



O *Te Deum* (em lá menor) de Lobo de Mesquita (1746?-1805): edição crítica e notas para uma *performance* historicamente informada

Sérgio Pires

Resumo

Este artigo trata da primeira edição crítica do *Te Deum* (em lá menor) do compositor colonial brasileiro José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805). O texto menciona a transcrição da obra realizada por Curt Lange, que não utilizou os manuscritos autógrafos como fonte, e as gravações existentes baseadas em sua transcrição. São descritas as fontes manuscritas disponíveis atualmente e os critérios adotados para a escolha daquelas que serviram de base à edição crítica; também são discutidos, em detalhe, os princípios editoriais adotados. Adicionalmente, são incluídas sugestões para a *performance* historicamente informada da obra.

Palavras-chave

Lobo de Mesquita – música colonial mineira – *Te Deum* – edição crítica.

Abstract

This article focuses on the first critical edition of the *Te Deum* (in A minor) by the Brazilian colonial composer José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805). The article comments the non-autograph based transcription of this work by Curt Lange, and the recordings based on his transcription. It describes the manuscript sources currently available and explains the criteria adopted for the choice of the sources used in the critical edition; the editorial principles are also discussed in detail. In addition, it provides suggestions for a historically informed performance of the work.

Keywords

Lobo de Mesquita – Brazilian colonial music – *Te Deum* – critical edition.

O *Te Deum* em lá menor, número 134 do Catálogo Temático do Acervo de Manuscritos Musicais (Coleção Francisco Curt Lange) do Museu da Inconfidência de Ouro Preto,¹ é uma das três obras compostas por José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805)² sobre esse hino de ação de graças. É o único *Te Deum* deste compositor a ter sido apresentado recentemente em salas de concerto e também o único a ter sido gravado. Esta obra foi escrita para coro ou quarteto vocal SATB, primeiro e segundo violinos, viola, trompas e baixo contínuo; está dividida em 14 movimentos alternados com cantochões.³

¹ Duprat, Régis (coord. geral). *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange: Compositores Mineiros dos Séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991 (p. 94). Deve-se chamar atenção para a troca de incipits musicais e informações sobre os três *Te Deums* do autor, a ser corrigida na próxima edição do catálogo, segundo nos informou a musicóloga Mary Angela Biazon do Museu da Inconfidência.

² Sobre a polêmica data de nascimento do compositor, ver a cronologia ao final desse artigo.

³ Um breve comentário sobre os outros dois “*Te Deum*” pode ser encontrado em meu artigo “A edição crítica do *Te Deum* mais conhecido de Lobo de Mesquita”, publicado nos anais do 7º Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ.



As execuções da obra, nas últimas décadas, e as duas gravações existentes basearam-se numa “restauração” feita por Francisco Curt Lange na década de 1950, considerada bastante questionável de acordo com os padrões atuais de edição de obras antigas, visto que “corrige” notas e inclui indicações de dinâmica, intensidade e, até, arcadas, sem mencionar que foram alterações do revisor.⁴

Além dos problemas editoriais, o uso de somente um conjunto de manuscritos copiados no século XIX como fonte da transcrição, conforme declarado pelo próprio Lange, na capa, reduziu a possibilidade de se obter um retrato mais fiel às intenções do compositor. Como se verá a seguir, algumas partes vocais e instrumentais dessa obra, escritas de próprio punho por Lobo de Mesquita, assim como outros conjuntos de manuscritos, foram coletados mais tarde pelo próprio Lange e estão hoje depositadas no acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

Outro fato a destacar é que no ano de 2006 uma edição amplamente baseada nessa transcrição de Curt Lange foi realizada por Márcio Miranda Pontes e lançada por sua editora, na coleção Ouro de Minas. Pontes reproduziu maciçamente as indicações de dinâmica, intensidade e arcadas propostas por Lange e sequer teve o cuidado de citar a transcrição do musicólogo teuto-uruguaio como base.

Dada a importância deste *Te Deum* para o conjunto da obra de Lobo de Mesquita e para a música colonial brasileira, surgiu a ideia de realizar uma edição crítica baseada nos autógrafos e em outras fontes não utilizadas anteriormente juntamente com as cópias utilizadas por Lange. Essa nova edição fez parte de minha tese de doutorado – *Sources, Style and Context for the “Te Deum” of José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805): a critical edition*, apresentada à Boston University em maio de 2007. O presente artigo é amplamente baseado no quinto capítulo da referida tese.

FONTES MANUSCRITAS

O exame dos principais catálogos temáticos dos acervos de música mineira e da bibliografia sobre o compositor indicou que só havia manuscritos dessa obra no Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Partiu-se, então, para a realização das fotocópias digitais dos oito conjuntos de manuscritos lá existentes.

Alguns conjuntos de manuscritos eram datados e outros não. No segundo caso, a equipe musicológica do museu lhes atribuiu um período aproximado com base nos tipos de papel, marcas d’água e estilos de grafia. As oito fontes ou conjuntos de manuscritos lá encontrados são descritos a seguir:



- 1) autógrafos das partes de contralto, tenor, primeiro e segundo violinos; embora não haja a assinatura do compositor nestas partes, a autenticidade pode ser facilmente comprovada a partir da comparação com outros manuscritos assinados por Lobo de Mesquita,
- 2) partes de primeira e segunda trompas, por copista anônimo do século XVIII,
- 3) parte de viola, por copista anônimo da primeira metade do século XIX,
- 4) parte de baixo instrumental, por copista anônimo da segunda metade do século XIX,
- 5) partes de soprano, contralto, tenor, baixo vocal, violino I, violino II, viola, baixo instrumental, segunda trompa, trompete e saxhorn, copiadas por João Nepomuceno Ribeiro Urcini na cidade do Serro, Minas Gerais, em outubro de 1878; obviamente, as partes de trompete e saxhorn foram acréscimos oitocentistas motivados pela vontade ou necessidade de utilizar outros instrumentos na performance da obra; o título *The Deum/ por Jozé/Joaq^m Emerico Loubo de Misq^{ta}* aparece no alto da parte de segundo violino desse conjunto de manuscritos,
- 6) parte de baixo vocal, por copista anônimo da primeira metade do século XIX,
- 7) parte de primeira trompa copiada por João Nepomuceno Ribeiro Urcini, em Diamantina, em 23 de janeiro de 1907;
- 8) pequeno fragmento do quarto movimento (*Te Gloriosus*) da parte de tenor.

A maioria das folhas dos autógrafos sofreu danos ao longo do tempo, devidos à umidade, especialmente na parte de cima do papel. Também as partes de trompa do conjunto número 2 apresentavam trechos danificados em sua parte superior. Felizmente, porém, a maioria dos outros manuscritos apresenta apenas pequenos danos, sendo que o conjunto copiado por Urcini, em 1878, está legível em sua totalidade. Atualmente os manuscritos estão preservados adequadamente com o uso de equipamento que controla a temperatura e a umidade, embora as condições de segurança do local não sejam as ideais.

A comparação entre as cópias de Urcini, utilizadas na transcrição de Lange, e os autógrafos, indica que nas partes vocais há mais semelhanças que diferenças. Já nas partes dos violinos, apesar da grande semelhança nas melodias, há consideráveis diferenças de articulação entre os dois conjuntos de manuscritos, sendo os autógrafos muito mais ricos nas indicações de articulação do que as cópias de Urcini. Isso é particularmente importante, tendo em vista que os violinos têm, em geral, o papel mais destacado do tecido musical desse compositor, apresentando os prin-



cipais motivos melódicos e, através da recorrência, são responsáveis pela unidade estrutural das obras.

Tendo em vista o fato de que os vários conjuntos de partes cavadas foram copiados em épocas diferentes, ao longo de mais de cem anos, é provável que a obra tenha permanecido durante bastante tempo no repertório de certas corporações musicais mineiras. Esse fato pode ter contribuído para que o texto musical original não tenha sofrido grandes alterações mesmo por parte dos copistas do final do século XIX, exceto no que tange às articulações.

Na elaboração da edição crítica foram utilizados, além dos autógrafos (fonte número 1), outros quatro conjuntos de manuscritos. O uso de fontes secundárias foi necessário tendo em vista o fato de que os autógrafos encontram-se incompletos e apresentam trechos ilegíveis. As outras fontes utilizadas foram as de número 2, 3, 4 e 5 de nossa lista. Elas foram escolhidas após um cuidadoso exame comparativo dos manuscritos, sempre tendo em vista a maior proximidade com os autógrafos no que tange às alturas das notas, às elaborações rítmicas e às articulações.

No caso das trompas, dada a diferença substancial entre as fontes, foi escolhido o conjunto 2 em virtude de sua maior semelhança com a escrita de Lobo de Mesquita para este instrumento em outras obras. A tabela seguinte mostra, ao lado de cada parte, a fonte principal utilizada na edição, ainda que tenha sido consultada eventualmente uma segunda fonte. À exceção da parte de soprano, incluída somente no conjunto número 5, as demais partes sobreviveram em dois manuscritos diferentes, embora, no caso das trompas, não houvesse semelhança entre as fontes que possibilitasse o uso de uma segunda fonte quando a comparação era necessária. Essas segundas fontes foram consultadas nos casos em que a fonte principal estava ilegível ou apresentava grandes incoerências num determinado trecho.

Parte	Fonte
Trompa I	2
Trompa II	2
Soprano	5
Contralto	1
Tenor	1
Baixo vocal	5
Violino I	1
Violino II	1
Viola	3
Baixo instrumental	4



PRINCÍPIOS EDITORIAIS

Algumas intervenções editoriais foram feitas com o objetivo de deixar a partitura pronta para a *performance*. Foi necessária a correção de pequenas falhas de grafia e de incoerências presentes nas fontes principais de cada voz e instrumento. Por exemplo: as partes de trompa apresentavam alguns trechos ilegíveis e algumas notas musicais que estavam fora da harmonia proposta no restante das vozes. Nesses casos, completaram-se ou “corrigiram-se” as notas a partir da analogia com outros fragmentos. Todas estas intervenções foram mencionadas no aparato crítico anexo à edição.

Esse aparato não contém referências ao uso de uma segunda fonte para completar essas eventuais falhas, mas menciona as passagens onde a fonte principal estava ilegível ou incorreta. Como dito, a extrema semelhança das duas fontes disponíveis para quase todas as vozes e instrumentos contribuiu para a decisão de se adotar a segunda fonte para as correções.

O aparato crítico também traz as diversas uniformizações de ritmo, articulação, dinâmica, andamento e texto. Feitas com o objetivo de produzir uma edição adequada para uma *performance* historicamente informada da obra, essas uniformizações mantêm, sempre que possível, o referencial dos autógrafos.

Nesta edição, a obra foi dividida em 14 movimentos em vez dos 15 em que Curt Lange havia dividido a peça em sua partituração. Três razões foram levadas em conta para essa divisão: 1) a ausência de cantochão entre o *Fiat misericordia* e o *Non confundar*; 2) a ausência de barra dupla entre esses movimentos e de nova indicação métrica para o *Non confundar* na parte autógrafa do segundo violino; 3) o fato de que o *Fiat misericordia* termina em um acorde de dominante, preparando dessa forma o ataque do *Non confundar*.

O uso de claves modernas para todas as vozes e de ritmo livre para os cantochões são alguns dos princípios de notação adotados. A versão *Juxta Morem Romanum* (à maneira romana) do cantochão *Te Deum*, tal como aparece no *Liber Usualis*,⁵ foi a escolhida, por ser, ao que parece, a mais utilizada em Portugal e no Brasil, no século XVIII. Não havia nada que indicasse o uso de um dos dois outros tons possíveis, o *Tonus solemnus* ou o *Tonus simplex*.

Eventuais “erros” ou “descuidos” de condução vocal, tais como o uso de quintas e oitavas paralelas, foram mantidos na edição. Há duas maneiras de interpretar esses possíveis descuidos: 1) poderia ser fruto da composição diretamente em partes ou mesmo da pressa de entregar a obra encomendada; 2) poderia se dever a um

⁵ *Liber Usualis*. Tournai: Desclée & Co., 1974 (pp. 844-7).



relaxamento no controle dessa condução de vozes, indicando uma menor observância das regras de harmonização por parte do compositor; ou, o que é menos provável, poderia refletir simplesmente a vontade do compositor.

De qualquer modo o efeito que esses paralelismos provocam acaba, sem querer, contribuindo para uma sonoridade diferente da música que lhe servia de modelo, a música europeia pós-barroca, particularmente as músicas sacras napolitana e portuguesa.

Outro princípio editorial foi o de colocar colchetes em torno de todas as notas ou ritmos que foram alterados em relação aos que apareciam nos manuscritos. Esse procedimento de colocar colchetes na partitura, que alguns musicólogos consideram desnecessário quando a edição é acompanhada de aparato crítico, torna, em minha opinião, o próprio uso do aparato mais efetivo, na medida em que expõe no texto musical as alterações que foram realizadas.

As poucas alterações rítmicas feitas para dar mais coerência à partitura geral tiveram como referencial os autógrafos. No caso dos autógrafos que também apresentaram pequenas diferenças, levou-se em conta a inflexão rítmica do texto e a analogia com outras partes vocais ou instrumentais.

Somente as indicações de *solo*, *duo* e *tutti* contidas nos autógrafos foram assinaladas na partitura. Presumindo-se que o *tutti* indicado nas partes autógrafas de contralto e tenor servisse para todas as partes vocais, a edição trouxe a indicação somente acima da parte de soprano apesar de não haver autógrafo dessa parte. Optou-se por não colocar indicações em todas as vozes para evitar o excesso de sinais na partitura. Sobre a interpretação destas indicações, ver a seção “Notas para uma *performance* historicamente informada”.

Suprimiu-se a letra C que Lobo de Mesquita coloca sistematicamente em seus originais entre a clave e a fórmula de compasso, seja 2/4, 3/4 ou outra. Os autógrafos de outras obras de Lobo de Mesquita tais como, por exemplo, a antífona *Salve Regina* e do Ofício de Defuntos de 1798, também trazem essa curiosa notação. Talvez a letra C antes da fórmula de compasso seja simplesmente uma abreviação de “compasso”.

Quanto às indicações de andamento, percebe-se que nos manuscritos autógrafos nem todos os movimentos aparecem com indicação. Nesses casos, repetiu-se o andamento do movimento anterior, não sem antes verificar que essas repetições de andamento eram indicadas nas fontes alternativas.

Todas as ligaduras e *staccati* contidos nos autógrafos foram transcritos na edição. Esses sinais dos autógrafos serviram de base para as uniformizações de articulação propostas na edição no sentido de dar mais consistência interpretativa. No caso das ligaduras, os acréscimos foram desenhados com linhas tracejadas. Já no caso dos *staccati* optou-se por colocar simplesmente os pontos sem a preocupação de assi-



nalá-los de forma diferente. O aparato crítico deve ser consultado em caso de dúvida sobre o acréscimo de *staccati*.

Eventuais sinais de articulação encontrados nas partes não autógrafas de viola e baixo instrumental foram também incluídos na edição sempre que esses pareciam em acordo com as partes autógrafas de primeiro e segundo violinos. Trinados acrescentados por analogia com os autógrafos foram colocados entre colchetes. Estas uniformizações de articulação deram mais consistência à seção de cordas, que surge frequentemente no primeiro plano do discurso musical de Lobo de Mesquita.

A ausência de uma proposta clara em termos da divisão silábica do texto latino a ser cantado foi um dos problemas editoriais encontrados. Palavras como *potestates*, *devicto*, *aperuisti* e *custodire* aparecem divididas de maneiras bem diferentes em importantes fontes bibliográficas tais como o *Liber Usualis* e o livro de Ron Jeffers sobre textos latinos do repertório coral,⁶ além de outros livros e partituras consultados. Optou-se por tomar como base a divisão silábica que aparece no livro de Jeremy Yudkin sobre a música medieval europeia.⁷

Somente as indicações de dinâmica presentes nos autógrafos foram preservadas na edição. Entretanto, no sentido da uniformização da dinâmica, as indicações dos autógrafos foram acrescentadas a todas as partes instrumentais e vocais nos trechos correspondentes, utilizando-se uma fonte gráfica de tamanho menor para deixar claro que esses são acréscimos editoriais.

As poucas cifras que aparecem na parte de baixo instrumental foram transcritas na edição somente à guisa de comprovar a intenção do intérprete da época em usar um instrumento harmônico para acompanhar a *performance*. Foi incluída apenas uma linha de baixo, nomeada de “baixo contínuo” para evitar presunções sobre que instrumentos deveriam ser utilizados.

Nos manuscritos não há indicação de que instrumento fazia a parte do baixo instrumental; lê-se simplesmente “baixo”. Porém, dadas as indicações do uso do violoncelo e do órgão em autógrafos de outras obras de Lobo de Mesquita, poder-se-ia presumir que estes tivessem sido os instrumentos empregados. Mas não se deve esquecer que este compositor atuou em diferentes cidades, e irmandades; e pode ter tido à disposição diferentes instrumentos. Sem contar os registros frequentes, na música colonial mineira, do uso do cravo e da harpa como acompanhadores e do contrabaixo e do fagote na linha do baixo.

Na fonte usada para o baixo instrumental nesta edição, aparecem somente quatro cifras em toda a obra, e somente no *Fiat misericordia*, antes da primeira fermata

⁶ JEFFERS, Ron. *Translations and Annotations of Choral Repertory, vol. 1: Sacred Latin Texts*. Corvallis, Oregon: Earthsongs, 1988.

⁷ YUDKIN, Jeremy. *Music in Medieval Europe*. Englewoods Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1989 (pp. 194-7).



(cc. 16-19). Na fonte alternativa do baixo instrumental – a cópia de Urcini – há cifras nos mesmos compassos e algumas poucas a mais no mesmo movimento. Essa coincidência pode significar que as cifras foram colocadas pelo compositor, copista ou intérprete para avisar sobre a sequência de acordes invertidos no trecho mencionado, que representa um momento bastante dramático da peça, a suspensão na dominante que antecede o *Non confundar* final.

Além dessas cifras já mencionadas, a cópia de Urcini traz cifras em dois outros movimentos: *Patrem Immensae* (c. 11) e *Te ergo* (c. 17). Nos manuscritos, as cifras aparecem acima dos pentagramas, como na prática setecentista, mas há curiosidades como a grafia da 3ª inversão do acorde de dominante que é grafado 2/4# ao invés de 4/2 como se esperaria.

Em 2005, época de minha ida à Ouro Preto para fotografar os manuscritos, em cuja tarefa contei com a ajuda da musicóloga Mary Angela Biason, do Museu da Inconfidência, as partes de trompa, posteriormente usadas nesta edição, estavam colocadas na pasta dos autógrafos junto às partes de contralto, tenor e violinos.

Um exame desses manuscritos e sua comparação com outros autógrafos de Lobo de Mesquita levam a descartar a hipótese dessas partes de trompa serem autógrafas, como já havia notado Maria Inês Guimarães (1996), que não incluiu essas partes como autógrafas no catálogo temático anexo à sua tese sobre o compositor.⁸ Por exemplo, a caligrafia da clave de fá difere daquela de Lobo de Mesquita em obras tais como a *Salve Regina*, o *Tercio* e o *Ofício de Defuntos* de 1798. Essas partes também não apresentam o já mencionado “C” antes da indicação do compasso, presente nas partes de contralto, tenor e violinos e em outras obras autógrafas. Além disso, as partes de trompa trazem uma indicação de *allegro* antes do *Non confundar* final, enquanto as partes autógrafas trazem a indicação de *vivace*.

Ainda em relação às partes de trompas usadas na reconstituição da partitura, foram observados vários erros e inconsistências que parecem derivar de desatenção ou pressa do copista. Há também alguns fatos curiosos sobre esses manuscritos. Primeiramente, as notas estão escritas na clave de fá e soam uma oitava acima, fato que remonta a uma antiga prática napolitana de notação para trompas.⁹

Um segundo fato interessante é que as partes estão escritas para trompas naturais em dó, independente da tonalidade do movimento a ser tocado. Isto pode indicar o uso da técnica da mão na campânula do instrumento, que permitia ao intérprete tocar, além das notas da série harmônica, outras notas da escala diatônica. O uso de tubos de tamanhos diferentes, pelo menos no caso dele estar associado à trans-

⁸ GUIMARÃES, Maria Inês. *L'oeuvre de Lobo de Mesquita: Compositeur Brésilien (?1746-1805)*. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris IV-Sorbonne, 1996.

⁹ MEUCCI, Renato e ROCCHETTI, Gabriele. “Horn” in MACY, L. (ed.) *Grove Music Online* (Acessado em 15 de novembro de 2005, <http://www.grovemusic.com>).



posição, está descartado, pelo fato de as trompas estarem sempre escritas em dó, isto é, a nota escrita é sempre a nota real.

Entretanto, a inscrição “*Em D lasolre*”, que corresponde ao nome da nota ré 3 na teoria medieval aparece na maior parte dos movimentos em que o tom predominante é o de lá menor, enquanto a expressão “*Em C solfaut*”, que significa a nota dó 3, aparece antes dos movimentos em que a tonalidade de dó maior predomina. Talvez isso seja uma indicação para que se lembre de usar a técnica da mão na campânula ou outra técnica para se obter notas diferentes das da série harmônica.

NOTAS PARA UMA PERFORMANCE HISTORICAMENTE INFORMADA

Várias obras de Lobo de Mesquita permaneceram, após sua morte, no repertório de alguns conjuntos musicais centenários de Minas Gerais e até hoje são incluídas nas celebrações religiosas de algumas cidades históricas. A *Orquestra Lira Sanjoanense* de São João del Rey, por exemplo, fundada no século XVIII, até hoje inclui suas obras nas atividades religiosas. Além disso, seu nome figura na bandeira da orquestra.

Desde a década de 1950, após as primeiras transcrições de partituras terem sido realizadas por Curt Lange, as obras de Lobo de Mesquita têm sido apresentadas esporadicamente em universidades, espaços culturais e salas de concerto.¹⁰ Dos primeiros concertos realizados no Brasil, Argentina e Alemanha na década de 50 até os dias de hoje, suas obras têm atraído gradualmente a atenção de musicólogos e intérpretes. Entretanto, os estudos, edições e gravações se acumulam em um ritmo bem menor do que se poderia desejar para um compositor com essa importância histórica para a música do Brasil.

Das primeiras gravações da antifona *Salve Regina* e da Missa Grande em mi bemol maior pela Orquestra Sinfônica Brasileira e Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, em 1958, às gravações mais recentes destas e de outras obras de Lobo de Mesquita, ocorreram, evidentemente, várias mudanças de abordagem interpretativa.

As formações sinfônicas foram sendo gradualmente substituídas por conjuntos de câmara para a execução desse repertório. Ao mesmo tempo, em sintonia com os estudos documentais e estilísticos divulgados, os intérpretes tornaram-se mais e mais preocupados com a adequação dos andamentos, articulações, sonoridade e outros itens interpretativos.

¹⁰ Uma lista parcial das *performances* de obras de Lobo de Mesquita da década de 50 à década de 80 pode ser encontrada em MOURÃO, Rui (ed.) *O Alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990 (pp. 68-88).



Até o presente momento, apenas duas gravações deste *Te Deum* foram lançadas. A primeira trata-se do LP produzido em 1978, onde atuaram a Orquestra de Câmara do Brasil e o coro Ars Barroca, ambos do Rio de Janeiro, sob a regência de José Siqueira. A segunda gravação trata-se do CD lançado pela Camerata de Caracas (Venezuela) sob a regência de Isabel Palacios. Como já foi dito, ambas as gravações foram baseadas nas transcrições de Curt Lange, que por sua vez foram baseadas exclusivamente nas cópias de Urcini, de 1878.

O mérito da primeira gravação consiste na expressividade da declamação, que explora bem um dos pontos fortes de Lobo de Mesquita, qual seja, o de casar música e significado do texto de forma convincente. No caso da gravação venezuelana o mérito está na inclusão dos cantochões e no uso de articulações instrumentais adequadas ao estilo. Infelizmente, a sonoridade do coro permaneceu, na segunda gravação, mais pesada do que seria desejado para essa obra. Além disso, as partes de trompa incluídas na gravação de Isabel Palacios parecem ter sido compostas, pois não se assemelham a nenhum dos manuscritos preservados.

Sobre o tipo de conjunto musical que seria adequado historicamente para a *performance* do repertório mineiro colonial, pode-se tirar algumas conclusões a partir do exame de documentos da época. Curt Lange, que transcreveu inúmeros livros de irmandades mineiras que contêm preciosas informações sobre a contratação de músicos, concluiu que o típico conjunto empregado na época consistia de quarteto vocal (S, A, T, B), e pequena orquestra de câmara de violinos, violas, violoncelos ou contrabaixos de três cordas, cravo ou órgão, trompas, e, ocasionalmente, outros instrumentos como flautas, oboés e trompetes.¹¹

Essa conclusão de Lange pode ser comprovada, por exemplo, ao se examinarem os registros de contratação de músicos pelo Senado da Câmara de Ouro Preto, de 1772 a 1796, transcritos por Tarquínio Oliveira.¹² O número de músicos nos conjuntos contratados na época variava entre 10 e 28. Na maioria dos registros o conjunto consistia de quatro cantores (SATB), quatro rabecas (provavelmente dois primeiros violinos e dois segundos ou outra combinação incluindo uma viola), um rabecão (violoncelo ou contrabaixo) e duas trompas.¹³

Alguns *Te Deums* foram executados em Ouro Preto no período transcrito por Tarquínio de Oliveira. Há um registro de 1786 de um *Te Deum* cantado durante as festividades do casamento real – sem dúvida refere-se ao casamento de Dom João VI, ocorrido em 1785. Para esta ocasião foram contratados nove cantores e uma or-

¹¹ Lange, “A música barroca” in HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira*, t.1, v. 2. São Paulo: Difel, 1985 (pp. 129-30).

¹² OLIVEIRA, Tarquínio *A Música oficial em Vila Rica*. Cópia datilografada, s.d.

¹³ Para outras conclusões tiradas a partir do exame dos documentos transcritos por Tarquínio Oliveira ver PIRES, Sérgio. “Considerações sobre a Interpretação do Repertório Brasileiro Colonial Setecentista”, in NERY, Rui (ed.) *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001 (pp. 441-2).



questra de 19 membros, incluindo cordas, flautas, trompas, trompetes e tímpano. Outro *Te Deum* foi ouvido em 1792 em comemoração ao insucesso da Inconfidência Mineira ocorrida três anos antes. Nesse caso o conjunto consistiu de somente quatro cantores e dez instrumentistas, incluindo cordas, flautas e trompetes.¹⁴

Lobo de Mesquita ainda não havia se mudado para Ouro Preto quando das *performances* supracitadas, mas é plausível supor que ele dispusesse de forças similares quando compôs suas obras, seja no Serro, em Diamantina, em Ouro Preto ou no Rio de Janeiro. O *Te Deum* referido no presente artigo foi, provavelmente, apresentado na época por um quarteto vocal e uma pequena orquestra composta por um ou dois primeiros violinos, um ou dois segundos, uma viola, um violoncelo, duas trompas e órgão.

Quanto às indicações de *tutti*, *duo* e *solo* presentes nos manuscritos de música colonial mineira, há duas interpretações possíveis. Uma é a interpretação mais comum, expressada dentre outros por Júlio Moretzsohn, de que estas indicações são indícios de que haveria mais de um cantor por parte.¹⁵ Isto é, na presença dessas indicações, a peça não poderia ser interpretada por um quarteto vocal.

A outra interpretação possível baseia-se na evidência acima citada de que a maioria das obras em Ouro Preto nas últimas décadas do século XVIII era executada por um quarteto vocal apenas. Talvez as indicações de *tutti*, *duo* e *solo* nas partes cavadas servissem somente para lembrar a cada um dos cantores do quarteto que naquele determinado trecho ele estaria sozinho, em duo ou em quarteto. Se o quarteto vocal era o conjunto mais comum naquela vila que era a capital da capitania de Minas Gerais, ele era provavelmente o mais empregado por toda a capitania.

A maioria dos movimentos desse *Te Deum* apresenta indicações de andamento moderadas tais como *andante*, *andante molto*, *andante assai*, *troppo andante* ou *moderato*. Somente no *Fiat misericordia* aparece uma indicação mais lenta, qual seja, a de *larghetto*. No outro extremo, o *Non confundar* que fecha a obra, é o único movimento a trazer uma indicação de andamento mais rápido, um *vivace*.

O emprego variado, por Lobo de Mesquita, de fórmulas de compasso *C*, *alla breve* (*C* cortado) e $2/4$ não parecem ter muita relação com os andamentos. Uma tentativa de combinar suas indicações de andamento com as fórmulas de compasso e as figurações rítmicas para tentar inferir alguma lógica foi, a principio, frustrada, mas futuros estudos talvez possam elucidar a questão. Mesmo os movimentos assinalados em *alla breve* parecem funcionar melhor em quaternário devido às configurações rítmico-melódicas.

¹⁴ Conforme Oliveira, op. cit. (p. 8, 13, 56 e 77).

¹⁵ Ver MORETZSOHN, Júlio. *Missa para QuartaFeira de Cinzas com Violoncelo Obbligato e o Órgão*, J. J. Emerico Lobo de Mesquita: um estudo interpretativo. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 1997 (p. 136).



Em relação à escolha de andamentos, pode-se especular tomando as sugestões do compositor e flautista Johann Joachim Quantz (1697-1773) como base.¹⁶ Quantz sugeriu que o pulso de uma pessoa saudável – 80 pulsações por minuto – equivaleria a uma semínima em um *Allegretto* numa fórmula de compasso *C* e a uma mínima numa fórmula de compasso *alla breve*. Além do *Allegretto*, esse pulso corresponderia na classificação de Quantz ao *Allegro ma non tanto, non troppo, non presto, moderato* etc. Embora o autor não tenha incluído o *andante* nessa lista, pode-se deduzir que ele pertença a essa categoria.

Ainda de acordo com Quantz, indicações do tipo *Adagio cantabile, Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco andante, Affetuoso, Pomposo, Maestoso, Alla Siciliana, Adagio spiritoso* etc, corresponderiam à metade do andamento da categoria anterior, isto é, sua pulsação equivaleria à metade do pulso humano.

Levando em consideração essas marcas aproximadas, e, principalmente, a configuração rítmica, as articulações e o caráter dos movimentos, chegamos às seguintes sugestões metronômicas para os movimentos do *Te Deum*:¹⁷

MOVIMENTO	INDICAÇÃO DE ANDAMENTO	FÓRMULA DE COMPASSO	SUGESTÃO
1. <i>Te Dominum</i>	<i>Andante</i>	e	semínima = 88
2. <i>Tibi omnes</i>	<i>Andante</i>	e	semínima = 80
3. <i>Sanctus</i>	<i>Andante</i>	$\frac{3}{4}$	semínima = 62
4. <i>Te gloriosus</i>	<i>Andante assai</i>	e	mínima = 100
5. <i>Te Martyrum</i>	<i>Andante</i>	e	semínima = 92
6. <i>Patrem immensae</i>	<i>Andante molto</i>	$\frac{2}{4}$	semínima = 62
7. <i>Sanctum quoque</i>	<i>Andante</i>	$\frac{3}{4}$	semínima = 66
8. <i>Tu Patris</i>	<i>Andante</i>	$\frac{2}{4}$	colcheia = 88
9. <i>Tu devicto mortis</i>	<i>Andante molto</i>	e	semínima = 69
<i>Aperuisti</i>	<i>Andante assai</i>	e	semínima = 88
10. <i>Judex crederis</i>	<i>Andante assai</i>	e	semínima = 86
<i>Te ergo</i>	<i>Moderato</i>	e	semínima = 72
11. <i>Salvum fac</i>	<i>Andante</i>	e	mínima = 100
12. <i>Per singulas dies</i>	<i>Toppo andante</i>	e	semínima = 92
13. <i>Dignare Domine</i>	<i>Andante</i>	e	semínima = 80
14. <i>Fiat misericordia</i>	<i>Larghetto</i>	e	semínima = 66
<i>Non confundar</i>	<i>Vivace</i>	e	mínima = 102

¹⁶ QUANTZ, Johann J. *Versuch einer Anweisung die flöte traversiere zu spielen*. English Translation, Edward R. Reilly, 2. ed. *On Playing the flute*. Boston: Northeastern University Press, 2001 (pp. 283-6).

¹⁷ Para uma discussão a respeito dos andamentos da antífona *Salve Regina* de Lobo de Mesquita ver PIRES, Sérgio. “Considerações sobre a interpretação...” (pp. 437-52). Ver referências completas deste artigo na nota n. 13.



Concluindo, 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.

Esta edição crítica do *Te Deum* CT-MIOP 134 soma-se a algumas edições de outras obras de Lobo de Mesquita realizadas nas duas últimas décadas por diversos estudiosos. Aos poucos têm sido produzidas edições críticas, estudos e gravações que favorecem a compreensão desse compositor que ocupa um lugar importantíssimo para a memória musical brasileira. No entanto, há obras muito importantes de sua autoria que ainda não receberam uma edição adequada. Há também um bom caminho a percorrer até que se chegue a uma conclusão mais precisa em relação ao estilo de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, compositor cuja biografia é alvo de intensa polêmica, devido à reprodução indiscriminada de dados jamais comprovados sobre a data de seu nascimento, sua condição racial e seus estudos.



ANEXO CRONOLOGIA DE LOBO DE MESQUITA¹⁸

1746 (?) De acordo com Geraldo Dutra de Moraes, que nunca mostrou documentos que comprovassem suas afirmações, Lobo de Mesquita nasceu em 12 de outubro de 1746 na cidade do Serro, Minas Gerais. Infelizmente, apesar do alerta do próprio Curt Lange, essa informação foi disseminada como verdade absoluta em dicionários, livros, artigos, discos e websites.¹⁹

1765 De acordo com Maria Eremita de Souza, citada por Curt Lange, seu nome apareceu em um dos livros de pagamentos do Senado da Câmara do Serro, entre outros músicos que trabalharam nas festas reais.

1774 Em 26 de dezembro, recebeu 37 oitavas de ouro para atuar como regente da música da cerimônia do Corpo de Deus, no Serro.

1776 Em 2 de outubro, ganhou 7 oitavas de ouro por ter tocado nas festas do Senado da Câmara do Serro.

1777 Em 25 de agosto, assinou um contrato com o Senado da Câmara do Serro, para prover música para o funeral do rei José I de Portugal e para o casamento do príncipe Dom José.

No mesmo ano, registrou-se que o músico de nome Joze Joaq^m (Lobo de Mesquita?) ganhou 14 oitavas de ouro da Irmandade do Santíssimo Sacramento no Serro, por tocar nos Domingos e na Semana Santa.²⁰

1778 Compôs o Ofício e Missa para Quarta-Feira de Cinzas para SATB, violoncelo *obbligato* e contínuo.

1779 (ca.) Compôs, antes ou durante esse ano, as Matinas de Quinta-Feira Santa.

¹⁸ Referências sobre cada um dos dados apresentados estão contidas em PIRES, Sérgio. *Sources, Style and Context for The Te Deum of José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805): a critical edition*. Tese de doutorado. Boston: Boston University, 2007.

¹⁹ Para uma discussão detalhada da biografia de Lobo de Mesquita e a desconstrução das informações de Geraldo Dutra de Moraes, ver o capítulo 2 de minha tese citada na nota anterior.

²⁰ Lembrando que o registro é feito de acordo com o ano fiscal e que, portanto, o ano do registro pode significar às vezes o ano posterior ao do trabalho. Além do que, tudo indica que o pagamento do serviço era feito *a posteriori*. Quanto ao ano fiscal este parece variar de uma instituição para outra.



- 1779** Compôs a antífona mariana *Regina coeli laetare*.
- 1782** Compôs o *Ofício, Paixão e Missa de Domingo de Ramos*.
- 1783** Compôs os Tratos, Missa e Vésperas de Sábado Santo. No mesmo ano, compôs o *Tercio*.
- 1783-1784** Registros no livro de Despesas da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Diamantina (então Arraial do Tijuco) mostram Lobo de Mesquita ajudando o padre e organeiro Manoel Almeida da Silva na construção do órgão da igreja daquela irmandade.
- 1784** Registrou-se que o músico Joze Joaq^m (Lobo de Mesquita?) ganhou 14 oitavas de ouro por seu trabalho durante a Semana Santa, no Serro.
- 1784-1785** Desse período até o período de 1797-1798, tocou órgão para a Irmandade do Santíssimo Sacramento, de Diamantina.
- 1785-1786** Durante este ano fiscal e o seguinte (1786-1787), recebeu pagamentos simbólicos por tocar órgão nas festas da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Sé de Santo Antônio, em Diamantina.
- 1787** Compôs a antífona mariana *Salve Regina*.
Recebeu um pagamento por ter participado do serviço musical em 24 de setembro na irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Diamantina.
- 1787-1788** Trabalhou deste período fiscal até o período 1794-1795 como organista da Ordem Terceira do Carmo, de Diamantina.
- 1788** Em 25 de janeiro deste ano, tornou-se membro da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, em Diamantina. Sua esposa Thomazia Onofre do Lirio entrou para a mesma irmandade em 15 de agosto do mesmo ano.
- 1789** Atuou como juiz de Devoção na Irmandade de Nossa Senhora da Saúde, uma confraria associada à Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Diamantina.
- 1792** Seu nome apareceu pela primeira vez nos livros da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo, para a qual ele trabalhou como escrivão, tesoureiro e juiz.



1798 (ca.) Compôs, antes ou durante esse ano, a Ladainha de Nossa Senhora, em fá maior.

1798 Compôs o *Ofício e Missa de Defuntos*.

Em primeiro de setembro, já vivendo em Ouro Preto (então Vila Rica), assinou um contrato com a Ordem Terceira do Carmo, tornando-se responsável por providenciar obras e músicos para todas as festividades dessa irmandade.

Em 17 de setembro, ele e sua esposa entraram para a Confraria do Sagrado Coração de Jesus, Maria, José, o Senhor dos Matosinhos, e São Miguel das Almas, em Ouro Preto.

1798-1799 Foi o responsável pelo serviço musical do Tríduo realizado pela Irmandade do Santíssimo Sacramento de Ouro Preto.

1799-1800 Foi o responsável pelo serviço musical das Quarenta Horas, realizadas pela Irmandade do Santíssimo Sacramento de Ouro Preto.

1800 Em 15 de outubro, Francisco Gomes da Rocha assinou um contrato com a Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, tornando-se o responsável pela música dessa instituição, dada a saída de Lobo de Mesquita deste posto. É possível que Lobo de Mesquita já tivesse partido para o Rio de Janeiro.

1801 Em 16 de dezembro deste ano, assinou um contrato para ser o organista da Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro. Este contrato foi renovado até seu falecimento.

1803 (ca.) Compôs, antes ou durante este ano, o responsório *Cum transisset* para as Matinas de Domingo da Ressurreição.

1805 O último pagamento feito a ele pela Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro foi registrado neste ano, referindo-se aos seus seis últimos meses de trabalho, de novembro de 1804 a abril de 1805.

Em 3 de maio, a Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro assinou contrato com o organista Vicente Meireles Cordeiro, nele consta que o motivo da nova contratação foi a morte de Lobo de Mesquita.