentados na introdução instrumental entre repetições e variações”, complementando mais adiante, que, “conforme comentamos anteriormente, constatamos também nesta frase o uso de intervalos melódicos de terça, além de um salto de quarta diminuta e graus conjuntos” (Idem: 166). Concordo, naturalmente, com os intervalos de terça, mas, para mim, o intervalo de quarta diminuta, apontado por Fonseca, não tem importância estrutural real, sendo o Fá sustenido apenas uma *appoggiatura* da nota Mi.

Outro ponto que tendo a discordar de Fonseca (2016: 166) diz respeito à finalização da frase do solo do soprano: para ele, “de forma suspensa sobre a dominante de Lá menor, com terminação melódica feminina”; para mim, com cadência conclusiva em Lá menor, com elisão na cabeça do c.25.

O longo e expressivo solo de soprano (c.33-50) aumenta o acúmulo dos motivos conhecidos, com variantes, e a possível presença de um novo motivo (“z”):

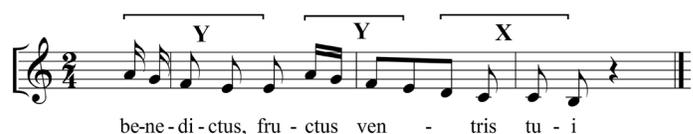
Exemplo 9 – Solo de soprano, c.33-50.

Esse solo inicia com o motivo “y” (c.33-34), seguido de “x” e mais uma vez “y” (c.35-36). Os c.37-38 apresentam uma variante de “y” (Ré-Lá), com acréscimo da nota Dó #, considerando-se as notas do c.37 como um grupeto em torno da nota Dó. Esse fragmento se repete nos dois compassos seguintes, transpostos um tom abaixo. Os c.43-46 apresentam duas vezes, na mesma altura (fato inédito na obra), o novo motivo, “z”, caracterizado por um semitom. Fica a hipótese de considerarmos esse motivo “z” como o acréscimo do motivo “y” variado, anterior. Os compassos finais da primeira seção, c.47-50, voltam a apresentar uma sequência do motivo “x”, ascendentes e descendentes.

A seção “B” da obra não parece participar dos motivos detectados na primeira, a não ser que reconheçamos o motivo “y” nas partes de contralto

e tenor, nos c.61-63 e 72-74, ou o motivo “x”, nas partes de violino I-II, nos c.84-88 e 90-94, propostas que julgo frágeis.

Na seção “C”, o duo de contralto e tenor apresenta um desenho descendente em graus conjuntos, que atinge o âmbito de sétima (c.102-104):



Exemplo 10 – Contralto, c.102-104.

A repetição das quatro primeiras notas, em âmbito de 4ª justa lembra o motivo “y”, que pode ser interpretado como seguido por “x”. Aqui, é possível fazer-se uma conexão com a *catabasis* apresentada na introdução instrumental da obra (c.7-10), embora não no âmbito de oitava.

Notável, porém, são os compassos finais da obra, também uma longa *catabasis* (c.108-113):



Exemplo 11 – Tenor, c.108-110, seguido do Soprano, c.111-113.

O exemplo 11 apresenta uma continuidade entre as notas do tenor, em duo com baixo, nos c.108-110, seguindo-se com as notas finais do soprano, nos c.111-114, sendo possível reconhecer manifestações do motivo “x”, conforme os primeiros compassos da obra, porém, em movimento retrógrado (representado pela numeração ascendente da direita para a esquerda.).

## 5) Relação texto-música

Fonseca (2013: 109) divide o texto litúrgico em quatro seções, “de acordo com o conteúdo emocional, de piedade e súplica”:

|  |   |
|--|---|
| Salve, Regina, mater misericordiae:  | Salve, Rainha, mãe de misericórdia,   |
| Vita, dulcedo, et spes nostra, salve.                                      | vida, doce e esperança nossa, salve.  |
| Ad te clamamus, exsules, filii Hevæ.                                       | A vós bradamos, os degredados filhos de Eva;                                |
| Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.             | a vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas.                |
| Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. | Eia, pois, Advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei; |
| Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. | e depois deste desterro, mostrai-nos, Jesus, bendito fruto do vosso ventre. |
| O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria.                                    | ó clemente, ó piedosa, ó doce, sempre virgem Maria.                         |

Lobo de Mesquita, porém, divide sua obra em três seções, englobando na primeira seção as duas primeiras de Fonseca e as duas seções seguintes de acordo com as duas últimas de Fonseca.

É grande a preocupação de Fonseca, ao relacionar cada ocorrência no texto musical (harmonias, motivos, linhas melódicas) com o texto litúrgico. Frequentemente encontramos expressões do autor, tais como:

As palavras iniciais *Salve Regina* são realizadas por um desenho melódico ascendente realçando a ideia de saudação. *Regina* (rainha) é pronunciada com notas mais agudas em relação a anterior e possui uma fórmula rítmica pontuada, que expressa maior pompa. *Mater misericordiae* está na parte mais aguda de toda a frase, e sua repetição lhe confere grande

significado e ênfase a uma de suas virtudes: Maria, “Mãe de misericórdia” (FONSECA, 2013: 163-164).

O fragmento do texto litúrgico utilizado é a repetição do *et spes nostra, salve*, já cantado na frase anterior pela parte de soprano. Desta forma, o compositor valoriza o sentimento de esperança diante de Maria (Idem: 168).

No compasso 33, um salto ascendente 169 de quarta justa corresponde às palavras *Ad te* (se referindo a Maria), e a segunda se posiciona na nota mais aguda, refletindo a posição celestial da Virgem (Idem: 168-169).

A divisão fraseológica do texto musical é sempre coerente com a divisão das frases e expressões do texto litúrgico. Ocorre uma exceção notável no final da primeira seção, com um conflito entre a fraseologia musical e a divisão do texto litúrgico.

1a. frase  
Ad te cla - ma - mus, ad te cla - ma - mus,  
2a. frase  
ex - su - les, fi - li - i He -  
3a. frase  
ex - su - les, fi - li - i He - vae. Ad te sus - pi - ra - mus, ge - men - - - tes,  
4a. frase

Exemplo 12 – Solo de soprano, c.33-50.

É possível reconhecer nesse solo quatro frases, que Fonseca (2013: 168) nomeia como “a”, “b”, “c” e “d”, com 4 + 6 + 4 + 4 compassos, representando uma estrutura irregular. A segunda frase musical (“b”), ampliada pela repetição do desenho melódico correspondente a “*exsules, filii Hevae*”, demanda sua conclusão na cadência à dominante de Sol menor, no c.42. Porém, o fragmento “*ad te suspiramus*” inicia uma nova frase do texto litúrgico, que deveria se complementar com “*gementes et flentes*”, onde só então inicia a nova frase musical.

Outra questão fraseológica está na proposta de Fonseca (2013: 173) de uma nova subseção (“b”), a partir do c.81 até o final da sua “segunda seção estrutural”, com o que não concordo. Para mim, os c.82-84 são uma extensão da subseção imediatamente anterior, conduzindo à cadência à dominante de Sol menor, onde, aí sim, iniciaria uma nova “seção” caracterizada pelo diálogo entre as vozes e os violinos.

Algumas circunstâncias de *word-painting* podem ser detectadas no final da primeira seção, tais como o movimento cromático da linha do soprano (c.43-46), enfatizado pelo acorde de 6<sup>a</sup> aumentada, sublinhando a expressão pungente de “*gementes et flentes*” (“gemendo e chorando”). Também a palavra *lacrimarum* é expressa mediante um melisma mais longo.

A obra, como um todo, tem um caráter contrito, suplicante. Contrasta a segunda seção “B”, com seu caráter alegre e afirmativo, pela tonalidade maior, o compasso 3/8 e o andamento rápido. Na seção “C”, predominam longos movimentos melódicos descendentes.

## 6) Sintaxe

O quadro abaixo é utilizado por Fonseca, para descrever a sintaxe da apresentação do texto litúrgico na composição:

|  |
|--|
| Salve, Regina, mater misericordiae:<br>mater misericordiae:<br>Salve, Regina, mater misericordiae:   |
| Vita, dulcedo, et spes nostra, salve<br>et spes nostra,<br>et spes nostra, salve.  |
| Ad te clamamus,<br>Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.<br>exsules, filii Hevae. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac<br>lacrimarum vale.                                 |
| Eja ergo, Advocata<br>Advocata nostra,   |
| illos tuos misericordes oculos ad nos converte.<br>illos tuos misericordes oculos ad nos converte.<br>ad nos converte.<br>ad nos<br>ad nos converte.<br>ad nos<br>ad nos converte. |
| Et Jesum,<br>Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.  |
| O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria.  |

Figura 6 – Sintaxe do texto litúrgico.  
(Fonte: FONSECA, 2013: 157)

Fonseca (2013: 157-158) inicia sua análise da *Antífona Salve Regina* exatamente pela apresentação desse quadro, destacando o padrão de repetição ou não de seus fragmentos, sempre conduzindo para o significado religioso dos procedimentos de Lobo de Mesquita.

A saudação inicial, juntamente à qualidade de Maria, reaparece com uma repetição a mais da expressão *mater misericordiae*. Com esta solução, o compositor realça a importância de se reportar a Maria, usando duplamente a expressão de saudação *Salve Regina*. Três vezes mencionada, a primeira qualidade de Maria exposta no texto litúrgico ganha força o atributo da misericórdia tão necessária ao pecador (FONSECA, 2013: 157).

A continuação da frase tem uma repetição, o final *ad nos converte* com mais três reiterações e outras três de *ad nos* isoladamente. Este procedimento denota a necessidade de termos o olhar misericordioso de Maria e, neste caso, o compositor reforça que o olhar seja realmente para nós, declamando estas últimas palavras no texto um total de sete vezes *ad nos* e cinco *converte* (Idem: 158).

O tipo de descrição utilizada acima pelo autor é um bom exemplo daquilo que Nattiez e Hirbour-Paquette (1973: 55) destacam como “o impressionismo da análise tradicional”, recaindo também na situação analítica descrita por Nattiez (1987: 177) como “poiética indutiva”.

### 7) Prosódia

Três fatores contribuem para a expressão das sílabas tônicas e átonas das palavras do texto litúrgico, conforme o texto musical:

- colocação das sílabas em tempos acentuados ou não acentuados dos compassos;
- associação das sílabas com os valores rítmicos, mais longos ou mais curtos, dentro do contexto melódico;
- associação das sílabas com notas mais agudas ou mais graves dentro do contexto melódico.

No que diz respeito aos compassos binários das seções “A” e “C”, predomina na obra a correspondência entre as sílabas tônicas das palavras e os tempos acentuados desses compassos. Para Fonseca (2013: 165), “a prosódia das palavras [da primeira seção estrutural] é bem resolvida, com as sílabas tônicas correspondendo algumas ao primeiro tempo dos compassos (*SALve e ReGIIna*) e outras ao segundo (*MAter e MiseriCORDiae*)”. Fica im-

plícito, pela sua afirmação, que, para ele, tanto o primeiro quanto o segundo tempo dos compassos binários podem conter sílabas tônicas.

O compasso 3/8 da segunda “B” demanda uma observação especial, já que, por questões fraseológicas, quase é preciso avaliar esse 3/8 como um 6/8, com compassos 3/8 “fortes” e “fracos”:



Exemplo 13 – Soprano, c.51-59.

Sobre a prosódia dessa segunda seção, Fonseca (2013: 171) destaca “as tônicas de cada palavra colocadas na parte forte dos compassos”, sem levar em consideração, porém, a nuance dos compassos “fortes” e “fracos”, como propus.

Entre os exemplos de explicitação da prosódia pelo posicionamento de notas longas no contexto de notas mais curtas, cito os c.19-20 (“mater misericordiae”), 35 (“clamamus”) e 106 (“ostende”), apesar de as sílabas tônicas ocorrerem no segundo tempo.

A associação das sílabas com notas mais agudas ou mais graves dentro do contexto melódico é um critério pouco utilizado por Lobo de Mesquita nesta obra, para ênfase da prosódia (c.13, T, “mater”; c.28, B, “nostra”; c.41, S, “te”).

Uma situação particular são os casos de acentuações “incorretas”, mas que são justificadas pela correta acentuação da expressão em que estão inseridas.

No c.24, a sílaba “no”, de “nostra” encontra-se no segundo tempo, deslocando a atenção para a correta acentuação de “salve”, no início do c.25:



Exemplo 14 – Soprano, c.24-25.

No c.37, a sílaba “fi”, de “filii” também se encontra no segundo tempo, deslocando a atenção para a correta acentuação de “Hevae”, no início do c.38. Aqui, ainda favorece a acentuação de “filii” a utilização de nota mais longa no contexto:



Exemplo 15 – Soprano, c.37-38.

No c.47, a sílaba “ma”, de “lacrimarum” também se encontra no segundo tempo, deslocando a atenção para a correta acentuação de “valle”, no início do c.49. Aqui, o longo melisma sobre “ma” favorece a acentuação de “lacrimarum”:



Exemplo 16 – Soprano, c.47-50.

No c.102, encontramos situação semelhante, com a sílaba tônica “fru”, de “fructum”, no segundo tempo do c.102, favorecendo a correta acentuação de “ventris”:



Exemplo 17 – Contralto, c.102-104.

Os c.100-101, porém, não satisfazem a qualquer dos critérios elencados acima, com a sílaba átona “sum” na cabeça do segundo tempo do compasso, com valor mais longo e altura mais grave que a sílaba tônica “Je”:



Exemplo 18 – Soprano, c.100-101.

As palavras proparoxítonas têm sempre a figuração rítmica envolvendo notas pontuadas, como pode ser visto no exemplo 15 (“exsules”).

Um traço estilístico recorrente é o fato de sílabas átonas que precedem a sílaba tônica serem expressas com figuração rítmica rápida e com notas mais agudas, como podemos observar nos exemplos 12 (c.35, “cla”), 16 (c.47, “lacrí”) e 17 (c.102, “ctum”).

### 8) Aspectos do baixo contínuo

Nas seções em *pieni*, o baixo contínuo tende a dobrar o baixo vocal, jamais dobrando outra parte vocal que não essa. Nas seções *solí* ou *duo*, o baixo contínuo apresenta desenhos típicos, com destaque para a farta utilização de *trommelbass*<sup>[14]</sup> e arpejos. O *trommelbass* está também muito presente na seção “B” da obra. A presença eventual de oitavas quebradas típicas

não chega a caracterizar o chamado *murky bass*, descrito por Koch (1802: 985).

A escrita do baixo contínuo é predominantemente diatônica, mas destaca a linha cromática que acompanha o solo de soprano, nos c.22-25, menos uma linha realmente cromática do que uma necessidade harmônica.

A cifragem é bastante presente, mas com muitas omissões, como é típico da escrita para baixo contínuo. Não há escrita obrigada nem uso de indicação explícita de *tasto solo* na fonte.

### 9) O estilo da antífona *Salve Regina*

Como destaca Fonseca (2013: passim) em sua tese, há grande imprecisão, por parte dos musicólogos, na definição estilística da música sacra produzida em Minas Gerais, no século XVIII e início do XIX.

Algumas afirmações de Béhague (1969:140) demonstram a preocupação de Fonseca com tal imprecisão: “[...] o estilo napolitano que então vigorava na península ibérica não se encontra no estilo pré-clássico da escola mineira”. Ou, ainda:

Para compreendermos o estilo musical dos compositores mineiros, devemos lembrar que receberam inúmeras influências da Europa e que assimilaram parcialmente os estilos europeus dominantes (BÉHAGUE, 1969: 140).

Ambas as afirmações são carentes de demonstração, por não definirem seus termos ou trazerem exemplos, mesmo quando ele afirma que “a curva tonal [da antífona *Salve Regina*] mostra a simetria característica dos compositores pré-clássicos e clássicos (C.P.E. Bach, Haydn)” (BÉHAGUE, 1969: 143).

[14] Figuração com notas repetidas.

Fonseca (2013: 105), fiel ao seu propósito de fazer uma análise neutra da obra, não entra em considerações estilísticas.

Partindo das definições de Heinrich Christoph Koch (1749-1816) (1802) e Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) (1774), chego à conclusão de que a antífona *Salve Regina* é indubitavelmente escrita em “estilo livre” ou “moderno”, com a presença do *concertato*, e com escrita solística muitas vezes em terças e sextas paralelas. Há muitas linhas melódicas angulares, muitas delas fragmentadas, com diálogos entre as vozes. Não há fugatos e as cadências modernas são a regra. Um resquício de “estilo estrito”, porém, está na velocidade de mudanças da função harmônica, nas seções “A” e “C”. A seção “B” representa um contraste, nesse aspecto, com manutenção, aparentemente, de funções harmônicas por trechos maiores. Outra característica marcante do “estilo estrito” é a busca constante do tom da subdominante nas modulações e jamais da dominante.

#### *Considerações finais sobre as análises*

Sobre a *Antífona Salve Regina*, as principais preocupações analíticas de Béhague (1969) são os aspectos harmônico/tonais, com uma detalhada análise do plano tonal da obra, seguidos das questões texturais. A relação texto-música é um aspecto que não entra nas considerações do musicólogo, e há apenas uma abordagem superficial da questão estilística. Béhague adota linguagem parafrástica, quase que exclusivamente.

A análise de Fonseca (2013) é muito detalhada, utilizando parâmetros variados, tais como a fraseologia e a harmonia, mas com grande destaque para a relação entre os textos litúrgico e musical. É uma análise que oscila entre a linguagem parafrástica e a impressionista, com pouquíssimos momentos de sínteses, o que prejudica uma visão de conjunto.

Ambos os autores adotam a situação analítica classificada por Natiez (1987) como “obra imanente”. Fonseca faz algumas incursões na “poiética indutiva”, principalmente em momentos onde está discorrendo sobre a relação texto litúrgico – música.

Minha análise adota exclusivamente a situação analítica “obra imanente” com uma linguagem quase que exclusivamente parafrástica.

Sobre a antífona *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, Béhague (1969: 143) afirma que “a primeira qualidade desta peça apresenta-se na sua simplicidade melódica, harmônica e tonal”. A tripla análise aqui apresentada, porém, revela nessa obra exatamente o contrário, ou seja, muitas características instigantes e mesmo surpreendentes numa obra sacra brasileira do final do século XVIII. O plano tonal, com suas progressões em quartas e relações simétricas é o primeiro ponto a ser destacado. Em seguida, as refinadas construções melódicas, com apresentação até de motivo em movimento retrógrado, apontam para um compositor maduro e com amplo domínio da técnica composicional. A obra, em estilo *concertato*, com estrutura multiseccional, tem ainda na relação texto litúrgico-música um dos seus pontos de destaque, incluindo as questões de prosódia, relação com a fraseologia musical e sintaxe do texto litúrgico, embora com poucas instâncias de *word-painting*.

Analisar uma obra é uma instância de sua recepção, sendo o objeto resultante um discurso, seja escrito ou oral. Segundo Lissa (1989: 70), “o estudo da recepção é sempre uma pesquisa de preferências”, as quais são resultantes daquilo que a autora chama de “consciência musical” (Idem: 69). A tripla análise do *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, revela, assim, aspectos da recepção dos três musicólogos, que apresentam “preferências” e priorida-

des diversas em suas análises, gerando abordagens ora complementares, ora exclusivas, ora conflitantes.

A tripla análise aqui apresentada assume também uma feição híbrida, uma sobreposição de metalinguagens. Por um lado, atuo como analista das análises de Béhague e Fonseca, mas, por outro, também assumo o papel de analista da obra, colocando minhas ideias em diálogo, ora convergente, ora divergente, com os dois musicólogos, e também abordando questões não apresentadas por ambos.

Finalmente, destaque-se a importância de que análises da música brasileira do período colonial continuem sendo feitas, para uma compreensão e valorização cada vez maior desse repertório.

### *Capítulo III*

## *Performances como processo de recepção: gravações da antífona*

### *Salve Regina*

A performance musical é o momento em que o executante cria o objeto sonoro, resultante de seu trabalho de amadurecimento técnico e de suas reflexões interpretativas desenvolvidos durante os ensaios. Nesse momento, o executante traduz em ação “uma representação mental ou plano da música” (SLOBODA, apud GERLING, SOUZA, 2017: 115).

É possível identificar duas situações principais de performance musical: aquelas ao vivo e aquelas em ambiente de gravação, dicotomia que está na base de um grande conflito estético e prático, como veremos adiante.

#### *Performances ao vivo*

A performance ao vivo pode ser representada inicialmente pelo exemplo 1, sempre tomando por base a tripartição semiológica proposta por Molino:

executante → objeto sonoro ← ouvinte

Exemplo 1 – A tripartição semiológica em música a partir do executante.

Neste exemplo, o executante, individual ou múltiplo, cria (*poiesis*) o objeto sonoro que é, então, decodificado (*estesis*) pelo ouvinte, individual ou múltiplo, presente ao evento. Temos, assim, dois agentes e um objeto.

O exemplo 1 representa uma performance exclusivamente acústica, mas sabemos como é comum a microfonação sutil em performances ao vivo que envolvem instrumentos de som muito leve, como cravo, violão etc., microfonação essa, no entanto, que não chega a alterar a dinâmica entre agentes e objeto.

Com relação à utilização de microfonação, Alban Berg (1885-1935) preconizava o uso de recursos tecnológicos para auxiliar na compreensão das complexas texturas polifônicas na execução de suas óperas. Com relação às cenas de rua do segundo ato do *Wozzeck* (1922), o compositor imaginava que “seria possível, com o microfone, [...] escolher sempre as linhas temáticas decisivas para a dramaturgia” (ADORNHO, 1972: 397). Segundo Adorno, seu aluno de composição,

tal procedimento ajudaria na clara diferenciação analítica da voz principal e da voz secundária, ou seja, uma audição polifônica. O que a música tradicional no máximo perderia quanto à homogeneidade do som, ganharia na articulação coerente dos eventos musicais (Idem: 397).

Porém, um evento com uma performance ao vivo, com a participação, por exemplo, de uma banda de rock, vai provocar o desdobramento do exemplo 1. Além da tecnologia eletrônica tipicamente utilizada nesse tipo de performance – guitarras, teclados etc. – surge a necessidade de microfonação mais estrutural, e, conseqüentemente, de uma mesa de som e outros elementos conduzidos por um ou mais técnicos, que vão interferir no objeto sonoro resultante. O exemplo 1 se modifica para o exemplo 2:

executante 1 → objeto sonoro 1 ← executante 2 → objeto sonoro 2 ← ouvinte

Exemplo 2 – Desdobramento da tripartição semiológica com a existência de dois executantes.

Neste exemplo 2 surge a presença do que chamarei de executante 2, que representa todas as instâncias de manipulação técnica do objeto sonoro produzido pelo executante 1, até o produto final que será decodificado pelo ouvinte.

Passamos, assim, a ter três agentes – o executante 1, o executante 2 e o ouvinte – e dois objetos sonoros: o primeiro gerado pelo executante 1, que será analisado e modificado pelo executante 2, gerando o objeto sonoro 2, que o ouvinte finalmente decodificará. O executante 2, elemento-chave, assume o papel estético e poético ao mesmo tempo.<sup>[15]</sup>

Porém, uma performance musical ao vivo não se resume apenas à questão sonora, podendo estar também impregnada de elementos cênicos, tratados com profundidade pela teoria do teatro.

O teatrólogo Goffman (1956: 8) amplia o conceito de performance, definindo-a como “toda a atividade de um determinado participante, em uma determinada ocasião, que serve para influenciar, de alguma maneira, qualquer dos outros participantes”. Esses outros participantes podem ser o público, observadores ou coparticipantes. Na abordagem desse autor, surge a noção de interação, que pode ser definida

como a influência recíproca de indivíduos sobre as ações um do outro, quando na presença física imediata desse outro. Uma interação pode ser definida como toda interação (sic!) que ocorre durante qualquer ocasião, quando um determinado conjunto de indivíduos está na contínua presença uns dos outros (GOFFMAN, 1956: 8).

[15] Não fica claro na citação sobre Alban Berg acima a necessidade de um “executante 2” ou não.

Complementa Goffman (1956: 19-20), afirmando que

enquanto na presença de outrem, o indivíduo tipicamente instila sua atividade com sinais, que, dramaticamente, destacam e retratam fatos confirmatórios, que poderiam, de outra forma, permanecer não-aparentes ou obscuros. Já que a atividade de um indivíduo deve se tornar significativa para outros, ele precisa mobilizar sua atividade, de tal forma que ele expressará durante a interação aquilo que deseja transmitir.

Para o também teatrólogo Schechner (2013:20), “performances existem apenas como ações, interações e relações”.

Outro conceito importante para os estudos de performance teatral, conforme desenvolvidos por Schechner (2013: 29), é a de “comportamentos restaurados”, definidos por ele como “comportamentos duas vezes vivenciados, ações físicas, verbais ou virtuais realizadas para as quais se treina e se ensaiá”. Em outras palavras, “o comportamento restaurado ‘sou eu me comportando como se fosse outra pessoa’, ou ‘como eu sou instruído a fazer’, ou ‘como eu aprendi’” (Idem: 30).

São inúmeras as situações cênicas típicas, implícitas ou explícitas, numa performance musical ao vivo. Na música de concerto, as situações tendem a ser mais discretas, embora muito padronizadas: a corporalidade plácida ou dramática dos executantes, a expressão facial dos cantores, os gestos não sonoros dos regentes, a vestimenta dos músicos, dando solenidade, austeridade, informalidade ou historicidade à performance, a interação entre os instrumentistas de um quarteto de cordas ou de uma orquestra e outras situações mais. Numa ópera, a quantidade de elementos aumenta muito: cenários, encenação explícita ensaiada, figurinos. Performances com música de caráter étnico estão quase sempre associadas com danças e vestimenta sugestiva. Na música popular, a situação pode variar da expressão contida de um cantor se acompanhando ao violão, passando pela discreta

interação entre músicos de um trio de jazz, ao comportamento frenético de cantores e instrumentistas nas grandes performances ao vivo de rock, onde há também efeitos especiais de iluminação, projeções de imagens e vídeos.

Uma das características instigantes de uma performance musical ao vivo é que o que acontece não é totalmente controlável pelos músicos e também não é previsível pela audiência (PHILIP, 2004: 47). Além disso, as imperfeições vão sendo corrigidas durante a performance, num processo fascinante, que nunca poderia ocorrer numa gravação, onde o que não está bom é imediatamente refeito (Idem: 48).

Toda performance musical ao vivo é um evento efêmero e único, que só sobrevive na memória daqueles que estiveram presentes, e que podem, até, descrevê-la em depoimentos escritos, imprecisos, por sua própria natureza.

Schechner (2013: 20) ressalta que a “singularidade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade – e a interatividade está sempre fluindo”.

Parafraseando a conclusão de Augusto Boal (2013: VI):

Normalmente, as pessoas dizem que uma apresentação verdadeiramente artística será sempre única, impossível de ser repetida: nunca os mesmos músicos, com a mesma obra, produzem a mesma apresentação. A Performance Musical é Vida.

As pessoas também dizem que, na vida, nunca realmente fazemos algo pela primeira vez, sempre repetindo experiências passadas, hábitos, rituais, convenções. A Vida é Performance Musical.

Uma performance musical ao vivo jamais gera um documento que possa ser usado em estudos de performance. Para essa finalidade, é preciso

que a performance tenha sido gravada, seja com a utilização de celulares ou com aparelhagem mais sofisticada.

Apesar da breve incursão nas questões cênicas e teatrais nesta seção, tal não será um foco neste capítulo, que vai lidar apenas com as gravações enquanto objetos sonoros. Aliás, nenhuma das nove gravações que analisarei se apresenta em DVD ou mídias audiovisuais semelhantes.

### *Performances em ambiente de gravação*

As performances em ambiente de gravação são o segundo tipo de situação de performance musical, e aquele que vai interessar essencialmente neste livro, que irá analisar gravações da antífona *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita.

Identifico dois tipos principais de performances em ambiente de gravação: aquelas feitas durante execução ao vivo e aquelas feitas em ambiente de estúdio.

O primeiro tipo pode ser representado pelo exemplo 3 a seguir:

executante 1 → objeto sonoro 1 ← executante 2 → objeto sonoro 2 ← ouvinte

Exemplo 3 – Desdobramento da tripartição semiológica com a existência de dois executantes.

Como podemos observar, este exemplo é igual àquele que representou a performance ao vivo com amplo uso de tecnologia eletrônica. A grande diferença é, naturalmente, que a efemeridade da performance ao vivo é substituída pela perenidade do objeto material resultante, a mídia que veicula o objeto sonoro: o cilindro, o acetato, o vinil, o CD etc., dependendo do período em que nos situamos na rápida evolução da indústria fonográfica.

Na verdade, atualmente, nem mesmo mais podemos nos referir ao “objeto material”, dado o avanço das plataformas digitais em todo o mundo.

Para podermos avançar na caracterização das situações de performance em ambiente de gravação, é necessário um breve apanhado do desenvolvimento da tecnologia de gravação.

Desde o surgimento da gravação, no final do século XIX, a tecnologia envolvida no processo vem evoluindo continuamente, afetando, naturalmente, as características e qualidades dos documentos de performance gerados.

O processo atual de gravação consiste em quatro etapas principais: captação, edição, mixagem e masterização. As gravações antigas, tanto na fase acústica quanto elétrica, consistiam apenas da etapa de captação, ou seja, o objeto sonoro resultante da gravação era aquilo a que o ouvinte tinha acesso, descontando-se, naturalmente, as imperfeições geradas pelas mídias utilizadas para reprodução: cilindro, discos de cera etc. Porém, com o surgimento da fita magnética, na década de 1930, a etapa de edição tornou-se um fato corrente, possibilitando que diferentes trechos de diferentes tomadas pudessem ser excluídos e incluídos, visando um melhor resultado, tanto do ponto de vista técnico quanto estético. O processo de edição tornou-se ainda mais sofisticado com o advento da gravação digital, no final da década de 1960. Outra etapa tecnológica sofisticada nas gravações modernas é o processo de mixagem, que consiste em alterar a relação de intensidades das várias partes vocais e/ou instrumentais, gravadas em diferentes canais. A última etapa é a masterização, que consiste na equalização e compressão sobre a mixagem, procurando-se maior clareza e nivelamento entre todas as faixas de uma mesma produção fonográfica.

### *Gravações de performances ao vivo*

Performances ao vivo podem ser gravadas, tanto como mero registro com diversas finalidades, como também com o objetivo de alcançar um nível artístico. Em ambos os casos, pretende-se que o resultado reflita uma autenticidade do objeto sonoro gerado.

Porém, tomando como ponto de partida uma gravação de campo de uma performance “participativa”<sup>[16]</sup> etnográfica (um ritual indígena, de candomblé, ou bloco de carnaval, por exemplo), sua aparente autenticidade já nasce comprometida pela tecnologia. No nível da captação, o som de uma gravação desse tipo

pode ser, e normalmente é, manipulado pela posição dos microfones e pela equalização do som (reduzindo ou aumentando certas frequências), para *criar*, e não meramente captar, o som que o pesquisador quer ouvir e apresentar para outros numa gravação (TURINO, 2008: 69; destaque no original).

Turino (2008: 69) vai mais adiante, mostrando como, no processo de edição desse tipo de gravação, são escolhidos os “melhores” ou “mais representativos” momentos da performance, sempre baseando-se na compreensão do próprio pesquisador; performances longas e repetitivas são encurtadas, para evitar que o CD se torne maçante; momentos imperfeitos ou inseguros são editados, da mesma forma que as situações onde há muito ruído de fundo ou pessoas falando; as peças são escolhidas e arrançadas na gravação dentro de um princípio de variedade e contraste entre faixas, como um CD artístico; finalmente, gêneros pertencentes a ciclos anuais diferentes são colocados lado a lado, podendo comprometer a própria compreensão cosmológica do grupo étnico representado. Ou seja, “mesmo para gravações etnográficas de campo, supostamente a mais pura forma de música de alta

fidelidade, o pesquisador, propositadamente, dá forma ao som na gravação e nos processos de edição” (Idem: 70).

Ora, se numa gravação a partir de um evento etnográfico ao vivo, onde se espera a maior fidedignidade, é possível detectar um alto nível de manipulação técnica, muito mais interferências no objeto sonoro certamente ocorrem em gravações de eventos ao vivo com finalidade artística, aproximando-se muito do tipo de situação de gravação em estúdio, que será estudado adiante.

Uma questão curiosa emerge para se refletir: o show-business moderno pode criar situações impossíveis de serem representadas como desdobramentos a partir da tripartição semiológica de Molino. É comum, como sabemos, a realização de gravações ao vivo, principalmente na área de música popular, nas quais as manifestações sonoras da público presente (recepção) é deliberadamente utilizada, fundindo-se com o objeto sonoro gerado pelo executante 1 intermediados pelo executante 2 (*poiesis*), conforme o exemplo 3 apresentado acima. E é esse objeto sonoro híbrido que será ouvido (*estesis*) por quem adquire a gravação.

### *Gravação de performances em ambiente de estúdio*

Para a performance em ambiente de estúdio, embora o ambiente tecnológico possa ser mais sofisticado e diversificado, a representação esquemática não se modifica muito em relação às apresentadas anteriormente:

executante 1 → objeto sonoro 1 ← executante 2 → objeto sonoro 2 ← ouvinte

Exemplo 4 – Desdobramento da tripartição semiológica com a existência de dois executantes.

Porém, muitas questões vão surgindo nesse novo contexto:

[16] Terminologia utilizada por Turino (2008: passim).

### 1) Quais as circunstâncias e demandas para a produção do objeto sonoro 1 por parte do executante?

A questão da ausência de interatividade é um dos principais problemas a serem enfrentados pelo executante na maior parte das situações de performance musical em ambiente de estúdio. Na performance ao vivo, tal interatividade ocorre tanto com relação ao público presente, mas, principalmente com outros músicos que participam da performance, no caso de música em conjunto. No caso da performance em ambiente de estúdio, essas duas dimensões se perdem ou se modificam substancialmente.

Walter Benjamin dedica boa parte de seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (2017) a reflexões sobre a relação entre atores e a gravação de filmes. Segundo ele,

[o ator de cinema] distingue-se do ator teatral pelo fato de sua performance artística, em sua forma original [...] não ocorrer diante de um público aleatório, mas diante de um comitê de especialistas, os quais, na qualidade de diretor de produção, diretor, operador de câmera, engenheiro acústico, o iluminador etc. podem tomar a todo tempo a atitude de interferir em sua performance artística (Benjamin, 2017: 72).

Benjamin (2017: 74-75) acrescenta que “o que distingue a gravação no estúdio de cinema, porém, é colocar a aparelhagem no lugar do público”.

A artificialidade da situação do executante na gravação em estúdio já se manifestava nas gravações do início do século XX, quando, por exemplo, “os pianistas eram instruídos a tocar sempre forte” (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 3, ¶18). Um depoimento de Ferruccio Busoni (1866-1924) mostra o nível de tensão e falta de espontaneidade a que era submetido um pianista num estúdio:

Era necessário cuidar do pedal (porque soa tão mal); pensar em certas notas, que precisavam ser mais fortes ou mais fracas, para agradar à máquina diabólica; não se distrair pelo receio de cometer deslizes e estar cômico, o tempo todo, de que cada nota estará lá por toda a eternidade; como é possível haver inspiração, liberdade, *swing* ou poesia? (apud PHILIP, 2004: 27).

A situação para os cantores podia ser ainda mais constrangedora, tendo que se aproximar da corneta de gravação, para as passagens mais suaves, e para longe, em notas mais intensas, com o objetivo de evitar distorção (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 3, ¶18). Chegava-se ao ponto de solistas inexperientes serem guiados para frente e para trás por um assistente, às vezes num pequeno carro (Idem). Além disso, os cantores deviam “exagerar as vogais, rolar os “Rs”, cantar “S” como “Sh”, e outras demandas (Idem: ¶25).

Em gravações de música em conjunto, os músicos normalmente tocavam muito forte e um por cima do outro (LEECH-WILKINSON, 2009), pelo pouco espaço nos estúdios e a necessidade de alcançar a corneta de gravação.

O fato de um lado do disco ter que ser gravado duas ou três vezes, antes de ir adiante, ocasionava a perda de concentração do executante. Novas tomadas poderiam acontecer com intervalo de horas e até dias ou semanas (PHILIP, 2004: 35).

Para o executante moderno, por outro lado, um difícil problema em ambiente de gravação em estúdio é a sistemática de se gravar e repetir trechos isolados de uma mesma obra, às vezes apenas uma frase, uma nota, material esse que passará posteriormente pelo processo de edição, nas mãos do executante 2.

Aqui, Benjamin destaca também o impacto da técnica de edição e montagem sobre o trabalho do ator de cinema, afirmando que

*o ator que age sobre o palco transpõe-se para um papel – algo que é frequentemente negado ao ator de cinema. Sua performance não tem jamais uma unidade, mas é montada a partir de diversas performances individuais (BENJAMIN, 2017: 76; destaques no original).*

No entanto, segundo Philip (2004: 43), “a maior parte dos músicos modernos, como um todo, sente-se agradecida pela existência da edição”, por se sentirem inseguros, quando o processo de edição é mínimo, de assumir riscos de erros que não podem ser corrigidos posteriormente (Idem: 45). Tal atitude reflete o conflito dos músicos atuais entre a necessidade de serem perfeitos e serem reais (Idem: 43).

No caso de gravação moderna de música em conjunto, principalmente na música popular, é comum o fato de os músicos nem mesmo tocarem juntos numa gravação, muitas vezes executando sua parte isoladamente sobre faixas rítmicas ou harmônicas pré-gravadas, a chamada base.

Turino, ele próprio um músico, manifesta seu estranhamento, ao ter que executar sozinho um trecho numa *mbira*, um tipo de kalimba, numa situação de gravação em estúdio:

*em vez de me concentrar na interação com pessoas à minha volta, na cabina de gravação eu focalizava no som isolado de meu instrumento em relação ao som que vinha pelos headphones. Naquele momento, eu senti o impacto da natureza radicalmente contrastante do processo de gravação com o fazer musical “participativo”; ocorreu-me então que a própria “música” não era o mesmo fenômeno nesses dois tipos de situação (TURINO, 2008: 73-74).*

Mesmo quando um grupo grava junto, situações peculiares ocorrem, tais como a colocação da percussão e outros instrumentos mais sonoros em suas próprias cabines de som, ou anteparos em volta do percussionista (TURINO, 2008: 73).

Segundo o mesmo Turino (2008: 71), “a falta de elementos visuais e da aura da presença de músicos, o que cria excitação e interesse num palco, tem que ser compensada apenas pela qualidade sonora, para resultar num produto satisfatório”.

## 2) Quais as características do objeto sonoro 1?

Nos primórdios das gravações, no início do século XX, a tecnologia ainda incipiente exercia profunda influência no objeto sonoro resultante da execução dos músicos. Por exemplo, pelo fato de uma tomada de gravação não poder ter a duração de mais de 2 a 4 minutos, dependendo da capacidade do cilindro ou do disco, era criada a necessidade de se acelerar o tempo da execução ou, mais comum, a execução ser abreviada (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 3, ¶19). Uma peculiaridade ainda mais instigadora era o fato de obras mais longas serem partidas em dois ou mais lados da mídia resultante. Para a transição entre um lado e outro, era comum a inserção de *rallentandi* pelos executantes ou, até, modificações textuais, programadas por um arranjador, alterando-se, por exemplo, uma cadência suspensiva para uma cadência conclusiva (Idem). Contudo, não apenas pequenas questões textuais, como a mudança de uma cadência, eram geradas pelas limitações técnicas. Seções inteiras de obras poderiam ser abreviadas ou eliminadas, para satisfazer à necessidade imperiosa do tamanho dos discos. Philip (2004: 29) menciona o alto nível de interferência textual na gravação do *Concerto para violino*, de Elgar (1857-1934), realizada em 1916.

O pequeno espaço dos estúdios e a necessidade da proximidade das cornetas de gravação tinham como consequência que, em obras orquestrais, por exemplo, a quantidade de músicos tinha que ser muito pequena, incompatível com relação à real necessidade. Tentemos imaginar a gravação da 2ª. *Sinfonia*, de Mahler, em 1923-1924, com uma pequena orquestra e também um pequeno coro, conforme descrita por Philip (2004: 28). Ou as gravações pioneiras da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, no início do século XX, com apenas 12 ou 13 músicos (SOUZA, 2009: 103).

Nas orquestras, ainda era necessário substituir os segundos violinos e violas pelos violinos Stroh<sup>[17]</sup> e o contrabaixo pela tuba (PHILIP, 2004: 27).

Philip (2004: 27) conclui que

as performances nas gravações pré-elétricas têm que ser tomadas pelo que são: uma representação parcial daquilo que os músicos poderiam ter realizado, numa performance em concerto, adaptada para caberem nas limitações do maquinário de gravação da época.

Com a tecnologia atual de edição, aquilo que estou chamando de “objeto sonoro 1” não é, na maior parte dos casos, uma tomada única, como numa gravação ao vivo, mas pode representar uma enorme quantidade de fragmentos de tomadas da obra gravada.

### 3) Quais os condicionamentos técnicos e culturais para a produção do objeto sonoro 2 pelo executante 2?

Como vimos acima, o executante 2 passa a ser um agente decisivo na processo de gravação, ao vivo e, principalmente, em estúdio. Segundo Turino (2008: 68),

[17] Tipo de instrumento de cordas amplificado.

a importância de enfatizar o campo da “alta fidelidade” é precisamente a de desmascarar a “naturalidade”, “invisibilidade”, e a segunda natureza dos processos de gravação, mixagem e edição, e sugerir que as pessoas que dirigem tais processos tem um papel crucial na formatação da música de “alta fidelidade”.

O executante 2 passa a ser o agente que “executa a peça com os fragmentos das execuções gravadas do intérprete [executante 1]” (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 3, ¶105), impensado pela sua condição estética e poética ao mesmo tempo.

Sobre os processos de edição, Adorno (1972: 392) propõe que

as inovações da técnica de gravação de música deveriam aprender muito do filme. Não é necessário ficar-se embaraçado em cortar a fita final de uma série de tomadas parciais, selecionando-se apenas a melhor das tomadas, que foram repetidas dez ou quinze vezes.

Mais adiante, ele complementa:

a escolha de uma quantidade de tomadas inverteu o processo produtivo; a dimensão do acaso passou a ser considerada no processo de produção racional, e, com isso, a aleatoriedade do resultado artístico foi eliminada (ADORNO, 1972: 392).

Para Leech-Wilkinson (2009, capítulo 3, ¶105) uma gravação feita dessa forma, assim, em todos os aspectos, é tão uma performance musical como uma gravação não editada captada numa única tomada.

Vários condicionamentos técnicos estão por trás das decisões tomadas pelo executante 2, tais como:

1) a preocupação com a clareza textural e a separação das partes, o que é uma característica do som de “alta fidelidade” em oposição ao campo

da música ao vivo, determina muitas facetas do processo do fazer musical (TURINO, 2008: 75);

2) a preocupação em atingir um som musical “ao vivo” nas gravações, mesmo em situações em que há o compromisso máximo de simular a performance ao vivo, não descuidando da atenção primária na formação do produto artístico (TURINO, 2008: 77);

3) o conhecimento sobre a destinação da gravação, seja para dança ou para ser ouvida num rádio, já é imaginada no momento da produção (MEINTJES, apud TURINO, 2008: 73).

No entanto, também questões culturais importantes surgem no trabalho desses agentes, gerando impacto decisivo na produção do objeto sonoro 2. Turino (2008: 72) chama a atenção para as diferentes abordagens de produtores de gravações negros e brancos em países da África negra, no que diz respeito aos processos de gravação e mixagem. Segundo ele, os primeiros almejam criar o efeito sônico de densidade, “tudo num mesmo nível”, mas, ainda assim, mantendo a possibilidade de se ouvir cada parte com clareza; os segundos almejam mais “espaço” e separação das partes, na gravação. Segundo o autor, essa distinção vem das próprias concepções estéticas daquilo que a música ao vivo é nas diversas culturas daquele continente.

#### **4) Qual a relação entre o executante 1 e o executante 2 na produção do objeto sonoro 2?**

A relação entre esses dois agentes pode ser de intensa cooperação, no que diz respeito aos processos de edição, mixagem e masterização, mas pode ocorrer tanto que o executante 1 dê total liberdade ao executante 2 para interferir no objeto sonoro 2, ou mesmo tal postura possa lhe ser sim-

plesmente imposta, por diversas razões. Muito vai depender do próprio conhecimento da tecnologia de estúdio por parte do executante 1.

Turino descreve uma situação na qual o líder de um grupo em processo de gravação chegava a ser consultado pelo “produtor” sobre determinadas decisões, mas os demais músicos foram quase que completamente deixados de lado no processo de mixagem, já que, “com exceção do equilíbrio de volume, eles não teriam o conhecimento para sequer saber quais eram as opções tecnológicas” (TURINO, 2008: 74).

Tive a oportunidade de vivenciar o impacto da mixagem, quando gravei a *Missa de São Pedro de Alcântara*, de José Maurício Nunes Garcia, com coro, solistas e órgão, em 1998 (GARCIA, 1998). Em determinado trecho do *Qui tollis*, o contralto alcança região muito grave, o que provocava desequilíbrio com o soprano. O responsável pela gravação propôs, então, que houvesse a inversão da “presença” de ambas as vozes, o que não aceitei, por entender que tal desequilíbrio entre as vozes era algo que o compositor devia ter em mente quando compôs o trecho, e que, portanto, assim devia ficar.

Pude experimentar outra situação, ainda mais extrema, não tecnológica, quando gravei a cantata *Actus tragicus*, de J.S.Bach (1989) e o engenheiro de som, também músico experiente, tentava convencer um dos solistas a modificar aspectos de sua interpretação.

Há ainda situações nas quais o executante 1 exige interferências no objeto sonoro 2, mesmo quando o executante 2 não julga mais necessário (PHILIP, 2004: 45).

## 5) Quais as características resultantes do objeto sonoro 2?

A gravação de “alta fidelidade” num estúdio objetiva tornar o processo de gravação “invisível”, ou, pelo menos, minimizar a importância dos processos de produção, de tal forma que a gravação seja recebida como fiel representação de uma performance musical ao vivo (TURINO, 2008: 68). Todo o processo de gravação de performances, em especial aquelas feitas em estúdio, converge para objetos sonoros com características muito especiais e que devem satisfazer a muitas condições, já que “muito mais que em performances ao vivo, nas gravações, apenas o som carrega a responsabilidade de manter a atenção e o interesse” (Idem: 70), som esse que tem também que “resistir a audições repetidas” (Idem: 70).

Dois grandes correntes debatem sobre a busca do resultado do objeto sonoro 2. De um lado, os “minimalistas”, que advogam a interferência mínima da tecnologia já desde o processo de captação, com o uso de apenas um microfone, passando pela grande economia dos demais processos de manipulação. Do outro lado, estão os “intervencionistas”, que advogam o uso pleno da tecnologia em todas as etapas do processo de gravação. Os primeiros buscam fusão e ambiência no objeto sonoro resultante, e os segundos, clareza. Com a tecnologia de edição, por exemplo, “o resultado final poderia ser uma fita feita de fragmentos de muitas performances separadas, reunidas por um editor naquilo que soasse como um todo coerente” (LEECH-WILKINSON, 2009: capítulo 3, ¶85).

Se nas gravações do início do século XX, a captação com recursos tecnológicos mais rudimentares representava grande distorção entre o objeto sonoro produzido pelo executante 1, na verdade único, e o objeto sonoro resultante na reprodução, como visto acima, hoje em dia, a enorme sofisticação dos microfones permite a captação perfeita, em muitos parâmetros.

Porém, com a utilização da edição, da mixagem e da masterização, o objeto sonoro resultante da gravação pode se distanciar consideravelmente do objeto sonoro produzido pelo executante 1.

Outra preocupação técnica com o objeto sonoro resultante é que ele tem que ser efetivo em todos os tipos de aparelhos de reprodução (TURINO, 2008: 72) e, muitas vezes, surge a necessidade de se remixar a gravação, para que ela possa funcionar nessa variedade de aparelhos de reprodução (Idem: 73).

## 6) Qual a relação entre a performance ao vivo e a gravada em estúdio?

Leech-Wilkinson (2009, capítulo 3, ¶92), ressaltando a veracidade da performance gravada como documento, afirma que esta “é um substituto usável para uma performance real”, e que, mesmo “uma performance produzida após modificações editoriais, pode ser tão persuasiva como outras que tenham sido produzida sem elas” (Idem: ¶101). Conclui, afirmando que “o que conta é que [a performance gravada] seja sentida como performance” (Idem: ¶107).

Enquanto a apresentação de gravações etnográficas de campo envolve a edição de alguns aspectos de sua “autenticidade ao vivo”, como visto acima, a manipulação do som de gravações artísticas em estúdio frequentemente envolve esforços para criar sinais de “autenticidade ao vivo”. A ideologia por trás das gravações de “alta fidelidade” é que o que se ouve nos discos foi ou poderia ter sido executada ao vivo (TURINO, 2008: 70). Para Philip (2004: 59), “o objetivo é dar a impressão de que músicos estão tocando a obra na própria sala [do ouvinte], como se estivessem dando um concerto”.

Turino (2008: 67-68) destaca também a mútua influência entre as performances ao vivo e gravada. Segundo ele,

peças e características particulares de peças que recebem aprovação ou geram entusiasmo em audiências ao vivo influenciarão o que é gravado. No entanto, os detalhes e partes trabalhadas com cuidado no processo de gravação podem também influenciar aquilo que é feito no palco.

Este fato é corroborado por vários exemplos apresentados por Philip (2004: passim).

Indo mais longe, porém, há também a ideia de que toda a nova tecnologia faz com que as gravações objetivem cada vez mais “transmitir algo mais perfeito do que uma performance ao vivo, mais perfeita do que qualquer intérprete poderia atingir numa tomada não editada – mais perfeita, mas, ainda assim, menos real” (LEECH-WILKINSON, 2009: capítulo 3, ¶85).

Fica a pergunta: “como o mundo moderno reconcilia o desejo de uma performance vívida com a necessidade de perfeição”? (PHILIP, 2004: 45).

O debate sobre a utilização da tecnologia na produção do objeto sonoro 2 é interminável. De um lado, estão os “intervencionistas” e, do outro, os “minimalistas”, como vimos. Porém, Philip (2004: 58-59) alerta para o perigo de se encarar a edição numa gravação como decepção, podendo levar à conclusão de que apenas a performance ao vivo é verdadeira e que qualquer gravação é fundamentalmente desonesta. Ele também adverte sobre o exagero de se associar o processo de filmagem com uma gravação de música: no primeiro caso, trata-se de uma *criação*, algo novo, que pode tomar qualquer direção, mas, no segundo caso, trata-se de uma *recriação* de obras que têm uma história de performance (Idem: 58-59; destaques meus).

## *Considerações sobre gravações*

O surgimento e desenvolvimento das gravações provocaram e provocam inúmeras reflexões, por parte de músicos, estudiosos e filósofos.

Segundo Emily Thomson,

na medida em que as tecnologias fonográficas forneciam os meios para a produção em massa de *gravações de performances musicais* idênticas, as pessoas, de forma crescente, vivenciavam a música, não assistindo performances ao vivo únicas [...], mas comprando gravações, levando-as para casa, e as reproduzindo em máquinas em suas salas de estar, quando e com a frequência que desejassem (apud TURINO, 2008: 66; destaques no original).

Alguns pontos se destacam no depoimento de Thomson:

1) gravações de performances musicais idênticas x únicas

Uma performance ao vivo sempre será um evento único e efêmero, como já enfatizado no início deste capítulo. Uma performance gravada poderá ser sempre idêntica, em suas inúmeras possíveis repetições, como se expressa Thomson, porém jamais será a mesma, já que o encontro do leitor-ouvinte com o objeto sonoro gerará, inevitavelmente, múltiplas interpretações.

2) a frequência com que se ouve a mesma gravação

Para o executante 2, saber que uma gravação será ouvida muitas vezes é um condicionamento importante no processo de sua produção, como vimos acima. Por outro lado, o executante 1 pode ter a liberdade, numa performance ao vivo, para realizar fantasias mais ou menos convencionais ou fazer experiências em relação ao texto musical, já que tais situações serão apagadas da memória. Porém, tais liberdades numa gravação, que será mui-

tas vezes ouvida, podem se tornar banais ou sujeitas a críticas negativas. Da mesma forma, uma nota errada numa performance ao vivo poderá passar despercebida ou ser esquecida, mas tal não ocorrerá numa gravação.

Em seu curto estudo, Madurell (2013) desenvolve algumas reflexões sobre duas etapas na recepção de obras musicais: situação de descoberta e escuta repetida. Na primeira, o ouvinte tem contato com algo nunca ouvido antes, e a segunda conduz a uma familiaridade crescente em relação à obra ou à performance. Embora o texto de Madurell privilegie a recepção de obras modernas ou contemporâneas, poderia ser estendido com certeza para aspectos da execução de obras conhecidas (estilos de performance, andamentos etc.).

Como não é comum que performances ao vivo repitam obras, a gravação vem suprir essa lacuna, permitindo que o ouvinte possa ouvir a mesma performance várias vezes e daí evoluir da situação de descoberta para a “representação”, como chama o autor.

### 3) a gravação como mercadoria

Adorno (1990: 58) destaca essa ideia, ao afirmar que “como um produto artístico do declínio, [a gravação] é o primeiro meio de apresentação musical que pode ser possuído como uma coisa”.

Ele vai mais adiante, enfatizando que

o disco fonográfico é um objeto daquela “necessidade diária”, que é a real antítese do humano e do artístico, já que esse último não pode ser repetido e tocado à vontade, mas deve permanecer ligado ao seu espaço e tempo (ADORNO, 1990: 58).

Sua conclusão, porém, é surpreendente:

Não há dúvida de que, na medida em que a música é removida, pelo fonógrafo, do domínio da produção ao vivo e do

imperativo da atividade artística, tornando-se petrificada, ela absorve em si mesma, nesse processo de petrificação, a própria vida, que, de outra forma se esvaneceria. A arte morta salva a arte efêmera e perecível, como a única viva. Nesse aspecto, reside a mais profunda justificativa para o disco do fonógrafo, que não pode ser impugnada por uma objeção estética de sua reificação (ADORNO, 1990: 59).

Adorno (1903-1969) é um dos principais pensadores que se debruçaram sobre as questões da chamada “indústria cultural”, termo, aliás, cunhado por ele mesmo, junto com Max Horkheimer (1895-1973), na década de 1940.

Walter Benjamin é outro filósofo preocupado com questões ligadas à indústria cultural. Seu livro, várias vezes mencionado neste capítulo, privilegia a produção de filmes, mas traz reflexões que podem ser muito adequadamente traduzidas para aspectos da gravação de performances.

Durante mil anos, a escrita foi a forma hegemônica de preservação e transmissão dos textos musicais no Ocidente. Essa tecnologia influenciou profundamente os processos de criação e recepção dessa música.

Uma das consequências da existência da escrita foi a possibilidade de haver uma Filologia da Música, a partir dos documentos que registravam os caminhos percorridos pelas obras, desde sua concepção pelas mãos dos compositores até a passagem pelas mãos de copistas e editores.

Com o surgimento das gravações, esse novo meio passou a ter importância nesse processo de transmissão e conservação e, no que diz respeito à Crítica Textual, frequentemente, é necessário recorrer-se a gravações, para discutir questões textuais na edição de determinadas obras, como é o caso dos estudos de Mosineide Souza (2010), sobre o *Concertino para oboé*,

de Breno Blauth, e de Raquel Carneiro (2015), sobre obras para quartetos de fagotes, de Francisco Mignone, apenas para citar alguns.

Curiosamente, é possível estabelecer a analogia da gravação com os textos musicais escritos. Estes permitiram que a história da música pudesse ser documentada, através das obras registradas em partituras. Da mesma forma, é só a partir da existência de documentos de performances gravadas que se torna possível a pesquisa em torno desse importante aspecto da recepção das obras musicais.

Se performances ao vivo têm analogia direta com a transmissão oral da música, não documentável, fica claro que performances gravadas de qualquer tipo já nascem como documentos, a partir dos quais serão possíveis os estudos de performance, foco deste terceiro capítulo.

### *Estudos de performance*

Carl Seashore (1866-1949), psicólogo e educador de origem sueca, foi um dos pioneiros dos estudos de performance em música. Ele desenvolveu suas pesquisas na Universidade de Iowa, já na década de 1920, utilizando gravações, partindo da ideia de que tais gravações possibilitavam a repetição exata dos experimentos (LEECH-WILKINSON, 2009: capítulo 1, ¶18).

Gerling e Souza (2017) empreenderam importante pesquisa com o levantamento das principais tendências da pesquisa em torno da performance musical no século XX. Partindo da tendência predominante até o início da década de 1990 de pesquisas experimentais realizadas por psicólogos (Idem: 118), passam a abordar autores, como Lester, Rink e outros, mais voltados para abordagens musicológicas que levam em conta as ques-

tões afetivas, emocionais e comunicacionais. Observe-se que a maior parte dos estudos descritos utiliza gravações como material para pesquisa. É de se lamentar que, tendo sido o estudo de Gerling e Souza apresentado no ano 2000, toda uma nova leva de pesquisadores do Centro de Pesquisa para a História e Análise da Música Gravada (CHARM), de Londres, não foi mencionada, principalmente Leech-Wilkinson, um dos principais referenciais para este livro.

Segundo Leech-Wilkinson (2009: capítulo 1, *passim*), essa tendência mais recente da musicologia de incorporar os estudos de performance como um ramo importante na compreensão do fenômeno musical se deve a quatro razões:

- 1) a superação da ideia de que a música exista independente da performance;
- 2) o enfraquecimento da noção de autenticidade, eliminando a crença de que exista uma interpretação ideal;
- 3) o relativismo do pós-modernismo, que permitiu a aceitação de que diferentes instâncias de uma obra são igualmente válidas;
- 4) a noção “pós-histórica” de que a história não é o que ela pretende ser, e que não pode ser conhecida a não ser a partir de um ponto de vista radicalmente distorcido e modernista.

O Centro de Pesquisa para a História e Análise da Música Gravada (CHARM), sediado em Londres, reúne vários pesquisadores que vêm se dedicando a esse novo ramo do conhecimento musicológico. Nicholas Cook, Daniel Leech-Wilkinson, John Rink e Peter Hill, entre outros, vêm desenvolvendo projetos nessa área, tais como “Analysing motif in performance”, “Expressive gesture and style in Schubert song performance” e “Sty-

le, performance, and meaning in Chopin's mazurkas". Tais projetos têm gerado grande quantidade de publicações, como pode ser consultado no site CHARM Publications (2009).

Essas pesquisas têm trabalhado no nível de detalhamento das performances, e observe-se que o repertório priorizado focaliza obras para piano solo ou canto e piano. Leech-Wilkinson (2009, capítulo 1, ¶45) justifica essa escolha, argumentando sobre a necessidade de se estudar detalhes e compreender quem é responsável por eles, o que seria mais difícil com grande quantidade de músicos. Outra razão apontada pelo autor é a necessidade de usar visualizações espectrais, "e para que elas sejam úteis é necessário ser possível dizer que elementos mapeiam cada intérprete e cada nota" (Idem).

A análise de 29 performances da *Mazurka op.24 n. 2*, de Chopin, projeto desenvolvido por Spiro, Gold e Rink, trabalha no nível de grande detalhe, com a utilização de grande quantidade de gráficos, sendo o objetivo do projeto "investigar a relação entre características estruturais e temáticas da peça, por um lado, e as características de *timing* e dinâmica de suas performances, por outro lado" (SPIRO; GOLD; RINK, 2008: 4).

A equipe do CHARM utiliza sistematicamente o *software Sonic Visualiser*, desenvolvido por Chris Cannam, do Centro de Música Digital, da Universidade de Londres. O *software* tem vários recursos que facilitam enormemente o manuseio das gravações, permitindo anotações, sincronização, e saltar de uma gravação para outra em determinados pontos, com a finalidade de comparação de parâmetros.

No Brasil, algumas pesquisas ligadas à análise da performance vêm surgindo (ALVES, 2016; ROSA, 2014; SAKAMOTO, 2018), a maioria com ênfase em detalhamento de parâmetros e foco em instrumentos solo. As três mencionadas utilizaram o *Sonic Visualiser*.

Martha Ulhôa (2013) vem se debruçando sobre análises de performances no campo da música popular, como, por exemplo, seu estudo sobre duas gravações da modinha *Noite serena* por dois cantores do início do século XX, ainda na época das gravações mecânicas: Mário Pinheiro (1880-1923) e Baiano (1870-1944), focalizando em parâmetros, tais como aspectos timbrísticos, uso de vibrato, entre outros. Ulhôa faz largo uso do *Sonic Visualiser* em suas pesquisas.

Davi Souza (2009) se concentrou na comparação de gravações históricas brasileiras do início do século XX, de uma valsa, uma polca e um dobrado. A finalidade foi a análise das variações do parâmetro andamento, questão bastante sensível, dados os aspectos técnicos envolvidos nas gravações acústicas da época. Aqui, o diferencial em relação às pesquisas mencionadas acima é o foco num conjunto grande de instrumentistas, bandas de música.

Outra abordagem é a de Hauck-Silva (2017), que estuda a questão da dicção do alemão em coros, ou seja, também ampliando a quantidade de executantes observados, embora seu foco principal esteja nas decisões dos regentes dos conjuntos analisados. A autora não chega a destacar possíveis dificuldades ao lidar com gravações de grupos maiores. A pesquisa de Hauck-Silva também utilizou o *Sonic Visualiser*.

Um dos objetivos da maioria desses tipos de estudo é detectar os estilos de performance e sua modificação no tempo, mantendo a tendência de utilizar, para tanto, as gravações como fonte de documentação.

Um estilo de performance é definido por Leech-Wilkinson (2009, capítulo 8, ¶18) como

um conjunto de gestos expressivos de um determinado performer, que, reunidos, constituem seu 'estilo pessoal'; ou um conjunto de características de um período ('estilo do período'), ou de um grupo ('estilo nacional', por exemplo).

Por sua vez, o "gesto expressivo" é definido pelo mesmo autor como "uma irregularidade em um ou mais das principais dimensões acústicas (altura, amplitude, duração), introduzida com a finalidade de dar ênfase à nota ou acorde [...]" (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 8, ¶15), fazendo, com isso, "que tais notas ou acordes se tornem expressivos e adquiram significado" (Idem: ¶13).

Para abordarmos o estilo de performance de determinado artista, é necessária a comparação entre várias gravações de diferentes obras executadas por esse artista, e, naturalmente, cruzarmos essas observações com as observações geradas a partir da comparação dos estilos de performance de outros artistas, da mesma época ou de épocas posteriores.

### *Performances historicamente informadas*

Nenhum estilo de performance foi tão marcante no século XX como a chamada performance historicamente informada ou autêntica. Aplicável à chamada "música antiga", que, na verdade, pode ser estendida até o final do século XIX ou início do século XX (HASKELL, 1996: 196).

Segundo a violinista Marie Leonhardt (1928-), o objetivo dessa vertente estilística seria executar obras "de tal modo que o compositor, ou um contemporâneo dele, as reconhecesse de imediato; na pior das hipóteses, sem perplexidade e, na melhor, com prazer" (apud KERMAN, 1987: 286). A cravista Wanda Landowska (1879-1959) é mais incisiva, ao declarar que tocava Bach "do jeito dele" (apud HASKELL, 1996: 175).

Para realização dessa autenticidade, vários recursos foram necessários: utilização de instrumentos originais ou suas cópias modernas, incluindo os acessórios, como cordas, arcos etc.; redescoberta da técnica vocal de época; consulta a tratados de época, em busca das especificações das práticas interpretativas, envolvendo andamentos, ornamentos, articulações, convenções rítmicas etc.; utilização de sistemas afinação diversos; diapasões variados etc.

Desde sua origem, em finais do século XIX, até os dias de hoje, a performance historicamente informada tem gerado muita polêmica, envolvendo filósofos (Nietzsche, Adorno), compositores (Stravinsky, Hindemith), musicólogos (Taruskin, Kerman), tratadistas (Donington, Dolmetsch), e, naturalmente, os próprios músicos (Landowska, Marie Leonhardt).

Entre as questões discutidas a partir do advento e desenvolvimento da performance historicamente informada, destaco: o papel da subjetividade e da objetividade do executante, o impacto do gosto, a normatividade da performance, a soberania da intenção dos compositores, entre outras.

No Brasil, o movimento de performance historicamente informada teve grande desenvolvimento durante o século XX, como está detalhadamente documentado e analisado por Kristina Augustin (1999).

A performance historicamente informada se contrapõe, naturalmente, àquilo que podemos chamar de "execução tradicional", "convencional" ou "romântica" do repertório mais antigo. Mas como podemos caracterizar esse estilo de performance "tradicional"? Parece que sua característica principal é não ser claramente historicamente informado. No entanto, há características marcantes desse estilo "tradicional", tais como uso de instrumentos modernos, grandes efetivos orquestrais ou corais, diapasão moderno, pouca articulação levando a um som "pastoso", despreocupação com a execução

de ornamentos, entre outros. Mas, por outro lado, podemos também falar de execuções que tendem mais para um lado ou mais para outro, o que eu chamaria de estilos de performance híbridos: uso de instrumentos modernos, porém com grande preocupação com articulação, convenções rítmicas e ornamentação; ou uso de instrumentos históricos, com diapasão antigo, mas com pouca articulação ou uso de vozes convencionais.

Essas são aspectos que estão inevitavelmente em questão ao analisarmos os estilos de performance nas gravações da antífona *Salve Regina*, obra sacra brasileira do século XVIII, o chamado período colonial.

### *Estudos sobre a interpretação da música colonial brasileira*

Não são muitos os estudos que se dedicam à interpretação da música colonial brasileira. A dissertação de Mestrado de Júlio Moretzsohn (1997), uma das primeiras nessa direção, aborda questões interpretativas com vistas à execução da *Missa a 4 vozes para Quarta-feira de Cinzas*, de Lobo de Mesquita (MIG 16). Moretzsohn discute vários parâmetros, tais como andamentos, pulso, agógica, notas pontuadas, articulação, dinâmica, ornamentação e formação dos grupos vocais e instrumentais, entre outros. O viés é o da performance historicamente informada, como explicita o autor, ao declarar como seu intuito “procurar realizar uma performance autêntica desta Missa do século XVIII” (Idem: 143), e, para tanto, são utilizados tratados dos séculos XVII e XVIII, além da literatura moderna especializada sobre o assunto, tal como Donington, Harnoncourt e Dart (Idem: passim).

Sérgio Pires também se debruçou sobre a questão da execução da música brasileira do período colonial, apresentando dois artigos sobre essa temática. No primeiro (PIRES, 2001), o autor se dedica a analisar dois parâmetros para a execução do repertório em questão: a formação dos con-

juntos - englobando neste item a questão de utilização de instrumentos de época ou modernos e os andamentos. Com relação ao primeiro item, Pires apresenta vários subsídios para o conhecimento dos conjuntos e instrumentos da época colonial (Idem: 441-443), sendo discutida, também, a questão das problemáticas indicações “solo”, “duo” e “tutti”, tão presentes nas fontes manuscritas da época.

Com relação ao item “Andamentos”, Pires (2001: 443-445) também apresenta subsídios para a compreensão desse parâmetro a partir de fontes diversas dos séculos XVIII e XIX. Desenvolve sua observação desse parâmetro num estudo pioneiro de comparação de cinco gravações exatamente da antífona *Salve Regina* (Idem: 445-446), de Lobo de Mesquita, discutindo os resultados a partir das indicações de Quantz (Idem: 445) e também da tradição oral presente em Minas Gerais até hoje (2001: 446).

Em seu segundo artigo sobre o assunto (PIRES, 2010), o autor aborda questões interpretativas presentes no *Tè Deum em lá menor* (MIG 46), do mesmo Lobo de Mesquita, obra que foi alvo de sua edição crítica, quando de seu Doutorado.

Na segunda seção desse artigo, parte da análise sumária de duas gravações da obra, com o objetivo de propor suas próprias ideias sobre a execução do *Tè Deum*. Aqui, também, Pires (Idem: passim) privilegia os parâmetros formação dos conjuntos e escolha de andamentos.

As abordagens de Pires denotam seu comprometimento com as propostas da execução historicamente informada, como podemos perceber em seu comentário:

há um longo caminho a percorrer até que tenhamos conhecimento teórico suficiente para subsidiar a recriação dessas

obras [da música colonial brasileira] de um modo mais 'autêntico' dos pontos de vista histórico e musicológico (2001: 437).

Contudo, com a ressalva de que:

devemos lembrar que não é pelo facto da música brasileira de então ter uma proximidade estilística com algumas correntes da música sacra europeia, que podemos simplesmente basear nossas execuções nas experiências dos grupos europeus ou norte-americanos (PIRES, 2001: 438).

No segundo artigo, tal postura fica mais evidente, já a partir do título da segunda seção: "Notas para uma performance historicamente informada", concluindo com sua visão pessoal interpretativa da obra:

acredito que a performance mais adequada do ponto de vista histórico-musicológico desta obra seria aquela que empregasse um quarteto de cantores e pequena orquestra de câmara composta de instrumentistas capazes de usar adequadamente instrumentos do século XVIII, explorando ao máximo as articulações apropriadas. O diretor musical deveria propor, na ausência de indicações, dinâmicas que explorassem os contrastes musicais e ressaltassem as ideias do texto (PIRES, 2010: 51).

O cravista Robson Bessa Costa dedica uma seção de sua dissertação de Mestrado à discussão da realização do baixo-contínuo do *Officio de Defuntos* (MIG 37), de Lobo de Mesquita (COSTA, 2006: 88-93), abordando prioritariamente a questão das texturas.

A dissertação de Mestrado de Roberto Anzai (2008) analisa gravações do repertório vocal brasileiro composto entre 1830 e 1850. Além do repertório sacro, são também abordadas modinhas e outros gêneros vocais profanos. As gravações, que abarcam o período de 1957 a 2005, são analisadas tendo como foco explícito os seguintes parâmetros (Idem: 65): formação vocal / solo; formação instrumental / utilização de instrumentos de

época e algumas questões interpretativas ("observações"), tais como andamento, tonalidade utilizada, ornamentação e texto. O item "tonalidade utilizada" se refere, na verdade, às variações de diapasão. O item "ornamentação" não é abordado de forma exaustiva, e o item "texto" não é devidamente explicado. Nas fichas utilizadas pelo autor aparecem também, com alguma frequência, análises de articulação (Idem: 220) e até mesmo avaliações de execuções (Idem: 217).

Abordagem mais abrangente e detalhada foi realizada por Guilherme Barroso (2012), ao analisar três gravações da *Missa Pastoril* (CPM 108), de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Utilizou para sua análise os seguintes parâmetros: diapasão, temperamento, caráter, andamento, hierarquia de tempos, articulação, ornamentação, dinâmica, instrumentação, realização do baixo contínuo e tratamento da voz. Seu ponto de partida foram as três edições que deram origem às gravações, e seu referencial foi a execução historicamente informada (Idem: II). Para tanto, desenvolve levantamento dos referenciais de época e modernos para cada um de seus parâmetros (Idem: 60-107), que foram analisados com diferentes níveis de aprofundamento, pelas próprias dificuldades apontadas pelo autor.

### *Análise das gravações da antífona Salve Regina*

#### *As gravações da antífona Salve Regina*

A Gravação 1 da antífona *Salve Regina* foi realizada em 1960 (LOBO DE MESQUITA, 1960), como segundo volume da série *Mestres do Barroco Brasileiro (século XVIII)*. Esse empreendimento aconteceu no bojo das então recentes descobertas feitas pelo musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange, em Minas Gerais. Tendo como mídia o vinil, a gravação foi realizada ao vivo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pelo coro

da Associação de Canto Coral, preparado por Cleofe Person de Mattos (1913-2002), com a participação da Orquestra Sinfônica Brasileira, todos sob a direção de Edoardo de Guarnieri (1899-1968). A contracapa do vinil destaca a utilização de “equipamentos especiais para alta fidelidade” (CONTRACAPA, 1960). Observe-se que o terceiro movimento da *Antífona* está deslocado para o início da faixa seguinte, que contém o *Credo*, de Inácio Parreiras Neves (1730-1794).

A Gravação 2 da obra foi realizada em 1989, com o conjunto Brasil Barroco, sob a direção de Vasco Negreiros. O conjunto vocal esteve constituído por quinze cantores (quatro sopranos, três contraltos, quatro tenores e quatro baixos), e o conjunto instrumental formado por quatro violinos, um violoncelo, um contrabaixo e um cravo. A gravação foi realizada no Consulado Geral de Portugal, no Rio de Janeiro, em julho daquele ano. A equipe técnica foi constituída por Carlos Andrade (engenheiro de som / mixagem), Sérgio Lima Neto (engenheiro assistente), Bia Paes Leme (direção musical) (ENCARTE, 1989). Esta gravação (LOBO DE MESQUITA, 1989), que integra o volume intitulado *Música sacra mineira do século XVIII*, realiza transição importante quanto às mídias utilizadas: vinil e CD, simultaneamente.

No ano seguinte, a Orquestra e o Coro Estável da Escola de Música da UFMG, sob a direção de Ângela Pinto Coelho, apresentam a Gravação 3 da obra (LOBO DE MESQUITA, 1990), integrando o vinil *A Música das Minas Gerais do Século XVIII*. Não há ficha técnica disponível e não há indicação do local onde foi realizada a gravação.

A Gravação 4 foi realizada pelo segundo conjunto estrangeiro a gravar a antífona *Salve Regina* (LOBO DE MESQUITA, 1995),<sup>[18]</sup> o En-

semble Turicum, da Suíça, dirigido pelo contrateno brasileiro, Luis Alves da Silva. Este conjunto, segundo o encarte, “[...] dedica-se à redescoberta, revitalização e performance autêntica com vozes e instrumentos históricos [...]” (ENCARTE, 1995: 8). A obra integra o CD *Sacred Music from 18th Century Brazil*. O conjunto vocal foi integrado por dois contratenedores, tenor e baixo, e o conjunto instrumental por dois violinos, violoncelo, violone e órgão. O CD foi gravado no estúdio DRS, em Zurich, em setembro de 1994, e a equipe técnica foi integrada por K. König (engenheiro de som) e Eunice Brandão (assistente de engenharia) (ENCARTE, 1995: 36).

Em 1996, a Orquestra Sinfônica e Coral Ars Nova da UFMG, sob a direção de Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006), lançam o vinil *Mestres da Música Colonial Mineira*, contendo a Gravação 5 da antífona (LOBO DE MESQUITA, 1996), gravado no auditório da CEMIG em Belo Horizonte, MG. Não há ficha técnica.

Na Gravação 6, a antífona *Salve Regina* (LOBO DE MESQUITA, 1999) está inserida no contexto do CD *América Portuguesa*, do conjunto Armonico Tributo, que focaliza compositores brasileiros dos séculos XVIII e XIX. A gravação foi realizada no Mosteiro de São Bento, em Vinhedo, São Paulo, em março de 1999, e a direção musical esteve a cargo do cravista Edmundo Hora. O conjunto vocal foi integrado por quatorze cantores, dos quais quatro sopranos, três altos, quatro tenores e três barítonos. O conjunto instrumental foi integrado por cinco violinos, um violoncelo, um contrabaixo e por órgão. O conjunto utiliza dois instrumentos originais do século XVIII, além de cópias de instrumentos de época (ENCARTE, 1999). A equipe técnica foi constituída por Plínio Hessel Jr. (gravação e masterização), Tadeu Amaral (edição e produção de gravação) e Everton Gloeden (produção de gravação).

---

[18] O primeiro conjunto estrangeiro a gravar a obra será abordado como nona gravação, fora da

---

ordem cronológica aqui proposta.

Ainda segundo o Encarte (1999) do CD, “o Armonico Tributo propõe uma abordagem musical mais atenta aos ensinamentos dos tratadistas da época das composições, buscando uma maior coerência na prática musical” e

o Coro Armonico Tributo é formado por cantores que se dedicam à interpretação musical segundo os preceitos estilísticos contemporâneos às composições. Assim sendo, fundamenta o seu trabalho nos ensinamentos antigos, especialmente nos da Retórica Musical, que é a linha condutora desta prática ‘eloquente’ e, acima de tudo, ‘historicamente informada’ (Idem).

Após hiato de dez anos, a Gravação 7 da antífona *Salve Regina* (LOBO DE MESQUITA, [2009]) integra o CD *Música Sacra Brasileira nos séculos XVIII e XIX*. O CD foi gravado no Museu Nacional do Rio de Janeiro, em fevereiro de 2009, com o conjunto *Sacra Vox* e instrumentistas convidados, sob a direção musical de Valéria Matos. O conjunto vocal foi integrado por quinze cantores, sem especificação de naipes no encarte, e o conjunto instrumental por dois violinos, violoncelo e contrabaixo e órgão sintetizado. A equipe técnica foi constituída por Eduardo Monteiro (gravação, mixagem e masterização), Lipe Coutinho (gravação e edição) e André Cardoso e Mário Assef (direção de gravação) (ENCARTE, [2009]).

A Gravação 8 (LOBO DE MESQUITA, 2010) foi realizada no contexto do XXI Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, organizado pelo Centro Cultural Pró-Música, de Juiz de Fora. A gravação do CD duplo foi realizada no Teatro Pró-Música, de Juiz de Fora, em julho de 2010, com a Orquestra Barroca do Festival, sob a direção artística do violinista Luís Otávio Santos (ENCARTE, 2010). Foram utilizadas cópias de instrumentos de época (violinos, violas e violoncelos barrocos), além de contrabaixo e cravo. Embora o encarte do CD duplo,

como um todo, especifique a participação de dez violinistas e três violoncelistas (ENCARTE, 2010), não é possível saber com precisão quantos desses instrumentistas participaram especificamente da gravação da faixa que contém a antífona *Salve Regina*. A execução vocal esteve a cargo de apenas quatro cantores, soprano, contratenor, tenor e barítono. A produção técnica foi realizada no estúdio da Associação Cultural Cláudio Santoro, de Brasília, tendo como equipe Raffaello Santoro (técnico de gravação, masterização e edição) e Luís Otávio Santos (edição) (Idem).

A Gravação 9 (LOBO DE MESQUITA, 1973), incluída tardiamente neste livro, e, por isso, fora da sequência cronológica adotada, foi realizada em 1973, em concerto ao vivo na Catedral de Buenos Aires, Argentina, pelo Coro de la Fundación Ars Musicalis e Orquestra de Câmara, dirigidos por Jesús Gabriel Segade (1923-2007). A gravação integra o vinil *Musica Colonial Latinoamericana*, produzido e dirigido artisticamente por Iván René Cosentino e Mario Videla.

As nove gravações selecionadas da antífona *Salve Regina* cobrem um período de exatamente cinquenta anos e nos permitem ter um panorama da variedade de abordagens interpretativas da obra, como analisarei em seguida.

#### *A seleção de parâmetros e a metodologia*

Para a realização deste estudo, foram selecionados os seguintes parâmetros, que nortearam as análises das gravações:

Tipos de instrumento e voz utilizados

Efetivos utilizados

Tratamento dos solos e duos

Andamentos

Agógica / Separação entre seções  
Convenções rítmicas  
Tratamento dos ornamentos  
Pronúncia do latim  
Declamação do texto litúrgico  
Articulação e fraseado nas cordas  
Tratamento da dinâmica  
Diapasão  
Questões textuais

Os parâmetros elencados acima podem ser classificados em sua maioria como gerais ou pontuais.

Parâmetros gerais são aqueles que caracterizam a concepção da performance como um todo: tipos de instrumento e voz utilizados, efetivos utilizados, andamentos, diapasão, pronúncia do latim.

Parâmetros pontuais são aqueles que demonstram a concepção da performance em determinados pontos da execução: tratamento dos solos e duos, agógica / separação entre seções, convenções rítmicas, tratamento dos ornamentos, declamação do texto litúrgico, articulação e fraseado nas cordas, tratamento da dinâmica.

O parâmetro questões textuais indica modificações do texto musical em relação à partitura utilizada para as execuções, sendo os poucos casos existentes ligados às alturas.

Embora outros parâmetros pudessem ter sido aplicados, acredito que os selecionados são suficientes para caracterizar os estilos de performance encontrados nas nove gravações.

Para a análise desses parâmetros, tomei como referência a edição de Curt Lange da antífona *Salve Regina* (LOBO DE MESQUITA, 1951). É possível ter a certeza de que as nove gravações foram feitas a partir dessa edição, não só porque até os primeiros anos do século XXI foi a única existente, mas também pela consulta direta aos executantes responsáveis pelas gravações posteriores. Essa certeza me coloca com segurança diante da pergunta inevitável: qual a relação entre essa edição e as nove gravações?

Minha postura, ao tomar a partitura como referência para as análises vai de encontro à ideia de Hauck (2017: 10), que afirma que

o processo de preparação e realização de uma performance, na tradição clássica ocidental, parte daquilo que está representado na partitura, sendo que, no momento da performance, em geral os músicos usam partituras. Isso faz com que não possamos, em nossa pesquisa, ignorar a análise de partituras.

Segundo Leech-Wilkinson (2009: capítulo 8, ¶3), essa é a postura mais comum ao se analisar performances, ou seja, a crença de que “estilo de performance é gerado por aquilo que os intérpretes habitualmente fazem com a notação para realizar uma performance musical”, mas ele se coloca contra tal postura, quando afirma que “se queremos definir um estilo de performance, precisaremos considerar tudo, com exceção do material dado, o qual, para a música clássica, é a notação” (Idem: ¶4).

Como já dito anteriormente, em seu livro de 2009, Leech-Wilkinson deixa claro que não abordou performances de grupos, mas apenas pianistas e cantores ou violinistas acompanhados por pianistas, por razões expostas pelo pesquisador (Idem: ¶45).

Nesta pesquisa, a obra abordada, a antífona *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, necessariamente me levou a operar com grande quantidade de executantes, desde conjuntos de câmara até grandes orquestra e coros,

como descrevi acima. Quanto maior a quantidade de executantes envolvidos numa performance / gravação, mesmo num ambiente mais controlado, como um estúdio, menor é a possibilidade de que todos tenham seguido estritamente as instruções e decisões tomadas pelo regente ou diretor musical. Numa gravação feita ao vivo a variação pode ser ainda maior.

#### *Tipos de instrumento e voz utilizados*

Há grande quantidade de documentos que comprovam a importação e circulação de instrumentos musicais europeus no Brasil, no século XVIII: flautas, oboés, clarinetas, rabecas, rabecões e tantos outros (PEREIRA, 2013). Os inventários dos autos de sequestro dos bens das missões jesuíticas, originados quando da expulsão dessa ordem do Brasil, em 1759, são também fontes importantes para comprovar a existência desses instrumentos (HOLLER, 2010).

O manuscrito autógrafo de Lobo de Mesquita que transmite a antífona *Salve Regina* prevê a utilização de violinos e *basso*. Os violinos certamente correspondem terminologicamente às rabecas. Dottori (1992: 79) chama a atenção para o fato de fontes musicais sempre se referirem ao termo em italiano “violinos”, mas os documentos cíveis sempre se referirem a “rabecas”.

Ainda com relação às rabecas, observe-se que jamais são mencionadas violetas nos conjuntos. Seria o termo rabeca extensível a esses instrumentos? Para Dottori (1992: 79), sim. Ele chama ainda a atenção que a existência do termo “viola” em documentos cíveis se referiria à “viola-de-mão” ou à “viola-de-aramé” (Idem: 79), e que esse instrumento, além do clavicórdio, da harpa, do rabecão e do órgão “eram os mais frequentes na música dentro das igrejas mineiras até a morte de Dom João V” (Idem: 90).

O termo “basso” ou “baxo” traz muitas dúvidas. Dentro da prática do baixo contínuo, presume-se a existência de um instrumento de teclado, que realiza as cifras, e um ou mais instrumentos graves de corda ou de sopro, para a linha do baixo.

Algumas questões:

1) o termo rabecão, na documentação estudada por Oliveira (s.d.), é utilizado para designar o violoncelo ou o contrabaixo? Ou ambos?

Pereira (2013: 166) assume que o termo rabecão corresponde ao violoncelo, mas destaca, mais adiante, a existência de rabecões grandes e pequenos, que seriam, respectivamente, os contrabaixos e os violoncelos (ao contrário em seu texto) (Idem: 166). No inventário dos bens de Lourenço José Fernandes Braziel, músico de São João del Rei, falecido em 1833, mencionado por Castagna (2000: 23), constam “um Rabecão grande usado” seguido de “um pequeno usado”. Deduzo que o “grande” corresponda ao contrabaixo, e o “pequeno”, ao violoncelo, seguindo a ideia de Pereira apresentada acima. O que talvez esclareça a questão.

2) nos casos em que dois ou mais rabecões são utilizados, podemos supor violoncelos e contrabaixos, ou todos violoncelos ou todos contrabaixos?

3) a substituição dos rabecões pelos fagotes, em 1795, conforme descrita por Oliveira (s.d.: 80), seria um dado que confirmaria o termo rabecão como violoncelo, sendo o registro correspondente?

A extensa documentação levantada por Oliveira (s.d.), que descreve os conjuntos musicais atuantes em Vila Rica, nas três últimas décadas do século XVIII, mostra a utilização constante de rabecas e rabecões, além dos instrumentos de sopro, flautas, trompas, oboés (em solenidades espe-

ciais, a partir de 1788), fagotes (em solenidades especiais, a partir de 1789) e clarins. A clarineta só é mencionada na cerimônia de posse de Luís da Cunha Menezes, em 1783 (Idem: 42). O tímpano é utilizado em solenidades especiais, em 1786, 1793 e 1795 (Idem: 56; 79; 80). O órgão só é mencionado nas festas anuais de 1782 (Idem: 41). Destaque-se que, para as exéquias do Rei Consorte D. Pedro III, em 1787, menciona-se a utilização de três cravos (Idem: 69), informação especial na documentação levantada pelo pesquisador.

Com relação aos cravos, Dottori (1992: 89, destaques no original) ressalta que

É certamente uma precipitação interpretar o termo *cravo*, como sendo o *clavicembalo*, o que hoje chamamos de cravo. Em Portugal chamavam-se *cravos*, não só o clavicêmbalo (sic), mas também o clavicórdio e até mesmo os *fortepiani* e os pianos de mesa [...].

A mesma documentação levantada por Oliveira demonstra que os conjuntos vocais em Vila Rica eram constituídos por vozes masculinas, para as partes de tenor e baixo, e também para contralto. A parte de soprano esteve sempre a cargo de tipples, ou seja, meninos antes da muda da voz (OLIVEIRA, s.d: passim). Observe-se que o baixo cantor sempre encabeça a lista de cantores nos contratos.

Das nove gravações, seis (1, 2, 3, 5, 7, 9) utilizam instrumentos de cordas modernos, e três (4, 6, 8), instrumentos de época, originais ou cópias. Para a função de contínuo, são utilizados órgãos portativos nas gravações 4, 6 e 8, cravo, nas gravações 1, 2, 5 e 9, e um teclado sintetizado como órgão, na gravação 7. Na gravação 3 não é possível identificar a presença de algum instrumento de teclado.

As gravações 1, 2, 3, 6 e 9 utilizam coros e solos com características vocais híbridas, ou seja, vozes amadoras com vozes profissionais líricas ou não líricas. A gravação 5 utiliza exclusivamente vozes profissionais líricas, e as gravações 4, 7 e 8, vozes profissionais não líricas, incluindo as gravações 4 e 8 a presença de contratenor.

#### *Efetivos utilizados*

No mesmo estudo mencionado acima, Tarquínio de Oliveira (s.d.) oferece subsídios que apontam para a pequena quantidade de integrantes dos conjuntos que executavam a música sacra nas cidades mineiras, no século XVIII.

Com relação às festas regulares, entre 1772 e 1796, a quantidade de músicos oscilou entre dez e doze (OLIVEIRA, s.d.: 7). Nas festas que comemoravam acontecimentos especiais (eventos na família real, posses de autoridades etc.), entre 1780 e 1795, a quantidade de músicos variou entre quatorze e vinte e oito (Idem: 8). A quantidade de cantores era muito pequena, constando quase sempre de um contralto (falsetista), um tenor, um baixo e um ou dois tipples (Idem: 5).

O rol dos músicos atuantes no *Te Deum* em 1792, que comemorou o fracasso da Inconfidência Mineira, nos dá uma visão de conjunto de uma dessas formações (OLIVEIRA, s.d.: 14): quatro vozes, quatro rabecas, dois clarins, dois rabecões e duas flautas.

As gravações 1 e 5 utilizam coros sinfônicos numerosos, em oposição às gravações 4 e 8, que apresentam quartetos vocais. Intermediariamente, as gravações 2, 6 e 7 empregam coros pequenos, com cerca de quinze vozes, e as gravações 3 e 9 um coro com cerca de trinta músicos.

Os efetivos instrumentais correspondem basicamente aos efetivos vocais, utilizando as gravações 1 e 5 orquestras sinfônicas, as gravações 4 e 8, grupos com um instrumentista por parte, as gravações 2, 6 e 7, orquestra de câmara pequenas, com mais de um instrumentista por parte, principalmente nos violinos, e as gravações 3 e 9, orquestra de câmara com cerca de vinte e cinco músicos.

#### *Tratamento dos solos e duos*

Sendo a antífona *Salve Regina* uma obra em estilo *concertato*, são frequentes as alternâncias de texturas *tutti* e solo ou duo.

A edição de Curt Lange (LOBO DE MESQUITA, 1951: 4, 6) só explicita o termo “solo” para os trechos que se iniciam nos c. I/22 e I/33, ambos para soprano. O trecho inicial para tenor, nos c.I/11 a I/17 (Idem: 2-3), traz apenas a indicação “mezza voce”. Os trechos para apenas duas vozes não têm qualquer indicação especial.

A fonte autógrafa de Lobo de Mesquita é bastante cuidadosa nas indicações de solos, *tutti* e duos, embora o significado desses termos possa não indicar exatamente o que hoje entendemos, conforme discutido por Pires (2010: 49).

O solo inicial de tenor (c.I/11-17)<sup>[19]</sup> é feito pelo naipe, nas gravações 1, 2, 3 e 5. As gravações 6, 7 e 9 utilizam tenores solistas, e as gravações 4 e 8, executadas por quarteto vocal, obviamente também têm tenores solistas para o trecho.

Apenas duas das gravações, 1 e 3, executam os dois solos para soprano (c.I/22-25 e I/33-50) com o naipe. As demais apresentam o trecho

por voz solista, soprano em sua maioria, com exceção da gravação 4, um contratenor.

Todos os duos são executados pelos naipes, a não ser, naturalmente, nas gravações que utilizam quartetos vocais (4 e 8).

#### *Andamentos*

Segundo Cone (apud GERLING; SOUZA, 2017: 120), “nenhuma decisão interpretativa une a apreciação expressiva do intérprete com a sua percepção formal da estrutura de maneira mais indelével, fazendo com que ele efetivamente projete esta conexão, do que a escolha do tempo” (apud GERLING; SOUZA, 2017: 120).

Vários foram os meios utilizados pela música europeia para a definição dos andamentos das obras. Na Idade Média e na Renascença, o conhecimento do *tactus* e dos signos mensurais, incluindo as proporções, indicavam esse parâmetro interpretativo. No século XVII, além dos signos mensurais e de proporção, as figuras usadas numa composição – semínimas, mínimas etc. – passaram a ser uma variável a ser considerada (HOULE, 1987: passim). No século XVIII, além das variáveis anteriores, passaram a predominar os termos e expressões, em sua maioria em italiano, que indicavam não apenas o caráter das obras, mas também seus andamentos: *Allegro*, *Adagio*, *Andante* etc. Nesse período, várias foram as tentativas de relacionar essas palavras e expressões com os ritmos humanos, como propôs Quantz (DONINGTON, 1989: 390-391). Também no século XVIII, uma variável a ser considerada era o caráter das danças: Sarabanda, Giga, Alemanda etc. (Idem: 392-404). Finalmente, no século XIX, com a invenção do metrônomo, a questão dos andamentos parece ter sido definitivamente quantificada e estabilizada.

[19] Adotei neste capítulo a numeração dos compassos de acordo com edição de Curt Lange, iniciando em cada seção.

No Brasil, um autor anônimo (ANÔNIMO, 1823: 13ss) estabelece a seguinte gradação de cinco andamentos, considerados principais, do mais lento para o mais rápido: Largo (Lento) - Adagio (Moderado) - Andante (Elegante ou Gracioso) - Allegro (Alegre) - Presto (Rápido).

São consideradas, ainda, quatro subdivisões desses andamentos: Larghetto (sic), Andantino, Alegretto e Prestissimo (ANÔNIMO, 1823: 14).

As definições de *Larghetto* e de *Andantino*, interligadas, não são muito claras:

*Larghetto* - “Annuncia hum Andamento pouco menos vagaroso, que o Largo; mais que o Andante e quazi como o Andantino” (Idem: 14).

*Andantino* - “Indica hum Andamento com alguma alegria menos no Compaço, significando o diminutivo *Larghetto* totalmente o contrario, como he preciso observar” (Idem: 14).

Referência importante, com relação ao Largo, é dada, ainda, por nosso autor, ao dizer que

Na Peça de Muzica que na sua frente tiver este vocabulo Largo, se o tempo for Quaternario háde fazer-se o compaço de oito partes, dando duas pancadas em cada huma das partes; sendo Ternario, háde fazer-se seis; e sendo Binario de quatro (ANÔNIMO, 1823: 13).

Esta indicação nos dá uma ideia de quão lento deve ser o Largo, pressupondo-se seu entendimento como compasso subdividido.

A edição de Curt Lange (LOBO DE MESQUITA, 1951: 1, 10, 16) propõe os seguintes andamentos, sem indicações metronômicas: *Lar-*

*ghetto* (1ª. seção), *Allegro molto* (2ª. seção) e *Larghetto* (3ª. seção), coincidentes com a própria proposta do compositor, em seu manuscrito autógrafa.

A relação exposta no quadro 1 sintetiza os andamentos aproximados adotados pelas nove gravações:

| <i>Larghetto</i> (1ª seção) | <i>Allegro molto</i> (2ª seção) | <i>Larghetto</i> (3ª seção) |
|-----------------------------|---------------------------------|-----------------------------|
| 1) semínima = 35            | semínima pontuada = 56          | semínima = 24               |
| 2) semínima = 29            | semínima pontuada = 58          | semínima = 29               |
| 3) semínima = 40            | semínima pontuada = 60          | semínima = 32               |
| 4) semínima = 58            | semínima pontuada = 72          | semínima = 35               |
| 5) semínima = 38            | semínima pontuada = 62          | semínima = 26               |
| 6) semínima = 56            | semínima pontuada = 68          | semínima = 43               |
| 7) semínima = 36            | semínima pontuada = 66          | semínima = 33               |
| 8) semínima = 40            | semínima pontuada = 62          | semínima = 35               |
| 9) semínima = 31            | semínima pontuada = 57          | semínima = 31               |

Quadro 1 – Andamentos aproximados adotados pelas nove gravações.

Com relação ao andamento da primeira seção, *Larghetto*, observamos a tendência para o lento nas gravações 1 (semínima 35), 3 (semínima 40), 5 (semínima 38), 7 (semínima 36), 8 (semínima 40) e 9 (semínima 31), com pequena variação entre elas. Duas das gravações quase coincidem em andamentos bem mais rápidos: 4 (semínima 58) e 6 (semínima 56). A gravação 2, com seu andamento especialmente lento (semínima 29), foge bastante à tendência e representa a metade da gravação 4 (semínima 58), a mais rápida.

Na segunda seção, o *Allegro molto* é interpretado de forma semelhante pelas gravações 1 (semínima pontuada 56), 2 (semínima pontuada 58), 3 (semínima pontuada 60); 5 (semínima pontuada 62), 8 (semínima pontuada 62) e 9 (semínima pontuada 58). As gravações 4 (semínima pon-

tuada 72), 6 (semínima pontuada 68) e 7 (semínima pontuada 66) são semelhantes em seus andamentos mais rápidos. Observemos que a diferença entre o andamento mais rápido e o mais lento, nesta segunda seção, é de apenas 28%.

A terceira seção, de novo um *Larghetto*, apresenta clara divisão em dois grupos nas gravações: o primeiro grupo, com as gravações 1 (semínima 24), 2 (semínima 29), 5 (semínima 26); e o segundo grupo com as gravações 3 (semínima 32), 4 (semínima 35), 7 (semínima 33), 8 (semínima 35) e 9 (semínima 31). Naturalmente, observamos que as gravações 2 e 3 são próximas dos limites desses dois grupos. Apenas a gravação 6 (semínima 43) se distancia bastante dos dois grupos.

Observemos também que a designação de *Larghetto* para a primeira e terceira seções não conduz necessariamente à coincidência exata ou aproximada de andamentos, a não ser nas gravações 2 (semínima 29 para ambos), 7 (semínimas 36 e 33, com menos de 10% de discrepância), 8 (semínimas 40 e 35, com discrepância de 14%) e 9 (semínima 31 para ambos). Nas demais, temos discrepâncias gradualmente crescentes: 25% (gravação 3), 30% (gravação 6), 45% (gravação 1), 46% (gravação 5), até alcançarmos 65% (gravação 4).

Observemos que as gravações 2 e 9 tiveram a aparente preocupação de manter a relação proporcional entre os três andamentos: 29/58/29 (precisa) e 31/57/31 (aproximada), respectivamente.

### *Agógica / Separação entre seções*

Variações agógicas, tais como *tempo rubato* e *rallentando* ou *ritardando*, foram comuns na execução da música dos períodos barroco e clássico,

como pode ser inferido dos tratados da época (DONINGTON, 1989: 430-434).

Não há qualquer tipo de indicação agógica na edição de Curt Lange (LOBO DE MESQUITA, 1951), o que reflete a própria situação do manuscrito autógrafa. Assim, toda nuance desse tipo nas gravações reflete as decisões interpretativas dos executantes.

Selecionei alguns pontos da obra, para observar *rallentandi* / *ritardandi*, principalmente nas cadências conclusivas das seções, nos c. I/50, II/47-49 e III/14-15. Adicionei também a observação do c.I/10, uma cadência que conclui a introdução instrumental. Esses *rallentandi* / *ritardandi* foram analisados quanto à sua extensão e ao seu grau de diminuição da pulsação, tendo eu tomado a colcheia sempre como a base, independente da fórmula de compasso da seção. Estabeleci também uma gradação do grau de diminuição da pulsação, indo de 0, onde não há qualquer *rallentando* / *ritardando* até 3, onde há *rallentando* / *ritardando* bastante pronunciado.

Nos c.I/49-50, há uma cadência que encerra a primeira seção:



Figura 1<sup>[20]</sup> - Compassos conclusivos da primeira seção da antífona *Salve Regina* (c.I/47-50).  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 9)

Quanto à duração desse *rallentando* / *ritardando*, a gravação 1 tem a duração de seis colcheias, seguida das gravações 6 e 9, com cinco colcheias, gravação 2, com quatro colcheias, gravações 5, 7 e 8, com três colcheias e gravação 4, com duas colcheias. A gravação 3 não apresenta a variação agó-

[20] Por razões práticas gráficas, selecionei apenas uma das partes instrumentais do trecho.

gica observada. Quanto ao grau de diminuição da pulsação, temos o padrão 3 para a gravação 2, seguida do padrão 2 para as gravações 1 e 5, padrão 1, para as gravações 6, 7, 8 e 9, e o padrão 0, para as gravações 3 e 4.

Nos c.II/47-49, ocorre a conclusão instrumental da segunda seção da obra:



Figura 2 - Compassos conclusivos da segunda seção da antífona *Salve Regina* (c.II/47-49).  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 15)

Quanto à duração do *rallentando* / *ritardando*, a gravação 5 tem a duração de oito colcheias, seguida das gravações 2, 7, 8 e 9, com seis colcheias e gravação 1, com cinco colcheias. As gravações 3, 4 e 6 não apresentam a variação agógica observada.

Quanto ao grau de diminuição da pulsação, encontramos o padrão 2 para as gravações 2, 5, 7 e 9, o padrão 1 para as gravações 1 e 8, e o padrão 0 para as gravações 3, 4 e 6.

Os c.III/12-15, que encerram a obra, são, naturalmente, um ponto especialmente sensível para a observação dos *rallentandi* / *ritardandi*:



Figura 3 - Compassos conclusivos da terceira seção da antífona *Salve Regina* (c.III/12-15).  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 18)

Quanto à duração do *rallentando* / *ritardando*, há grande variedade. A gravação 1 tem a duração de treze colcheias, a gravação 2, dez colcheias,

a gravação 7, nove colcheias, a gravação 5, oito colcheias, as gravações 3 e 9, sete colcheias mais uma semicolcheia, a gravação 8, seis colcheias e as gravações 4 e 6, cinco colcheias.

Quanto ao grau de diminuição da pulsação, encontramos o padrão máximo, 3 nas gravações 1, 2, 5, 7 e 9, o padrão 2, nas gravações 3 e 6, e o padrão 1, nas gravações 4 e 8.

Destaco, ainda, os c.I/9-10, onde ocorre a cadência conclusiva da introdução instrumental:



Figura 4 - Compassos conclusivos da introdução instrumental da antífona *Salve Regina* (c.I/9-10).  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 2)

Quanto à duração do *rallentando* / *ritardando*, a gravação 1 tem a duração de seis colcheias, seguida das gravações 6 e 9, com cinco colcheias, a gravação 2, com quatro colcheias, as gravações 5 e 7, com três colcheias, as gravações 4 e 8, com duas colcheias e a gravação 3, sem variação agógica. Aqui, apenas as gravações 1 e 2 adotam o padrão 3, quanto ao grau de diminuição da pulsação, as gravações 4, 5, 6, 7, 8 e 9 ficam com o padrão 1 e a gravação 3 apresenta o padrão 0.

O quadro 2 sintetiza a observação da duração dos *rallentandi* / *ritardandi* nas gravações, tomando por base a colcheia:

| Compassos / Gravação | 1  | 2  | 3   | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9   |
|----------------------|----|----|-----|---|---|---|---|---|-----|
| c.I/9-10             | 6  | 4  | X   | 2 | 3 | 5 | 3 | 2 | 5   |
| c.I/49-50            | 6  | 4  | X   | 2 | 3 | 5 | 3 | 3 | 5   |
| c.II/47-49           | 5  | 6  | X   | X | 8 | X | 6 | 6 | 6   |
| c.III/12-15          | 13 | 10 | 7,5 | 5 | 8 | 5 | 9 | 6 | 7,5 |

Quadro 2 – Síntese da duração de *rallentandi* / *ritardandi* nas gravações.

O quadro 3 sintetiza a observação dos padrões de diminuição da pulsação de *rallentandi* / *ritardandi* nas gravações:

| Compassos / Gravação | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
|----------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| c.9-10               | 3 | 3 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| c.49-50              | 2 | 3 | 0 | 0 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| c.97-99              | 1 | 2 | 0 | 0 | 2 | 0 | 2 | 1 | 2 |
| c.111-114            | 3 | 3 | 2 | 1 | 3 | 2 | 3 | 1 | 3 |

Quadro 3 – Síntese da dos padrões de diminuição da pulsação de *rallentandi* / *ritardandi* nas gravações.

Observa-se, pelo quadro 3, que as gravações 2, 1 e 5 são as mais enfáticas, nesta ordem, na presença de *rallentandi*, seguidas das gravações 7 e 9. No extremo oposto temos as gravações 3 e 4 com quase total ausência de *rallentandi*. As gravações 6 e 8 se aproximam desse perfil.

Chamo a atenção, ainda, para o c.I/50 da edição de Lange, que finaliza a primeira seção da obra com uma colcheia seguida de pausa de colcheia com fermata, o que não reflete a situação da fonte autógrafa. Quase todas as gravações seguem a proposta textual de Lange. Apenas a gravação 7 introduz uma fermata longa sobre a colcheia, e a gravação 2, uma fermata breve sobre essa mesma nota.

É difícil avaliar se os silêncios, maiores ou menores, que separam a primeira seção da segunda, nas gravações, reflete uma decisão interpre-

tativa de respeitar a fermata sobre a pausa de colcheia ou apenas questões de separação de faixas no processo de gravação. Chamo a atenção para o longuíssimo silêncio, nesse ponto, na gravação 2.

Aliás, nessa mesma gravação 2, ocorrem muitas oscilações agógicas dentro de frases, diferentemente das demais gravações. No c.I/46, há, ainda, um grande *rallentando*, seguido de longo silêncio, que conduz a última frase da seção para um andamento muito mais lento do que vinha ocorrendo desde seu início.

### *Ornamentos*

Os ornamentos são um item presente na música em todos os tempos, com predominância especial na música barroca e clássica. A maneira de executar os ornamentos, sua inclusão ou não pelos executantes, são questões sempre discutidas pelos tratados dessas épocas.

No Brasil, são poucos os escritos de época que abordam essas questões, e só é possível mencionar três tratados brasileiros, que nos podem trazer alguma informação sobre os ornamentos em nossa música dos séculos XVIII e XIX: o de Luís Álvares Pinto, de 1761 (PINTO, 1977), o de José Maurício Nunes Garcia, de 1821 (GARCIA, 1995), e o do já mencionado autor anônimo (ANÔNIMO, 1823). Mesmo assim, as informações neles contidas são muito poucas.

A edição de Curt Lange contém dois tipos de ornamento: seis *acciaccature* e dois grupetos grafados por extenso.



Figura 5a – Acciaccatura

(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 3)

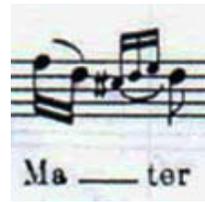


Figura 5b – Grupeto

(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 3)

As *acciaccature* ocultam, na verdade, a real situação da fonte manuscrita autógrafa, na qual todos esses ornamentos são *appoggiature*, sempre escritas com metade do valor das notas que afetam.

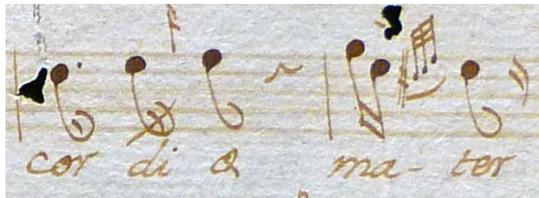


Figura 6 – *Appoggiatura* e grupeto na parte de Tenore do manuscrito autógrafa da antífona *Salve Regina*.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1787)

Um dado importante para sua execução, que fica, porém, prejudicado pela transcrição de Lange.

O quadro 4 nos dá o panorama da exclusão (X) de ornamentos nas nove gravações:

| Ornamento / Gravação       | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
|----------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| <i>acciaccatura</i> c.I/12 | X |   | X |   | X |   |   | X | X |
| grupeto c.I/13             | X |   | X |   | X |   |   |   | X |
| <i>acciaccatura</i> c.I/14 | X |   | X |   | X |   |   |   | X |
| grupeto c.I/15             | X |   | X |   | X |   |   |   | X |

| Ornamento / Gravação        | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
|-----------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| <i>acciaccatura</i> c.I/17  | X |   | X |   | X | X |   | X | X |
| <i>acciaccatura</i> c.I/23  |   |   |   |   |   |   |   |   | X |
| <i>acciaccatura</i> c.II/13 | X |   | X |   | X |   | X | X | X |
| <i>acciaccatura</i> c.II/24 | X |   | X |   | X |   | X | X | X |

Quadro 4 – Ornamentos excluídos nas gravações (X).

As gravações 1, 3 e 5 excluem todos os cinco ornamentos do solo inicial de tenor e também as *acciaccature* dos c.II/13 e II/24, no contralto, mantendo apenas a do c.I/23. As gravações 7 e 8 excluem as *acciaccature* dos c.II/13 e II/24, e a gravação 8, duas *acciaccature* do solo inicial de tenor, no c.I/12 e no c.I/17, mantendo, porém, a do c.I/14. A gravação 6 exclui apenas a *acciaccatura* do c.I/17. As gravações 2 e 4 mantêm todos os ornamentos, e a gravação 9 exclui todos os ornamentos.

Se muitos ornamentos são excluídos em pontos diversos das várias gravações, outros são incluídos, principalmente trilos, como ocorre na gravação 6, no segundo tempo do c.I/23 e c.I/35, na gravação 4, no segundo tempo dos c. I/37 e I/39, portanto, em situações motivicas iguais, e nas de número 2, 6, 7 e 8, trilos cadenciais no segundo tempo do c.I/49. A gravação 6, rica em inclusões, acrescenta, ainda, uma *appoggiatura* Dó com valor de colcheia, no segundo tempo do c.16, seguida da nota Si como colcheia.

Nas gravações que mantêm as *acciaccature* da edição de Lange dos c. I/12 e I/14 (2, 4, 6, 7 e 8), elas são sempre realizadas como *appoggiature*, tomando metade do valor da nota real. A *acciaccatura* do c.I/17, da gravação 2, é realizada da mesma forma. Esta mesma *acciaccatura*, nas gravações 4 e 7, é realizada como semicolcheia, ficando a nota real como colcheia pontuada.

As gravações 2, 4, 5, 6 e 7 executam a quase unânime *acciaccatura* do c.I/23, no soprano, como *appoggiatura*, ficando para o ornamento uma se-

micolcheia acentuada seguida da nota real como colcheia pontuada. As gravações 3 e 8 adotam a solução do ornamento como metade do valor da nota real. Apenas a gravação 1 mantém sua realização como real *acciaccatura*.

Alguns ornamentos são modificados, como é o caso das *acciaccature* dos c. II/13 e II/24, transformadas em grupetos, na gravação 2; os grupetos dos c. I/13 e I/15, transformados em trilos, na gravação 6; o grupeto do c. I/15 também transformado em trilo, na gravação 8.

Sintetizando, as gravações adotam soluções diversas em relação aos ornamentos. Há casos de exclusão, total ou parcial, inclusão e modificação. Com relação à realização das *acciaccature*, encontramos casos onde o ornamento toma metade do valor da nota e outros 1/4 do valor. Chamo a atenção para o fato de que o mesmo ornamento pode apresentar soluções diferentes, numa mesma gravação.

### *Convenções rítmicas*

Os grupos rítmicos envolvendo notas pontuadas podem apresentar divergências com relação à execução da nota ou notas que se seguem à pontuada. Há três possibilidades: apresentar as notas na divisão exata, utilizar o princípio do *over-dotting*, ou “amolece-las” como quiálteras.

Selecionei quatro pontos onde esse tipo de situação rítmica acontece na partitura, conforme as figuras 7a, 7b, 7c e 7d:



Figura 7a

(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 5)



Figura 7b

(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 7)



Figura 7c

(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 7)



Figura 7d

(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 12)

As gravações 1, 3, 6 e 8 apresentam todos esses grupos rítmicos na divisão exata ou quase. Com relação à figura 7a, a gravação 4 apresenta o grupo na divisão exata, enquanto as gravações 2, 5, 7 e 9 apresentam as notas que se seguem à pontuada como quiálteras. As figuras 7b e 7c apresentam o padrão rítmico do c. I/37, que se repete no c. I/39. A gravação 4 apresenta os dois exemplos dentro do princípio do *over-dotting* em oposição à gravação 7, que apresenta ambos como quiálteras. Intermediariamente, as gravações 2 e 5 apresentam a figura 7b na divisão exata e a figura 7c quialterado. A gravação 9 apresenta a figura 7b com *over-dotting*, mas a figura 7c como quiáltera, numa clara contradição. O padrão rítmico da figura 7d, que representa os c. II/17 e II/28, é apresentado na divisão exata em todas as gravações. Naturalmente, a rapidez da pulsação da segunda seção favorece essa precisão.

Ainda no aspecto do tratamento rítmico, chamo a atenção para as gravações 4, 8 e 9, que, na repetição dos fragmentos “ad nos”, nos c. II/36 e c. II/42, alongam sempre a colcheia correspondente a “nos”, quase como semínimas.

### *Pronúncia do latim*

Sendo o latim uma língua morta, sua pronúncia é baseada em convenções, tanto impostas pela tradição quanto por estudos acadêmicos, linguísticos ou históricos. Há também o peso da autoridade da Igreja, sempre

preocupada com a uniformização da pronúncia do seu idioma oficial (ANGELIS, 1937: 5-6). Há, atualmente, duas pronúncias predominantes do latim: a eclesiástica e a reconstituída, a primeira ligada aos textos da Igreja, e a segunda aos textos do período clássico romano. Há ainda o chamado latim tradicional, que adota os princípios da língua do falante. No caso brasileiro, poderíamos nos referir ao latim aportuguesado.

Salvo exceções, tais como o *Oedipus Rex*, de Igor Stravinsky (1882-1971), alguns motetos renascentistas de Nicolas Gombert (1495-1560) e Adrian Willaert (1490-1562), ou *Oráculo*, de Antônio Almeida Prado (1943-2010), a maior parte dos textos latinos cantados é litúrgica, e, em princípio, pressupõe a pronúncia eclesiástica.

Selecionei alguns vocábulos do texto da antífona *Salve Regina*, onde as questões da pronúncia do latim são mais contrastantes, dentro das duas linhas básicas:

| Grafia        | Pronúncia eclesiástica / IPA* | Pronúncia reconstituída / IPA |
|---------------|-------------------------------|-------------------------------|
| Regina        | Redjina [dʒ]                  | Rejina [ʒ]                    |
| Gementes      | djementes [dʒ]                | jementes [ʒ]                  |
| misericordiae | mizericordiae [z]             | misericordiae [s]             |
| misericordes  | mizericordes [z]              | misericordes [s]              |
| Jesum         | Jezum [z]                     | Jessum [s]                    |
| dulcedo       | dultchedo [tʃ]                | dulssedo [s]                  |
| dulcis        | dultchis [tʃ]                 | dulssis [s]                   |
| exsules       | ekzules [kz]                  | ekssules [ks]                 |
| exsilium      | ekzilium [kz]                 | ekssilium [ks]                |

\*O IPA, International Phonetic Alphabet (Alfabeto Fonético Internacional), foi criado pela Associação Fonética Internacional (IPA), em 1888, como um padrão notacional para a representação fonética de todas as línguas (International Phonetic Association, s.d).

Quadro 5 – Pronúncia do latim, segundo as correntes eclesiástica e reconstituída.

As palavras “Hevae” e “hoc” são têm os “h” iniciais mudos na pronúncia eclesiástica e aspiradas na reconstituída.

A maioria das gravações adota a pronúncia “redjina” / “djementes” ([dʒ]). Nas gravações 6 e 9, parece haver contradição: “rejina” ([ʒ]) / “djementes” ([dʒ]). Apenas a gravação 1 adota “rejina” e “jementes” ([ʒ]).

Todas as gravações adotam “mizericordia” e “Jezum” ([z]).

As gravações 2, 3, 4, 5, 6 e 8 adotam “dultchedo” e “dultchis [tʃ] e apenas a gravação 1 adota “dulcedo”, “dulsis” [s]. As gravações 7 e 9 apresentam aparente contradição: “dulcedo” [s], porém “dultchis [tʃ].

A maior cisão acontece com “exsules” e “exsilium”: as gravações 1, 3, 5, 7 e 8 adotam [z] em oposição às gravações 2, 4, 6 e 9, que adotam [kz]. Observemos que [z] não é proposta nem pela pronúncia eclesiástica nem pela reconstituída, caracterizando, assim, o latim abrigado.

Não há casos de pronúncia aspirada do “h” inicial.

Podemos concluir, assim, que a pronúncia eclesiástica predomina nas gravações analisadas, com algumas inconsistências.

Infelizmente, nem todas as gravações analisadas têm a qualidade técnica que permita a distinção de alguns dos fonemas discutidos acima, mesmo numa audição em estúdio com caixas acústicas e fones de ouvido sofisticados. Assim, algumas das conclusões aqui apresentadas podem não corresponder totalmente à realidade das propostas dos executantes.

### *Declamação do texto litúrgico / Cesuras*

O que chamo de declamação do texto consiste na separação ou não de palavras e expressões, seja mecanicamente ou por razões expressivas, ha-

vendo três possibilidades para enfatizar tais separações: a respiração pronunciada, a cesura leve e o súbito contraste de dinâmica.

Para observação deste item, selecionei alguns pontos da obra, nos quais poderia haver necessidade ou mesmo tendência de separação especial de palavras ou expressões do texto litúrgico:

1) c.I/18-20 – tutti - Salve regina / mater misericordiae

Apenas as gravações 1, 4, 7 e 8 enfatizam a separação entre as expressões “Salve regina” e “mater misericordiae”, mantendo as demais a continuidade da expressão integral.

2) c.I/22-25 – sopranos - Vita dulcedo / et spes nostra / salve

Apenas a gravação 5 não separa as expressões “Vita dulcedo” e “et spes nostra”. As demais o fazem, talvez por necessidade de respiração. Nenhuma das gravações faz a separação entre “nostra” e “salve”.

3) c.I/26-31 – tutti - Et Spes nostra / et Spes nostra / salve

Apenas a gravação 3 não faz a separação da repetição do fragmento “et spes nostra”. A ênfase na exclamação “salve” após a repetição de “et spes nostra” só ocorre na gravações, 1, 2, 4, 5 e 9, em oposição às demais, 3, 6, 7 e 8. Observe-se a solução divergente das gravações 1, 2, 4 e 5, que, no item 2, não realizam tal separação.

4) c.II/15-20 – tutti – Misericordes oculos / ad nos converte

As gravações 2, 3, 4, 5 e 7 realizam a separação das expressões “Misericordes oculos” e “ad nos converte” de forma clara, por meio da ênfase na dinâmica “*p*” / “*f*”. As gravações 1, 6, 8 e 9 não separam as duas expressões.

5) c.III/1-2 – tutti – Et Jesum / et Jesum

A repetição da expressão “Et Jesum” é enfatizada pelas gravações 1, 2, 4, 6 e 7 em oposição às gravações 3, 5, 8 e 9.

6) c.III/9-11 – tutti - O clemens / o pia / o dulcis

A enumeração de atributos da “Rainha” favoreceria a separação entre “O clemens”, “o pia” e “o dulcis”. Aqui, as soluções são variadas, desde nenhuma cesura (gravações 4, 6) até a realização das duas cesuras (gravações 1, 3, 5, 7, 8 e 9). A gravação 2 adota posição intermediária, fazendo a cesura antes de “o dulcis”, porém mais branda antes de “o pia”.

7) c.III/12-14 – tutti - Virgo / Maria

Não parece haver algo no texto litúrgico que favoreceria a separação entre “Virgo” e “Maria”. Porém, a existência de um *p* súbito sobre “ria”, na edição de Curt Lange (LOBO DE MESQUITA, 1951: 18), levou certamente ao posicionamento dos executantes diante desse fato. As gravações 1, 4 e 8 realizam a cesura em função da dinâmica, embora as gravações 4 e 8 posicionem o piano súbito já sobre “Ma”. As demais gravações não realizam cesura explícita neste ponto, apesar de as gravações 3, 5 e 7 fazerem a dinâmica da edição de Curt Lange, o que já implicaria certa separação. As gravações 2, 6 e 9 ignoram a mudança na dinâmica e, conseqüentemente, qualquer separação.

#### *Articulação e fraseado nas cordas*

É grande a quantidade de golpes de arco utilizados por Curt Lange para as cordas, em sua edição. Nos violinos, predominam o *legato*, o *portato* e o *détaché porté*, principalmente na primeira e terceira seções, com uso mais exclusivo de *détaché*, na segunda seção. Para o baixo instrumental, predomina o *détaché*, com algumas poucas ocorrências de *legato*, *portato*, *détaché porté* e *staccato*.

A edição de Lange não reflete absolutamente a situação da fonte autógrafa de Lobo de Mesquita, onde apenas ocorrem algumas indicações de *legato*. A comparação entre os primeiros compassos da parte de violino I, nos dois documentos, torna evidente a situação:



Figura 8 – Parte de violino I, nos compassos introdutórios da edição de Lange.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 1)



Exemplo 5 – Transcrição da parte de violino I, segundo os compassos introdutórios da fonte autógrafa da antífona *Salve Regina* (LOBO DE MESQUITA, 1787).

Para avaliar a leitura que as nove gravações fizeram da edição de Lange, no que diz respeito à articulação nas cordas, tomarei por base a introdução instrumental da antífona, com duração de dez compassos. Selecionei, para tanto, alguns fragmentos da parte de violino I:



Figura 9 - Edição de Curt Lange, c.I/1.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 1)

O foco de observação aqui está no nível de separação ou não nas notas 3-4 e 7-8. As gravações 3, 4 e 5 são as que têm a separação mais destacada dessas notas, seguidas das gravações 2, 7, 8 e 9, com separação mais discreta, ficando as gravações 1 e 6 com o nível quase imperceptível de separação.



Figura 10 - edição de Curt Lange, c.I/2, repetindo-se em I/4.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 1)

As gravações 1, 3 e 4 separam a segunda nota da primeira, de forma incisiva, como *over-dotting*. A gravação 2 também faz separação entre essas notas, porém mais qualterada. Essas quatro gravações separam as notas 3-4-5-6 da mesma maneira discreta, não estabelecendo diferença perceptível entre os golpes de arco propostos por Lange. A gravação 9 faz a separação entre as duas primeiras notas também qualterada, separando as notas 3-4-5 de forma discreta, mas fazendo cesura mais pronunciada antes da nota 6. As gravações 6 e 7 ligam as notas 1-2, separando discretamente as notas 3-4-5, mas fazendo cesura pronunciada antes da nota 6, gerando o efeito de anacruse para o c.I/3 ou c.I/5. A gravação 5 também liga as notas 1-2, separando 3-4 de forma discreta e 5-6 de forma mais acentuada. A gravação 8, semelhante a 6 e 7, liga as duas primeiras notas, separando 3-4-5 de forma discreta. A diferença está no tratamento da nota 6, que é executada quase que imperceptivelmente, gerando cesura pronunciada para o c.I/3 ou c.I/5.



Figura 11 - Edição de Curt Lange, c.I/3, repetindo-se em I/5.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 1)

As gravações 1, 2, 6 e 7 realizam leve cesura entre as duas primeiras notas ligadas e a terceira do *portato*, separando de forma mais clara deste *portato* as três notas ligadas que se seguem. A gravação 3 também faz ce-

sura leve entre as duas primeiras notas e a terceira do *portato*, sendo quase imperceptível a separação antes das três últimas notas ligadas. A gravação 9 não faz cesura antes da terceira nota e faz leve separação antes das três últimas notas ligadas. As gravações 4 e 5 fazem todas essas cesuras de forma discreta, a quarta talvez por causa do andamento rápido. A gravação 8 elimina qualquer tipo de cesura neste fragmento melódico.



Figura 12 - Edição de Curt Lange, c.I/7, repetindo-se em I/8.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 2)

Nas gravações 1, 7 e 9 predomina o *legato*, neste fragmento, com articulações imperceptíveis. Nas gravações 2, 3, 4 e 6, apenas as duas últimas notas se destacam das anteriores. A gravação 5 adota a articulação como 2 + 2 + 1 + 2. A gravação 8 segue essa proposta, mas faz pequena modificação na repetição do motivo no c.I/8, ligando as três últimas notas.



Figura 13 - Edição de Curt Lange, c.I/9.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 2)

Nas gravações 1, 2 e 3, as quatro notas têm separação discreta, mas, nas gravações 5 e 6, essa separação se torna bem acentuada. As gravações 4 e 8 as ligam duas a duas, e as gravações 7 e 9 apresentam solução intermediária, ligando as notas 1-2, mas separando 3-4 de forma mais (gravação 7) ou menos (gravação 9) acentuada.

Concluindo este item, faço breve comentário sobre a execução do baixo instrumental nas nove gravações, trazendo algumas observações gerais.

As gravações 1 e 5 se caracterizam por *détachés* longos e pesados, questão certamente ligada à quantidade de instrumentistas que executam essa parte nessas gravações. As gravações 2, 3 e 7 também apresentam *détachés* longos, porém, não pesados. Aqui, a menor quantidade de instrumentistas que executam essa parte (1 violoncelo e 1 contrabaixo para as gravações 2 e 7) cria essa possibilidade. As gravações 6, também com dois instrumentistas (violoncelo e contrabaixo) realizando a parte, e a gravação 8, com prováveis dois instrumentistas, apresentam *détachés* entre longos e curtos, além de leves. A gravação 4, também com dois instrumentistas executando a parte (violoncelo e contrabaixo), é a que tem os *détachés* mais curtos, quase *staccato*, com exceções. A gravação 9 estabelece notável diferença entre os *détachés*, mais pesados ou mais leves, de acordo com a dinâmica vigente. Todas as gravações executam a parte do baixo instrumental com algumas notas ligadas, tanto de acordo com a edição de Curt Lange como através de eventuais inclusões.

É grande a variedade com que são tratadas as articulações nas cordas. De forma geral predomina a pouca articulação, havendo, porém, muitos casos particulares. As arcadas propostas pela edição de Curt Lange são raramente seguidas. No baixo instrumental predominam os *détachés* mais longos ou mais curtos, porém leves, embora algumas das gravações os apresentem longos e pesados.

### *Dinâmica*

A edição de Curt Lange (LOBO DE MESQUITA, 1951) adota alguns sinais básicos de dinâmica, como *p*, *mf* e *f*, *sf*. São utilizados também

reguladores, como pode ser visto na figura 14, para mudanças gradativas de dinâmica. Não há utilização dos termos *crescendo* e *decrescendo*.

Selecionei algumas situações pontuais para o estudo comparativo das decisões interpretativas das nove gravações.

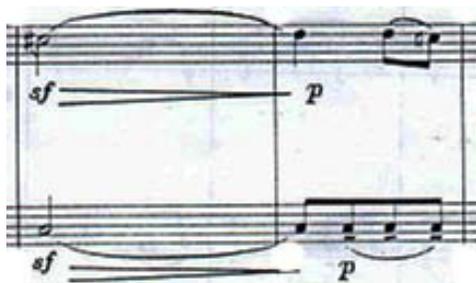


Figura 14 – c. I/37-38 da edição de Curt Lange.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 7)

Quase todas as gravações ignoram as indicações de dinâmica da edição de Curt Lange nesses dois compassos. Apenas a gravação 2 mantém a dinâmica proposta por Lange, com acréscimo de acento no soprano, e a gravação 1 mantém o *sf*, mas não o decrescendo e *p* seguintes.

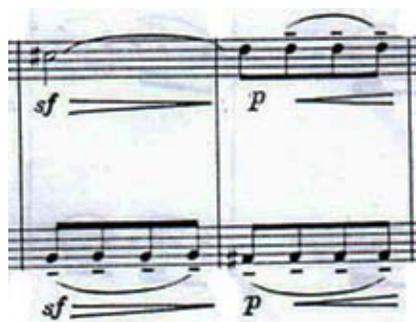


Figura 15 – c. I/43-44 da edição de Curt Lange.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 8)

As gravações 1, 2 e 7 mantêm a proposta de Lange com relação aos sinais de dinâmica da figura 15, com ênfase maior nas duas primeiras. As gravações 4 e 5 partem da proposta de Lange, mas com pouca ênfase e contraste, enquanto a gravação 3 mantém apenas o *crescendo* do c.I/44. As gravações 6, 8 e 9 ignoram as propostas de Lange, mantendo uniformidade total da dinâmica no trecho.

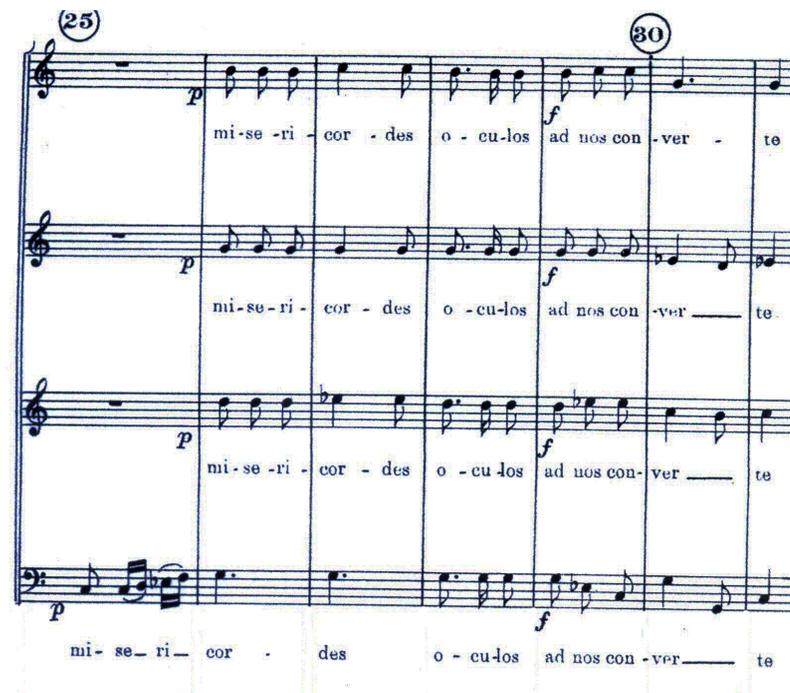


Figura 16 – c. II/25-31 da edição de Curt Lange.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 13)

O destaque aqui está para o contraste entre *p* e *f* existentes na edição de Lange. Apenas nas gravações 5 e 8 podemos falar de real contraste entre os dois sinais de dinâmica. As gravações 3, 4 e 7 seguem a ideia de Lange, mas com pouco contraste. A gravação 2 utiliza *crescendo* entre o *p* e o *f*,

atenuando, naturalmente, o contraste. As gravações 1, 6 e 9 não estabelecem qualquer contraste.



Figura 17 – c. II/c.34-40 da edição de Curt Lange.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 14)

A edição de Lange mantém o *f* da frase anterior na frase seguinte, dos c.II/45-50, mantendo-se esta dinâmica na repetição a seguir (c.II/42-47).

Aqui, temos duas questões a observar: primeiramente, a manutenção ou não do *f* que vem da frase anterior, e, segundo, a existência ou não de contraste dentro da frase dos c.II/45-50. Quanto à primeira questão, as gravações 4 e 8 não fazem qualquer recuo na dinâmica, as gravações 2, 5 e 6 fazem ligeiro recuo, e as gravações 1, 2 e 7 o fazem bem mais pronunciado. A gravação 9, na verdade, executa todo o trecho em *mp*, sem qualquer contraste.

No que diz respeito à segunda questão, a gravação 2 executa o *p* súbito nos c.II/35-36 seguido de *f* no resto da frase. As gravações 3, 5 e 7 incluem algum contraste *f/p* neste trecho, da mesma forma que a gravação 1, que ainda conduz para *crescendo* na repetição. As gravações 4, 6 e 8 não apresentam qualquer contraste mais pronunciado.



Figura 18 – c. III/1-2 da edição de Curt Lange.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 16)

A edição de Lange apresenta neste ponto apenas a dinâmica uniforme *mf*. Nenhuma das gravações permanece na uniformidade consignada pelo editor, propondo quase todas *crescendo*, com maior ou menor ênfase, na repetição da expressão “et Jesum”. As gravações 3 e 7 o fazem já a partir do *f*. Apenas a gravação 2 propõe neste ponto *decrescendo*.

Figura 19 – c.III/5-8 da edição de Curt Lange.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 16-17)

O *f* súbito da edição de Lange neste ponto é seguido de forma diferente pelas várias gravações. As gravações 2 e 5 o fazem literalmente, e a gravação 7, de forma semelhante, com o coro entrando mais forte que os baixos. A gravação 3 o faz com entrada dos baixos em crescendo, seguida do coro ainda mais forte. As gravações 1, 4 e 6 têm a entrada da parte de baixo ainda *p*, mas seguida da entrada em *f* para o *tutti*. As gravações 8 e 9 iniciam também em *p*, mas fazendo *crescendo* em direção a “ostendê”.

Figura 20 – c. III/12-13 da edição de Curt Lange.  
(Fonte: LOBO DE MESQUITA, 1951: 18)

No encerramento da parte vocal da obra, Curt Lange coloca *p* súbito no c.III/13. sobre a sílaba “ri”, de “Maria”. As gravações 3, 5 e 7 realizam exatamente a proposta do editor, ao passo que as gravações 1, 4 e 8 fazem também o contraste de dinâmica, mas realizando o *p* na sílaba “Ma”. As gravações 2, 6 e 9 não fazem o contraste de dinâmica de nenhuma forma, mas a gravação 2 introduz ainda *decrescendo* até o final.

De forma geral, é bastante variada a relação entre as gravações e a edição de Curt Lange, no que diz respeito à dinâmica. A gravação 1 é a mais fiel à edição de Curt Lange, explorando, porém, pouco os contrastes e, no outro extremo, a gravação 9 adota soluções totalmente individuais na dinâmica. As gravações 2 e 7 também tomam por base a edição de Curt Lange, mas com muitas inovações e contrastes, principalmente na gravação 2. As

gravações 4, 6 e 8 se distanciam muito da edição de Curt Lange, apresentando dinâmica bastante uniforme, em torno do *mf*, com poucos contrastes, a não ser aqueles evidenciados por mudanças de texturas. No outro extremo, as gravações 3 e 5 apresentam dinâmicas intensas, até contrastantes, mas quase sempre entre *mf* e *f*.

### *Diapasão*

O diapasão é um item que variou enormemente, histórica e geograficamente. Se tomarmos como referência o atual padrão  $a_3=440\text{Hz}$ , estabelecido oficialmente em 1939, podem ser encontradas evidências de diapasões que variaram de dois tons abaixo do padrão atual até dois tons acima, com todo tipo de nuance, conforme descrito por Donington (1989: 507-511). Apenas no século XIX, começou a haver a busca de padronização desse item, estabelecido inicialmente em  $a_3=435\text{Hz}$  (DONINGTON, 1989: 510).

Sobre o diapasão no Brasil do século XVIII pouco sabemos, mas o relatório da restauração do órgão da igreja do Carmo de Diamantina (MG) (BRESCHIA, 2014) apresenta dados importantes para a avaliação da questão, ainda mais sendo o órgão utilizado por Lobo de Mesquita, naquela cidade:

No que tange ao diapasão original do instrumento, identificado com base numa amostragem dos tubos históricos que conservaram sua longitude original, o mesmo é de 431Hz a 18° de temperatura, o qual foi implementado em todo o conjunto da tuberia do instrumento (BRESCHIA, 2014: 10-11).

O estudo para a restauração recente (1997-2002) do órgão Arp Schnitger da Sé de Mariana (MG) revelou que “com base nos tubos que não foram modificados, foi possível constatar que a altura original do órgão é Lá = 440 Hz” (ARQUIDIOCESE DE MARIANA, [2002]: 29).

A maior parte das gravações utiliza diapasão  $a_3=440$ , e apenas as gravações 4, 6 e 8 utilizam diapasão  $a_3=415$ , ou seja, cerca de um semitom abaixo das demais.

Sobre os temperamentos utilizados, item não contemplado na observação das gravações, também pouco sabemos, mas um importante manuscrito baiano do início do século XIX, estudado por Hora (1997), aponta para o conhecimento de quatro tipos diferentes: um igual e três desiguais.

A gravação 6 declara preocupação especial com relação ao temperamento, escolhendo

uma afinação temperada de acordo com instruções de um antigo manuscrito descoberto recentemente em Salvador, Bahia-BR, datado provavelmente do início do século XIX, foi adotada no presente programa. Sua característica é a afinação das terças boas sobre dó e fá, e as terças (sic) mi-sol# e mib-sol um pouco alargadas, possibilitando o fechamento do ciclo das quintas. O resultado é um temperamento desigual, que preserva as características e coloridos próprios das diferentes tonalidades (ENCARTE, 1999).

O temperamento escolhido para o órgão de Diamantina acima mencionado foi o mesotônico a 1/5 de coma sintônico (BRESCHIA, 2014: 10-11) e para o órgão da Sé de Mariana foi escolhida a “afinação mesotônica alterada”

que preserva as características mesotônicas puras nas tonalidades centrais como Dó Fá Sol Ré e, à medida que cresce o número de acidentes, as terças vão sendo temperadas e as dissonâncias vão se desenvolvendo de forma que, pode-se dizer, a modificação do sistema se encontra nas tonalidades com muitos acidentes. A quinta Sol# Ré# não pode ser utilizada, pois é muito dissonante (ARQUIDIOCESE DE MARIANA, [2002]: 30).

### *Questões textuais*

Os executantes, com alguma frequência, se colocam na posição de editores e alteram o texto musical, seja por razões práticas ou editoriais saudáveis e compreensíveis, embora, às vezes, sem fundamento.

Destaco dois pontos da edição de Curt Lange, corroborados pela fonte autógrafa, que geraram divergências nas gravações. O primeiro ponto diz respeito à presença de um Dó sustenido posicionado na quarta nota do tenor, no c.I/19 (LOBO DE MESQUITA, 1951: 4), gerando choque com o violino II, e que apenas as gravações 2 e 6 reposicionaram na nota anterior, gerando resultado textual mais correto. O segundo ponto diz respeito à ausência de notas no violino II dobrando as notas do violino I, no c.II/40 (Idem: 14). Partindo certamente da lógica dos compassos anteriores e seguintes, nos quais os violinos estão sempre dobrados, as gravações 1, 5, 7, 8 e 9 incluíram tais notas no referido compasso.

A gravação 1 faz três modificações textuais: no segundo tempo do c.I/18, as notas Sol sustenido e Mi do baixo instrumental (LOBO DE MESQUITA, 1951: 4) são substituídas por Mi; no c.II/7, o baixo vocal tem as notas Sol-Lá, semicolcheias, substituídas por Sol, colcheia; e no c.II/44, a nota Lá bemol do contralto (Idem: 15) foi substituída por Fá. A gravação 4 dobra o baixo vocal em dois momentos, nos c.II/14 e c.II/25, e a gravação 6 transforma as duas notas e pausa do c.I/24 numa única nota.

### *Excursão*

O Acervo Cleofe Person de Mattos (ACPM) (BABO, 2009) tem, entre seus documentos musicais (s.06.ss07/141.98.02.01), um exemplar da edição de Curt Lange (LOBO DE MESQUITA, 1951) com inúmeras marcações de indicações para execução da obra.

Tendo sido Cleofe Person de Mattos diretora artística da Associação de Canto Coral (ACC), durante praticamente toda sua vida, assume esse documento importância especial, certamente significando pelo menos uma ou mais execuções do conjunto.

Conhecendo bem a caligrafia de Cleofe, porém, posso afirmar que as marcações não são dela, e a hipótese recai sobre Edoardo de Guarnieri, que dirigiu, em 1960, a primeira gravação (LOBO DE MESQUITA, 1960) da antífona *Salve Regina*, objeto deste estudo.

Três pontos da partitura são decisivos para tal conclusão: as modificações textuais apontadas acima, nas partes do baixo instrumental, baixo vocal e do contralto correspondem a modificações na partitura. Além disso, a indicação metronômica inicial na partitura coincide com o tempo adotado na gravação.

Apesar dessa certeza, é possível constatar que o extremo detalhamento de sinais de dinâmica na partitura da ACC nem sempre encontram correspondência na gravação. É curioso, por exemplo, que há indicações dinâmicas sobre os grupetos dos c.I/13 e I/15, ornamentos esses que sequer são executados pelos tenores. A mesma discrepância ocorre com muitas das indicações agógicas e de articulação.



Figura 21 – Página 18 da edição de Curt Lange com anotações para execução.  
(Fonte: Acervo Cleofe Person de Mattos - s.06.ss07/141.98.02.01)

Essa partitura do ACPM é, assim, um documento importante para avaliarmos a distância que pode existir entre a intenção de execução de um

intérprete, no caso um regente, e aquilo que é efetivamente realizado, ainda mais se tratando de execução ao vivo e com grandes efetivos.

### *Síntese crítica de cada gravação analisada*

#### *Gravação 1*

A gravação 1 foi realizada em 1960, com coro sinfônico de características híbridas, com vozes profissionais e amadoras, e com orquestra sinfônica profissional com instrumentos modernos. Há um cravo executando a parte do contínuo. Todos os solos e duos são feitos pelos naipes. O tempo utilizado na primeira seção é muito lento, e mais ainda na terceira seção. A segunda seção tem tempo lento para o *Allegro molto*. Os *rallentandi* em finais de seções e subseções são utilizados com frequência, apresentando grandes extensões e intensa diminuição no tempo, em sua maioria. Todos os ornamentos são excluídos, com exceção da *acciaccatura* do c.I/23. Os grupos rítmicos analisados são todos executados como estão escritos. Há grande ênfase na separação de fragmentos do texto litúrgico analisados, com duas exceções apenas. Há predominância de *legato* nas cordas, com pouca separação entre as notas, e, nos baixos, os *détachés* são longos e pesados. Com relação à dinâmica, a gravação 1 é a mais fiel à edição de Curt Lange, mas explorando pouco os contrastes. É utilizado o diapasão  $a_3=440$  e é adotada a pronúncia aportuguesada do latim, além de serem introduzidas várias modificações no texto musical. A gravação 1 pode ser caracterizada como tendo estilo de performance tradicional.

#### *Gravação 2*

A gravação 2 foi realizada em 1989, com um coro de vozes jovens, brancas em sua maioria, com quinze cantores. O solo de tenor é feito pelo

naípe e os solos de soprano são feitos por cantora profissional. O conjunto instrumental de cordas é constituído por sete músicos, com instrumentos modernos, havendo, ainda, um cravo no baixo contínuo. Os tempos são extremamente lentos, principalmente na primeira e terceira seções. Houve a preocupação da exata proporcionalidade metrônômica entre as três seções. Os *rallentandi* são muito pronunciados, tanto em sua extensão quanto intensidade de diminuição da pulsação, e há vários momentos de total silêncio, como fermatas sobre pausas. Todos os ornamentos são mantidos, além da inclusão de trilo cadencial. A maior parte das *acciaccature* é realizada como *appoggiature*, atribuindo-se metade do valor da nota real para o ornamento, com exceção do c.I/23, com 1/4 do valor da nota real. Há, ainda, o caso de *acciaccature* modificadas para grupetos. Há a tendência a apresentar os grupos rítmicos analisados qualterados. A maior parte dos fragmentos do texto litúrgico analisados é separada de forma explícita na declamação, com poucas exceções. Há predominância de *legato* nas cordas, com pouca separação entre as notas, e, nos baixos, os *détachés* são longos, porém, não pesados, levando-se em conta haver apenas dois instrumentistas. A gravação toma a edição de Curt Lange como referência para as dinâmicas, mas com muitas inovações e contrastes. É utilizado o diapasão a3=440 e é adotada a pronúncia eclesiástica do latim, Como mudança textual, destaca-se a correção da posição da nota Dó sustenido, no c.I/19. A gravação 2 pode ser caracterizada como tendo estilo de performance tradicional.

### Gravação 3

A gravação 3 foi realizada em 1990, com coro constituído por cerca de trinta cantores, com características vocais híbridas, com cantores amadores e profissionais. A orquestra de câmara com instrumentos modernos contou com cerca de vinte e cinco músicos profissionais. Não foi possível detectar a presença ou não de um cravo. Os solos de tenor e soprano, bem

como os duos, são executados pelos naípes. Os tempos utilizados são medianos, com diferença acentuada entre a primeira seção e a terceira. Não há *rallentandi* ao final das seções e das subseções, a não ser ao final da obra. Todos os ornamentos foram excluídos, com exceção da *acciaccatura* do c.I/23, executada como *appoggiatura* com metade do valor da nota real. Todos os grupos rítmicos analisados foram executados na divisão exata. No aspecto da declamação do texto, poucas expressões foram enfatizadas quanto à sua separação. Nas cordas, há oscilação entre maior ou menor separação entre as notas, e, nos baixos, os *détachés* são longos, porém, não pesados. As dinâmicas são intensas e contrastantes, mas quase sempre entre *mf* e *f*. O diapasão utilizado é a3=440, e a pronúncia do latim utilizada é a eclesiástica. A gravação 3 pode ser caracterizada como tendo estilo de performance tradicional.

### Gravação 4

A gravação 4 foi realizada em 1995, com um quarteto vocal profissional, incluindo dois contratenores, acompanhados por um conjunto com instrumentos de época, com um músico profissional por parte, incluindo-se um órgão portativo. Os andamentos das duas primeiras seções são bem rápidos, mas o da terceira seção é muito mais lento do que o da primeira. Há pouquíssimos *rallentandi* ao final de seções e subseções, sempre discretos em extensão e intensidade da diminuição da pulsação. Todos os ornamentos são mantidos e trilos são incluídos. A maior parte das *acciaccature* é realizada como *appoggiature*, atribuindo-se metade do valor da nota real para o ornamento, com exceção dos c.I/17 e c.I/23, com 1/4 do valor da nota real. Os grupos rítmicos analisados são apresentados ora com exatidão, ora com aplicação de *over-dotting*. Na declamação do texto litúrgico, predominam as separações expressivas. Nas cordas, há oscilação entre maior ou menor separação entre as notas, e, nos baixos, os *détachés* são curtos, quase *staccato*. A

gravação 4 se distancia muito da edição de Curt Lange, no que diz respeito à dinâmica, muito uniforme, quase sempre em torno do *mf*. O diapasão utilizado é a3=415, e a pronúncia do latim adotada é a eclesiástica. A gravação 4 pode ser caracterizada como tendo estilo de performance historicamente informado.

#### *Gravação 5*

A gravação 5 foi realizada em 1996, com um coro sinfônico de vozes líricas profissionais, acompanhado por orquestra sinfônica profissional utilizando instrumentos modernos e um cravo para o baixo-contínuo. O solo inicial de tenor é feito pelo naipe, mas os solos de soprano são feitos por cantora profissional. Os tempos da primeira e terceira seções são lentos, em sensível contraste com o da segunda seção, rápido. Há uso variado de *rallentandi* ao final de seções e subseções, quanto à extensão e quanto à intensidade de diminuição da pulsação. Todos os ornamentos foram excluídos, com exceção da *acciaccatura* do c.I/23, executada como *appoggiatura* com 1/4 do valor da nota real. Os grupos rítmicos analisados se dividem entre exatidão e quialterados, na execução. Na declamação do texto, metade dos fragmentos textuais é separada e metade não. Nas cordas, há pouca separação entre as notas e, no baixo instrumental, os *détachés* são longos e pesados. As dinâmicas são intensas e contrastantes, mas quase sempre entre *mf* e *f*. O diapasão utilizado é a3=440. Na pronúncia do latim, predomina a eclesiástica com instâncias de aportuguesamento. Foram acrescentadas notas no violino II, no c.II/40, dobrando o violino I. A gravação 5 pode ser caracterizada como tendo estilo de performance tradicional.

#### *Gravação 6*

A gravação 6 foi realizada em 1999, com conjunto vocal de cerca de quinze cantores, com características híbridas, ou seja, vozes amadoras com vozes profissionais líricas e não líricas. O conjunto de câmara pequeno, profissional, que acompanha utiliza instrumentos de época e um órgão portativo. Os solos são executados por solistas. Os tempos são rápidos, com diferença marcante entre a primeira e terceira seções. Há poucos *rallentandi* ao final de seções e subseções da obra, com extensão média e com pouca intensidade de diminuição da pulsação. Apenas a *acciaccatura* do c.I/17 é eliminada, havendo, porém, inclusão de trilos em vários pontos da execução e uma *appoggiatura* no c.I/16. A maior parte das *acciaccature* é realizada como *appoggiature*, atribuindo-se metade do valor da nota real para o ornamento, com exceção dos c.I/17 e I/23, com 1/4 do valor da nota real. Os grupos rítmicos analisados são todos executados como escritos. Na declamação do texto, são poucos os momentos de separação de fragmentos do texto litúrgico. Nas cordas, há pouca separação entre as notas e, no baixo instrumental, há oscilação entre *détachés* mais longos ou mais curtos, porém, sempre leves. A gravação 6 se distancia muito da edição de Curt Lange, no que diz respeito à dinâmica, muito uniforme, quase sempre em torno do *mf*. O diapasão utilizado é a3=415, e a pronúncia do latim é a eclesiástica. Com relação a mudanças textuais, a posição da nota Dó sustenido do c.I/19 foi corrigida. A gravação 1 pode ser caracterizada como tendo estilo de performance historicamente informado.

#### *Gravação 7*

A gravação 7 foi realizada em 2010, por um conjunto vocal constituído por cerca de quinze vozes profissionais não líricas, acompanhado por conjunto de câmara profissional pequeno, com instrumentos modernos e com um teclado sintetizado como órgão. Os solos são executados por so-

listas. Os andamentos da primeira e terceira seções são extremamente lentos, e o da segunda seção, rápido. São frequentes os *rallentandi* ao final das seções e subseções da obra, com pequena extensão e pouca intensidade na diminuição da pulsação, a não ser nos compassos finais da obra. A maioria dos ornamentos é mantida, com exceção das *acciaccature* da segunda seção, e é incluído um trilo cadencial, no c.I/49. A maior parte das *acciaccature* é realizada como *appoggiature*, atribuindo-se metade do valor da nota real para o ornamento, com exceção dos c.I/17 e I/23, com 1/4 do valor da nota real. Os grupos rítmicos analisados são quase todos executados como quiálteras, com exceção dos c.II/17 e c.II/28, como estão escritos. Quanto à declamação do texto, há a predominância da separação de fragmentos do texto litúrgico. Há pouca articulação nas cordas, predominando o *legato*, e o baixo instrumental apresenta *détachés* longos e pesados. A gravação toma a edição de Curt Lange como referência para as dinâmicas, mas com muitas inovações e contrastes. O diapasão utilizado é a3=440, e, na pronúncia do latim, predomina a eclesiástica com instâncias de aportuguesamento. Foram acrescentadas notas no violino II, no c.II/40, dobrando o violino I. A gravação 1 pode ser caracterizada como tendo estilo de performance tradicional.

#### *Gravação 8*

A gravação 8 foi realizada em 2010, com um quarteto vocal profissional, incluindo um contratenor, acompanhado por conjunto com instrumentos de época, com um músico profissional por parte, incluindo-se um órgão portativo. Os andamentos da primeira e terceira seções são lentos, e o da segunda é muito rápido. Há alguns *rallentandi* discretos ao final de seções e subseções, tanto em extensão quanto intensidade de diminuição da pulsação. Algumas *acciaccature* são excluídas, mas é incluído um trilo cadencial, no c.I/49. As *acciaccature* existentes são realizadas como *appoggiature*,

atribuindo-se metade do valor da nota real para o ornamento. Os grupos rítmicos analisados são todos apresentados como escritos. Na declamação do texto litúrgico, predominam as separações expressivas. Nas cordas, há pouca separação entre as notas e, nos baixos, há oscilação entre *détachés* longos e curtos, porém, sempre leves. A gravação 8 se distancia muito da edição de Curt Lange, no que diz respeito à dinâmica, muito uniforme, quase sempre em torno do *mf*. O diapasão utilizado é a3=415, e a pronúncia do latim adotada é a eclesiástica, com instâncias de aportuguesamento. Foram acrescentadas notas no violino II, no c.II/40, dobrando o violino I. A gravação 1 pode ser caracterizada como tendo estilo de performance historicamente informado.

#### *Gravação 9*

A gravação 9 foi realizada em 1977 com um coro constituído por trinta vozes amadoras, acompanhado por orquestra de câmara com vinte e cinco músicos profissionais, utilizando instrumentos modernos e um cravo para o baixo contínuo. Os solos são executados por solistas profissionais. Os andamentos da primeira e terceira seções são lentos, o da segunda, moderado. São executados *rallentandi* ao final de seções e subseções, em graus diversos de extensão e intensidade de diminuição da pulsação. Todos os ornamentos foram excluídos. Os grupos rítmicos analisados são executados de forma variada, ora como escritos, ora quiálterados e ora com *over-dotting*. Na declamação do texto litúrgico, há equilíbrio exato entre separações expressivas e não separações. Nas cordas, predomina o *legato*, com pouca separação entre as notas e, nos baixos, há grande oscilação entre *détachés* mais pesados ou mais leves, de acordo com a dinâmica vigente. As soluções para as dinâmicas são totalmente individuais, sem qualquer referência à edição de Curt Lange. O diapasão utilizado é a3=440, e a pronúncia do latim adotada é a eclesiástica. Foram acrescentadas notas no violino II, no c.II/40,

dobrando o violino I. A gravação 1 pode ser caracterizada como tendo estilo de performance tradicional.

### *Síntese geral sobre as gravações analisadas*

A constatação mais imediata com relação às nove gravações é que três delas, 4, 6 e 8, podem ser colocadas com certeza na categoria de estilo de performance historicamente informado. As demais, podem ser agrupadas no estilo de performance tradicional, naturalmente com variações entre si. Ou seja, 2/3 das gravações adotam padrão tradicional semelhante, em oposição a apenas 1/3. Esta classificação generalizante não dá conta, certamente, de algumas nuances existentes nas gravações, mas aponta para uma tendência clara nos estilos apresentados, seja por opção dos conjuntos e seus diretores, seja até por circunstâncias práticas que estiveram por trás das gravações realizadas, e que não tenho como avaliar. Será essa uma tendência das gravações e execuções do repertório brasileiro sacro do século XVIII? Tal questão foge ao escopo desta pesquisa, podendo vir a servir, contudo, como pergunta importante para outras semelhantes.

Leech-Wilkinson enfatiza as mudanças ocorridas nos estilos de performance, durante o século XX, como pode ser observado nas gravações analisadas por ele, com foco em performances envolvendo o canto, o violino e o piano. Sua abordagem tem certa conotação evolucionista, como se o surgimento de um novo estilo representasse o fim e a superação do anterior. Tal postura pode ser detectada, por exemplo, na sua afirmação de que

vimos como poucos executantes, como Patti ou Joachim, parecem representar o *velho estilo* mais simples, pré-verismo, e como eles eram idosos quando as gravações iniciaram, e vimos como até executantes de meia-idade já estavam usando

um *estilo mais moderno* (LEECH-WILKINSON, 2009, capítulo 7, ¶26; destaques meus).

As nove gravações aqui analisadas não parecem corroborar esse ponto de vista “evolucionista”. A gravação 7, realizada em 2009, é muito semelhante estilisticamente à gravação 1, realizada quase cinquentina anos antes, ou à gravação 2, realizada vinte anos antes, apesar das gravações 4 (1995) e 6 (1999) terem sido realizadas nesse período com abordagem totalmente contrastante, dentro dos princípios da performance historicamente informada.

Como afirmei no terceiro capítulo, certamente todas as gravações foram realizadas a partir da edição de Curt Lange. Essa edição é uma das quatro existentes atualmente, analisadas comparativamente no Capítulo I, e representa a leitura e a interpretação do musicólogo teuto-uruguaio a partir da fonte autógrafa que transmite a obra. Sendo uma edição prática, vimos como, nos parâmetros mais diretamente interpretativos, Lange se coloca de forma bastante individual, alterando e incluindo sinais de dinâmica, de articulação ou modificando a notação dos ornamentos. Ora, as decisões interpretativas tomadas pelos executantes das nove gravações foram feitas tendo, pelo menos como referência, as decisões de Lange, tenha sido para segui-las estritamente ou renega-las total ou parcialmente.

No parâmetro “Andamento”, no qual Lange foi fiel à fonte de Lobo de Mesquita, houve enorme amplitude de diferentes interpretações, seja no *Largo* da primeira seção, no *Allegro* da segunda, no *Largo* da terceira, ou, ainda, na relação entre os andamentos da primeira e terceira seções. Relembro a afirmação de Cone, segundo o qual “nenhuma decisão interpretativa une a apreciação expressiva do intérprete com a sua percepção formal da estrutura de maneira mais indelével, fazendo com que ele efetivamente projete esta conexão, do que a escolha do tempo” (apud GERLING; SOUZA,

2017: 120). Essa decisão vai se refletir certamente na recepção do ouvinte, destinatário final do processo, podendo chegar ao ponto da não identificação da própria obra, quando tomamos andamentos extremos entre si, como os das gravações 2 e 4. Tenho uma experiência pessoal com esse tipo de situação, que pode ilustrar bem o impacto do andamento na percepção dos ouvintes. Participei de uma execução do *Messias*, de Haendel, sob a direção de Karl Richter, na década de 1970. Nessa execução, o famoso e indubitável *Halleluia* foi executado extremamente lento, e muitas das pessoas presentes ao concerto perguntavam “por que o *Halleluia* não foi executado?...”

Na verdade, só é possível avaliar a fidelidade à edição de Curt Lange em relação a determinados parâmetros que utilizei para análise das gravações: andamentos, ornamentos, dinâmica e questões textuais. O item solos e duos só pode ser avaliado quanto às indicações de solo propostas por Lange para as intervenções de soprano nos c.I/22 e I/33, da primeira seção. Nesses itens, é pouca a fidelidade da edição de Lange à fonte autógrafa de Lobo de Mesquita. Indicações para o item “Agógica / Separação entre seções” são totalmente omissas na edição de Lange e dizem respeito às decisões dos conjuntos e seus diretores. O item “Convenções rítmicas”, ou seja, desvios da notação rítmica precisa em determinados pontos da edição de Lange, pode significar desde decisões expressas dos conjuntos e seus diretores, até reflexo da dramaticidade (*over-dotting*) ou maus hábitos dos executantes (quialteração de notas pontuadas). A decisão sobre “Tipos de instrumento e voz utilizados”, “Efetivos utilizados”, “Diapasão”, “Pronúncia do latim” não podem ser analisados a partir da edição de Lange, a não ser, eventualmente, a presença ou não do cravo ou órgão proposto na edição. Finalmente, o que chamei de “Declamação do texto litúrgico” está ligada exclusivamente à capacidade expressiva de cada conjunto e seus diretores.

Constato, assim, que a edição de Lange teve pouco impacto na recepção dos executantes que a utilizaram, e que o nível de liberdade desses executantes é muito grande em relação a ela.

O fato mais provável é que um determinado ouvinte tenha apenas uma gravação da antífona *Salve Regina*, e, para ele ou ela, sua gravação, com a composição de Lobo de Mesquita impregnada pela interpretação dessa execução, “é a obra” ou aquilo que “o compositor realmente escreveu”. Assim, quem ouvir apenas as gravações 1 ou 2 poderá descrever a antífona *Salve Regina* como uma obra religiosa, austera, pesada e sofrida. Quem ouvir apenas as gravações 4 ou 6 descreverá a obra como leve, esperançosa, elegante e, principalmente no caso da gravação 4, poderá imaginar até ser uma obra não sacra, mas camarística. O estudo da recepção de ouvintes não foi realizado neste livro, por razões diversas de ordem prática, ficando, porém, a sugestão para tal tipo de abordagem sobre a antífona ou outra obra sacra qualquer do período colonial.

Com relação às execuções da obra, como me posicionar pessoalmente, como regente que sou, ainda que não tenha feito uma proposta interpretativa, como foi o caso da edição e da análise da obra? Tenho preferências entre as gravações?

Por eu conhecer e ter estudado a fundo o manuscrito autógrafo de Lobo de Mesquita e ter proposto uma edição crítica e uma análise da obra, tais etapas de recepção já matizam, inevitavelmente, minha avaliação das gravações e poderiam até ter levado a uma proposta minha de execução da antífona *Salve Regina*.

Tenho grande identificação com a performance historicamente informada, embora esteja consciente dos vários problemas que tal abordagem apresenta. Um deles, muito destacado na literatura sobre o assunto,

é a questão da impessoalidade, quase frieza desse tipo de execução, o que está, de certa forma, presente nas gravações 4, 6 e 8. Por outro lado, entendendo a música antiga em geral como feita de motivos curtos, como pode ser visto em minha análise, no Capítulo II, acho importante toda execução que favoreça a percepção desse nível sutil, ainda que feita com instrumentos ou diapasão modernos e grandes efetivos. As execuções de obras antigas por Nikolaus Harnoncourt, à frente até de orquestras sinfônicas modernas, demonstram tal possibilidade.<sup>[21]</sup> É importante, para mim, aliar a execução historicamente informada com altas doses de dramaticidade e envolvimento pessoal. E isso também pode ser alcançado com contrastes de dinâmica bem claros e declamação consciente do texto litúrgico.

A questão dos ornamentos é um ponto importante, pois, como vimos no Capítulo I, Lobo de Mesquita foi bastante claro em sua colocação e representação, com as *appoggiature* sempre como metade do valor das notas afetadas, deixando claro sua intenção sonora, que a edição de Lange obliterou, e que, por essa ou outra razão, nem sempre as execuções analisadas favoreceram.

No que diz respeito às variantes textuais introduzidas por algumas das gravações, eu as julgo bastante pertinentes, embora tenha sido cauteloso em minha própria edição, na qual poderia ter inserido tais variantes, mas não o fiz, deixando a decisão para os executantes. Estar no papel de editor e ao mesmo tempo de intérprete pode gerar conflitos, que podem ser solucionados com duas edições diferentes: uma rigorosamente crítica e outra que não perde esse caráter, mas sem deixar de lado questões interpretativas. Nesse aspecto, minha edição crítica do *Ofício Fúnebre a 8 vozes*, de José

Maurício Nunes Garcia, ainda não publicada, acabou sendo “refeita” para minha execução pública e gravação com o coro da Osesp (GARCIA, 2017), introduzindo muitas modificações, principalmente nas dinâmicas.

---

[21] Ver, por exemplo, a gravação com esse regente da *Sinfonia 104 de Haydn*, à frente da Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oo-Z0NW3KNXc>).

## *Considerações finais*

Ao observarmos a transmissão de uma obra musical ocidental, tendo como referência a tripartição proposta por Molino, é possível constatar como os níveis poético / criação e estético / recepção se interpenetram, gerando grande quantidade de objetos escritos e sonoros, além de discursos verbais e escritos. Na verdade, o limite entre criação e recepção, na maior parte das vezes, permanece indefinido. Mesmo o compositor, que, no ato da criação, parece ser o ponto de partida do processo de transmissão de uma obra, a concebe segundo sua recepção, leitura e interpretação do mundo à sua volta e de seus condicionamentos de vários tipos. Imaginemos, então, a importância da recepção para os copistas, editores, críticos, intérpretes, e outros agentes. Assim, fica claro que o nível da recepção é o que prevalece, gerando sempre novas criações. Daí, o destaque dado neste livro a esse nível da tripartição.

Foram tratados aqui três aspectos da recepção da antífona *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita: a recepção “gráfica”, a recepção “analítica” e a recepção “sonora”. No primeiro caso, a leitura de uma fonte musical manuscrita ou mesmo impressa gera uma nova fonte musical escrita. No segundo caso, a leitura de uma fonte musical escrita gera um discurso analítico, verbal ou escrito. No terceiro caso, a leitura de uma fonte musical escrita gera um objeto sonoro. Se a hegemonia parece estar na importância das fontes escritas, não podemos ignorar, porém, a possibilidade de objetos sonoros se inserirem nesse processo de recepção / criação: edições podem recorrer

a gravações, para atingir a intenção de escrita de um compositor (“a edição de última mão”); gravações podem influenciar leituras que resultarão numa análise musical; um executante pode fazer a leitura de um objeto sonoro para gerar o seu próprio. São exceções que apenas confirmam a primazia do objeto escrito nos processos de transmissão da música ocidental de tradição escrita, assunto controverso, que tem gerado tantos debates.

A partir da pesquisa realizada por Francisco Curt Lange em Minas Gerais, na década de 1940, é revelado o manuscrito autógrafo da antífona *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita. O processo de recepção da obra vai se desdobrando, inicialmente com a edição da obra pelo próprio Lange, em 1951, seguida, nos sessenta anos subsequentes, por mais três edições, já tardiamente no século XXI; três análises, e mais nove gravações, e mais outras tantas instâncias de recepção não analisadas nestes estudos: críticas especializadas ou não, notícias em periódicos, concertos realizados etc.

Por outro lado, as três edições mencionadas, embora nem sempre de forma explícita, utilizaram o manuscrito autógrafo do compositor. Duas das análises musicais utilizaram a edição de Curt Lange, tendo eu utilizado a minha própria. As nove gravações utilizaram a edição de Curt Lange. Destaque-se em todo esse processo, assim, a importância da edição do musicólogo teuto-uruguaio, de forma direta ou indireta, e a importância da atividade desse pesquisador pioneiro para o conhecimento da antífona *Salve Regina* e de tantas outras obras sacras do nosso passado.

A recepção da música sacra brasileira do período colonial tem passado por ciclos diversos. Na década de 1960, houve grande atividade em torno desse repertório, motivada pelas então recentes descobertas de Curt Lange em Minas Gerais, com suas decorrentes polêmicas, e as pesquisas de Cleofe Person de Mattos sobre a música de José Maurício. Com a Funarte

e suas publicações a partir da segunda metade da década de 1970, tivemos um novo ciclo positivo. Na primeira década deste século XXI, na esteira das comemorações dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil e a realização de projetos editoriais, tais como Restauração e Difusão de Partituras, Ouro de Minas, Música no Brasil Colonial, e tantos outros, houve novo interesse. A situação atual, em 2019, porém, é de quase completo silêncio e estagnação. Sem a continuação do ciclo vital de produção e recepção, as novas gerações irão deixando de ter acesso à nossa música do passado, para poder conhecê-la e avaliá-la. E não pelo viés exclusivamente historicista e religioso, mas também, e principalmente, pelo viés estético.

Embora não tenham sido focalizadas neste livro todas as instâncias possíveis de recepção da antífona *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, fica aqui minha contribuição para incentivar a compreensão sobre a música sacra brasileira do período colonial e sua multiplicidade de interpretações.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Em defesa de Bach contra seus admiradores. In: \_\_\_\_\_. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p.131-144.
- \_\_\_\_\_. Über die musikalische Verwendung des Radios. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*, vol.15. Frankfurt: Suhrkamp, 1972. p.369-401.
- \_\_\_\_\_. The form of the phonograph record. Trad. para o inglês de Thomas Y. Levin. The MIT Press, vol.55 (Winter, 1990), p.55-61. Disponível em: [www.jstor.org/stable/778936](http://www.jstor.org/stable/778936). Acesso em: 20 nov. 2018.
- ALVES, Aline. Sobre tempo e dinâmica na interpretação de *Neumes Rhythmiques* de Olivier Messiaen. In: *Anais do IV SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO, 2016.
- ANGELIS, Michael de. *The correct pronunciation of Latin according to Roman usage*. Editado por Nicola A. Montani. St. Gregory Guild, 1937.
- ANÔNIMO. *Arte de muzica para uzo da mocidade brasileira por hum seu patricio*. Rio de Janeiro: Typografia de Silva Porto, 1823.

ANZAI, Roberto Sussumo. *Opção ou desconhecimento?* Panorama da prática interpretativa ligada ao repertório vocal existente no Brasil de 1730 a 1850, sob o ponto de vista do registro fonográfico brasileiro realizado entre 1957 e 2005. São Paulo: Universidade Estadual Paulista UNESP. Dissertação de Mestrado, 2008.

ARQUIDIOCESE DE MARIANA. Órgão Arp Schnitger – Sé de Mariana – Minas Gerais – Aspectos Históricos e Técnicos. Mariana, [2002].

AUGUSTIN, Kristina. *Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil*. Rio de Janeiro: Kristina Augustin, 1999.

BABO, Elizabeth (Coord.). Acervo Cleofe Person de Mattos. CD-ROM. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda., 2009.

BARROSO, Guilherme dos Santos. *A Missa Brevis da Missa Pastoril de Noite de Natal* de José Maurício Nunes Garcia segundo critérios interpretativos históricos: Uma análise fonográfica. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ. Dissertação de Mestrado, 2012.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology – Key concepts*. Londres e New York: Routledge, 2005.

BÉHAGUE, Gerard. Música ‘barroca’ mineira: problemas de fontes e estilística. *Universitas*, n. 2, 1969. p.133-158.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. do alemão e seleção das variantes de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM. 2017.

BENT, Margaret. Some criteria for establishing relationships between sources of Late-Medieval polyphony. In: Fenlon, Ian (Ed.). *Music in Medieval and Early Modern Europe*. Patronage, Sources and Texts. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. p.295-317.

BOAL, Augusto. Performance. In: Schechner, Richard; Brady, Sara (Media editor). *Performance Studies – an introduction*. Londres: Routledge, 2013, 3. ed. p.VI.

BOORMAN, S. Sources. In: Sadie, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music*, v. XVII. Londres: Macmilan, 1980. p.590-607.

\_\_\_\_\_. Petrucci's Type-setters and the process of stemmatics. In: Finscher, Ludwig, (Ed.). *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik in Zeitalter Josquins Desprez*. Munique: Krauss, 1981. p.245-267.

\_\_\_\_\_. Composition-Copying: Performance-Re-Creation: The Matrix of Stemmatic Problems for Early Music. In: Borghi, Renato; Zappalà, Pietro (Ed.). *L'Edizione Critica tra testo musicale e testo letterario* (Studi e Testi Musicali). Nuova Serie n. 3, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p.45-55.

BOULEZ, Pierre. Entrevistado por Peter Szendy. *Genesis – Revue Internationale de Critique Génétique*, n. 4, 1993. p. 35-148.

BRESCIA, Marco. *Relatório final acerca do restauro do órgão histórico de Diamantina (1782-87)*. Toledo, 2014.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARACI VELA, Maria. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995a. p.3-35.

\_\_\_\_\_. Problemi di diffrazione nei repertori polifonici del Quattrocento. In: Borghi, Renato; Zappalà, Pietro (Org.). *Edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995b. p.373-381.

CARACI VELA, Maria; GRASSI, Andrea Massimo. Glossario. In: Caraci Vela, Maria (Org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p.379-394.

CARDOSO, Antônio Marcos Souza. Comparação de dinâmicas através do Sonic Visualiser. In: *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical*. Vitória: Faculdade de Música do Espírito Santo FAMES, 2014.

CARNEIRO, Raquel Santos. *Quatro peças brasileiras para quarteto de fagotes (1983) de Francisco Mignone: Propostas de Edições Crítica e Prática*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ. Dissertação de Mestrado, 2015.

CASTAGNA, Paulo. Estrutura dos conjuntos musicais paulistas e mineiros a serviço da música religiosa, do final do século XVIII ao início do século XIX. In: *III Reunión Científica / III Festival Internacional de Música Renascentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos"*. Santa Cruz de la Sierra: Apac, 2000. p.7-36.

\_\_\_\_\_. Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n. 18, 2008a. p.7-16.

\_\_\_\_\_. Fontes. In Castagna, Paulo (Coord.). *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro*, v. I. Belo Horizonte: Governo de Minas Gerais – Secretaria de Estado de Cultura, 2008b. p.47-51.

\_\_\_\_\_. Fac-símiles. In: Paulo Castagna (Ed.). *Antônio Santos Cunha*. In: *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro*, vol.4. Belo Horizonte: Governo de Minas Gerais – Secretaria de Estado de Cultura, 2011. p.61-64.

CHARM Publications. Disponível em: [www.charm.rhul.ac.uk/studies/p6\\_1.html](http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/p6_1.html). Acesso em: 17 nov. 2018.

CLARO, Samuel. Discos. *Revista Musical Chilena*, vol.31, n.137, p.57-61, 1977.

CONTRACAPA. In: *Mestres do Barroco Brasileiro*. Rio de Janeiro: Festa, 1960.

CONTRACAPA. In: *Mestres da Música Colonial Mineira*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, 1996.

CORVISIER, Fernando. Análise Interpretativa da Sexta Sonata para piano de Almeida Prado. In: *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília, 2006. p.713-718.

COSTA, Robson Bessa. *O baixo contínuo no Offício de Defuntos de Lobo de Mesquita*. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais UFMG. Dissertação de Mestrado, 2006.

COTTA, André Guerra (Org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana*. Mariana: Fundarq, 2005.

\_\_\_\_\_. *História da Coleção Francisco Curt Lange*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO. Tese de Doutorado, 2009.

DAHLHAUS, Carl. Sur la détérioration du concept d'oeuvre musicale. *Analyse musicale*, n. 29, p.84-89, 1992.

\_\_\_\_\_. I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee. In: Caraci Vela, Maria (Org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995a. p.63-73.

\_\_\_\_\_. *Foundations of Music History*, tradução de J. B. Robinson. Cambridge: University Press, 1995b.

DELALANDE, François. Faut-il transcrire la musique écrite? *Analyse Musicale*, n. 24, 1991. p.13-18.

DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*. Londres: Faber, 1989.

DOTTORI, Maurício. *Ensaio sobre a música colonial mineira*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo ECA-USP. Dissertação de Mestrado, 1992.

DUFOURT, Hugues. O artifício da escrita na música ocidental. Tradução de Carole Gubernikoff. *Debates*, n. 1, p.9-18, 1997.

DUPRAT, Régis; BALTAZAR, Carlos Alberto. *Acervo de manuscritos musicais*– Coleção Curt Lange – Compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, 1991.

ENCARTE. In: *Musica sacra mineira do século XVIII*. Rio de Janeiro: Brascan, 1989.

ENCARTE. In: *A Música das Minas Gerais do Século XVIII*. Belo Horizonte: Gravações Elétricas S/A, 1990.

ENCARTE. In: *Sacred Music from 18th Century Brazil*. Thun: Claves Records, 1995.

ENCARTE. In: *América Portuguesa*. Campinas: EGTA, 1999.

ENCARTE. In: *Música Sacra Brasileira nos séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ, [2009].

ENCARTE. In: *XXI Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2010.

FAGERLANDE, Marcelo. *O método de piano-forte de José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

FERNANDES, Cristina. *Devoção e teatralidade – As Vésperas de João de Souza Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal pombalino*. Lisboa: Colibri, 2005.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – obras dos séculos XVIII e XIX*. 2010. Disponível em: [www.musicasacrabrasileira.com.br](http://www.musicasacrabrasileira.com.br). Acesso em: 25 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX – Teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro, Edição do autor, 2017. E-book. Disponível em: [www.musicasacrabrasileira.com.br](http://www.musicasacrabrasileira.com.br). Acesso em: 24 ago. 2018.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. *Um caminho para a análise de estilo: A expressão musical para a declamação do texto da Antífona Salve Regina em obras de compositores setecentistas mineiros*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO. Tese de Doutorado, 2013.

GARDA, Michela. Teoria della recezione e musicologia. In: Borio, Gianmario; Garda, Michela (Org.), *L'esperienza musicale*. Teoria e storia della ricezione. Torino: EDT, 1989. p.1-35.

GERLING, C.M.; SOUZA, J. A performance como objeto de investigação. In: *Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais UFMG, 2000. 1 CD- Rom. 2017

GOFFMAN, Ervin. *The presentation of the self in everyday life*. Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre. Monograph n. 2, 1956.

GRIER, James. Musical sources and stemmatic filiation: A tool for editing music. *The Journal of Musicology*, v. XIII, n. 1, p.73-102, 1995.

\_\_\_\_\_. *The critical editing of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GUIMARÃES, Maria Inez Junqueira. *L'oeuvre de Lobo de Mesquita – compositeur brésilien (?1746-1805)*. Paris: Université de Paris IV – Sorbonne. Tese de Doutorado, 1996.

HASKELL, Harry. *The Early Music Revival – a History*. New York: Dover Publications, 1996.

HAUCK-SILVA, Caiti. *Dicção, expressividade e escolhas do regente em obras corais em alemão: discutindo relações entre escritos e gravações*. São Paulo: Universidade de São Paulo USP. Tese de Doutorado, 2017.

HAZAN, Marcelo Campos. Afinal, o que é uma edição crítica? Uma reflexão sobre os aspectos da obra *The Critical Editing of Music* e sua relevância para a edição da música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX. In: *Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical*. Mariana: Fundarq, 2004. p.165-176.

HEUSSENSTAMM, George. *The Norton Manual of Music Notation*. Nova York: Norton, 1987.

HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil Colonial*. Campinas: Universidade Federal de Campinas UNICAMP, 2010.

HORA, Edmundo. Um manuscrito anônimo sobre afinação encontrado na Bahia. In: *Anais do I Simpósio de Musicologia Latino Americana*. Curitiba, 1997.

HOULE, George. *Meter in Music, 1600-1800: Performance, perception and notation*. Bloomington: Indiana University, 1987.

INGARDEN, R. *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale? Présentation et traduction de l'allemand par Dujka Smoje*. Paris: Bourgois, 1989.

INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION. *IPA Home*. Disponível em: [www.internationalphoneticassociation.org](http://www.internationalphoneticassociation.org). Acesso em: 25 nov. 2018.

- JAUSS, Hans Robert. Retrospectiva sulla teoria della ricezione – ad usum musicae scientiae. In: Borio, Gianmario; Garda, Michela (Org.). *L'esperienza musicale*. Teoria e storia della ricezione. Torino: EDT, 1989. p.39-50.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KIRNBERGER, Johann Philipp. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin und Königsberg: G.J. Decker und G.L. Hartung, 1774. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Die\\_Kunst\\_des\\_reinen\\_Satzes\\_in\\_der\\_Musik\\_\(Kirnberger,\\_Johann\\_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_(Kirnberger,_Johann_Philipp))>. Acesso em: 30 Jan 2016.
- KOCH Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Musikalisches\\_Lexikon\\_\(Koch,\\_Heinrich\\_Christoph\)](http://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexikon_(Koch,_Heinrich_Christoph))>. Acesso em: 15 Jan 2016.
- LANGE, Francisco Curt. *Boletim Latino-Americano de Música*. Rio de Janeiro: Instituto Interamericano de Musicologia, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Archivo de Musica Religiosa de la Capitanía Geral das Minas Gerais – Siglo XVIII*. Mendoza: Universidade de Cuyo, 1951.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London: Charm, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. Introdução: O leitor demanda d(a) literatura. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.9-36.
- LISSA, Zofia. Teoria della recezione musicale. In: Borio, Gianmario; Garda, Michela (Org.). *L'esperienza musicale*. Teoria e storia della ricezione. Torino: EDT, 1989. p.69-81.
- MACHADO, Raphael Coelho. *Diccionario Musical*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1909.
- MADURELL, François. Situação de descoberta e escuta repetida: duas chaves para a recepção da obra. In: Chueke, Zelia (Org. e Trad.), *Leitura, escuta e interpretação*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná UFPR, 2013. p.213-218.
- MATTOS, Cleofe Person de. Matinas do Natal. In: Brighenti, René (Levantamento em Partitura e Realização do baixo cifrado); Mattos, Cleofe Person de (Revisão). *José Maurício Nunes Garcia – Matinas do Natal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p.VII-XI.
- MEEÛS, Nicolas. Apologie de la partition. *Analyse Musicale*, n. 24, p.19-22, 1991.
- MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University Press, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1973.
- MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: Seixo, Maria Alzira (Org.). *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, s.d. p.109-164.
- MORETZSOHN, Júlio. *Missa a 4 vozes para Quarta-feira de Cinzas com violoncelo obbligato e órgão de J. J. Emerico Lobo de Mesquita – um estudo interpretativo*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO. Dissertação de Mestrado, 1997.

MUSEU DA INCONFIDÊNCIA DE OURO PRETO. MIMus. Disponível em: <www.museudainconfidencia.gov.br/musicologia/mimus/busca\_novo.php>. Acesso em: 29 nov. 2018.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987.

\_\_\_\_\_. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Édition, 1975.

NATTIEZ, Jean-Jacques; HIRBOUR-PAQUETTE, Louise. Análise musical e sémiologia – à propos du Prélude de Pelléas. *Musique en jeu*, n. 10, 1973. p.42-69.

NEVES, José Maria. *Música sacra mineira – Catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

NICOLAS, François. Huit thèses sur l'écriture musicale. *Analyse Musicale*, n. 24, p.47-50, 1991.

NOGUEIRA, Marcos Vinício. Condições de interpretação musical. *Debates*, n. 3, p.57-80, 1999.

OLIVEIRA, Tarquínio J.B. de. *A música oficial em Vila Rica*. s.d.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. O Multifário Capitão Manoel Dias de Oliveira (músico mineiro do século XVIII). *Barroco*, n. 10, p.64-70, 1980.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

PEREIRA, Mayra Cristina. *A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro – do período colonial ao final do primeiro reinado*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO. Tese de Doutorado, 2013.

PHILIP, Robert. *Performing Music in the Age of Recording*. Yale: University Press, 2004. E-book.

PINTO, Luís Álvares. *Arte de solfejar*. Estudo preliminar e edição de Jaime C. Diniz. Recife: Governo do Estado de Pernambuco – Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

PIRES, Sérgio. Considerações sobre a interpretação do repertório brasileiro colonial setecentista. In : *A Música no Brasil Colonial – Colóquio Internacional / Lisboa*, 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.437-452.

\_\_\_\_\_. O *Te Deum* (em lá menor) de Lobo de Mesquita (1746?-1805): edição crítica e notas para uma performance historicamente informada. *Revista Brasileira de Música*, v. 23/1, p.39-54, 2010.

RINK, John. Analysis and (or?) performance. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). *Musical Performance – A Guide to Understanding*. Cambridge: University Press, 2002. p.35-58.

ROCHA, Júlio Cesar Moretzsohn. *Missa a 4 vozes para Quarta-feira de Cinzas – com violoncelo obbligato e órgão de J.J. Emerico Lobo de Mesquita – um estudo interpretativo*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO. Dissertação de Mestrado, 1997.

- ROSA, Renato Mendes. A análise de áudio com suporte computacional na construção de uma concepção interpretativa. In: *Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo UNESP, 2014.
- ROTHSTEIN, William. A análise e o ato da performance. In: Chueke, Zelia (Org. e Trad.), *Leitura, escuta e interpretação*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná UFPR, 2013. p.81-122.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Veuve Duchesne, 1768.
- SAKAMOTO, Rafael dos Santos. Uma análise da manipulação temporal no segundo movimento da *Sonata em Dó maior, k.330*, de Mozart a partir de gravações de seis pianistas. In: *Anais do V SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO, 2018. p.800-810.
- SCHECHNER, Richard. What is performance. In: \_\_\_\_\_; Brady, Sara (Media editor). *Performance Studies – an introduction*. Londres: Routledge, 2013, 3rd. edition. p.28-51.
- SCHMALFELDT, Janet. On the relation of analysis to performance: Beethoven Bagatelles op.126. *Journal of Music Theory*, v.29, n.1, p.1-31, 1985.
- SCHITTENHELM, Vânia. Notação e performance da obra musical segundo E.T.A.Hoffmann e Ferruccio Busoni: Algumas considerações históricas e ontológicas. *Debates*, n. 2, p.30-42, 1998.
- SEEGER, Charles. Notation prescriptive et notation descriptive. *Analyse Musicale*, n. 24, p.6-12, 1991.
- SEGRE, Cesare. Texto. In: *Enciclopedia Einaudi*, v. 17. Lisboa: Imprensa Nacional, 1989. p.152-175.
- SIEGELE, Ulrich. Ein Editions-konzept und seine Folgen. *Archiv für Musikwissenschaft*, v. LII, n. 4, p.337-346, 1995.
- SOUZA, Davi Pereira de. *As gravações históricas da banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927): valsas, polcas e dobrados*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO. Tese de Doutorado, 2009.
- SOUZA, Mosineide Schulz Ribeiro Pestana de. *Concertino para Oboé e Orquestra de Cordas t.17, de Breno Blauth – Revisão, edição e redução da parte orquestral para piano*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO. Dissertação de Mestrado, 2010.
- SPIRO, Neta; GOLD, Nicolas; RINK, John. Plus ça change? In how many different ways can Chopin's Mazurka op. 24 no.2 be performed and why? In *CHARM Newsletter*, 4, mai 2008. p.4-9.
- STEIN, Leon. *Structure and Style – The study of musical forms*. New Jersey: Summy-Birchard Inc., 1979.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. In : Bohlman, Philip et alii, *Chicago Studies in Ethnomusicology*. Chicago: University Press, 2008.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. "Noite serena" – estilo vocal em gravações mecânicas (1902-1912). *Música Popular em Revista*. Campinas, ano 2, v.1, p.7-33, jul-dez, 2013.

WILLIAMON, Aaron. Memorising music. In : RINK, John (ed.). *Musical Performance – A Guide to Understanding*. Cambridge: University Press, 2002. p.113-126.

#### *Partituras*

GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Nossa Senhora da Conceição – 1810*, edição de Ricardo Bernardes. In: Bernardes, Ricardo (Org.). *Música no Brasil*, volume I. Rio de Janeiro: Funarte, 2002a. p.3-247).

\_\_\_\_\_. *Credo em Si bemol*, edição de Ricardo Bernardes. In: Bernardes, Ricardo (Org.). *Música no Brasil*, volume I. Rio de Janeiro: Funarte, 2002b. p.251-304.

LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. 1779 *Antiphona Com Violini, Corni, Viola obrigada Violoncello / Regina coeli laetare / Autor Jose Joaq<sup>m</sup> Emerico Lobo de Mesquita / [...]*. Partes autógrafas, 1779.

\_\_\_\_\_. *Tercio / 1783 / Lobo de Mesq<sup>ta</sup>*. Partes autógrafas, 1783.

\_\_\_\_\_. *Antífona de Nossa Senhora – Salve Regina*. autógrafo, sem local, 1787. Partes: SATB, Vln I, Vln II, Bx.

\_\_\_\_\_. *Antiphona de Nossa Senhora (Salve Regina)*. Hallazgo y Reconstrucción por Francisco Curt Lange. Cuyo: Universidad Nacional, 1951. Partitura.

\_\_\_\_\_. *Salve, Regina*, edição de Rafael Sales Arantes. Disponível em <[http://imslp.org/wiki/Salve\\_Regina\\_\(Lobo\\_de\\_Mesquita,\\_Emerico\)](http://imslp.org/wiki/Salve_Regina_(Lobo_de_Mesquita,_Emerico))>. Acesso em: 27 jan 2017. Partitura. s.d.a.

\_\_\_\_\_. *Antífona de Nossa Senhora – Salve Regina*, edição de Rubens Rusomano Ricciardi. Disponível em: <<http://musicabrasilis.org.br/partituras/jose-joaquim-emerico-lobo-de-mesquita-antifona-de-nossa-senhora-salve-regina>>. Acesso em: 23 ago. 2018. Partitura, partes vocais e instrumentais. s.d.b.

SOLESMES. *The Liber Usualis – with introduction and rubrics in English*. Great Falls: St. Bonaventure Publications, 1997.

#### *Documentos sonoros*

BACH, Johann Sebastian. *Cantata Actus Tragicus (BWV 106)*. In: Concertos BHU / Quadro Cervantes e Coro de Câmera Pro-Arte. Coro de Câmera Pro-Arte / Carlos Alberto Figueiredo (intérpretes). Rio de Janeiro: HST Projetos Especiais, 1989. Vinil, 992.762.1 1989. Lado 2.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Tenuisti manum*. In: Sacred Music from 18th Century Brazil. Ensemble Turicum / Luis Alves da Silva (intérpretes). Thun: Claves Records, 1995. CD, 50-9521, faixa 23. Disponível em: <<http://pqpbach.sul21.com.br/2018/01/01/sacred-music-from-18th-century-brazil-vol-i-ensemble-turicum/>>

\_\_\_\_\_. *Missa de São Pedro de Alcântara (1809)*. In: Missa de São Pedro de Alcântara 1809. Coro de Câmera Pro-Arte / Carlos Alberto Figueiredo (intérpretes). Rio de Janeiro: Pro-Arte, 1998. CD, PRO-002. Faixas 1-15. Disponível em: Spotify.

\_\_\_\_\_. *Ofício Fúnebre a 8 Vozes*. In: José Maurício 250. Coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) / Carlos Alberto Figueiredo (intérpretes). São Paulo: Osesp, 2017. CD, Selo Digital Osesp 19. Disponível em: <osesp.art.br/discografia>.

LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. *Antiphona de Nossa Senhora Salve Regina*. In: *Mestres do Barroco Brasileiro*. Associação de Canto Coral / Cleofé Person de Mattos / Orquestra Sinfônica Brasileira / Edoardo de Guarnieri (intérpretes). Rio de Janeiro: Festa, 1960. Vinil, LDR 5006, s.d., faixa 1-3. Disponível em: <<http://pqpbach.sul21.com.br/2017/10/31/lobo-de-mesquita-antifona-de-nossa-senhora-ignacio-parreira-neves-credo-marcos-coelho-maria-mater-gratiae-francisco-gomes-da-rocha-novena-de-nossa-senhora-do-pilar/>>.

\_\_\_\_\_. *Salve Regina*. In: *Carmina Latina – Musique sacrée du nouveau monde*. Coro de la Fundación Ars Musicalis y la Orquestra de Cámara / Jesús Gabriel Segade (intérpretes). Buenos Aires: Fonema, 1973. Vinil Qualiton SQI-4038. Disponível em: Spotify.

\_\_\_\_\_. *Salve Regina*. In: *Musica sacra mineira do século XVIII*. Brasil Barroco / Vasco Negreiros (intérpretes). Rio de Janeiro: Brascan, 1989. Vinil / CD, faixa 5. Disponível em: <<http://pqpbach.sul21.com.br/2017/05/29/brasil-barroco-coro-e-orquestra-musica-mineira-do-seculo-xviii/>>.

\_\_\_\_\_. *Antifona de Nossa Senhora (Salve Regina)*. In: *A Música das Minas Gerais do Século XVIII*. Orquestra e Coro Estável da Escola de Música da UFMG / Angela Pinto Coelho (intérpretes). Belo Horizonte: Gravações Elétricas S/A, 1990. Vinil, 521.404.090, faixa 7. Disponível em: <<http://pqpbach.sul21.com.br/2017/11/02/a-musica-das-minas-gerais-do-seculo-xviii/>>.

\_\_\_\_\_. *Antiphona de Nossa Senhora*. In: *Sacred Music from 18th Century Brazil*. Ensemble Turicum / Luis Alves da Silva (intérpretes). Thun: Claves Records, 1995. CD, 50-9521, faixa 20. Disponível em: <<http://pqpbach.sul21.com.br/2018/01/01/sacred-music-from-18th-century-brazil-vol-i-ensemble-turicum/>>.

\_\_\_\_\_. *Antiphona de Nossa Senhora (Salve Regina)*. In: *Mestres da Música Colonial Mineira*. Orquestra Sinfônica e Coral Ars Nova da UFMG / Carlos Alberto Pinto Fonseca (intérpretes). Belo Horizonte: UFMG, 1996, faixa 16. Disponível em <<http://pqpbach.sul21.com.br/2017/07/05/mestres-da-musica-colonial-mineira-orquestra-sinfonica-e-coral-ars-nova-da-ufmg/>>.

\_\_\_\_\_. *Antiphona de Nossa Senhora “Salve Regina”*. In: *América Portuguesa*. Armonico Tributo / Edmundo Hora (intérpretes), Campinas: EGTA, 1999. CD, AT-001-01, faixa 7. Disponível em: <<http://pqpbach.sul21.com.br/2017/12/11/america-portuguesa-armonico-tributo/>>.

\_\_\_\_\_. *Antiphona de Nossa Senhora*. In: Música Sacra Brasileira nos séculos XVIII e XIX. Sacra Vox / Valéria Matos (intérpretes). Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, [2009] CD, EM-UFRJ-009, faixas 23-25. Disponível em <<https://youtu.be/C9c3oNCPL5E>>; <<https://youtu.be/zFXt1tylk9I>>; <[https://youtu.be/\\_Mw3GuxLHxU](https://youtu.be/_Mw3GuxLHxU)>.

\_\_\_\_\_. *Salve Regina*. XXI Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga – Orquestra Barroca / Luís Otávio Santos (intérpretes). Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2010. CD 21 FESTCD2, CD2, faixa 6. Disponível em: <<http://pqpbach.sul21.com.br/category/lobo-de-mesquita-jose-joaquim-emerico/>>.

*José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita*  
(1746? -1805)

*Antifona Salve Regina*  
(1787)

*Edição crítica de Carlos Alberto Figueiredo*  
(2020)

*Partes instrumentais da Edição  
crítica*

*Violino I*

*Violino II*

*Violoncelo*

*Baixo contínuo*

# Antífona de Nossa Senhora

Edição de  
Carlos Alberto Figueiredo  
(2019)

## Salve Regina

(1787)

J.J.E.Lobo de Mesquita

(1746?-1805)

Violino I

Larghetto

Violino I

6

Vln I

11

Vln I

16

Vln I

21

Vln I

27

Vln I

32

Vln I

## Salve Regina - Lobo de Mesquita

38

Vln I

45

Vln I

51

Allegro molto

Vln I

57

Vln I

63

Vln I

69

Vln I

75

Vln I

81

Vln I

Salve Regina - Lobo de Mesquita

87 Vln I

93 Vln I

100 Vln I *Larghetto*  
*p*

105 Vln I  
*f* *p*

110 Vln I

Antífona de Nossa Senhora

Edição de  
Carlos Alberto Figueiredo  
(2019)

Salve Regina  
(1787)

J.J.E.Lobo de Mesquita  
(1746?-1805)

Violino II

*Larghetto*  
Violino II

6 Vln II  
*p*

12 Vln II

17 Vln II  
*f* *p*

23 Vln II  
*f*

29 Vln II  
*p*

35 Vln II

Salve Regina - Lobo de Mesquita

41 Vln II

46 Vln II

51 Allegro molto Vln II

58 Vln II

65 Vln II

71 Vln II

77 Vln II

83 Vln II

Salve Regina - Lobo de Mesquita

89 Vln II

95 Vln II

100 Larghetto Vln II

105 Vln II

110 Vln II



