

ACERVO DA MÚSICA BRASILEIRA
RESTAURAÇÃO E DIFUSÃO DE PARTITURAS

MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA

Volume 2

Missa

Coordenação musicológica
Paulo Castagna

Cidade, Editora
2001

ACERVO DA MÚSICA BRASILEIRA
RESTAURAÇÃO E DIFUSÃO DE PARTITURAS
MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA

Volume 2
Missa

Coordenação musicológica
Paulo Castagna

Coordenação editorial
Carlos Alberto Figueiredo

Pesquisa, edição e texto
Aluizio José Viegas
Carlos Alberto Figueiredo
Paulo Castagna

Música
Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813)
Joaquim de Paula Sousa (c.1780-1842)
José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

Cidade, Editora
2001

CRÉDITOS EDITORIAIS

FICHA CATALOGRÁFICA

ABREVIATURAS

Acervos e códigos

ICHS/UFOP-AHMH	Arquivo Histórico Monsenhor Horta (Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto - MG)
MMM	Museu da Música de Mariana
SMEI	Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira - MG)
MA	Mariana (MG)
BC	Barão de Cocais (MG)
BL	Barra Longa (MG)
SS	Semana Santa
M	Missas

Grupos e conjuntos

G-1	grupo 1
G-2	grupo 2
C-Un	conjunto único
C-1	conjunto 1
C-2	conjunto 2

Localização

c.	compasso
t.	tempo
n.	nota

Vozes

S	soprano (ou tiple)
A	contralto (ou alto)
T	tenor
B	baixo

Instrumentos

Vln	violino
Vla	viola
Vlc	violoncelo
Bx	baixo
Fl	flauta
Ob	oboé
Cl	clarineta
Tpa	trompa

Ao
Pe. José de Almeida Penalva

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	xxx
AGRADECIMENTOS	xxx
A MISSA	xxx
OS COMPOSITORES	xxx
AS OBRAS	xxx
CONSIDERAÇÕES EDITORIAIS	xxx
FONTES UTILIZADAS	xxx
TEXTOS E TRADUÇÕES	xxx
PARTITURAS	1
MANOEL DIAS DE OLIVEIRA (c.1735-1813). <i>Missa abreviada em Ré</i>	3
1 - Kyrie	5
2 - Gloria	9
3 - Domine Deus	16
4 - Qui tollis	21
5 - Quoniam	23
6 - Cum Sancto Spiritu	24
MANOEL DIAS DE OLIVEIRA. <i>Missa de oitavo tom</i>	27
JOAQUIM DE PAULA SOUSA (c.1780-1842). <i>Missa Pequena em Dó</i>	35
1 - Kyrie	37
2 - Gloria	55
3 - Domine Deus	71
4 - Qui sedes	78
5 - Quoniam	87
6 - Cum Sancto Spiritu	97
JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA (1767-1830). <i>Missa em Mi bemol</i>	119
1 - Kyrie	121
2 - Gloria	134
3 - Laudamus	155
4 - Gratias	161
5 - Domine Deus	174
6 - Qui sedes / Quoniam	185
7 - Cum Sancto Spiritu	197

APARATO CRÍTICO

213

Manoel Dias de Oliveira. *Missa abreviada em Ré*

1 - Kyrie	xxx
2 - Gloria	xxx
3 - Domine Deus	xxx
4 - Qui tollis	xxx
5 - Quoniam	xxx
6 - Cum Sancto Spiritu	xxx

Manoel Dias de Oliveira. *Missa de oitavo tom*

xxx

Joaquim de Paula Sousa. *Missa Pequena em Dó*

1 - Kyrie	xxx
2 - Gloria	xxx
3 - Domine Deus	xxx
4 - Qui sedes	xxx
5 - Quoniam	xxx
6 - Cum Sancto Spiritu	xxx

José Maurício Nunes Garcia. *Missa em Mi bemol*

1 - Kyrie	xxx
2 - Gloria	xxx
3 - Laudamus	xxx
4 - Gratias	xxx
5 - Domine Deus	xxx
6 - Qui sedes / Quoniam	xxx
7 - Cum Sancto Spiritu	xxx

INTRODUÇÃO

O Museu da Música teve suas origens em fins da década de 1960, quando o então Arcebispo de Mariana, D. Oscar de Oliveira, iniciou a reunião de antigos manuscritos e impressos musicais localizados na cidade. A maior parte desse material encontrava-se no Palácio Arquiepiscopal, na época anexo à Igreja de São Pedro dos Clérigos. Posteriormente, juntou-se ao mesmo um volume de documentos musicais que estava encerrado na Catedral.

Paralelamente, D. Oscar passou a tomar contato com arquivos de corporações musicais ou de famílias de músicos de cidades vizinhas, estimulando sua doação à Arquidiocese. O primeiro arquivo recebido foi oferecido por José Henrique Ângelo (descendente de uma família de músicos da cidade de Barão de Cocais), despertando o interesse de musicólogos como Francisco Curt Lange já em 1969.

Enquanto a organização física da coleção de Mariana fora iniciada por Maria Ercely Coutinho, com a colaboração de Vicente Ângelo das Mercês, o arquivo proveniente de Barão de Cocais começou a ser organizado e catalogado pelo musicólogo paranaense Pe. José de Almeida Penalva, o qual apresentou, em 1972, o estudo que se tornou o modelo de organização do Museu da Música.¹

A partir de uma visita ao acervo, realizada em julho de 1972 pelo musicólogo Luís Heitor Correa de Azevedo, a convite de Lauro Moraes, então diretor do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra, surgiu a idéia de propor a D. Oscar de Oliveira a retomada das pesquisas no importante acervo por ele reunido. A proposta foi encaminhada ao Arcebispo por Luís-Heitor, juntamente com Rubens Romanelli, Berenice Menegale, Venício Mancini e Maria da Conceição de Rezende. Acolhida a solicitação, esta última acabou assumindo as tarefas de organização, catalogação e estudo do acervo, as quais seriam realizadas ininterruptamente por doze anos.

O trabalho de Conceição Rezende foi o que, efetivamente, permitiu o surgimento oficial do Museu da Música, inaugurado no arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana em 6 de julho de 1973, com a presença de autoridades da Igreja e do Estado. Conceição Rezende iniciara a organização da coleção no ano anterior, dedicando-se principalmente aos documentos originários da cidade de Mariana, e tomando como base o trabalho realizado no arquivo de Barão de Cocais por José Penalva.

A partir dessa fase, passou a ser incorporada ao Museu da Música uma grande quantidade de manuscritos, cuja doação foi fruto do incentivo de D. Oscar. Em alguns casos, a própria Conceição Rezende intermediou a doação ou compra de documentos musicais. Em 1976 foi realizada a microfilmagem de parte dos manuscritos do Museu da Música (cujos fotogramas encontram-se na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), para a elaboração do catálogo *O ciclo do ouro* (1978),² que relaciona manuscritos musicais e outros documentos históricos de onze acervos mineiros e cariocas.

Os papéis de música, entretanto, continuavam a chegar e, na década de 1980, já eram procedentes de cerca de 30 cidades mineiras. Conceição Rezende, no entanto, encerrou seu trabalho no Museu da Música durante o I Encontro Nacional de Pesquisa em

¹ PENALVA, José de Almeida. Informe sobre acervo de música sacra dos séc. XVIII e XIX encontrado em Barão de Cocais (Minas Gerais) do Arquivo Eclesiástico de Mariana. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 14, n.685, p.2-4, 29 out. 1972.

² BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico*; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluizio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, Xerox, 1978. 454p.

Música (Mariana, 1 a 4 de julho de 1984), ocasião na qual D. Oscar providenciou o registro jurídico da instituição. Além de uma organização física, a pesquisadora deixou no Museu da Música catálogos, fichários e uma considerável quantidade de anotações manuscritas, que ainda hoje orientam os pesquisadores na consulta do material.

Em seguida, o Museu da Música foi transferido para o novo Palácio Arquiepiscopal, à Praça Gomes Freire, começando a receber consulentes interessados na pesquisa e divulgação do patrimônio musical brasileiro, os quais foram se tornando cada vez mais numerosos a partir do final da década de 1980.

Comecei a freqüentar periodicamente o Museu da Música em julho de 1992, quando percebi, ao lado da enorme riqueza do material lá preservado, a necessidade urgente de continuação do trabalho realizado por José Penalva e Conceição Rezende. Além de problemas de conservação, os inúmeros deslocamentos de manuscritos das posições estabelecidas pelos citados pesquisadores e a necessidade de uma descrição sistemática das obras motivou, em 1996, a manifestação junto ao Mons. Pe. Flávio Carneiro Rodrigues, diretor do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (intermediada por Elisa Freixo, organista titular da Catedral), do interesse no estabelecimento de uma nova fase de trabalho no Museu da Música.

Mantendo viva a idéia de uma revitalização da pesquisa no Museu da Música, Elisa Freixo também intermediou o contato da Petrobrás, na pessoa de Claira Floret, com o importante acervo preservado em Mariana, iniciativa essa que se tornou o ponto de partida deste trabalho. Com o apoio da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, e do próprio Arcebispo de Mariana, D. Luciano Mendes de Almeida, o presente projeto foi elaborado no ano 2000 pelo Bureau Cultural (Belo Horizonte - MG), dirigido por Eleonora Santa Rosa e Fernando Pinheiro Moreira, este último responsável pela consolidação geral do projeto e a quem devo a honra do convite para exercer a coordenação musicológica.

A partir dessa perspectiva, foi possível reunir, em janeiro de 2001, a equipe responsável pelas atividades de reorganização, catalogação e edição no Museu da Música, constituída pelos pesquisadores André Guerra Cotta (Belo Horizonte), Aluizio José Viegas (São João del Rei), Carlos Alberto Figueiredo (Rio de Janeiro), Marcelo Campos Hazan (Rio de Janeiro), Vítor Gabriel de Araújo (São Paulo) e Maria Teresa Gonçalves Pereira (Mariana).

Chegamos, assim, à conclusão da primeira fase do projeto, com a publicação dos três volumes iniciais da série, tarefa que somente pôde ser concretizada graças à competentíssima administração de Eleonora Santa Rosa e ao excepcional empenho dos pesquisadores e demais profissionais envolvidos.

Dedicados aos principais responsáveis pela criação do Museu da Música de Mariana, os volumes que ora se apresentam são temáticos, ou seja, as composições nele impressas sempre estão relacionadas a um tema central de caráter litúrgico, refletindo o próprio modelo de organização estabelecido no Museu da Música por José Penalva, essencialmente calcado na liturgia. O primeiro volume contém obras relacionadas ao Pentecostes, o segundo à Missa e o terceiro ao Sábado Santo.

Por meio de temas de cunho litúrgico e de uma tentativa de abordagem ampla do acervo do Museu da Música, as edições aqui apresentadas procuram romper com o interesse exclusivo em relação ao “período colonial”, que marcou boa parte das iniciativas referentes à impressão de música religiosa brasileira. Assim, fazem parte destes volumes, ao lado de obras do século XVIII, composições posteriores à Independência de autores mineiros e cariocas.

Além das partituras, cada um dos volumes desta série contém estudos introdutórios referentes ao tema, aos compositores, às obras e fontes manuscritas, terminando com um aparato crítico, no qual estão explicitadas, uma a uma, as interferências realizadas na música das fontes manuscritas pelos respectivos editores.

Esperamos, assim, estar contribuindo não somente para a decisiva reativação do Museu da Música de Mariana - um dos mais importantes centros de documentação musical do país - mas também para a própria prática musical brasileira, ao chamar a atenção para a música aqui praticada e/ou produzida nos séculos XVIII e XIX.

Que seja este projeto o símbolo de uma nova fase da musicologia histórica brasileira, marcada pelo trabalho de equipe, pelo acesso democrático às fontes primárias, pelo princípio de respeito aos fundos musicais, pela proposta de edição musical a partir de métodos científicos e pela generalização da ética nesse campo. Seja, ainda, homenagem a todos os que lutaram pela criação e fortalecimento de centros de documentação musical no Brasil, especialmente a Francisco Curt Lange (1903-1997), um dos pioneiros mais importantes dessa tendência.

Paulo Castagna
São Paulo, 1/12/2001

AGRADECIMENTOS

D. Luciano Mendes de Almeida
Mons. Pe. Flávio Carneiro Rodrigues
Maria da Conceição de Rezende
José Arnaldo C. A. de Lima
Elisa Freixo
Maria da Glória Assunção Moreira
Maria Aparecida Assunção Moreira
Arquidiocese de Mariana
Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana
Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana
Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (MG)
Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira - MG)
Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG)
Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG)

A MISSA

Diferentemente das partes do Próprio (Intróito, Gradual, Ofertório, Comúlio, etc.), cujos textos variam de uma festa para outra, as partes do Ordinário são cantadas na Missa sempre com o mesmo texto ou, em alguns casos, com textos referentes a um determinado tempo litúrgico.

Desde fins da Idade Média, a polifonia foi preferencialmente aplicada a seis partes do Ordinário: *Kyrie*, *Credo*, *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*. Com o aumento da duração das composições a partir de meados do século XVIII, tanto na Europa quanto na América, o Ordinário da Missa passou a ser dividido em dois grandes blocos: o primeiro - denominado *Missa* - era integrado pelo *Kyrie* e pelo *Gloria*, enquanto o segundo - denominado *Credo* - era constituído pelo *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*. Por essa razão, o Ordinário completo de uma missa festiva era normalmente denominado *Missa e Credo*, embora nem sempre seja possível definir hoje, nos acervos de manuscritos musicais, quais *Missas* correspondem a quais *Credos* e vice-versa.

O musicólogo português Ernesto Vieira (1899) confirma a existência desses blocos e, além de comentar a influência da ópera na música religiosa, indica o costume que existiu, nos séculos XVIII e XIX, de dividir o texto das partes da Missa em seções de caráter distinto:

A parte musical que na Missa festiva ou solene se designa especialmente com o nome de Missa, compreende os *Kyries* e a *Gloria*. Esta última compõe-se do cântico *Gloria in excelsis Deo* e de diversas frases curtas exprimindo louvor (*Laudamus*), prece (*Qui tollis*) e exaltação (*Quoniam*).

Estas três diferentes expressões da *Gloria* indicam a sua divisão em três peças de diferente caráter; mas os compositores italianos nas grandes Missas de estilo teatral, para obterem maior número de trechos, retalham todas as frases, fazendo da *Gloria* um ato de ópera, com árias, coros, duetos, etc. É também uso antigo e tradicional fazer, nas Missas de grande aparato, uma extensa fuga no final, com a letra: *Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris. Amen*.³

Assim, de um esquema de divisão em quatro ou cinco seções, em meados do século XVIII, o *Gloria* chegou a ser fragmentado em até nove, já em princípios do século seguinte (*Gloria*, *Laudamus*, *Gratias*, *Domine Deus*, *Qui tollis*, *Qui sedes*, *Quoniam* e *Cum Sancto Spiritu, Amen*).

Contendo os textos mais utilizados nas celebrações católicas, o Ordinário da Missa é uma das categorias mais representadas na produção musical brasileira dos séculos XVIII e XIX, existindo, no Museu da Música de Mariana, mais de duzentas composições diferentes para a *Missa* e/ou *Credo*, com vozes e instrumentos. Neste volume estão representadas três Missas festivas na acepção dos séculos XVIII e XIX (*Kyrie* e *Gloria*) e uma Missa ferial para o Advento e a Quaresma (*Kyrie*).

OS COMPOSITORES

MANOEL DIAS DE OLIVEIRA (São José del Rei, c.1735-1813). Organista, mestre de música e compositor, nasceu e atuou na Vila de São José del Rei (atual Tiradentes -

³ VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; [...]. 2 ed, Lisboa: Typ. Lalléman, 1899. p.348.

MG). Pode ter possuído parentesco e também ter estudado com o organista Lourenço Dias de Oliveira, homem branco que atuou na vila até 1760. Foi nomeado Capitão de Ordenança de Pé dos Homens Pardos Libertos de São José do Rio das Mortes em 1766 e, quando começou a compor e reger para as irmandades locais, em 1769, já usava a patente de Alferes.⁴ Suas composições circularam em muitas localidades mineiras e paulistas, porém várias obras foram atribuídas a esse autor por copistas do século XIX, não havendo certeza quanto à autoria de algumas composições às quais seu nome é tradicionalmente associado.

JOAQUIM DE PAULA SOUSA (Prados, c.1780-1842). Atuando como músico e compositor, mas principalmente como mentor musical da pequena localidade de Prados (MG), Paula Sousa era pardo e faleceu em 3 de novembro de 1842, aos 62 anos de idade, de acordo com o seu registro de óbito. São poucas as informações históricas conhecidas sobre esse músico, mencionado em muitos documentos locais como testemunha em casamentos, padrinho em batizados, e testamenteiro em processos de testamento e inventário. Ao menos dez composições deste autor são encontradas em acervos mineiros de manuscritos musicais. Dos poucos autógrafos de suas obras e cópias de composições de outros autores, destaca-se a notação clara e a excelente caligrafia. Em seus manuscritos musicais costumava acrescentar ao próprio nome o apelido Bonsucesso.

JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA (Rio de Janeiro, 1767-1830). Descendente de escravos, ordenou-se em 1792, tornando-se Mestre da Capela da Catedral do Rio de Janeiro em 1798. Com a chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808, foi nomeado Mestre da Capela Real, cargo que exerceu até o final de sua vida, ofuscado, é verdade, pela presença do outro Mestre da Capela, Marcos Portugal (1762-1830), chegado ao Rio de Janeiro em 1811. A quase totalidade de sua produção musical é religiosa, constituindo-se de Missas, Graduais, Novenas, Ofícios Divinos e Ofícios da Semana Santa. Desenvolveu importante atividade didática, tendo sido responsável pela formação de um grande número de músicos, entre os quais Cândido Inácio da Silva (c.1800-1838) e Francisco Manuel da Silva (1795-1865).

AS OBRAS

MANOEL DIAS DE OLIVEIRA (São José del Rei, c.1735-1813)

Missa abreviada em Ré

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

Edição: Paulo Castagna

Desta Missa são ora conhecidas cópias da segunda metade do século XIX, em apenas dois acervos (ambos na cidade de Mariana): o Museu da Música e o Arquivo Histórico Monsenhor Horta (no Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto).

⁴ SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Capitão Manoel Dias de Oliveira: parca documentação para uma longa vida. I Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 7/1994. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 1994. p.54-61; TONI, Flávia Camargo. A música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manoel Dias de Oliveira. São Paulo, 1985. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da USP. 166p.

Para a presente edição foram utilizadas três fontes do Museu da Música contendo partes vocais e instrumentais (apenas cordas) copiadas em 1872 por Gervásio José da Fonseca (provavelmente no Serro - MG), mas não foram incluídas outras fontes com partes de clarinetas, pistons e saxhorns, elaboradas pelo mesmo músico entre 1875-1889, todas com base nas partes de cordas. A fonte C, contendo uma única parte de contralto, foi copiada em cerca de 1908, com uma caligrafia próxima à de Gervásio José da Fonseca, mas pode ter sido realizada por outro músico.

Além disso, tais fontes foram confrontadas com uma cópia de Luciano Lazari Lessa (meados do século XIX) do Arquivo Histórico Monsenhor Horta (fonte D), cujo frontispício indica a ausência de sopros e apresenta o título que foi aqui adotado: “*Missa a quatro abreviada com violinos e baixo*” (abreviada, aqui, provavelmente se refere às pequenas dimensões da obra e não à presença exclusiva do *Kyrie* e *Gloria*).

A falta de precisão das fontes fez com que houvesse várias soluções possíveis para um mesmo problema. Um desses casos, relativo às diferenças melódicas entre as partes vocais e instrumentais, ocorreu no c.7 do *Kyrie* e no c.2 do *Cum Sancto Spiritu*. Devido a uma certa preferência das fontes, foi adotada no *Kyrie* uma solução diferente da que se observa no *Cum Sancto Spiritu*, o que não impede que os intérpretes optem por sua uniformização.

Paralelamente, no *Domine Deus* vários trechos encontram-se riscados ou omitidos nas cópias do Museu da Música, os quais puderam ser reconstituídos com base na fonte D. Além disso, tal fenômeno documenta a tendência, nos copistas do século XIX, de eliminar das composições antigas as passagens de maior dificuldade técnica ou divergência do gosto predominante em sua época.

Os sinais de dinâmica foram utilizados de forma ambígua e imprecisa, sendo raros na fonte D. Nas fontes do Museu da Música, o sinal *f* parece indicar ora um patamar de intensidade - como se observa no *Domine Deus* e no *Cum Sancto Spiritu* - ora algum tipo de acento, como ocorre no *Kyrie* (c.1, 5, 7; c.24, 25, 29, 32), *Gloria* (c.1, 7; 16, 22) e *Quoniam* (c.1, 2, 3). Nesta edição foram preservadas as indicações conforme encontradas nas fontes, apenas uniformizadas entre as partes (as discrepâncias foram informadas no aparato crítico), mas deixando sua realização a cargo dos intérpretes.

MANOEL DIAS DE OLIVEIRA

Missa de oitavo tom

(quatro vozes, violinos I e II, baixo)

Edição: Paulo Castagna

Desta Missa ferial são conhecidos apenas dois conjuntos manuscritos que a transmitem, ambos pertencentes ao Museu da Música de Mariana. O documento que apresenta o título da obra (fonte A) contém somente o baixo instrumental e o frontispício, mas apresenta informação sobre a autoria e a instrumentação da obra: “*Missa de oitavo tom com violinos e baixo pelo Senhor Capitão Manoel Dias de Oliveira*”. As partes vocais (fonte B) incluem, além do *Kyrie*, o Intróito (*Domine ne longe*) e os Brados (Turbas) da Paixão segundo São Mateus (*Non in die festo*), ambos destinados ao Domingo de Ramos (último Domingo da Quaresma), talvez compostos por outro(s) autor(es).

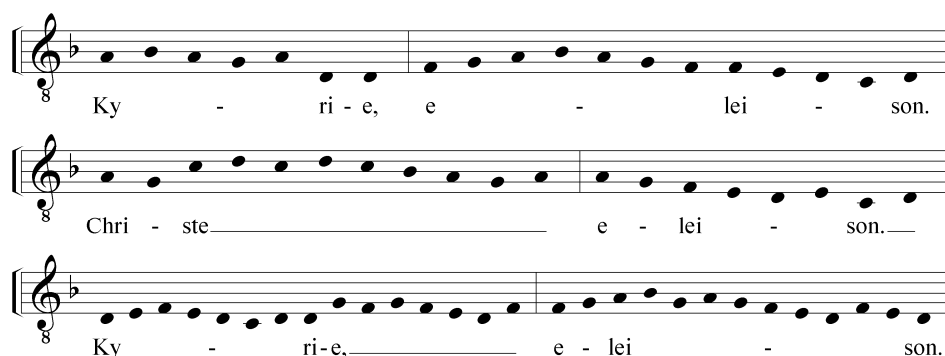
O frontispício da fonte A menciona a propriedade de José Gonçalves Chaves e o da fonte B a propriedade de Leonardo de Melo Pimentel (músico ativo em Sabará - MG,

entre 1794-1803).⁵ Contudo, a grande semelhança caligráfica (do texto e da música) e o próprio papel utilizado em ambas fazem supor que as duas fontes foram elaboradas como um único conjunto, posteriormente desmembrado. Isso talvez explique a existência, na fonte B, da parte de baixo instrumental para o Intróito, mas sua ausência para o *Kyrie*.

Apesar disso, não surgiram as partes de violinos mencionadas no frontispício da fonte A, que tiveram de ser reconstituídas para esta edição, ainda que outras reconstituições também sejam possíveis. Por esse motivo, foram propostas duas soluções diferentes para as frases polifônicas do *Kyrie* II, que poderão ser executadas da maneira como estão, ou selecionadas pelos intérpretes.

Nesta Missa alternam-se frases polifônicas (P) e frases em cantochoão (C) no esquema P-C-P (*Kyrie* I), C-P-C (*Christe*) e P-C-P (*Kyrie* II). O cantochoão aparece somente nas partes de contralto, tenor e baixo vocal, na mesma altura e sem clave, mas com a aplicação posterior de uma clave de fá na parte do baixo vocal. Cada uma dessas frases, contudo, foi apresentada somente uma vez. O correto estabelecimento de suas repetições foi realizado com base no rito tridentino, uma vez que nos manuscritos não existem indicações suficientes para tal.

O cantochoão que aparece na fonte B é uma das variantes da melodia conhecida nas edições vaticanas do século XX como *Kyrie Orbis factor*,⁶ lá prescrita para os domingos *per annum* (portanto, entre o *Tempus Paschale* e o *Tempus Adventus*). Uma versão da mesma melodia consta, entretanto, no *Teatro eclesiástico* de Domingos do Rosário (publicação tridentina portuguesa reeditada várias vezes entre 1743-1817), com a indicação “*in dominicis, et festis semiduplicibus*” (nos domingos e festas semiduples):⁷



Não resta dúvida, portanto, de que a *Missa de oitavo tom* de Manoel Dias de Oliveira foi destinada aos domingos da Quaresma (incluindo o Domingo de Ramos) e à Quarta-feira de Cinzas, mas também poderia ser utilizada em comemorações semiduples

⁵ MIRANDA, Daniela. *Músicos de Sabará: a música religiosa à serviço da Câmara (1749-1822)*. Belo Horizonte, 2001. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de História da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁶ Cf., por exemplo: GRADUALE Triplex. Paris, Tournai: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979. *Kyrie*, n.XI, p.748.

⁷ ROSÁRIO, Domingos do. *THEATRO / ECCLESIASTICO, E / MANUAL DE MISSAS / OFFERECIDO / Á / VIRGEM SANTISSIMA, / SENHORA NOSSA / COM O SOBERANO TITULO DA IMMACULADA / CONCEIÇÃO: ORDENADO POR SEU AUTHOR / O P. Fr. DOMINGOS DO ROSARIO, / Filho da Provincia de Santa Maria da Arrabida, e primeiro Vigario / do Coro, que foi do Real Convento de Mafra. [...] Oitava impressão. / [grav.] / LISBOA: / Na Officina de SIMÃO THADDEO FERREIRA. / ANNO M. DCC. LXXXVI. [1786] / Com Licença da Real Meza Censoria, e Privilegio Real. v.2, p.551.*

de outros tempos, como os quatro domingos do Advento. A Missa contém apenas o *Kyrie*, pois em tais ocasiões não está prescrito o canto do *Gloria*.

O fato de ser esta uma composição destinada a tempos litúrgicos penitenciais, talvez tenha estimulado o autor a utilizar uma textura imitativa com tendência modal, à semelhança do *estilo antigo*, que foi empregado em tais ocasiões. Exemplo notório é o *Kyrie* português do século XVII que aparece no Manuscrito de Piranga:⁸ a obra alterna cantochão e polifonia, com *cantus firmus* e motivos de imitação com base em uma variante desse mesmo *Kyrie Orbis factor*.

É importante observar que, embora o oitavo tom (hipomixolídio) esteja indicado na fonte A, predomina no baixo dessa composição o primeiro tom *mollis* (dórico com o sexto grau menor), que também pode ser interpretado como décimo tom (eólio), tal como ocorre nas frases em cantochão. O sétimo tom (mixolídio) - e não o oitavo - está apenas sugerido no *Christe* polifônico. De qualquer maneira, o título e a textura dessa Missa parecem refletir um certo distanciamento e, conseqüentemente, uma visão particular da prática composicional do *estilo antigo*.

Em função da existência de variantes desse cantochão, tanto nas edições tridentinas quanto nas vaticanas, foi mantida a versão que aparece no manuscrito, com suas particularidades melódicas e prosódicas, e com sua adequação à forma litúrgica, o que não impede que os intérpretes optem por alguma das variantes impressas. Em qualquer um desses casos, entretanto, será necessário transpor o cantochão para sua execução: uma quinta justa acima para a versão manuscrita e uma segunda maior acima para as versões tridentinas e vaticanas.

JOAQUIM DE PAULA SOUSA (Prados, c.1780-1842)

Missa Pequena em Dó

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

Edição: Aluizio Viegas

Um dos últimos herdeiros estilísticos de J.J. Emerico Lobo de Mesquita, Paula Sousa compôs a *Missa Pequena em Dó* com melodias vivas e bem estruturadas, dominando a orquestração e mantendo a unidade de estilo e tonalidade em suas partes. Em uma das cópias dessa Missa (Inficionado, 1822), preservada no Arquivo Histórico Monsenhor Horta, o copista Frutuoso de Matos Couto indicou a razão para o subtítulo *pequena*, que deve ser entendido em relação às maiores dimensões que passaram a ter as Missas brasileiras a partir da década de 1810: “*para as funções de pouco dinheiro*”.⁹

Além destas, existem cópias no Museu da Música de Mariana, na Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG), na Coleção Francisco Curt Lange (Museu da Inconfidência, Ouro Preto - MG) e na Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira - MG), nesta última atribuída a Manoel Dias de Oliveira. A quantidade dessas cópias comprova a intensa circulação que teve a obra em Minas Gerais.

O Museu de Música contém nada menos que dezoito conjuntos manuscritos desta Missa, todos consideravelmente desfalcados, motivo pelo qual optou-se por uma co-

⁸ CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. São Paulo, 2000. Tese (Doutoramento): Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. v.2, p.384-191 e v.3, p.807, cód. [074] TA-AAC [MSP (Y) C-Un].

⁹ ICHS/UFOP-AHMH sem cód. C-1. “*Missa Seu Auctor Joaq.^m d Paula / para as Funçoens de pouco dinheiro / á quatro Voses / Com seu Basso, e Violinos, e Trompas, / Para o uso = / de Fructuoso de Matos Couto / Inficionado 1822*”. Cópia de Frutuoso de Matos Couto, Inficionado, 1822: Vln I, Vln II, Bx.

lação das múltiplas fontes existentes, inclusive externas. A base da edição foi a fonte A, por copista desconhecido, contendo as partes vocais, o violino I e o baixo. O violino II e as trompas I-II foram respectivamente extraídas da fonte B (copiada por Frutoso de Matos Couto) e da fonte C (sem identificação de copista). As demais partes (oboé I-II e viola) correspondem à fonte D, pertencente à Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira - MG) e copiada por Felício Pereira da Silva, na primeira metade do século XIX.

A fonte principal (A) praticamente não apresenta dinâmicas ou ligaduras de frase. Por coerência, as indicações de dinâmica e ligaduras de frase nas demais fontes foram omitidas do texto e mencionadas no aparato crítico. Analogamente, as indicações de staccato na fonte principal limitam-se ao *Kyrie* e ao *Gloria*, motivo pelo qual os esporádicos staccati nos demais movimentos foram omitidos da partitura e referidos no aparato crítico. Não foram diferenciadas indicações de staccato que, rápida e imprecisamente anotadas pelos copistas, podem ser confundidas com indicações de marcato ou tenuto. Quando as partes manuscritas diferem entre si em relação à denominação de um andamento, a edição adotou a denominação mais freqüente, sem menção das demais.

JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA (Rio de Janeiro, 1767-1830)

Missa em Mi bemol

(quatro vozes, violinos I e II, violoncelo, contrabaixo, flauta, clarineta, trompas I e II)

Edição: Carlos Alberto Figueiredo

José Maurício Nunes Garcia compôs cerca de dezenove obras sobre o texto do Ordinário da Missa. Dessas, cerca de cinco apresentam apenas a Missa (*Kyrie* e *Gloria*), oito apenas o Credo (*Patrem, Sanctus/Benedictus, Agnus Dei*), e seis o Ordinário completo. A *Missa em Mi bemol*, também conhecida como *Missa Diamantina*, foi composta em data desconhecida, estando consignada no catálogo de suas obras por Cleofe Person de Mattos, sob a cota 118.¹⁰ Esta Missa foi uma das obras desse autor que teve maior difusão por todo o Brasil durante o século XIX, conforme pode ser comprovado pelo grande número de fontes manuscritas que a transmitem, todas de tradição, ou seja, nenhuma delas autógrafa.

No Museu da Música de Mariana existem nove fontes copiadas em Minas Gerais entre 1862-1917; na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ) encontramos cerca de cinco fontes, por diferentes copistas; no Arquivo Manuel José Gomes (Museu Carlos Gomes / Centro de Ciências, Letras e Artes, Campinas - SP), algumas cópias elaboradas em diferentes épocas, a partir de 1834;¹¹ em Diamantina (MG), dividida entre dois arquivos, uma delas cópia de Antônio Modesto Ferreira, em 1893;¹² no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG), duas fontes, em cópias de Martiniano Ribeiro Bastos e Antônio Ângelo (Mattos, 1970:187);¹³ na Coleção Francisco Curt Lange (Museu da Inconfidência, Ouro

¹⁰ MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. n.118, p.185-188.

¹¹ Idem, p.187.

¹² Idem, p.186-187.

¹³ Idem, p.187.

Preto - MG),¹⁴ cópias do final do século XIX. Há ainda uma cópia feita em Taubaté (SP) em 1885 e recolhida por Régis Duprat na década de 1960.¹⁵

Todas as fontes apresentam maiores ou menores divergências entre si. Um dos problemas fundamentais está na definição da orquestração da obra. Para esta edição foram utilizadas as partes de flauta, clarineta II, trompas, soprano, contralto, tenor, baixo, violinos I e II da fonte A. Algumas partes instrumentais dessa fonte, entretanto, não foram utilizadas: clarineta I, viola, baixo instrumental e oficleide.

Embora a ênfase desta edição seja expressar a situação do manuscrito, considerou-se impróprio, entretanto, utilizar partes que foram explicitamente compostas pelo copista, conforme a expressão “*composta a*”, utilizada nas partes de clarineta I (mero dobramento da parte de flauta) e de viola. A parte de “*Baxo*”, embora seja “*copiada*”, diverge completamente das partes semelhantes presentes tanto no Museu da Música como em outros acervos. Para a parte de baixo instrumental foi utilizada a parte de violoncelo da fonte D, mais coerente com a fonte principal. A parte de oficleide, por não existir no original mauriciano, também foi desconsiderada.

CONSIDERAÇÕES EDITORIAIS

1. Aspectos gerais

Embora a música seja aqui apresentada em partituras, todas as fontes utilizadas encontram-se em forma de partes cavadas.

Apesar de padronizados, os textos musicais, comentários e aparato crítico refletem uma abordagem que ficou a cargo dos respectivos editores.

2. Fontes manuscritas

As edições foram baseadas em fontes do Museu da Música de Mariana, mas quando necessário recorreu-se a fontes externas. Em item específico estão mencionados apenas os grupos, conjuntos e partes efetivamente utilizadas nas edições deste volume, mesmo que existam outras cópias conhecidas da composição a que se referem, no Museu da Música ou em outros acervos brasileiros de manuscritos musicais.

3. Texto latino

A divisão silábica, a ortografia e a pontuação dos textos litúrgicos seguem o modelo oficial apresentado nas edições vaticanas do século XX, baseadas no trabalho dos monges beneditinos da Abadia de São Pedro de Solesmes (Bélgica). Em caso de diferença substancial entre o texto manuscrito e a versão vaticana, foi mantido o primeiro, mas as variantes meramente ortográficas não foram consideradas.

4. Interferências no texto musical

¹⁴ MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange*; coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1994. v.2, n.258, p.22. (Coleção pesquisa Científica)

¹⁵ MATTOS, Cleofe Person de. Op. cit., p.188.

Quando ausentes na fonte, as seguintes indicações aparecem na partitura com tipografia menor:

- a) Dinâmica (*f*, *p*, *crescendo*, *diminuendo*)
- b) Expressão (*dolce*, *energico*)
- c) Agógica (*ritenuto*, *accelerando*)
- d) Número das vozes e/ou instrumentos (*solo*, *sol*, *tutti*, *a2*)

Acidentes preventivos (ou de cortesia) foram acrescentados na edição, não sendo aplicados parênteses ou colchetes.

Acidentes redundantes, de acordo com a convenção moderna, foram omitidos.

Sinais de quátera foram acrescentados no texto, quase sempre apenas por intermédio de número.

Sinais de repetição (*/*, *✗*, *✘*) ou indicações de dobramento (*col*, *unis.*) foram tacitamente realizados na partitura.

Abreviaturas foram geralmente apresentadas por extenso (All.^o = **Allegro**; cresc. = *crescendo*).

Ligaduras originais de prosódia, de modo geral apressada e imprecisamente anotadas nas fontes, foram suprimidas da edição. A prosódia determinou os agrupamentos das hastes de colcheias (ou valores menores) na partitura, ajustados conforme a grafia atual.

Acréscimos de ligaduras (de frase ou valor) e de reguladores (*crescendo* ou *diminuendo*) foram diferenciados editorialmente através de pontilhado.

Qualquer outro tipo de acréscimo (nota, acidente, staccato, marcato, acento, appoggiatura, trinado, fermata, etc.) ou alteração foi descrita no aparato crítico.

5. Aparato Crítico

O aparato crítico descreve a situação na(s) fonte(s), antes da interferência do editor:

- a) As notas dos instrumentos transpositores são indicadas conforme a transposição na partitura, e não de acordo com a fonte
- b) Em relação à contagem das notas (localização): ornamentos e pausas não são considerados; acordes ou notas duplas equivalem a uma nota
- c) Na especificação da oitava de uma nota, quando necessário, o número 3 (sobrescrito) denota a oitava iniciada pelo dó central

As seguintes alterações editoriais, todavia, não receberam menção no aparato crítico:

- d) Claves antigas foram substituídas por claves modernas; no caso de *claves altas* (quase sempre transpositoras), a música foi transposta de acordo com o intervalo necessário
- e) A disposição das vozes e instrumentos na grade seguiu a convenção atual
- f) As denominações das vozes e instrumentos foram modernizadas (basso = baixo; violeta = viola)
- g) A transposição dos instrumentos seguiu a convenção moderna

FONTES UTILIZADAS

MANOEL DIAS DE OLIVEIRA. *Missa abreviada em Ré*

- A** - MMM SE-M08 [C-1]. “*MISSA / em / RE. / A 4 Vozes, 3 VV.^{os} 2 clarinetas 2 Pistons, e Baixo / Auctor M^{el} Dias*”. Cópia de G[ervásio] J[osé da] F[onseca], [Serro?], 6-9/7/1872: STB, Vln I, Vln II, Bx
- B** - MMM SE-M08 [C-2]. “*Auctor M^{el} Dias Violetta Missa*”. Cópia de G[ervásio] J[osé da] F[onseca], [Serro?], 10/8/1872: Vla
- C** - MMM SE-M08 [C-3]. “*Altus Missa por M.^{el} Dias*” [impresso no verso de: “*CALENDARIO PARA 1908 / OFFERECIDO PELO ESCRITORIO DE PROCURATORIOS / DE / ORPHILA AUGUSTA DA SILVA E SEBASTIÃO XAVIER / Successores de JOÃO AUGUSTO DA SILVA / Séde - Avenida Liberdade 205. Bello Horizonte*”]. Cópia de [Gervásio José da Fonseca?], [Belo Horizonte?], c.1908: A
- D** - ICHS/UFOP-AHMH s/cód. [C-Un]. “*Missa a 4 abreviada / com / Violinos e Baxo / Pertence a Luciano Lazari Lessa*”. Cópia de Luciano Lazari Lessa, sem indicação de local, meados do século XIX: SAB, Vln I, Vln II, Bx

MANOEL DIAS DE OLIVEIRA. *Missa de oitavo tom*

- A** - MMM MA-M06 [C-Un]. “*Missa de 8.^o Tom / Com / Viollinos, e Baxo / Pelo Snr.^r Cap.^{am} Manoel Dias de Oliv.^a / Para o uzo do Snr.^r Furr.^{el} / Joze Glz.^r Chaves*”. Cópia de José Gonçalves Chaves [ou Leonardo de Mello, ou a mando de um deles], sem local, [final do século XVIII ou início do século XIX]: Bx
- B** - MMM BC-SS06 [G-1 C-Un]. “*Oficio de Ramos / Com / Introito, e Bradados / Para o uzo de / Leonardo de Mello*”. Cópia de Leonardo de Melo [ou José Gonçalves Chaves, ou a mando de um deles, sem local, final do século XVIII ou início do século XIX]: SATB

JOAQUIM DE PAULA SOUSA. *Missa Pequena em Dó*

- A** - MMM BC-M03 [G-1 C-7]. Sem indicação de copista, sem local, [segunda metade do século XIX]: SATB, Vln I, Bx
- B** - MMM BC-M06 [G-1 C-1]. Cópia de [Frutuoso de Matos Couto], sem local, [meados do século XIX]: Vln II
- C** - MMM BC-M03 [G-1 C-1]. Sem indicação de copista, sem local, [meados do século XIX]: Tpa I, Tpa II
- D** - SMEI-058. “*Missa / Com violinos, tronpas, / e Basso: Seu Autor / Manoel Dias: Pertence a / Felicio Per^a da S^a*”. Cópias de Felício Pereira da Silva, [Caeté? Itabira?], [primeira metade do século XIX]: Ob I, Ob II, Vla

JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA. *Missa em Mi bemol*

- A** - MMM SE-M05 [C-1]. “*Missa / Auctor P^e. Joze Mauricio Nunes / Serro 20 de Abril de 1879 - Seu dono Gervasio José da Fonseca / 671 comp.*” Cópia de Gervásio José da Fonseca, Serro, 10-24/4/1876: SATB, Vln I, Vln II, Fl, Cl II, Tpa I-II
- B** - MMM SE-M05 [C-2]. Cópia de Gervásio José da Fonseca, [Serro], 30/3-4/4/1884: Tpt I, Cb

C - BL-M05 [C-1]. "*Missa do Pe. Joze Mauricio*". Cópia de Antonio Julio Machado, sem local, sem data:
SAT, Vln II

D - BL-M05 [C-2]. Cópia de José Pedro Xavier, sem local, sem data: Vlc

TEXTOS E TRADUÇÕES

Kyrie

Kyrie, eleison. (três vezes)

Senhor, tende piedade de nós.

Christe, eleison. (três vezes)

Cristo, tende piedade de nós.

Kyrie, eleison. (três vezes)

Senhor, tende piedade de nós.

Gloria

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus
bonæ voluntatis.

*Glória a Deus nas alturas;
e paz na terra aos homens
de boa vontade.*

Laudamus te,
benedicimus te,
adoramus te,
glorificamus te,
gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam:

*Nós Vos louvamos,
Vos bendizemos,
Vos adoramos,
Vos glorificamos,
Vos damos graças,
por amor da vossa imensa glória,*

Domine Deus,
Rex cælestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite,
Jesu Christe;
Domine Deus,
Agnus Dei,
Filius Patris:

*Senhor Deus,
Rei dos céus,
Deus Pai onipotente.
Senhor, Filho unigênito,
Jesus Cristo.
Senhor Deus,
Cordeiro de Deus,
Filho do Pai:*

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis;
qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram;

*Vós, que tirais os pecados do mundo,
tende misericórdia de nós.
Vós, que tirais os pecados do mundo,
recebei a nossa súplica.*

Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

*Vós, que estais sentado à direita do Pai,
tende misericórdia de nós.*

Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus:
Jesu Christe,

*Porque só Vós sois o Santo,
só Vós o Senhor,
só Vós o Altíssimo,
Jesus Cristo,*

Cum Sancto Spiritu:
in gloria Dei Patris.
Amen.

*Com o Espírito Santo:
na glória de Deus Pai.
Amém.*

PARTITURAS