

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

**Volume 8**

*Ladainha de Nossa Senhora*

**Coordenação musicológica**  
Paulo Castagna

**Coordenação editorial**  
Carlos Alberto Figueiredo

**Coordenação da revisão**  
Marcelo Campos Hazan

**Assessoria litúrgica**  
Aluizio José Viegas

**Pesquisa, edição e texto**  
André Guerra Cotta  
Fernando Binder  
Marcelo Campos Hazan  
Paulo Castagna

**CRÉDITOS EDITORIAIS**

**FICHA CATALOGRÁFICA**

## ABREVIATURAS

### Acervos e códigos

<b>BC</b>	Barão de Cocais (MG)
<b>L</b>	Ladainha
<b>MA</b>	Mariana (MG)
<b>MIOP</b>	Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG)
<b>MMM</b>	Museu da Música de Mariana
<b>SE</b>	Serro (MG)

### Grupos e Conjuntos

<b>G-1</b>	grupo 1
<b>G-2</b>	grupo 2
<b>C-Un</b>	conjunto único
<b>C-1</b>	conjunto 1
<b>C-2</b>	conjunto 2

### Localização

<b>c.</b>	compasso
<b>t.</b>	tempo
<b>n.</b>	nota

### Vozes

<b>S</b>	soprano (ou tiple)
<b>A</b>	contralto (ou alto)
<b>T</b>	tenor
<b>B</b>	baixo

### Instrumentos

<b>Vln</b>	violino
<b>Vla</b>	viola
<b>Vlc</b>	violoncelo
<b>Bx</b>	baixo
<b>Fl</b>	flauta
<b>Cl</b>	clarineta
<b>Tpa</b>	trompa
<b>Pst</b>	pistom
<b>Sxhn</b>	saxhorne

### Texto latino

<b>R.</b>	Responsório
<b>V.</b>	Verso ou Versículo
<b>*</b>	parte do texto que se repete

### Outros

<b>fl.</b>	floresceu
<b>séc.</b>	século

**Ao**  
**Pe. Jaime Diniz**

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	xxx
<b>AGRADECIMENTOS</b>	xxx
<b>A LADAINHA DE NOSSA SENHORA OU LADAINHA LORETANA</b>	xxx
<b>AS OBRAS</b>	xxx
<b>CONSIDERAÇÕES EDITORIAIS</b>	xxx
<b>FONTES UTILIZADAS</b>	xxx
<b>TEXTOS E TRADUÇÕES</b>	xxx
<b>PARTITURAS</b>	1
<b>JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA (1746?-1805). <i>Ladainha em Si bemol maior</i></b>	xxx
1. Kyrie	xxx
2. Pater de cælis	xxx
3. Sancta Dei Genitrix	xxx
4. Rosa mystica	xxx
5. Consolatrix afflictorum	xxx
6. Regina Angelorum	xxx
7. Agnus Dei	xxx
<b>JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA e GERVÁSIO JOSÉ DA FONSECA (fl.1870-1914). <i>Ladainha em Lá menor</i></b>	xxx
1. Kyrie	xxx
2. Salus infirmorum	xxx
3. Regina Angelorum	xxx
4. Agnus Dei	xxx
<b>JERÔNIMO DE SOUSA. <i>Ladainha em Sol maior</i></b>	xxx
1. Kyrie	xxx
2. Mater Christi	xxx
3. Virgo prudentissima	xxx
4. Agnus Dei	xxx
<b>FRANCISCO DE MELO RODRIGUES (fl.1786-1844). <i>Ladainha em Lá menor</i></b>	xxx
1. Kyrie	xxx
2. Sancta Maria	xxx
3. Sancta Dei Genitrix	xxx
4. Domus aurea	xxx
5. Consolatrix afflictorum	xxx
6. Regina Angelorum	xxx

<b>ANÔNIMO. <i>Ladainha em Ré maior (a três vozes)</i></b>	xxx
<b>APARATO CRÍTICO</b>	xxx
<b>JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA (1746?-1805). <i>Ladainha em Si bemol maior</i></b>	xxx
<b>JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA e GERVÁSIO JOSÉ DA FONSECA (fl.1870-1914). <i>Ladainha em Lá menor</i></b>	xxx
<b>JERÔNIMO DE SOUSA. <i>Ladainha em Sol maior</i></b>	xxx
<b>FRANCISCO DE MELO RODRIGUES (fl.1786-1844). <i>Ladainha em Lá menor</i></b>	xxx
<b>ANÔNIMO. <i>Ladainha em Ré maior (a três vozes)</i></b>	xxx

## INTRODUÇÃO

Iniciado em 2001, o Projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, da Fundação Cultural da Arquidiocese de Mariana, patrocinado pela Petrobras e coordenado pelo Santa Rosa Bureau Cultural, teve como principais objetivos a apresentação em concertos, gravação e publicação de composições das quais existem fontes no Museu da Música de Mariana, além da reorganização e catalogação completa de seu acervo de música religiosa. Como planejado, o projeto chegou até 2003, com a publicação de nove volumes de partituras e nove CDs, mas ainda com a disponibilização, em sua página ([www.mmmariana.com.br](http://www.mmmariana.com.br)), de todas as partituras produzidas, além das partes vocais e instrumentais, imagens digitalizadas dos manuscritos utilizados para a edição, documentos, fotografias e outras informações sobre o trabalho desenvolvido durante esses três anos.

Para a realização desses objetivos, as atividades foram divididas em uma área de edição e em uma área de reorganização e catalogação, com tarefas bastante distintas, embora algumas pessoas tenham colaborado em ambas. A equipe responsável pela parte técnica dessas tarefas chegou à sua maior dimensão em 2003, contando com a participação de Paulo Castagna (coordenador musicológico), Carlos Alberto Figueiredo (coordenador da área de edição), Marcelo Campos Hazan (coordenador da revisão), Fernando Pereira Binder (editor), André Guerra Cotta (coordenador da área de reorganização e catalogação), Aluizio José Viegas (colaborador na área de reorganização e catalogação e assessoria litúrgica), Maria Teresa Gonçalves Pereira, Maria José Ferro de Souza, Vladimir Agostini Cerqueira e Francisco de Assis Gonzaga da Silva (pesquisadores da área de reorganização e catalogação), Euler Rocha Oliveira e Hazenclever Luiz do Carmo (estagiários). Também participaram da equipe os editores Vítor Gabriel (em 2001) e Clóvis de André (em 2002).

O acervo de música religiosa foi reorganizado e totalmente catalogado, levando-se em consideração as normas internacionalmente utilizadas no momento - RISM e ISAD(G) -, os níveis de organização musicais e documentais, as particularidades da música religiosa brasileira e, principalmente, a história do Museu da Música, que condicionou várias das ações lá empreendidas. Por isso, foi necessário realizar um levantamento da história do Museu da Música, que envolveu a consulta de bibliografia musicológica, periódicos antigos, documentos e mesmo a entrevistas de pessoas ligadas ao acervo, evidenciando que essa instituição já acumulava trabalhos realizados em pelo menos quatro décadas.

Certamente existiam manuscritos musicais na Cúria Metropolitana de Mariana, talvez desde o início do século XX, mas não circularam notícias desses papéis até o final da atuação do Arcebispo D. Helvécio Gomes de Oliveira (1922-1960). Foi somente o Arcebispo seguinte, D. Oscar de Oliveira (1960-1988), que determinou o início da organização do acervo musical preservado na Cúria (na época anexa à Igreja de São Pedro dos Clérigos), juntando ao mesmo um volume de documentos musicais que estava encerrado na Catedral. A época em que tais manuscritos começaram a ser organizados é incerta, mas em 1965 D. Oscar fundava oficialmente o Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM)<sup>1</sup> e, no ano seguinte, já eram divulgadas notícias sobre o início do tratamento do acervo musical nessa instituição.<sup>2</sup> Em 1967 já existiam dois arquivistas da música no AEAM - Aníbal Pedro Walter e

---

<sup>1</sup> RODRIGUES, Flávio Carneiro. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AEAM). *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 27, n.1.367, p.2-3, 24 nov. 1985.

<sup>2</sup> RIBEIRO, Wagner. Visita ao maravilhoso reino da música antiga marianense. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 8, n.358, p.1-3, 24 jul. 1966.

Vicente Ângelo das Mercês<sup>3</sup> - mas, em substituição aos mesmos, Maria Ercely Coutinho iniciava sua participação como arquivista musical em 1968, trabalho que se estenderia até 1972.

Dessa primeira fase de tratamento do acervo musical do AEAM existem poucas notícias, mas fica clara a intenção de D. Oscar de Oliveira de proporcionar sua revitalização. Uma segunda fase de tratamento iniciou-se em 1969, após a doação, por José Henrique Ângelo (descendente de uma família de músicos da cidade de Barão de Cocais - MG), de um grande acervo musical que despertou o interesse de musicólogos como José de Almeida Penalva e Francisco Curt Lange.<sup>4</sup> Penalva trabalhou com o acervo originário de Barão de Cocais e estabeleceu critérios de organização e catalogação que geraram os códigos de assuntos litúrgico-musicais ainda hoje utilizados: Te Deum (TD), Ladainhas (L), Ofícios e Novenas (ON), Missas (M), Semana Santa (SS) e Fúnebres (F).<sup>5</sup>

Uma terceira fase - a mais longa e trabalhosa de todas - foi conduzida por Maria da Conceição de Rezende entre 1972-1984,<sup>6</sup> em um trabalho que proporcionou, logo em 1973, a fundação oficial do Museu da Música e ao aumento do acervo através de doações estimuladas pelo Arcebispo. Utilizando os critérios estabelecidos por José de Almeida Penalva, Conceição Rezende tomou o cuidado de preservar a integridade da documentação recebida de cerca de trinta localidades mineiras, aplicando a classificação por assuntos a cerca de 550 pastas com manuscritos musicais procedentes de oito localidades diferentes.<sup>7</sup> No final da década de 1980, entretanto, o Museu da Música foi transferido para o novo Palácio Arquiepiscopal, à Praça Gomes Freire, permanecendo, por mais de dezesseis anos, sem novos projetos arquivísticos, porém cuidadosamente preservado na residência do Arcebispo D. Luciano Mendes de Almeida, pela zelosa direção de Mons. Flávio Carneiro Rodrigues e pela atenção e cuidado de Maria da Glória Assunção Moreira e Maria Aparecida Assunção.

Ao iniciarmos a quarta fase de tratamento, em 2001, mapeamos quase mil pastas e iniciamos o processo de reorganização e a nova catalogação que, além da aplicação de procedimentos modernos e científicos, necessitava preservar, documentar e valorizar o trabalho dos arquivistas anteriores. Assim, foram separadas as unidades documentais, preservando-se, contudo, a ordem dos papéis anteriormente estabelecida e atendendo-se ao princípio de *respeito aos fundos*. Paralelamente, foi produzido um banco de dados que, ao lado dos novos registros e códigos, incluiu os antigos códigos e informações lançados nas fichas e catálogos manuscritos das décadas de 1970 e 1980.

Ao mesmo tempo em que se desenvolvia esse enorme trabalho - e não sem menor esforço - seis pesquisadores atuavam na seleção e edição de composições religiosas brasileiras, dentro de volumes temáticos ligados às características litúrgico-musicais do acervo do Museu da Música de Mariana. Para tais atividades, foi necessário o exame cuidadoso de cada manuscrito do acervo, a reprodução dos documentos selecionados e a edição das obras. As edições foram acompanhadas de estudos

<sup>3</sup> VASCONCELLOS, Décio de. O Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 8, n.398, p.4, 30 abr. 1967.

<sup>4</sup> LANGE, Francisco Curt. Carta a D. Oscar de Oliveira. Montevideu, 1º out. 1969. MMM A1G4P12 D87.

<sup>5</sup> 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.684, p.2, 22 out. 1972; ano 14, n.685, p.2 e 4, 29 out. 1972.

<sup>6</sup> [VIDIGAL, José Renato Peixoto]. Museu da Música do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 26, n.1.302, p.4, 26 ago. 1984.

<sup>7</sup> A saber: Mariana (MA), Barão de Cocais (BC), Serro e Milho Verde (SE), Diamantina (DI), Barra Longa (BL), Ouro Preto (OP), Caranaiá (CA) e Lamin (LA).



litúrgicos e musicológicos que permitissem relacionar a música do manuscrito com a cerimônia para a qual havia sido destinada. Sempre que possível, tais manuscritos foram cotejados com fontes de outros acervos nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo e, várias vezes, foram necessárias pesquisas demoradas para se esclarecer problemas históricos ligados à obra, ao manuscrito, ao compositor e ao copista, bem como problemas musicológicos ligados à estrutura e natureza cerimonial do texto e às melodias em cantochão que deveriam ser inseridas na partitura. Em alguns casos, nos quais os textos latinos não foram localizados em fontes impressas, foi necessário transcrevê-los diretamente das fontes manuscritas, para depois proceder sua atualização e tradução.

As edições passaram por um processo de padronização, coordenado por Carlos Alberto Figueiredo. Foram realizadas revisões individuais e coletivas, coordenadas por Marcelo Campos Hazan, as quais incluíram a participação de todos os editores, mas que também contaram com a colaboração dos regentes responsáveis pela gravação das obras. Embora refletindo uma abordagem que ficou sob a responsabilidade de cada editor, o trabalho adotou, nos nove volumes, um conjunto de critérios e normas comuns, entre os quais pode-se destacar: 1) a descrição precisa das fontes utilizadas; 2) o cotejamento, quando necessário, dos manuscritos do Museu da Música com fontes de outros acervos, o que permitiu a solução de problemas textuais complexos e até mesmo a complementação de partes vocais ou instrumentais não localizadas nas fontes preservadas em Mariana; 3) a inserção, nas obras, de frases em cantochão ausentes nos manuscritos, porém certamente utilizadas na época; 4) a reconstituição conjectural de trechos ou partes perdidas; 5) o tratamento do texto latino e das repetições de acordo com o cerimonial litúrgico tridentino (ou com a tradição, no caso de música paralitúrgica); 6) o registro das interferências realizadas pelos editores.

Foram editadas composições de autores mineiros e cariocas, além de peças de autores não identificados, mas sempre ligadas à temática dos respectivos volumes. Os temas dos volumes 1, 2 e 3 representam oportunidades litúrgicas para as quais foi escrita uma quantidade grande de obras nos séculos XVIII e XIX (Pentecostes, Missa e Sábado Santo). Nesse primeiro ano de trabalho foram editadas preferencialmente composições de grande porte, várias delas conhecidas no meio musicológico, mas há bastante tempo à espera de uma publicação. Estiveram lado a lado, nesses primeiros volumes, obras de autores já consagrados, como Manoel Dias e Oliveira (c.1735-1813), José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), João de Deus de Castro Lobo (1794-1832) e José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), mas também obras de autores bem menos presentes ou até mesmo ausentes em iniciativas semelhantes, como Joaquim de Paula Sousa (c.1780-1842), João de Araújo Silva (século XVIII), Miguel Teodoro Ferreira (fl.1788-1818), Frutuoso de Matos Couto (fl.1822-1857) e Francisco Manuel da Silva (1795-1865). Duas obras sem autoria identificada, dentre as treze editadas, também foram incluídas nesses volumes.

Temas mais específicos (Conceição e Assunção de Nossa Senhora, Natal e Quinta-feira Santa) e obras de menor porte caracterizam os volumes 4, 5 e 6, nos quais foram privilegiadas as composições sem autoria identificada, procurando-se representar melhor a realidade dos acervos brasileiros, nos quais existe uma quantidade muito grande de manuscritos de música religiosa sem indicações de autoria. Foram onze obras sem autoria identificada nesses volumes, de um total de dezessete composições impressas. Mesmo assim, estão presentes algumas obras de autores identificados, porém ainda pouco presentes nas iniciativas editoriais brasileiras, como Bento Pereira (séc.

XVIII), Jerônimo de Sousa Queirós<sup>8</sup> (sécs. XVIII/XIX), Emílio Soares de Gouveia Horta Júnior (segunda metade do séc. XIX), C.G. de Moura (segunda metade do séc. XIX), Francisco Manuel da Silva (1795-1865) e Francisco da Luz Pinto (?-1865).

Os volumes 7, 8 e 9 adotaram temas bem menos freqüentes nos estudos sobre o repertório religioso brasileiro (Devocionário Popular aos Santos, Ladainha de Nossa Senhora e Música Fúnebre), mas que abrigaram uma produção muito significativa nos séculos XVIII e XIX. Apesar da inclusão de sete obras de autoria não identificada, voltamos a editar composições de autores consagrados, como José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, João de Deus de Castro Lobo, José Maurício Nunes Garcia e Jerônimo de Sousa.<sup>9</sup> Estiveram também presentes, nesses volumes, autores nunca antes editados ou gravados, como Francisco de Melo Rodrigues (fl.1786-1844) e Florêncio José Ferreira Coutinho (c.1750-1819), além de dois outros que somente haviam sido editados ou gravados neste projeto: Miguel Teodoro Ferreira e Emílio Soares de Gouveia Horta Júnior.

A temática de natureza litúrgica possibilitou o levantamento de questões que em geral não se fazem presentes em projetos de edição musical, resultando em experiências e discussões bastante enriquecedoras. Houve um nítido aprimoramento metodológico no decorrer do projeto, não somente ligado à reflexão meramente teórica sobre procedimentos editoriais, mas sim à necessidade de desenvolvimento prático, baseado nos problemas que surgiram ao longo dos três anos em que esses volumes foram sendo produzidos. Esse aprimoramento atingiu a própria dinâmica de trabalho em equipe, que resultou em trocas muito ricas de idéias e experiências, em um sistema de revisão cada vez mais eficiente, em um aumento da velocidade de produção e em um trabalho muitas vezes transdisciplinar, envolvendo música, arquivologia, liturgia, história e estudos textuais.

Do ponto de vista quantitativo, o rendimento do projeto também foi expressivo. Em três anos de trabalho, foram editadas 51 composições diferentes, totalizando 2033 páginas de partituras em nove volumes, afora mais de 500 páginas de comentários, informações técnicas, textos latinos, traduções e aparatos críticos. Esse significativo número de obras impressas e gravadas contribui para a reversão da antiga falta de material com a qual se deparavam músicos e pesquisadores da música religiosa brasileira, mas também leva esse repertório a um maior número de interessados, tanto no Brasil quanto no exterior.

Após a finalização deste projeto, não se pode considerar encerradas as atividades arquivísticas nem as potencialidades editoriais do Museu da Música de Mariana. Pelo contrário, nele permanece uma quantidade ainda expressiva de obras nunca antes impressas ou gravadas, mas também manuscritos de obras já bastante divulgadas, que necessitam novos estudos e edições. Paralelamente, é importante a abertura de uma nova fase de tratamento do acervo do Museu da Música, que envolva a conservação e a reprodução integral dos manuscritos, para atender à segurança dos documentos, mas também às atuais necessidades da pesquisa musicológica.

A música brasileira do passado também é um patrimônio histórico e artístico, necessitando ser considerada como tal em futuros projetos culturais de caráter nacional ou regional, por entidades privadas ou estatais. Por essa razão, são importantes novas ações e novos programas ligados à organização, conservação, catalogação, edição, estudo e gravação da música brasileira de qualquer período, que possibilitem sua efetiva difusão junto aos cidadãos e colaborem na divulgação da cultura brasileira no exterior.

<sup>8</sup> Não existe plena certeza de que o compositor incluído nesse volume seja Jerônimo de Sousa Queirós e não Jerônimo de Sousa Lobo.

<sup>9</sup> Não sabemos se o pai, Jerônimo de Sousa Lobo, ou o (provável) filho, Jerônimo de Sousa Queirós

O trabalho realizado no Museu da Música não teria sido possível sem o esforço dos pesquisadores que nos antecederam. Assim, é interessante esclarecer que os nove volumes desta série homenagearam pessoas que deixaram contribuições expressivas à musicologia histórica brasileira, a começar por aqueles diretamente ligados ao surgimento do Museu da Música: D. Oscar de Oliveira, José de Almeida Penalva e Maria da Conceição de Rezende. Nos volumes seguintes foram homenageados os representantes da primeira geração de musicólogos mineiros, que sempre mantiveram estreitas relações com o Museu da Música: Aluizio José Viegas, José Maria Neves e Adhemar Campos Filho. Nestes volumes finais é a vez de reverenciar os musicólogos cuja influência no Museu da Música foi menos direta, mas que foram responsáveis por trabalhos de grande porte, dando destaque à antiga música religiosa brasileira no país e no exterior: Francisco Curt Lange, Jaime Diniz e Cleofe Person de Mattos.

Para finalizar, gostaria de registrar meus agradecimentos à Fundação Cultural da Arquidiocese de Mariana, à Petrobras e ao Santa Rosa Bureau Cultural, que viabilizaram este projeto, fazendo votos de que a música brasileira esteja sempre presente em suas ações de natureza cultural.

*Paulo Castagna*

## AGRADECIMENTOS

D. Luciano Mendes de Almeida  
Mons. Flávio Carneiro Rodrigues  
Maria da Conceição de Rezende  
Elisa Freixo  
Maria Teresa Gonçalves Pereira  
Maria José Ferro de Souza  
Vladmir Agostini Cerqueira  
Francisco de Assis Gonzaga da Silva  
Maria da Glória Assunção Moreira  
Maria Aparecida Assunção Moreira  
Maria Ercely Coutinho  
José Alberto Pais  
Pablo Sotuyo Blanco  
Arquidiocese de Mariana (MG)  
Orquestra Lira Sanjoanense (São João Del-Rei - MG)  
Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG)

## A LADAINHA DE NOSSA SENHORA OU LADAINHA LORETANA

Ladainha, do grego *litaneuein* e do latim *litanía*, significa “pedir insistentemente”. Trata-se de um tipo de rogação responsorial, usada tanto em funções litúrgicas quanto em devoções particulares. Originada na procissão de rogações e de penitência praticada em Roma desde o século VI, já incluía as invocações iniciais *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Christe audi nos*, *Christe exaudi nos*, usadas até hoje. Novas invocações foram acrescentadas entre os séculos VII e IX, como as dos Santos, sempre respondidas pelo povo com *ora pro nobis* (*rogai por nós*).

Após a enorme difusão das Ladainhas e a multiplicação de invocações, nem sempre corretas ou interessante do ponto de vista dogmático, Bento XIV (1740-1758) proibiu a maioria delas, com exceção da Ladainha de Todos os Santos (cantada no Sábado Santo) e da Ladainha de Nossa Senhora, também denominada Ladainha Loretana ou Lauretana.<sup>10</sup>

A popularidade da Ladainha Loretana remonta ao século XVI e ao Santuário da Anunciação em Loreto (próximo a Ancona, Itália) para onde, segundo uma tradição piedosa, os anjos teriam milagrosamente transportado a casa em que residiu Maria Santíssima. Em 1587, a Ladainha Loretana foi oficializada por Bula de Sixto V, resistindo à proposição de que fosse substituída por um conjunto de invocações estritamente bíblicas (*Litaniae deiparae Virginis Mariae*).

Em relação ao texto, aprovado por Clemente VIII em 1601, a Ladainha Loretana é uma compilação de Ladainhas preexistentes, possuindo quatro seções distintas quanto ao caráter das invocações: a primeira é iniciada pelo *Kyrie* litânico, na forma simples (ou seja, sem repetições), terminado por *Christe audi nos*, *Christe exaudi nos* (*Cristo, ouvi-nos*, *Cristo, atendei-nos*); a segunda seção é integrada por quatro invocações ao Pai, ao Filho, ao Espírito Santo e à Santíssima Trindade, sempre respondidas com *miserere nobis* (*tende piedade de nós*); a terceira e a maior de todas, constituída de invocações à Virgem Maria, respondidas com *ora pro nobis*; a quarta e última é um triplo *Agnus Dei*, semelhante ao que se canta ao final da Missa, mas cujos versos são encerrados, respectivamente, por *parce nobis Domine*, *exaudi nos Domine* e *miserere nobis* (*perdoai-nos, Senhor; ouvi-nos, Senhor; tende piedade de nós*).

A seção que mais sofreu alterações foi, sem dúvida, a terceira, que possuía quarenta e quatro invocações no século XVIII, chegando hoje a cinquenta e uma. Tais invocações são divididas em cinco grupos, sendo o primeiro, segundo, terceiro e quinto iniciados, respectivamente, pelas palavras *Sancta*, *Mater*, *Virgo* e *Regina*, enquanto o quarto e o mais prolixo deles é constituído de invocações irregulares, baseadas em títulos honoríficos extraídos da simbologia bíblica, como *Torre de Davi*, *Torre de marfim*, *Casa de ouro*, *Arca da aliança*, etc.

Algumas Ordens religiosas, como a dos Carmelitas, têm o privilégio de saudarem Nossa Senhora com invocações específicas à sua Ordem, como *Mãe e formosura do Carmelo*, *Virgem Flor do Carmelo*, *Padroeira dos Carmelitas* e *Esperança de todos os Carmelitas*. Sob vários pontificados, entretanto, foram sendo acrescentadas novas invocações, motivadas por dogmas definidos pela Igreja, por situações particulares pelas quais passava o mundo e mesmo por devoção especial dos papas. Assim, Leão XIII (1878-1903) acrescentou *Rainha concebida sem pecado original*, em virtude do dogma da Imaculada Conceição (promulgado em 1854 por seu antecessor, Pio IX), e *Rainha do sacratíssimo Rosário*, por ter sido Leão XIII um dos papas que

<sup>10</sup> Ver, entre outros: RÖWER, Frei Basílio, O.F.M. *Diccionario liturgico: para o uso do revmo. Clero e dos fieis por [...]*. Petrópolis: Vozes, 1928. Vários verbetes referentes a Ladainhas, entre as p.96-99.

mais propagou a devoção e recitação do Rosário de Nossa Senhora. Pio X (1903-1914) acrescentou a invocação *Mãe do bom conselho* e Bento XV (1914-1922) a invocação *Rainha da Paz*, em virtude da I Guerra Mundial. Pio XII (1939-1958), em 1950, após a proclamação solene do dogma da Assunção de Nossa Senhora, acrescentou o título *Rainha assunta ao céu*. Após o Concílio Vaticano II, Paulo VI (1965-1978) acrescentou a invocação *Mãe da Igreja*, enquanto João Paulo II (1978-) a invocação *Rainha da família*.

Com a grande popularidade da Ladainha Loretana, a Igreja elaborou e difundiu várias outras Ladainhas santorais. Uma variação da Ladainha de Nossa Senhora é a Ladainha de Nossa Senhora das Dores, na qual se evidenciam títulos e invocações sobre as Sete Dores de Maria Santíssima e sua participação na Paixão e Morte de Jesus Cristo. Além disso, a partir da segunda metade do século XIX, outras Ladainhas foram introduzidas nas celebrações religiosas, como a Ladainha do Nome de Jesus, aprovada por Pio IX em 1862, a Ladainha do Coração de Jesus, aprovada por Leão XIII em 1899 e a Ladainha de São José, aprovada por Pio X em 1909. Não resta dúvida, entretanto, que a mais popular de todas, especialmente entre aquelas que receberam música polifônica, continuou a ser a Ladainha Loretana.

No Brasil, a devoção mariana foi amplamente difundida sob os mais diversos títulos de Nossa Senhora, promovendo-se suas festas precedidas de Tríduo, Setenário ou Novena, nos quais incluía-se sempre a recitação ou o canto da Ladainha de Nossa Senhora. Além disso, cantavam-se as Ladainhas juntamente com o *Tota pulchra* aos sábados de madrugada, ou associadas às rasouras, nas manhãs de domingo. Com a solenização desses exercícios, os compositores foram motivados a musicar a Ladainha de Nossa Senhora, existindo um impressionante número de obras compostas para esse texto no Brasil, desde a segunda metade do século XVIII até a atualidade.

As Ladainhas poderiam ser alternadas com o cantochão, como era comum no Rio de Janeiro, ou diretas (também denominadas corridas ou seguidas), como foi usual em Minas Gerais (em outras regiões brasileiras foram utilizadas as duas formas). Normalmente, os compositores dividiam suas Ladainhas em várias seções, não necessariamente correspondentes às seções do texto, diferenciando-as pela utilização de andamentos e texturas musicais contrastantes, tanto nas Ladainhas alternadas quanto nas diretas.

Nas composições brasileiras, as invocações da primeira e segunda seções do texto geralmente apresentam andamento moderado. Chegando-se à terceira seção, a primeira invocação mariana (*Sancta Maria*) comumente utiliza um andamento lento, às vezes com um solo, mas a partir da segunda invocação (*Sancta Dei Genitrix*), os andamentos tornam-se mais vivos. O *Agnus Dei* (quarta seção) geralmente retorna a um andamento moderado, muitas vezes com cada um dos versos destinado a solos vocais. Outra interessante convenção ligada às Ladainhas de Nossa Senhora foi uma espécie de compactação do texto da terceira seção, para evitar a excessiva repetição das frases *ora pro nobis*. Para essa finalidade, foram utilizadas duas soluções, muito comuns em Minas Gerais: 1) o emprego da resposta *ora pro nobis* somente após um grupo de invocações (em geral três ou seis); 2) o canto simultâneo da invocação mariana e da resposta *ora pro nobis*.

Para este volume, foram selecionadas cinco Ladainhas de Nossa Senhora compostas nos séculos XVIII e XIX, todas diretas, editadas a partir de manuscritos pertencentes ao Museu da Música de Mariana, quatro delas por autores mineiros e uma última por autor ainda não identificado.

---

**JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA (Vila do Príncipe, 1746? - Rio de Janeiro, 1805)**

***Ladainha em Si bemol maior***

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

*Edição: André Guerra Cotta*

Esta Ladainha destaca-se primeiramente pela expressividade dos motivos utilizados nas diferentes seções, além do domínio técnico das texturas e da escrita orquestral, característicos do autor. As tonalidades estão ordenadas quase simetricamente nas sete seções da obra: as duas primeiras e as duas últimas estão em Si bemol maior, enquanto as três seções centrais nas tonalidades de Mi bemol maior (*Sancta Dei Genitrix*), Dó maior (*Rosa mystica*) e Dó menor (*Consolatrix afflictorum*). Observe-se, ainda, a vivacidade dos temas de *Sancta Dei Genitrix* e *Rosa mystica*, em contraste com o caráter mais escuro e doloroso do motivo de *Consolatrix afflictorum*.

A existência de cópias pertencentes ao Arquivo da Pia União do Pão de Santo Antônio (Diamantina - MG),<sup>11</sup> à Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência (Ouro Preto - MG)<sup>12</sup> e ao Museu da Música de Mariana, demonstra que a obra teve grande repercussão no século XIX. Além disso, uma peculiaridade desses manuscritos é a discrepância entre as fontes copiadas em Diamantina e as fontes elaboradas na região mais central de Minas Gerais: enquanto estas têm a estrutura aqui apresentada, aquelas costumam trazer o *Kyrie* e o *Sancta Dei Genitrix* escritos em 2/4 (respectivamente  $\chi$  e  $\times$  na presente edição).<sup>13</sup> Tais variantes merecem futuros estudos, mas levam a pensar na circulação e apropriação da obra pelas diversas comunidades, e em sua lenta modificação a partir de usos e técnicas locais.

A Fonte A, que representa a fonte principal desta edição, está em razoável estado de conservação, embora não inclua a parte de violino I, motivo pelo qual a edição foi complementada com a consulta à Fonte B, existente na Coleção Curt Lange.

---

**JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA e GERVÁSIO JOSÉ DA FONSECA (fl.1870-1914)**

---

<sup>11</sup> Microfilme disponível na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em: BRMGDisa PUCRJ-02(0096-0130). Cf.: 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; assessoria 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. p.129-130.

<sup>12</sup> MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (Ouro Preto, MG). Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange. Coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1991. v.1: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX (Coleção Pesquisa Científica). n.113 e 114, p.77-78. Embora o catálogo apresente a indicação de data como “c.1840”, não encontramos elementos que permitissem deduzir essa datação, podendo ser, inclusive, anterior a essa década.

<sup>13</sup> Cf.: JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês. *L'Œuvre de Lobo de Mesquita compositeur brésilien (?1746-1805): contexte historique, analyse, discographie, catalogue thématique, restitution*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. n.31, p.359-360 e n.31a, p.361-362. A obra também foi catalogada em: REZENDE, Maria da Conceição [de]. Relação temática. In: LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. *Tercio 1783*: para solista[s], coro e orquestra de cordas; texto: Maria da Conceição Rezende Fonseca. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música / Projeto Memória Musical Brasileira, 1985. p.20 [referência n.25].

### ***Ladainha em Lá menor***

(quatro vozes, violinos I e II, viola, baixo, flauta, clarinetas I e II, saxhorns I e II, pistons I e II)

*Edição: Fernando Binder*

Esta Ladainha é um exemplo significativo da maneira pela qual boa parte do repertório setecentista chegou aos nossos dias através das cópias produzidas no século XIX. Nesse processo de transmissão, os copistas adaptavam o antigo repertório aos novos padrões de gosto, aos novos instrumentos e às necessidades de ocasião.

A cópia mais antiga desta composição, cujo autógrafo permanece desconhecido, data de 1807 e pertence ao Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei - MG), sendo uma versão que utiliza, além das partes vocais, apenas violinos e baixo instrumental, como se observa em seu frontispício: “*com violinos e basso*”.<sup>14</sup> Outra cópia, pertencente à Coleção Francisco Curt Lange do Museu da Inconfidência,<sup>15</sup> acrescenta viola e um par de trompas àquela formação.<sup>16</sup>

As partes existentes no Museu da Música foram elaboradas por Gervásio José da Fonseca por volta de 1875-1876, provavelmente no Serro (MG), incluindo instrumentos de sopro característicos das bandas do século XIX. Algumas partes indicam, além da data de cópia, as expressões “*feita*” e “*copiada*”, como se observa na tabela abaixo.

<b>Data da cópia</b>	<b>Parte</b>	<b>Conjunto</b>	<b>Indicação</b>
24/3/1875	Vln I	C-6	<i>copiada</i>
5/7/1875	Pst II	C-5	-
11/9/1875	SATB, Bx I	C-6	<i>copiada</i>
24/1/1876	Cl I	C-2	<i>feita</i>
25/3/1876	Vln II	C-2	<i>copiada</i>
27/3/1876	Vla	C-2	<i>copiada</i>
27/3/1876	Cl II	C-2	<i>feita</i>
27/3/1876	Sxhn I	C-2	<i>feita</i>
1/5/1876	Bx I	C-2	-
17/1/1884	Pst I	C-7	<i>feita</i>
-	Fl	C-7	-
-	Sxhn II	C-3	-
-	Bx II	C-4	-

Com tais informações, parece clara a intenção de Gervásio José da Fonseca em distinguir as partes que o músico copiou a partir de fontes mais antigas, daquelas que ele acrescentou nessa ocasião. Comparando ainda as datas anotadas nos manuscritos àquelas de algumas das festas de Nossa Senhora é muito significativo a proximidade das datas assinaladas nas partes com as festas, o que indica a possibilidade de que as partes foram sendo acrescentadas na medida em que havia uma oportunidade para seu uso:

<b>Festa</b>	<b>Data da festa</b>	<b>Data das cópias</b>
Purificação	2 de fevereiro	17 jan. 1884 (Pst I)
Aparição (em Lourdes)	11 de fevereiro	
Anunciação	25 de março	24, 25 e 27 mar. 1876 (Vln I-II, Vla, Cl I-II, Sxhn I)

<sup>14</sup> Microfilme disponível na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em: BRMGSAv PUCRJ-19(0312-0329). Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p.129.

<sup>15</sup> No material do Museu da Inconfidência faltam as partes do coro e violino II. Cf.: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (Ouro Preto, MG). Op. cit. v.1, n.111, p.76.

<sup>16</sup> Cf.: JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês. Op. cit. n.29, p.355-356. A obra também foi catalogada em: REZENDE, Maria da Conceição [de]. Relação temática. Op. cit. p.21 [referência n.28].



Festa	Data da festa	Data das cópias
Aparecida	11 de maio	1º mai. 1876 (Bx I)
Carmo	16 de julho	5 jul. 1875 (Pst II)
Nome (Santíssimo) de Maria	12 de setembro	11 set. 1875 (SATB, Bx I)
Sete Dores	15 de setembro	

Comparando-se as cópias do Museu da Música com as existentes em outros acervos, observa-se que, além de acrescentar novos instrumentos, o copista retirou da primeira seção os trinta e seis compassos entre as invocações *Salus infirmorum* e *Auxilium Christianorum*, inserindo outra seção com nova música sobre os mesmos textos, razão pela qual esse músico consta aqui como co-autor da obra.

Nesta edição foram incluídas todas as partes elaboradas por Gervásio José da Fonseca. Não foram consideradas na edição a segunda parte de baixo instrumental I (conjunto 2) e o baixo instrumental II (conjunto 4), versões simplificadas da parte aqui utilizada, pertencente ao conjunto 6. Talvez nem todo este instrumental tenha sido utilizado na mesma ocasião, visto a grande disparidade entre o naipe de sopros do coro e das cordas, como se pode observar no aparato crítico. Assim, as maiores interferências foram realizadas nas partes dos instrumentos de sopros, procurando-se adequar os sopros às vozes e às cordas, e não o contrário.

A presença de instrumentos de sopro e percussão em cerimônias religiosas realizadas fora da igreja é bastante antiga no Brasil. Um dos exemplos mais recorrentes a esta prática é a procissão descrita no *Triunfo eucarístico* de Simão Ferreira Machado, realizada em 24 de maio de 1733 na cidade de Ouro Preto, então Vila Rica.<sup>17</sup> Naquela ocasião foram usados nada menos que dezoito instrumentos: três clarins, três trombetas, oito charamelas, um pífano, uma gaita, um tambor e uma caixa de guerra.

As bandas, tal como as conhecemos hoje, surgiram no Brasil dentro das corporações militares, por volta de 1810. Durante o Segundo Império, essa nova forma de organização musical difundiu-se por todo o país. Uma de suas funções, talvez a mais importante (pelo menos em Minas Gerais),<sup>18</sup> era prover com música as celebrações realizadas fora da igreja, tal como faziam os antigos trombetas e charamelas. Mas, diferentemente do que ocorreu com tais instrumentos, muitos dos instrumentos de bandas - pistons, oficleides, saxhorns, saxofones, requintas e bombardinos - e mesmo bandas inteiras entraram nas igrejas, em acréscimo ou substituição aos instrumentos anteriormente utilizados, como fagotes, clarins, trompas e oboés. Uma explicação para esse fenômeno é a adequação da música oitocentista à estética operística italiana, tão evidente na música católica da segunda metade do século XIX.

Ao incluirmos as partes de sopro, pretendemos chamar a atenção para o instrumental característico desse período, o qual, por desinteresse ou desatenção, tem sido erroneamente avaliado.<sup>19</sup> Além disso, queremos evidenciar a prática comum, no

<sup>17</sup> MACHADO, Simão Ferreira. *TRIUMPHO EUCARÍSTICO / EXEMPLAR DA CHRISTANDADE LUSITANA EM PÚBLICA EXALTAÇÃO / DA FÉ NA SOLEMNE TRASLADAÇÃO DO DIVINÍSSIMO / SACRAMENTO / DA IGREJA DO ROSÁRIO / PARA UM NOVO TEMPLO DA / SENHORA DO PILAR / EM VILA RICA* [...]. Lisboa: Oficina da Música, 1784. p. 21-27.

<sup>18</sup> “[As bandas] Existem quase em função da religião ou, mais explicitamente, do culto católico romano, já que as atividades das bandas, noventa por cento são as tocatas em festas da Igreja.” BATISTA, Nylton Gomes. *Bandas de Música: a alma da comunidade*. Ouro Preto: Instituto de Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, s.d. p.17.

<sup>19</sup> O caso do pistom é exemplar. Muitos manuscritos claramente identificados para este instrumento têm sido automaticamente classificados como partes de trompetes em catálogos e edições de música. No século XIX, entretanto, estes instrumentos eram diferentes, pois o pistom possuía tubo cônico e de menor extensão que o trompete, de tubo predominantemente cilíndrico. Ainda não foi possível determinar

século XIX, de modificar e interferir nas composições mais antigas, aspecto ainda pouco estudado pelos musicólogos e editores de música brasileira. Tais interferências que, muitas vezes, possibilitaram a preservação de obras e mesmo acervos que, de outra maneira, estariam perdidos, merecem estudos aprofundados com métodos mais adequados e não o simples julgamento baseado em uma estética idealista.

## **JERÔNIMO DE SOUSA**


### ***Ladainha em Sol maior***

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

*Edição: Marcelo Campos Hazan*

O Museu da Música de Mariana abriga onze conjuntos de manuscritos registrando esta Ladainha, todos eles consideravelmente incompletos. Dos quatro manuscritos selecionados para esta edição, foi possível identificar apenas dois copistas: Bruno Pereira dos Santos, que atuou em Catas Altas (MG) entre cerca de 1815 e 1861, e Felício Pereira da Silva (1789-1871), que residiu em Caeté (MG) entre 1816 e 1832, antes de transferir-se definitivamente para Itabira (MG), onde ingressou na Irmandade do Santíssimo Sacramento em 1846.<sup>20</sup>

Nenhum dos manuscritos no Museu da Música contém o nome do compositor. A Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência, no entanto, possui uma cópia com a indicação “*Jeronymo de Souza*”,<sup>21</sup> obviamente ambígua, uma vez que pode se referir tanto a Jerônimo de Sousa Lobo, quanto ao seu (provável) filho, Jerônimo de Sousa Queirós, ambos atuantes em Vila Rica.<sup>22</sup> Incluindo a presente, são conhecidas cinco Ladainhas com a autoria “Jerônimo de Sousa” (uma em Dó, outra em Si bemol e três em Sol maior) e apenas uma outra explicitando o nome de Jerônimo de Sousa Lobo (em Sol maior).<sup>23</sup> Na falta de elementos elucidativos, foi mantida a atribuição que aparece no manuscrito da Coleção Curt Lange.

Esta Ladainha exhibe um excepcional domínio formal, apresentando algumas características cíclicas e estruturando-se, notadamente, sobre o motivo  e suas derivações. Predominam os andamentos movidos, com exceção dos breves Adagios para as invocações *Sancta Maria* e *Mater Salvatoris*. O que mais se destaca nesta obra, todavia, é o refinamento com que sopros e cordas articulam as dezenas de invocações e repostas, especialmente evidente no dramático interlúdio que prepara o canto das invocações *Regina*.

## **FRANCISCO DE MELO RODRIGUES (fl.1786-1844)**

### ***Ladainha em Lá menor***

quando os pistons foram abandonados em favor dos trompetes, mas as evidências apontam em direção à passagem do século XIX para o XX.

<sup>20</sup> COTTA, André Guerra. A música em Itabira do Matto Dentro: reflexões sobre a pesquisa de campo e a leitura de fontes secundárias. V ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 19-21 de julho de 2002. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. (no prelo)

<sup>21</sup> MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (Ouro Preto, MG). Op. cit. v.1, n.194, p.124.

<sup>22</sup> Cf.: NEVES, José Maria. *Catálogo de obras: música sacra mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p.104.

<sup>23</sup> Cf.: CARDOSO, André. Jerônimo de Souza Lobo no panorama da música mineira do século XVIII. II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-25 jan. 1998. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p.155-157.

(quatro vozes, violinos I e II, viola, baixo, trompas I e II)  
 Edição: Paulo Castagna

Desta obra conhecemos um único conjunto, preservado no Museu da Música de Mariana, felizmente completo, a julgar pelo frontispício: “*Ladainha de Nossa Senhora a 4, com violinos, viola, trompas e baixo*”.<sup>24</sup> O manuscrito, copiado em 13 de julho de 1789, ou seja, na véspera da Queda da Bastilha, possui raros problemas de encaixe (compassos omitidos ou em excesso), mas uma quantidade muito grande de erros e imprecisões, especialmente nos acidentes, o que torna difícil considerar esse documento como um autógrafo. Curiosamente, a obra também não apresenta a invocação *Regina Prophetarum*, que existe nas demais Ladainhas deste volume.

A parte de baixo instrumental contém algumas cifras de contínuo evidenciando a utilização de um instrumento harmônico em sua execução. Há, em toda a peça, uma ligação muito grande com o melodismo lírico italiano do século XVIII, lembrando também várias características das modinhas, que se tornaram bastante difundidas em Portugal na década seguinte à cópia deste manuscrito.

Apesar das interessantes soluções melódicas e harmônicas, a obra revela uma escrita bastante rústica, com freqüente utilização de dissonâncias (inclusive nonas), conduções paralelas e diferenças harmônicas entre as partes vocais e instrumentais, como se pode observar, por exemplo, nos c.35-36 da primeira seção. Curiosa, também, é a divisão de sílabas da palavra *Spiritus* (*S-pi-ri-tus*), no c.47 da primeira seção, assim como da palavra *Speculum* (*S-pe-cu-lum*), nos c.39-40 da terceira seção. Essa divisão é próxima à que foi utilizada nas jaculatórias da *Novena do Espírito Santo* de Frutuoso de Matos Couto (1840), publicada no volume 1 desta série,<sup>25</sup> na qual a palavra *Espírito* foi grafada *Spiritu*, resultando na aplicação das duas primeiras sílabas sob uma única nota, o que sugere que a pronúncia das duas palavras teria sido bastante próxima.

Francisco de Melo Rodrigues, o compositor desta Ladainha, não é citado em nenhuma das edições da *Enciclopédia da Música Brasileira* (1977 e 1998),<sup>26</sup> o que indica a urgente necessidade de revisão e ampliação dessa publicação. Em 1968 Francisco Curt Lange já informava que esse autor ingressara na Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica em 1792, afirmando que “*não há indicação concreta de que tenha sido músico*”, mas também que “*poderia ter sido o Francisco de Melo que atuou como flautista nas Festas Reais de 1786, como Clarim na Posse de 1787 e como Rabeca no Te Deum de 1792.*”<sup>27</sup> Em estudos posteriores, entretanto, Curt Lange localizou referências que corroboraram suas suspeitas.

É provável que esse músico seja o mesmo Francisco de Melo que aparece em assentos da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês da Capela do Senhor Bom Jesus

<sup>24</sup> Microfilme disponível na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em: BRMGMAmm PUCRJ-01(0030-0053). Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p.197.

<sup>25</sup> COUTO, Frutuoso de Matos. *Novena do Espírito Santo*. In: CASTAGNA, Paulo (coord.) *Pentecostes*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; pesquisa, edição e texto Marcelo Campos Hazan, Vítor Gabriel de Araújo, André Guerra Cotta, Paulo Castagna. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002 (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.1). p.157-190.

<sup>26</sup> ENCICLOPÉDIA da música brasileira; erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Ed., 1977. 2v.; ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica; a diversidade musical do Brasil em mais de 3.500 verbetes de A a Z. 2 ed. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998. 887p.

<sup>27</sup> LANGE, Francisco Curt. Os Irmãos Músicos da Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica. *Estudos Históricos*, Marília, n. 7, p.67, 1968.

dos Perdões de Vila Rica em 1793,<sup>28</sup> da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias de Vila Rica em 1793 e 1794,<sup>29</sup> e da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês do Ouro Preto (Mercês de Cima) em 1799 e 1800,<sup>30</sup> uma vez que seu nome foi registrado ora com e ora sem o “Rodrigues”, em assentos da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo em 1806 e 1807.<sup>31</sup> O compositor também pertenceu à Irmandade do Arcanjo São Miguel e Almas.<sup>32</sup> Foi, contudo, somente em 1806, que se mencionou o nome completo desse compositor em um documento com teor musical, o “*Termo do ajuste que faz esta Mesa com o Professor de Música Francisco de Melo Rodrigues*”, que o compositor celebrou com a mesma Ordem Terceira.<sup>33</sup> Em 1807 professou na Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, onde dele ainda havia notícia em um registro de 1811, seguido pela interessante informação: “*hoje morador na Corte do Rio de Janeiro*”.<sup>34</sup>

De fato, no início da década de 1810 Francisco de Melo Rodrigues transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde pertenceu à orquestra do Teatro São Pedro de Alcântara em 1830, foi tesoureiro da Irmandade de Santa Cecília em 1825 e tocou viola na Capela Imperial de 1840 a 1844.<sup>35</sup> Suas datas de nascimento e falecimento são ignoradas, porém devem estar entre cerca de 1765 e 1850.

Ativo durante pelo menos cinqüenta e cinco anos em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, Francisco de Melo Rodrigues escreveu esta *Ladainha em Lá menor* em sua juventude, a julgar pela data da cópia, o que pode explicar as falhas ou imprecisões existentes em sua composição. Não se conhece, entretanto, qualquer outra obra desse autor onde figure seu nome completo, existindo apenas, na Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência, uma *Salve Regina* (Antífona de Nossa Senhora), cujo copista indica, em 1823: “*autor Francisco de Melo*”.<sup>36</sup>

#### ANÔNIMO

##### ***Ladainha em Ré maior (a três vozes)***

(três vozes, violinos I e II, baixo)

Edição: Paulo Castagna

<sup>28</sup> LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica: Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1981 (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.5). p.125.

<sup>29</sup> LANGE, Francisco Curt. Idem. p.98.

<sup>30</sup> LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto*; primeira parte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial [Conselho Estadual de Cultura], 1979 (Publicações do Arquivo Público Mineiro, v.1). p.346 e 365.

<sup>31</sup> LANGE, Francisco Curt. Idem. p.239 e 249.

<sup>32</sup> LANGE, Francisco Curt. Idem. p.170.

<sup>33</sup> “Aos vinte e oito dias do mês de outubro de mil oitocentos e seis, na Casa do Despacho desta Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo de Vila Rica do Ouro Preto, estando presente o Reverendíssimo Comissário, o Prior, por seu Procurador Geral da mesma Ordem o Tenente João de Deus Magalhães, que se fazia necessário ajustar a música anual da dita Ordem, e logo apareceu presente o Professor dela Francisco de Melo Rodrigues; e sendo por ele ouvidas as condições que se acham no termo à f.34 desde livro, se ajustou e contratou a fazer a música anual com as ditas condições, pela quantia de oitenta oitavas de ouro. E como assim se obrigou a cumprir, me mandaram lavrar este termo, em que assinam e o dito Professor. [...]” Cf.: LANGE, Francisco Curt. Idem. p.239. A ortografia e a pontuação foram atualizadas.

<sup>34</sup> LANGE, Francisco Curt. Idem. p.414.

<sup>35</sup> ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. v.2, p.223.

<sup>36</sup> MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (Ouro Preto, MG). Op. cit. v.1, n.149, p.101.

Uma das raras composições religiosas para três vozes e cordas nos acervos brasileiros de manuscritos musicais, esta Ladainha também é incomum pelo fato de apresentar um único movimento (Allegro). Apenas duas fontes desta obra são conhecidas, ambas no Museu da Música de Mariana e sem indicação de autoria. A fonte principal, por copista desconhecido, é a única que possui todas as partes, a julgar por seu frontispício: “*Ladainha a 3 vozes, violinos e baixo*”.<sup>37</sup> Tal cópia foi propriedade de Francisco Barreto Falcão, trompista ativo em Vila Rica (atual Ouro Preto - MG) no final do século XVIII. Esse músico, entretanto, assinou o manuscrito exclusivamente como proprietário, sendo difícil considerá-lo como autor, haja vista a grande quantidade de erros de cópia, a escassez e a imprecisão das indicações de dinâmica, embora não existam problemas de encaixe. A Fonte B, que contém apenas a parte de soprano, é mais precisa que a anterior, tendo auxiliado bastante a edição da obra.

Trata-se de uma composição extremamente movimentada e com grande diversidade rítmica, sendo surpreendente a agilidade do baixo instrumental (especialmente nos c.145-149), além de algumas passagens virtuosísticas dos violinos (como nos c.36 e 74), pouco usuais para o repertório brasileiro do século XVIII. A constante alternância de solos, duos e trios caracteriza a utilização do *estilo concertado*, com dois pequenos solos de soprano (*Kyrie*, c.13-18, e *Agnus Dei... parce nobis Domine*, c.132-140), um de contralto (*Kyrie*, c.21-26) e um de baixo (*Mater Christi*, c.45-53). Existe, na obra, a clara intenção de evidenciar a fraseologia do texto latino, além de proporcionar uma nítida separação do *Agnus Dei* das invocações precedentes, pela utilização, após o *Regina Sanctorum omnium* (c.125-132), de uma parte da introdução que inicia a Ladainha (c.5-12).

Em função da perda de uma folha da parte do baixo instrumental da Fonte A, mais da metade dessa parte (c.1-93, até a invocação *Domus aurea*) precisou ser conjecturalmente reconstituída, enquanto a folha que resta está em mau estado de conservação, exigindo a reconstituição de alguns trechos ou notas isoladas, principalmente entre os c.94-104, 135-138 e 145-146. Tal reconstituição, contudo, teve de ser realizada levando-se em consideração a agilidade do baixo nos trechos conservados, para dar uniformidade à edição.

A Fonte A apresenta inconsistências, comuns nas cópias brasileiras do repertório religioso dos séculos XVIII e XIX, na aplicação da *appoggiatura* (sem talho) e da *acciaccatura* (com talho): entre vários outros lugares, nos c.54 e 56, por exemplo, existem dois ornamentos com talho no soprano, contrapostos a dois ornamentos sem talho no contralto (ver aparato crítico). Para sua uniformização, no entanto, optou-se pelo uso do ornamento com talho, a partir de um critério estatístico.

<sup>37</sup> Microfilme disponível na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em: BRMGMAmm PUCRJ-01(0097-0211). Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p.222. A Comissão de Análise de Documentos dessa publicação, registrou a seguinte nota sobre a presente composição: “*Escrita antiquíssima. Partes de vozes virtuosísticas.*”

## 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 outros manuscritos conhecidos da obra editada, 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 (França). 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. No caso de textos paralitúrgicos, quando não foi localizada nenhuma fonte impressa, transcreveu-se o texto diretamente do manuscrito, submetendo-o à correção e atualização.

### 4. Interferências no texto musical

Quando ausentes na(s) fonte(s), 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 de partes vocais e/ou instrumentais (*Solo*, *Soli*, *Tutti*)

Acréscimos de ligaduras (de frase ou valor) foram diferenciados na edição através de pontilhado.

Outras intervenções editoriais foram efetuadas, porém tacitamente, a saber:

Acidentes preventivos foram acrescentados e acidentes redundantes omitidos da edição, de acordo com a convenção moderna.

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

Abreviaturas foram quase sempre apresentadas por extenso (*All.<sup>o</sup>* = *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 bandeiras na partitura, ajustados conforme a grafia atual.

Claves antigas foram substituídas por claves modernas.

A disposição das vozes e instrumentos na grade seguiu a convenção atual.

As denominações das vozes e instrumentos foram modernizadas (*basso* = baixo; *violeta* = viola, etc.).

Quando necessário, foram inseridas frases em cantochão a partir de livros litúrgicos tridentinos, invariavelmente sem transposição.

Qualquer outro tipo de alteração ou acréscimo (nota, ritmo, acidente, staccato, marcato, acento, appoggiatura, trinado, fermata, etc.) foi registrado 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;
- d) Acordes ou notas duplas são designados através de hífen, por exemplo: dó-mi-sol.

## FONTES UTILIZADAS

### **JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA (1746?-1805). *Ladainha em Si bemol maior***

**A** - MMM MA-L02 G-1: “*Ladainha de N. Se[nho]ra / Violino 1º Violino 2º Viola obrª Trompas 1ª 2ª / Coatro Vozes. Sen [Ba]ixo. / Total 10 partes*”. Cópia de Bruno Pereira dos Santos, sem local, [início do séc. XIX]: SATB, Vln II, Vla, Bx, Tpa I, Tpa II

**B** - MIOP n.113 - Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]: Vln I

### **JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA e GERVÁSIO JOSÉ DA FONSECA (fl.1870-1914). *Ladainha em Lá menor***

**A** - MMM SE-L07 C-2: Gervásio José da Fonseca, sem local, 24-25-27/03/1876 e 01/05/1876: Vln II, Vla, Cl I, Cl II, Sxhn I

**B** - MMM SE-L07 C-3: [Gervásio José da Fonseca], sem local, sem data: Sxhn II

**C** - MMM SE-L07 C-5: Gervásio José da Fonseca, sem local, 05/07/1875: Pst II

**D** - MMM SE-L07 C-6: Gervásio José da Fonseca, sem local, 11/09/1875 e 24/04/1875: SATB, Vln I, Bx I

**E** - MMM SE-L07 C-7: [Gervásio José da Fonseca], sem local, 17/01/1884: Fl, Pst I

### **JERÔNIMO DE SOUSA. *Ladainha em Sol maior***

**A** - MMM BC-L20 C-1. Sem indicação de copista, sem local, [início do séc. XIX]: Vln I, Vln II, Tpa I-II

**B** - MMM BC-L20 C-2. Cópia de Bruno Pereira dos Santos, sem local, [séc. XIX]: SAT[B]

**C** - MMM BC-L21 C-3. “*Ladainha Boe [?] a 4 Com V V.<sup>ss</sup> / e Baxo Violla obrª Seu Dono / q' hé hoje / Felicio Perª e Sª*”. Cópia e propriedade de Felício Pereira da Silva, sem local, [início do séc. XIX]: Vln III, Fl I, Fl II

**D** - MMM BC-L21 C-7. Sem indicação de copista, sem local, [séc. XIX]: Bx

### **FRANCISCO DE MELO RODRIGUES (fl.1786-1844). *Ladainha em Lá menor***

**A** - MMM BC-L03 C-Un. “*a 13 de Julio 1789 a / Ladainha de N. S. a 4, / Com / Violinos Violla Trompas / e Baxo / Por Francisco de Mello Roiz*”. Sem indicação de copista, sem local, 13/7/1789: SATB, Vln I, Vln II, Vla, Bx, Tpa I, Tpa II

### **ANÔNIMO. *Ladainha em Ré maior (a três vozes)***

**A** - MMM BC-L15 C-1. “*Ladainha a 3 Vozes V V e Bas[so] / Ladainha a Tres Vozes / Pertence a / Fran.<sup>co</sup> Bar.<sup>to</sup> Fal[c]am*”. Sem indicação de copista, propriedade de Francisco Barreto Falcão, sem local, [final do séc. XVIII]: SAB, Vln I, Vln II, Bx

**B** - MMM BC-L15 C-2. Sem indicação de copista, sem local, [final do séc. XIX]: S



## TEXTOS E TRADUÇÕES

Kyrie eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.  
Christe audi nos.  
Christe exaudi nos.

*Senhor, tende piedade de nós.  
Cristo, tende piedade de nós.  
Senhor, tende piedade de nós.  
Cristo, ouvi-nos.  
Cristo, atendei-nos.*

Pater de cælis Deus, miserere nobis.  
Fili Redemptor mundi Deus, miserere nobis.  
Spiritus Sancte Deus, miserere nobis.  
Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis.

*Deus, Pai do céu, tende piedade de nós.  
Filho, Redentor do mundo, tende piedade de nós.  
Espírito Santo Deus, tende piedade de nós.  
Santíssima Trindade que sois um só Deus, tende piedade de nós.*

Sancta Maria, ora pro nobis.  
Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis.  
Sancta Virgo virginum, ora pro nobis.  
Mater Christi, ora pro nobis.  
Mater divinæ gratiæ, ora pro nobis.  
Mater purissima, ora pro nobis.  
Mater castissima, ora pro nobis.  
Mater inviolata, ora pro nobis.  
Mater intemerata, ora pro nobis.  
Mater amabilis, ora pro nobis.  
Mater admirabilis, ora pro nobis.  
Mater Creatoris, ora pro nobis.  
Mater Salvatoris, ora pro nobis.  
Virgo prudentissima, ora pro nobis.  
Virgo veneranda, ora pro nobis.  
Virgo prædicanda, ora pro nobis.  
Virgo potens, ora pro nobis.  
Virgo clemens, ora pro nobis.  
Virgo fidelis, ora pro nobis.  
Speculum justitiæ, ora pro nobis.  
Sedes sapientiæ, ora pro nobis.  
Causa nostræ lætitiæ, ora pro nobis.  
Vas spirituale, ora pro nobis.  
Vas honorabile, ora pro nobis.  
Vas insigne devotionis, ora pro nobis.  
Rosa mystica, ora pro nobis.  
Turris Davidica, ora pro nobis.  
Turris eburnea, ora pro nobis.  
Domus aurea, ora pro nobis.  
Fœderis arca, ora pro nobis.  
Janua cæli, ora pro nobis.  
Stella matutina, ora pro nobis.  
Salus infirmorum, ora pro nobis.  
Refugium peccatorum, ora pro nobis.  
Consolatrix afflictorum, ora pro nobis.  
Auxilium Christianorum, ora pro nobis.  
Regina Angelorum, ora pro nobis.  
Regina Patriarcharum, ora pro nobis.  
Regina Prophetarum, ora pro nobis.  
Regina Apostolorum, ora pro nobis.  
Regina Martyrum, ora pro nobis.  
Regina Confessorum, ora pro nobis.  
Regina Virginum, ora pro nobis.  
Regina Sanctorum omnium, ora pro nobis.

*Santa Maria, rogai por nós.  
Santa Mãe de Deus, rogai por nós  
Santa Virgem das virgens, rogai por nós.  
Mãe de Jesus Cristo, rogai por nós.  
Mãe da divina graça, rogai por nós.  
Mãe puríssima, rogai por nós  
Mãe castíssima, rogai por nós  
Mãe imaculada, rogai por nós.  
Mãe intacta, rogai por nós.  
Mãe amável, rogai por nós.  
Mãe admirável, rogai por nós.  
Mãe do Criador, rogai por nós.  
Mãe do Salvador, rogai por nós.  
Virgem prudentíssima, rogai por nós.  
Virgem venerável, rogai por nós.  
Virgem louvável, rogai por nós.  
Virgem poderosa, rogai por nós.  
Virgem benigna, rogai por nós.  
Virgem fiel, rogai por nós.  
Espelho de justiça, rogai por nós.  
Sede de sabedoria, rogai por nós.  
Causa de nossa alegria, rogai por nós.  
Vaso espiritual, rogai por nós.  
Vaso honorífico, rogai por nós.  
Vaso insigne de devoção, rogai por nós.  
Rosa mística, rogai por nós.  
Torre de Davi, rogai por nós.  
Torre de marfim, rogai por nós.  
Casa de ouro, rogai por nós.  
Arca da aliança, rogai por nós.  
Porta do céu, rogai por nós.  
Estrela da manhã, rogai por nós.  
Saúde dos enfermos, rogai por nós.  
Refúgio dos pecadores, rogai por nós.  
Consoladora dos aflitos, rogai por nós.  
Auxílio dos cristãos, rogai por nós.  
Rainha dos Anjos, rogai por nós.  
Rainha dos Patriarcas, rogai por nós.  
Rainha dos Profetas, rogai por nós.  
Rainha dos Apóstolos, rogai por nós.  
Rainha dos Mártires, rogai por nós.  
Rainha dos Confessores, rogai por nós.  
Rainha das Virgens, rogai por nós.  
Rainha de todos os Santos, rogai por nós.*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine.	<i>Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, perdoai-nos, Senhor.</i>
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine.	<i>Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, ouvi-nos, Senhor.</i>
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	<i>Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.</i>

## ***PARTITURAS***