

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

Volume 4
Conceição e Assunção de Nossa Senhora

Coordenação musicológica
Paulo Castagna

Coordenação editorial
Carlos Alberto Figueiredo

Coordenação da revisão
Marcelo Campos Hazan

Assessoria litúrgica
Aluízio José Viegas

Pesquisa, edição e texto
André Guerra Cotta
Carlos Alberto Figueiredo
Marcelo Campos Hazan
Paulo Castagna

CRÉDITOS EDITORIAIS

FICHA CATALOGRÁFICA

ABREVIATURAS

Acervos e códigos

BC	Barão de Cocais (MG)
L	Ladainhas
M	Missas
MA	Mariana (MG)
MMM	Museu da Música de Mariana
OLS	Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG)
ON	Ofícios e Novenas
OP	Ouro Preto

Conjuntos de partes

C-Un	conjunto único
C-1	conjunto 1
C-2	conjunto 2
C-3	conjunto 3

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
Cl	clarineta
Clm	clarim
Fg	fagote
Tpa	trompa
Pst	pistom
Tpt	trompete
Tbn	trombone
Of	oficleide
Tímp	tímpano
Bbo	bumbo

Texto latino

R.	Responsório
V.	Verso ou Versículo
*	parte do texto que se repete

Outros**fl.**

floresceu

À
ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE
(São João del Rei - MG)
e a
Aluizio José Viegas

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	xxx
AGRADECIMENTOS	xxx
A CONCEIÇÃO E ASSUNÇÃO DE NOSSA SENHORA	xxx
AS OBRAS	xxx
CONSIDERAÇÕES EDITORIAIS	xxx
FONTES UTILIZADAS	xxx
TEXTOS E TRADUÇÕES	xxx
PARTITURAS	1
ANÔNIMO. <i>Novena de Nossa Senhora da Conceição</i>	xxx
1 - Invitatório	xxx
2 - Deus in adjutorium	xxx
3 - Veni Sancte Spiritus	xxx
4 - Jaculatória	xxx
5 - Hino	xxx
6 - Conceptio tua Dei genitrix	xxx
7 - Antífona	xxx
ANÔNIMO. <i>Invitatório e Jaculatória da Novena de Nossa Senhora da Conceição</i>	xxx
1 - Invitatório	xxx
2 - Jaculatória	xxx
ANÔNIMO. <i>Novena de Nossa Senhora da Assunção</i>	xxx
1 - Invitatório	xxx
2 - Deus in adjutorium	xxx
3 - Sicut erat	xxx
4 - Hino	xxx
5 - Antífona	xxx
ANÔNIMO. <i>Tota pulchra es, Maria</i>	xxx
ANÔNIMO. <i>Sicut cedrus</i>	xxx
ANÔNIMO. <i>Beatam me dicent</i>	xxx
ANÔNIMO. <i>Ofertório de Nossa Senhora da Assunção</i>	xxx
FRANCISCO MANUEL DA SILVA (1795-1865). <i>Ladainha</i> (em Sol)	xxx

1 - Kyrie	XXX
2 - Pater de cælis	XXX
3 - Spiritus Sancte	XXX
4 - Sancta Maria	XXX
5 - Sancta Virgo	XXX
6 - Mater divinæ	XXX
7 - Mater castissima	XXX
8 - Agnus Dei I	XXX
9 - Agnus Dei III	XXX
EMÍLIO SOARES DE GOUVEIA HORTA JÚNIOR. <i>Maria, Mater gratiæ</i> (Ária ao Pregador)	XXX
APARATO CRÍTICO	XXX
ANÔNIMO. <i>Novena de Nossa Senhora da Conceição</i>	XXX
1 - Invitatório	XXX
2 - Deus in adjutorium	XXX
3 - Veni Sancte Spiritus	XXX
4 - Jaculatória	XXX
5 - Hino	XXX
6 - Conceptio tua Dei genitrix	XXX
7 - Antífona	XXX
ANÔNIMO. <i>Invitatório e Jaculatória da Novena de Nossa Senhora da Conceição</i>	XXX
1 - Invitatório	XXX
2 - Jaculatória	XXX
ANÔNIMO. <i>Novena de Nossa Senhora da Assunção</i>	XXX
1 - Invitatório	XXX
2 - Deus in adjutorium	XXX
3 - Sicut erat	XXX
4 - Hino	XXX
5 - Antífona	XXX
ANÔNIMO. <i>Tota pulchra es, Maria</i>	XXX
ANÔNIMO. <i>Sicut cedrus</i>	XXX
ANÔNIMO. <i>Beatam me dicent</i>	XXX
ANÔNIMO. <i>Ofertório de Nossa Senhora da Assunção</i>	XXX
FRANCISCO MANUEL DA SILVA (1795-1865). <i>Ladainha</i> (em Sol)	XXX
1 - Kyrie	XXX
2 - Pater de cælis	XXX
3 - Spiritus Sancte	XXX
4 - Sancta Maria	XXX

5 - Sancta Virgo	xxx
6 - Mater divinæ	xxx
7 - Mater castissima	xxx
8 - Agnus Dei I	xxx
9 - Agnus Dei III	xxx
EMÍLIO SOARES DE GOUVEIA HORTA JÚNIOR. <i>Maria, Mater gratiæ</i> (Ária ao Pregador)	xxx

INTRODUÇÃO

O Projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, da Fundação Cultural da Arquidiocese de Mariana, patrocinado pela Petrobras e administrado pelo Santa Rosa Bureau Cultural, está destinado, entre 2001 e 2003, a apresentar em concertos, gravar e publicar composições das quais existem fontes no Museu da Música de Mariana, além de reorganizar e elaborar um catálogo completo de seu acervo de música religiosa.

Para a concretização desses objetivos, foi necessário criar uma área de edição e uma área de reorganização e catalogação, com tarefas bastante distintas, embora algumas pessoas colaborem em ambas. A equipe responsável pela parte técnica dessas tarefas contou, neste ano, com a participação de Paulo Castagna (coordenador), Carlos Alberto Figueiredo (coordenador da área de edição), Marcelo Campos Hazan (coordenador da revisão), Clóvis de André (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).

O surgimento deste projeto não deixa de ser decorrência de necessidades que foram se tornando cada vez mais evidentes nas últimas décadas. Se a publicação de música religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX já não é mais uma novidade em si, seus resultados não têm sido totalmente satisfatórios, se considerarmos a metodologia adotada e mesmo a quantidade de títulos lançados até o momento. O fato é que boa parte das edições de música religiosa brasileira foi produzida a partir de iniciativas isoladas, muitas vezes com a utilização de critérios subjetivos e de uma metodologia idiossincrática, além de uma tendência de seleção de um conjunto de obras sem relação definida entre si, inclusive em coletâneas ou antologias.

Destacaram-se, entretanto, algumas importantes iniciativas a partir do final da década de 1970, que iniciaram a reversão dessa tendência: a publicação, pela Funarte (Fundação Nacional da Arte), das 77 partituras, que se tornou conhecida como Coleção Música Sacra Mineira, e a impressão (entre 1978-1984) de uma série de 8 volumes com obras de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) editadas por Cleofe Person de Mattos. Na série dedicada a José Maurício houve uma preocupação com a natureza das fontes e, dessa maneira, com o próprio método de edição. A Coleção Música Sacra Mineira, por sua vez, incluiu um número bem maior de composições, mas apresentou vários problemas técnicos, como a ausência de critérios musicológicos consistentes, a falta de revisão das partituras, a não indicação das intervenções editoriais, a omissão do nome dos respectivos editores e um aspecto gráfico não condizente com a importância do repertório.

Foi somente em 1989 que a Funarte solicitou a José Maria Neves a reorganização da Coleção Música Sacra Mineira, surgindo, desse trabalho, o catálogo final da Coleção (1997) e uma nova edição de 12 das composições que nela figuravam, realizadas por Adhemar Campos Filho, Aluizio José Viegas e Geraldo Barbosa de Souza. O sensível aprimoramento do padrão gráfico e de seus critérios editoriais - tendência também observada nas séries Música do Brasil Colonial e Música Brasileira, iniciadas pela Editora da Universidade de São Paulo, respectivamente em 1994 e 1999 - tornou clara a necessidade de uma permanente reflexão sobre a metodologia e a natureza do trabalho com essa música.

A presente série relaciona-se com as preocupações evidenciadas nas coleções de música religiosa brasileira já impressas, especialmente no que se refere à sua abrangência e desenvolvimento metodológico. Porém, se este projeto visou a consolidação dos avanços anteriores, também foi possível chegar a alguns novos resultados, tanto no aspecto editorial, quanto na própria abordagem dos documentos musicais e informações históricas.

Procurou-se, inicialmente, evitar a abordagem exclusiva do período colonial. Um dos motivos é a constatação de que grande parte dos manuscritos musicais brasileiros dos séculos XVIII e XIX não apresenta indicação de autoria, data de composição ou de cópia, para que seja possível situá-los com precisão em fases cronológicas definidas. Além disso, as características deste repertório, especialmente o religioso, não estão necessariamente ligadas a períodos políticos (colonial, imperial, republicano...), mas sim a uma série de fatores históricos e musicais que ainda não estão totalmente esclarecidos.

Apesar de se continuar observando uma certa preferência na edição das obras mais antigas, as coleções lançadas pela Funarte já escapavam dessa tendência, ao incluírem composições de José Maria Xavier (1819-1887), Francisco Martiniano de Paula Miranda (1823-1891), Luís Batista Lopes (1854-1907), Presciliano José da Silva (1854-1910), Antônio Américo da Costa (1877-1944) e outros, ao lado de música do século XVIII ou início do século XIX. Motivados por essa contribuição, apresentamos até agora, nesta série, além de composições anteriores ao período imperial, peças de autores como João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), Joaquim de Paula Sousa (c.1780-1842), Francisco Manuel da Silva (1795-1865), Francisco da Luz Pinto (?-1865), C.G. de Moura (século XIX) e Emílio Soares de Gouveia Horta Júnior (século XIX).

Paralelamente, a série vem dando às composições de autores não identificados uma atenção como não lhes havia sido ainda dispensada, com a edição de 2 peças em 2001 e 11 em 2002. Considerando-se o fato de que uma quantidade muito grande de manuscritos brasileiros de música religiosa não contém indicações de autoria, já era tempo de retirar de tais obras o peso da origem desconhecida e o estigma da falta de uma segura associação com autores consagrados.

Ao selecionar, para edição, manuscritos do Museu da Música de Mariana, tomamos, como pressuposto, a estruturação de volumes temáticos e, em lugar do estabelecimento de uma unidade em torno de autores, períodos, locais, estilos ou formações instrumentais, optamos pelo critério litúrgico. Com isso, foi possível inserir as obras em um contexto mais condizente com aquele que orientou sua composição e execução, contribuindo, assim, para um melhor conhecimento das relações entre a música e o cerimonial religioso.

Ao contrário das experiências anteriores, especialmente nas antologias, não estão sendo privilegiadas as obras de menores proporções, mas impressas, lado a lado, peças de grande e de pequeno porte. Da mesma maneira, selecionou-se música de variadas formações vocais e instrumentais, desde o coro *a cappella* até o canto acompanhado pela orquestra enriquecida com instrumentos de banda.

Pode-se também observar que, em lugar de expressões como “transcrição”, “partituração”, “levantamento da partitura”, “restauração”, etc., anteriormente utilizadas sem muita distinção entre si, utilizamos unicamente, nesta série, o termo “edição”, o qual indica a totalidade de procedimentos adotados nas partituras produzidas, incluindo as transposições, reconstituições, atualizações, correções, etc. Mas é fundamental considerar que as edições aqui apresentadas referem-se essencialmente às fontes preservadas em Mariana, qualquer que seja sua relação com a criação e transmissão da obra.

Embora refletindo uma abordagem que ficou sob a responsabilidade de cada editor, o trabalho adota um conjunto de critérios e normas comuns, entre os quais pode-se destacar: 1) o cotejamento, quando necessário, dos manuscritos do Museu da Música com fontes de outros acervos, permitindo a solução de problemas complexos e até mesmo a inclusão de partes vocais ou instrumentais não localizadas nas fontes preservadas em Mariana; 2) a inserção, nas obras, de frases em cantochão ausentes nos manuscritos, porém certamente utilizadas no período em que foram copiados; 3) a reconstituição conjectural de trechos ou partes perdidas; 4) o tratamento do texto e das repetições de acordo com o cerimonial litúrgico tridentino; 5) o registro das interferências realizadas pelos editores.

As edições passaram por um processo de padronização, coordenado por Carlos Alberto Figueiredo. Foi também realizada uma revisão, coordenada por Marcelo Campos Hazan, que incluiu a participação de todos os colaboradores da área de edição, mas que também contou com a valiosa contribuição dos regentes responsáveis pela gravação das composições impressas nos volumes 4, 5 e 6, respectivamente: Carlos Alberto Pinto Fonseca e Rafael Grimaldi (Ars Nova, Belo Horizonte - MG), Vítor Gabriel (Brasile-sentia, São Paulo - SP) e Júlio Moretzsohn (Calópe, Rio de Janeiro - RJ). Realizou-se, finalmente, o levantamento de informações históricas sobre os autores e copistas, bem como a análise da estrutura e das particularidades de cada obra, especialmente em função do cerimonial religioso.

Espera-se, agora, que esta série possa estimular uma nova visão do repertório religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX, a revalorização do acervo do Museu da Música de Mariana e também o surgimento de iniciativas editoriais semelhantes. Nesse sentido, é importante frisar que o trabalho aqui apresentado não inviabiliza futuras pesquisas sobre as mesmas obras ou sobre composições a elas relacionadas. Pelo contrário, a idéia deste projeto é somar-se às iniciativas já existentes, contribuindo para que novas abordagens possam enriquecer o conhecimento desse repertório.

Resta destacar que os volumes impressos neste ano prestam uma sincera homenagem a três pesquisadores e corporações musicais da micro-região mineira do Campo das Vertentes, responsáveis pela valorização de um repertório e uma prática que remonta aos séculos XVIII e XIX: Aluísio José Viegas (1941-), da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei); José Maria Neves (1943-), da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del Rei); e Adhemar Campos Filho (1926-1997), da Lira Ceciliana (Prados).

Tais pesquisadores, que em suas cidades entraram em contato com a música religiosa por vivência e atuação direta, e não apenas pelo estudo bibliográfico ou musical, foram os primeiros que efetivamente chamaram a atenção da comunidade musicológica para a produção sacra posterior ao período colonial. Sua participação na Coleção Música Sacra Mineira ou na pesquisa para a publicação do conhecido catálogo *O ciclo do ouro* (1978) já seria um motivo justo para a dedicatória. Mas a principal razão é o fato de que, desmistificando, de dentro para fora, o trabalho com as fontes musicais manuscritas, deixaram um inestimável legado àqueles que estudam o repertório religioso de fora para dentro.

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
José Alberto Pais
Mons. Sebastião Raimundo de Paiva
Pe. Reynato Frazão de Souza Breves Filho
Arquidiocese de Mariana (MG)
Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG)
Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira - MG)

A CONCEIÇÃO E ASSUNÇÃO DE NOSSA SENHORA

O culto à Mãe de Jesus, ou Nossa Senhora, como é conhecida em língua portuguesa, surgiu nos primórdios do cristianismo, derivando-se, a partir da Idade Média, em diferentes devoções. Agostinho de Santa Maria, no célebre *Santuário Mariano* (Lisboa: Antônio Pedroso Galvão, 1707-1723. 10v.), indicou a existência de dezenas de devoções diferentes no Reino Português, estando entre as principais a da Imaculada Conceição e a da Assunção.

A Imaculada Conceição de Maria (*Conceptionis Immaculata Beata Virginis Mariæ*), ou seja, sua concepção sem a mácula original, não suscitou controvérsias na cristandade durante boa parte da Idade Média, sendo desde o século VIII celebrada no dia 8 de dezembro. Mas o surgimento de questões em torno do assunto no século XIII gerou as discussões de 1305 na Universidade de Paris, que motivaram a Instituição a decretar em 1363 a obrigatoriedade de se jurar a defesa da doutrina da Imaculada Conceição para ser graduado.¹

Em 1515 Leão X reiterou a doutrina da pureza original de Maria, mas após a aparição de Nossa Senhora a uma religiosa em 1830 e o ressurgimento da discussão sobre o assunto, Pio IX publicou em 8 de dezembro de 1854 a Bula *Ineffabilis Deus*, na qual finalmente estabelecia o Dogma da Imaculada Conceição. O culto à Conceição foi oficialmente instituído no reino português por D. João IV em 25 de março de 1646, representando, desde o século XVII, a mais popular das festas marianas celebradas no Brasil. Minas Gerais é, por excelência, a terra de Nossa Senhora da Conceição, não existindo uma só matriz, capela filial de outras invocações ou ermida desprovida de altar ou imagem de Maria Imaculada.

Desde os primeiros tempos do cristianismo, sustentou-se que Maria, tal como ocorreu com Jesus, fora levada ao céu em corpo e alma, sem a corrupção da morte. Assim, no século VI começou a ser celebrada, em 15 de agosto, a festa da Assunção de Maria (*Assumptione Beata Virginis Mariæ*), embora somente em 1º de novembro de 1950 Pio XII tenha proclamado o Dogma da Assunção. Em Portugal, esse culto já era comum na Idade Média, mas após a vitória contra os castelhanos na Batalha de Aljubarrota, em 15 de agosto de 1385, D. João I determinou que todas as catedrais do Reino fossem consagradas à Nossa Senhora da Assunção, norma mais tarde aplicada também no Brasil.

A Catedral de Mariana, única catedral mineira até 1854, é um exemplo notório da aplicação no Brasil das determinações do primeiro monarca português. Instituída em 6 de dezembro de 1745 pela Bula *Candor Lucis æternæ*, de Bento XIV, essa igreja passou a ter como orago Nossa Senhora da Assunção. A paróquia fora criada, entretanto, em 1704, sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição, a quem era dedicada a igreja matriz, até sua elevação à dignidade de catedral.

Para as celebrações brasileiras da Conceição e da Assunção eram principalmente musicadas, nos séculos XVIII e XIX, as Matinas, as Vésperas e a Missa, mas também foi comum a prática de gêneros paralitúrgicos, como as Novenas e a música ao Pregador (em forma de ária a solo ou moteto coral), existindo, no Museu da Música de Mariana, dezenas de obras para tais ocasiões.

¹ Estas informações sobre o culto a Nossa Senhora da Conceição e da Assunção foram localizadas em: LIMA JÚNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais (Origens das principais invocações)*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1956. p.29-45 e 98-105.

AS OBRAS

ANÔNIMO

Novena de Nossa Senhora da Conceição

(quatro vozes, violinos I e II, baixo)

Edição: Marcelo Campos Hazan e Paulo Castagna

Trata-se de uma Novena setecentista com características típicas do gênero, como o caráter singelo da Jaculatória e o canto abreviado do *Veni Sancte Spiritus* (somente as sete primeiras estrofes da tradicional Sequência, sem o *Alleluia* conclusivo, pois trata-se do Tempo do Advento), não faltando também a tradicional Antífona *Tota pulchra es, Maria*, durante a qual o celebrante incensa as imagens do Crucificado e de Nossa Senhora, e depois o altar. Por outro lado, a inesperada presença de um *Conceptio tua Dei Genitrix* após o Hino *Lux ecce consurgit*, sublinhando o fato de que, pela Imaculada Conceição de Maria, Cristo nasceu e trouxe a salvação ao mundo, denuncia a flexibilidade estrutural desta paraliturgia, variando de época para época, de lugar para lugar e também dependendo do santo ou festa em questão.²

À exceção da entoação tridentina para a frase *Deus in adjutorium meum intende*, optou-se, nesta edição, por registrar apenas a música expressa nos originais, ressaltando-se que existem elementos musicais importantes na estrutura das Novenas, cuja inclusão aqui, embora pudesse oferecer subsídio valioso para futuras interpretações, resultaria em uma edição longa e complexa. É o caso das orações em *recto tono*, respondidas pelo coro e às vezes pela congregação, além da repetição da Jaculatória pelos fiéis.

O Hino foi concebido em duas seções, a primeira para as estrofes 1 a 3 e a segunda para as estrofes 4 a 6. A textura da segunda seção, pouco usual nesse repertório, foi baseada em um duo vocal de caráter imitativo, com rítmica e acompanhamento fortemente contrastantes em relação às demais seções da obra. O texto desse Hino, utilizado somente em fase anterior à proclamação do Dogma da Imaculada Conceição em 1854, não foi localizado em livros litúrgicos. Por esse motivo, a edição tomou como base unicamente a versão manuscrita.

Falta, ao conjunto que serviu de base para esta edição, o violino I, cuja reconstituição foi realizada conjecturalmente. Ao final de cada parte (à exceção do baixo vocal), consta um Invitatório e uma Jaculatória para a mesma festa da Conceição, acrescentados com a caligrafia do proprietário do manuscrito, Miguel Teodoro Ferreira (fl.1788-1818), membro de uma família de músicos que atuou na Vila de Caeté (Comarca de Sabará - MG).³ Para esta edição decidiu-se isolar essas duas unidades musicais das anteriores, apresentando-as adiante.

² COTTA, André Guerra. Para além das barras duplas: uma reflexão preliminar sobre as práticas musicais nas novenas dos séculos XVIII e XIX. *Música Hoje*, Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG, v.8, p.95, mai. 2002.

³ Arquivo Histórico Ultramarino - Minas Gerais, caixa 17 DO (maço 100). Apud: REZENDE, Maria Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. p.584.

ANÔNIMO

Invitatório e Jaculatória da Novena de Nossa Senhora da Conceição

(quatro vozes, violinos I e II, baixo)

Edição: Marcelo Campos Hazan e Paulo Castagna

O mesmo manuscrito no qual figura a composição anterior apresenta, ao final, outro *Invitatório* e outra *Jaculatória*, acrescidos pelo proprietário Miguel Teodoro Ferreira e também destinados à solenidade da Imaculada Conceição. Estes dois trechos alternativos poderiam ser executados em substituição à música original da Novena anterior ou ainda aproveitados em outras Novenas de Nossa Senhora da Conceição.⁴ Embora saibamos que Miguel Teodoro Ferreira foi compositor - seu *Gradual e Ofertório do Espírito Santo* (1818) foi registrado no Volume I desta série - a possibilidade de que tenha composto este *Invitatório* e *Jaculatória* ainda aguarda confirmação. Além do violino I, falta a essa música a parte de baixo vocal, que também teve de ser reconstituída.

ANÔNIMO

Novena de Nossa Senhora da Assunção

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

Edição: André Guerra Cotta

Para a Novena em questão foi composta esta música de matizes setecentistas, expressos tanto pela formação vocal e instrumental típica do século XVIII, como pelo uso de recursos imitativos e homofônicos característicos das obras daquele período. Optou-se, na presente edição, por apresentar apenas as seções registradas nas partes musicais manuscritas (excetuando-se a frase *Deus in adjutorium meum, intende*), embora existam entre estas trechos subentendidos, cantados ou recitados em *recto tono* pelos celebrantes ou em cantochão pelo coro. Além disso, é digno de nota que as *Jaculatórias*, embora ausentes nas partes manuscritas, eram provavelmente cantadas nesta Novena, inclusive pelos fiéis.⁵

A presente edição baseou-se principalmente nas fontes A e B do Museu da Música, que contêm todas as partes vocais e instrumentais. A única parte de baixo instrumental existente nesses conjuntos, entretanto, apresenta-se incompleta (sem a segunda folha), o que gerou a necessidade de reconstituição dos compassos 34 a 78 do Hino *Ave Maris Stella*. O mesmo ocorreu em relação ao baixo instrumental da Antífona *Exaltata est*, completado a partir de cópia proveniente da cidade do Serro (fonte C), que contém somente a Antífona.

ANÔNIMO

Tota pulchra es, Maria

⁴ Este *Invitatório* e *Jaculatória* enquadram-se no conceito de Unidades Musicais Permutáveis, como definido em: CASTAGNA, Paulo. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan. 1999. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.139-165.

⁵ É muito possível que não tenham sido registradas pelo fato de serem, como é comum, melodias de tradição oral, já transmitidas dessa forma desde pelo menos o século XVII e sendo tão conhecidas pelos músicos, pelos celebrantes e pela própria comunidade, que seu registro manuscrito era considerado desnecessário. Cf. COTTA, André Guerra. Op. cit.

(quatro vozes, violinos I e II, baixo)

Edição: Paulo Castagna

Este texto foi utilizado como Antífona da Novena de Nossa Senhora da Conceição, mas também apareceu de forma isolada em manuscritos musicais brasileiros, como neste caso, para ser executado durante o novenário da Imaculada Conceição, mas também, em catedrais, após as Completas ou associado às Ladainhas dos sábados. Sendo Nossa Senhora da Conceição a padroeira do Reino de Portugal e também da Ordem Franciscana, sua festa foi e ainda é a mais popular das festas marianas celebradas no Brasil. Por essa razão, este texto é muito comum em acervos mineiros, cariocas e paulistas de manuscritos musicais.

O *Tota pulchra* aqui editado é uma composição sem autoria identificada, bastante curta e simples, com textura principalmente homofônica, ao lado de alguns duos vocais, passagens instrumentais e um único solo (de baixo) para a frase *Mater clementissima! Intercede pro nobis* (c.62-70). Destaca-se uma curiosidade nos compassos 10 a 12, onde a palavra “*originalis*” foi quebrada da seguinte maneira: “*macula origi, originalis*”.

São conhecidos apenas dois manuscritos dessa obra, ambos pertencentes ao Museu da Música:⁶ a fonte A é uma cópia da primeira metade do século XIX, muito bem elaborada, porém sem indicação de local ou copista, enquanto a fonte B é uma provável cópia de Bruno Pereira dos Santos, produzida em Catas Altas (MG) no ano de 1825.

ANÔNIMO

Sicut cedrus

(quatro vozes, violinos I e II, baixo)

Edição: Carlos Alberto Figueiredo

O *Sicut cedrus* é o segundo responsório das Matinas da Assunção de Nossa Senhora, celebrada em 15 de agosto. Esse texto também pode ser encontrado, no entanto, em várias ocasiões litúrgicas e paralitúrgicas, servindo como Hino ou como Antífona de Novenas ou mesmo como Ofertório nas Missas de Nossa Senhora.

A presente obra não apresenta indicação de autoria nos manuscritos do Museu da Música,⁷ embora a presença, em uma das fontes, de um *In honorem* de Jerônimo de Sousa Lobo, possa gerar alguma discussão sobre uma possível atribuição do presente *Sicut cedrus* a esse compositor.⁸

A composição adota a forma responsorial, sendo os Responsos escritos para coro e o Verso somente para o baixo vocal, sempre acompanhados por singela formação ins-

⁶ Microfilme disponível na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em: BRMGMAmm PUCRJ-02(0111-0120). 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, Funnarte, Xerox, 1978. p.246.

⁷ Microfilme disponível na PUC do Rio de Janeiro, em: BRMGMAmm PUCRJ-03(0791-0799). Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p.241.

⁸ Cada uma das partes da fonte B contém um folio com um *In honorem* (Ré maior, C) e *Jubilemus* (Ré maior, 2/4), que integram o Invitatório da *Novena de Nossa Senhora do Carmo* de Jerônimo de Sousa Lobo. A fonte MMM BC-ON59 C-2 (sem indicação de copista, sem local, sem data), com apenas uma parte de violino I, confirma a presença do *In honorem* e *Jubilemus* neste material.

trumental de violinos I e II e baixo instrumental. A obra apresenta grande uniformidade tonal: Dó maior, com modulações ao tom da Dominante em cada um de seus movimentos, com alguma estabilização dessa nova tonalidade nos dois primeiros movimentos.

Todos os movimentos são curtos e bastante rítmicos, exibindo o segundo (*Dedi suavitatem*) um caráter de dança. A ausência da parte de baixo instrumental na cópia do Museu da Música tornou necessária sua reconstituição.

ANÔNIMO

Beatam me dicent

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

Edição: Paulo Castagna

O texto *Beatam me dicent omnes generationes* (“todas as gerações me chamarão bem-aventurada”) foi proferido pela Virgem Maria, de acordo com o Evangelho de São Lucas (I, 48-49), em meio ao conhecido poema *Magnificat anima mea Dominum*, recitado após a anunciação do Anjo Gabriel e a Visitação de sua parenta Isabel.

Com algumas variantes no texto que se segue à primeira frase, o *Beatam me dicent* foi extensamente empregado em funções litúrgicas, como Responsório V das Matinas de Nossa Senhora da Assunção ou Responsório VII das Matinas de Nossa Senhora da Conceição, como Ofertório e Comúrio de Missas de Nossa Senhora e como Antífona do *Magnificat* nas Vésperas das seguintes celebrações: Comum de Nossa Senhora, Nossa Senhora da Conceição (8 de dezembro) e Visitação de Nossa Senhora (2 de julho). Em Novenas de Nossa Senhora foi também utilizado como Antífona da incensação.

A versão utilizada nesta composição possui a forma responsorial e corresponde ao terceiro e quarto Versículos do *Magnificat*, acrescidos da doxologia *Gloria Patri*, mas sem o *Sicut erat*. Não pertence, desta maneira, a nenhuma cerimônia litúrgica e pode ter sido destinada a uma Novena de Nossa Senhora, provavelmente da Conceição ou da Assunção. A peça faz uso freqüente da repetição de frases do texto e constantemente alterna solos, duos e trechos a quatro vozes.

É conhecido somente um manuscrito desta obra (pertencente ao Museu da Música),⁹ copiado por Caetano de Sousa Teles Guimarães, caetense que atuou em Mariana a partir de pelo menos 1827, lá falecendo em 1886.¹⁰ Essa cópia não possui a parte de trompa II, que foi reconstituída para a presente edição com base na própria parte de trompa I, utilizando-se apenas as notas emitidas pelas trompas lisas.

ANÔNIMO

Ofertório de Nossa Senhora da Assunção

(quatro vozes, violinos I e II, baixo)

Edição: Paulo Castagna

⁹ Microfilme disponível na PUC do Rio de Janeiro, em: BRMGMAmm PUCRJ-03(0767-0782). Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p.211.

¹⁰ “1889 / Juizo M.^{al} de Marianna. / Inv.^{to} Major Caetano de / Souza Telles Guim.^{es} / Inventario dos bens que ficaraõ p^r fallecimento do Major / Caetano de Sz^a T elles Guim.^{es}, / fallecido a 29 de Janr.^o de 1886.” Auto de Inventário de 3 de julho de 1889 (2º Ofício, código 123, auto 2492), por José de Sousa Teles Guimarães, arquivado na Casa Setecentista de Mariana.

Com o texto *Assumpta est Maria*,¹¹ este Ofertório da Missa de Nossa Senhora da Assunção (celebrada em 15 de agosto) foi copiado no início do século XIX, sem indicação de autoria, por Miguel Fernandes da Trindade, mestre que em 1800 dirigiu a música das quatro festas anuais da Câmara de Vila Nova da Rainha (atual Caeté - MG).¹² Na única cópia conhecida, preservada no Museu da Música, não existe a parte de soprano, que teve de ser conjecturalmente reconstituída para esta edição.¹³

Esta surpreendente composição pode ter sido escrita em fins do século XVIII e possui um estilo bem diferente daquele empregado em Minas Gerais, manifestando traços estilísticos comuns ao repertório austríaco dessa fase, mas também presentes em composições do carioca José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).

A obra possui uma estrutura formal também incomum em Minas Gerais e mesmo no Brasil antes da Independência, com uma seção A (c.1-65) que começa em Ré maior mas termina em Lá maior e uma seção B com o mesmo texto (c.65-134), que principia em Lá maior e conclui na tônica Ré maior.

A textura é totalmente homofônica, sem nenhum solo ou duo vocal, predominando a utilização de valores largos, sob a fórmula de compasso 2/2. A harmonia rica, o movimento variado das vozes e linhas melódicas nos violinos, diferentes daquelas empregadas nas vozes, garantem o interesse constante deste Ofertório, um dos mais notáveis do gênero em acervos mineiros de manuscritos musicais.

FRANCISCO MANUEL DA SILVA (Rio de Janeiro, 1795-1865)

Ladainha (em Sol)

(quatro vozes, violinos I e II, baixo, flauta, clarineta, trompa)

Edição: Marcelo Campos Hazan

A popularidade da Ladainha Lauretana 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 Lauretana foi oficializada pela Bula *Reddituri* de Xisto V, resistindo à proposição de que fosse substituída por um conjunto de invocações estritamente bíblicas (*Litaniae deiparae Virginis Mariae*). Em 1601, através da Constituição *Sanctissimas* de Clemente VIII, tornou-se a única Ladainha mariana a ser aprovada para uso público e, trinta anos mais tarde, por decreto da Sagrada Congregação dos Ritos, proibiu-se qualquer alteração do seu texto sem a autorização da Santa Sé. Novas invocações foram permitidas e agregadas por Leão XIII, Pio X, Bento XV, Pio XII e João Paulo II, constando atualmente, além da referência inicial à Trindade e do *Agnus Dei* conclusivo, de 51 invocações com a resposta invariável *Ora pro nobis*.

A Ladainha Lauretana, presença obrigatória em qualquer festa mariana, foi um dos textos mais freqüentemente musicados em Minas Gerais desde o século XVIII: são exemplos obras de Jerônimo de Sousa Lobo, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), Marcos Coelho Neto (pai, 1746-1806), Joaquim de Paula Sousa (c.1780-

¹¹ Após a proclamação do Dogma da Assunção, em 1950, o Ofertório dessa Missa passou a utilizar um texto extraído de Gênesis 4, 15: *Inimicitias ponam inter te et Mulierem, et semen tuum et Semen illius* (Porei inimizades entre ti e a mulher, entre a tua geração e a geração dela).

¹² “Cópia. Conta corrente do rendimento e despesa da Câmara de Vila Nova da Rainha, [...] o ano próximo passado de 1800”. Ref.: AHU - Minas Gerais - Caixa 70 (1802). Documento n.239. In: MÚSICA. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, n.26, mai. 1975, p.242.

¹³ Microfilme disponível na PUC do Rio de Janeiro, em: BRMGMAmm PUCRJ-03(0249-0256). Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p.236.

1842), João de Deus de Castro Lobo (1794-1832) e José Maria Xavier (1819-1887), entre outros. O gênero também foi amplamente cultivado na corte real e imperial do Rio de Janeiro, conforme atestam composições de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Pedro Teixeira de Seixas (?-1832), Fortunato Mazziotti (1782-1855), José Joaquim Goiano (?-c.1867), Gioacchino Giannini (1817-1860) e Francisco Manuel da Silva (1795-1865). Não menos do que sete *Litaniae Lauretanæ* deste último chegaram aos nossos dias, todas elas alternadas - como era mais comum no Rio de Janeiro - e, com duas exceções, escritas em Sol maior. Sem deixar de espelhar a atmosfera operística do Segundo Reinado, a presente Ladainha é típica na brevidade de suas invocações e respostas, sendo esta característica insistência destinada a fixar na memória os principais aspectos da crença comum dos fiéis relativos à Santíssima Virgem.

O manuscrito do Museu da Música que serviu de base para esta edição foi copiado por Frutuoso de Matos Couto (fl.1822-1857) no Rio de Janeiro, em 1849. Além de ter sido membro da Irmandade de Santa Cecília de Icarai (RJ),¹⁴ Matos Couto atuou na região do Mato Dentro, entre Mariana e Santa Bárbara (MG), na primeira metade do século XIX. O material do Museu da Música encontra-se desfalcado, faltando ao conjunto as partes de soprano e baixo instrumental. Esta foi reconstituída conjecturalmente e aquela a partir de outro manuscrito, também incompleto, pertencente à Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG). Entre as várias possíveis, a versão do cantochão eleita para esta edição foi transcrita de fonte impressa tridentina¹⁵ e, para sua execução, requer transposição segunda maior acima. As dezenas de invocações e respostas que sucedem à entoação *Mater inviolata*, implícitas no manuscrito e não incluídas nesta edição, devem ser cantadas “*da capo sempre*” à música do *Sancta Virgo* e trechos subsequentes, seguindo-se então o *Agnus Dei*.

EMÍLIO SOARES DE GOUVEIA HORTA JÚNIOR

Maria, Mater gratiae (Ária ao Pregador)

(quatro vozes, violinos I e II, viola, baixo, flautas I e II, clarinetas I e II, fagotes I e II, trompas I e II, clarim, trompetes I e II, trombones I e II)

Edição: André Guerra Cotta

Sobre o autor desta composição, em que pese a escassez de dados biográficos mais precisos, pode-se dizer que foi bastante atuante em Minas Gerais na segunda metade do século XIX, tendo sido deputado provincial entre 1862 e 1864 e residido em Itabira (MG), onde fundou, em 1863, a Sociedade Musical Euterpe Itabirana, ainda em atividade. A parte de solo vocal (fonte A), que traz frontispício e dedicatória, revela que a obra foi composta justamente em Ouro Preto, em 31 de julho de 1864, portanto ainda no período em que o autor era membro da Assembléia Provincial, na então capital de Minas Gerais.

Esta Ária, destinada ao momento em que o pregador subia ao púlpito para proferir um sermão, exemplifica um costume paralitúrgico muito freqüente nas cerimônias católicas brasileiras do século XIX, especialmente em Minas Gerais. Trata-se de uma

¹⁴ 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: Tempo Brasileiro, 1967. v.1, p.103. (Coleção Sala Cecília Meireles, v.1)

¹⁵ DIRECTORIUM Chori Ad Usum Omnium Ecclesiarum In Quibus Officium Divinum Juxta Ritum S. Romanæ Ecclesiæ Cantari Solet Cum Textu Conformi Editioni Breviarii Romani Typicæ. Roma, 1889. p. 62*-64*.

composição musical autônoma, isto é, independente do cerimonial litúrgico, porém composta sobre texto ligado à festa ou ciclo em que ocorre. Nesta obra, foi utilizado o texto do Hino *Maria, Mater gratiæ* para um solo virtuosístico e de caráter operístico, como foi comum em meados do século XIX. A obra divide-se em duas seções, compostas sobre um mesmo tema que é ligeiramente variado na segunda seção, a partir do qual o autor explora, com grande liberdade e invenção, diversas possibilidades expressivas e ornamentais para a voz solista, sobre uma densa orquestração.

As fontes utilizadas para esta edição apresentam uma formação orquestral bastante expandida, mas a única parte autógrafa é a de soprano solo, de maneira que não se pode conhecer a exata instrumentação originalmente utilizada pelo autor. Digno de nota, entretanto, é que as belas (e tecnicamente exigentes) cadências para a voz solista foram escritas pelo próprio autor, constando como tal na parte autógrafa.

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 (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.

4. Interferências no texto musical

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 de partes vocais e/ou instrumentais (***Solo***, ***Soli***, ***Tutti***, ***a2***)

Acidentes preventivos 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) foram diferenciados editorialmente através de pontilhado.

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, 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

FONTES UTILIZADAS

ANÔNIMO. *Novena de Nossa Senhora da Conceição*

A - MMM MA-ON20 C-1. “*Suprano / Novena a N Snr^a da Conc^{am} / Gattos / Pertence a Miguel Theodoro F.^{am}*”. Cópia de Gattos (?) e [Miguel Teodoro Ferreira], sem local, [final do séc. XVIII]: SAT, Vln II

B - MMM MA-ON20 C-2. “*Novena de N. Senhora de Conc^{am} / Baxo*”. Cópia de [Miguel Teodoro Ferreira], sem local, [final do séc. XVIII ou início do séc. XIX]: Bx

C - MMM MA-ON20 C-3. Sem cópia, sem local, [início do séc. XIX]: B

ANÔNIMO. *Invitatório e Jaculatória de Novena de Nossa Senhora da Conceição*

A - MMM MA-ON20 C-1. “*Suprano / Novena a N Snr^a da Conc^{am} / Gattos / Pertence a Miguel Theodoro F.^{am}*”. Cópia de Gattos (?) e [Miguel Teodoro Ferreira], sem local, [final do séc. XVIII]: SAT, Vln II

B - MMM MA-ON20 C-2. “*Novena de N. Senhora de Conc^{am} / Baxo*”. Cópia de [Miguel Teodoro Ferreira], sem local, [final do séc. XVIII ou início do séc. XIX]: Bx

ANÔNIMO. *Novena de Nossa Senhora da Assunção*

A - BC-ON18 C-1. Cópia de Guimarães, sem local, sem data: TB, Vln I, Vln II, Bx, Tpa I, Tpa II

B - BC-ON18 C-2. Cópia de Guimarães, sem local, sem data: SA

C - SE-M17 C-Un. Cópia de Gervásio José da Fonseca, [Serro?], 24/3/1874: Bx

ANÔNIMO. *Tota pulchra es, Maria*

A - MMM BC-ON66 C-1. Sem indicação de copista, sem local, [primeira metade do séc. XIX]: SATB, Vln I, Vln II, Bx

B - MMM BC-ON66 C-2. “*Antiffona de N. Senhora / Para se Cantar e Lovar à Maria / Sanctissima Para gosto de B. P. D. / Cattas altas 22 de 7br. d 1825 Seu próprio dono Furtunato*”. Cópia de [Bruno Pereira dos Santos?], Catas Altas, 22/9/1825: SATB, Vln I, Vln II, Bx

ANÔNIMO. *Sicut cedrus*

A - MMM BC-ON59 C-1. Cópia de Guimarães, sem local, sem data: B, Vln I, Vln II

B - MMM BC-ON59 C-3. Sem indicação do copista, sem local, sem data: SAT

ANÔNIMO. *Beatam me dicent*

MMM MA-ON18 C-Un. “*Copiado 17 de Dezembro de 1828 / C S T G / Beatam medicent a 4. / Com VV Viola Trompas / e Baixo. / Para uso e gosto de / Caetano de Souza Telles Guim.^{es} / Este não valle / e Serve m.^{io} p.^a o Dono q. he Felisio Per.^a da S.^o*”. Cópia de Caetano de Sousa Teles Guimarães, [Mariana], 17/12/1828: SATB, Vln I, Vln II, Vla, Bx, Tpa I

ANÔNIMO. *Ofertório de Nossa Senhora da Assunção*

MMM MA-M10 C-Un. “C S T G / Offertorium / Asumpta est Maria In Caelum Com VV e Basso / Miguel Frz’ da Trind.^e / Pertence Antonio Caetano Teix.^a / He de M^{el} Frz’ da Trind.^e / Alias José De Souza Leal”. Cópia de Miguel Fernandes da Trindade, sem local, sem data: ATB, Vln I, Vln II, Bx

FRANCISCO MANUEL DA SILVA (1795-1865). *Ladainha* (em Sol)

A - MMM MA-L3 C-Un. “*Ladainha alternada, p.^r Fr.^{co} M.^{el} S.^a, na Corte. / Mattos Couto / 1849*”. Cópia de Frutuoso de Matos Couto, Rio de Janeiro, 1849: ATB, Vln I, Vln II, Fl, Cl, Tpa

B - OLS, sem cód. C-Un: “*Ladainha Alternada p.^r Fran^{co} Manoel da S.^a Seo Dono An^{lo} D* [corroído]”. Cópia e/ou propriedade de Antônio D[...], Juiz de Fora, 22/8/1881: S

EMÍLIO SOARES DE GOUVEIA HORTA JÚNIOR. *Maria, Mater gratiae* (Ária ao Pregador)

A - MMM OP-ON05 C-1. “*Aria / ao Pregador / Expressam^e. Composta e dedicada / ao / sr. Francisco Vicente Costa / para uso de sua Filha / por / E. S. de G. Horta J.or / O.P. 31 de julho / para grande orchestra / de 1864 / Hoje pertence a A. Leão L. da Cruz*”. Autógrafo, Ouro Preto, 31/7/1864: S

B - MMM OP-ON05 C-2. “*Violino 1º / Aria ao Pregador / Vivo*”. Sem indicação de copista, sem local, sem data (com carimbo de “F. V. da Costa”): Vln I, Vln II, Vla, Bx, Fl I, Fl II, Cl I, Cl II, Fg I, Fg II, Tpa I, Tpa II, Clm, Tpt I, Tpt II, Tbn I, Tbn II

TEXTOS E TRADUÇÕES

Novena de Nossa Senhora da Conceição

Invitatório

Conceptionem Virginis Mariæ celebremus Christum *Celebremos a Conceição da Virgem Maria e adoremos o seu Filho e nosso Senhor.*

Deus in adjutorium

V. Deus in adjutorium meum intende.
R. Domine, ad adjuvandum me festina.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in sæcula sæculorum. Amen.

V. Deus, vinde em meu auxílio.
R. Senhor, apressai-Vos em me socorrer.
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.
Assim como era no princípio, agora e sempre,
por todos os séculos dos séculos. Amém.

Veni Sancte Spiritus

1. Veni Sancte Spiritus
Et emitte cælitus
Lucis tuæ Radium
2. Veni, Pater pauperum;
Veni, dator munerum;
Veni, lumen cordium.
3. Consolator optime,
Dulcis hospes animæ,
Dulce refrigerium
4. In labore requies,
In æstu temperies,
In fletu solatium.
5. O lux beatissima,
Reple cordis intima
Tuorum fidelium.
6. Sine tuo numine,
Nihil est in homine,
Nihil est innoxium.
7. Lava quod est sordidum,
Riga quod est aridum,
Sana quod est saucium.
Amen.

Vinde, Espírito Santo
Emiti um raio
Da celeste luz.
Vinde, Pai dos pobres,
Vinde, doador das graças,
Vinde, luz dos corações.
Consolador nosso,
Doce hóspede da alma,
Doce refrigerio.
No labor repouso,
Na aflição sois gozo
No calor, aragem.
Ó luz beatíssima,
Vem precórdios íntimos
De teus fiéis encher.
Sem teu nome fúlgido,
Nada logra inóxio
Ao mortal haver.
Lava quanto é sórdido,
Rega quanto é árido,
Sana o morbo e a dor.
Amém.

Jaculatória

Virgem Sagrada
na Conceição pura,
Livrai a minh'alma
da mortal culpa.

Hino

1. Lux ecce consurgit novæ
Novum quæ profer gaudium
Fugata nox celsat
Ventis celsat vetus corruptio
2. In nube a Lux involvitur
Cinis quæ gemam Contegit
Dum gentis Hebraæ

Eis que surge uma nova luz
Que anuncia nova alegria.
A noite em fuga esparge
A antiga corrupção em fuga pelos ares.
Uma luz é envolvida numa nuvem
De cinzas que cobre pedra preciosa
Enquanto Maria recebe o nascido

Sinum ortum Maria suscipit
 3. O flos Maria virginum
 Ut mentes Sinus integri
 Tuæ precamur
 gratia Conceptionis obtine
 4. Choris triumphat cœlitum
 Antiquus invidet Draco
 Dum sentis prodit Lilium
 Dum spina germinat rosam
 5. Summi parentis Filius
 Hoc ex fruit templum sibi
 Sua quod almus Spiritui
 Dicat sacrat que gratia
 6. Deo Patri sit gloria
 virtus parit sit Filio
 Sancto simul Paraclito
 Æterna sit Victoria.
 Amen.

no seio da gente hebréia.
Ó Maria, flor das virgens,
Obtende-nos, te pedimos,
Pela graça de tua Conceição
U'a mente pura e um coração íntegro.
Maria triunfa com os coros dos Céus
Enquanto a sarça produz o Lírio
Enquanto o espinho produz a rosa
O antigo Dragão se odeia.
O filho Santo do Sumo Pai
Usufruindo disto
Consagra Maria como templo
E com sua graça santifica-lhe o espírito.
A Deus Pai seja dada glória
A virtude de à luz, glória ao Filho
Ao mesmo tempo ao Santo Paráclito
Seja a Vitória Eterna.
Amém.

Conceptio tua Dei genitrix

Conceptio tua Dei genitrix Virgo gaudium annun-
 tiavit universo mundo.
 Ex te enim ortus est Sol Justitiæ Christus Deus
 noster.
 Qui solvens maledictionem dedit benedictionem
 et confundens mortem donavit nobis vitam sempi-
 ternam.

A vossa Conceição, ó Virgem Mãe de Deus, a-
nunciou a alegria ao mundo inteiro.
De Vós, pois, nasceu o Sol de Justiça Cristo
nosso Senhor.
Ele destruindo a maldição deu-nos a bênção e
destruindo a morte deu-nos a vida eterna.

Antífona

Tota pulchra es, Maria et macula originalis non
 est in te.
 Tu gloria Jerusalem, tu lætitia Israel, tu honorifi-
 centia populi nostri, tu advocata peccatorum.
 O Maria, o Maria! Virgo prudentissima, Mater
 clementissima!
 Ora pro nobis, intercede pro nobis, ad Dominum
 Jesum Christum.

Toda formosa sois, ó Maria, e em Vós não há
mácula original.
Sois a glória de Jerusalém, sois a alegria de
Israel, sois a honra de nosso povo, sois a advogada
dos pecadores.
Ó Maria, ó Maria! Virgem prudentíssima, Mãe
clementíssima!
Orai por nós, intercedei por nós junto ao nosso
Senhor Jesus Cristo.

Invitatório e Jaculatória da Novena de Nossa Senhora da Conceição

Invitatório

Conceptionem Virginis Mariæ celebremus Christum
 ejus Filium adoremus Dominum.

Celebremos a Conceição da Virgem Maria e ado-
remos o seu Filho e nosso Senhor.

Jaculatória

Virgem Sagrada
 na Conceição pura,
 Livrai a minh'alma
 da mortal culpa.

Novena de Nossa Senhora da Assunção

Invitatório

Venite, adoremus Regem regum,

* Cujus hodie ad æthereum Virgo Mater assumpta
est cælum.

Vinde, adoremos o Rei dos reis.

** Cujo dia hoje foi elevada ao mais alto dos céus a
Virgem Mãe*

Deus in adjutorium

V. Deus in adjutorium meum intende.

R. Domine, ad adjuvandum me festina.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

V. Deus, vinde em meu auxílio.

R. Senhor, apressai-Vos em me socorrer.

Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.

Sicut erat

Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in sæcula sæculorum. Amen.

*Assim como era no princípio, agora e sempre,
por todos os séculos dos séculos. Amém.*

Hino

Ave maris stella,
Dei Mater alma,
Atque semper Virgo,
Felix cæli porta.

*Ave, estrela do mar,
Fecunda Mãe de Deus,
Que permanecestes Virgem,
Ó doce porta dos Céus.*

Antífona

Exaltata est, Sancta Dei Genitrix super chorus An-
gelorum, ad cælestia regna.

*A Santa Mãe de Deus foi exaltada acima dos coros
dos Anjos no reino dos céus.*

Tota pulchra es, Maria

Tota pulchra es, Maria et macula originalis non
est in te.

Tu gloria Jerusalem, tu lætitia Israel, tu honorifi-
centia populi nostri, tu advocata peccatorum.

O Maria! Virgo prudentissima, Mater clementis-
sima!

Intercede pro nobis, ad Dominum Jesum Chris-
tum.

*Toda formosa sois, ó Maria, e em Vós não há
mácula original.*

*Sois a glória de Jerusalém, sois a alegria de
Israel, sois a honra de nosso povo, sois a advogada
dos pecadores.*

*Ó Maria, ó Maria! Virgem prudentíssima, Mãe
clementíssima!*

*Intercedei por nós junto ao nosso Senhor Jesus
Cristo.*

Sicut cedrus

R. Sicut cedrus exaltata sum in Libano, et sicut
cypressus in monte Sion: quasi myrrha electa,
* Dedi suavitatem odoris.

V. Et sicut cinnamomum et balsamum aromatizans.
* Dedi...

*R. Como o cedro sou exaltada no Líbano, e como o
cipreste no Monte Sião: como a mirra eleita,*

** Dei perfume de suave odor.*

*V. E como o sinamomo e o bálsamo aromatizante.
* Dei perfume...*

Beatam me dicent

R. Beatam me dicent omnes generationes,

* Quia fecit mihi Dominus magna qui potens est, et
sanctum nomen ejus.

V. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

* Quia fecit...

R. De beata me proclamamão todas as gerações,

** Porque o Senhor me fez grandes coisas, porque é
poderoso e santo é o seu nome.*

V. Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.

** Porque o Senhor...*

Ofertório de Nossa Senhora da Assunção

Assumpta est Maria in cælum: gaudent Angeli, A Virgem Maria foi elevada ao Céu. Os anjos alegram-se, louvando e bendizendo ao Senhor. Aleluia.

Ladainha

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.
Christe audi nos.
Christe exaudi nos.
Pater de cælis Deus, miserere nobis.
Fili Redemptor mundi Deus, miserere nobis.
Spiritus Sancte Deus, miserere nobis.
Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis.

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.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
parce nobis Domine.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
exaudi nos Domine.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

*Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, ouvi-nos.
Cristo, atendei-nos.
Deus, Pai do céu, tende piedade de nós.
Deus, Filho Redentor do mundo, tende piedade de nós.
Deus Espírito Santo, tende piedade de nós.
Santíssima Trindade, que sois um só Deus, tende piedade de nós.*

*Santa Maria, rogai por nós.
Santa Mãe de Deus, rogai por nós.
Santa Virgem entre as 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.*

*Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
perdoai-nos Senhor.
Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
ouvi-nos Senhor.
Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo,
tende piedade de nós.*

Maria, Mater gratiæ (Ária ao Pregador)

Maria, Mater gratiæ,
Dulcis Parens clementiæ,
Tu nos ab hoste proteges,
Et mortis hora suscipe.
Jesu, tibi sit gloria,
Qui natus es de Virgine,
Cum Patre, et almo Spiritu,
In sempiterna sæcula.
Amen.

*Maria, Mãe da graça,
Doce Mãe de clemência,
Protegei-nos do inimigo,
E recebei-nos na hora da morte.
A Vós, Jesus, glória,
Que nascestes da Virgem,
Com o Pai e o Espírito,
Por todos os séculos.
Amém.*

PARTITURAS