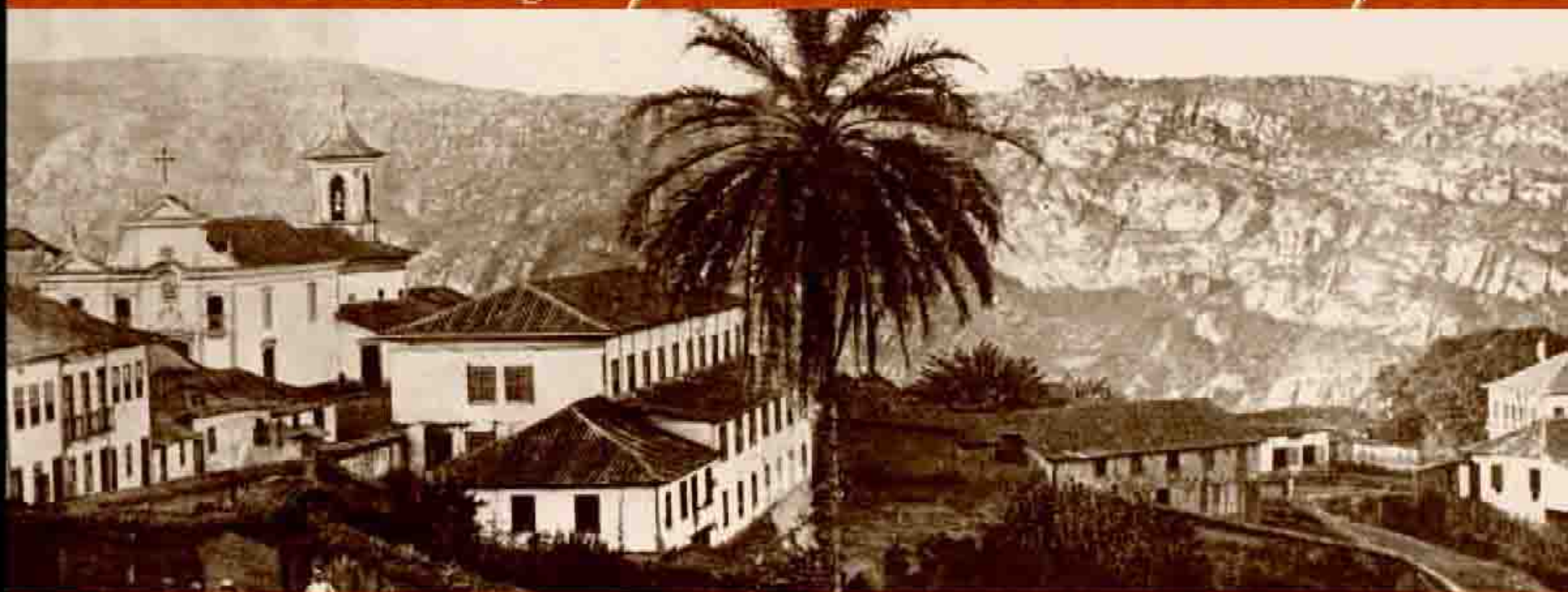


Patrimônio
ARQUIVÍSTICO-MUSICAL MINEIRO

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita



Abreviaturas

ACERVOS E CÓDIGOS		OLS	Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei - MG)
AEAD	Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina (MG)	PUCRJ	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ)
AHMH	Arquivo Histórico Monsenhor Horta do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (Mariana - MG)	CATÁLOGOS	
BRMGDIsa	Microfilmes na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ), referentes ao Arquivo da Pia União do Pão de Santo Antônio (Diamantina - MG) recolhido ao Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina (MG)	CO - catálogo de obras	
		CT - catálogo temático	
BRMGMAmm	Microfilmes na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ), referentes ao Museu da Música de Mariana (MG)	CO-MSM	NEVES, José Maria. [Coleção] <i>Música Sacra Mineira</i> : catálogo de obras ¹
		CO-PC	CASTAGNA, Paulo. Repertório ²
BRMGSIJs	Microfilmes na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ), referentes ao Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei - MG)	CT-CO	BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). <i>O ciclo do ouro</i> ³
		CT-MCRF	REZENDE FONSECA, Maria da Conceição [de]. <i>Relação temática</i> ⁶
BRMGSIrb	Microfilmes na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ), referentes ao Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei - MG)	CT-MIG	GUIMARÃES, Maria Inês Junqueira. <i>L'Œuvre de Lobo de Mesquita</i> ⁴
		CT-MIOP	MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. <i>Acervo de manuscritos musicais</i> ⁵
		CONJUNTOS	
CCSL	Casa de Cultura de Santa Luzia (MG)	C-Un	conjunto único
		C-1	conjunto 1
MIOP	Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG)	C-2	conjunto 2
		C-3	conjunto 3
MMM	Museu da Música de Mariana (MG)		

¹ NEVES, José Maria (org.). *Música sacra mineira: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 140p.

² CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. São Paulo, 2000. Tese (Doutoramento): Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. v.3: Repertório.

³ 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 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 [na capa: 1979]. 454p.

⁴ 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. 659p. Ver também: Idem. O catálogo temático da obra de Lobo de Mesquita. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.173-190

⁵ MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais*: Coleção Francisco Curt Lange. Coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991. v.1: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX. 174p. (Coleção Pesquisa Científica). Idem. *Acervo de manuscritos musicais*: Coleção Francisco Curt Lange. Coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Mary Angela Biason. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 178p.; v.3: compositores anônimos (Coleção Pesquisa Científica). 239p.

⁶ REZENDE FONSECA, 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.13-33.

INSTRUMENTOS *INSTRUMENTS*

Bbno	bombardino <i>bombardon</i>
Bx	baixo <i>bass</i>
Cb	contrabaixo <i>string bass</i>
Cl	clarineta <i>clarinet</i>
Fl	flauta <i>flute</i>
Of	oficleide <i>ophicleide</i>
Pst	pistom <i>cornet</i>
Sxhn	saxhorn
Tpa	trompa <i>French horn</i>
Vla	viola
Vlc	violoncelo <i>cello</i>
Vln	violino <i>violin</i>
n. i.	não identificado <i>not identified</i>

LOCALIZAÇÃO *LOCATION*

c.	compasso <i>measure</i>
t.	tempo <i>beat</i>
n.	nota <i>note</i>

SÉRIES EDITORIAIS

AMB	Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras ⁷
CMSM	Coleção Música Sacra Mineira
PAMM	Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro

TEXTO LATINO

R.	Responso
V.	Verso ou Versículo
*	Presa (seção do Responsório que se repete)

VOZES *VOICES*

S	soprano (ou tiple) <i>soprano (or treble)</i>
A	contralto (ou alto) <i>contralto (or alto)</i>
T	tenor
B	baixo <i>bass</i>
n. i.	não identificada <i>not identified</i>

OUTROS

fl.	florescimento
gr.	grafia
séc.	século

⁷ CASTAGNA, Paulo (coord.). *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras*. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002-2003. 9v.

Apresentação

O conceito de patrimônio histórico e artístico já é corrente no Brasil, pelo menos desde a criação, em 1937, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que o definiu como *“o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação [é] do interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”*. A essa definição somou-se, em fins da década de 1990, o conceito de “patrimônio imaterial”, que, de acordo com a legislação brasileira, envolve saberes, manifestações, lugares, formas de expressão e, em conformidade com a Conferência Geral da Unesco (2003), tradições orais e expressões, conhecimentos e práticas sobre a natureza e o universo, ritos e celebrações, artes visuais e performáticas, e ofícios tradicionais.

Surgiu, assim, a ideia de “patrimônio musical” – noção associada à de “patrimônio imaterial” –, que se refere às práticas e tradições musicais vivas de uma determinada comunidade ou região. Faltava, entretanto, um conceito que abarcasse a música escrita no passado e cuja conservação, estudo e divulgação também fossem de interesse público, tendo sido para isso propostos os termos “patrimônio histórico-musical” e “patrimônio arquivístico-musical”. O segundo deles, tema do VI Encontro de Musicologia Histórica em Juiz de Fora no ano de 2004, refere-se à música, impressa ou manuscrita, acumulada em museus, arquivos e bibliotecas, que se tornou de domínio público, decorrido setenta anos ou mais do falecimento de seus autores, de acordo com a atual lei brasileira dos direitos autorais.

Em geral, considera-se como patrimônio uma herança das gerações passadas, privilegiando-se, portanto, seu usufruto. Mais difícil de considerar é a noção de que patrimônio acarreta, além do seu benefício, uma inevitável responsabilidade de conservação e disponibilização, sem a qual esse bem perde seu significado de herança coletiva, ficando sua importância restrita aos mantenedores dos acervos musicais e a um pequeno círculo acadêmico.

O Governo de Minas Gerais, por intermédio de sua Secretaria de Cultura, reconhece o privilégio e a responsabilidade de difundir um patrimônio arquivístico-musical de extraordinária relevância, através desta série editorial. Cada um dos três primeiros volumes de partituras é dedicado à música e à cidade natal de um compositor mineiro. As edições foram baseadas na pesquisa de fontes em não menos do que dezesseis repositórios musicais nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Este amplo levantamento já representa uma importante inovação metodológica, uma vez que a maior parte das edições de música antiga brasileira até hoje realizadas levou em consideração fontes originárias de um único ou de poucos acervos, nem sempre avaliando as variantes entre os distintos manuscritos conhecidos de cada obra.

Já existem iniciativas similares no Brasil, mas esta é a primeira vez que uma Secretaria de Estado de Cultura lança uma série editorial dedicada ao patrimônio arquivístico-musical dos séculos XVIII e XIX. Este conjunto é valorizado pela metodologia refinada e pela importância do repertório aqui impresso; seus três primeiros volumes trazem composições de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), Jerônimo de Sousa (fl.1721-1826) e Francisco Valle (1869-1906), este último um autor cujo ressurgimento se deve ao presente projeto. A grande maioria das dezesseis composições publicadas nestes três primeiros volumes é totalmente inédita, havendo apenas dois casos de obras anteriormente impressas, porém em publicações bastante antigas e veiculando versões bem diferentes das que foram aqui editadas.

A divulgação simultânea das partituras completas e das partes vocais e instrumentais em formato impresso e em CD-ROM é inovadora e garantirá sua máxima difusão no país e no exterior, conferindo-lhes o reconhecimento que merecem e facilitando seu estudo acadêmico e sua inclusão no repertório dos grupos musicais de todo o mundo.

É com muita satisfação e orgulho que a Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais torna disponível ao público este tesouro do nosso patrimônio artístico.

Eleonora Santa Rosa
Secretária de Estado de Cultura de Minas Gerais

Prefácio

Uma arte indispensável

Sou um inimigo declarado das formalidades sociais que são inúteis, inclusive os prefácios: o bronze é pesado e tem um gosto ruim. Dois fatos, todavia, eliminaram o meu dissabor e acenderam em mim uma vontade voraz de escrever. Foi o meu amigo Paulo Castagna quem me convidou a prefaciar este volume, e de uma forma insistente, sem que eu pudesse recusar; e o seu projeto me pareceu extremamente importante e, portanto, digno do maior apoio possível.

Com efeito, é com grande entusiasmo que apresento um projeto dedicado ao resgate da música de Minas Gerais. A edição de música antiga é uma arte em extinção, que chegou a ser quase sinônima à pesquisa musicológica, mas que, em um passado mais recente, acabou tornando-se marginalizada dentro da disciplina. Mas o fato de as edições estarem fora de moda não as torna menos necessárias. Da mesma forma, o descaso do jovem e impetuoso adepto da Nova Musicologia, cheio de seu De Certeau, Spivak, Bhabha, Derrida e Foucault, em nada contribui para o aperfeiçoamento da difícil empresa que é a edição musical. Editar música é fácil, pensam eles; trata-se de uma atividade mecânica e repetitiva, sem requerer muita interpretação. Apenas selecione as fontes, copie cada linha na partitura e, *voilà*, eis a peça terminada, pronta para ser executada. Quem vai querer se preocupar com uma tarefa tão banal?

Estão enganados. Seu desprezo e desdém servem apenas para obscurecer o que há de mais atraente nesta atividade. Antes de mais nada, há a curiosidade: somente alguém acomodado com o atual estado do conhecimento pode ignorar o comichão que nos impele a pesquisar

música esquecida ou desconhecida. No meu caso pessoal, após um quarto de século neste meio, ainda não consegui dominar esta curiosidade. Uma pilha de manuscritos intocados ainda é uma tentação grande demais; é impossível deixá-los passar pela minha frente sem dar ao menos uma folheada – o que me leva depois a sentar e transcrever um excerto, só para ver como soa, e depois uma peça inteira, e depois montar algum projeto de concerto, e depois uma gravação, e depois... Qualquer que seja a divindade de preferência do leitor, que ela abençoe Paulo e sua equipe: eles pouparam de todos nós, os músicos incorrigivelmente curiosos deste mundo, muito esforço e energia, localizando, transcrevendo e confrontando fontes musicais.

Para além das preferências pessoais, a edição musical é indispensável, social e academicamente. Sem o conhecimento da música, como seríamos capazes de avaliar compositores, escolas, tendências e eras? Através dos professores, mentores, registros contábeis e testamentos dos músicos? Através de uma lista de suas namoradas e conhecidos? Não é minha intenção sugerir que não podemos aprender nada de importante destas fontes. Pelo contrário, estou firmemente convencido da necessidade de se trabalhar com o maior número possível de tipos de documentos. Mas há algo de especial na música: ela traz informações que não existem em nenhum outro lugar do espectro das fontes. Isto é conhecimento musical, *bien sûr*; fazer sentido disso requer uma sensibilidade especial. Mas uma audição cuidadosa permite deslindar o que a música nos tem a dizer – isto parece tão óbvio que dói escrever.

A música, que afeta todos os extratos, todos os grupos e quase todas as pessoas, constitui grande parte do corpo simbólico de uma sociedade. A música antiga permeava o cotidiano da história em um grau que é poucas vezes reconhecido; esta música misturou-se ao conjunto da experiência social condensada do passado que, por sua vez, forma o “eu” histórico de qualquer grupo humano. Não conhecer a música, portanto, significa ignorar uma importante parte do que vem a ser este grupo. Se algum dia quisermos saber o que somos nós, americanos, nativos de fala castelhana ou portuguesa deste continente, para tal é indispensável editar, executar, apreciar e estudar música – não há outra alternativa.

Agora, sem música editada, a execução, a apreciação e o estudo são simplesmente impossíveis. No âmbito acadêmico, qualquer interpretação só é viável a partir de boas edições. E só um ignorante seria capaz de alegar que já temos todas as edições de que precisamos. Vastos setores do imenso panorama da música escrita são desconhecidos a alguns ou a todos nós, relegados ao esquecimento em alguma biblioteca adormecida. É por isso que, olhando do Sul, não editar música é suicídio: ao não editarmos partituras antigas, ao não as resgatarmos do esquecimento, ao não as examinarmos à procura de pistas sobre quem as cultivou, estamos aos poucos matando nossa memória – o que equivale a matar nós mesmos. A crise da musicologia é um fenômeno do Norte. É preciso cautela quando lidamos com essa crise do nosso lado do continente.

O esforço dirigido para o resgate da música de Minas Gerais que começa com este volume não pode ser suficientemente louvado. Muitas das obras são desconhecidas, não apenas pelo público em geral, mas também pelos estudiosos. Fontes espalhadas pelo estado de Minas Gerais, mas também pelo Rio de Janeiro e São Paulo, foram localizadas, reunidas e cuidadosamente comparadas, e suas divergências devidamente examinadas. Este tedioso, porém fascinante processo está no âmago da edição musical. O leigo dificilmente tem consciência de que uma boa edição não requer menos interpretação do que a execução de uma obra

ou a elaboração de um ensaio analítico: em todas estas práticas, o sentido de um texto musical necessita ser examinado a partir de seus componentes mínimos, através de uma apreciação crítica de toda a informação disponível. Um bom editor não é uma espécie de máquina que automaticamente constrói uma partitura a partir das fontes. Um editor é mais um detetive, disposto a levar em conta até a mais insignificante das pistas. Ele também é um hermenêuta que integra estas pistas em um todo musical coerente e significativo. E não apenas isso: um editor é um músico, sensivelmente consciente dos valores presentes no objeto com que trabalha. Um editor muitas vezes se converte em um compositor, preenchendo notas, vozes ou seções não explicitadas na fonte, mas indispensáveis à execução em público. Em última análise, um editor é um artista, na mais plena acepção do termo.

Arte é o que não falta nas edições do Acervo da Música Brasileira, o projeto anterior levado a cabo por Paulo, Marcelo Hazan e vários outros estudiosos, que brilhou com luz própria e transformou-se em modelo para edições de música antiga na América. Este novo Patrimônio Arquivístico-Musical, agora apenas Mineiro, exhibe um refinamento ainda maior em seus procedimentos técnicos, em termos do confronto de múltiplas fontes para cada edição. A ênfase sobre figuras como Lobo de Mesquita também é elogiável, completando o foco litúrgico, e portanto cultural, que informou o projeto anterior. O autor pode estar morto em outro lugar, mas, mesmo em um universo *post mortem*, permanece sendo o principal ator cultural e político; sem ele, a atribuição da capacidade e responsabilidade de agir politicamente perde sua nitidez. Mais de meio século já se passou desde que Francisco Curt Lange alertou o mundo para a rica tradição religiosa de Minas Gerais; contudo, ainda se ignora muito do que realmente eram Parreiras Neves, Lobo de Mesquita, Gomes da Rocha ou Dias de Oliveira. Este *Patrimônio* impresso amplia nosso conhecimento de uma das mais importantes escolas americanas de música clássica, ao destacar uma das figuras-chave de toda a música brasileira – com toda a arte que esta tarefa exige. Ficam aqui as minhas boas-vindas ao volume e à série.

Bernardo Illari

University of North Texas (Denton, EUA)

Introdução

Minas Gerais é uma das regiões brasileiras e americanas mais ricas em acervos musicais, com pelo menos quinze acervos de grande porte, além de centenas de arquivos e coleções de pequeno e médio porte pertencentes a corporações de música, instituições administrativas, religiosas e de ensino, cujo conteúdo ainda não foi investigado do ponto de vista musicológico. Apesar disso, a música não tem sido suficientemente considerada enquanto integrante do patrimônio histórico e artístico, estando ausente na maior parte das iniciativas públicas destinadas à sua proteção e revitalização.

Em função da inexistência de uma política patrimonial brasileira relacionada à música, as obras preservadas em manuscritos e impressos antigos ainda não foram contempladas com uma categoria própria. Já é corrente a idéia de um patrimônio musical, por ora ligado apenas ao conceito de patrimônio imaterial, que abarca as tradições musicais vivas de uma determinada região, mas a música produzida e/ou praticada nos séculos que nos antecederam e que se acumulou em centenas, talvez milhares de acervos por todo o país, ainda não recebeu o mesmo tratamento que tiveram a arquitetura, escultura, pintura e outras artes, cujas obras já são reconhecidas enquanto patrimônio histórico e artístico. Neste sentido, a presente série visa incluir a música do passado, portanto preservada em documentos, no moderno conceito de patrimônio arquivístico-musical, enquanto parte integrante da categoria mais ampla de patrimônio

musical e merecedora de ações institucionais de preservação, divulgação e estudo.⁸

Mais de cinquenta anos se passaram desde a publicação do *Archivo de Música Religiosa de la "Capitania Geral das Minas Gerais" (Siglo XVIII)*, Brasil por Francisco Curt Lange (Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1951), a primeira antologia de música antiga brasileira impressa a partir de investigações musicológicas. Desde então, os musicólogos vêm se empenhando cada vez mais em pesquisar, catalogar e editar a música preservada em acervos brasileiros, especialmente em Minas Gerais, com a finalidade de levá-la novamente aos ouvidos do público e permitir que seja estudada do ponto de vista acadêmico. As iniciativas editoriais até agora dedicadas ao patrimônio arquivístico-musical brasileiro manifestaram-se em volumes isolados e em séries, estas visando a publicação de um grande volume de obras. As principais séries editoriais até agora dedicadas à parte mais antiga do repertório histórico-musical brasileiro são as seguintes, em ordem cronológica:

1. *Coleção Música Sacra Mineira* (Funarte): 77 obras avulsas (final da década de 1970) e 1 catálogo (1997).
2. Obras de José Maurício Nunes Garcia (Funarte, 1978-1984): 9 volumes editados por Cleofe Person de Mattos.
3. Reimpressão de 12 obras seletas da *Coleção Música Sacra Mineira* (Funarte, 2000): 1 volume.

⁸ "Perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical brasileiro" foi o tema do VI Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 22-25 jul. 2004), cujos Anais foram impressos pela mesma instituição em 2006.

4. *Música do Brasil Colonial* (Editora da Universidade de São Paulo, a partir de 1994): 2 volumes dedicados ao repertório sacro e 2 ao romântico.
5. *Editorial Baluarte* [1995]: 3 volumes.
6. *Música Brasileira* (Editora da Universidade de São Paulo, a partir de 1999): 4 volumes.
7. *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras* (Fundarq, Petrobras e Santa Rosa Bureau Cultural, 2002-2003): 9 volumes de partituras e de CDs.
8. *Música no Brasil - séculos XVIII e XIX* (Funarte, 2002): 6 volumes, sendo o volume 6 dedicado à reimpressão das 12 obras seletas da *Coleção Música Sacra Mineira*.
9. *Criadores do Brasil* (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a partir de 2002): 45 obras avulsas (séculos XVIII, XIX e sobretudo XX).
10. *Ouro de Minas* (Editora Pontes, 2005): 20 composições avulsas.

A série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro insere-se nessa tendência e recebe assim uma inegável herança metodológica, fruto do trabalho de mais de duas dezenas de editores que atuaram nas séries anteriores, sem contar os editores que publicaram volumes isolados. A maior contribuição, no entanto, é da série *Acervo da Música Brasileira*, que consolidou os avanços anteriores e chegou a novos e importantes resultados, tanto no aspecto editorial quanto na própria abordagem dos documentos musicais e informações históricas, tornando-se modelo para outras publicações, no Brasil e no exterior. Mas a presente série também busca inspiração em contribuições metodológicas internacionais. Nesse sentido, aproxima-se de projetos semelhantes na América Latina, realizados por Aurelio Tello, Bernardo Illari, Dieter Lehnhoff, José Antonio Caro de Boesi, Juan Manuel Lara Cardenas, Leonardo Waisman, Luis Szarán, Miriam Escudero, Omar Morales, Piotr Nawrot, Victor Rondón e muitos outros, que renovaram quantitativa e qualitativamente a contribuição pioneira de Francisco Curt Lange, Samuel Claro e Robert Stevenson.

A série *Acervo da Música Brasileira* já havia apresentado uma substancial inovação em vários aspectos, principalmente metodológicos, que incluiu a localização e descrição precisa das fontes utilizadas, o registro das intervenções realizadas pelos editores (inclusive por meio de um aparato crítico) e a explicitação dos critérios editoriais. A presente série utiliza a metodologia e a experiência editorial desenvolvida naquela série, porém com várias outras inovações, destacando-se as seguintes:

- ♦ Consulta do maior número possível de acervos e de fontes manuscritas, ao invés da priorização de um só acervo.
- ♦ Disponibilização de todos os textos acessórios, partituras e partes vocais e instrumentais em CD-ROM anexo a cada um dos volumes.

- ♦ Edição bilíngüe (português/inglês), nos volumes impressos e nos CD-ROMs.
- ♦ Seleção de um repertório não somente sacro e não apenas da fase colonial.
- ♦ Inclusão de textos introdutórios sobre os compositores e sobre suas regiões por musicólogos e historiadores convidados.

A série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro está sendo levada a termo pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, que pela primeira vez reconhece em grande escala a importância da edição e disponibilização da antiga música mineira, louvando-se, nesse sentido, a visão empreendedora da Secretária Eleonora Santa Rosa. É importante, agora, que esta série seja mantida com a edição de novos autores e novas obras, haja vista a enorme quantidade de música que não pode ser levada ao público e aos estudiosos sem um trabalho como este. Mais do que localizar acervos, organizá-los, catalogá-los e, conforme recente tendência internacional, disponibilizá-los em formato digital pela internet, a edição das obras é a atividade que efetivamente permite sua execução e sua apreciação.

No que se refere ao repertório, a série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro visa editar obras de autores natos ou intimamente relacionados a Minas Gerais, porém falecidos há mais de setenta anos. Tratam-se de obras que já se tornaram domínio público, de acordo com a atual lei brasileira dos direitos autorais (Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, em substituição à Lei 5.988, de 14 de dezembro de 1973), e que podem ser consideradas patrimônio musical mineiro. São foco de interesse, portanto, as composições dos séculos XVIII, XIX e princípios do século XX, de compositores que viveram total ou parcialmente em Minas Gerais e/ou cujas obras existem em fontes de acervos mineiros. A série prioriza obras que ainda não foram impressas ou que já o foram, porém com tiragem muito baixa ou então que foram elaboradas com critérios que não atendem mais as necessidades atuais, como é o caso da *Coleção Música Sacra Mineira*, à excessão das doze obras supracitadas dessa coleção reimpressas em 2000 e 2002.

De maneira geral, o projeto foi muito bem recebido nos acervos visitados e contou com grande colaboração de seus responsáveis, que contribuíram contando outros repositórios e até mesmo fornecendo informações importantes durante as pesquisas. Foram consultados dezesseis acervos nos estados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, que aparecem na relação abaixo em ordem alfabética:

1. Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP)
2. Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina (MG)
3. Arquivo Francisco Valle (São Paulo - SP)
4. Arquivo Histórico Monsenhor Horta da Universidade Federal de Ouro Preto (Mariana - MG)

5. Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos (Belo Horizonte - MG)
6. Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ)
7. Casa de Cultura de Santa Luzia (MG)
8. Casa dos Contos (Ouro Preto - MG)
9. Laboratório de Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (SP)
10. Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP)
11. Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG)
12. Museu da Música de Mariana (MG)
13. Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei - MG)
14. Orquestra Ramalho (Tiradentes - MG)
15. Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei - MG)
16. Sociedade Musical Santa Cecília (Sabará - MG)

Por meio dos microfilmes disponibilizados pela Casa dos Contos foi possível consultar também manuscritos pertencentes ao Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Embora tenham sido pesquisados os acervos do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, e da Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará, não foi localizado nos mesmos nenhum manuscrito para os três primeiros volumes desta série, no caso de Sabará sobretudo em função de estar o acervo em processo de organização e catalogação.

O Arquivo Francisco Valle representa um caso especial. Tendo permanecido por vários anos na cidade de São Paulo, sob a guarda de Cyro Eyer do Valle, co-herdeiro e co-autor do texto sobre o compositor no volume 3, está sendo incorporado ao Arquivo Público Mineiro (Belo Horizonte - MG), por intermediação desse projeto. A presente iniciativa acabou atuando, portanto, na própria preservação física do patrimônio arquivístico-musical mineiro, permitindo a disponibilização ao público de documentos musicais que se encontravam distantes da região natal de seu autor.

As obras foram selecionadas e os manuscritos fotografados em cada um dos acervos consultados pelo coordenador do projeto e posteriormente distribuídos a uma equipe de musicólogos experientes, mas que também agregou dois pesquisadores novos – Chiquinho de Assis e Lúcius Mota – contribuindo assim para sua formação profissional e para a própria difusão da edição musical enquanto método de trabalho. Quase todas as obras aqui impressas são totalmente inéditas: somente o *Signatum est* (PAMM 01) e o primeiro dos *Motetos e Miserere para a Procissão dos Passos* (PAMM 06) haviam sido impressos na primeira edição da Coleção Música Sacra Mineira, porém a partir da consulta de uma única fonte cada um e, no primeiro caso, veiculando uma versão bem diferente da que foi aqui editada.

Cada volume é dedicado a um compositor mineiro (com a ressalva de que as obras no volume 2 podem ter

sido compostas por autores homônimos) e prefaciado por um musicólogo latino-americano de renome internacional. Ao prefácio segue-se a presente introdução geral e dois ensaios específicos, o primeiro sobre o compositor e suas obras, por um músico-historiador convidado, e o segundo acerca do meio sócio-histórico em que viveu esse compositor, por um historiador de ofício também convidado. O item central dos textos acessórios, intitulado *As Obras*, discorre sobre questões textuais, históricas, estilísticas e litúrgicas relativas a cada peça. Segue-se o item denominado *Considerações Editoriais*, expondo em detalhe os critérios adotados, e outro denominado *Fontes*, o mais técnico, no qual estão minuciosamente descritos, para cada obra, todos os manuscritos consultados, independentemente daqueles que foram efetivamente utilizados na edição. Os volumes 1 e 2 incluem os Textos Latinos e Tradução Portuguesa, visando iluminar o significado e a estrutura das obras do ponto de vista cerimonial. Reproduções em fac-símile precedem as partituras, ao passo que o *Aparato Crítico*, ao final de cada volume, traz um registro preciso das lições antes das intervenções dos editores. Os volumes contam, ainda, com o CD-ROM, no qual estão disponíveis todos os textos acessórios e as partituras da série em formato eletrônico, bem como as partes vocais e instrumentais para visualização e impressão, em alta resolução.

A série adotou como orientação básica a elaboração de edições prontas para a execução musical, mas que, ao mesmo tempo, buscam proporcionar uma visão o mais exata possível do conteúdo das fontes. O confronto de um vasto número delas permitiu que as lições autorizadas fossem identificadas com maior exatidão, havendo casos em que foram consultadas mais de trinta cópias de uma mesma obra. Um lento e trabalhoso processo de revisão e padronização das partituras teve lugar, respectivamente dirigido por Marcelo Campos Hazan e Leonardo Martinelli, mas que envolveu a intensa participação de todos os editores e, em alguns casos, contou com a colaboração de regentes e pesquisadores externos ao projeto, devidamente referidos no item *Agradecimentos*.

Para os três primeiros volumes desta série foram selecionados compositores que viveram de meados do século XVIII ao início do século XX. Para facilitar as referências bibliográficas e a indexação das partituras em futuros catálogos, cada obra impressa recebeu um código geral na série, que utiliza suas iniciais PAMM e uma numeração sequencial. Os autores e obras dos três primeiros volumes são os seguintes:

Volume 1 - José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805)

PAMM 01 - *Signatum est* (Terceto ao Pregador)

PAMM 02 - *Congratulamini mihi* (Responsório de Nossa Senhora)

PAMM 03 - *Beata Mater* (Antífona do *Magnificat*)

PAMM 04 - *Ave Regina cælorum* (Antífona de Nossa Senhora)
PAMM 05 - *Veni sponsa Christi* (Antífona de Santa Bárbara)
PAMM 06 - Motetos e *Miserere* para a Procissão dos Passos
PAMM 07 - *Stabat Mater* (Seqüência de Nossa Senhora das Dores)
PAMM 08 - Ladainha de Nossa Senhora
PAMM 09 - *Te Deum* (Hino de Ação de Graças)

Volume 2 - Jerônimo de Sousa (fl.1721-1826)

PAMM 10 - *Salve Regina* (Antífona de Nossa Senhora)
PAMM 11 - *Vide Domine, quoniam tribulor* (Antífona para o Setenário das Dores)

PAMM 12 - Ladainha de Nossa Senhora
PAMM 13 - Matinas de Santo Antônio

Volume 3 - Francisco Valle (1869-1906)

PAMM 14 - *Valse-Scherzo* (Para Orquestra)
PAMM 15 - *Bailado na Roça* (Peça Característica para Orquestra)
PAMM 16 - *Telêmaco* (Cenas Sinfônicas)

Espera-se, agora, que o material disponibilizado nesta série seja executado em salas de concerto e igrejas de todo o mundo, gravado, transmitido e usufruído como parte essencial do patrimônio musical mineiro, brasileiro e americano.

EQUIPE EDITORIAL

Aluizio José Viegas. É músico em São João del-Rei, integrante da Orquestra Lira Sanjoanense, na qual exerce múltiplas funções. Foi membro da diretoria, instrumentista e regente da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São João del-Rei, entre 1997 e 2004. Realiza pesquisas sobre a música sacra de Minas Gerais desde a década de 1970, tendo sido assessor litúrgico da série Acervo da Música Brasileira.

Carlos Alberto Figueiredo. É professor-adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e regente do Coro de Câmara Pro-Arte do Rio de Janeiro. É autor do primeiro trabalho teórico brasileiro sobre edição musical (tese de doutorado, 2000). Foi coordenador editorial da série Acervo da Música Brasileira.

Chiquinho de Assis (Francisco de Assis Gonzaga da Silva). Foi professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de Ouro Preto e membro da equipe de catalogação do Museu da Música de Mariana, durante o projeto Acervo da Música Brasileira. Atua como compositor, arranjador e instrumentista da Orquestra Experimental da Universidade Federal de Ouro Preto.

Leonardo Martinelli. É professor da Faculdade de Artes Alcântara Machado e da Escola Municipal de Música de São Paulo. Compositor, atua nas mais diversas atividades relacionadas à música. Possui larga experiência em edição musical, exercendo atividade também junto à imprensa, sendo colaborador da *Revista Concerto* e da *Gazeta Mercantil*, ambas de São Paulo.

Lúcius Batista Mota. Oboísta pela Universidade de Brasília, desenvolve pesquisa do repertório para o seu instrumento, tendo estreado diversas obras brasileiras. É professor do Conservatório de Tatuí, integrando desde 2000 a Orquestra Sinfônica Paulista.

Marcelo Campos Hazan. Foi professor designado da Universidade Estadual de Minas Gerais e professor visitante da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi editor e revisor da série Acervo da Música Brasileira, sendo atualmente coordenador de musicologia do projeto Organização e Disponibilização do Acervo Cleofe Person de Mattos.

Maria Inês Junqueira Guimarães. Pianista, compositora, musicóloga e pedagoga, com vários CDs gravados na Argentina, Bélgica, França e Alemanha, integrou o Groupe de Recherche sur le Patrimoine Musical na Paris IV, Sorbonne (França). Fundou o Centro Euro-brasileiro de Música (Cebramusik). Defendeu tese de doutorado em musicologia na Sorbonne sobre a música de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, que resultou na publicação do catálogo de obras desse compositor pela Presse du Septentrion.

Paulo Augusto Castagna. É professor e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Coordenou a organização da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (1997-1999), a pesquisa musicológica da série História da Música Brasileira (TV Cultura de São Paulo, 1999) e da série Acervo da Música Brasileira. Foi um dos coordenadores dos Simpósios Latino-Americanos de Musicologia de Curitiba (1997-2001) e dos Encontros de Musicologia Histórica de Juiz de Fora (2000-2008).

Paulo Castagna
Coordenador do PAMM

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

A descoberta de ouro e diamante em Minas Gerais, no início do século XVIII, provocou uma corrente migratória sem precedentes na história da colonização brasileira. A nova população constituiu-se de uma mistura de diferentes etnias e de indivíduos de origens diversas, vindos de outras regiões do país ou da Europa, sobretudo de Portugal, e da África. A sociedade multirracial de Minas Gerais não apenas polarizou-se em senhores e escravos, mas também incluiu uma imensa camada intermediária sem *“estrutura social configurada, caracterizando-se pela fluidez, pela instabilidade, pelo trabalho esporádico, incerto e aleatório”*.⁹

A primeira estruturação dessa sociedade foi proporcionada pelas irmandades que apareceram em todos os arraiais, vilas e cidades da região. Na ausência de ordens religiosas regulares – proibidas em Minas Gerais pelo rei Dom João V (1689-1750) –, o poder social, político, cultural e religioso das associações leigas era mais forte do que em outras partes do Brasil e de Portugal. O ingresso em uma dessas irmandades garantia certo *status* ao indivíduo. Para a Igreja, elas representavam o apoio material ao culto e à promoção da religião, já que se encarregavam da construção de suas capelas e da organização de algumas cerimônias religiosas, notadamente a festa do padroeiro. Esse quadro associativo particular permitiu o aparecimento e o desenvolvimento da música sacra mineira do século XVIII, de raiz européia.

A música religiosa era produzida, principalmente, sob encomenda, seja por contrato anual entre as instituições e um “diretor de música”, seja, mais raramente, por um acordo na ocasião das comemorações extraordinárias. O diretor de música atuava, freqüentemente, em várias funções: compositor, regente, organista, cantor ou instrumentista. Às vezes, duas ou três dessas funções eram executadas ao mesmo tempo. Além disso, o diretor era, muitas vezes, o responsável administrativo pelo grupo.

Paralelamente, o período assistiu ao desenvolvimento de uma música inovadora, profana e doméstica – a modinha e o lundu – que aparentemente não influenciou a composição sacro-musical setecentista. Foi necessário esperar por Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Valle (1869-1906), entre outros, para ver ritmos e temas da música popular penetrarem na música de concerto. Da mesma forma, as partituras de música de câmara estão ausentes da obra conhecida dos compositores mineiros do século XVIII.

Nenhum documento capaz de esclarecer a data e o local do nascimento de Lobo de Mesquita foi localizado até o momento. Acredita-se, contudo, que tenha nascido na Vila do Príncipe do Serro do Frio, atual Serro (MG), entre 1740 e 1750.¹⁰ Seu nome consta registrado pela primeira vez em um assentamento do livro de

⁹ SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982. p.63.

¹⁰ O ano de nascimento 1746 foi sugerido por Geraldo Dutra de Moraes sem prova documental. Ver: MORAES, Geraldo Dutra de. *Música barroca mineira*; prefácio de Márcio Antônio da Fonseca e Silva. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo: 1975. 64p.

pagamento da Câmara do Serro: no dia 26 de dezembro de 1774 recebeu um pagamento pela música para as quatro festas anuais dessa vila. O fato de ser ele responsável por um contrato dessa natureza supõe um mínimo de experiência. Conclui-se, portanto, que sua idade deveria estar entre vinte e trinta anos quando firmou o contrato em questão. É certo, contudo, que Lobo de Mesquita era mulato, possivelmente filho natural do português José Lobo de Mesquita e de sua escrava Joaquina Emerenciana, e que se casou por volta de 1795 com Tomásia Onofre do Lírio. A exemplo de outros músicos e artistas mineiros, foi proprietário de ao menos uma escrava, Teresa Ferreira. É possível também que tenha sido aluno dos padres Manuel da Costa Dantas, Manuel de Almeida Silva e Miguel Bernardo Moreira, porém não existe qualquer informação concreta sobre seus estudos musicais.

Diamantina, na época Arraial do Tejuco, onde Lobo de Mesquita residiu desde 1783, testemunhou uma intensa atividade musical durante a segunda metade do setecentos. Os livros das associações religiosas mencionam a presença de 31 diretores de música nessa localidade, entre 1761 e 1837. De 1783/84 a 1798, Lobo de Mesquita exerceu, em Diamantina, as funções de professor, organista e compositor. O contrato com o conselho da Ordem Terceira do Carmo, firmado em Diamantina em 1789, cita o seu grau de alferes, mas nenhum outro documento corroborando sua situação militar foi encontrado.

Sua fase mais criativa como compositor coincidiu com suas atividades no Serro e em Diamantina. Os autógrafos conhecidos de suas obras, todos datados, além das raras cópias que mencionam o ano de suas composições, dão prova de uma produção situada entre 1778 e 1803.

Em 1798 Lobo de Mesquita passou a residir na cidade de Vila Rica, atual Ouro Preto, onde permaneceu por um curto período. Finalmente, transferiu-se para o Rio de Janeiro, a capital da Colônia, onde, em dezembro de 1801, assinou um contrato com a Ordem Terceira do Carmo. Esse documento assinala sua função de organista, como em Diamantina. No Rio de Janeiro viveu seus últimos dias, falecendo em 1805.

Toda sua criação consiste de música religiosa, quase sempre em latim. As únicas exceções são o Padre Nosso e a Ave Maria do *Tercio* (CT-MCRF [75]; CT-MIG 14). É interessante ressaltar, no entanto, a localização, na Casa de Cultura de Santa Luzia, de duas novas composições de

Lobo de Mesquita aqui publicadas: *Congratulamini mihi* (PAMM 02) e *Ave Regina caelorum* (PAMM 04). A revelação destas obras demonstra, mais uma vez, a força de propagação da sua produção e deixa entrever a possibilidade de localização de outros documentos capazes de esclarecer as dúvidas de atribuição ainda existentes e preencher as lacunas das obras incompletas.

O compositor, em grande medida, evita a virtuosidade instrumental, priorizando a inteligibilidade do texto. Isso provavelmente está condicionado à liturgia, mas também é possível que esteja ligado à competência dos intérpretes disponíveis ou ao próprio desenvolvimento da prática musical mineira no século XVIII. Observe-se como sua escrita vocal transforma-se quando a peça é dedicada a um solista, como é o caso da Antífona *Ave Regina caelorum* (CT-MCRF [06]; CT-MIG 05)¹¹ e do Verso do Responsório *Cum transisset* (CT-MCRF [38]; CT-MIG 13).¹² Nestes dois exemplos, o solo é escrito para contralto, indicando que o compositor tinha à sua disposição, em momentos especiais, intérpretes de singular qualidade. Nas *Matinas do Sábado Santo* (CT-MCRF [64]; CT-MIG 18; AMB 11)¹³ constam freqüentes solos para cada uma das vozes que, embora menos elaborados que nas peças para voz solista, levantam a hipótese de o compositor contar com um grupo homogêneo e de qualidade para esta ocasião.

A escrita das trompas em geral é austera, quase percussiva, lembrando os tímpanos da música militar e o suposto grau de alferes do compositor. Os violinos I e II tocam freqüentemente em terças ou sextas paralelas e utilizam, na maior parte do tempo, a primeira posição. O baixo instrumental é simples, cifrado com um ou dois números, raramente três, sinalizando ao intérprete cadências, modulações e acordes incomuns. As cifras, esparsamente anotadas nos autógrafos, praticamente desaparecem nas cópias.

O compositor explora freqüentemente a alternância de texturas vocais para estruturar suas obras: solos, duos e *tutti* alinham-se com fluidez característica. Exemplos marcantes de fineza e beleza incluem a Antífona *Regina caeli laetare* (CT-MCRF [01]; CT-MIG 39) e a Lição IV do Noturno II das *Matinas do Sábado Santo* (CT-MCRF [64]; CT-MIG 18; AMB 11).

O cantochão aparece na obra de Lobo de Mesquita de maneiras distintas. O autógrafo do Ofício, Paixão e Missa *Dominica in Palmis* (CT-MCRF [61]; CT-MIG 3a) inclui *incipits* monofônicos a serem entoados ao início

¹¹ Edição de André Guerra Cotta em: COTTA, André Guerra (org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana*: homenagem a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805) no bicentenário de seu falecimento. Mariana, Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2005. p.45-51.

¹² Edição de Marcelo Campos Hazan em: COTTA, André Guerra (org.). op. cit., 2005. p.119-122.

¹³ Edição de André Guerra Cotta em: CASTAGNA, Paulo (coord.). *Sábado Santo*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; pesquisa, edição e texto André Guerra Cotta, Paulo Castagna, Carlos Alberto Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. p.49-151. (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.3)

do *Asperges-me* e do *Credo*.¹⁴ A *Missa de Quarta-feira de Cinzas* (CT-MCRF 49; CT-MIG 16), por sua vez, inclui uma interessante alternância de polifonia e cantochão figurado, enquanto outras obras, como o Terceto *Signatum est* (CT-MCRF 71; CT-MIG 42; PAMM 01), permitem supor o cantochão, pela ausência de um segmento do texto latino.

Do ponto de vista harmônico, observa-se na música de Lobo de Mesquita a notável ausência do acorde invertido da subdominante nas cadências. Uma das exceções a este procedimento é o expressivo c.27 da Antífona *Regina cœli lætare* (CT-MCRF [01]; CT-MIG 39),¹⁵ na qual um acorde do IV grau é valorizado pela sexta que aparece entre os baixos vocal e instrumental. Outra característica é a freqüente utilização da nota-pedal no baixo como elemento estrutural para prolongar a tônica ou a dominante (freqüentemente no papel de tônica secundária). Essas notas-pedal são utilizadas de maneiras diversas, seja pela alternância do acorde perfeito no estado fundamental e do acorde na segunda inversão (I - IV $\frac{5}{4}$ ou V - I $\frac{5}{4}$), seja pelo encadeamento dos três graus fundamentais. O tratamento da

melodia é livre da quadratura, tal como ocorre, por exemplo, nos cinco compassos iniciais do *Asperges-me* na referida *Dominica in Palmis* (CT-MCRF [61]; CT-MIG 3a).¹⁶ Períodos irregulares são também usuais, como é o caso da introdução em nove compassos do *Veni sponsa Christi* aqui editado (CT-MIG 47; PAMM 05).

Outro detalhe interessante de sua escrita é o tratamento do intervalo de nona. Este intervalo estava em plena evolução durante o século XVIII e Lobo de Mesquita utiliza-o com cuidado: a nona menor, empregada de uma maneira inteiramente melódica, aparece mais freqüentemente que a nona maior natural, extremamente rara em sua obra. A nona menor é utilizada quase sempre como apoatura ou *broderie* da nota de dominante. As linhas melódicas determinam e justificam sua aparição. Outras particularidades harmônicas como quintas e oitavas paralelas, certos movimentos surpreendentes das vozes, terças e sétimas dobradas e acordes incompletos aparecem, ocasionalmente, na obra do compositor. Tudo isso é, ao mesmo tempo, causa e consequência de um estilo livre, transparente e despojado.

Maria Inês Guimarães
(Cebamusik, Paris/Uberaba)

BIBLIOGRAFIA

- CASTAGNA, Paulo (coord.). *Sábado Santo*; coordenação musicológica Paulo Castagna; coordenação editorial Carlos Alberto Figueiredo; pesquisa, edição e texto André Guerra Cotta, Paulo Castagna, Carlos Alberto Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. 300p. (Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras, v.3)
- COTTA, André Guerra (org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana*: homenagem a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805) no bicentenário de seu falecimento. Mariana, Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2005. 214p.
- JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês. O Catálogo temático da obra de Lobo de Mesquita. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p.173-190.
- _____. *L'œuvre de Lobo de Mesquita, compositeur brésilien (1746?-1805)*: contexte historique, analyse, discographie, catalogue thématique, restitution. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. 659p.
- LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. *Dominica in Palmis (1782)*. Office, Passion et Messe pour le Dimanche de Rameaux. Lyon: Editions A Cœur Joie, 1999. 140p.
- SOUZA, Laura de Mello. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982. 237p.

¹⁴ Edição de Maria Inês Junqueira Guimarães. LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. *Dominica in Palmis (1782)*. Office, Passion et Messe pour le Dimanche de Rameaux. Lyon: Editions A Cœur Joie, 1999. p.5, 96.

¹⁵ Edição de André Guerra Cotta em: COTTA, André Guerra (org.). op. cit., 2005. p.53-65.

¹⁶ LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. op. cit., 1999. p.104-105.

Diamantina de Lobo de Mesquita

A descoberta do ouro no interior do Brasil no século XVIII foi acompanhada de um processo de urbanização, até então nunca visto na Colônia. O primeiro núcleo de povoamento na área mineradora se deu em torno do ribeirão do Tripuí, que mais tarde deu origem a Vila Rica. A partir desta região central, a ocupação se irradiou em todas as direções. Assim, ao se iniciar o século XVIII, havia exploração de ouro também nas minas de Sabará, do Serro do Frio, de Caeté, de Vila Rica, entre outras, que juntas compunham o que veio a ser chamado de “as Minas Gerais”. A fama das descobertas logo circulou, e enormes contingentes populacionais começaram a se deslocar para o local.

A interiorização da colonização para as Minas foi possível a partir da interligação de diferentes rotas que foram abertas quase simultaneamente a partir de São Paulo e da Bahia e, mais tardiamente, por volta de 1725, diretamente do Rio de Janeiro. Ao longo do século XVIII, eram três os caminhos principais que, como vértices de um triângulo, ligavam o litoral à capitania. A primeira ligação foi feita a partir de São Paulo, e este trecho ficou conhecido como *Caminho Paulista* ou *Caminho Velho*. Já os que vinham da Bahia atingiam as Minas pelo *Caminho da Bahia*, ou dos *Currais do Sertão*. Finalmente, havia o caminho do Rio de Janeiro, mais conhecido como *Caminho Novo* ou *Caminho do Garcia*. Uma vez na capitania, essas três estradas principais se ramificavam em inúmeros trechos que interligavam as áreas de ocupação mais antigas e as mais recentes.

Ao contrário das outras regiões, nas Minas Gerais proibiu-se a instalação das ordens religiosas, como a Companhia de Jesus, que tinham sido fundamentais até esse momento para a difusão da fé católica no além-mar.

Coube então aos próprios moradores, em parceria com o Estado, a organização das práticas religiosas, com a criação das Irmandades, que cuidavam da construção e da manutenção das igrejas e capelas, da celebração dos cultos, dos enterros e das festividades religiosas.

As igrejas e suas ornamentações internas seguiam o gosto da época, que hoje definimos como um estilo artístico – o Barroco. Este caracterizou-se pelo jogo do claro-escuro, pelo gosto pelo simulacro, pelo uso da curva, pelo exagero, pela deformação como forma de acentuar a impressão causada por uma imagem. O ambiente interior das igrejas devia conduzir o fiel a uma experiência mística, imprimindo a sensação de estar flutuando entre o céu e a terra, numa verdadeira elevação espiritual. Inúmeros artistas foram contratados pelas irmandades para realizar trabalhos artísticos de arquitetura, pintura, escultura e ornamentação. Os mais conhecidos foram o escultor, entalhador e arquiteto Antônio Francisco Lisboa (1730/38-1814), o Aleijadinho, e o pintor Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), ícones de toda uma gama de artífices que trabalharam na região ao longo do século. O Barroco foi muito mais que um estilo artístico. O que hoje denominamos cultura barroca marcou todas as manifestações da vida na época, inclusive a linguagem, as formas de vestir e o comportamento em público. Eram manifestações exteriores de como o homem via a si próprio e a sociedade à qual pertencia, pois os signos de sua cultura estavam inscritos em todos os elementos da época, começando pela própria ordenação do espaço urbano.

Em fins de 1709, como resultado da Guerra dos Emboabas, foi criada a capitania de São Paulo e Minas

do Ouro. A guerra opôs, de um lado, os paulistas, que se consideravam detentores de privilégios por terem descoberto as minas; e, do outro lado, os recém-chegados – portugueses, baianos, pernambucanos etc., genericamente apelidados de “emboabas” pelos paulistas. O primeiro governador dessa nova capitania, Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho (1655-1725), tratou de dar uma ordenação administrativa inicial à região. Para tanto, levantou as primeiras vilas a partir dos maiores núcleos urbanos já existentes: Vila Rica, Vila de Nossa Senhora do Carmo e Vila de Nossa Senhora do Sabará. A criação das vilas era essencial à organização institucional portuguesa. Nelas erigia-se o pelourinho, monumento geralmente em pedra, que simbolizava a submissão à Coroa. Também aí se instituíam as Câmaras Municipais, órgãos fundamentais de controle e de participação da elite no governo local, e também responsável pela regulamentação do espaço e do abastecimento urbano. Eram nas vilas também que se estabeleciam os principais postos administrativos, inclusive os responsáveis pela cobrança dos impostos.

Em 1720, a população da região das Minas de Ouro já havia atingido a marca dos 250 mil habitantes, entre brancos, escravos e libertos. Com o objetivo de diminuir a distância entre a sede do governo e a população da área, nesse ano, Dom João V criou a capitania das Minas Gerais, desmembrada da de São Paulo. O primeiro governador da nova capitania, Dom Lourenço de Almeida (1680-1750), tomou posse a 18 de agosto de 1721, na Vila do Carmo. Uma de suas primeiras providências foi a instalação da sede do governo em Vila Rica, a fim de poder observar mais de perto os súditos.

A economia mineradora criou uma sociedade urbanizada, altamente miscigenada, com o alargamento das camadas médias urbanas, mas, tal como a região açucareira, fortemente baseada no trabalho escravo. No início do século XVIII, numa frase emblemática, o padre Antonil preconizou a simbiose existente entre a economia açucareira e o trabalho escravo ao afirmar que “*os escravos são as mãos e os pés do senhor de engenho*”. Sua afirmação pode ser facilmente estendida à região mineradora, pois, nos dizeres da época, “*sem eles no Brasil não é possível fazer, conservar e aumentar fazenda*”.

Uma das características marcantes das Minas Gerais, ao longo do século XVIII, foi o aparecimento de uma significativa camada de libertos, chamados também de forros, porque alcançavam a liberdade por meio das *cartas de alforria*. Esta camada que se aglomerou nos núcleos urbanos mineradores não usufruía do mesmo *status* dos livres, estes correspondendo geralmente à população branca, na maioria das vezes originária de Portugal. Já os forros eram constituídos por segmentos da população negra, índia, ou mestiça, isto é, os chamados “homens e mulheres de cor”. Minas Gerais contou não só com o maior plantel de escravos da colônia como também ostentou a maior população forra da época.

A riqueza originada pela mineração na capitania foi tanta que o ouro e os diamantes provocaram uma reorientação da dinâmica do Império português no setecentos com o progressivo deslocamento do seu centro econômico para o Brasil. Calcula-se que, só nas Minas Gerais, ao longo do século XVIII, a produção oficial de ouro totalizou o montante de 650 toneladas e a de diamantes atingiu a assombrosa cifra de pouco mais de três milhões de quilates. Mas, apesar dessa riqueza, durante todo esse período, a tarefa de coletar os impostos foi espinhosa para a Coroa. O principal tributo era o *Quinto*, imposto que, por direito régio, incidia sobre qualquer produção metálica, no caso sobre o ouro, e que deveria ser equivalente a um quinto da produção, o que nem sempre se verificou. De fato, a cobrança do *Quinto* foi marcada por particularidades e, ao longo do século XVIII, variaram os montantes e as formas de cobrança. Frequentemente, as autoridades tinham que negociar a taxa a ser tributada, e as Câmaras tiveram importante papel nessas negociações. Apenas a partir de 1750 foi estabelecido o valor de vinte por cento sobre a produção oficial.

A tributação sobre os diamantes foi mais complexa e, enquanto a extração esteve entregue aos particulares, entre 1720 e 1734, foi estabelecida a taxa de *capitação*, que era uma taxa anual, cujo valor variou ao longo do século, e que incidia sobre a mão-de-obra escrava empregada nas lavras. Em 1734, estabeleceu-se a Demarcação Diamantina, que se tratava de um quadrilátero em torno do Arraial do Tejuco, onde habitavam o Contratador e o Intendente dos diamantes. Nesse ano, e até 1739, a exploração do diamante foi proibida com vista à elevação do preço do quilate no mercado mundial. Entre 1739 e 1771, a Coroa estabeleceu um novo sistema de exploração dos diamantes, aparentemente mais fácil de ser controlado: contratos que seriam arrematados de quatro em quatro anos, por um único interessado ou em sociedade. A partir de 1740, foram celebrados seis contratos, alguns dos quais foram renovados, estendendo assim o período de quatro anos originalmente estabelecido. O desembargador João Fernandes de Oliveira (1728-?), companheiro da famosa Chica da Silva (?-1796), foi o mais conhecido dos contratadores de diamantes. A partir de 1772, a Coroa assumiu integralmente a produção diamantífera, criando uma empresa para tal fim, a Real Extração dos Diamantes, sistema que permaneceu em vigor até depois da Independência.

O Arraial do Tejuco, centro da Demarcação Diamantina, surgiu anteriormente à descoberta dos diamantes, com a exploração do ouro nos rios Piruruca e Grande, exclusivamente auríferos. Entre os anos de 1720 e 1750, o pequeno arraial começou a crescer à medida que os achados de diamantes se avolumavam nos rios. O centro do povoado, formado em torno da praça onde foi construída a igreja matriz de Santo Antônio, adquiriu uma feição “quadrangular, concentrada e reticular”, diferentemente dos demais núcleos

urbanos das Minas Gerais, geralmente mais espalhados e desordenados. À distância, o arraial parecia um pequeno presépio, devido à simplicidade e rusticidade das casas e capelas, construídas em taipa e pedra. As construções pintadas de branco elevavam-se umas às outras, serpenteando morro acima, salpicadas por entre os quintais de árvores frutíferas, flores e legumes, parecendo um oásis em meio à paisagem inóspita e pedregosa. As casas, caiadas por fora, eram cobertas de telhas.

No Tejuco, inicialmente, as irmandades se abrigaram no interior da igreja matriz, onde possuíam seus quatro altares laterais, destacando-se as irmandades de Nosso Senhor dos Passos, Nossa Senhora do Terço, das Almas e do Santíssimo Sacramento, que abrigavam principalmente os brancos livres. Depois foram construídas as igrejas do Rosário dos Pretos, Nossa Senhora do Carmo, São Francisco, Mercês, Amparo, Bonfim e outras.

O Arraial do Tejuco não era uma aglomeração pequena para os padrões da época. No início do século XIX, o viajante francês Auguste de Saint-Hilaire deslumbrou-se com o ambiente de luxo e abundância que ali reinava, e com a pujança do comércio local, onde as lojas estavam abastecidas de objetos importados, como louças inglesas e da Índia, tudo transportado em lombo de burro. Foi no Tejuco que Saint-Hilaire encontrou o ambiente intelectual mais fértil da capitania, onde a elite instruída era capaz de falar fluentemente o francês. Desde a década de 1750, o arraial possuía uma Casa da

Ópera, onde eram encenadas as peças conhecidas da época. Também as irmandades contratavam músicos para escrever e executar peças inéditas para as diferentes festas anuais, entre elas, as da Semana Santa, a Quarta-feira de Cinzas, o Corpo de Deus ou *Corpus Christi* e o Senhor dos Passos. O compositor mulato José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita destacou-se entre os cerca de cento e vinte músicos que atuaram no Tejuco durante o século XVIII, tornando-se seu mais conhecido representante.

O censo por domicílios, realizado no Tejuco em 1774, revelou que, entre os 511 chefes de domicílios, havia uma proximidade no número de forros e livres. Na sociedade diamantinense, portanto, houve espaço para que homens e mulheres de cor alcançassem a alforria. Uma vez inseridos no mundo dos livres, muitos deles acumularam bens e misturaram-se à sociedade branca e livre do arraial. Sua presença, ainda que marcante, foi relegada ao esquecimento. Os livros de história quando, esporadicamente, registraram a existência desses libertos e de sua descendência mestiça, o fizeram quase sempre como exceção. É o caso da ex-escrava parda Chica da Silva, que utilizara-se da sensualidade das mulheres de cor para conquistar o coração do poderoso contratador dos diamantes. Apesar de esquecida, a história da região mineradora, especialmente da área diamantina, esteve atavicamente ligada à presença dessa população de cor.

Júnia Ferreira Furtado
(Universidade Federal de Minas Gerais)

BIBLIOGRAFIA

- BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986. 254p.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. Irmandades mineiras e missas. *Varia Historia*, Belo Horizonte, n.15, p.19-27, mar. 1996.
- COSTA, Antônio Gilberto; FURTADO, Júnia F.; RINGER, Friedrich E.; SANTOS, Márcia Maria D. *Cartografia da conquista das Minas*. Lisboa: Kappa; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 245p.
- FURTADO, Júnia F. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 403p.
- _____. *Cultura e sociedade no Brasil colônia*. São Paulo: Atual, 2000. 96p.
- _____. *O livro da capa verde: a vida no Distrito Diamantino no período da Real Extração*. São Paulo: Anna Blume, 1996. 234p.
- ROMEIRO, Adriana; BOTELHO, Ângela Vianna. *Dicionário Histórico das Minas Gerais: período colonial*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 319p.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelo Distrito dos Diamantes e litoral do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974. 233p.
- VASCONCELOS, Silvio de. A formação urbana do Arraial do Tejuco. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.14, p.121-134, 1959.

As Obras

PAMM 01 - *Signatum est* (Terceto ao Pregador) CT-MCRF [71]; CT-MIG 42

(três vozes, violinos I e II, baixo, flautas I e II, trompas I e II)

Duração aproximada: 3 minutos

Edição: Paulo Castagna

Os inúmeros solos, árias, tercetos ou motetos ao pregador existentes em acervos musicais mineiros e de outras regiões brasileiras foram compostos com a finalidade de tornar mais solene a condução cerimonial do pregador à tribuna sagrada (púlpito), para proferir o Sermão referente à festa em questão. A prática ainda está em uso em algumas cidades mineiras, em grandes solenidades como o Setenário das Dores de Nossa Senhora e as Novenas de Nossa Senhora da Boa Morte, Assunção de Nossa Senhora, Nossa Senhora da Conceição e outras.

Quando sua presença era solicitada, após o canto do Evangelho, o pregador, revestido de sobrepeliz e estola na cor litúrgica do dia, era conduzido da sacristia ao presbitério, pelos componentes da mesa administrativa da irmandade que promovia a festa. Era à entrada do cortejo na nave que se iniciava a música ao pregador. Este, aproximando-se do altar, fazia a devida reverência, dirigindo-se ao celebrante principal da Missa e dele recebendo a bênção. Precedido ainda pelos mesários, dirigia-se à tribuna sagrada e, lá chegando, ajoelhava-se e assim permanecia até terminar a música, para então dar início à sua pregação. Era muito comum o pregador usar como tema o texto da música cantada na ocasião, obrigatoriamente alusiva à festa que se celebrava. Concluído o Sermão, realizava-se o mesmo cortejo inicial, sendo o pregador reconduzido ao presbitério.

O texto deste Terceto ao Pregador corresponde ao versículo 7 do Salmo 4 (*Cum invocarem*), que na solenidade de *Corpus Christi* integra as Matinas (Salmo II do Noturno I), mas sem o segmento central *lumen vultus tui, Domine*, deixando sem sentido a primeira frase latina. Nenhuma das fontes localizadas especifica a festa ou solenidade para a qual Lobo de Mesquita compôs a obra. Pode-se supor apenas ter sido escrita para a Missa de uma solenidade de Nosso Senhor Jesus Cristo.

As fontes conhecidas desta obra pertencem ao Museu da Música de Mariana (fontes A₁, A₂ e A₃), ao Museu da Inconfidência de Ouro Preto (fonte B) e à Orquestra Lira Sanjoanense (fonte C). Pode-se reconhecer, nas fontes A e B, a versão 1 dessa peça, bastante diferente da versão 2, que aparece na fonte C. O baixo instrumental da versão 1, por exemplo, emprega notas duplas que não aparecem na versão 2, dando preferência às oitavas mais agudas. As cordas da versão 2 usam muitas colcheias rebatidas que não aparecem na versão 1. Quanto às trompas, uma comparação dos quatro primeiros compassos da obra é suficiente para se demonstrar a disparidade entre as duas versões (ver exemplo 1).

Considerando-se que as fontes A e B são mais antigas que a fonte C, é possível assumir que a versão 2 surgiu provavelmente na segunda metade do século XIX, estando a versão 1, portanto, mais próxima à

Exemplo 1



concepção do autor. A versão 2 foi publicada na década de 1970, com base na fonte C (CMSM 21),¹⁷ porém a versão 1, até o momento, permanecia inédita. A presente edição é, portanto, um claro exemplo de que a publicação de uma determinada peça não inviabiliza e nem diminui o interesse de outra edição da mesma, uma vez que as fontes, os métodos e os critérios editoriais escolhidos podem variar de um pesquisador ou de uma equipe para outra.

Para a presente edição, procurou-se estabelecer um texto musical arquetípico da versão 1, baseado nas evidências das fontes A₁, A₂, A₃ e B, comparando-se suas variantes no aparato crítico e fixando-se as lições que possuem coerência interna e representatividade nas fontes conhecidas. A fonte A₁, provavelmente a mais antiga, copiada em 1825 por Bruno Pereira dos Santos Fortunato (fl.1815-1861), possui as partes de flautas I e II ausentes em todas as demais. A presença dessas flautas, que acentua a diferença entre as versões 1 e 2, complementa os toques das trompas, ora como reforço

rítmico e harmônico, ora como preenchimento de seus espaços vazios.

Quanto à frase latina faltante, Maria Inês Junqueira Guimarães e Marc Authier levantaram a hipótese de ter sido reservada ao cantochão, sugerindo seu canto com diferentes fragmentos de tons salmódicos.¹⁸ Esses autores interpretaram a rasura do segundo tempo do c.34 e de todo o c.35, nas partes manuscritas dos violinos I e II e do baixo instrumental, pelo copista Bruno Pereira dos Santos Fortunato (fonte A₁), além da ausência do c.35 na fonte A₃, como uma tentativa de terminar a seção em uma nota que preparasse melhor a entrada do cantochão. Esta edição aceita a proposta dos referidos pesquisadores e insere o cantochão para o final da primeira metade do versículo no oitavo tom salmódico, tal como normalmente usado nesse Salmo, recomendando-se sua execução uma terça menor acima ou uma sexta maior abaixo (início e final da frase em mi bemol). Foi mantida, entretanto, a versão sem o corte realizado pelos copistas das fontes A₁ e A₃.

PAMM 02 - *Congratulamini mihi* (Responsório de Nossa Senhora)

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

Duração aproximada: 6 minutos

Edição: Paulo Castagna

Esta composição é aparentemente um Responsório, porém, em lugar do Verso (que deveria ser *Beatam me dicent omnes generationes, quia ancillam humilem respexit Deus*),¹⁹ encontra-se duplicado o segmento final do Responso (*quia cum essem parvula, placui Altissimo*).²⁰ Por outro lado, a repetição da segunda seção (*Et de meis visceribus genui Deum et hominem*), com função de Presa (o segmento do texto que é recorrente), está especificada em todas as partes, caracterizando a estrutura responsorial (ver tabela 1).

Embora o copista não indique nenhuma função cerimonial no manuscrito, o texto *Congratulamini mihi*

é normalmente usado como Responsório II das Matinas do Comum das Festas de Nossa Senhora. Nesse caso, aplica-se em comemorações de Nossa Senhora que não possuem Ofício próprio, como nas Matinas de Nossa Senhora do Carmo, que utiliza integralmente o texto do Comum de Nossa Senhora. Em várias Matinas específicas de títulos e comemorações marianas também se encontra o texto *Congratulamini mihi* tratado como Responsório. Pode-se aventar a hipótese de Lobo de Mesquita ter composto este Responsório para a comemoração de Nossa Senhora do Carmo, pois em Diamantina, Ouro Preto e Rio de Janeiro, onde viveu e

¹⁷ Edição de Aluísio José Viegas e Adhemar Campos Filho. LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. *Signatus* [sic] est; tp (I e II), SATB, vl (I e II), vlc e cb. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, s.d. 17p. (Coleção Música Sacra Mineira, n.21)

¹⁸ JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês; AUTHIER, Marc. Le Cantus firmus en alternance et son interprétation dans le *Signatum est* de Lobo de Mesquita. In: ITINÉRAIRES du Cantus Firmus IV. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997. p.162-170.

¹⁹ “Bem-aventurada me chamarão todas as gerações, porque Deus olhou para sua humilde serva.”

²⁰ “Porque sendo eu pequena, fui agradável ao Altíssimo.”

trabalhou, existem sodalícios terceiros carmelitanos e igrejas próprias.

Esta peça, representada em uma única fonte na Casa de Cultura de Santa Luzia, copiada por Francisco de Paula Cândido na primeira metade do século XIX, não havia sido catalogada no mais completo estudo até agora realizado sobre Lobo de Mesquita,²¹ o que dá especial importância à presente edição, assim como no caso do *Ave Regina caelorum* (PAMM 04). Embora a página de rosto da fonte mencione o acompanhamento das quatro vozes “*com violinos, viola, clarinetas, trompas e baixo*”, as partes de viola e trompas I e II foram extraviasdas. Considerando-se o movimento dos violinos I e II, a reconstituição da viola resultaria quase somente em dobramento do baixo instrumental e, por isso, tal recurso não foi usado. As trompas I e II, por outro lado,

foram conjeturalmente reconstituídas para esta edição, enquanto uma parte de clarineta e outra de pistom (a segunda não consignada na página de rosto) foram desconsideradas. Desnecessário dizer, a proposta desta edição para as trompas está longe de ser a única possível e visou apenas sua reconstituição funcional, utilizando as soluções mais simples e procurando respeitar ao máximo o estilo do período, do autor e desta obra, em particular.

Como é freqüente em Responsórios desse período, a primeira seção apresenta uma sonoridade cheia, com alternância de solos, duos e *tutti*, enquanto a segunda seção é tratada de forma mais viva, utilizando o Allegro ternário e exibindo um interessante início imitativo. A terceira seção (Verso) propõe o usual contraste de densidade, neste caso a partir de um curto solo de baixo vocal.

Tabela 1

BREVIÁRIO ROMANO	PAMM 02
R. Congratulamini mihi, omnes qui diligitis Dominum: quia cum essem parvula, placui Altissimo. * Et de meis visceribus genui Deum et hominem.	[R.] Congratulamini mihi, omnes qui diligitis Dominum: quia cum essem parvula, placui Altissimo. * Et de meis visceribus genui Deum et hominem.
V. Beatam me dicent omnes generationes, quia ancillam humilem respexit Deus. * Et de meis visceribus genui Deum et hominem.	[V.] Quia cum essem parvula, placui Altissimo. * Et de meis visceribus genui Deum et hominem.

PAMM 03 - *Beata Mater* (Antífona do Magnificat) CT-MCRF [05]; CT-MIG 06
(quatro vozes, violinos I e II, viola, baixo, trompas I e II)
Duração aproximada: 10 minutos
Edição: Paulo Castagna

No Breviário Romano, *Beata Mater* é a Antífona do *Magnificat* das Vésperas de *Sancta Maria in Sabbato*, assim como do *Officium Parvum Beata Maria Virginis*, neste caso acrescida das palavras conclusivas *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*.²² Lobo de Mesquita utilizou uma versão do texto dividido em duas seções, com o acréscimo da doxologia *Gloria Patri*, o que lhe confere uma estrutura responsorial. Muitos textos utilizados pelos compositores mineiros foram extraídos do Breviário Romano, porém modificados por motivos funcionais ou puramente musicais. Assim, o *Beata Mater* chegou até o presente já em forma quase responsorial, embora mantendo sua função de Antífona, destinada a algum dos citados ofícios litúrgicos ou a uma cerimônia paralitúrgica mariana.

A única fonte conhecida desta composição é uma cópia de Hermenegildo José de Sousa Trindade (1806-1887) pertencente à Orquestra Lira Sanjoanense, que inclui partes de flauta e clarineta, não utilizadas nesta edição. Repleta de erros de toda espécie, essa cópia também sugere que houve interferência na orquestração por esse e/ou por outros copistas que o antecederam, pois a flauta foi quase integralmente grafada na região aguda do instrumento e a clarineta na região média, dando a entender que a clarineta substituiu uma parte mais antiga de flauta II. Além disso, a intensa movimentação da flauta, que geralmente não é característica da música de Lobo de Mesquita, indica seu possível acréscimo à instrumentação da obra durante o século XIX, o que motivou sua desconsideração nesta edição. A parte de

²¹ JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês. op. cit., 1996. 659p.
²² Este é o texto integral da Antífona, no *Officium Parvum Beata Maria Virginis*: “*Beata Mater et intacta Virgo, gloriosa Regina mundi, intercede pro nobis ad Dominum. Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.*”

viola também pode ter sido posterior à composição da obra, porém seu relativo grau de independência em algumas passagens justificou sua permanência na partitura.

O *Gloria Patri* foi anotado pelo mesmo copista, mas com outra tinta e em época posterior, podendo ter sido até composto por Hermenegildo José de Sousa Trindade. Não há dúvida de que a peça foi alterada após sua composição, haja vista, entre outras evidências, os dois compassos inseridos ao final do *Intercede pro nobis* (mencionados no aparato crítico), cujo estilo destoa do restante da música. Também corrobora essa hipótese o uso simultâneo de apojeturas nas vozes e *acciaccature* nos instrumentos (padronizadas na edição sempre como apojeturas), problemas harmônicos de difícil solução e uma inconsistência na utilização de notas rebatidas entre a viola e o baixo, que podem ser o resultado de alterações acumuladas de uma cópia para outra. Diante da inexistência de fontes adicionais que pudessem

contribuir para a solução desses problemas, essa edição busca estabelecer a maior uniformidade estrutural possível e representa, evidentemente, apenas uma entre muitas possibilidades.

Do ponto de vista composicional, a obra possui três seções com características bastante distintas, como é usual nos Responsórios dos séculos XVIII e XIX. No *Beata Mater*, que possui a função de Responso, a obra utiliza uma textura homofônica, alternando solos, duos e *tutti*, porém no *Allegro Intercede pro nobis ad Dominum*, a seção mais longa da peça, o autor emprega um discurso mais desenvolvido, com tendências polifônicas e repetição contínua dessa pequena frase latina. Na doxologia *Gloria Patri*, que desempenha a função de Verso, o compositor utilizou apenas o duo de soprano e contralto em andamento Largo e acompanhado de maneira bastante simples, com a convencional característica de seção contrastante.

PAMM 04 - *Ave Regina cælorum* (Antífona de Nossa Senhora)

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

Duração aproximada: 2 minutos e 30 segundos

Edição: Paulo Castagna e Chiquinho de Assis

Anterior ao século VII, o texto *Ave Regina cælorum* corresponde a uma das mais antigas Antífonas marianas. Própria do tempo da Purificação de Nossa Senhora (2 de fevereiro) até a Quarta-feira da Semana Santa, também pode ser cantada durante a distribuição da comunhão aos fiéis, ou então logo após a comunhão, durante o momento da Ação de Graças, enquanto o sacerdote purifica a pátena e o cálice. Quando a Antífona é executada em função litúrgica, o versículo *Dignare me* e a resposta *Da mihi virtute* são obrigatoriamente cantados em canto-chão, como nas Vésperas solenes dominicais do Tempo Comum, para a incensação do altar. Por outro lado, em funções paralitúrgicas as duas frases podem ser musicadas, ou então simplesmente omitidas, como no presente caso.

Os manuscritos utilizados para esta edição pertencem à Casa de Cultura de Santa Luzia. Além de permanecer inédita até o momento, a obra sequer havia sido catalogada entre as composições de Lobo de Mesquita, o que confere a esta edição, a exemplo do *Congratulamini mihi* (PAMM 02), um significado especial. Nos dois conjuntos presentes neste acervo (fontes A₁ e A₂), a peça foi copiada juntamente com a Antífona *Regina cæli lætare* do mesmo autor (CT-MCRF [01]; CT-MIG 39). É clara a

indicação de autoria na fonte A₁, a mais antiga e que serviu de base para esta edição. Tal fonte, além disso, apresenta o nome “Emerico” com acento circunflexo no “i”, corroborando a pronúncia correta de seu nome, a despeito da forma hipotética “Emérico”, ainda utilizada por vários estudiosos.

A peça apresenta vários problemas de difícil solução, inclusive algumas passagens com inevitáveis dissonâncias. No caso das trompas I e II, nos c.7 e 11, o autor apresenta um uníssono em semibreve que se choca com o baixo instrumental, parecendo desejar que os trompistas corrijam as notas de acordo com suas possibilidades técnicas, ajustando-se ao movimento do baixo. Por essa razão, as trompas, em tais compassos, foram mantidas como no original.

Esta curta composição possui textura homofônica, sem solos. Passagens a quatro vozes alternam-se com três duos, o primeiro entre soprano e contralto, o segundo entre contralto e tenor e o último entre soprano e baixo. Os violinos I e II exercem um importante papel de condutor melódico, como é freqüente nas composições de Lobo de Mesquita, dialogando com as vozes ou preparando suas entradas.

PAMM 05 - *Veni sponsa Christi* (Antífona de Santa Bárbara) CT-MIG 47

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

Duração aproximada: 2 minutos e 30 segundos

Edição: Maria Inês Guimarães

Esta obra utiliza o texto da Antífona do *Magnificat* das Vésperas do Comum das Virgens. Isoladamente, essa Antífona foi utilizada em funções litúrgicas e paralitúrgicas, tais como Vésperas, Novenas, Tríduos e Missas, nas comemorações e festas das Santas Virgens. Em Novenas é usada como Antífona da incensação final, enquanto em Missas pode figurar como Ofertório ou como música para se executar durante a Comunhão. A página de rosto da fonte B₁ indica que a peça se destina à festa de Santa Bárbara, comemorada em 4 de dezembro.

Todas as fontes conhecidas desta obra, recolhidas ao Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina e ao Museu da Inconfidência de Ouro Preto, foram provavelmente elaboradas em Diamantina, na mesma época e para a mesma finalidade, por cinco copistas diferentes, todos eles não-identificados, à exceção de João Nepomuceno Ribeiro Ursini (fl.1875-1926).²³ É possível que tenham sido músicos ou discípulos ligados a um mestre da arte da música (talvez Francisco Basílio da Silva Ribeiro) e que as cópias tenham sido reunidas no dia 6 de julho de 1872, data especificada na única página de rosto localizada (fonte B₁).

Embora oriundas de Diamantina, tais cópias dispersaram-se por ocasião das pesquisas e buscas de documentos realizadas por Francisco Curt Lange em Minas Gerais nas décadas de 1940 e 1950, não sendo este o único caso conhecido. Lange recolheu as partes instrumentais, hoje conservadas no Museu da Inconfidência,²⁴ ao passo que as partes vocais permaneceram em Diamantina. Assim, partes vocais e instrumentais elaboradas pelo referido João Nepomuceno Ribeiro Ursini em uma

mesma ocasião encontram-se hoje conservadas em locais distintos: o Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina (soprano e baixo vocal, fonte A₃) e o Museu da Inconfidência (baixo instrumental, fonte B₁).

Duas cópias do tenor foram localizadas, sem maiores discrepâncias entre si, tendo sido utilizada nessa edição a mais legível e melhor preservada (fonte A₁). Em toda a obra, um único problema de encaixe foi constatado: a parte do baixo instrumental conta com 56 compassos, contrariamente a todas as outras partes, que possuem 55. A já citada página de rosto da fonte B₁ nos indica, ainda, a existência de uma parte de viola, nunca encontrada, porém sua reconstituição parece redundante, pela completude do resultado musical aqui obtido e pela possibilidade de tal parte ter sido acrescentada durante o século XIX.

Esse *Veni sponsa Christi* foi escrito em torno da alternância de diferentes texturas das vozes e da presença sistemática da meia cadência, como nos finais das frases na dominante de Lá maior nos c.18 e 38, que articulam o texto latino e preparam as mudanças de textura vocal. Artifício muito apreciado pelo compositor e seus contemporâneos, tais contrastes aparecem desde o início da composição, no qual o contralto apresenta uma curta introdução, interrompida pelas outras vozes, logo surgindo um *tutti*. No c.18 uma fermata acentua a meia cadência, seguindo-se um duo entre soprano e tenor. O *tutti* retomado no c.26 é concluído com uma nova cadência na dominante, mas agora o duo aparece nas vozes de contralto e tenor. Um último *tutti* leva à conclusão da obra.

²³ O sobrenome deste copista aparece grafado de diversas formas nos manuscritos, tendo sido aqui padronizado conforme consta no *Hino à Bandeira* de sua autoria, publicado em 1926. Ver: URSINI, João N[epomuceno] Ribeiro. *Hymno à Bandeira*. In: HYMNARIO Escolar: mandado organizar no governo do Exmo. Sr. Dr. Fernando de Mello Vianna, sendo Secretário do Interior o Exmo. Sr. Dr. Sandoval Soares de Azevedo; colligido, coordenado e adaptado por Branca de Carvalho Vasconcellos e Arduino Bolívar, professores da Escola Normal Modelo de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1926. p.211-212.

²⁴ A coleção de manuscritos musicais reunida por Francisco Curt Lange foi adquirida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1982 e alocada no Museu da Inconfidência.

PAMM 06 - Motetos e *Miserere* para a Procissão dos Passos CT-MCRF [55]; CT-MIG 15
(quatro vozes, baixo)
Duração aproximada: 9 minutos
Edição: Chiquinho de Assis e Paulo Castagna

Os Motetos de Passos destinavam-se à procissão celebrada em diferentes datas da Quaresma, incluindo a Semana Santa. O costume originou-se no Convento de São Francisco de Lisboa, no século XVI, surgindo posteriormente no Convento de Santa Clara, na Igreja dos Mártires e no Convento da Graça, de onde difundiu-se para outras regiões portuguesas e brasileiras, já no século seguinte.²⁵

Sempre rememorando os passos dolorosos da Paixão de Cristo, esta cerimônia foi amplamente difundida em Minas Gerais. Exemplos da popularidade dessa celebração chegaram até o presente na pintura, escultura, arquitetura e música. Nas antigas vilas e cidades mineiras foram construídas pequenas capelas ou oratórios, popularmente chamados de *capelas-passos*, *passos* ou, simplesmente, *passinhos*, nos quais os artistas retratavam episódios da Paixão de Cristo através de retábulos, altares, pinturas e esculturas, com destaque para o extraordinário conjunto de Congonhas do Campo (MG), construído por Antônio Francisco Lisboa (1730/38-1814), o Aleijadinho. Assim como ainda

ocorre em muitas cidades quando das procissões quaresmais, executava-se diante de cada um dos passos o Moteto referente à cena ali retratada. Em Minas Gerais surgiram irmandades específicas para a promoção dessas solenidades, como a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos de São João del-Rei, fundada em 1733 e até hoje cumprindo seus objetivos originais.

Os manuscritos brasileiros com Motetos de Passos geralmente possuem entre quatro e nove peças independentes entre si, com muitas variações referentes à sua ordem e aos textos literários utilizados, sendo conhecidos pelo menos doze.²⁶ Em muitos casos, como na presente composição, eram anexados ao conjunto de Motetos alguns versículos do Salmo 50, destinados a cerca de dez cerimônias paralitúrgicas da Quaresma, entre elas o próprio Sermão proferido na Procissão dos Passos. Normalmente, em paraliturgias apenas os três primeiros versículos ímpares do *Miserere* eram musicados.²⁷

O presente grupo de *Motetos de Passos e Miserere* utiliza os seguintes textos e tonalidades (tabela 2):

Tabela 2

UNIDADE MUSICAL	ORIGEM DO TEXTO	TONALIDADE
1 - <i>Domine Jesu</i>	Desconhecida	Si bemol maior
2 - <i>Pater mi</i>	Mateus, 26, 39	Sol menor
3 - <i>Jesus clamans I</i>	Lucas, 23, 46	Mi bemol maior
4 - <i>O vos omnes</i>	Lamentações, 1, 12	Ré menor
5 - <i>Popule meus</i>	Adoração da Cruz	Mi bemol maior
6 - <i>Jesus clamans II</i>	Lucas, 23, 46	Fá menor
7 - <i>Miserere</i>	Salmo 50	Ré maior

Tais unidades musicais aparecem nesta sequência em uma única cópia de 1911 elaborada em Belo Horizonte por João Nepomuceno Ribeiro Ursini (fl.1872-1926), pertencente ao Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese Diamantina (fonte A). Dos cinco Motetos (um deles em duas composições diferentes) e três versículos (ímpares) do

Salmo *Miserere*, a maioria aparece em outras fontes, com pequenas variantes, destacando-se o *Domine Jesu* (fontes B, C₁ a C₄, D₁ a D₅), o *Jesus Clamans I* (fonte D₁), o *O vos omnes* (fontes D₁ a D₅) e o *Jesus Clamans II* (fontes B, D₂ a D₄), sempre associados a outros Motetos em diferentes posições e tonalidades.

²⁵ CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. São Paulo, 2000. Tese (Doutoramento): Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. v.2, p.394-402.

²⁶ Idem.

²⁷ Observe-se que não menos do que três Salmos iniciam-se com a palavra *Miserere* (Salmos 50, 55 e 56) e todos eles prosseguem com *mei, Deus* ("Senhor, compadecei-vos de mim"), mas tão extraordinária é a importância litúrgica e paralitúrgica do Salmo 50 que o mesmo é tradicionalmente conhecido como *Miserere* sem maiores qualificações.

A grande maioria de Motetos de Passos preservados em manuscritos brasileiros não consigna autoria e a presente obra não é exceção. A única atribuição a Lobo de Mesquita, assinalada na fonte A, em pleno século XX, é, por conseguinte, questionável. Além disso, o catálogo de microfilmes *O ciclo do ouro* atribui o *Domine Jesu* a Manoel Dias de Oliveira (c.1735-1813)²⁸ e afirma ser o *Miserere* uma “adaptação” de outro *Miserere* atribuído a esse compositor (CMSM 31).²⁹ Seguindo essa tendência, foi impressa uma edição do referido *Domine Jesu* (CMSM 25),³⁰ na qual a obra também foi atribuída a Manoel Dias de Oliveira, mesmo sem especificação de autoria na fonte utilizada (C₁, pertencente à Orquestra Lira Sanjoanense) ou em qualquer outro manuscrito. Ainda que tais suspeitas estejam baseadas principalmente em argumentos estilísticos, a autoria de Manoel Dias de Oliveira não deve ser descartada para essas ou outras unidades musicais da presente coletânea destinada à Procissão de Passos, sem falar na possibilidade de que a mesma consista de uma reunião de peças de autores diversos. Por essa razão, o nome de Lobo de Mesquita consta, na partitura, seguido de interrogação.

Cada Moteto e versículo do Salmo é de curta duração, variando de 8 a 38 compassos. O texto *Jesus claman*s é usado em dois Motetos, com tonalidades diferentes, observando-se que a segunda versão omite um trecho central do texto. O conjunto da obra é predominantemente homofônico, com ocasionais nuances texturais. O *Pater mi* inclui um dueto entre contralto e tenor, moldurado por notas longas do soprano e baixo, enquanto o Moteto *O vos omnes* é imitativo em seus

compassos iniciais. O *Popule meus*, por sua vez, destaca-se pela maneira como as indagações do texto latino são tensionadas através da repetição de células rítmicas. Quanto ao *Miserere*, alguns trechos da peça, sobretudo os primeiros compassos, lembram várias outras peças anônimas em *estilo antigo*, de igual texto e função, que existem em acervos brasileiros, incluindo aquela tradicionalmente atribuída a Manoel Dias de Oliveira (CMSM 31). A presente composição, no entanto, diversifica sua textura pelo emprego de duas vozes (geralmente contralto e tenor) em terças paralelas e com maior movimentação que as demais.

Como o *Miserere* apresenta música apenas para os versículos 1, 3 e 5, foram incluídos, nesta edição, os versículos 2, 4 e 6 em cantochão. A escolha do tom adequado não foi uma tarefa simples, pois as Laudes do final da Quaresma (Quinta-feira, Sexta-feira e Sábado Santo) usam, respectivamente, o oitavo, sétimo e quarto tons salmódicos para esse texto, porém nenhum deles se acomoda totalmente à polifonia da presente composição. Observando-se, entretanto, a música do versículo 2 que existe em algumas das cópias conhecidas do já citado *Miserere* atribuído a Manoel Dias de Oliveira, especialmente na Orquestra Lira Sanjoanense, na Orquestra Ribeiro Bastos e no Museu da Música de Mariana, nota-se haver grande semelhança, sobretudo nos primeiros compassos, com a estrutura intervalar do sexto tom salmódico. Como, além disso, essa estrutura se ajusta perfeitamente à presente composição, optou-se pela aplicação do sexto tom salmódico aos versículos pares, recomendando-se sua execução uma terça menor abaixo do original.

PAMM 07 - *Stabat Mater* (Seqüência de Nossa Senhora das Dores) CT-MCRF [21]; CT-MIG 43
(quatro vozes, violinos I e II, viola, baixo)

Duração aproximada: 6 minutos

Edição: *Chiquinho de Assis e Paulo Castagna*

O *Stabat Mater* foi usado principalmente com duas funções cerimoniais: na Seqüência da Missa na festa das Sete Dores da Beatíssima Virgem Maria (em 15 de setembro) e, a partir de 1727, na Missa de sexta-feira após o primeiro domingo da Paixão (também referido como Pranto da Beatíssima Virgem Maria), função atualmente abolida. A autoria do texto é bastante discutida entre os pesquisadores, prevalecendo, entretanto,

a atribuição ao frade franciscano Jacopone da Todi (c.1236-1306), baseada em referência feita por São Tomás de Aquino (1225-1274).

As primeiras estrofes do texto exploram a comoção de Maria ao assistir o suplício de Cristo na cruz, enquanto a estrofe 7 introduz uma idéia, comum no Antigo Testamento, porém transportada para o cristianismo, segundo a qual Jesus morreu devido ao pecado do povo.

²⁸ CT-CO, p.180.

²⁹ Edição de Adhemar Campos Filho. [OLIVEIRA, Manoel Dias de]. *Miserere*; SATB, órgão. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, s.d. 5p. (Coleção Música Sacra Mineira, n.31). CT-CO, p.141-142.

³⁰ Edição de Adhemar Campos Filho e Aluizio José Viegas. [OLIVEIRA, Manoel Dias de]. *Domine Jesu*; SATB, cb. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, s.d. 3p. (Coleção Música Sacra Mineira, n.25). José Maria Neves, em CO-MSM, n.25, p.40, informa sobre esse *Domine Jesu*, mas sem citação documental: “A obra é a peça final da coleção de Motetos de Passos composta por encomenda da Venerável Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, de São João del-Rei.”

Mas é a partir da estrofe 9 que a tônica do texto muda, ao se pedir a Maria para receber suas dores e sentir a Paixão de Cristo, estabelecendo assim sua dimensão teológica central.

O *Stabat Mater* de Lobo de Mesquita não apresenta todo o texto da Sequência, mas apenas as estrofes 1, 2, 9, 10 e a conclusão *Amen* da estrofe 20, suficientes para a exposição das principais idéias da poesia. O compositor teve o cuidado de aplicar texturas bem diferentes nas estrofes 1/2 e 9/10, procurando reforçar a diferença de sentido nesses textos. Por outro lado, a musicalização de somente quatro estrofes evidencia sua utilização no Setenário das Dores, que, por ser uma cerimônia paralitúrgica, não requer a execução completa do texto, necessária somente na Sequência da Missa. Comemorações quaresmais foram e ainda são intensas em Minas Gerais, especialmente na veneração a Nossa Senhora das Dores, sendo comum a composição de música para apenas algumas das estrofes do texto.

Não são conhecidas outras cópias desta obra, além das que foram localizadas no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina. Existem lá seis fontes, todas bastante desfalcadas, à exceção da fonte A₂, completa, que foi tomada como referência para essa edição. Na fonte A₃, de 1859, a única que explicita a autoria de Lobo de Mesquita existe a seguinte informação: “*passei a violeta em clave de sol e escrevi corneta pistão I e II ou cornis*”. As citadas partes de sopro e de viola se

perderam. A parte resultante da conversão de claves realizada pelo copista também não foi localizada, mas outras fontes nesse acervo trazem partes de violino III presumidamente derivadas dessa parte desaparecida, inclusive a fonte A₂, que embasou a reconstituição da viola nessa edição.

A obra foi composta em cinco seções (uma para cada estrofe), porém em três andamentos, que mantêm uma quase total uniformidade tonal em torno de Lá menor. O primeiro andamento (Moderato), sobre as estrofes 1 e 2, apresenta, de forma recorrente, a alternância de trechos para duas e quatro vozes, sempre mantendo o caráter homofônico. Destaca-se, nesta seção, um diálogo dos violinos com a viola e o baixo instrumental, raro nesse repertório, gerando uma intensa movimentação que provavelmente visa reforçar o sentido do texto. O segundo andamento (Andante), sobre as estrofes 9 e 10, inicia-se com o coro em Dó maior, seguido de um solo de contralto em Dó menor, que prepara uma ponte em Sol maior, já a quatro vozes, rumo a Dó maior. A tonalidade de Lá menor é então apresentada a quatro vozes e nessa mesma tonalidade inicia-se um solo de tenor. O coro retorna em Mi maior, preparando o trecho final em Lá menor. O terceiro andamento (Allegro), por fim, apresenta a palavra *Amen* repetida várias vezes em um *tutti stacatto*, com freqüentes intervenções das cordas destinadas a quebrar a monotonia da repetição do texto.

PAMM 08 - Ladainha de Nossa Senhora CT-MCRF [24]; CT-MIG 26
(quatro vozes, violinos I e II, viola, baixo, trompas I e II)
Duração aproximada: 15 minutos
Edição: Carlos Alberto Figueiredo

As Ladainhas têm sua origem em orações responsoriais utilizadas desde os primeiros séculos da Igreja Católica. Após um período de grande expansão, seu número foi bastante reduzido e, daquelas poucas que restaram, a Ladainha de Nossa Senhora, ou Ladainha Lauretana, é a mais difundida. Essa Ladainha remonta ao século XVI e à cidade de Loreto (Itália). Seu texto literário divide-se em quatro seções: 1) *Kyrie* litânico; 2) quatro invocações: ao Pai, ao Filho, ao Espírito Santo e à Santíssima Trindade; 3) várias invocações à Virgem Maria, sempre respondidas com *ora pro nobis*; e 4) *Agnus Dei*.

No Brasil dos séculos XVIII e XIX, as Ladainhas de Nossa Senhora foram muito utilizadas em várias cerimônias, principalmente de caráter paralitúrgico, tal como nas diversas Novenas e Setenário das Dores. Chegaram aos nossos dias nove Ladainhas de Nossa Senhora atribuídas a Lobo de Mesquita (CT-MIG 23 a 31), em cópias do final do século XVIII ao início do século XX, todas diretas (sem alternância com o canto-chão), como era comum em Minas Gerais.

A presente Ladainha de Nossa Senhora, em Fá maior, é uma obra de longa duração, que combina de forma muito feliz variedade com unidade. A unidade é obtida através de motivos recorrentes e a variedade, por meio de um plano tonal diversificado, que demarca a terceira seção (invocações à Virgem) de forma bastante clara. Outro elemento de variedade é a textura, em contínuo processo de modificação. Seguindo a tradição dos compositores brasileiros da época, o texto da terceira seção é apresentado de forma compactada, ou seja, sem a sistemática resposta *ora pro nobis* após cada invocação.

Todas as fontes que transmitem essa obra são mineiras, da região que circunda Diamantina. A fonte A₂, assim como no caso da Antífona *Ave Regina caelorum* (PAMM 04), apresenta o nome “Emerico” com acento circunflexo no “i”, reforçando essa pronúncia em lugar da forma hipotética “Emérico”. Tais fontes são bastante concordantes entre si, a não ser as cópias de Gervásio José da Fonseca (fl.1870-1926), do Serro (fontes A₄, B₁ e

B₂), que introduzem modificações importantes, inclusive a composição de um novo *Agnus Dei*. Em virtude das pesquisas colecionísticas de Curt Lange, as partes originalmente copiadas por Gervásio José da Fonseca foram separadas, encontrando-se atualmente em dois locais, como já relatado no caso do *Veni sponsa Christi* (PAMM 05): o Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina (fonte A₄) e o Museu da Inconfidência de Ouro Preto

(fontes B₁ e B₂). Lange elaborou uma partitura da obra, a partir do material que atualmente está no Museu da Inconfidência (fontes B₁ a B₃), mas infelizmente nunca chegou a publicá-la.³¹ Em lugar de reproduzir a partitura de Lange, optou-se, aqui, por uma nova edição, a partir do estudo e inter-relação das fontes conhecidas, incluindo muitas com as quais o musicólogo alemão não teve contato.

PAMM 09 - *Te Deum* (Hino de Ação de Graças) CT-MCRF [73]; CT-MIG 45

(quatro vozes, violinos I e II, baixo)

Duração aproximada: 12 minutos

Edição: Marcelo Campos Hazan

Segundo uma lenda que remonta ao século VIII, o Hino em prosa iniciado com as palavras *Te Deum laudamus* (“Nós Vos louvamos, Senhor”) foi espontaneamente concebido e cantado, em alternância, por Ambrósio (340-397), bispo de Milão, e por Agostinho de Hipona (354-430), na noite em que este foi batizado, em 387. Por isso, este canto é por vezes designado, nos livros litúrgicos, *Hymnus Ambrosianus* ou *Hymnus SS. Ambrosii et Augustini*.

A real autoria dos versos é comumente atribuída a São Niceta (c.335-c.414), bispo de Remesiana (na atual Sérvia), com a ressalva de que certas passagens teriam sido extraídas de fontes mais antigas. Uma pesquisa recente, contudo, identificou raízes gálicas e moçárabes e concluiu que o *Te Deum* “originou-se antes de meados do século IV como Prefácio, Sanctus e Oração pós-Sanctus de uma arcaica Missa latina da Vigília Pascal, uma Missa batismal”.³² Seja qual for sua origem, o *Te Deum*, em sua forma atual, caracteriza-se por uma estrutura nitidamente tripartida. A primeira seção, em louvor a Deus o Pai, compreende os versículos 1 a 13 (observando-se que os versículos 5 e 6 citam o *Sanctus* do Ordinário da Missa e ressaltando-se que os versículos 11 a 13 constituem uma doxologia posteriormente acrescida). A segunda, glorificando Deus o Filho, abrange os versículos 14 a 23 (os versículos 15 e 19 provavelmente são mais recentes). A este corpo principal foram agregados os versículos restantes, que consistem de petições derivadas do Livro dos Salmos, totalizando 29 versículos.

Este Hino possui aplicações litúrgicas e paralitúrgicas. Além de ser cantado no Ofício Divino, em substituição aos Responsórios III ou IX das Matinas (à exceção de certos períodos penitenciais), e no final de algumas Novenas (ao menos em Minas Gerais), o *Te Deum* também era executado, em cerimônia própria ou após a

Missa, em ação de graças por alguma bênção especial: a eleição de um papa, a canonização de um santo ou, como era comum em Portugal e no Brasil, o nascimento, aniversário, bodas ou mesmo coroação de um membro da realeza. A indispensabilidade deste *Hymnus pro Gratiarum Actione* às funções de caráter festivo ou congratulatório, oficiais ou eventuais, inclusive as festas do padroeiro promovidas pelas irmandades e ordens terceiras, é atestada pelo vasto número de composições preservadas nos acervos de manuscritos musicais luso-brasileiros.

Existem três *Te Deum* atribuídos a Lobo de Mesquita: um em Ré maior (CT-MIG 44), outro em Lá menor (CT-MIG 46) e o presente, nesta mesma tonalidade. A autoria deste, contudo, é incerta. A obra existe apenas em cópias do século XIX e, à exceção de uma parte isolada de clarineta (fonte D₇), nenhum manuscrito possui indicação de autoria (não fora localizadas cópias em acervos europeus).

A edição foi baseada em manuscrito do Arquivo Histórico Monsenhor Horta, o mais antigo (fonte A₁). Faltam a esta fonte as partes de contralto e baixo instrumental, completadas a partir de manuscrito pertencente à Orquestra Lira Sanjoanense (fonte B₁). As trompas I e II constituem um caso especial. Em nenhum dos diversos acervos consultados foram localizadas partes de trompa, com a única exceção da Orquestra Lira Sanjoanense (fonte B₁). Entretanto, logo se verificou que essas partes não eram originais e sim elaboradas pelo copista, de uma maneira extremamente precária. A presente edição reflete a possibilidade de que Lobo de Mesquita tenha concebido a obra sem as trompas I e II.

Em São João del-Rei, este *Te Deum* é cognominado “aborrecido”, por dois possíveis motivos. De acordo com

³¹ Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, M783.2 M-II-2.

³² “The hymn originated before the middle of the 4th century as the Preface, the Sanctus and the prayer following the Sanctus of an old Latin Mass of the Easter vigil, a Mass of baptism”. KÄHLER, E. *Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24. Psalms in der alten Kirche*. Göttingen, 1958. Apud: STEINER Ruth; FALCONER, Keith. *Te Deum*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. SADIE, Stanley; TYRRELL, John (eds.). Londres: Macmillan, 2001. Disponível em: <www.grovemusic.com>

a tradição local, o músico Luís Batista Lopes (1854-1907), copista da fonte B₃, assim o teria denominado por ser em tonalidade menor e por não ser tão pomposo como geralmente são as composições neste gênero sacro. A outra versão atribui a designação “aborrecido” aos choques harmônicos gerados pelas trompas precariamente acrescidas pelo copista da fonte B₁.

A obra não apresenta solos de destaque e é toda ela concebida em compasso quaternário, à exceção do Allegro binário conclusivo. Como é comum, os trechos *Aperuisti credentibus* e *Te ergo* são tratados como subseções demarcadas, nesta obra, a partir da aplicação de fermatas e de um contraste de andamentos. A estrutura

harmônica gira sobre o eixo tônica e relativa maior, sendo notável o efeito sonoro que resulta das antecipações e suspensões cadenciais que matizam esta composição. Outra característica essencial deste *Te Deum* é o seu esquema alternado com o cantochão. A propósito desta alternância, há uma parte de baixo vocal, no Museu de Inconfidência (fonte D₁₂), que, ao contrário do que quase sempre ocorre, não subentende, mas se dá ao cuidado de explicitar os trechos não-polifônicos. Um confronto com os livros litúrgicos revelou ser este cantochão, com levíssimas diferenças, correspondente à versão publicada no *Theatro Ecclesiastico* de Domingos do Rosário,³³ adotada na presente edição.

BIBLIOGRAFIA

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. São Paulo, 2000. Tese (Doutoramento): Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2v.

JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês; AUTHIER, Marc. Le Cantus firmus en alternance et son interprétation dans le *Signatum est* de Lobo de Mesquita. In: ITINERAIRES du Cantus Firmus IV. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997. p.162-170.

KÄHLER, Ernst. *Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24. Psalms in der alten Kirche*. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958. 166p.

LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. *Signatus* [sic] est; tp (I e II), SATB, vl (I e II), vlc e cb. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, s.d. 17p. (Coleção Música Sacra Mineira, n.21)

[OLIVEIRA, Manoel Dias de]. *Domine Jesu*; SATB, cb. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, s.d. 3p. (Coleção Música Sacra Mineira, n.25)

_____. *Miserere*; SATB, órgão. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, s.d. 5p. (Coleção Música Sacra Mineira, n.31)

ROSÁRIO, Domingos do. *THEATRO / ECCLESIASTICO, E / MANUAL DE MISSAS [...]. Oitava impressão.* / [grav.] / LISBOA: / Na Officina de SIMÃO THADDEO FERREIRA. / ANNO M. DCC. LXXXVI. [1786] / Com Licença da Real Meza Censoria, e Privilegio Real. 2v.

STEINER Ruth; FALCONER, Keith. *Te Deum*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. SADIE, Stanley; TYRRELL, John (eds.). Londres: Macmillan, 2001. Disponível em: <www.grovemusic.com>

URSINI, João N[epomuceno] Ribeiro. *Hymno à Bandeira*. In: HYMNARIO Escolar. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1926. p.211-212.

³³ ROSÁRIO, Domingos do. *THEATRO / ECCLESIASTICO, E / MANUAL DE MISSAS / OFFERECIDO / Á / VIRGEM SANTISSIMA, / SENHORA NOSSA / COM O SOBERANO TITULO DA IMMACULADA / CONCEIÇÃO: ORDENADO POR SEU AUTHOR / O P. Fr. DOMINGOS DO ROSARIO. / Filho da Provincia de Santa Maria da Arrabida, e primeiro Vigario / do Coro, que foi do Real Convento de Mafra. [...]. Oitava impressão.* / [grav.] / LISBOA: / Na Officina de SIMÃO THADDEO FERREIRA. / ANNO M. DCC. LXXXVI. [1786] / Com Licença da Real Meza Censoria, e Privilegio Real. v.1, p.71-112.

Considerações Editoriais

1a. Quando ausentes nas fontes, as indicações e os sinais abaixo foram acrescentados às partituras com tipografia menor:

- a) Dinâmica (*f*, *p*, *crescendo*, *diminuendo*)
- b) Expressão (*dolce*, *espressivo*)
- c) Agógica (*accelerando*, *ritenuto*)
- d) Número de partes vocais e/ou instrumentais (*Solo*, *Tutti*, *a 2*, *a 3*)
- e) Articulação (*staccati*, acentos, *marcati*)
- f) Fermatas

1b. Acréscimos editoriais de ligaduras (de frase ou duração) foram feitos com pontilhado.

2. Outras intervenções editoriais ocorreram, porém tacitamente, a saber:

- a) Claves antigas foram substituídas por claves modernas.
- b) A disposição das vozes e instrumentos na grade seguiu a convenção atual.
- c) As denominações das vozes e instrumentos foram modernizadas (*baixa* = baixo; *violeta* = viola).
- d) Acidentes preventivos foram acrescentados e acidentes redundantes omitidos das edições, de acordo com a convenção moderna.
- e) As indicações de dobramento (*col*, *unis.*) e os sinais de repetição musicais ou literários (*/*, *%*, *%%*) foram realizados nas partituras.
- f) A grafia das indicações de andamento, expressão, agógica etc. foram atualizadas nas edições.
- g) Cifras de contínuo foram posicionadas abaixo do pentagrama e os acidentes à direita dos números.
- h) Ligaduras de prosódia, de modo geral assistematicamente anotadas nas fontes, foram omitidas nas edições, porém a prosódia determinou os agrupamentos das bandeiras vocais, ajustados conforme a grafia atual.

- i) Ornamentos (instrumentais) foram articulados às notas principais através de ligadura (sólida).
 - j) Quando necessário, foram inseridas frases em cantochão localizadas em livros litúrgicos tridentinos, sem nenhuma transposição.
 - l) A ortografia, silabação e pontuação dos textos litúrgicos foram corrigidas e modernizadas conforme o modelo oficial Solesmes. Para textos não localizados nas edições de Solesmes,³⁴ utilizou-se a edição de Friedrich Pustet do Breviário Romano,³⁵ porém mantendo-se as mesmas normas de divisão silábica. Os textos paralitúrgicos não localizados em fonte impressa foram diretamente transcritos das fontes manuscritas e submetidos à referida correção e atualização. Em caso de diferença substancial entre o texto manuscrito e a versão oficial, foi mantido o primeiro na edição, sempre corrigido e atualizado.
- 3.** Qualquer outro tipo de alteração ou acréscimo foi registrado no aparato crítico. O aparato crítico descreve o conteúdo das fontes antes da interferência do editor, a começar por armadura, transposição e andamento:
- 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; notas unidas através de ligaduras de valor também contam como 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 hifens, como no exemplo: dó³-mi³-sol³.

³⁴ LIBER Usualis Missæ pro Dominicis et Festis Duplicibus cum cantu gregoriano ad exemplar editionis typicæ concinnatus et Rhythmicis signis a solesmensibus monachis: diligenter ornatus. Editio Altera. Roma, Tournai: Typis Societatis S. Joannis Evang., Desclée & Socii, 1910. 992, [60]p.

³⁵ BREVIARIUM Romanum ex decreto SS. Concilii Tridentini Restitutum S. Pii V Pontificis Maximi Jussu Editum Aliorumque Pontt. Cura Recognitum Pii Papæ X Auctoritate Reformatum. Editio XVII juxta typicam amplificata XV. Ratisbona: Sumptibus et Typis Friderici Pustet S. Sedis Apostólica et S. Rituum congreg. Typographi, [1937]. 4v.

Fontes

A classificação e a descrição detalhada de todas as fontes localizadas e consultadas segue abaixo, com a ressalva de que esta ordenação não corresponde necessariamente àquela adotada pelos respectivos acervos. Uma fonte corresponde a um *conjunto* compreendendo uma ou mais partes vocais e/ou instrumentais manuscritas elaboradas por um mesmo copista e em uma mesma época. Não foram localizados autógrafos, impressos ou partituras. As fontes utilizadas, e somente estas, são indicadas por seu código no início do aparato crítico e no canto superior esquerdo ao início de cada partitura (pelo código do acervo).

Cada fonte é descrita a partir dos seguintes elementos: **(a)** código da fonte; **(b)** código do acervo; **(c)** código

da fonte no acervo; **(d)** código do conjunto; **(e)** transcrição diplomática das informações ao início da fonte (função cerimonial, instrumentação, autoria, propriedade, cópia, data, local), em itálico e entre aspas; **(f)** nome atualizado do copista, com **(g)** datas de nascimento e morte ou de florescimento, quando conhecidas; **(h)** local de cópia; **(i)** data de cópia (dia/mês/ano); **(j)** transcrição diplomática da indicação de autoria na fonte quando não explicitada em (e), em itálico e entre aspas; **(l)** número e **(m)** código da parte ou partes vocais e/ou instrumentais; **(n)** dimensões em centímetros (largura x altura); **(o)** código e fotografias de microfilme ou *site* onde está reproduzida a fonte, quando houver; **(p)** código de catálogo onde está mencionada a fonte, quando existir.

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

A₂ - AEAD, sem código, C-2. “*Stabat de Mater / com 4 Vozes. 3 Violinos e Baxo / Pertence a Américo Augusto de Matos / Copiada por Neco Coutinho em março de 1900. / Diamantina*”. Cópia de Manuel José “Neco” Coutinho (fl.1875-1894), Diamantina (MG), 3/1900. Sem indicação de autoria. 8 partes: SATB, Vln I, Vln II, Vln III, Bx. Dimensões: 27,0 x 36,5 cm. Microfilme em: BRMGDIsa PUCRJ-01(0000-0040). Catalogada em: CT-CO, p.126-127.

(g)

(h)

(i)

(j)

(l)

(m)

(n)

(o)

(p)

PAMM 01 - *Signatum est* (Terceto ao Pregador)

CT-MCRF [71]; CT-MIG 42

A₁ - MMM, CDO.02.070 (antigo BC-ON31), C-1. "{gr.1:} *Signato Es de Super nos Para opregador / Com violinos Trompas Flautas / E Baxo para o adivir timento / Do Sn.^s Muzicos. Pertencente / AO Bruno Pereira dos S.^{tos} furtunato / Copiada a 14 de frº de 1825 / Feita Por Joze Joaq.^m Emerico Lobo / {gr.2:} Seu dono de Santanna*". Cópia e propriedade de Bruno Pereira dos Santos Fortunato (fl.1815-1861), sem local, 1825. 8 partes: SAB, Vln I, Vln II, Bx, Fl I-II, Tpa I-II. Dimensões: 22,0 x 15,9 cm. Microfilme em: BRMGMAmm PUCRJ-02(0416-0426). Catalogada em: CT-CO, p.137-138.

Obs. 1 - S: "*Snr'. Tiple vm.^{ce} he muito fejo / de naris e mal feito de boca*".

Obs. 2 - A: "*Snr'. Contralto vm.^{ce} não obecervou os pianos / porição he q' eu estou mal Sutis feito Com vm.^{ce} / Pereira furtunato*".

Obs. 3 - B: "*bravo Snr'. Baxa que lustrou muito pelos holhos / pelos narizes admiravelmente seu dono / Pereira furtunato*".

Obs. 4 - Segundo proprietário: de Santana.

A₂ - MMM, CDO.02.070 (antigo BC-ON31), C-2. "*Terceto, que dis / Signatum est, Com V. V. Frautas, / e Trompas, e Baxo / De seu dono / Joaq.^m Deoliveira Pacheco / Dalus Montis Bulhões / Cala aboca Joachimicus daCosta Ra/pozo sapiroca*". Cópia de Joaquim de Oliveira Pacheco da Luz Montes Bulhões, sem local, [primeira metade do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: Bx. Dimensões: 22,0 x 15,9 cm. Microfilme em: BRMGMAmm PUCRJ-02(0416-0426). Catalogada em: CT-CO, p.137-138.

Obs. - {gr.2, a caneta azul} tentando interpretar a grafia antiga, respectivamente antes e ao final da página-título: "*Joaq. De Oliveira Pacheco*" e "*Semana Santa*".

A₃ - MMM, CDO.02.070 (antigo BC-ON31), C-3. "*Ária para o Pregador*". Sem indicação de cópia, sem local, [segunda metade do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: Bx. Dimensões: 26,1 x 34,5 cm. Microfilme em: BRMGMAmm PUCRJ-02(0416-0426). Catalogada em: CT-CO, p.137-138.

Obs. 1 - anverso {gr.1}: "*Viva o Senr.' Perdigão, fes todas*".

Obs. 2 - verso {gr.2}: "*Santa Rita Durão / Jose Dionísio Rosa*".

B - MIOP, 118 (antigo P 25-08b), C-Un. "*Moteto ao Pregador / Signatum est super nos*". Sem indicação de cópia, sem local, [meados do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 7 partes: SAB, Vln I, Vln II, Bx, Tpa I-II. Dimensões: 27,4 x 16,7 cm. Fotocópia (original não disponível para consulta). Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.118, p.81.

Obs. - Invólucro atual, a lápis: "*O verso deste 'Moteto ao Pregador' / de E Lobo de Mesquita é uma / outra cópia do CT2 337 'Tan/tum Ergo' de F^{co} M.^{el} da Silva*" e "*necessita microfilmagem / aqui consta a fotocópia*".

C - OLS, sem código, C-Un. "{gr.1:} *Gradual. / Signatus est. / {gr.2:} Para 3 Voses / {gr.3:} Signatum est*". Sem indicação de cópia, sem local, [final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 8 partes: SAB, Vln I, Vln II, Bx, Tpa I, Tpa II. Dimensões: 30,0 x 23,0 cm. Microfilme em: BRMGJls PUCRJ-16(0278-0287). Catalogada em: CT-CO, p.138.

Obs. - Título anotado em invólucro posterior à cópia.

PAMM 02 - *Congratulamini mihi* (Responsório de Nossa Senhora)

A - CCSL, B-29, C-Un. "*Congratulamini mihi / a 4 Com Violinos, Violla, Crarinetas Trompas / e Baxo pr Jose Joaquim Emerico*". Cópia de Francisco de Paula Cândido, sem local, [primeira metade do séc. XIX]. 10 partes: SATB, Vln I, Vln II, Bx, Cl, Pst, Of. Dimensões: 21,5 x 30,7 cm.

Obs. - Título anotado em invólucro, pela mão do copista. O instrumental indicado difere das partes disponíveis, destacando-se a ausência das trompas I e II.

PAMM 03 - *Beata Mater* (Antífona do Magnificat)

CT-MCRF [05]; CT-MIG 06

A - OLS, sem código, C-Un. "*Antiphona pr J J. Emerico HJST*". Cópia de Hermenegildo José de Sousa Trindade (1806-1887), sem local, [meados do séc. XIX]. 11 partes: SATB, Vln I, Vln II, Vla, Bx, Fl, Cl, Tpa I-II. Dimensões: 28,0 x 22,5 cm. Microfilme em: BRMGJls PUCRJ-07(0207-0229). Catalogada em: CT-CO, p.124-125.

Obs. - Partes encadernadas, com capa e etiqueta: "*ARQUIVO MUSICAL DA /ORQUESTRA LIRA SANJOA-NENSE / FUNDADA EM 1776 / SÃO JOÃO DEL-REI - MG / AUTOR: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita / OBRA: Antiphona de N. Sra. 'Beata Mater'*"

PAMM 04 - *Ave Regina caelorum* (Antífona de Nossa Senhora)

A₁ - CCSL, B15, C-1. “*Antiphonas de Nossa Senhora / Regina caeli laetare / Ave Regina caelorum / Com Violinos, Viola, Trompas / e Baxo / por José Joaquim Emerico Lobo de Mezq.^{ta}*”. Sem indicação de cópia, sem local, [primeira metade do séc. XIX]. 8 partes: SATB, Vln I, Vln II, Bx, Tpa I-II. Dimensões: 21,4 x 30,4 cm.

Obs. - As partes trazem também a Antífona de Nossa Senhora *Regina caeli laetare* (CT-MCRF [01]; CT-MIG 39).

A₂ - CCSL, B15, C-2. Sem título. Cópia de Cândido, sem local, 18/7/1873. Sem indicação de autoria. 7 partes: SAT, Vln II, Vlc, Bx, Cl, Cl I-II, Of. Dimensões: 21,2 x 30,8 cm.

Obs. 1 - Cl I-II: “*Nabucodonor / Ouvertura*”, somente título.

Obs. 2 - Cl I-II: “*Maria que ninguém pode saber so eu / M E F*”.

Obs. 3 - Cl: ao final foi copiado o início de Bx (c.1-9).

Obs. 4 - Vlc, Cl, Of: trazem também a Antífona de Nossa Senhora *Regina caeli laetare* (CT-MCRF [01]; CT-MIG 39).

B₁ - MMM, CDO.02.103 (antigo BC-ON61), C-1. Sem título. Cópia e/ou propriedade de Inocêncio Lopes Costa, sem local, [primeira metade do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: S. Dimensões: 31,3 x 23,0 cm. Microfilme em: BRMGMAmm PUCRJ-02(0097-0111). Catalogada em: CT-CO, p.210-211.

B₂ - MMM, CDO.02.103 (antigo BC-ON61), C-2. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [segunda metade do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 6 partes: SA, Vln I, Vln II, Vla, Tpa I-II. Dimensões: 32,8 x 22,0 cm. Microfilme em: BRMGMAmm PUCRJ-02(0097-0111). Catalogada em: CT-CO, p.210-211.

B₃ - MMM, CDO.02.103 (antigo BC-ON61), C-3. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [segunda metade do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 3 partes: ATB. Dimensões: 14,8 x 23,1 cm. Microfilme em: BRMGMAmm PUCRJ-02(0097-0111). Catalogada em: CT-CO, p.210-211.

PAMM 05 - *Veni sponsa Christi* (Antífona de Santa Bárbara)

CT-MIG 47

A₁ - AEAD, sem código, C-1. Sem título. Sem indicação de cópia, [Diamantina (MG)?], [1872?]. Sem indicação de autoria. 1 parte: T. Dimensões: 24,0 x 31,0 cm. Microfilme em: BRMGDIsa PUCRJ-01(0058-0064). Catalogada em: CT-CO, p.139.

Obs. - T, ao final: “*Rº Specie tua et pulchritudine tua / Rº Intende prospere procede e regna*”.

A₂ - AEAD, sem código, C-2. Sem título. Sem indicação de cópia, [Diamantina (MG)?], [1872?]. Sem indicação de autoria. 2 partes: AT. Dimensões: 24,0 x 31,0 cm. Microfilme em: BRMGDIsa PUCRJ-01(0058-0064). Catalogada em: CT-CO, p.139.

Obs. - T, ao final: “*Respostas ao Clerigo / Rº Specie tua et pulchritudine tua / Rº Intende prospere procede e regna*”.

A₃ - AEAD, sem código, C-3. Sem título. Cópia de João Nepomuceno Ribeiro Ursini (fl.1872-1926), Diamantina (MG), 4-5/7/1872. Sem indicação de autoria. 2 partes: SB. Dimensões: 24,0 x 31,0 cm. Microfilme em: BRMGDIsa PUCRJ-01(0058-0064). Catalogada em: CT-CO, p.139.

B₁ - MIOP, 100 (antigo P), C-1. “{gr.1:} *Antiphona / da Gloriosa S.^{ta} Bárbara / Com Violinos Violeta / Trompas e Baxo; / Vene Sponsa Christi / P.^r Jose Joaq.^m Emerico Lobo. / {gr.2:} Pertence a F^{co} Basílio S.^a Rib^o / 6 de Julho de 1872*”. Cópia de João Nepomuceno Ribeiro Ursini (fl.1872-1926), Diamantina (MG), 4/7/1872. 1 parte: Bx. Dimensões: 24,3 x 32,0 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.100, p.71.

Obs. 1 - A data de cópia, apresentada por João Nepomuceno Ribeiro Ursini, é 4/7/1872, porém Francisco Basílio da Silva Ribeiro, na página de rosto, lançou a data 6/7/1872.

Obs. 2 - Propriedade de Francisco Basílio da Silva Ribeiro.

B₂ - MIOP, 100 (antigo P), C-2. “*Antiphona de S.^{ta} Barbara*”. Sem indicação de cópia, sem local, [1872?]. Sem indicação de autoria. 3 partes: Vln I, Tpa I, Tpa II. Dimensões: 23,4 x 30,1 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.100, p.71.

B₃ - MIOP, 100 (antigo P), C-3. “*Antiphona de S.^{ta} Barbara*”. Sem indicação de cópia, sem local, 4/7/1872. Sem indicação de autoria. 1 parte: Vln II. Dimensões: 23,4 x 30,1 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.100, p.71.

PAMM 06 - Motetos e Miserere para a Procissão dos Passos

CT-MCRF [55]; CT-MIG 15

A - AEAD, sem código, C-Un. “*Ursini / Baixo. Mottetos p^a a procissão do Sr. dos Passos. / (Por José Joaquim E. Lôbo de Mesquita)*”. Cópia de João Nepomuceno Ribeiro Ursini (fl.1872-1926), Belo Horizonte (MG), 28/2/1911 a 10/3/1911. 5 partes: SATB, Bx. Dimensões: 26,5 x 33,7 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-01(0450-0461). Catalogada em: CT-CO, p.141-142.

Obs. - A sequência de unidades nesta fonte é: 1 - *Domine Jesu*; 2 - *Pater mi*; 3 - *Jesus clamans I*; 4 - *O vos omnes*; 5 - *Popule meus*; 6 - *Jesus clamans II*; 7 - *Miserere*.

B - MIOP, 551 (antigo P 04-45), C-Un. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [final do séc. XIX ou início do séc. XX]. Sem indicação de autoria. 2 partes: T, Bx. Dimensões: 25,1 x 32,3 e 24,0 x 32,0 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.3, n.551, p.146.

Obs. 1 - A sequência de unidades nesta fonte é: 1 - *Pater mi*; 2 - *Filiæ Jerusalém*; 3 - *Tristis est*; 4 - *Popule meus*; 5 - *Domine Jesu*; 6 - *Jesus clamans*; 7 - *Miserere*.

Obs. 2 - Somente *Jesus clamans* [II] e *Domine Jesu* coincidem com a fonte A.

C₁ - OLS, sem código, C-1. “*Moteto / Domine Jesu / à 4 Voses e baixo / Pertence ao Paula Mir.^{da}”*. Cópia e/ou propriedade de Francisco Martiniano de Paula Miranda (1823-1891), sem local, [meados do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 5 partes: SATB, Bx. Dimensões: 30,2 x 20,5. Microfilme em: BRMGSIls PUCRJ-12(0300-0306). Catalogada em: CT-CO, p.180.

Obs. 1 - O manuscrito possui apenas *Domine Jesu*.

Obs. 2 - José Maria Neves, em CO-MSM, n.25, p.40, cita o manuscrito como cópia de Hermenegildo José de Sousa Trindade (1806-1887).

C₂ - OLS, sem código, C-2. “*Mottetos a / 4 vozes / e / Violoncello / Lavras, 8 de Fevr^o 1879 / J^o T. B.*”. Cópia de José T. B., Lavras, 8/2/1879. Sem indicação de autoria. 1 parte: Vlc. Dimensões: 30,2 x 21,5. Microfilme em: BRMGSIls PUCRJ-12(0300-0306). Catalogada em: CT-CO, p.180.

Obs. 1 - A sequência de unidades nesta fonte é: 1 - *Domine Jesu*; 2 - *Popule meus*.

Obs. 2 - Somente *Domine Jesu* coincide com a fonte A.

C₃ - OLS, sem código, C-3. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [final do séc. XIX ou início do séc. XX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: S. Dimensões: 30,0 x 22,4 cm. Catalogada em: CO-PC v.3, p.912-913, n.165 (como OLS, sem código III, C-2).

Obs. 1 - A sequência de unidades nesta fonte é: 1 - *Miserere*; 2 - *Domine Jesu*; 3 - “*Ouverture de l’Opera Zaneta arr. Par L. Stasni*” (13 c. do Vln II).

Obs. 2 - Somente *Domine Jesu* coincide com a fonte A.

C₄ - OLS, sem código, C-4. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 2 partes: ST. Dimensões: 22,7 x 32,4. Catalogada em: CO-PC v.3, p.912-913, n.165.

Obs. 1 - A sequência de unidades nesta fonte é: 1 - *Pupilli facti sumus*; 2 - *Cecidit corona*; 3 - *Sepulto Domino*; 4 - *Domine Jesu*; 5 - *Miserere*.

Obs. 2 - Somente *Domine Jesu* coincide com a fonte A.

D₁ - MMM, CDO.02.268 (antigo BC-SS19e), C-Un. “*Mottetos Para Passus*”. Sem indicação de cópia, Urucânia (MG), 11/4/1935. Sem indicação de autoria. 1 parte: Bx. Dimensões: 23,7 x 32,6 cm.

Obs. 1 - A sequência de unidades nesta fonte é: 1 - *Bajulans sibi crucem*; 2 - *Exeamus ergo*; 3 - *Domine Jesu*; 4 - *Angariaverunt Simonem Cirænæum*; 5 - *Filiæ Jerusalém*; 6 - *O vos omnes*; 7 - *Jesus clamans*; 8 - *Miserere*.

Obs. 2 - *Domine Jesu*, *O vos omnes* e *Jesus clamans* [I] coincidem com a fonte A.

Obs. 3 - Propriedade de Camilo R. S. F.

D₂ - MMM, CDO.16.003 (sem código antigo), C-1. “[*Mote*]tos de Passos”. Sem indicação de cópia, sem local, [primeira metade do século XX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: n.i. Dimensões: 23,8 x 31,5 cm.

Obs. 1 - A sequência de unidades nesta fonte é: 1 - [Sem texto]; 2 - *Domine Jesu*; 3 - *O vos omnes*; 4 - *Jesus clamans*; 5 - *Justis* [?]; 6 - *Christus*; 7 - *Popule meus*; 8 - *Miserere*.

Obs. 2 - *Domine Jesu*, *O vos omnes* e *Jesus clamans* [II] coincidem com a fonte A.

- D₃** - MMM, CDO.16.003 (sem código antigo), C-2. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [primeira metade do século XX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: n.i. Dimensões: 28,2 x 29,3 cm.
 Obs. 1 - A seqüência de unidades nesta fonte é: 1 - [Sem texto]; 2 - *Domine Jesu*; 3 - *O vos omnes*; 4 - *Jesus clamans*; 5 - *Justis* [?]; 6 - *Christus*; 7 - *Popule meus*; 8 - *Miserere*.
 Obs. 2 - *Domine Jesu, O vos omnes e Jesus clamans* [II] coincidem com a fonte A.
- D₄** - MMM, CDO.16.003 (sem código antigo), C-3. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [primeira metade do século XX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: Bbno. Dimensões: 22,1 x 17,8 cm.
 Obs. 1 - A seqüência de unidades nesta fonte é: 1 - [Sem texto]; 2 - *Domine Jesu*; 3 - *O vos omnes*; 4 - *Jesus clamans*; 5 - *Justis* [?]; 6 - *Christus*; 7 - *Popule meus*; 8 - *Miserere*.
 Obs. 2 - *Domine Jesu, O vos omnes e Jesus clamans* [II] coincidem com a fonte A.
- D₅** - MMM, CDO.16.018 (sem código antigo), C-1. “*Muttetos de Passos*”. Cópia de J. R. Neiva, Catas Altas (MG), 10/3/1947. Sem indicação de autoria. 1 parte: Vln I. Dimensões: 23,4 x 16,5 cm.
 Obs. 1 - A seqüência de peças nesta fonte é: 1 - *Pater mi*; 2 - *Domine Jesu*; 3 - *O vos omnes*; 4 - *Miserere*; 5 - *Gloria, laus*.
 Obs. 2 - *Domine Jesu, O vos omnes e Jesus clamans* [II] coincidem com a fonte A.

PAMM 07 - *Stabat Mater* (Seqüência de Nossa Senhora das Dores)

CT-MCRF [21]; CT-MIG 43

- A₁** - AEAD, sem código, C-1. Sem título. Cópia de Manuel José “Neco” Coutinho (fl.1875-1894), Diamantina (MG), 23/31893. Sem indicação de autoria. 4 partes: SATB. Dimensões: 27,5 x 36,7 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-01(0000-0040). Catalogada em: CT-CO, p.126-127.
- A₂** - AEAD, sem código, C-2. “*Stabat de Mater / com 4 Vozes. 3 Violinos e Baxo / Pertence a Américo Augusto de Matos / Copiada por Neco Coutinho em março de 1900. / Diamantina*”. Cópia de Manuel José “Neco” Coutinho (fl.1875-1894), Diamantina (MG), 3/1900. Sem indicação de autoria. 8 partes: SATB, Vln I, Vln II, Vln III, Bx. Dimensões: 27,0 x 36,5 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-01(0000-0040). Catalogada em: CT-CO, p.126-127.
 Obs. - Propriedade de Américo Augusto de Matos.
- A₃** - AEAD, sem código, C-3. “{gr.1:} *Hymno Stabat Mater / P.r Jose Joaq.^m Emerico Lobo de Mesquita / Pertence a MFG. olho de Boy. / {gr.1, porém posterior:} Pascei a Violeta. em Clave de Sol. e Escrevi / Corneta Pistaõ 1º e 2º ou cornis q. não [?] / Manoel Fran.^{co} Gomes Olho de Boy (Maio d 1859)*”. Cópia de Manuel Francisco Gomes, Olho de Boi (MG?), 5/1859. 1 parte: Bx. Dimensões: 24,0 x 31,5 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-01(0000-0040). Catalogada em: CT-CO, p.126-127.
 Obs. - A parte possui somente as seções *Stabat Mater* e *Eia Mater*.
- A₄** - AEAD, sem código, C-4. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [início do séc. XX]. Sem indicação de autoria. 2 partes: Vln II, Vln III. Dimensões: 29,0 x 24,0 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-01(0000-0040). Catalogada em: CT-CO, p.126-127.
- A₅** - AEAD, sem código, C-5. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [início do séc. XX]. Sem indicação de autoria. 2 partes: Vln I, Vln III. Dimensões: 22,0 x 29,0 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-01(0000-0040). Catalogada em: CT-CO, p.126-127.
- A₆** - AEAD, sem código, C-6. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [início do séc. XX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: Bbno. Dimensões: 24,5 x 16,5 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-01(0000-0040). Catalogada em: CT-CO, p.126-127.

PAMM 08 - *Ladainha de Nossa Senhora*

CT-MCRF [24]; CT-MIG 26

- A₁** - AEAD, sem código, C-1. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [final do séc. XVIII]. Sem indicação de autoria. 2 partes: SA. Dimensões: 22,5 x 32,0 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ 02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.

- A₂** - AEAD, sem código, C-2. "{gr.1:} *Ladainha de N. S^{na} / Com Violinos Viola Tronpas Obrigd^{as} / e Basso / Por Joze Joaq^m Emeríco Lobo de Mesq^a / Pertence Alberto Frz' de Azevedo* {gr.2:} *a 18 de Fev^o. De 1880 / Altos Suprano e I^o. Violino esta / com o Sr. N. Passos p^a. as filhas do Vic/tor / 3 de abril dei o Suprano / Snr^a. Joanninha*". {gr.3:} *R. ci*". Cópia e/ou propriedade de Alberto Fernandes de Azevedo, sem local, [final do séc. XVIII ou início do séc. XIX]. 1 parte: Bx. Dimensões: 23,1 x 31,2 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.
- A₃** - AEAD, sem código, C-3. Sem título. Cópia de F. P. X. M., Diamantina (MG), 15/11/1870. Indicações de autoria: "*Jeronimo de Souza*" (equivocada); "*J.Joaq^m*"; "*Jeronimo de Souza de lb*" (equivocada). 7 partes: ATB, Vln I, Vln II, Vla, Bx. Dimensões: 24,3 x 32,5 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.
- A₄** - AEAD, sem código, C-4. Sem título. Cópia e propriedade de Gervásio José da Fonseca (fl.1870-1926), Serro (MG), 9-11/1/1893 e 4/7/1893 (Sxhn). Indicação de autoria: "*G J.Joaq^m*". 7 partes: Cb, Bx, Cl I, Cl II, Pst I, Sxhn, Sxhn II. Dimensões: 26,0 x 32,4 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.
- Obs. 1 - *Agnus Dei* composto por Gervásio José da Fonseca.
- Obs. 2 - Constituía, originalmente, um mesmo conjunto com a fonte B₁.
- A₅** - AEAD, sem código, C-5. Sem título. Cópia de Francisco Basílio da Silva Ribeiro, sem local, 26/10/1861. Sem indicação de autoria. 3 partes: SAT. Dimensões: 23,6 x 31,4 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.
- A₆** - AEAD, sem código, C-6. Sem título. Cópia de Manuel José "Neco" Coutinho (fl.1875-1894), Diamantina (MG), [final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: Vln I. Dimensões: 23,6 x 31,4 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.
- Obs. - Propriedade de Francisco Basílio da Silva Ribeiro.
- A₇** - AEAD, sem código, C-7. Sem título. Cópia de Felix Pereira de Andrade, Mendanha (MG), [segunda metade do séc. XIX]. Indicação de autoria: "*J.Joaq^m*". 2 partes: Vln II, Tpa I. Dimensões: 23,9 x 32,1 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.
- Obs. - Vln II: rubrica ilegível a lápis.
- A₈** - AEAD, sem código, C-8. Sem título. Cópia e/ou propriedade de Francisco Basílio da Silva Ribeiro, sem local, [meados do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 2 partes: Vln II, Tpa I. Dimensões: 23,0 x 30,3 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.
- A₉** - AEAD, sem código, C-9. Sem título. Cópia e/ou propriedade de Francisco da Silva Basílio Ribeiro, sem local, [meados do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: Vln I. Dimensões: 22,5 x 30,9 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.
- Obs. - "*Graças a Ds acabei de copiar!!!!!!*".
- A₁₀** - AEAD, sem código, C-10. "*Ladainha de N. Senr.^a / a quatro Voses / Com Violinos Violeta Trompas Obrigadas / e Basso / Por Joze Joaquim Emerico Lobo de Misquita / Copiado e pertence a Franco Bazilio da Silva Ribr^o / 3/1869/9 / {gr.2:} a trompa 1.^o esta com o S.^r Jucelino Comelho / {gr.3:} 7200*". Cópia e/ou propriedade de Francisco Basílio da Silva Ribeiro, sem local, 3/9/1869. 1 parte: Bx. Dimensões: 23,7 x 30,5 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095).
- A₁₁** - AEAD, sem código, C-11. Sem título. Cópia de Joaquim Alves Vieira Couto, sem local, 30/4/1876. Sem indicação de autoria. 1 parte: S. Dimensões: 23,9 x 32,0 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.
- A₁₂** - AEAD, sem código, C-12. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [meados do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: Vln I. Dimensões: 23,4 x 30,3 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.
- Obs. 1 - Paginação a lápis.
- Obs. 2 - Propriedade, ao início: "*Modesto*".
- A₁₃** - AEAD, sem código, C-13. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [segunda metade do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: Tpa I. Dimensões: 25,1 x 32,3 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.

A₁₄ - AEAD, sem código, C-14. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [meados do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: Tpa II. Dimensões: 23,5 x 30,6 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.

Obs. - Ao final: fragmento melódico em 2/4 e Dó maior não-identificado, provavelmente de uma dança de salão (polca?).

A₁₅ - AEAD, sem código, C-15. Sem título. Cópia de C. D. L. J., Mendanha (MG), 1/1881. Sem indicação de autoria. 1 parte: Tpa II. Dimensões: 23,5 x 32,2 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.

A₁₆ - AEAD, sem código, C-16. Sem título. Sem indicação de cópia, São Gonçalo do Rio Preto (MG), 25/4/1871. Sem indicação de autoria. 1 parte: [Bx]. Dimensões: 23,6 x 29,3 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.

Obs. - Paginação a lápis.

A₁₇ - AEAD, sem código, C-17. Sem título. Cópia de Félix Pereira de Andrade, Mendanha (MG), [segunda metade do séc. XIX]. Indicação de autoria: "Jf". 4 partes: SATB. Dimensões: 23,9 x 32,1 cm. Microfilme em: BRMGDIa PUCRJ-02(0000-0095). Catalogada em: CT-CO, p.128.

B₁ - MIOP, 108 (antigo P 05-27), C-1. Sem título. Cópia de Gervásio José da Fonseca (fl.1870-1926), Serro (MG), 6 e 10/1/1893. Indicação de autoria: "*G J. Joaq^m*". 8 partes: SATB, Vln I, Vln II, Vla, Bx. Dimensões: 24,6 x 32,4 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.108, p.75.

Obs. 1 - *Agnus Dei* composto por Gervásio José da Fonseca.

Obs. 2 - Constituía, originalmente, um mesmo conjunto com a fonte A₄.

B₂ - MIOP, 108 (antigo P05-27), C-2. Sem título. Cópia de Bessa [e Gervásio José da Fonseca (fl.1870-1926)], sem local, 23/8/1887. Sem indicação de autoria. 1 parte: Tpa I. Dimensões: 24,6 x 32,4 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.108, p.75.

Obs. 1 - *Agnus Dei* composto (e única seção copiada) por Gervásio José da Fonseca.

Obs. 2 - Ao final, autoria e propriedade: "*Agnus Dei seo Auctor Fon.^{ca} e dono desta / Serro 10 de Janr.^o de 93*".

B₃ - MIOP, 108 (antigo P 05-27), C-3. Sem título. Cópia de F. V., Serro (MG), 21/7/1887. Sem indicação de autoria. 1 parte: Tpa II. Dimensões: 24,6 x 32,4 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.108, p.75.

PAMM 09 - *Te Deum* (Hino de Ação de Graças)

CT-MCRF [73]; CT-MIG 45

A₁ - AHMH, SD.111.00, C-1. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [início do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 5 partes: STB, Vln I, Vln II. Dimensões: 29,5 x 27,2 cm.

A₂ - AHMH, SD.111.00, C-2. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [início do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: Vln [I]. Dimensões: 24,0 x 17,0 cm.

Obs. - Bastante corroída, incompleta.

A₃ - AHMH, SD.111.00, C-3. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [meados do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: A. Dimensões: 27,0 x 17,5 cm.

Obs. - Estilhaços.

A₄ - AHMH, SD.111.00, C-4. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [meados ou final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: [S]. Dimensões: 17,5 x 16,7 cm.

Obs. - Estilhaços.

A₅ - AHMH, SD.111.00, C-5. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [meados ou final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: [A]. Dimensões: 15,3 x 22,9 cm.

Obs. - Estilhaços.

A₆ - AHMH, SD.111.00, C-6. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [meados ou final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: [A]. Dimensões: 26,7 x 17,1 cm.

Obs. - Estilhaços.

A₇ - AHMH, SD.111.00, C-7. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [meados ou final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 3 partes: [A], Vln I, Vln II. Dimensões: 30,9 x 22,5 cm.

Obs. - Bastante corroídas, incompletas.

- B₁** - OLS, sem código, C-1. Sem título. Cópia de E. Baurdot, sem local, [meados do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 9 partes: SATB, Vln I, Vln II, Bx, Tpa I, Tpa II. Dimensões: 31,5 x 21,5 cm. Microfilme em: BRMGJls PUCRJ-12(0269-0300). Catalogada em: CT-CO, p.453.
Obs. - Tpa II: única parte com indicação de cópia.
- B₂** - OLS, sem código, C-2. “*N24 / Tedeum Autor Desconhecido / Para Orchestra / 3\$000*”. Sem indicação de cópia, [São João del-Rei], [meados ou final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. Capa. Dimensões: 31,6 x 24,0 cm. Microfilme em: BRMGJls PUCRJ-12(0269-0300). Catalogada em: CT-CO, p.453.
- B₃** - OLS, sem código, C-3. “*Tedeum aborre / =cido*”. Cópia de [Luís Batista Lopes (1854-1907)], [São João del-Rei], [final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. Capa. Dimensões: 23,5 x 34,0 cm. Microfilme em: BRMGJls PUCRJ-12(0269-0300). Catalogada em: CT-CO, p.453.
- C₁** - MMM, CDO.05.077 (antigo BL-TD04), C-1. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [meados do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 4 partes: SATB. Dimensões: 23,5 x 30,8 cm.
Obs. - B: contém adicionalmente Fl I para Gloria de Missa não-identificada.
- C₂** - MMM, CDO.05.077 (antigo BL-TD04), C-2. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [meados do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 4 partes: Vln I, Vln II, Vla, Cl II. Dimensões: 23,0 x 30,5 cm.
Obs. - Vla: derivada de A.
- C₃** - MMM, CDO.05.077 (antigo BL-TD04), C-3. Sem título. Cópia de [Joaquim Teodoro da Silva], sem local, [final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: Vln I. Dimensões: 24,0 x 32,0 cm.
- C₄** - MMM, CDO.05.077 (antigo BL-TD04), C-4. Sem título. Cópia de Joaquim Teodoro da Silva, sem local, [final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: Cl I. Dimensões: 24,7 x 36,2 cm.
- C₅** - MMM, CDO.05.077 (antigo BL-TD04), C-5. Sem título. Cópia de Joaquim Teodoro da Silva, sem local, 10/5/1889. Sem indicação de autoria. 1 parte: Cl. Dimensões: 22,7 x 30,7 cm.
Obs. - “*Requinta*”.
- C₆** - MMM, CDO.05.077 (antigo BL-TD04), C-6. Sem título. Cópia e propriedade de Antônio Júlio Machado, sem local, 5/5/1889. Sem indicação de autoria. 1 parte: Bx. Dimensões: 24,6 x 35,4 cm.
- C₇** - MMM, CDO.05.077 (antigo BL-TD04), C-7. Sem título. Cópia e propriedade de Antônio José da Silva, sem local, 16/5/1889. Sem indicação de autoria. 1 parte: Cl. Dimensões: 24,7 x 36,0 cm.
- C₈** - MMM, CDO.05.077 (antigo BL-TD04), C-8. Sem título. Cópia e propriedade de Antônio Júlio Machado, sem local, 19/5/1889. Sem indicação de autoria. 1 parte: B. Dimensões: 23,2 x 30,8 cm.
- C₉** - MMM, CDO.05.077 (antigo BL-TD04), C-9. Sem título. Cópia e propriedade de Antônio Júlio Machado, sem local, 8/3/1892. Sem indicação de autoria. 2 partes: SA. Dimensões: 24,0 x 32,2 cm (S) e 23,2 x 30,6 cm (A).
- C₁₀** - MMM, CDO.05.077 (antigo BL-TD04), C-10. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: Bx. Dimensões: 32,3 x 22,0 cm.
- C₁₁** - MMM, CDO.19.014 (sem código anterior), C-Un. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: B. Dimensões: 24,2 x 31,7 cm.
Obs. - {gr.2, caneta azul;} “*Itabirito*”.
- D₁** - MIOP, 134 (antigo P 02-06), C-1. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [início ou meados do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 4 partes: SATB. Dimensões: 22,2 x 29,3 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.134, p.94.
Obs. - CT-MIOP embaralha os *incipits* musicais dos três *Te Deum* atribuídos a Lobo de Mesquita: sob os verbetes n.132, 133 e 134 constam, respectivamente, os *incipits* das peças n.133, 134 e 132.
- D₂** - MIOP, 134 (antigo P 02-06), C-2. Sem título. Sem indicação de cópia, Cidade do Pomba (atual Rio Pomba - MG), 24/9/1857. Sem indicação de autoria. 1 parte: S. Dimensões: 22,5 x 29,5 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.134, p.94.
- D₃** - MIOP, 134 (antigo P 02-06), C-3. Sem título. Cópia e/ou propriedade do padre José Fernandes Vieira, Cidade do Pomba (atual Rio Pomba - MG), 6/10/1859. Sem indicação de autoria. 2 partes: TB. Dimensões: 22,5 x 29,5 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.134, p.94.

- D₄** - MIOP, 134 (antigo P 02-06), C-4. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [meados do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 2 partes: Vln I, Vln II. Dimensões: 22,5 x 29,5 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.134, p.94.
Obs. - Vln I: incompleta.
- D₅** - MIOP, 134 (antigo P 02-06), C-5. Sem título. João Gualberto Coelho, sem local, [meados ou final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: A. 31,5 x 21,5 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.134, p.94.
Obs. - Bastante corroída.
- D₆** - MIOP, 134 (antigo P 02-06), C-6. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [meados ou final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 3 partes: S, Cl, Sxhn. Dimensões: 22,4 x 30,5 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.134, p.94.
- D₇** - MIOP, 134 (antigo P 02-06), C-7. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [meados ou final do séc. XIX]. Indicação de autoria: "*Joze Joaquim*". 1 parte: Cl. Dimensões: 22,5 x 29,5 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.134, p.94.
- D₈** - MIOP, 134 (antigo P 02-06), C-8. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [meados ou final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte: [Bx]. 22,8 x 31,1 cm.
- D₉** - MIOP, 134 (antigo P 02-06), C-9. Sem título. Cópia de A. V. F., sem local, 4/4/1895. Sem indicação de autoria. 2 partes: S, Vln I. Dimensões: 25,6 x 32,0 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.134, p.94.
- D₁₀** - MIOP, 134 (antigo P 02-06), C-10. Sem título. Cópia de J. Aguiar, Gouveia (MG), 4/4/1895. Sem indicação de autoria. 1 parte: A. Dimensões: 23,2 x 30,7 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.134, p.94.
- D₁₁** - MIOP, 134 (antigo P 02-06), C-11. Sem título. Cópia de V. A., sem local, 27/4/1895. Sem indicação de autoria. 1 parte: T. Dimensões: 25,6 x 32,0 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.134, p.94.
- D₁₂** - MIOP, 134 (antigo P 02-06), C-12. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 2 partes: B, n.i. Dimensões: 23,0 x 30,7 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.134, p.94.
Obs. - B: com cantochão.
- D₁₃** - MIOP, 134 (antigo P 02-06), C-13. Sem título. Sem indicação de cópia, sem local, [final do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 2 partes: Vln II, Bx. Dimensões: 25,6 x 32,0 cm. Catalogada em: CT-MIOP, v.1, n.134, p.94.

Textos Latinos e Tradução Portuguesa

PAMM 01 - *Signatum est* (Terceto ao Pregador)

Signatum est super nos lumen vultus tui, Domine:
dedisti lætitiā in corde meo.

*Imprimiste sobre nós, Senhor, a luz do teu rosto, e deste
alegria ao meu coração.*³⁶

PAMM 02 - *Congratulamini mihi* (Responsório de Nossa Senhora)

[R.] Congratulamini mihi, omnes qui diligitis Domi-
num: quia cum essem parvula, placui Altissimo.
* Et de meis visceribus genui Deum et hominem.
[V.] Quia cum essem parvula, placui Altissimo.
* Et de meis...

[R.] *Parabenizai-me, vós que amais o Senhor: porque
sendo eu pequena, fui agradável ao Altíssimo.*
* *E, do meu ventre, gerei o Deus que se fez homem.*
[V.] *Porque sendo eu pequena, fui agradável ao Altíssimo.*
* *E, do meu ventre...*

PAMM 03 - *Beata Mater* (Antífona do Magnificat)

[R.] Beata Mater et intacta Virgo, gloriosa Regina mundi,
* Intercede pro nobis ad Dominum.
[V.] Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
* Intercede...

[R.] *Santa Mãe e Virgem intacta, gloriosa Rainha do mundo,*
* *intercedei por nós ao Senhor.*
[V.] *Glória ao Pai, e ao Filho, e ao Espírito Santo.*
* *intercedei...*

PAMM 04 - *Ave Regina cælorum* (Antífona de Nossa Senhora)

Ave Regina cælorum,
Ave Domina Angelorum:
Salve radix, salve porta,
Ex qua mundo lux est orta:

*Deus vos salve, Rainha dos céus,
Deus vos salve, Senhora dos Anjos,
Deus vos salve, raiz e porta
Por onde veio a luz ao mundo.*

³⁶ Outra possível tradução: “Gravado está, Senhor, sobre nós o lume do teu rosto * deste alegria ao meu coração.” Ver: A BIBLIA SAGRADA [latim-português]: Tradução do Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Lisboa: José Carlos de Aguiar Vianna, 1852.

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.

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.

*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.*

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.

PAMM 09 - Te Deum (Hino de Ação de Graças)

1. Te Deum laudamus: te Dominum confitemur.
2. Te æternum Patrem omnis terra veneratur.
3. Tibi omnes Angeli, tibi cæli et universæ Potestates:
4. Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:
5. Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth.
6. Pleni sunt cæli et terra majestatis gloriæ tuæ.
7. Te gloriosus Apostolorum chorus:
8. Te Prophetarum laudabilis numerus:
9. Te Martyrum candidatus laudat exercitus.
10. Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:
11. Patrem immensæ majestatis:
12. Venerandum tuum verum, et unicum Filium:
13. Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
14. Tu Rex gloriæ, Christe.
15. Tu Patris sempiternus es Filius.
16. Tu ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti Virginis uterum.
17. Tu devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna cælorum.
18. Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
19. Judex crederis esse venturus.
20. Te ergo quæsumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.
21. Æterna fac cum Sanctis tuis in gloria numerari.
22. Salvum fac populum tuum Domine, et benedic hereditati tuæ.
23. Et rege eos, et extolle illos usque in æternum.
24. Per singulos dies, benedicimus te.
25. Et laudamus nomen tuum in sæculum, et in sæculum sæculi.
26. Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire.
27. Miserere nostri, Domine, miserere nostri.
28. Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemadmodum speravimus in te.
29. In te, Domine, speravi: non confundar in æternum.

1. Nós Vos louvamos, Senhor; nós Vos bendizemos.
2. A Vós, eterno Pai, toda a terra adora.
3. A Vós todos os anjos, os céus e potestades;
4. A Vós os querubins e serafins, sem cessar proclamam.
5. Santo, Santo, Santo é o Senhor, Deus dos exércitos celestes.
6. Cheios estão os céus e a terra da majestade de Vossa glória.
7. O glorioso coro dos apóstolos,
8. A venerável assembléia dos profetas,
9. O exército brilhante dos mártires,
10. E a santa Igreja por toda a terra Vos louvam:
11. Pai de imensa majestade,
12. E Vosso adorável, verdadeiro e único Filho,
13. E também a Vosso Espírito Santo Consolador.
14. Vós sois Rei da glória, ó Cristo.
15. Vós, sempiterno Filho do Pai,
16. Vós, tomando a peito libertar o homem, não tivestes asco ao seio da Virgem.
17. Vós, vencendo a morte, abristes aos crentes o reino dos céus.
18. Vós estais sentado à direita de Deus, na glória do Pai.
19. Cremos que haveis de vir como juiz.
20. Dignai-Vos, pois, assistir a Vossos servos, que haveis remido com Vosso precioso sangue.
21. Fazei que sejam do número dos Vossos santos na glória.
22. Salvai o Vosso povo, Senhor, e abençoai a Vossa herança.
23. Governai-os e exaltai-os para sempre.
24. Nós Vos bendizemos todos os dias.
25. E louvamos o Vosso nome pelos séculos dos séculos.
26. Dignai-Vos, Senhor, neste dia conservar-nos sem pecado.
27. Compadecei-Vos de nós, Senhor, compadecei-Vos de nós.
28. Desça sobre nós a Vossa misericórdia, segundo a esperança que em Vós pusemos.
29. Em Vós, Senhor, esperei; jamais serei confundido.

Gaude Virgo gloriosa,
Super omnes speciosa:
Vale, o valde decora,
Et pro nobis Christum exora.

*Alegrai-vos, ó Virgem gloriosa,
a mais bela entre todas as mulheres.
Santa Mãe de Deus, intercedei por nós,
diante de vosso Filho.*

PAMM 05 - *Veni sponsa Christi* (Antífona de Santa Bárbara)

Veni sponsa Christi, accipe coronam, quam tibi Dominus præparavit in æternam. Alleluia.

Vinde, esposa de Cristo, recebei a coroa que o Senhor vos preparou para a eternidade. Aleluia.

PAMM 06 - Motetos e *Miserere* para a Procissão dos Passos

1 - Domine Jesu

Domine Jesu! Te desidero, Te volo, Te quæro. Ostende mihi faciem tuam et salvus ero.

Senhor Jesus! Eu Vos desejo, Vos procuro, Vos quero. Mostrai-me vossa face e serei salvo.

2 - Pater mi (Mateus, 26, 39)

Pater mi, si possibile est, transeat a me calix iste: verumtamen non sicut ego volo, sed sicut tu.

Meu Pai, se é possível, que passe de mim este cálice: contudo, não seja como eu quero, mas como tu queres.

3 - Jesus clamans I (Lucas, 23, 46)

Jesus clamans voce magna: Pater, in manus tuas commendo spiritum meum! et hæc dicens expiravit.

Jesus, clamou com grande brado: Pai, nas vossas mãos entrego o meu espírito: e ao dizer isto, expirou.

4 - O vos omnes (Lamentações, 1, 12)

O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus.

Ó vós todos que passais pela estrada, atendei e vede se há dor semelhante à minha dor.

5 - Popule meus (Adoração da Cruz)

Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi.

Meu povo, que te fiz eu? Ou em que te contristei? Responde-me.

6 - Jesus clamans II (Lucas, 23, 46)

Jesus clamans voce magna, et hæc dicens expiravit.

Jesus clamou com grande brado, dizendo e expirou.

7 - Miserere (Salmo 50)

- | | |
|--|--|
| 1. Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam. | <i>1. Meu Deus, compadecei-vos de mim, segundo a vossa grande misericórdia.</i> |
| 2. Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam. | <i>2. E segundo a multidão das vossas piedades imensas, extingui a minha iniquidade.</i> |
| 3. Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me. | <i>3. Lavai-me ainda mais desta minha iniquidade e purificai-me inteiramente do meu pecado.</i> |
| 4. Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et a peccatum meum contra me est semper. | <i>4. Porque eu conheço a minha maldade e o meu pecado está sempre contra mim.</i> |
| 5. Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris. | <i>5. Pequei só contra Vós e obrei mal na vossa presença. Assim o confesso, Senhor, para que sejais reconhecido por Justo nas vossas palavras e fiqueis vencedor nos juízos que contra vós se fazem.</i> |
| 6. Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea. | <i>6. Porque eu fui concebido entre iniquidade e minha mãe me concebeu em pecado.</i> |

PAMM 07 - *Stabat Mater* (Seqüência de Nossa Senhora das Dores)

- | | |
|---|--|
| 1. Stabat Mater, dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius. | <i>1. Estava a Mãe dolorosa
chorando junto à cruz
da qual seu Filho pendia.</i> |
| 2. Cujus animam gementem,
Contri-statam et doletem,
Pertransivit gladius. | <i>2. Sua alma gemente,
inconsolável e angustiada
era traspassada por um punhal.</i> |

9. Eia Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

10. Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.

20. Amen.

9. Ó Mãe, fonte de amor,
faze-me sentir toda a tua dor
para que eu chore contigo.

10. Fazei que a alma se me inflame
Porque a Cristo-Deus só ame,
E só busque o seu agrado.

20. Amém.

PAMM 08 - Ladinha de Nossa Senhora

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.

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.
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.

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.

Aparato Crítico

PAMM 01 - *Signatum est* (Terceto ao Pregador)


Fontes utilizadas: A₁ - SAB, Vln I, Vln II, Bx, Fl I-II, Tpa I-II; A₂ - Bx; A₃ - Bx; B - SAB, Vln I, Vln II, Bx, Tpa I-II

Edição: Paulo Castagna

Localização	Parte	Fonte	Situação na fonte
c.1-78	todas	A ₁	<i>cr</i> por vezes como <i>f</i> / <i>cr</i> at times as <i>f</i>
c.1-78	Tpa I, II	A ₁	em Mi bemol, porém “ <i>Elafa no dr^o</i> ” / in E flat, porém “ <i>Elafa no dr^o</i> ”
c.1-78	Tpa I, II	B	em Mi bemol / in E flat
c.1-78	Tpa I, II, A, Vln I, II, Bx	B	sem dinâmicas / no dynamics
c.1-25	S, B	B	sem dinâmicas / no dynamics
c.1-14	Bx	B	sem dinâmicas / no dynamics
c.1, n.3	Vln II	A ₁	<i>f</i>
c.1, t.2	Vln II	B	sem ligaduras, sem staccati / no slurs, no dynamics
c.1, t.1	Bx	A ₂	sem <i>f</i> / no <i>f</i>
c.2, n.3	Vln I	A ₁ , B	sem bequadro / no natural
c.3, t.2	Bx	A ₁	colcheia sol ² -mi ² bemol, pausa de colcheia / eighth note G ² -E ² flat, eighth note rest
c.3	Bx	A ₂	semínima / quarter note
c.3	Bx	A ₃	semínima sol ² -mi ² bemol, colcheia sol ² -mi ² bemol, pausa de colcheia / quarter note G ² -E ² flat, eighth note G ² -E ² flat, eighth note rest
c.5, t.1	Vln II	A ₁ , B	<i>p</i>
c.5, t.1	Bx	A ₁ , A ₃ , B	<i>f</i>
c.5, n.1-4	Vln I	B	sem ligadura / no slur
c.6	Tpa I, II	A ₁	um compasso de pausa / one measure rest
c.6, t.1	Vln I, II	B	sem ligadura / no rest
c.7-8	Vln I	B	sem ligaduras / no slurs
c.7, t.2	Vln I	B	sem staccatti / no staccatti
c.7, t.2	Vln II	B	sem ligadura / no slur
c.7	Bx	A ₁	sem <i>f</i> / no <i>f</i>

Localização	Parte	Fonte	Situação na fonte
c.8, n.3	Vln I	A ₁ , B	sem bequadro / no natural
c.8, t.2	Vln I	B	sem staccato / no staccato
c.8, n.2-5	Vln I	A ₁	staccati
c.8, t.2	Vln II	B	sem ligadura / no slur
c.8, t.2	Bx	A ₁ , A ₃ , B	semínima / quarter note
c.9	Bx	A ₁	nota inferior si bemol / lower note B flat
c.11, t.2	Vln I	A ₁ , B	<i>p</i>
c.11, t.1	Vln I	A ₁	semínima com talho de colcheia, fermata, <i>f</i> / quarter note with eighth note slash, fermata, <i>f</i>
c.11, n.1-7	Vln I	A ₁	ligadas / slurred
c.11-12	Vln I	B	sem ligaduras / no slurs
c.11-18	Vln II	B	sem staccati, sem ligaduras / no staccati, no slurs
c.12, n.1-7	Vln I	A ₁	ligadas / slurred
c.13, t.1	Vln I	B	sem ligadura / no slur
c.13, n.2, 3, 5	Vln I	A ₁	staccati
c.13, t.2	Vln I	B	staccati
c.14, t.1	Fl I, II	A ₁	colcheia pontuada, duas fusas / dotted eighth note, two thirty-second notes
c.14, n.2	Bx	A ₁ , A ₃ , B	mi bemol / E flat
c.15	Tpa II	A ₁	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.15-18	Vln I	B	sem ligaduras / no slurs
c.16-28	Tpa I, II	A ₁	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.16, n.1-6	Bx	A ₃	ré, corrigido por outra mão para mi bemol / D cancelled to E flat in another hand
c.17-18	Vln I	B	sem staccati / no staccati
c.18 n.1	A	A ₁ , B	<i>f</i>
c.21, n.2	A	A ₁ , B	<i>f</i>
c.22-25	Vln I, II	A ₁	sem ligaduras / no slurs
c.22, n.1	A	A ₁ , B	<i>p</i>
c.22, n.1	Vln II	A ₁	<i>p</i>
c.24, t.1	S	A ₁ , B	<i>p</i>
c.24	S	A ₁	sem staccato / no staccati
c.24, n.1-2	Bx	A ₂	ligadas / slurs
c.25, n.1	S	A ₁ , B	<i>p</i>
c.26, n.1	S	A ₁	sem staccato / no staccato
c.26, n.2	S	A ₁	sem <i>f</i> / no <i>f</i>
c.26, t.2	Vln I	A ₁ , B	<i>p</i>
c.26-31	Vln II	A ₁	sem staccati, sem ligaduras / no staccati, no slurs
c.26, n.1	Bx	A ₁	sem <i>f</i> / no <i>f</i>
c.28-31	Vln I	A ₁	sem ligaduras / no slurs
c.28, n.1-3	Bx	A ₁	ligadas / slurs
c.29	Bx	A ₂	sem <i>p</i> / no <i>p</i>
c.30	S	A ₁	sem staccato / no staccato
c.30 n.2	Vln II	A ₁	<i>p</i>
c.30	Bx	A ₂	sem pausa, duas colcheias ligadas / no rest, two tied eighth notes
c.31, n.1	B	A ₁ , B	<i>p</i>
c.32, n.1	S	A ₁	sem staccato / no staccato
c.32, t.2, n.1	Vln I	A ₁ , B	<i>p</i>
c.32	Vln II	A ₁	sem ligadura / no slur
c.33-78	S, B	B	sem dinâmicas / no dynamics
c.33, n.2	B	A ₁	<i>f</i>
c.33	Bx	A ₂	sem ligadura / no slur
c.34, t.1	B	A ₁	fermata
c.34, t.2	Vln I	A ₁	borrado; sem ligadura / smudged, no slur
c.34, t.2	Vln II	A ₁	rasurado; fermata sobre a primeira colcheia, por outra mão / scratched out; fermata on first note, in another hand

Localização	Parte	Fonte	Situação da fonte
c.34, n.2	Bx	A ₁	fermata, por outra mão / fermata in another hand
c.35	S, A, B	A ₁	omitido / omitted
c.35	Vln I	A ₁	borrado / smudged
c.35	Vln II, Bx	A ₁	rasurado / scratched out
c.35	Bx	A ₁	sem cifra / no figure
c.35	Bx	A ₃	omitido / omitted
c.35	Bx	B	sem cifra / no figure
c.36	todas	B	Assai
c.36, t.1-2	Vln II	A ₁	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.36, n.1	Bx	A ₁ , A ₃	<i>f</i>
c.36-72	Bx	B	sem dinâmicas / no dynamics
c.37, n.2	A, B, Vln I, II, Bx	B	sem <i>f</i> / no <i>f</i>
c.37, n.1	Vln I	A ₁	<i>f</i>
c.37	Bx	A ₃	sem <i>f</i> / no <i>f</i>
c.38	Tpa I, II	B	mínima, pausa de semínima / half note, quarter note rest
c.38	Vln I, Vln II, Bx	A ₁	<i>cr</i>
c.38	A, B	A ₁	<i>f</i>
c.39	Tpa I, II	B	mínima, pausa de semínima / half note, quarter note rest
c.40	Bx	A ₁ , A ₃	staccato
c.41	Tpa I	A ₁	semínima, duas pausas de semínima / quarter note, two quarter note rests
c.41, t.3	Bx	A ₃	sem <i>f</i> / no <i>f</i>
c.42, n.1	A, B, Vln I, II, Bx	A ₁ , A ₃ , B	<i>f</i>
c.43	Bx	A ₃	sem <i>p</i> / no <i>p</i>
c.44	S	A ₁	<i>f</i>
c.44-47	A	A ₁ , B	staccati
c.44	Bx	A ₃	omitido / omitted
c.49	Bx	B	sol-si bemol-ré / G-B flat-D
c.50, n.1	A	B	“só” / “alone”
c.50-51	Vln I	A ₁	
c.50, n.1	Vln II	B	si bemol / B flat
c.52, n.1, 2, 3	S	B	sem staccato / no staccato
c.52, t.3	Vln I	A ₁	si bequadro / B natural
c.52, n.1-3	Bx	A ₂	ligadas / slurred
c.53	Fl I, II	A ₁	mínima pontuada / dotted half note
c.54, t.1	Vln I, II	A ₁ , B	<i>f</i>
c.54, n.1	Vln II	B	sem bequadro / no natural
c.55, t.1	Vln II, Bx	A ₁ , A ₃ , B	<i>f</i>
c.56, n.1	A	B	“só” / “alone”
c.56, n.1	Vln I	A ₁	mínima ré, mínima si bemol, semínima ré / half note D, half note B flat, quarter note D
c.56, n.1-2	Vln II	A ₁	ligadas / slurred
c.58, n.1	Fl I	A ₁ , B	sem bequadro / no natural
c.58	S	B	sem staccato / no staccato
c.58, n.3	B	A ₁	<i>cr</i>
c.60	S, A, B	A ₁ , B	mínima, pausa de semínima / half note, quarter note rest
c.60	B	A ₁ , B	fá / F
c.60	Vln II	A ₁ , B	<i>f</i>
c.62	S, A, B	A ₁ , B	mínima, pausa de semínima / half note, quarter note rest
c.64, t.1	S	A ₁ , B	<i>ff</i>
c.64, t.1	Vln II	A ₁ , B	<i>p</i>
c.64, n.1-2	Bx	A ₂	staccati
c.64, n.1-3	Bx	A ₂	ligadas / slurred


Localização	Parte	Fonte	Situação na fonte
c.65	A	A ₁ , B	<i>p</i>
c.65	Vln I, II, Bx	A ₁ , A ₃ , B	<i>f</i>
c.65	Bx	A ₂	semínima mi bemol, duas pausas de semínima, corrigido para mínima pontuada si bemol / quarter note E flat, two quarter note rests, corrected to dotted half note B flat
c.66, t.3	Bx	A ₁	si bemol-mi bemol, staccato / B flat-E flat, staccato
c.66	Bx	A ₁	sem staccato / no staccato
c.66, n.3	Bx	A ₂ , B	sem staccato / no staccato
c.66, n.1-3	Bx	A ₂	ligadas / slurred
c.69	Tpa I, II	A ₁ , B	mínima, pausa de semínima / half note, quarter note rest
c.70	Tpa I	A ₁	corroído / worn out
c.70	Bx	A ₁ , A ₃	sem staccato / no staccato
c.70	Bx	A ₂ , A ₃	ligadura sobre todas as notas / all notes slurred
c.71, t.1	Vln II	A ₁ , B	<i>p</i>
c.72	Bx	A ₃	sem <i>f</i> / no <i>f</i>
c.73	Bx	A ₃	nota inferior sol / lower note G
c.74	A	A ₁ , B	<i>f</i>
c.74	Bx	A ₂	staccato
c.75	A	A ₁ , B	<i>f</i>
c.76	S	A ₁	staccato
c.76	A	A ₁ , B	<i>f</i>
c.77, n.1-3	Fl I	A ₁	staccato
c.77	Vln I	B	
c.77, t.1	Bx	A ₂	sem nota inferior / lower note omitted
c.78	S, A, B	A ₁	omitido / omitted
c.78	Bx	A ₂	mi ³ bemol corrigido para mi ² bemol / E ³ flat corrected to E ² flat

PAMM 02 - *Congratulamini mihi* (Responsório de Nossa Senhora)

Fonte utilizada: A - SATB, Vln I, Vln II, Bx

Edição: Paulo Castagna

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1-119	Tpa I, II	perdidos / missing
c.1	B, Bx	<i>“Larg.^{to}”</i>
c.1, t.4, n.4 - c.2, n.1	Vln II	ligadas / slurred
c.3, t.1-2	Vln II	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.6, t.3, n.2, 3	Vln I	semicolcheia pontuada, fusa / dotted sixteenth note, thirty-second note
c.8, n.4	S	<i>f</i>
c.8, t.4, n.1, 2	Bx	si ² bemol / B ² flat
c.10, n.4	S	lá bequadro / A natural
c.11, t.4, n.1	S	<i>f</i>
c.11, n.6	S	si bemol / B flat
c.11, n.4	B	fá ? / F?
c.11, n.4	Bx	fá, rasurado por outra mão para ré / F cancelled to D in another hand
c.12, n.3, 4	Vln I	dó, si bemol / C, B flat
c.12, n.1	Vln II	<i>f</i>
c.13, n.6, 7	T	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.14, n.6, 7	T	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.14, n.1	Vln II	<i>p</i>
c.15, t.4, n.1	T	apojatura fá? / appoggiatura F?

Localização	Parte	Situação na fonte
c.16, n.6, 7	S, A	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.16, n.4, 5, 6	Vln II	lá, dó, lá / A, C, A
c.17, n.6, 7	S, T	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.17, n.9, 10	S, T	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.17, t.4, n.3, 4	B	semicolcheia pontuada, fusa / dotted sixteenth note, thirty-second note
c.17, t.4	Bx	cifra 6-5 / 6-5 figure
c.18, t.2-4	S	 pla - cu-i Al-tis - si -
c.18, n.5, 6	A	semicolcheia pontuada, fusa / dotted sixteenth note, thirty-second note
c.19, t.4, n.1	Vln II	nota superior sol / upper note G
c.21, t.3, n.1	Vln I	<i>p</i>
c.21, t.4	Vln I	sem acciaccatura / no acciaccatura
c.21, t.1	Vln II	<i>f</i>
c.21, t.1	Bx	<i>p</i>
c.22, t.3-4	Vln I	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.22, t.3-4	Bx	duas semínimas com talhos de colcheia / two quarter notes notes with eighth note slashes
c.24, n.1	Vln II	<i>p</i>
c.26, t.4, n.1	Vln I	<i>f</i>
c.27, n.5-6	T	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.27, n.1	Vln II	<i>f</i>
c.28, t.3	S	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.29, t.3, n.2	Vln I	fá / F
c.30, n.3	Vln II	<i>p</i>
c.31, t.3, n.1-2	Vln I, II	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.32, n.6-7	T	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.32, t.4, n.1	Vln II	<i>f</i>
c.34, t.2, n.4	Vln I	si bemol / B flat
c.34, n.1	Vln II, Bx	<i>f</i>
c.34, t.2, n.1-3	Vln II	ligadas / slurred
c.38-43	Bx	semínimas sem talhos de colcheia / quarter notes without eighth note slashes
c.40, n.3	Vln I	dó? / C?
c.42, n.1	A	<i>f</i>
c.44	Bx	semínima pontuada sem talho de colcheia / dotted quarter note without eighth note slash
c.45, n.3	Vln II	sol, rasurado por outra mão para fá / G cancelled to F in another hand
c.45	Bx	semínima pontuada sem talho de colcheia / dotted quarter note without eighth note slash
c.46, n.3	A	lá / A
c.50-63	T	posteriores, por outra mão, ao pé da página / later accretion in another hand, at the bottom of the page
c.50, t.1	Vln II	<i>f</i>
c.50	Bx	semínima pontuada sem talho de colcheia / dotted quarter note without eighth note slash
c.54, n.1, 3	T	si bemol, ré / B flat, D
c.54	Bx	semínima pontuada sem talho de colcheia / dotted quarter note without eighth note slash
c.55, t.1	Vln II	<i>f</i>
c.58, t.1	Vln II	<i>f</i>
c.62	Bx	semínima pontuada sem talho de colcheia / dotted quarter note without eighth note slash
c.64, t.1-2	Bx	duas semínimas / two quarter notes
c.65, n.1	A	sem acciaccatura / no acciaccatura
c.66, n.2	Vln II	sem bequadro / no natural
c.66, n.3	Vln I	sol, rasurado por outra mão para fá / G cancelled to F in another hand


Localização	Parte	Situação na fonte
c.69, t.1	Vln II	<i>f</i>
c.70, n.1	T	ré / D
c.71, t.1-2	B	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.73, n.2	Vln II	<i>p</i>
c.73, n.2, 3	Vln I	dó, mi / C, E
c.74, n.1	T	<i>p</i>
c.81, t.1	Vln II	<i>f</i>
c.82	Bx	semínima pontuada sem talho de colcheia / dotted quarter note without eighth note slash
c.85, n.3	Vln I	dó / C
c.89	Bx	semínima pontuada sem talho de colcheia / dotted quarter note without eighth note slash
c.95, n.3	Vln I	lá / A
c.96, n.1	Vln I	fá / F
c.99, t.1-2	Vln II	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.103, n.2	S	si bemol / B flat
c.104, n.1	A	fá / F
c.104, n.2	Vln I	ré / D
c.104	Vln II	ré, fá, lá / D, F, A
c.105, n.1-2	Vln II	ligadas / slurred
c.108, n.1, 3	Vln I	nota superior ré, rasurada por outra mão para mi / upper note D cancelled to E in another hand
c.110, n.1, 3	Vln I	nota superior ré, rasurada por outra mão para mi / upper note D cancelled to E in another hand
c.115, t.2	Vln I	sol / G
c.116, n.1	Vln I	fá / F
c.117, n.2	Vln II	mi / E
c.118, n.4	Vln II	ré / D

PAMM 03 - *Beata Mater* (Antífona do *Magnificat*)


Fonte utilizada: A - SATB, Vln I, Vln II, Vla, Bx

Edição: Paulo Castagna

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1-196	Tpa I, II	em Ré, soando oitava acima; dois sustenidos na armadura de clave / in D sounding one octave higher; two-sharp key signature
c.1, n.5	Vla	dó, rasurado por outra mão para ré / C cancelled to D in another hand
c.2, n.1	Vln II	dó, rasurado por outra mão para ré / C cancelled to D in another hand
c.3, t.4	Tpa I, II	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.5, t.4, n.2	Vln I	fá sustenido / F sharp
c.5, t.3, n.2, 3	Vla	si, mi / B, E
c.6, t.3, n.2-3	Vla	lá / A
c.8, t.2	Vla	colcheia sol, pausa de colcheia / eighth note G, eighth note rest
c.8, n.4	Vla	fá / F
c.10, t.1-3	Bx	três semínimas sem talhos de colcheia / three quarter notes without eighth note slashes
c.10, t.1	Vln I	colcheia, duas semicolcheias / eighth note, two sixteenth notes
c.11, t.4, n.2	S	Tutti
c.11, n.3, 4	B	semicolcheia pontuada, fusa / dotted sixteenth note, thirty-second note
c.12, n.4-7	A, T	semicolcheias / sixteenth notes
c.12, n.3	Vln II	ré / D
c.13, t.1-2	Tpa I, II	mínima / half note
c.13, n.5	A	fá sustenido / F sharp

Localização	Parte	Situação na fonte
c.13, n.5	T	ré / D
c.14, n.4	Tpa I	si / B
c.14, n.2, 3	Tpa II	sol sustenido, lá / G sharp, A
c.14, t.2, n.1	Vln I	dó sustenido / C sharp
c.14, t.2, n.2	Vln II	dó sustenido / C sharp
c.14, n.1	Vla	ré / D
c.14, n.3	Bx	mi / E
c.16, n.3, 6, 7, 8, 9, 10	Vln I	lá, ré, mi, ré, dó sustenido, si / A, D, E, D, C sharp, B
c.16, t.3	A	colcheia, duas semicolcheias / eighth note, two sixteenth notes
c.16, t.4	T	sem apojatura / no appoggiatura
c.17, t.4, n.1	A	lá / A
c.17, t.4	Vln I, II	colcheia, duas semicolcheias / eighth note, two sixteenth notes
c.17, t.3, n.1	Vln II	fá / F
c.17, t.4, n.1	Vln II	lá / A
c.18, t.1-2	A, T	semicolcheia, duas fusas, três colcheias / sixteenth note, two thirty-second notes, three eighth notes
c.18, t.2, n.2	Vln I	sol / G
c.18, t.3, n.3	Vln I	sol / G
c.21, t.4, n.2	Vla	sem sustenido / no sharp
c.19, n.1	A	lá / A
c.19, n.8	B	ré / D
c.19, n.2, 3, 4	Vla	ré, si, dó / D, B, C
c.22, n.5	Vla	sem sustenido / no sharp
c.23, t.1-3	Tpa I, II	
c.24, n.4	Tpa II	mi ⁴ / E ⁴
c.24, n.2	T	mi / E
c.25, n.2, 3	Tpa I, II	mi / E
c.25, t.4, n.4	Vln I	lá / A
c.26, t.4, n.2	Vln I	<i>p</i>
c.28, n.2	A	fá sustenido / F sharp
c.28, n.4, 5	B	si, dó sustenido / B, C sharp
c.28, t.2	Vln I	sem apojatura / no appoggiatura
c.28, t.4, n.2-4	Vln I	lá / A
c.29, t.4, n.2	Tpa I	lá / A
c.29, n.1	Vln I	sol / G
c.29, t.3, n.2	Vln I	sol / G
c.29, t.3, n.3	Vln II	lá / A
c.30, n.2-3	Tpa I, II	fá sustenido / F sharp
c.31, t.4, n.1-2	Tpa II	lá / A
c.31	S	sem sustenido / no sharp
c.31, n.3	S	lá sustenido / A sharp
c.31, n.1-2	T	semínima, colcheia / quarter note, eighth note
c.31, t.3-4	Vln II	mínima com talho de semicolcheia / half note with sixteenth note slash
c.31, t.4, n.1	Vla	mi / E
c.36, n.1	T	semicolcheia pontuada / dotted sixteenth note
c.36, n.1	Vla	fá / F
c.38, t.1	Vln I	duas colcheias / two eighth notes
c.38, n.4	Vln I	acciaccatura sol / acciaccatura G
c.39, t.2, n.3	Vln I	ré / D
c.39, t.4, n.1	Vln II	<i>p</i>
c.39, t.2	Bx	mínima com talho de semicolcheia / half note with sixteenth note slash
c.40, t.4	Vln I	colcheia ré a mais / extra eighth note D
c.40	Bx	duas mínimas com talhos de semicolcheia / two half notes with sixteenth note slashes
c.41, t.1	Bx	mínima com talho de semicolcheia / half note with sixteenth note slash

Localização	Parte	Situação na fonte
c.42	Bx	duas mínimas com talhos de semicolcheia / two half notes with sixteenth note slashes
c.43, n.2	Bx	fá sustenido / F sharp
c.45, t.4, n.4	Vln I	lá / A
c.47, t.2	Tpa I	semínima com talho de colcheia / quarter note with eighth note slash
c.47, t.3, n.3-4	Vln I	dó? / C?
c.47, t.1-2	Bx	mínima com talho de semicolcheia / half note with sixteenth note slash
c.51, t.3, n.2	Vln I	sol ⁴ / G ⁴
c.52-53 (entre)	B	dois compassos de pausa a mais / two extra measures of rest
c.52, t.2, n.3	Vln I	dó sustenido-lá / C sharp-A
c.52, n.3	Vln II	lá / A
c.56, n.1	S	si / B
c.59, n.2-5	Vln II	ligadas / slurred
c.63, n.3	Vln I, II	si / B
c.63, n.1	Vln II	lá / A
c.65, t.2-3	Vla	duas pausas de semínima / two quarter note rests
c.68, n.2	A	sem sustenido / no sharp
c.69, t.1	S	sem apojatura / no appoggiatura
c.69, t.1	Vln I, II	sem apojatura / no appoggiatura
c.72, n.2	A	sem sustenido / no sharp
c.73	A	semínima, duas pausas de semínima / quarter note, two quarter note rests
c.74	A, T	sem apojatura / no appoggiatura
c.74, n.1	Vln I	sem apojatura / no appoggiatura
c.74	Vla	mínima pontuada / dotted half note
c.75, n.3	T	ré / D
c.75, n.2	Vln II	si / B
c.78, n.2	Tpa II	mi ³ / E ³
c.85, n.2	Vln II	sem sustenido / no sharp
c.86, n.1-3	Tpa II	mi ³ / E ³
c.87	A, T	sem apojatura / no appoggiatura
c.87, n.1	Vln II	sem apojatura / no appoggiatura
c.87	Vla	mínima pontuada com talho de colcheia / dotted half note with eighth note slash
c.88, n.1	Tpa I	dó sustenido / C sharp
c.88, n.3	Vln I	mi / E
c.88	Vla	seis colcheias / six eighth notes
c.90	Vla	omitido / omitted
c.96	Bx	omitido / omitted
c.97, n.2, 4, 6	Vla	dó / C
c.98	Vln I	mínima pontuada sol sustenido / dotted half note G sharp
c.98, n.2, 4, 6	Vla	dó sustenido / C sharp
c.101, n.1, 2	A	<i>in-ter-</i>
c.102-103	Vla, Bx	compasso a mais: três semínimas lá / extra measure: three quarter notes A
c.103, n.2-5	Vln II	ligadas / slurred
c.103	Vla	omitido / omitted
c.105, n.1-2, 3	A	<i>in-ter-</i>
c.108	A	ré / D
c.110	A	si / B
c.111	Vln I	sol / G
c.111, t.3	Vln II	ré / D
c.115, n.1	T	dó sustenido / C sharp
c.118	Tpa I	lá / A
c.118, n.1	A	fá sustenido / F sharp
c.119, n.1, 3	A	sol, mi / G, E
c.119, n.1, 2	T	fá sustenido / F sharp
c.120, n.2	Tpa I	dó sustenido / C sharp
c.120, n.1, 2	Tpa II	fá, lá ² / F, A ²

Localização	Parte	Situação na fonte
c.120, n.1	A	fá sustenido / F sharp
c.122, n.2	A	lá bequadro / A natural
c.122	T	ré / D
c.123, n.1	A	sol / G
c.124, n.1-3	A	fá sustenido / F sharp
c.125, n.1-3	Tpa II	lá / A
c.126, n.1	Tpa II	lá / A
c.125	T	ré / D
c.125	Vla	omitido / omitted
c.127, n.1	A	mi sustenido / E sharp
c.127	Vln II	mínima pontuada / dotted half note
c.131, n.1, 2	A	fá, sol / F, G
c.132, n.1	A	lá / A
c.133	Vln II	mínima pontuada / dotted half note
c.137, n.1, 2	A	mi, fá sustenido / E, F sharp
c.138, n.1, 2, 3	A	sol, mi, fá sustenido / G, E, F sharp
c.139, n.1	A	ré / D
c.139, n.3	Vln II	fá / F
c.139, n.1-3	Vla	ré / D
c.144, n.3	Tpa I	si / B
c.144, n.2-3	Tpa II	lá ³ / A ³
c.145, n.2, 3	A	ré, mi / D, E
c.145, n.1	Vln I	nota inferior ré / lower note D
c.145, t.2	Vln II	<i>p</i>
c.146, n.1, 2, 3	A	fá sustenido, mi, fá sustenido / F sharp, E, F sharp
c.147, n.3	A	fá sustenido / F sharp
c.149	S	sem apojatura / no appoggiatura
c.149	Vla	mínima pontuada com talho de colcheia / dotted half note with eighth note slash
c.150, n.2	A, Vln II	mi / E
c.150, t.3	Vla, Bx	sol / G
c.152	A	sol / G
c.154, n.1, 2	A	ré, mi / D, E
c.154, t.1	Vln I	<i>p</i>
c.155, n.1	A	fá sustenido / F sharp
c.161, t.2-3	Tpa II	si / B
c.161	S	mínima pontuada / dotted half note
c.162	Vln I	apojatura de semínima / quarter note appoggiatura
c.162	Vla	mínima pontuada com talho de colcheia / dotted half note with eighth note slash
c.162, n.1, 2	Bx	lá ² , lá ¹ / A ² , A ¹
c.163, n.2, 3	A	fá, sol / F, G
c.163, n.3	Vla	sol / G
c.163, n.1	Bx	sol / G
c.164, n.1	A	ré / D
c.170-171 (entre)	A, B	dois compassos de pausa a mais / two extra measures of rest
c.170-171 (entre)	T	um compasso de pausa a mais / one extra measure of rest
c.170-171 (entre)	Tpa I, II, Vln I, II, Vla, Bx	

Localização	Parte	Situação na fonte
c.171-196	A	todos os ornamentos são acciaccature / all ornaments are acciaccature
c.175, t.2	S	duas semínimas / two quarter notes
c.177	S, Vln I, II	sem apojatura / no appoggiatura
c.175, t.2-3	A	semínima si, semínima sol / quarter note B, quarter note G
c.180, n.1	S	si / B
c.180, n.1	Vln I	sem bequadro / no natural
c.180, n.2	Vln I	dó / C
c.181, n.1	S, Vln I	sem bequadro / no natural
c.182, n.1	S, Vln I, II	sem apojatura / no appoggiatura
c.185-191	S	rasurados, em tira de papel afixada sobre camada original; texto latino omitido, à exceção do c.187 / written on paper fragment attached over original layer and scratched out; Latin text omitted, except for measure 187
c.186, n.3	Vln II	sol / G
c.188, n.1	S, Vln I, II	sem apojatura / no appoggiatura
c.190, n.3	Vln II	sol / G
c.192, n.5	A	lá / A
c.193, n.3	A	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.194, n.5	A	lá / A

PAMM 04 - *Ave Regina caelorum* (Antífona de Nossa Senhora)

Fonte utilizada: A₁ - SATB, Vln I, Vln II, Bx, Tpa I-II

Edição: Paulo Castagna e Chiquinho Assis

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1-62	Tpa I, II	em Dó, soando oitava acima / in C, sounding one octave higher
c.1, t.2	Vln II	sem apojatura / no appoggiatura
c.4, t.2	Tpa I	duas semínimas sem talhos de colcheia / two quarter notes without eighth note slashes
c.4, t.2	Vln II	sem apojatura / no appoggiatura
c.10, n.1	Tpa II	lá / A
c.16, t.2	Vln II	sem apojatura / no appoggiatura
c.17, n.7	Vln I	sem bemol / no flat
c.18, n.1	S	apojatura sem bemol / no flat in appoggiatura
c.18, t.1	A	sem apojatura / no appoggiatura
c.18, t.2	Vln I	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.19, t.2	A	sem apojatura / no appoggiatura
c.19, t.2	Vln I, II	sem apojatura / no appoggiatura
c.21, n.3	Bx	com nota superior lá / with upper note A
c.25, t.1	A	sem apojatura / no appoggiatura
c.25, n.1	Bx	fá ³ / F ³
c.29, t.2	S	mínima sol / half note G
c.30, t.2, n.2	Vln II	si bemol / B flat
c.33, n.2, 5	Vln II	sol, mi / G, E
c.34	Tpa I	duas semínimas, mínima, sem talho de colcheia / two quarter notes, half note, without eighth note slash
c.35, t.1	Tpa I	duas semínimas sem talhos de colcheia / two quarter notes without eighth note slashes
c.39, t.2	Tpa I	duas semínimas sem talhos de colcheia / two quarter notes without eighth note slashes
c.40	Tpa II	duas mínimas sem talhos de colcheia / two half notes without eighth note slashes
c.41	Tpa II	mínima, duas semínimas, sem talhos de colcheia / half note, two quarter notes, without eighth note slashes
c.41, n.2	Vln II	sem bequadro / no natural
c.41, t.1	Tpa I	duas semínimas sem talhos de colcheia / two quarter notes without eighth note slashes
c.43, t.1	Tpa I	mínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.43, t.1	Tpa I	duas semínimas sem talhos de colcheia / two quarter notes without eighth note slashes

Localização	Parte	Situação na fonte
c.44, t.1	Bx	<i>p</i> por outra mão / <i>p</i> in another hand
c.47, n.1	Vln I, II	sem apojatura / no appoggiatura
c.47, t.2	Bx	<i>p</i> por outra mão / <i>p</i> in another hand
c.48, n.1	Vln II	<i>p</i>
c.50, t.2	Tpa I	duas semínimas sem talhos de colcheia / two quarter notes without eighth note slashes
c.53, n.2, 3	Bx	dó ³ , lá ² / C ³ , A ²
c.57	Bx	<i>f</i> por outra mão / <i>f</i> in another hand
c.57, n.1	T	“sol” / “G”
c.57, t.1	A	mínima, alterada para duas semínimas / half note cancelled to two quarter notes
c.57-58 (entre)	A	compasso rasurado: mínima pontuada fá, semínima fá / extra measure, scratched out: dotted half note F, quarter note F
c.58, n.1-3, 5-7	Vln II	ligadas / slurred
c.59, n.3	Tpa I	ré / D
c.61, t.1	S	corroído / worn out
c.61, n.1-3, 5-7	Vln I	ligadas / slurred

PAMM 05 - *Veni sponsa Christi* (Antífona de Santa Bárbara)
Fonte utilizada: A₁ - T; A₂ - A; A₃ - SB; B₁ - Bx; B₂ - Vln I, Tpa I, Tpa II; B₃ - Vln II
Edição: Maria Inês Guimarães

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1-55	Tpa I, II	em Ré / in D
c.1, t.3, n.4	Vln I	fá / F
c.5-8	Tpa I, II	ligados / slurred
c.7, t.2, n.4	Vln II	si / B
c.10, n.3	A	ré / D
c.10, n.1	Vln I	<i>p</i>
c.11, n.1	Vln I	<i>f</i>
c.12, n.3	A	dó sustenido / C sharp
c.14-17	Tpa I, II	ligados / slurred
c.14, t.3	Vln II	ré, lá, si, dó bequadro / D, A, B, C natural
c.20, n.1, 2, 3, 4 - c.21, n.1, 2	B	<i>ve-ni spon-sa Chri-sti</i>
c.22, n.1, 2, 3, 4 - c.23, n.1, 2	B	<i>ve-ni spon-sa Chri-sti</i>
c.25, n.2	Vln I	sem apojatura / no appoggiatura
c.27, t.2-3	A	borrados / smudged
c.28, t.3	A	corroído / worn out
c.28, t.1	B	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.29, t.2	A	semínima / quarter note
c.30, t.1	A	borrado / smudged
c.30, t.2-3	Vln I	duas semínimas sem talhos de colcheia / two quarter notes without eighth note slashes
c.32, t.1	T	dó / C
c.34, n.4	B	lá / A
c.34, t.3, n.2-3	Bx	colcheia dó sustenido / eighth note C sharp
c.36, t.3, n.2-3	Bx	colcheia fá sustenido / eighth note F sharp
c.40, n.1, 2, 3, 4	B	<i>ve-ni spon-sa</i>
c.41, n.1, 2	B	<i>Chri-sti</i>
c.42, n.1, 2, 3, 4	B	<i>ve-ni spon-sa</i>
c.43, n.1, 2	B	<i>Chri-sti</i>
c.45, t.2	Bx	si / B
c.46, n.3	B	lá / A
c.46, t.3, n.2-3	Bx	colcheia lá / eighth note A

Localização	Parte	Situação na fonte
c.48, t.2, n.2	Vln I	fá / F
c.49, t.2	T	semínima / quarter note
c.54, n.1	Vln I	sem apojatura / no appoggiatura
após c.55	Bx	compasso a mais: semínima ré ² , duas pausas de semínima / extra measure: quarter note D ² , two quarter note rests

PAMM 06 - **Motetos e Miserere para a Procissão dos Passos**

Fonte utilizada: A - SATB, Bx

Edição: Chiquinho de Assis e Paulo Castagna

1 - Domine Jesu

Localização	Parte	Situação na fonte
c.10, n.1, 3	T	acento > / accent >
c.14, n.3	S	lá, corrigido por outra mão para si bemol / A cancelled to B flat in another hand
c.22, n.1	S	lá / A
c.27, n.2	Bx	lá / A
c.27, n.3	Bx	com nota superior si ² bemol / with upper note: B ² flat
c.28, n.1, 2, 3 - c.29, n.1, 2	T	<i>et sal-vus e-ro</i>
c.32	B	semibreve / whole note

2 - Pater mi

Localização	Parte	Situação na fonte
c.2, n.2	Bx	lá ² -dó ² / A ² -C ²
c.3, n.1-2, 3	S, T	<i>Pa-ter</i>
c.9, n.2	S, B	<i>a</i> omitido / <i>a</i> omitted
c.9, n.3	A, T	<i>a</i> omitido / <i>a</i> omitted
c.9, n.3	A	sem bemol / no flat
c.12, n.2	A, B	<i>a</i> omitido / <i>a</i> omitted
c.12, n.3	S, T	<i>a</i> omitido / <i>a</i> omitted
c.16, n.6	S	si / B
c.16, n.5	T	<i>ve-</i> sob a última nota / <i>ve-</i> on last note
c.20, n.1-2	A	duas colcheias / two eighth notes
c.20, n.3	A	sem acciaccatura / no acciaccatura
c.21, n.3	S	<i>et</i>
c.24, n.3	A	fá, sem acciaccatura / F, no acciaccatura
c.28, n.1, 2	A	<i>sic-ut</i>
c.30	S	semibreve / whole note

3 - Jesus Clamans I

Localização	Parte	Situação na fonte
c.21, n.1-2	T	ré bemol / D flat
c.24	T	ré bemol / D flat
c.26, n.1-2	Bx	lá bemol / A flat
c.33, n.1	B	<i>p</i>
c.37, n.1-4	S	acento >, staccato / accent >, staccato
c.37	A	duas mínimas ligadas / two tied half notes


4 - O Vos Omnes

Localização	Parte	Situação na fonte
c.8, n.1	A	sol / G
c.8, n.1	T	dó / C
c.12, t.2	Bx	mínima / half note
c.16, n.1-3, 4	S, T	<i>et vi-</i>
c.19, n.1-3, 4	S, T	<i>si est</i>
c.20, n.1, 2	S, T	<i>sic-ut</i>
c.24	A	duas mínimas ligadas / two tied half notes
c.26, n.1-3, 4	T	<i>et vi-</i>
c.28, n.1, 2	S	<i>sic-ut</i>
c.28, n.1-3, 4	A, T	<i>si est</i>
c.30, n.1	S	si bemol / B flat

5 - Popule Meus

Localização	Parte	Situação na fonte
c.3, n.1	B	<i>-bi</i>
c.6, n.1, 2, 3, 4, 5	B	<i>Po-pu-le me-us</i>

6 - Jesus Clamans II

Localização	Parte	Situação na fonte
c.3, n.5	A	lá / A
c.5, n.1, 2, 3-6 - c.6, n.1	T	<i>et hoc di-cens</i>
c.6-7	T	 ex-pi-ra - vit, ex-pi-ra -
c.6, n.3	Bx	fá, corrigido por outra mão para mi / F cancelled to E in another hand

7 - Miserere

Localização	Parte	Situação na fonte
c.12, n.4	A	sol, corrigido por outra mão para lá / G cancelled to A in another hand
c.21, n.1-4	S	fá, corrigido pela mesma mão para lá / F cancelled to A in the same hand
c.22, n.1, 3	S	fá, corrigido pela mesma mão para lá / F cancelled to A in the same hand
c.29, n.4	T	sem bequadro / no natural
c.40, n.2	B	dó, corrigido por outra mão para ré / C cancelled to D in another hand
c.44, n.1	A	sem apojatura / no appoggiatura

PAMM 07 - *Stabat Mater* (Seqüência de Nossa Senhora das Dores)

Fonte utilizada: A₂ - SATB, Vln I, Vln II, Vln III(Vla), Bx

Edição: Chiquinho de Assis e Paulo Castagna

1 - Stabat Mater

Localização	Parte	Situação na fonte
c.3, n.1, 3	Vln I	sol sustenido, lá, posteriores / G sharp, A are a later accretion
c.3, t.3	Vln I	fermata
c.4-5	Vln I	barra dupla / double bar

Localização	Parte	Situação na fonte
c.4	Vln I	segno
c.5, n.3	Vln II	sem ornamento / no ornament
c.7, 8, 9	Vla	três semínimas sem talhos de colcheia / three quarter notes without eighth note slashes
c.12, n.1	Vln II	sem ornamento / no ornament
c.8	Vla	três semínimas sem talhos de colcheia / three quarter notes without eighth note slashes
c.9	Vla	três semínimas sem talhos de colcheia / three quarter notes without eighth note slashes
c.13	Vln I	segno
c.13, n.2	Vla	<i>f</i>
c.15, n.1	Bx	<i>f</i>
c.16, n.1	Bx	<i>p</i>
c.17, t.2	Bx	<i>f</i>
c.18, t.1	Bx	<i>p</i>
c.19, n.3	Vla	acento > / accent >
c.20, t.1	Vln I	apojatura ré / appoggiatura D
c.22, t.1	Vln II	semínima com talho de colcheia / quarter note with eighth note slash
c.24	A	três semínimas sem talhos de colcheia / three quarter notes without eighth note slashes
c.24, n.1	B	<i>p</i>
c.24, n.2	Bx	dó / C
c.24, t.1-2	A	semínima fá, semínima mi / quarter note F, quarter note E
c.24, t.2	Bx	dó / C
c.25, n.1	A	<i>p</i>
c.26, t.2	Vla	<i>p</i>
c.28, t.1	Vln II	<i>f</i>
c.28, t.2	Vln II	<i>p</i>
c.28, t.2	Vln II	staccato
c.29, t.1	Vln I	colcheia pontuada si, semicolcheia dó / dotted eighth note B, sixteenth note C
c.29, t.1	Vln II	colcheia pontuada sol sustenido, semicolcheia lá / dotted eighth note G sharp, sixteenth note A
c.30, t.1	Vln I	colcheia pontuada dó, semicolcheia ré / dotted eighth note C, sixteenth note D
c.31, t.1	Vln I	colcheia pontuada si, semicolcheia dó / dotted eighth note B, sixteenth note C
c.31, t.1	Vln II	colcheia pontuada sol sustenido, semicolcheia lá / dotted eighth note G sharp, sixteenth note A
c.32, n.1	A	<i>f</i>
c.32, n.5	Vla	mi / A
c.33, n.1	A	<i>p</i>
c.36-37	todas	sem barra dupla / no double bar
c.38, n.1-2	Vln I, II	ligadas / slurred
c.38, n.3	Vla	<i>f</i>
c.41, n.1	Vln II	<i>f</i>
c.43, n.1	Vln II	<i>f</i>
c.44	S	omitido / omitted
c.44, t.1	Bx	<i>sf</i>
c.44, n.2-3, 4-5	Bx	ligadas / slurred
c.45, n.2	T	dó bemol / C flat
c.46, n.2	T	dó bemol / C flat
c.47, n.2	T	dó bemol / C flat
c.48, n.2	T	dó bemol / C flat
c.50, n.1-2, 3	B	-i-vit
c.54, n.1, 4	Vln I	fusas / thirty-second notes
c.57, n.1	Vla	<i>f</i>
c.58, t.1	Vla	colcheia lá ³ , pausa de colcheia / eighth note A ³ , eighth note rest

Localização	Parte	Situação na fonte
c.59, n.1	Vln II	<i>f</i>
c.61, n.1	Vln II	<i>f</i>
c.61	Vla	omitido / omitted
c.62	Vla	três semínimas: lá ² , ré ³ , ré ³ sustenido / three quarter notes: A ² , D ³ , D ³ sharp
c.71	A	semínima, duas pausas de semínima / quarter note, two quarter note rests
c.71	T	mínima, pausa a mais de mínima / half note, extra half note rest
c.71	B	mínima, pausa de semínima / half note, quarter note rest
c.71, n.5	Vln II	apojatura lá / appoggiatura A

2 - Eia Mater

Localização	Parte	Situação na fonte
c.7, n.1	A	sem bemol / no flat
c.15	Vln I	apojatura mi, mínima ré, pausa de mínima / appoggiatura E, half note D, half note rest
c.15	Vln II	apojatura dó, mínima si, pausa de mínima / appoggiatura C, half note B, half note rest
c.18, n.5, 7	Vla	sem bemol / no flat
c.25, n.4	S	si / B
c.29-30	todas	sem barra dupla / no double bar
c.38, n.2	Vln II	com nota superior si / with upper note B
c.38, n.1-2	Bx	staccati
c.43, t.2	Vln I	corroído / worn out
c.45, t.1	Vln I	apojatura dó, mínima si / appoggiatura C, half note B
c.52, t.1	T	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.52, n.3	B	lá / A
c.52, n.2	Vln I	dó ³ / C ³
c.52, n.2	Vln II	lá / A
c.54, n.4	Bx	sol, corrigido para mi / G corrected to E
c.59	Vla	corroído / worn out







3 - Amen


Localização	Parte	Situação na fonte
c.2, t.2	Bx	corroído / worn out
c.3, n.6	Vln I	si, corrigido para sol sustenido / B corrected to G sharp
c.9	B	<i>-men</i>
c.10	B	<i>a-</i>
c.11	Vln I	semínima, pausa de semínima, pausa de mínima / quarter note, quarter note rest, half note rest
c.13	Vln II	mínima pontuada, duas colcheias / dotted half note, two eighth notes
c.35-36	A	omitidos / omitted
c.44	S	mínima, pausa de mínima / half note, half note rest
c.45, n.1	Vln II	dó / C
c.45, n.1	Vla, Bx	staccato
c.46, n.1	Vln I	nota inferior mi / lower note E
c.46, n.2	Vla	mi / E
c.51, n.1	Vla, Bx	staccato
c.52, n.1	Vln I	nota inferior mi / lower note E





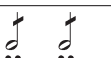
PAMM 08 - Ladainha de Nossa Senhora

Fonte utilizada: A₄ - ATB, Vln I, Vln II, Vla, Bx; A₆ - Tpa I; A₁₀ - S; A₁₄ - Tpa II

Edição: Carlos Alberto Figueiredo

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1, n.1	Tpa I	Andante
c.1, n.1	S, Vln I, II, Vla	Vivo
c.1, n.1	Vln I	<i>f</i>
c.2, n.1	Bx	crescendo
c.3, n.1	Vln I	<i>f</i>
c.3, n.3	Vln I	<i>p</i>
c.4, n.1	Bx	crescendo
c.6, t.2	Tpa I	semibreve / whole note
c.7, n.1	Vln I	<i>p</i>
c.8, n.2	Vla	si sustenido / B sharp
c.9, n.2	S	bemol posterior, por outra mão / flat in another hand
c.11, n.1-4	Vln I	ligadas / slurred
c.11	Bx	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.12, n.1-4	Vln I	ligadas / slurred
c.12, n.2	Vln I	si / B
c.12, n.4	Vla	si sustenido / B sharp
c.12	Bx	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.15, n.1, 3	Vln II	com nota inferior dó / with lower note C
c.16	Bx	
c.17, t.1	T	duas colcheias fá, pausa de semínima / two eighth notes F, quarter note rest
c.18	Bx	
c.19, n.3	Vln II	com nota inferior fá / with lower note F
c.21-22	A	 Chri - ste, Chri - ste__ au - di
c.23, t.2	Tpa I, II	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.24, t.1	Tpa I, II	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.24, n.2	Tpa I, II	mi / E
c.24, n.2	S	dó / C
c.24, n.4	Vln II	lá / A
c.26, n.1	Vln II	<i>p</i>
c.27	A	 - ste__ au - di
c.29, n.1	Bx	<i>f</i>
c.30, n.2	Tpa I	mi / E
c.31, t.1	A	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.31, t.2	Vla	duas semínimas / two quarter notes
c.32, t.2	Tpa I, II	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.35, n.6, 8	Vln II	lá / A
c.37, n.6, 8	Vln II	lá / A
c.37	Vla	omitido / omitted
c.42	A	mi / E
c.43	Bx	
c.44, t.2	A	pausa de semínima, semínima / quarter note rest, quarter note
c.44	Bx	


Localização	Parte	Situação na fonte
c.45, t.1	S	duas semínimas / two quarter notes
c.45	Bx	
c.46, n.2	B	fá / F
c.46, n.4, 5	Vla	sem sustenido, fá / no sharp, F
c.47, n.3, 4	Vla	dó, ré / C, D
c.50, n.1	Tpa I	Solo
c.50	A	ré / D
c.51, t.1	Vln II	<i>f</i>
c.54, n.2	S	- <i>ri</i> rasurado, pela mesma mão / - <i>ri</i> scratched out in the same hand
c.54, n.6, 7	Vln I	ré, dó / D, C
c.54, n.5	Vln I	duas colcheias: dó, lá / two eighth notes: C, A
c.54, t.1	Bx	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.56, t.1	S	duas semínimas / two quarter notes
c.56	Bx	duas mínimas com talhos de colcheia / two half notes with eighth note slashes
c.57	Bx	duas mínimas com talhos de colcheia / two half notes with eighth note slashes
c.58, n.3, 4	A	si, lá / B, A
c.58	Bx	duas mínimas com talhos de colcheia / two half notes with eighth note slashes
c.59, n.1	Vln I	<i>p</i>
c.59, n.5	Vln I	<i>f</i>
c.59, t.1	Bx	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.60, n.5	Vln I	<i>p</i>
c.60, n.1, 2	Vln II	com nota inferior mi ³ / with lower note E ³
c.61, n.1	Vln I	<i>f</i>
c.61, n.3	Vln I	<i>p</i>
c.61, n.1	Vln II	com nota inferior fá / with lower note F
c.61, n.2	Vln II	nota inferior lá / lower note F
c.62, n.2	S	mi / E
c.62, n.1	Vln I	<i>f</i>
c.62, n.4	Vln I	<i>p</i>
c.63, n.3, 4, 5	Vln I	lá, sol, lá / A, G, A
c.64, n.1-4, 5-6	Vln II	ligadas / slurred
c.65, t.2	Vla, Bx	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.70	Tpa I	mínima / half note
c.70	Tpa II	semibreve sol / whole note G
c.70, n.1	Vln II	lá / A
c.71, t.2	Bx	mínima / half note
c.74, t.2	Vln I	semínima, duas colcheias / quarter note, two eighth notes
c.75	Vln II	staccati
c.76, n.1	S	si sustenido / B sharp
c.76, t.1	A	semínima, duas semicolcheias / quarter note, two sixteenth notes
c.76, t.1	Bx	semínima sol ² , pausa de semínima / quarter note G ² , quarter note rest
c.78, n.3	Vln I	<i>p</i>
c.81, t.2	S	pausa de semínima, duas semicolcheias / quarter note rest, two sixteenth notes
c.81, n.1, 3, 5, 7	Vla	si bequadro / B natural
c.84, t.2	Tpa I, II	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.84, n.2	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.85, n.1	Vln II	Duo
c.86, t.2	A	mínima / half note
c.86, n.6	Vln II	sem sustenido / no sharp
c.88, t.2	A, T	mínima / half note
c.88, n.6	Vln I	mi / E
c.90, n.1	Vln II	<i>f</i>
c.91, n.4	Vln I	fá sustenido / F sharp
c.91, n.1, 2	Vln II	staccati

Localização	Parte	Situação na fonte
c.91, n.1	Vln II	<i>f</i>
c.92	T	um compasso de pausa / one measure of rest
c.92, t.1	Vln II	duas colcheias fá / two eighth notes F
c.93	T	um compasso de pausa / one measure of rest
c.96, n.1	B	Duo
c.96, n.1	Vln I, II	<i>p</i>
c.99, n.6	Vln II	fá / F
c.102, t.2	Vln II	lá, lá, sol, lá / A, A, G, A
c.102	Vla	
c.103, n.1	T	<i>f</i>
c.103	Vla	duas mínimas com talhos de colcheia / two half notes with eighth note slashes
c.103-104	B	prosódia imprecisa / text underlay is not clear
c.110, t.2	Bx	duas semínimas fá / two quarter notes F
c.115, n.1, 2	Vln II	com nota mi ³ inferior / with lower note E ³
c.116, n.3, 4, 5	Vln II	ré, dó, mi / D, C, E
c.119, n.1	Tpa II	mi / E
c.119	Vla	
c.121, n.1	A	fá / F
c.121, n.2	B	acento > / accent >
c.122	Bx	
c.123, n.1-3	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.123	Bx	
c.124, n.3	T	ré / D
c.124	Bx	
c.125, n.1-2	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.125, n.3	Vln I	notas inferior e intermediária omitidas / lower and middle notes omitted
c.126, n.1, 2	Vln I	nota intermediária omitida / middle note omitted
c.127, n.1, 2	Vln I	nota inferior fá omitida / lower note F omitted
c.128, n.1, 2	Vln I	nota intermediária omitida / middle note omitted
c.129, n.1, 2	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.130, n.1-4, 5-8	Vln II	ligadas / slurred
c.130, n.3, 4	Bx	dó / C
c.131, t.1	Tpa, I, II, Vln I, II, Bx	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.131, t.1	Vla	duas semínimas dó / two quarter notes C
c.135	Vln I, II, Vla	semínima, mínima, pausa de semínima / quarter note, half note, quarter note rest
c.138, t.2	Bx	semínima fá ¹ , pausa de semínima / quarter note F ¹ , quarter note rest
c.140, n.1-3, 4	T	<i>ve-ne-</i>
c.141, t.1	Bx	mínima / half note
c.143, n.3	S	sem bequadro / no natural
c.145, n.2	Vln I	ponto de aumento omitido / augmentation dot omitted
c.145	Vla	mínima pontuada, pausa de semínima / dotted half note, quarter note rest
c.150, n.1-3, 4	T	<i>Vir-go</i>
c.150, t.2	Bx	semínima fá ¹ , pausa de semínima / quarter note F ¹ , quarter note rest
c.152, n.1-2	Vln I	ligadas / slurred
c.152, n.4	Bx	mi / E
c.153, n.3	S	sem bequadro / no natural
c.153, n.1	Vln I	sem apojatura / no appoggiatura
c.155, n.2	Vln I	ponto de aumento omitido / augmentation dot omitted
c.155, n.1	Vln I	acciaccatura fá / acciaccatura F

Localização	Parte	Situação na fonte
c.158, n.2	B	mi rasurado para fá, pela mesma mão / E cancelled to F in the same hand
c.164, n.2	T	sem bemol / no flat
c.166	Vln II	duas pausas de semínima, pausa de colcheia, colcheia / two quarter note rests, eighth note rest, eighth note
c.166, n.4	Vla	sem bemol / no flat
c.169-170 (entre)	Tpa I	compasso a mais: semibreve fá ⁴ / extra measure: whole note F ⁴
c.170, n.2-c.171, n.1	Vln I	ligadas / slurred
c.171, n.1	Vln I	acciaccatura fá / acciaccatura F
c.172, n.3-c.173, n.1	Vln I	ligadas / slurred
c.173, n.1	T	sem bemol / no flat
c.174, n.2	S	sem bequadro / no natural
c.174, n.3	Vln II	sem bequadro / no natural
c.175, n.1-2	T	sem bemol / no flat
c.176, n.2	Vln I	ponto de aumento omitido / augmentation dot omitted
c.176	Vla	duas semínimas, mínima / two quarter notes, half note
c.177	Tpa I	omitido / omitted
c.178, n.3, 4	Vln II	dó, lá / C, A
c.181, n.1	Vla	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.182-183 (entre)	Tpa II	compasso a mais: semibreve fá ⁴ / extra measure: whole note F ⁴
c.185-186	Tpa II	omitidos / omitted
c.185, n.1	S	“fá” / “F”
c.185, n.3-4	Vla	sem bemol / no flat
c.186	Tpa II	semibreve fá / whole note F
c.186-187	A, B, Vln I, Vln II, Bx	barra dupla / double bar
c.186, n.1	Vln I	com nota intermediária ré / with middle note D
c.186, n.1, 2	Vln II	nota inferior fá omitida / lower note F omitted
c.186, t.2	Vln II, Vla, Bx	mínima / half note
c.187	Tpa II	omitido / omitted
c.191, n.1-4, 5-8	Vln I	ligadas / slurred
c.193, n.5	S	-sa rasurado / -sa scratched out
c.193	B	um compasso de pausa / one measure of rest
c.194	B	um compasso de pausa / one measure of rest
c.197	Vln II	com nota ré inferior / with lower note D
c.198, n.1-4	Vln I	quatro semínimas ré, ligadas / four quarter notes D, slurred
c.199, n.1-2	S	<i>spi-</i>
c.200, n.1, 2, 3	Vla	fá bequadro / F natural
c.201, n.1, 2, 3	Vla	fá bequadro / F natural
c.202, n.2	S	<i>vas</i> omitido / <i>vas</i> omitted
c.204, n.1	S	si / B
c.204, t.2	Bx	pausa de mínima / half note rest
c.207, n.2	S	ré / D
c.208, n.1-4	S	dó, ré, dó, ré / C, D, C, D
c.208, n.1	A	fá / F
c.209, t.1	Vln II	duas semínimas si / two quarter notes B
c.211, n.3-4	A	<i>ti-</i>
c.212, n.1	S	dó / C
c.213	B	um compasso de pausa / one measure of rest
c.214	B	um compasso de pausa / one measure of rest
c.214	Vln II	duas semínimas sol, duas semínimas lá / two quarter notes G, two quarter notes A
c.214, t.2	Vla	duas semínimas ré / two quarter notes D
c.214, t.2	Bx	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.218-261	Tpa I, II	“em sol” / “in G”
c.221, n.4	Vln II	sol / G
c.221	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash

Localização	Parte	Situação na fonte
c.226, n.2	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.226, n.2	Vln I	acento > / accent >
c.227, n.1, 2	Vln I	notas inferiores omitidas / lower notes omitted
c.228, n.1	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.230, t.2	S, A	mínima / half note
c.230	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.232	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.234, n.6	Vln I	<i>f</i>
c.234, t.2	Bx	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.235	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.236, n.1-5	Vln II	
c.236	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.237	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.238	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.239, t.1	Tpa II, A, Vla	mínima / whole note
c.241, n.1	Vln I	<i>f</i>
c.243, n.2	Vln I	<i>f</i>
c.244, n.2	Vln I	<i>f</i>
c.246, n.2	Vln I	<i>p</i>
c.249, t.1	Vln II	semínima fá ³ , pausa de semínima / quarter note F ³ , quarter note rest
c.253	T	dó / C
c.254, t.2	Vln I	pausa de semínima, semínima / quarter note rest, quarter note
c.257, t.2	Vla	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.261, n.1-2, 3, 4-5, 6	S	<i>Stel-la ma-tu-</i>
c.261, n.4	Vln I	acciaccatura
c.262	Vln II	semínima, pausa de mínima, semínima / quarter note, quarter note rest, quarter note
c.263, n.2-4	Vln I	ligadas / slurred
c.263, n.4	Vln I	acciaccatura
c.263, n.1	Vln II	sem apojatura / no appoggiatura
c.264, n.2-4	Vln I	ligadas / slurred
c.264, n.4	Vln I	apojatura de semínima lá / quarter note A appoggiatura
c.268, n.3-4, 5-6, 7, 8	A	<i>-gi-um pec-ca-</i>
c.268	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.271	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.272, n.2-6	Vln II	ligadas / slurred
c.275	Tpa II	<i>“sollo”</i>
c.275, t.1	Bx	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.279, t.1	Bx	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.283	S	mínima pontuada, semínima / dotted half note, quarter note
c.283	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.284	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.285, t.2	Tpa I	mínima mi / half note E
c.285, n.4	Tpa II	dó / C
c.286, n.2, 3	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.288, n.2, 3	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.289, t.2	T	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.290, n.2, 3	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.291	Bx	um compasso de pausa / one measure of rest
c.292, n.1, 2	Vln II	duas colcheias: si, lá / two eighth notes: B, A
c.293	S	

Localização	Parte	Situação na fonte
c.295, n.1, 2	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.296, n.1, 2	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.297, n.1, 2	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.297, n.1	Vln I	nota intermediária ré rasurada para dó, pela mesma mão / middle note D cancelled to C in the same hand
c.298, n.2	S	fá ⁴ / F ⁴
c.298, n.1, 2	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.299, t.1	T	duas semínimas / two quarter notes
c.299, t.1	B	duas semínimas / two quarter notes
c.299	Vla	
c.300, n.1, 2	S	dó, ré / C, D
c.300, n.3	Vln II	sem sustenido / no sharp
c.300, n.7, 8	Vln II	fá, sol / F, G
c.300, t.2	Vla	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.301	Vla	
c.302, t.1	S	duas semínimas lá / two quarter notes A
c.302, n.2	S	si rasurado para dó, pela mesma mão / B cancelled to C in the same hand
c.303	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.304, n.1	S	si rasurado para dó, pela mesma mão / B cancelled to C in the same hand
c.304, n.1	Vln II	sol / G
c.304	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.305, t.2	Vln II	duas semínimas / two quarter notes
c.305	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.306	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.307	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.308	Tpa I	ré / D
c.308, n.4, 5	Vln II	mi, fá / E, F
c.308	Bx	
c.309	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.311, n.1-3	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.312, n.1, 2	Vln II	si, lá / B, A
c.312	Vla	semibreve com talho de colcheia / whole note with eighth note slash
c.314, t.1	S	mínima / half note
c.315, n.1-3	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.316, n.2	S	bemol por outra mão / flat in another hand
c.318, n.1-3	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.319	Tpa II	pausa de semínima, semínima, duas colcheias, pausa de semínima / quarter note rest, quarter note, two eighth notes, quarter note rest
c.319	Vln I	nota intermediária omitida / middle note omitted
c.320, n.1-2	S	si rasurado para dó / B cancelled to C
c.320	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.321	Vln I	nota intermediária omitida / middle note omitted
c.321, n.2-4	Vla	ré / D
c.322, n.1-2	S	si rasurado para dó / B cancelled to C
c.322	Vln I	nota inferior omitida / lower note omitted
c.322, n.4	Vln I	si bequadro / B natural
c.322, t.2	Vln II	fá ⁴ , lá, sol, lá / F ⁴ , A, G, A
c.323, n.1	Tpa II	mi / A
c.323, n.1-4, 5-8	Vln I, II	ligadas / slurred
c.323	Vla	duas mínimas com talhos de colcheia / two half notes with eighth note slashes
c.324-325	A, Vln I, II	barra dupla / double bar
c.328-329	S	barra dupla / double bar

Localização	Parte	Situação na fonte
c.328	Vla	duas mínimas com talhos de colcheia / two half notes with eighth note slashes
c.328, t.2	Bx	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.329	Vla	mínima com talho de colcheia, duas semínimas / half note with eighth note slash, two quarter notes
c.330	Bx	omitido / omitted
c.330-331	B	barra dupla / double bar
c.331, n.3, 4	Vln II	nota inferior omitida / lower note omitted
c.332, n.1, 2	Vln II	nota inferior omitida / lower note omitted
c.333, n.3-4	Tpa II	mi rasurado para dó, pela mesma mão / E cancelled to C in the same hand
c.334, n.1	Vln II	com nota sol inferior / with lower note G
c.335, n.1	Vln II	com nota sol inferior / with lower note G
c.335, t.1	Vla	mínima / half note
c.336, t.2	Tpa I, II	pausa de mínima / half note rest
c.336, t.1	Vla	mínima / half note
c.337	Vla	
c.338	Vla	
c.339, n.3-4	Vln II	lá ³ -fá ⁴ / A ³ -F ⁴
c.340, n.1-2	Vln II	nota inferior sol ³ / lower note G ³
c.341, t.1	S, B	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.342, n.1	Vln I	com nota inferior mi / with lower note E
c.343, n.1	Vln I	com nota inferior mi / with lower note E
c.343, t.1	Vla	mínima / half note
c.343, t.2	Bx	semínima dó, pausa de semínima / quarter note C, quarter note rest
c.344	Tpa I	sol ³ / G ³
c.344	Tpa II	mi ³ / E ³
c.344, t.1	Vln II	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.344, t.1	Vla	mínima / half note
c.344	Bx	omitido / omitted
c.348	Bx	
c.349	Vla	quatro semínimas: fá, fá, mi, fá / four quarter notes: F, F, E, F
c.350	Tpa I	omitido / omitted
c.351, t.2	Tpa I, II, Bx	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.351, n.1-2	S	dó rasurado para si, pela mesma mão / C cancelled to B in the same hand
c.351, n.3-4	S	si rasurado para lá, pela mesma mão / B cancelled to A in the same hand
c.351, n.1-2	A	fá rasurado para sol, pela mesma mão / F cancelled to G in the same hand
c.351, n.3-4	A	fá rasurado para mi, pela mesma mão / F cancelled to E in the same hand
c.354-355 (entre)	Tpa I, II	um compasso de pausa a mais / one extra measure of rest
c.354, n.1, 2	Bx	si rasurado para dó, pela mesma mão / B cancelled to C in the same hand
c.355, n.1	B	fá rasurado para dó, de volta para fá, por outra mão / F cancelled to C, and back to F, in the same hand
c.355, n.2	B	fá rasurado para dó, por outra mão / F cancelled to C in another hand
c.355, n.3-4	B	dó rasurado para fá, de volta para dó, por outra mão / C cancelled to F, and back to C, in another hand
c.356, n.1-2	A	dó rasurado para fá / C cancelled to F
c.356, n.3	Vln II	si / B
c.357-360	S	omitidos / omitted
c.357, n.4-6	Vla	ligadas / slurred
c.358, n.5-8	Vln II	ligadas / slurred
c.360, t.1	Bx	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest

PAMM 09 - *Te Deum* (Hino de Ação de Graças)
Fonte utilizada: A₁ - STB, Vln I, Vln II; B₁ - A, Bx
Edição: Marcelo Campos Hazan

1 - Te Deum

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1, n.4, 6, 7	Vln I	si / B
c.2, n.12	Vln II	corroída / worn out
c.3, n.6	Vln II	ré / D
c.4, t.3	Vln II	duas semicolcheias, colcheia / two sixteenth notes, eighth note
c.4, t.3-4	Bx	quatro colcheias: lá ² , mi ² , dó ² , lá ¹ / four eighth notes: A ² , E ² , C ² , A ¹
c.6, n.4	T	mi / E
c.6, t.2	Vln II	duas colcheias / two eighth notes
c.7, t.4	Vln I	ré / D
c.7, t.1	Vln II	semínima sem talho de semicolcheia / quarter note without sixteenth note slash
c.7, t.2-3	Vln II	mínima / half note
c.8, t.3-4	S	mínima / half note
c.8, t.1	Vln II	sem talho de colcheia / without eighth note slash
c.8, t.2	Vln II	corroído / worn out


2 - Tibi omnes

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1	todas	sem andamento / no tempo indication
c.2, n.3	A	fá / F
c.3, n.4	Bx	dó / C
c.4, t.3-4	Vln II	duas semínimas sem talhos de semicolcheia / two quarter notes without sixteenth note slashes
c.5, t.1-2, 3-4	Vln I	duas mínimas sem talhos de semicolcheia / two half notes without sixteenth note slashes
c.6, n.6	A	fá? / F?
c.6, t.4	A	semínima lá / quarter note A
c.6, t.1-2	Vln I	duas semínimas sem talhos de semicolcheia / two quarter notes without sixteenth note slashes
c.6	Vln II	duas colcheias fá, duas colcheias mi, colcheias ré, fá, colcheias mi, fá / two eighth notes F, two eighth notes E, eighth notes D, F, eighth notes E, F
c.7, t.3-4	S	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest

3 - Sanctus

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1	todas	sem andamento / no tempo indication
c.1, t.2	Vln I	nota inferior fá rasurada para sol sustenido, pela mesma mão / lower note F cancelled to G sharp in the same hand
c.2, t.1-2	Vln I	duas semínimas sem talhos de semicolcheia / two quarter notes without sixteenth note slashes
c.3, n.6-7, 8, 9, 10 - c.1, 2	S	<i>De-us, Do-mi-nus Deus</i>
c.3, n.5	A	corroída / worn out
c.3, n.5-6	Vln II	fá / F
c.4, n.2	S	dó / C
c.4, n.4	S	dó / C
c.4, t.3-4	Vln I	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.4, n.1	Vln II	mi / E
c.4, t.3-4	Vln II	nota superior omitida / upper note omitted

4 - Te gloriosus

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1	todas	sem andamento / no tempo indication
c.1, t.1	Vln I	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.2, t.1	Vln I	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.2, n.4	A	sol / G
c.2, n.4	T	mi / E
c.2, t.2-3	Vln I	duas colcheias si, duas colcheias dó / two eighth notes B, two eighth notes C
c.2, t.1-2	Vln II	mínima com talho de semicolcheia / half note with sixteenth note slash
c.2, t.4, n.1	Vln II	ré / D
c.3, t.1, 2, 3	Vln I	duas semínimas com talhos de semicolcheia, mínima sem talho de colcheia / two quarter notes with sixteenth note slashes, half note without eighth note slash
c.3, t.1	Vln I	nota intermediária si ³ , superior mi ⁴ / middle note B ³ , upper note E ⁴
c.5	A	 - lo - rum __ cho -
c.5, t.2-3	Vln I	mínima lá / half note A
c.5, n.3	Vln II	dó / C


5 - Te Martyrum

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1	todas	sem andamento / no tempo indication
c.1, t.4, n.2, 3, 4	Vln I	mi, dó, mi / E, C, E
c.2, n.1-2	A	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.2, n.1-2	Vln II	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.2, t.4	Bx	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.3, n.4	S	acento > / accent >
c.3, t.3 - c.4, t.3	S	rasurado para prosódia correta / cancelled to correct text underlay
c.3, t.1	Vln II	colcheia pontuada lá, semicolcheia sol sustenido / dotted eighth note A, sixteenth note G sharp
c.4, t.4	A	colcheia pontuada, semicolcheia / dotted eighth note, sixteenth note
c.5, t.2	Vln I	semínima com talho de semicolcheia / quarter note with sixteenth note slash
c.5, t.3	Vln I	semínima com talho de semicolcheia / quarter note with sixteenth note slash
c.5, t.3	Vln II	duas colcheias mi, ré / two eighth notes E, D
c.5, t.3	Bx	duas colcheias / two eighth notes
c.5, t.4	Vln II	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.6, t.3	Vln I	semínima sem talho de semicolcheia / quarter note without sixteenth note slash
c.6, t.4, n.2	Vln I	sol / G
c.7, t.1-2	Vln I	duas semínimas sem talhos de colcheia / two quarter notes without eighth note slashes

6 - Patrem immensæ

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1	todas	sem andamento / no tempo indication
c.2, t.2-4	Vln I	três semínimas com talhos de semicolcheia / three quarter notes with sixteenth note slashes
c.3, n.6	S	ré rasurado para dó, pela mesma mão / D cancelled to C in the same hand
c.3, t.2-3	Vln I	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.4	Vln I	mínima com talho de semicolcheia, duas semínimas com talhos de semicolcheia / half note with sixteenth note slash, two quarter notes with sixteenth note slashes
c.8	Vln I, II	mínima, pausa de mínima / half note, half note rest

7 - Sanctum quoque

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1	todas	sem andamento / no tempo indication
c.1, n.3-4	Vln I	sem sustenido / no sharp
c.1, t.1	Bx	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.2, t.1	Bx	duas colcheias / two eighth notes
c.2, n.5	Bx	corroída / worn out
c.3, t.3-4	A	 - ra - cli-tum
c.3, t.3	Vln II	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.4, t.1-2	A	duas semínimas / two quarter notes
c.4, t.3	Vln II	corroído / worn out

8 - Tu Patris

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1	todas	sem andamento / no tempo indication
c.2, n.5	T	ré / D
c.2, t.3	Vln II	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.2, t.3-4	Vln II	duas semínimas sem talhos de colcheia / two quarter notes without eighth note slashes
c.3, t.3-4	B	duas semínimas / two quarter notes
c.3, n.3	B	sem bequadro / no natural
c.3	Vln II	duas mínimas ligadas / two tied half notes
c.3, n.5	Bx	sem bequadro / no natural
c.4	Vln II	duas mínimas ligadas / two tied half notes
c.5, t.3-4	T	duas semínimas / two quarter notes
c.5	Vln II	duas mínimas ligadas / two tied half notes
c.7, t.3-4	T	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.7, t.1	Vln II	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.7, n.5	Vln II	corroída / worn out
c.8	A	semibreve / whole note
c.8	T, B	semibreve / whole note
c.8	Vln II	nota superior mi / upper note E
c.8, t.3-4	Bx	mínima lá / half note A

9 - Tu devicto

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1	A, T, Bx	sem andamento / no tempo indication
c.1, t.1-2	Vln I	mínima com talho de semicolcheia / half note with sixteenth note slash
c.1, t.3-4	Vln I	mínima com talho de semicolcheia / half note with sixteenth note slash
c.2, n.4-5	S	si / B
c.2, t.3-4	Vln I	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.2, n.5	Bx	sol / G
c.3, t.1-2	Vln II	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.4, n.1	A, Bx	Adagio
c.5, t.3-4	Vln II	duas semínimas sem talhos de colcheia / two quarter notes without eighth note slashes
c.6, n.4	T	Allegro
c.6, n.4	Vln I, II	sem andamento / no tempo indication
c.6, n.4	B	corroída / worn out
c.7, t.3-4	S	ilegíveis / illegible
c.7, t.4	Vln I	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash

Localização	Parte	Situação na fonte
c.7, n.5	Vln II	sem ponto de aumento / no augmentation dot
c.8, n.6-7	Vln II	dó / C
c.8, n.4	Bx	sol? / G?
c.10, n.3	A	fermata
c.10, t.1	Vln II	si / B
c.10, t.3	Vln II	nota superior mi / upper note E

10 - Judex crederis



Localização	Parte	Situação na fonte
c.1	S, A, B, Vln I, II, Bx	sem andamento / no tempo indication
c.1	T	Allegro
c.1, t.3-4	Vln I	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.2, n.6	T	sol / G
c.4, n.2	Bx	sem andamento / no tempo indication
c.4, n.2	B	<i>p</i>
c.4, n.2-4	B	sem sustenido / no sharp
c.4, n.2	Vln I	sem andamento / no tempo indication
c.4, t.2	Vln II	duas colcheias / two eighth notes
c.4, t.4	Vln II	duas colcheias / two eighth notes
c.5, t.1	Vln II	corroído / worn out
c.5, t.1	Bx	duas colcheias / two eighth notes
c.5, n.3	B	sol sustenido / G sharp
c.6, t.3-4	S	colcheia dó sustenido, semicolcheia dó sustenido, semínima ré / eighth note C sharp, sixteenth note C sharp, quarter note D
c.6, t.4, n.2	B	ornamento sem bemol / no flat in ornament
c.6, t.4, n.2	B	sol / G
c.6, t.4, n.2	Bx	sol / G
c.7, t.3-4	B	mínima / half note
c.9, n.5	B	staccato
c.9, t.3-4	Vln I	sem bemol / no flat
c.10, n.1-2	T, Vln I	sem bemol / no flat
c.10, n.5	B	staccato
c.10, t.3	Vln I	duas colcheias / two eighth notes
c.10, t.3	Vln II	semínima com talho de colcheia / quarter note with eighth note slash
c.10, t.4	Bx	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.11, t.1	Bx	colcheia pontuada, semicolcheia / dotted eighth note, sixteenth note
c.11, t.4	Bx	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.13, t.1-2	Vln I	mínima si / half note B
c.13, t.1-2	Vln II	corroídos / worn out

11 - Salvum fac

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1	A, T, Vln I, II, Bx	sem andamento / no tempo indication
c.3, n.2	T	omitida / omitted
c.3, t.1	Vln I, II	sem pausa de colcheia / no eighth note rest
c.3, n.5	Vln II	si / B
c.4, n.6 - c.6, n.3	B	-ta-
c.4, n.2	Bx	si / B
c.5	Vln I	quatro semínimas com talhos de semicolcheia / four quarter notes with sixteenth note slashes

Localização	Parte	Situação na fonte
c.5, t.2	Vln II	dó / C
c.6, n.4, 5-6	B	-ti tu-
c.6, t.3-4	Vln I	duas semínimas sem talhos de semicolcheia / two quarter notes without sixteenth note slashes
c.7	Vln II	corroído / worn out
c.7	Bx	rasurado pela mesma mão sob camada ilegível / scratched out in the same hand over illegible layer

12 - Per singulos dies

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1	todas	sem andamento / no tempo indication
c.1, n.1	Bx	lá ¹ -dó ² -mi ² -lá ² / A ¹ -C ² -E ² -A ²
c.1, n.5	S, T	semínima / quarter note
c.1	Vln I	
c.1	Vln II	
c.1, t.1	Bx	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.3, n.2-5	Bx	corroídas / worn out
c.4	Vln II	nota superior corroída / upper note worn out
c.4, t.3	Bx	semínima com talho de colcheia / quarter note with eighth note slash
c.5, n.4-7	Vln I	ré / D
c.5, n.2	S	acento > / accent >
c.6, t.3-4	Vln I	ré / D
c.6	Vln II	mínima mi ³ , lá ³ , mi ⁴ , pausa de mínima / half note E ³ , A ³ , E ⁴ , half note rest
c.6	Bx	rasurado, ilegível / scratched out, illegible

13 - Dignare Domine

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1	todas	sem andamento / no tempo indication
c.1, n.3, 4	Vln I	lá, si / A, B
c.2, t.1	Vln I	quatro colcheias / four eighth notes
c.2, t.2, 3-4	Vln I	semínima com talho de colcheia, mínima com talho de colcheia / quarter note with eighth note slash, half note with eighth note slash
c.3	Vln I	semínima sem talho de semicolcheia, três semínimas com talhos de colcheia / quarter note without sixteenth note slash, three quarter notes with eighth note slashes
c.3, n.1	Bx	dó / C
c.5, n.3	S	dó rasurado para lá, pela mesma mão / C cancelled to A in the same hand
c.5, t.3	Vln II	duas colcheias dó / two eighth notes C
c.5, n.3	Bx	colcheia lá ² / eighth note A ²
c.6, n.4-6 - c.7, n.1	A	<i>spe-ra-vi-mus</i>
c.6, t.1-2	Vln I	duas semínimas sem talhos de colcheia / two quarter notes without eighth note slashes
c.6, t.1-2	Vln II	duas semínimas com talhos de semicolcheia / two quarter notes with eighth note slashes
c.6, n.1	Bx	sol? / G?
c.6, t.3-4	Bx	colcheia, pausa de colcheia, colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest, eighth note, eighth note rest
c.7, t.1	Vln I	pausa de colcheia, colcheia / eighth note rest, eighth note
c.7, t.3-4	Vln II	mínima si com talho de semicolcheia / half note C with sixteenth note slash

Localização	Parte	Situação na fonte
c.7, n.1	Bx	colcheia dó ² / eighth note C ²
c.8, n.4	S	dó / C
c.8, n.2	A	lá / A
c.8, n.2	Vln I	lá / A
c.8, n.2	B	sem sustenido / no sharp
c.8, n.2	Bx	sem sustenido / no sharp
c.8, t.1-3	Bx	colcheia, pausa de colcheia, colcheia, pausa de colcheia, colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest, eighth note, eighth note rest, eighth note, eighth note rest
c.9, t.1-2	T	duas semínimas ligadas / two slurred quarter notes

14 - Fiat misericordia

Localização	Parte	Situação na fonte
c.1	todas	sem andamento / no tempo indication
c.1, n.4	Bx	dó? / C?
c.2, n.2	B	colcheia rasurada para semicolcheia, em outra mão / eighth note cancelled to sixteenth note in anoter hand
c.2, t.2-3	B	colcheia, pausa de colcheia, colcheia sob camada ilegível, por outra mão / eighth note, eighth note rest, eighth note in another hand over illegible layer
c.2, t.1	Vln I	duas colcheias / two eighth notes
c.2, t.1-2	Vln II	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.3, n.4, 5	A	fá, mi / F, E
c.3, t.1-2	Vln I	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.3, t.1-2	Bx	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.3, t.2	Vln II	colcheia pontuada, semicolcheia / dotted eighth note, sixteenth note
c.4, t.1-2	Vln I, II	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.5, n.5	T	dó / C
c.5, t.3	B	duas colcheias / two eighth notes
c.5, t.3-4	Vln I	mínima com talho de colcheia / half note with eighth note slash
c.5, t.3	Bx	duas colcheias / two eighth notes
c.5, n.6	Bx	lá / A
c.6, n.4	T, Vln II	dó / C
c.6, n.4	B	mi / E
c.6, n.4	Bx	mi / E
c.6, t.1-3	Vln I	mínima com talho de colcheia, semínima sem talho de colcheia / half note with eighth note slash, quarter note without eighth note slash
c.6, t.4	Vln I	colcheia ré, duas semicolcheias mi bemol / eighth note D, two sixteenth notes E flat
c.6, t.1	Bx	duas colcheias / two eighth notes

15 - In te Domine

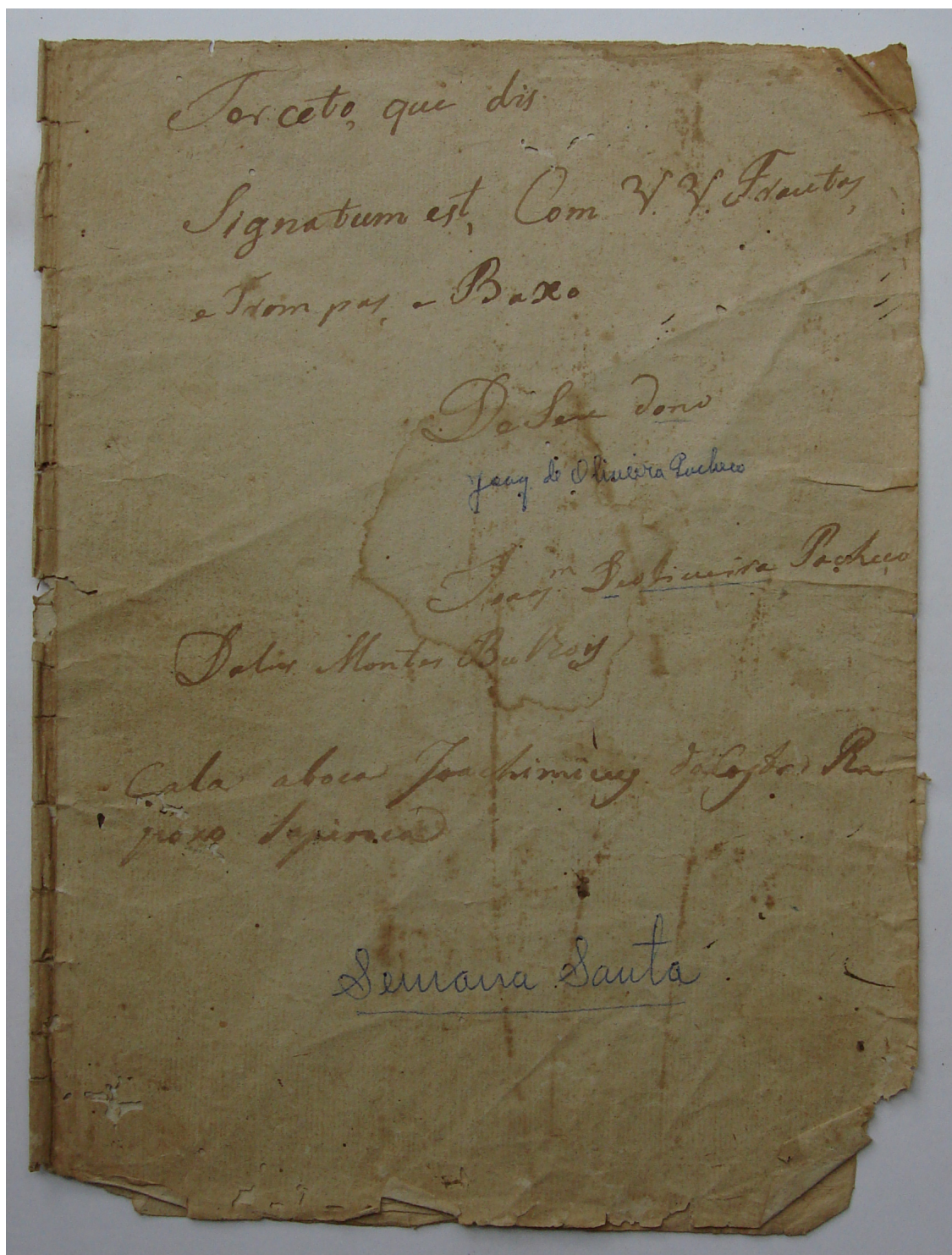
Localização	Parte	Situação na fonte
c.2, t.1	Vln I	duas colcheias / two eighth notes
c.2, n.3	Vln II	mi / E
c.2, t.1	Bx	duas colcheias lá ² / two eighth notes A ²
c.11	Bx	mínima mi ² / half note E ²
c.12	Bx	mínima mi ² / half note E ²
c.13, n.1	Vln II	sem sustenido / no sharp
c.13	Bx	mínima mi ² / half note E ²
c.15	A	mínima / half note
c.16	Bx	duas semínimas lá ² / two quarter notes A ²
c.17, n.1	Vln II	sem sustenido / no sharp

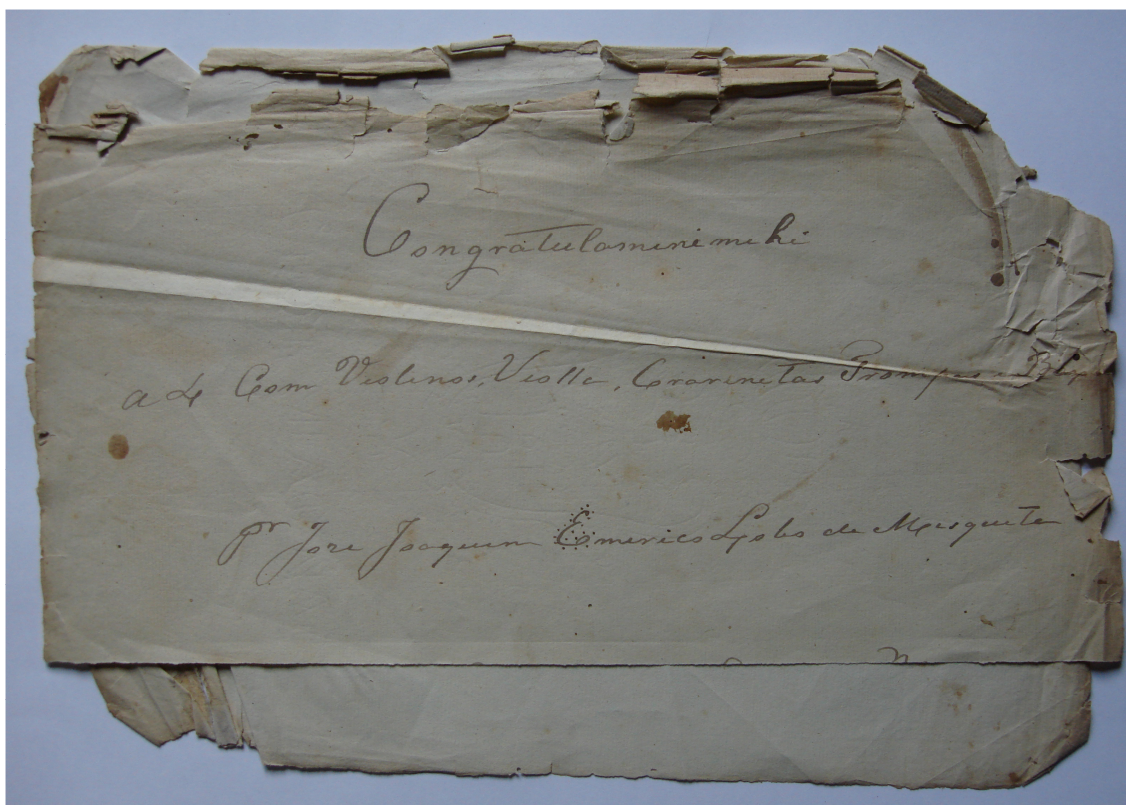
Localização	Parte	Situação na fonte
c.17	Bx	duas semínimas lá ² / two quarter notes A ²
c.18	Bx	duas semínimas lá ² / two quarter notes A ²
c.20, t.2	T	corroído / worn out
c.20	Bx	mínima / half note
c.21	A	mínima / half note
c.21	Bx	duas semínimas mi ² / two quarter notes A ²
c.22, n.1	Vln II	sem sustenido / no sharp
c.22	Bx	semínima mi ² , semínima lá ² / quarter note E ² , quarter note A ²
c.22	Bx	semínima mi ² , semínima lá ² / quarter note E ² , quarter note A ²
c.25	Vln II	mínima, pausa de mínima / half note, half note rest

Fac-símiles



PAMM 01 - *Signatum est* (Terceto ao Pregador)
Fonte A₁ - página de rosto

PAMM 01 - *Signatum est* (Terceto ao Pregador)Fonte A₂ - página de rosto

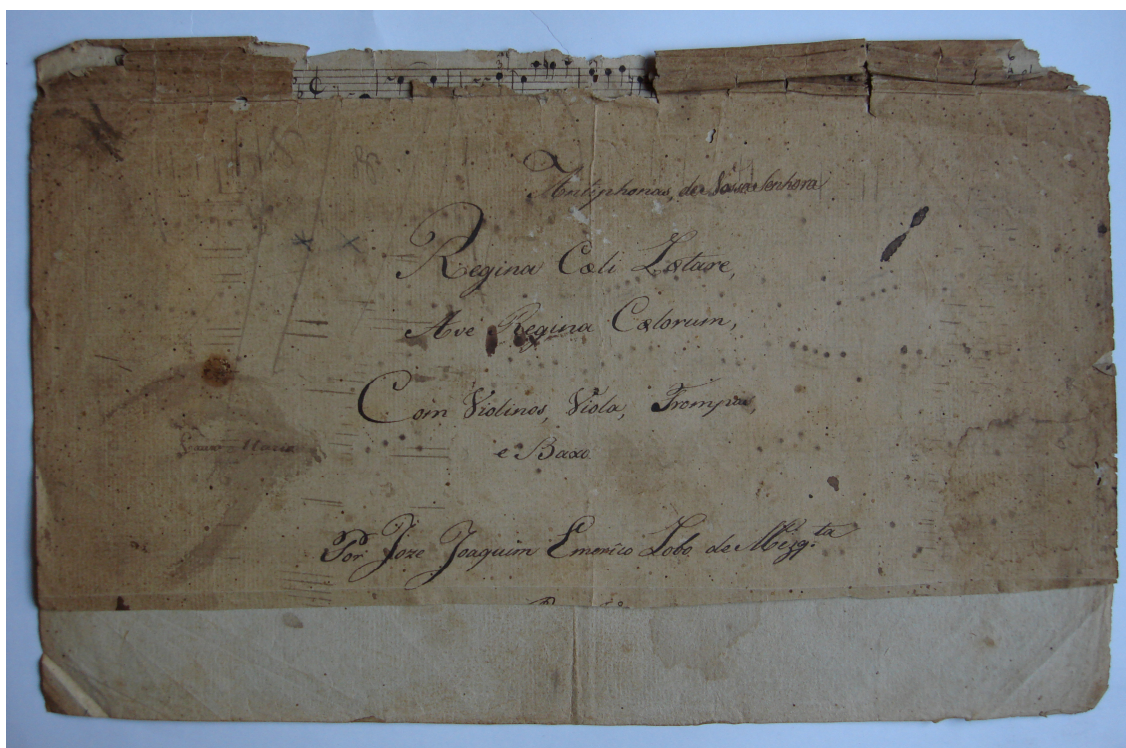


PAMM 02 - *Congratulamini mihi* (Responsório de Nossa Senhora)

Fonte A - página de rosto

PAMM 03 - *Beata Mater* (Antífona do Magnificat)

Fonte A - soprano

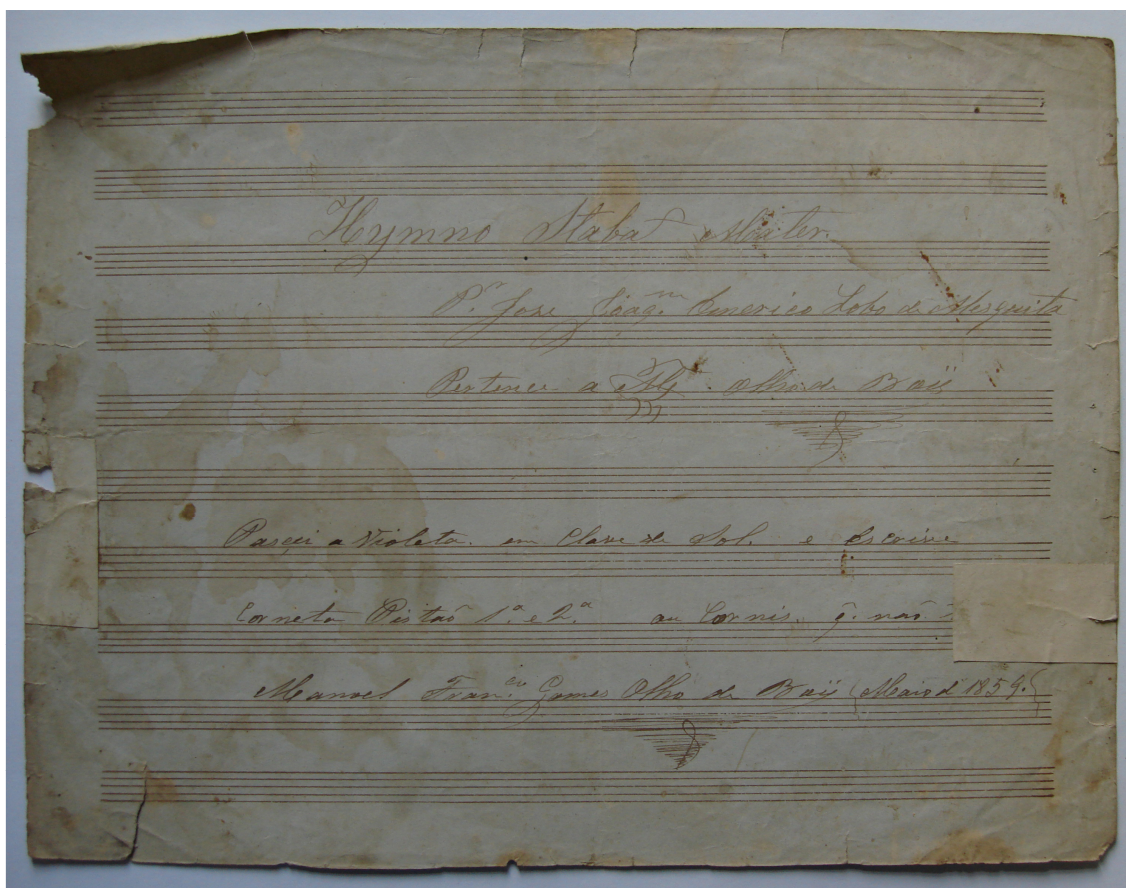


PAMM 04 - *Ave Regina cælorum* (Antífona de Nossa Senhora)

Fonte A₁ - página de rosto

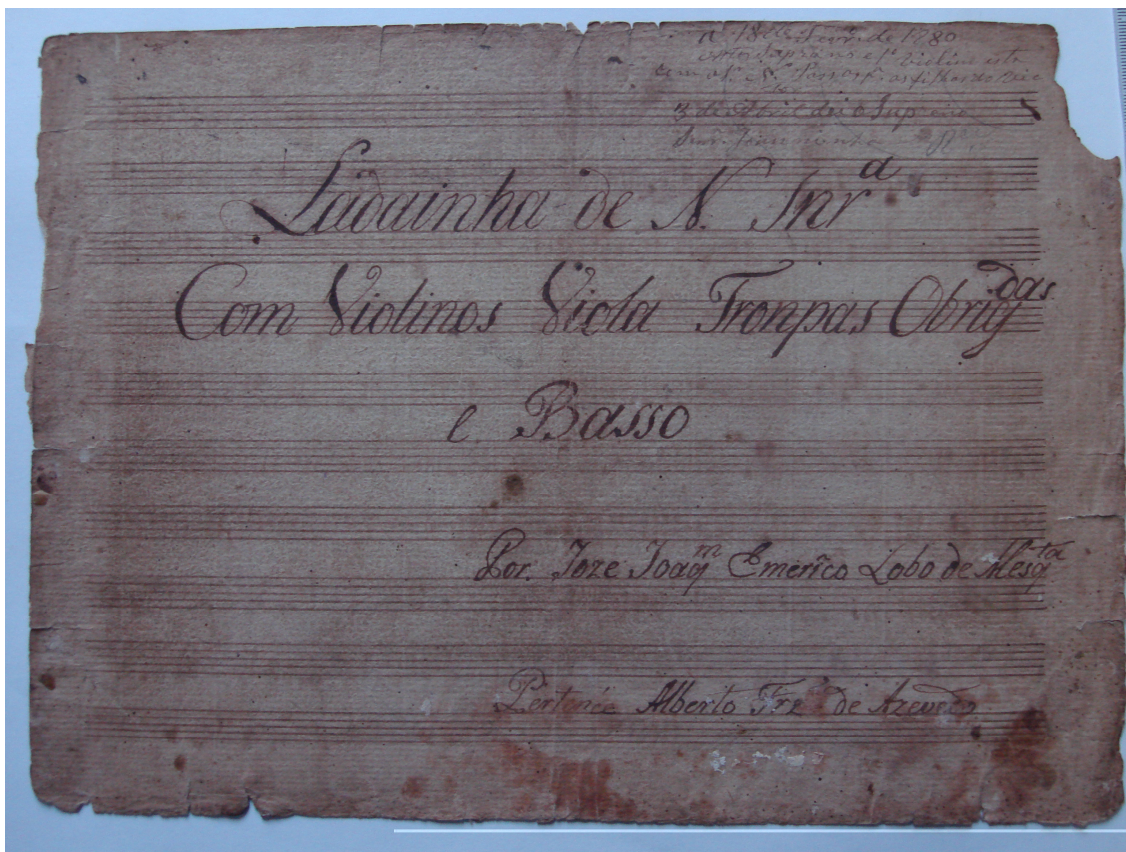
PAMM 05 - *Veni sponsa Christi* (Antífona de Santa Bárbara)

Fonte A₃ - baixo vocal



PAMM 07 - *Stabat Mater* (Seqüência de Nossa Senhora das Dores)

Fonte A₃ - página de rosto



PAMM 08 - Ladainha de Nossa Senhora
Fonte A₂ - página de rosto



PAMM 08 - Ladainha de Nossa Senhora
Fonte A₁ - soprano



PAMM 09 - *Te Deum* (Hino de Ação de Graças)

Fonte A₁ - violino I

PARTITURAS

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

