UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES (ECA)

DANILO MARTINS FERREIRA

As *Ave Marias* de Villa-Lobos: conjunto da obra e discussão sobre uma possível *Ave Maria* inédita a partir da análise do manuscrito *MVL* 1999-21-0005

São Paulo

2022

DANILO MARTINS FERREIRA

As *Ave Marias* de Villa-Lobos: conjunto da obra e discussão sobre uma possível *Ave Maria* inédita a partir da análise do manuscrito *MVL* 1999-21-0005

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Instituto de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia

Orientadora: Profa. Dra. Susana Cecilia Igayara-Souza

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,
por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Ferreira, Danilo Martins
As Ave Marias de Villa-Lobos: conjunto da obra e discussão sobre uma possível Ave Maria inédita a partir da análise do manuscrito MVL 1999-21-0005 / Danilo Martins Ferreira; orientadora, Susana Cecilia Igayara-Souza. - São Paulo, 2022.
517 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Ave Maria. 2. Villa-Lobos. 3. Música Sacra. 4. Igreja Católica Romana. 5. Música vocal brasileira. I. Igayara-Souza, Susana Cecilia. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FERREIRA, D. M. **As *Ave Marias* de Villa-Lobos: conjunto da obra e discussão sobre uma possível Ave Maria inédita a partir da análise do manuscrito MVL 1999-21-0005.** Dissertação apresentada ao Instituto de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Susana Cecilia Igayara-Souza

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Prof. Dr. Julio Cesar Moretzsohn Rocha

Instituição: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Julgamento: _____

Prof. Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte

Instituição: Universidade Federal do Pará

Julgamento: _____

Dedico esta pesquisa à Nossa Senhora.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me sustentado nestes momentos muito difíceis, em meio à pandemia.

À Profa. Dra. Susana Cecilia Igayara-Souza pela valiosíssima orientação, sem a qual nem teria começado, nem continuado e muito menos finalizado a pesquisa.

Ao Prof. Dr. Clayton Dias, pelas incontáveis horas de paciência e de ajuda, não só nesta pesquisa, mas pelo incentivo na busca por uma formação de excelência.

Aos digníssimos professores que aceitaram fazer parte da banca examinadora e do exame de qualificação, cito o Prof. Dr. Fernando Lacerda, o Prof. Dr. Julio Moretzsohn e o Prof. Dr. Pedro Paulo Salles pelas valiosas correções e críticas sempre construtivas.

Agradecimentos especiais a todos os que colaboraram por consultas (e que prontamente foram solícitos e responderam aos questionamentos), cito o Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo Pinto, Prof. Dr. Roberto Duarte, Prof. Dr. Manoel Correia do Lago, Prof. Dr. Alexandre Dias e Prof. Dr. Marco Antonio Silva Ramos.

Agradecimentos também a todos que colaboraram de algum modo, Sr. Alessandro (Academia Brasileira de Música), Sr. Geert Cuypers (Site Ave Maria Songs), Prof. Dr. Gil de Paiva Dias, Prof. Dr. Fred Teixeira (USP) e Prof. Filipe Fonseca (USP) a toda a equipe do MVL (Sr. Marcelo Rodolfo, Diretor do Museu Villa Lobos, a Sra. Claudia, arquivista com quem fiz primeiro contato e Sr. Pedro Belchior, que providenciou praticamente todo o material de consulta).

Agradecimentos pelo apoio por tempo prolongado, dos amigos Alline Cadecaro e Bruno Tadeu, com dúvidas e consultorias diversas e ao Pároco da Paróquia Nossa Senhora do Brasil, em São Paulo, que autorizou a realização de um concerto comentado, baseado nesta pesquisa.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à minha esposa, não só pela paciência e suporte, mas pelo esforço extra quando precisei parar todas as outras atividades para poder me dedicar à pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação tem por foco as *Ave Marias* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Foram utilizadas fontes primárias depositadas no Museu Villa-Lobos (MVL). A dissertação busca contribuir para o estudo e performance das suas obras sacras, a partir do conjunto das Ave *Marias* conhecidas até o momento. Como objetivos específicos apresenta uma análise das fontes manuscritas e impressas e a hipótese de uma *Ave Maria* inédita a partir do autógrafo código MVL 1999-21-0005. Através da comparação entre os catálogos e as fontes disponibilizadas pelo Museu Villa-Lobos, foi estabelecido um tabelamento com cada uma das fontes das *Ave Marias* buscando dirimir dúvidas em relação ao número de obras, títulos e fontes disponíveis (manuscritas e impressas). O primeiro capítulo analisa as *Ave Marias* como um conjunto. No segundo capítulo foi realizado um estudo do texto literário da *Ave Maria* (na versão em português e latim) visando a revisão textual de acordo com a oração oficial da Igreja Católica e apontando as incongruências encontradas no texto das composições. O terceiro capítulo detalha as *Ave Marias* de 1914 e 1938, que possuem grande número de fontes, bem como as duas *Ave Marias* arranjadas por Villa-Lobos. O quarto capítulo é dedicado a um estudo musicológico do rascunho contido no manuscrito autógrafo MVL 1999-21-0005, lançando a hipótese de que seria a primeira *Ave Maria* composta por Villa-Lobos, em 1909, descrita nos catálogos como "*não localizada*". No quinto capítulo são apresentadas tabelas organizadas por ano de composição, título, formação, editora e código do MVL, bem como uma tabela de identificação rápida e o índice temático. Como resultados apresentamos esclarecimentos sobre os diversos títulos e datas atribuídas às *Ave Marias* a partir da discussão das fontes e revisão do texto literário em cada uma das obras. São apresentadas edições práticas a partir da reconstituição do manuscrito autógrafo MVL 1999-21-0005, para voz, violoncelo e teclado (piano, órgão e harmônio). As tabelas, organizadas por diversas entradas, são também resultados que buscam facilitar a consulta. Nos anexos é apresentada uma reunião de todas as fontes utilizadas, de modo a facilitar aos pesquisadores e intérpretes o acesso às fontes impressas e manuscritas. Foram identificadas 11 (onze) composições distintas; 8 (oito) delas compostas em latim e 3 (três) composições em português. Além destas obras, de autoria de Villa-Lobos, identificaram-se 2 (duas) *Ave Marias* arranjadas pelo compositor sobre obras de Furio Franceschini e Arnaldo Sodoma da Fonseca.

Palavras-Chave: Ave Maria. Villa-Lobos. Música Sacra. Igreja Católica Romana. Música vocal brasileira.

ABSTRACT

This dissertation focuses upon the *Ave Marias* of Villa-Lobos (1887–1959). The data for this project was collected through primary sources from Villa-Lobos Museum (MVL). This work is an attempt to contribute for studies and performances of Villa-Lobos's sacred music, based upon the group of heretofore known *Ave Marias*. The specific purposes are to present an analysis of printed and manuscript sources, as well as to provide a hypothesis of an unpublished *Ave Maria* based upon the manuscript code MVL 1999-21-0005. The comparison between catalogues and sources offered by MVL provides a table with each of the *Ave Marias* origins, to settle doubts among the exact number of obtainable works, titles, and sources. The first chapter analyses all the *Ave Marias* as a unity. In the second chapter, a study of the *Ave Maria* literary text was realized (on both versions, in Portuguese and in Latin); the study aims a textual revision according to the official version of the Catholic Church; it additionally points out the incongruities found in the texts of the compositions. The third chapter details the compositions of 1914 and 1938, which have a large number of provenances, besides the two *Ave Marias* arranged by Villa-Lobos. Chapter four is dedicated to a musicology study of the draft found in manuscript MVL 1999-21-0005; the draft supports the hypothesis that it is the first *Ave Maria* composed by Villa-Lobos, in 1909, which is described in catalogues as "not found". In the fifth chapter, the table – organized by year of composition, title, music formation, publisher, and catalogue code of MVL – is presented, even as a fast identification table and the thematic index. The result is the clarification on the various titles and dates attributed to the *Ave Marias*, from the discussion of the sources and the review of the literary text in each of the works. Practical editions are presented from the reconstitution of the autograph manuscript MVL 1999-21-0005 for voice, violoncello, and keyboard (piano, organ, and harmonium). The tables, organized by several entries, are also outcomes that seek to facilitate consultation. In the annexes, a collection of all sources used is presented, in order to enable access to printed and handwritten sources. Eleven distinct compositions were identified; eight of them composed in Latin and three compositions in Portuguese. In addition to these works, by Villa-Lobos, another two *Ave Marias* were identified, arranged by the composer on works by Furio Franceschini and Arnaldo Sodoma da Fonseca.

Keywords: Ave Maria. Villa-Lobos. Sacred music. Roman Catholic Church. Brazilian vocal music.

SUMÁRIO

1 VILLA-LOBOS: AS *AVE MARIAS* NO CONJUNTO DE SUA OBRA SACRA .. 1

1.1 Introdução 1

1.2 Lista de obras sacras de Villa-Lobos 3

1.3 Procedimentos para identificação das obras 13

2 AS *AVE MARIAS* DE VILLA-LOBOS: QUESTÕES TEXTUAIS 23

2.1 Breve Histórico do Texto Literário 23

2.2 Análise das questões textuais nas *Ave Marias* de Villa-Lobos 26

2.3 A forma musical das *Ave Marias* de Villa-Lobos 41

2.4 Considerações finais sobre as questões textuais 52

3 DETALHAMENTOS ESPECÍFICOS SOBRE ALGUMAS *AVE MARIAS* 53

3.1 A *Ave Maria* de 1914 53

3.3 A *Ave Maria* de 1938 68

3.4 As *Ave Marias* arranjadas por Villa-Lobos 85

4 *AVE MARIA* DE [1909] NÃO PUBLICADA E NÃO LOCALIZADA 93

4.1 Hipótese e justificativa 93

4.2 Estudo musicológico da obra 105

4.3 Exercício musicológico da (re)montagem da obra 116

4.4 Considerações sobre a transcrição 238

4.5 Versão para violoncelo acompanhado (sem a voz) 239

4.6 Partitura para voz, violoncelo e teclado 243

4.6.1 Parte para o violoncelo 248

4.6.2 Parte para a voz 249

4.7 Parte para acompanhamento de piano 251

4.8 Parte para acompanhamento de harmônio 254

4.9 Parte para acompanhamento de órgão 264

5 AS *AVE MARIAS* DE VILLA-LOBOS: PROPOSTA DE TABELAS PARA CONSULTA 279

5.1 Tabela das *Ave Marias* ordenadas por ano de composição 279

5.2 Tabela das *Ave Marias* ordenadas por título 281

5.3 Tabela das *Ave Marias* ordenadas por formação 283

5.4 Tabela das *Ave Marias* ordenadas por editora 285

5.5 Tabela das *Ave Marias* ordenadas por código do Museu Villa-Lobos 288

5.6 Tabela de identificação rápida das *Ave Marias* de Villa-Lobos 294

5.7 Índice Temático das *Ave Marias* 307

6 CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS 317

Anexo A - Documentos diversos relativos à pesquisa 327

Apêndice A - Fontes manuscritas e impressas das *Ave Marias* de Villa-Lobos 339

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 - Ave Marias no Caderno de Música Sacra..... 13
Figura 1.2 – Ave Maria do item 8 do Caderno de Música Sacra, página 19..... 15
Figura 1.3 – Ave Maria do item 8 do Caderno de Música Sacra, página 20..... 15
Figura 1.4 – Excerto de visão minimizada da tabela provisória das Ave Marias..... 18
Figura 1.5 – Excerto dos primeiros compassos da Ave Maria de 1931, código Ave Maria [1931] [Éditions Max Eschig] PG001..... 19
Figura 1.6 – Excerto dos primeiros compassos da Ave Maria de 1932, código Ave Maria [1932] [Éditions Max Eschig] PG001..... 20

Figura 2.1 - Ave Maria de [1909] Com a ausência da palavra "ventris" e a ausência do "s" em "Jesus"..... 29
Figura 2.2 - Ave Maria de 1914 em latim com a inversão de "benedictus" e" benedicta"..... 29
Figura 2.3 – Na edição da Artur Napoleão, cód 8178, o "benedicta" aparece neste trecho corretamente..... 29
Figura 2.4 – Nesta mesma edição (8178), o "benedicta fructus" segue com a mesma divergência..... 30
Figura 2.5 - Ausência da letra "s" em "Benedictu" na linha superior..... 30
Figura 2.6 – Ave Maria de 1914 em português, com a ausência da palavra "e" antes de "bendito"..... 30
Figura 2.7 – Manuscrito sem a frase "bendita sois vós entre as mulheres" e sem "Jesus"..... 31
Figura 2.8 – Ajuste na palavra "ventre" para correção da prosódia e encaixe do texto. 31
Figura 2.9 – Dois compassos inseridos na partitura..... 32
Figura 2.10 – Exercício analítico-musicológico deste pesquisador, com a inversão das frases que aparecem na edição do Caderno Música Sacra, mas na sequência correta do texto, com sentido fraseológico-musical..... 33
Figura 2.11 – Manuscrito autógrafo com dois equívocos com a letra ("benedicto" e "ventre")..... 33
Figura 2.12 – Inserção da pausa de semicolcheia, alterando o tempo da sílaba "Je" em "Jesus"..... 34

Figura 2.13 - Sugestão de como poderia ser a versão com a correção do texto na grafia de uso atual. 34
Figura 2.14 – Versão manuscrita de Villa-Lobos, sem a palavra “Jesus” após “ventris tui”. 35
Figura 2.15 – Edição final, com a inserção da palavra “Jesus” que não consta no manuscrito autógrafo..... 35
Figura 2.16 – Omissão da palavra “vós” no texto. 36
Figura 2.17 – Ao dividir a mínima em duas semínimas, o texto se encaixa perfeitamente. 36
Figura 2.18 – Omissão da palavra “Jesus”. 37
Figura 2.19 – Solução do editor quando da versão em inglês, para inserir a palavra Jesus. 37
Figura 2.20 – Encaixe da letra em latim abaixo da letra original de Villa-Lobos em português. 38
Figura 2.21 – Tratamento da ausência da palavra “vós” com a inserção do ”tu”. 39
Figura 2.22 – Pequeno equívoco com a letra, que deveria ser “Benedicta tu” ao invés de “Benedicta tui”, causando um erro gramatical..... 40
Figura 2.23 – Ave Maria de 1914, cuja separação das duas partes é marcada por barra dupla, de dinâmica, e de andamento. 43
Figura 2.24 – Ave Maria de 1917, em português, para quarteto de cordas e soprano, com a separação antecipada na palavra “Jesus” através do breve interlúdio instrumental. 44
Figura 2.25 - Rascunho da Ave Maria com repetição do "Santa Maria". 45
Figura 2.26 – Ave Maria de 1917, em latim, com separação por barra dupla, andamento e por pausa. 45
Figura 2.27 – Ave Maria de 1917, em português, com separação com barra dupla, dinâmica, andamento e tonalidade. 45
Figura 2.28 – Ave Maria de 1917, com separação das duas partes é marcada por respiração, alteração de andamento, tessitura aguda no soprano e alteração da tonalidade. 46
Figura 2.29 – Ave Maria de 1918, com separação com barra dupla, andamento e tonalidade. 46
Figura 2.30 – Ave Maria de 1931, editada pela Max Eschig, com separação com barra dupla e andamento. 47

Figura 2.31 – Ave Maria de 1932, também editada pela Max Eschig, com separação com barra dupla e andamento. 47
Figura 2.32 – Ave Maria de 1938, com separação com barra dupla, dinâmica, andamento e tonalidade. 48
Figura 2.33 – Ave Maria de 1948, com separação com barra dupla, dinâmica e andamento. 49
Figura 2.34 – Ave Maria de Arnaldo Sodoma da Fonseca..... 50
Figura 2.35 – A Ave Maria de Furio Franceschini arranjada por Villa-Lobos para coro a quatro vozes. 50
Figura 2.36 – A Ave Maria de Furio Franceschini, com a observação “a tempo senza correre”..... 51

Figura 3.1 – Ave Maria [Nº 19] [coro] MVL 1997-21-0006. 53
Figura 3.2 – Ave Maria [Nº 19] [coro] MVL 1997-21-0021 PG única..... 54
Figura 3.3 - Ave Maria código MVL 1997-21-0007..... 54
Figura 3.4 - Ave Maria código Ave Maria [Nº 19] [1917] [canto e pf ou harmônio] MVL 1997-21-0008 PG002..... 55
Figura 3.5 – Cabeçalho de várias Ave Marias nº19 registradas de formas distintas..... 55
Figura 3.6 – Ave Maria código Ave Maria [Nº 19] [1917] [canto e pf ou harmônio] MVL 1997-21-0007 PG002..... 56
Figura 3.7 – Comparação dos andamentos das fontes..... 56
Figura 3.8 – Ave Maria [Nº 19] com erro de grafia. 57
Figura 3.9 – Ave Maria [Nº 19] [coro] MVL 1997-21-0006. 57
Figura 3.10 – Ave Maria [Nº 19] com o mesmo erro de grafia no Caderno Música Sacra. 58
Figura 3.11 – Ave Maria [Nº 19] com correções ao erro de grafia. 59
Figura 3.12 – Ave Maria, MVL 2000-21-0006..... 59
Figura 3.13 – Ave Maria, arranjo a duas vozes *a cappella*. 60
Figura 3.14 – Assinaturas ao final da partitura do Ave Maria [Nº 19]..... 61
Figura 3.15 – Ave Maria para coro misto a quatro vozes pré-editado em software Finale, seguido de QR-CODE para uma interpretação no Youtube disponível na ocasião da entrega deste trabalho..... 61
Figura 3. 16 – Ave Maria (1917) para coro misto a quatro vozes..... 63
Figura 3.17 – Ave Maria (1917) para voz e piano..... 64

Figura 3.18 – Destaque da Ave Maria (1917) com indicação dúbia. 64
Figura 3.19 – Destaque da Ave Maria (1917) para piano sem indicação silábica precisa. 65
Figura 3.20 – Destaque da Ave Maria (1917) manuscrita sem indicação silábica precisa. 65
Figura 3.21 – Manuscrito da Ave Maria (1917) conforme o Caderno Música Sacra, marcado como Andante Religioso. 66
Figura 3.22 – Manuscrito da Ave Maria (1917) conforme o Caderno Música Sacra, marcado como Religioso. 66
Figura 3.23 – Ave Maria para coro misto a quatro vozes pré-editado em software Finale, seguido de QR-CODE para uma interpretação no Youtube disponível na ocasião da entrega deste trabalho. 67
Figura 3.24 - Imagem do Catálogo. 68
Figura 3.25 - Imagem do Catálogo do MVL sob o verbete “Música Sacra”. 69
Figura 3.26 – Manuscrito de Villa-Lobos da Ave Maria marcada como número 25. 70
Figura 3.27 – Ave Maria do Caderno de Música Sacra indicada como a mesma obra do manuscrito de 1938. 71
Figura 3.28 – Índice de Ave Marias do Caderno de Música Sacra. 71
Figura 3.29 – Ave Maria da edição Villa-Lobos Music Corporation. 72
Figura 3.30 – Partitura código MVL 1997-21-0016 PG única. 73
Figura 3.31 – Partitura código MVL 1997-21-0017 PG única. 73
Figura 3.32 – Partitura código MVL 1997-21-0015. 73
Figura 3.33 – Manuscrito código MVL 1997-21-0022. 74
Figura 3.34 – Ave Maria de 1938, código MVL 1998-21-0001, em edição da Wilbur Skeels. 75
Figura 3.35 – Manuscrito da Ave Maria de 1938 identificada como “Ave Maria da Meia Noite para a Jojota”. 75
Figura 3.36 – Manuscrito da Ave Maria de 1938, escrita com todas as vozes em pentagrama único. 76
Figura 3.37 – Manuscrito da Ave Maria de 1938, escrita com as vozes em pentagrama distintos (código MVL 1997-21-0017). 76
Figura 3.38 – Manuscrito da Ave Maria de 1938, escrita com as vozes em pentagrama distintos. 77

Figura 3.39 – Manuscrito da Ave Maria de 1938, escrita com as vozes em pentagrama distintos (código MVL 1997-21-0022). 77
Figura 3.40 – Provável segunda versão do manuscrito da Ave Maria de 1938, com marcações de dinâmica. 78
Figura 3.41 – Montagem com os três manuscritos da Ave Maria de 1938, com diferentes níveis de detalhamento para a execução da obra. 79
Figura 3.42 – Versão manuscrita em quatro pentagramas, com o número 25 no título. 79
Figura 3.43 – Comparação das dinâmicas piano e mezzoforte nos diferentes manuscritos. 80
Figura 3.44 – Correção da data do manuscrito, de 1939 para 1938. 80
Figura 3.45 – Ave Maria (1938) para coro misto a 5 vozes - Incipit das Cópias Manuscritas. 81
Figura 3.46 – Ave Maria (1938) para coro misto a 5 vozes - Incipit das edições comerciais. 82
Figura 3.47 – Ave Maria (1938) para coro misto a cinco vozes pré-editado em software Finale, seguido de QR-CODE para uma interpretação no Youtube disponível na ocasião da entrega deste trabalho. 83
Figura 3.48 – Ave Maria de Furio Franceschini, listada na página 298 do catálogo de 2020 de Villa-Lobos. 85
Figura 3.49 – Ave Maria de Arnaldo Sodoma da Fonseca, listada na página 298 do catálogo de 2020 de Villa-Lobos. 85
Figura 3.50 – Ave Maria de Franceschini, na versão para voz solista com acompanhamento de órgão, com observação de que é “Quasi Canto Gregoriano”. 87
Figura 3.51 – Ave Maria de Franceschini, com arranjo de Heitor Villa-Lobos para coro misto *a cappella*, com a observação “Inspirado do canto Gregoriano”. 88
Figura 3.52 – Capa da edição da Ave Maria Mottetto de Franceschini (1952), com harmonização de Heitor Villa-Lobos. 90
Figura 3.53 – Ave Maria de Arnaldo Sodoma da Fonseca, com arranjo e harmonização de Heitor Villa-Lobos. 91

Figura 4.1 – Catálogo do Museu Villa-Lobos (MVL), versão de 2010. 93
Figura 4.2 – Catálogo MVL, versão 2020. 94
Figura 4.3 – Catálogo MVL, versão de 2020. 95

Figura 4.4 – Catálogo mais recente onde há menção da Ave Maria de [1909]. 96
Figura 4.5 – Página 1 do manuscrito autógrafo enviado pelo MVL em novembro de 2020. 97
Figura 4.6 – Página 2 do manuscrito autógrafo enviado pelo MVL em novembro de 2020. 97
Figura 4.7 – Página 3 do manuscrito autógrafo enviado pelo MVL em novembro de 2020. 98
Figura 4.8 – Página 4 do manuscrito autógrafo enviado pelo MVL em novembro de 2020. 98
Figura 4.9 – Manuscrito autógrafo escrito em três pentagramas com um instrumento melódico e um harmônico. 100
Figura 4.10 – Clave de dó na quarta linha e finalização com mi grave na clave de fá. 101
Figura 4.11 – Final da quarta página da partitura manuscrita. 101
Figura 4.12 – Transcrição da quarta página do manuscrito feita pelo autor, indicando o encaixe da voz, teclado e violoncelo. 102
Figura 4.13 – Marcas suaves no manuscrito em terças e sextas. 102
Figura 4.14 – Excerto com marcações suaves no pentagrama do violoncelo. 103
Figura 4.15 – Página 1 do manuscrito autógrafo e as marcações dos compassos. 105
Figura 4.16 – Marcação com possível barra de repetição a ser analisada. 106
Figura 4.17 – Anotações que foram identificadas e serão desconsideradas na transcrição. 107
Figura 4.18 – Trecho instrumental aparentemente descontextualizado do final da obra. 107
Figura 4.19 – Introdução da música com letra ‘i’ à frente dos números. 108
Figura 4.20 – Palavra ‘tempo’ escrita no compasso ‘i10’. 108
Figura 4.21 – Introdução identificada na parte da voz. 109
Figura 4.22 – “Amém” escrito acima no manuscrito. 110
Figura 4.23 – Nove compassos em pausa, indicado nos compassos de 32 a 40. 110
Figura 4.24 – Marcação do início da obra. 111
Figura 4.25 – Mesma fórmula de compasso, no início da obra na parte da voz. 111
Figura 4.26 – Mesma fórmula de compasso, na última página do manuscrito. 112
Figura 4.27 – Compasso marcado como ‘x5’ que será desconsiderado. 112
Figura 4.28 – continuação do compasso 6 para o 7 na parte da voz. 113
Figura 4.29 – Casa 1 e casa 2 na parte da voz. 114

Figura 4.30 – Letra da Ave Maria, na última página do manuscrito. 117
Figura 4.31 – Primeiro compasso da introdução, localizado na quarta página do autógrafo. 119
Figura 4.32 – Compasso i2 (segundo compasso da introdução). 120
Figura 4.33 – Compasso i3 (terceiro compasso da introdução). 121
Figura 4.34 – Compasso i4. 122
Figura 4.35 – Compasso i5. 123
Figura 4.36 – Movimento melódico da mão esquerda do acompanhamento. 124
Figura 4.37 – Ampliação do acorde em i5, com as notas rasuradas. 124
Figura 4.38 – Resultado da transcrição do compasso i5. 125
Figura 4.39 – Compasso i6. 126
Figura 4.40 – Compasso i7. 127
Figura 4.41 – Compasso i8. 127
Figura 4.42 – Compasso i9. 128
Figura 4.43 – Compasso i10. 129
Figura 4.44 – Compassos finais que encerram a introdução, na última página do autógrafo. 129
Figura 4.45 – Início da parte da voz, na página 4 do manuscrito (1º compasso). 130
Figura 4.46 – Início da composição, com o violoncelo e o acompanhamento, na página 1 do manuscrito autógrafo. 130
Figura 4.47 – Compassos 1 da voz, do violoncelo e do acompanhamento. 131
Figura 4.48 – Compasso 2. 132
Figura 4.49 – Ampliação do segundo bicorde do acompanhamento. 133
Figura 4.50 – Análise da alteração rítmica inicialmente pensada pelo compositor para o trecho. 133
Figura 4.51 - Compasso 3. 134
Figura 4.52 – Compasso 4. 136
Figura 4.53 – Compasso 5. 137
Figura 4.54 – Compasso 6. 139
Figura 4.55 – Compasso 7. 140
Figura 4.56 – Si bequadro no compasso 8 confirma que é si sustenido no compasso 6. 141
Figura 4.57 – Nota sol sustenido marcada de modo suave no violoncelo. 141
Figura 4.58 – Linha melódica da melodia da voz, subindo de si para dó sustenido. ... 142

Figura 4.59 – Compasso 8. 143
Figura 4.60 – Si bequadro ocorrente. 144
Figura 4.61 – Compasso 9. 144
Figura 4.62 – Segunda parte do compasso 9 do acompanhamento. 145
Figura 4.63 – Compasso 10. 147
Figura 4.64 – Compasso 11. 148
Figura 4.65 – Compasso 12. 149
Figura 4.66 – Compasso 13. 150
Figura 4.67 – Visualização completa da frase “fructus tui Jesu Jesu”. 151
Figura 4.68 – Transcrição da parte da voz do compasso 13. 151
Figura 4.69 – Transcrição sem a letra. 151
Figura 4.70 – Visualização completa da frase para demonstrar as possibilidades de alteração. 152
Figura 4.71 – Sílaba “tu” inalterada. 152
Figura 4. 72 – Divisão da mínima em duas semínimas, na palavra “fructus”. 153
Figura 4.73 – Inclusão da palavra “ventris”, através da divisão em duas colcheias. ... 153
Figura 4.74 – Ampliação de excerto do compasso 13. 154
Figura 4.75 – Compasso 13. 155
Figura 4.76 – Compasso 14. 156
Figura 4.77 – Compasso 15. 157
Figura 4.78 – Compasso 16. 158
Figura 4.79 – Risco não identificado abaixo da sílaba “-su”. 159
Figura 4.80 – Compasso 17. 160
Figura 4.81 – Compasso 18. 161
Figura 4.82 – Nota ré corrigida para dó, no baixo, nota dó em cima do violoncelo tocada simultaneamente com o ré do teclado. 162
Figura 4.83 – Dúvida sobre a nota na sílaba “Ma-”. 162
Figura 4.84 – Comparação da transcrição dos compassos 1 e 2 em relação a 17 e 18. 163
Figura 4.85 – Compasso 19. 164
Figura 4.86 – Compasso 20. 165
Figura 4.87 – Ampliação da nota fá bequadro na melodia do canto. 166
Figura 4.88 – Panorâmica da parte da letra transcrita até o momento. 166
Figura 4.89 – Visualização da primeira página inteira transcrita. 167
Figura 4.90 – Compasso 21. 168

Figura 4.91 – Compasso 22. 169
Figura 4.92 – Correção gráfica feita pelo computador para demonstrar a imprecisão da escrita. 170
Figura 4.93 – Compasso 23. 171
Figura 4.94 – Ampliação da sílaba “Ma-”. 172
Figura 4.95 – Dúvida na altura da sílaba “-ter”. 172
Figura 4.96 – Rasura na nota fá do violoncelo. 173
Figura 4.97 – Rasuras de tempo nas notas da mão esquerda do acompanhamento. 173
Figura 4.98 – Compasso 24. 174
Figura 4.99 – Compasso 25. 175
Figura 4.100 – Compasso 26. 176
Figura 4.101 – Compasso 27. 177
Figura 4.102 – Compasso 28. 178
Figura 4.103 – Compasso 29. 179
Figura 4.104 – Notas apagadas e texto escrito inclinado 180
Figura 4.105 – Compasso 30 181
Figura 4.106 – Compasso 31. 183
Figura 4.107 – Imagem geral do trecho “Sancta Maria” com 9 compassos em pausa. 184
Figura 4.108 – Ligadura da nota dó semibreve para o próximo compasso (si)..... 184
Figura 4.109 – Ampliação da ligadura. 184
Figura 4.110 – Dúvida na nota ré grave do acompanhamento. 185
Figura 4.111 – Nove compassos em pausa na parte vocal. 185
Figura 4.112 – Compasso 32 (sem voz). 186
Figura 4.113 – Ampliação das notas apagadas. 186
Figura 4.114 – Compasso 33. 187
Figura 4.115 – Compassos 33 e 34 onde se observa o encadeamento harmônico. 188
Figura 4.116 – Compasso 34. 188
Figura 4.117 – Compasso 35. 189
Figura 4.118 – Compasso 36. 190
Figura 4.119 – Ampliação. 190
Figura 4.120 – Compasso 37. 191
Figura 4.121 – Compasso 38. 192
Figura 4.122 – Ampliação da dúvida no bicorde no acompanhamento. 193
Figura 4.123 – Compasso 39. 193

Figura 4.124 – Compasso 40. 194
Figura 4.125 – Compasso 41. 195
Figura 4.126 – Letra “c” adicionada posteriormente. 196
Figura 4.127 – Dubiedade na linha do violoncelo. 196
Figura 4.128 – Compasso 42. 197
Figura 4.129 – Opção 1 (nota dó natural) opção 2 (nota dó sustenido). 198
Figura 4.130 – Compasso 42, voz, sobreposta com a do violoncelo. 199
Figura 4.131 – Primeira opção 200
Figura 4.132 – Segunda opção 200
Figura 4.133 – Terceira opção 200
Figura 4.134 – Resultado da transcrição após todas as decisões. 201
Figura 4.135 – Compasso 43. 202
Figura 4.136 – Compasso 44. 203
Figura 4.137 – Parte vocal sem dúvidas na transcrição. 204
Figura 4.138 – Marcação “2ª” no compasso 45 204
Figura 4.139 – Visão geral do trecho. 205
Figura 4.140 – Compasso 46. 206
Figura 4.141 – Compasso 47. 207
Figura 4.142 – Compasso 48. 208
Figura 4.143 – Trecho com as notas sol marcadas como sustenido. 209
Figura 4.144 – Compasso 49. 209
Figura 4.145 – Palavra “*amen*” marcada separadamente da letra. 210
Figura 4.146 – Compassos 51 e 52 da parte vocal. 210
Figura 4.147 – A *coda* da obra. 211
Figura 4.148 – Compasso 51. 211
Figura 4.149 – Compasso 52. 212
Figura 4.150 – Compasso 53. 213
Figura 4.151 – A Correspondência dos compassos 51 e 53. 213
Figura 4.152 – Compasso 54. 214
Figura 4.153 – Repetição do compasso 55. 215
Figura 4.154 – Final do acompanhamento no compasso 56 e da voz no 57. 215
Figura 4.155 – O “*amen*” final, na oitava de baixo. 216
Figura 4.156 – O “*amen*” final, na oitava de cima. 216
Figura 4.157 – Compassos finais renumerados. 216

Figura 4.158 – Visão da transcrição do compasso 56. 217
Figura 4.159 – Último compasso da obra. 218
Figura 4.160 – Visão geral dos últimos compassos. 219
Figura 4.161 – Transcrição dos últimos compassos. 219
Figura 4.162 – Problema musicológico nos compassos 45 e 50. 220
Figura 4.163 – Transcrição da parte da voz do compasso 45. 222
Figura 4.164 – Transcrição das notas, e da marcação "2ª" 222
Figura 4.165 – Compasso 50 com marcação "1ª". 222
Figura 4.166 – Transcrição das notas com marcação "1ª". 223
Figura 4.167 – Comparação das notas que causariam dissonâncias incongruentes com o estilo desta obra. 223
Figura 4.168 – Transcrição, à direita, simulando a intenção de que o si estivesse no compasso seguinte. 224
Figura 4.169 – Encaixe harmônico perfeito em terças/sextas com o violoncelo. 224
Figura 4.170 – O acompanhamento se revela como um reforço. 225
Figura 4.171 – Visualização global da solução para melhor visualização da harmonia entre as vozes. 226
Figura 4.172 – Problemas (b) e (d). 227
Figura 4.173 – problemas (d) e (e). 228
Figura 4.174 – Problema (a) com a marcação 2ª, acima do compasso. 228
Figura 4.175 – Problema (c) com a barra final neste local. 229
Figura 4.176 – Marcação "1" e "2" como sendo primeira e segunda voz. 229
Figura 4.177 – Nota si deslocada para o compasso seguinte. 230
Figura 4.178 – Continuação da melodia da voz de lá para sol sustenido. 230
Figura 4.179 – Final da parte da voz. 231
Figura 4.180 – Visualização geral do excerto. 231
Figura 4.181 – Solo de acompanhamento de teclado. 232
Figura 4.182 – Rasura confusa no compasso 50. 232
Figura 4.183 – Dúvida na transcrição do primeiro acorde do compasso 50. 233
Figura 4.184 – Rasura na segunda metade do compasso 50. 234
Figura 4.185 – À direita a primeira opção, onde consideramos duas vozes na mão direita, e à esquerda a opção que consideramos que a nota ré# estava indicando a correção. 235
Figura 4.186 – Resultado da transcrição do compasso 50. 235

Figura 4.187 – Problema musicológico (d). 236
Figura 4.188 – Visualização geral do excerto com os problemas. 237
Figura 4.189 – Partitura da *Ave Maria*, para ser executada por violoncelo acompanhado (sem a parte da voz) transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 1. 239
Figura 4.190 – Partitura da *Ave Maria*, para ser executada por violoncelo acompanhado (sem a parte da voz) transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 2. 240
Figura 4.191 – Partitura da *Ave Maria*, para ser executada por violoncelo acompanhado (sem a parte da voz) transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 3. 241
Figura 4.192 – Partitura da *Ave Maria*, para ser executada por violoncelo acompanhado (sem a parte da voz) transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 4. 242
Figura 4.193 – Partitura completa da *Ave Maria* transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 1. 243
Figura 4.194 – Partitura completa da *Ave Maria* transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 2. 244
Figura 4.195 – Partitura completa da *Ave Maria* transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 3. 245
Figura 4.196 – Partitura completa da *Ave Maria* transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 4. 246
Figura 4.197 – Partitura completa da *Ave Maria* transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 5. 247
Figura 4.198 – Partitura para o violoncelo 248
Figura 4.199 – Partitura para a voz 249
Figura 4.200 – Página 1 do acompanhamento para piano da *Ave Maria MVL*-1999-21-0005. 251
Figura 4.201 – Página 2 do acompanhamento para piano da *Ave Maria MVL*-1999-21-0005. 252
Figura 4.202 – Página 3 do acompanhamento para piano da *Ave Maria MVL*-1999-21-0005. 253
Figura 4.203 – Compassos de i1 a i4 na transcrição já apresentada. 255
Figura 4.204 – Resultado da versão para harmônio dos compassos de i1 a i4. 255

Figura 4.205 – Compassos de i5 a i10. 255
Figura 4.206 – Compassos de i5 a i10 para harmônio. 255
Figura 4.207 – Trecho compreendido entre os compassos 18 a 22. 256
Figura 4.208 – Mesmo trecho acima, já com a transposição necessária da mão esquerda, quando da utilização de um harmônio. 256
Figura 4.209 – Compasso 29 da primeira transcrição e a solução para ser tocada no harmônio 257
Figura 4.210 – À esquerda como transcrito através do original e à direita o ajuste necessário para harmônio respeitando a tessitura e valorizando a ligadura no dó central. 257
Figura 4.211 – A partitura para teclado e a sugestão viável para execução com harmônio preservando-se a ligadura entre as notas dó central e si, com a troca das mãos, em uma textura mais apropriada para ser executada em um harmônio. 258
Figura 4.212 – Passagem dos compassos 36 a 40 como escrito originalmente. 258
Figura 4.213 – Adaptações necessárias para a execução do acompanhamento em harmônio, com os ajustes de tessitura concomitantemente à aproximação das notas do baixo com a mão esquerda. 259
Figura 4.214 – No compasso 41 à esquerda a versão para teclado, como escrito pelo compositor, e à direita a solução para se poder manter as notas prolongadas e ainda tocar as semínimas da mão direita. 259
Figura 4.215 – Oitavas inicialmente escritas que excedem a tessitura do teclado 260
Figura 4.216 – Solução com o resultado musical adaptado ao harmônio 260
Figura 4.217 – À esquerda o si grave, escrito originalmente e à direita a supressão da oitava grave para ser executada pelo harmônio. 260
Figura 4.218 – À esquerda o compasso final da música, na versão para teclado e à direita a solução para ser executada pelo harmônio. 261
Figura 4.219 – Página 1 da versão para acompanhamento de harmônio da *Ave Maria MVL*-1999-21-0005. 262
Figura 4.220 – Página 2 da versão para acompanhamento de harmônio da *Ave Maria MVL*-1999-21-0005. 263
Figura 4.221 – Transcrição feita a partir do rascunho, quando feita para teclado. 264
Figura 4.222 – Proposição que resultaria em uma textura mais apropriada com o uso da pedaleira. 264
Figura 4.223 – Transcrição dos compassos a partir do manuscrito autógrafo. 265

Figura 4.224 – Sugestão de notação com uso do pedal para órgão. 265
Figura 4.225 – À esquerda a partitura para teclado e à direita a solução com o pedal. 266
Figura 4.226 – A escrita com saltos na mão esquerda que ocorrem em diversos compassos da obra. 266
Figura 4.227 – Uma solução proposta para minimizar os saltos, deixar o som mais ligado e aproveitar a pedaleira para apoiar os primeiros tempos dos compassos, que será aplicada a diversos casos similares. 267
Figura 4.228 – Transcrição para teclado, a partir do manuscrito autógrafo. 267
Figura 4.229 – União do pedal, inclusive com ligaduras, que seria o mais natural no caso de se tocar o acompanhamento com órgão. 268
Figura 4.230 – À esquerda a transcrição para teclado, a partir do manuscrito autógrafo, e à direita a solução para poder se manter a nota dó central ligada com o si, utilizando o pedal. 268
Figura 4.231 – À esquerda, a transcrição a partir do autógrafo e à direita a solução similar ao que foi apresentada na versão para harmônio, com a nota si da mão esquerda em nova disposição. 269
Figura 4.232 – Transcrição do manuscrito autógrafo originalmente escrita para teclado. 269
Figura 4.233 – Sugestão de adaptação para ser executada em órgão. 270
Figura 4.234 – Transcrição do manuscrito autógrafo originalmente escrita para teclado. 270
Figura 4.235 – Troca de manuais para valorizar a melodia e manter o restante como acompanhamento. 271
Figura 4.236 – Troca de manuais para valorizar a melodia e manter o restante como acompanhamento. 271
Figura 4.237 – Últimos compassos com a adaptação sugerida da pedaleira sustentando a nota ligada nos primeiros compassos. 272
Figura 4.238 – Página 1 da versão para acompanhamento de órgão da *Ave Maria*, *MVL*-1999-21-0005. 274
Figura 4.239 – Página 2 da versão para acompanhamento de órgão da *Ave Maria*, *MVL*-1999-21-0005. 275
Figura 4.240 – Página 3 da versão para acompanhamento de órgão da *Ave Maria*, *MVL*-1999-21-0005. 276

Figura 4.241 – Página 4 da versão para acompanhamento de órgão da *Ave Maria*, *MVL*-1999-21-0005. 277

Figura 5.1 – Disposição dos arquivos no computador, conforme enviado pelo Museu Villa-Lobos. 289
Figura 5.2 - Ave Maria de Arnaldo Sodoma da Fonseca. 314
Figura 5.3 - Ave Maria de Furio Franceschini. 315

Figura AN. 1 - Carta de Villa-Lobos a Furio Franceschini pedindo autorização deste para produzir um arranjo para a sua *Ave Maria*. 327
Figura AN. 2 - Foto do livro onde Mindinha relata sobre a *Ave Maria* a 6 vozes. 328
Figura AN. 3 - Recortes de jornal com programas de apresentações da *Ave Maria* indicada como nº6, mas composta para quarteto de cordas. 329
Figura AN. 4 - Menção da preparação para a performance de uma *Ave Maria*. 330
Figura AN. 5 – Primeira página da carta de Murilo Mendes a Villa-Lobos na ocasião da composição da *Ave Maria* no hospital. 331
Figura AN. 6 – Segunda página da carta de Murilo Mendes a Villa-Lobos na ocasião da composição da *Ave Maria* no hospital. 332
Figura AN. 7 - Acordo comercial com a Casa Arthur Napoleão sobre os direitos autorais para a publicação da *Ave Maria* Nº 19. 333
Figura AN. 8 - Acordo comercial com a Casa Arthur Napoleão sobre os direitos autorais para a publicação da *Ave Maria* Nº 6. 334
Figura AN. 9 - Nota sugerindo que Villa-Lobos teria composto cerca de 59 *Ave Marias*. 335
Figura AN. 10 - Capa da Exposição Villa-Lobos exibida em 1964. 336
Figura AN. 11 - Encarte da Exposição Villa-Lobos de 1964. 337

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.1 - 22 Obras sacro-musicais da juventude, segundo Bispo (22obras). 3
Tabela 1.2 - Período de dedicação às obras sacras influenciada pelos ideais restauradores sacro-musicais, segundo Bispo (5 obras). 4
Tabela 1.3 - Dedicação ao gênero sacro-musical, sobretudo por motivos pessoais, existenciais, segundo Bispo (10 obras). 4
Tabela 1.4 - "Fecho" da obra villa-lobiana na sua dimensão espiritual, segundo Bispo (2 obras). 5
Tabela 1.5 – *Ave Marias* pertencentes às obras sacro-musicais da juventude, segundo Bispo, com comentários do autor deste trabalho. 5
Tabela 1.6 – Lista das *Ave Marias* listadas por Bispo que não aparecem no Catálogo do *MVL*. 6
Tabela 1.7 – 22 Obras da juventude, segundo Previato (obras em negrito divergem de Bispo). 7
Tabela 1.8 – Obras da juventude, segundo Previato, com os respectivos comentários do autor deste trabalho sobre as diferenças encontradas na comparação da tabela de Bispo com a de Previato. 8
Tabela 1.9 – Lista de *Ave Marias*, do modo que foram mencionadas e listadas na tese de Almeida. 8
Tabela 1.10 – Lista de inconsistências de *Ave Marias* listadas por Matos, comentadas pelo autor desta pesquisa. 12
Tabela 1.11 – Menções de *Ave Maria* na dissertação de Almeida. 16
Tabela 1.12 – Lista completa de *Ave Marias* em ordem cronológica, indicando as obras não encontradas no *MVL* por um asterisco, com comentários do autor da pesquisa. 21

Tabela 2.1 - Principais variantes da oração do *Ave Maria* segundo Ossanna. 26
Tabela 2.2 - Lista de *Ave Marias* a partir da comparação do texto oficial em vigor e das composições de Villa-Lobos. 27
Tabela 2.3 - Tabela apontando as inconsistências encontradas em relação ao texto oficial da *Ave Maria*. 28
Tabela 2.4 - Subdivisão do texto da *Ave Maria*. 42

Tabela 2.5 - Resumo da separação entre as duas partes das *Ave Marias* de Villa-Lobos com as alterações dos elementos musicais. 51

Tabela 4.1 – Correções feitas ao texto, de acordo com a fórmula oficial do *Ave Maria* do Missale Romanum. 118

Tabela 5.1 – As Ave Marias ordenadas por ano de composição. 279
Tabela 5.2 – As Ave Marias por variação de nome, em ordem alfabética, excetuando-se as que se referem à formação. 281
Tabela 5.3 – As Ave Marias por formação, incluindo suas variações de grafia. 283
Tabela 5.4 – Tabela das Ave Marias por ordem de editora. 286
Tabela 5.5 – Lista das Ave Marias elaborada conforme enviado pelo Museu Villa-Lobos. 290
Tabela 5.6 – Tabela para consulta rápida com recorte da imagem da armadura de clave e a nota inicial. 295
Tabela 5.7 – Tabela resumida para identificação (Catálogo índice temático)..... 308

1 VILLA-LOBOS: AS *AVE MARIAS* NO CONJUNTO DE SUA OBRA SACRA

1.1 INTRODUÇÃO

O início das buscas das fontes primárias se deu através do Centro Cultural de São Paulo, onde foi feita a produção de fotografias digitais das partituras, identificando-se seis partituras de *Ave Marias* de Villa-Lobos catalogadas, todas em edições comerciais, sem nenhum manuscrito, sendo uma delas apenas uma outra versão de uma composição existente, resultando em cinco obras distintas.

Os dados coletados foram compilados em uma tabela de rascunho e documentados em fotos para arquivo e futura consulta, mas ainda parecia muito pouco para começar os trabalhos, pois a etapa inicial consistia em se começar a compreender melhor quantas e quais são as *Ave Marias* de Villa-Lobos. A metodologia desta tabela comparativa foi considerada a melhor solução para a identificação das obras repetidas, diferenciando entre versões e edições, bem como verificando a questão dos nomes e números que aparecem nos títulos das composições, o que já havia ocorrido desde um primeiro momento.

Com o surgimento da pandemia em 2020, a visita principal ao do Museu Villa-Lobos (*MVL*) no Rio de Janeiro foi suspensa e todo o trabalho de busca em campo interrompido, concentrando o trabalho em buscas online, o que resultou em mais uma partitura (de 1931) não catalogada pelo *MVL* na ocasião da primeira consulta.

No final do ano de 2020, com alguma insistência na necessidade da visitação dos arquivos do *MVL*, a equipe do Museu Villa-Lobos acabou respondendo e indicando a impossibilidade da visita, mas enviando uma série de partituras que não estavam disponíveis no ano anterior, incluindo todos os manuscritos e resultando em uma grande oportunidade de reunião de material.

Depois de um breve exame das fontes recebidas, percebeu-se que todas as *Ave Marias* catalogadas, apesar de nomes repetidos e versões diferentes de uma mesma obra, possuíam uma, duas ou até cinco fontes primárias digitalizadas, propiciando o adiamento momentâneo da busca em outras fontes previamente definidas no projeto (principalmente a Biblioteca da ECA-USP, UNICAMP, UNESP, Biblioteca Nacional, IEB e Biblioteca da Escola de Música da UERJ), embora não descartando um retorno a elas no futuro, bem

como fontes de outros países. Neste material percebemos um manuscrito com um título *Ave Maria*, sem identificação, e duas composições que não eram de autoria de Villa-Lobos, que pareciam ser arranjos do compositor, mas catalogadas como se o fossem.

Assim, esse processo inicial de triagem, desde a montagem do projeto de pesquisa, foi crucial para a organização e documentação da coletânea, pois todas as obras têm apenas o nome "*Ave Maria*" e o ano da composição que as diferencie. Este tipo de identificação dificulta demasiadamente a identificação das diversas composições, especialmente quando se refere a obras distintas compostas no mesmo ano e/ou com a mesma formação.

Na introdução do Catálogo do *MVL* é feito um esclarecimento com relação às *Ave Marias*, mencionando que:

> Algumas das "*Ave Marias*" - escritas para distintas formações - receberam numeração entre parênteses, por vezes no momento de sua criação (p.e., "*Ave Maria* (Nº 18))", outras apostas pelo próprio compositor em cópia do original (p.e., "*Ave Maria*", cópia do original que faz parte do acervo do Museu Villa-Lobos sob o número *MVL* 1997-21-0022, com a indicação de (Nº 25)). De forma a facilitar a identificação dessas obras e a correlação entre as diferentes versões de uma mesma "*Ave Maria*", optou-se por adotar o número, sempre entre parênteses, encontrado em ao menos um dos exemplares pertencentes ao acervo do Museu; (Catálogo do *MVL*, Página 18).

A inconsistência na quantidade de *Ave Marias* de Villa-Lobos se torna evidente quando comparamos diversos pesquisadores do autor. Grieco, em suas páginas introdutórias, faz um pequeno compêndio das obras sacras de Villa-Lobos, onde menciona a existência de dezesseis *Ave Marias*:

> Durante os primeiros anos de sua carreira, o compositor escreveu dezesseis *Ave Marias* vocais e corais, cinco *Marchas Religiosas* para orquestra, um *Kyrie* para coro, dois *Panis Angelicus*, três *Salutaris Hóstia*, dois coros *Memorare*, três *Padres Nossos*, dois *Tantum Ergo*, três *Marchas Solenes* para orquestra. (GRIECO, 2009 p. 16).

Estas quantidades provavelmente foram mencionadas e informadas pelo próprio compositor, como se pode verificar nesta passagem, sem qualquer embasamento ou citação, onde Peppercorn afirma, de maneira vaga, a existência de vinte e seis *Ave Marias* "A maioria delas se perdeu, mas Villa-Lobos sustenta ter escrito 26" (PEPPERCORN, 2000, p. 53).

Previato, com dissertação defendida em 2006, na Universidade de São Paulo, e que também trata de obras sacras de Villa-Lobos, cita quatorze composições com este título. Estes são alguns exemplos que ilustram o extenso trabalho de pesquisa que ainda é possível ser realizado sobre estas composições (PREVIATO, 2006).

Percebe-se que o autor compôs muitas obras sacras, tanto entre as primeiras como as últimas de suas composições. Villa-Lobos não ficou especialmente conhecido como um compositor de *Ave Marias*, apesar de este ter sido o texto mais utilizado em suas composições[1].

A partir deste levantamento, se montaria facilmente uma lista de dezessete *Ave Marias* de Villa-Lobos, duas de outros compositores, e um caderno de música sacra com composições provavelmente repetidas. Entretanto, considerações mais profundas e detalhadas, que serão apresentadas em seguida, acabarão por desafiar todos estes números citados anteriormente.

1.2 LISTA DE OBRAS SACRAS DE VILLA-LOBOS

Antes de tabelar e poder afirmar quais são efetivamente as *Ave Marias* existentes, a busca inicial por uma relação de obras sacras de Villa-Lobos resultou basicamente em três documentos: um artigo de Bispo, a dissertação de Previato[2] e a tese de Matos[3] (BISPO, 2001; PREVIATO, 2006; MATOS, 2015).

Bispo (2001) vislumbrou as fases mais focadas nas *Ave Marias* e em outras obras sacras de Villa-Lobos. Em artigo para a revista Brasil Europa, Bispo propõe uma separação em quatro períodos: obras sacras da juventude, influência dos ideais restauradores sacro-musicais, dedicação ao estilo sacro e obras finais, compiladas em forma de tabelas (Tabelas 1.1 a 1.4).

Tabela 1.1 - 22 Obras sacro-musicais da juventude, segundo Bispo (22 obras).

Nº	**Obras sacro-musicais da juventude**
1	O Salutaris, para coro e piano ou harmonio, 1905
2	*Ave Maria*, para canto, violoncelo e orquestra, 1909
3	Memorare, para coro a duas vozes e órgão, 1909
4	Padre Nosso, para coro misto à capela, 1910

Continua

[1]As Canções (mais de 30), Poemas sinfônicos (26), Bachianas (9) possuem textos variados. Os Quartetos de Cordas (17), Choros (14), Suítes (13), Sinfonias (12) Concertos (10) são composições que não possuem texto (letra musicada), segundo o Museu Villa-Lobos.

[2] Sheila Previato defendeu dissertação em 2006, no departamento de Música da Universidade de São Paulo, sobre as obras sacras tardias de Villa-Lobos.

[3] Valéria Matos teve sua tese de doutorado defendida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, em 2015, sobre música coral sacra e brasileira.

Conclusão

Nº	Obras sacro-musicais da juventude
5	Tantum ergo, para coro misto a quatro vozes, 1910
6	*Ave Maria*, para canto e órgão, 1912
7	*Ave Maria*, para canto e cordas, 1913
8	*Ave Maria* n° 6, para canto e piano, 1914
9	*Ave Maria*, para coro misto a quatro vozes, 1914
10	*Ave Maria* n° 10, para canto e quarteto de cordas, 1914
11	Padre nosso (Prece), para coro e quarteto de cordas, ou canto e órgão, 1914
12	Tantum ergo, para coro e orquestra, 1915
13	Tantum ergo, para coro misto a quatro vozes à capela, 1915
14	*Ave Maria*, para coro a duas vozes, 1916
15	O Salutaris, para coro misto a quatro vozes, 1916
16	O Salutaris hostia (motete), para coro misto a cinco vozes à capela, 1917
17	*Ave Maria*, para canto e órgão, 1917
18	*Ave Maria* n° 19, para canto e piano ou harmônio, ou coro misto a quatro vozes à capela, 1917
19	*Ave Maria* (Reza), para coro misto a quatro vozes, 1917
20	*Ave Maria*, para coro misto, 1917
21	*Ave Maria*, para coro misto a quatro vozes, 1918
22	Vidapura, para orquestra, solos e coro misto, 1919

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho, a partir de Bispo (2001).

Tabela 1.2 - Período de dedicação às obras sacras influenciada pelos ideais restauradores sacro-musicais, segundo Bispo (5 obras).

Nº	Período de dedicação às obras sacras influenciadas pelos ideais restauradores sacro-musicais
1	Ave verum, para coro misto a quatro vozes, 1930
2	*Ave Maria* (motete), para coro misto, 1933
3	Missa São Sebastião, para coro a três vozes à capela, 1937
4	Motete, para coro misto a três vozes à capela, 1937
5	*Ave Maria*, para coro misto a cinco vozes, 1938

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho, a partir de Bispo (2001).

Tabela 1.3 - Dedicação ao gênero sacro-musical, sobretudo por motivos pessoais, existenciais, segundo Bispo (10 obras).

Nº	Dedicação ao gênero sacro-musical
1	*Ave Maria*, para coro misto a seis vozes, 1948
2	Panis Angelicus, para coro misto a quatro vozes à capela, 1950
3	Pater Noster, para coro misto a quatro vozes, 1950

Continua

Conclusão

Nº	Dedicação ao gênero sacro-musical
4	Cor dulce, cor amabile, para coro a quatro vozes à capela, 1952
5	Hino a Santo Agostinho, para coro misto, 1952
6	Música sacra, para coros a duas, três, quatro e mais vozes à capela, 1952
7	O cor Jesu, para coro misto a quatro vozes à capela, 1952
8	O cor jesu, para coro misto a quatro vozes à capela, 1952
9	Praesepe, para solo e coro misto a cinco vozes à capela, 1952
10	Sub tuum, para coro misto a quatro vozes à capela, 1952

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho, a partir de Bispo (2001).

Tabela 1.4 - "Fecho" da obra villa-lobiana na sua dimensão espiritual, segundo Bispo (2 obras).

Nº	"Fecho" da obra villa-lobiana na sua dimensão espiritual
1	Bendita Sabedoria, 1958
2	Magnificat-Alleluia, 1958

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho, a partir de Bispo (2001).

Quando estas informações são observadas em detalhe, faz-se necessário comentar sobre algumas menções das *Ave Marias* destas tabelas. Dentre as obras que foram consideradas no período como *sacro-musicais da juventude*, destacamos estas abaixo, que foram agora separadas, dentre as demais obras sacras, em uma nova tabela (Tabela 1.5).

Esta nova tabela contém, portanto, o número da ocorrência na tabela, o título da composição, e à última coluna foram acrescidos comentários pontuais, com a intenção de esclarecer dúvidas quanto a estas menções, já que algumas destas obras permanecem com suas partituras ainda desaparecidas.

Tabela 1.5 – *Ave Marias* pertencentes às obras sacro-musicais da juventude, segundo Bispo, com comentários do autor deste trabalho.

Nº	Peça	Comentário
2	*Ave Maria*, para canto, violoncelo e orquestra, 1909	Partitura indicada no catálogo do *MVL* como não localizada
6	*Ave Maria*, para canto e órgão, 1912	Partitura indicada no catálogo do *MVL* como não localizada
7	*Ave Maria*, para canto e cordas, 1913	Partitura indicada no catálogo do *MVL* como não localizada

Continua

Conclusão

Nº	Peça	Comentário
8	*Ave Maria* n° 6, para canto e piano, 1914	Há uma versão desta mesma obra para quarteto de cordas
9	*Ave Maria*, para coro misto a quatro vozes, 1914	
10	*Ave Maria* n° 10, para canto e quarteto de cordas, 1914	O número 10 não aparece em qualquer citação ou manuscrito encontrado, porém como a *Ave Maria 6* tem uma versão para quarteto de cordas, é possível que este caso o numeral "10" possa ter sido colocado por equívoco no lugar do número 6
14	*Ave Maria*, para coro a duas vozes, 1916	
17	*Ave Maria*, para canto e órgão, 1917	
18	*Ave Maria* n° 19, para canto e piano ou harmônio, ou coro misto a quatro vozes à capela, 1917	Trata-se da mesma obra, grafada de maneira duplicada
19	*Ave Maria* (Reza), para coro misto a quatro vozes, 1917	
20	*Ave Maria*, para coro misto, 1917	
21	*Ave Maria*, para coro misto a quatro vozes, 1918	

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho.

Além destas menções, outras citações de *Ave Marias*, das tabelas anteriores, também merecem ser comentadas. A menção *Ave Maria (motete) para coro misto, 1933* é bastante importante, pois além de não aparecer nem mesmo como verbete no catálogo do *MVL*, não foi encontrada referência a qualquer *Ave Maria* composta neste ano.

Por outro lado, a ausência das *Ave Marias* de 1931 e 1932 na citação pode também ter tido relação com o fato de que nas edições anteriores do catálogo do *MVL* não apareciam como listadas e provavelmente por este motivo não foram relacionadas na listagem de Bispo (2001) (Tabela 1.6).

Tabela 1.6 – Lista das *Ave Marias* listadas por Bispo que não aparecem no Catálogo do *MVL*.

Nº	Obra	Comentário
1	*Ave Maria*, pour choer a quatre voix, 1931	Não consta no catálogo do *MVL* de 2010
2	*Ave Maria* pour choer a quatre voix, 1932	Não consta no catálogo do *MVL* de 2010
5	*Ave Maria*, (motete) para coro misto, 1933	Não consta no catálogo do *MVL*

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho.

Previato (2006), por outro lado, lista as obras sacras em sua dissertação com certa similaridade (Tabela 1.7), fazendo uma separação em três períodos da vida do compositor: “juventude”, “anos 30” e “fase madura”. Destacamos em negrito as linhas que estão divergentes da listagem de Bispo.

Tabela 1.7 – 22 Obras da juventude, segundo Previato (obras em negrito divergem de Bispo).

Nº	**Obras da juventude**
1	O Salutaris, para coro e piano ou harmonio, 1905
2	*Ave Maria*, para canto, violoncelo e orquestra, 1909
3	Memorare, para coro a duas vozes e órgão, 1909
4	Padre Nosso, para coro misto à capela, 1910
5	Tantum ergo, para coro misto a quatro vozes, 1910
6	*Ave Maria*, para canto e órgão, 1912
7	*Ave Maria*, para canto e cordas, 1913
8	*Ave Maria* n° 6, para canto e piano, 1914
9	*Ave Maria*, para coro misto a quatro vozes, 1914
10	*Ave Maria* n° 10, para canto e quarteto de cordas, 1914
11	Padre nosso (Prece), para coro e quarteto de cordas, ou canto e órgão, 1914
12	Tantum ergo, para coro e orquestra, 1915
13	Tantum ergo, para coro misto a quatro vozes à capela, 1915
14	***Ave Maria* (Cânone), para coro a duas vozes, 1916**
15	O Salutaris, para coro misto a quatro vozes, 1916
16	O Salutaris hostia (motete), para coro misto a cinco vozes à capela, 1917
17	***Ave Maria* (Reza), para canto e piano ou órgão, 1917**
18	***Ave Maria* (Reza), para coro misto a quatro vozes, 1917**
19	***Ave Maria* nº 18, para canto e piano ou harmônio ou coro misto a quatro vozes *a capella*, 1917**
20	***Ave Maria* nº 17, para coro misto a quatro vozes, 1918**
21	**Tantum ergo, para coro misto a quatro vozes, 1918**
22	Vidapura, para orquestra, solos e coro misto, 1919

Fonte: Previato (2006, p. 44-46), grifo nosso.

Sobre estas divergências, segue uma nova tabela (Tabela 1.8), acrescida de breve comentário, sem mencionar a questão da *Ave Maria* nº 10, que já foi comentada anteriormente, provavelmente um caso similar:

Tabela 1.8 – Obras da juventude, segundo Previato, com os respectivos comentários do autor deste trabalho sobre as diferenças encontradas na comparação da tabela de Bispo com a de Previato.

Número	Obras da juventude, segundo Previato	Comentário
2	*Ave Maria* (Cânone), para coro a duas vozes, 1916	A palavra "cânone" foi adicionada para deixar enfatizado esse gênero de composição
17	*Ave Maria* (Reza), para canto e piano ou órgão, 1917	Foi adicionada a palavra "piano", deixando mais clara a formação
18	*Ave Maria* (Reza), para coro misto a quatro vozes, 1917	Foi removida a citação que aparecia em duplicidade na lista de Bispo
19	*Ave Maria* nº 18, para canto e piano ou harmônio ou coro misto a quatro vozes *a capella*, 1917	Adicionado o número 18, para melhor especificação, porém não há ainda registros de uma versão desta obra para canto e piano ou harmônio
20	*Ave Maria* nº 17, para coro misto a quatro vozes, 1918	Adicionado o número 17, para melhor especificação
21	Tantum ergo, para coro misto a quatro vozes, 1918	Obra sacra não constante na lista de Bispo

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho, a partir da comparação de Bispo (2001) e Previato (2006).

Nas demais tabelas ("anos 30" e "fase madura") não houve divergências com relação às *Ave Marias*, de modo que as diferenças de menção entre obras que aparecem, como algumas omissões de obras que faltam na tabela de Bispo (2001), não serão abordadas nesta pesquisa. A diferença principal consiste em agrupar, no caso de Previato (2006), todas as últimas obras como sendo da fase madura em uma única tabela (o que parece mais coerente), sem a separação da *Bendita Sabedoria* e do *Magnificat-Alleluia* que Bispo propôs, em duas tabelas distintas.

Almeida (2014, Anexo C, página 2), lista todas as obras de Villa-Lobos de forma cronológica até os anos 1930, e faz menção a doze *Ave Marias*, assim como Bispo e Previato, as quais destacamos na tabela a seguir (Tabela 1.9).

Tabela 1.9 – Lista de *Ave Marias*, do modo que foram mencionadas e listadas na tese de Almeida.

Ano	Nome	Instrumento
1909	*AVE MARIA*	CANTO, VIOLONCELO E ORQUESTRA
1912	*AVE MARIA*	CANTO E ÓRGÃO
1913	*AVE MARIA*	CANTO E CORDAS
1914	*AVE MARIA* N.º 6	CANTO E PIANO
1914	*AVE MARIA*	CORO MISTO A 4 VOZES

Continua

Conclusão

Ano	Nome	Instrumento
1914	*AVE MARIA*	CANTO E QUARTETO DE CORDAS
1916	*AVE MARIA*	CORO A 2 VOZES (Cânone)
1917	*AVE MARIA*	CORO MISTO
1917	*AVE MARIA* (Reza)	CORO MISTO A 4 VOZES
1917	*AVE MARIA* (Reza)	CANTO E PIANO OU ORQUESTRA
1917	*AVE MARIA* N.º 19	CANTO E PIANO OU HARMÔNICO OU CORO MISTO A 4 VOZES À CAPELA
1918	*AVE MARIA*	CORO MISTO A 4 VOZES

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho, a partir de Almeida (2014, p. 1-38).

Uma rápida análise das tabelas mencionadas até aqui demonstra que a falta de uma nomenclatura clara sobre quais obras estão sendo listadas pode ser o início de diversos mal-entendidos e causa de duplicidade e/ou ausência de menções, pela similaridade de nomes que todas elas exibem.

Matos (2015), por outro lado, compara outras fontes de consulta[4] com a do Catálogo do *MVL* de 2009, destacando as inconsistências entre as fontes. Para o escopo deste trabalho, seguem abaixo apenas as inconsistências relativas às *Ave Marias* (divergências ou ausências das menções) que Matos menciona haver entre estas fontes:

> A enciclopédia (MARCONDES, 1998) e os referidos catálogos apresentam divergências entre si. A enciclopédia apresenta 4 títulos não mencionados no catálogo *MVL* (2009), cita-se: *Ave Maria* (motete) coro misto, 1933; *Ave Maria*, coro misto, 1917; [...] A enciclopédia se comparada com o catálogo *MVL* (2009), contém ainda as seguintes diferenças de registros: *Ave Maria* n° 19 com data de 1917, diverge no catálogo quanto ao n° 18 para o mesmo título e data; (MATOS, 2015, p. 251).

Prosseguindo com a segunda comparação, Matos afirma que: "O catálogo em Horta (1987), apresenta 5 títulos não mencionados no catálogo do *MVL* (2009), cita-se: *Ave Maria*, coro misto a 4 vozes, 1914; *Ave Maria* (moteto) coro misto a 4 vozes *a capella*, 1933;" (MATOS, 2015, p. 252) e finalmente faz a comparação com o levantamento do catálogo do Museu Villa-Lobos, afirmando que "O Catálogo *MVL* (2009), apresenta 5 títulos não mencionados nos catálogos anteriores, cita-se: *Ave Maria*, coro misto a 2 vozes *a capella*, s.d; *Ave Maria*, coro misto a 4 vozes *a capella*, s.d.; *Ave Maria*, coro misto a 4 vozes *a capella*, s.d.; (Ibid.).

[4] Enciclopédia de Música Brasileira Marcondes (1998) e o Livro Villa-Lobos Uma introdução, de Luiz Paulo Horta (1987) cujas referências encontram-se em sua tese.

Matos (2015) também faz uma listagem precisa de 26 obras sacras catalogadas até então pelo Museu Villa-Lobos, as quais destacamos, em negrito, as *Ave Marias*:

> **1. *Ave Maria* para coro a 4 vozes mistas *a cappella*, Ré menor, Lento, 4/4, s.d. Texto em latim. Fonte: manuscrito Museu Villa-Lobos.**
>
> 2. Padre Nosso, 1910, coro a 4 vozes mistas *a capella*, Dó maior modulante a Lá menor, Lento, 4/4. Texto em português. Fonte: Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 10. Editores Irmãos Vitale, RJ.
>
> 3. Tantum ergo, 1910, coro a 4 vozes mistas *a capella*, Fá menor, Andante, 3/4. Fonte: Museu Villa-Lobos, Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 13. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.
>
> **4. *Ave Maria* nº 19, 1914, coro misto a 4 vozes *a cappella*, Dó menor modulante a Mi bemol maior, Adagio, 4/4. Texto em português. Fonte: Museu Villa-Lobos, manuscrito e publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 6. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.**
>
> 5. O Salutaris Hóstia, 1915, coro a 4 vozes mistas (CTBB) ou vozes masculinas *a cappella*, Sol maior, Lento, 3/4. Texto Latim. Fonte: Edição Cantus Quercus Press, Califórnia, USA; Manuscrito Museu Villa-Lobos.
>
> **6. *Ave Maria*, 1916, coro misto, cânone a 2 vozes *a cappella*, Si menor, Andante Religioso, 4/4. Texto em latim. Fonte: cópia na Biblioteca UNIRIO, Manuscrito no Museu Villa-Lobos e Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 1. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.**
>
> 7. O Salutaris, 1916, coro a 4 vozes mistas *a cappella*, Dó maior, Adagio, 3/4. Texto Latim. Dedicada ao Conego Alpheu. Apresenta material musical semelhante ao O Salutaris Hostia, 1915. Fonte: Edição Cantus Quercus Press, Califórnia, USA; Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 17. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.
>
> **8. *Ave Maria* "Reza", 1917, com duas versões. 1. Coro a 4 vozes mistas *a capella*, Dó maior, Religioso, 4/4. Texto em latim. 2. Canto solo de soprano e órgão ou piano apresentando o mesmo material musical da parte coral, Dó maior, Andante Religioso, 4/4. Texto em português. Fonte: Museu Villa-Lobos, Publicação Música Sacra, vol.1, índice n° 4. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.**
>
> **9. *Ave Maria* nº 18, 1917, coro a 4 vozes femininas *a cappella*, Si menor modulante a Ré maior, Religioso, 2/2. Texto em português. Fonte: cópia Biblioteca UNIRIO, Manuscrito Museu Villa-Lobos e Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 3. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.**
>
> **10. *Ave Maria* nº 17, 1918, coro misto 4 vozes *a cappella*, Lá menor, Adagio, 4/4. Texto em latim. Fonte: Museu Villa-Lobos Edição Villa-Lobos Music Corporation, New York, USA e Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 2. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.**
>
> 11. Ave Verum, 1930, coro a 4 vozes mistas *a cappella*, Fá maior, Andante Moderato, 4/4. Texto Latim. Fonte: Manuscrito, Biblioteca Nacional, Partitura editorada por Rafael Lima. Museu Villa-Lobos, Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 14. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.
>
> 12. Preces sem Palavras, coro masculino a 5 vozes, Sol maior/Ré menor, Adagio, 3/4, 1931. Sem texto. Dedicado a Clovis Martins de Camargo. Fonte: Museu Villa-Lobos, publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 23. Editores Irmãos Vitale, RJ.

13. *Ave Maria*, 1932, coro misto a 4 vozes *a cappella*, Dó menor, Adagio, 4/4. Texto em latim. Edição Max Eschig, Paris, FR, 2007

14. *Ave Maria*, 1935, solo e coro misto a 4 vozes *a cappella*, Dó menor modula para Mi bemol maior, Andante, 4/4. Texto Latim. Na cópia do manuscrito consta no pé da página uma anotação com nº 19 e ao final S.E.M.A. Adaptada para 2 vozes femininas, 1943. Fonte: Manuscrito Museu Villa-Lobos.

15. Missa de São Sebastião, 1937, coro a 3 vozes mistas *a cappella*. Movimentos: Kyrie, Dó menor, Andante, 4/4; Gloria, Si bemol maior, Allegro non tropo, 3/4; Credo, Dó maior, Largo, 4/4; Sanctus, Fá menor, Adagio (Languoroso), 12/8; Benedictus, Si bemol maior, Andantino, 4/4; Agnus Dei, Dó menor, Adagio, 4/4. Texto em latim. Edição Associated Music Publishers, New York/London; Fonte: Edição e Manuscrito na Biblioteca do Museu Villa-Lobos.

16. *Ave Maria*, 1938, para coro misto a 5 vozes *a cappella*, Dó menor modula para Fá menor, Adagio, 4/4; Texto em português no manuscrito, com versão em latim na partitura editada. Fonte: Manuscrito Museu Villa-Lobos e Edição Cantus Quercus Press, Califórnia, USA; Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 5. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952. No manuscrito do Museu Villa-Lobos; consta: *Ave Maria* da Meia Noite.

17. *Ave Maria* nº 26, 1948, coro misto 6 vozes *a cappella*, Ré menor, Adagio, 4/4. Texto latim. Fonte: Edição Cantus Quercus Press, Califórnia, USA; Manuscrito Museu Villa-Lobos e Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 7. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.

18. Improviso Sacro, 1949, coro a 3 vozes iguais *a capella*, Sol menor, sem indicação de andamento, 4/4. Fonte: manuscrito no Museu Villa-Lobos.

19. Panis Angelicus, 1950, coro a 4 vozes mistas *a capella*, Dó menor/Mi bemol maior, Moderato, 4/4. Texto em latim. Dedicado à Mindinha. Fonte: Museu Villa-Lobos, publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 19. Editores Irmãos Vitale, RJ.

20. Pater Noster, 1950, coro a 4 vozes mistas *a cappella*, Fá maior, 3/4. Texto Latim. Fonte: Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 12. Editores Irmãos Vitale, RJ.

21. O Cor Jesu, 1952, coro a 4 vozes mistas *a cappella*, Dó menor, Lento, 3/4. Texto Latim. Fonte: Cópia na Biblioteca UNIRIO; Museu Villa-Lobos manuscrito e Fonte: Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 16. Editores Irmãos Vitale, RJ

22. Cor Dulce, Cor Amabile, 1952, coro 4 vozes mistas *a cappella*, Dó menor, Moderato, 2/2. Texto Latim. Dedicado à Julieta d'Almeida Strutt. Fonte: Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 18. Editores Irmãos Vitale, RJ.

23. Praesepe, 1952, solo contralto, coro a 5 vozes mistas *a capella*, Mi bemol maior, Andantino, 3/4. Texto em latim. Versos extraídos da Beata Virgine do P. José de Anchieta (1563). Dedicado à Mindinha. Fonte: Museu Villa-Lobos, publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 21. Editores Irmãos Vitale, RJ.

24. Sub tuum, 1952, coro a 4 vozes mistas *a capella*, Sol maior, Andante Solene, 3/4. Fonte: Museu Villa-Lobos, Publicação Música Sacra, vol. 1, índice n° 15. Editores Irmãos Vitale, RJ, 1952.

> 25. Hino a Santo Agostinho, 1952, coro misto a 4 vozes com divises, *a cappella*, Sol maior, Moderato, compasso 4/4. Texto de Agostinofilo. Dedicada a Frei Garciandia Gambôa. Fonte Museu Villa-Lobos.
>
> 26. Bendita Sabedoria, 1958, coro a 6 vozes mistas *a cappella*. Movimentos: Sapientia foris predicat, tonalidade central Dó menor concluindo em Dó maior, Adagio, 3/4; Vas pretiosum, lábia scientiae, Sol menor modulando Si bemol maior, Andantino, 6/4; Principium sapientiae, Dó maior, Quasi allegretto, 6/4; Vir sapiens, fortis est, Ré maior, Allegro, 4/4; Beatus homo invenit sapientiam, Lá menor, Andante, 4/4; Dexteram tuam sic notam, Dó menor, Largo (Imponente), 4/4. Texto em latim. Fonte: Manuscrito no Museu Villa Lobos e Edição Max Eschig. (MATOS, 2015, p. 252-255, grifo nosso).

As inconsistências encontradas nesta lista foram comentadas na Tabela 1.10.

Tabela 1.10 – Lista de inconsistências de *Ave Marias* listadas por Matos, comentadas pelo autor desta pesquisa.

Menção da *Ave Maria*	**Comentário**
Ave Maria (motete) coro misto, 1933;	Trata-se do arranjo sobre a *Ave Maria* de Franceschini, grafada às vezes como *Mottetto* em alguns trabalhos acadêmicos
Ave Maria, coro misto, 1917;	Matos aponta inconsistência na citação da fonte
Ave Maria n° 19 com data de 1917, diverge no catálogo quanto ao n° 18 para o mesmo título e data;	Matos aponta inconsistência na citação da fonte
Ave Maria, coro misto a 4 vozes, 1914;	Matos aponta inconsistência na citação da fonte
Ave Maria (moteto) coro misto a 4 vozes *a capella*, 1933;	Trata-se do arranjo sobre a *Ave Maria* de Franceschini
Ave Maria, coro misto a 2 vozes *a capella*, s.d;	Provável referência à *Ave Maria* (Cânone)
Ave Maria, coro misto a 4 vozes *a capella*, s.d.;	até 2021 sem identificação pelo *MVL*
Ave Maria, coro misto a 4 vozes *a capella*, s.d.;	até 2021 sem identificação pelo *MVL*

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho, a partir de Matos (2015, p. 252-255).

Matos (2015), apesar de não mencionar as *Ave Marias* catalogadas no *MVL* com partitura não localizada, faz uma listagem de todas as obras sacras de Villa-Lobos[5]. A

[5] É desconhecido o motivo da obra *Magnificat-Alleluia* estar ausente na listagem da tese de Matos.

lista carece, todavia, da *Ave Maria* de Villa-Lobos composta em 1931 (editada pela *Max-Eschig*) que estava ausente na versão anterior do Catálogo do *MVL*.

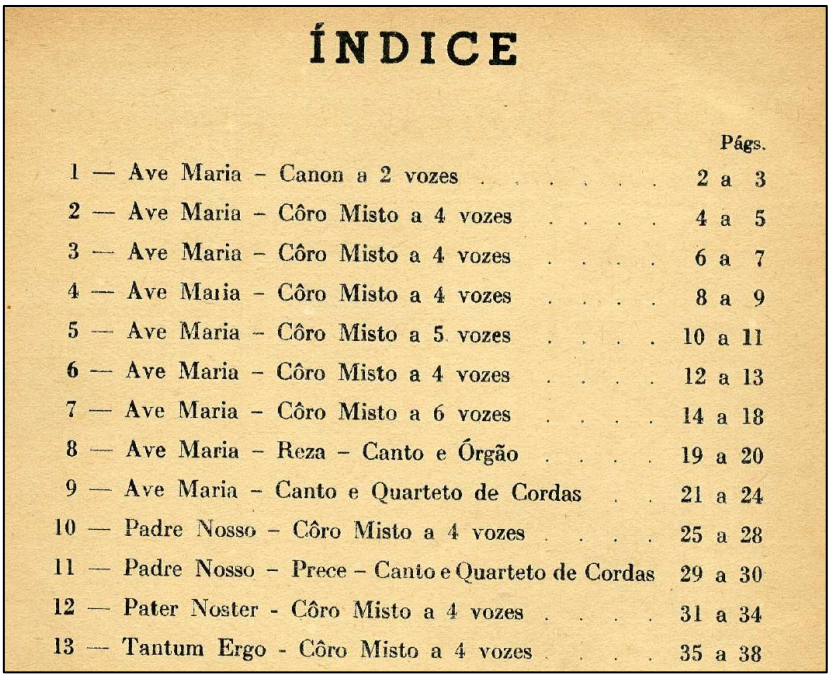
Menciona-se outro detalhe no item 14: uma *Ave Maria* de 1935, cuja datação ainda não foi possível ser verificada em outras fontes e que parece ser, na realidade, um arranjo de uma *Ave Maria* de 1914, conforme as informações adicionais da citação (*Ave Maria* Nº 19), cujo manuscrito contém a data de 1943:

> 14. *Ave Maria*, 1935, solo e coro misto a 4 vozes *a cappella*, Dó menor modula para Mi bemol maior, Andante, 4/4. Texto Latim. Na cópia do manuscrito consta no pé da página uma anotação com nº 19 e ao final S.E.M.A. Adaptada para 2 vozes femininas, 1943. Fonte: Manuscrito Museu Villa-Lobos. (MATOS, 2015, p. 253, grifo nosso)

1.3 PROCEDIMENTOS PARA IDENTIFICAÇÃO DAS OBRAS

A tabela inicial foi idealizada a partir do *Caderno Música Sacra*, contendo nove *Ave Marias*, que coincidentemente são as primeiras nove obras do caderno, para podermos iniciar o método comparativo com as fontes recebidas pelo Museu Villa-Lobos e começar a distinguir obras e versões/edições. Um olhar rápido ao índice comprova, já de início, a similaridade com os nomes das obras, e a consequente dificuldade de identificação (Figura 1.1).

Figura 1.1 - *Ave Marias* no *Caderno de Música Sacra*.



ÍNDICE

	Págs.
1 — Ave Maria – Canon a 2 vozes	2 a 3
2 — Ave Maria – Côro Misto a 4 vozes	4 a 5
3 — Ave Maria – Côro Misto a 4 vozes	6 a 7
4 — Ave Maria – Côro Misto a 4 vozes	8 a 9
5 — Ave Maria – Côro Misto a 5 vozes	10 a 11
6 — Ave Maria – Côro Misto a 4 vozes	12 a 13
7 — Ave Maria – Côro Misto a 6 vozes	14 a 18
8 — Ave Maria – Reza – Canto e Órgão	19 a 20
9 — Ave Maria – Canto e Quarteto de Cordas	21 a 24
10 — Padre Nosso – Côro Misto a 4 vozes	25 a 28
11 — Padre Nosso – Prece – Canto e Quarteto de Cordas	29 a 30
12 — Pater Noster - Côro Misto a 4 vozes	31 a 34
13 — Tantum Ergo - Côro Misto a 4 vozes	35 a 38

Fonte: *Caderno Música Sacra* (*CMS*) (1952, p.1).

O primeiro ponto de atenção foi revelado logo na criação do *Incipit*: não foi possível estabelecer o motivo de o editor ter colocado duas versões da mesma *Ave Maria* no *Caderno Música Sacra* (*CMS*), pois a "4 – *Ave Maria* – Côro Misto a 4 vozes, págs. 8 a 9" e a "8 – *Ave Maria* – Reza – Canto e Órgão, páginas 19 e 20" são a mesma composição; a primeira é uma versão para quatro vozes e a segunda, para voz e órgão, conforme imagens a seguir (Figuras 1.2 e 1.3).

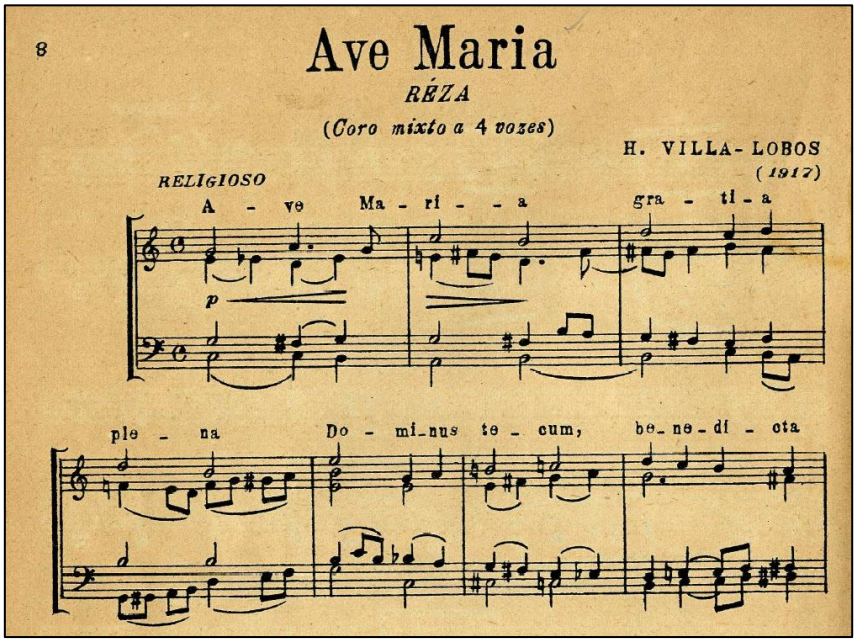
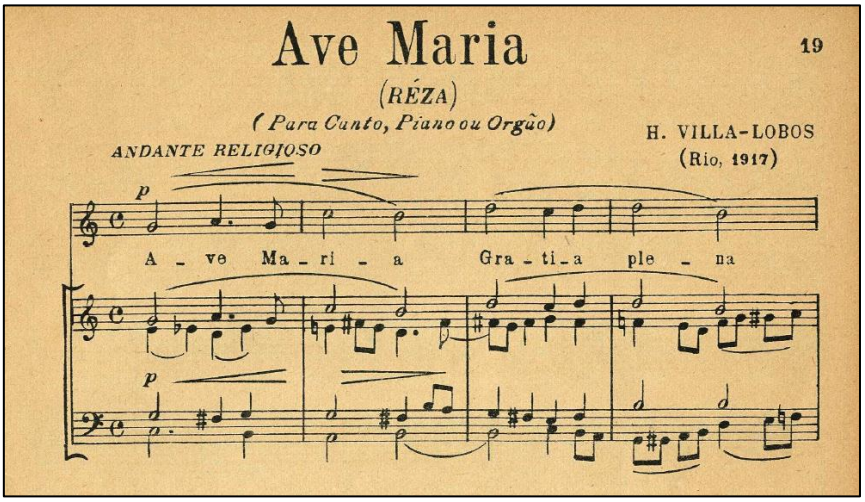
Figura 1.2 – *Ave Maria* do item 8 do *Caderno de Música Sacra*, página 19.

Fonte: *CMS* (1952, p. 19).

Figura 1.3 – *Ave Maria* do item 8 do *Caderno de Música Sacra*, página 20.

Fonte: *CMS* (1952, p. 20).

Nas partituras também há diferença no andamento: a versão para coro está marcado "Religioso" enquanto na versão para Canto, Piano ou Órgão a indicação é "Andante Religioso", que pode ser interpretado de diferentes maneiras, conforme Igayara (2009) problematiza nos Anais do II Simpósio Villa-Lobos:

> A ordenação dos andamentos, do mais lento ao mais rápido, não é um total consenso entre os teóricos, e sofre variações dependendo da região geográfica e do Período em que são usadas. Consideramos, aqui, que a indicação dos andamentos é uma atribuição principalmente do compositor, às vezes dos editores, e que aos tratados Teóricos cabe registrar a prática comum de uma

> época e de um ou mais países ou regiões. Também é verdade que cada músico tem para si uma tabela de andamentos que, do ponto de vista de um compositor, acaba por formar um vocabulário pessoal, com preferências, ausências e decisões de como indicar sua intenção expressiva. Por outro lado, do ponto de vista do intérprete e do musicólogo, é importante lembrar que nem sempre aquele fundamento teórico que formou nossa visão dos andamentos coincide com a concepção teórica que fez com que o compositor decidisse por esta ou aquela indicação. É necessário, portanto, um trabalho de investigação acerca das possibilidades de uso da terminologia e da definição do sentido que elas possuem em cada contexto. (IGAYARA, 2009, p. 199).

A palavra "*Réza*", que está no subtítulo da partitura, não foi mencionada no índice na *Ave Maria* listada como 4ª composição do caderno, o que também reforça o questionamento do motivo de existirem duas versões de uma mesma composição em um mesmo caderno, deixando outros casos similares de fora desta coletânea.

A primeira conclusão, portanto, é que o *Caderno Música Sacra* contém nove *Ave Marias*, sendo oito distintas. Esta simples conclusão reforçou, desde o primeiro instante da pesquisa, a necessidade de uma catalogação mais precisa e detalhada deste conjunto de peças.

A pequena diferença de nomenclatura entre o nome que aparece no índice e o nome que aparece no título das composições acabou indicando a necessidade da inclusão de uma nova coluna na tabela, apontando a diferença entre os subtítulos (Tabela 1.11).

Tabela 1.11 – Menções de *Ave Maria* na dissertação de Almeida.

Nº	**Nome / Título**	**Subtítulo no índice**	**Subtítulo na partitura**	**Ano**	**P.**
1	*AVE MARIA*	Canon a 2 vozes	(Canon a duas vozes à Capela)	1916	2
2	*AVE MARIA*	Côro Misto a 4 vozes	(Coro a 4 vozes)	1918	4
3	*AVE MARIA*	Côro Misto a 4 vozes	Côro a 4 vozes	1917	6
4	*AVE MARIA*	Côro Misto a 4 vozes	RÉZA (Coro Mixto a 4 vozes)	1917	8
5	*AVE MARIA*	Côro Misto a 5 vozes	Côro Mixto (a 5 vozes)	1938	10
6	*AVE MARIA*	Côro Misto a 4 vozes	(Côro Misto a 4 vozes)	1914	12
7	*AVE MARIA*	Côro Misto a 6 vozes	á Mindinha (6 voice)	1948	14
8	*AVE MARIA*	Reza - Canto e Órgão	(Réza) (Para Canto, Piano ou Órgão)	1917	19
9	*AVE MARIA*	Canto e Quarteto de Cordas	(Canto e quarteto de cordas)	1914	21

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho, a partir de Almeida (2014, p. 1-38).

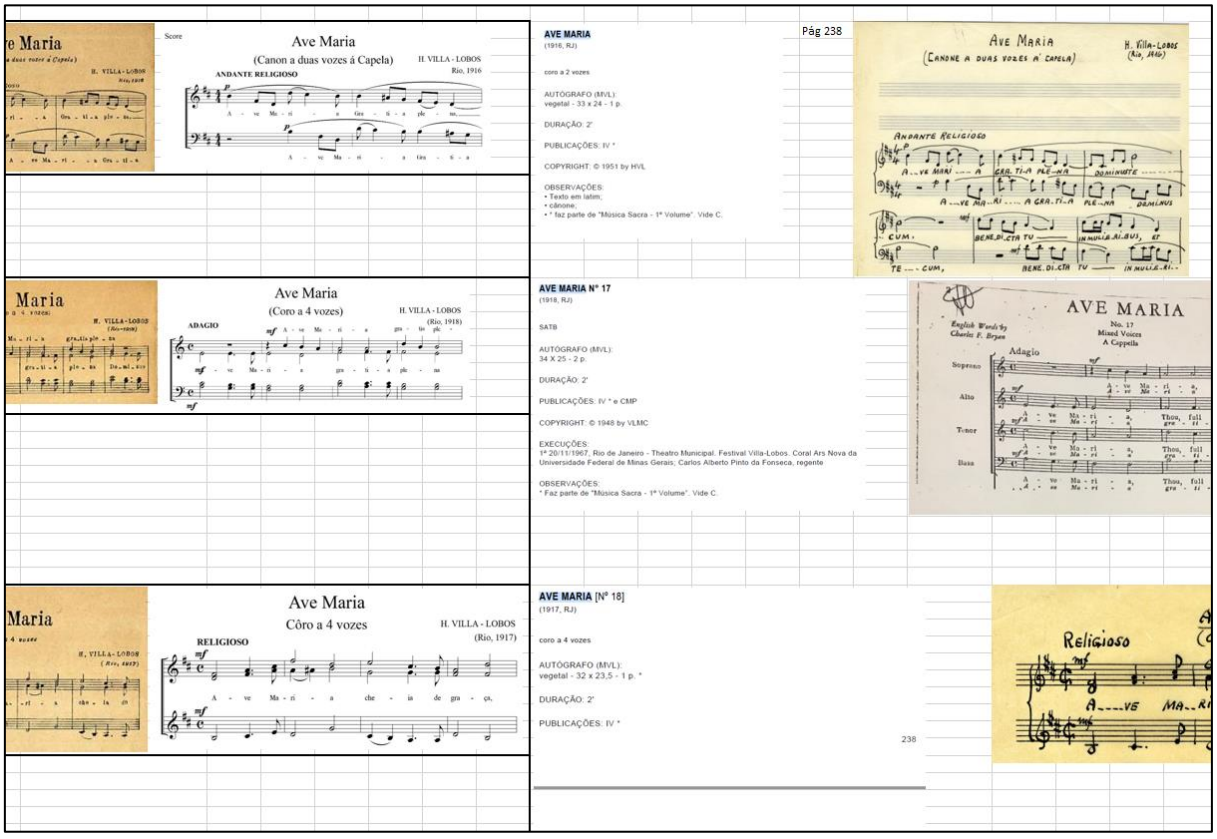
A data desordenada das composições também suscitou o questionamento da opção de ordenação utilizada para dispor as composições no caderno. Após análise, a

suposição mais plausível é a de que talvez tenha se buscado, ao invés da ordenação por ordem cronológica, uma ordem por “complexidade” da formação, ou seja, ordenando a composição escrita para menos vozes (cânone a 2 vozes), deixando para o final as com maior número de vozes (coro misto a 6 vozes), seguidas das obras que necessitavam de acompanhamento de instrumentos ordenadas também do mesmo modo: dos que precisavam de menor número de instrumentos (1 piano ou órgão) para o último: as que precisavam de mais instrumentos para acompanhamento (quarteto de cordas).

A única exceção a esta hipótese seria a ordenação entre a 5ª e 6ª *Ave Marias*, que deveriam ter sido apresentadas em ordem invertida para que esta conclusão fosse confirmada.

O tabelamento inicial, em forma de rascunho, foi essencial para começar a se desenhar um panorama geral de como as fontes das *Ave Marias* estavam organizadas e para se estabelecer uma organização e poder, então, iniciar a comparação das partituras com o nome, título, data de composição, citação no catálogo do *MVL*, e imagem dos primeiros compassos de cada partitura, juntamente com uma imagem de um trecho de cada manuscrito. Abaixo foi feito um pequeno excerto para demonstrar como esta tabela se apresenta (Figura 1.4).

Figura 1.4 – Excerto de visão minimizada da tabela provisória das *Ave Marias*.



Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho.

Ao dar início à interpretação do catálogo do *MVL* de 2010, que estava disponível no princípio da pesquisa, observou-se uma série de pequenas inconsistências e duplicidades. O problema já reportado de que os títulos continham apenas o nome "*Ave Maria*", impacta do mesmo modo os verbetes, que apareciam com este título. Um novo catálogo, idealizado para o ano de 2020, ainda está sendo finalizado com previsão, segundo e-mail recebido do *MVL* poucos dias antes da digitação deste documento, para o final de 2021. O documento provisório que foi recebido durante este período resultou em diversos ajustes nas tabelas e informações, uma vez que as eventuais alterações dos verbetes precisaram ser revistas e conferidas, resultando em uma atualização de todas as tabelas conforme este novo catálogo.

Para completar essa tabela inicial, idealizou-se localizar ao menos uma performance de cada uma das *Ave Marias* de Villa-Lobos no *Youtube*, bem como apontar possíveis locais onde as partituras poderiam ser obtidas.

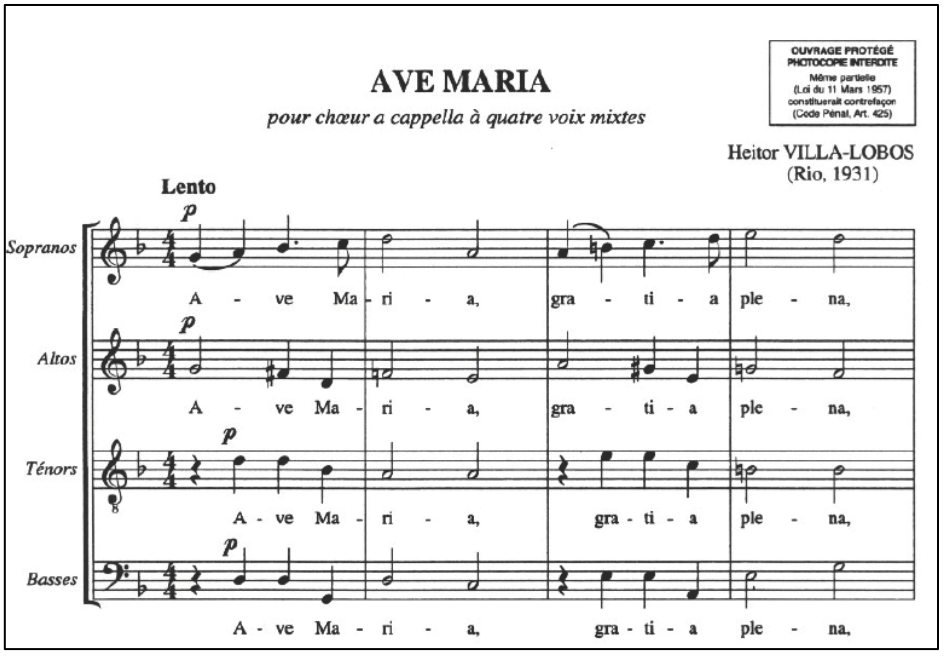
Durante as buscas no *Youtube* chegou-se a duas performances, cujas melodias não se assemelhavam a nenhuma das partituras catalogadas. Uma delas era de um regente

de coro espanhol[6], que forneceu uma cópia de edição prática após contato, e posteriormente a edição em seu arquivo.

No momento da busca por partituras, esta mesma partitura, da *Ave Maria* de 1931, estava disponível para venda, na ocasião da produção deste texto, no *site* americano *Sheet Music Plus*[7] e finalmente esta outra, de 1932, no *Stretta Music*[8].

O fato é que ao menos duas composições não fizeram parte deste catálogo de 2010 do *MVL*: a *Ave Maria* de 1931 e a de 1932, que coincidentemente também não estão presentes no *CMS*.

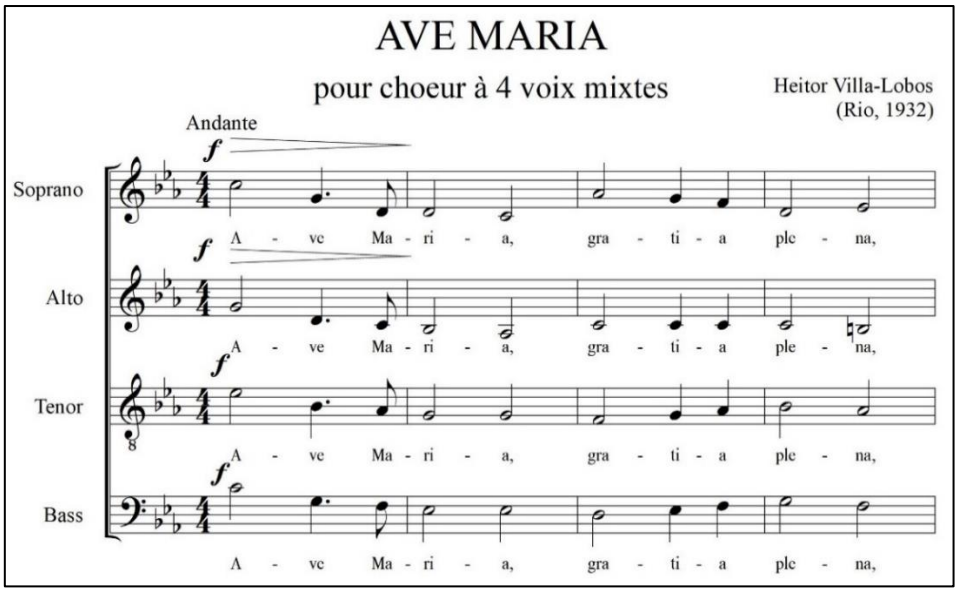
Uma das possíveis hipóteses é a de que pode ter havido algum problema relativo aos direitos autorais destas duas obras especificamente, uma vez que estas obras de 1931 e 1932 foram as editadas pela editora *Max-Eschig,* cujos excertos dos primeiros compassos se podem observar a seguir (Figuras 1.5 e 1.6).

Figura 1.5 – Excerto dos primeiros compassos da *Ave Maria* de 1931, código *Ave Maria* [1931] [Éditions Max Eschig] PG001.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

[6] Coro Divise, acessível no link https://www.youtube.com/watch?v=GNk9QHdWi3g&feature=youtu.be&t=18, dirigido pelo Maestro José Vicente de Sousa.

[7] Disponível no link https://www.sheetmusicplus.com/title/ave-maria-1931-sheet-music/21006399

[8] Disponível no link https://www.stretta-music.com/en/villa-lobos-ave-maria-1932-nr-482171.html

Figura 1.6 – Excerto dos primeiros compassos da *Ave Maria* de 1932, código *Ave Maria* [1932] [Éditions Max Eschig] PG001.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

O resultado é que estas duas composições, não presentes no *CMS* e não presentes no catálogo, fizeram com que a tabela ficasse com o total de 10 (dez) composições diferentes.

O novo catálogo de obras do *MVL*, recebido no dia 17/05/2022, apresenta em sua página 389 e seguintes a "Lista cronológica de obras", onde consta uma nota de rodapé com a seguinte descrição: "Os títulos marcados em ***itálico*** são os que pertencem ao grupo de obras não localizadas." (*MVL*, 2022).

Na lista abaixo (Tabela 1.12), portanto, encontra-se a lista completa das *Ave Marias* catalogadas. Estão listadas por ordem cronológica, sendo que as não localizadas pelo Museu Villa-Lobos estão destacadas com um asterisco, e há comentários do autor desta pesquisa para algumas delas. Uma simples leitura da tabela induziria o leitor a concluir que há mais obras distintas do que há na realidade, como se observa a seguir (Tabela 1.12).

Tabela 1.12 – Lista completa de *Ave Marias* em ordem cronológica, indicando as obras não encontradas no *MVL* por um asterisco, com comentários do autor da pesquisa.

Nº	**Ano**	**Título**	**Comentário do autor da pesquisa**
1	s.d.	*Ave Maria* [Arnaldo Sodoma da Fonseca]	arranjo de Villa-Lobos
2	s.d.	*Ave Maria* [Furio Franceschini]	arranjo de Villa-Lobos
3	s.d.	*Ave Maria* (coro a 2 vozes)	cânone
4	s.d.	*Ave Maria* (canto e acompanhamento)	provável duplicidade (*Ave Maria* de [1909[)
5	s.d.	*Ave Maria* (canto e teclado)	provável duplicidade (*Ave Maria* de 1909)
6	1909	*Ave Maria* (canto, violoncelo e órgão)*	provável manuscrito autógrafo não publicado de [1909]
7	1912	*Ave Maria* (canto e órgão)*	não localizada
8	1913	*Ave Maria* (canto e cordas)*	não localizada
9	1914	*Ave Maria* (Nº 6)	para soprano (redução para piano, inicialmente para quarteto de cordas)
10	1914	*Ave Maria* (Nº 19)	
11	1916	*Ave Maria* (coro a 2 vozes)	
12	1917	*Ave Maria* (canto e órgão ou canto e piano)	
13	1917	*Ave Maria* (canto e piano ou canto e harmônio)	
14	1917	*Ave Maria* (reza)	
15	1917	*Ave Maria* (Nº 18)	
16	1918	*Ave Maria* Nº 17	
17	*1931*	*Ave Maria*	Max Eschig
18	*1932*	*Ave Maria*	Max Eschig
19	*1938*	*Ave Maria* (Nº 25)	5 vozes
20	*1948*	*Ave Maria* Nº 26	6 vozes
21	*1952*	Música Sacra	1º Volume onde encontram-se diversas *Ave Marias*

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho, a partir do *MVL* (2022, p. 389-407).

Entretanto, após estas considerações prévias, e análise cuidadosa de todas as fontes recebidas, concluímos este capítulo com a informação de que no acervo fonte pesquisada (Museu Villa-Lobos) foram recolhidas onze composições distintas de ***Ave Marias*** de Villa-Lobos a partir de um total de 34 (trinta e quatro) fontes analisadas.

Durante a pesquisa também foi encontrada uma edição da *Ave Maria* nº 17 de 1918, editada também pela Max Eschig sob código ME0941200, que foi submetida à catalogação do Museu Villa-Lobos. Lamentavelmente, esta composição não foi catalogada a tempo da entrega da conclusão deste trabalho, o que aumentaria o total de fontes para 35 (trinta e cinco).

Destacamos de forma especial o manuscrito autógrafo *MVL* 1999-21-0005, tratando-se provavelmente de uma composição ano de 1909, que passará a ser indicado entre colchetes durante essa pesquisa, cuja explicação e detalhamento serão tratados em capítulos dedicados, contabilizada como décima primeira composição distinta.

2 AS *AVE MARIAS* DE VILLA-LOBOS: QUESTÕES TEXTUAIS

2.1 BREVE HISTÓRICO DO TEXTO LITERÁRIO

Busca-se, nos próximos parágrafos, estabelecer um raciocínio e justificativa para compreender se o texto literário que Villa-Lobos utilizou é o mesmo que o empregado atualmente e se há diferenças entre o texto que estava disponível na ocasião da composição de suas *Ave Marias*.

O ponto de partida escolhido foi o verbete *Ave Maria* do *Dicionário Grove de Música*. A *Ave Maria* é uma oração de origem católica e sua definição segundo o Grove[9], é "uma prece do rito Romano. Ela consiste nas palavras do Arcanjo Gabriel (Lc 1, 28), as palavras de Isabel (Lc 1, 42) e uma fórmula de petição adicionada no século XV; o texto presente foi adotado no século XVI para uso litúrgico geral." (GROVE, verbete "*Ave Maria*", tradução nossa).

De modo conciso, seguindo as indicações do GROVE, as palavras do Arcanjo Gabriel à Maria foram "Ave, gratia plena, Dominus tecum" (Lc 1,28, NOVA VULGATA, p. 1944) e "Alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo!" (Lc 1,28, BÍBLIA DE JERUSALÉM, p. 1787) e as de Isabel, "Benedicta tu inter mulieres, et benedictus fructus ventris tui" (Lc 1,42, NOVA VULGATA, p. 1944) e "Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto de teu ventre." (Lc 1,42, BÍBLIA DE JERUSALÉM, p. 1788).

É importante salientar que, conforme o próprio verbete sinaliza, o texto sofreu modificações ao longo do tempo por se tratar de uma oração que existe há diversos séculos. Ossanna[10], em seu livro sobre a história da *Ave Maria,* detalha que:

> O texto oficial, que passou a fazer parte da liturgia, é constituído de uma sucessão de palavras e afirmações que possuem, juntas, motivações e uma história. A primeira parte da oração, extraída do Evangelho, foi usada desde os primeiros séculos; a segunda existe na Igreja latina desde o século XII, mas só se tornou definitiva depois de uma longa série de variantes. (OSSANNA, 2006, p. 27)

Ossanna começa seu discurso apresentando o texto oficial da *Ave Maria*, para logo em seguida dizer que: "Das 31 palavras, nada mudou na edição crítica do missal e

[9] A prayer of the Roman rite. It consists of the words of the Archangel Gabriel (Luke i.28), the words of Elizabeth (Luke i.42) and a formula of petition appended in the 15th century; the present wording was adopted in the 16th century for general liturgical use.
[10] Ossanna é sacerdote e professor emérito da Pontifícia Universidade São Boaventura (Roma) e escreveu o livro "Ave-Maria: história, conteúdo e controvérsias) que foi utilizado para esta pesquisa.

do breviário de São Pio V, que data de 1568, e nos livros oficiais, não havendo alteração nem na pontuação, nem nas letras maiúsculas." (OSSANNA, 2006, p. 17), portanto é possível concluir que o texto atual da *Ave Maria* é o mesmo que estava vigente durante a vida do compositor.

Villa-Lobos utilizou em suas *Ave Marias* tanto o texto em português como em latim, não tendo sido encontradas composições com este título em outros idiomas, a não ser a versão para língua inglesa[11] em uma edição americana. As versões do texto literário apontadas por Ossanna são:

> Ave, Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus. Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora e na hora da nossa morte. Amém. (OSSANNA, 2006, p. 18)

> *Ave Maria*, gratia plena, Dominus tecum; benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostræ. Amen. (OSSANNA, 2006, p. 17)

Note que a palavra "Jesus" passou a apresentar a substituição da letra J pelo I, já na Vulgata de 1986 (a grafia correta atualmente é Iesus), tanto em substantivos quanto em nomes próprios, as quais seriam apropriadas para uma eventual nova edição prática das partituras.

Antes de entrar propriamente na análise dos manuscritos e fazer os apontamentos sobre o texto literário contido nas *Ave Marias* de Villa-Lobos, faz-se necessário ainda apontar alguns dos textos antigos que mais se aproximam das versões oficiais acima apresentadas, até que o texto fosse oficializado neste formato atual.

Entre as fórmulas apresentadas há principalmente as da igreja oriental e da igreja latina, sendo algumas delas como esta, de São Tiago de Antioquia e São Marcos de Alexandria, que escrevem: "Ave, ó cheia de graça, o Senhor é contigo, bendita tu entre as mulheres e bendito o fruto do teu seio, pois que carregaste/geraste o Salvador das nossas almas." (OSSANNA, 2006, p. 19).

A versão com o texto "Paz a ti, Maria, cheia de graça, o Senhor é contigo. Bendita tu entre as mulheres e bendito o fruto, que está em teu útero, Jesus Cristo. Santa Maria, Mãe de Deus, roga por nós, porque pecadores. Amém." (OSSANNA, 2006, p. 20), consta no Ordo Batismal da Igreja siríaca (atribuída a Severo de Alexandria), conforme Ossana pesquisou.

---

[11] Consta na edição da *Ave Maria* de 1918, em latim, a autoria da letra em inglês, pois se lê "English Words by Charles F. Bryan".

Já na fórmula grega, encontrada no século V, lê-se: “Virgem Mãe de Deus, salve, cheia de graça, o Senhor é contigo e o Espírito Santo. Bendita tu entre todas as mulheres e bendito o fruto do teu seio, porque tu geraste o Cristo, filho de Deus, o redentor das nossas almas.” (OSSANNA, 2006, p. 20).

Ossanna destaca ainda que a igreja oriental manifestava a fé em Maria antes da igreja latina, e apresenta algumas das variantes que apareceram através de Amadeu de Losanna, no século XII, onde lê-se “*Ave gratia plena, Dominus tecum, Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesus Christus, que est super omnia benedictus Deus in sæcula sæculorum. Amen.*” (OSSANNA, 2006, p. 23) e em códice do século XIV, que se encontra na biblioteca de Florença “*Ave dulcíssima et immaculata Virgo Maria, gratia plena, Dominus tecum, Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesus. Sancta Maria, mater Dei et mater gratiæ et misericordiæ, ora pro nobis nunc et in hora mortis. Amen.*” (OSSANNA, 2006, p. 23).

O autor destaca, por fim, a versão de que certos bispos, porque na ocasião do Concílio Vaticano I, teriam querido apresentar ao papa Pio IX, cujo acréscimo do trecho que se refere ao dogma da imaculada conceição de Maria, poderia ter agradado ao pontífice e aos defensores do dogma, onde se lia “*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui, Jesus. Sancta Maria,* ***virgo immaculata****, mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostræ. Amen.”* (OSSANNA, 2006, p. 25, grifo nosso).

Essas variações são resultado de séculos de intervenções, conforme Ossanna, quando explica que “A Ave-Maria traz em si a marca de muitos séculos e de muitas mãos que a compuseram um pouco por vez.” (OSSANNA, 2006, p. 29).

Jeffers, ao abordar a história do texto litúrgico, concorda de certo modo com Ossanna, quando comenta sobre a participação dos que rezavam, que também adicionavam textos de forma particular:

> Durante os séculos XIV e XV era costume para aqueles que recitavam privadamente a *Ave* adicionar algumas petições adicionais no final, normalmente o pecador pedindo perdão e especialmente por ajuda na hora da morte. A Forma presente da *Ave* (idêntica, exceto pela missão da palavra final *nostræ*) é encontrada em 1495 nos escritos do reformador religioso Giralamo Savanarola (1452-1498) [...] e incorporado ao Breviário Romano de 1568. (JEFFERS, 1988, p. 100, tradução nossa)

A seguir foi montado um quadro com as variantes principais da oração da *Ave Maria*, durante a história, a partir da narrativa de Ossanna (Tabela 2.1).

Tabela 2.1 - Principais variantes da oração do *Ave Maria* segundo Ossanna.

Texto aparece na oração	**Data**	**Primeiras menções**
Maria	Século V	Síria
Benedicta	Século XI	São Pedro Damião
Jesus	Século VII	Oriente
Sancta Maria	Século V	Oriente
Mater Dei	Século V	Concílio de Éfeso
Peccatoribus	Século XIV	Breviário Cartuxo
Nunc et in ora mortis	Século XIV	Breviário Cartuxo
Amen	Século XVI	Breviário romano de Clemente VII

Fonte: Tabela criada pelo autor desta pesquisa a partir do livro de Ossanna, págs. 27-29.

Detalhar toda a história das variantes litúrgicas, desde os primórdios de sua criação, bem como toda a evolução fugiria do escopo desta pesquisa, portanto apresenta-se neste trabalho apenas um breve resumo do esquema básico estrutural do texto e algumas variações que foram ocorrendo ao longo da história, visando uma breve demonstração de que, enquanto o compositor era vivo, não foram encontrados indícios de variações textuais desta oração.

2.2 ANÁLISE DAS QUESTÕES TEXTUAIS NAS *AVE MARIAS* DE VILLA-LOBOS

Das onze *Ave Marias* distintas, compostas por Villa-Lobos, oito foram compostas em latim e três em português[12]. Neste primeiro momento nos interessa apenas esta breve menção das quantidades de obras em cada idioma (Tabela 2.2), pois haverá um maior detalhamento e tratamento de diversas informações nos apontamentos específicos de cada obra, que serão apresentados ao longo deste texto.

[12] Existem edições americanas de duas obras com o texto adaptado para o inglês, como já mencionado no texto.

Tabela 2.2 - Lista de *Ave Marias* a partir da comparação do texto oficial em vigor e das composições de Villa-Lobos.

Ano da Obra	**Idioma do texto**	**Observação**
[1909]	Latim	Manuscrito autógrafo em formato rascunho, com divergências do texto em latim[13]
1914	Latim	*CMS* p. 12, para soprano e harmonium, ou coro *a cappella* a 4 vozes, com divergências do texto em latim.[14] Neste caso em particular há divergências inclusive entre dois manuscritos autógrafos da mesma obra.
1914	Português	*CMS* p. 21, Quarteto de cordas, com divergência do texto em português[15]
1916	Cânone	*CMS* p. 2, cânone, com divergências do texto em latim[16]
1917	Latim	*CMS* p. 19, título 'Reza', sem divergências
1917	Português	*CMS* p. 6, com divergências do texto em português.[17] Neste caso em particular há divergências inclusive entre duas fontes da mesma obra (da edição em relação ao autógrafo).
1918	Latim / Inglês	*CMS* p. 4, com divergências do texto em latim[18] e com versão para língua inglesa. Neste caso em particular há divergências inclusive entre duas edições da mesma obra.

Fonte: Tabela produzida pelo autor para este trabalho.

Uma segunda tabela foi gerada (Tabela 2.3) com todos os textos das composições, destacando em itálico, negrito e/ou sublinhado as inconsistências apresentadas na tabela anterior e nas notas de rodapé, para facilitar a visualização destas divergências encontradas nas partituras; divergências menores como as de pontuação não estão apontadas, uma vez que o foco destes apontamentos é substancialmente a ausência, alteração ou inclusão de palavras que não estejam em conformidade com o texto oficial e foram ignoradas pontuação e acentuação.

[13] Ausência da palavra "ventris" na frase "et benedictus fructus ventris tui, Jesus" e da letra "s" em "Jesus".
[14] As palavras "benedicta" e "benedictus" estão colocadas de forma trocada em suas frases na edição do *Caderno Música Sacra*, e na edição da Arthur Napoleão, bem como no manuscrito, há apenas a divergência em "benedicta fructus".
[15] Ausência da palavra "e" antes de "bendito".
[16] Omissão da letra "s" na palavra "benedictus" resultando na palavra "benedictu".
[17] A inversão da ordem regular, quando o compositor escreve "...o Senhor é convosco, e bendito é o fruto do vosso ventre, bendita **sois vós** entre as mulheres, **Jesus**" acaba provocando uma sensação de erro gramatical neste trecho destacado em negrito. O texto aprovado é "...o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus..."
[18] O texto está "fructus ventri Jesus" e o texto oficial é "fructus ventris tui, Jesus".

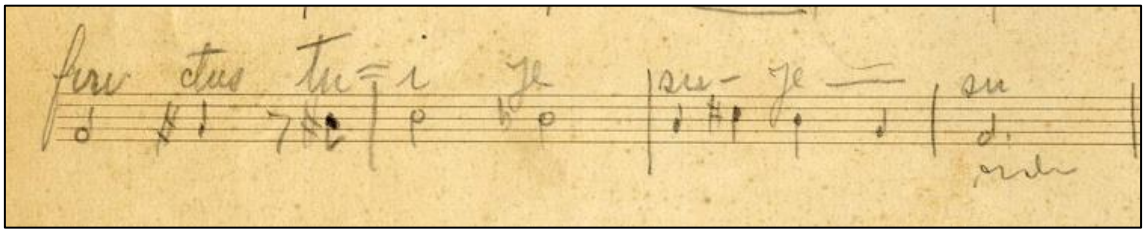
Tabela 2.3 - Tabela apontando as inconsistências encontradas em relação ao texto oficial da *Ave Maria*.

Ano da Obra	**Figura(s) Número**	**Texto na partitura**	**Versão oficial**
[1909]	1	Et benedictus fructus _____ tui, Jesu_	Et benedictus fructus ventris tui, Jesus
1914	2	*Benedictus* tu in mulieribus et *benedicta* fructus ventris tui	benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui
1914	3	et *benedicta* fructus ventris tui	et benedictus fructus ventris tui
1914	4	vós entre as mulheres _ bendito	vós entre as mulheres e bendito
1916			
1917	5	*benedictu* fructus	benedictus fructus
1917	6	bendita sois vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre, ___	bendita sois vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus
1917	7 a 10	o Senhor é convosco, e bendito é o fruto do vosso ventre, bendita sois vós entre as mulheres, Jesus	o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus
1918	11	Et *benedicto* fructus *ventre* ___ Jesus	Et benedictus fructus ventris tui Jesus
1918	12 e 13	fructus *ventri*_ ___ Jesus	fructus ventris tui Jesus
1931	-	-	-
1932	14 e 15	ventris tui, _____	ventris tui, Jesus.
1938	16 a 21	Bendita sois ___ entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre _____	Bendita sois vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre Jesus
1948	22	Benedicta *tui* in mulieribus	Benedicta tu in mulieribus
s/d	-	-	-
1933	-	-	-

Fonte: Tabela produzida pelo autor para este trabalho.

Na imagem a seguir (Figura 2.1) é possível observar a ausência da palavra "*ventris*" após "*fructus*", além da omissão da letra "s" em "*Jesus*". O texto oficial seria "*fructus ventris tui, Jesus*".

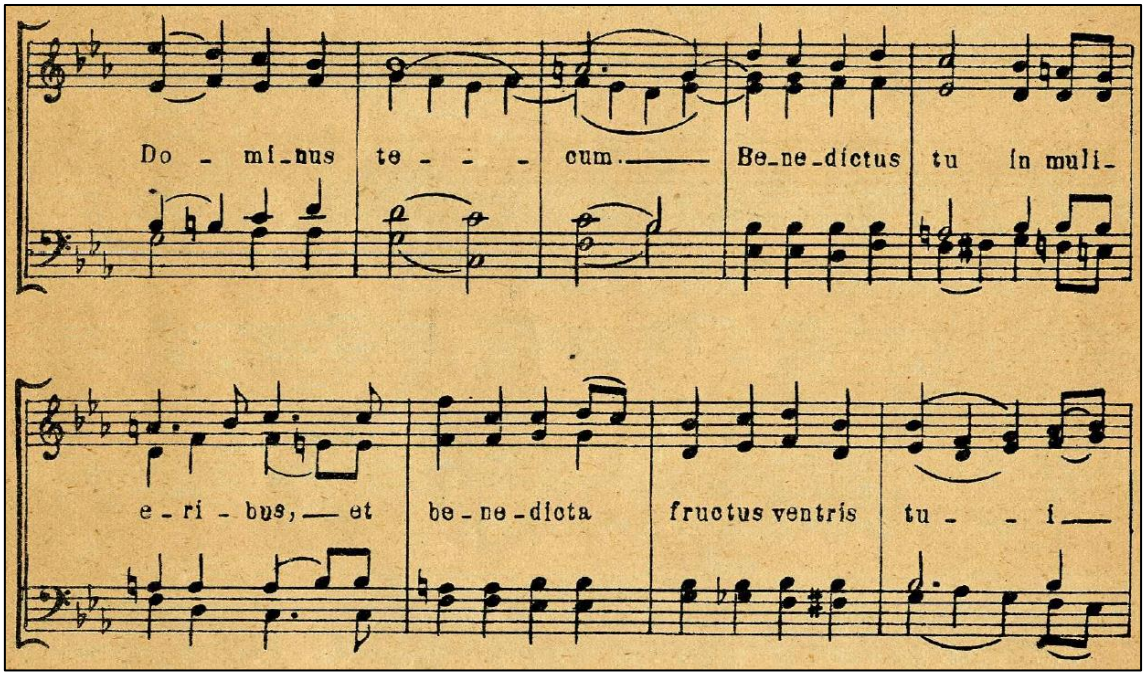
Figura 2.1 - *Ave Maria* de [1909] Com a ausência da palavra "*ventris*" e a ausência do "s" em "*Jesus*".



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Já na edição abaixo (Figura 2.2), observamos a inversão das palavras "*Benedictus*" e "*benedicta*" na frase, uma vez que o texto correto latino é "*Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus...*". Nota-se, entretanto, que na figura seguinte a esta (Figuras 2.3 e 2.4), da mesma composição, a divergência ocorre apenas no "*Benedicta fructus*", mantendo-se correta na primeira aparição.

Figura 2.2 - *Ave Maria* de 1914 em latim com a inversão de "*benedictus*" e" *benedicta*".



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

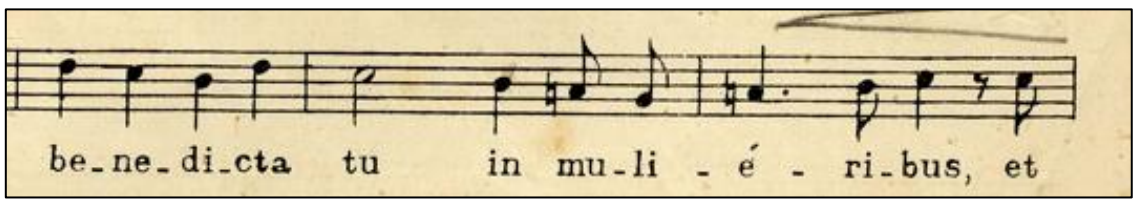
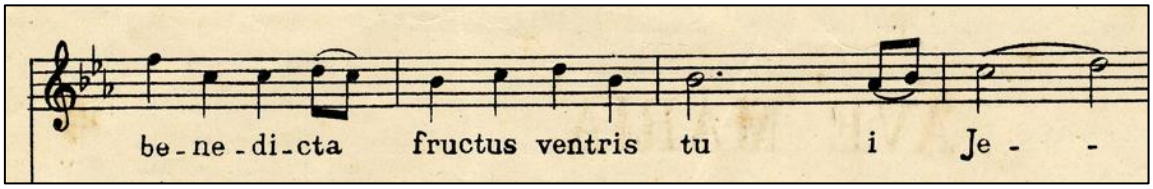
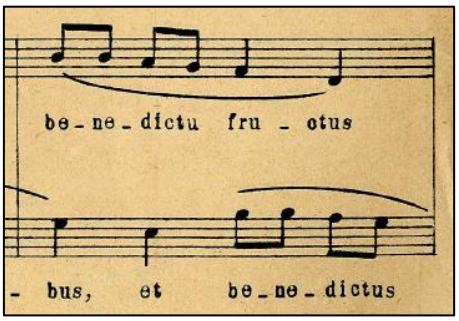
Figura 2.3 – Na edição da Artur Napoleão, cód 8178, o "*benedicta*" aparece neste trecho corretamente.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Figura 2.4 – Nesta mesma edição (8178), o "*benedicta fructus*" segue com a mesma divergência.



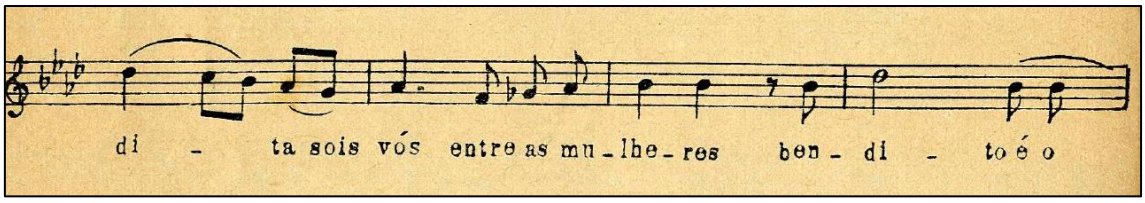
Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Em outro compasso nota-se a ausência da letra "s" em "*Benedictu*" na linha superior (Figura 2.5).

Figura 2.5 - Ausência da letra "s" em "*Benedictu*" na linha superior.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

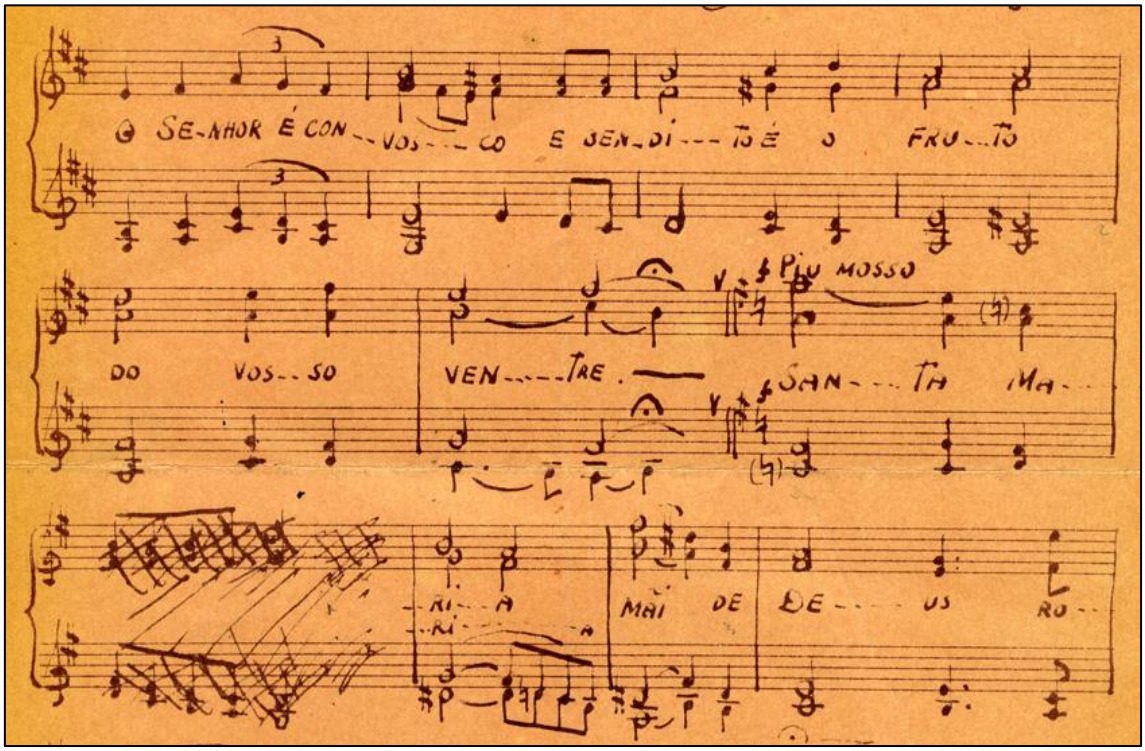
A pequena omissão da palavra "e", poderia ter sido facilmente resolvida pelo editor, com a simples adição da nota si bemol no lugar da pausa (Figura 2.6).

Figura 2.6 – *Ave Maria* de 1914 em português, com a ausência da palavra "e" antes de "bendito".

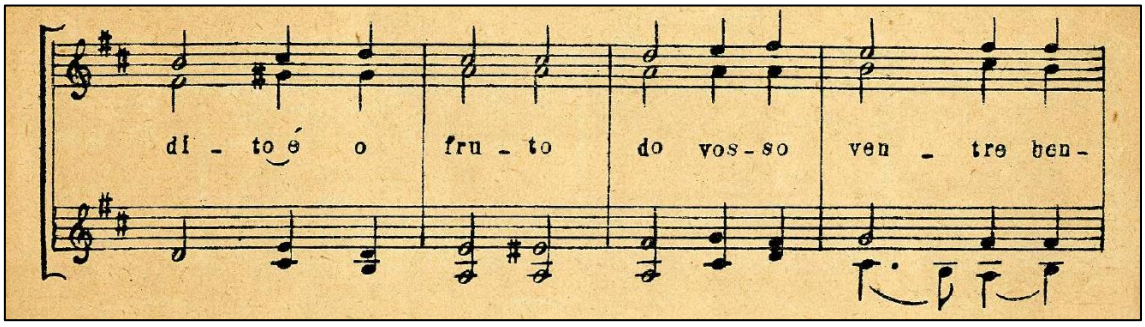


Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

O caso a seguir apresenta um maior desafio musicológico: no manuscrito da *Ave Maria* de 1917 em português, o compositor omite a frase "bendita sois vós entre as mulheres" e palavra "Jesus", antes de "Santa Maria", conforme a Figura 2.7.

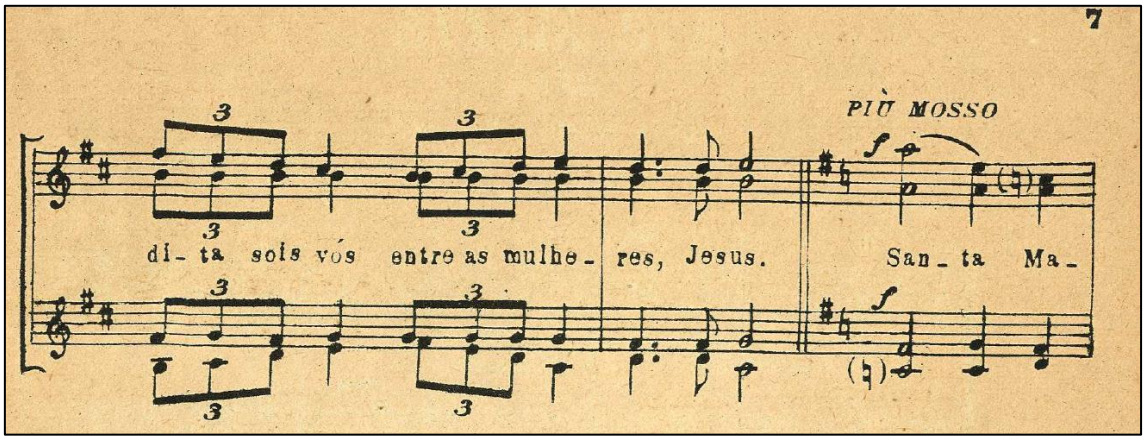
Figura 2.7 – Manuscrito sem a frase “bendita sois vós entre as mulheres” e sem “Jesus”.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Na edição do *Caderno Música Sacra* esta frase faltante aparece, fora de ordem, como se tivessem sido enxertadas de forma avulsa, e o trecho “Bendita sois vós entre as mulheres” e a palavra “Jesus”, que não constavam no manuscrito, são inseridos fora da ordem, através de um ajuste na palavra “ventre” que não estava na partitura manuscrita, que se observa na Figura 2.8.

Figura 2.8 – Ajuste na palavra “ventre” para correção da prosódia e encaixe do texto.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

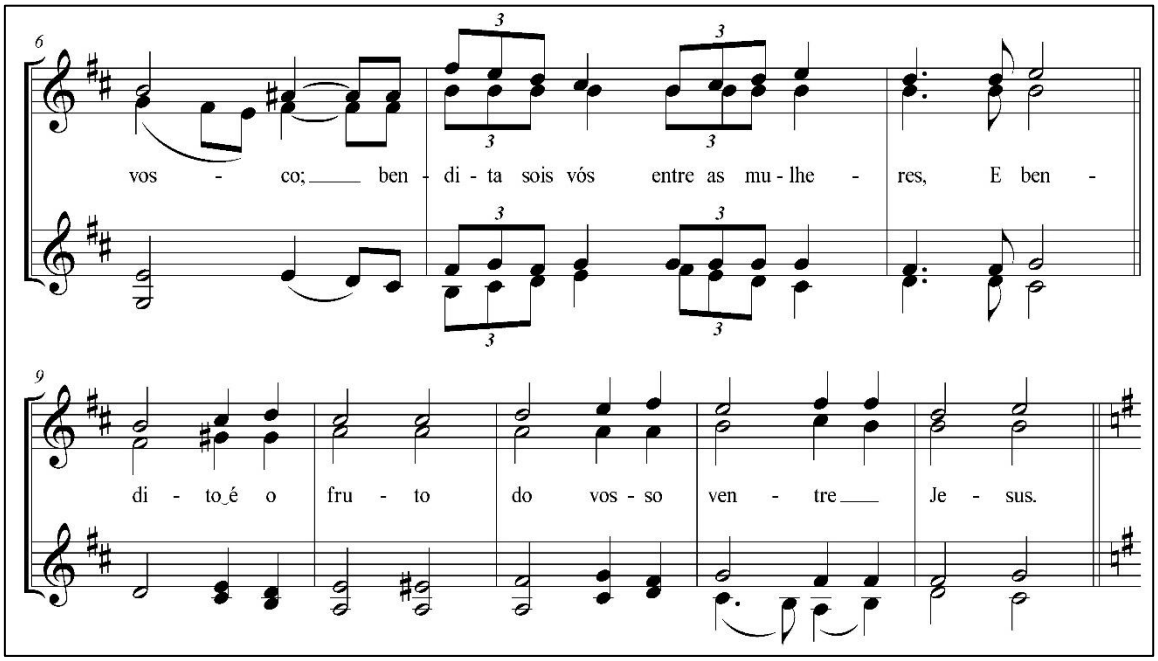
Já na página seguinte, onde ocorre a continuação do texto, estes dois compassos novos foram acrescentados, e o resultado final foi um notório erro de concordância de

gênero na frase, destacado em negrito a seguir: "**bendita** sois vós entre as mulheres, **Jesus**." (Figura 2.9).

Figura 2.9 – Dois compassos inseridos na partitura.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

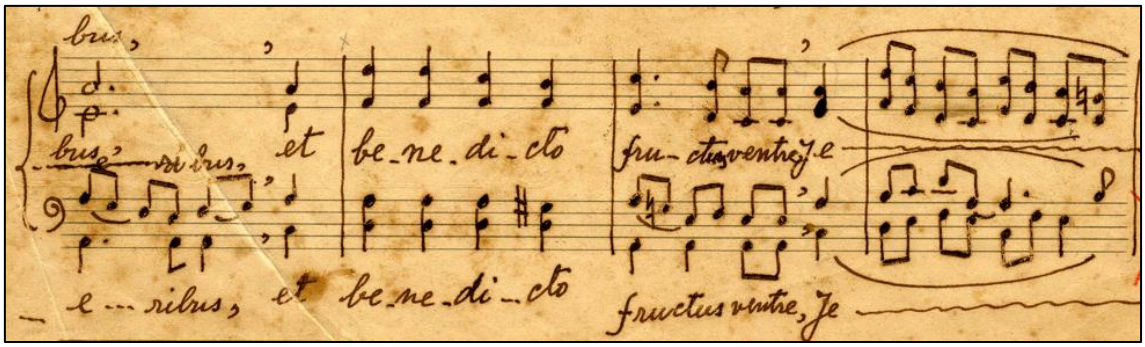
Uma busca foi feita no sentido de se estabelecer os motivos desta inserção e de onde eventualmente surgiram estes dois compassos, porém até o término desta pesquisa, não foi possível descobrir se a inserção partiu diretamente de Villa-Lobos ou de solicitação do editor.

O exercício a seguir foi feito no sentido de formular uma hipótese, imaginando que alguém poderia ter informado o compositor de que faltava o trecho "bendita sois vós entre as mulheres" e a palavra "Jesus" poderia ter resultado em um ajuste posterior. Em uma tentativa experimental, em *software Finale*, caso optássemos em inverter estas duas frases, e em processo similar ao realizado pelo editor (de ajustar as notas na primeira e última palavras) mas optando por se colocar o texto na mesma sequência do texto oficial, obtêm-se um resultado satisfatório. Mesmo imaginando-se a hipótese de que o trecho inteiro tenha sido inserido pelo editor no "lugar errado", uma vez que a ordem da oração parece estar invertida na edição, é surpreendente perceber que a frase musical e harmônica também faria sentido se fosse disposta como no exercício musicológico a seguir (Figura 2.10).

Figura 2.10 – Exercício analítico-musicológico deste pesquisador, com a inversão das frases que aparecem na edição do *Caderno Música Sacra*, mas na sequência correta do texto, com sentido fraseológico-musical.

Fonte: Transcrição feita pelo autor para este trabalho.

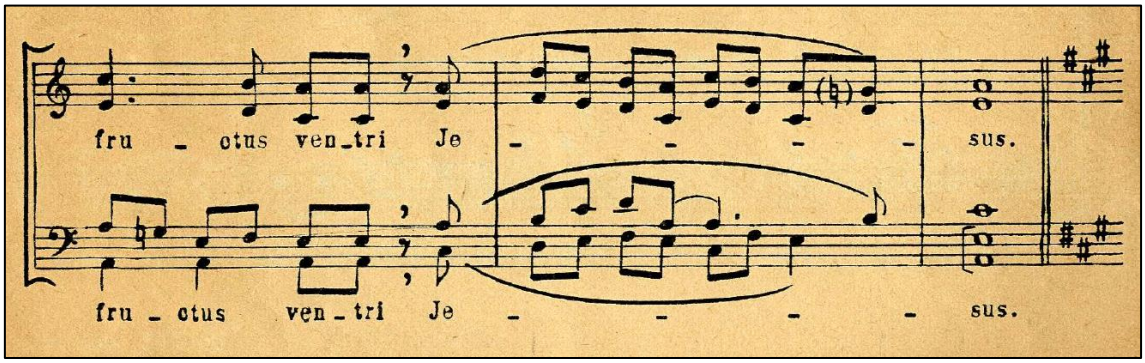
A eventual possibilidade de se executar a música do modo como apresentado na partitura acima (Figura 2.10), como exercício analítico, não só é perfeitamente possível de ser concebida, como também faria mais sentido ao fraseado, uma vez que manteria a textura mais homogênea do que na versão apresentada no *Caderno Música Sacra*.

O manuscrito revela pequenos equívocos de grafia, com a palavra "*benedicto*" ao invés de "*benedictus*" e "*ventre*" no lugar de "*ventris*". A omissão da palavra "*tui*" acaba causando um pequeno erro sintático na frase, que traduzida ficaria "bendito é o fruto ventre, Jesus" (Figura 2.11).

Figura 2.11 – Manuscrito autógrafo com dois equívocos com a letra ("*benedicto*" e "*ventre*").

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Na edição, nota-se que se tentou substituir a palavra "*ventre*" para "*ventri*", mas ainda assim o editor poderia ter escrito "*ventris*" se tinha o interesse de corrigir. Nota-se também que no lugar da respiração escrita, a opção foi escrever uma pausa de colcheia, alterando a intenção do ataque na palavra "Jesus" (Figura 2.12).

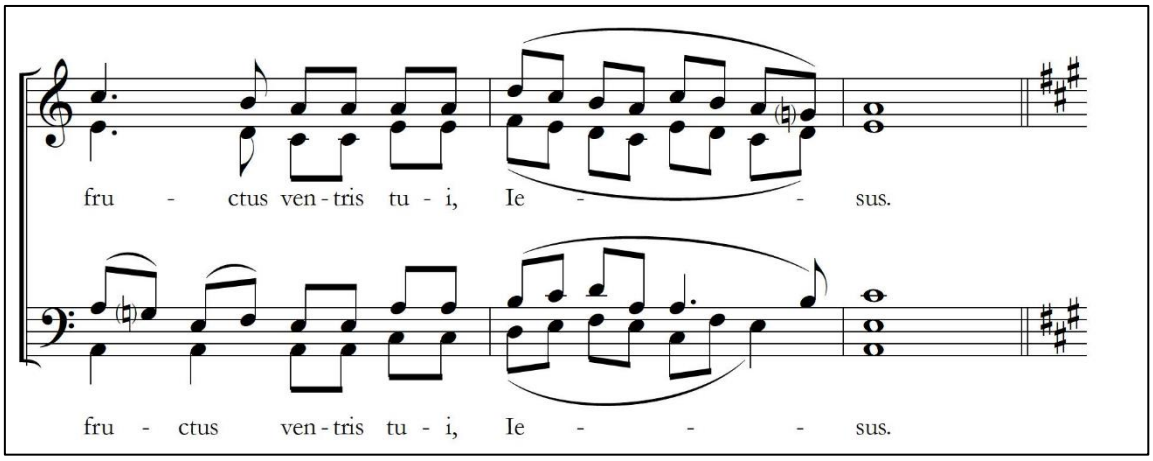
Figura 2.12 – Inserção da pausa de semicolcheia, alterando o tempo da sílaba "*Je-*" em "*Jesus*".



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Do mesmo modo como no caso da omissão da palavra "e", observado anteriormente, uma proposição possível como exercício analítico, caso a intenção do compositor fosse manter o texto oficial na composição – uma vez que está integralmente correto, com exceção deste compasso – já com a grafia atual para a língua latina, é apresentado abaixo (Figura 2.13).

Figura 2.13 - Sugestão de como poderia ser a versão com a correção do texto na grafia de uso atual.

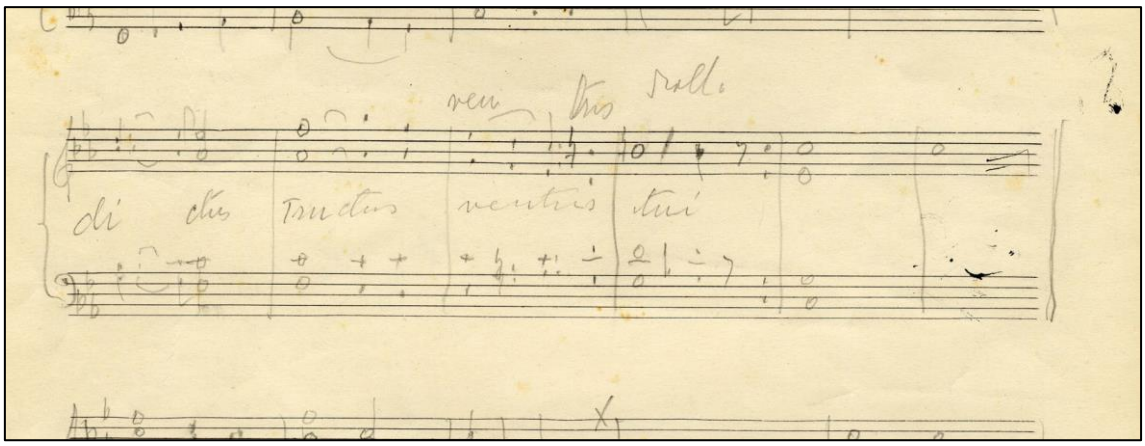


Fonte: Transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Em processos como estes, onde pequenos ajustes são propostos por fazerem parte do processo de edição, temos um exemplo de simples observação. Nesta edição da Max-

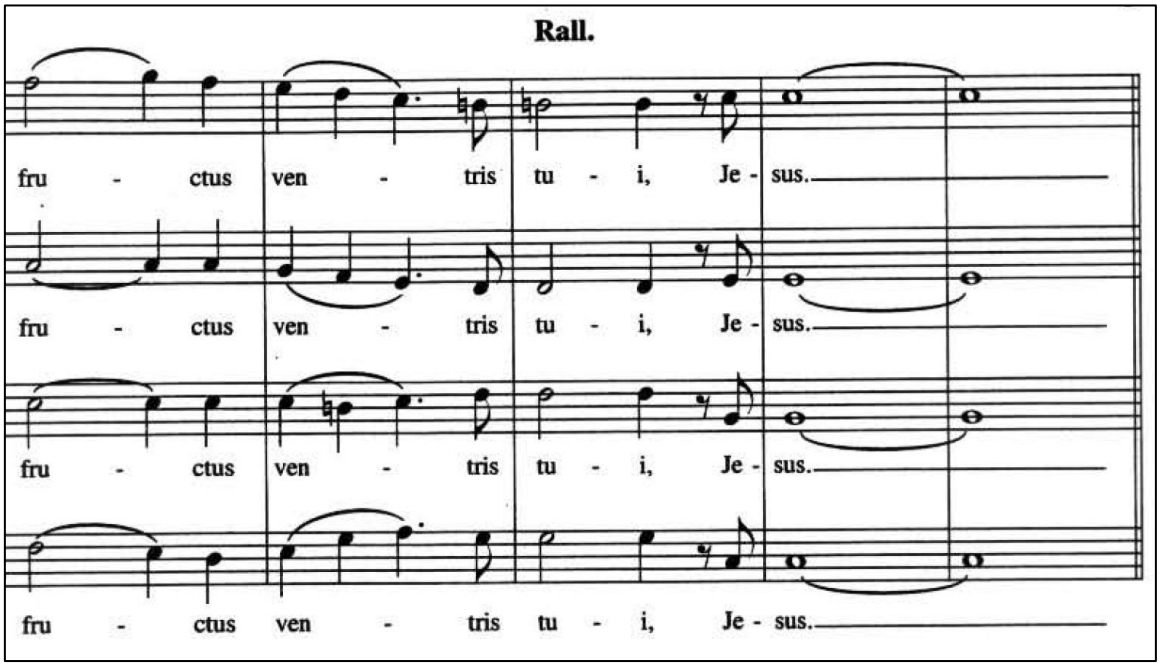
Eschig, da *Ave Maria* de 1932, podemos observar a omissão da palavra "*Jesus*" no manuscrito autógrafo, inserido diretamente na edição (Figuras 2.14 e 2.15).

Figura 2.14 – Versão manuscrita de Villa-Lobos, sem a palavra "Jesus" após "ventris tui".



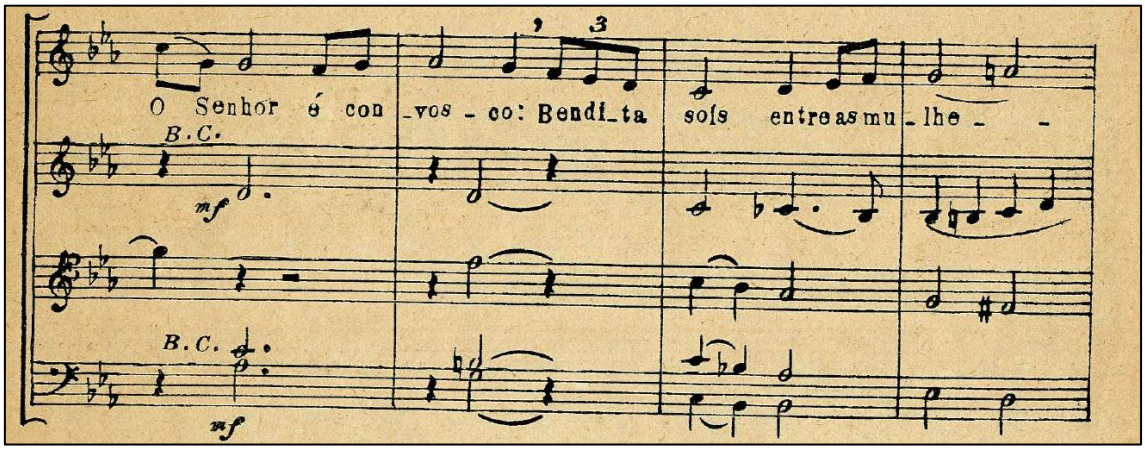
Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Figura 2.15 – Edição final, com a inserção da palavra "*Jesus*" que não consta no manuscrito autógrafo.



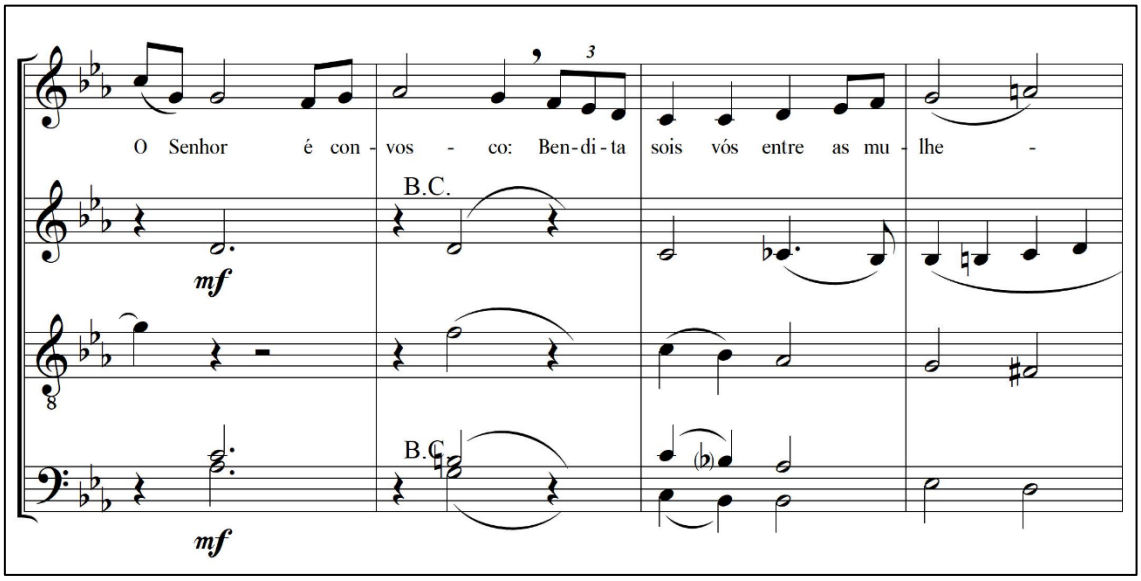
Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Na *Ave Maria* de 1938 notamos que a letra em português carece da palavra "vós" após o "sois" como se nota no excerto abaixo (Figura 2.16).

Figura 2.16 – Omissão da palavra “vós” no texto.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

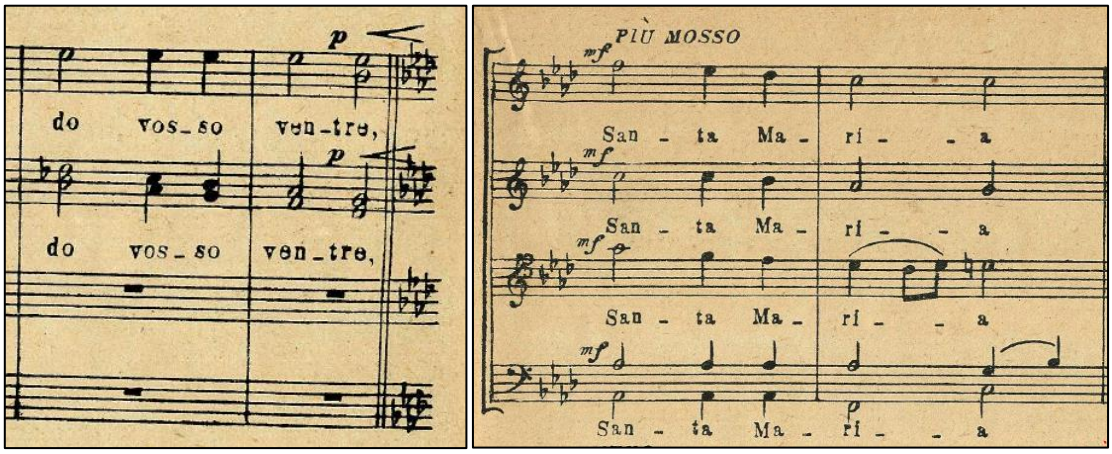
A possível solução, utilizando-se desta mesma ferramenta de exercício musicológico para a inserção desta palavra faltante, poderia ter sido esta apresentada na Figura 2.17.

Figura 2.17 – Ao dividir a mínima em duas semínimas, o texto se encaixa perfeitamente.



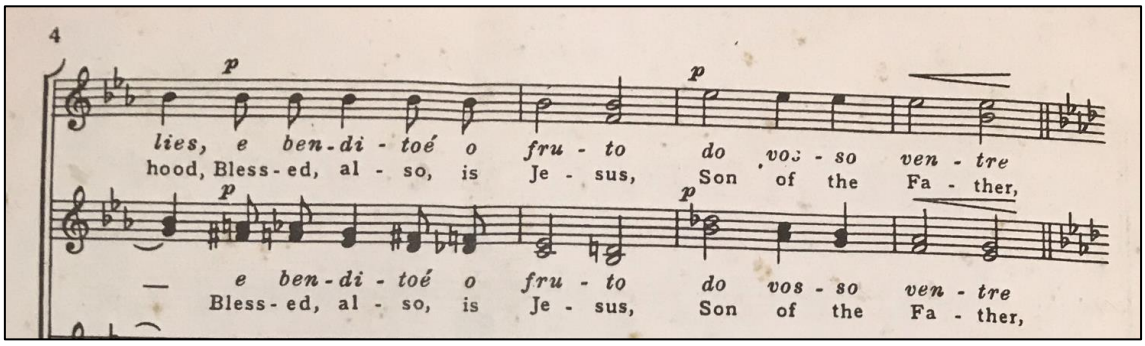
Fonte: Transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Além desta omissão mencionada, a palavra “Jesus” não aparece, e na mudança para o próximo pentagrama é indicada a mudança de andamento com a modulação, assim como ocorre no manuscrito (Figura 2.18).

Figura 2.18 – Omissão da palavra “Jesus”.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Neste mesmo trecho observa-se que o editor da versão para língua inglesa optou por fazer uma tradução livre, encaixando palavras que não correspondiam à tradução. Abaixo de “bendito é o fruto do vosso ventre” este procurou inserir a palavra “Jesus” escrevendo em inglês “*Blessed, also, is Jesus, Son of the Father”* (Bendito, também, é Jesus, Filho do Pai; tradução nossa)”; porém foi inserido um novo texto que nem mesmo faz parte da *Ave Maria* (Figura 2.19).

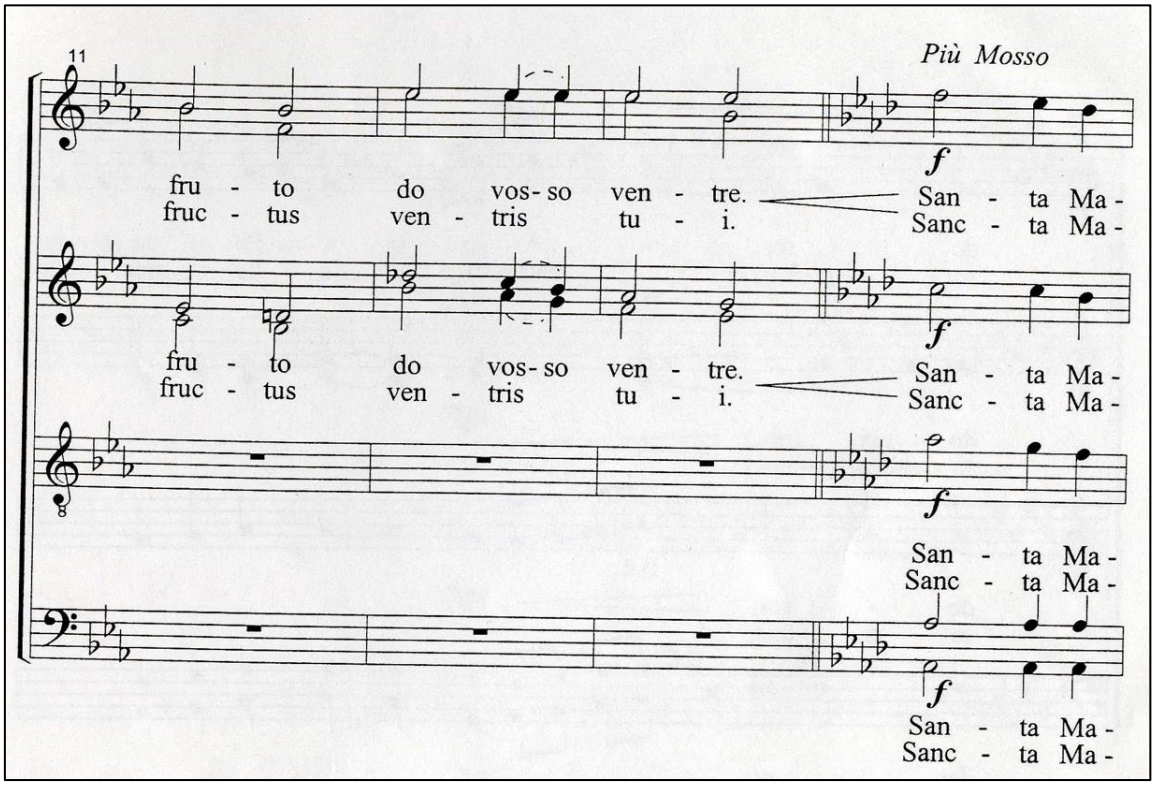
Figura 2.19 – Solução do editor quando da versão em inglês, para inserir a palavra Jesus.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

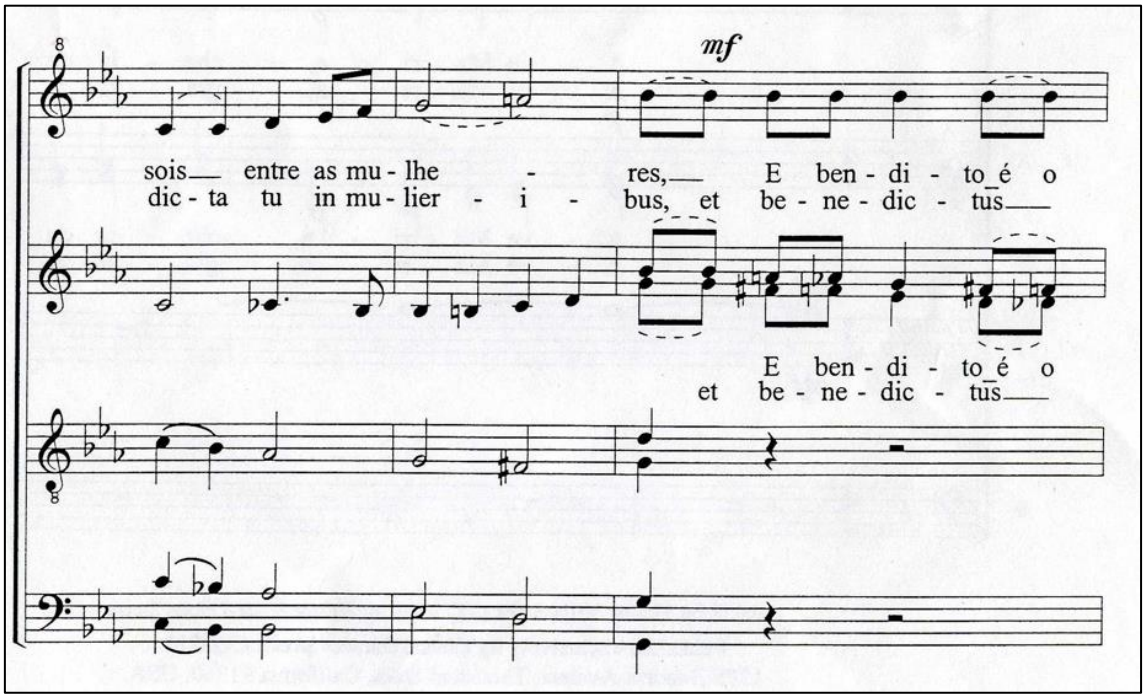
A edição da Wilbur Skeels, ao invés da versão em inglês, conta com o texto em latim, provavelmente inserido pelo editor, que procurou fazer o encaixe bem abaixo da letra em português, como se observa no excerto a seguir, sem contanto tratar desta situação da palavra “Jesus” (Figura 2.20).

Figura 2.20 – Encaixe da letra em latim abaixo da letra original de Villa-Lobos em português.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

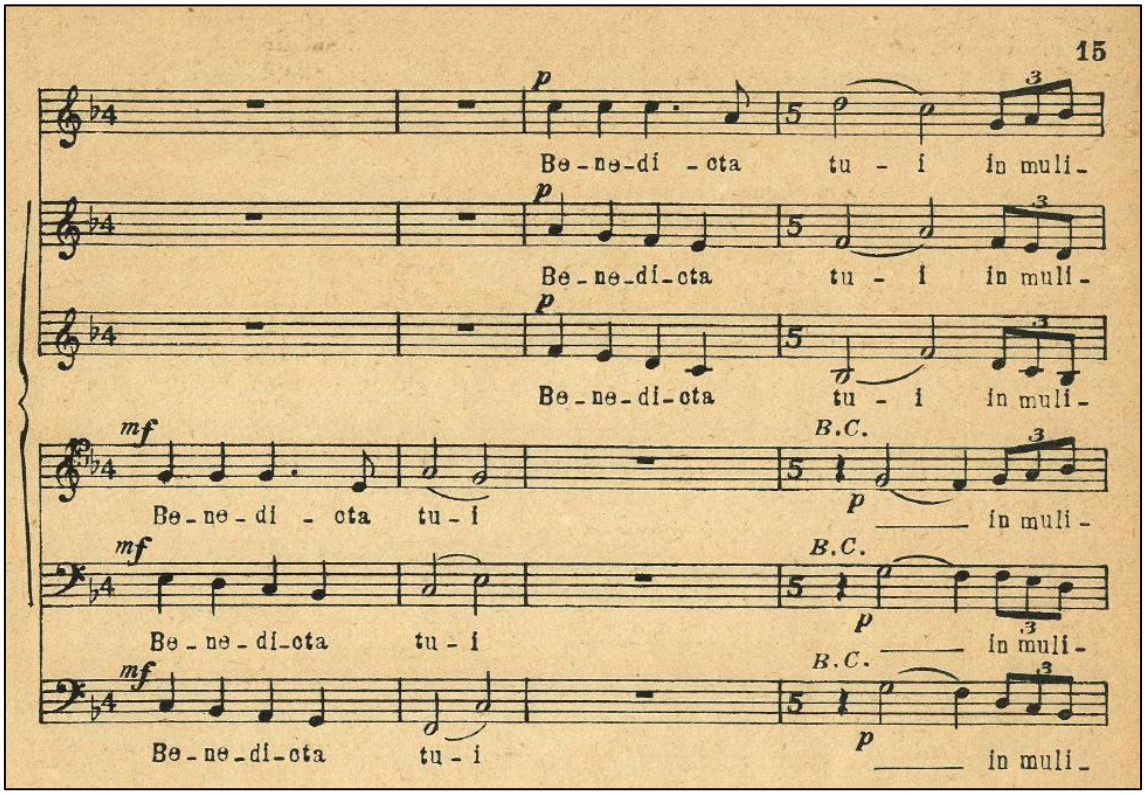
O tratamento ao pronome “sois”, entretanto, foi corrigido diretamente na edição a seguir com a adição da palavra latina “tu”, onde a palavra “vós” é ausente na versão em português, que foi a mesma solução apontada anteriormente (Figura 2.21).

Figura 2.21 – Tratamento da ausência da palavra “vós” com a inserção do ”tu”.

Fonte: Transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Na *Ave Maria* de 1948 há apenas um pequeno erro de grafia, na palavra “*tui*” onde deveria estar “*tu*”. Em português esse erro pronominal seria equivalente a dizer “bendita é de vós entre as mulheres” ao invés de “bendita sois vós entre as mulheres” e nos parece ser um dos equívocos não intencionais de Villa-Lobos.

Em apontamentos anteriores, quando houve omissão de uma palavra (ex. Jesus) não se pode ter a certeza plena de que o ato do compositor, na omissão era intencional, e neste caso particular de um pronome em latim seria bem mais complicado justificar o real desejo de construção de uma frase em latim que não ficaria correta gramaticalmente, do que apontar um claro equívoco de escrita (Figura 2.22).

Figura 2.22 – Pequeno equívoco com a letra, que deveria ser “Benedicta tu” ao invés de “Benedicta tui”, causando um erro gramatical.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Concluímos, portanto, que das composições analisadas, excetuando-se as duas composições que são arranjos de Villa-Lobos, do total de 8 (oito) obras em latim, há 6 (seis) com divergências do texto oficial latino e das 3 (três) em nosso idioma, todas elas apresentam divergências da versão tradicional em português; o saldo de *Ave Marias* distintas que constam no Museu Villa-Lobos, compostas por Villa-Lobos, totaliza 11 (onze), sendo 2 (duas) portanto – uma composição de 1917 e outra de 1931, ambas em latim – as únicas duas obras que não apresentaram nenhuma divergência do texto oficial latino.

Estas inconsistências nos textos não constituem prova de desleixo do compositor, não obstante podem apontar ao fato de tê-las composto de memória, sem ter recorrido a um livro litúrgico com o texto oficial, uma vez que, sendo a *Ave Maria* (tanto em latim quanto em português) uma oração muito popular, a hipótese é que as tenha escrito sem as confrontar com o texto oficial em vigor[19].

[19] No *Magnificat-Alleluia*, que foi objeto de artigo acadêmico em 2021 deste mesmo pesquisador, o texto transcrito do *Magnificat*, que é uma oração muito mais longa, e que aparece transcrita integralmente sem erros na composição de Villa-Lobos, sugere que este recorreu a uma fonte escrita, pois provavelmente não a saberia recitar sem lê-la.

É sabido que tradicionalmente os grandes compositores utilizam de forma corriqueira textos oficiais da igreja em sua íntegra, sem fazer alterações, porém não é possível afirmar com plena confiança que a intenção de Villa-Lobos era a de compor as *Ave Marias* querendo alterar particularmente algumas palavras em certas composições. A recíproca também é verdadeira: não é possível afirmar, com certeza, que o compositor tinha o desejo de as compor conforme o texto oficial.

O intuito, portanto, de se apontar estas inconsistências, de sugerir prováveis soluções em uma possível edição prática e deixá-las conforme o texto oficial, é meramente musicológico, para fins de estudo e desta pesquisa, não pretendendo sobremaneira "corrigir" o texto de tais edições.

Concluímos que a fonte de que Villa-Lobos se utilizou para extrair o texto não pode ser estabelecida, uma vez que as variantes foram diversas, e que uma das possibilidades é de que ele não estava preocupado com acentuação, pontuação e a utilização do texto oficial, e/ou que escreveu as palavras de memória, pois ficou demonstrado que em mais de 80% das obras há algum problema textual.

Seria conveniente uma futura edição prática com os textos oficiais (sendo o latino, já publicado) e o texto em português (que será publicado, pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, no novo Missal Romano em meados do ano de 2023), de modo que o intérprete teria acesso a partituras atualizadas com os textos oficiais da Igreja Católica da *Ave Maria*, tanto em português como em latim. Tais edições não visariam corrigir as composições, mas demonstrar compromisso com um trabalho musicológico necessário nas obras de Villa-Lobos.

2.3 A FORMA MUSICAL DAS *AVE MARIAS* DE VILLA-LOBOS

Discorrendo sobre a estrutura formal do texto, a *Ave Maria* é dividida em duas partes distintas, segundo Ossanna, sendo a primeira derivada da Bíblia e a segunda de conclusões que foram sendo tiradas ao longo dos séculos, justificando que "...são fruto da reflexão sobre o mistério de Maria, sobre sua santidade, sobre a maternidade divina. São verdades que se impuseram um pouco por vez na Igreja." (OSSANNA, 2006, p. 32).

Jeffers aponta que, historicamente o texto é dividido em três partes e percebemos que isto ocorre quando se subdivide a primeira parte em duas:

> O texto desta venerável antífona da Virgem Bendita, a mais conhecida dentre as orações marianas, é historicamente dividida em três partes. A primeira porção consiste na saudação de abertura do Anjo Gabriel no qual ele saúda a Virgem Bendita no dia da Anunciação (Lucas 1, 28). A Segunda parte é a saudação divinamente inspirada de Santa Isabel durante a Visitação [...] A terceira e última parte, a adição do santo nome e da petição final por intercessão, primeiramente aparecida em 1440 com Bernardo de Siena e foi fixada na sua presente forma pelo Papa Pio V no breviário de 1568. (JEFFERS, 1988, p. 100, tradução nossa).

A subdivisão da primeira parte, mencionada anteriormente, está indicada em negrito na Tabela 2.4.

Tabela 2.4 - Subdivisão do texto da *Ave Maria*.

Primeira parte	**Segunda parte**
Ave, Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus.	Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora e na hora da nossa morte. Amém.
***Ave Maria,* gratia plena, Dominus tecum**; benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus.	Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostræ. Amen.

Fonte: Tabela produzida pelo autor para este trabalho.

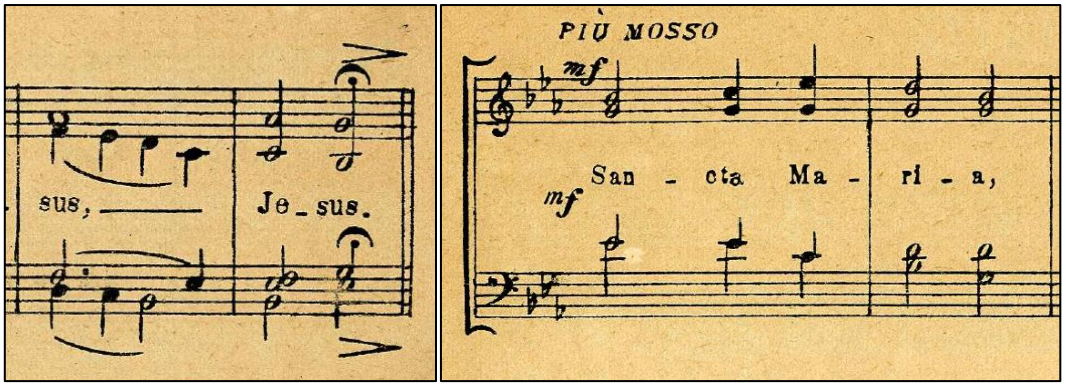
Villa-Lobos, também percebe a oração da *Ave Maria* em duas partes distintas, conforme a tabela acima, e demonstra isso separando-as claramente em suas composições, sendo a barra dupla como um primeiro sinal claro desta intenção. A divisão chega ao auge quando mais de um elemento musical é alterado simultaneamente com o intuito de se diferenciar sobremaneira uma parte da outra.

Algumas das hipóteses, que justificariam esta divisão da *Ave Maria* em duas partes, seriam o contato com composições de mesmo nome de outros compositores, além da própria natureza da estrutura da oração, que sugere essa divisão em duas partes, ou ainda a possível audição da recitação do terço[20].

[20] O terço é um conjunto de orações, incluindo 150 *Ave Marias*, que tradicionalmente é rezado em forma de pergunta e resposta: uma pessoa reza a primeira parte da oração e o restante do grupo reza a segunda parte. A prática da reza pública do terço era uma devoção bastante popular na época de Villa-Lobos.

A barra dupla, aliada à alteração de andamento e de dinâmica, na composição de 1914 para coro a 4 vozes, é facilmente percebida como uma clara separação entre a primeira e segunda partes, conforme a imagem abaixo (Figura 2.23).

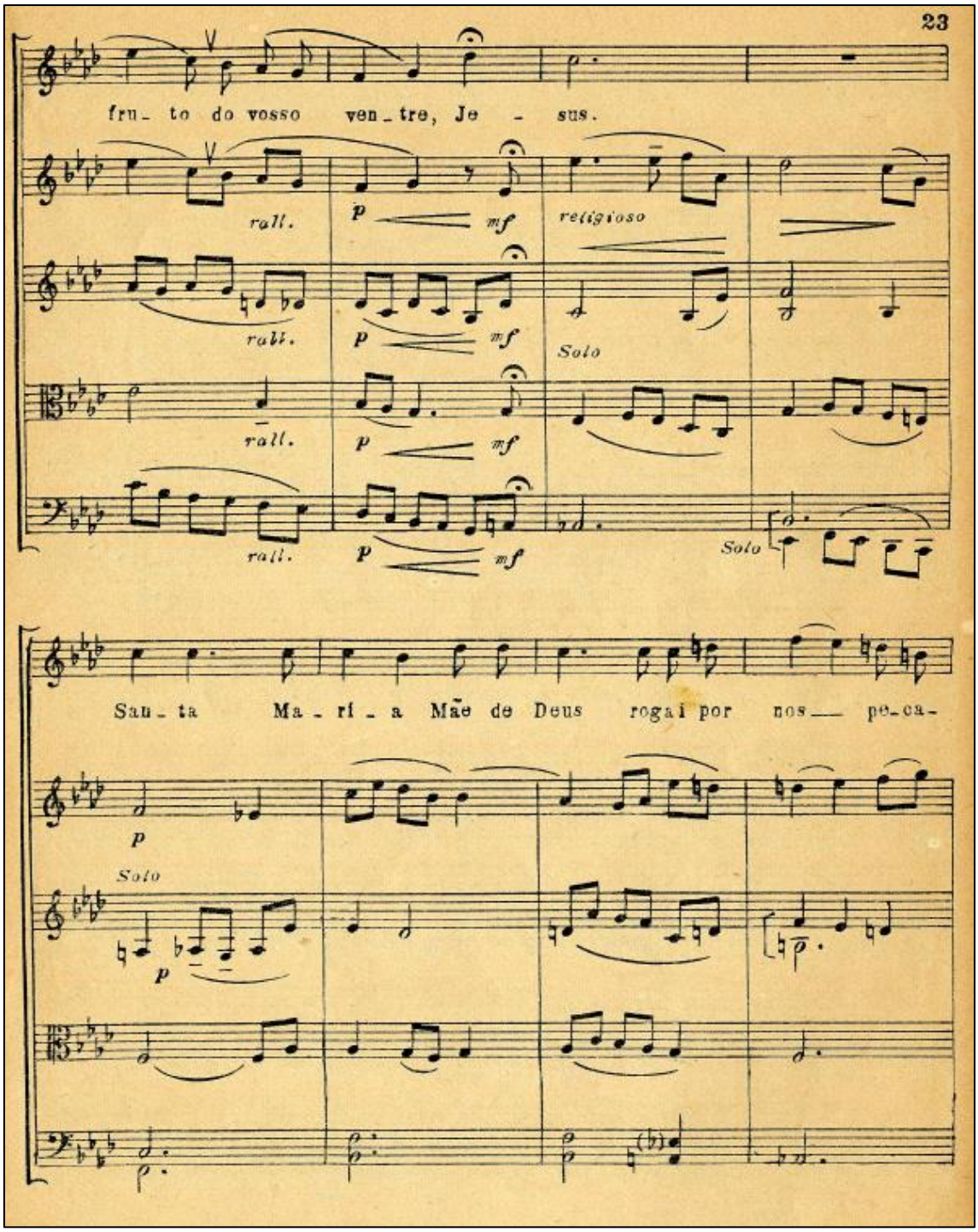
Figura 2.23 – *Ave Maria* de 1914, cuja separação das duas partes é marcada por barra dupla, de dinâmica, e de andamento.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Não somente a separação por barra dupla, mas outras soluções são criadas por Villa-Lobos para dividir a primeira e a segunda partes do texto. A separação na *Ave Maria* que foi composta para quarteto de cordas e soprano, também de 1914, ocorre no mesmo local, porém, como há o interlúdio instrumental de dois compassos, a opção do compositor foi antecipar a mudança de andamento na última sílaba da palavra “Jesus”, para que a próxima frase já seja cantada no novo andamento, marcado como “religioso” (Figura 2.24).

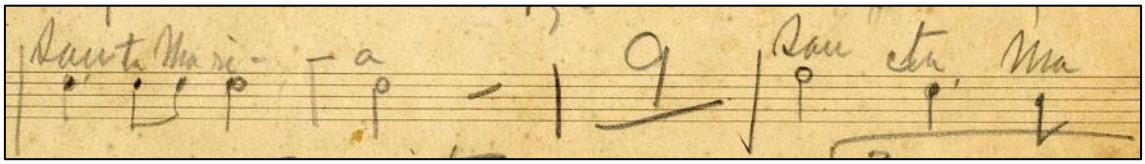
Figura 2.24 – *Ave Maria* de 1917, em português, para quarteto de cordas e soprano, com a separação antecipada na palavra “Jesus” através do breve interlúdio instrumental.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

No rascunho da *Ave Maria* do manuscrito MVL 1999-21-0005, (em nossa hipótese, composta em 1909), há uma distinção clara, com nove compassos instrumentais entre a primeira e a segunda partes, apesar da palavra “Santa Maria” ser repetida de uma forma particular (isto será tratado especialmente em tempo oportuno) (Figura 2.25).

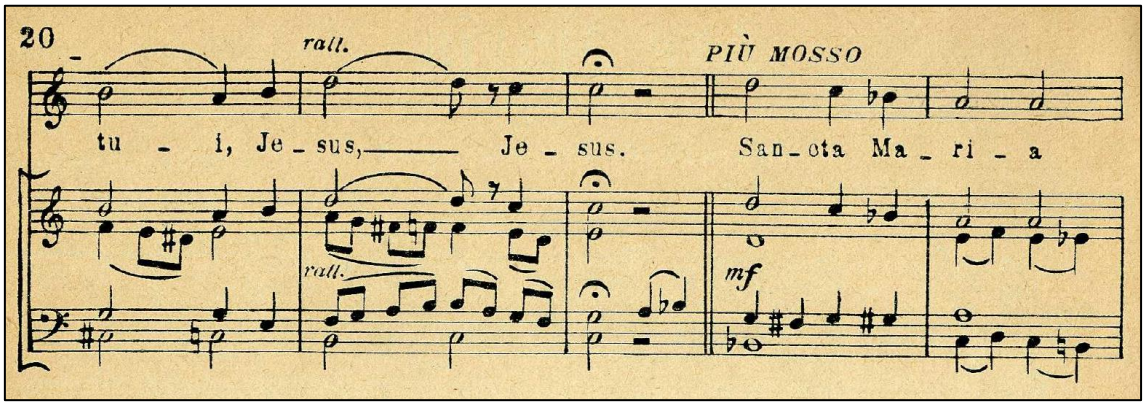
Figura 2.25 - Rascunho da *Ave Maria* com repetição do "Santa Maria".



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Na composição a seguir, além da barra dupla, a fermata auxilia na preparação para a seção seguinte. Uma pausa de mínima é utilizada para que essa separação fique ainda mais evidente, não deixando dúvidas que o compositor quis separar as partes do texto (Figura 2.26).

Figura 2.26 – *Ave Maria* de 1917, em latim, com separação por barra dupla, andamento e por pausa.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Neste caso particular, a edição diverge do manuscrito, pois houve a inserção do trecho “Bendita sois vós entre as mulheres” e a palavra “Jesus”, mostramos as duas imagens, porém ambas contêm a separação por barra dupla antes da segunda parte, bem como a mudança no andamento e de dinâmica (Figuras 2.27 e 2.28).

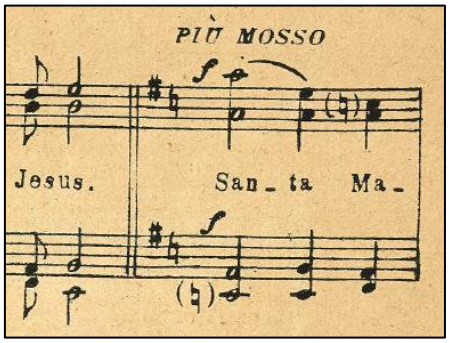
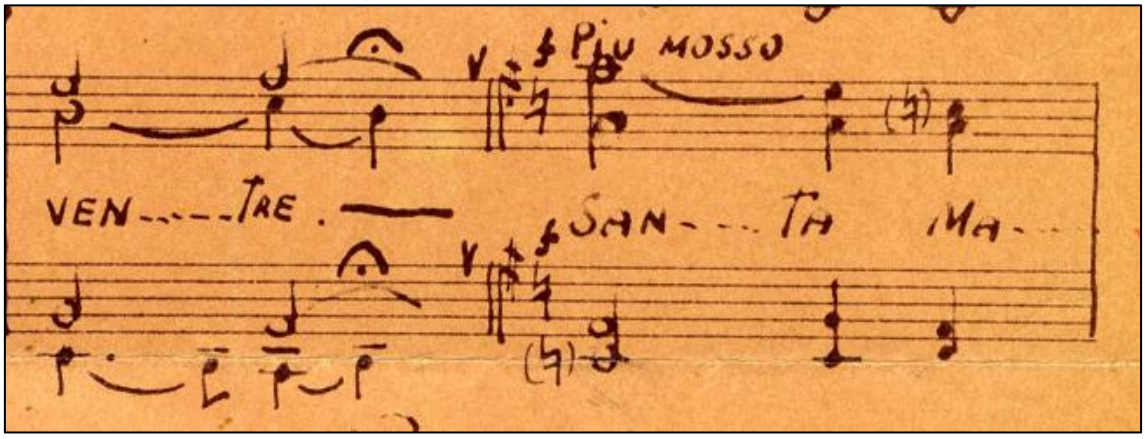
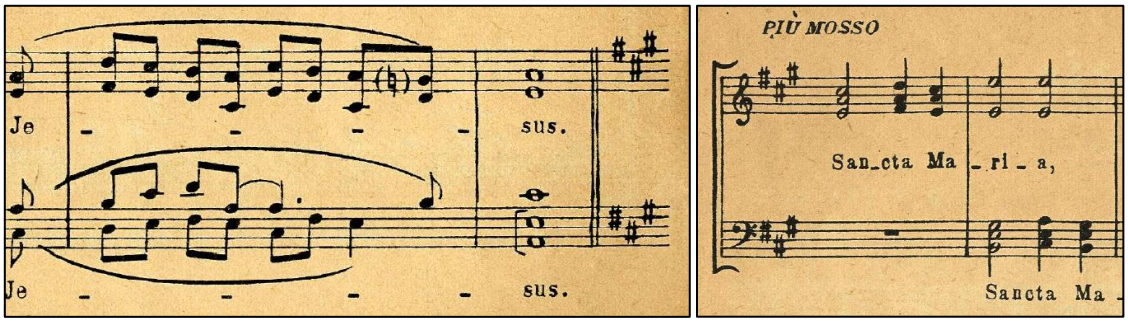
Figura 2.27 – *Ave Maria* de 1917, em português, com separação com barra dupla, dinâmica, andamento e tonalidade.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Figura 2.28 – *Ave Maria* de 1917, com separação das duas partes é marcada por respiração, alteração de andamento, tessitura aguda no soprano e alteração da tonalidade.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Nesta *Ave Maria* também ocorreu simultaneamente a alteração de andamento e tonalidade logo após a barra dupla (Figura 2.29).

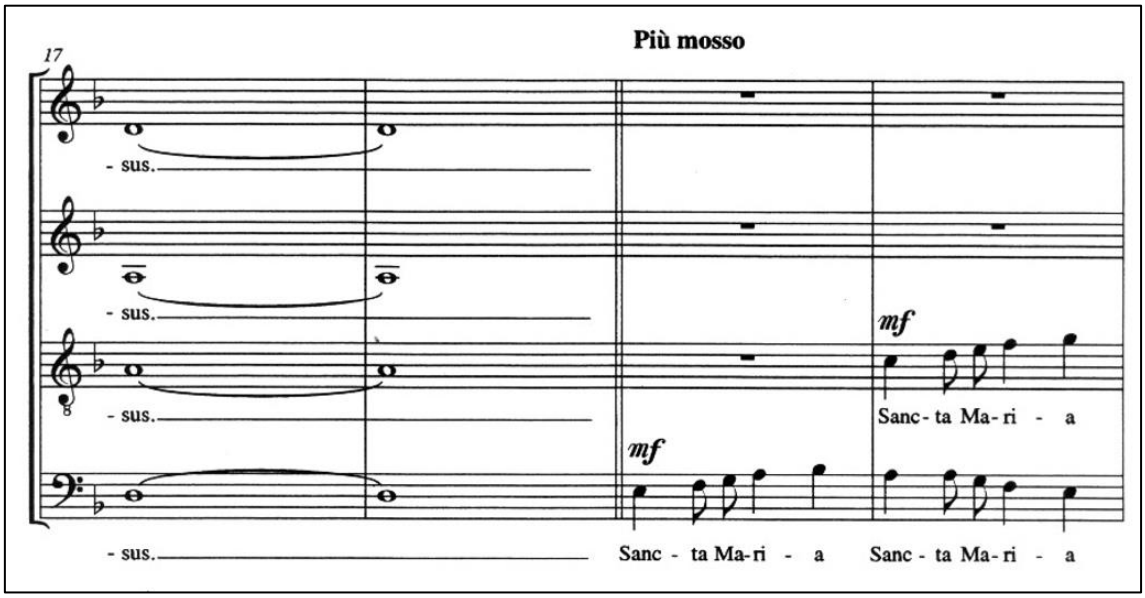
Figura 2.29 – *Ave Maria* de 1918, com separação com barra dupla, andamento e tonalidade.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

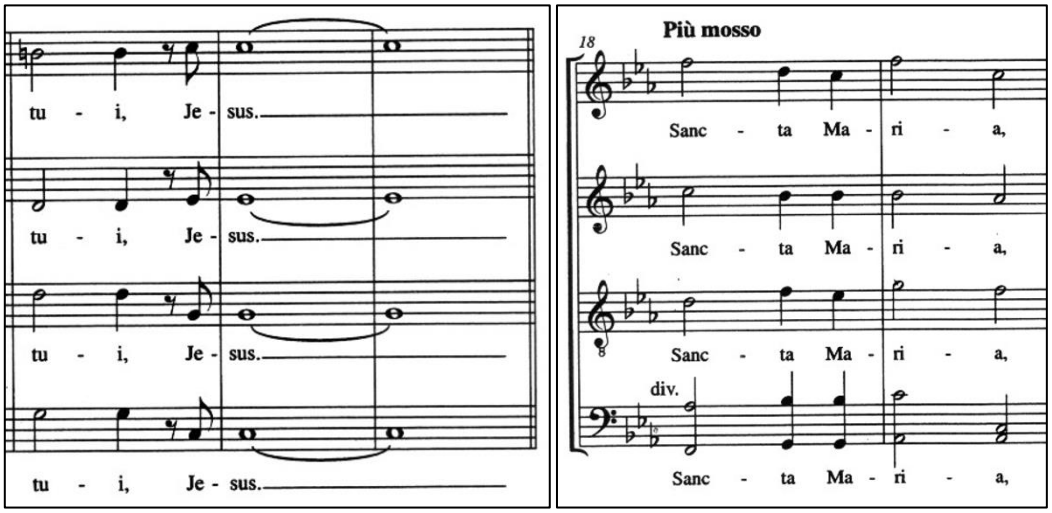
Nas composições de 1931 e 1932, editadas pela Max Eschig, o compositor utilizou uma técnica similar, prolongando a última sílaba da palavra “Jesus” de modo a preparar a separação da segunda parte da obra, que é seguida de barra dupla e mudança de andamento (Figuras 2.30 e 2.31).

Figura 2.30 – *Ave Maria* de 1931, editada pela Max Eschig, com separação com barra dupla e andamento.



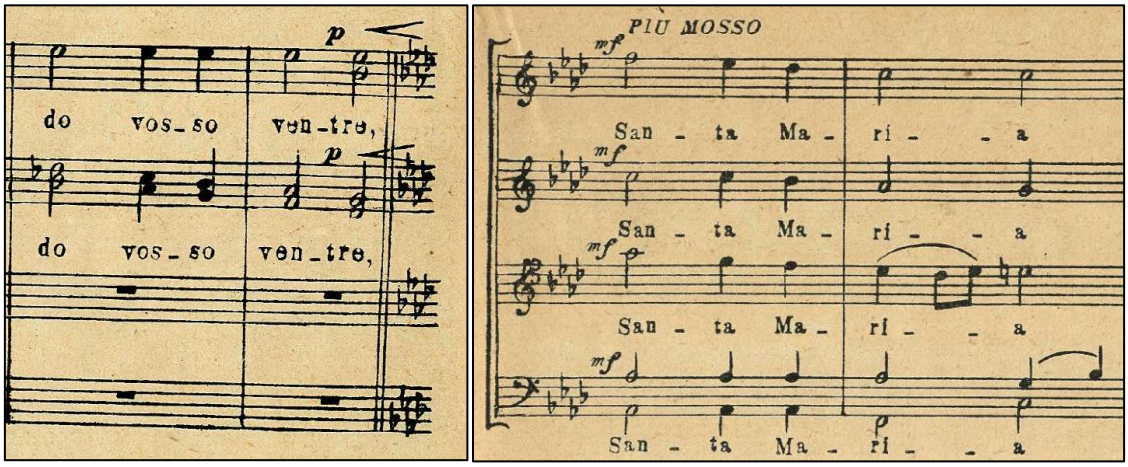
Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Figura 2.31 – *Ave Maria* de 1932, também editada pela Max Eschig, com separação com barra dupla e andamento.



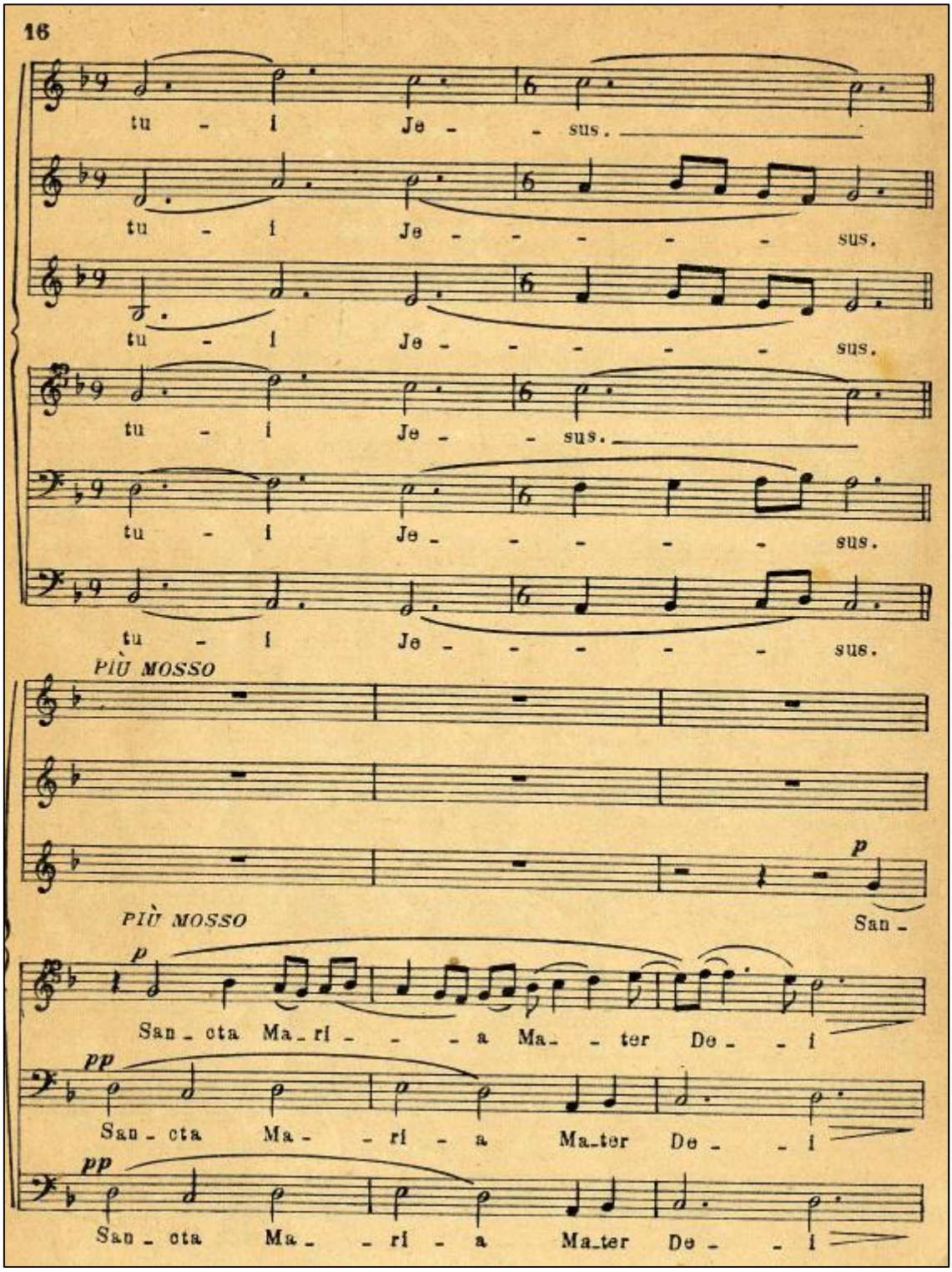
Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Na obra de 1938, a única a cinco vozes, o compositor opta por pelo menos quatro sinais de separação: barra dupla, dinâmica, andamento e tonalidade (Figura 2.32).

Figura 2.32 – *Ave Maria* de 1938, com separação com barra dupla, dinâmica, andamento e tonalidade.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Na obra de 1948, a única a seis vozes, a divisão também é facilmente percebida (Figura 2.33).

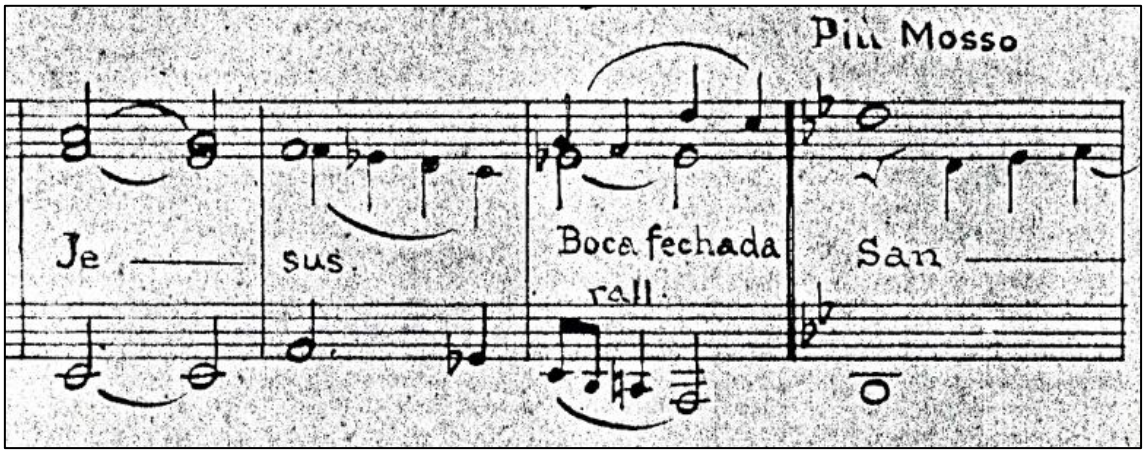
Figura 2.33 – *Ave Maria* de 1948, com separação com barra dupla, dinâmica e andamento.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

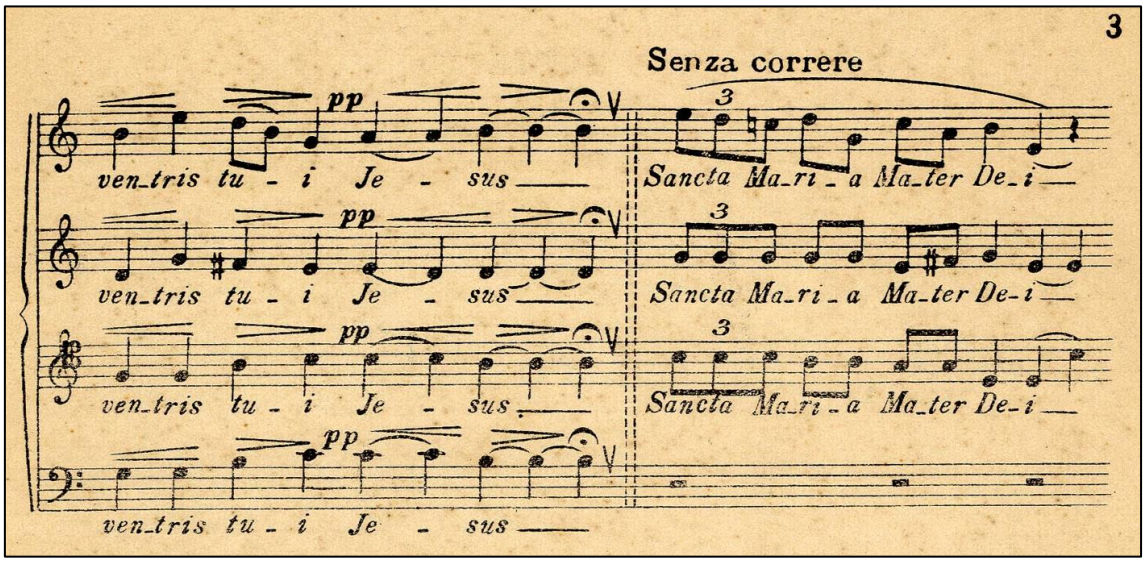
No arranjo da *Ave Maria* de Arnaldo Sodoma da Fonseca a divisão das duas partes é marcada pela barra dupla e a mudança do andamento, para "*Più mosso*", porém a composição original não foi localizada até o final desta pesquisa para poder se determinar

se estas marcações constavam já no manuscrito original de Fonseca, bem como a data de sua composição (Figura 2.34).

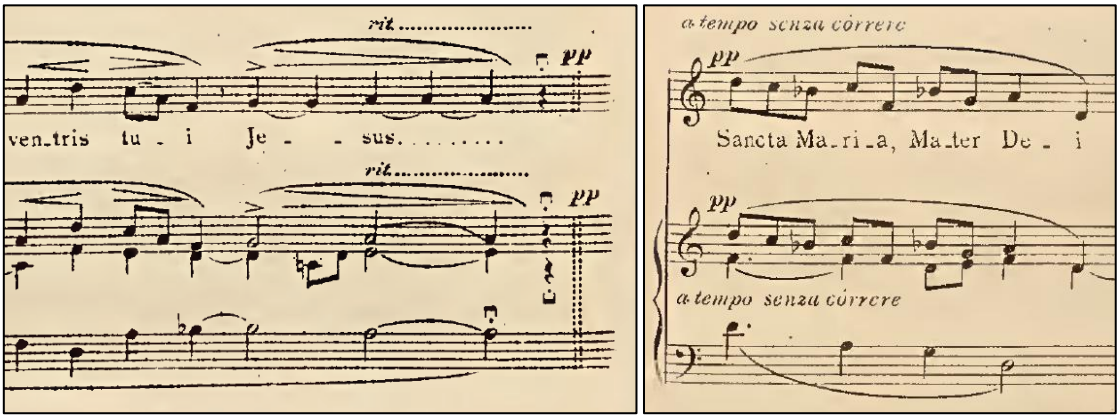
Figura 2.34 – *Ave Maria* de Arnaldo Sodoma da Fonseca.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

No arranjo da *Ave Maria* de Franceschini também observamos a fermata na palavra "*Jesus*", a barra dupla, e o andamento "*Senza correre*", porém essas informações já constavam na partitura original de Franceschini (Figuras 2.35 e 2.36).

Figura 2.35 – A *Ave Maria* de Furio Franceschini arranjada por Villa-Lobos para coro a quatro vozes.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Figura 2.36 – A *Ave Maria* de Furio Franceschini, com a observação "*a tempo senza correre*".

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Um quadro com o resumo da separação entre as duas partes das *Ave Marias* de Villa-Lobos pode ser observado na Tabela 2.5, onde foram marcadas as alterações dos elementos musicais[21].

Tabela 2.5 - Resumo da separação entre as duas partes das *Ave Marias* de Villa-Lobos com as alterações dos elementos musicais.

Ano da Obra	**Edição**	**Barra dupla**	**Andamento**	**Dinâmica**	**Modulação**	**Interlúdio, fermata ou Pausa**	**Qtde. de ocorrências**
[1909]						X	1
1914	*CMS* p. 21		Adágio p/ più mosso / Religioso	X		X	3
1914	*CMS* p. 12	X	Adágio / più mosso	X		X	4
1916	*CMS* p. 2	X	Andante Religioso / più mosso	X			3
1917	*CMS* p. 8 ou 19	X	Andante Religioso / più mosso			X	3
1917	*CMS* p. 6	X	Religioso / più mosso	X	X		4

Continua

[21] Foram analisados os elementos musicais considerados mais relevantes para efeitos desta separação, excetuando-se alguns como textura, tessitura, ritmo etc. que envolveriam certa análise, e que, portanto, poderiam ser tratados em futuros trabalhos.

Conclusão

Ano da Obra	Edição	Barra dupla	Andamento	Dinâmica	Modulação	Interlúdio, fermata ou Pausa	Qtde. de ocorrências
1918	*CMS* p. 4	X	Adágio / più mosso		X		3
1931	Max Eschig	X	Lento / più mosso			X (duas semibreves ligadas, como se fosse uma fermata)	3
1932	Max Eschig	X	Andante / più mosso			X (duas semibreves ligadas, como se fosse uma fermata)	3
1938	*CMS* p. 10	X	Adágio / più mosso	X	X		4
1948	*CMS* p. 14	X	Adágio / più mosso	X			3
1933	Não há. Obra de Franceschini, Arranjo de Villa-Lobos	X	Molto legato / senza correre (também no original de Franceschini)			X	3
s/d	Não há. Obra de Arnaldo Sodoma da Fonseca, Arranjo de Villa-Lobos	X	Andante / più mosso		X		3

Fonte: Tabela produzida pelo autor para este trabalho.

2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE AS QUESTÕES TEXTUAIS

Conclui-se, portanto, que Villa-Lobos buscou separar as *Ave Marias* com bastante clareza, através da utilização de ao menos um elemento separativo entre as seções (como na *Ave Maria* de [1909]), de três elementos simultâneos em sete das composições e de quatro elementos separativos em duas delas, totalizando uma média de mais de três elementos por obra.

Analisando os arranjos, na composição de Franceschini o compositor manteve a mesma separação, porém na composição de Fonseca não foi possível encontrar a composição original, e por isso não conseguimos afirmar se a separação estava contida na composição original ou não.

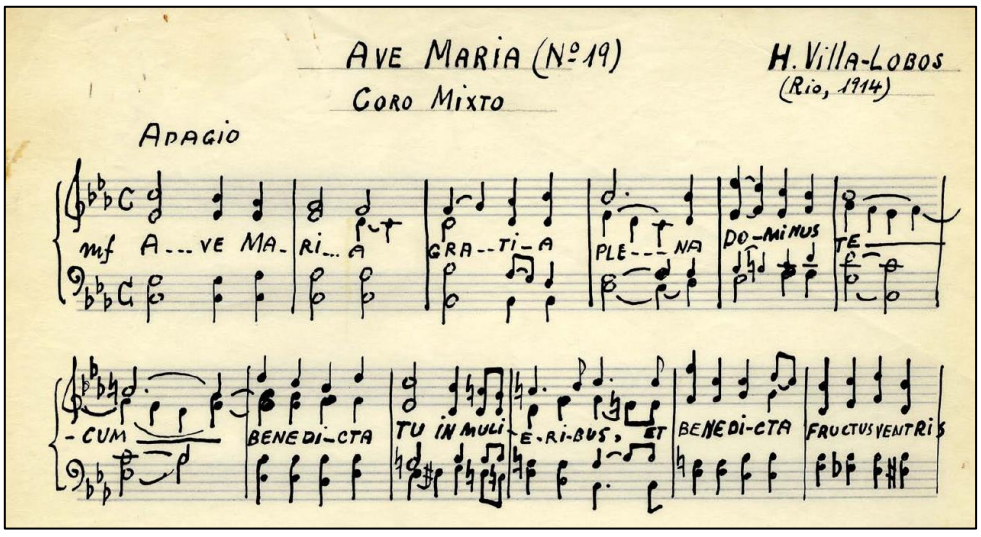
3 DETALHAMENTOS ESPECÍFICOS SOBRE ALGUMAS *AVE MARIAS*

Uma vez que, se fosse apresentado um detalhamento mais minucioso de todas as composições a pesquisa ficaria muito extensa, optou-se por apresentar algumas das obras que se destacaram das demais ou por terem muitas fontes, ou por gerarem maiores dúvidas quando de sua primeira observação, com o objetivo de exemplificar a problemática em torno da confusa nomenclatura. A opção de detalhamento mais aprofundado ficou mesmo por conta do manuscrito *MVL*-1999-21-0005, como apresentado anteriormente, e que se dará a seguir deste capítulo.

3.1 A *AVE MARIA* DE 1914

Esta obra apresentou cinco fontes diferentes no Museu Villa-Lobos[22], sendo uma delas uma cópia com uma coloração um pouco mais escura. A primeira leitura sugere que se trata de obras diferentes quando comparamos os manuscritos com as edições comerciais, pois os primeiros estão escritos a quatro vozes com a marcação "Coro Mixto" e as edições comerciais "Voz e piano ou Harmonium" ou "Soprano".

Com um olhar mais atento percebemos que foi feita uma introdução para o instrumento, de quatro compassos, que não existia na versão para coral *a cappella* (Figuras 3.1 a 3.4).

Figura 3.1 – *Ave Maria* [Nº 19] [coro] *MVL* 1997-21-0006.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

[22] Em correspondência com o MVL, fomos informados de que todas as partituras são consideradas uma única coleção.

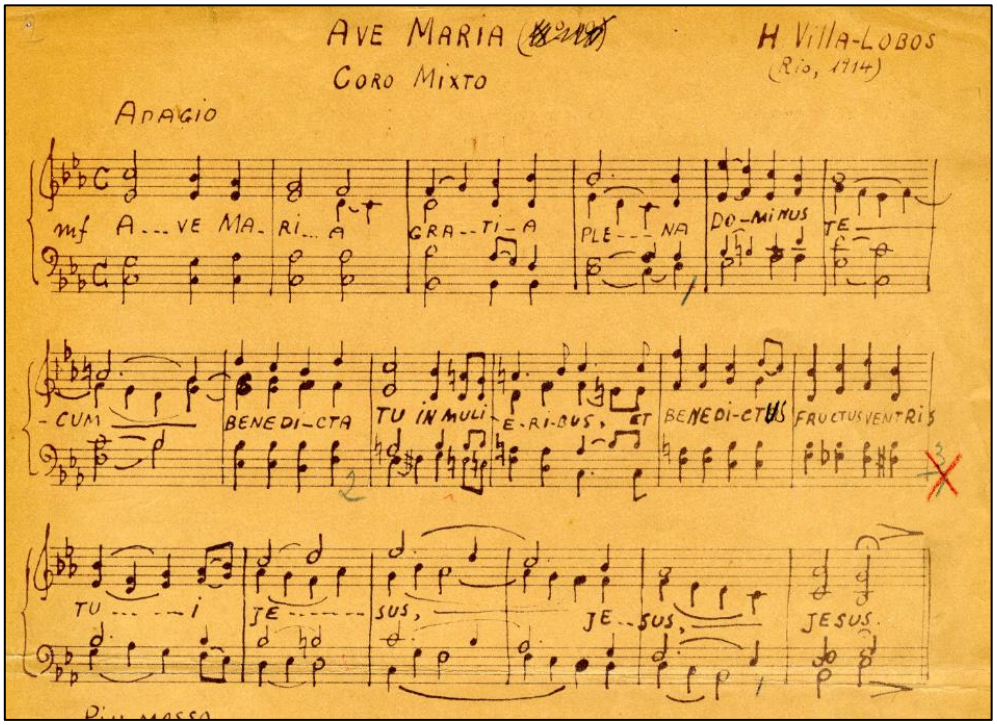
Figura 3.2 – *Ave Maria* [Nº 19] [coro] *MVL* 1997-21-0021 PG única.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

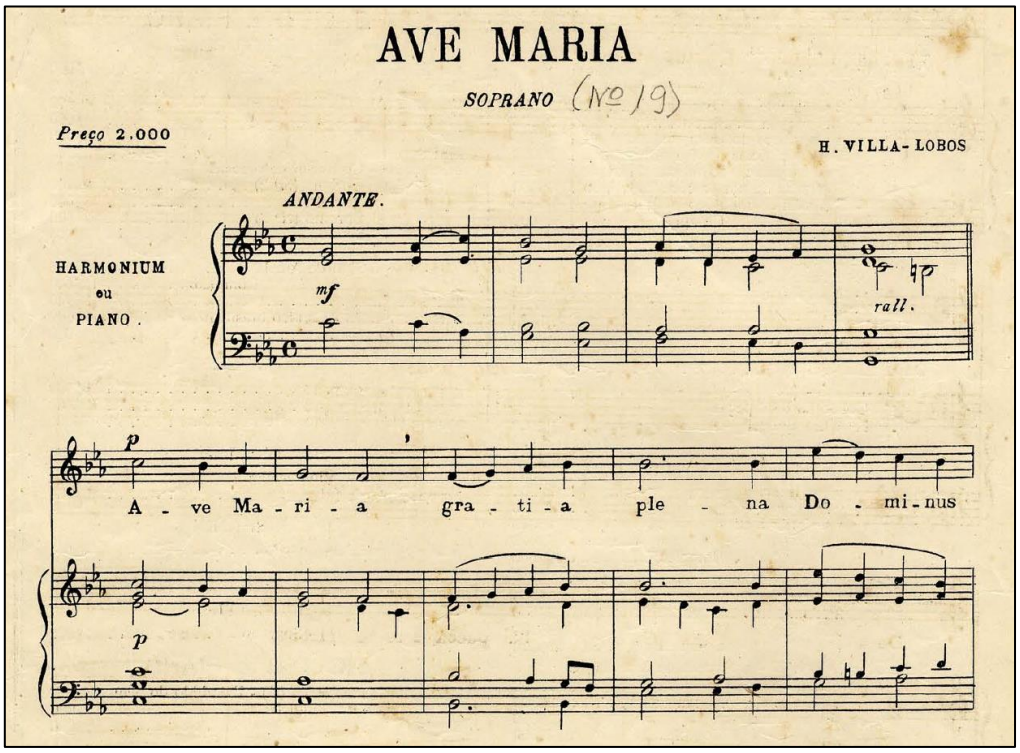
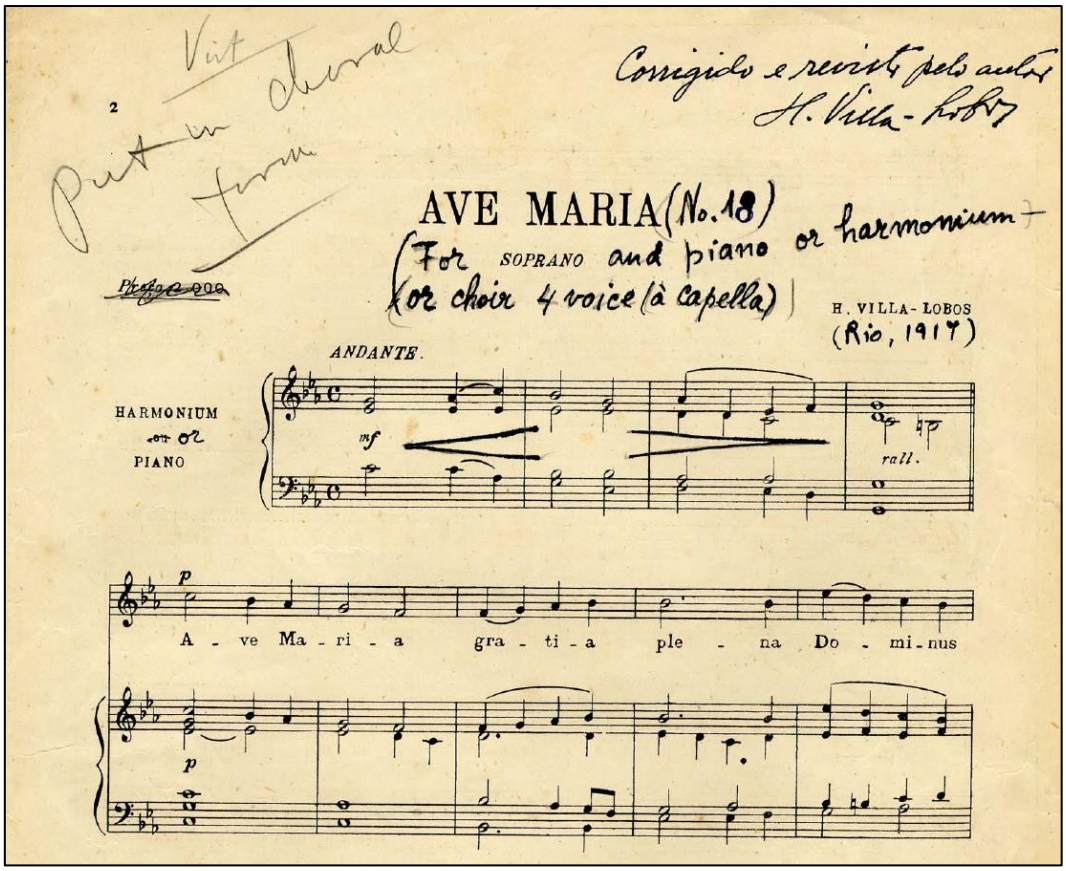
Figura 3.3 - *Ave Maria* código *MVL* 1997-21-0007.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Figura 3.4 - *Ave Maria* código *Ave Maria* [Nº 19] [1917] [canto e pf ou harmônio] *MVL* 1997-21-0008 PG002.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

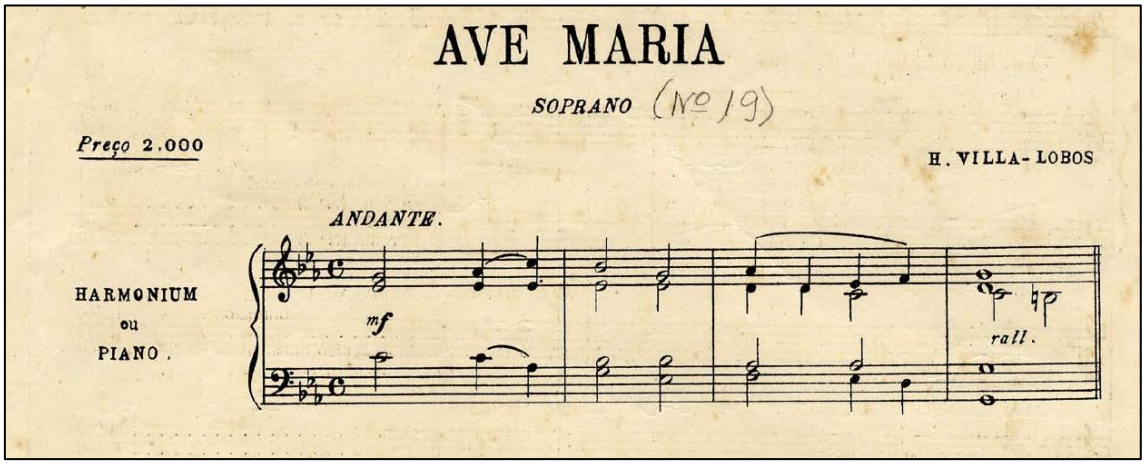
Provocando ainda mais confusão, os títulos contêm inconsistências, pois numa partitura aparece o número “19”; em outra, o número “19” riscado; na terceira há o número “19” acrescentado à mão, à parte; e por fim outra partitura rasurada, que parece se tratar do número “18” (Figura 3.5).

Figura 3.5 – Cabeçalho de *Ave Marias* nº19 registradas de formas distintas.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Nesta *Ave Maria* de 1914, também associada a este número “19” – que na Figura 3.6 aparece escrito à mão na partitura – provavelmente foi colocado aqui de forma avulsa

como um modo de ajudar na catalogação, pois deve-se ter notado em algum momento, que se tratava da mesma música.

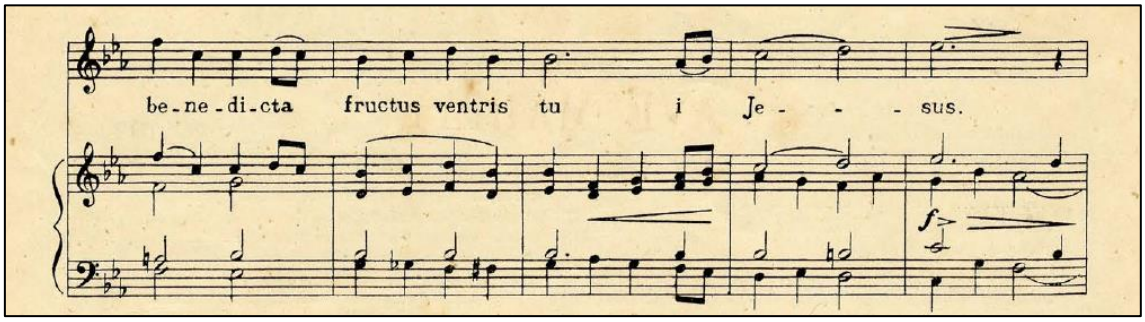
Figura 3.6 – *Ave Maria* código *Ave Maria* [Nº 19] [1917] [canto e pf ou harmônio] *MVL* 1997-21-0007 PG002.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Não obstante, o andamento das edições impressas e dos manuscritos também divergem, entre "Adágio" e "Andante", conforme destacamos a seguir (Figura 3.7).

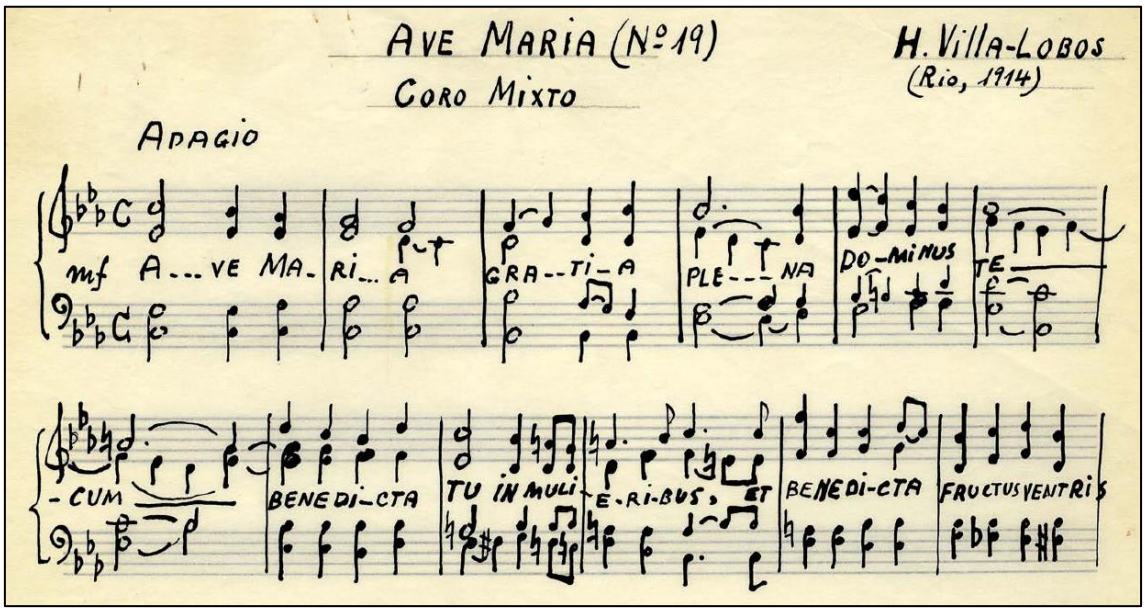
Figura 3.7 – Comparação dos andamentos das fontes.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Em algumas destas fontes notou-se também um erro de grafia no texto da oração da *Ave Maria*, que possivelmente foi o erro textual que mais chamou a atenção durante as análises, desde o seu primeiro manuseio. No compasso 15, temos a palavra "*benedicta*" onde deveríamos ter, na realidade, "*benedictus*" pois aqui está se cantando a frase "*benedictus fructus ventris tui Jesus*" (bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus) que deveria concordar no masculino (Figura 3.8).

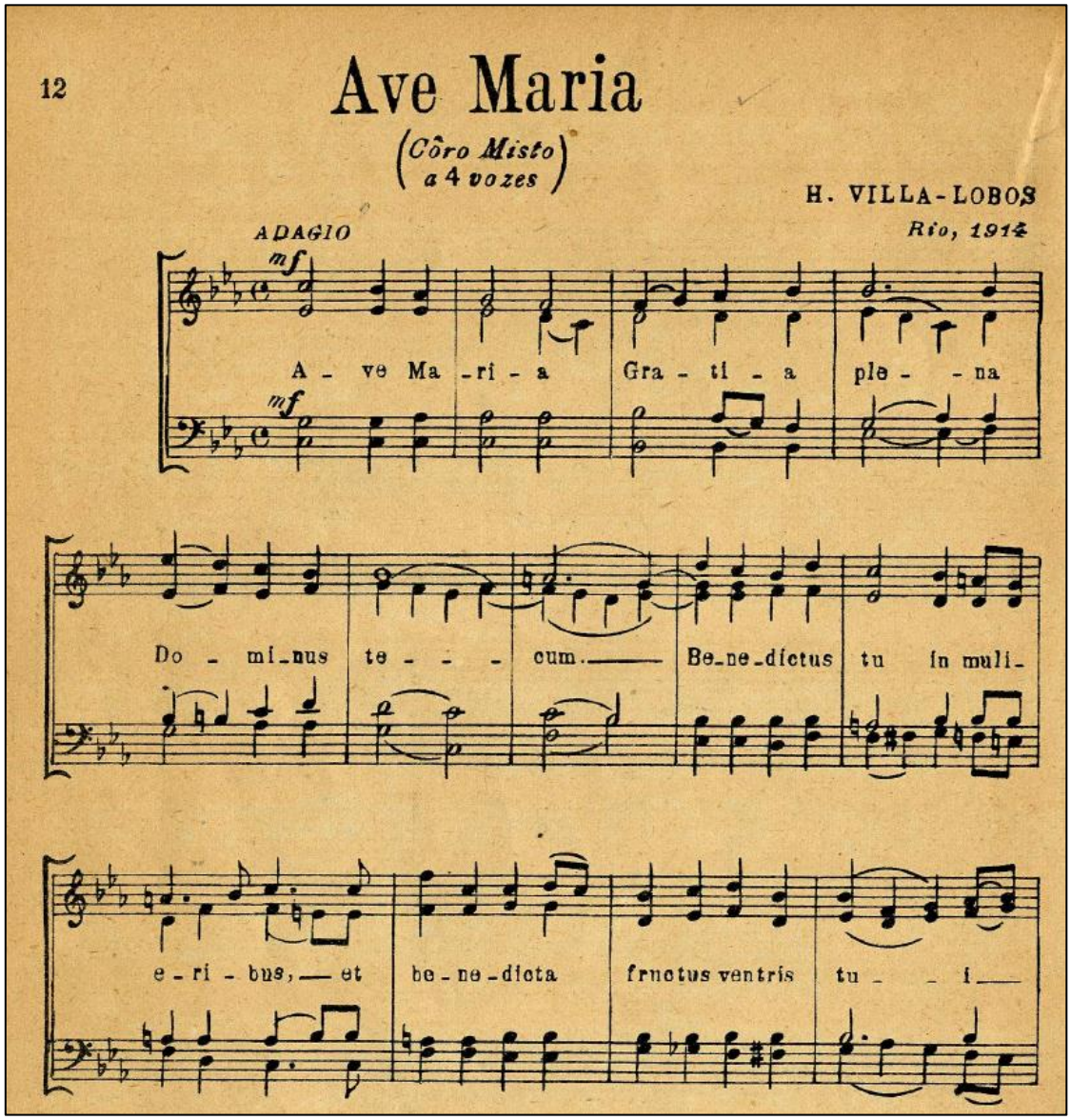
Figura 3.8 – *Ave Maria* [Nº 19] com erro de grafia.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Na fonte primária código *MVL* 1997-21-0006, estava também "*benedicta*", de onde pode ter sido herdado o equívoco (Figura 3.9).

Figura 3.9 – *Ave Maria* [Nº 19] [coro] *MVL* 1997-21-0006.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

No *Caderno Música Sacra*, a quinta partitura desta mesma *Ave Maria*, marcada no índice com o nome *Ave Maria Côro Misto a 4 vozes*, sem indicação de número e presente na página 12 desta coletânea, também podemos observar a grafia errada do *benedicta fructus* no compasso 11 (Figura 3.10).

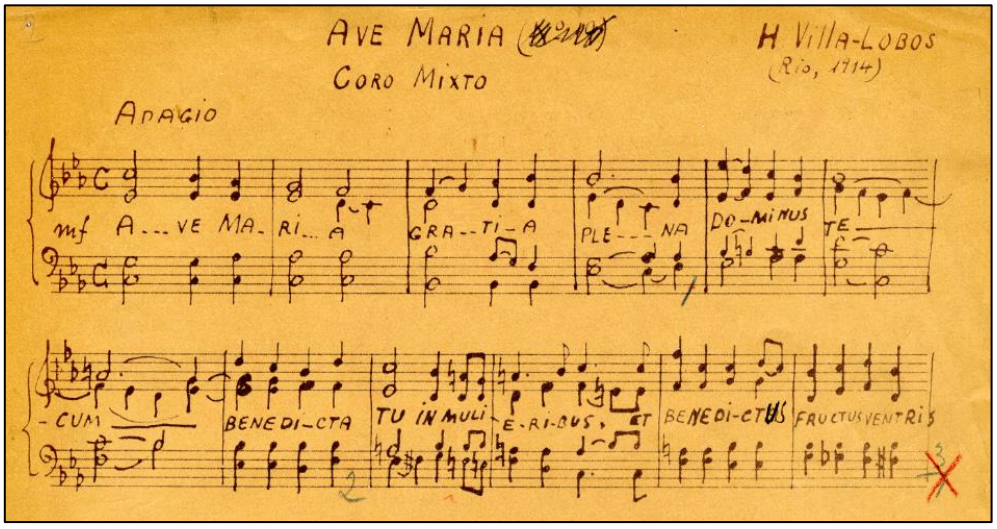
Figura 3.10 – *Ave Maria* [Nº 19] com o mesmo erro de grafia no *Caderno Música Sacra*.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Já o arquivo *Ave Maria Nº 19 [Coro] MVL 1997-21-0021 PG única*, demonstrou se tratar de uma fotocópia do manuscrito *Ave Maria [Nº 19] [coro] MVL 1997-21-0006*, exceto pelo fato de que este apresenta algumas anotações feitas posteriormente à mão. Dentre estas marcações se destacam o risco do número 19 (como se estivesse negando que este fosse o número da obra), a correção da palavra em questão, para "*benedictus*" e algumas marcas em cor vermelha, onde se observa o número três riscado (Figura 3.11).

Figura 3.11 – *Ave Maria* [Nº 19] com correções ao erro de grafia.

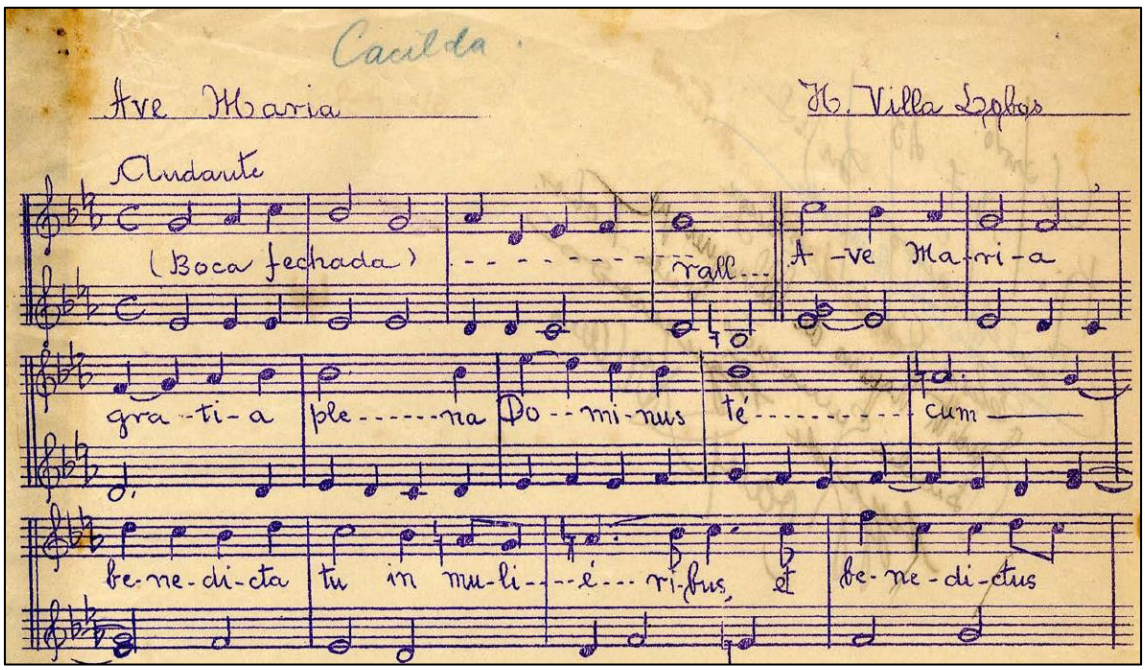


Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Além destas quatro fontes, há uma sexta partitura, também nos arquivos do *MVL*: trata-se de um arranjo desta mesma *Ave Maria* de 1914, feito para coro a duas vozes, no ano de 1943.

A introdução desta versão, de quatro compassos, e feita com "boca fechada", serviria para substituir a introdução do piano, ausente na versão para coro a quatro vozes (Figura 3.12).

Figura 3.12 – *Ave Maria*, *MVL* 2000-21-0006.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Este arranjo a duas vozes é uma transcrição da versão para coro misto, onde se utilizaram apenas as duas vozes superiores (soprano e contralto), mantendo-se esta segunda voz sempre com *bocca chiusa*, conforme indicação (Figura 3.13), e a ausência de acompanhamento escrito, bem como a introdução feita pela voz sugere que se trata de um arranjo *a cappella*.

Figura 3.13 – *Ave Maria*, arranjo a duas vozes *a cappella*.

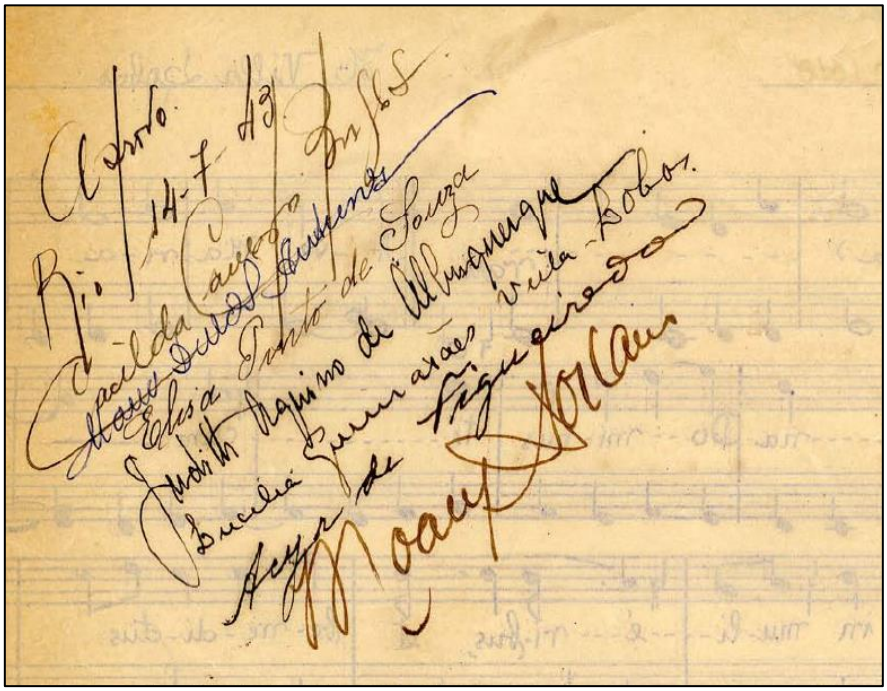
Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Este arranjo aparenta ter sido feito por Cacilda Campos Borges Barbosa[23], pois lê-se "Cacilda" na parte superior do manuscrito, no verso pode-se ler "Aprovo. Rio, 14/7/43" com a caligrafia de Villa-Lobos, assinatura de Cacilda, Lucília Villa-Lobos e outros cinco nomes (Figura 3.14).

Trata-se de uma partitura que muito provavelmente não foi editada, mas utilizada de forma prática, a qual apresentaremos na integra em *software Finale* junto às demais partituras como anexo ao final da dissertação. Cacilda, que assina logo abaixo de Villa-Lobos, trabalhou na Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) como se pode observar na figura anterior, com a observação "Amapá" logo abaixo da data de Junho de 1943.

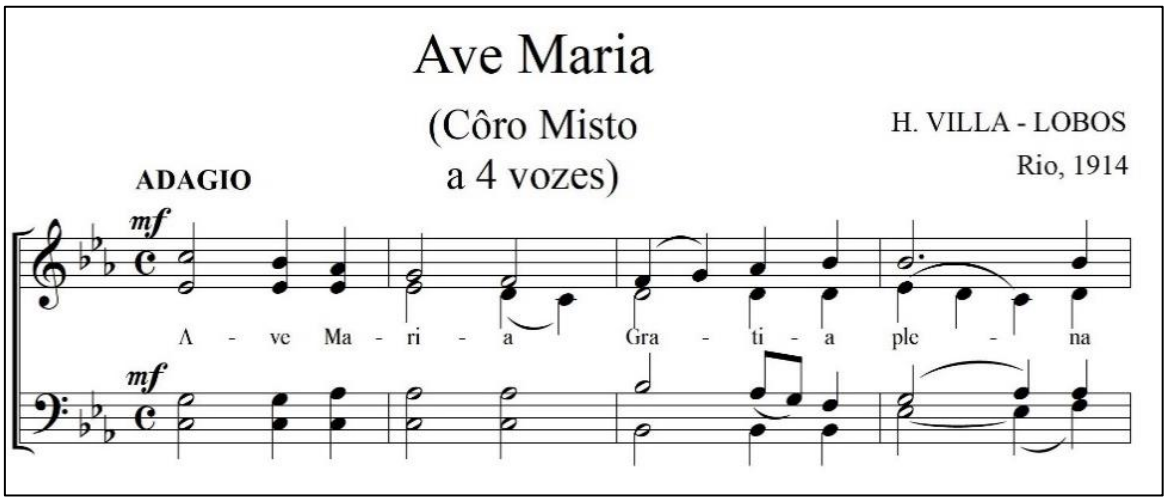
[23] Cacilda Borges Barbosa (1914-2010) formou-se em composição e regência em 1938, e foi aluna de Francisco Braga e Lorenzo Fernandes, conforme tese de doutorado de Letícia dos Santos Lima, defendida em 2019, em Houston, EUA.

Figura 3.14 – Assinaturas ao final da partitura do *Ave Maria* [Nº 19].



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Uma síntese do resultado da análise destas fontes da *Ave Maria* (Reza) de 1914, e um primeiro esboço de um índice temático para a inclusão desta obra, poderia ser como apresentado a seguir (Figura 3.15).

Figura 3.15 – *Ave Maria* para coro misto a quatro vozes pré-editado em software *Finale*, seguido de *QR-CODE* para uma interpretação no *Youtube* disponível na ocasião da entrega deste trabalho.

Fonte: Figuras produzidas pelo autor para este trabalho.

As variações de nomes poderiam ser incluídas neste mesmo índice temático, bem como poderia ser sugerida uma nova nomenclatura, que abrangesse mais informações sobre a obra, de modo a não deixar dúvidas sobre qual *Ave Maria* está se abordando:

Ave Maria (Coro Misto a 4 vozes)
Ave Maria (Nº 19) Coro Mixto 1914
Ave Maria (1914)
Ave Maria Villa-Lobos (manuscrito)
Ave Maria (Nº 19)
Ave Maria Soprano (Nº 19) (Arthur Napoleão)
Ave Maria para soprano e piano
Ave Maria para soprano e harmonium
Ave Maria No. 19 for soprano and piano or harmonium (or choir 4 voices à capella) 1914

A (nossa) proposição de nomenclatura talvez mais apropriada poderia conter o nome (com uma eventual variação), o ano de composição, a(s) opção(ões) de formação e até mesmo a tonalidade. Neste exemplo, a sugestão de nome seria ***Ave Maria* de 1914 para soprano ou coro em Dó menor (Villa-Lobos).** Acessível pelo *QR-CODE* ou pelo link https://youtu.be/geCwFkpL55g

3.2 A *AVE MARIA* (REZA) DE 1917

Mencionamos esta peça em particular por se tratar da única composição que foi inserida por duas vezes no *Caderno Música Sacra*, sendo uma versão para voz e piano e a outra para coro misto, na página 8 e 19 da referida coletânea (Figuras 3.16 e 3.17).

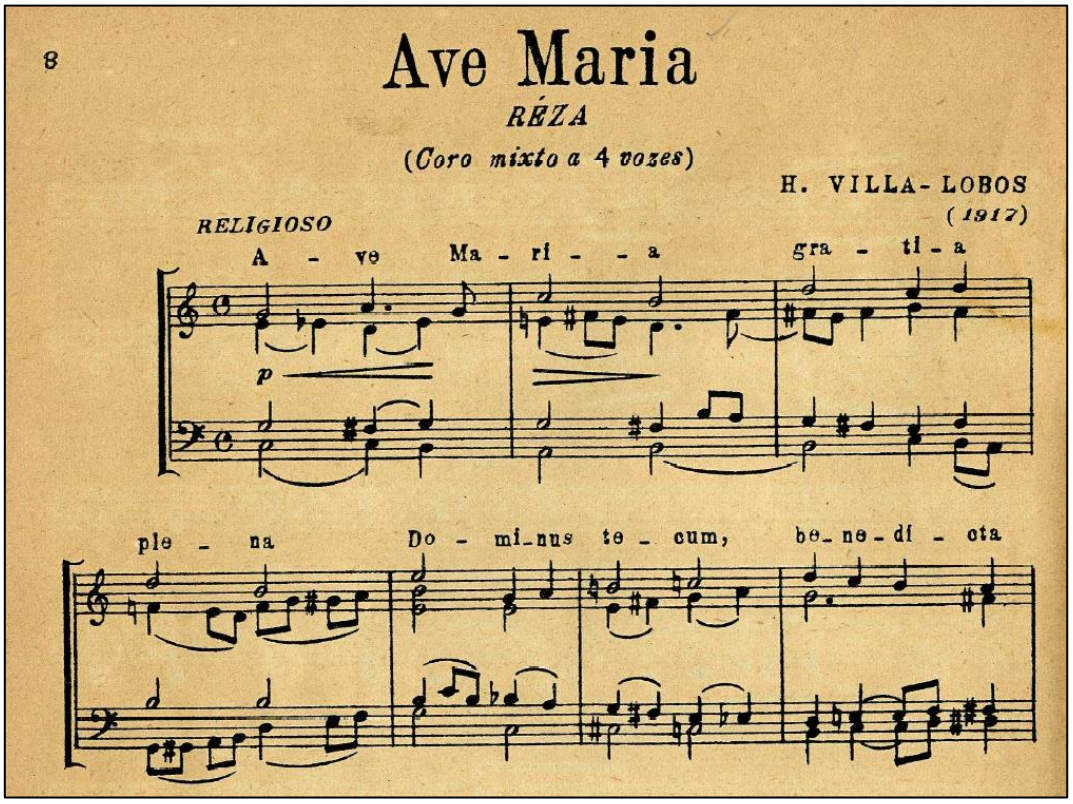
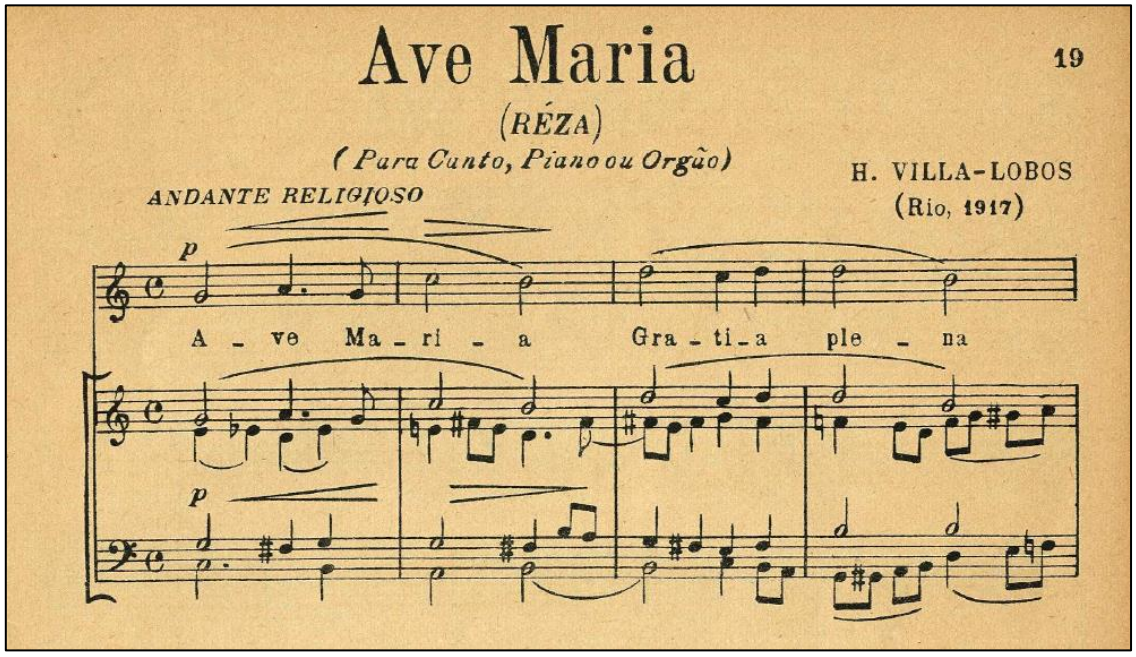
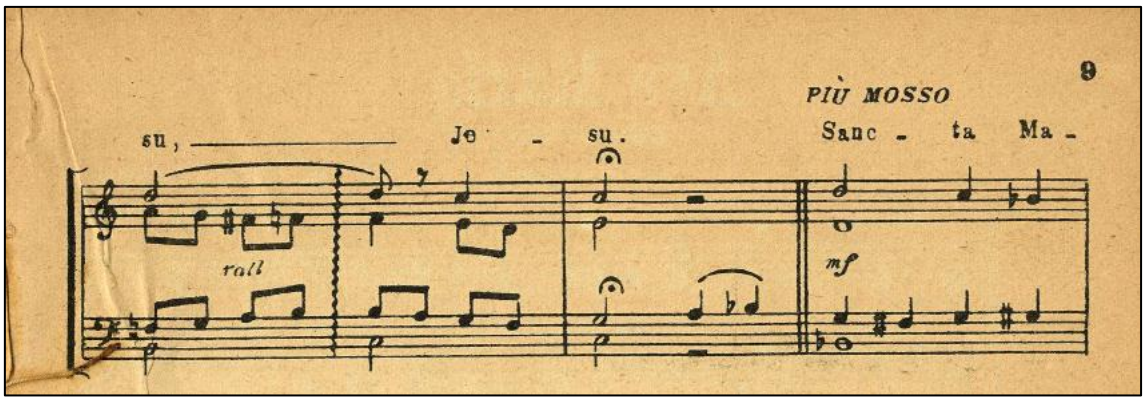
Figura 3. 16 – *Ave Maria* (1917) para coro misto a quatro vozes.

Fonte: *CMS* (1952, p. 9).

Figura 3.17 – *Ave Maria* (1917) para voz e piano.

Fonte: *CMS* (1952, p. 19).

A particularidade desta peça se dá em relação à letra da *Ave Maria*, colocada acima do pentagrama do coro – como era procedimento composicional do autor – que ao ser transcrito diretamente na edição, acaba por deixar algumas dúvidas aos intérpretes, como destacado na Figura 3.18 (vide as duas notas para serem cantadas pelo tenor antes da barra dupla).

Figura 3.18 – Destaque da *Ave Maria* (1917) com indicação dúbia.

Fonte: *CMS* (1952, p. 9).

Neste caso específico, poder-se-ia alegar que o lá e o si bemol – escritos na linha de tenor no terceiro compasso – devem ser cantados com a sílaba "*-su*" de "Jesu" da fermata anterior (que por erro de edição saiu sem a letra "*s*" de "*Jesus*" nesta versão), pois estas notas estão situadas antes da barra dupla e do "*Più Mosso*". Todavia, pode-se pensar

nestas duas notas como uma antecipação do motivo cromático que o tenor tem em "*Sancta Maria*", onde o naipe poderia antecipar a sílaba "*Sanc-*".

Olhando a versão para piano, entende-se que estas duas notas faziam parte do arranjo para piano, tocado pela mão esquerda, e que na versão para coral acabaram ficando sem a indicação silábica precisa devido à forma como o manuscrito foi feito (Figura 3.19).

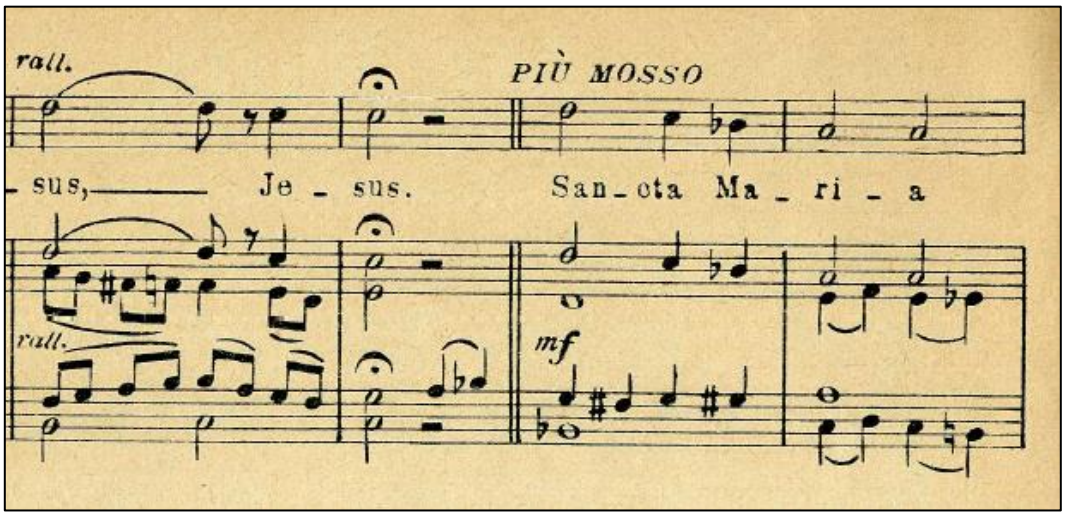
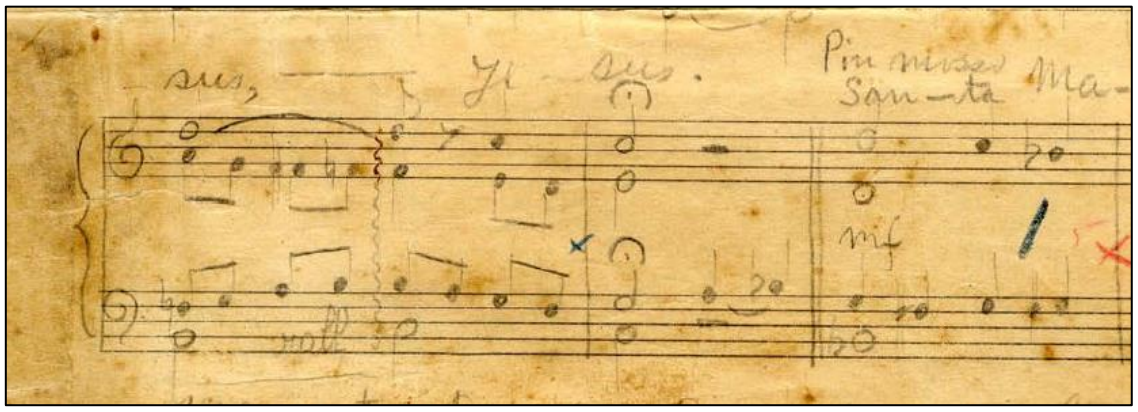
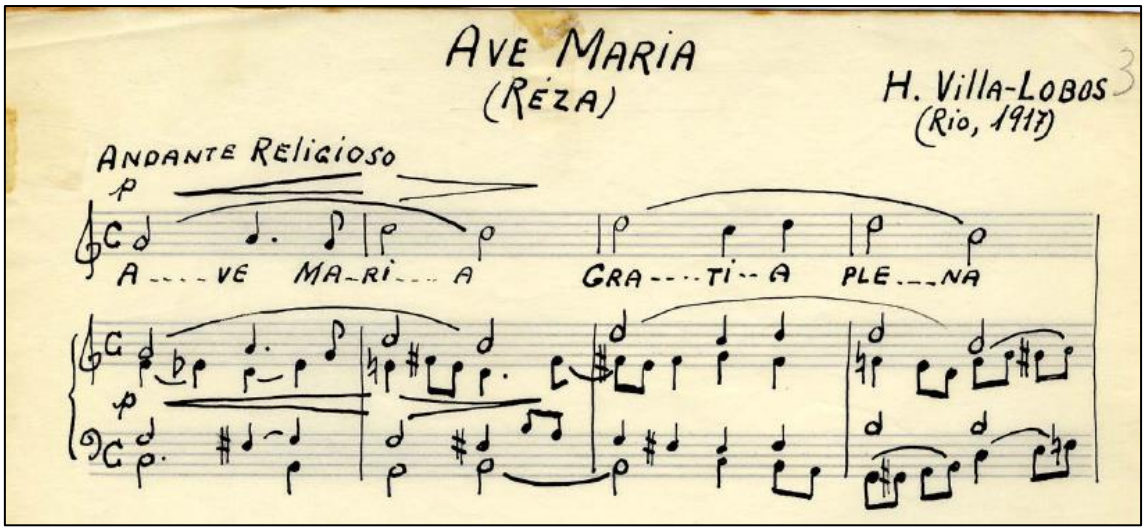
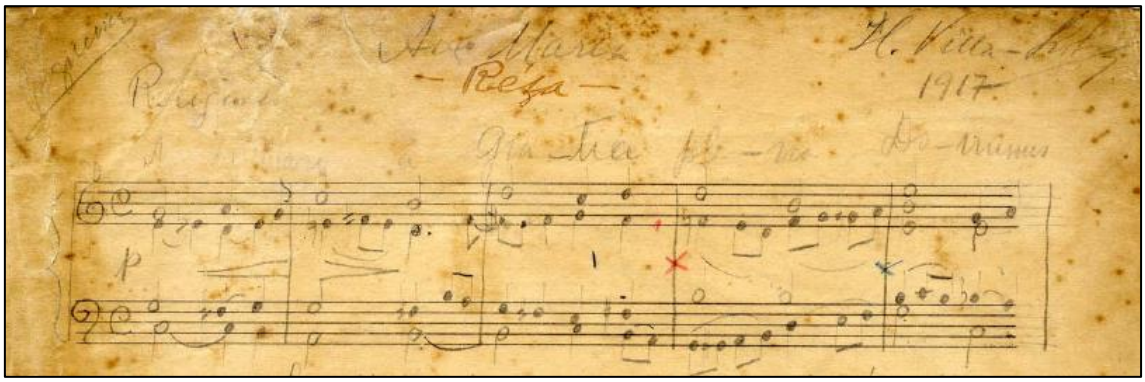
Figura 3.19 – Destaque da *Ave Maria* (1917) para piano sem indicação silábica precisa.

Fonte: *CMS* (1952, p. 20).

Figura 3.20 – Destaque da *Ave Maria* (1917) manuscrita sem indicação silábica precisa.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Neste manuscrito observa-se a escrita do andamento "Andante Religioso", como se percebe que ficou mantido na edição do *Caderno Música Sacra* (Figura 3.21).

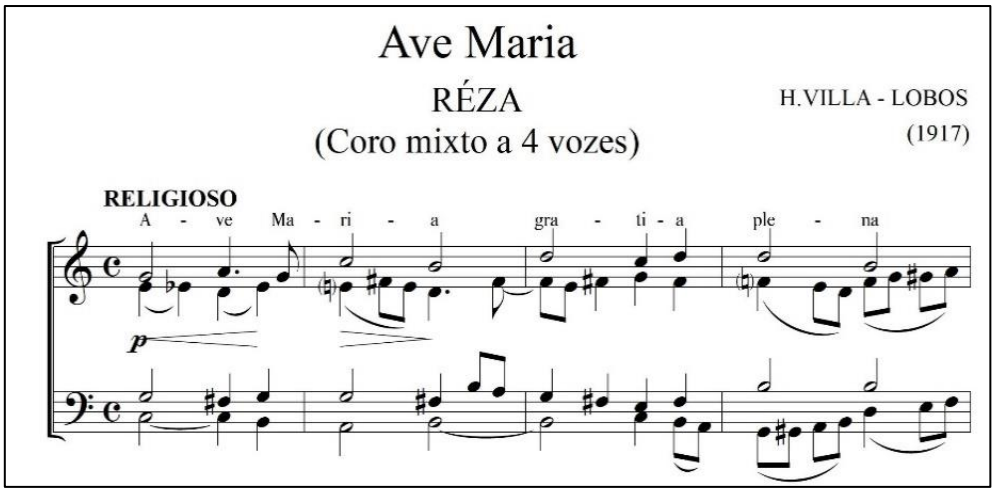
Figura 3.21 – Manuscrito da *Ave Maria* (1917) conforme o *Caderno Música Sacra*, marcado como *Andante Religioso*.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Nesta outra fonte manuscrita, que tem a caligrafia de Villa-Lobos, o andamento está marcado somente como sendo *Religioso* sem a palavra *Andante* (Figura 3.22).

Figura 3.22 – Manuscrito da *Ave Maria* (1917) conforme o *Caderno Música Sacra*, marcado como *Religioso*.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Esta provável variante, de ora ser indicado como *Religioso* e ora como *Andante Religioso*, aliado às duas versões no mesmo caderno (uma para solista e outra para coro) é mais um exemplo de situação que pode induzir o intérprete a imaginar que se trataria de duas obras distintas.

Novamente proporíamos o *incipit* com os quatro primeiros compassos, o *QR-Code* para uma performance e as variações de nome encontradas, seguida de uma proposição de nomenclatura mais assertiva.

Figura 3.23 – *Ave Maria* para coro misto a quatro vozes pré-editado em software *Finale*, seguido de *QR-CODE* para uma interpretação no *Youtube* disponível na ocasião da entrega deste trabalho.

Fonte: Figuras produzidas pelo autor para este trabalho.

Ave Maria (Reza)

Ave Maria (1917)

Ave Maria Réza (Coro Mixto a 4 vozes)

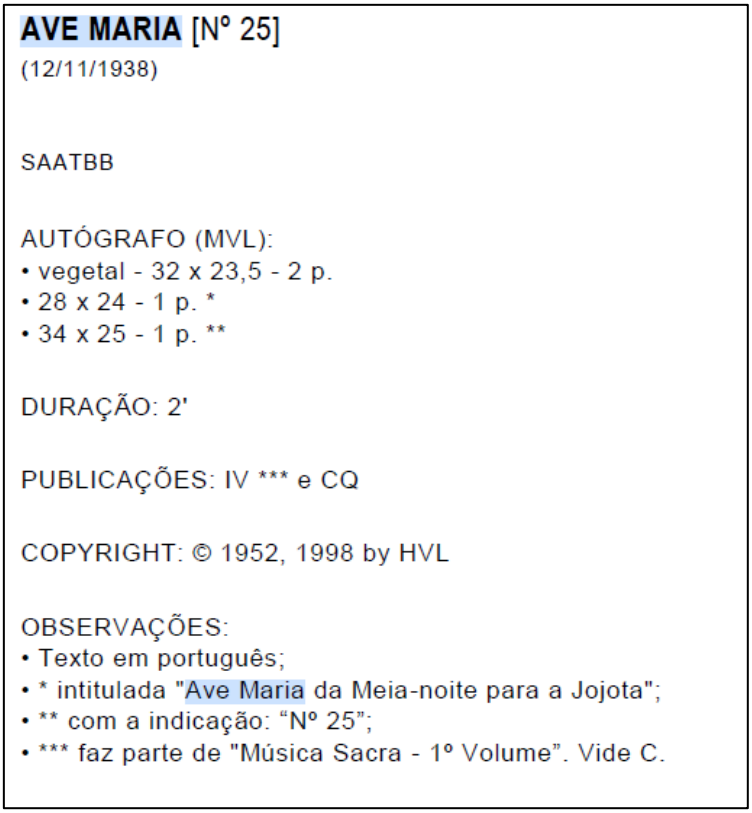
Ave Maria Réza (para Canto piano e órgão)

Neste exemplo é fácil notar que há duas *Ave Maria* (Reza) – esta e a que foi apresentada anteriormente – e que apenas o ano da composição varia (uma de 1914 e outra de 1917) e como a formação também é para quatro vozes (em uma das edições) a tonalidade se torna necessária para a diferenciação. A (nossa) sugestão para nomear esta obra seria, portanto, *Ave Maria* (Reza) de 1917 para coro em Dó maior (Villa-Lobos).

3.3 A *AVE MARIA* DE 1938

Esta talvez seja a *Ave Maria* com a maior variação de títulos encontrados, inclusive de número de catálogo, que continha concomitantemente o maior número de fontes e dubiedades. Uma simples observação do catálogo (Figuras 3.24 e 3.25) já revela um dos títulos e uma série de informações relevantes.

Figura 3.24 - Imagem do Catálogo.



AVE MARIA [Nº 25]
(12/11/1938)

SAATBB

AUTÓGRAFO (MVL):
• vegetal - 32 x 23,5 - 2 p.
• 28 x 24 - 1 p. *
• 34 x 25 - 1 p. **

DURAÇÃO: 2'

PUBLICAÇÕES: IV *** e CQ

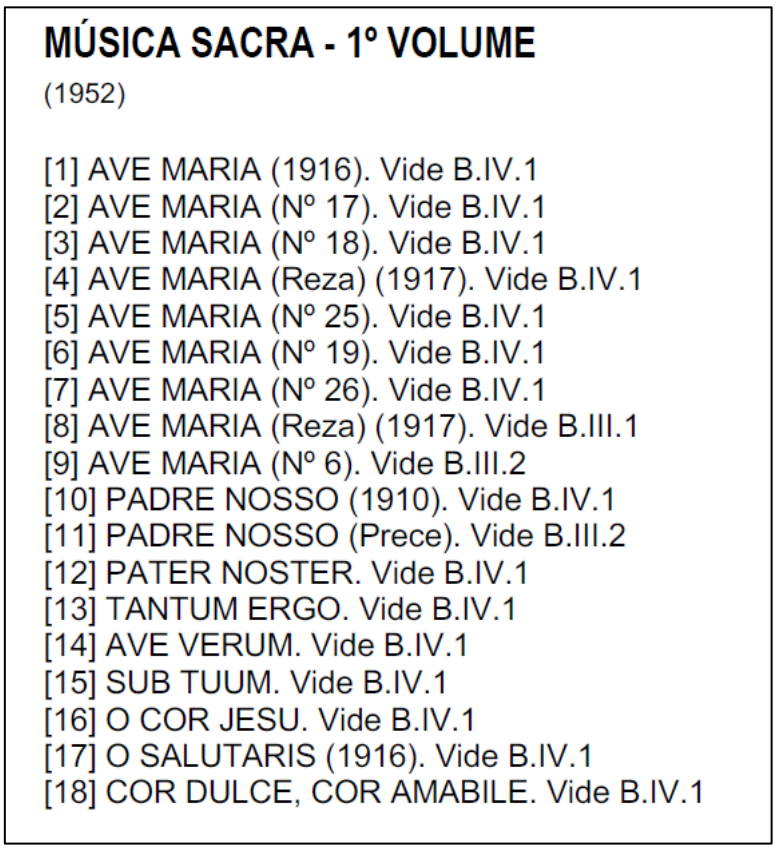
COPYRIGHT: © 1952, 1998 by HVL

OBSERVAÇÕES:
• Texto em português;
• * intitulada "Ave Maria da Meia-noite para a Jojota";
• ** com a indicação: "Nº 25";
• *** faz parte de "Música Sacra - 1º Volume". Vide C.

Fonte: *MVL* (2010, p. 239-240).

Na descrição do verbete "Música Sacra" no catálogo do *MVL* observam-se as anotações indicadas na Figura 3.24.

Figura 3.25 - Imagem do Catálogo do *MVL* sob o verbete “Música Sacra”.



MÚSICA SACRA - 1º VOLUME

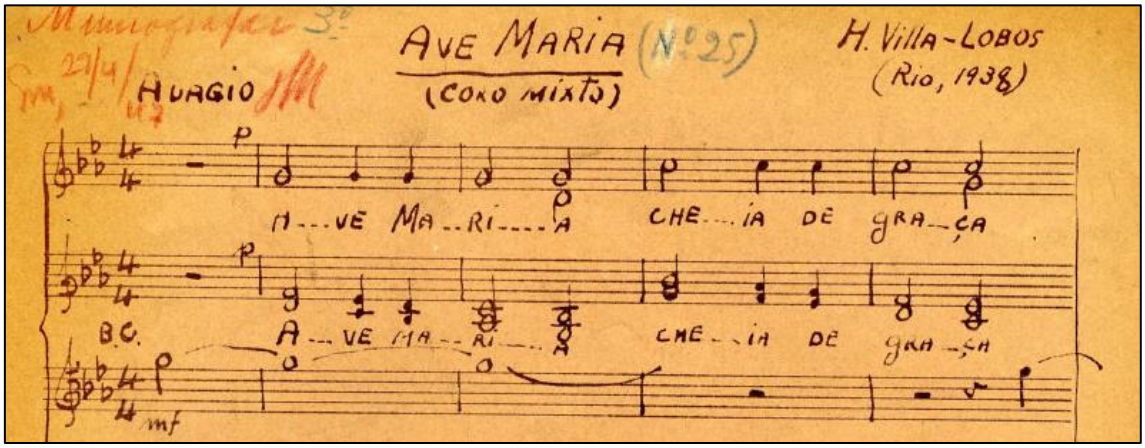
(1952)

[1] AVE MARIA (1916). Vide B.IV.1
[2] AVE MARIA (Nº 17). Vide B.IV.1
[3] AVE MARIA (Nº 18). Vide B.IV.1
[4] AVE MARIA (Reza) (1917). Vide B.IV.1
[5] AVE MARIA (Nº 25). Vide B.IV.1
[6] AVE MARIA (Nº 19). Vide B.IV.1
[7] AVE MARIA (Nº 26). Vide B.IV.1
[8] AVE MARIA (Reza) (1917). Vide B.III.1
[9] AVE MARIA (Nº 6). Vide B.III.2
[10] PADRE NOSSO (1910). Vide B.IV.1
[11] PADRE NOSSO (Prece). Vide B.III.2
[12] PATER NOSTER. Vide B.IV.1
[13] TANTUM ERGO. Vide B.IV.1
[14] AVE VERUM. Vide B.IV.1
[15] SUB TUUM. Vide B.IV.1
[16] O COR JESU. Vide B.IV.1
[17] O SALUTARIS (1916). Vide B.IV.1
[18] COR DULCE, COR AMABILE. Vide B.IV.1

Fonte: *MVL* (2020, p. 352).

Neste momento entramos no cerne do problema da quantidade de *Ave Marias* compostas por Villa-Lobos, pois se percebe na lista anteriormente mencionada as numerações correspondentes a tais composições, um número superior ao que o apresentado anteriormente e algumas obras com partitura não localizada, que precisariam ser comparadas para que possa ser estabelecido o número exato de composições distintas dentro do universo das fontes de pesquisa constituído.

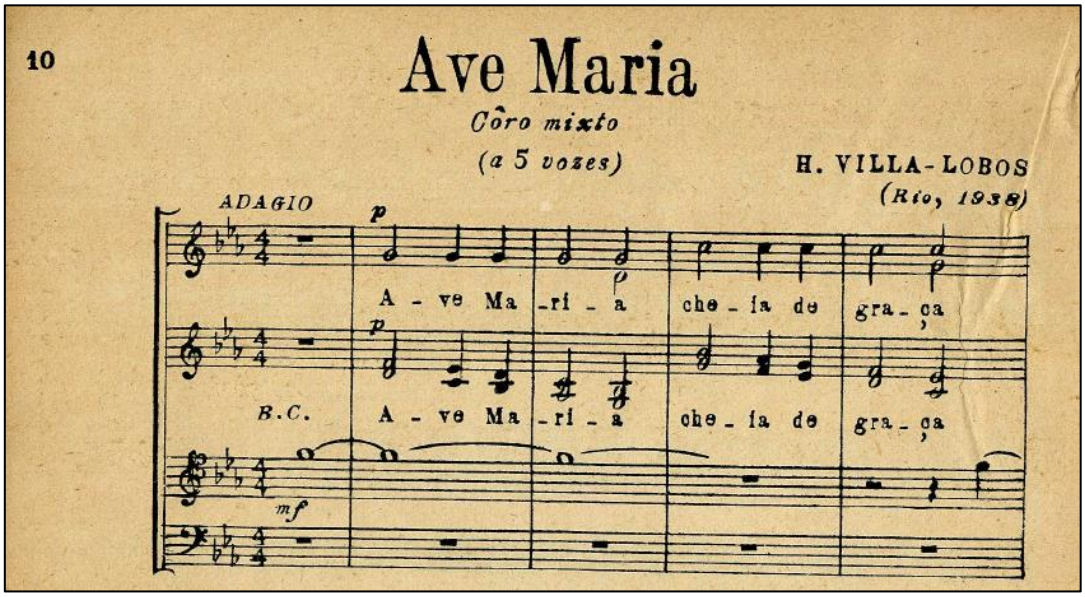
Ao se determinar o motivo da marcação destes números, que não pareciam ser numeração de catálogo ou não ter relação com o número de edições de uma obra, a marcação “nº 25” encontrada em um dos manuscritos (Figura 3.26), acabou chamando a atenção.

Figura 3.26 – Manuscrito de Villa-Lobos da *Ave Maria* marcada como número 25.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Esta numeração que aparece ao lado dos títulos, que depois aparece também em alguns dos manuscritos, e a ausência de uma sequência numérica ou de uma quantidade de obras realmente compostas, resulta em uma série de inconsistências, o que gera bastante dúvida sobre as partituras.

A primeira hipótese plausível é a de que na catalogação do *MVL* se inseriram estes números como sendo a numeração da própria obra e estes números vieram a ser difundidos como se fossem sequenciais, o que justifica que Mariz tenha escrito na biografia de Villa-Lobos que "As *Ave Marias* são pelo menos 19, pois no catálogo há uma obra com esta numeração, escrita em 1917 e publicada por Arthur Napoleão" (MARIZ, 1983, p. 135).

Na página 10 do *Caderno Música Sacra* podemos observar claramente que se trata da supracitada *Ave Maria*, junto da indicação de que foi composta em 1938 (Figura 3.27).

Figura 3.27 – *Ave Maria* do *Caderno Música Sacra* indicada como a mesma obra do manuscrito de 1938.

Fonte: *CMS* (1952, p. 10).

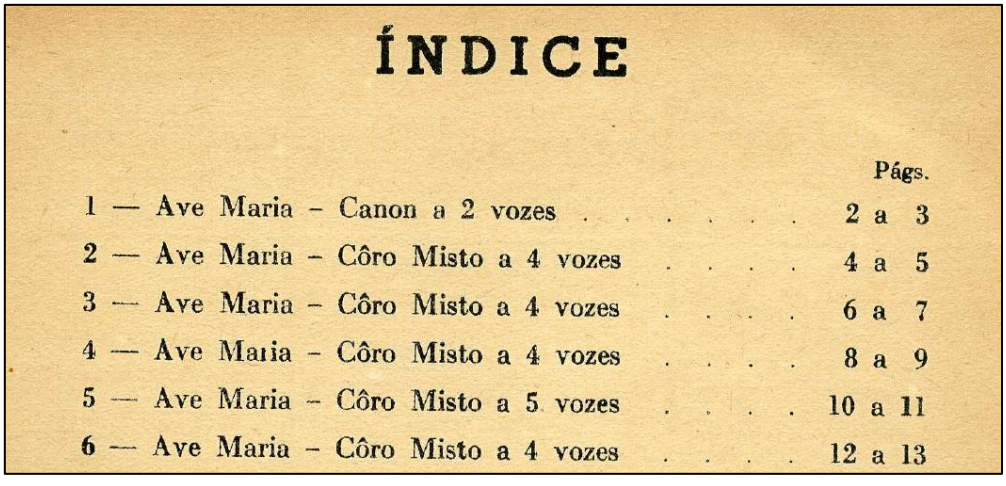
Ao se observar a partitura manuscrita, e comparar com a edição impressa, com o verbete do catálogo e com o índice do *Caderno Música Sacra*, constata-se que:

a) no catálogo há a marcação ([5] *AVE MARIA* [Nº 25]. VIDE B. IV. 1), indicando que o número 5 é referente à Quinta *Ave Maria* do *Caderno Música Sacra.*

b) e o número 25, referente a esta marcação, consta apenas no manuscrito, estando ausente na edição da coletânea.

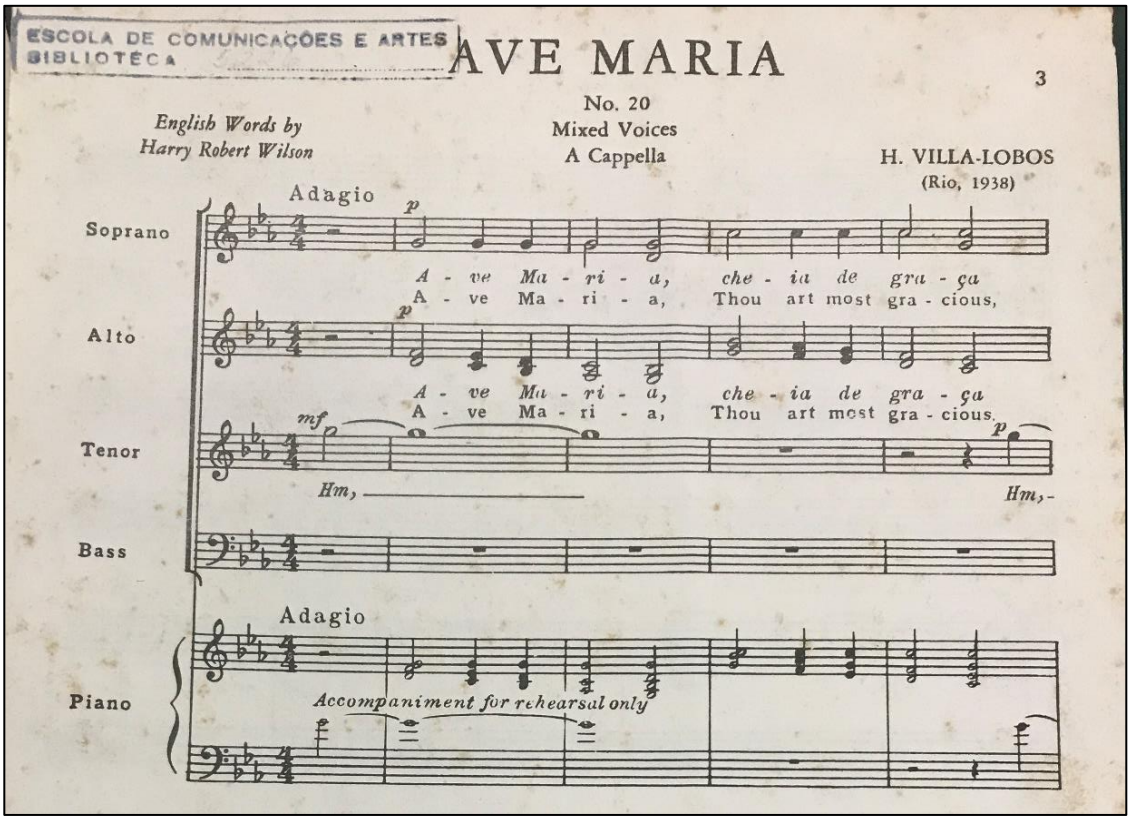
c) no índice desta coletânea, percebemos que a marcação do número "5" onde se lê "5 – *Ave Maria* – Côro Misto a 5 vozes", presente na página 10 da coletânea, se trata apenas da ordenação desta *Ave Maria* (Figura 3.28).

Figura 3.28 – Índice de *Ave Marias* do *Caderno de Música Sacra*.



Fonte: *CMS* (1952, p. 1).

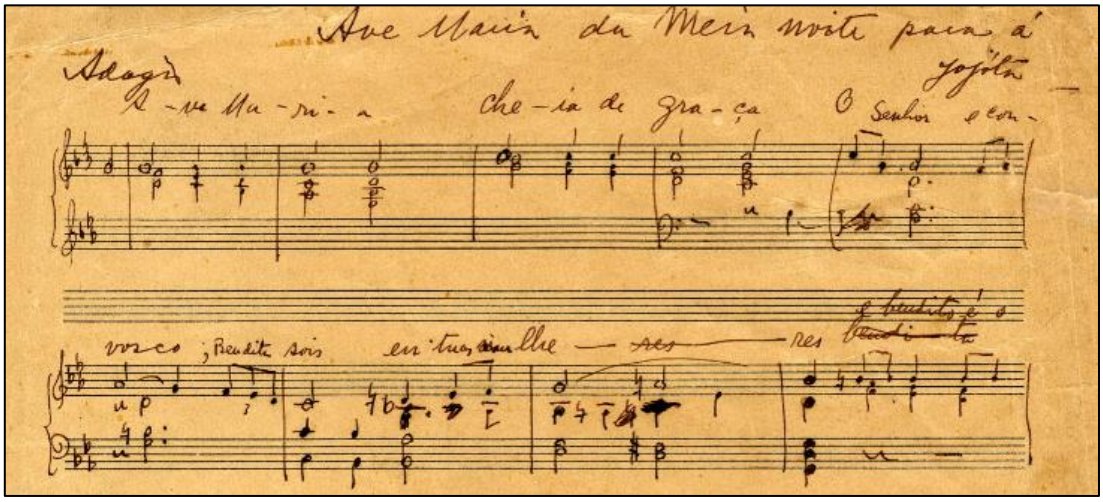
Ao compararmos esta mesma partitura com a edição a seguir, da Villa-Lobos Music Corporation, que se encontra tanto na Biblioteca da Escola de Comunicação de Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) como no Centro Cultural de São Paulo (CCSP) (Figura 3.29), percebemos que apesar de se tratar da mesma obra, há a indicação do número 20 no título.

Figura 3.29 – *Ave Maria* da edição *Villa-Lobos Music Corporation*.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Pode-se reparar, além disto, que a esta edição foi adicionado o texto em inglês, bem como a parte de acompanhamento de piano para ensaios, que provavelmente foi uma opção do editor, apesar de ter deixado claro, no título, que a composição era *a cappella*.

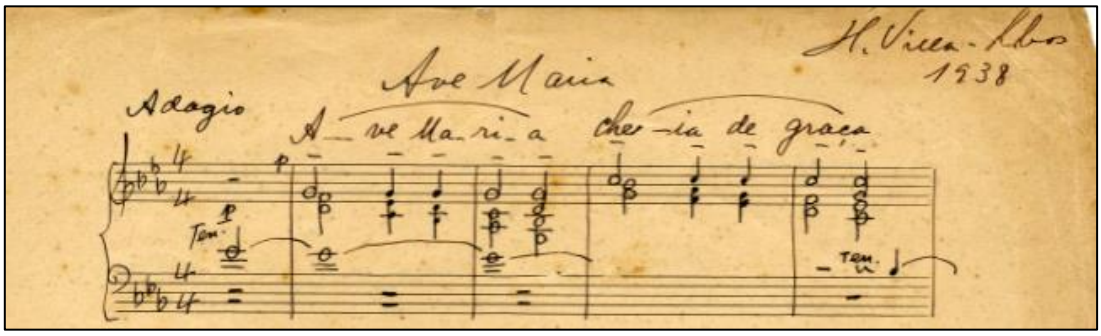
Analisando as quatro fontes manuscritas desta mesma obra que se encontram no *MVL*, percebe-se que são diferentes cópias da mesma *Ave Maria*, e não foi possível se determinar a origem deste número "20" marcado na edição da *Villa-Lobos Music Corporation*, uma vez que em nenhuma partitura há qualquer menção a este número (Figuras 3.30, 3.31, 3.32 e 3.33).

Figura 3.30 – Partitura código *MVL* 1997-21-0016 PG única.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Figura 3.31 – Partitura código *MVL* 1997-21-0017 PG única.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

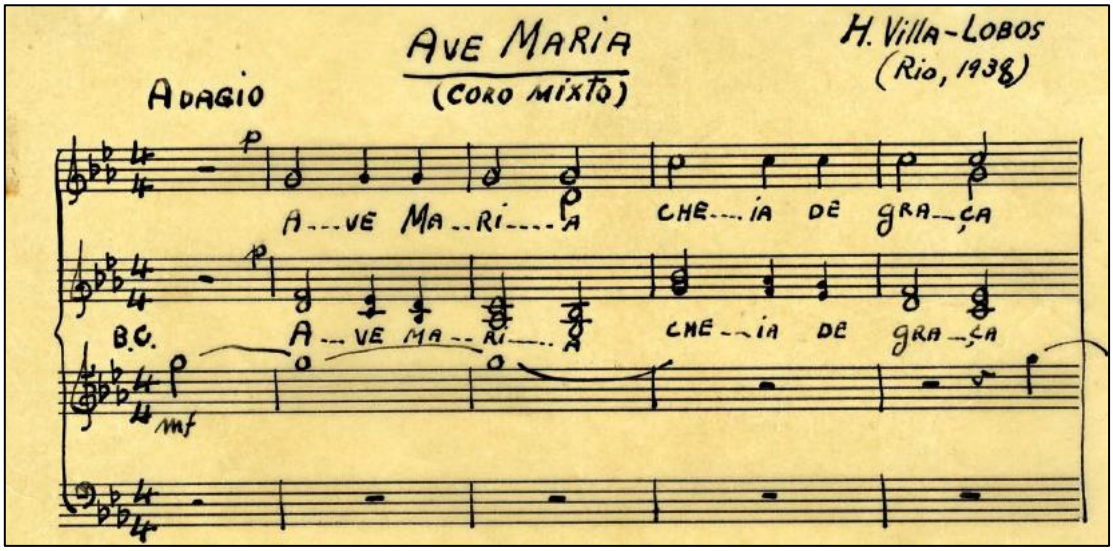
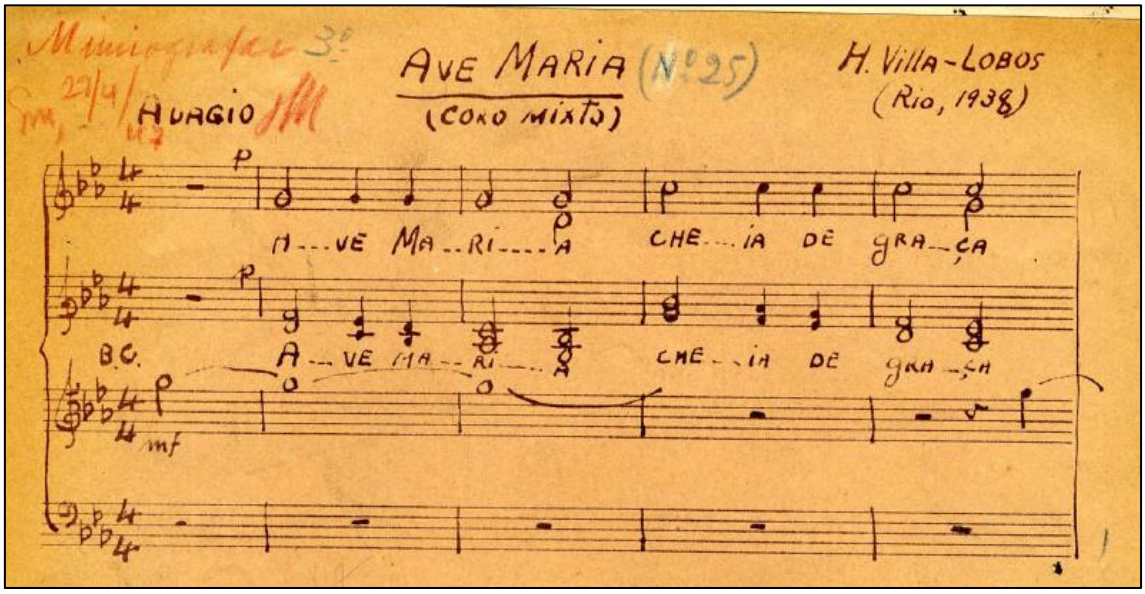
Figura 3.32 – Partitura código *MVL* 1997-21-0015.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Figura 3.33 – Manuscrito código *MVL* 1997-21-0022.

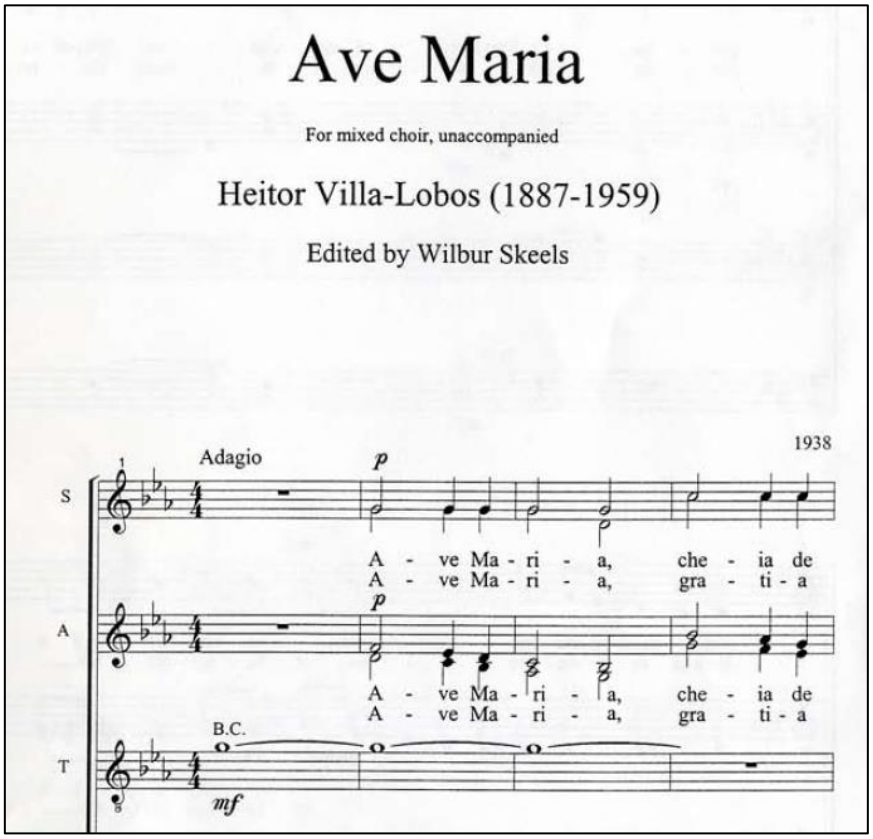


Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Pode-se observar que o número “25” e a inscrição “3º” foram feitas posteriormente no manuscrito código *MVL* 1997-21-0022, além da indicação “Mimiografar, 29/4/47” escrita em vermelho pelo próprio autor (Figura 3.33).

Foi ainda recolhida uma outra partitura, código *MVL* 1998-21-0001 desta mesma peça, numa edição da Wilbur Skeels, que também não menciona nenhum número no título, e que se trata, portanto, de uma terceira edição comercial da mesma obra (Figura 3.34).

Figura 3.34 – *Ave Maria* de 1938, código *MVL* 1998-21-0001, em edição da *Wilbur Skeels*.

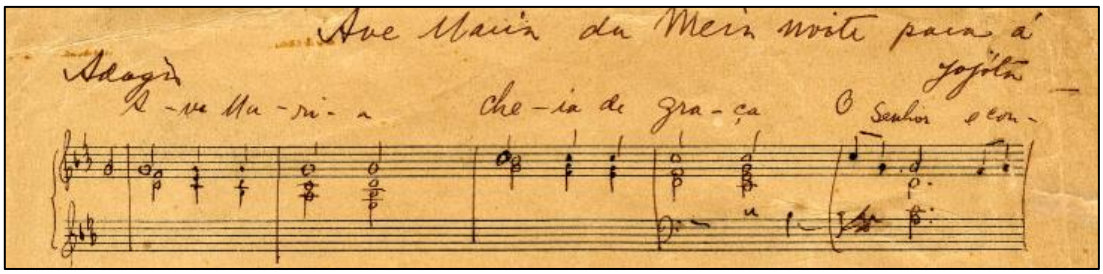


Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

A conclusão óbvia é que há ao menos 7 partituras disponíveis da mesma obra em diferentes versões e/ou edições (sendo 4 manuscritos e 3 edições comerciais), com títulos diferentes, o que poderia causar grande dúvida aos intérpretes, que nem mesmo teriam a possibilidade de identificar com clareza qual peça estariam executando.

Passando para um olhar mais atento às fontes, aprofundando a análise desta *Ave Maria* de 1938, pode-se observar que o título escrito no manuscrito (código *MVL* 1997-21-0016) é "*Ave Maria da Meia noite para á Jojota*", sem a menção do ano da composição (Figura 3.35):

Figura 3.35 – Manuscrito da *Ave Maria* de 1938 identificada como "*Ave Maria* da Meia Noite para a Jojota".



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Este foi provavelmente o primeiro entre todos os demais manuscritos, e a hipótese é sustentada pelo fato de que este manuscrito está escrito com todas as vozes em um mesmo pentagrama, sugerindo que o compositor talvez estivesse esboçando a obra pela primeira vez, ao passo que nas versões seguintes, das partituras catalogadas no Museu Villa-Lobos sob código *MVL 1997-21-0017* (Figura 4.20), *MVL 1997-21-0015* (Figura 4.21) e *MVL 1997-21-0022* (Figuras 3.36 a 3.38), as vozes aparecem separadas em outros pentagramas.

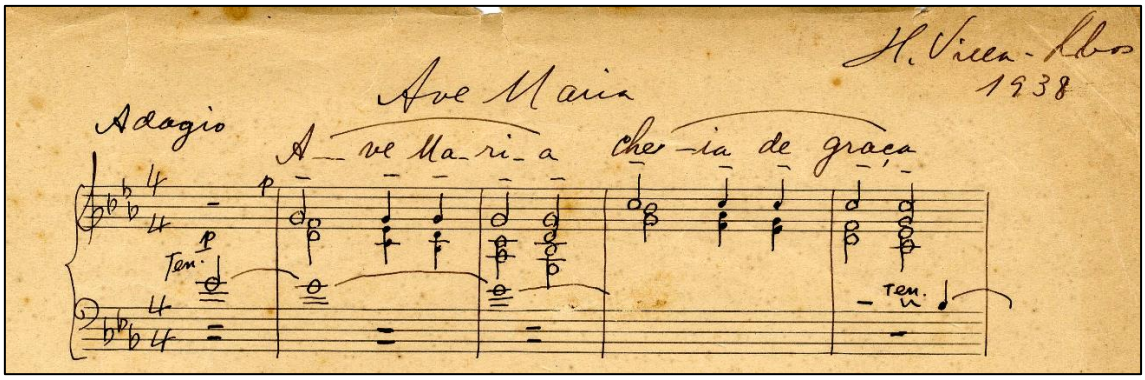
Figura 3.36 – Manuscrito da *Ave Maria* de 1938, escrita com todas as vozes em pentagrama único.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

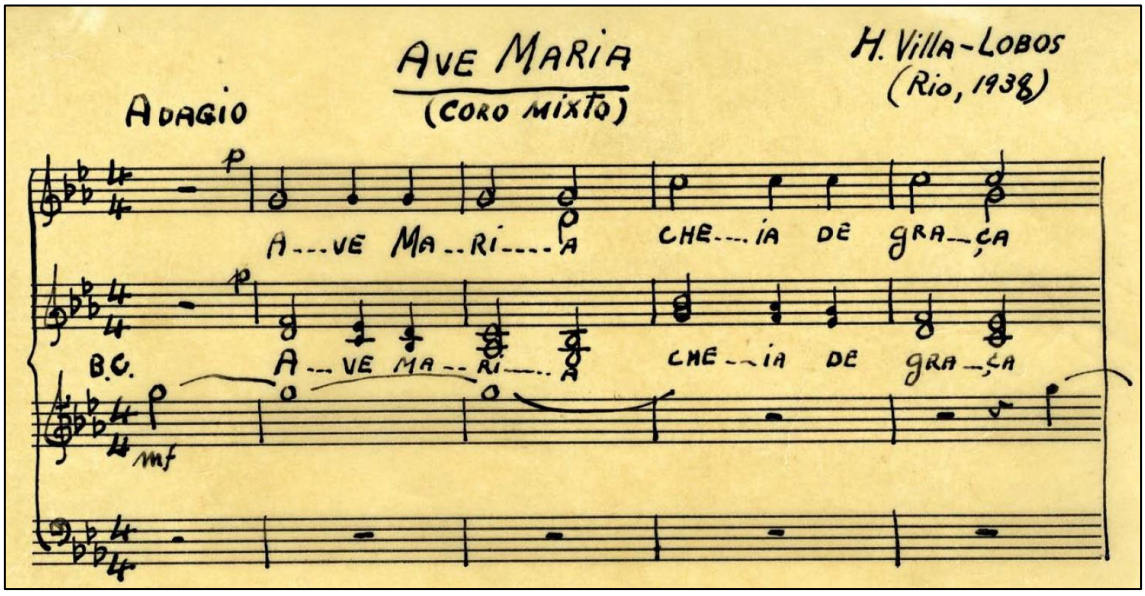
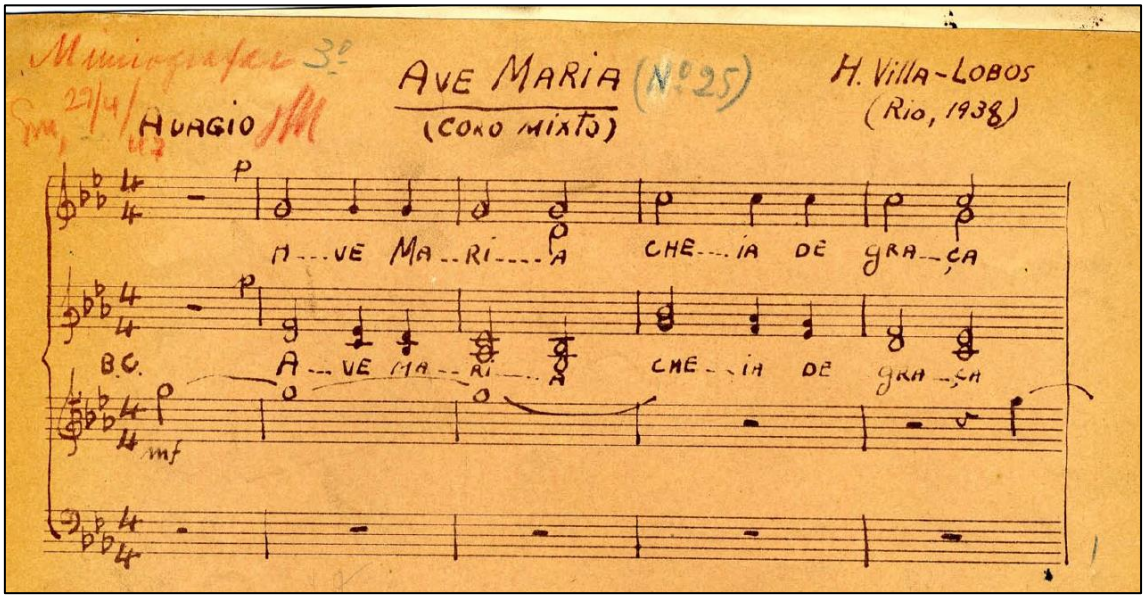
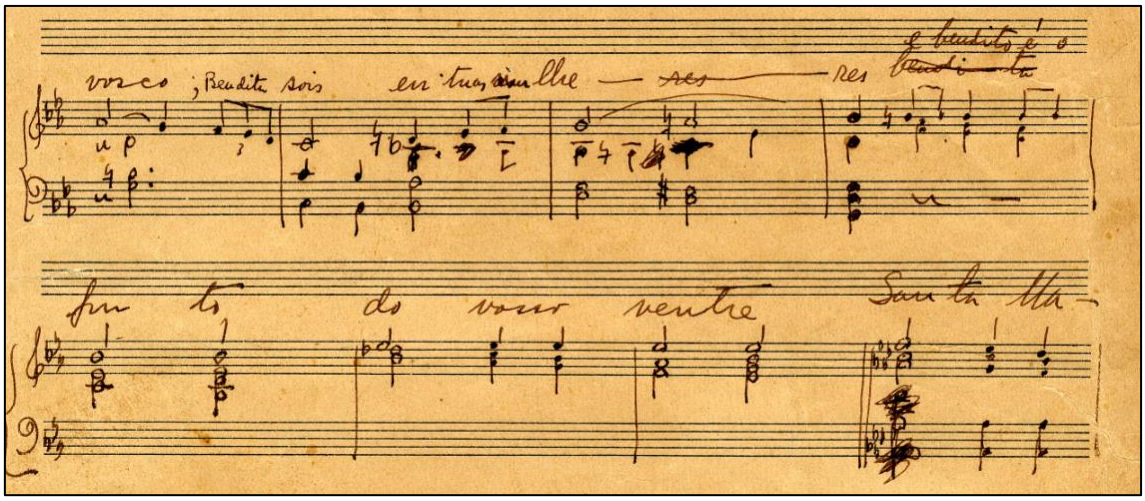
Figura 3.37 – Manuscrito da *Ave Maria* de 1938, escrita com as vozes em pentagrama distintos (código *MVL* 1997-21-0017).

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Figura 3.38 – Manuscrito da *Ave Maria* de 1938, escrita com as vozes em pentagrama distintos.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

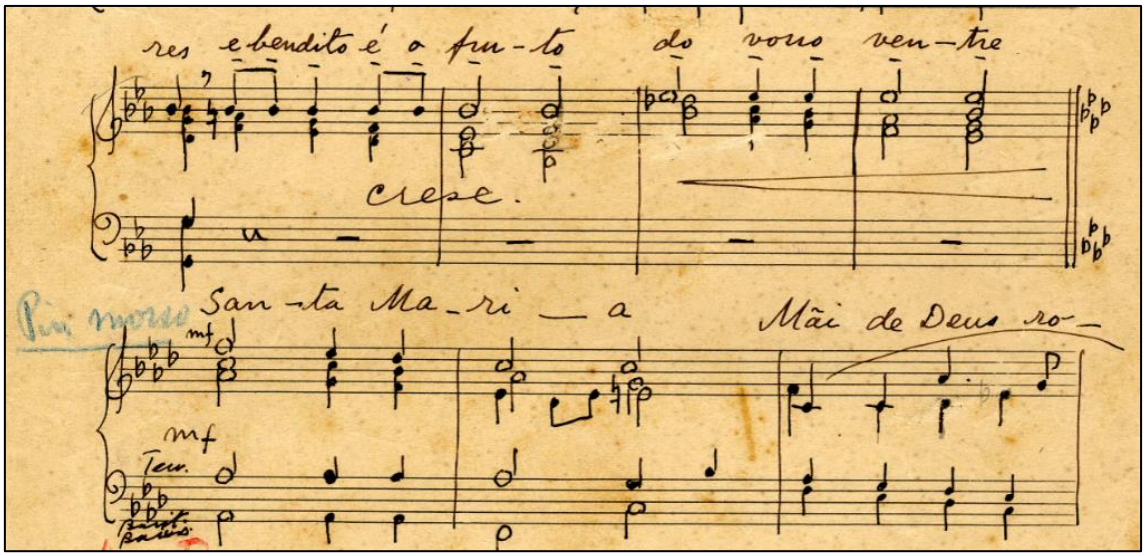
Esta hipótese de que o manuscrito *MVL 1997-21-0016* é o primeiro deles também é sustentada pelo fato de que há diversas correções a tinta, sugerindo que o processo composicional convencional de escrita estava ainda em andamento (Figura 3.39).

Figura 3.39 – Manuscrito da *Ave Maria* de 1938, escrita com as vozes em pentagrama distintos (código *MVL* 1997-21-0022).

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Novos elementos que aparecem nos manuscritos seguintes, como o ano da composição, a fórmula de compasso e a ligadura de frase, reforçam esta hipótese, uma vez que se trata de uma partitura com maior detalhamento.

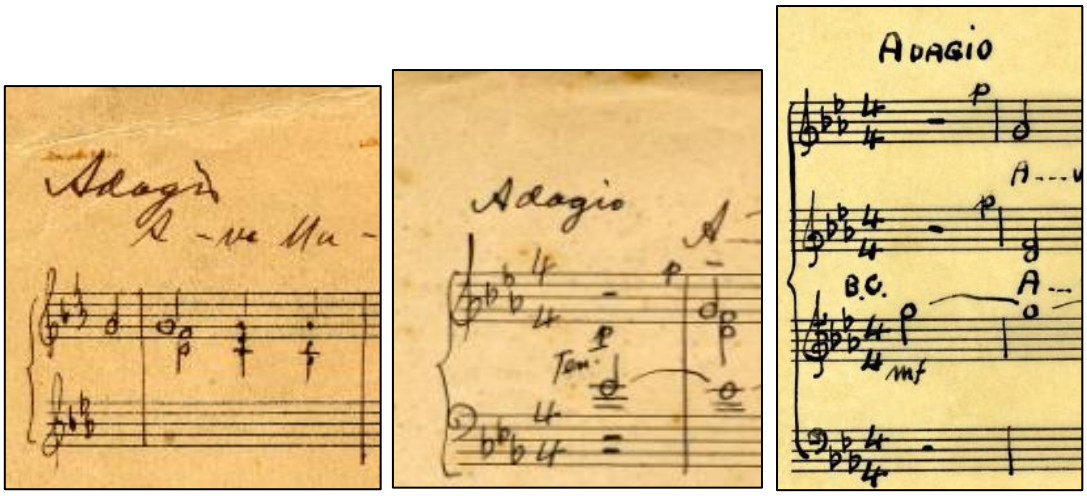
Diferentemente das rasuras que se podem observar na imagem anterior, o provável segundo manuscrito (*MVL 1997-21-0015*), mais limpo e claro (nota-se a ausência de rabiscos e correções), apresenta a marcação da dinâmica de *crescendo*, não presentes na fonte anterior (Figura 3.40).

Figura 3.40 – Provável segunda versão do manuscrito da *Ave Maria* de 1938, com marcações de dinâmica.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

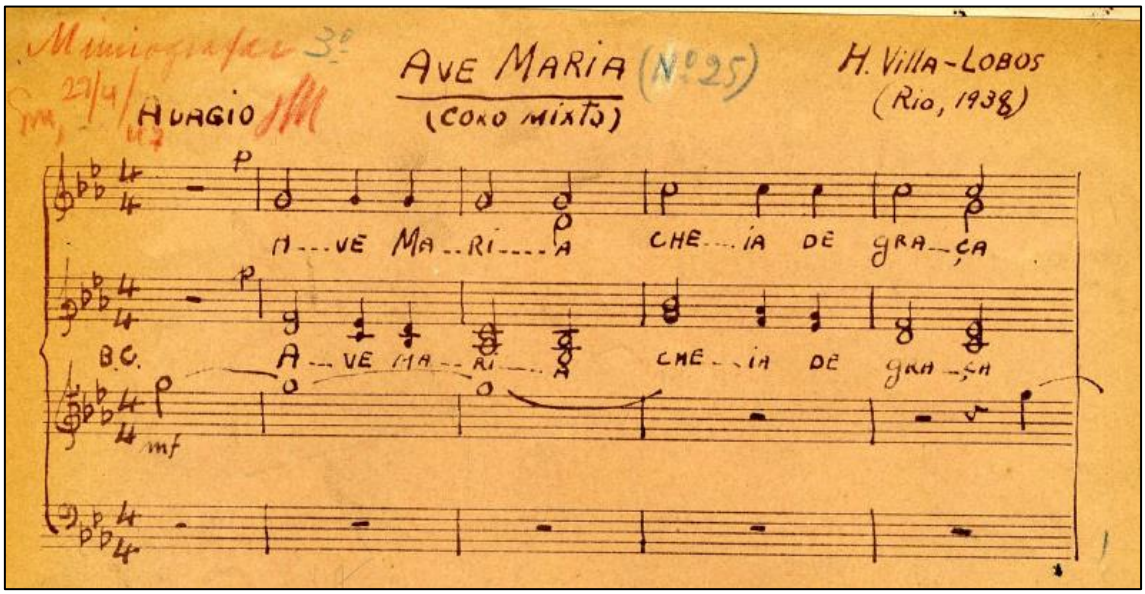
Nas cópias mais recentes percebe-se a inclusão de variantes instaurativas com o uso do termo *Ten.* (Tenor) e depois *B.C.* (*bocca chiusa*), que não haviam sido inseridas no início do primeiro manuscrito (*MVL* 1997-21-0016) e provavelmente foram adicionadas posteriormente para ajudar os intérpretes que poderiam ter dúvida sobre a intenção do compositor. Uma montagem com as três fontes, uma ao lado da outra, facilita esta visualização (Figura 3.41).

Figura 3.41 – Montagem com os três manuscritos da *Ave Maria* de 1938, com diferentes níveis de detalhamento para a execução da obra.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Esta *Ave Maria* manteve, em todas as edições impressas seguintes, a observação para que seja iniciada com os tenores cantando com *bocca chiusa*.

Nesta outra fonte, que se acredita ser a mais recente, percebem-se as divisões das vozes femininas, agora separadas em dois pentagramas, e a voz de tenor, desta vez em clave de sol e separada dos baixos (no anterior estava junto com os baixos em um mesmo pentagrama) resultando em uma partitura com quatro pentagramas no total (Figura 3.42).

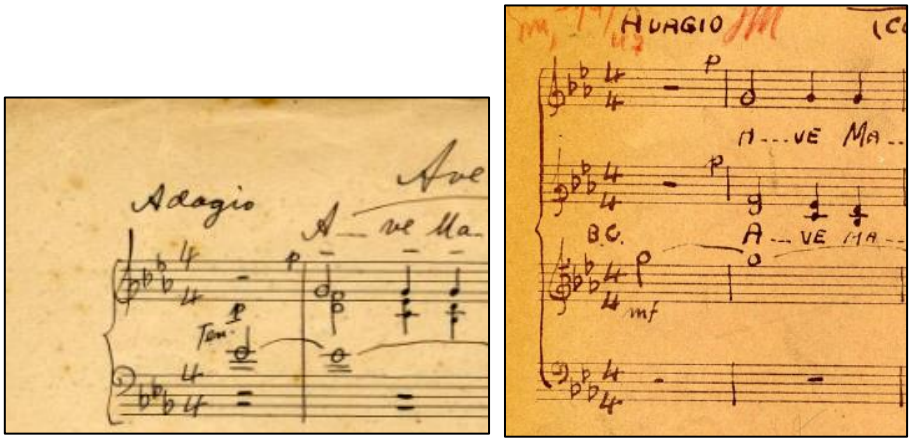
Figura 3.42 – Versão manuscrita em quatro pentagramas, com o número 25 no título.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

A marcação do *mezzoforte* neste manuscrito e do *piano* (na imagem com o tenor na clave de fá) (Figura 3.43), pode ter se dado por erro de transcrição ou por correção. Não está descartada a hipótese de que o compositor, após experimentar a obra na prática, tenha decidido por alterar a dinâmica inicial marcada como *piano* para *mezzoforte* nesta primeira nota do naipe dos tenores.

Figura 3.43 – Comparação das dinâmicas *piano* e *mezzoforte* nos diferentes manuscritos.

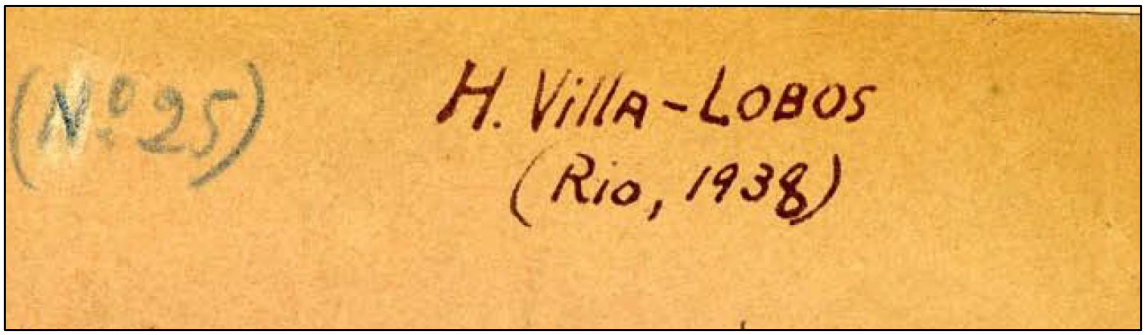


Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

A dinâmica *mezzoforte*, todavia, foi a que acabou sendo adotada por ambas as edições (Villa-Lobos Corporation e Wilbur Skeels).

Finalmente, observa-se na partitura uma correção na data da composição, marcada inicialmente como 1939, e posteriormente alterada para 1938. Não foi possível determinar exatamente a intenção desta alteração, porém a hipótese mais provável é de que isto tenha sido feito após a finalização da partitura, pois supõe-se que se percebeu esta inconsistência durante a produção da cópia (Figura 3.44).

Figura 3.44 – Correção da data do manuscrito, de 1939 para 1938.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

A coletânea dos resultados, após a análise de todas as informações apresentadas, ficou organizada conforme a sequência das figuras 3.45, 3.46 e 3.47.

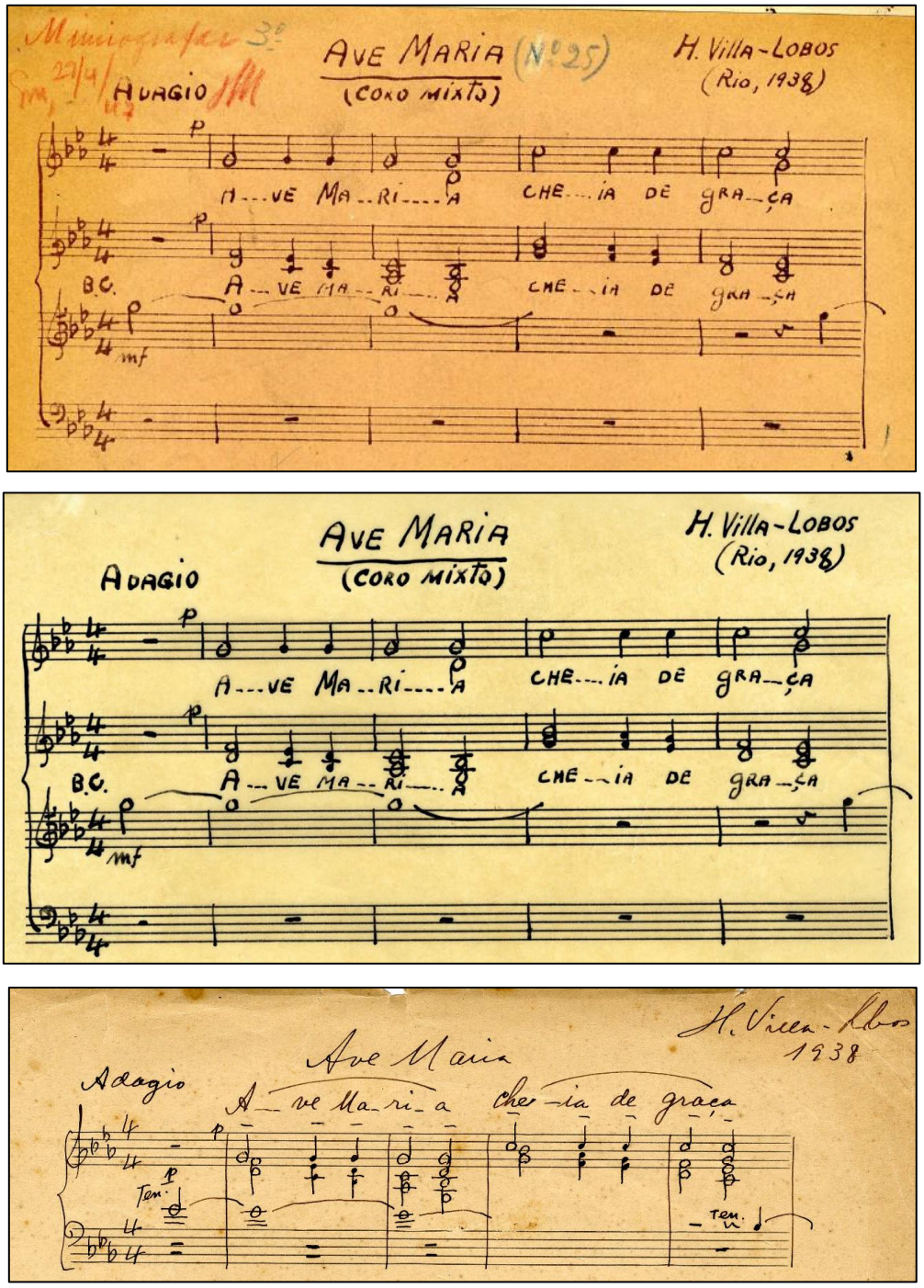
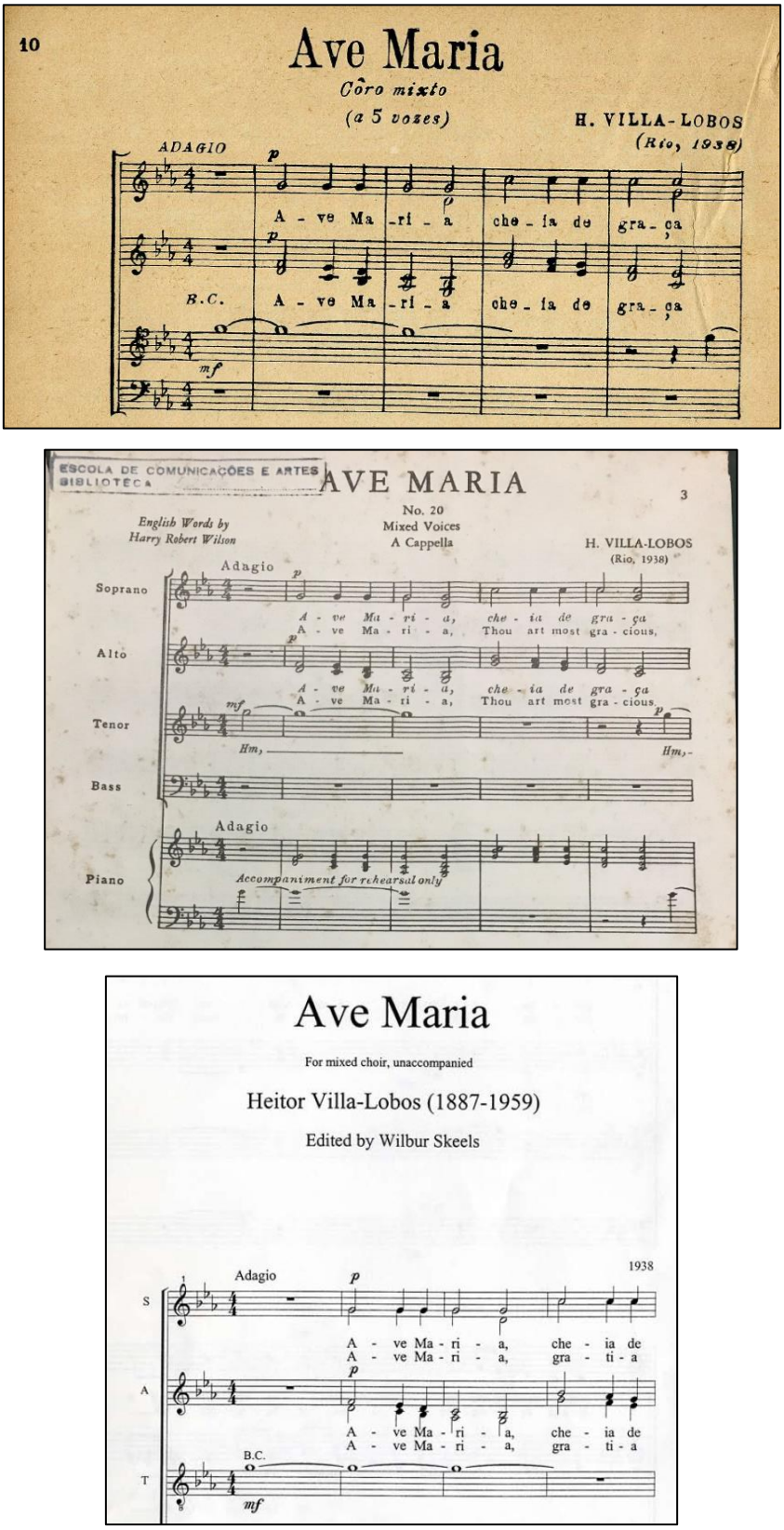
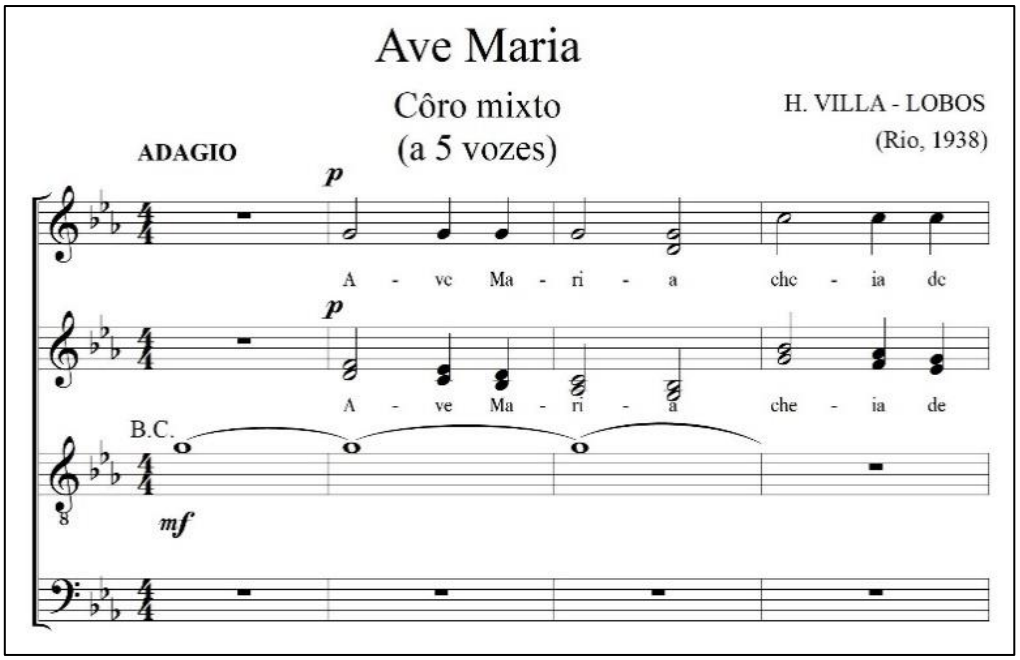
Figura 3.45 – *Ave Maria* (1938) para coro misto a 5 vozes - Incipit das Cópias Manuscritas.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Figura 3.46 – *Ave Maria* (1938) para coro misto a 5 vozes - *Incipit* das edições comerciais.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

O *incipit* desta obra seria como se apresenta a seguir (Figura 3.47).

Figura 3.47 – *Ave Maria* (1938) para coro misto a cinco vozes pré-editado em software *Finale*, seguido de *QR-CODE* para uma interpretação no *Youtube* disponível na ocasião da entrega deste trabalho.

Fonte: Figuras produzidas pelo autor para este trabalho.

As variações de nome encontrada foram:

Ave Maria (1938)

Ave Maria Mixed Choir unaccompanied

Ave Maria Coro Mixto a 5 vozes (1938)

Ave Maria da Meia noite para à Jojota (conforme manuscrito)

Ave Maria Nº 25 (conforme manuscrito)

Ave Maria Nº 20 (Edição da Villa-Lobos Corporation de 1948)

5a *Ave Maria* do *Caderno Música Sacra*, na página 10

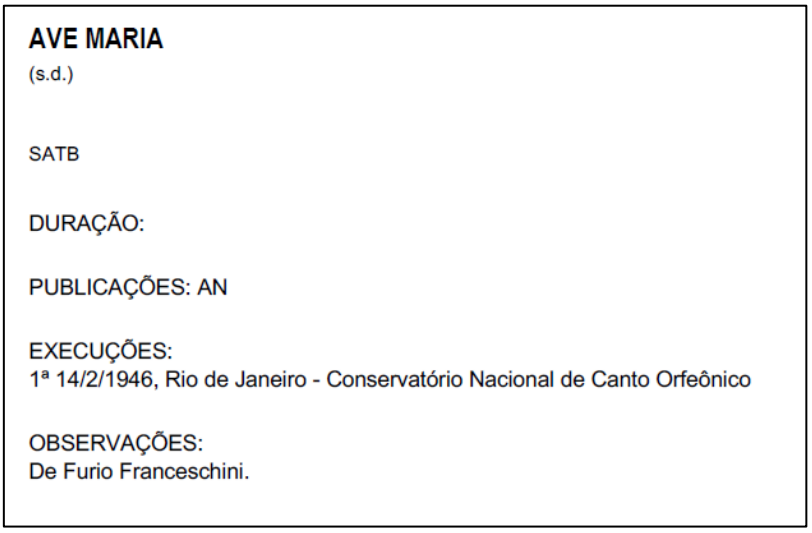
Edição Wilbur Skills / Cantus Quercus Press cód. HY9901G / CQ9712

Mesmo neste caso que temos apenas uma única *Ave Maria* composta a 5 vozes, e uma única composta no ano de 1938, a padronização de se manter estas informações no título ajudam também na sua identificação única. A Proposição de Nomenclatura para esta obra seria *Ave Maria* de 1938 a 5 vozes em Dó menor (Villa-Lobos). Acessível pelo *QR-CODE* ou pelo link https://youtu.be/-kuT3JKEJuQ

3.4 AS *AVE MARIAS* ARRANJADAS POR VILLA-LOBOS

Ao menos duas composições já apareceram listadas como sendo de Villa-Lobos, quando na realidade se trata de arranjos de obras de outros compositores, como se pode observar no catálogo do *MVL* (Figuras 3.48 e 3.49), motivo pelo qual decidimos escrever sobre estes dois casos em particular, sendo uma composição de Furio Franceschini e outra de Arnaldo Sodoma da Fonseca.

Figura 3.48 – *Ave Maria* de Furio Franceschini, listada na página 298 do catálogo de 2020 de Villa-Lobos.



AVE MARIA
(s.d.)

SATB

DURAÇÃO:

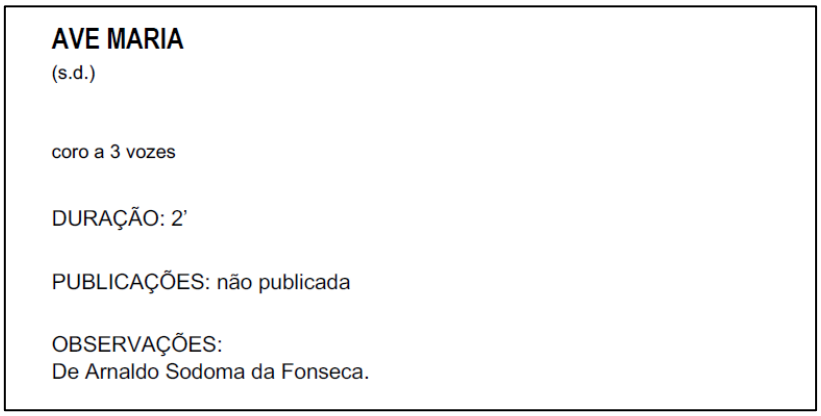
PUBLICAÇÕES: AN

EXECUÇÕES:
1ª 14/2/1946, Rio de Janeiro - Conservatório Nacional de Canto Orfeônico

OBSERVAÇÕES:
De Furio Franceschini.

Fonte: *MVL* (2010, p. 298).

Figura 3.49 – *Ave Maria* de Arnaldo Sodoma da Fonseca, listada na página 298 do catálogo de 2020 de Villa-Lobos.



AVE MARIA
(s.d.)

coro a 3 vozes

DURAÇÃO: 2'

PUBLICAÇÕES: não publicada

OBSERVAÇÕES:
De Arnaldo Sodoma da Fonseca.

Fonte: *MVL* (2010, p. 298).

A *Ave Maria* que aparece com pequenas variações de subtítulo, às vezes grafado como "moteto", "mottete", "mottetto" ou "mometo[24]" (mas que são apenas uma única obra) é citada como sendo de autoria de Villa-Lobos por alguns pesquisadores, porém se trata de uma obra de Furio Franceschini (1880-1976). Trata-se de uma adaptação de uma *Ave Maria* originalmente composta para canto e órgão ou harmônio por Furio Franceschini (que consta nas páginas de 32 a 34 da *Nova Coletânea de Cânticos em Latim e em Vernáculo*).

Gabriel (2016), em sua dissertação sobre Furio Franceschini e Martin Braunwieser, menciona esta correspondência que foi enviada por Villa-Lobos a Franceschini:

> Também no mesmo acervo há uma carta de Heitor Villa-Lobos de 1933 pedindo permissão para elaborar um arranjo a três vozes *a cappella* de *Ave Maria*, composta por Franceschini, e para sua publicação e utilização como peça para concerto não identificado no Rio de Janeiro. (GABRIEL, 2016, p. 61).

A correspondência está anexada a esta pesquisa, e a impressão que se tem, ao lê-la, é de que além do apreço pela obra composta por Franceschini, Villa-Lobos visualizou que, em trinta dias, conseguiria compor o arranjo coral da peça, fazer as cópias, ensaiar os professores e ainda apresentá-la no concerto que ocorreria no mês seguinte:

> Achei-a optima e desejava incluil-a no programma da próxima temporada dos concertos de assignatura do Orphião dos Professores... [...] Caso concorde com este pedido, desejava urgente o seu consentimento, para fazer um arranjo para o côro *a capella* a 3 vozes e publical-o imediatamente [...] (VILLA-LOBOS, 1933).

Conforme esta documentação, apesar de na citação do catálogo do *MVL* não haver a datação, conclui-se que o arranjo desta *Ave Maria* foi produzido em 1933 por Villa-Lobos.

Observando-se as duas partituras, constata-se que se trata da mesma obra, adaptada de canto e acompanhamento para versão para coro misto a quatro vozes *à cappella*, com a diferença de que Villa-Lobos escreveu seu arranjo um tom acima da obra original de Franceschini (Figuras 3.50 e 3.51), alterando sua ideia de fazer o arranjo a três vozes como havia mencionado na carta.

[24] Erroneamente grafada no livro de Grieco como sendo de autoria de "J'ranéeschini" com o termo "mometo".

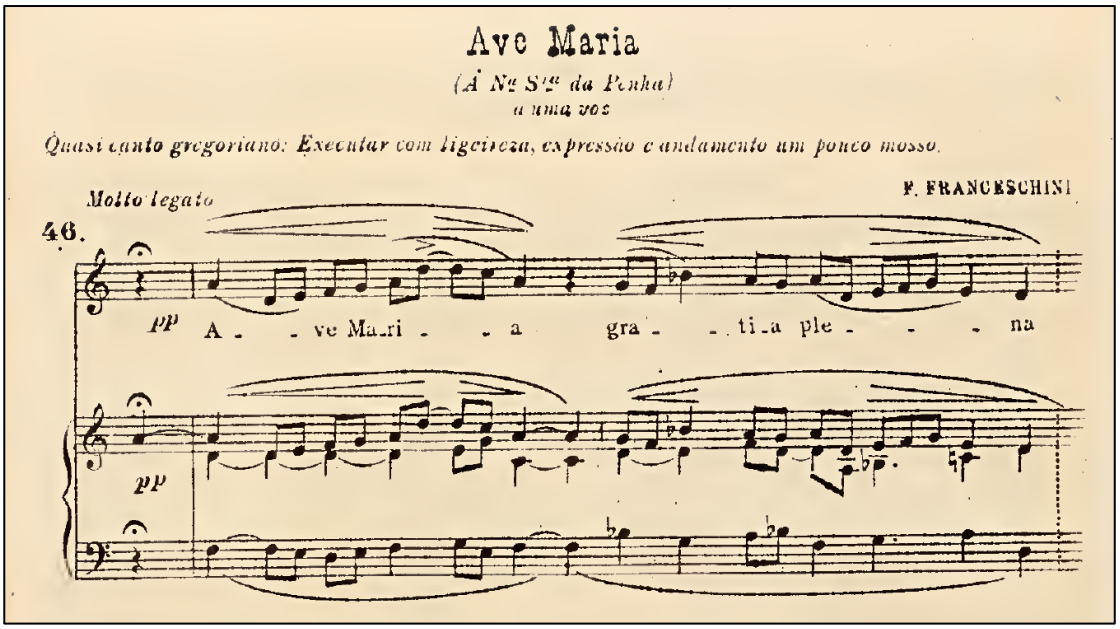
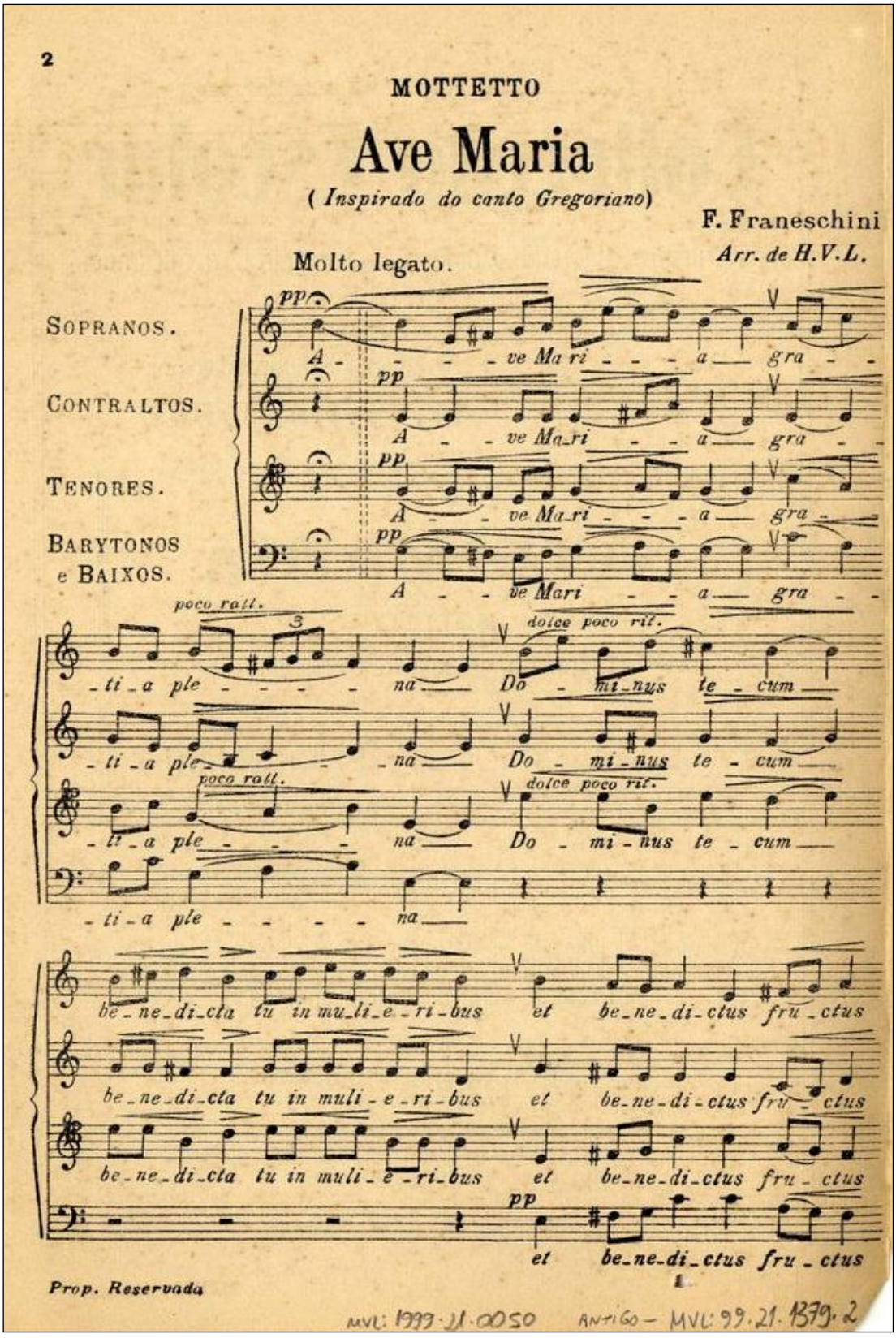
Figura 3.50 – *Ave Maria* de Franceschini, na versão para voz solista com acompanhamento de órgão, com observação de que é *"Quasi Canto Gregoriano"*.

Fonte: Biblioteca Digital da UNESP

Figura 3.51 – *Ave Maria* de Franceschini, com arranjo de Heitor Villa-Lobos para coro misto *a cappella*, com a observação *"Inspirado do canto Gregoriano"*.



Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Do modo como foi escrito pela editora Arthur Napoleão, que acabou por gerar a citação no livro de Grieco e posterior replicação em outras fontes, o leitor pode ser induzido a pensar que se trata de uma composição de Villa-Lobos inspirada em um canto gregoriano.

Franceschini, na realidade, escreve apenas "*Quasi canto gregoriano*" como indicação, querendo provavelmente imbuir sua *Ave Maria* de um estilo de interpretação, pois se pode perceber a ausência de fórmula de compasso, "imitando" este estilo de composição, com andamento focado mais no texto literário do que na rítmica estrita das figuras musicais.

Franceschini pode ter se inspirado numa *Ave Maria* gregoriana, o que ainda não pode ser confirmado[25], pois há elementos melódico-musicais semelhantes. Esta inspiração, se confirmada, pode ter contribuído para a observação *Inspirado do Canto Gregoriano* que aparece no título desta partitura editada pela Casa Arthur Napoleão, onde se lê que faz parte da "*Collecção Escolar de músicas de vários autores estrangeiros e nacionaes arranjadas e adaptadas por H. Villa-Lobos"*. Há ainda a observação de que foi "*Adoptado officialmente no Orpheão dos Professores do Curso Especial de Pedagogia de Musica e Canto Orpheonico da Directoria Geral de Instrucção Publica"*.

[25] O estabelecimento da hipótese de que esta composição de Franceschini foi inspirada nesta *Ave Maria* pode ser objeto de futuro trabalho acadêmico, mas no momento foge ao escopo desta pesquisa.

Figura 3.52 – Capa da edição da *Ave Maria Mottetto* de Franceschini (1952), com harmonização de Heitor Villa-Lobos.

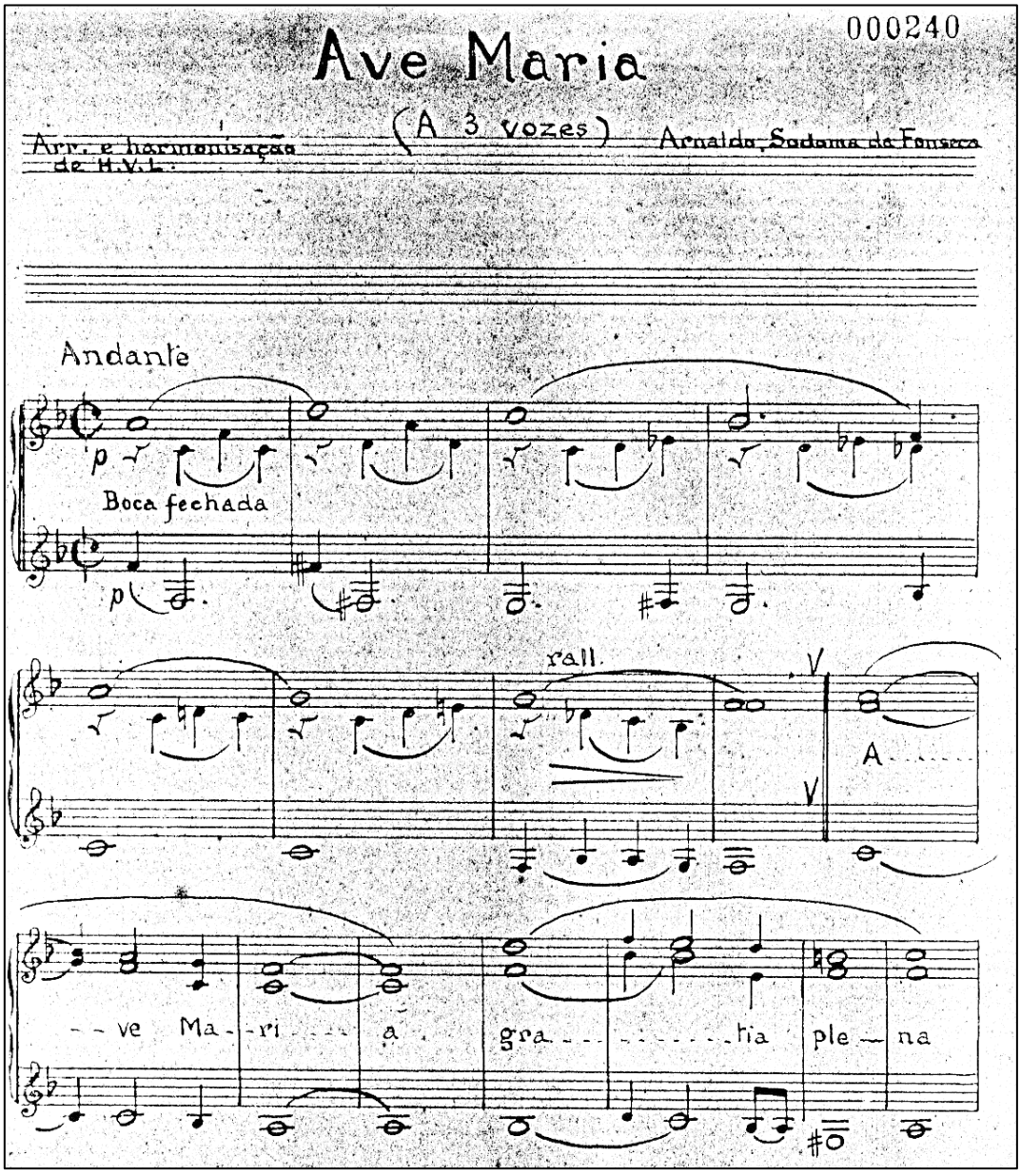
Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Duarte também comenta que este arranjo de Villa-Lobos foi aprovado pela comissão de Música Sacra da Arquidiocese do Rio para ser executado nas igrejas:

> Entre os compositores leigos, Furio Franceschini, Joachim Capocchi, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Fancisco Braga e Villa-Lobos (com o oratório Vida pura, a Missa de São Sebastião e um arranjo, de uma *Ave Maria* de Franceschini). (DUARTE, 2016).

Sobre Arnaldo Sodoma da Fonseca pode-se averiguar que "[...] foi professor de Prosódia no Conservatório de Canto Orfeônico, tendo trabalhado na equipe de Villa-Lobos nessa instituição" (ROCHA, 2012, P. 5) citando neste mesmo artigo para o IX Congresso Luso-Brasileiro para educação, entre os livros encontrados no Colégio D. Pedro II (localizado no Rio de Janeiro), uma produção de sua autoria intitulada "Noções

de Prosódia Musical: para uso dos Conservatórios de Canto Orfeônico, Rio de Janeiro, [s. ed.] 1952" (Ibid.) (Figura 3.53).

Figura 3.53 – *Ave Maria* de Arnaldo Sodoma da Fonseca, com arranjo e harmonização de Heitor Villa-Lobos.

Fonte: Enviado por e-mail pelo Museu Villa-Lobos (*MVL*) (2020).

Um exame rápido da partitura mostra que, além desta caligrafia ser diferente dos demais manuscritos, a forma de arranjar a três vozes - utilizando dois pentagramas em claves de sol – é diferente das demais *Ave Marias* de Villa-Lobos.

Até o momento da produção deste texto não foi possível encontrar documentos que atestem que esta obra foi realmente harmonizada e arranjada por Villa-Lobos, nem

foi localizada a partitura da versão original da obra da qual foi gerada este arranjo, nem mesmo uma eventual edição comercial, para se fazerem mais apontamentos específicos que conectem esta composição da *Ave Maria* de Fonseca à obra de Villa-Lobos.

Nota: Apesar destas duas *Ave Marias* não serem composições de Villa-Lobos, o fato de aparecerem em produções acadêmicas equivocadamente como sendo obras dele, faz-se pertinente acrescentar esta menção e inclusão nas tabelas, sempre com a observação de que é um arranjo, para os que forem se dedicar ao estudo de tais composições.

4 *AVE MARIA* DE [1909] NÃO PUBLICADA E NÃO LOCALIZADA

4.1 HIPÓTESE E JUSTIFICATIVA

A análise de um manuscrito autógrafo, enviado pelo *MVL* em novembro de 2020, identificado como "*Ave Maria MVL 1999-21-0005*" apontou uma grande possibilidade de se tratar de uma obra nunca antes publicada, levando à necessidade da elaboração de um capítulo dedicado exclusivamente a esta peça.

A primeira hipótese é de que este manuscrito seja o da *Ave Maria* que aparece em uma versão antiga do catálogo, que indicava se tratar de uma composição de 1909, e que, portanto, seria a primeira *Ave Maria* composta por Villa-Lobos. Esta obra estava catalogada no Museu Villa-Lobos, em 2010, como *Ave Maria para Canto,* violoncelo *e órgão*, indicada como "rascunho", de quatro páginas, duração estimada de dois minutos, com partitura não localizada e não publicada, e aparecia listada, em diferentes versões do catálogo, com pequenas variações, conforme as figuras a seguir (Figuras 4.1 e 4.2).

Figura 4.1 – *Catálogo do Museu Villa-Lobos* (*MVL*), versão de 2010.

AVE MARIA
(1909)

canto, vlc e órgão

AUTÓGRAFO (MVL):
rascunho - ?? x ?? - 4 p.

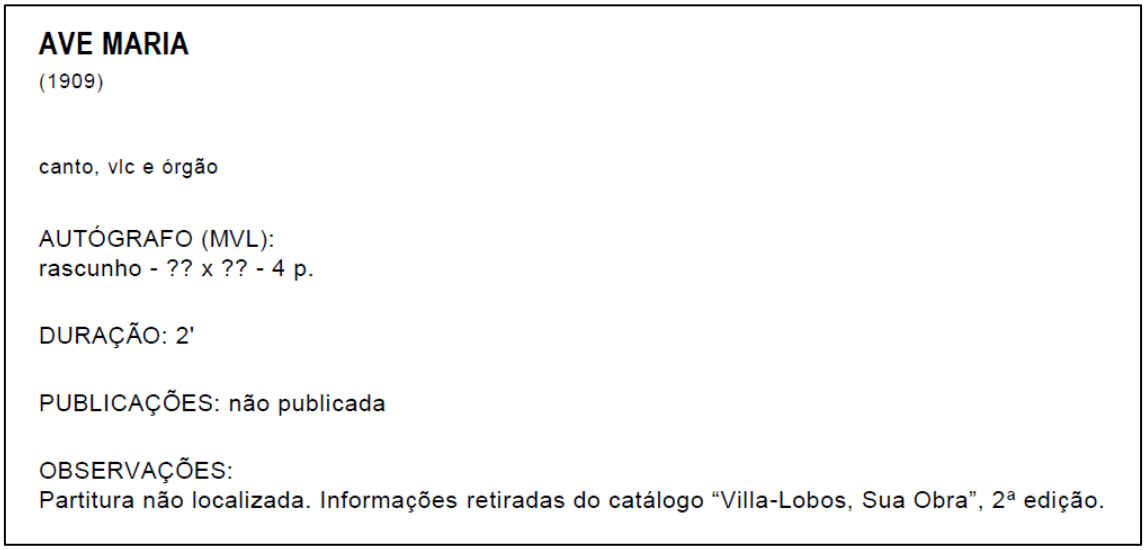
DURAÇÃO: 2'

PUBLICAÇÕES: não publicada

OBSERVAÇÕES:
Partitura não localizada. Informações retiradas do catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2ª edição.

Fonte: *Catálogo do Museu Villa-Lobos* (*MVL*) (versão 1.0.1) (2010, p. 208).

Figura 4.2 – Catálogo *MVL*, versão 2020.



AVE MARIA
(1909)

canto, vlc e órgão

AUTÓGRAFO (MVL):
rascunho - ?? x ?? - 4 p.

DURAÇÃO: 2'

PUBLICAÇÕES: não publicada

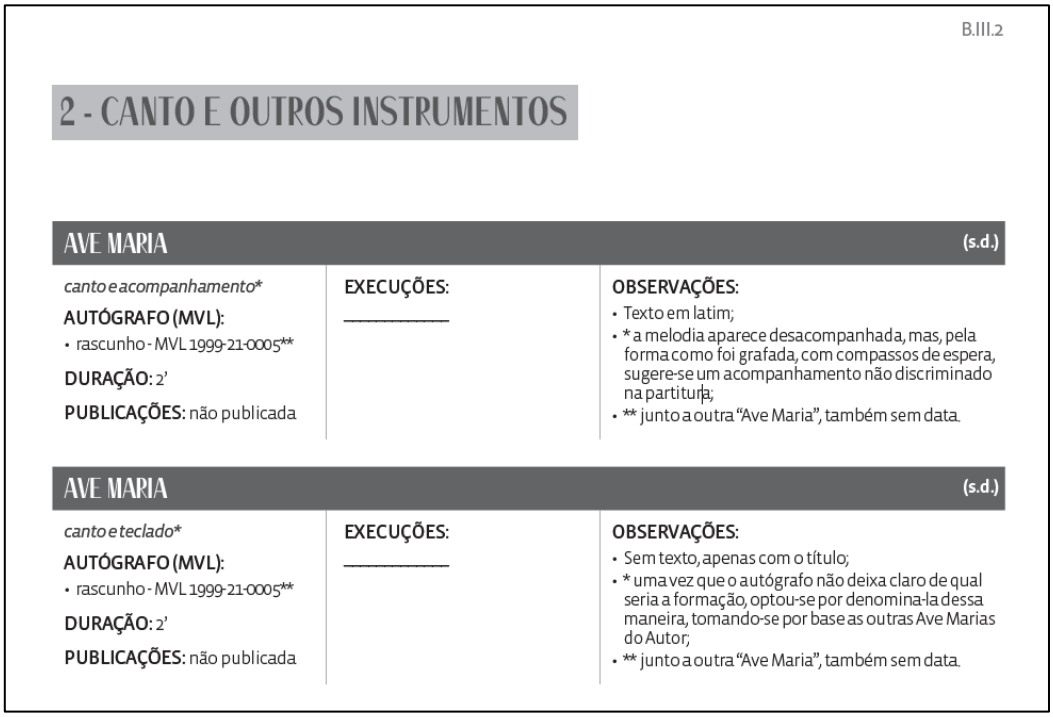
OBSERVAÇÕES:
Partitura não localizada. Informações retiradas do catálogo "Villa-Lobos, Sua Obra", 2ª edição.

Fonte: *Catálogo do MVL* (2020, p. 208).

No catálogo do Museu Villa-Lobos, datado de 2021[26] o mesmo verbete aparece com algumas informações adicionais nas observações, e do modo como aparece listado (com duas citações na sequência na página 181), esta peça única, de código *MVL*-1999-21-0005 foi compreendida como sendo duas peças diferentes (Figura 4.3).

[26] O catálogo nos foi enviado no dia 17/05/2022, e é a versão mais atualizada do catálogo disponível até a data que foi escrito este capítulo. O catálogo não havia sido totalmente concluído quando da produção deste trabalho.

Figura 4.3 – Catálogo *MVL*, versão de 2020.



B.III.2

2 - CANTO E OUTROS INSTRUMENTOS

AVE MARIA (s.d.)

*canto e acompanhamento**

AUTÓGRAFO (MVL):
- rascunho - MVL 1999-21-0005**

DURAÇÃO: 2'

PUBLICAÇÕES: não publicada

EXECUÇÕES:
_____

OBSERVAÇÕES:
- Texto em latim;
- * a melodia aparece desacompanhada, mas, pela forma como foi grafada, com compassos de espera, sugere-se um acompanhamento não discriminado na partitura;
- ** junto a outra "Ave Maria", também sem data.

AVE MARIA (s.d.)

*canto e teclado**

AUTÓGRAFO (MVL):
- rascunho - MVL 1999-21-0005**

DURAÇÃO: 2'

PUBLICAÇÕES: não publicada

EXECUÇÕES:
_____

OBSERVAÇÕES:
- Sem texto, apenas com o título;
- * uma vez que o autógrafo não deixa claro de qual seria a formação, optou-se por denomina-la dessa maneira, tomando-se por base as outras Ave Marias do Autor;
- ** junto a outra "Ave Maria", também sem data.

Fonte: *Catálogo do MVL* (2021, p. 181).

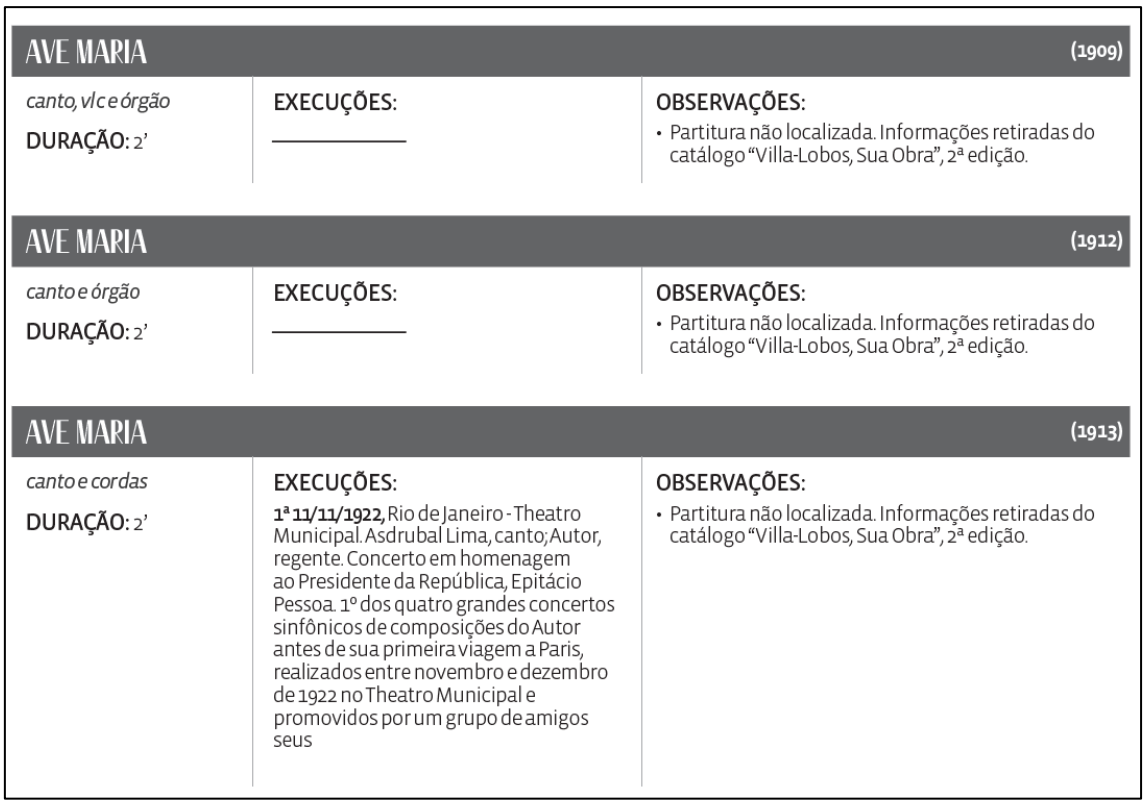
No primeiro verbete, a partir da quarta página do manuscrito, que contém a letra, julgou-se ser uma composição com texto em latim, sem acompanhamento, como observado na nota com os dois asteriscos, onde se lê "junto a **outra** *Ave Maria*, também sem data" (grifo nosso); já no segundo verbete – que percebemos ser o mesmo código, *MVL* 1999-21-0005 – a observação é inversa: "sem texto, apenas com o título". Observando as imagens que apresentaremos em sequência, ficará claro de que modo a equipe responsável do Museu Villa-Lobos foi induzida a concluir que se tratavam de duas peças.

A segunda informação é que, segundo o próprio catálogo, "uma vez que o autógrafo não deixa claro de qual seria a formação, optou-se por denominá-la dessa maneira [teclado], tomando-se por base as outras *Ave Marias* do Autor" (grifo nosso) e isso também será mais bem explicitado a seguir.

Já na seção "D - OBRAS NÃO LOCALIZADAS", na página 294 deste mesmo catálogo, constam três *Ave Marias*; a primeira de 1909 (objeto deste capítulo, sob o título

de “canto, vlc [violoncelo] e órgão) e mais as outras duas obras não localizadas (a de 1912 e 1913 que não nos foram enviadas pelo Museu Villa-Lobos[27]) (Figura 4.4).

Figura 4.4 – Catálogo mais recente onde há menção da *Ave Maria* de [1909].



AVE MARIA (1909)

canto, vlc e órgão

DURAÇÃO: 2’

EXECUÇÕES:

———————

OBSERVAÇÕES:

- Partitura não localizada. Informações retiradas do catálogo “Villa-Lobos, Sua Obra”, 2ª edição.

AVE MARIA (1912)

canto e órgão

DURAÇÃO: 2’

EXECUÇÕES:

———————

OBSERVAÇÕES:

- Partitura não localizada. Informações retiradas do catálogo “Villa-Lobos, Sua Obra”, 2ª edição.

AVE MARIA (1913)

canto e cordas

DURAÇÃO: 2’

EXECUÇÕES:

1ª 11/11/1922, Rio de Janeiro - Theatro Municipal. Asdrubal Lima, canto; Autor, regente. Concerto em homenagem ao Presidente da República, Epitácio Pessoa. 1º dos quatro grandes concertos sinfônicos de composições do Autor antes de sua primeira viagem a Paris, realizados entre novembro e dezembro de 1922 no Theatro Municipal e promovidos por um grupo de amigos seus

OBSERVAÇÕES:

- Partitura não localizada. Informações retiradas do catálogo “Villa-Lobos, Sua Obra”, 2ª edição.

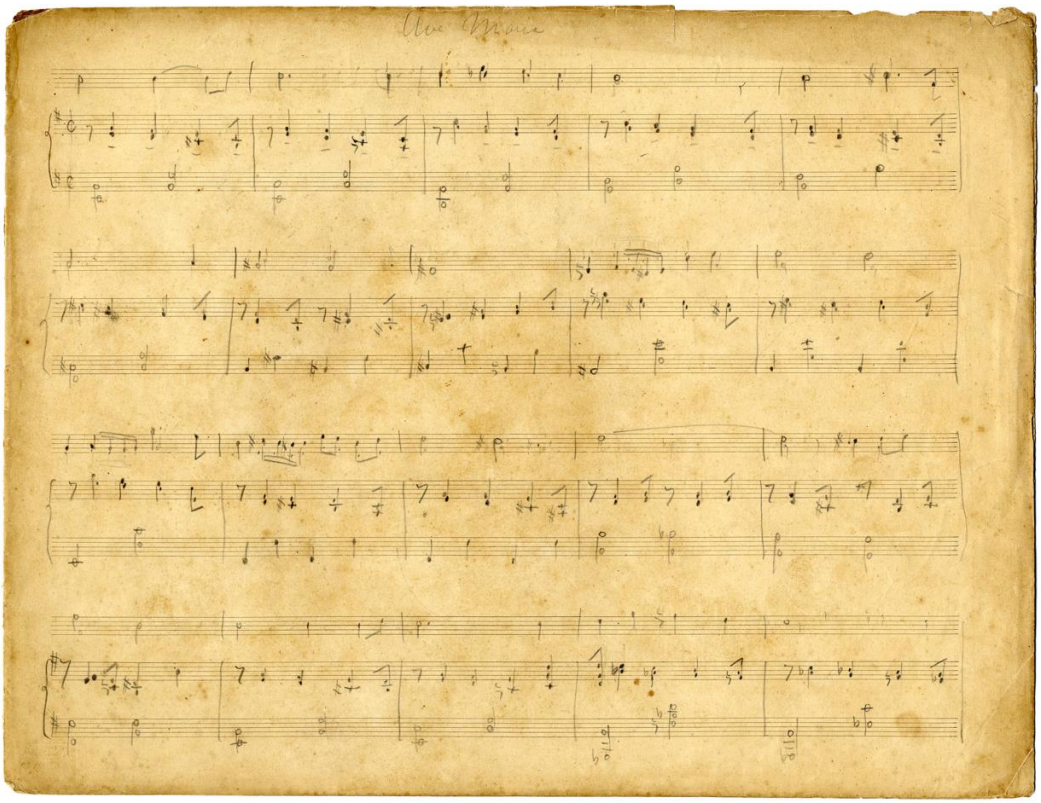
Fonte: Catálogo do *MVL* (2021, p. 181).

A partir da análise musical do manuscrito autógrafo de quatro páginas, e os dados de catálogo do mesmo Museu Villa-Lobos, apresentamos uma hipótese, e demonstramos abaixo como chegamos à conclusão de que tal manuscrito autógrafo contém material de rascunho de uma única *Ave Maria* não publicada, que esta pesquisa buscou reconstituir, e a justificativa de que esta pode se tratar de uma *Ave Maria* inédita de Villa-Lobos. As consequentes constatações/conclusões são apresentadas a seguir:

a) O manuscrito também contém quatro páginas, conforme catálogo (Figuras 4.5 a 4.8);

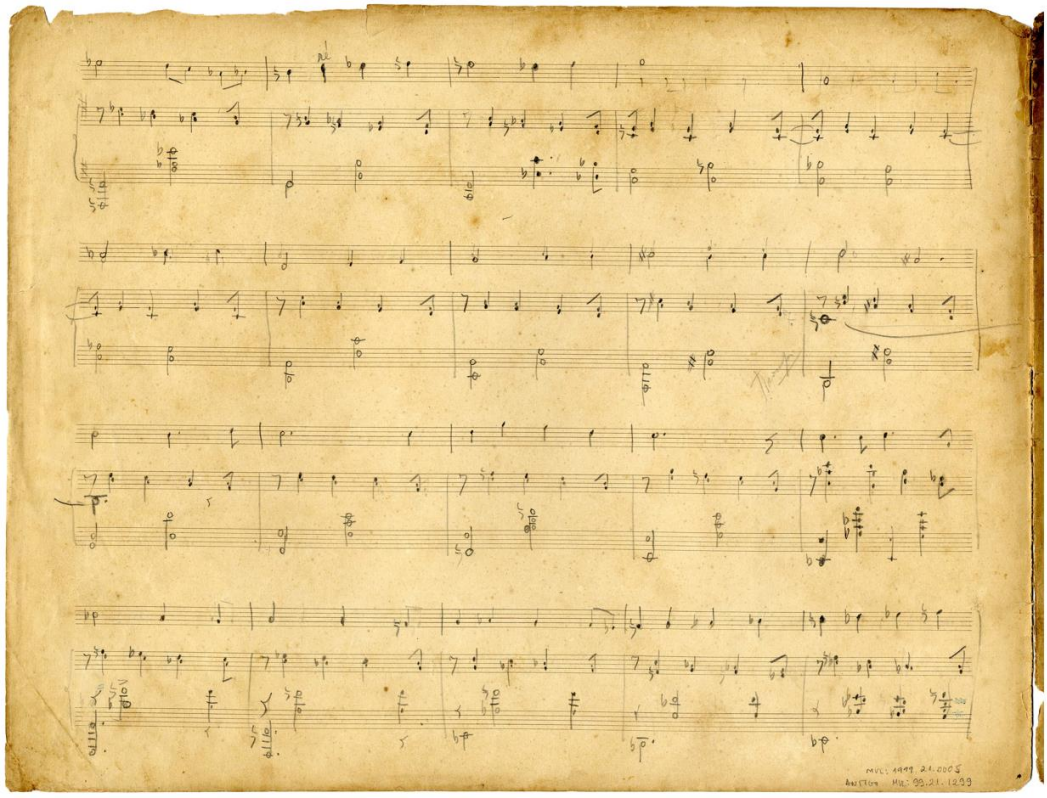
[27] Através de e-mail o Museu Villa-Lobos confirmou que tais partituras realmente não constam em seus arquivos.

Figura 4.5 – Página 1 do manuscrito autógrafo enviado pelo *MVL* em novembro de 2020.



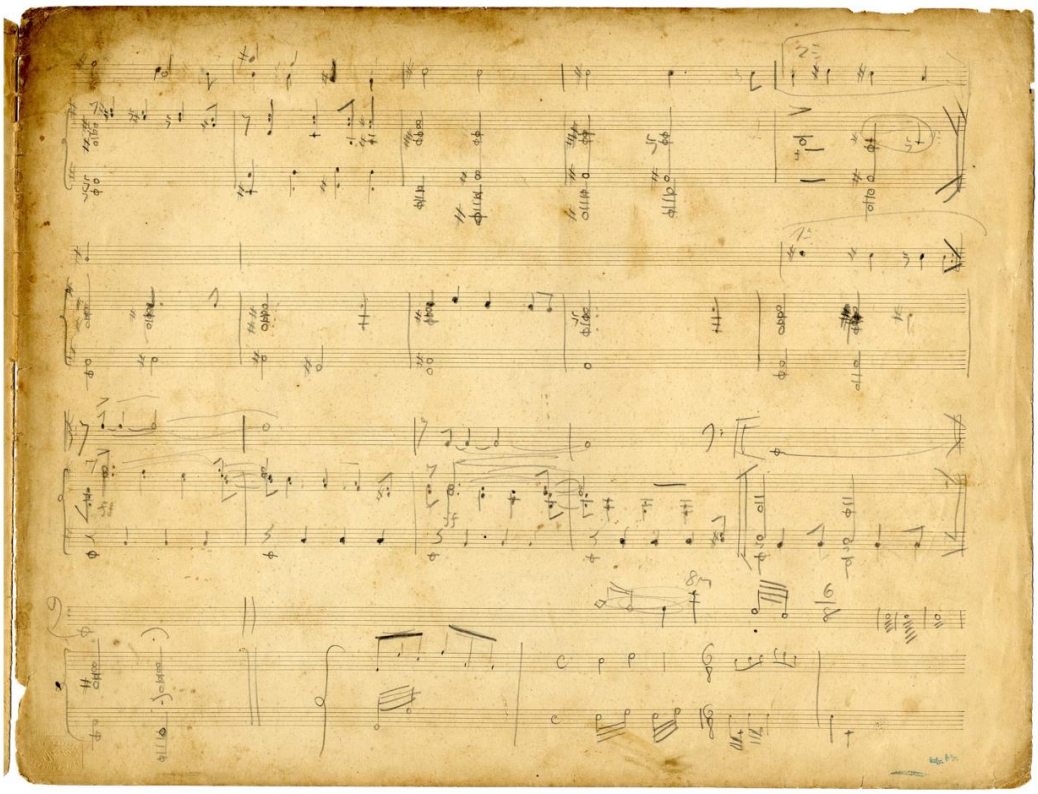
Fonte: Manuscrito autógrafo enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.6 – Página 2 do manuscrito autógrafo enviado pelo *MVL* em novembro de 2020.



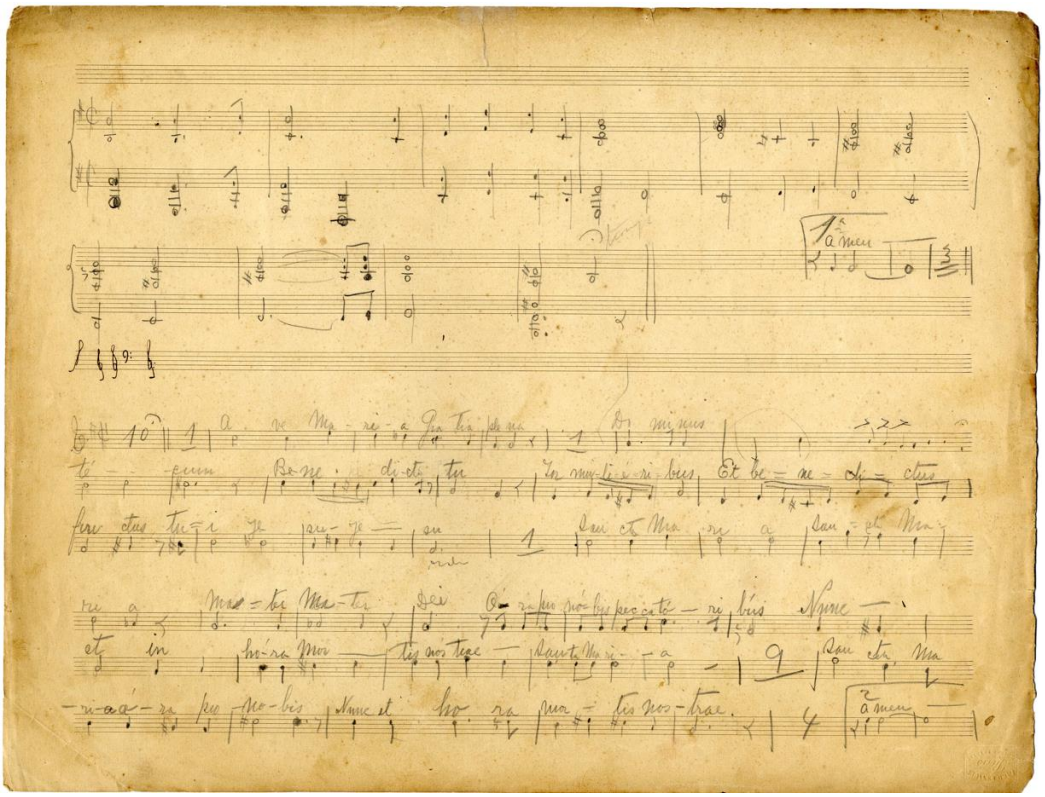
Fonte: Manuscrito autógrafo enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.7 – Página 3 do manuscrito autógrafo enviado pelo *MVL* em novembro de 2020.



Fonte: Manuscrito autógrafo enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.8 – Página 4 do manuscrito autógrafo enviado pelo *MVL* em novembro de 2020.

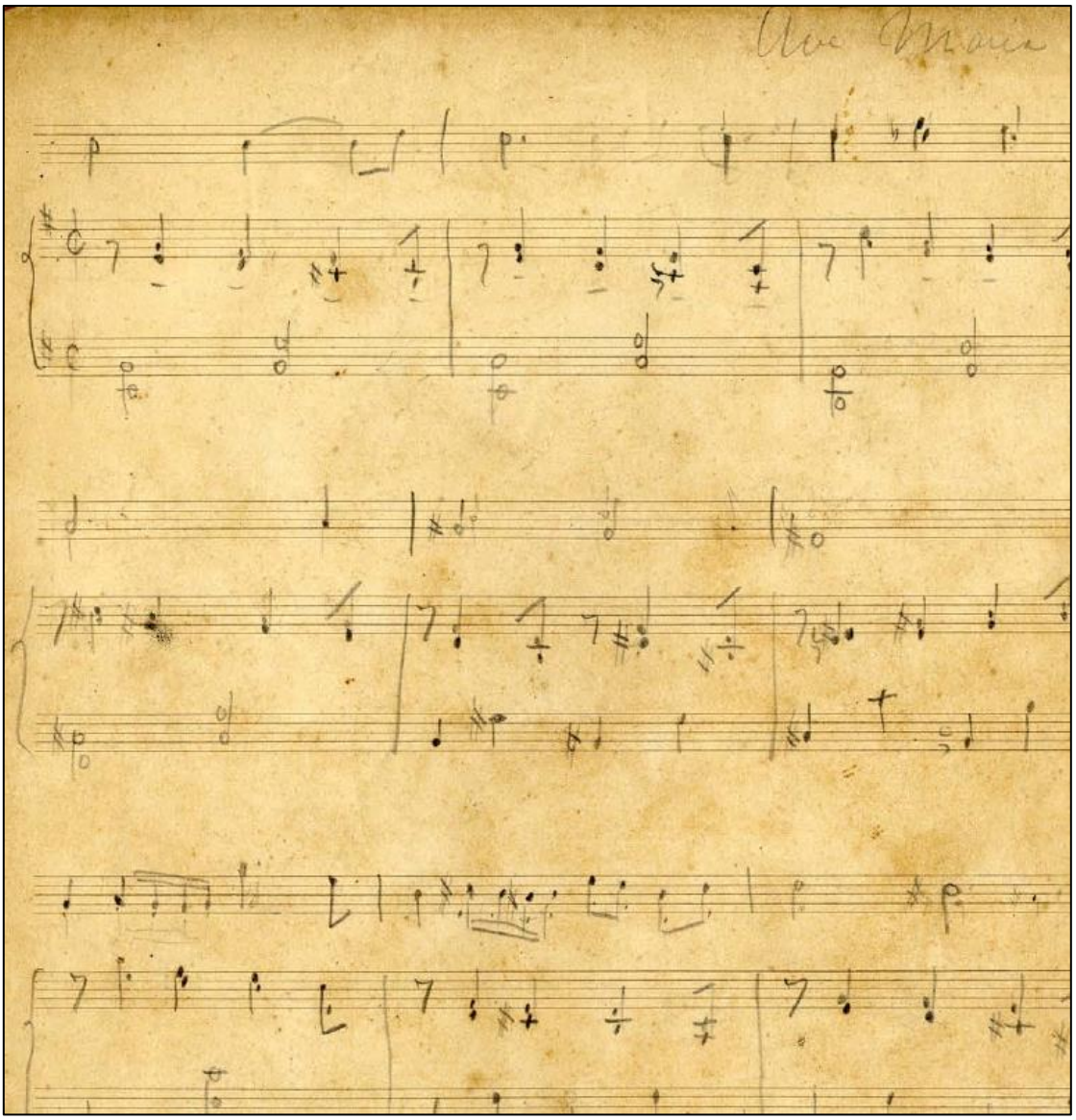


Fonte: Manuscrito autógrafo enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

b) O manuscrito está em estilo "esboço" uma vez que a letra da *Ave Maria* está desagregada do restante, e somente o título "*Ave Maria*" se observa na imagem a seguir (Figura 4.9), porém, nas primeiras páginas não há qualquer letra de música;
c) O manuscrito autógrafo está escrito em três pentagramas, sendo um instrumento melódico (acima da pauta, sem indicação de clave) e um instrumento harmônico (dois pentagramas inferiores) indicando inicialmente se tratar de um instrumento de teclado (um órgão, harmônio ou piano, não especificado) (Figura 4.9). Alguns elementos musicais sugerem que o instrumento harmônico talvez seja um piano, mas são inconclusivos[28] e a opção escolhida foi a de usarmos, a partir de agora, os termos "acompanhamento" ou "teclado" quando nos referirmos a este instrumento;

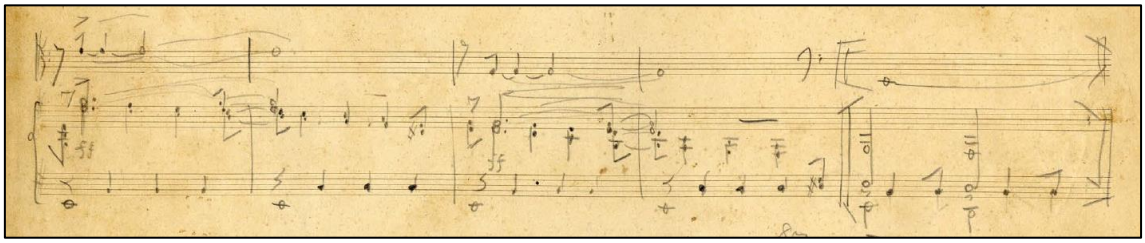
[28] Como comentários referentes ao instrumento de acompanhamento, ressaltamos que a) a tessitura, em diversos compassos excede a tessitura de órgão (para os manuais) ou harmônio e necessita de adaptações e/ou uso do pedal para sua execução; b) a articulação e textura, são mais comuns ao piano (saltos grandes na mão esquerda tendem a deixar o som *non legato* em algumas passagens; c) estas mesmas passagens não seriam exequíveis no órgão ou harmônio, caso se desejasse manter as notas ligadas devido aos longos saltos necessários com a mão esquerda; d) notamos ausência de hastes para indicar vozes superiores e inferiores, como às vezes ocorre em escrita organística; e) um acompanhamento para uma *Ave Maria*, se fosse pensado para uso litúrgico, composta neste período, seria mais condizente com órgão ou harmônio; f) o uso do violoncelo sugere que tenha sido pensada de forma camerística, uma vez que não havia voz no primeiro esboço do compositor; g) nenhuma *Ave Maria* de Villa-Lobos sugere ter sido composta para uso litúrgico, o que deixa dúvida sobre para qual instrumento esta obra, em particular, foi pensada; h) Este rascunho de acompanhamento poderia ser utilizado como base para uma orquestração no futuro.

Figura 4.9 – Manuscrito autógrafo escrito em três pentagramas com um instrumento melódico e um harmônico.



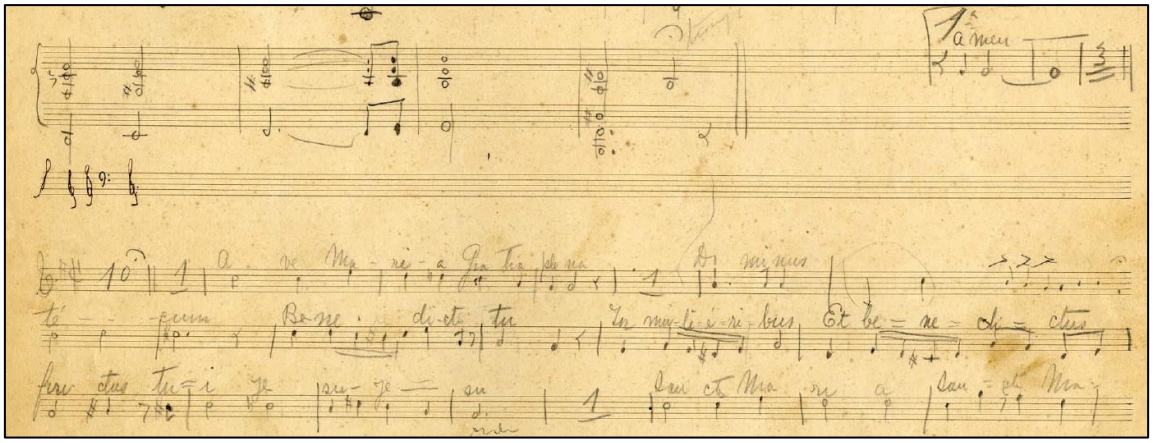
Fonte: Manuscrito autógrafo enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

d) O aparecimento de uma clave de dó na quarta linha do instrumento melódico e a finalização em uma clave de fá, com um mi 2, ao término do rascunho, sugerem que se trata de um violoncelo (Figura 4.10).

Figura 4.10 – Clave de dó na quarta linha e finalização com mi grave na clave de fá.

Fonte: Manuscrito autógrafo enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

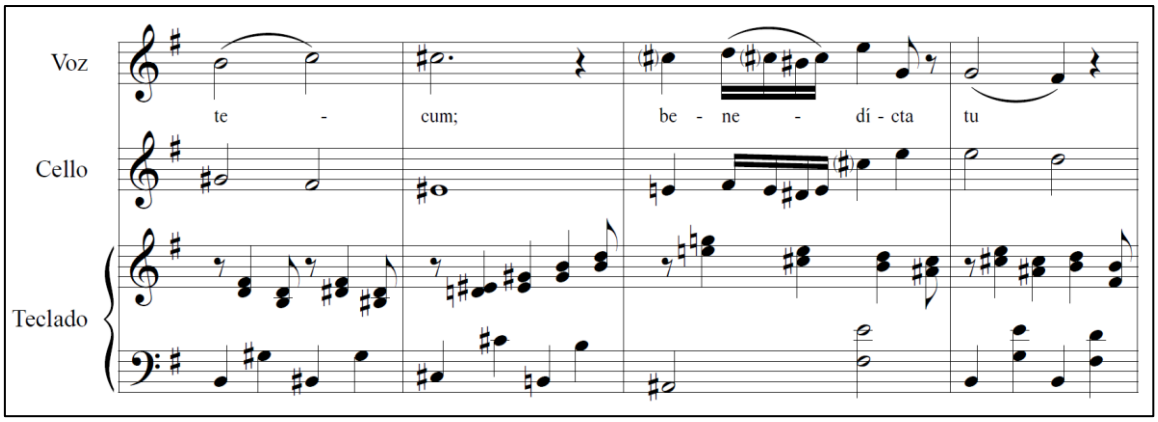
e) A letra da *Ave Maria* está escrita sobre uma melodia que se inicia com o primeiro compasso em pausa, após a barra final dos instrumentos (na quarta página do manuscrito), e está escrita separadamente dos outros dois instrumentos, de forma desagregada (Figura 4.11).

Figura 4.11 – Final da quarta página da partitura manuscrita.

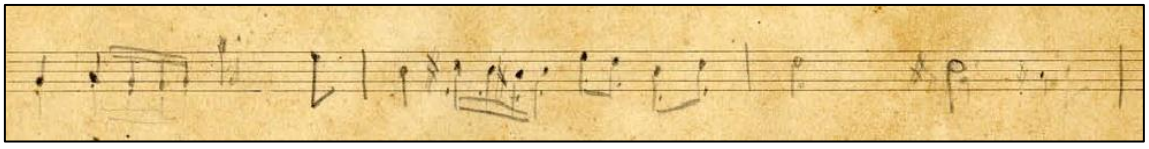


Fonte: Manuscrito autógrafo enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

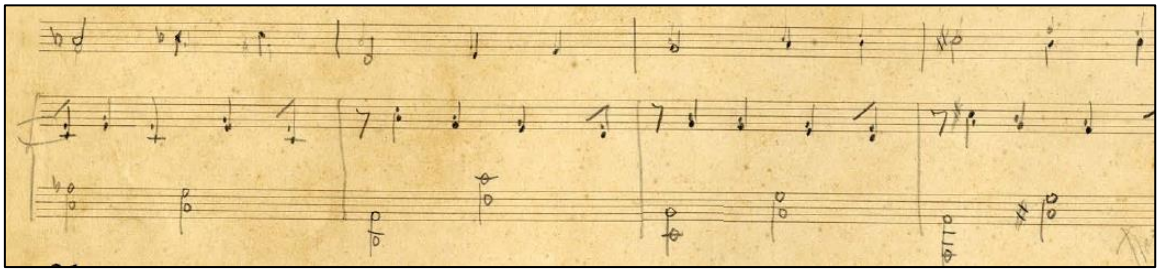
f) A letra da música escrita ao final do esboço (na 4ª página do mesmo manuscrito), o título "*Ave Maria*", e o encaixe da melodia cantada sobreposta com os instrumentos, em *software Finale*, mostram uma perfeita justaposição entre voz, teclado e violoncelo nos compassos 9 e 10 (Figura 4.12);

Figura 4.12 – Transcrição da quarta página do manuscrito feita pelo autor, indicando o encaixe da voz, teclado e violoncelo.

Fonte: Partitura elaborada pelo autor para este trabalho.

g) A letra da *Ave Maria*, por ter sido colocada no mesmo manuscrito, aproveitando o final da página do papel pautado, sugere que a melodia original era para dueto (violoncelo e teclado) e que a parte vocal foi composta posteriormente, para ser encaixada sobre a peça já composta antecipadamente. Esta suposição se comprova por três motivos: 1) ao perceber suaves marcações da melodia da voz na parte de violoncelo (no caso abaixo em terças e sextas); 2) os solos de diversos compassos de violoncelo sem a presença de voz; e 3) pela letra estar escrita após o término do material musical composto para os instrumentos (como demonstrado no item "f") (Figura 4.13);

Figura 4.13 – Marcas suaves no manuscrito em terças e sextas.

Fonte: Manuscrito autógrafo enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

h) A conclusão de que as notas da melodia da voz foram inseridas posteriormente é feita quando se percebe a diferença na coloração entre as notas escritas para o violoncelo: se observam pequenas cabeças de notas, escritas de maneira mais suave, inseridas em praticamente todos os compassos da parte de violoncelo, como que se o compositor estivesse compondo um dueto com este. Outra possibilidade avaliada, até mais provável, é de que Villa-Lobos estivesse fazendo, com isto, a verificação do encaixe da voz junto da melodia do violoncelo, definindo um método de trabalho para esta obra (Figura 4.14);

Figura 4.14 – Excerto com marcações suaves no pentagrama do violoncelo.

Fonte: Manuscrito autógrafo enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

i) A possibilidade desta segunda linha melódica mais suave, que aparece escrita na parte de violoncelo, ser uma correção ou experimentação é muito remota, pois quando se ouvem ambas as melodias – de forma separada – juntamente com o acompanhamento do teclado, percebe-se que são duas melodias que combinam com o instrumento harmônico, e que funcionam de forma interdependente, mas que, quando combinadas, formam um trio.
j) O catálogo não menciona qualquer outra *Ave Maria* composta por Villa-Lobos para trio (voz + dois instrumentos).

Pode-se supor, através das justificativas acima, que esta obra é um manuscrito autógrafo original de uma *Ave Maria* deVilla-Lobos e está catalogada pelo *MVL* como "*Ave Maria para canto, vlc e órgão (1909)*", que possui o código *MVL* 1999-21-0005, está indicada como "rascunho" e como "partitura não localizada". Trata-se, neste caso, de uma obra inédita, e uma sugestão de partitura para execução, feita a partir da análise destes rascunhos, será apresentada nesta dissertação, ao final do capítulo que analisa este manuscrito anexo. A versão da mesma música para piano e violoncelo solo, além de uma sugestão para acompanhamento com órgão (com a linha do pedal escrita) e para harmônio (com a tessitura apropriada) serão apresentadas de forma complementar, uma vez que talvez seja complicada a determinação de qual instrumento deve ser utilizado para acompanhamento. As partes cavadas estarão em formato de apêndice.

Bispo (2001) cita que dentre uma das "Obras sacro-musicais da juventude" consta a "*Ave Maria*, para canto, violoncelo e orquestra, de 1909". Esta mesma menção é feita por Previato (2006) em sua dissertação e por Almeida em 2015, e a única partitura *Ave Maria* que teria participação de um violoncelo é esta. Estes elementos todos somados nos levam a concluir que seria justamente esta composição que está em formato de rascunho. Sobre a menção de ter sido composta para orquestra, não foi possível confirmar,

pois foi localizado somente este manuscrito, sendo pouquíssimos elementos no rascunho que indicam uma orquestração, como será explicitado em detalhe posteriormente.

A sequência de trabalho, a partir do recebimento deste manuscrito, foi de justamente tentar decifrá-lo e reconstituí-lo. Isto demonstrou ser de pesado esforço, tendo em vista o grande detalhamento exigido. Conforme o rascunho ia sendo esmiuçado, optou-se por transformá-lo em um capítulo dedicado, e isto acabou se tornando um dos principais desafios deste trabalho.

Como resultado do estudo dessa fonte, foi vislumbrada a possibilidade de se sugerir edições de partituras de uma *Ave Maria* para voz, violoncelo e acompanhamento para teclado, e de uma versão para violoncelo solista acompanhado, o que acabou se revelando viável.

O trabalho de se produzir uma partitura exequível, uma vez que uma primeira análise demonstrava a possibilidade da presença de erros, diversos problemas musicológicos e uma aparente inconclusão da peça, suscitou dúvidas[29] durante o processo. Duarte destaca que "No caso dos gênios, como Villa-Lobos, prefiro não usar a palavra 'erro', e sim esquecimento, distração ou engano. Erro é um termo muito forte quando se trata de compositores geniais" (Duarte, 2009, p. 29) e explica que estes problemas estão presentes nos seus manuscritos, quando afirma que

> Musicalmente e por razões de ordem prática, pode-se dividir em seis os enganos mais frequentes encontrados na obra orquestral de Villa-Lobos: "erro" de ritmo; "erro" de nota; ausência de clave; ausência de nome de instrumento; ausência de instrumento (s) nas mudanças de página; problemas de orquestração. (DUARTE, 2009, p. 58)

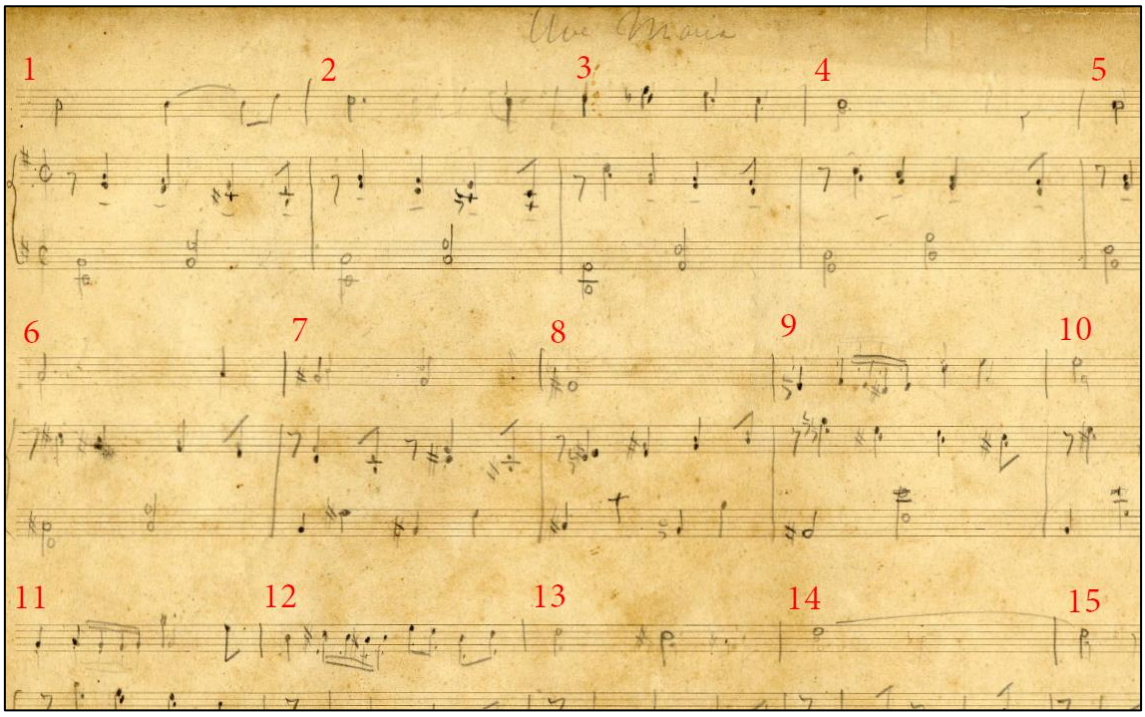
Conclui-se, a partir das constatações de Duarte, e do cuidado em compreender essas falhas, que o mesmo tipo de enganos já identificados, que – com exceção daqueles diretamente vinculados a problemas de orquestração – todos os problemas citados foram encontrados neste manuscrito em particular, de modo que um pequeno estudo musicológico se fez necessário e é exposto a seguir.

[29] Algumas das aparentes indefinições e problemas permaneceram inconclusivos por um longo período, como o caso de dois compassos especificamente (45 e 50), que serão abordados posteriormente em detalhes.

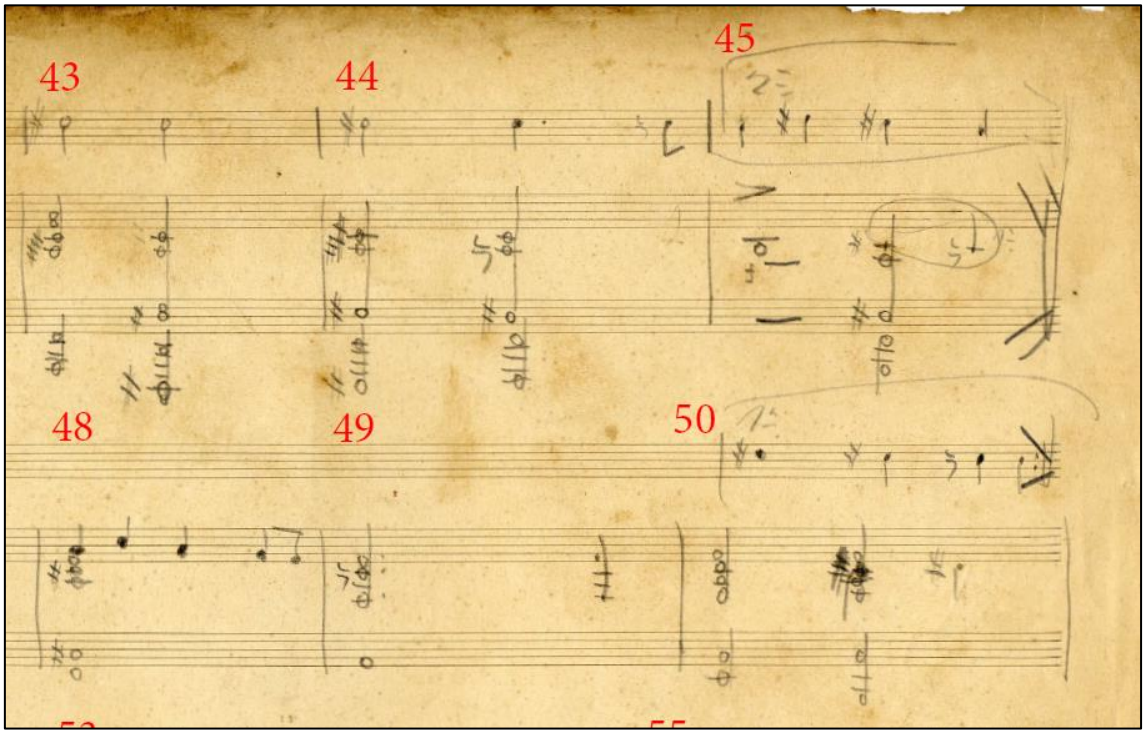
4.2 ESTUDO MUSICOLÓGICO DA FONTE

A primeira observação da cópia digitalizada, enviada pelo Museu Villa-Lobos, é um manuscrito autógrafo de quatro páginas, conforme citado anteriormente (Figuras 4.5 a 4.8).

Os compassos foram então numerados conforme se apresentaram no manuscrito, da direita para a esquerda, e de cima para baixo, a partir do título "*Ave Maria*", que indica o início da composição, como se vê na figura 4.15.

Figura 4.15 – Página 1 do manuscrito autógrafo e as marcações dos compassos.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

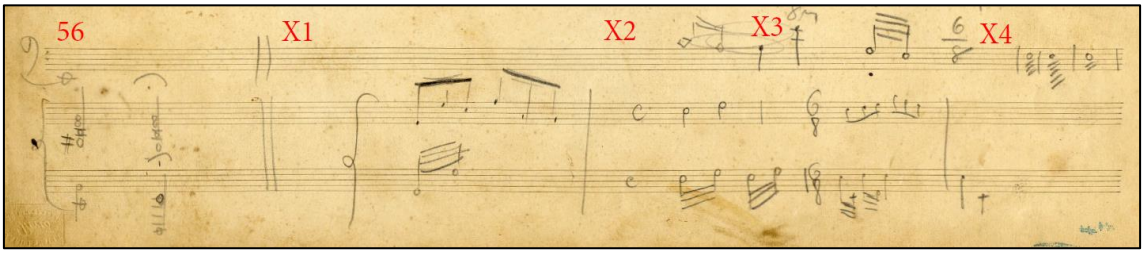
Ao continuar com a marcação pelas páginas seguintes, percebeu-se a primeira dificuldade: alguns compassos não pareciam ser contínuos na composição, demonstrando a intenção de mudança de ordem, uma vez que notamos uma indicação que se assemelhava a uma possível "casa 2" de repetição, e que aparentava ter sido deslocada e invertida com a "casa 1" (observe a barra de repetição e barra final do esboço abaixo) (Figura 4.16).

Figura 4.16 – Marcação com possível barra de repetição a ser analisada.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

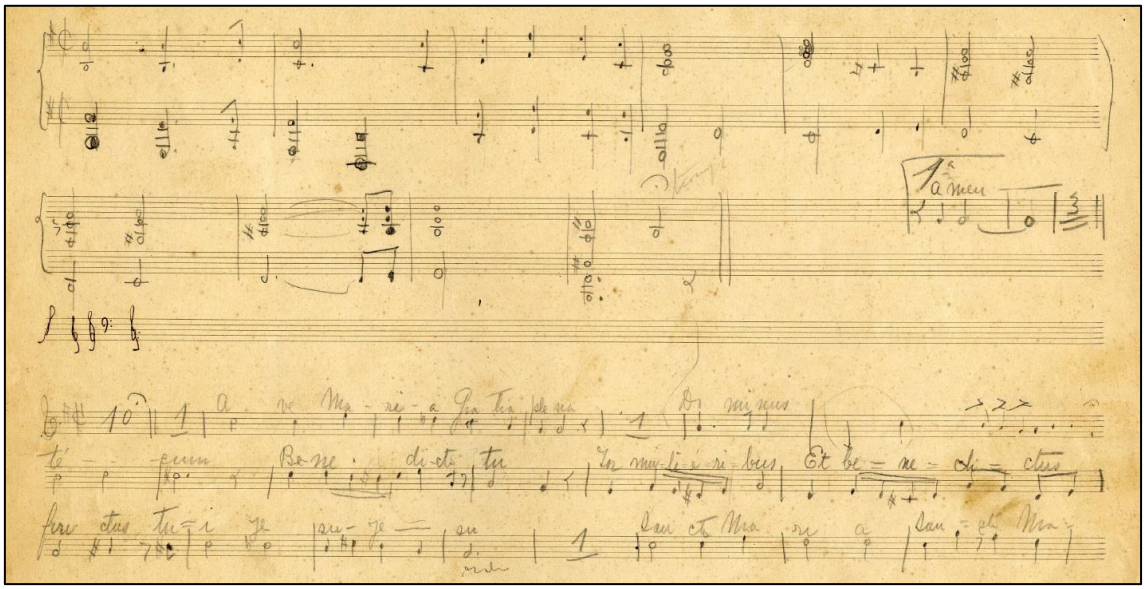
Foi observado que no compasso 50 (que deveria ser o 45) foi colocada uma barra de repetição e o desenho da "casa 1"; no compasso 45, que deveria ser o 50, a indicação de casa 2 e a barra final. Como não tivemos uma compreensão global se a peça deve ou não ser repetida, deixaremos marcados os números de forma sequencial, como exibido na imagem acima (Figura 4.16).

Ao término da barra final, após a fermata do compasso 56, também se percebem algumas anotações extras que parecem não integrar parte da composição, por não terem relação nem com a fórmula de compasso, nem com a estrutura melódica ou com outros motivos da composição, sugerindo se tratar de meras anotações em formato de rasuras[30], e se optou por grafá-los com os códigos "X" acompanhado de um número (Figura 4.17).

[30] Observando os compassos, mesmo de forma isolada, não foi possível estabelecer conexão com o texto musical restante da obra. Em um compasso central é perceptível a fórmula de compasso "C", logo em seguida com a marcação de compasso 6/8, e a ausência de acidentes e claves sugere uma possível anotação particular em tonalidade de dó maior.

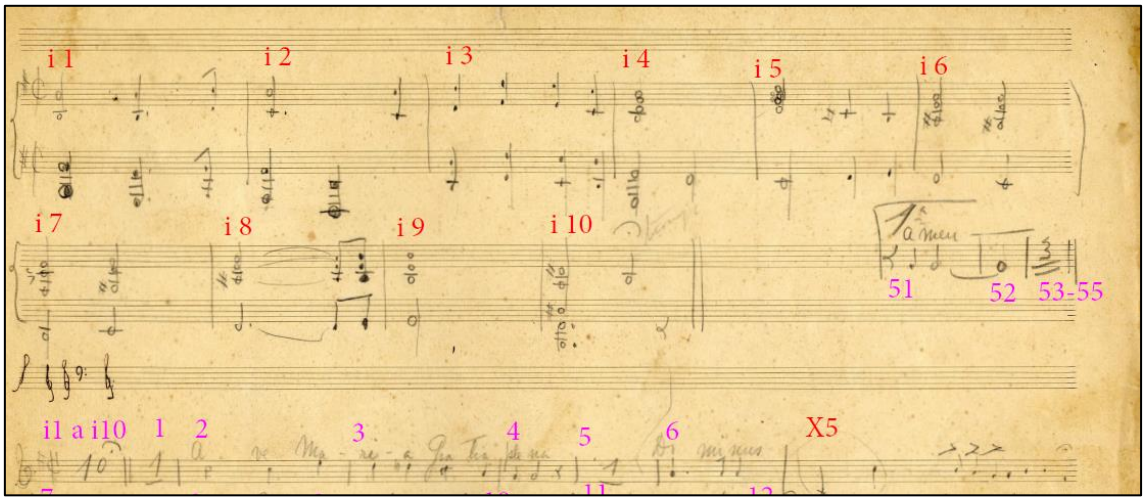
Figura 4.17 – Anotações que foram identificadas e serão desconsideradas na transcrição.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A quarta página foi mais desafiadora, pois continha um segmento que aparentava ser um trecho instrumental, porém com a mesma fórmula de compasso do início da obra. Além disto parecer ser o início da música (à primeira vista foi avaliado se tratar da introdução), estava junto com a letra da *Ave Maria*, que se poderia sugerir como uma parte talvez composta após as três páginas iniciais, o que estaria dentro do procedimento normal de composição, e justificaria uma introdução instrumental antes do início do canto (Figura 4.18).

Figura 4.18 – Trecho instrumental aparentemente descontextualizado do final da obra.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

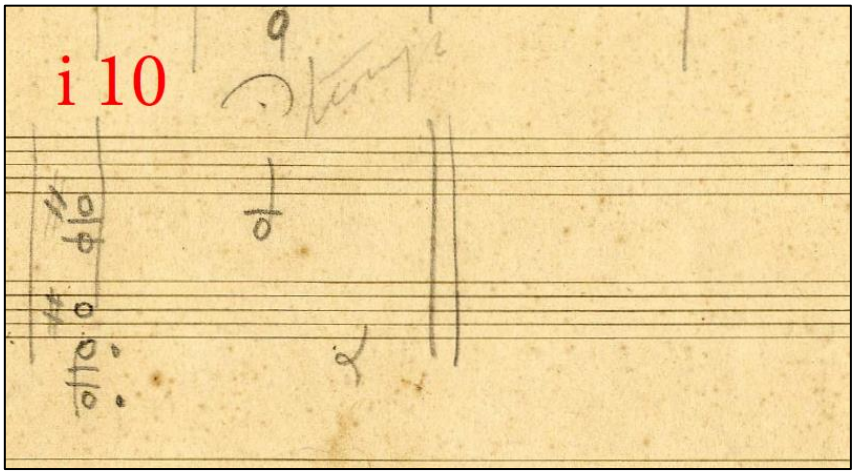
Outros indícios que poderiam indicar que o trecho tenha sido composto posteriormente são: 1) a barra final que aparece na terceira página do rascunho estar junto da letra, na última página; 2) a harmonia do último acorde do trecho (que é a dominante do acorde do primeiro compasso da primeira página). Optou-se, portanto, por grafar

inicialmente este trecho com o “i” na frente dos números para indicar a introdução da obra (Figura 4.19).

Figura 4.19 – Introdução da música com letra ‘i’ à frente dos números.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A palavra “tempo” (após a fermata) no compasso i10 sugere a precedência de um *rallentando* não marcado no rascunho e obviamente a continuidade da música, porém, como está ausente após a barra dupla, sugere que a sua continuação seja o início do manuscrito, na página 1, primeiro compasso (Figura 4.20).

Figura 4.20 – Palavra ‘tempo’ escrita no compasso ‘i10’.

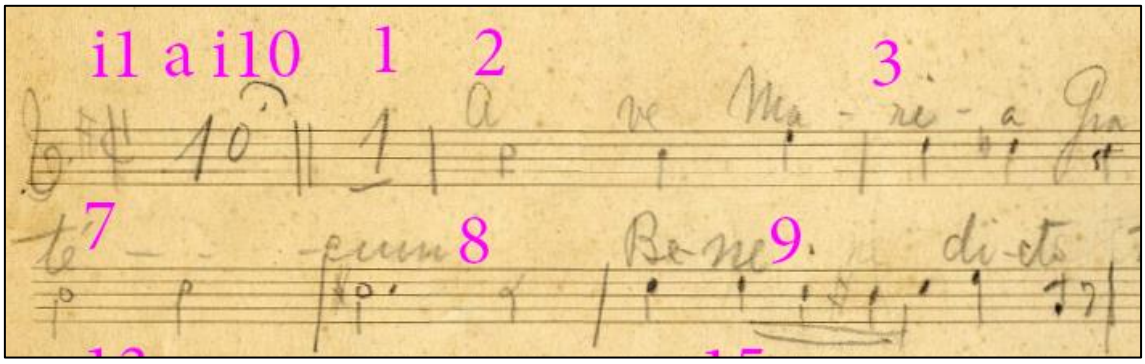


Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A confirmação de que realmente se tratava da introdução solo do instrumento de teclado acabou se confirmando quando observamos, no início da letra da *Ave Maria*, a indicação “10” (dez compassos em pausa) que são justamente os dez compassos de espera

(deste trecho que concluímos ser a introdução da música), o que resultou na numeração "i1" a "i10" (introdução, compassos de 1 a 10) (Figura 4.21).

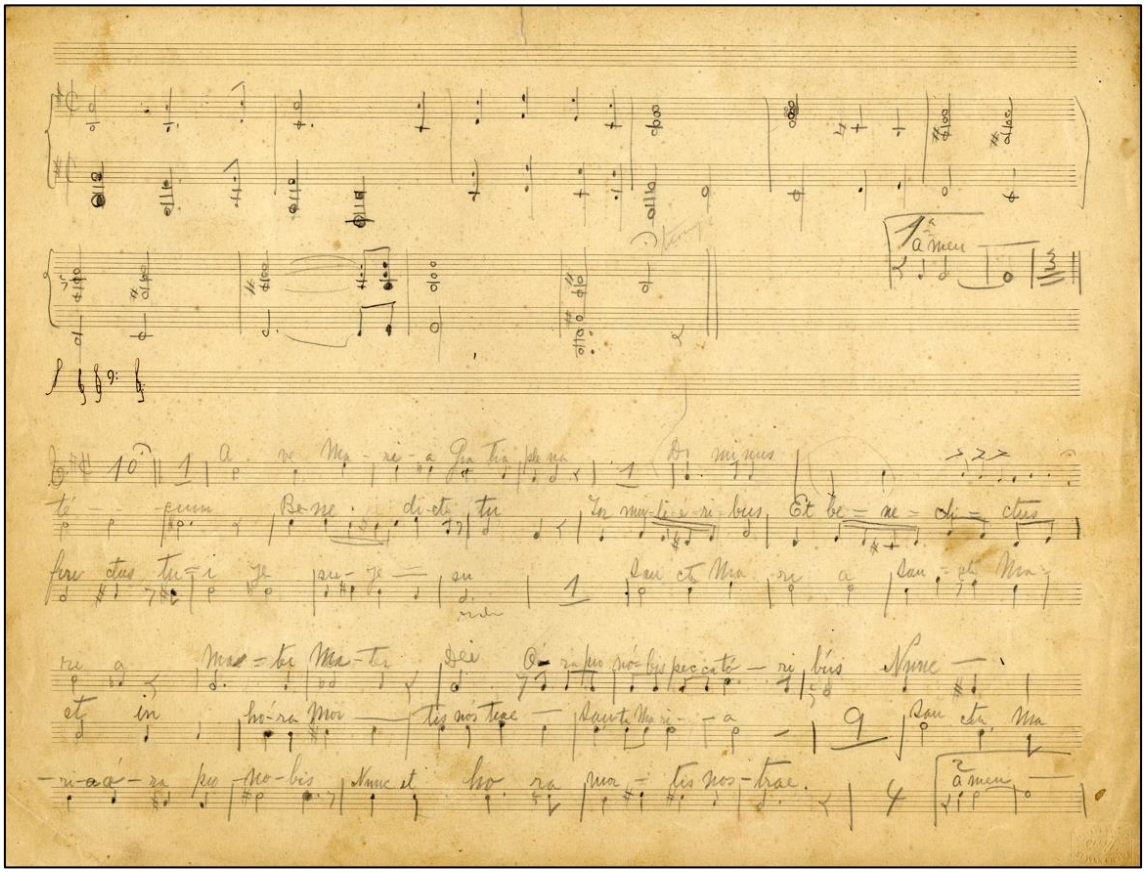
Figura 4.21 – Introdução identificada na parte da voz.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Esta disposição da letra abaixo da introdução da música, na quarta página, também deixa subentendido que a introdução foi o segundo trecho a ser composto; primeiramente a melodia no violoncelo e o acompanhamento do teclado (praticamente a totalidade da composição), para depois compor a introdução de dez compassos, e finalmente a letra da música, de forma avulsa. A disposição espacial do material musical comprova que isto é o mais provável, pois o compositor não poderia ter pensado em deixar esse trecho em branco para ser composta posteriormente a introdução. Nota-se inclusive o oposto: ele escreveu a letra da música após a introdução e ainda faltou espaço para o "*amen*" que ele escreveu após a barra final da introdução (Figura 4.22).

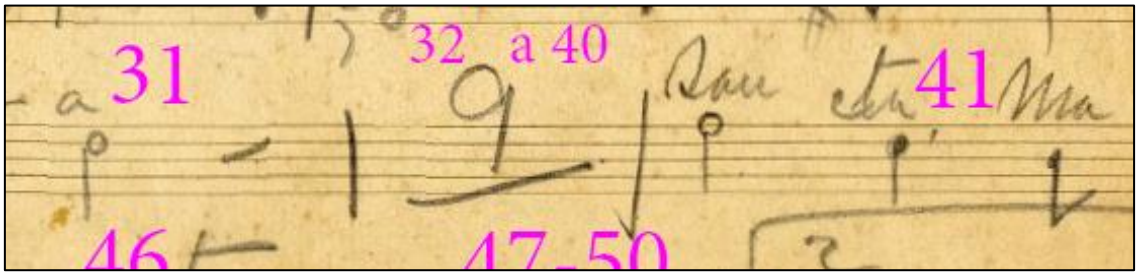
Figura 4.22 – “Amém” escrito acima no manuscrito.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A numeração dos compassos na parte da voz com a letra demonstrou-se necessária, para que se pudesse fazer posteriormente o encaixe da melodia com os demais instrumentos, e uma vez que a letra estava desagregada, a numeração dos compassos em pausa foi considerada na marcação (como no exemplo abaixo de 9 compassos) (Figura 4.23).

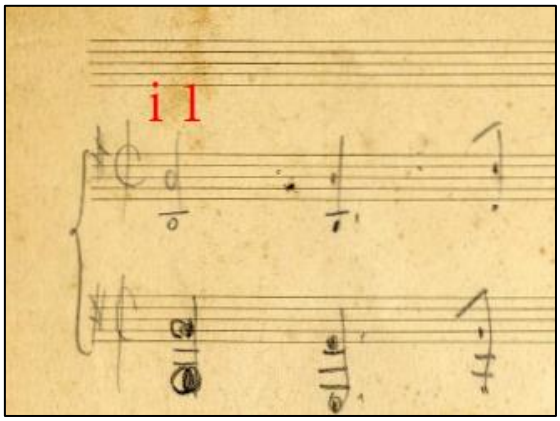
Figura 4.23 – Nove compassos em pausa, indicado nos compassos de 32 a 40.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

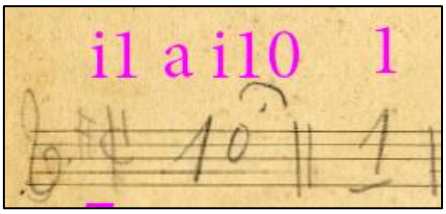
Contudo, antes de especificar em minúcias esta numeração, seguimos com a análise principal do rascunho, justificando se este o início da composição, através da

presença da fórmula de compasso em "*Alla breve*" no compasso "i1" e da armadura de clave idênticas ao início do manuscrito (Figura 4.24).

Figura 4.24 – Marcação do início da obra.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

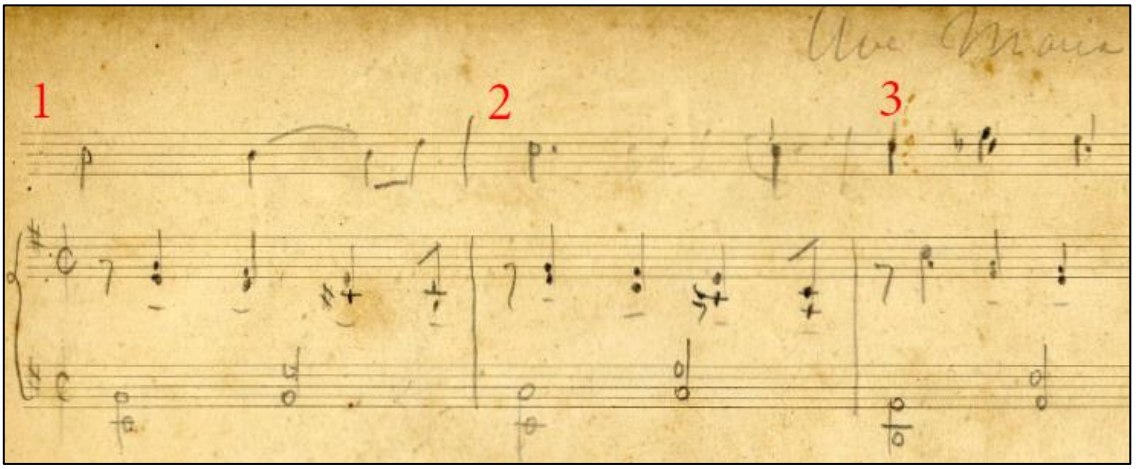
Pode-se observar a mesma fórmula no pentagrama que contém a letra da música (Figura 4.25).

Figura 4.25 – Mesma fórmula de compasso, no início da obra na parte da voz.



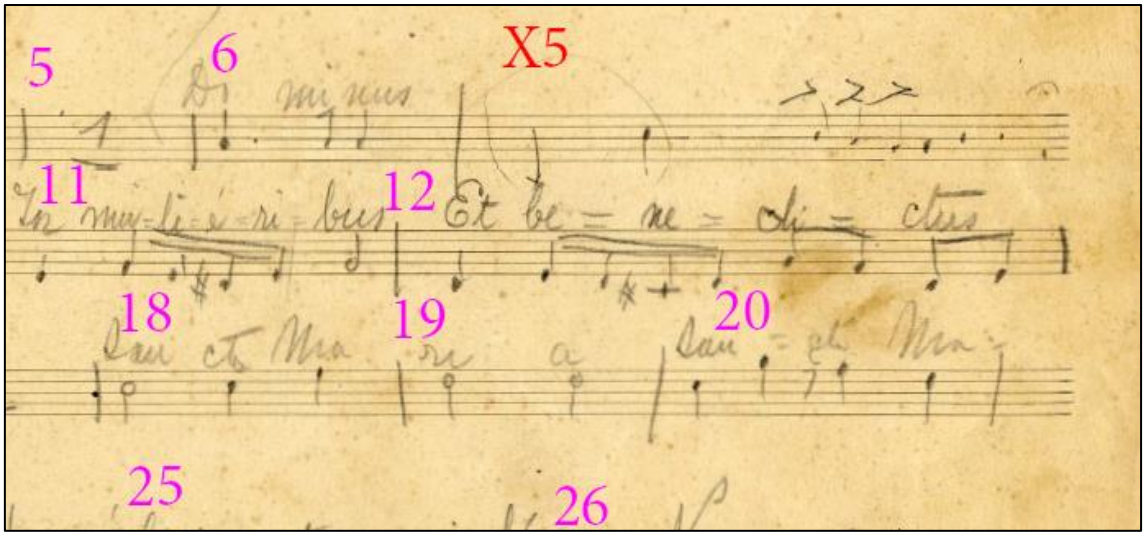
Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Em nenhum outro local do rascunho nota-se a fórmula de compasso, a não ser no compasso 1, e isto ocorre logo abaixo do título da música na primeira página, reforçando que a composição se iniciava por aqui antes de ter sido composta a introdução (Figura 4.26).

Figura 4.26 – Mesma fórmula de compasso, na última página do manuscrito.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Mais algumas anotações, por estarem desconectadas da composição foram descartadas e marcadas no papel, como no excerto ao lado do compasso 6, indicado como "x5" (Figura 4.27).

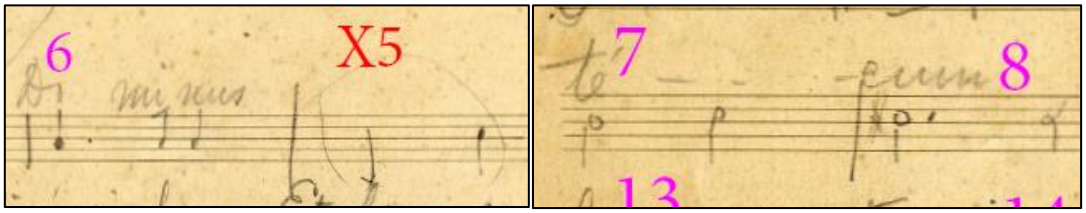
Figura 4.27 – Compasso marcado como 'x5' que será desconsiderado.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Como no compasso 7 podemos observar claramente a continuação da melodia e da letra (percebe-se que a frase "*Dominus tecum*" está escrita no compasso 6 e 7, com a letra sempre escrita acima da pauta, como se observa em outras composições suas), este descarte fica duplamente comprovado (Figura 4.28).

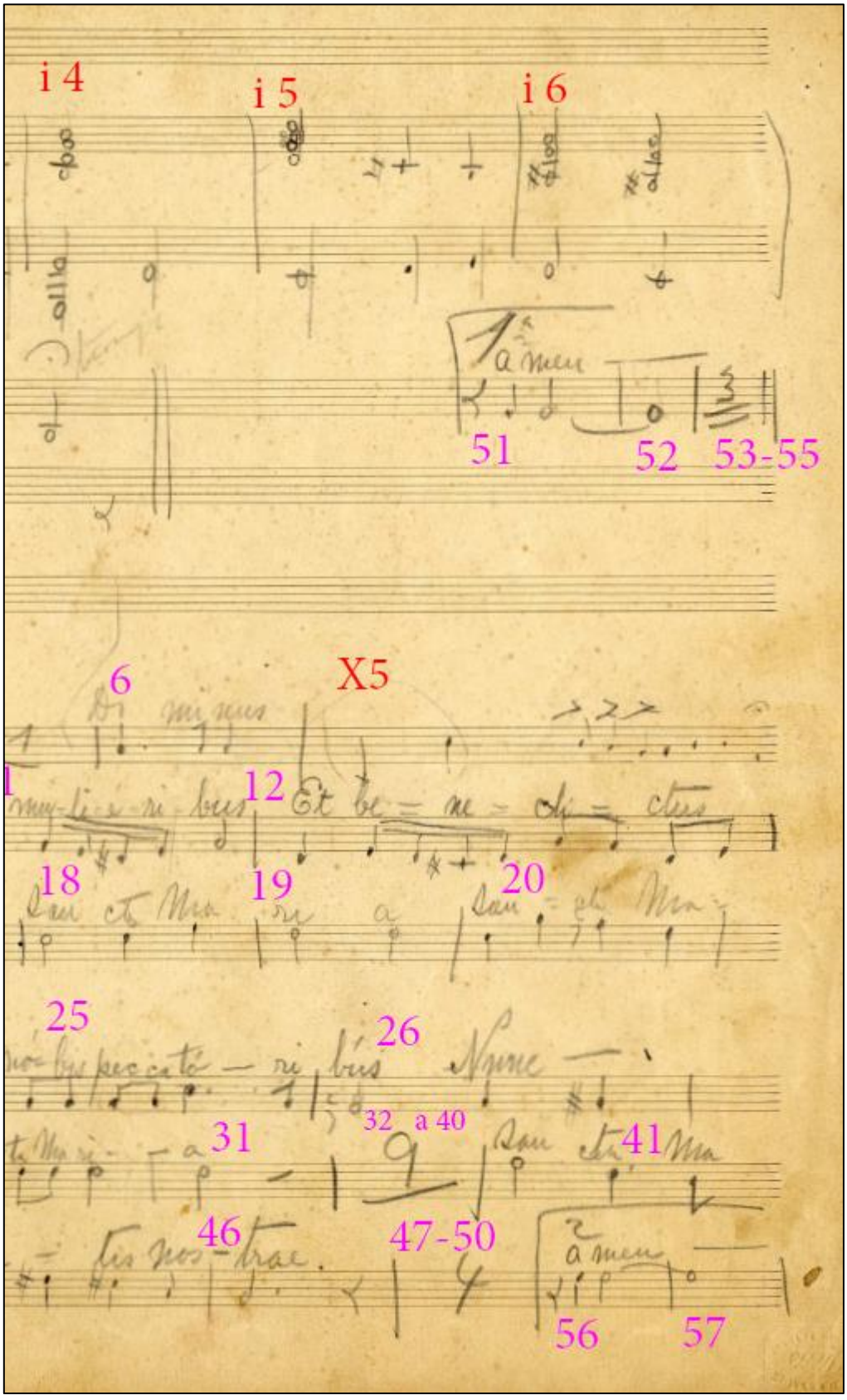
Figura 4.28 – continuação do compasso 6 para o 7 na parte da voz.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Prosseguindo com a numeração dos compassos da letra da *Ave Maria*, ocorreu que, quando a letra terminava, sobravam 4 compassos em silêncio (compassos de 47 a 50), como se observa abaixo (Figura 4.29), uma "casa 2" de repetição e alguns compassos na parte superior do manuscrito autógrafo, com indicação de "casa 1", com o mesmo "*amen*" porém uma oitava abaixo.

Figura 4.29 – Casa 1 e casa 2 na parte da voz.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A conclusão mais plausível é que o compositor pode ter mudado de ideia e decidido que a “casa 1” deveria conter o “*amen*” uma oitava abaixo, para terminar com a voz na oitava acima, e pelo do papel pautado ter terminado, ele aproveitou um trecho superior em branco para indicar estes compassos, que, após análise, demonstraram ser os compassos 51 e 52, de forma invertida de como teria sido a intuição inicial. A marcação dos números dos compassos na parte da voz, portanto, ficou confirmada como acima.

4.3 EXERCÍCIO MUSICOLÓGICO DA (RE)MONTAGEM DA OBRA

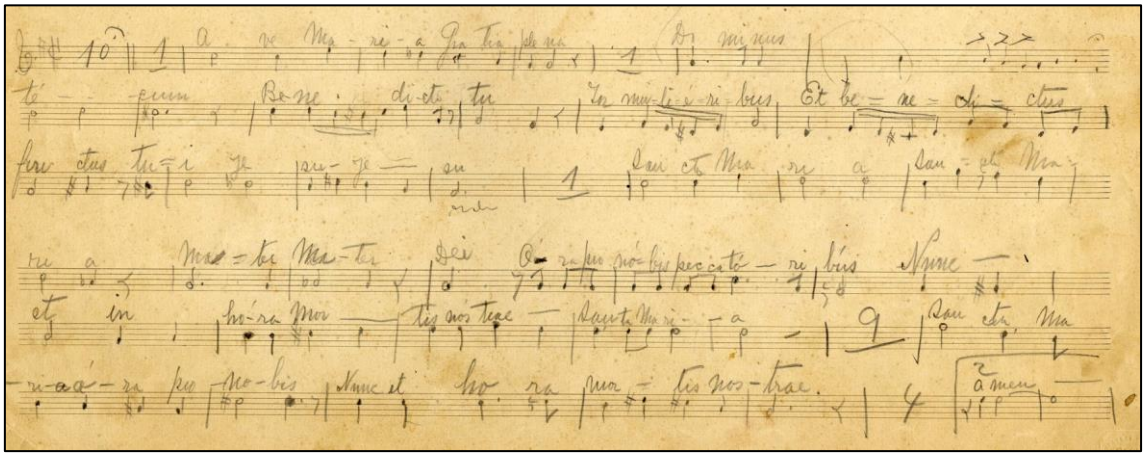
Com a intenção de se proceder com um estudo musicológico mais preciso, optou-se por se realizar um trabalho compasso a compasso, sobrepondo cada compasso da melodia do violoncelo e a do teclado, ao da voz e se colocar ao lado de cada um deles uma transcrição moderna de uma edição prática, para se vislumbrar como esta música ficaria caso tivesse sido escrita e concebida inicialmente em formato de trio (voz, instrumento de teclado e violoncelo).

A decisão de se seguir por esta forma de trabalho ocorreu justamente para evitar que se deixassem passar detalhes desapercebidamente, o que, ao se observar o compasso de forma isolada, é minimizado. Conforme o exercício foi iniciado, também se percebeu que praticamente em todos os compassos havia comentários a serem feitos. Compreendemos também que o leitor deste trabalho poderá acompanhar todo o pensamento e as decisões tomadas a cada situação encontrada, avaliando as soluções tomadas, e vislumbrando a "construção" da(s) partitura(s). Por fim, esta metodologia se tornou também eficaz para conferência, uma vez que, parando para analisar cada compasso em sua minúcia, o cuidado com a transcrição torna-se mais apurado.

A primeira dificuldade encontrada no início da transcrição para o *software Finale* foi estabelecer as notas que eventualmente, por uma imprecisão da grafia, poderiam deixar uma certa dubiedade. Outro problema seria fazer o encaixe da letra da última página com o início da composição, e a pergunta que precisava ser respondida era se eventualmente a letra se encaixaria perfeitamente com a melodia composta anteriormente para violoncelo e teclado.

Antes de iniciarmos os trabalhos foi necessário fazer o tratamento do texto literário, identificando se o texto da composição estava completo, e se eventualmente havia algum equívoco de digitação ou pontuação. (Figura 4.30).

Figura 4.30 – Letra da *Ave Maria*, na última página do manuscrito.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Percebemos que o compositor não detalhou a acentuação, hifenização e a divisão silábica e a hipótese considerada mais provável foi a de que escreveu a oração de memória. Na transcrição diplomática que fizemos abaixo, onde respeitamos até mesmo a hifenização original, dispusemos as frases a partir das linhas do pentagrama (apenas para facilitar a leitura, se comparado o manuscrito autógrafo com a transcrição), como demonstrado a seguir:

A ve Ma - ri - a Gra tia ple na Do mi nus

té - cum Be-ne di - cta tu In mu-li-é-ri-bus Et be-ne-di-ctus

fru ctus tu-i Je su - Je - su San cta Ma ri a San - cta Ma -

ri a Ma-ter Ma-ter Dei Ó-ra pro nó-bis pec ca tó-ri-bús Nunc

et in hó-ra Mor-tis nós trae San ta Ma-ri-a San-cta Ma

ri-a ó-ra pro-no-bis nunc et ho-ra mor-tis nos-trae. Amen

O texto transcrito da composição, sem a hifenização, ficou assim:

Ave Maria Gratia plena Dominus
técum Benedicta tu In muliéribus Et benedictus
fructus tui Jesu Jesu Sancta Maria Sancta Ma-
ria Mater Mater Dei Óra pro nóbis peccatóribús Nunc
et in hóra Mortis nóstrae Santa Maria Sancta Ma-
ria óra pro nobis nunc et hora mortis nostrae. Amen

Abaixo (Tabela 4.1) montamos um pequeno quadro com as correções, comparando o texto acima com o texto da edição típica da *Ave Maria*, que consta no *Missale Romanum*[31]. As palavras repetidas foram ignoradas e as inconsistências estão destacadas abaixo, e ao lado de cada linha o número de inconsistências encontradas em cada pentagrama.

Tabela 4.1 – Correções feitas ao texto, de acordo com a fórmula oficial do *Ave Maria* do *Missale Romanum*.

Texto do manuscrito	**Texto do Missale Romanum**	**Nº**
Ave Maria _ **G**r***a***tia plena _ D***o***minus t***é***cum _	Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum;	8
Bened***i***cta tu ***I***n muliéribus _	benedicta tu in mulieribus,	4
Et Benedictus fructus _____ tui __ ***J***esu _	et benedictus fructus ventris tui, Iesus.	4
Sancta Mar***i***a _ Mater Dei _	Sancta María, Mater Dei,	3
Óra pro n***ó***bis peccatórib***ú***s	ora pro nobis peccatoribus	3
Nunc et in h***ó***ra *M*ortis n***ó***strae	nunc et in hora mortis nostræ	4
Amen _	Amen.	2

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho.

Na tabela acima (Tabela 4.1) destacamos em negrito e itálico as diferenças entre ambos os textos de modo a facilitar a comparação. Maiúsculas, minúsculas, vírgulas, acentos, pontos e palavra(s) omitida(s) foram destacadas, sendo que na coluna da direita apontamos quantas divergências ocorreram entre os textos em cada linha, somando vinte e oito em toda a peça[32].

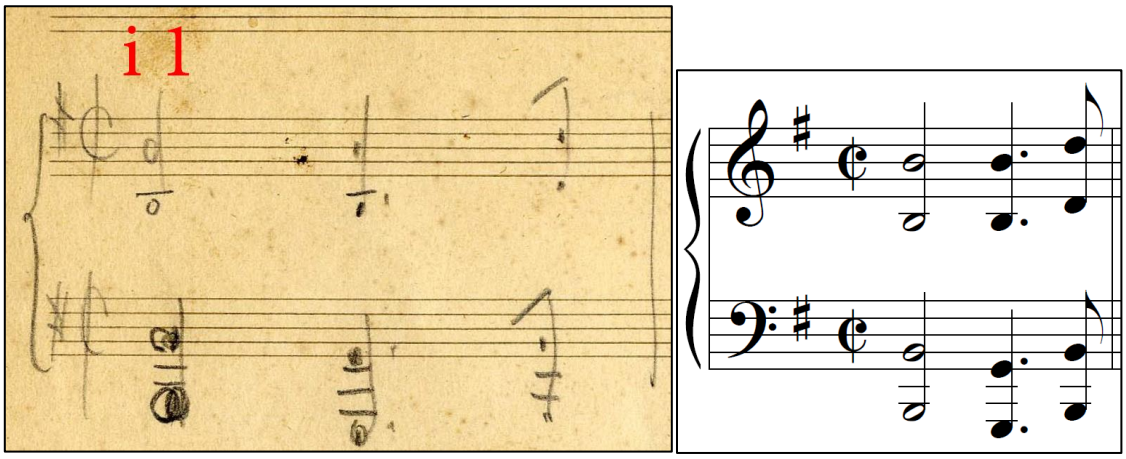
Como resultado, ao percebermos as inconsistências quando da conferência do texto na edição, comentaremos, caso a caso, no momento que apresentarmos a transcrição sobre os ajustes que foram necessários, sempre mantendo a grafia correta como na coluna direita da tabela acima (Tabela 4.1).

Prosseguindo para a análise do manuscrito autógrafo, optou-se por iniciar pela introdução (página 4), e consequentemente para a parte da voz que se mantém em pausa (10 compassos) e, portanto, os compassos de i1 a i10 (a serem tocados com o violoncelo

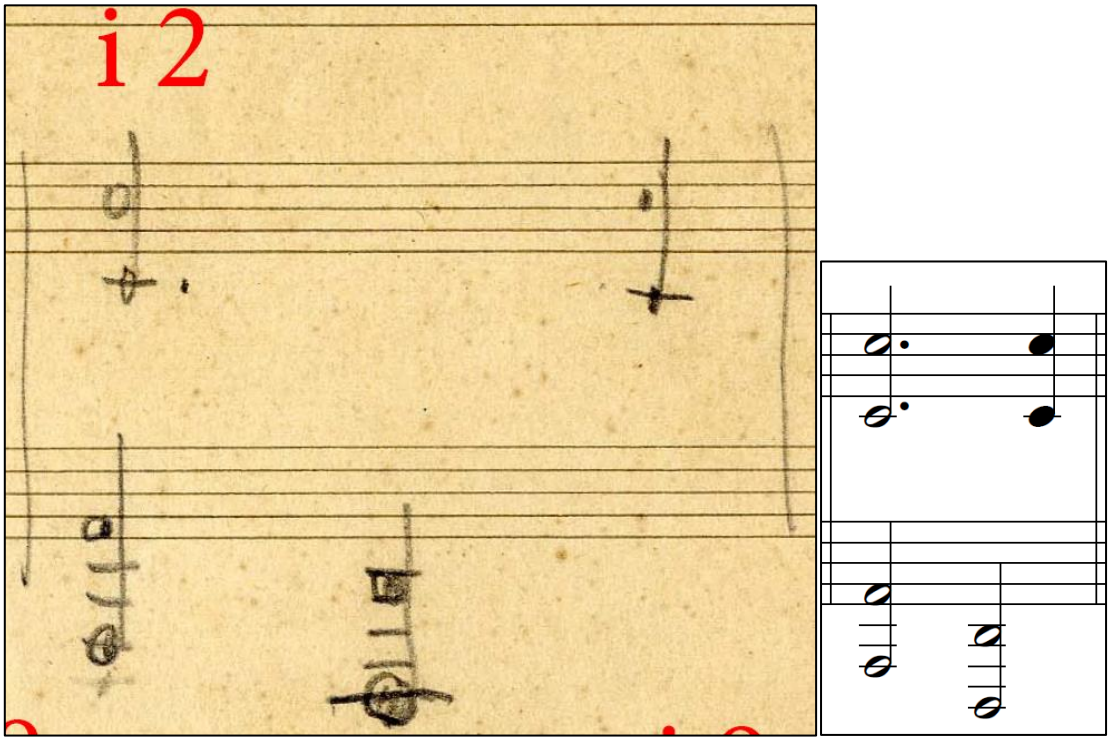
[31] O *Missale Romanum* (ou Missal Romano em português) é uma edição Típica Vaticana, promulgada através de decreto. Desta edição típica foi extraído o texto oficial da *Ave Maria* em Latim, conforme pág. 1285 da edição de 2008. *Ex decreto Sacrosancti Æcumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum Ioannis Pauli PP. II Cura recognitum. Editio Typica Tertia, Typis Vaticanis, A.D. MMVIII.*

[32] A letra "J" no lugar do "I" e uma dubiedade se a palavra estava ou não acentuada, foram desconsideradas na soma total.

e o acompanhamento) estão abaixo. Buscou-se deixar as imagens bem ampliadas, de modo que qualquer dúvida pudesse ser dirimida ao se comparar a imagem do rascunho e da transcrição. Quando algum comentário for necessário, devido a alguma imprecisão da escrita, ele será adicionado abaixo de cada imagem.

Figura 4.31 – Primeiro compasso da introdução, localizado na quarta página do autógrafo.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

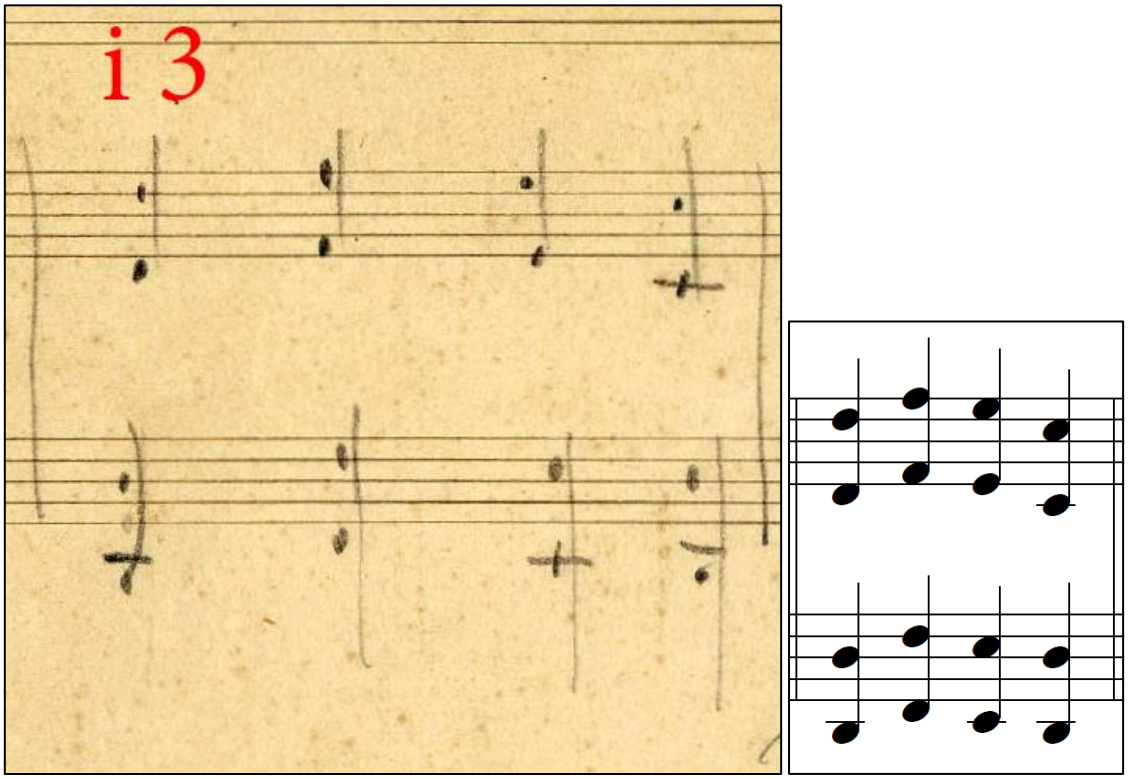
O primeiro apontamento seria uma pequena rasura no si da mão esquerda, que havia sido marcado como semínima, e que depois foi corrigido pelo compositor, como mínima. No sol grave percebe-se o mesmo tipo de rasura, porém de maneira mais sutil. Os demais pontos que aparecem na imagem foram descartados por se tratar de sujeira no papel (Figura 4.31).

Figura 4.32 – Compasso i2 (segundo compasso da introdução).

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Percebe-se que o dobramento da oitava grave acabou sendo escrito de modo equivocado na primeira nota lá da mão esquerda (Villa-Lobos havia escrito fá, deu conta do erro e em seguida corrigiu) (Figura 4.32).

Novas rasuras no manuscrito, todavia, acabaram sendo notadas, do mesmo modo que apresentado no compasso anterior (inicialmente havia sido idealizada rítmica com uma semínima na mão esquerda, mas o compositor acabou rasurando o manuscrito e escrevendo mínima no lugar para que o compasso ficasse completo), sem com isto gerar dúvida na transcrição.

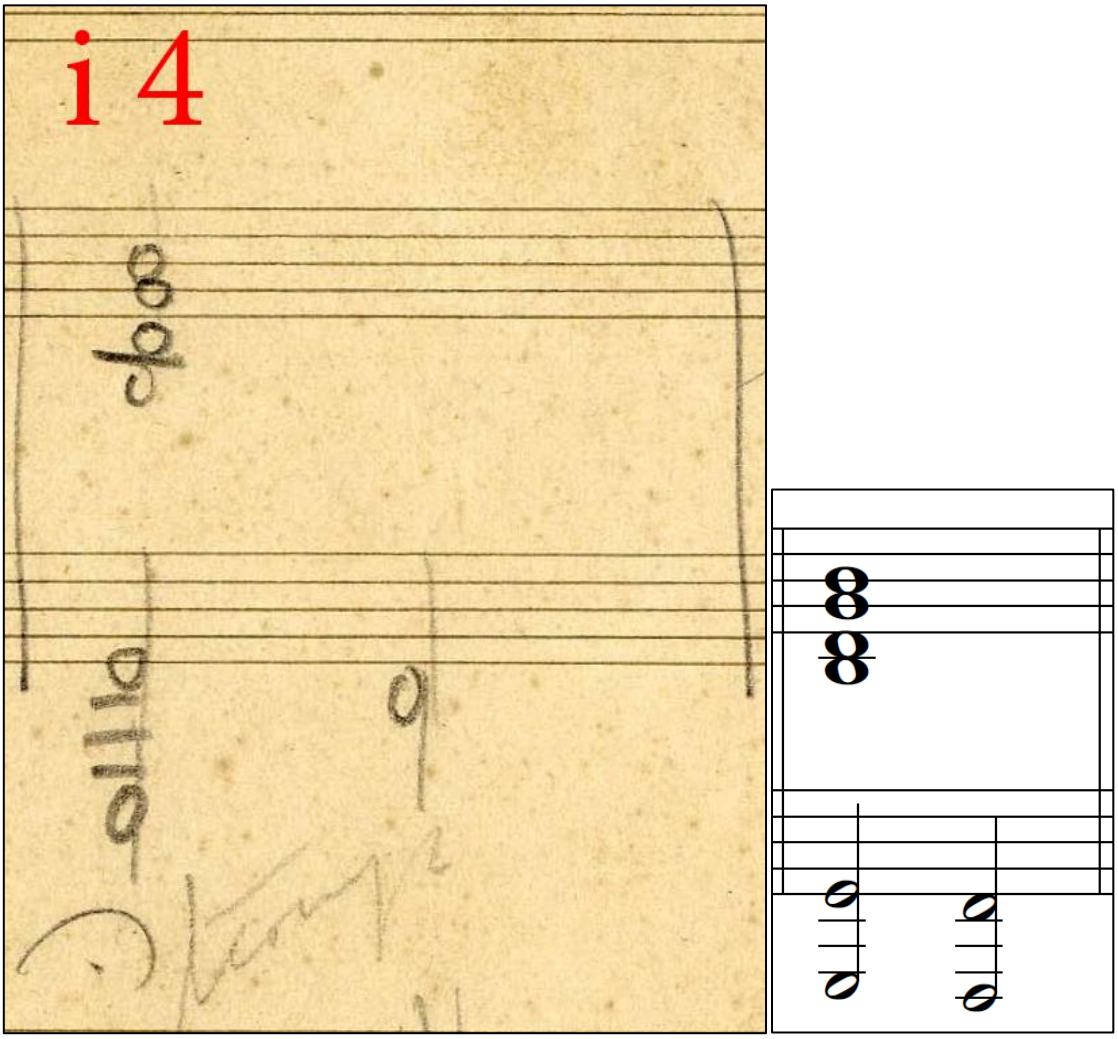
Figura 4.33 – Compasso i3 (terceiro compasso da introdução).



Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

No compasso i3 temos uma nota sol na mão esquerda que parece ter sido apagada, assim como três pequenos pontos próximos ao término do compasso, que sendo apenas defeito no papel ou apagados, não interferiram na transcrição. A haste prolongada para baixo, além das duas oitavas poderia sugerir, entre outras coisas, a intenção de se colocar um pedal de órgão oitava abaixo, porém isto isoladamente não constituiria esta intenção, e além disto, isto somente ocorreu neste compasso especificamente. Outrossim, lançamos a hipótese de que Villa-Lobos pode simplesmente ter feito hastes longas (só neste compasso) e depois colocado as notas ou ainda que pretendia escrever outras notas. Percebe-se que a haste do segundo tempo na mão esquerda foi reforçada posteriormente (Figura 4.33).

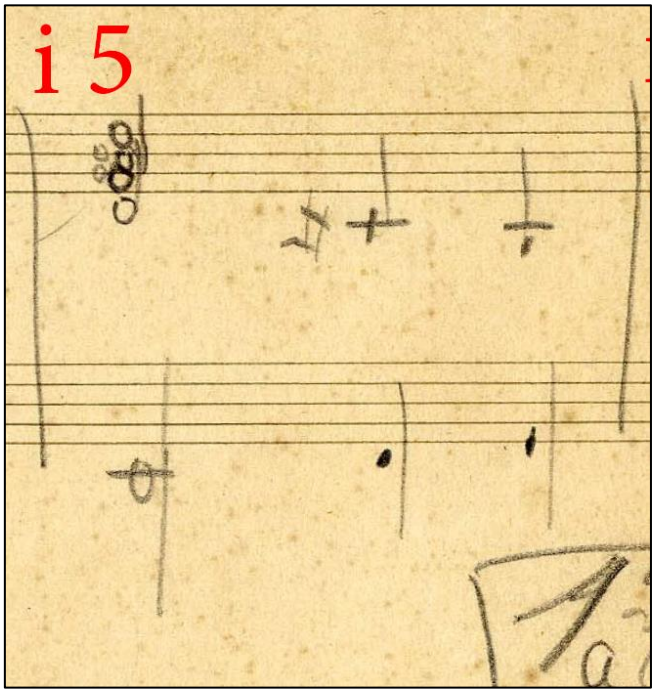
Figura 4.34 – Compasso i4.



Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Pela primeira vez aparece (Figura 4.34), nesta composição, uma nota fá na mão esquerda, com a haste prolongada para baixo (mas sem a cabeça), que poderia indicar a intenção do compositor de se dobrar a oitava no acompanhamento (no caso o fá grave oitavado), sendo que esse modo de escrita se repetirá por algumas vezes. A confirmação desta intenção é reforçada pela haste inferior, que demonstra ter sido escrita separadamente da haste superior. Em i4 também percebemos que o compositor poderia ter pensado em colocar uma mínima na primeira nota da mão direita mas acabou transformando-a em semibreve, mantendo o acorde pelo compasso inteiro.

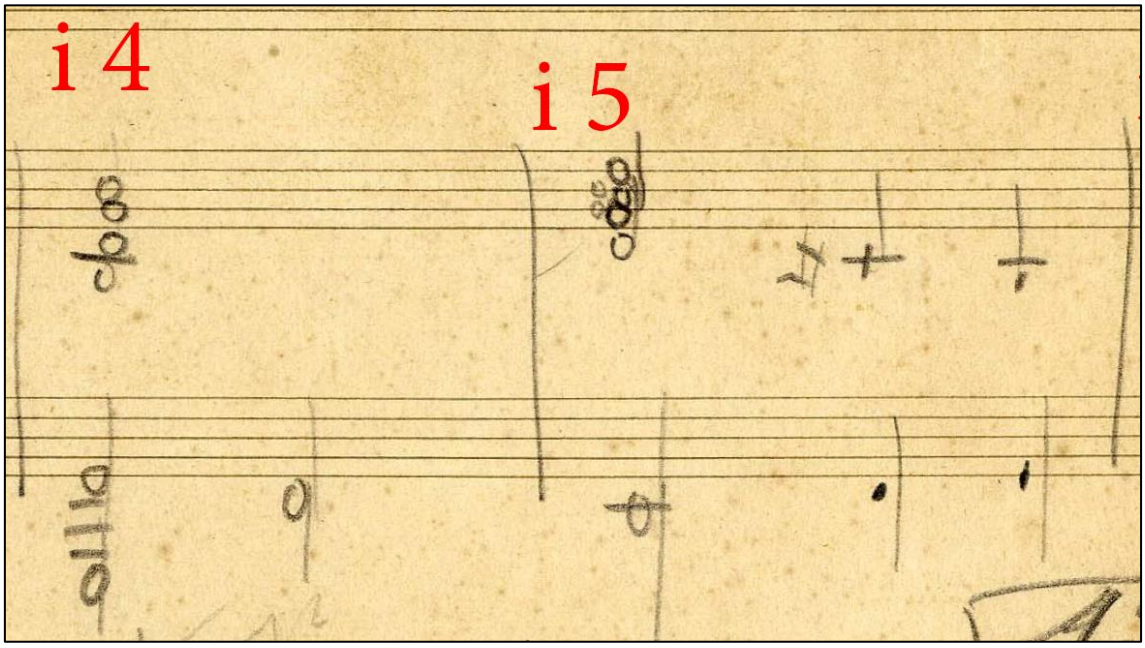
Figura 4.35 – Compasso i5.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Neste quinto compasso da introdução (Figura 4.35) apareceu a primeira dúvida e as primeiras decisões se tornaram necessárias para seguirmos com a transcrição. A pergunta que surge é: "o acorde da mão direita seria formado por ré-fá-lá-ré?" Aparentemente o fá e o ré foram grafados com mais força, talvez em uma tentativa de tentar corrigir as notas; em seguida foram escritas as notas sol-si, ao lado esquerdo do acorde, provavelmente indicando a correção das notas. Na mão esquerda, a linha suplementar corta a nota de maneira imprecisa, também deixando a dúvida se se trata de um mi ou um ré.

Será necessário observar o contexto para tentar intuir quais notas seriam. O desenho melódico da mão esquerda, que começa com a melodia descendente, por graus conjuntos, no baixo no compasso anterior (sol – fá#), e as notas fá# e sol (tocadas em seguida) induzem à conclusão de que a primeira nota do compasso i5 deve ser um mi.

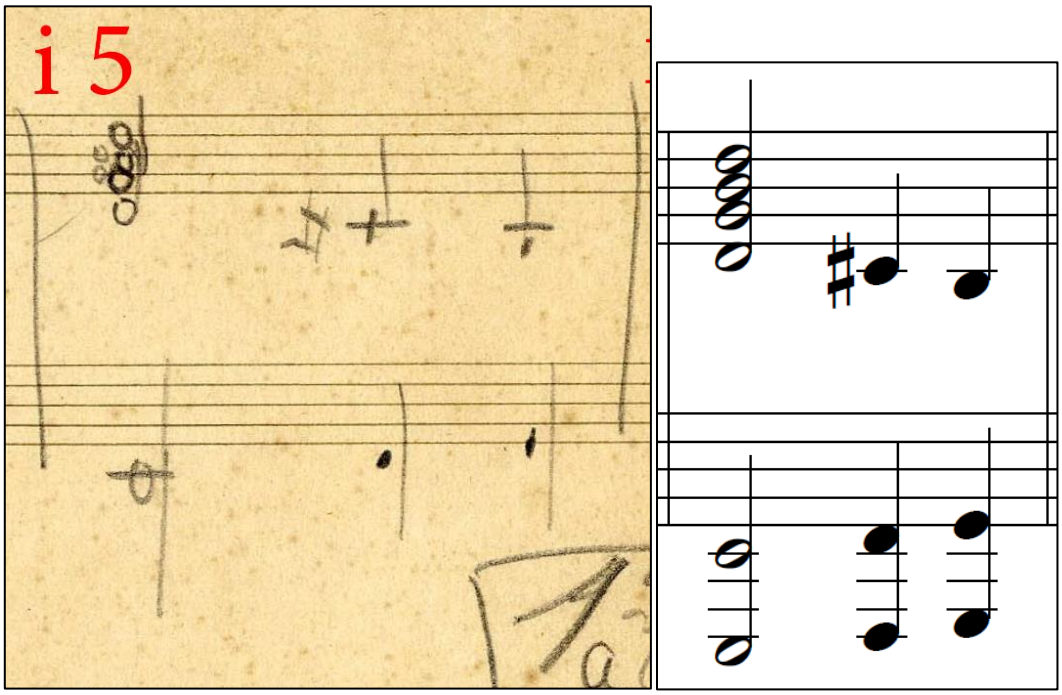
Figura 4.36 – Movimento melódico da mão esquerda do acompanhamento.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Com esta decisão já tomada, optamos por fazer a ampliação da imagem para poder justificar melhor qual seriam as possibilidades de acordes mais adequados à nota mi grave (Figura 4.36).

Figura 4.37 – Ampliação do acorde em i5, com as notas rasuradas.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

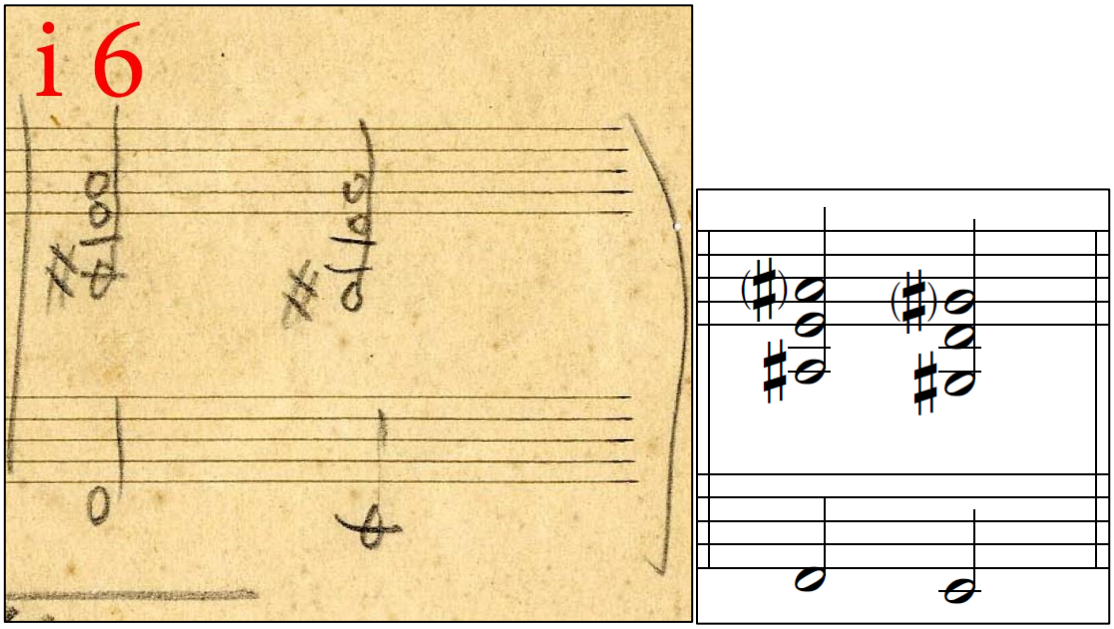
A opção do baixo em mi, com as notas re-fá-lá-ré não nos pareceria a mais adequada[33], e nos chamou a atenção pelas notas pequenas sol e si que apareciam ao lado do acorde. Nossa percepção foi que o compositor, ao tentar corrigir as alturas no acorde (ele parece ter tentado deixá-las mais fortes, mas percebeu que não ficou clara a sua intenção) optou por escrever as notas pequenas um pouco à esquerda, no intuito de destacar quais seriam as notas corretas. Um acorde formado por todas estas notas juntas fugiria, do mesmo modo, do padrão estilístico das demais obras, e, portanto, as notas da mão direita foram definidas como sendo ré-sol-si-ré, formando um acorde de mi menor, com a sétima adicionada (Figuras 4.36 e 4.37).

Figura 4.38 – Resultado da transcrição do compasso i5.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

A opção final do compasso i5, portanto, ficou definida como acima (Figura 4.38).

[33] Um acorde de ré maior com mi no baixo resulta em uma harmonia não muito usual dentre o padrão estilístico encontrado nas demais *Ave Marias* de autoria de Villa-Lobos, apesar da força da grafia inicialmente sugerir que a intenção era destacar as notas corretas.

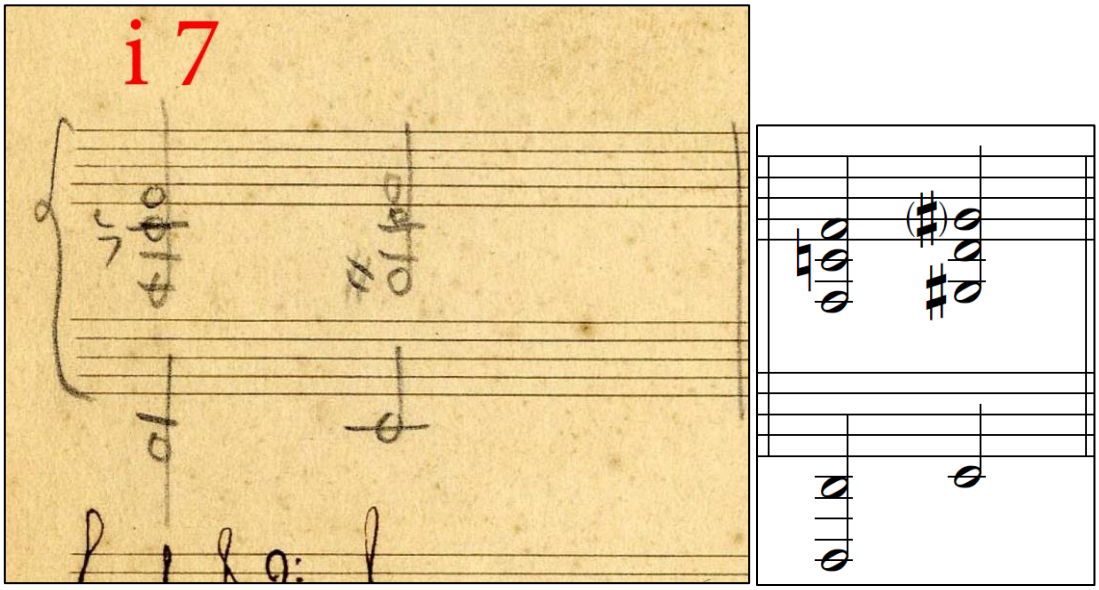
Figura 4.39 – Compasso i6.



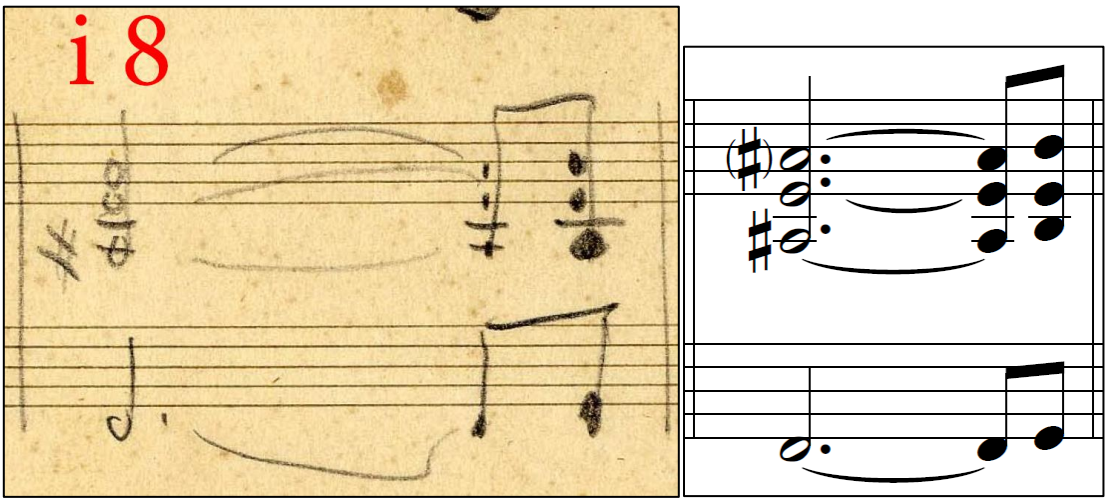
Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Como notamos que o compositor não se importa em escrever os acidentes em ambas as oitavas, o que fica subentendido (como ocorreu com este lá sustenido e sol sustenido no compasso i6), optamos que tais notas aparecessem transcritas entre parêntesis[34] (Figura 4.39). O dobramento da oitava não está indicado neste compasso e se optou por manter a mão esquerda somente com uma nota.

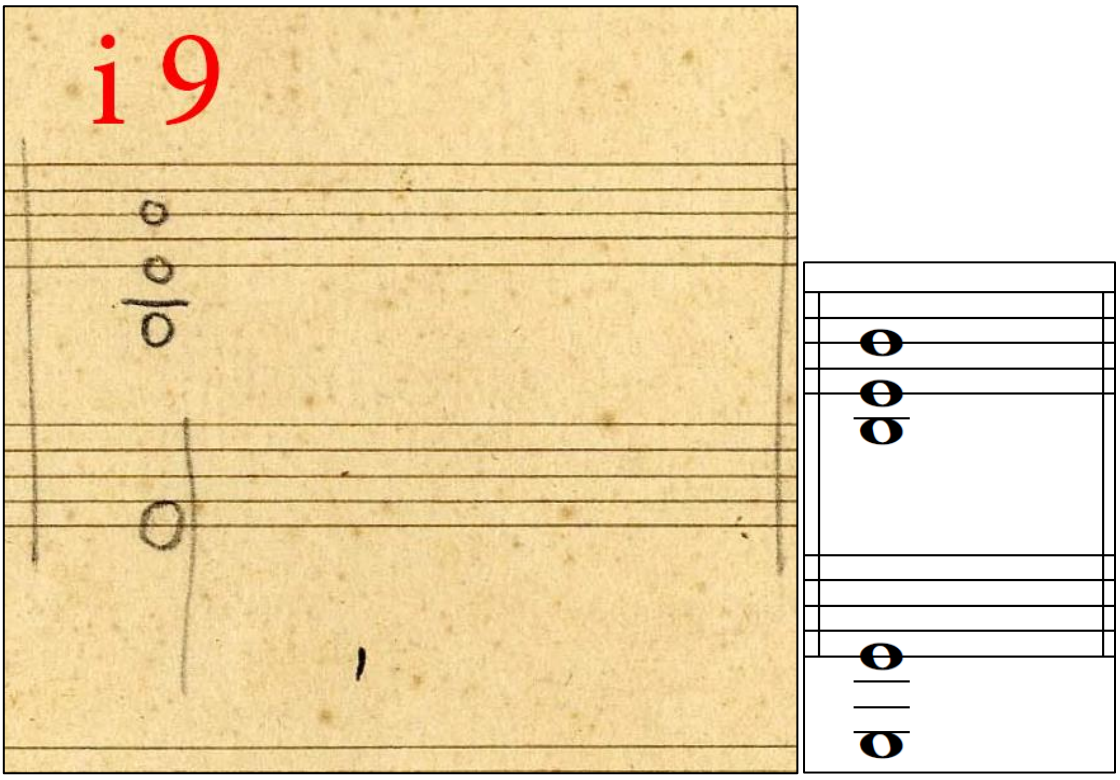
[34] A opção de inserir os parêntesis na transcrição é com o objetivo de indicar que a nota deveria estar marcada com o acidente, porém não consta no rascunho. Nos próximos casos similares, a marcação com o parêntesis no acidente será feita deste mesmo modo, com o comentário sobre a colocação do parêntesis. Pelo caráter da edição prática, esta partitura não constará os parêntesis.

Figura 4.40 – Compasso i7.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Nota-se o bequadro na nota dó, na mão direita, como precaução (que mantivemos grafado do mesmo modo que o compositor marcou), apesar desta nota ter sido alterada apenas dois compassos antes. Diferente é o caso do sol sustenido mais agudo, que não foi marcado, e que foi indicado na transcrição com o acidente em parêntesis. Há indicação de dobramento de oitava apenas na primeira nota (ré) da mão esquerda, o que foi mantido na transcrição (Figura 4.40).

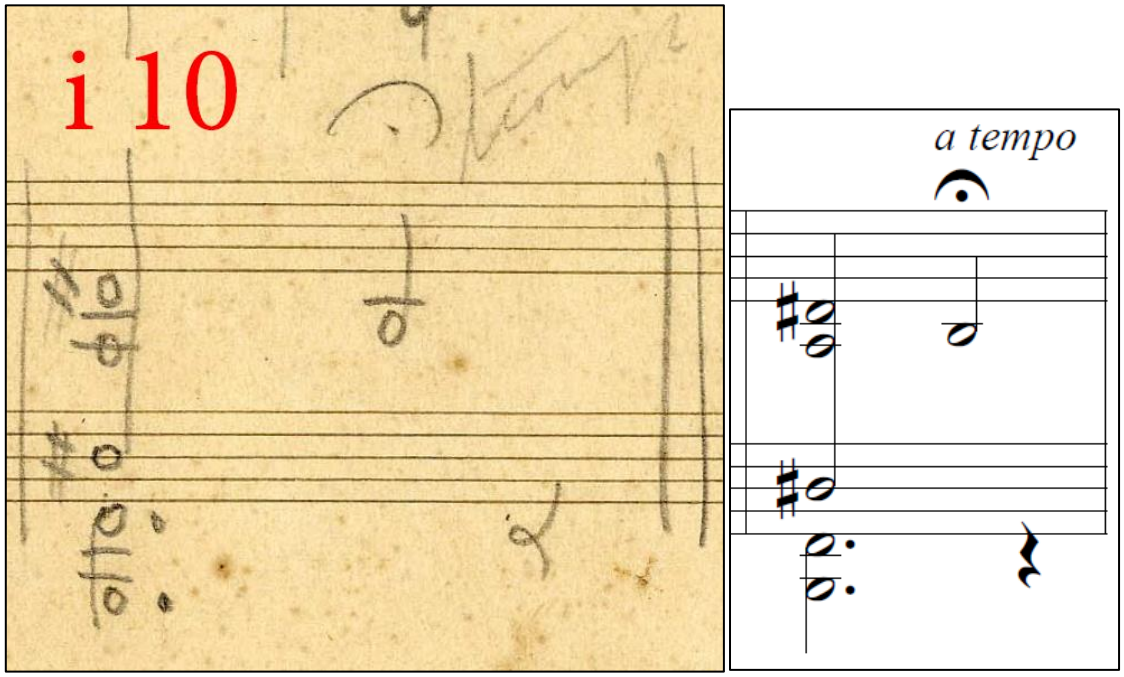
Figura 4.41 – Compasso i8.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Há apenas pequenas rasuras nas notas inferiores da mão direita (si) e mão esquerda (sol), sem com isto gerarem dúvidas de grafia. Lembramos, novamente, que nesta composição muitos acidentes não eram marcados em ambas as oitavas, motivo que nos leva a marcar a precaução entre parêntesis (Figura 4.41).

Figura 4.42 – Compasso i9.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Este (Figura 4.42) é um compasso em que está bem definida a intenção e a redução da presença de elementos torna a transcrição mais simples. A haste prolongada indica o dobramento de oitava, como já explicitado, apesar de no caso da semibreve esta convenção acabar até por gerar uma dúvida com relação ao ritmo que poderia ser considerado como sendo uma mínima.

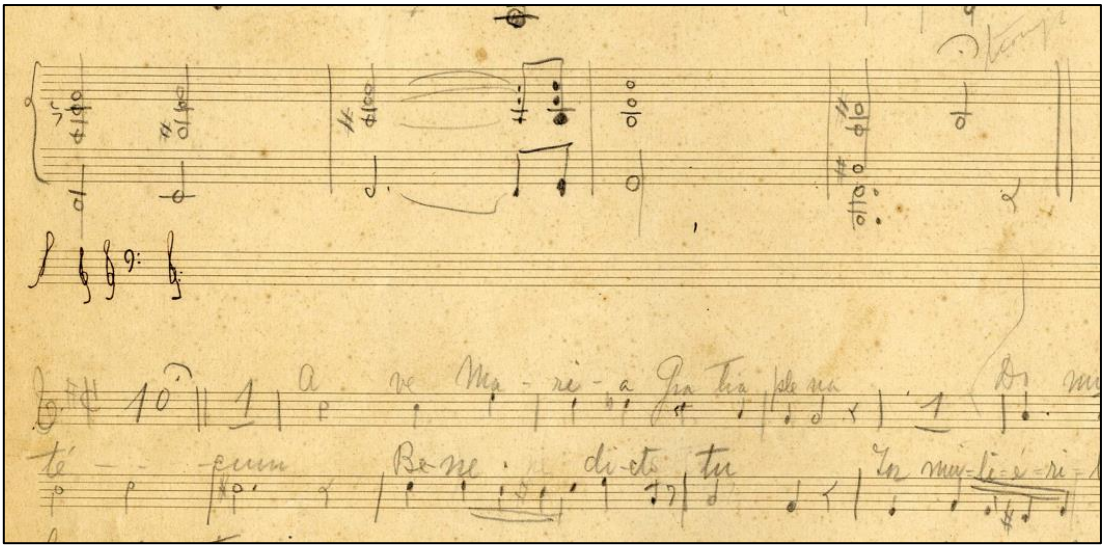
Figura 4.43 – Compasso i10.



Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Esta transcrição (Figura 4.43) também não apresentou dúvidas e é um dos poucos compassos em que não há qualquer marca de rasura ou dubiedade. O texto escrito acima, de modo mais suave, sugere a palavra "*tempo*" que, juntamente com a fermata, pode indicar um *rallentando* implícito, que deveria ocorrer antes de iniciar a peça, uma vez que este é o compasso que encerra a introdução, escrita na última página do manuscrito, logo acima da melodia com a letra, conforme imagem a seguir (Figura 4.44).

Figura 4.44 – Compassos finais que encerram a introdução, na última página do autógrafo.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Passando ao início da melodia com o violoncelo, e retornando à primeira página do rascunho, no compasso 1, tomou-se a decisão de se apresentar o recorte (compasso a compasso) com a inserção do recorte da parte da melodia do canto sobreposta aos respectivos compassos numerados no acompanhamento e na parte vocal. Através desse modelo é possível visualizar mais facilmente como a melodia da voz (escrita separada na página 4) se encaixa com o acompanhamento, seguindo os números acima de cada compasso (Figuras 4.45 e 4.46).

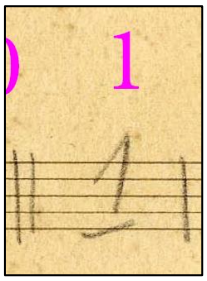
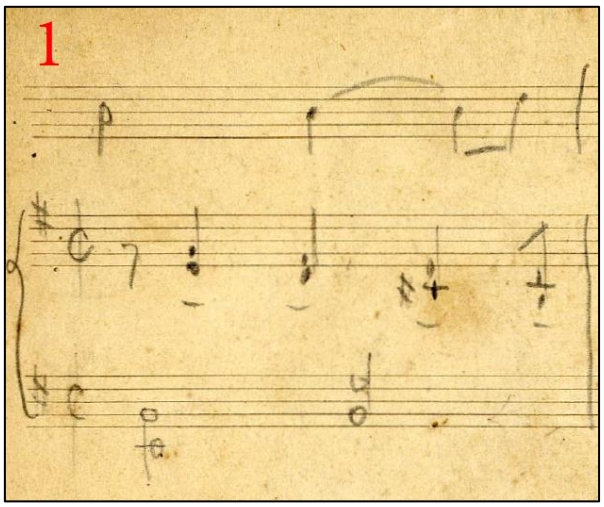
Figura 4.45 – Início da parte da voz, na página 4 do manuscrito (1º compasso).

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

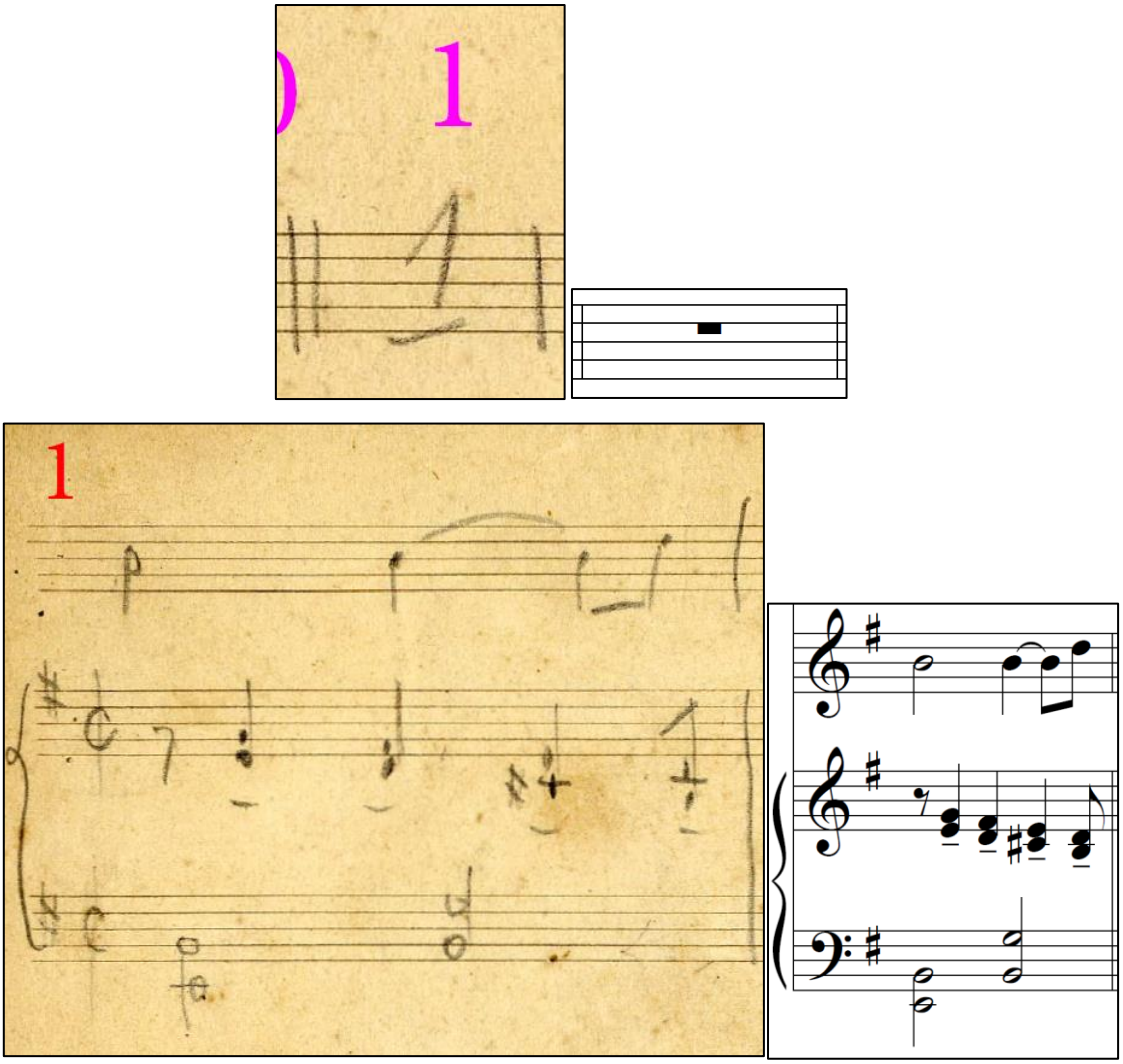
Figura 4.46 – Início da composição, com o violoncelo e o acompanhamento, na página 1 do manuscrito autógrafo.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Utilizando-se deste modelo, apresentaremos os primeiros compassos a seguir, e a respectiva transcrição ao lado de cada um deles, conforme este primeiro exemplo, seguido de um breve comentário analítico, e como esta análise impacta a transcrição que é apresentada ao lado.

Apesar das claves não estarem indicadas, trata-se de clave de sol para o violoncelo e claves de sol e fá para o instrumento harmônico. O primeiro compasso da

voz é em pausa, e estamos buscando uma edição que inicialmente se assemelhe visualmente ao que foi escrito no papel (as hastes, por exemplo, estarão apresentadas no mesmo posicionamento que o compositor as escreveu) e esta opção foi adotada nesta transcrição – compasso a compasso – com o objetivo de facilitar a comparação para o leitor, que poderá acompanhar todo o processo de transcrição, bem como o raciocínio adotado e fazer seu julgamento a partir das decisões que foram tomadas em cada situação.

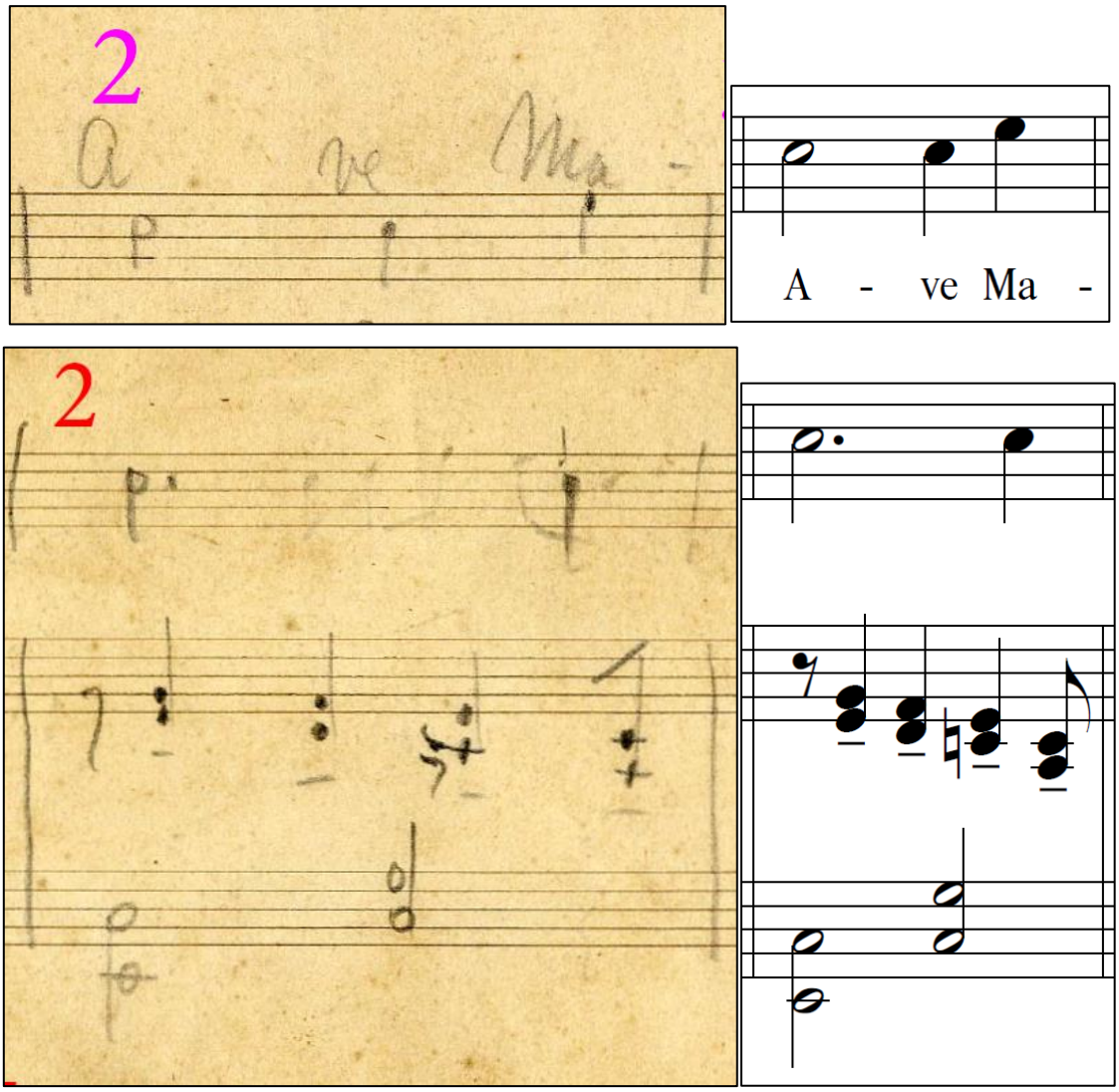
Figura 4.47 – Compassos 1 da voz, do violoncelo e do acompanhamento.



Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectivas transcrições feitas pelo autor para este trabalho.

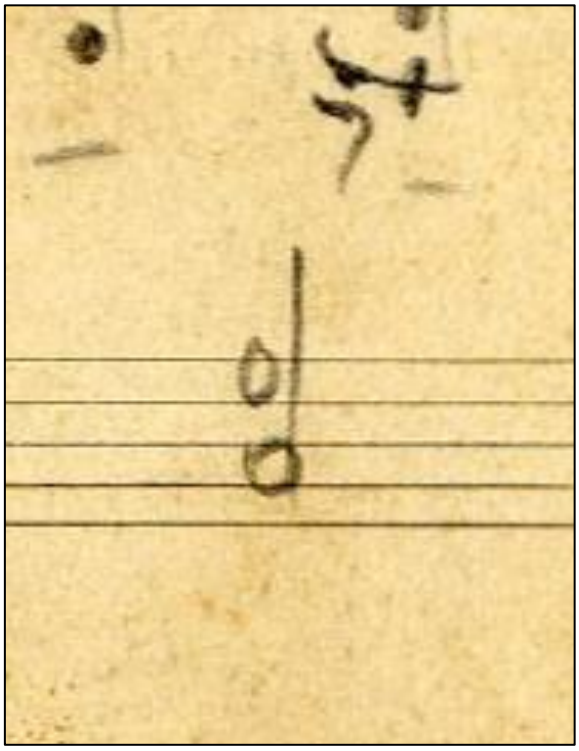
Em seguida (Figura 4.47) temos o resultado da transcrição, com a nota dó mantida com o bequadro de precaução (o compasso anterior era dó sustenido). Antes de se fazer ampliação da imagem o bicorde "dó-sol" no terceiro tempo da mão esquerda

talvez pudesse ser confundido com “dó-lá”, mas acabamos descartando esta hipótese, como se perceberá na imagem a seguir (Figura 4.48).

Figura 4.48 – Compasso 2.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

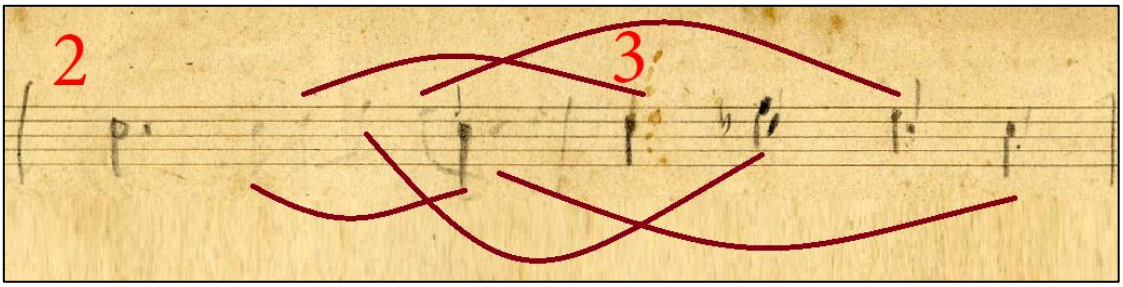
Excetuando-se esta pequena hesitação na transcrição, na melodia do violoncelo aparecem notas sutis, provavelmente apagadas com borracha, que coincidem com as mesmas notas que aparecem nos compassos seguintes, sugerindo que o compositor as tinha escrito com duração curta para o encaixe, e percebendo o problema, ajustou o tempo das mesmas – aumentando as suas durações – conforme está demonstrado nas imagens a seguir (Figuras 4.49 e 4.50).

Figura 4.49 – Ampliação do segundo bicorde do acompanhamento.

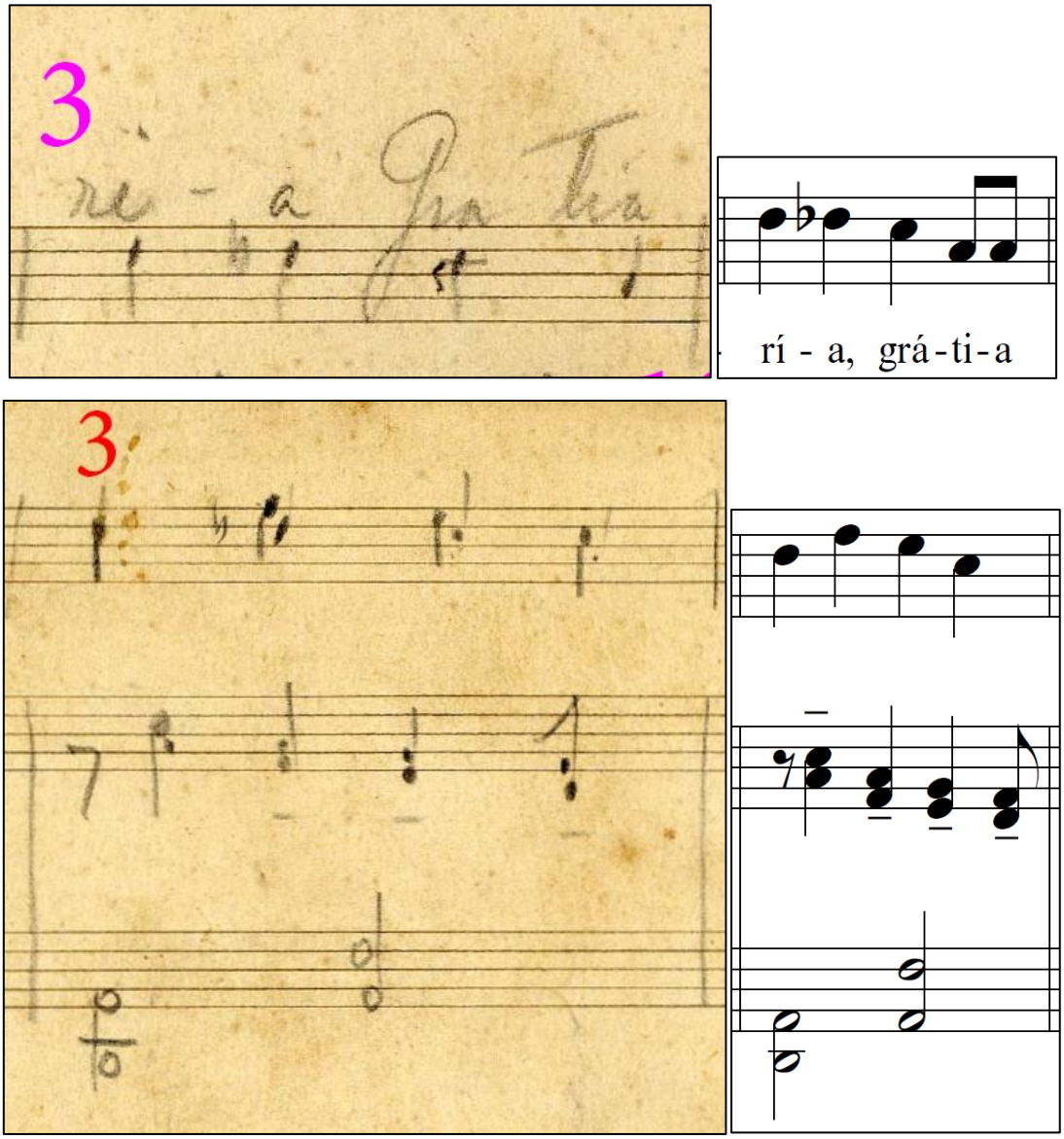


Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.50 – Análise da alteração rítmica inicialmente pensada pelo compositor para o trecho.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.51 - Compasso 3.

Fonte: Excertos do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

No terceiro compasso já começamos o tratamento da parte do texto onde o acento em "*María"* e a letra minúscula em "*grátia"* (bem como a separação das três sílabas, mais apropriada[35], a saber "*grá-ti-a*") foram transcritas em notação atual (Figura 4.51).

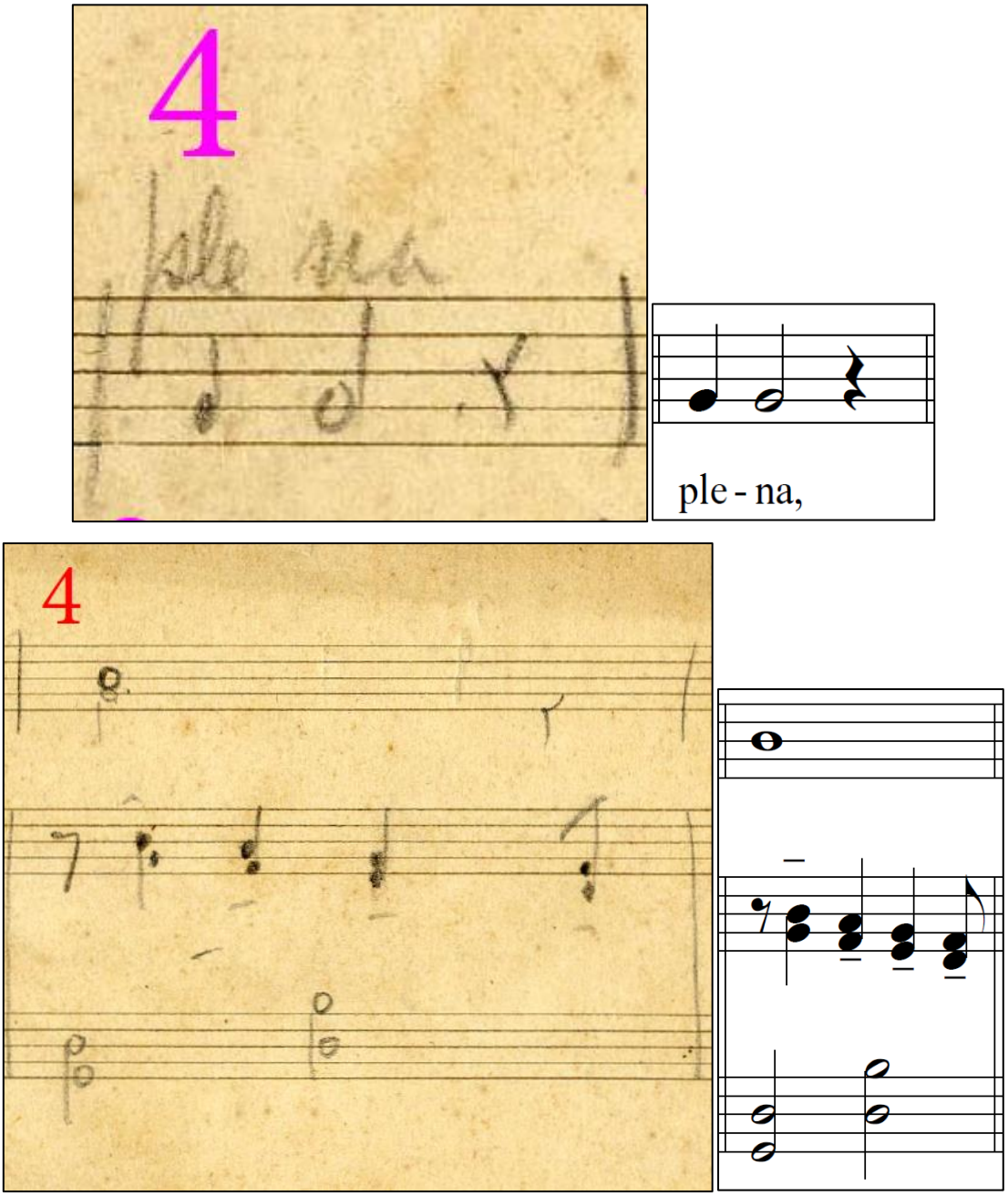
Também se começa a ver claramente o que foi explicitado anteriormente, onde o compositor marcou na linha do violoncelo na primeira página do manuscrito autógrafo (imagem inferior) as notas que foram colocadas na quarta página da composição (imagem

[35] Este tipo de solução também foi demostrado ter sido feita pelas editoras, como exemplificado no decorrer do texto desta pesquisa.

superior) como que para testar se a melodia combinava com a linha do referido instrumento.

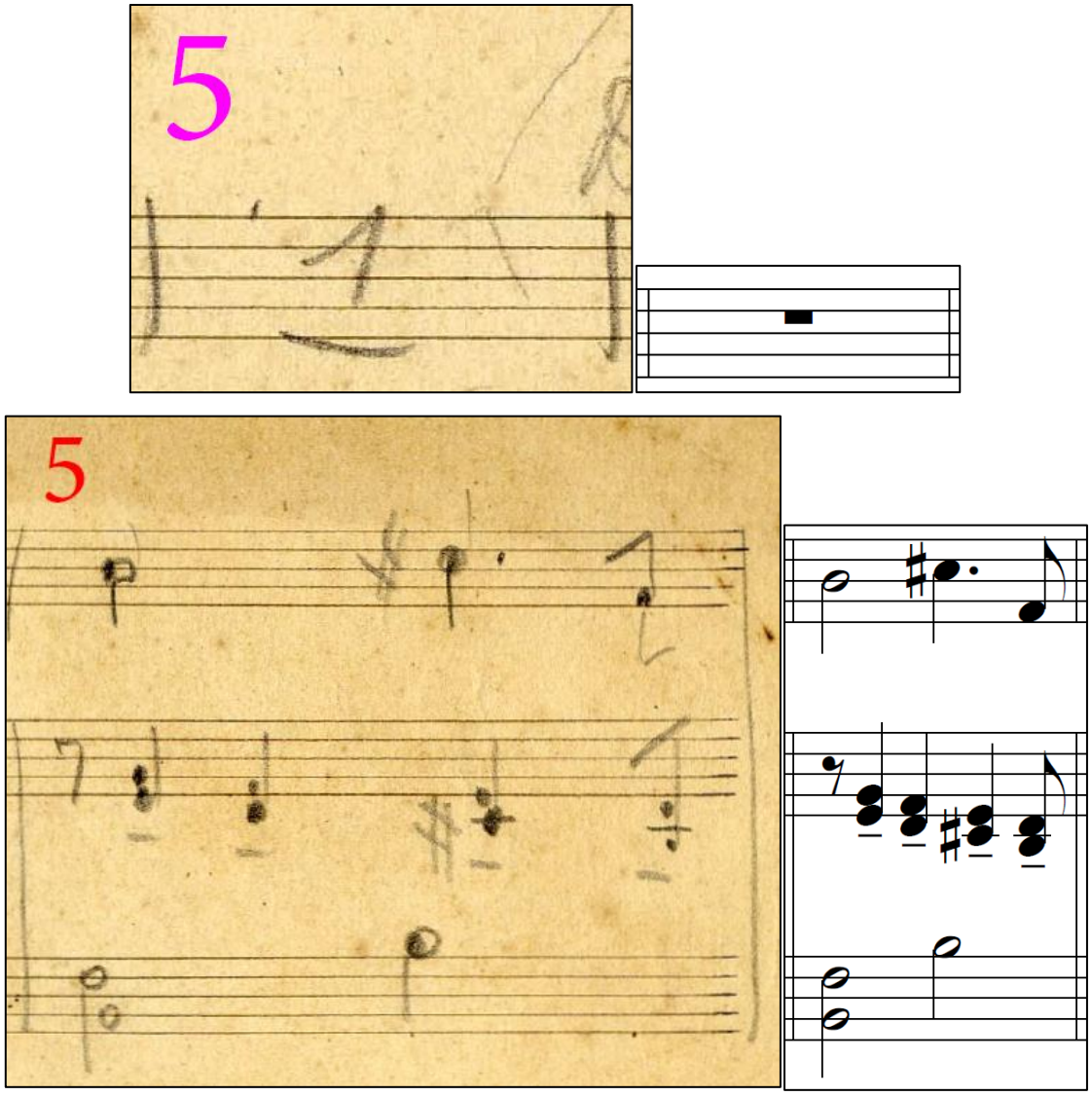
Deste modo, para o violoncelo serão consideradas apenas as notas que não estão sendo cantadas, conforme a imagem superior da figura 4.51, uma vez que acreditamos que se tratou de modelo de trabalho utilizado durante toda a composição de maneira geral[36]. No caso particular deste compasso, também o sinal de *tenuto* não foi marcado no primeiro tempo da mão direita do teclado, provavelmente por esquecimento (pois a haste ficou invertida), uma vez que em todos os compassos precedentes e neste também estão sempre marcados, e por isso optou-se em mantê-lo na transcrição.

[36] Foi basicamente esta marcação sutil no manuscrito, na parte do violoncelo, o grande motivador deste exercício – pois quando percebemos que a partitura havia sido "provada" concluímos que o compositor fez a conferência do encaixe, o que provavelmente resultaria em uma partitura exequível.

Figura 4.52 – Compasso 4.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Na voz há o que aparenta ser um ponto de aumento (Figura 4.52), um pouco mais à direita, na sílaba "-*na*", que foi desconsiderado por motivos métricos; na melodia do violoncelo, o rascunho apresenta a nota sol, como mínima pontuada (que como está presente na melodia cantada, foi desconsiderada, como já explicitado) mantendo apenas a nota si, em semibreve, grafada de modo mais forte no papel. Isto provavelmente indica a intenção do compositor em deixar clara que esta deveria ser a nota tocada pelo

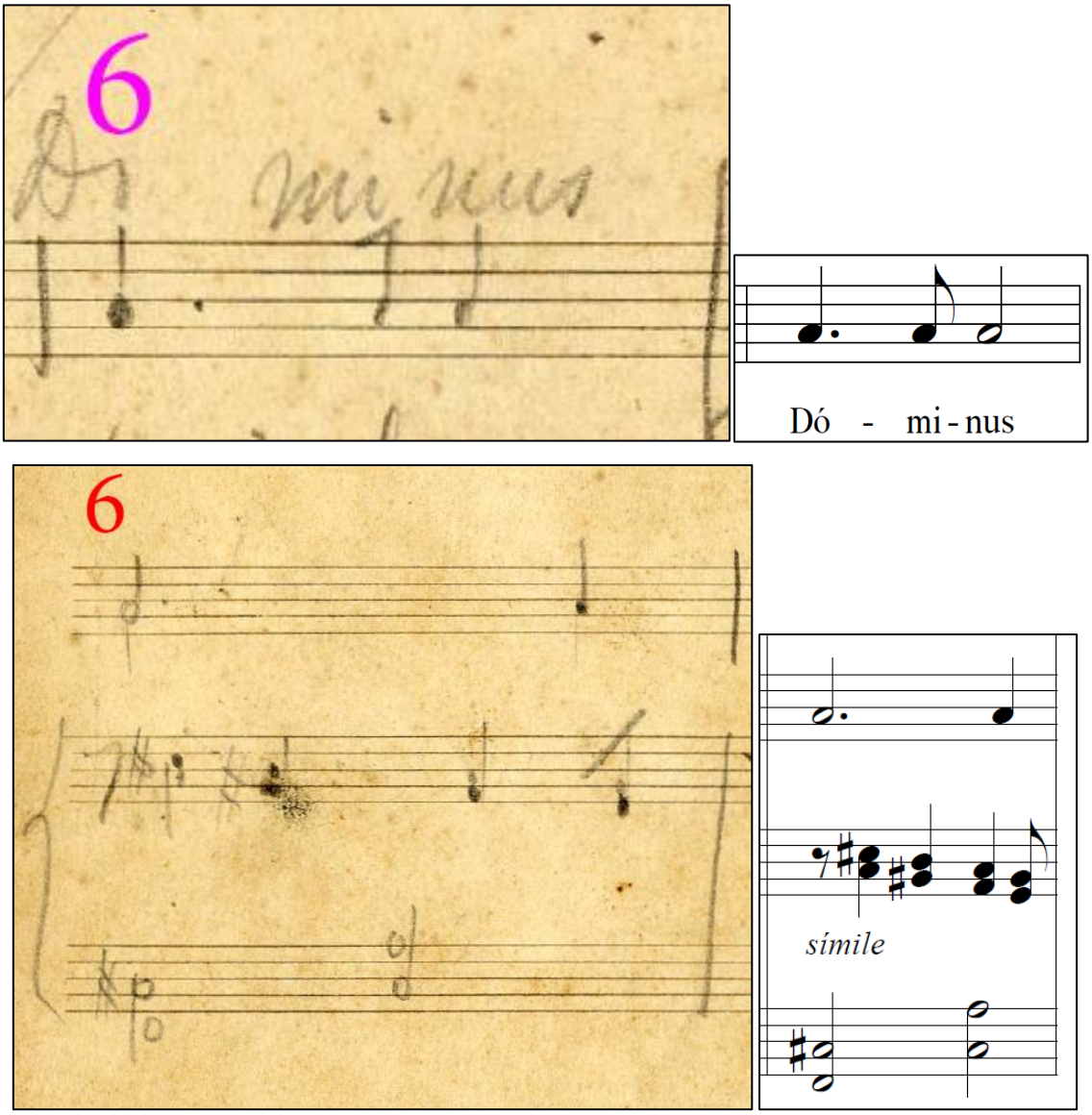
violoncelo. O *tenuto* da primeira nota aparece um pouco deslocado para a direita (apesar de se notar um pequeno traço acima da primeira nota da mão esquerda), reforçando que a intenção do compositor era de que houvesse a marcação. Na nota mais grave da mão esquerda, também se percebe uma pequena imprecisão gráfica (poderia gerar uma dúvida na altura), porém a nota considerada foi a nota sol, observando-se o contexto harmônico deste compasso.

Figura 4.53 – Compasso 5.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

No compasso 5 (Figura 4.53), novamente, há algumas pequenas rasuras, tanto na parte do violoncelo quanto na mão esquerda do instrumento harmônico, todas elas com relação ao tempo de cada nota, onde se nota a correção dos tempos. No violoncelo estava

marcado si semínima e dó sustenido mínima, o que possivelmente foi percebido pelo compositor como uma inversão: mínima na nota si e semínima pontuada no dó sustenido (graficamente, pela distância das notas esta intenção é reforçada). Provavelmente a mudança do ritmo causou que as notas do violoncelo ficassem com duas hastes, conservando a altura das mesmas. Na mão esquerda do acompanhamento ele percebeu o que era um erro de grafia, ou ainda mudou a intenção inicial, corrigindo o tempo da nota si para mínima.

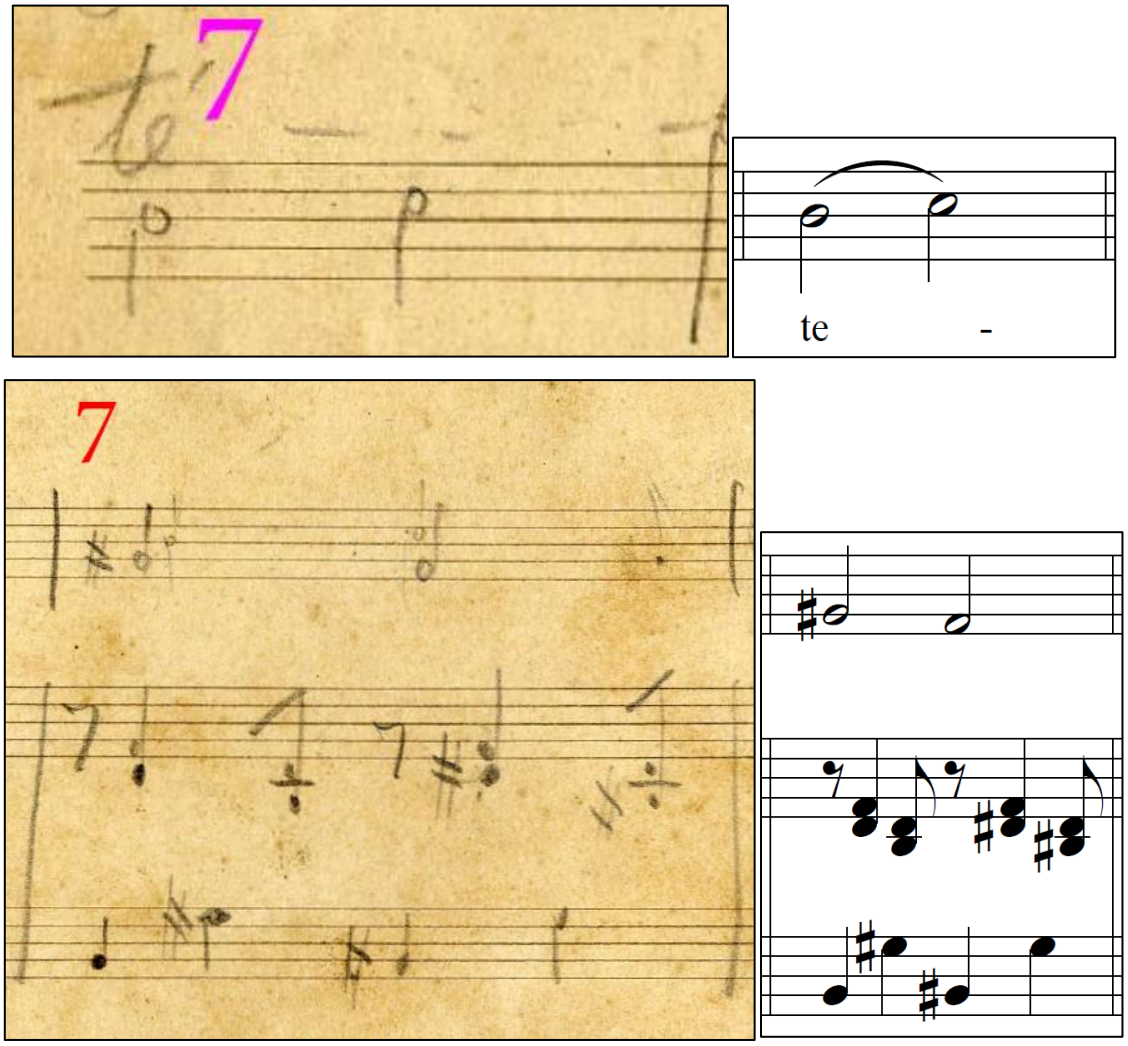
A partir do sexto compasso a indicação do *tenuto* desaparece, e se interpreta que esta articulação deveria ser mantida por toda a peça, porém, para efeito deste estudo, apresentaremos as transcrições – especificamente para efeito deste exercício contido na dissertação – sem estes sinais, indicando apenas com o "*símile*".

Figura 4.54 – Compasso 6.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Ainda no compasso 6 (Figura 4.54), na parte cantada, além da correção do acento na palavra *Dóminus*, que aparece retificado na transcrição, percebe-se uma pequena rasura na primeira nota, suscitando a dúvida quanto a ser uma semínima ou mínima, pois a última nota do compasso também é dúbia. A colcheia acaba por dirimir esta dúvida da grafia, já que a única métrica possível é a que ficou transcrita acima.

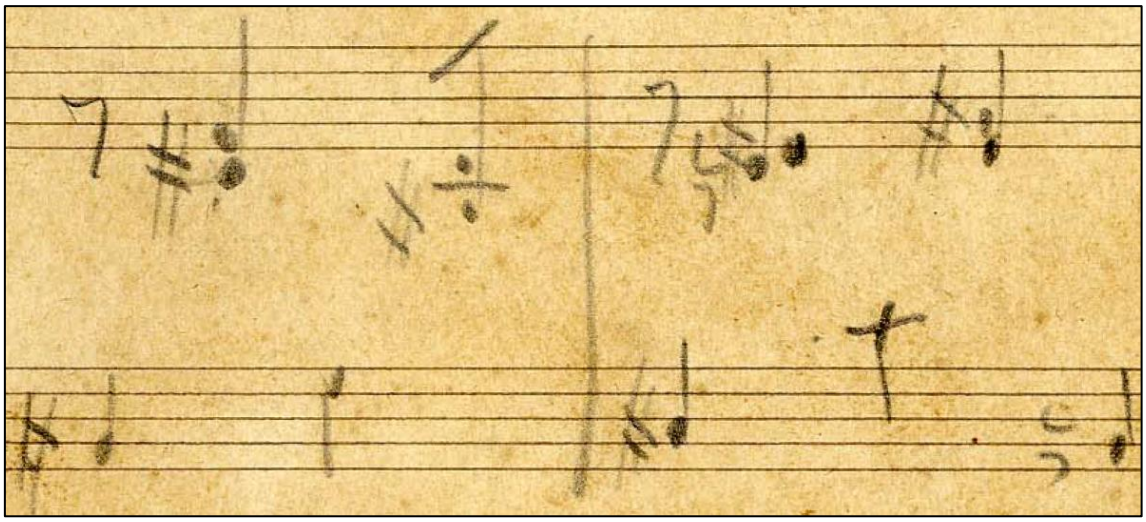
Além da dúvida quanto ao ritmo, a imprecisão da cabeça da nota poderia sugerir que se trata da nota sol ao invés de lá, porém, como o compositor marca as notas do canto junto da parte do violoncelo, pode-se confirmar que se trata de um lá, uma vez que a clareza da marcação na parte da voz extingue esta eventual dubiedade. A haste dupla na

linha do violoncelo provavelmente indica justamente o encaixe da voz de forma uníssona neste pentagrama. Já na mão direita do teclado uma pequena mancha é percebida no segundo tempo, junto da rasura por cima da nota sol sustenido, e o resultado da transcrição é apresentado acima.

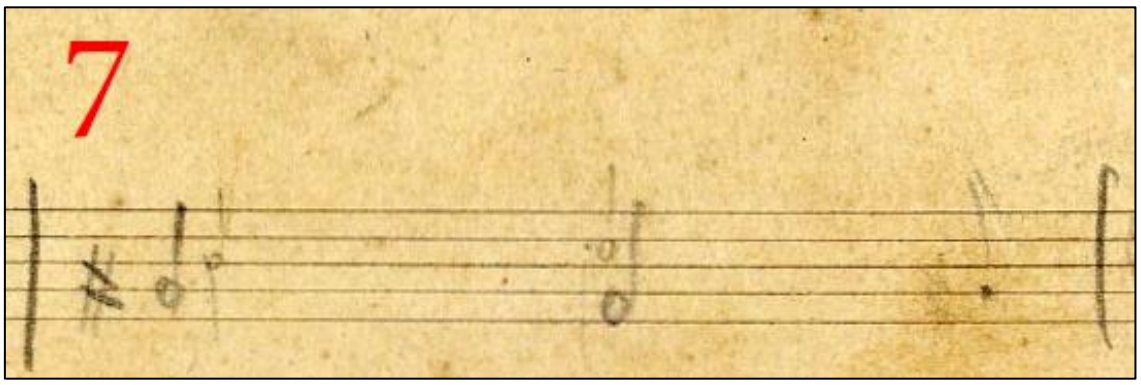
Figura 4.55 – Compasso 7.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

A textura do acompanhamento muda a partir do compasso 7 (Figura 4.55), através da mudança do ritmo, onde se notam os saltos na mão esquerda do teclado, por diversos compassos. Percebe-se o si e o dó da parte do canto, grafada de modo sutil na parte do violoncelo. A letra da música neste local, na frase "*Dominus tecum*" está acentuada equivocadamente – foi colocado um acento na palavra "*técum*", que não existe na grafia original – e optamos em deixar a transcrição sem o acento, bem como sugerir

com a ligadura a mudança de altura na mesma sílaba, o que não estava indicado anteriormente.

Figura 4.56 – Si bequadro no compasso 8 confirma que é si sustenido no compasso 6.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A nota si sustenido (da mão esquerda) poderia talvez trazer o questionamento se não seria uma nota lá sustenido; porém, observando a harmonia da mão direita e o compasso seguinte onde o compositor coloca o si bequadro como precaução, temos uma maior certeza de que se trata de um si sustenido, como destacamos na Figura 4.56.

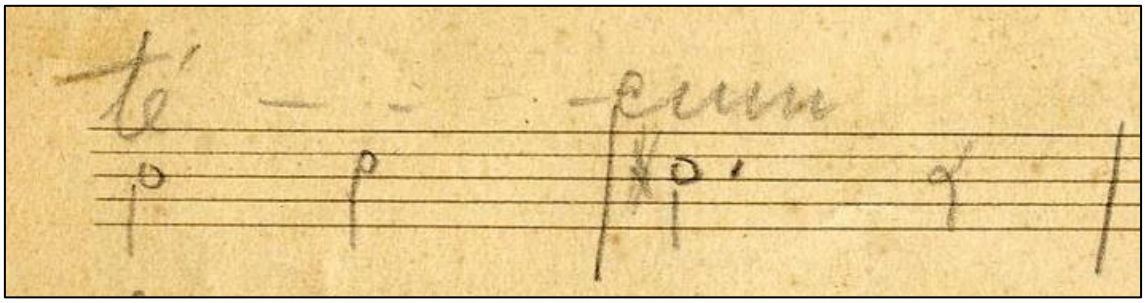
Figura 4.57 – Nota sol sustenido marcada de modo suave no violoncelo.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Há também uma nota sol sustenido no final do compasso, na linha do violoncelo, escrita de modo suave, que se mostrou ser um desafio e por isso será tratado separadamente (Figura 4.57).

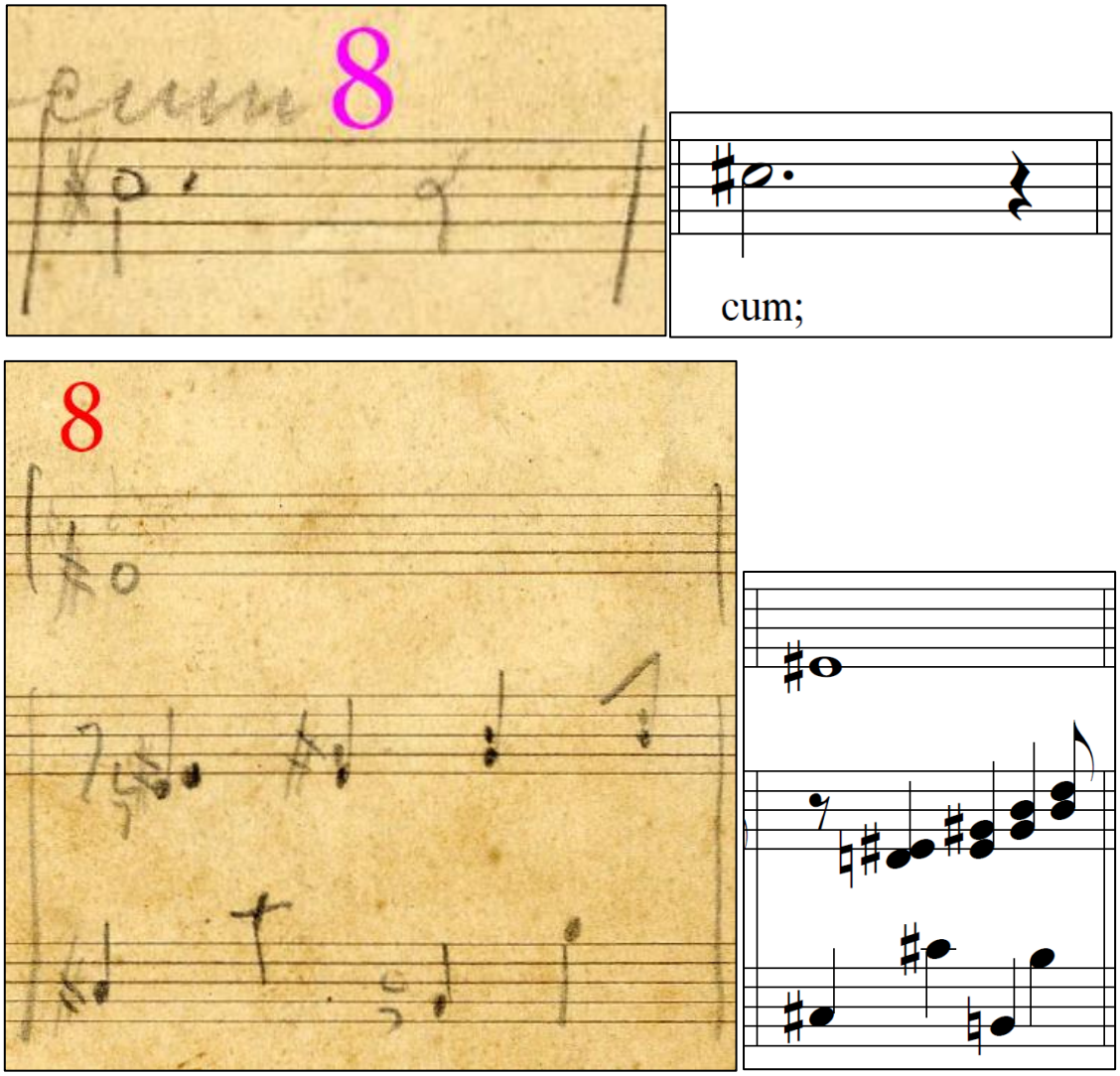
Aparentemente ela está grafada também de modo suave e ultrapassaria a contagem do compasso, pois a nota anterior, correspondente à sua linha melódica (da voz

superior), deveria ser uma semínima. As duas notas (sol sustenido e fá sustenido em mínimas) completam os tempos do compasso na linha do violoncelo (voz inferior); como no canto temos claramente a frase ascendente (cujos compassos destacamos abaixo) também não nos parece natural este salto melódico, se houvesse um sol sustenido antes da sílaba "-*cum*" (Figura 4.58).

Figura 4.58 – Linha melódica da melodia da voz, subindo de si para dó sustenido.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

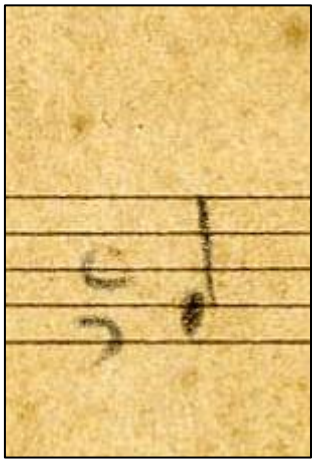
Figura 4.59 – Compasso 8.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Como a parte vocal foi escrita posteriormente, e as marcas são sutis, a hipótese de que se pudesse ser uma nota cantada também estaria descartada, exceto se o compositor estivesse escrevendo as marcas sutis antes de compor a melodia com a voz (Figura 4.59). Esta conclusão apareceu pela primeira vez neste compasso, pois até o momento não havíamos encontrado nenhuma discordância entre as marcas sutis e a parte cantada.

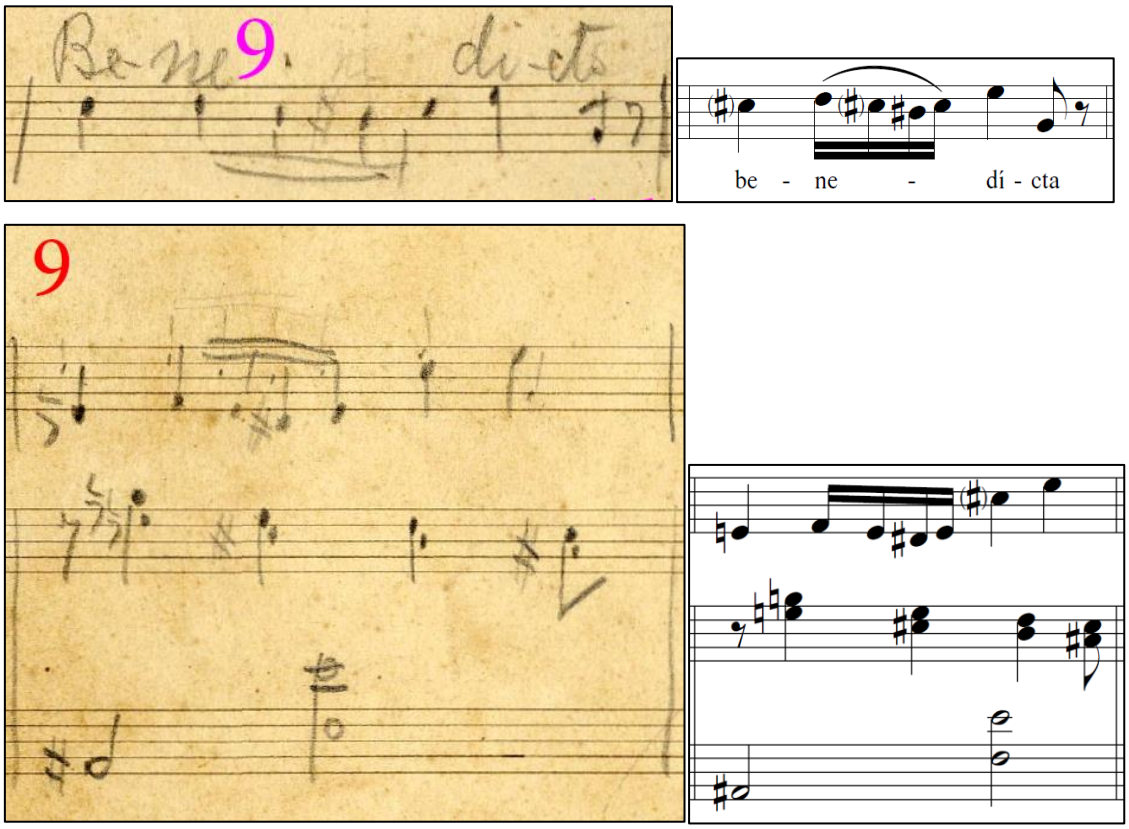
Outra possibilidade seria a de que o compositor talvez desejasse encurtar o fá sustenido do violoncelo, transformando-a em semínima pontuada e posteriormente desistiu ou esqueceu de apagar a intenção inicial. Entretanto, isto foi descartado pois a nota sol sustenido, se fosse para ser tocada, deveria estar associada à parte da voz devido à sua marcação em tamanho menor. Por isso, acreditamos que a solução melhor foi a de descarte desta nota.

A ampliação (Figura 4.60) revela que os sinais antes da nota si na mão esquerda do teclado não são notas escritas, mas sim um bequadro ocorrente que acabou sendo grafado de maneira dúbia.

Figura 4.60 – Si bequadro ocorrente.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.61 – Compasso 9.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

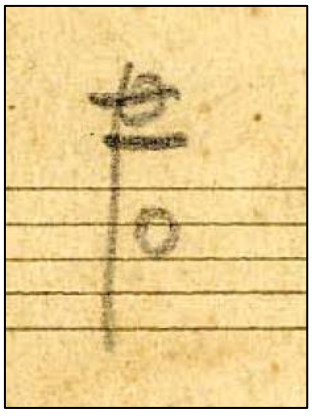
No teclado, a proximidade das notas pode gerar uma pequena dúvida, mas com o olhar mais atento conclui-se que o mi sustenido está próximo demais da nota ré bequadro. Na mão esquerda, ao lado do si grave, poderiam ser notas descartadas ou o sinal do bequadro (de precaução, uma vez que o si era sustenido no compasso anterior), que acabou por sair arredondado demais, mas em ambas as situações o resultado seria o si natural, que foi a solução adotada. Já na parte da voz, nota-se de maneira muito sutil o dó sustenido, mínima pontuada, utilizado no modelo de trabalho pelo compositor, que se pode comparar com a imagem da voz logo acima. O ponto e vírgula da acentuação (após a palavra "*tecum*") aparece na transcrição, conforme referência do texto oficial apresentado anteriormente.

Na parte da voz (Figura 4.61), nota-se que a sílaba "*-ne-*" foi apagada e recolocada em outra nota. Percebe-se, na comparação da transcrição da parte da voz, a letra minúscula "b", a inserção do acento na letra "*i*" e também a ligadura na sílaba "*-ne-*", na palavra "*benedícta*". Os dós sustenidos entre parêntesis são herdados, por assim dizer, do dó sustenido que aparece no acompanhamento, e que também estava alterado no compasso anterior da parte vocal, que provavelmente por esquecimento não ficou grafado nem na parte da voz e nem na linha do violoncelo, mas dentro do contexto harmônico não haveria outra possibilidade. A eventual dúvida (ré ou dó sustenido da 1ª nota da voz) é dirimida quando olhamos para a marca suave da linha do violoncelo.

Na parte do violoncelo, a marcação suave da melodia da voz continua a ocorrer de modo sutil, sendo neste caso, as notas mais agudas, logo acima da melodia que deve ser tocada por este instrumento, como também se observa na imagem anterior.

Destacamos nesta ampliação a segunda parte do compasso (Figura 4.62), da mão esquerda do acompanhamento, pois há uma nova possível dubiedade de intenção.

Figura 4.62 – Segunda parte do compasso 9 do acompanhamento.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Na imagem acima (Figura 4.62), devemos intuir que o desejo do compositor é de se grafar um intervalo de sétima ou de oitava (com “fá sustenido” e mi, ou duas notas mi oitavadas?). Concluímos, com os dados que temos hoje, que a opção deva ser pelo fá sustenido, e as justificativas principais são de que no compasso anterior a mesma dissonância (de acorde de dominante com nona rebaixada) se apresenta, e que o fá sustenido (ao invés do mi natural) completaria melhor a harmonia, pois o fá sustenido é a nota fundamental do acorde de dominante deste compasso em questão.

Na parte vocal (Figura 4.63), a nota fá sustenido (que soa como repouso na melodia) acabou por ficar com uma cabeça um pouco maior do que deveria, quase marcando a nota mi, porém observando a marcação suave na parte de violoncelo, a clareza do fá fica evidente, o que resultou na transcrição e opção pelo fá. A ligadura, devido a mudança de altura na mesma sílaba, também pode ser observada na transcrição.

O si da mão esquerda do acompanhamento também parece como uma pequena rasura, mas a pequena dúvida (entre si e lá) acaba por diminuir quando se observa perfeitamente o acorde de si menor que finalmente encontrará repouso na segunda metade deste compasso, após o fá sustenido com sétima (dominante) do compasso anterior, em tensão através da apojatura. Os demais pontos foram considerados como sujeira do papel.

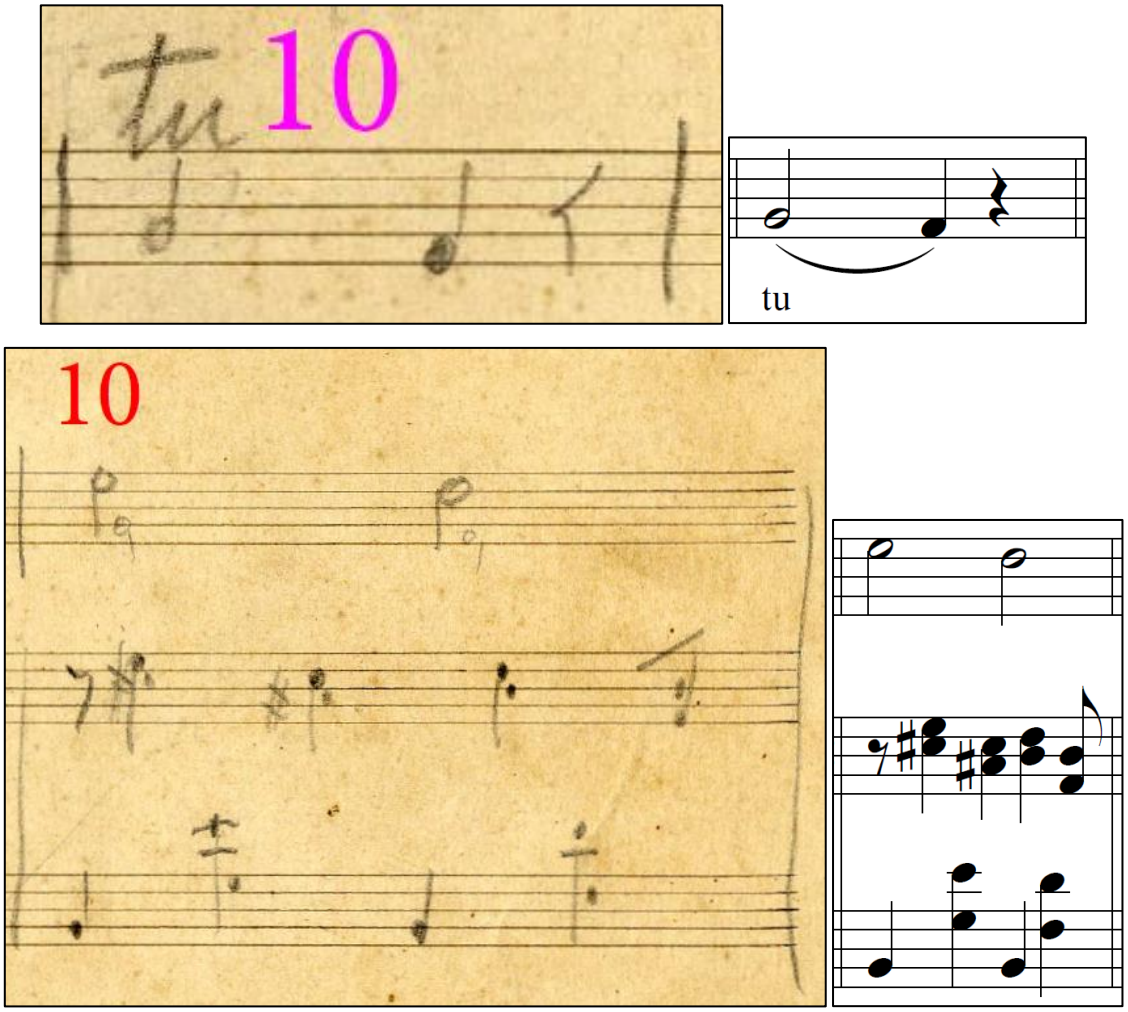
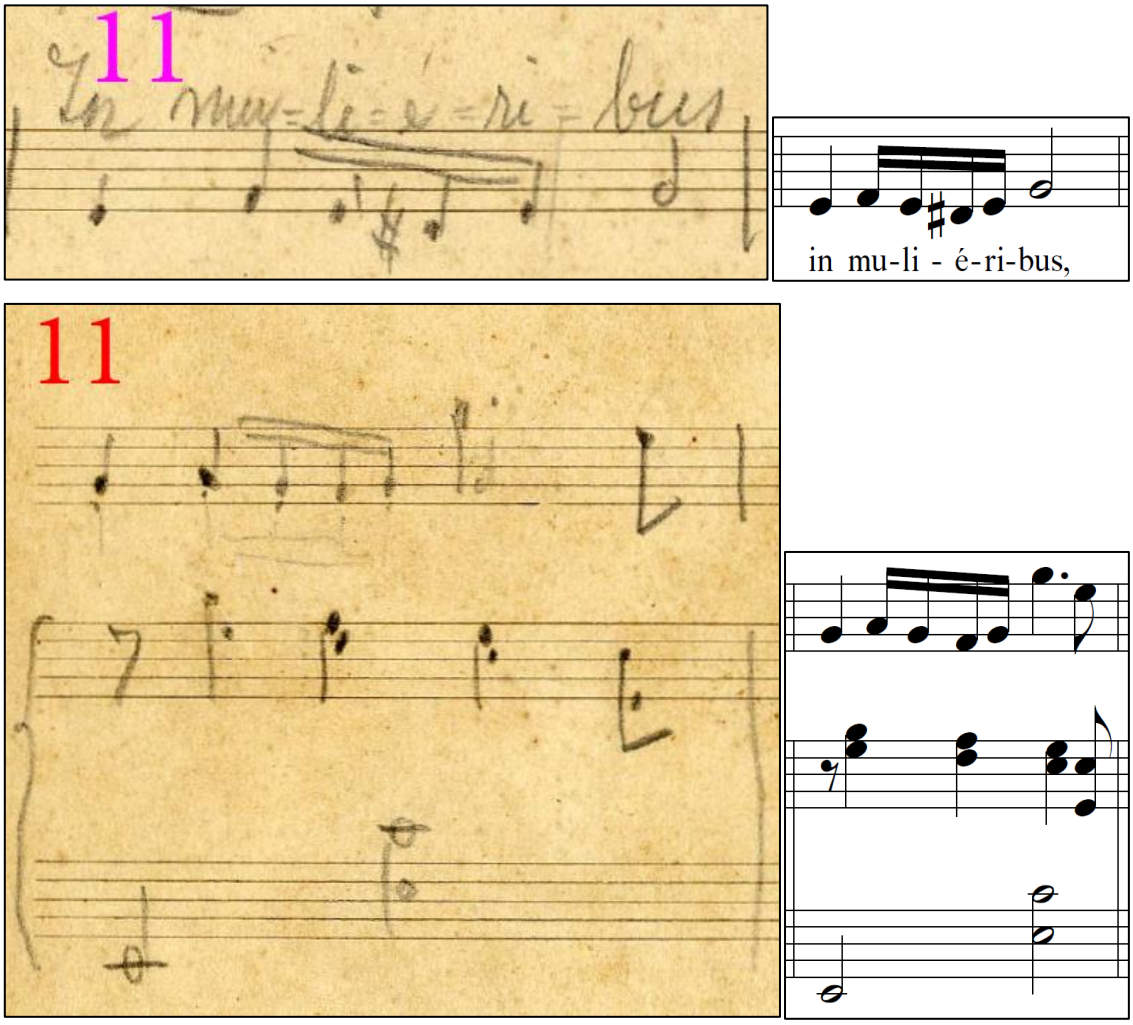
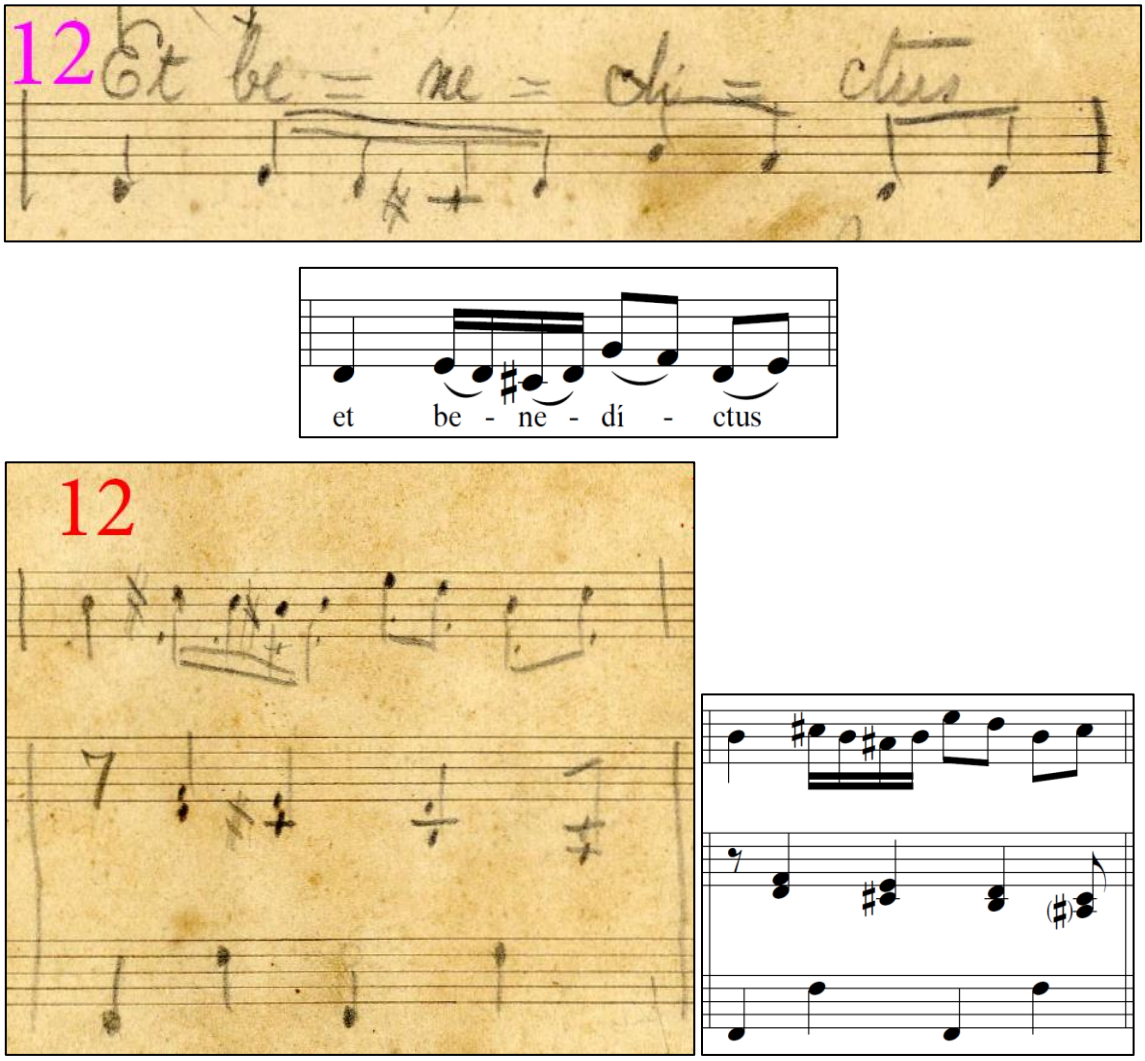
Figura 4.63 – Compasso 10.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.64 – Compasso 11.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

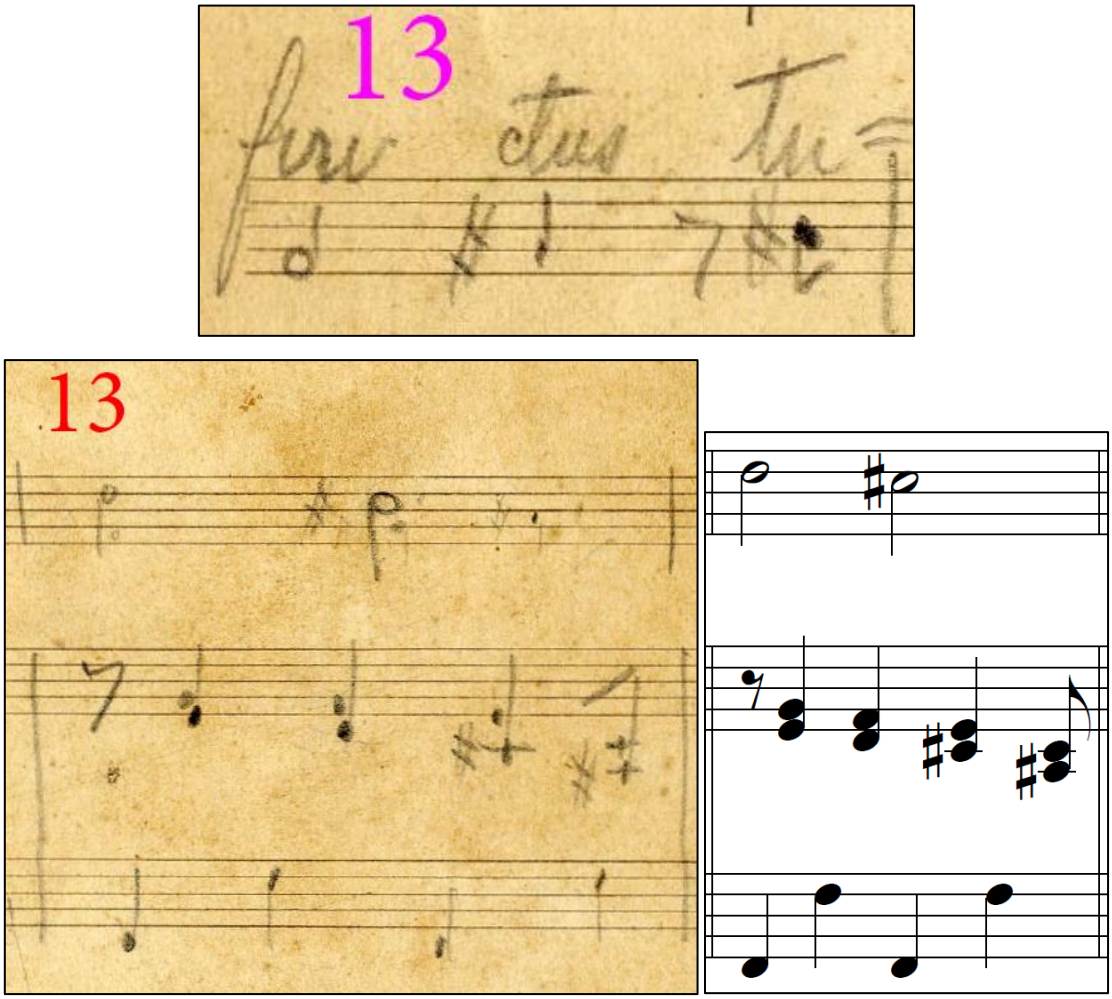
Novamente as marcas suaves na linha do violoncelo (Figura 4.64) ajudam a confirmar as notas da melodia. Há uma sujeira no papel que se assemelha a um ponto de aumento, na última nota do compasso do violoncelo (mi agudo), que obviamente foi descartada. Outra possível dúvida seria quando aos dois últimos bicordes da mão direita: seriam com a nota si? A nota dó, da mão esquerda, acaba confirmando que se trata na realidade de um acorde de dó maior com a terça no baixo, resultando em dobramento (dó-mi) ou inversão da mão direita, como se observa na transcrição acima. Na parte do texto literário foi apenas acrescentada a vírgula após "*muliéribus*" e corrigido o "*in*" para ficar em letra minúscula.

Figura 4.65 – Compasso 12.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Excetuando-se as marcações da conferência da melodia da voz, na parte de violoncelo, que obviamente foram ignoradas na transcrição da parte deste instrumento, não há dúvidas para realizarmos a transcrição (Figura 4.65). Estas marcações, ao contrário, têm ajudado a solucionar as eventuais dúvidas de alturas de notas na melodia vocal. Para a transcrição adicionamos as ligaduras, bem como mantivemos o "*et*" em letra minúscula, e o acento, que não está totalmente claro se existe ou não no papel, está grafado corretamente na notação da direita, e na tabela em que fizemos a transcrição optamos por desconsiderar isto como uma inconsistência na letra.

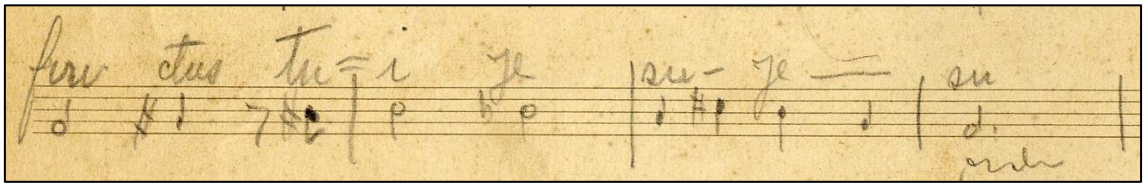
Um olhar mais atento revela que a pequena rasura no primeiro fá da mão esquerda do teclado indica que ele havia escrito uma mínima, o que se comprova quando percebemos uma outra mínima (fá uma oitava acima) que foi apagada, revelando a

intenção inicial do compositor (duas mínimas que acabaram sendo alteradas para quatro semínimas). Outro detalhe é que o lá sustenido da mão direita do acompanhamento foi omitido pelo compositor – em detrimento de estar marcado na linha do violoncelo – motivo pelo qual o deixamos grafado entre parêntesis na transcrição.

Figura 4.66 – Compasso 13.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Pela primeira vez será necessária uma intervenção musicológica um pouco mais acentuada, motivo pelo qual se nota a omissão da transcrição da parte da voz na imagem anterior (Figura 4.66). Para um melhor entendimento da necessidade dessa mudança da metodologia especificamente neste momento da análise, separamos alguns compassos da parte da voz para que se possa ver como a frase inteira ficou escrita, ou seja, "*fructus tui Jesu Jesu*" (Figura 4.67).

Figura 4.67 – Visualização completa da frase "*fructus tui Jesu Jesu*".

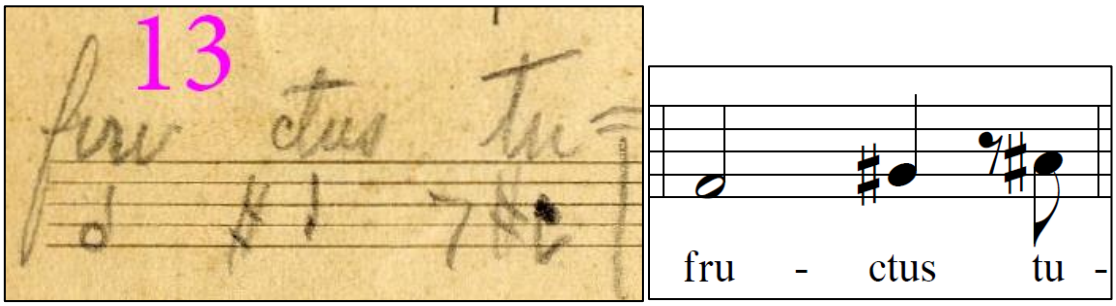


Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Acreditamos que, para seguir com o plano de deixar o texto latino preservado "*fructus ventris tui, Iesus.*", os ajustes necessários (colocar a vírgula, mudar a letra inicial de Jesus para "I", mas sobretudo incluir a palavra "*ventris"*), resultarão na alteração da duração de algumas notas; por isso será mais interessante descrever o processo passo a passo e, ao final dele, exibir a imagem do manuscrito autógrafo e a transcrição resultante lado a lado.

Transcrevendo o trecho do compasso 13 (Figura 4.68), temos as seguintes etapas:

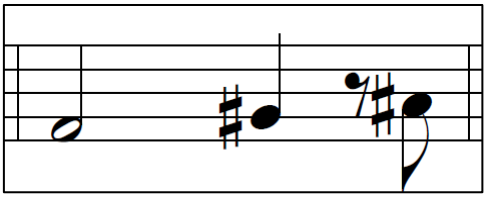
Figura 4.68 – Transcrição da parte da voz do compasso 13.



Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Após escrever o trecho para o *software* de editoração, prosseguiu-se removendo a letra da música e mantendo as notas com seus respectivos tempos (Figura 4.69).

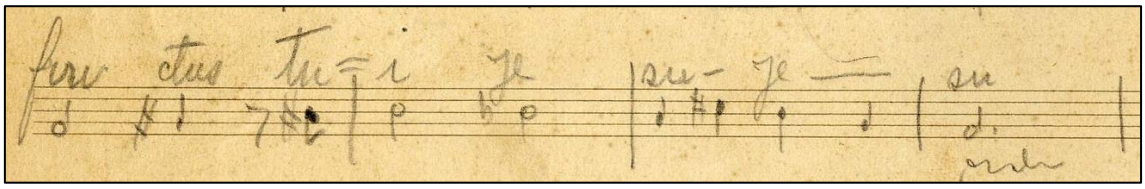
Figura 4.69 – Transcrição sem a letra.



Fonte: Figura elaborada pelo autor para este trabalho.

Acreditamos que a intervenção menos invasiva é a de preservar as alturas, alterar as durações das notas e buscar inserir a palavra "*ventris*" neste único compasso, de maneira que os compassos seguintes não precisem ser alterados. Observando novamente o trecho inteiro (Figura 4.70), cogitou-se a opção de aproveitar que a palavra "*Jesus*" se repetia, para trocar a primeira delas por "*ventris*", mas logo de início percebemos que essa alteração seria muito mais complicada (devido à prosódia) do que simplesmente subdividir as notas da imagem acima para acomodar a inclusão da palavra faltante.

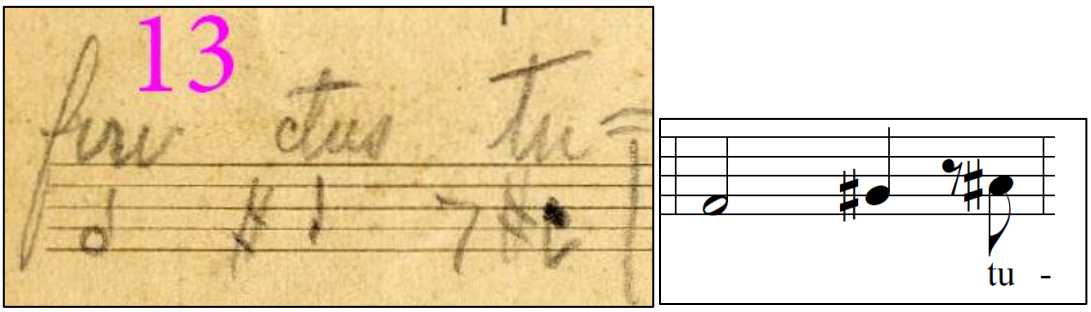
Figura 4.70 – Visualização completa da frase para demonstrar as possibilidades de alteração.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A primeira decisão, por eliminação, foi manter a sílaba "*tu*" inalterada (Figura 4.71).

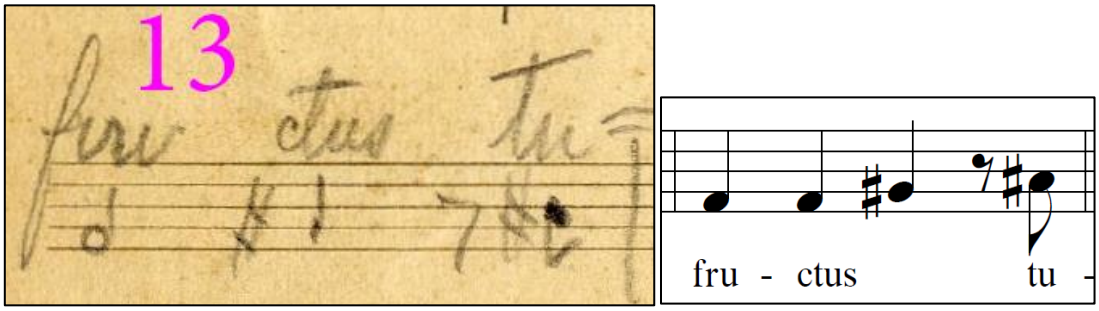
Figura 4.71 – Sílaba "*tu*" inalterada.



Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

A segunda solução foi de dividir a nota mais longa (mínima) em duas semínimas, e com isso, separar a palavra "*fructus"* em duas semínimas, mantendo-as na mesma altura (nota fá) (Figura 4.72).

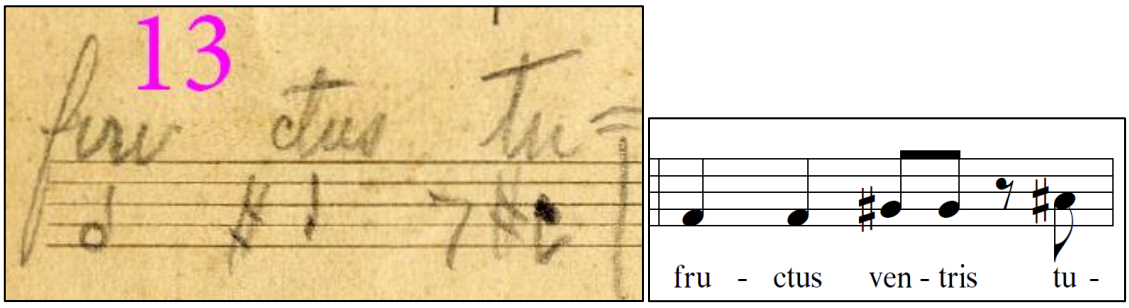
Figura 4. 72 – Divisão da mínima em duas semínimas, na palavra "*fructus*".



Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

A etapa final da adaptação seria repetir esse mesmo processo (desmembrar o sol sustenido semínima em duas colcheias de mesma altura) para o encaixe da palavra "*ventris"* (pois possui duas sílabas) (Figura 4.73).

Figura 4.73 – Inclusão da palavra "*ventris*", através da divisão em duas colcheias.

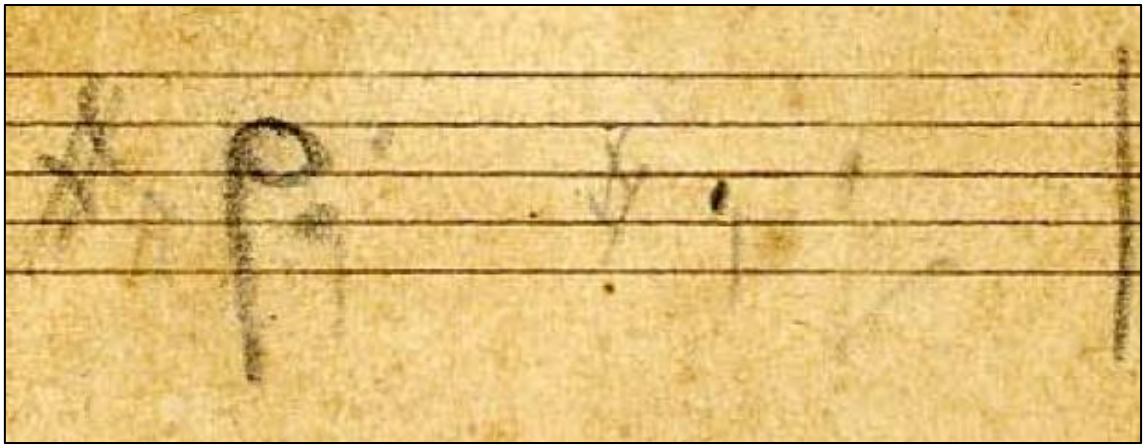


Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Um último olhar no resultado da transcrição revela que esta solução apenas subdividiu as notas, procurando manter maior fidelidade à intenção musical inicial, apenas acomodando as sílabas, assim como descrito em outros processos editoriais similares durante este texto.

Retornando à análise do manuscrito, na parte da voz, a rasura no lá sustenido chamou a atenção, como se perceberá na imagem a seguir. Um olhar um pouco mais atento revelou que o compositor havia escrito si, e depois mudou para lá sustenido. A justificativa para esta conclusão decorre de se observar a nota si apagada na parte de violoncelo, com o lá sustenido escrito um pouco antes dele; a haste para baixo, em uma nota colocada abaixo da terceira linha acaba por comprovar a tese de que a nota si foi rasurada. Esta correção de si para lá sustenido só foi possível através deste modelo de trabalho de Villa-Lobos – de conferir se a melodia escrita estava de acordo com o

acompanhamento – e esta forma não só provou ser realmente necessária, como acabou por auxiliar a dirimir dúvidas neste exercício. Estas rasuras manuscritas, entretanto, podem ter se dado em espaços de tempo distintos, uma vez que sustentamos firmemente a hipótese de que a peça originalmente escrita para violoncelo e teclado foi acrescida da letra e melodia da *Ave Maria* em um segundo momento, o que pode ter levado o compositor a fazer tais rasuras (Figura 4.74).

Figura 4.74 – Ampliação de excerto do compasso 13.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Ademais, na ampliação da parte do violoncelo, na segunda metade deste compasso (Figura 4.74) notam-se algumas manchas: uma que parece um ponto de aumento próximo ao dó sustenido (mínima), que não faria sentido musicalmente, bem como mais duas manchas escuras no papel, um pouco mais à direita, entre o lá sustenido semínima e o si, que foram descartadas. O sinal antes da nota dó sustenido (mínima) é o sustenido do sol (da melodia da voz), colocado ao lado esquerdo da haste da nota dó, por questão de falta de espaço no manuscrito. A nota sol sustenido (tamanho menor) é referente à linha da voz e por isso não aparece na transcrição.

Antes de prosseguir ao próximo compasso, vejamos como ficou, afinal, esta transcrição da parte da voz e dos instrumentos simultaneamente (Figura 4.75).

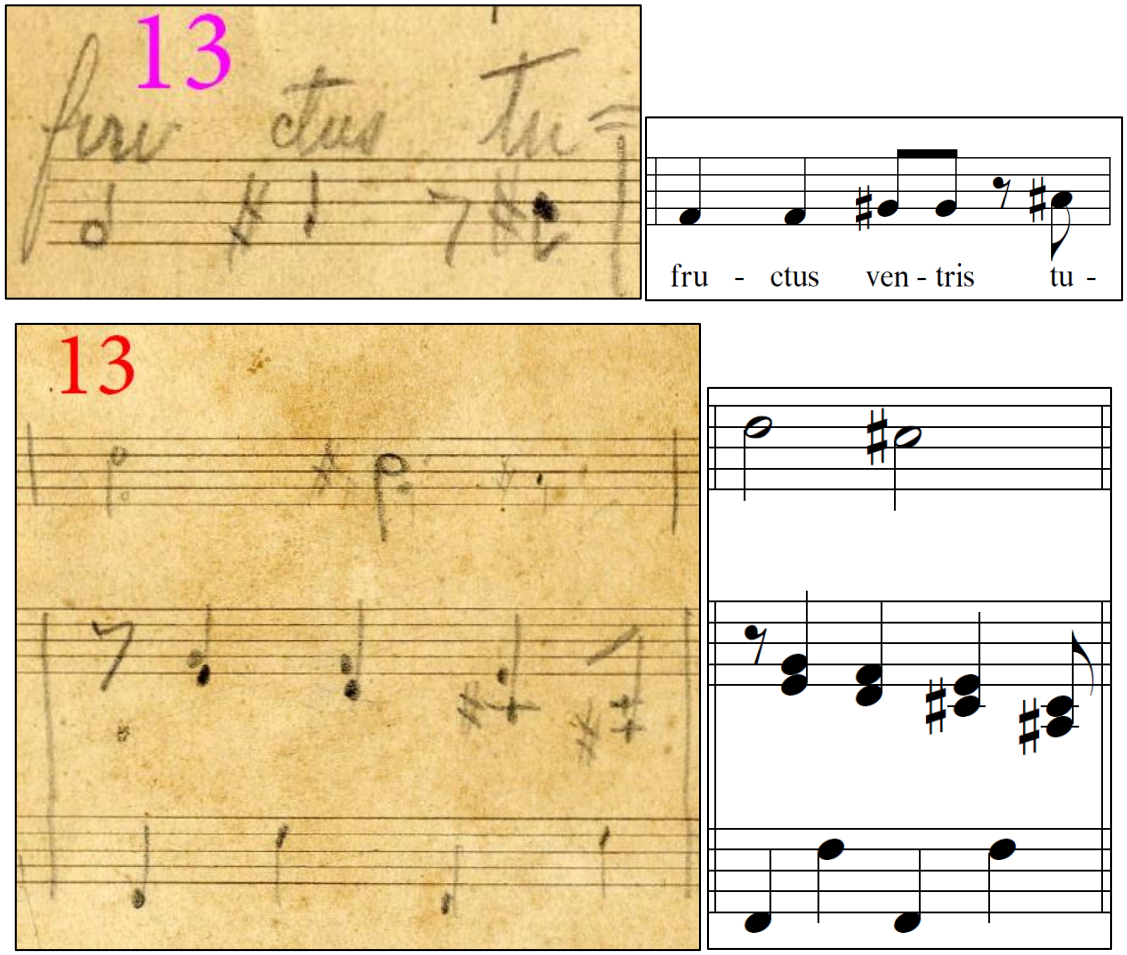
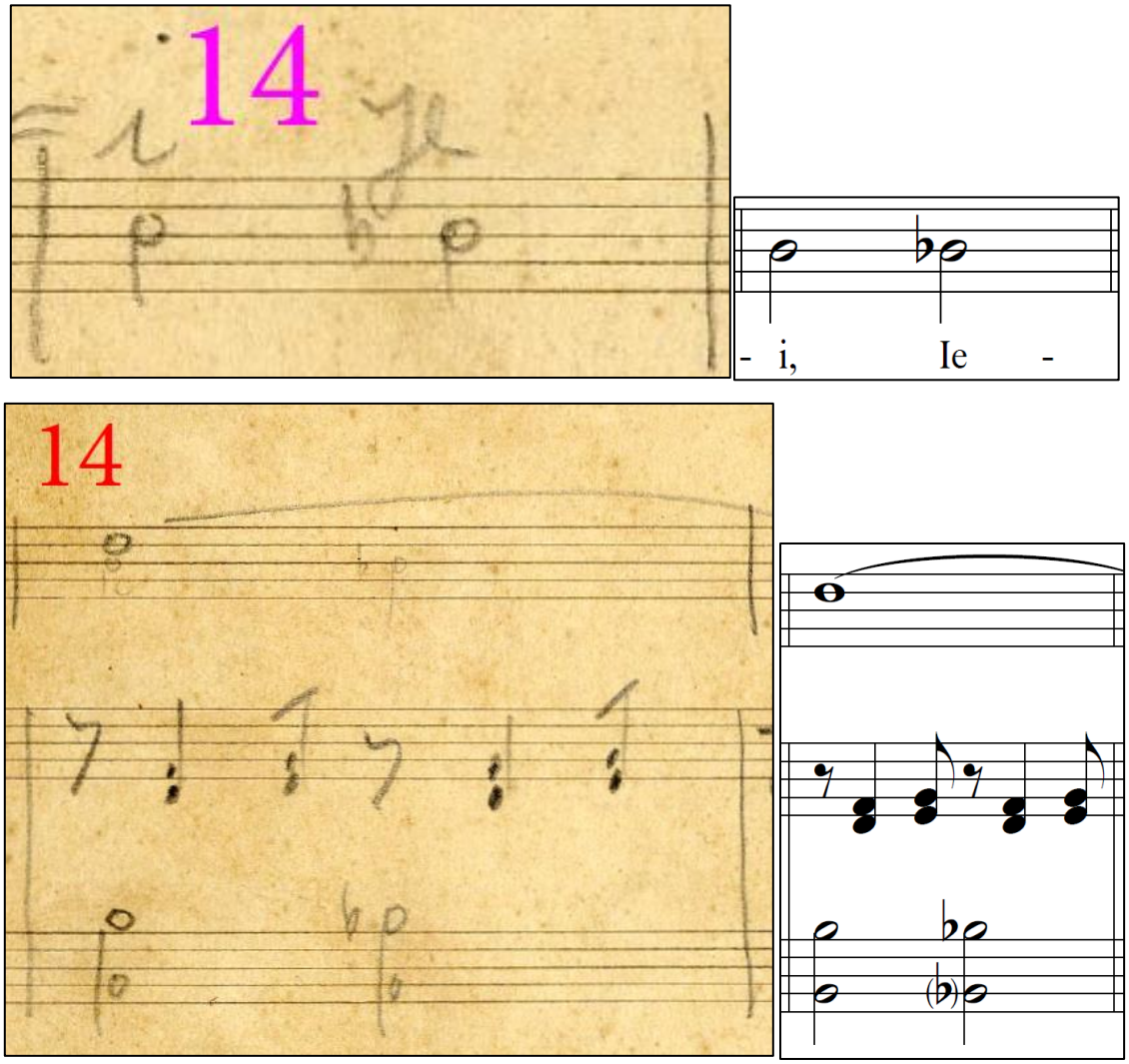
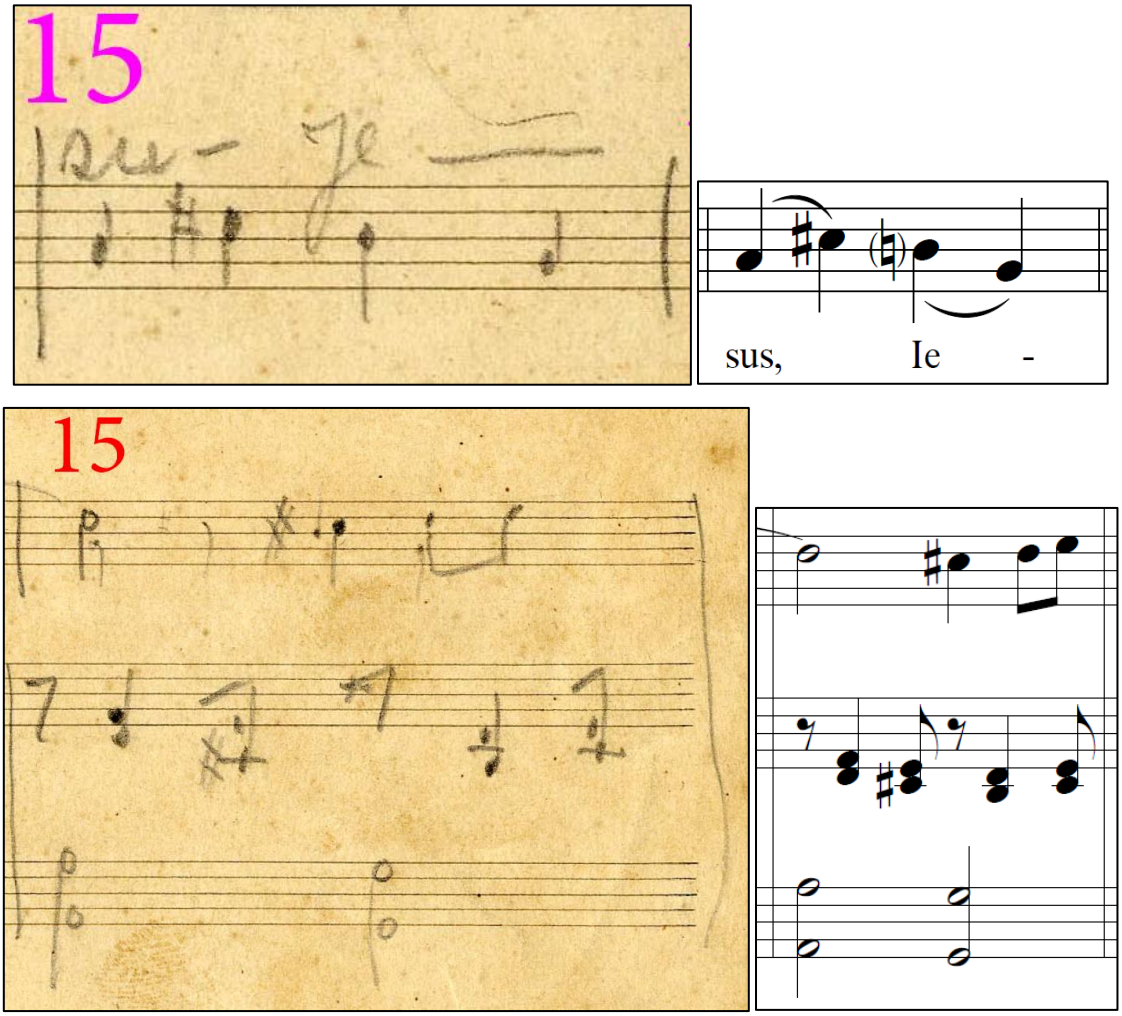
Figura 4.75 – Compasso 13.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.76 – Compasso 14.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Na melodia (voz) pode haver uma pequena dúvida se se trata de uma nota dó na sílaba "*i*", pela imprecisão da escrita, porém observando o acompanhamento, percebe-se que no violoncelo a marcação da nota si está mais clara. A correção da letra "J" para "I", bem como a vírgula, também são notadas na transcrição (Figura 4.76). Na parte do violoncelo observamos a nota si (mínima) e si bemol (mínima) que constituem a linha da melodia da voz, entretanto se percebe também um fá sustenido (semibreve) bem suave, que parece ter sido escrito, mas posteriormente apagado e alterado para ré.

No acompanhamento do teclado há uma pequena rasura na segunda metade do compasso, sugerindo que a notas ré e fá sustenido foram reforçadas pelo compositor para evitar que fossem confundidas com a nota sol. O si bemol, da mão esquerda, foi grafado somente na oitava de cima (de fato é uma nota si, apesar da pequena imprecisão da cabeça

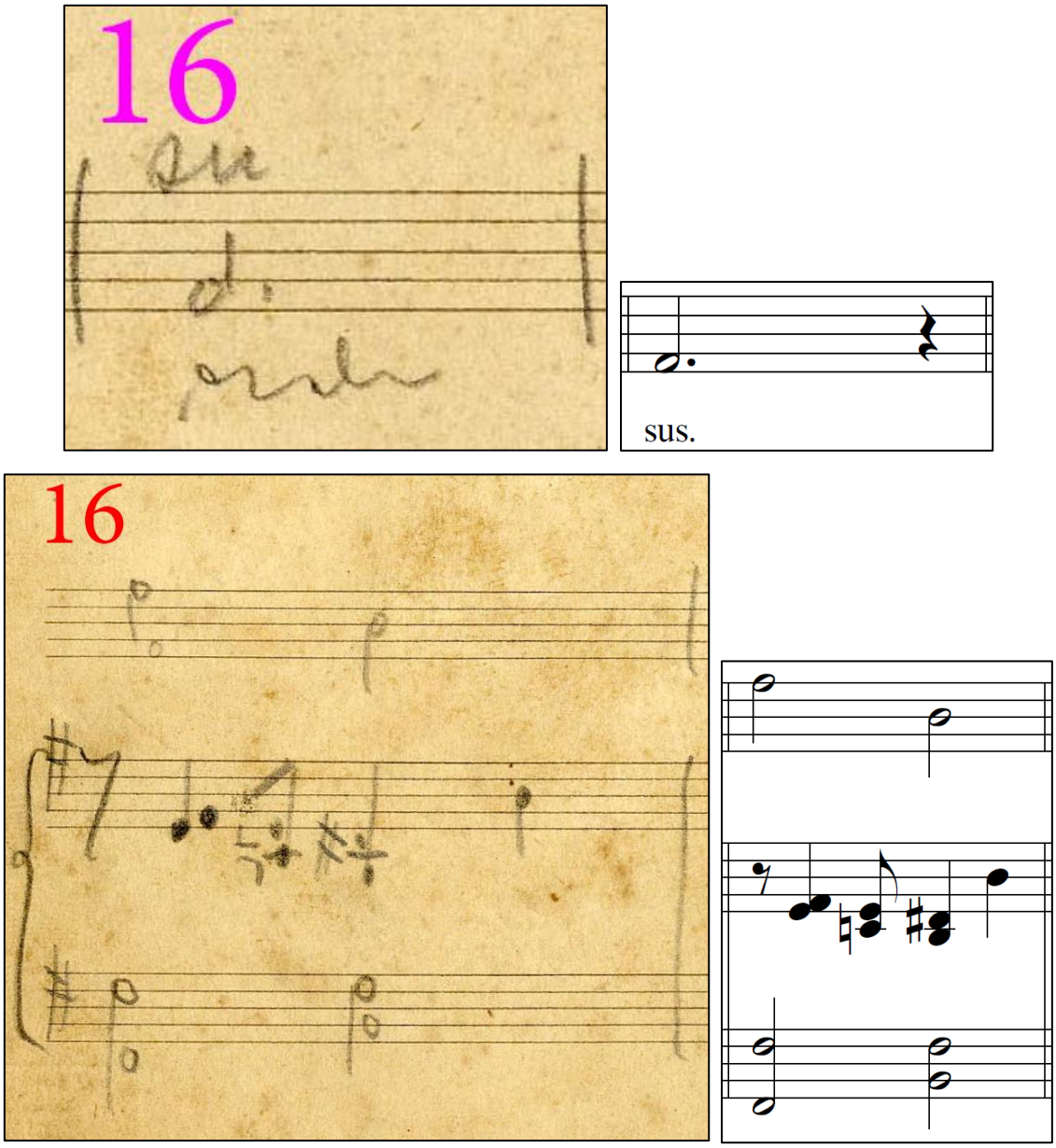
na oitava de baixo), mas se conclui também que era desejo de que a oitava fosse si bemol – o que resultou no acidente entre parêntesis. A transcrição do compasso pode ser observada na imagem da Figura 4.76.

Figura 4.77 – Compasso 15.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Repare na inclusão editorial de uma vírgula após "*Iesus"* (já transcrita com a atualização ortográfica). Uma vez que esta mesma palavra será repetida na sequência; outra pequena intervenção nesta transcrição, visando auxiliar o intérprete, foi a inclusão de um acidente de precaução na nota si, da sílaba "*Je-*", uma vez que no compasso anterior da linha da voz esta nota era um si bemol. As ligaduras, quando da mudança de altura na mesma sílaba, também se fazem necessárias para mantermos o padrão de editoração.

Ademais, a nota ré do violoncelo, que estava ligada desde o compasso anterior, está grafada como mínima, e inicialmente podemos nos equivocar pensando que deveria

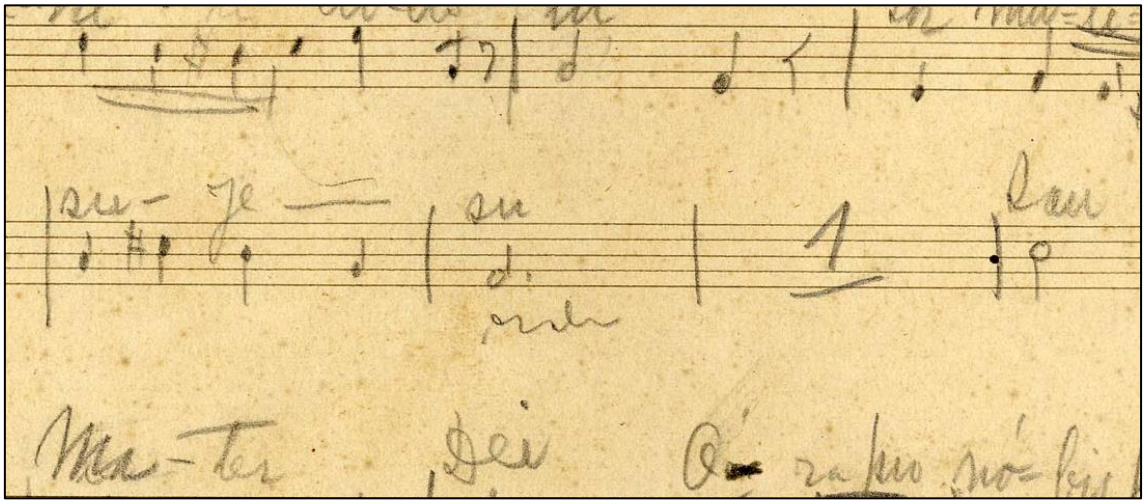
ser uma semínima com pausa; um segundo olhar revela, entretanto, que o sinal após a nota ré não é uma pausa, mas a nota dó sustenido da voz grafada suavemente; estas marcações das notas da melodia da voz, escritas de forma sutil na parte do violoncelo, foram novamente ignoradas na transcrição deste instrumento, o que ajudou a indicar como a transcrição deveria ser apresentada (Figura 4.77).

Figura 4.78 – Compasso 16.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Chegando ao compasso 16 (Figura 4.78), notamos um rabisco abaixo da nota fá sustenido na melodia da voz (que, por sua vez, está sem a letra "s" em "*Iesus*" e sem o ponto final, corrigidos já na edição apresentada ao lado); este sinal não tem ligação

qualquer com o compasso que aparece abaixo geograficamente no manuscrito, nem pareceu ter qualquer relação textual e, portanto, foi ignorado, conforme se visualiza bem ao centro da imagem expandida a seguir.

Figura 4.79 – Risco não identificado abaixo da sílaba "-*su*".

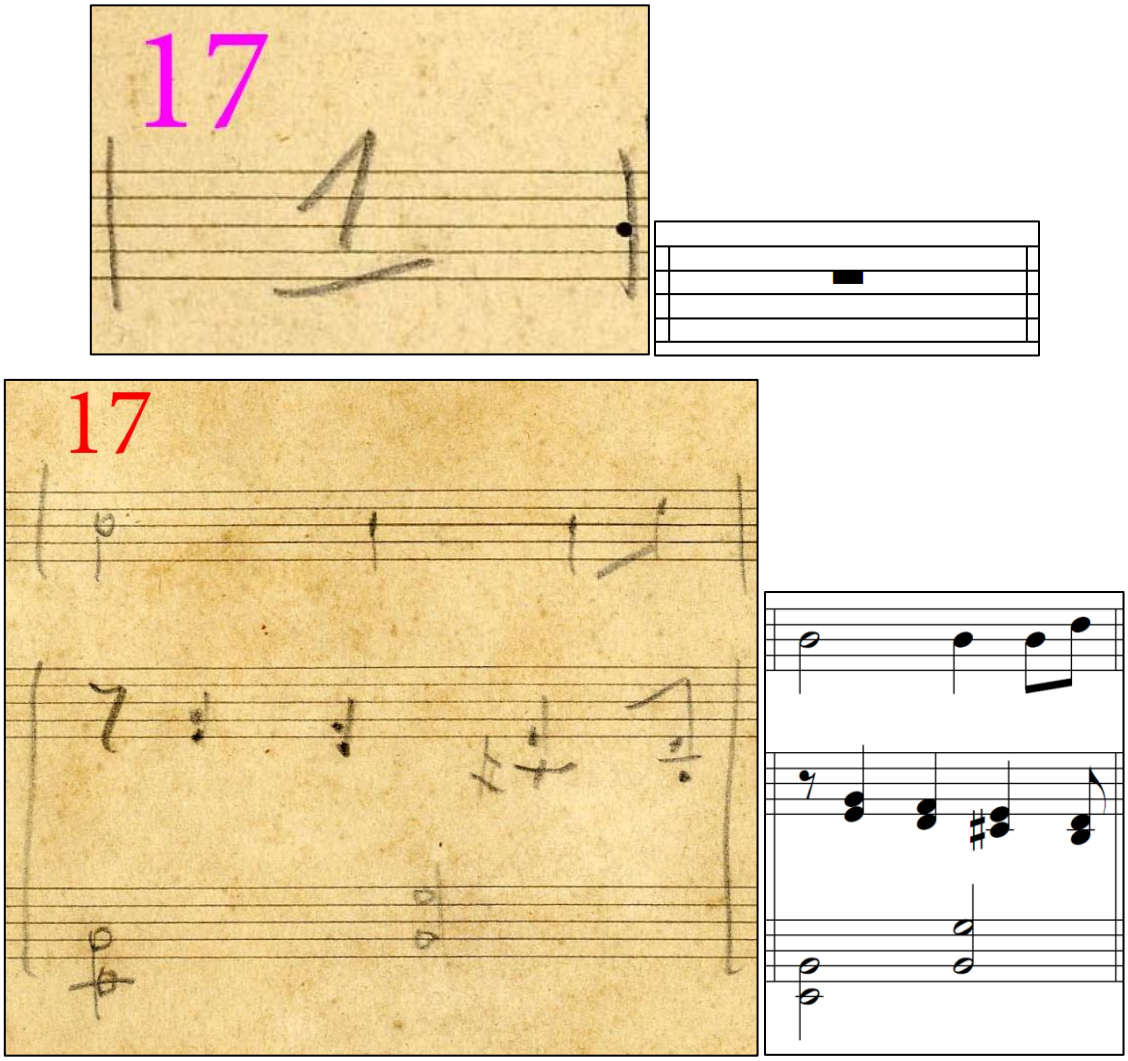


Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A possibilidade remota de ser uma indicação de expressão ou de andamento (rall.?) também foi descartada, e o mais natural (se fosse uma indicação de andamento) seria grafar isto na parte instrumental e não na parte vocal, de forma isolada, como acabou sendo escrito este sinal (Figura 4.79).

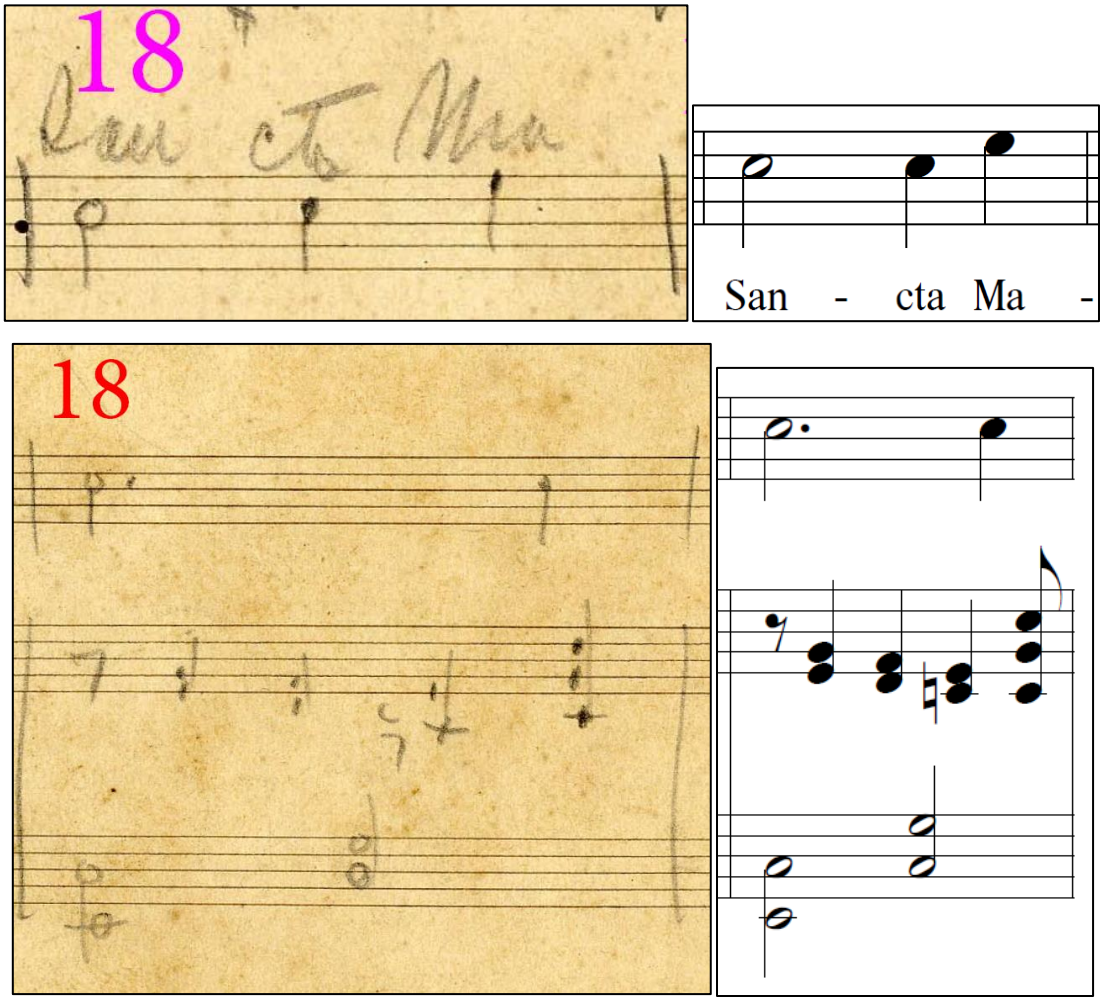
Percebe-se também que o compositor indicou a armadura de clave neste compasso que é o primeiro deste pentagrama; nos quatro pentagramas desta página apenas o primeiro pentagrama (início da composição) e, especificamente este, continha a armadura de clave, e por algum motivo não estava presente nos dois pentagramas centrais, e concluímos que a marcação aqui talvez tenha ocorrido apenas para reforçar a tonalidade da obra. A nota fá, da voz, marcada na partitura do violoncelo e ignorada na transcrição (como se mostra o padrão de todo o manuscrito) e a pequena mudança rítmica do acompanhamento devem ser notados facilmente nas imagens acima, mostrando que praticamente não há dúvidas adicionais de transcrição.

Figura 4.80 – Compasso 17.



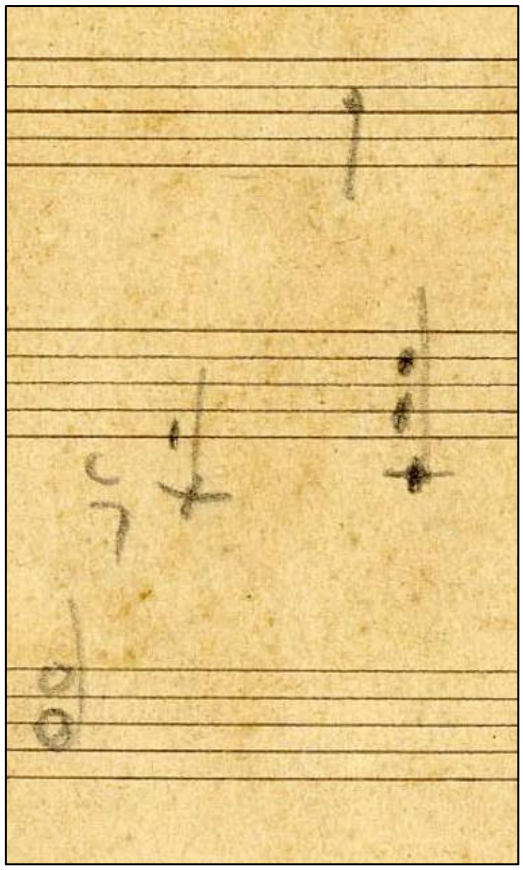
Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

A voz em *tacet*, resulta que a parte de violoncelo, exatamente neste compasso, não receba as notas suaves marcadas, o que mais uma vez corrobora para demonstrar este modelo de trabalho utilizado para esta composição. Não há rasuras e nem dúvidas rítmicas ou de altura de notas no compasso 17 (Figura 4.80).

Figura 4.81 – Compasso 18.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

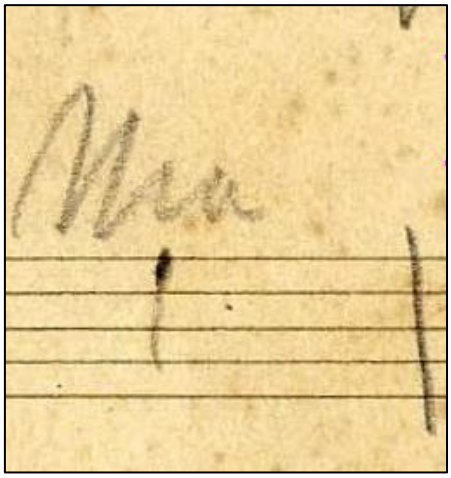
No compasso 18 (Figura 4.81) não se nota a marcação suave das notas do canto junto da parte do violoncelo, e apenas percebemos que há uma rasura na mão esquerda do acompanhamento, onde foi escrita a nota, e dando a sensação de que parecia uma nota ré que foi corrigida pelo compositor, que o circulou com mais força, encostando o círculo da cabeça na segunda linha, para que não deixasse dúvida de que se tratava realmente de um dó (vide ampliação a seguir, na Figura 4.82). O último acorde da mão direita do rascunho, além de faltar a haste da colcheia (que aparece corrigida na imagem do lado direito) nos parece ser formado pelas notas dó-sol-ré, apesar de que harmonicamente o desejo parece ter sido o de ter escrito um acorde convencional (dó-sol-dó) com a terça no baixo, sem a nona como se observa no papel; esta imprecisão da escrita e a nota dó que ocorre simultaneamente no violoncelo, faz-nos questionar a real intenção do compositor.

Figura 4.82 – Nota ré corrigida para dó, no baixo, nota dó em cima do violoncelo tocada simultaneamente com o ré do teclado.



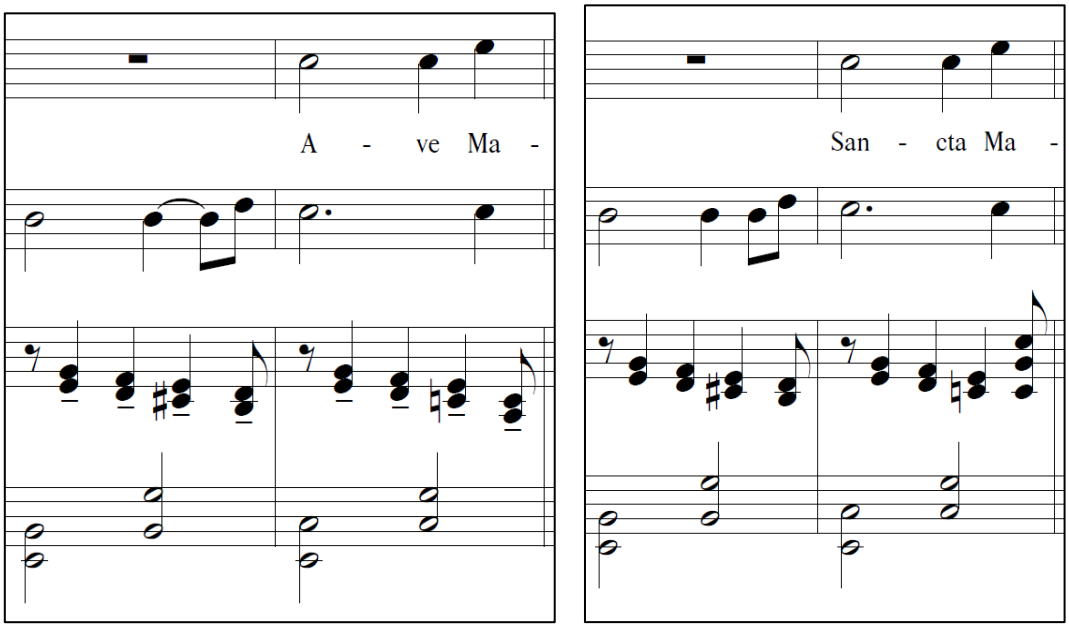
Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.83 – Dúvida sobre a nota na sílaba "*Ma-*".



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Na parte da voz, novamente a imprecisão na cabeça da nota da sílaba "*Ma-*" na voz poderia suscitar um questionamento se se trataria de uma nota fá ao invés do mi (Figura 4.83).

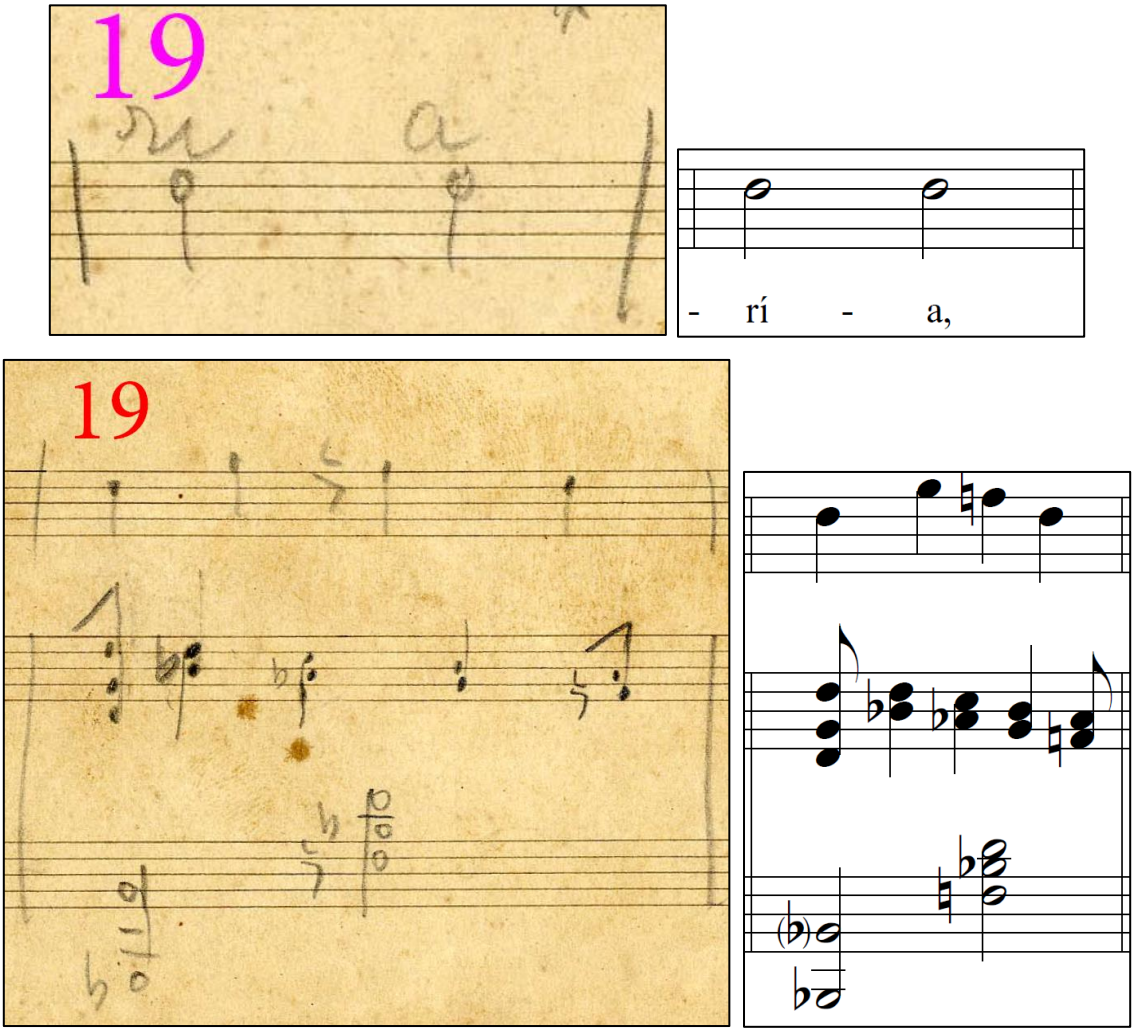
Figura 4.84 – Comparação da transcrição dos compassos 1 e 2 em relação a 17 e 18.

Fonte: Figuras elaboradas pelo autor para este trabalho.

Comparando o início da composição (compassos 1 e 2, onde começa o tema inicial da *Ave Maria*, à esquerda) com os compassos 17 e 18 em questão (estamos, neste ponto, exatamente na reexposição deste tema, à direita), percebe-se claramente que são praticamente idênticos (Figura 4.84).

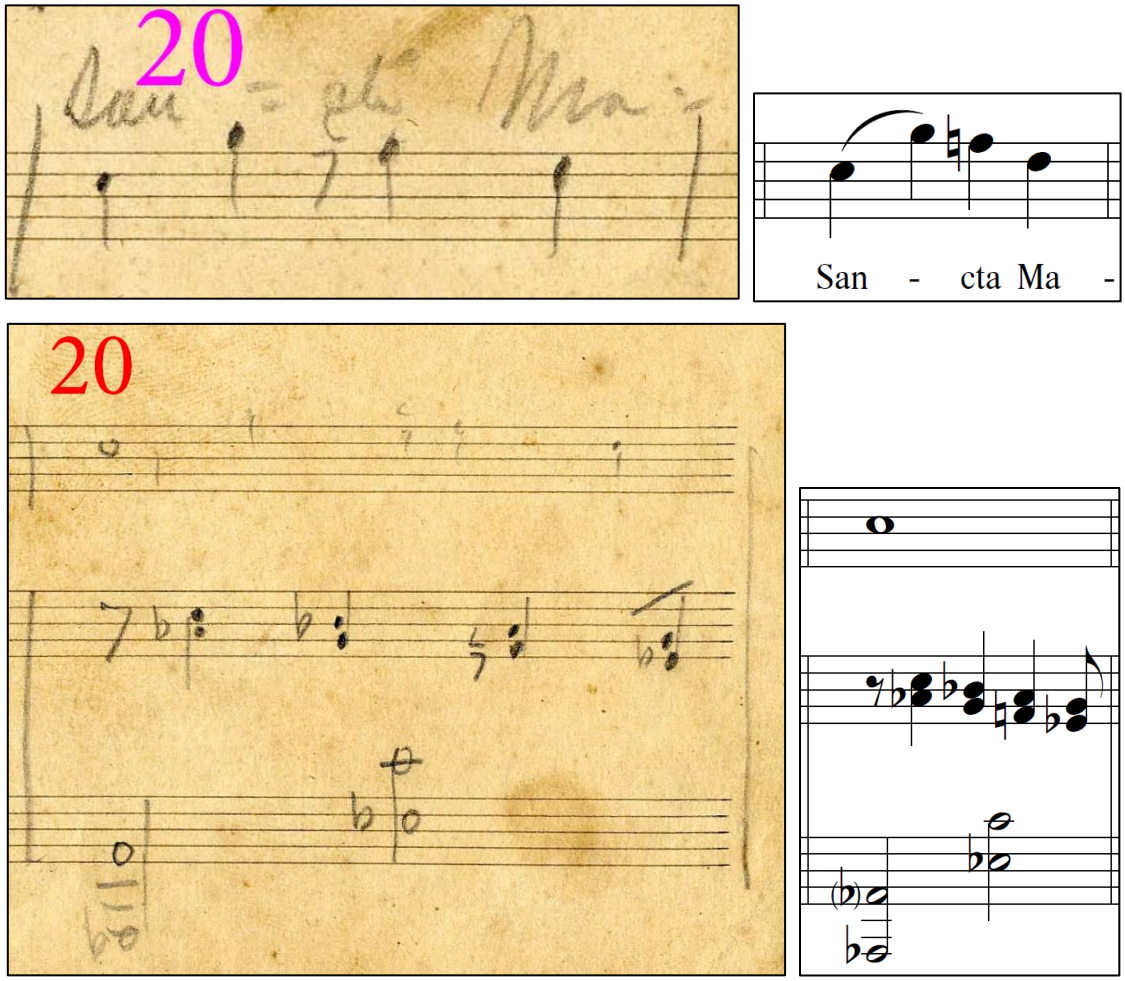
Portanto, devido ao contexto musical temático e harmônico, a nota da melodia da voz, foi considerada como sendo mi e na mão direita do teclado, consideramos como a intenção do compositor em grafar “dó-sól-dó”, conforme a transcrição anteriormente apresentada.

Excetuando-se a haste apagada da mão direita do teclado logo após o primeiro acorde, e uma marcação mais acentuada do si bemol neste mesmo local, não percebemos nenhuma outra rasura neste compasso (Figura 4.85), além das imperfeições do manuscrito. O sinal do bequadro na linha do violoncelo talvez pudesse estar menor, e o bequadro do si na mão esquerda está indicado apenas na oitava inferior, porém a intenção das notas escritas acabou sendo bastante clara.

O bemol que deveria estar presente na mão esquerda do acompanhamento, na oitava superior, aparece na transcrição entre parêntesis, indicando a ausência dele no manuscrito autógrafo.

Figura 4.85 – Compasso 19.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

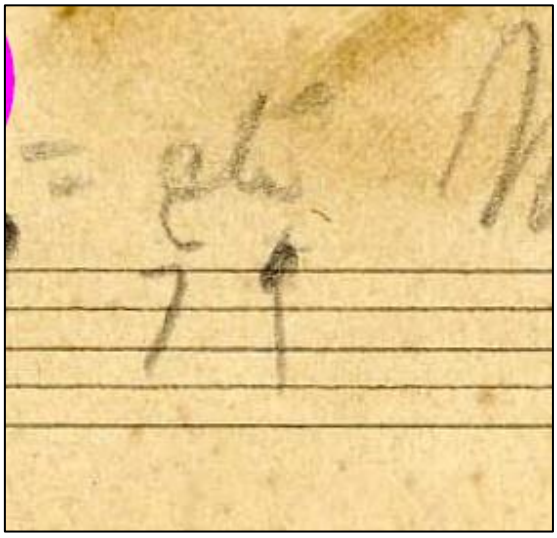
O acento na sílaba "-*rí*-" aparece corrigido na transcrição, além da vírgula que foi adicionada pela repetição, que ocorre no compasso seguinte, da mesma invocação (*Sancta Maria, Sancta Maria*...*"* (Figura 4.85).

Figura 4.86 – Compasso 20.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

É possível que o bequadro antes do fá, na melodia do canto, passe um pouco desapercebido, porém a marcação na linha do violoncelo, aliada à ampliação abaixo desta nota (Figura 4.87), mostra mais claramente a intenção desta alteração por Villa-Lobos.

A nota na sílaba "*Ma*-" na melodia da voz talvez pudesse deixar alguma dúvida se seria um mi ou um ré e novamente a marcação na linha do violoncelo ajudou a nos certificarmos de que é realmente um ré. A nota lá bemol, na mão esquerda do acompanhamento também não estava grafada com bemol, e optamos por deixá-lo entre parêntesis (Figura 4.86).

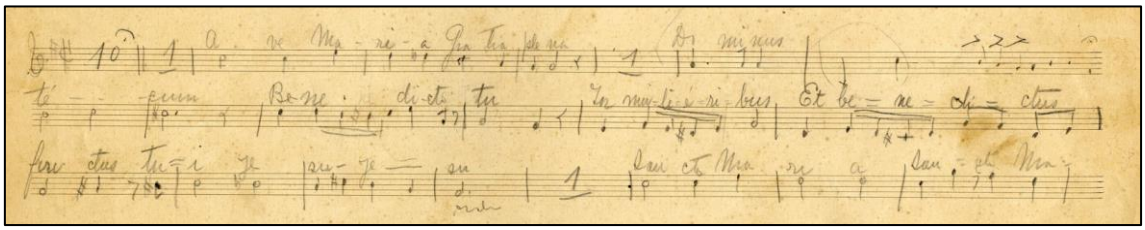
Figura 4.87 – Ampliação da nota fá bequadro na melodia do canto.



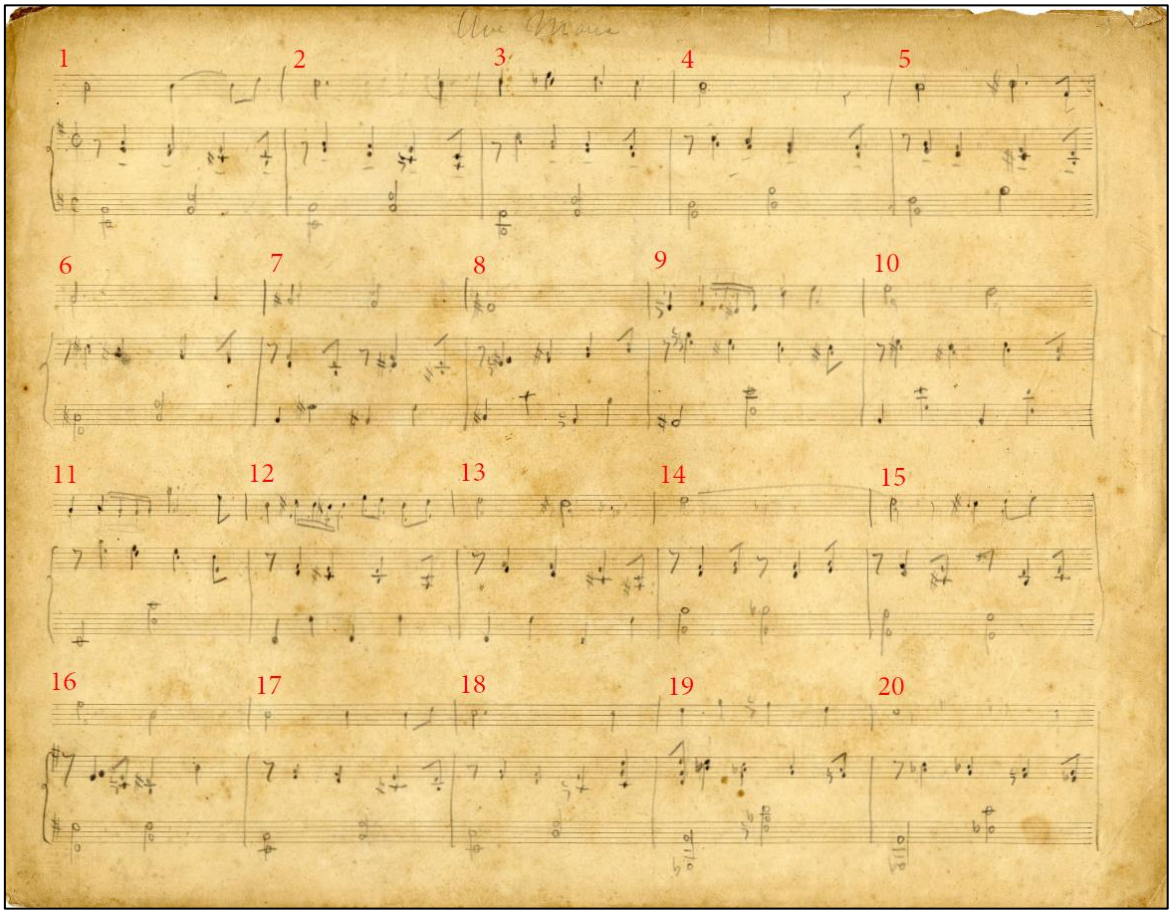
Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Encerrando esta primeira página do manuscrito, conforme a imagem abaixo (Figura 4.88), passaremos ao minucioso trabalho de recorte das imagens da página seguinte (Figura 4.89), para apresentação e transcrição. Neste excerto geral da primeira página é possível notar com mais clareza a ausência da armadura de clave em alguns dos pentagramas, as diversas imperfeições no papel, bem como o modo como as notas suaves foram sendo marcadas na linha do violoncelo. Visualiza-se de forma mais geral e se tem uma percepção do trabalho feito até o momento e se pode imaginar como a partitura está sendo criada.

Figura 4.88 – Panorâmica da parte da letra transcrita até o momento.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.89 – Visualização da primeira página inteira transcrita.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

O compasso 21 (Figura 4.90) também carece das marcações sutis da melodia, o que poderia gerar uma pequena dúvida na altura da primeira nota da voz, porém olhando o contexto das outras notas que estão presentes no compasso, conclui-se que se trata de um dó que acabou ficando com uma cabeça que excedeu um pouco os limites do terceiro espaço. Reparamos também que neste primeiro compasso, da página seguinte do manuscrito, o compositor volta a indicar a armadura de clave com fá sustenido, talvez para reforçar a tonalidade da obra. Na mão esquerda do teclado notamos que neste local, diferente da maioria das vezes, o acidente ocorrente (fá bequadro) foi indicado nas duas oitavas. No acorde seguinte aparece novamente a nota fá (oitava acima destas duas) que não foi apontado como sendo bequadro, e por isso na transcrição aparece entre parêntesis. Aproveitamos e também inserimos a virgula, conforme o texto latino.

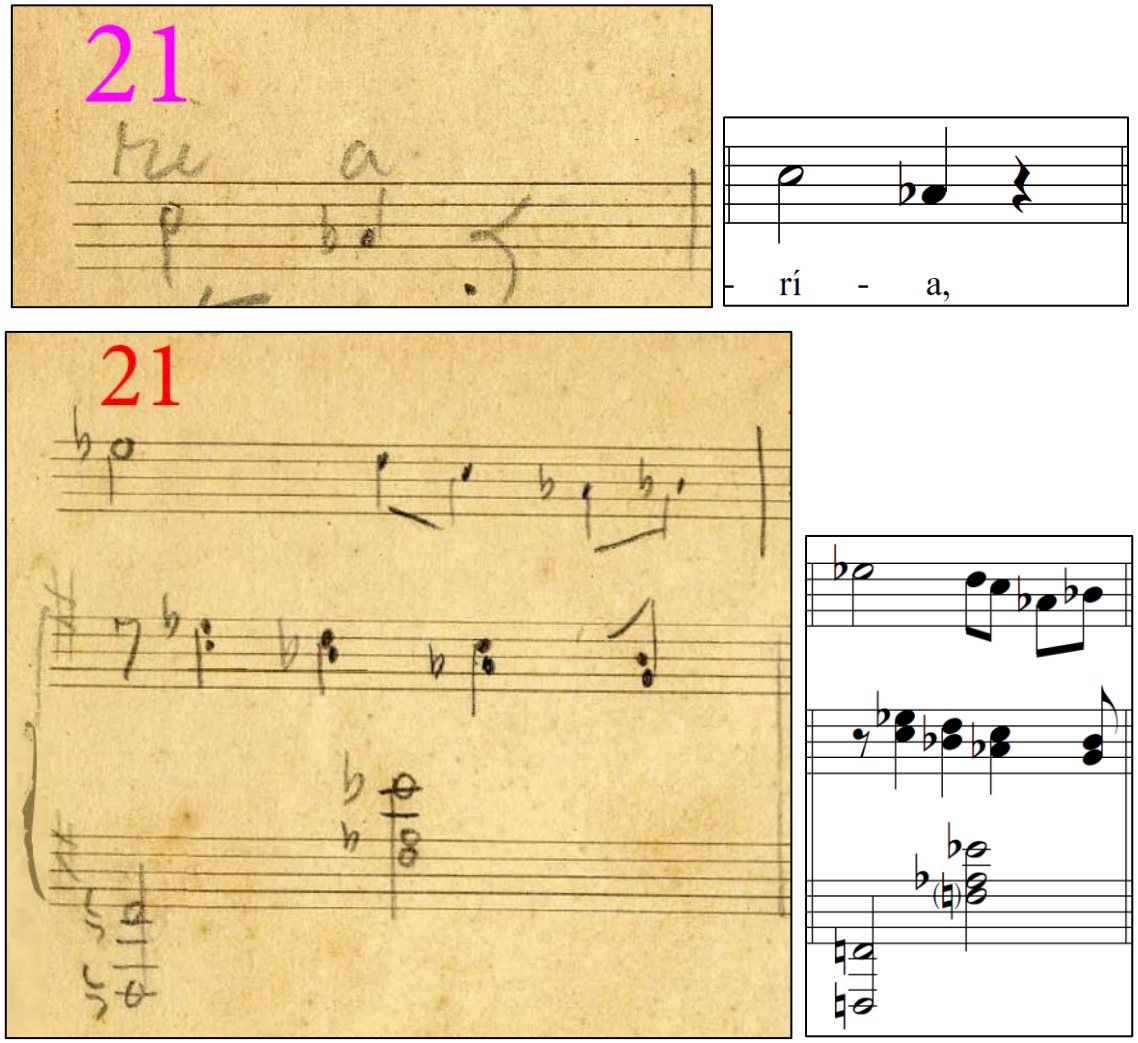
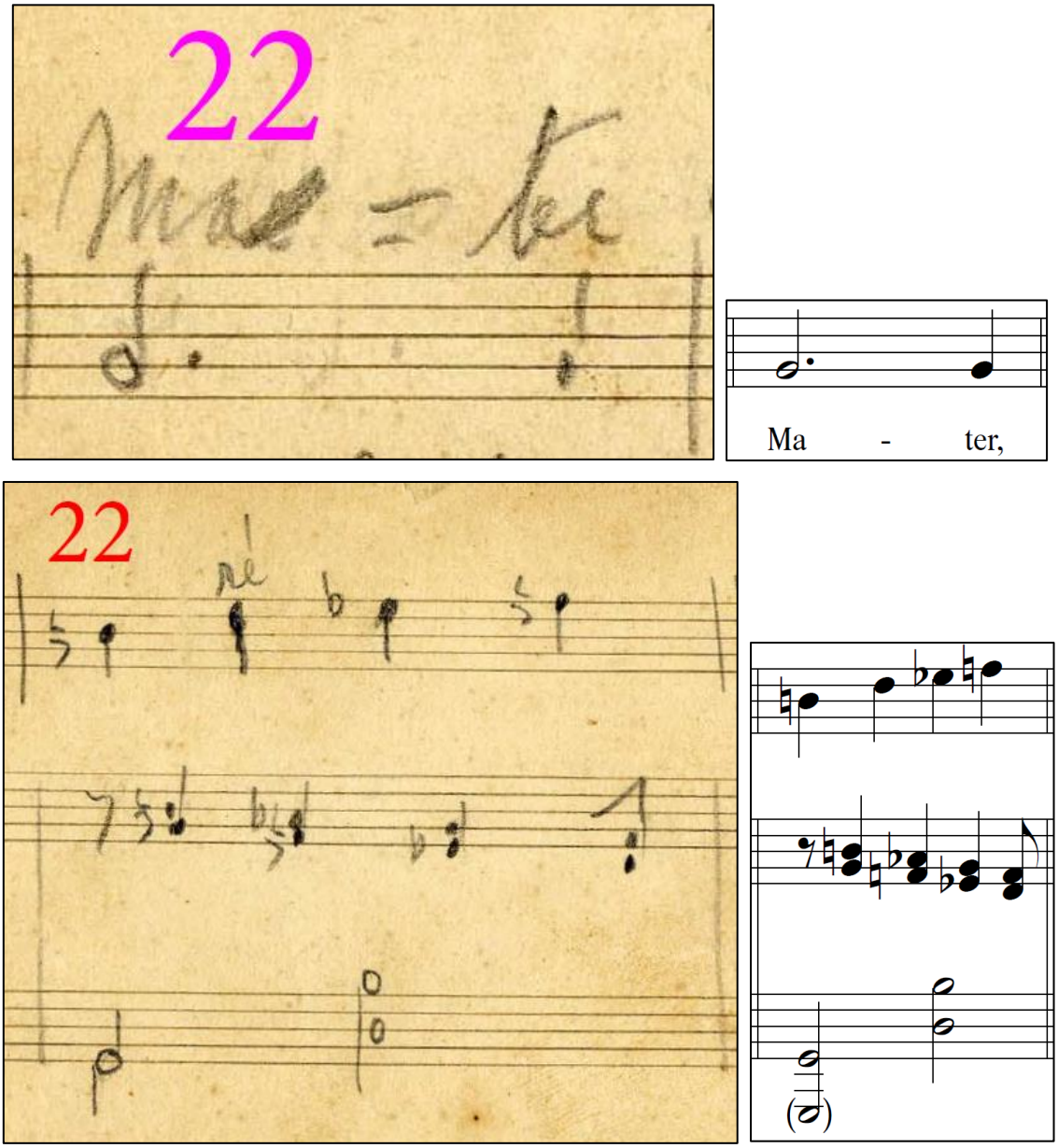
Figura 4.90 – Compasso 21.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

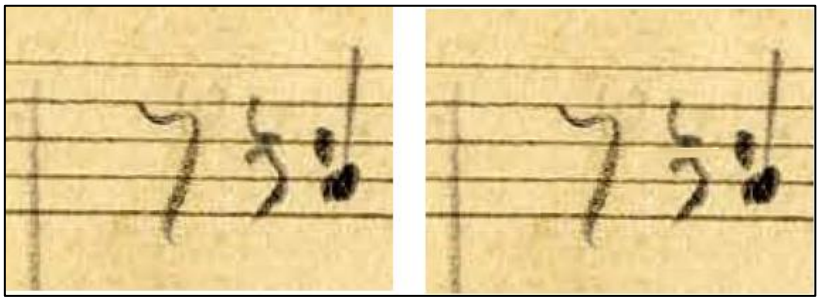
Figura 4.91 – Compasso 22.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Uma pequena rasura na letra da parte da voz (Figura 4.91), onde parece que Villa-Lobos havia escrito “Mae” e corrigiu; Como a palavra “*Mater*” será repetida no compasso seguinte, inserimos a vírgula para que o texto fique mais conforme as normas gramaticais. Em despeito de outras notas muito sutis parecem ter sido apagadas também são notadas na linha de canto, destacamos esta informação neste comentário, para indicar que foram descartadas.

A dupla haste na nota sol da mão esquerda do acompanhamento ficou ambígua: pode tanto indicar um simples reforço (o que não tinha acontecido com nenhuma nota)

ou ainda a intenção oitavar essa nota (teria ele escrito a haste para cima, mudado de ideia e posteriormente marcado a outra haste virada para baixo, para indicar o desejo de oitavar no grave). Olhando a nota fá oitavada do compasso anterior, deduzimos que sim, e por isso na transcrição colocaremos a oitava entre parêntesis para indicar que essa intervenção é uma opção de edição.

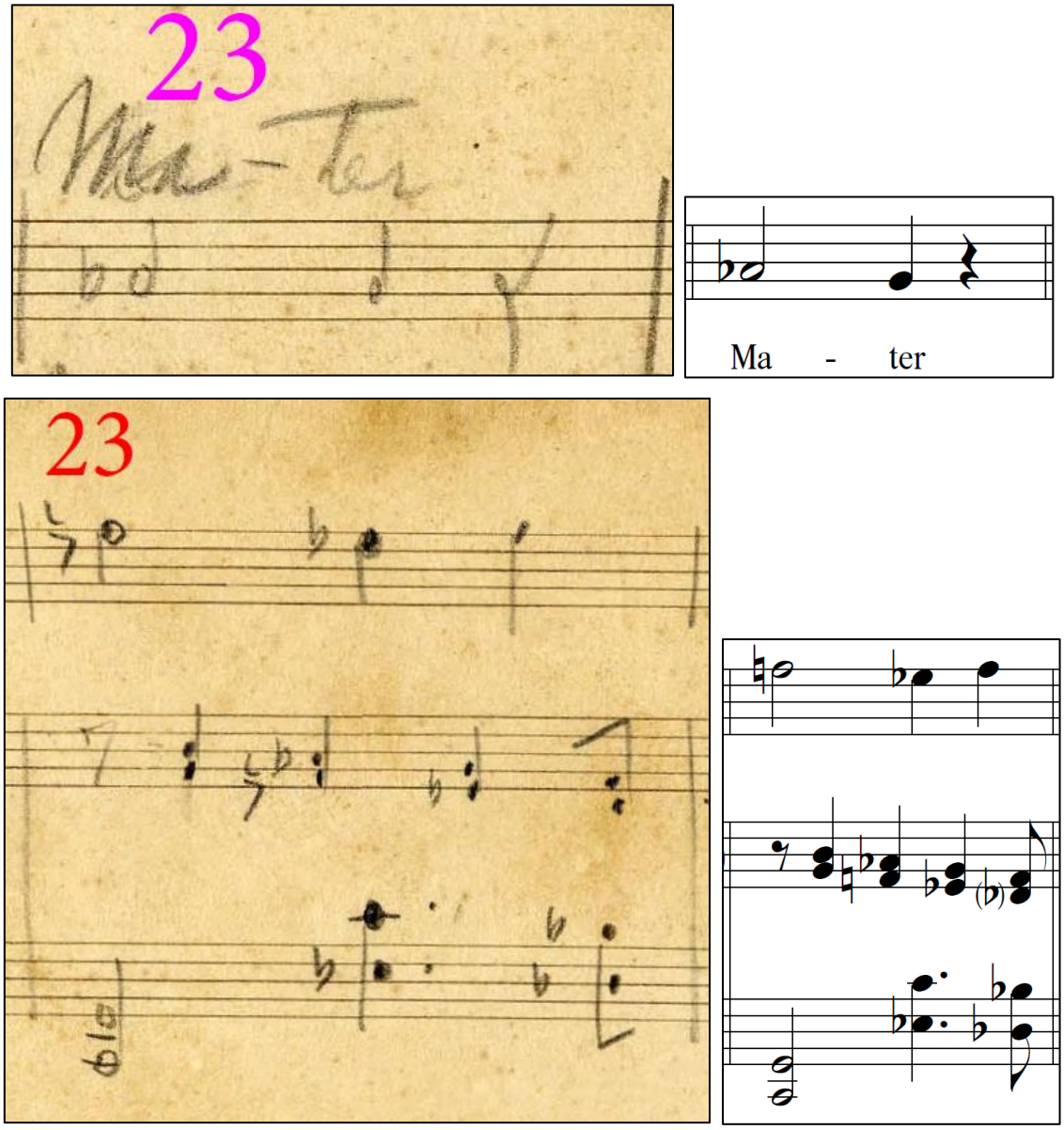
Figura 4.92 – Correção gráfica feita pelo computador para demonstrar a imprecisão da escrita.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

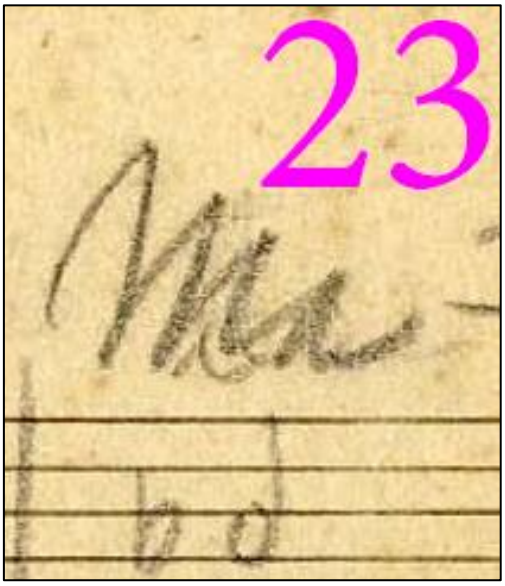
Na parte do violoncelo pela primeira vez o compositor ajuda a discernir qual nota está escrita, grafando ré sobre a cabeça da nota, como se observa na imagem anterior. Na nota si, do teclado, foi anotado um bequadro que na ampliação abaixo (Figura 4.92) fica melhor destacado com uma proposição de correção gráfica ao lado, feita por computador, para ilustrar como poderia estar mais claramente definido.

Foto do manuscrito e espaçamento (realizado por edição um pouco maior da linha de baixo por manipulação gráfica), que poderia deixar mais clara a notação (Figura 4.92).

Figura 4.93 – Compasso 23.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Este compasso (Figura 4.93) contém o maior número de pontos diferentes a serem comentados sobre um mesmo compasso até o momento, sendo seis no total em todas as partes, pois será necessário tratar da parte da voz (nota e texto literário), no violoncelo, e nas mãos direita e esquerda do acompanhamento, como será feito a seguir:

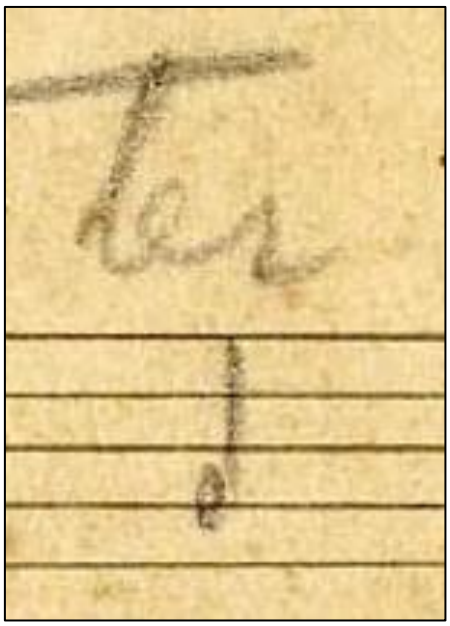
Figura 4.94 – Ampliação da sílaba "*Ma*-".



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

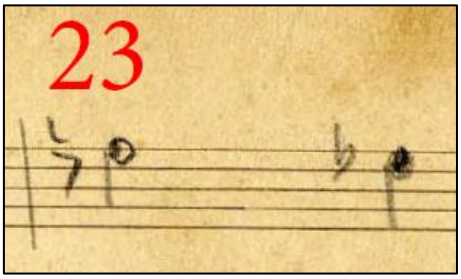
1) Pequena rasura no texto da sílaba "*Ma*-" (Figura 4.94);

Figura 4.95 – Dúvida na altura da sílaba "*-ter*".



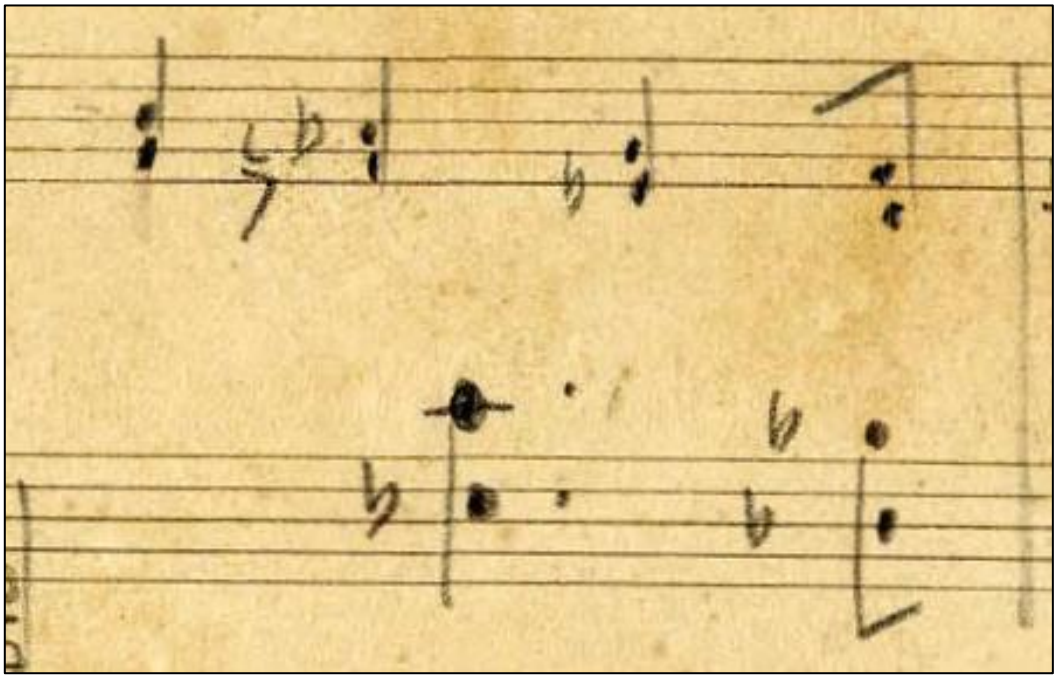
Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

2) A nota da sílaba "*-ter*" pode suscitar dúvidas quanto à altura, podendo ser um sol ou lá (Figura 4.95). A opção foi pelo sol pelo contexto harmônico (notas do violoncelo e do teclado) e também quando ampliamos a nota graficamente, pois se nota a intenção por esta nota, mais claramente;

Figura 4.96 – Rasura na nota fá do violoncelo.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

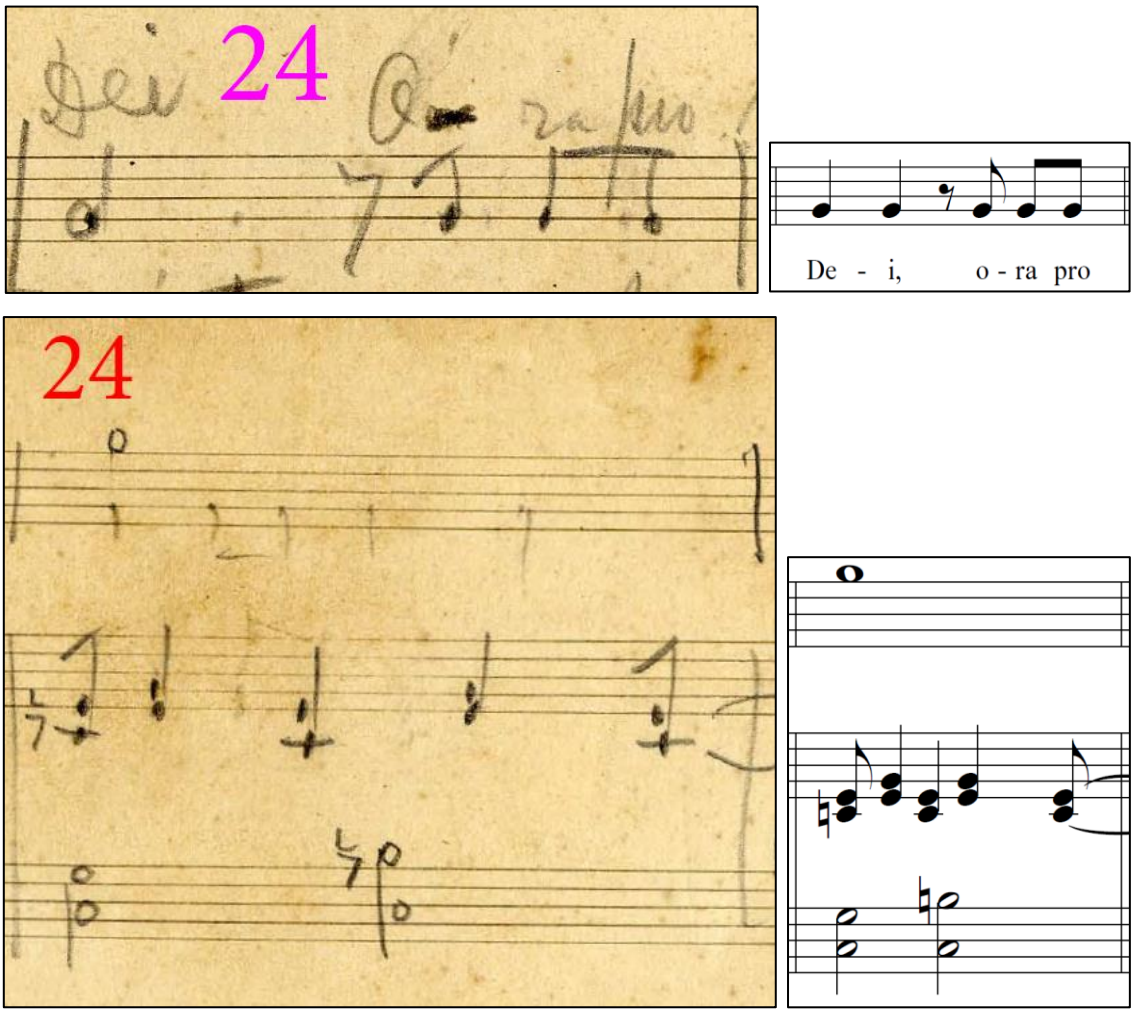
3) Nota fá bequadro, no violoncelo, anotada inicialmente como semínima e alterada para mínima (Figura 4.96);

4) Consequente mudança da nota seguinte (mi), de mínima para semínima (Figura 4.96);

Figura 4.97 – Rasuras de tempo nas notas da mão esquerda do acompanhamento.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

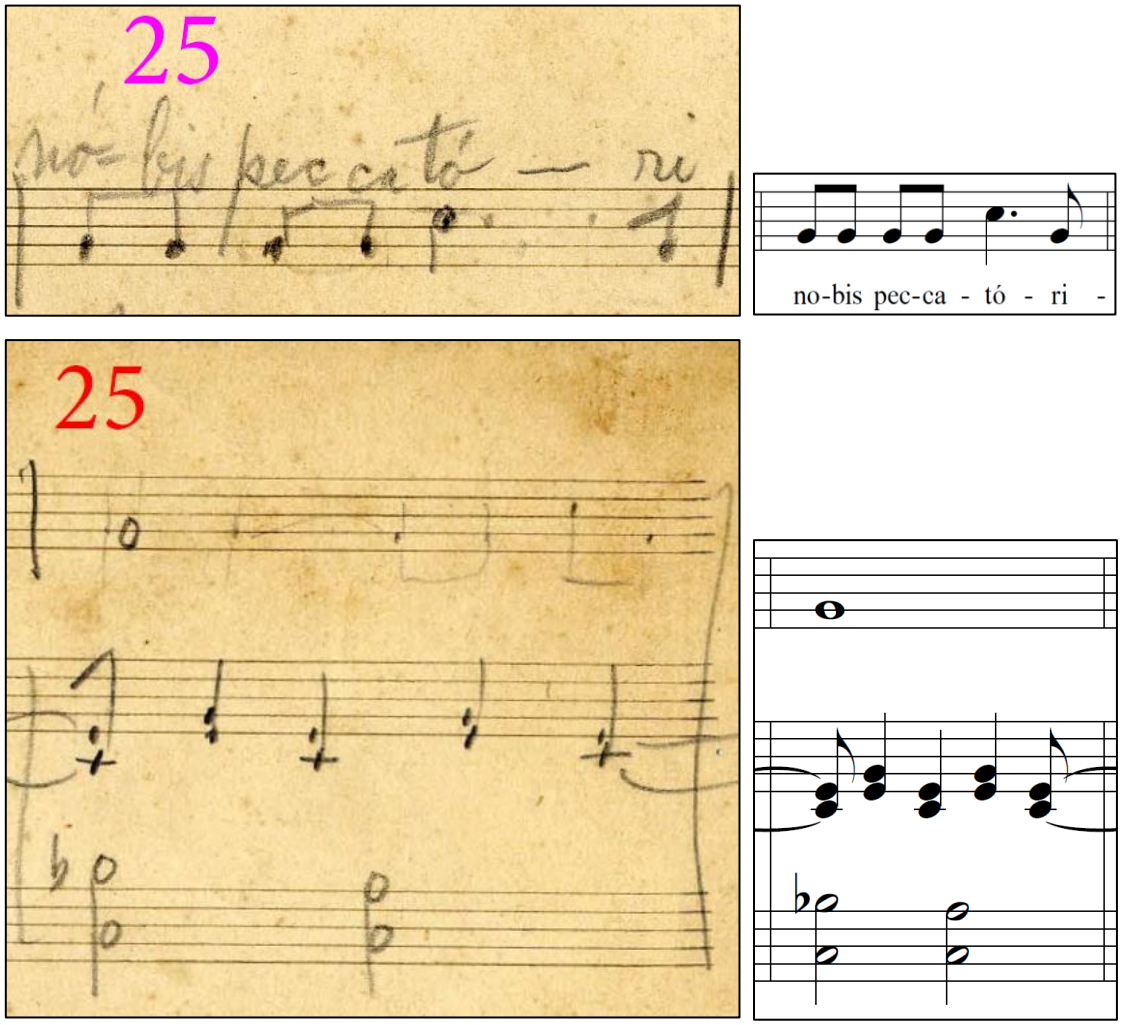
5) Duas rasuras de alteração de tempo na mão esquerda do teclado, onde foi imaginada uma mínima, em mi bemol e dó, e depois alterada para semínima pontuada, para viabilizar posterior inclusão da nota ré bemol e si bemol para o compasso ficar com a quantidade correta de tempos (Figura 4.97). A nota ré bemol, na última nota da mão esquerda do acompanhamento, destoaria do ré natural, tocado ao mesmo tempo na mão direita, e não nos parece que a intenção do compositor era de que neste local tivéssemos o ré bemol na mão esquerda e o ré natural na mão direita, mas que por omissão, o acidente

acabou faltando; a decisão, portanto, foi de se incluir o bemol também no ré da mão direita do teclado entre parêntesis na transcrição, conforme apresentado anteriormente. O último detalhe que quase passa desapercebido é a indicação de um bemol no primeiro si, que ainda se nota um resquício.

Figura 4.98 – Compasso 24.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

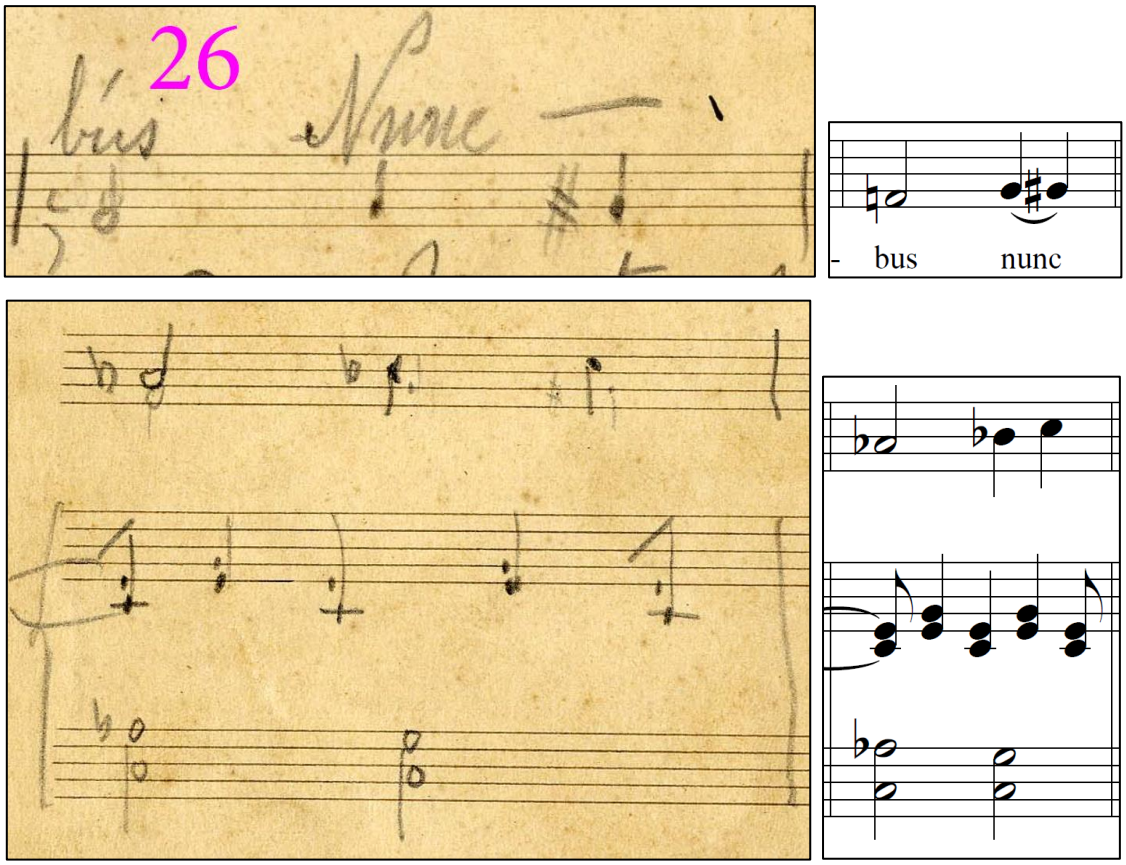
A rasura no tempo da nota da primeira nota sol da voz, alterando para mínima é fácil de perceber e não deixa dúvida sobre a intenção do compositor em deixá-la como sol (mínima) (Figura 4.98). O risco na letra em "*Ora*" talvez indique uma das possíveis alterações de ritmo da melodia, uma vez que se percebe outras notas sol apagadas na melodia, de maneira bem suave, na linha da voz, confirmando que a ideia inicial do ritmo estava diferente de como acabou ficando no esboço. Na transcrição foi inserida a vírgula após a palavra "*Dei"*, mantendo-se assim a integridade gramatical deste trecho.

Na linha de violoncelo o compositor havia idealizado esta outra rítmica para a voz, permanecendo como semínima, duas colcheias e duas semínimas. Na mão direita do acompanhamento também se notam notas apagadas, provavelmente por mudança de intenção inicial do compositor.

Figura 4.99 – Compasso 25.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

No compasso 25 (Figura 4.99) a pequena rasura da duração da nota na sílaba "-tó-" na linha da voz é uma das inconsistências que se nota, além de outras cabeças de nota que foram rasuradas; de forma sutil também se notam diversas notas apagadas da linha da voz, porém a notação final ficou bastante clara e apresentada na transcrição proposta. A rítmica um pouco diferente, assinalada de modo suave na linha do violoncelo, indica provavelmente que na hora do encaixe das sílabas da letra, o compositor acomodou a estrutura dos tempos, removendo a ligadura inicialmente idealizada e alterando as suas

durações. Não existe o acento da palavra "*nobis"*, motivo pelo qual aparece transcrito na forma corrigida.

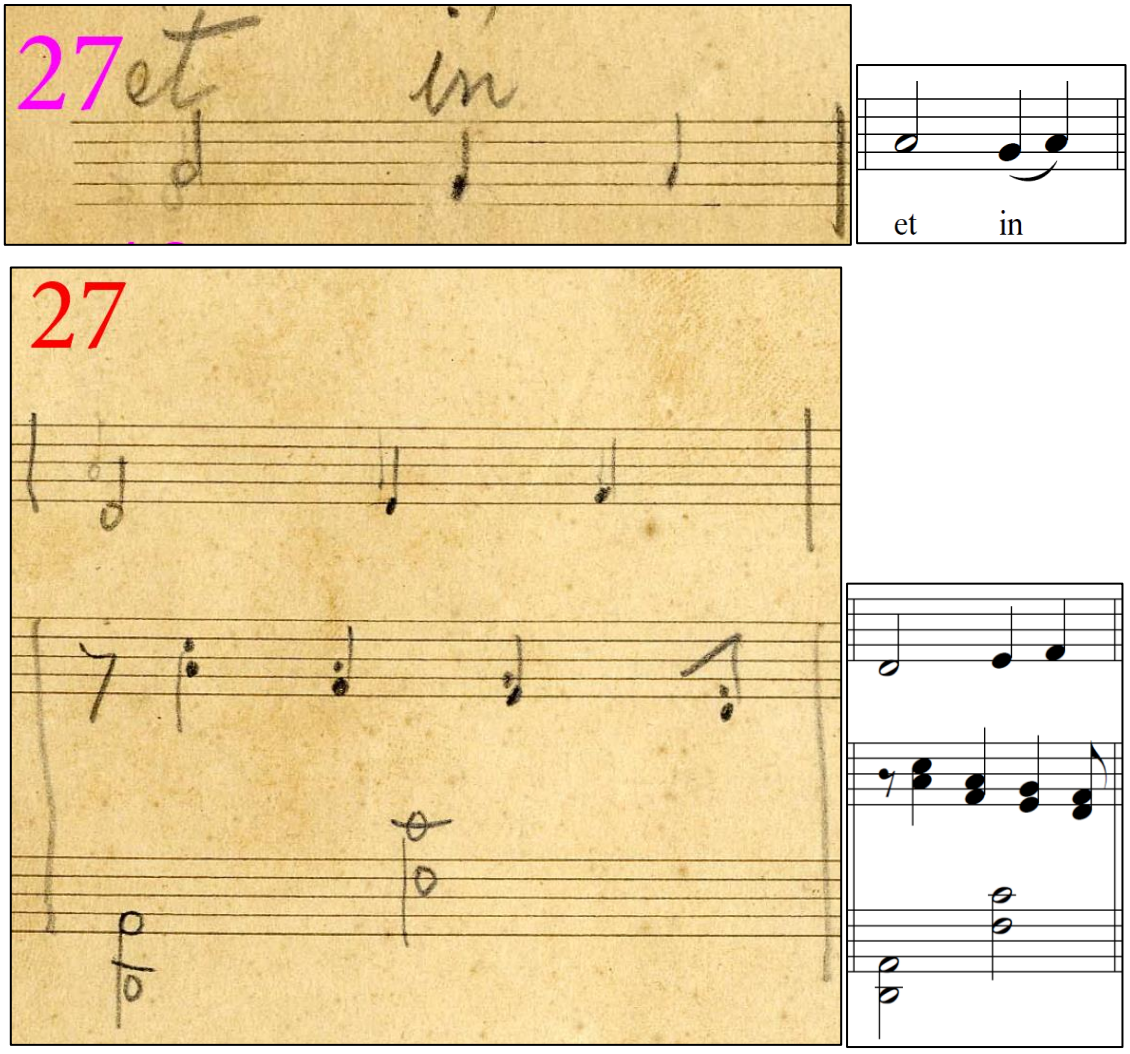
Figura 4.100 – Compasso 26.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Na transcrição da letra, corrigimos a acentuação da sílaba "-*bús*", adicionada a vírgula, bem como mantendo a palavra "*nunc*" em minúscula (Figura 4.100). O traço após esta palavra ficou indicada pela ligadura, devido à mudança de altura, na transcrição.

Pela primeira vez até o momento o compositor acabou fazendo uma "dupla checagem", isto é, marcando a nota da voz na linha do violoncelo e vice-versa e isto se pode observar na primeira nota de ambas as partes (fá + lá bemol) com a nota complementar mais suave em cada um dos pentagramas.

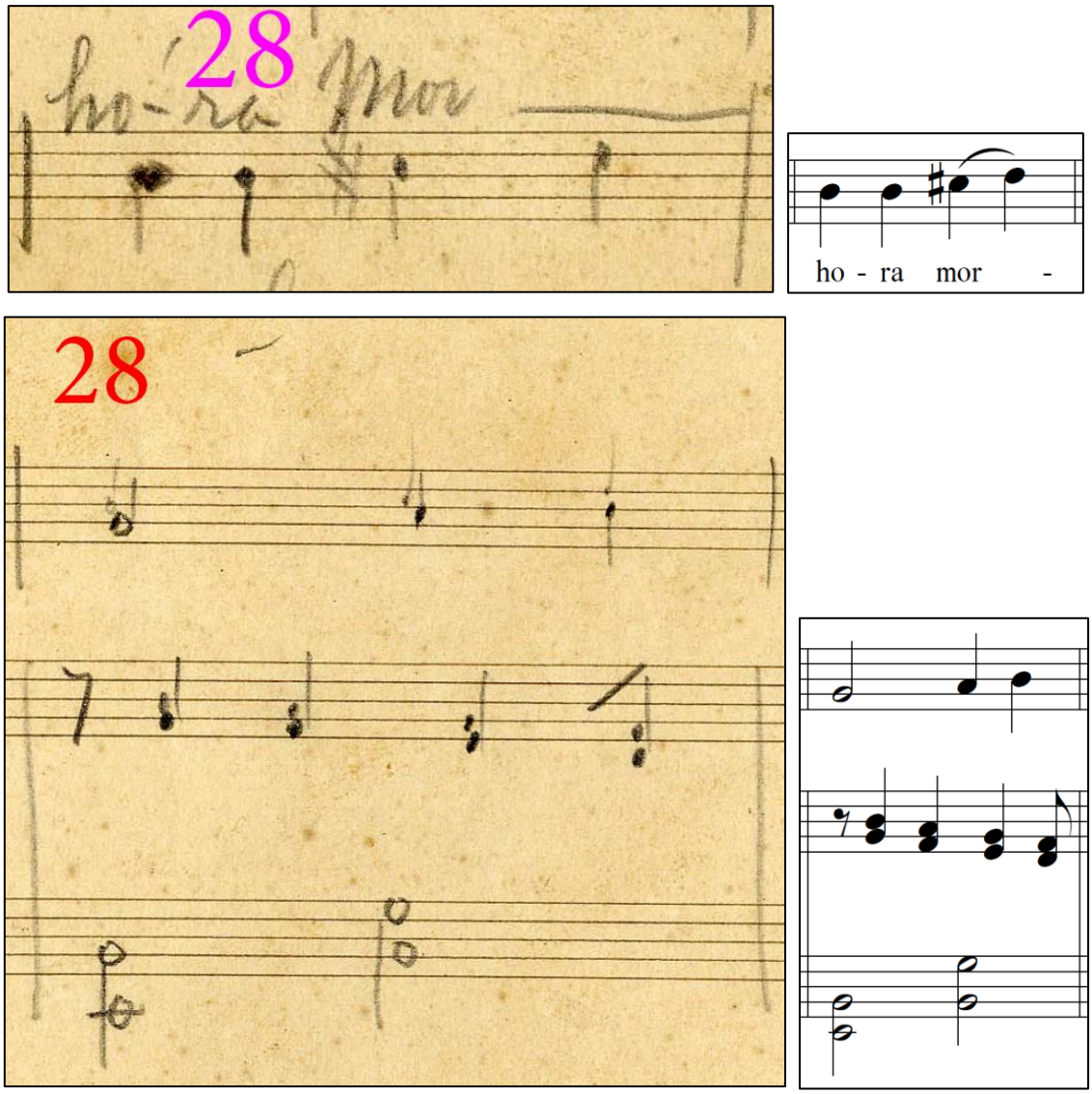
Na linha do violoncelo percebe-se a escrita toda a melodia da voz, não só a primeira nota – como ocorreu na parte da voz – mas na sua íntegra, de forma delicada. Notamos que o compositor optou por manter o acompanhamento com as mesmas notas da mão direita, como feito nos compassos anteriores.

Ainda na linha do violoncelo, a nota sol da voz (escrita abaixo do si bemol do violoncelo) está um pouco deslocada para a direita, dando a sensação de que o si teria um ponto de aumento, quando na realidade se trata da nota sol, com uma haste para cima. Algo semelhante ocorre com o sol sustenido abaixo do dó, e este modelo de trabalho (de marcações suaves) que percorre todo o manuscrito também aqui se apresenta mais uma vez de forma contundente.

Figura 4.101 – Compasso 27.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Uma nota fá sustenido aparece apagada dando lugar a um lá na sílaba "*et*" na parte da voz, no compasso 27 (Figura 4.101), que está confirmada com a marca na linha do violoncelo, portanto se trata aqui de uma mudança bem clara na melodia inicialmente idealizada. A nota na sílaba "*in*" da voz talvez pudesse levantar algum questionamento sobre sua altura, porém a marcação do sol, de maneira bem nítida, na linha do violoncelo,

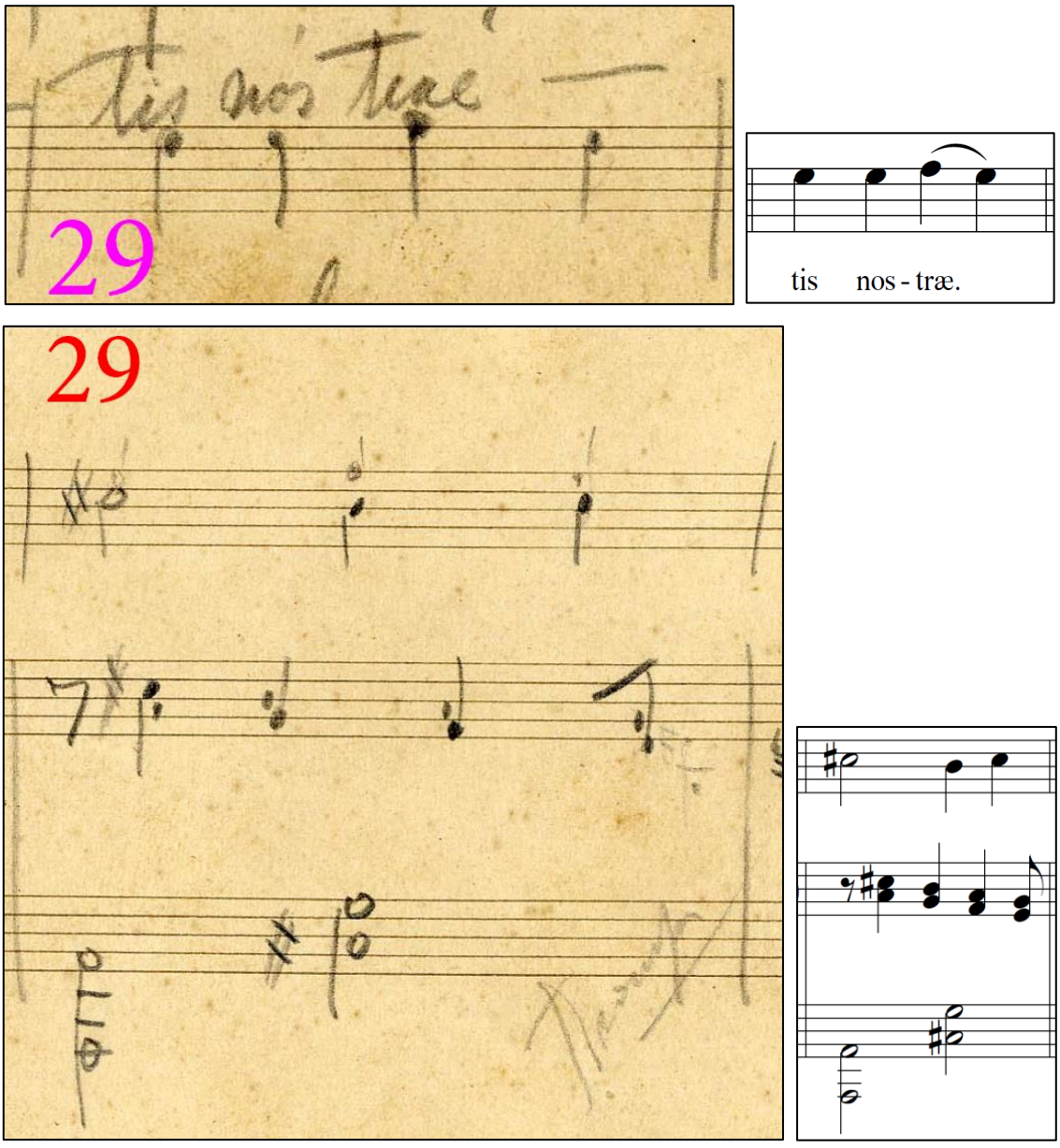
utilizada para a conferência, confirma que se trata de um sol. A transcrição é apresentada com a ligadura, devido a mudança de altura (sol e lá) na melodia na sílaba "*in*".

Figura 4.102 – Compasso 28.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Mais uma vez se percebe a mesma acomodação rítmica na linha da parte vocal, onde o compositor imaginou uma mínima e posteriormente, para ajuste da letra, foi necessário dividi-la em duas semínimas, mantendo a altura (Figura 4.102). Essa intenção (de se grafar uma mínima) está confirmada na linha do violoncelo. A sílaba "*mor*-" está grafada em letra maiúscula, porém na transcrição respeitou-se a grafia padrão em letra minúscula, e adicionou-se a ligadura ao invés do traço, pois entendemos, assim como no compasso 26, se tratada de mudança de nota na mesma sílaba.

Na mão esquerda do teclado, o segundo grupo de notas (si-sol) apresenta uma certa imprecisão na nota mais grave (si) dando a sensação que poderia ser um dó; olhando o dó sustenido na melodia e a harmonia geral do compasso tornam essa possibilidade muito mais remota do que se considerar sendo o si como nota correta (ainda mais por estar completando apenas a inversão do acorde de mi maior que está sendo tocado na mão esquerda) e desta forma observa-se que a transcrição aconteceu sem maiores dúvidas, descartando algumas outras imperfeições que se notam no papel.

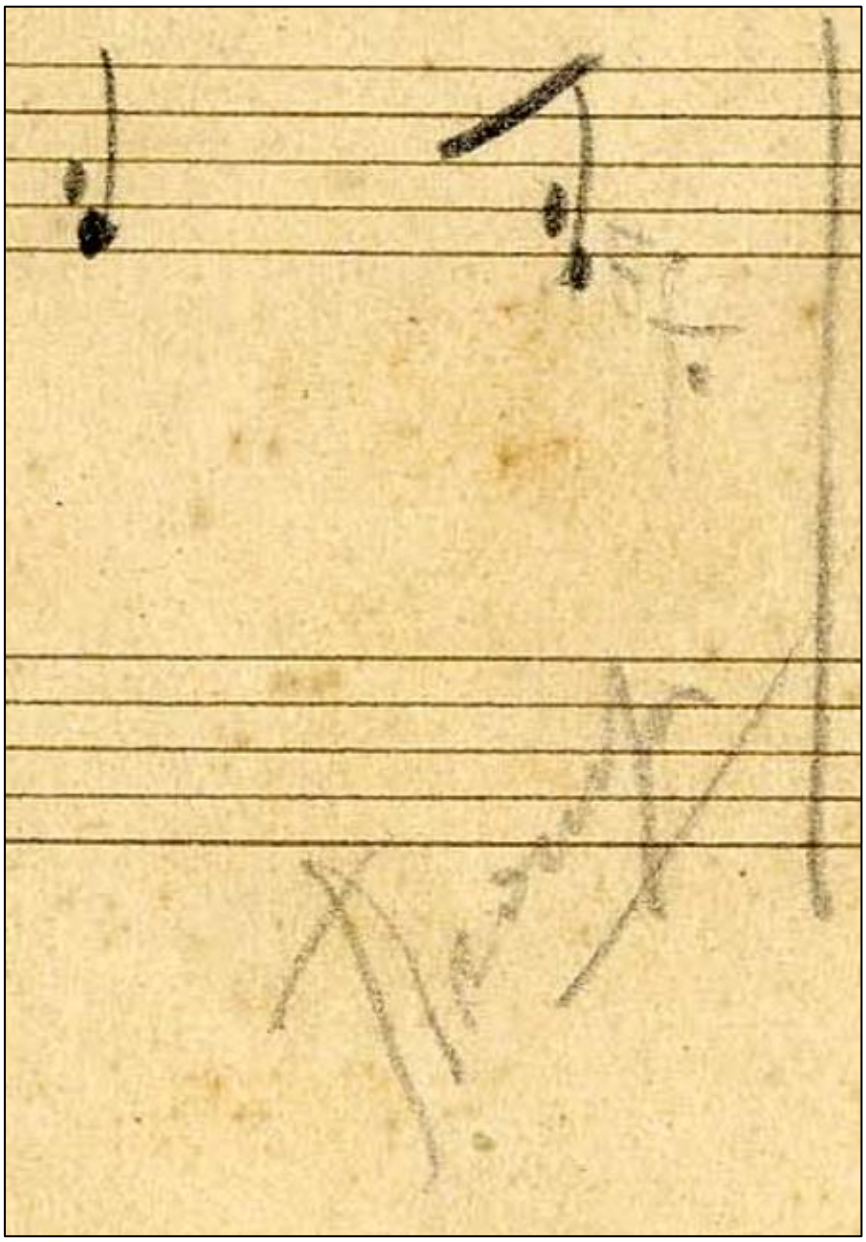
Figura 4.103 – Compasso 29.



Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

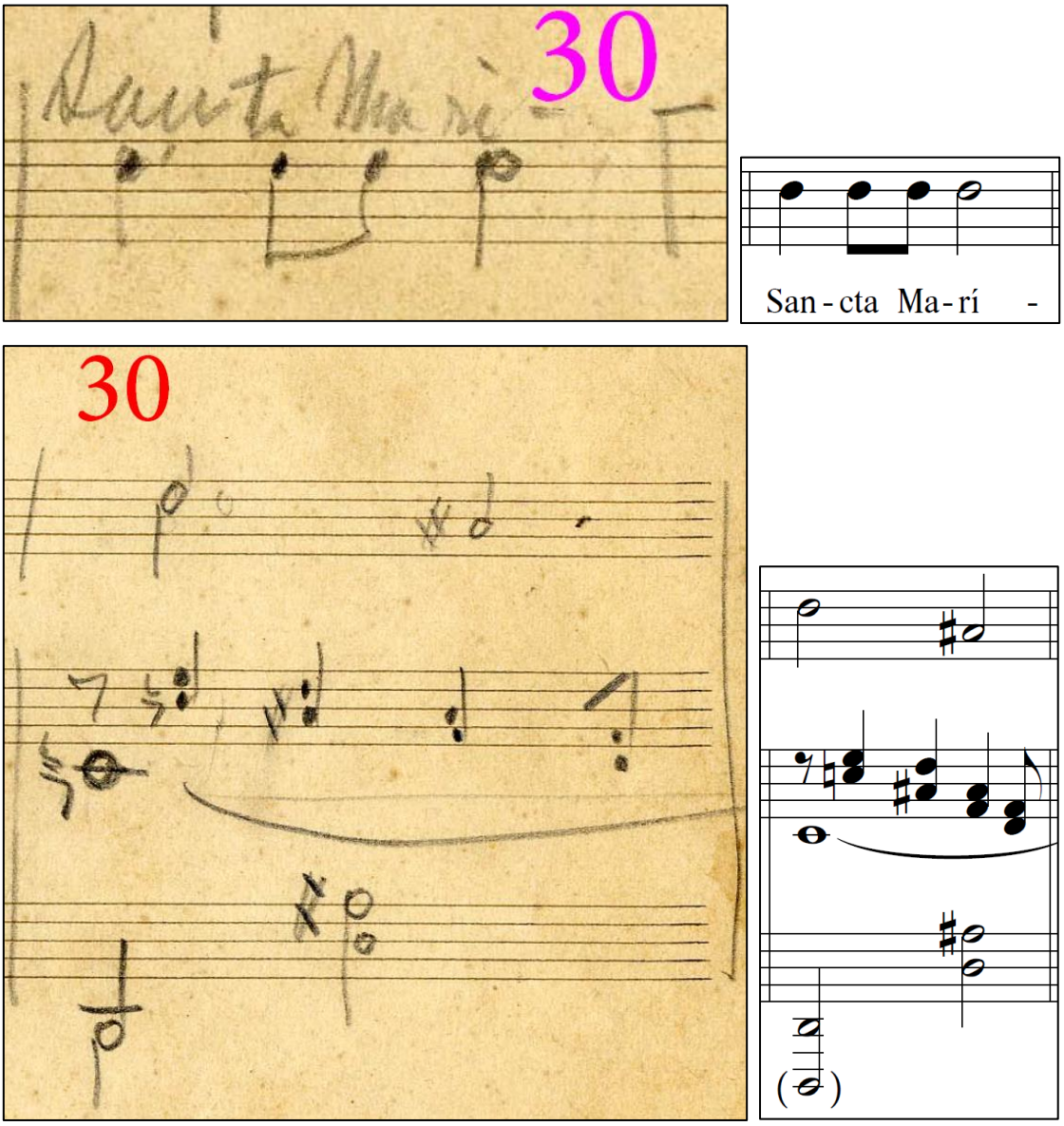
Os ajustes de rítmica continuam também no compasso 29 (Figura 4.103), em que a mínima inicial (mi) foi separada em duas semínimas de mesma altura e o mesmo procedimento ocorre na sílaba "*-træ*", porém desta vez com alteração de altura. Adicionamos também, na transcrição, o ponto final que conclui essa frase do texto em latim. A nota fá corrigida para semínima aparece já nas marcações na linha do violoncelo, dirimindo eventual dúvida de altura. A confirmação de que são estas as quatro notas da melodia da voz – por estarem mais suaves – resultaram na sua exclusão na linha do violoncelo, deixando as restantes para serem tocadas por este instrumento, como se observa nas imagens acima.

Figura 4.104 – Notas apagadas e texto escrito inclinado



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Notam-se ainda algumas marcas que parecem pontos de aumento (porém se trata apenas de imperfeições e/ou notas bastante apagadas). No final do compasso da mão direita do acompanhamento, todavia, notam-se duas notas apagadas e uma palavra escrita de modo inclinado, que realçamos aqui na ampliação (Figura 4.104).

Figura 4.105 – Compasso 30

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Apesar de ambas as anotações (da palavra "trompa"[37] e das notas da mão direita) serem descartadas, a ampliação revelou que poderia se tratar de um ré sustenido, mas

[37] Cogitou-se estar escrito "Trompa", "Transpor", ou "Tempo", o que não impactaria na notação musical da edição prática. Se considerarmos que a palavra escrita é, de fato, "trompa" então teríamos uma comprovação de que este rascunho se destinava a ser a base de uma futura orquestração. A sustentação desta hipótese advém do fato de que no compasso 30 (seguinte) há uma nota dó central

analisando o contexto da composição e a ausência do sinal na partitura, o resultado da transcrição manteve-se o mesmo.

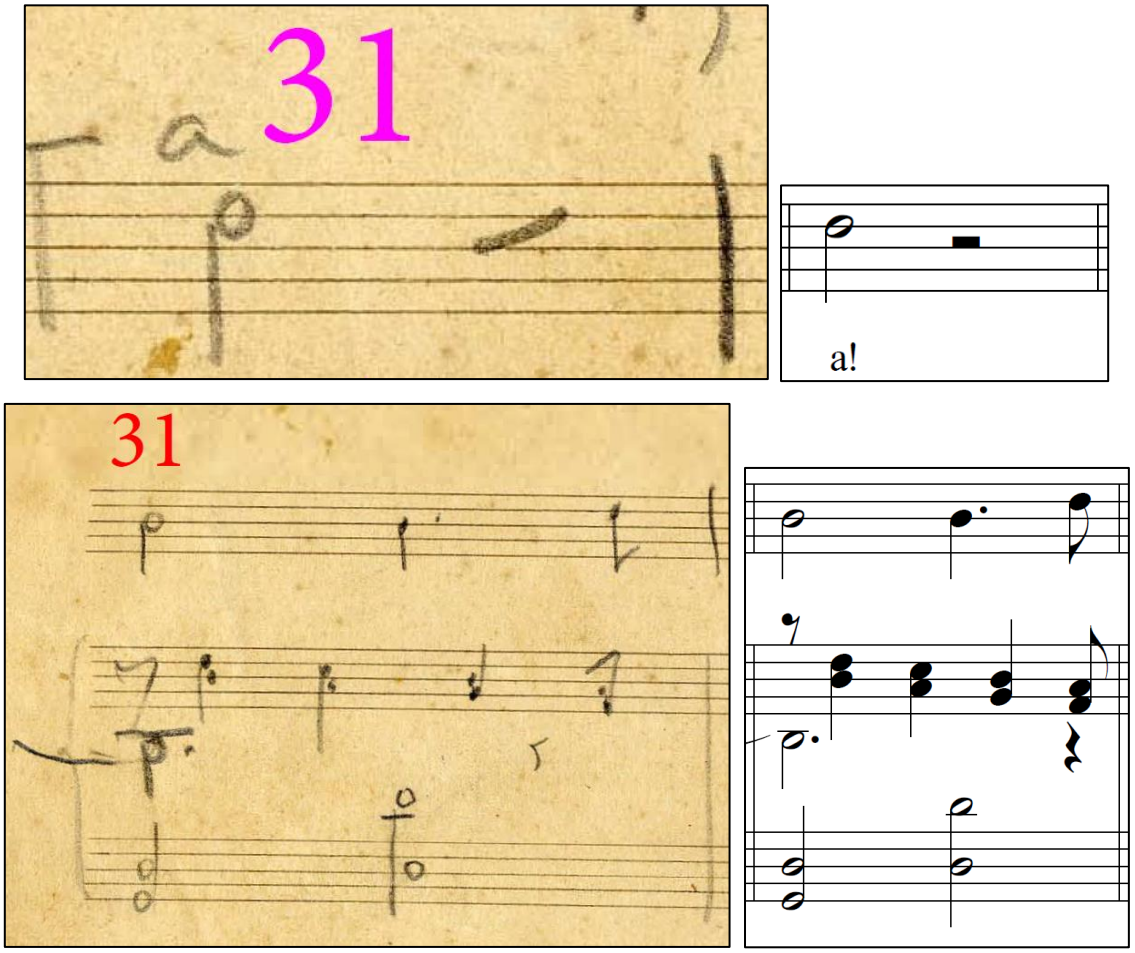
No trecho "*Sancta Maria*" (Figura 4.105) percebem-se novamente algumas acomodações rítmicas inicialmente idealizadas pelo compositor, que foram ajustadas, incluindo o que poderia ser um ponto de aumento na primeira nota. A rítmica acabou ficando com semínima / 2 colcheias / mínima, conforme a transcrição sugerida. Na correção do texto literário para "*Sancta María*", notar-se-á na transcrição a inclusão da letra "c" e do acento no "í".

Por outro lado, no acompanhamento instrumental, a mínima com duas hastes teria por objetivo reforçar a nota ré, que havia sido pensada neste formato; uma marca, que lembra um ponto de aumento deslocado (ao lado do lá sustenido, no final do compasso na parte do violoncelo), foi descartada.

No acompanhamento da mão direita aparece a nota dó, bastante marcada, com uma ligadura de frase para o próximo compasso, além de um traço suave, acima da ligadura. Nota-se também uma marca na nota sol – bastante delicada – e uma mancha que poderia ser uma nota si (se estivesse com a linha suplementar), próxima a esta, que além de descontextualizadas, nitidamente não nos pareceram que deveriam estar transcritas, e acabamos por descartá-las.

Ainda sobre o acompanhamento, na mão esquerda, a dupla haste (apesar de ter sido colocada do lado direito) foi interpretada como a intenção do compositor de se oitavar a nota ré (oitava abaixo), como está sendo feito por toda a composição e pode-se observar acima o resultado da transcrição deste compasso.

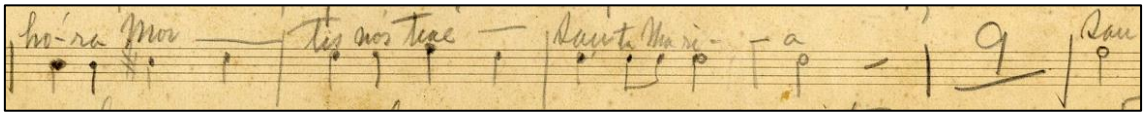
(mínima) ligada até o compasso seguinte, bem característico de uma notação para este instrumento, que talvez na mente do compositor pudesse estar sendo considerada. Não há outros elementos orquestrais presentes no rascunho, além das anotações descartadas que estão descontextualizadas.

Figura 4.106 – Compasso 31.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Neste compasso (Figura 4.106) há poucas considerações sobre dúvidas na transcrição, a não ser o traço após a sílaba "-*a*' em Maria, que apontava a pausa e a marcação forte da nota si, na parte da mão direita do teclado, que pode ter indicado uma correção, onde se nota uma pequena rasura, logo acima da ligadura.

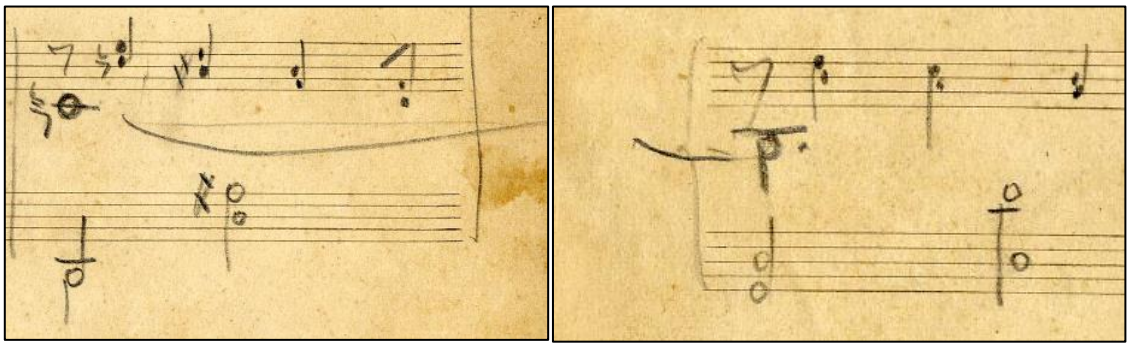
A palavra "*Sancta Maria"* ficou isolada, por assim dizer, sem uma continuação (Figura 4.106) e a opção seria de adicionarmos um ponto de exclamação, criando a interjeição *"Sancta Maria!"*, de modo a dar um pouco mais de sentido ao texto, e também ao considerarmos que gramaticalmente ficaria mais apropriado que "*Sancta Maria"* fosse tratada como um vocativo. A alternativa de se colocar uma vírgula depois de "*nostræ"*, e um ponto final depois de "*Sancta María"*, seria a opção menos conveniente (como demonstrado) e foi descartada. Abaixo separamos o excerto que fornece a imagem geral do trecho da Figura 4.107.

Figura 4.107 – Imagem geral do trecho "*Sancta Maria*" com 9 compassos em pausa.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

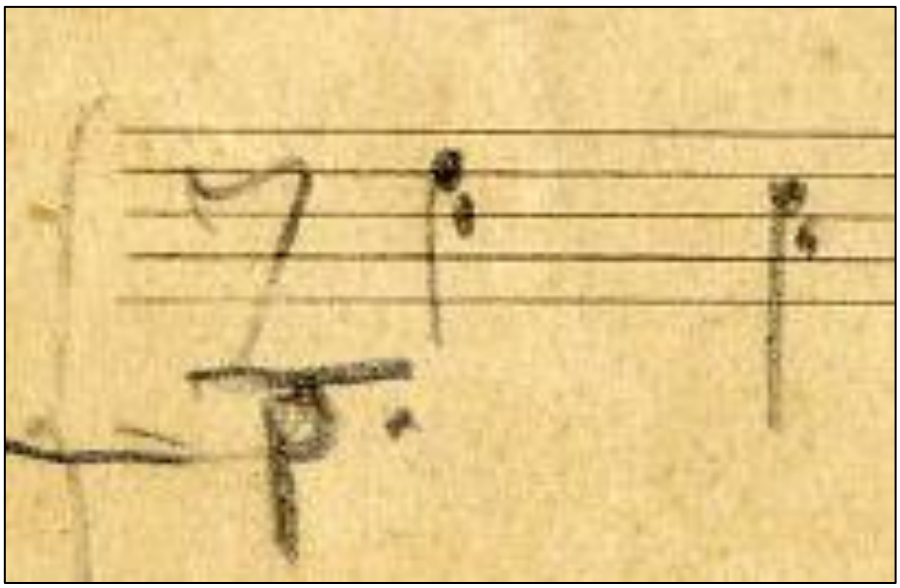
Figura 4.108 – Ligadura da nota dó semibreve para o próximo compasso (si).



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A nota si no acompanhamento (Figura 4.108), também bastante reforçada, está ligada com a nota dó do compasso anterior (que estava também bastante reforçada) indicando provavelmente uma intenção musical desta voz intermediária, que ainda não havia sido explorado até o momento, talvez pela textura que foi buscada para o acompanhamento, ou ainda uma possível primeira ideia para uma futura orquestração.

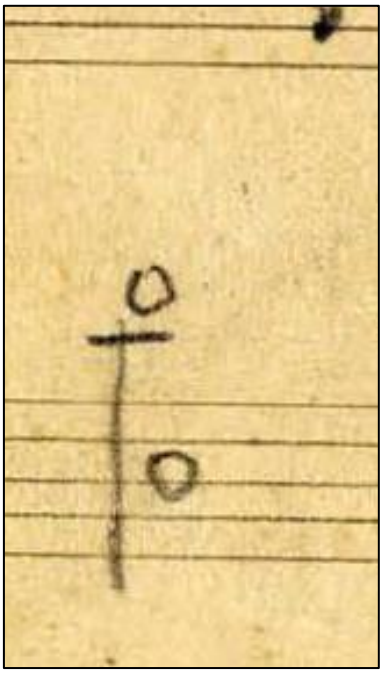
Figura 4.109 – Ampliação da ligadura.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A ampliação (Figura 4.109) também revela que a nota si (grave, mínima) provavelmente foi escrita posteriormente às semínimas, pelo fato de ter sido escrita por cima da pausa e pela haste destas mesmas semínimas estarem para baixo. Mantivemos a posição das hastes conforme o manuscrito autógrafo, para facilitar a comparação da transcrição.

Figura 4.110 – Dúvida na nota ré grave do acompanhamento.

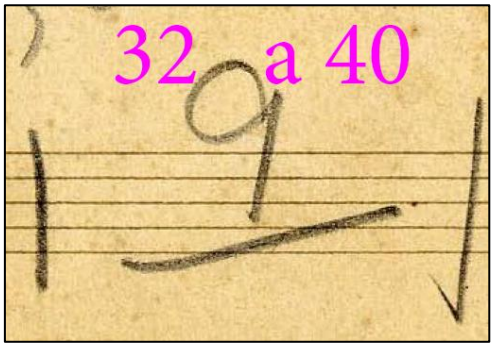


Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A nota ré grave do teclado também foi grafada de modo impreciso, mas pelo contexto conclui-se que a intenção do compositor era oitavar o ré neste ponto, conforme observa-se na Figura 4.110 em comparação com a transcrição.

No compasso 32 (Figura 4.111) temos a marcação de 9 compassos em pausa na parte da voz:

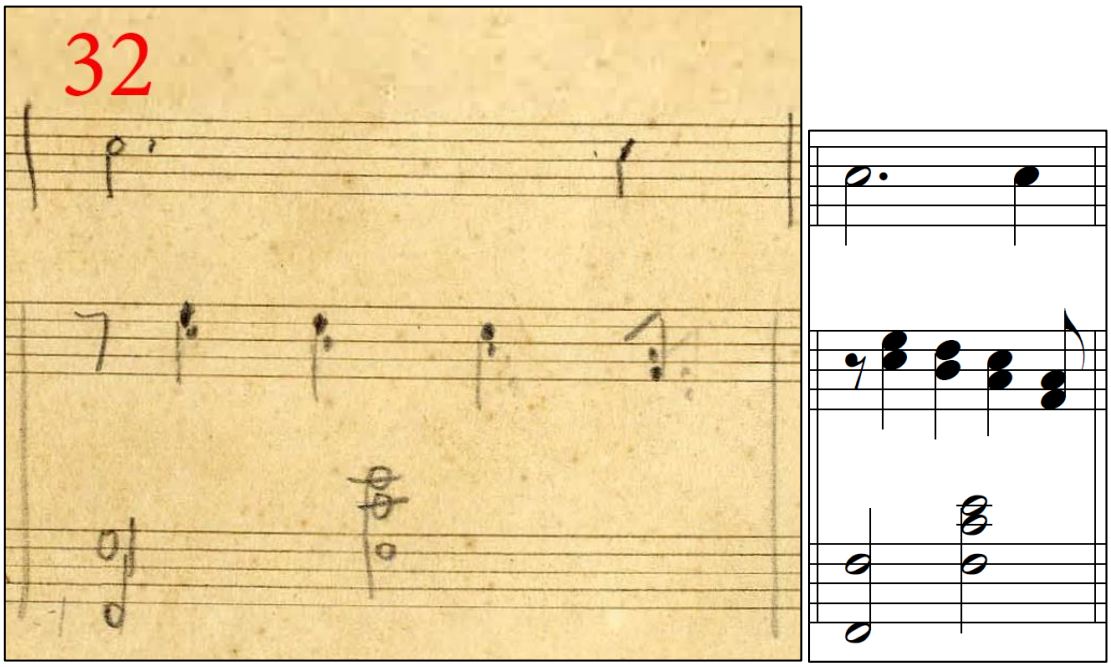
Figura 4.111 – Nove compassos em pausa na parte vocal.



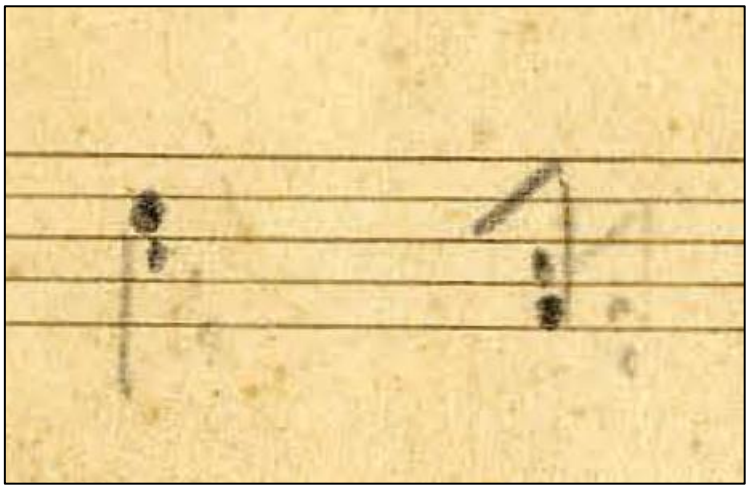
Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Por esta razão, a análise do rascunho, nestes compassos, passará a focar somente a parte dos instrumentos, até que cheguemos ao compasso 41.

Na parte do acompanhamento, temos a transcrição a seguir, que não deixa dúvidas das notas grafadas (Figura 4.112).

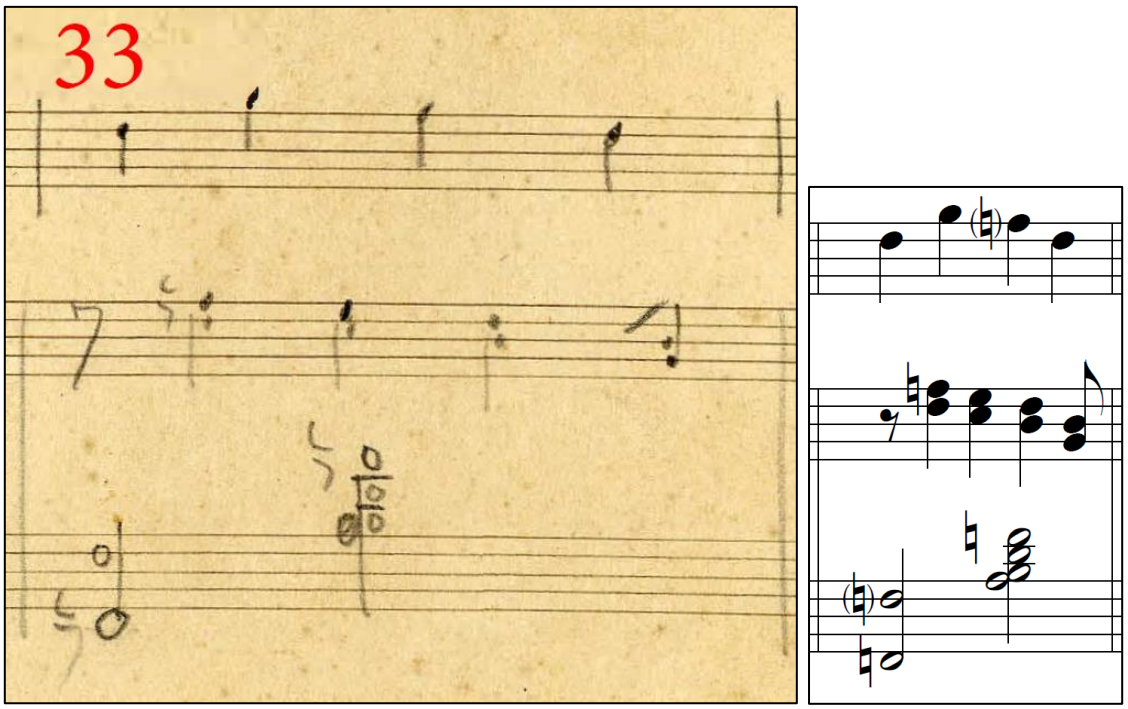
Figura 4.112 – Compasso 32 (sem voz).

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

A única observação relevante, quando fazemos a ampliação (Figura 4.113), é de ressaltar que se observam algumas notas apagadas, que foram corrigidas pelo próprio compositor.

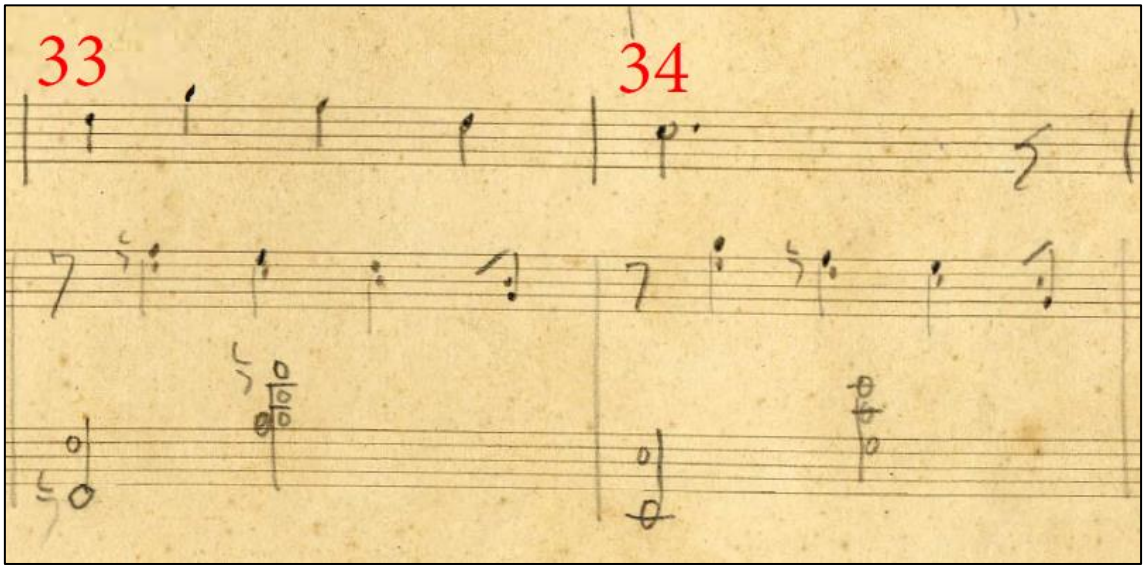
Figura 4.113 – Ampliação das notas apagadas.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

As demais imprecisões do papel foram descartadas, e a primeira nota da mão esquerda parece ter sido rasurada: a intenção era de ter colocado apenas uma nota, mas provavelmente o compositor mudou de ideia e decidiu oitavar o fá, pois se nota a haste feita em duas partes. Não houve qualquer dúvida na transcrição.

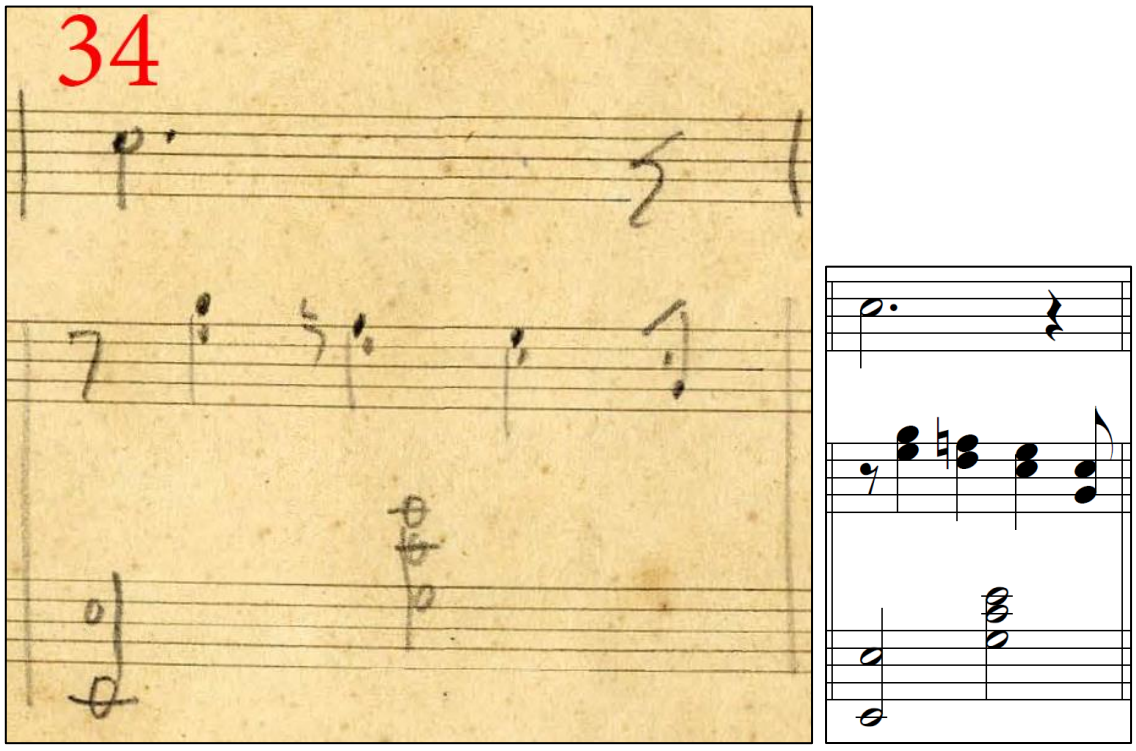
No compasso 33 (Figura 4.114) temos na mão esquerda, no fá grave, a marcação do fá natural em apenas uma das notas (mas não nas duas oitavas) como já comentado em outros momentos, e por isto recebeu, na transcrição, o acidente entre parêntesis. No segundo acorde nota-se o fá agudo também marcado como natural, com uma pequena rasura na nota lá (talvez estivesse imprecisa e o compositor a consertou) e na mão direita, novamente, o fá bequadro. No entanto, na melodia do violoncelo há uma nota fá, que pela armadura de clave seria sustenido, sem a indicação de que é natural; consideramos isto como sendo uma omissão do acidente ocorrente, por dois motivos, e indicamos isto na transcrição com o fá natural entre parêntesis.

Figura 4.114 – Compasso 33.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

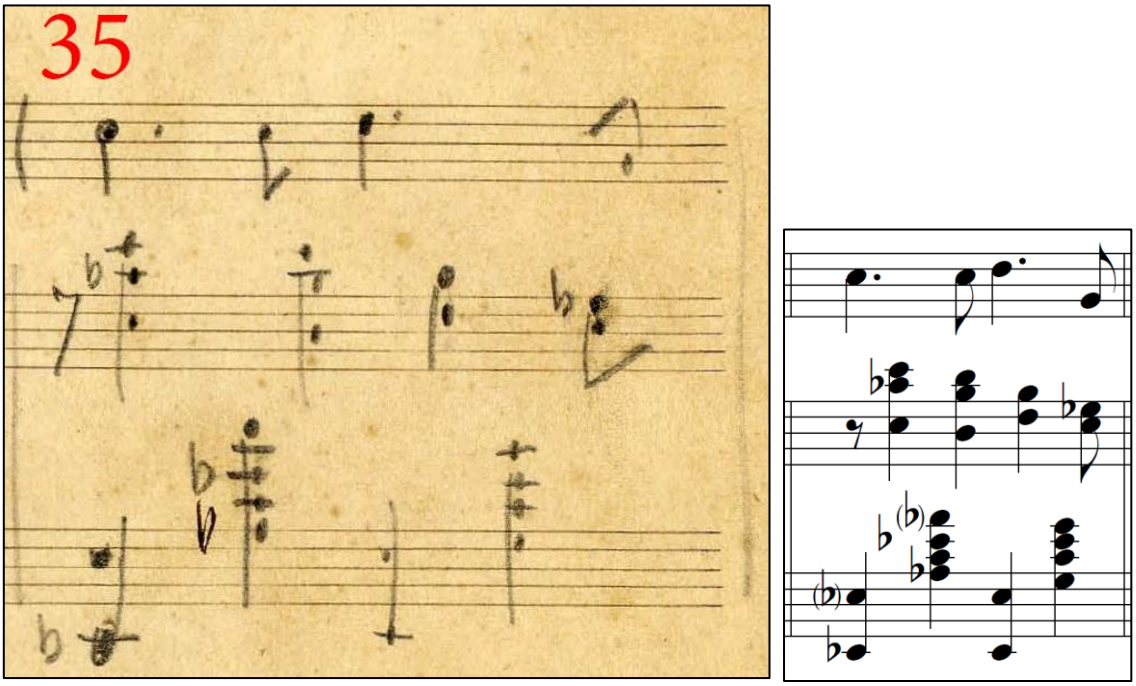
O primeiro motivo é que o fá natural está bem destacado no acompanhamento e o segundo é o contexto harmônico (estamos em uma dominante que caminha para a resolução com a terça no baixo no compasso seguinte), como se observa no trecho da imagem a seguir (Figura 4.115).

Figura 4.115 – Compassos 33 e 34 onde se observa o encadeamento harmônico.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A pequenina rasura, na nota dó do violoncelo, indica que o compositor decidiu prolongar sua duração, alterando a semínima em mínima pontuada (Figura 4.116). Não houve outras dúvidas ou comentários sobre este compasso, além das diversas marcas de papel, que resultaram em uma transcrição sem complicações.

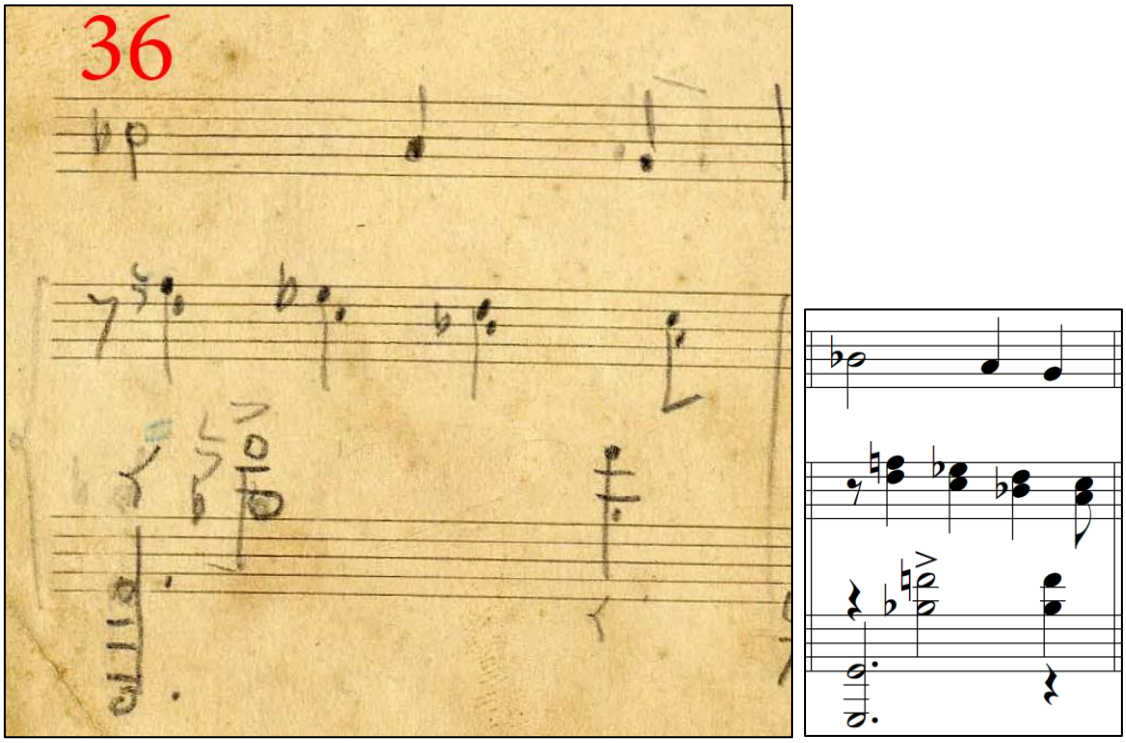
Figura 4.116 – Compasso 34.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Nota-se a ausência do acidente ocorrente na nota mi da mão esquerda, que está oitavada – cujo comportamento se nota também no lá bemol do acorde seguinte – sendo este o único comentário que pode gerar dúvida acerca da transcrição deste compasso: as oitavas seguiram com suas alterações (grafadas na transcrição com os acidentes entre parêntesis), e isto se observa facilmente na imagem anterior (Figura 4.117). Novamente a rasura na linha do violoncelo (primeiro dó) indica que o compositor havia pensado em um compasso talvez com apenas esta nota, porém mudou de ideia e escreveu a linha melódica como acima.

Figura 4.117 – Compasso 35.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

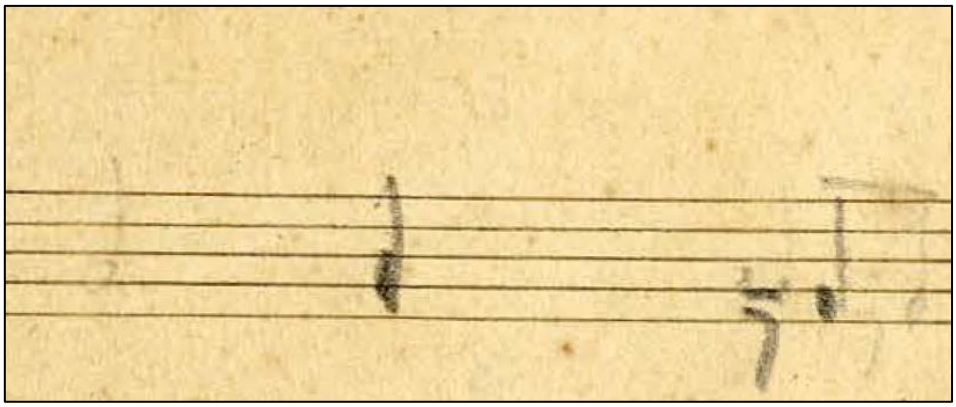
Chegando ao compasso 36 (Figura 4.118), na linha do violoncelo percebem-se notas apagadas, indicando que a ideia inicial era uma métrica diferente e a rasura no lá confirma esta hipótese.

No teclado também se observa a nota si bemol apagada, mantendo-se a nota sol como intenção clara, sendo que a cabeça do primeiro bicorde (si bemol / fá) parece também rasurada. Mesmo com marcas sutis da anotação inicial, não houve dúvidas com relação a transcrição das alturas e ritmos.

Figura 4.118 – Compasso 36.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

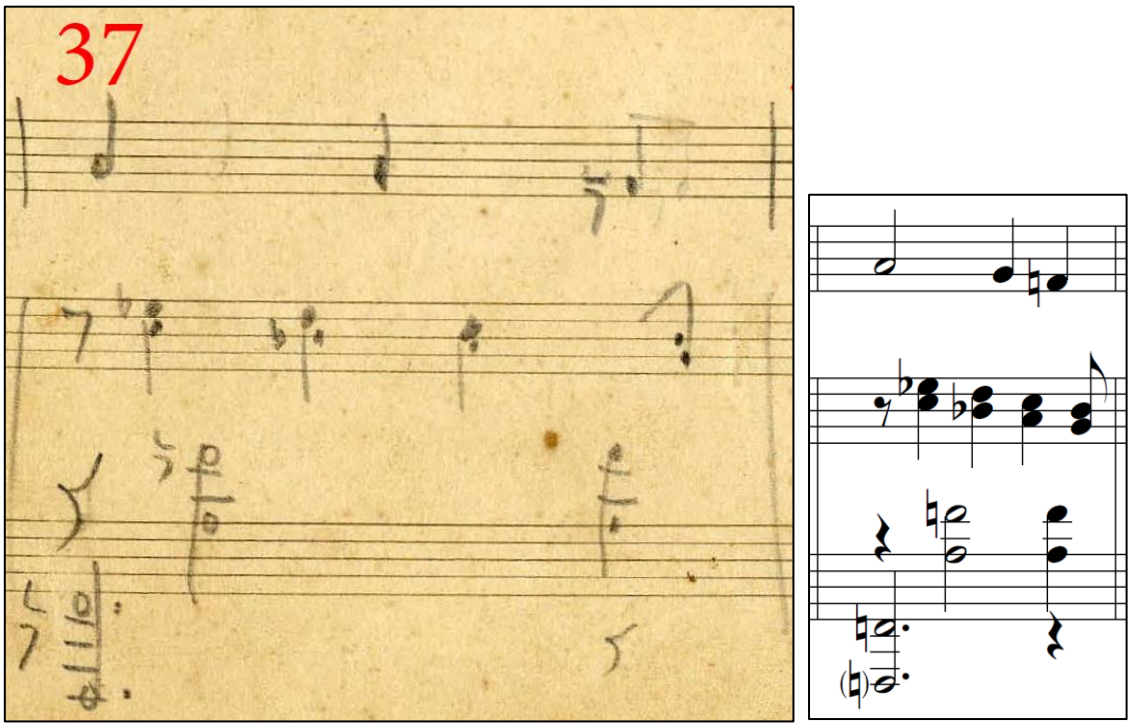
Na mão esquerda do acompanhamento (Figura 4.120) notamos as notas fá marcadas com o bequadro, exceto a nota mais grave da mão esquerda – que por esta razão ficou grafado entre parêntesis ao lado – e, excetuando-se isto, a parte de acompanhamento está bem clara. Porém, novamente nos deparamos com um desafio na linha do violoncelo, que, mesmo na ampliação, não pode ser resolvido facilmente (Figura 4.119).

Figura 4.119 – Ampliação.



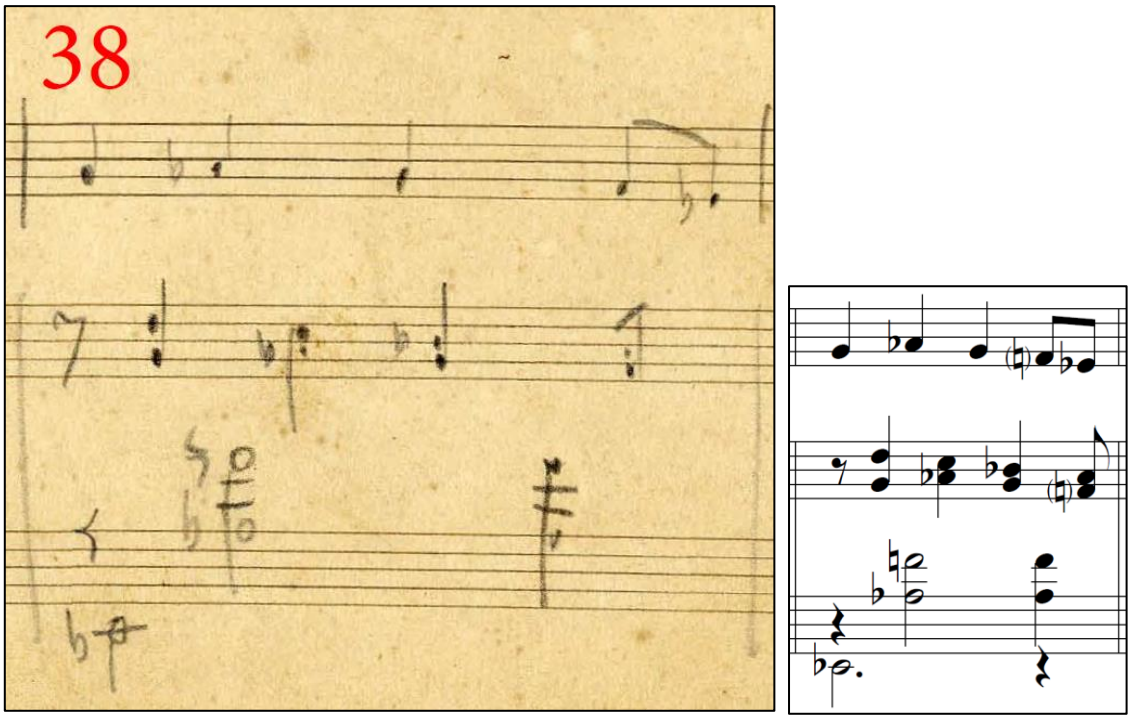
Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Além das rasuras apagadas, bem no meio da imagem aparece uma nota que tentou ser corrigida (não sabemos se a intenção final é um lá ou um sol) e deixaria margem para discussão. Como é sabido, em uma composição de uma melodia como esta, o mais comum, em se tratando de um instrumento de arco, se a intenção principal fosse a nota lá, bastaria estar indicado com um ponto de aumento (como Villa-Lobos fez no compasso anterior), para prolongar a nota, ao invés de repeti-la na mesma altura com o arco, o que não aconteceu em nenhuma vez durante a peça. A hipótese elaborada foi, portanto, que o compositor escreveu a nota lá, e depois a mudou para sol, rasurando o papel. A decisão da transcrição final ficou como apresentado na transcrição (nota sol) (Figura 4.120).

Figura 4.120 – Compasso 37.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Avançando para o compasso 38 (Figura 4.121), não há dúvidas sobre a intenção do compositor, exceto que se deve mencionar que os acidentes fá bequadro ficaram marcados apenas na mão esquerda do acompanhamento, o que poderia suscitar alguma dúvida. Note que o fá da mão esquerda (grafado como fá bequadro) e da mão direita – e inclusive o do violoncelo – possuem a mesma altura, portanto consideramos todos eles como sendo naturais. A conclusão é que, desta forma, acabaram sendo omitidos pelo compositor, tanto no violoncelo quanto na mão direita do teclado. Na transcrição, como

nos casos anteriores, estamos incluindo o parêntesis para indicar que tais acidentes não constavam no manuscrito autógrafo.

Figura 4.121 – Compasso 38.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Uma última dúvida levantada consiste em saber se a segunda nota do bicorde não seria um sol pois parece que a linha suplementar estava cortando, mas a hipótese foi descartada após a ampliação, pois concluímos que se tratou apenas de uma pequena rasura na cabeça da nota que ficou um pouco mais distante da segunda linha suplementar. Nota-se que não houve a marcação clara da terceira linha suplementar, como o esperado (Figura 4.122).

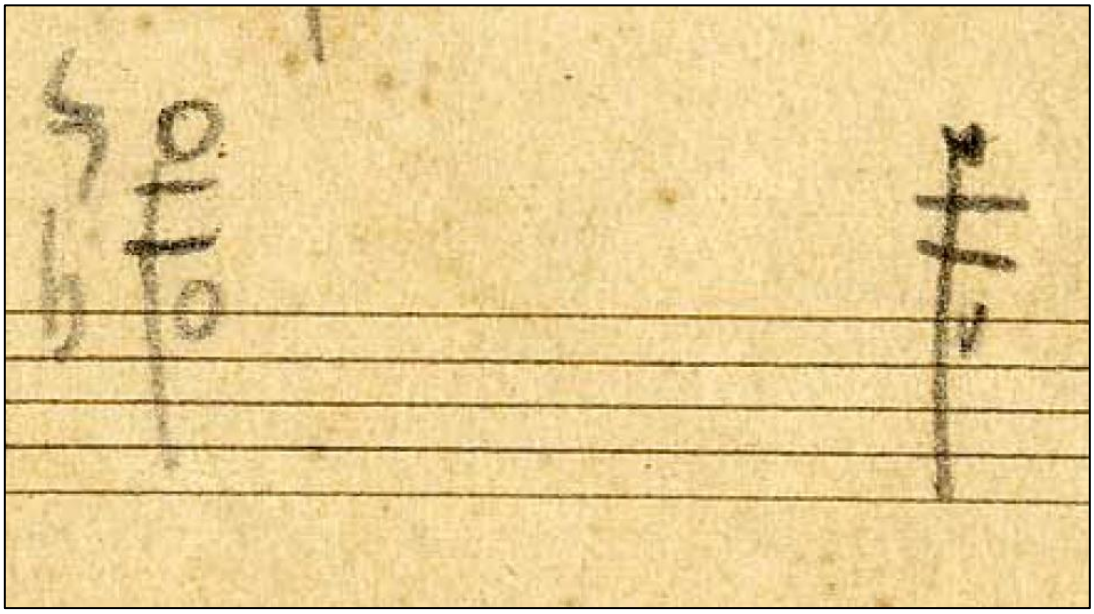
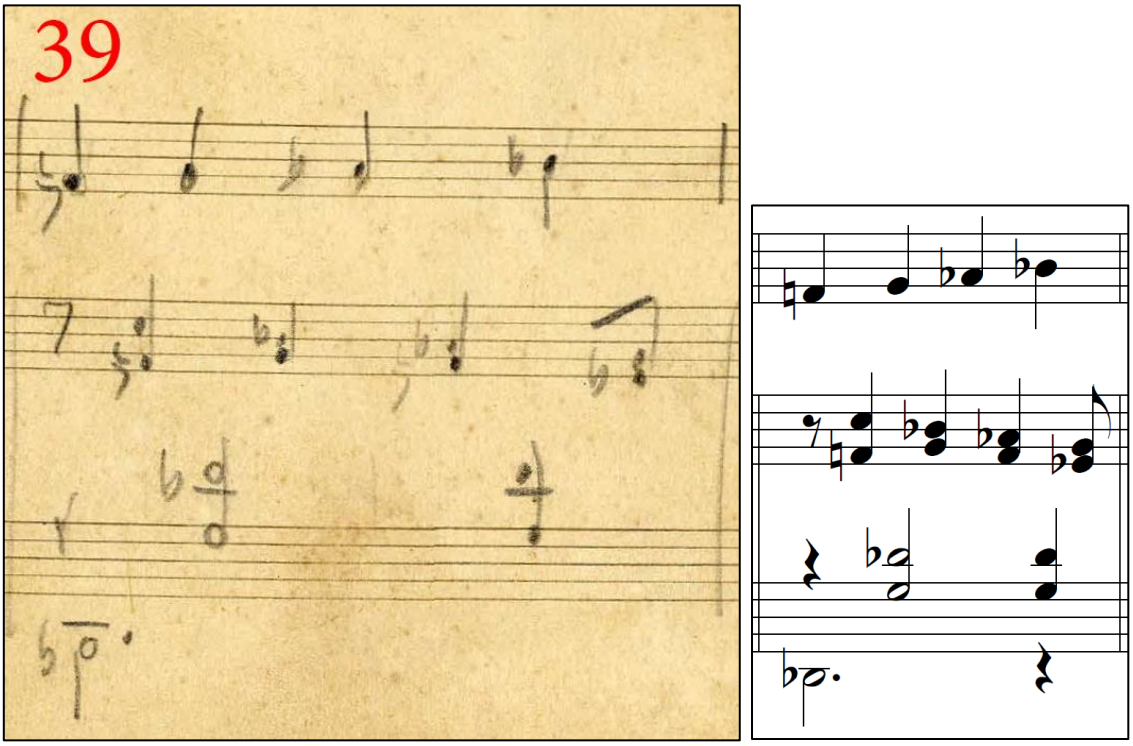
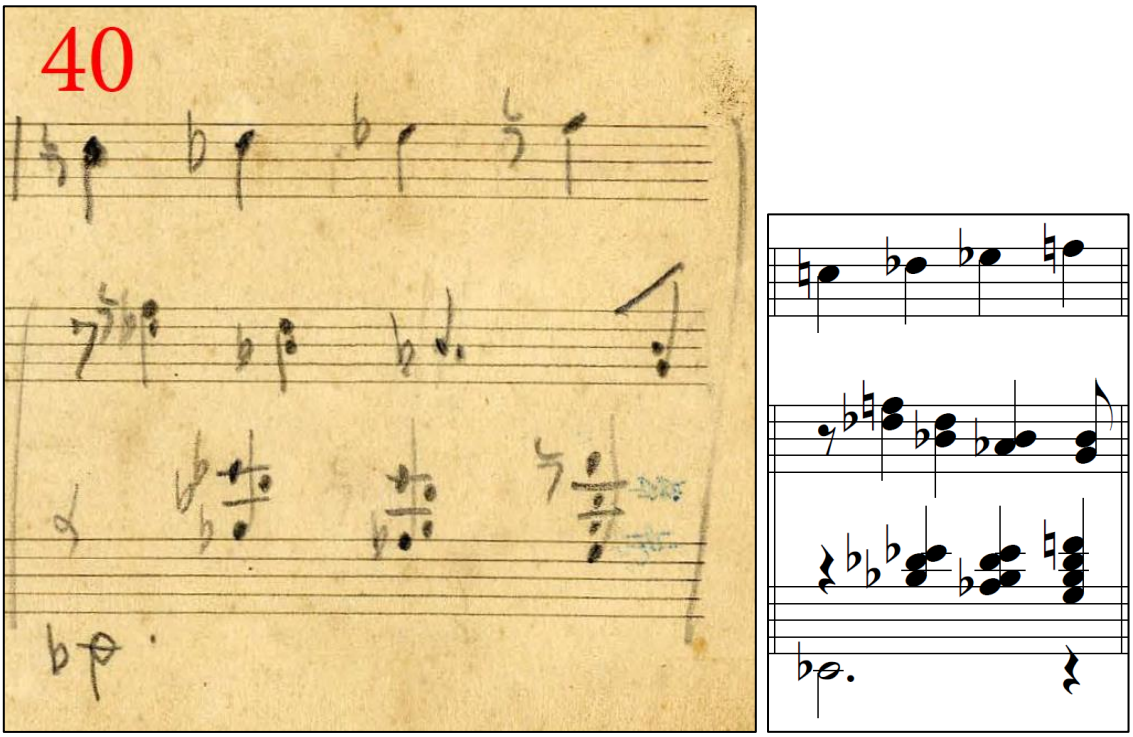
Figura 4.122 – Ampliação da dúvida no bicorde no acompanhamento.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.123 – Compasso 39.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

No compasso 39 (Figura 4.123), no violoncelo, percebe-se uma rasura na primeira nota (provavelmente era uma mínima ou semibreve), depois na segunda nota do compasso (sol, possivelmente uma mínima) e logo em seguida uma nota fá apagada, bem

como uma eventual nota lá no último tempo (também apagada), vendo, portanto, uma rasura em cada um dos tempos do compasso. Acima é possível observar como ficou a transcrição para o violoncelo, pois foram consideradas as marcas mais fortes no manuscrito. As eventuais dúvidas que poderiam surgir desta decisão são claramente dirimidas ao olharmos para o acompanhamento, em que há praticamente um dobramento da linha do violoncelo (fá bequadro no primeiro tempo, sol no segundo, fá bequadro e lá bemol no terceiro tempo). Ainda na mão direita do teclado nota-se um bequadro apagado, uma vez que o compositor percebeu que este deveria estar escrito desde o início do compasso. Provavelmente, ao notar este equívoco, o autor o apagou do meio do compasso e o posicionou no início, assim como ficou apresentado na transcrição. O pequeno risco próximo ao ponto de aumento da nota ré bemol grave do acompanhamento poderia ser confundido com uma haste, mas foi descartado.

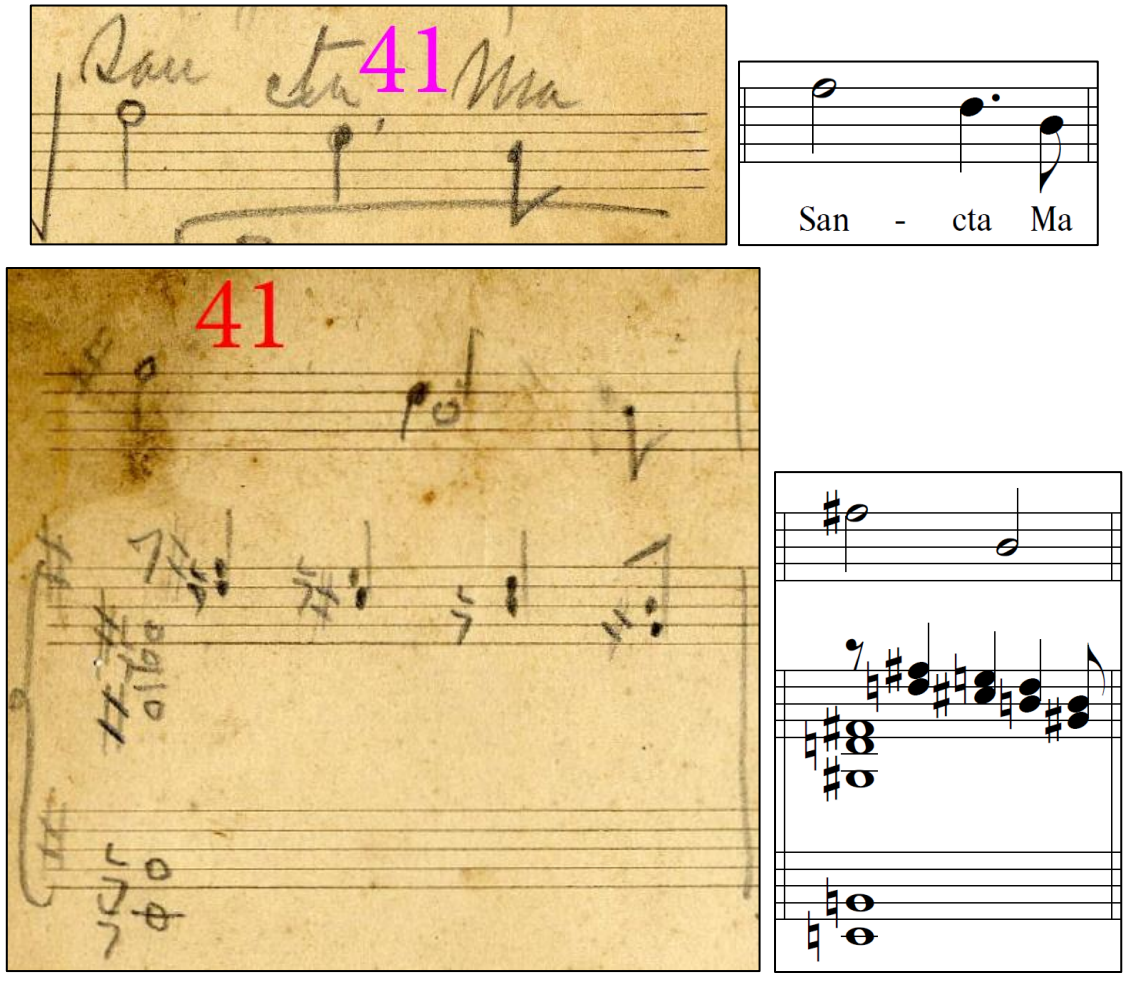
Figura 4.124 – Compasso 40.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Chegando ao compasso 40 (Figura 4.124), notamos uma rasura na primeira semínima do violoncelo (dó natural). Esta rasura inicialmente foi interpretada como causada por possível mudança rítmica (por ter sido inicialmente marcada como mínima e depois alterada para semínima) ou ainda por estar grafada como si e posteriormente

marcada como dó. O bequadro no dó, entretanto, sugere que muito provavelmente a nota estava marcada como si, e o bequadro foi colocado no sentido de reforçar que a nota era um dó natural e não a nota si. Esta conclusão se deu uma vez que no compasso anterior não havia nenhum dó alterado.

No meio do compasso, ainda na linha do violoncelo, aparece o que seria uma nota dó bem suave (que foi descartada).

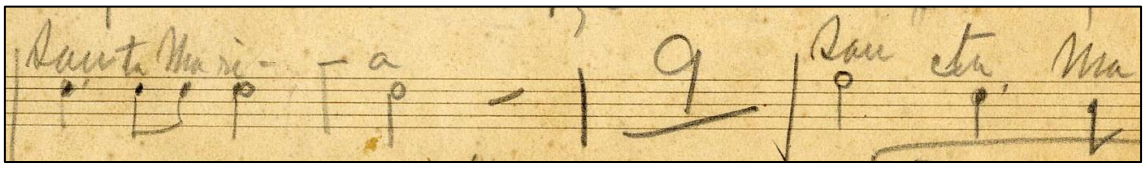
Observando a mão direita do teclado, na penúltima nota, notamos o que parecia ser um ponto de aumento, que olhado com mais atenção, demonstrou ser a nota lá bemol, apenas posicionada de forma invertida. Esta mesma inversão da posição das notas dos acordes ocorreu também nos dois primeiros acordes no acompanhamento. Bem abaixo deste lugar na posição do papel, há um acorde de quatro notas, onde também notamos de modo bem suave o bequadro que foi apagado. Observe, acima, como foi o resultado desta análise (Figura 4.124).

Figura 4.125 – Compasso 41.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Acabado o silêncio de nove compassos para a voz, a parte vocal retorna com a nota fá aguda na palavra "*Sancta Maria*" (Figura 4.125).

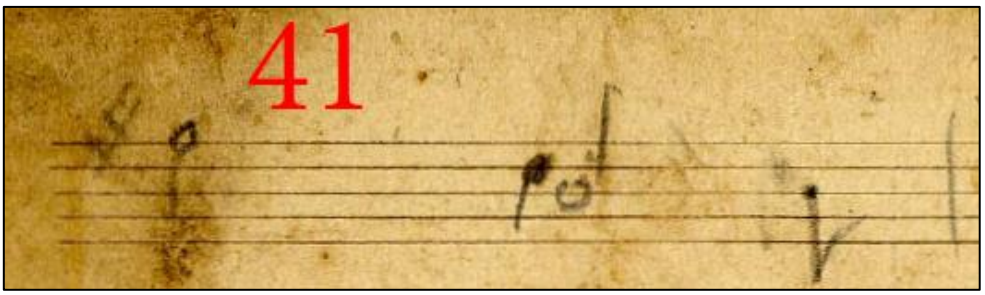
Nota-se a ausência da marcação da armadura de clave com o sustenido (este reforço da armadura aparece somente nas partes de acompanhamento), mas obviamente se trata de um fá sustenido, apesar de não estar marcado especificamente neste compasso, como feito nos instrumentos. Esta omissão provavelmente ocorreu, pois a parte da voz está desmembrada, e Villa-Lobos possivelmente não considerou a adição do acidente de precaução pois, conforme explicamos, a voz estava em pausa nos compassos anteriores. Também observamos uma primeira intenção de que a nota ré – na voz – fosse uma mínima, porém o compositor parece mudar de ideia, provavelmente devido à prosódia da palavra "*Ma – **ri** – a*" por talvez querer acentuar a sílaba de maneira mais adequada, com o primeiro tempo caindo na sílaba do meio (no compasso seguinte a este). Ele também rasura a letra da música pois provavelmente se esqueceu de adicionar a letra "*c*", apesar de não perceber esta mesma ausência no compasso 30, conforme destacamos abaixo (Figura 4.126).

Figura 4.126 – Letra "*c*" adicionada posteriormente.



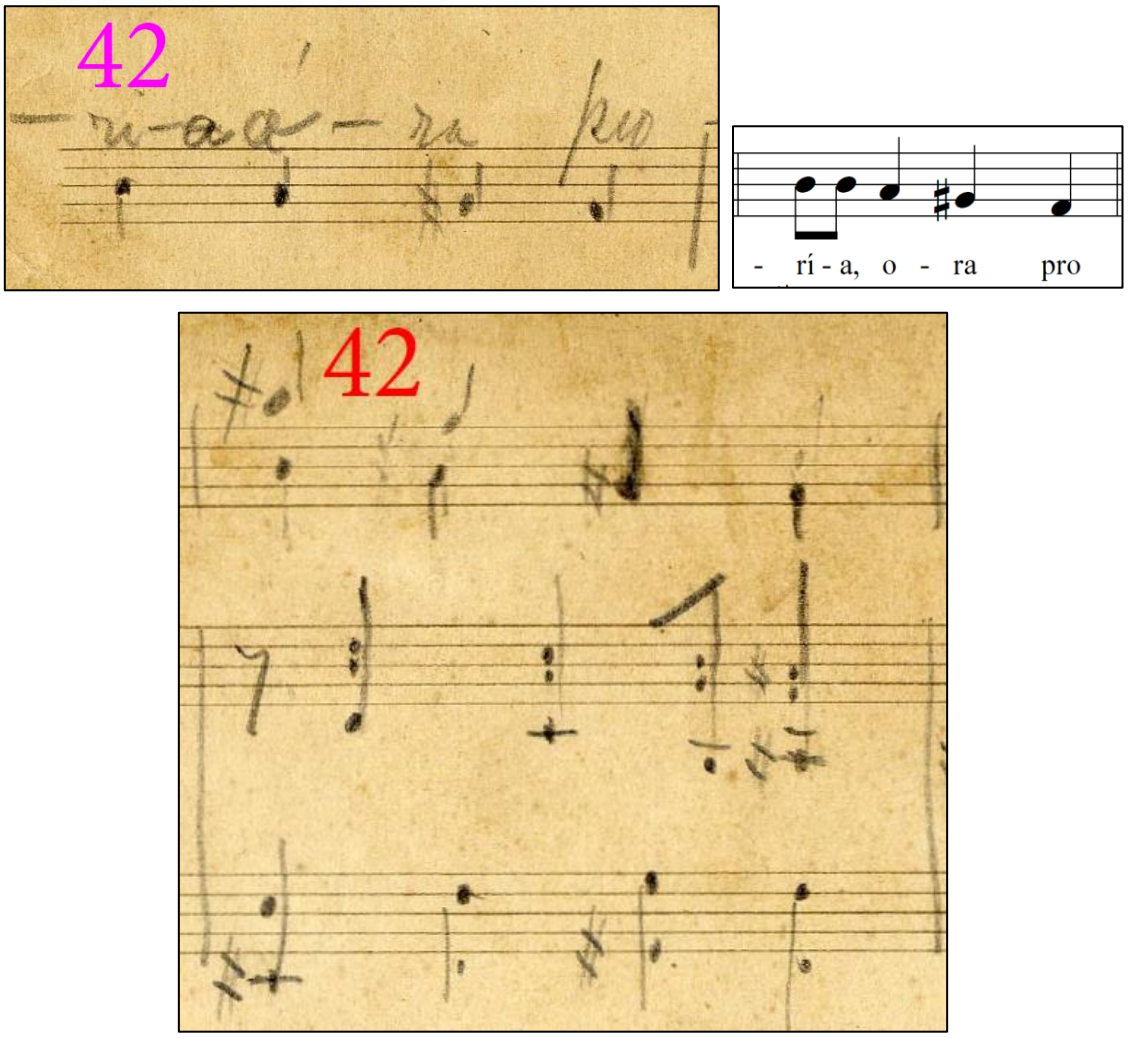
Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

O retorno da voz é comprovado, pois novamente aparecem notas indicadas de modo suave na parte de violoncelo (percebem-se duas linhas vocais a partir deste compasso, com a nota fá do violoncelo reforçada e a nota si com haste oposta ao ré), confirmando que a quantidade de nove compassos em pausa na parte vocal, indicada anteriormente, coincide com a volta do canto (Figura 4.127).

Figura 4.127 – Dubiedade na linha do violoncelo.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Villa-Lobos também apagou sua ideia anterior que sugeria ter sido um ré sustenido como última nota do compasso (Figura 4.127), que acaba se mostrando quase imperceptível na foto do manuscrito. As demais imperfeições no papel foram descartadas e o resultado da transcrição finalizado como apresentado anteriormente.

O compasso 42 (Figura 4.128) demonstrou ser um dos mais polêmicos para se transcrever pelo número de problemas musicológicos a serem tratados, motivo este que nos levou a omitir inicialmente a transcrição ao lado.

Figura 4.128 – Compasso 42.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

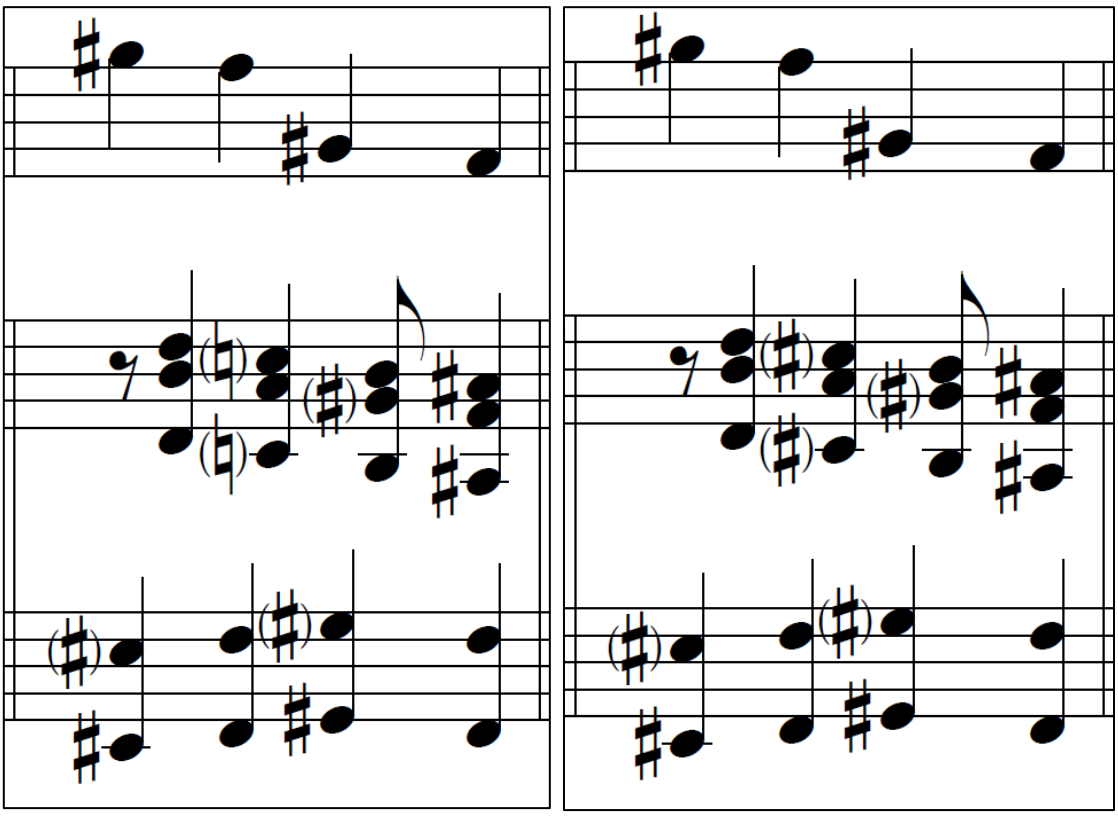
A intervenção de edição na hora de transcrever a linha vocal foi razoavelmente simples, uma vez que foi necessário apenas subdividir uma semínima em duas colcheias. Esta subdivisão ficou clara na letra da música, porque uma das possibilidades foi de que o compositor não marcou a subdivisão no rascunho, ou por considerar óbvio que deveria

ser dividido em duas, ou por esquecimento, porém é simples de observar que sua intenção, ao rasurar o manuscrito, era de escrever duas colcheias para as sílabas "*-ri-*" e "*-a*" conforme o rascunho.

O acento na sílaba "*o-*" em "*ora*" foi ignorado na transcrição e no "*-i-*" de "*María"*, adicionado.

Os diversos acidentes entre parêntesis foram necessários para destacar as alterações que acabaram não sendo marcadas pelo compositor. Observando as oitavas da mão esquerda, o mi e o sol resultam nas primeiras marcas, sendo as demais o mesmo caso.

Um caso delicado para se avaliar é se o compositor desejaria que as notas dó, no segundo tempo, fossem naturais ou alteradas para sustenido. Apresentamos as duas opções abaixo e julgamos ambas possíveis. Dó natural, pois esta nota não é alterada na armadura de clave, resultando em uma dissonância possível (de passagem), porém podemos julgar como sendo dó sustenido se considerarmos o compasso anterior (que era alterado) e, por omissão, o compositor esqueceu-se de grafá-los como sustenido. Apresentamos as duas soluções possíveis na Figura 4.129.

Figura 4.129 – Opção 1 (nota dó natural) opção 2 (nota dó sustenido).

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

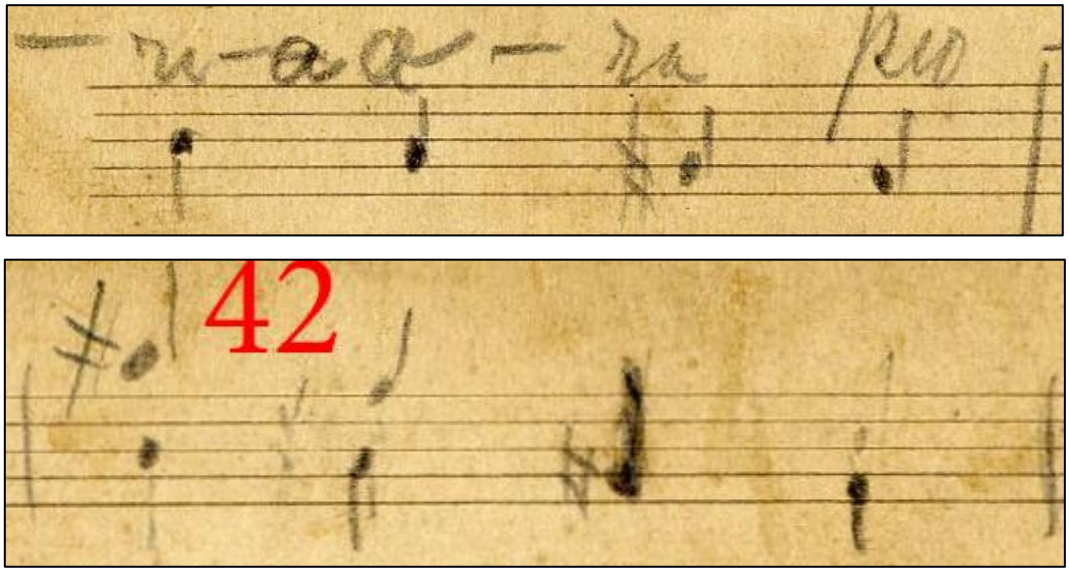
Excetuando-se isto, a parte do teclado está bastante clara, mostrando uma mudança rítmica no final do compasso.

Assumimos, pela repetição do motivo do compasso anterior (em que o dó era sustenido e que no compasso seguinte, se o desejo fosse de alterá-lo de volta para natural, este estaria grafado como precaução), e o contexto harmônico mais coerente, que a intenção do compositor era que estivesse grafado o dó sustenido.

A parte do violoncelo na ampliação (Figura 4.129) também demonstra ter mais de uma possibilidade de transcrição e teremos de tomar algumas decisões. Colocaram-se as duas imagens sobrepostas (em cima da voz e abaixo a de violoncelo) para facilitar a explicação a seguir.

A voz inferior do violoncelo (Figura 4.130) (que é a melodia da voz em si, lá, sol#, fá#) aparece pela primeira vez mais forte do que as demais notas. Até o momento o compositor estava escrevendo as notas da voz de modo mais suave (neste modelo de trabalho para conferência) e a do violoncelo mais forte, porém, neste compasso, aparecem as notas sol sustenido e fá sustenido (agudas) e mais suaves, que não são da voz, e isto nos causou uma dificuldade adicional que não havia sido abordada até o momento.

Figura 4.130 – Compasso 42, voz, sobreposta com a do violoncelo.

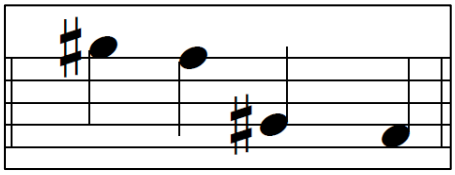


Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Algumas transcrições possíveis estão abaixo, cada qual com sua justificativa plausível (Figura 4.131 a 4.133).

Opção 1: se considerarmos a opção inversa, em cujo compasso específico o compositor grafou as notas fortes da voz e suave no violoncelo, reforçando a nota sol sustenido e fá do canto (escrita mais forte no papel) (Figura 4.131);

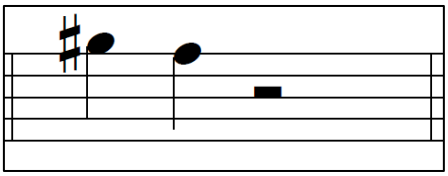
Figura 4.131 – Primeira opção



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Opção 2: se considerarmos a nota sol sustenido e fá (suaves) como sendo as do violoncelo, e as outras (como estão fortes) não sendo tocadas por ele (Figura 4.132);

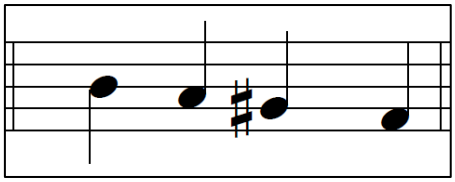
Figura 4.132 – Segunda opção



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Opção 3: se considerarmos as notas suaves como sendo as do violoncelo (como feito durante todo o modo de trabalho até aqui) e desconsiderando as notas suaves como sendo notas que foram escritas inicialmente, porém alteradas. Isto causaria também o efeito de uníssono entre violoncelo e canto (Figura 4.133).

Figura 4.133 – Terceira opção



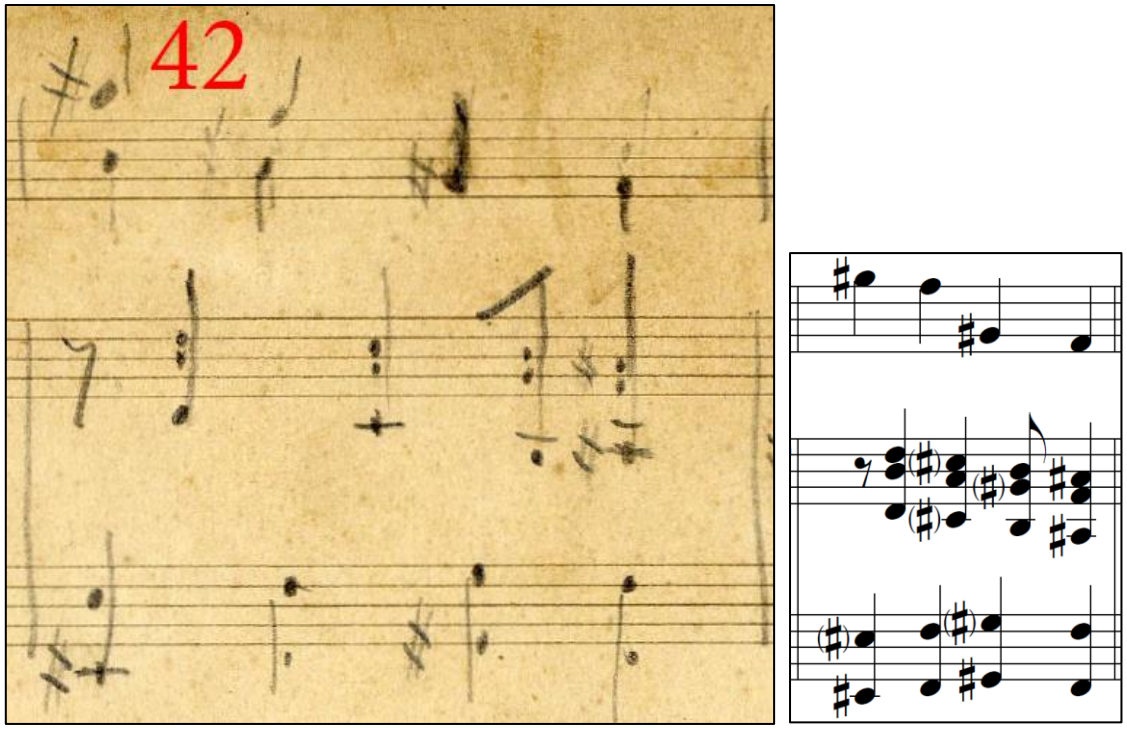
Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

O primeiro questionamento seria definir o quão suave a nota estaria escrita para ser considerada como “válida” (o dó no último tempo deveria estar escrito e parece que realmente foi apagado).

O sustenido apagado (bem suave) talvez tivesse sido colocado na nota dó, que também foi apagada no segundo tempo, e por isso também foi descartado.

A rasura no sol sustenido indica que ali era uma mínima que foi alterada para semínima e que provavelmente por isso a haste acabou ficando para cima.

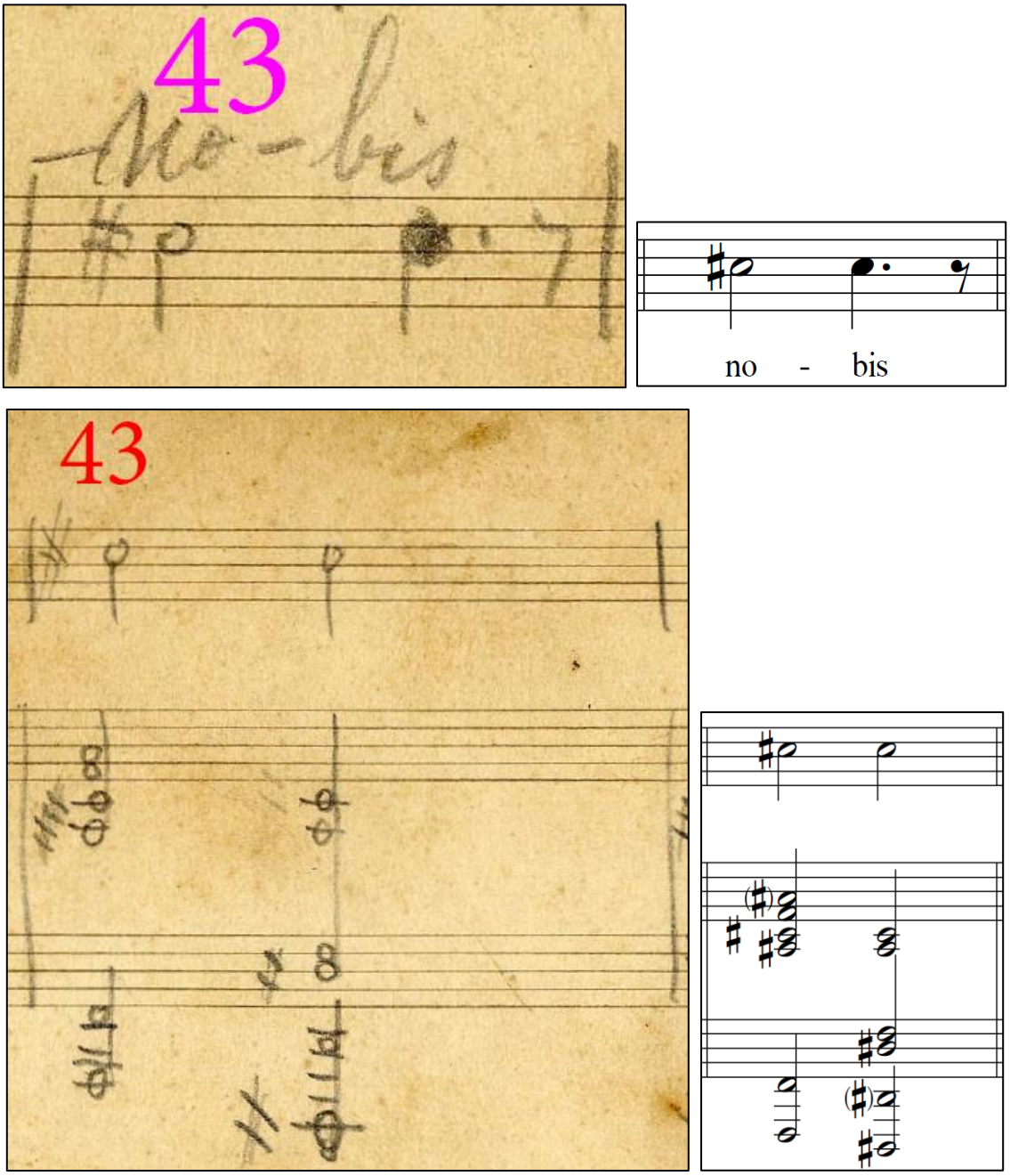
O resultado da transcrição está apresentado a seguir (Figura 4.134), após todas estas colocações, e nos pareceu, neste momento, a melhor solução para os desafios apresentados, aproveitando ao máximo o material melódico da linha do violoncelo (todas as quatro notas) e mantendo como sustenido as notas dó do acompanhamento.

Figura 4.134 – Resultado da transcrição após todas as decisões.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

O compasso 43 está bastante claro (Figura 4.135), e destacamos somente a rasura na linha da voz, onde a segunda nota, inicialmente marcada como mínima, foi rasurada para semínima pontuada, para poder incluir a pausa (que provavelmente foi inserida para reforçar a indicação da respiração de frase para o canto).

Os demais acidentes entre parêntesis se justificam por não estarem indicados pelo compositor, apesar de necessários para a execução do trecho.

Figura 4.135 – Compasso 43.

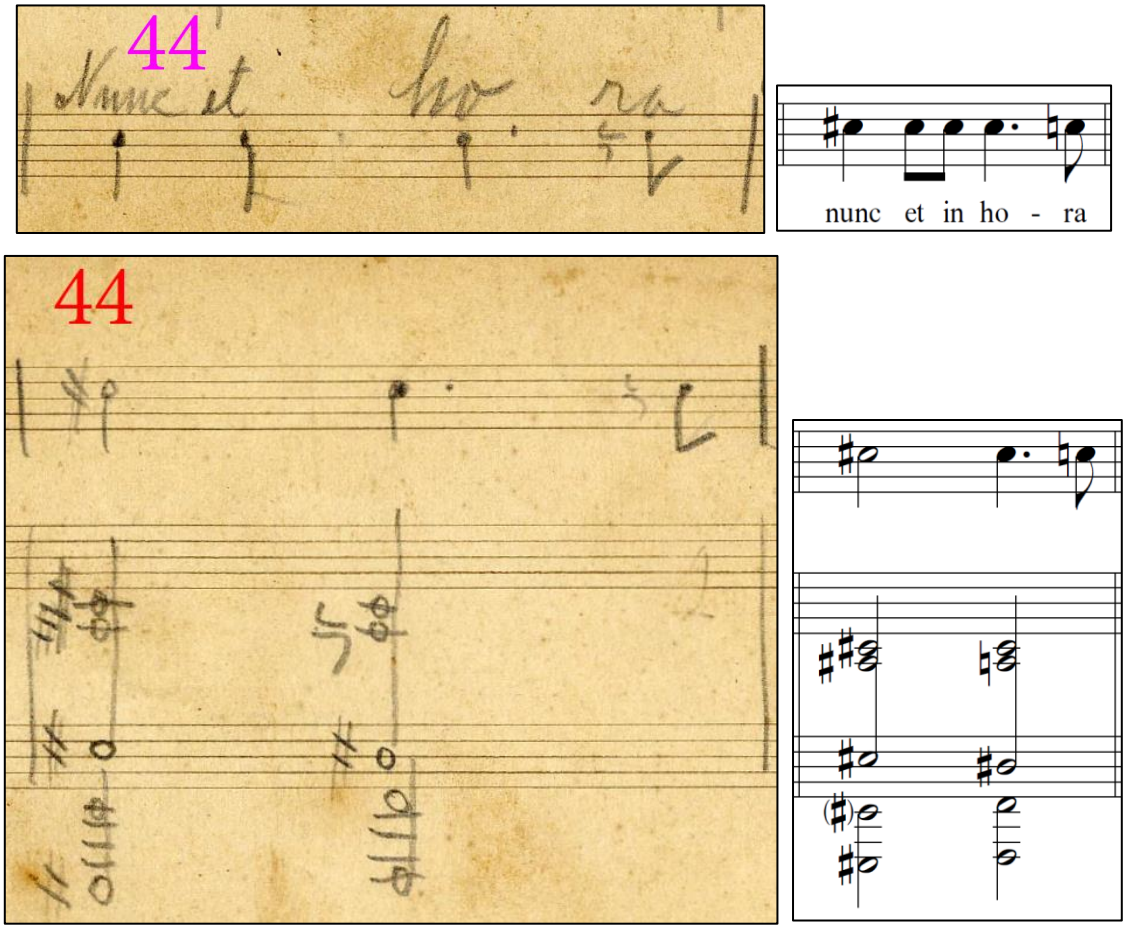


Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

No compasso 44 (Figura 4.136) o compositor não inclui a sílaba "*in*" antes de "*hora*" (em "*nunc et* ***in*** *hora mortis*") na linha da voz, problema que pode ser facilmente resolvido com a divisão da semínima em duas colcheias, como já mencionado em situações similares de edição, e também se notará que a palavra "*nunc*" aparece em minúscula, como no texto latino.

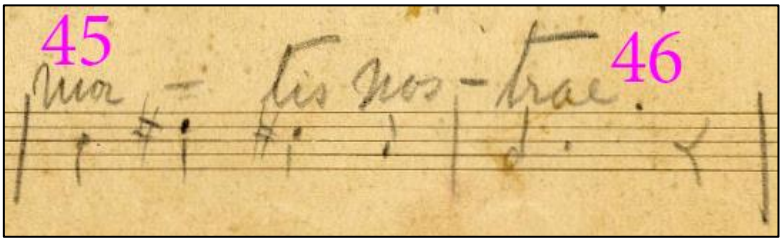
Já no violoncelo, a rasura no segundo dó sustenido também sugere que foi necessário reduzir a duração da nota para poder inserir o dó natural (que dobra a melodia da soprano).

No acompanhamento, por sua vez, percebe-se também um dó muito suave, ao final do compasso, que foi apagado, pois entendemos que a sua intenção era a de inserir esta nota no violoncelo e não no teclado, o que causou a rasura que acabamos de apontar. Por fim, o mi sustenido (entre parêntesis) foi necessário para indicar que a oitava com o acidente não foi alterada pelo compositor.

Figura 4.136 – Compasso 44.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

A partir do compasso 45 (Figura 4.137) uma série de dúvidas foram levantadas, pois a junção dos instrumentos com a voz, que parecia simples inicialmente na marcação dos compassos, mostrou-se mais complexa quando se começou a analisar em profundidade. A parte vocal, entretanto, está bem definida pois se nota a continuação da palavra "*nostræ*" no compasso seguinte, fazendo a perfeita junção.

Figura 4.137 – Parte vocal sem dúvidas na transcrição.

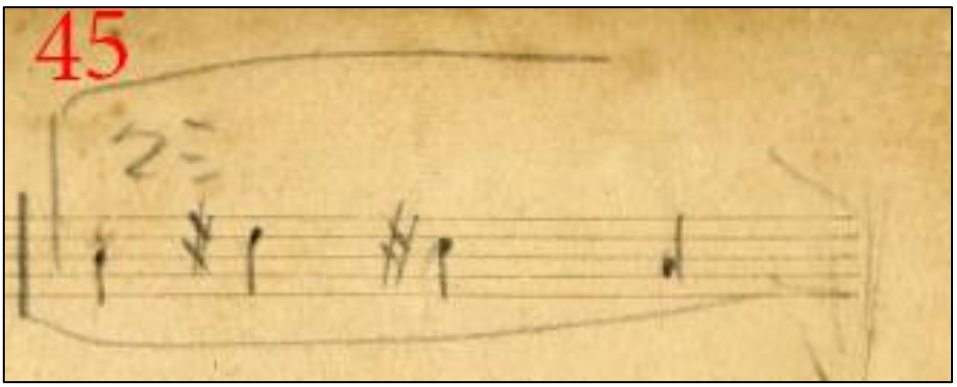


Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Já a suposta marcação das casas 1 e 2 (onde se lê escrito 1ª e 2ª), na parte do acompanhamento instrumental, se demonstrou inconclusiva, pois a melodia do violoncelo e a harmonia do teclado não se encaixam à primeira vista, e não está claro se há uma repetição indicada (não foi visto nenhum *ritornelo* de início). Voltaremos, portanto, à discussão deste assunto no final do exercício, para antes termos uma compreensão da finalização da obra.

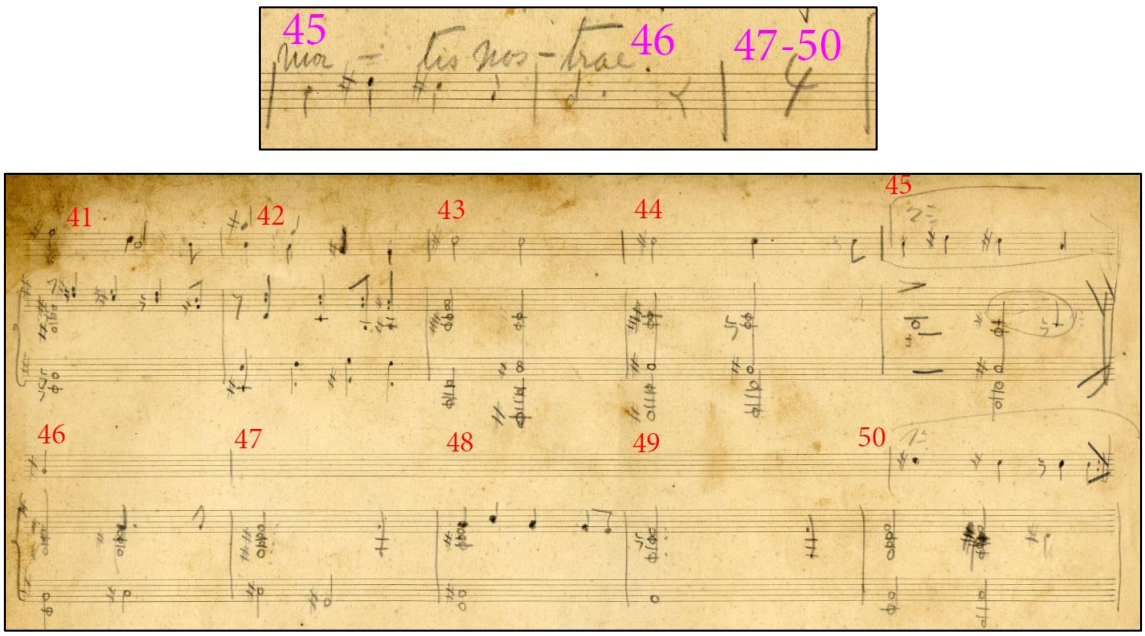
O olhar na linha da voz ajuda a tentar entender a intenção do compositor, uma vez que a marcação "2a" parece estar descontextualizada na linha do violoncelo (Figura 4.138).

Figura 4.138 – Marcação "2ª" no compasso 45.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Quando olhamos a melodia do canto dos compassos 45 e 46 (si, ré#, dó#, lá, sol) (Figura 4.139), notamos que ela aparece também de forma idêntica na linha do violoncelo a partir do compasso 45 (si, ré#, dó#, lá, sol) e isto nos faz acreditar que os compassos 45 e 46 da voz se encaixam perfeitamente com os compassos 45 e 46 do violoncelo (uníssono).

Figura 4.139 – Visão geral do trecho.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

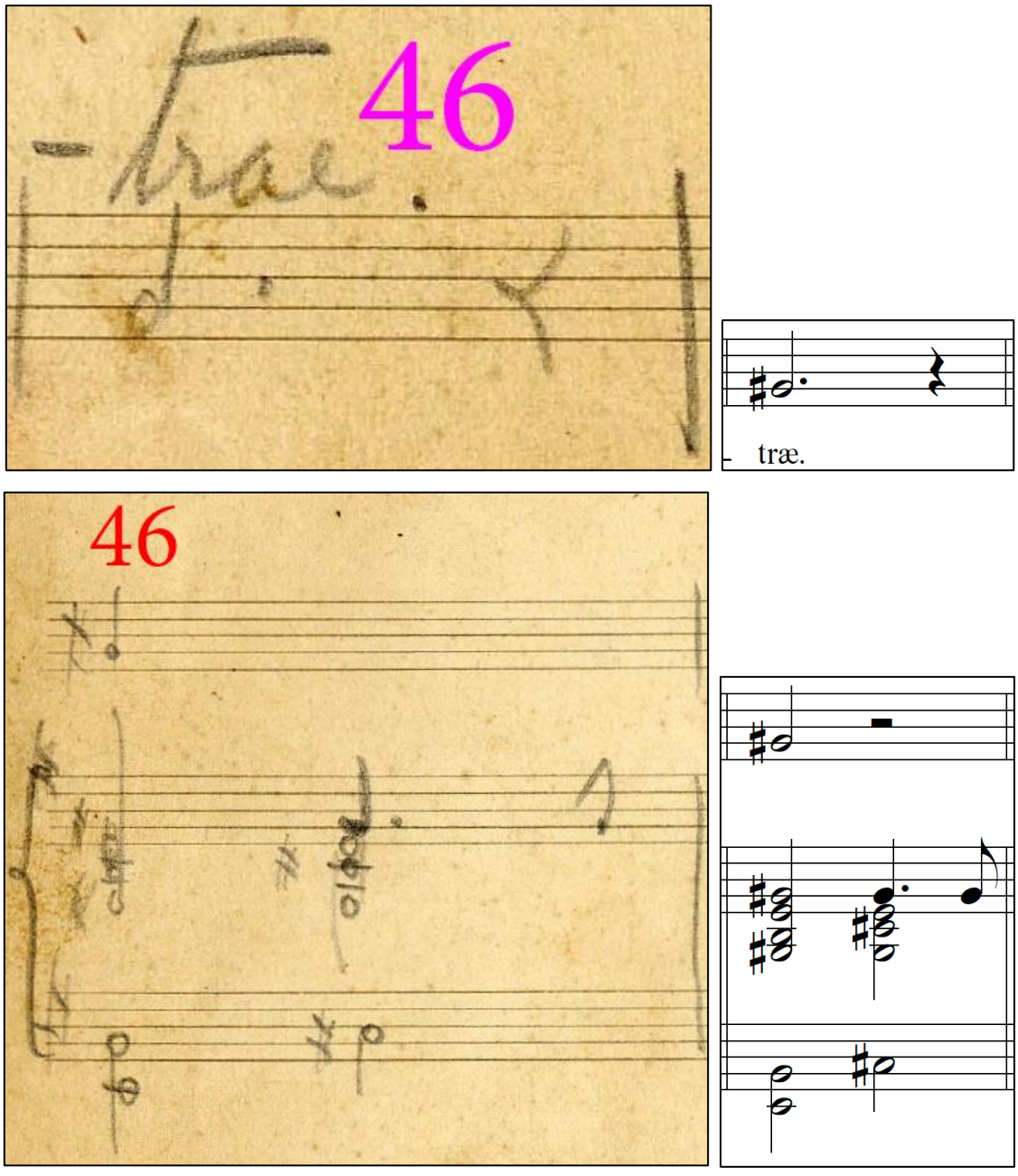
Na sequência, temos 4 compassos tocados somente no teclado (Figura 4.140), que novamente se encaixam perfeitamente nos compassos de 47 a 50 da linha vocal (voz em silêncio junto com o violoncelo), e esta nos parece uma primeira certeza de que o trecho está se encaixando, bastando para isso ignorar a indicação "2a" (que nos parece até o momento ser "casa 2", facilmente observada no topo do compasso 45 do violoncelo).

Isto ajudaria a dar uma solução ao que deveria estar escrito nos compassos de 47 a 49, uma vez que na linha da voz e do violoncelo não há notas escritas, permanecendo apenas o acompanhamento do teclado, mas a anotação "2ª" ainda permanece incompreendida até o momento;

Analisemos então, no compasso 45 a indicação "2ª" e no compasso 50 a indicação "1ª". A linha acima dos números reforça esta intenção de "casa 1" e "casa 2", embora acreditemos que não haja uma repetição efetiva na música, e esta é a primeira justificativa no sentido de abandonarmos, a priori, a análise mais aprofundada destes dois compassos, para tentar buscar, ao final da transcrição uma melhor compreensão do que o compositor pretendia com estas marcações e só depois retornar a este trecho da análise.

Passando adiante, uma vez demonstrado que os compassos 45 e 50 do acompanhamento instrumental são os maiores desafios musicológicos que foram encontrados até o momento, no compasso 46 percebemos o sol sustenido cantado pela

voz, e esta mesma nota aparece na linha do violoncelo, o que sugere um possível dobramento deste instrumento.

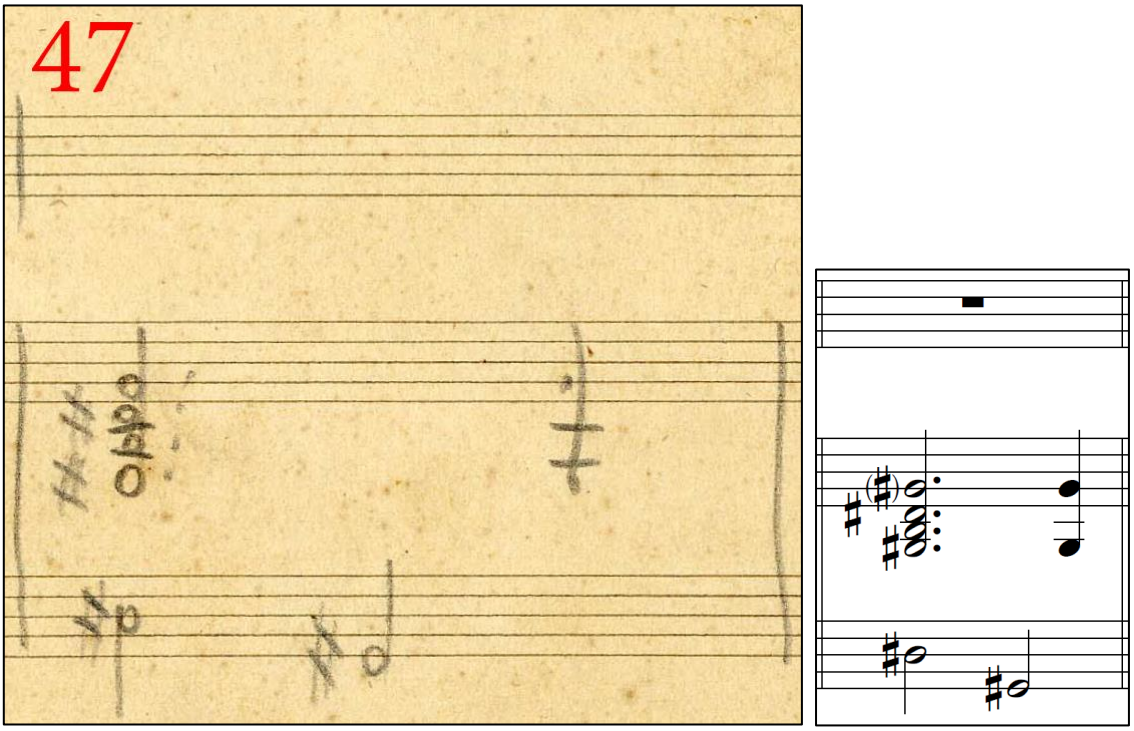
Figura 4.140 – Compasso 46.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Apesar da escrita não estar muito clara, nota-se um acorde perfeito de mi maior, no teclado, com o sol sustenido no violoncelo, que pode ser tanto a nota tocada por ele, quanto pode querer indicar apenas marca suave da voz, feita neste pentagrama. Consideramos como sendo intenção do compositor que fosse tocado pelo instrumento,

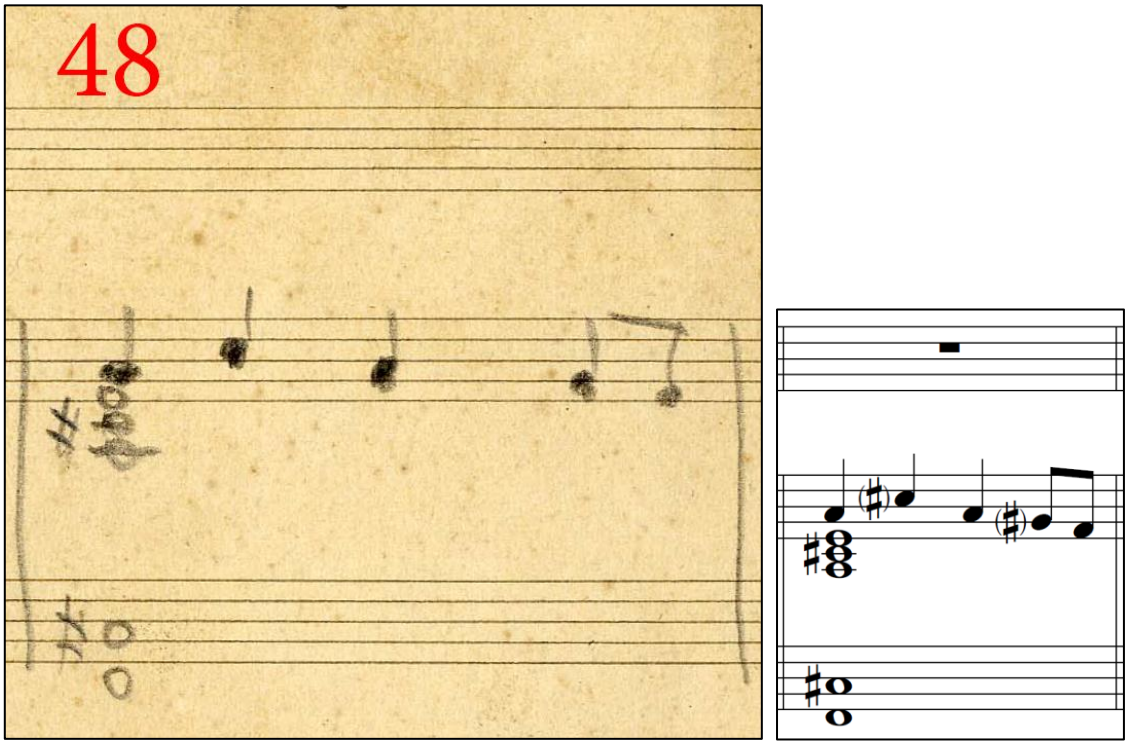
junto com a voz, para maior aproveitamento do material que consta neste ponto do compasso.

A rasura no segundo acorde da mão direita está indicando uma pequena alteração rítmica (o sol sustenido foi alterado para semínima pontuada no lugar da mínima anteriormente escrita) para que pudesse ser incluída a colcheia ao final do compasso.

Os compassos 47 a 49 (Figuras 4.141 a 4.144), como mencionado anteriormente, não possuem parte vocal (estão em pausa) e há ausência de linha para o violoncelo, cujas transcrições encontram-se a seguir.

Figura 4.141 – Compasso 47.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

O breve comentário se resume a mencionar a ausência do sustenido na oitava superior (indicada com parêntesis na transcrição) (Figura 4.141) e talvez uma pequena hesitação em considerar a hipótese da primeira nota da mão esquerda ser um dó sustenido, mas que rapidamente foi descartada.

Figura 4.142 – Compasso 48.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

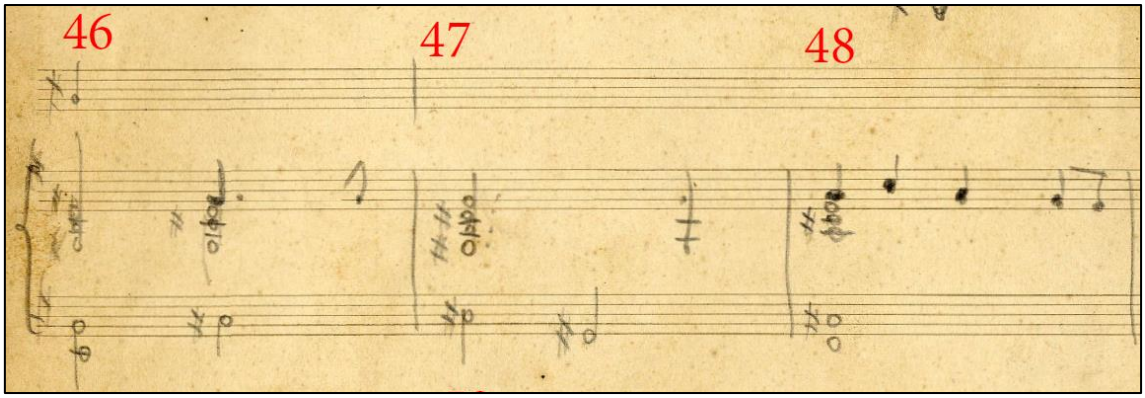
Sobre o compasso 48, o compositor parece corrigir as alturas das notas, reforçando com o lápis e as alterando em um grau para acima, fazendo as notas corretas prevalecerem sobre as antigas; o último conjunto de duas colcheias ilustra melhor essa correção, onde a primeira nota fá foi substituída pela nota sol, e a segunda mantida na sua altura inicial, resultando na transição acima (Figura 4.142).

A nota dó sustenido, entre parêntesis, indica que o compositor não a marcou originalmente na partitura, provavelmente por esquecimento, uma vez que na oitava abaixo (no acorde) está clara a alteração. O motivo da omissão pode ter sido o fato de ter feito a mudança das alturas das notas.

Já no caso da nota sol (que deveria estar marcada como natural, se este fosse o desejo do compositor), a opção foi grafá-la como sustenido também entre parêntesis, pois neste caso específico, devido ao contexto melódico do acorde executado e no compasso, e do trecho anterior (que totaliza três compassos com sol sustenido), deduziu-se que a intenção do compositor estivesse alterada. Entendemos que esta nota deveria estar grafada como alterada, mas não o foi, como foi o caso do dó sustenido (que foi provavelmente esquecido devido à mudança da altura da nota). Ainda assim, se considerássemos o sol natural, além desta dissonância soar destoante do restante da composição, ao nosso

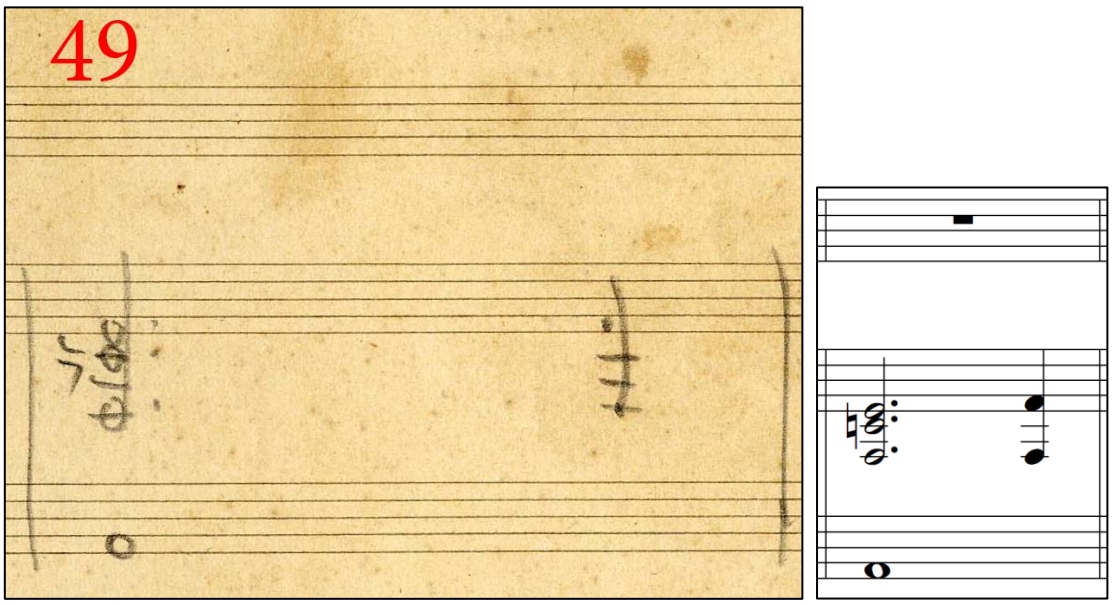
entender, o compositor deveria ter indicado explicitamente com um bequadro, como feito pelo compositor em outros trechos. Ilustrando mais claramente, separamos apenas os dois compassos anteriores deste, onde se notam outras notas sol alteradas (Figura 4.143).

Figura 4.143 – Trecho com as notas sol marcadas como sustenido.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

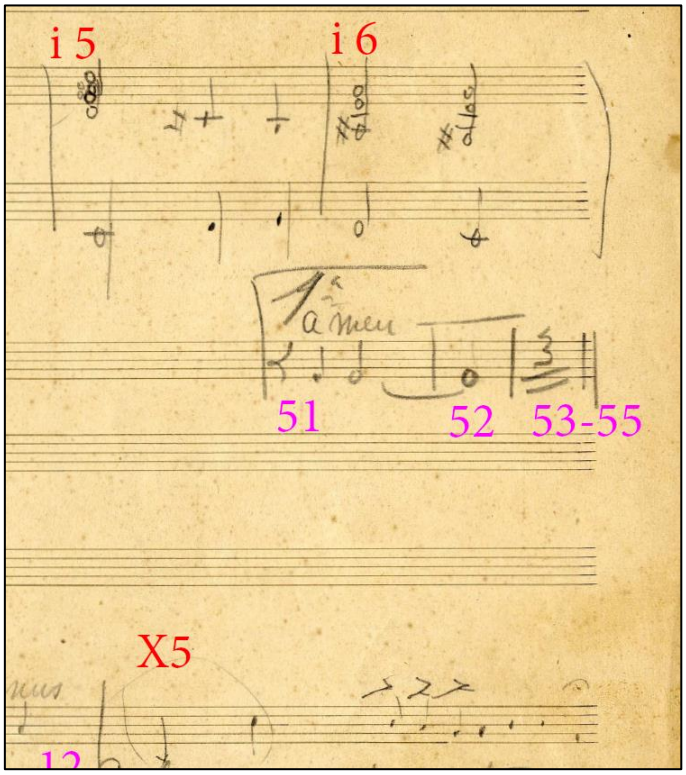
As poucas notas, escritas de maneira bem clara, apenas para o acompanhamento, no compasso 49, resultaram nesta transcrição (Figura 4.144).

Figura 4.144 – Compasso 49.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

O compasso 50, como explicitado anteriormente, será tratado ao término destes demais compassos, e por isso optamos por apresentar os compassos de 51 a 55 (que é a *coda* da música) inicialmente a parte da voz (abaixo) isoladamente – na palavra "*amen*" – com os três compassos em pausa que se seguem a ele.

Os compassos foram exibidos em conjunto para se facilitar o entendimento global, uma vez que temos apenas a nota mi (fundamental) sem outra dúvida suscitada. Um detalhe relevante é que este trecho com a letra "*amen*" se encontra separado do restante do texto literário no arquivo, conforme imagem a seguir, na mesma página, mas em outra localização no papel, detalhado de forma ampliada logo abaixo (Figura 4.145).

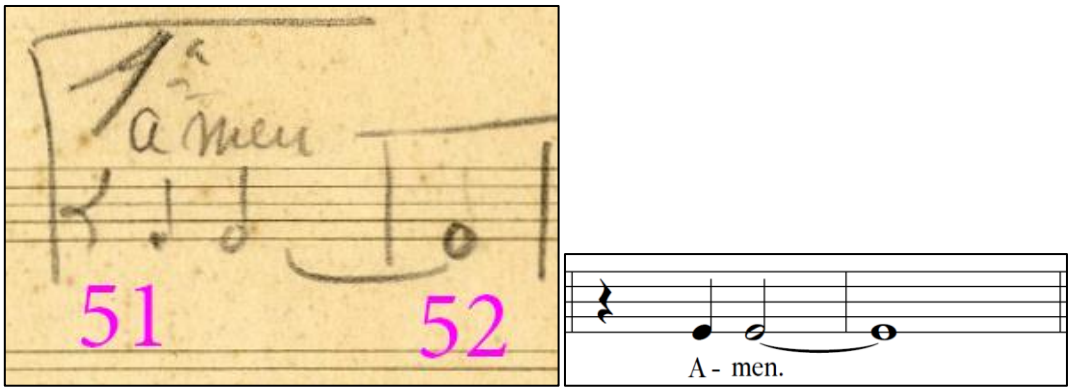
Figura 4.145 – Palavra "*amen*" marcada separadamente da letra.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

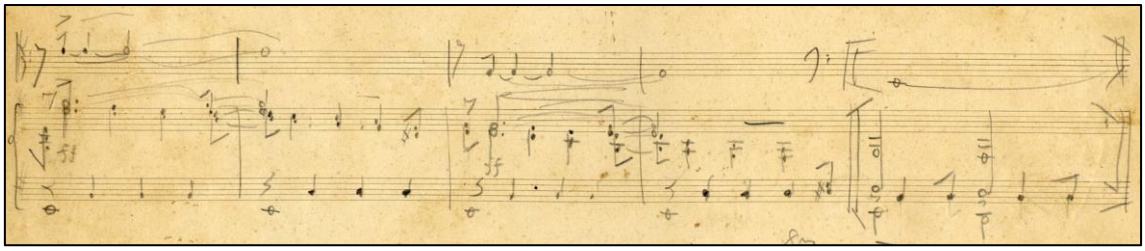
A parte vocal está bastante clara e apresentamos a seguir a transcrição, ocultando os compassos em pausa (Figura 4.146).

Figura 4.146 – Compassos 51 e 52 da parte vocal.



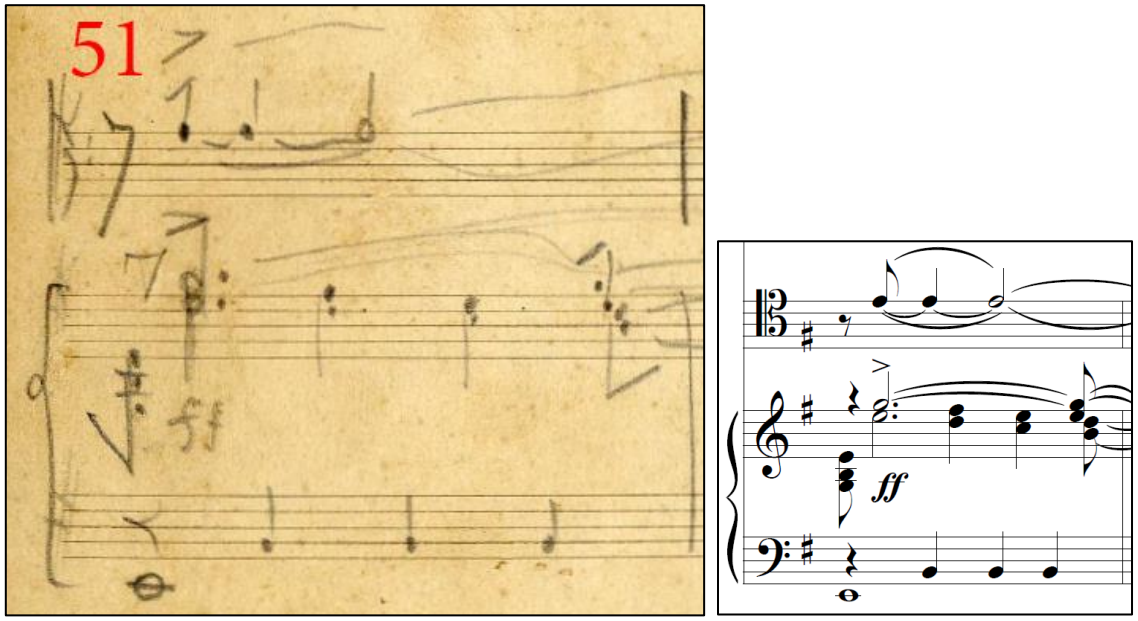
Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Já o acompanhamento do teclado e do violoncelo, nos compassos seguintes, serão apresentados em detalhe, compasso a compasso, mas antes apresentaremos a visão geral para uma melhor visualização de como se apresenta a *coda* da peça (Figura 4.147).

Figura 4.147 – A *coda* da obra.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A alteração para clave de dó na quarta linha, que foi fundamental para a identificação do violoncelo e o acorde bem definido em mi menor foram fundamentais no início desta pesquisa, pois ajudaram a identificar que se tratava deste instrumento em particular (Figura 4.148). As ligaduras na linha do violoncelo são bastante valorizadas nestes compassos, além da dinâmica em fortíssimo, que até então não possuía qualquer indicação neste rascunho.

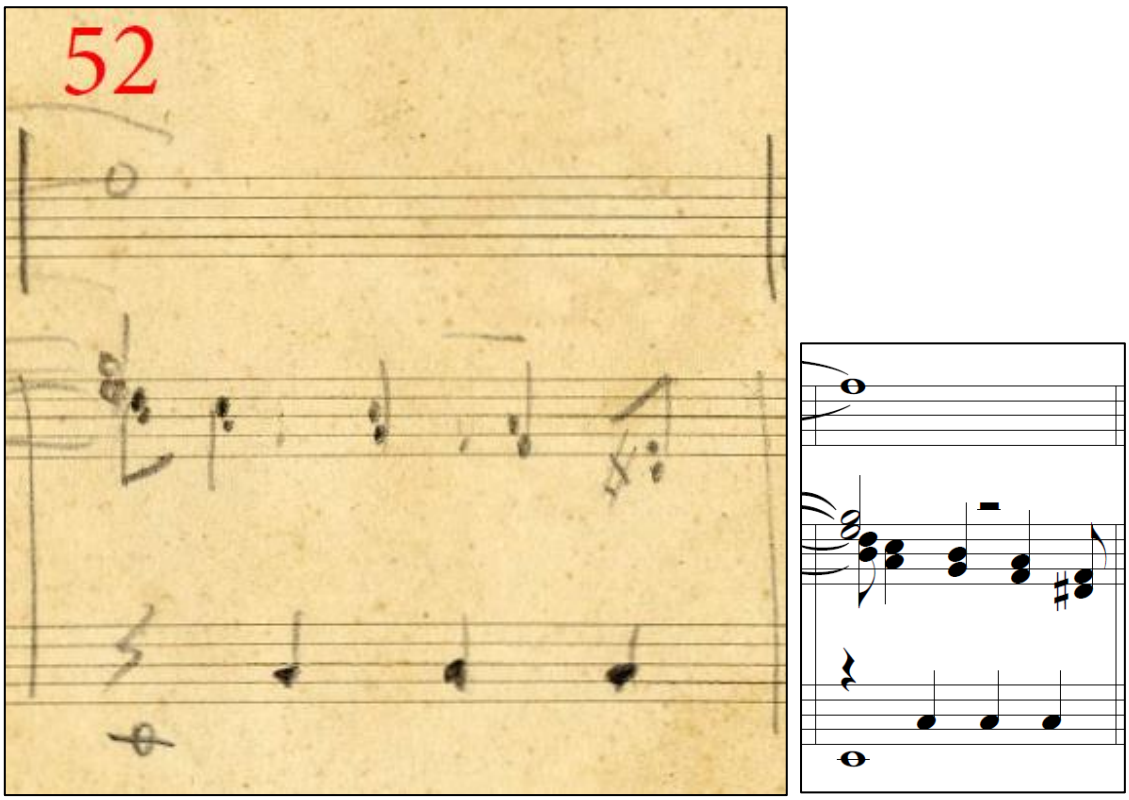
Figura 4.148 – Compasso 51.



Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

O compasso 52 (Figura 4.149) apresenta na mão direita do teclado marcas de intenção que foram apagadas (dois bicordes “sol + si” e “fá + lá” que aparecem reescritas

à direita destas marcas), porém a transcrição está bem simples de se realizar. Nota-se também na mão esquerda uma aparente correção da nota si para do, e o compositor as rasurou neste compasso e também as repetiu no compasso 54, para que não restassem dúvidas quanto a intenção da alteração.

Figura 4.149 – Compasso 52.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

A indicação do *fortíssimo* escrito e do *crescendo* (Figura 4.150) indicado pela chave, também estão marcados na transcrição, e optamos por manter o acento sobre as notas do violoncelo e no teclado, como estava no compasso 51, pois acreditamos que a ausência do sinal neste compasso não caracteriza a falta de intenção, mas antes uma mera omissão, uma vez que ele repete novamente a intenção musical expressa nos dois compassos anteriores, cuja textura é praticamente idêntica, excetuando-se que está indicado uma oitava abaixo, como se observa quando comparados os compassos 51 e 53 lado a lado (Figura 4.151).

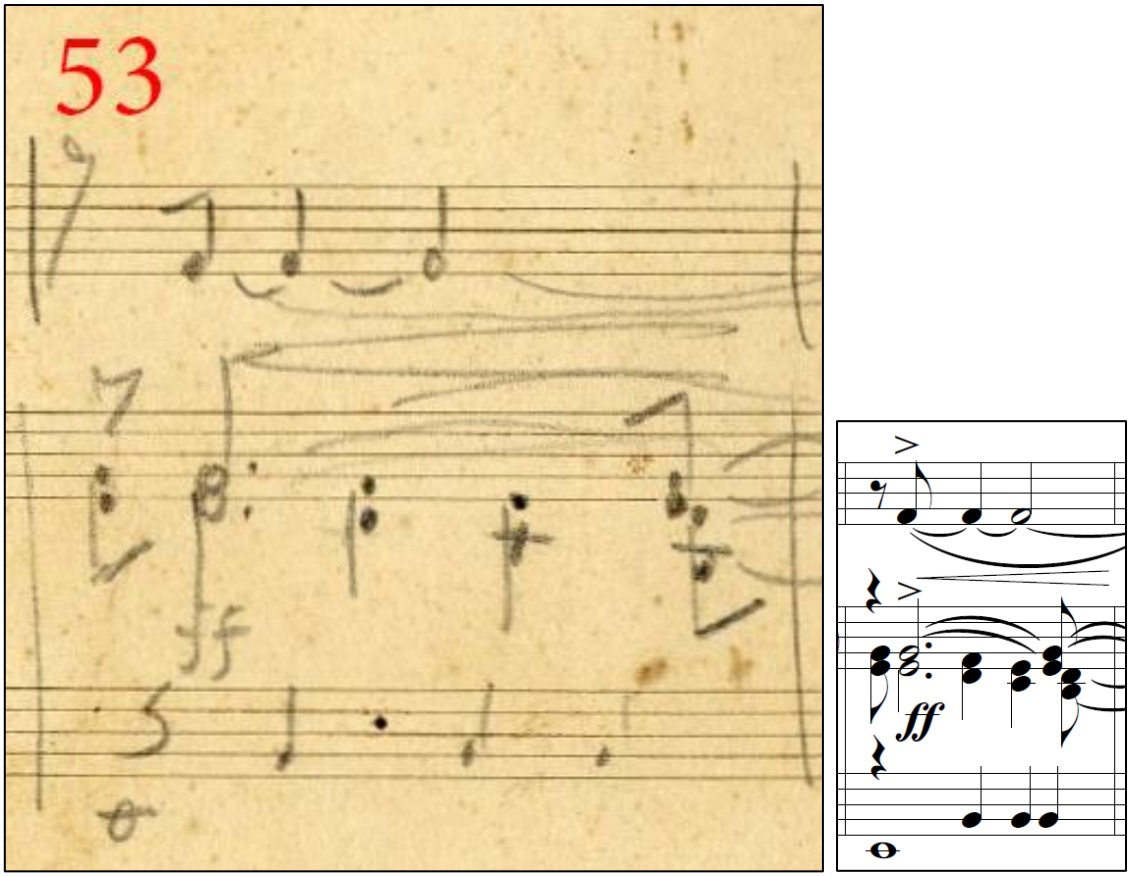
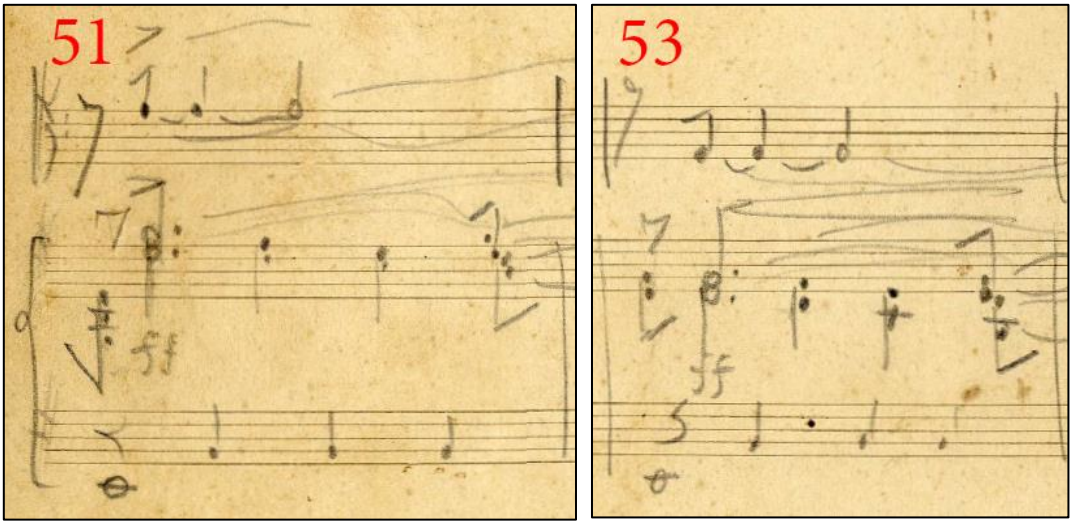
Figura 4.150 – Compasso 53.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

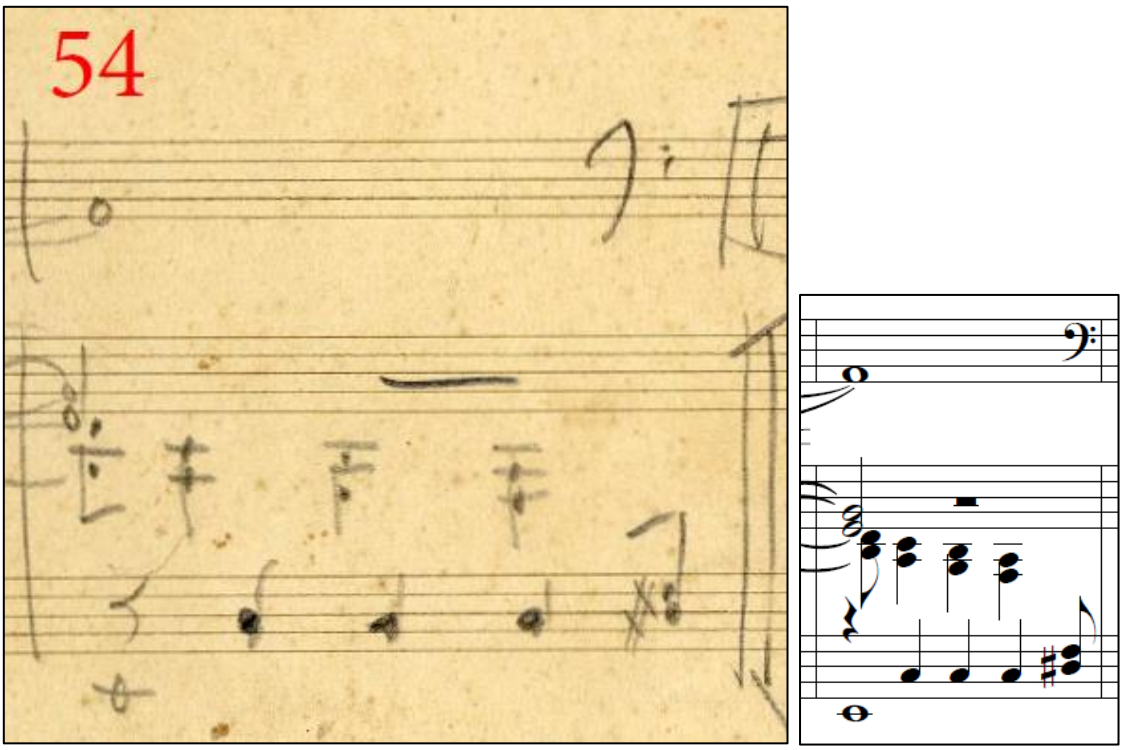
Figura 4.151 – A Correspondência dos compassos 51 e 53.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

O compasso 54 também é praticamente idêntico ao 52 uma oitava abaixo, da mesma forma que o 53 é comparável ao 51, onde se nota a mesma correção das notas si

(graves do teclado) para dó (Figura 4.152). A transcrição, desta forma, se mostrou bem parecida à feita neste outro compasso.

Figura 4.152 – Compasso 54.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Ao chegarmos ao penúltimo compasso da composição (Figura 4.153), percebemos que não se trata de um único compasso, mas de dois compassos, pois o compositor marcou uma repetição (para não escrever duas vezes o mesmo compasso) e isso foi corroborado pela da parte da voz, conforme será explicitado a seguir, ao repararmos que a parte instrumental termina no compasso 56 e a da voz no 57 (Figura 4.154).

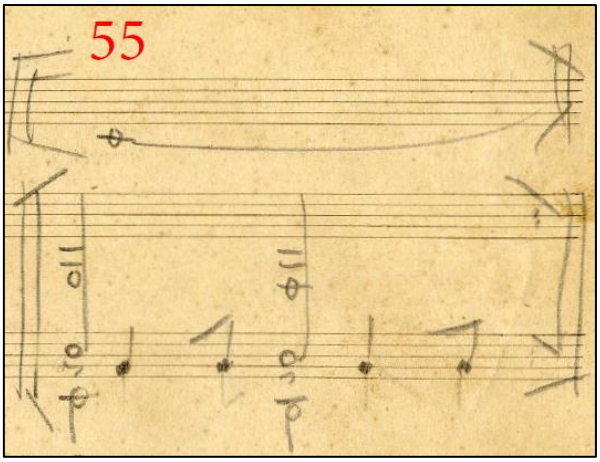
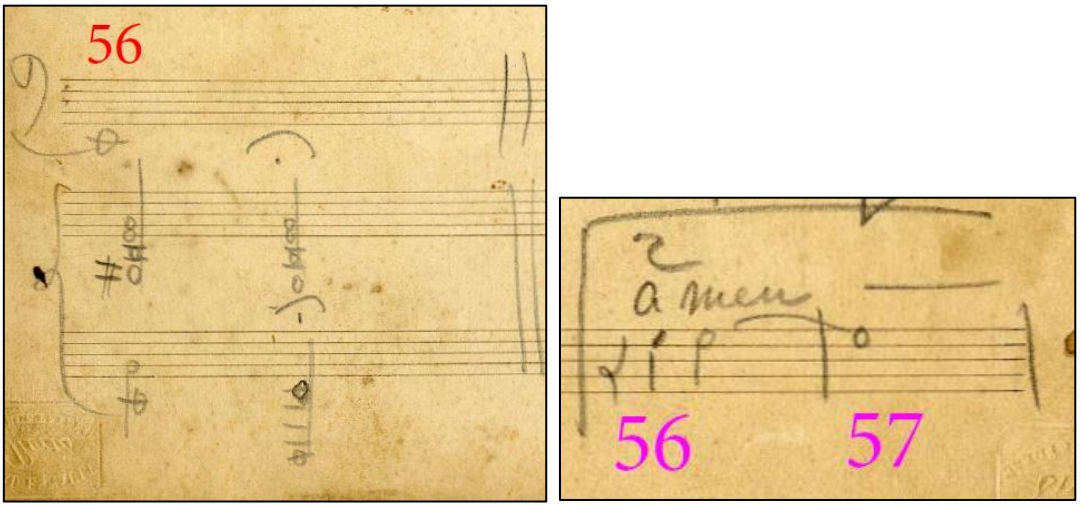
Figura 4.153 – Repetição do compasso 55.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.154 – Final do acompanhamento no compasso 56 e da voz no 57.

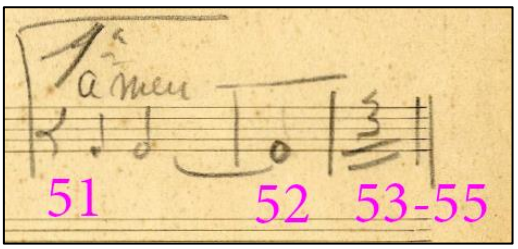


Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Esta descoberta – ao observar que a composição terminava no compasso 56 com os acordes finais do teclado, mas que a voz terminava no compasso 57 – mostrou ter certa relação com o problema musicológico com que nos deparamos no compasso 45 e 50.

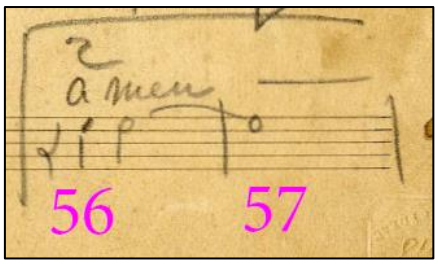
Começamos então a recontar os compassos finais da voz, desde o compasso 51 (primeiro "*amen*" oitava abaixo) para uma nova conferência e confirmação de que o compasso 55 do teclado deveria ser tocado duas vezes (Figura 4.153).

Compassos de 51 a 55 (*amen*) (Figura 4.155).

Figura 4.155 – O "*amen*" final, na oitava de baixo.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Compassos 56 e 57 ("*amen"*, 8ª acima) (Figura 4.156).

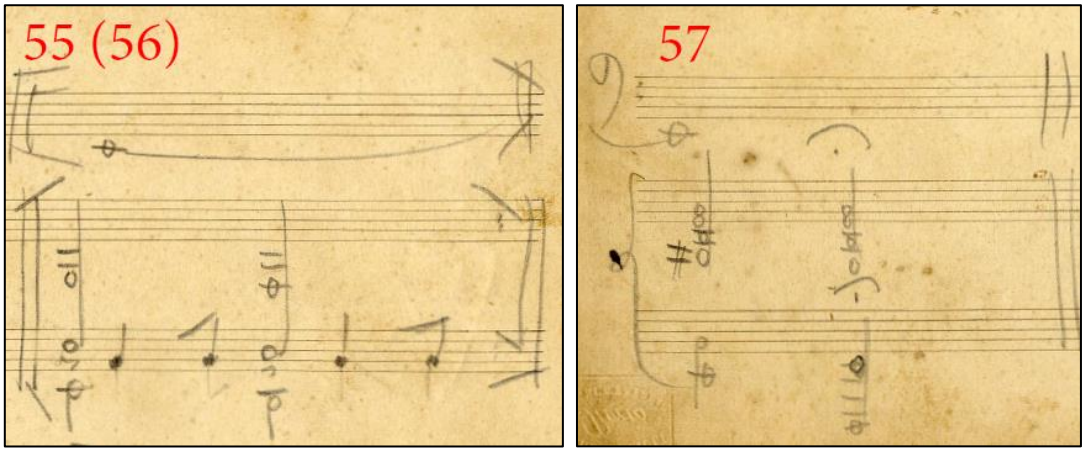
Figura 4.156 – O "*amen*" final, na oitava de cima.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

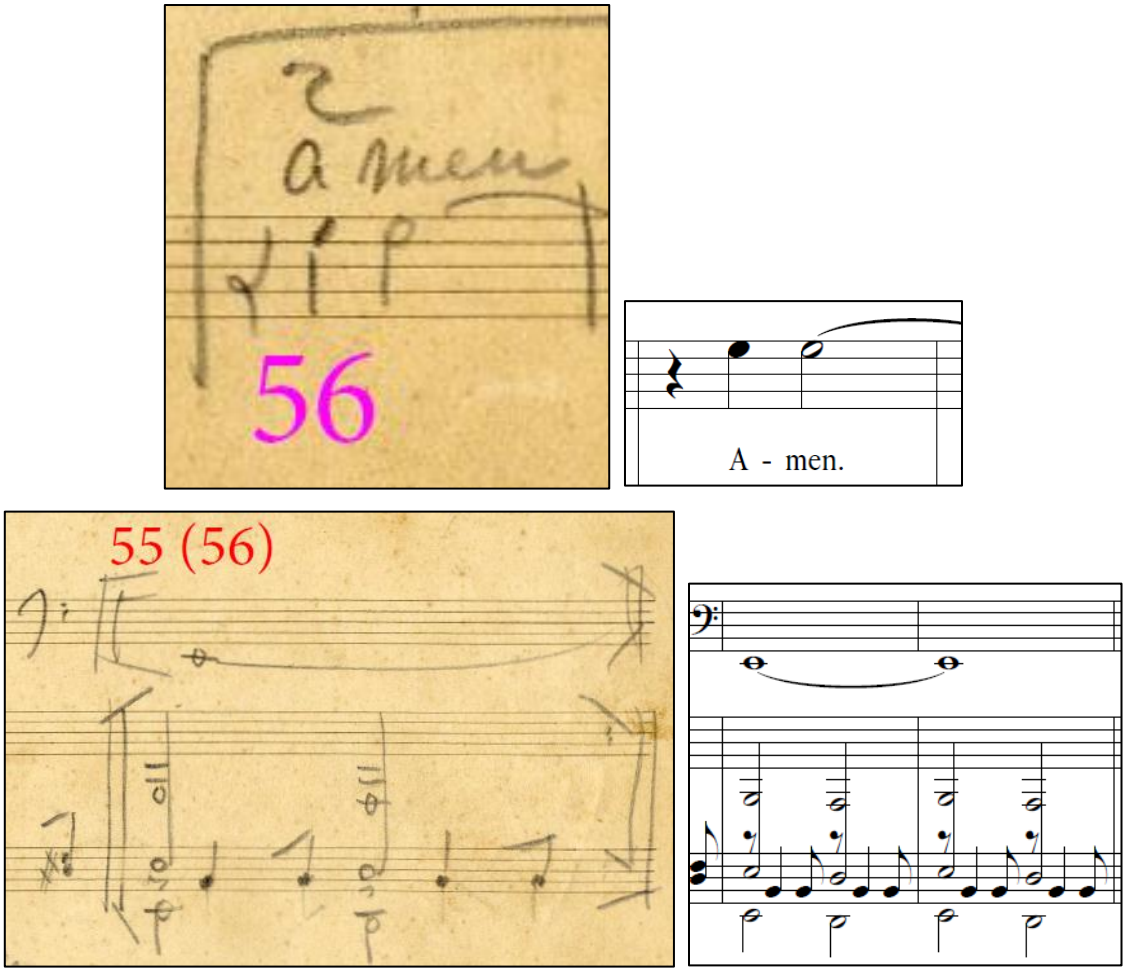
Percebemos que a marcação da repetição deveria ficar indicada na partitura com os números de compasso 55 e 56 juntos, e refizemos a marcação, como abaixo (Figura 4.157).

Figura 4.157 – Compassos finais renumerados.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

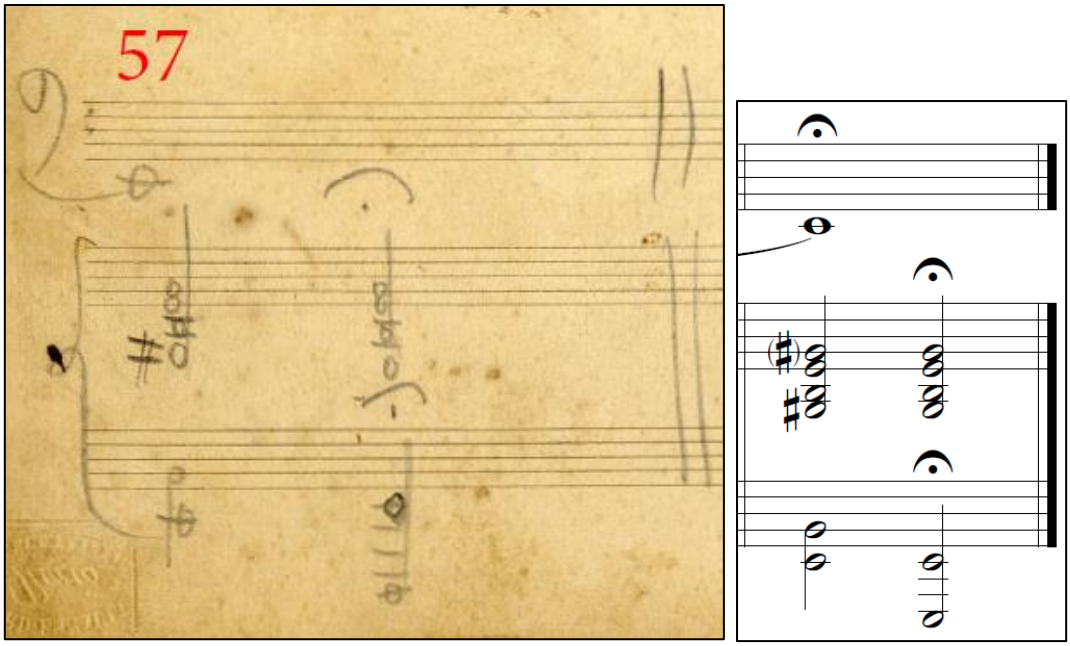
Seguindo com os comentários sobre esses últimos compassos, apresentamos as respectivas transcrições (Figura 4.158).

Figura 4.158 – Visão da transcrição do compasso 56.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Relembramos que clave de fá com esta nota mi grave foi a nota decisiva para estabelecermos que se tratava de um violoncelo (pela avaliação da tessitura).

Como o compasso 55 e 56 está escrito uma única vez no papel, apresentamos na transcrição o resultado, com os dois compassos idênticos lado a lado, demonstrando como tal repetição foi simplificada no manuscrito.

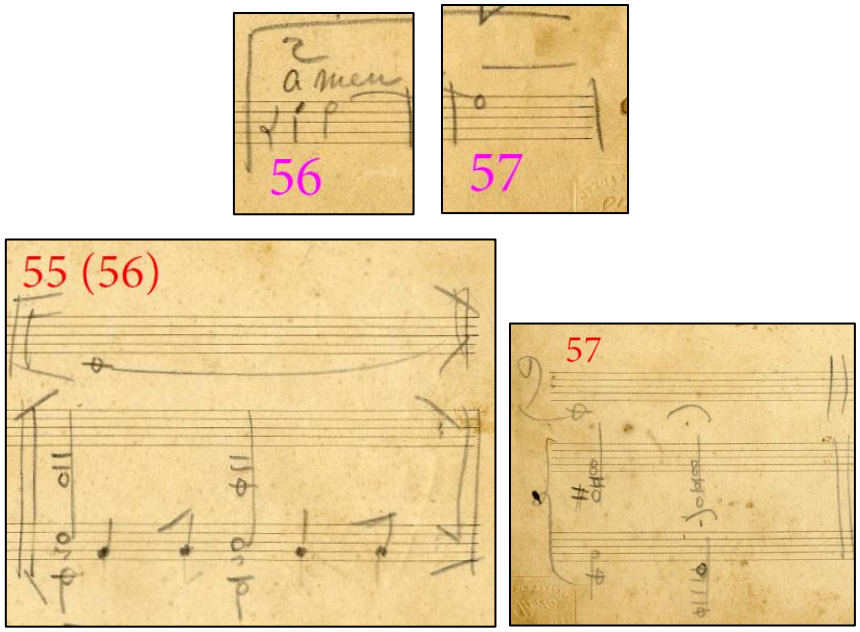
O compasso final do acompanhamento está apresentado abaixo (Figura 4.159).

Figura 4.159 – Último compasso da obra.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

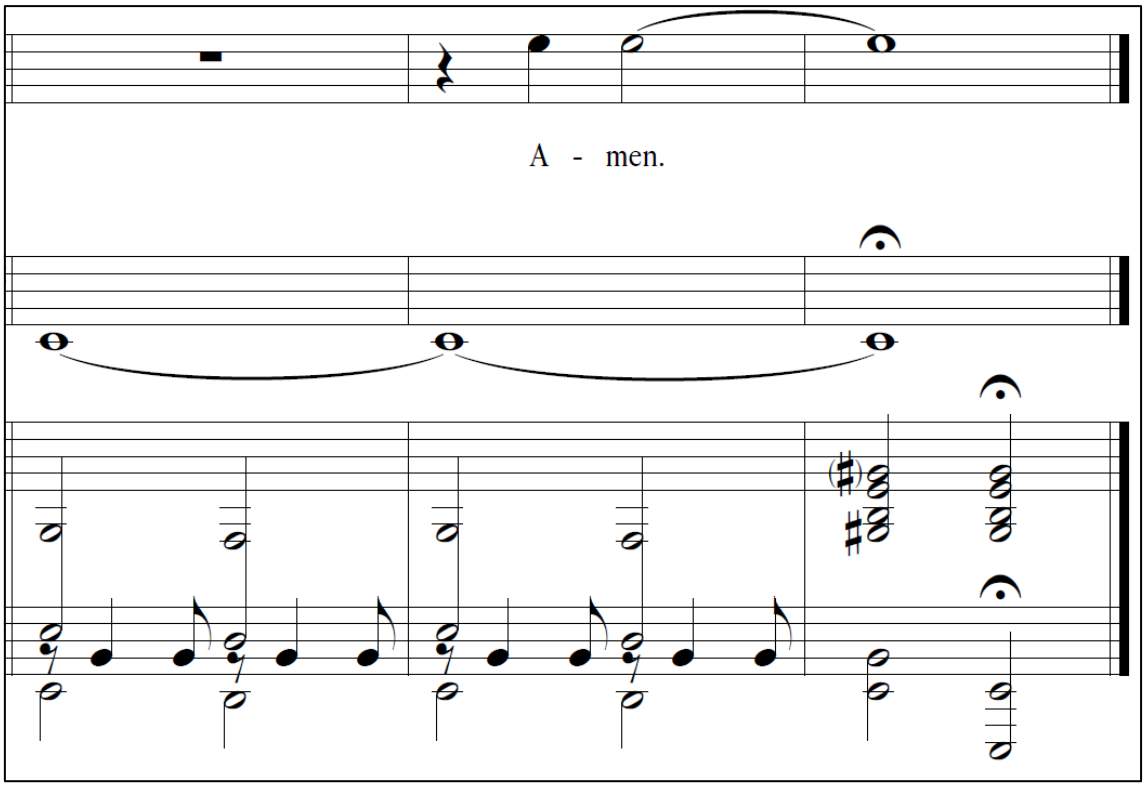
Percebemos que a fermata foi inserida também na transcrição violoncelo, apesar de ausente no manuscrito; a justificativa é que uma vez que no teclado está marcada em ambas as mãos, pressupondo que o sinal também deveria estar marcado no violoncelo; o sol sustenido entre parêntesis foi necessário para destacar que a transcrição recebeu esse acidente devido à edição.

Como o último "*amen*" é cantado no compasso 56, se prolongando para o 57, e, portanto, se encaixa na segunda repetição do compasso 55, fizemos uma espécie de mosaico (Figura 4.160), e destacamos – abaixo deste – o da transcrição. Assim, para não restarem dúvidas sobre como ficou o resultado; o leitor também pode ter uma compreensão resumida de como todo este trabalho de transcrição (de precisar ficar comparando o acompanhamento com a parte vocal separada) se deu desde o início (Figura 4.161).

Figura 4.160 – Visão geral dos últimos compassos.



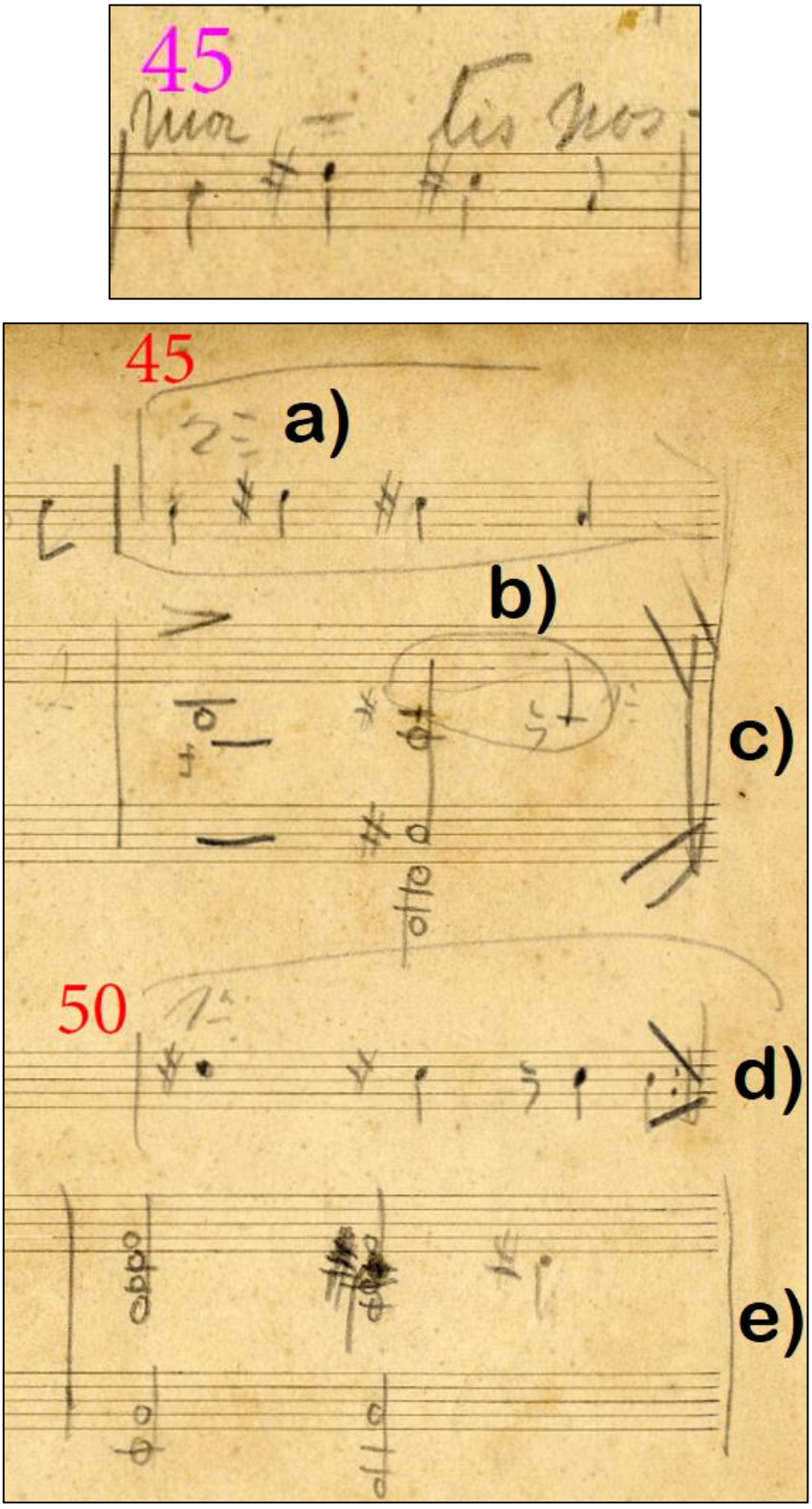
Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.161 – Transcrição dos últimos compassos.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Chegando ao final da peça, não foi notada qualquer intenção no sentido de se repetir a música, e afirmamos isto pois, quando voltando aos compassos que foram deixados para o final, de números 45 e 50, vamos explicitar abaixo os problemas

musicológicos (indicados com as letras de “a” a “e”) que se apresentaram e justificar a solução mais apropriada, em nossa opinião (Figura 4.162).

Figura 4.162 – Problema musicológico nos compassos 45 e 50.

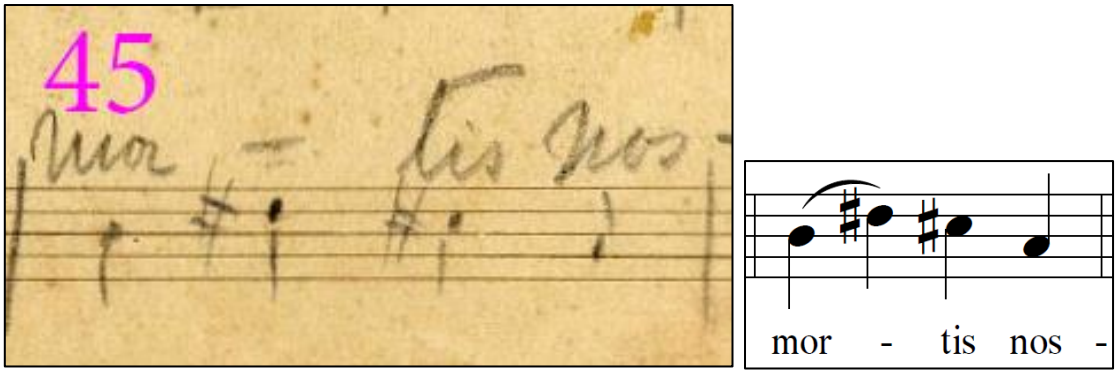


Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

As considerações iniciais dos problemas a serem tratados são enumeradas a seguir. Em (a) temos a indicação “2a”, porém, se considerarmos que quer dizer “casa 2” a mesma parece se contradizer, pois na verdade coincide perfeitamente com a melodia da voz caso estivesse marcado como sendo “casa 1”. Além disso, as notas marcadas em “1ª” soariam dissonantes se tocada junto com a melodia da voz. O problema marcado em (b) é que há, apenas na linha da mão direita do teclado, um círculo com a anotação “1ª” ao lado; do mesmo modo, se analisado como sendo a “casa 1”, causaria uma segunda dúvida, pois poderíamos interpretá-lo como se “da primeira vez devessem ser tocadas essas duas notas, só para este instrumento” ou ainda se deveríamos tentar intuir o significado dessa marcação. O problema em (c) é que a barra final pode indicar, na realidade, ou uma barra de repetição (se pensarmos que faltaram os pontos) ou ainda se deveria ser tocada apenas na segunda vez, deixando o intérprete na dúvida. O problema em (d) é esta barra de repetição, apenas no violoncelo, mas não no teclado, que poderia indicar que este trecho deveria ser tocado somente por este instrumento (violoncelo). Outro problema também em (d) é a marcação “1ª” (se considerarmos que é a “casa 1” do ritornelo) aparentemente não se encaixaria na melodia junto com a voz e também não há qualquer indicação de retorno na música, portanto teríamos que colocar o *ritornelo* em algum dos compassos do início, não indicado pelo compositor. Finalmente, o problema em (e) é que o compasso pode ser tratado como o acompanhamento do violoncelo no compasso 50 ou ainda como sequência dos compassos de 46 a 49 do teclado solo; e sendo este último caso o verdadeiro, deve ser desmembrada do violoncelo (uma vez que se percebe o deslocamento para a direita da linha divisória do compasso), indicando que, por conveniência, o compositor pode ter aproveitado este espaço no papel para uma anotação isolada somente do violoncelo que não tem relação com o acompanhamento.

Para melhor compreensão das proposições e soluções que apresentaremos a seguir, faremos a transcrição de cada trecho e apresentaremos as opções de como cada fragmento poderia ser interpretado, demonstrando nossa linha de raciocínio, começando pela parte da voz, seguido do violoncelo e do teclado.

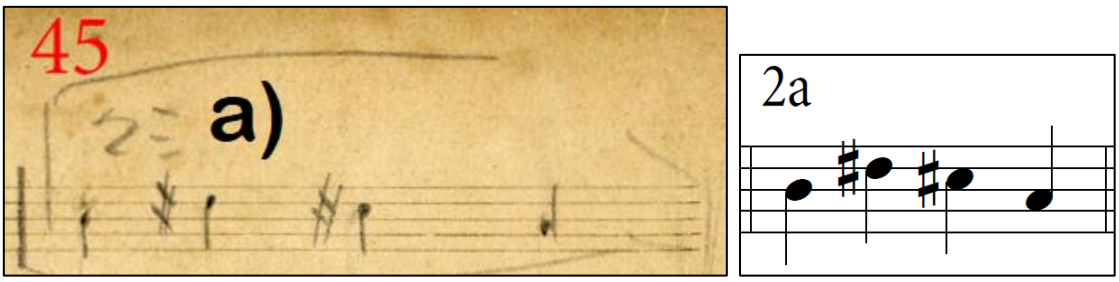
Figura 4.163 – Transcrição da parte da voz do compasso 45.



Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Na parte da voz, como já apresentado, não restam dúvidas na transcrição (Figura 4.163); a parte do violoncelo, a seguir, com a indicação "2ª" no compasso 45, que identificamos como problema (a), foi transcrita abaixo para facilitar a visualização da melodia (si, ré#, dó#, lá) (Figura 4.164).

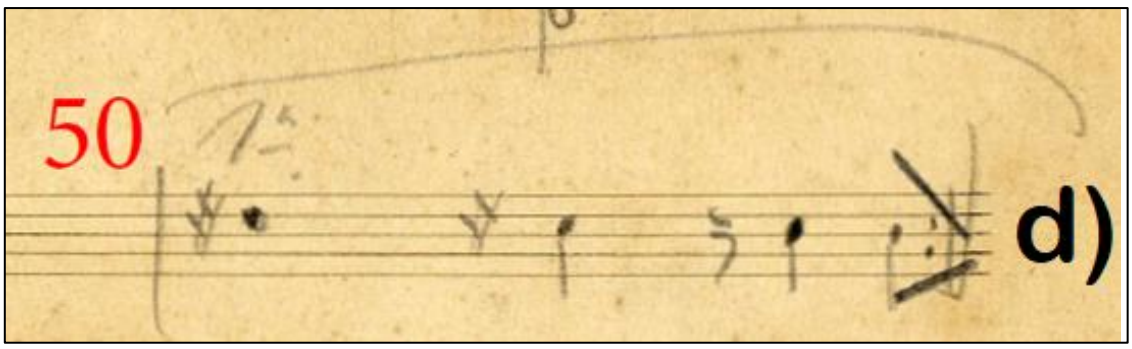
Figura 4.164 – Transcrição das notas, e da marcação "2ª".



Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

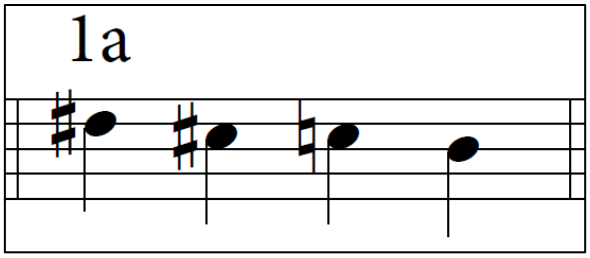
Já no compasso 50 (Figura 4.165), o mesmo trecho do violoncelo, identificado como problema (d) consideramos duas hipóteses mais prováveis. Mostraremos as duas possíveis, com seus respectivos comentários.

Figura 4.165 – Compasso 50 com marcação "1ª".



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

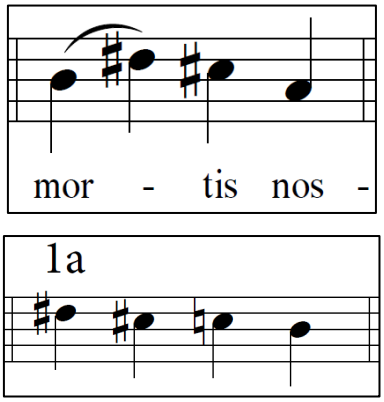
Figura 4.166 – Transcrição das notas com marcação “1ª”.



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Na primeira tentativa de encaixe, as notas ré# dó# dó natural e si (Figura 4.166) não parecem encaixar-se com a melodia da voz (si, ré#, dó#, la), quando colocadas juntas (Figura 4.167).

Figura 4.167 – Comparação das notas que causariam dissonâncias incongruentes com o estilo desta obra.



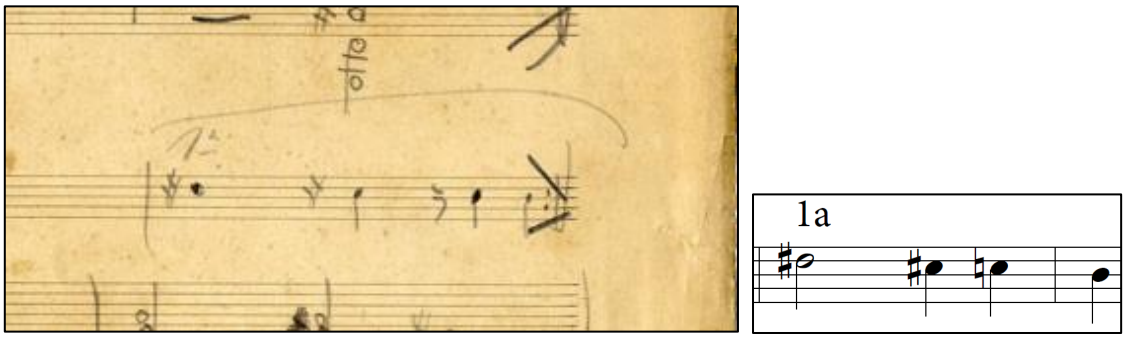
Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Após cuidadosa análise e tentativa de buscar um modo de solucionar este problema, quando observamos novamente o manuscrito autógrafo na imagem acima (Figura 4.165), notamos alguns detalhes: a rasura no ré # (foi imaginada inicialmente uma nota mais longa, e por isso também não foi colocada a haste, que comprova esta intenção); a disposição gráfica das notas dó sustenido e bequadro estão na segunda metade do compasso, mais distantes da primeira nota (como se o ré sustenido tivesse sido pensado como uma mínima e as duas notas seguintes como semínimas); por fim percebemos também que a nota si (última do compasso) foi feita em tamanho menor e posicionada de forma sobreposta, posteriormente à escrita das demais notas no compasso.

A partir dessas observações, e da tentativa de se poder finalizar uma partitura de modo que fosse exequível, fizemos uma sugestão de proposição para tentar realizar o encaixe das notas para evitar as dissonâncias incongruentes com o restante do material

musical, uma vez que a transcrição, se realizada exatamente como apresentado nas imagens anteriores, destoaria sonoramente do restante da obra.

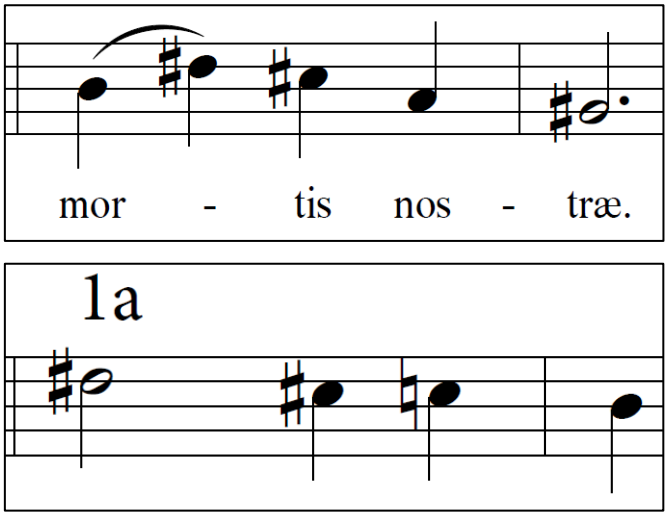
A justificativa que nos pareceu ser viável seria propor que a nota si final (escrita de tamanho reduzido, colocada posteriormente na partitura) deveria, na verdade, estar no compasso seguinte, e que, por ter acabado o espaço físico no papel, o compositor acabou a colocado num mesmo compasso (Figura 4.168).

Figura 4.168 – Transcrição, à direita, simulando a intenção de que o si estivesse no compasso seguinte.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

A partir deste pressuposto, teríamos diversos problemas musicais resolvidos de uma só vez, como demonstramos a seguir.

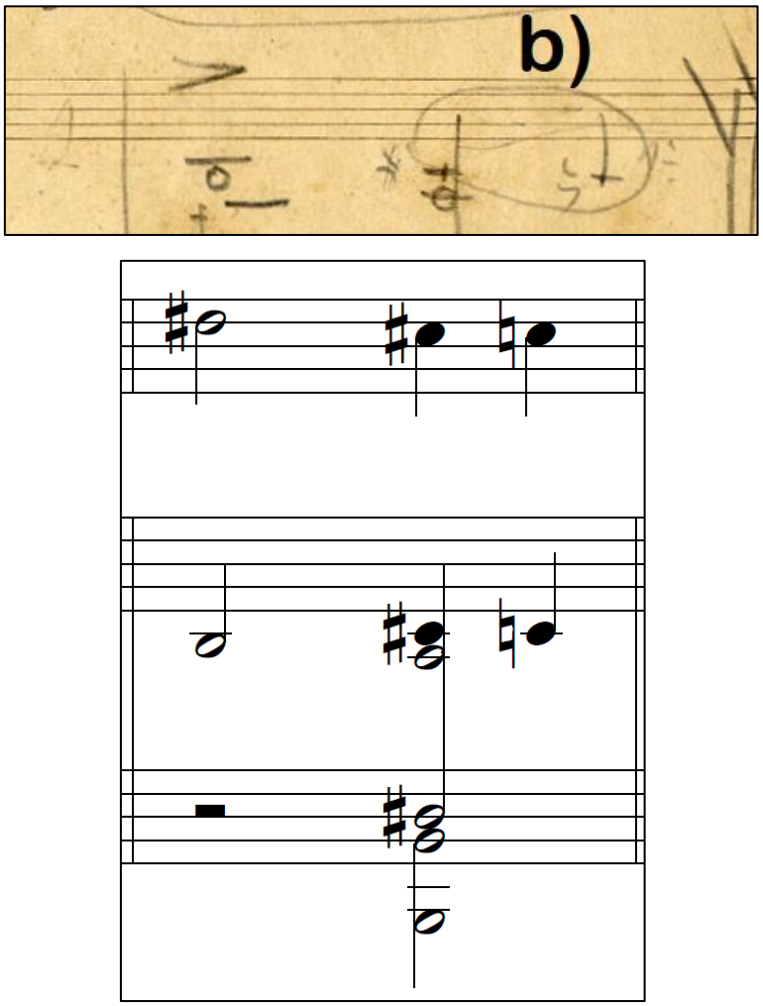
Se observarmos os compassos 45 e 46 (da voz, na Figura 4.169) temos a frase musical si, ré#, dó#, lá, sol#. Na linha do violoncelo, quando aplicarmos a solução acima, conseguimos um encaixe harmônico perfeito, em terças, que concluem a frase "*mortis nostræ*" em um dueto com o violoncelo.

Figura 4.169 – Encaixe harmônico perfeito em terças/sextas com o violoncelo.



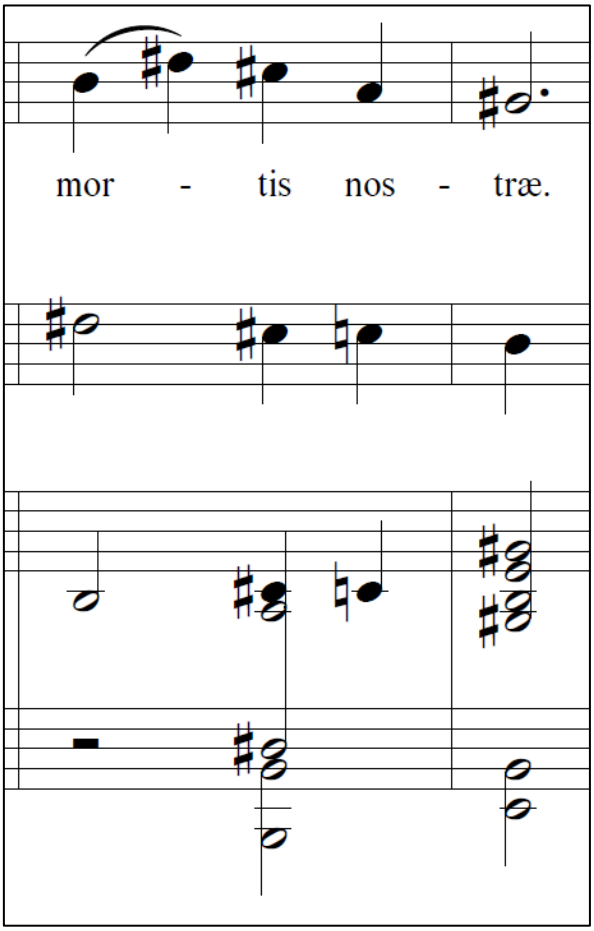
Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Também estaria resolvida a questão do acompanhamento, pois o problema musicológico (b), que também parecia não se encaixar com o restante da peça, agora passaria a funcionar não só harmonicamente, mas se transformaria em um reforço oitavado da melodia, com as notas tocadas pela mão direita do teclado (Figura 4.170). Nota-se que o compositor marca a primeira nota si como uma semibreve, provavelmente omitindo a haste por esquecimento.

Figura 4.170 – O acompanhamento se revela como um reforço.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

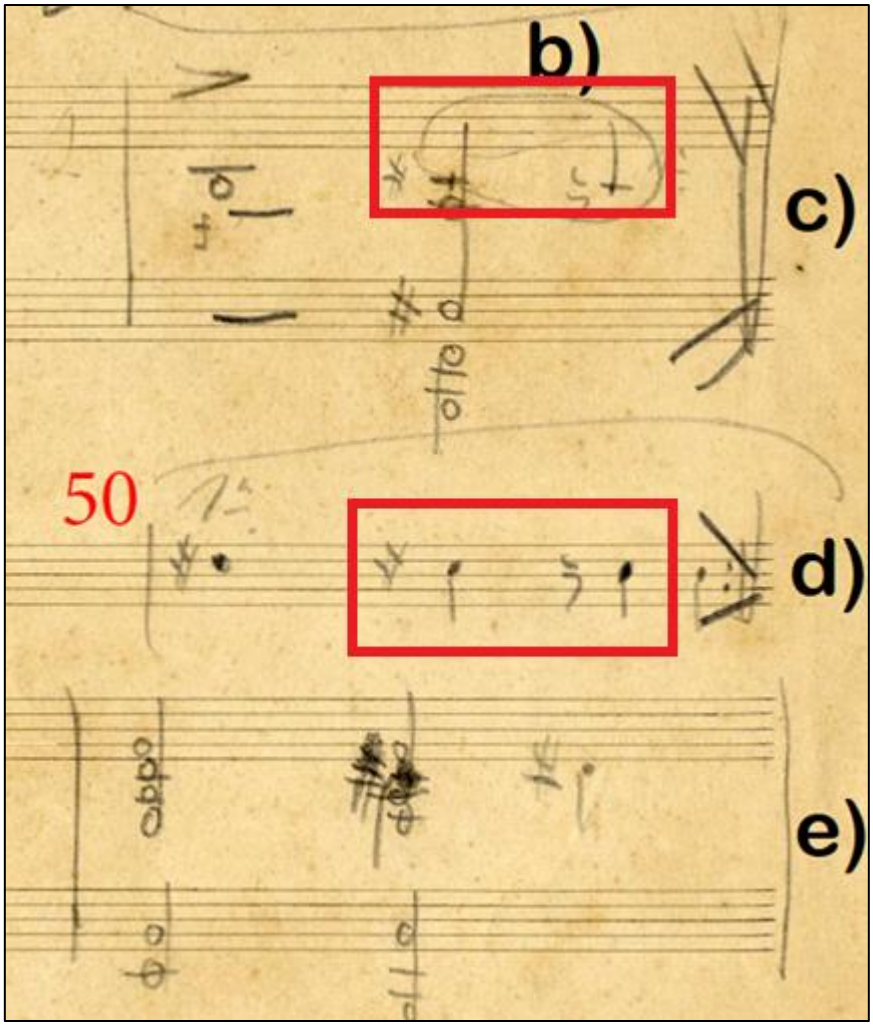
Se observarmos as proposições acima, comparando como ficaria a transcrição da voz, mais a do violoncelo e a do teclado, neste compasso 45, teríamos não só uma solução possível, mas musicalmente bastante coerente. Além disto, os problemas musicais (b), (d) e (e) estariam automaticamente todos solucionados de uma só vez. Para facilitar o entendimento, montamos a solução a partir destas conclusões e apresentamos a seguir, de modo que a linha do canto, violoncelo e teclado sejam visualizadas de maneira

conjunta, demonstrando um perfeito encaixe deste, que é o compasso mais problemático da obra (Figura 4.171).

Figura 4.171 – Visualização global da solução para melhor visualização da harmonia entre as vozes.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Vejamos novamente como os problemas (b), (d) e (e) acabam por se solucionar, quando a solução acima é considerada como mais viável (Figura 4.171).

Figura 4.172 – Problemas (b) e (d).



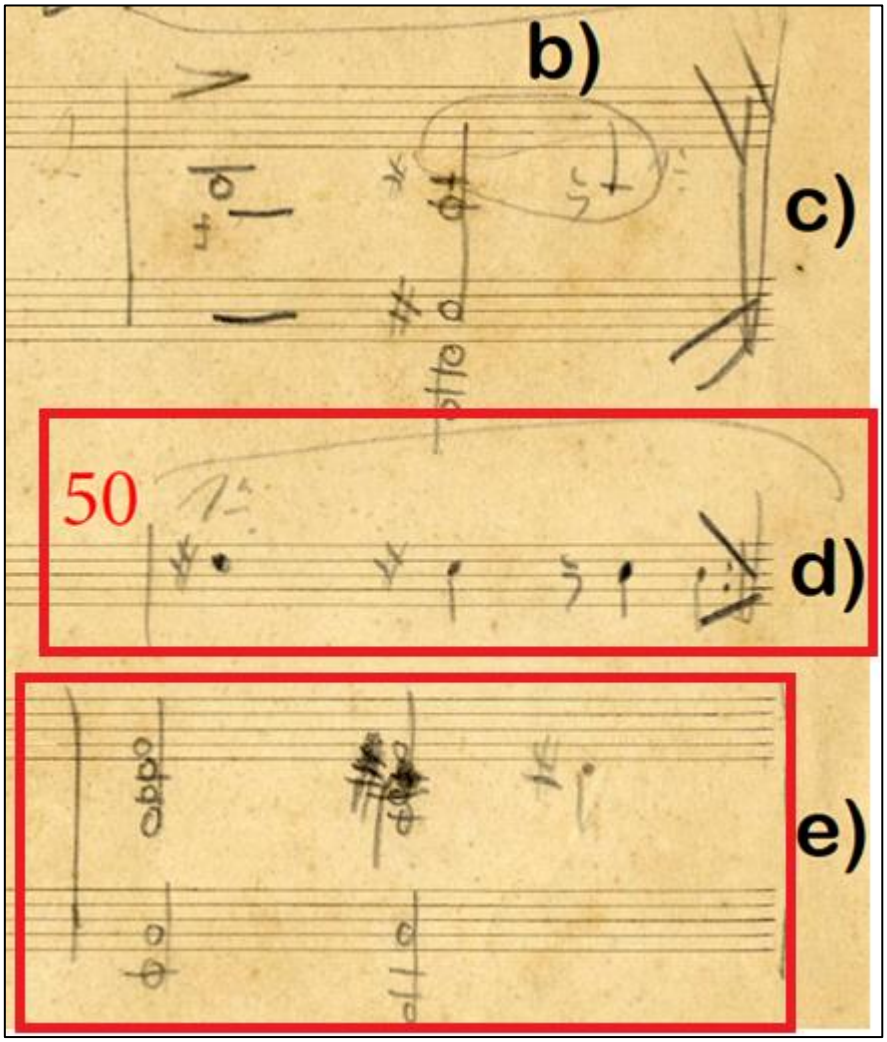
Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

O problema (b) das notas dó sustenido e dó bequadro se encaixaram com a linha do violoncelo perfeitamente (Figura 4.172), demonstrando que (b) e (d) na realidade são correlatos: a marcação "1ª" da mão direita do teclado só se encaixaria, de fato, se a suposição de que o primeiro ré sustenido do violoncelo é uma mínima, pois as notas dó sustenido e dó bequadro encerram os compassos de forma oitavada entre os dois instrumentos. Com essa confirmação, além das durações das notas serem confirmadas, a nota si final (marcada pequena) realmente ficaria sobrando neste compasso e precisaria ser posicionada no compasso seguinte, confirmando a proposição inicialmente apresentada.

O problema (e), que pressupunha que o compasso 50 estaria desmembrado da linha do violoncelo – devido à barra deste instrumento estar deslocada um pouco para a direita – também se confirma, uma vez que o trecho destacado em (d) foi posicionado neste local por conveniência (por estar próximo da posição geográfica do papel da outra

marcação “1ª”. Como se observa abaixo, o trecho (d) não tem qualquer relação com o trecho (e) (Figura 4.173).

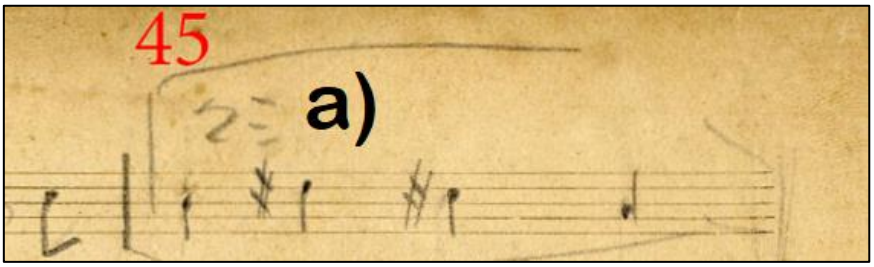
Figura 4.173 – problemas (d) e (e).



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

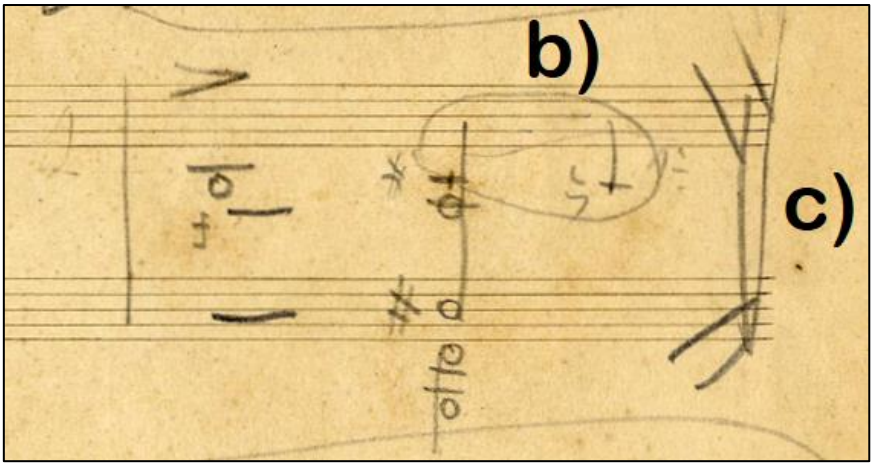
Os problemas finais restantes, portanto, seriam os de letra (a) e (c), cujas soluções apresentamos a seguir (Figuras 4.174 e 4.175).

Figura 4.174 – Problema (a) com a marcação 2ª, acima do compasso.



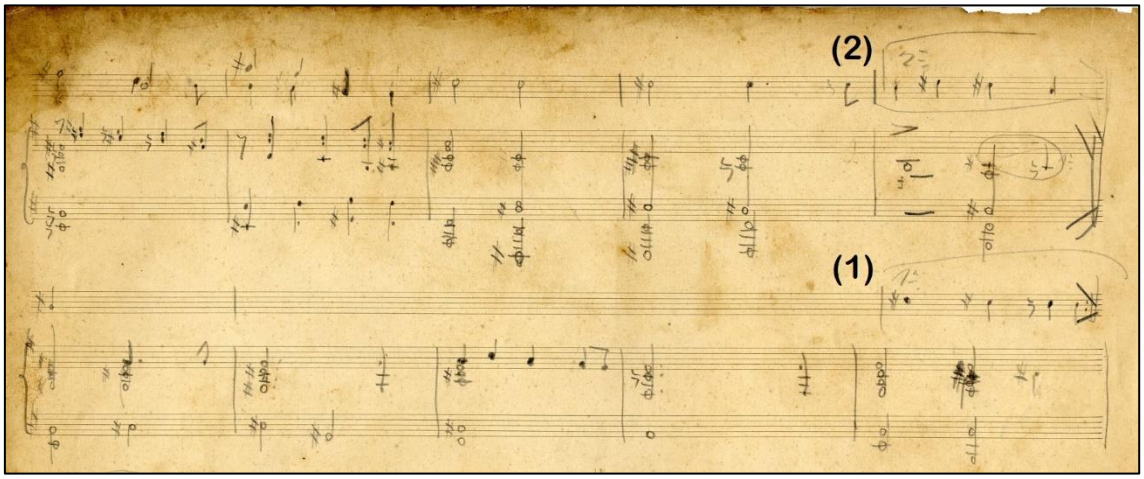
Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.175 – Problema (c) com a barra final neste local.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

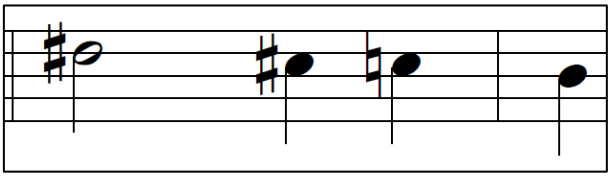
Em relação às marcações "1ª" e "2ª", concluímos que não são indicação de "casa 1" e "casa 2", pois ao chegarmos no final da peça não identificamos, a não ser pela indicação no trecho (d), qualquer intenção de que a peça deveria ser repetida inteiramente, nem foi encontrada uma marcação de onde se deveria repeti-la. Em uma *Ave Maria*, cantar o texto literário inteiro duas vezes na integra também não nos parece razoável pois não é algo comum nas composições neste estilo. Uma possível interpretação é de que a indicação "1ª "e "2ª" fosse relativa às vozes melódicas e pretendemos demonstrar isso a seguir, através de uma observação mais global do autógrafo (Figura 4.176).

Figura 4.176 – Marcação "1" e "2" como sendo primeira e segunda voz.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Destacamos em (1) o que deve ser a melodia do violoncelo (Figura 4.176), como já transcrito (notas ré# mínima, seguida por dó sustenido e bequadro semínimas), e com

o si pertencendo ao compasso seguinte, que relembramos como ficou na imagem abaixo (Figura 4.177).

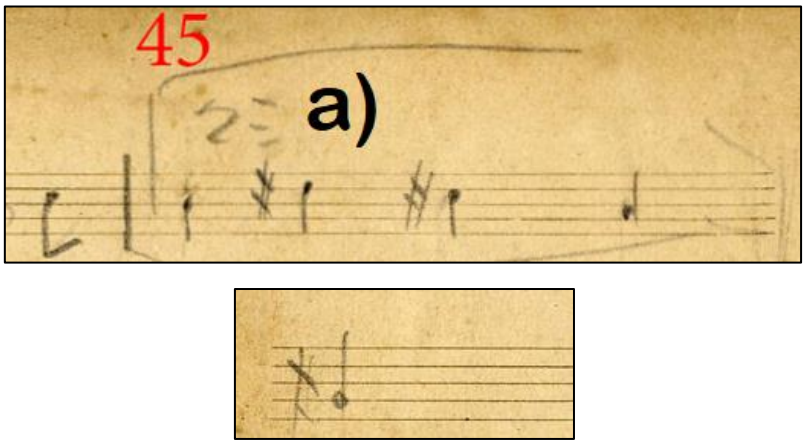
Figura 4.177 – Nota si deslocada para o compasso seguinte.



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Destacamos em (2) o que deveria ser a melodia da voz (si ré#, dó#, la, sol#) que acabou sendo grafada na linha do violoncelo. Como demonstrado ao longo de todo o processo, o compositor escreve a melodia da voz no pentagrama deste instrumento, para testar o encaixe da melodia e neste compasso não foi diferente, mas apenas nos confundiu, pois supúnhamos ser a linha do violoncelo, quando na realidade era o modelo de trabalho utilizado. Na imagem abaixo (Figura 4.178) recortamos o início do compasso 46, disposto no papel no pentagrama de baixo, para melhor visualização da melodia da voz[38].

Figura 4.178 – Continuação da melodia da voz de lá para sol sustenido.



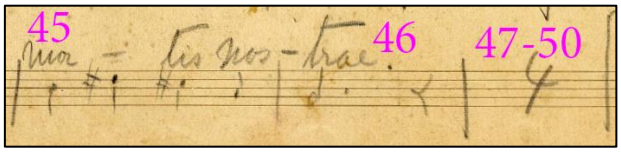
Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A conclusão seguinte é que estas notas, não pertencendo ao violoncelo, mas sim à melodia da voz, sugere que as marcações "1ª" e "2ª", são prováveis indicações de "1ª" (para indicar a linha melódica do violoncelo), e 2ª (para indicar a linha da voz), não se referindo a "casa 1" e "casa 2" como se imaginava inicialmente.

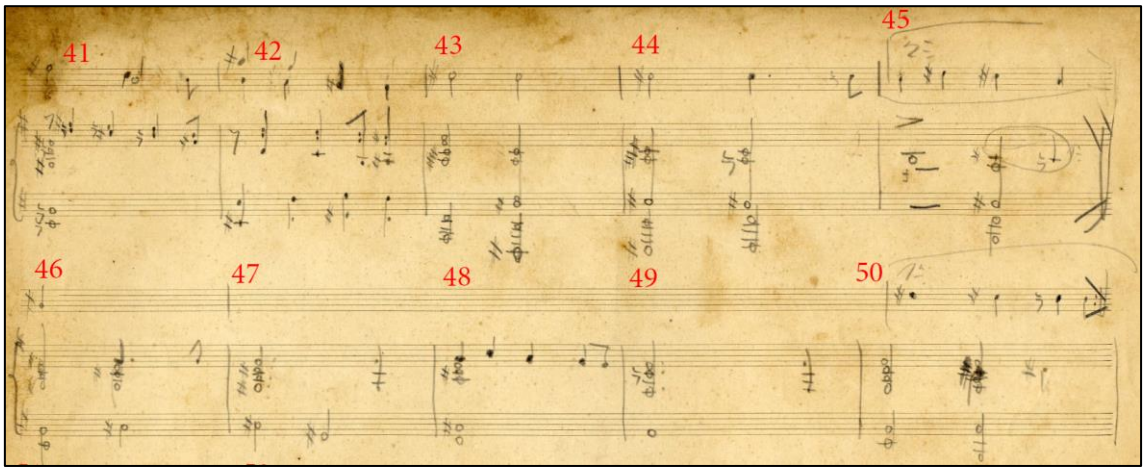
[38] A simples observância da imagem anterior nos dá a visão de que o sol# está no pentagrama seguinte.

Uma observação global do trecho nos dá um panorama melhor de como todo esse intervalo se encaixa perfeitamente, através das soluções apresentadas, ao olhar o manuscrito autógrafo abaixo junto com a parte da voz (Figura 4.179).

Figura 4.179 – Final da parte da voz.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.180 – Visualização geral do excerto.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

A frase musical da voz, destacada na figura 4.179 está disposta nos compassos 45 e 46 (na linha do violoncelo, como conferência) seguida de quatro compassos em pausa (47 a 50); a frase correspondente do violoncelo (os mesmos compassos 45 e 46) estão escritos desmembrados, e ficaram, na realidade, onde marcamos o compasso 50 (com a nota si do compasso seguinte que foi posicionado neste compasso por falta de espaço) (Figura 4.180).

Notamos também que o teclado toca o compasso 45 junto com a voz e violoncelo, mas que toca solo do compasso 47 até o 50 (percebemos a barra de compasso do violoncelo está deslocada e não tem ligação com o compasso 50 do teclado).

A confirmação de que se trata de um solo de acompanhamento de teclado se dá quando observamos, dos compassos 47 a 50, o silêncio na voz, e no pentagrama do violoncelo a ausência de notas escritas (Figura 4.181).

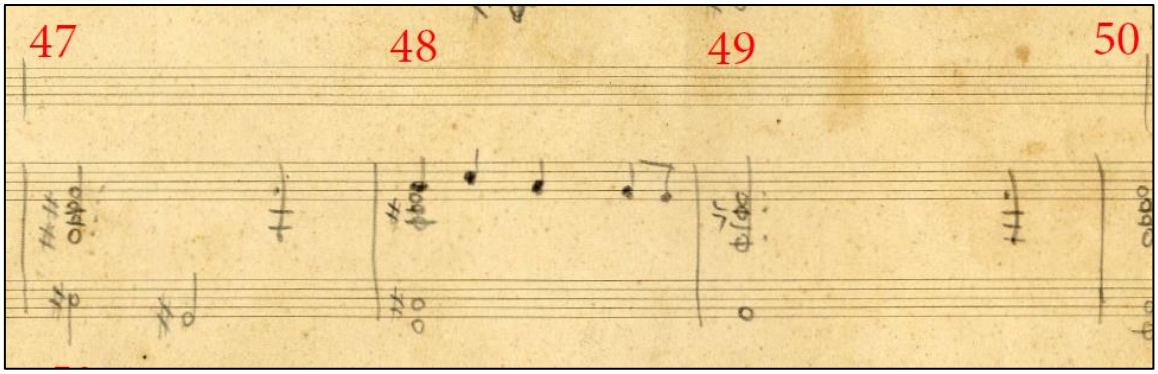
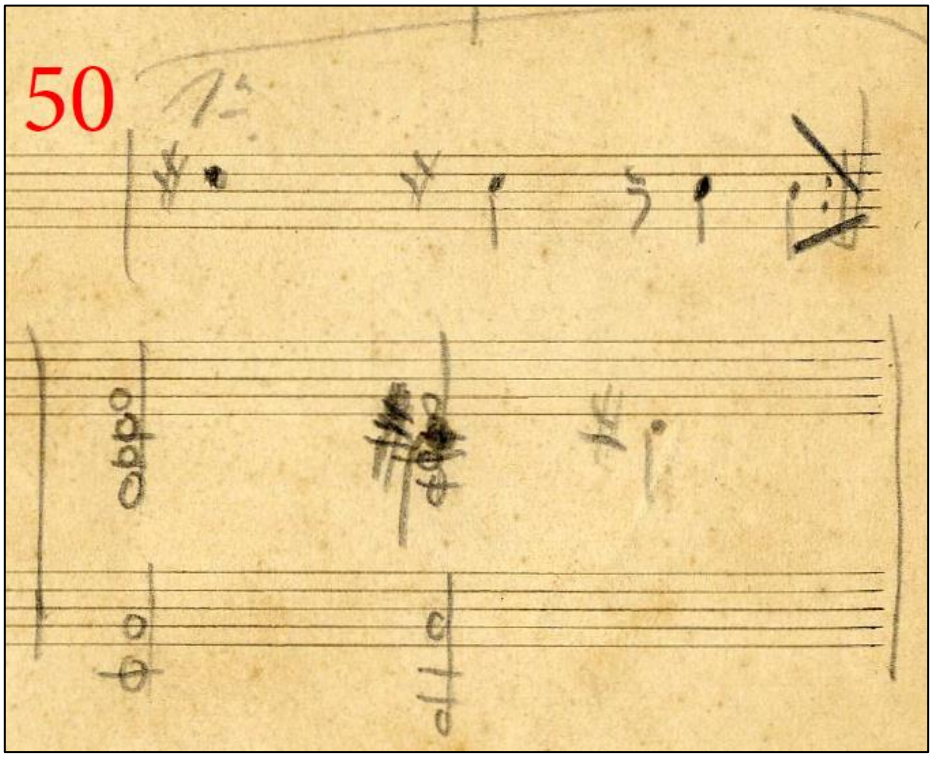
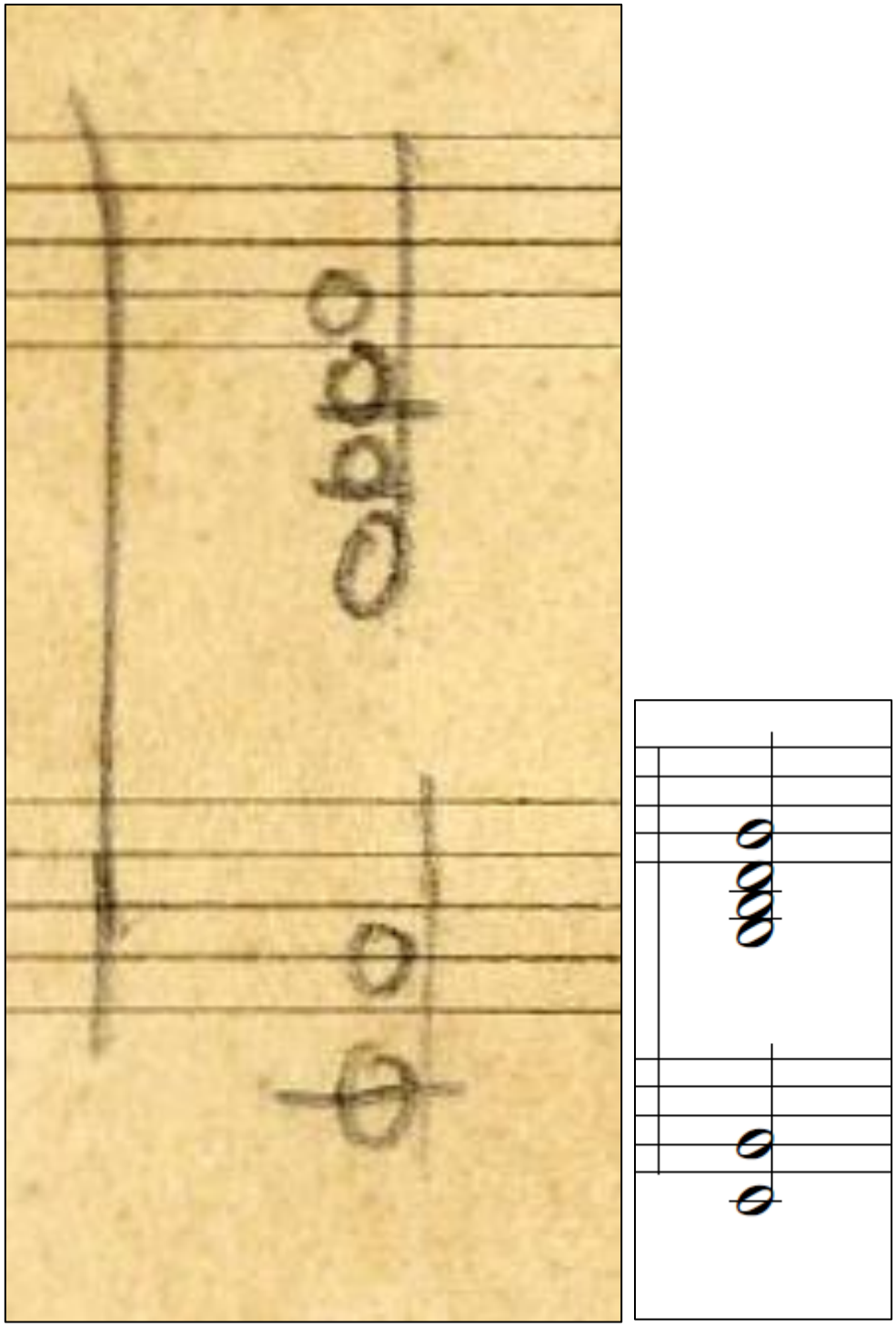
Figura 4.181 – Solo de acompanhamento de teclado.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Figura 4.182 – Rasura confusa no compasso 50.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Ainda tratando do compasso 50 do acompanhamento, cuja visualização global apresentamos acima (Figura 4.182), precisamos fazer uma análise mais detalhada para podermos encerrar as últimas dúvidas do rascunho na parte do teclado. Na ampliação abaixo (Figura 4.183), separamos o primeiro acorde, onde a mão esquerda está bem definida (com as notas mi e si) mas a mão direita pode gerar uma dubiedade se a nota superior deve ser um fá ou um sol.

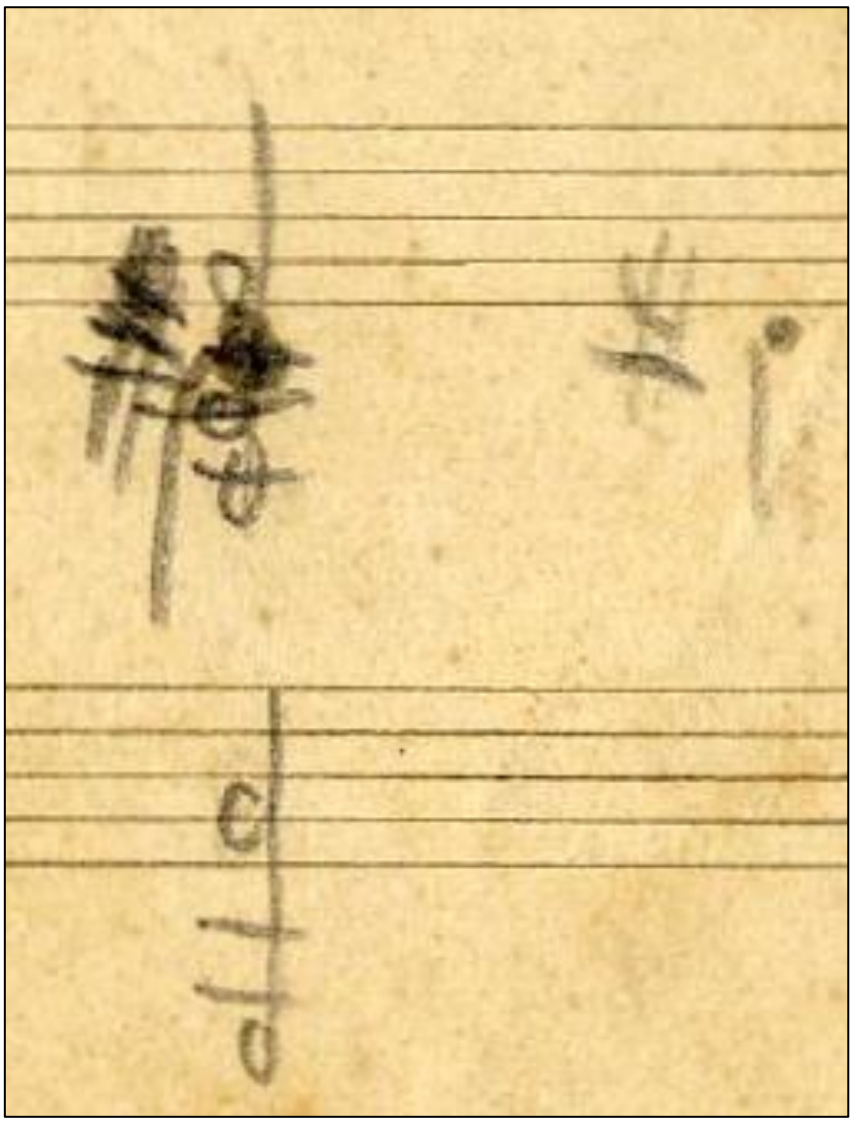
Figura 4.183 – Dúvida na transcrição do primeiro acorde do compasso 50.



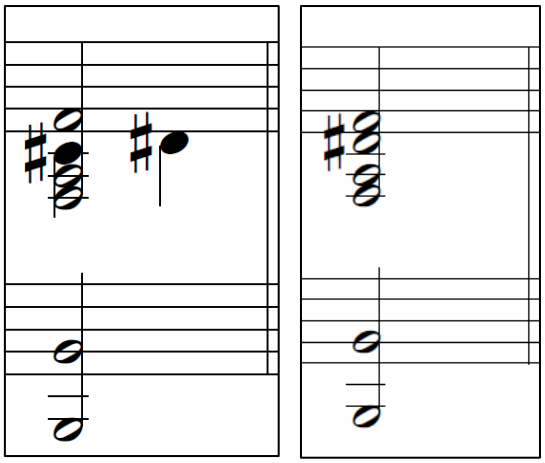
Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Concluímos que se trata de um acorde de mi menor com sétima, uma vez que a segunda dissonância no mesmo acorde (se considerássemos um fá sustenido) não seria condizente com o restante da obra, e consideramos que a nota sol ficou apenas grafada de modo impreciso, como acima.

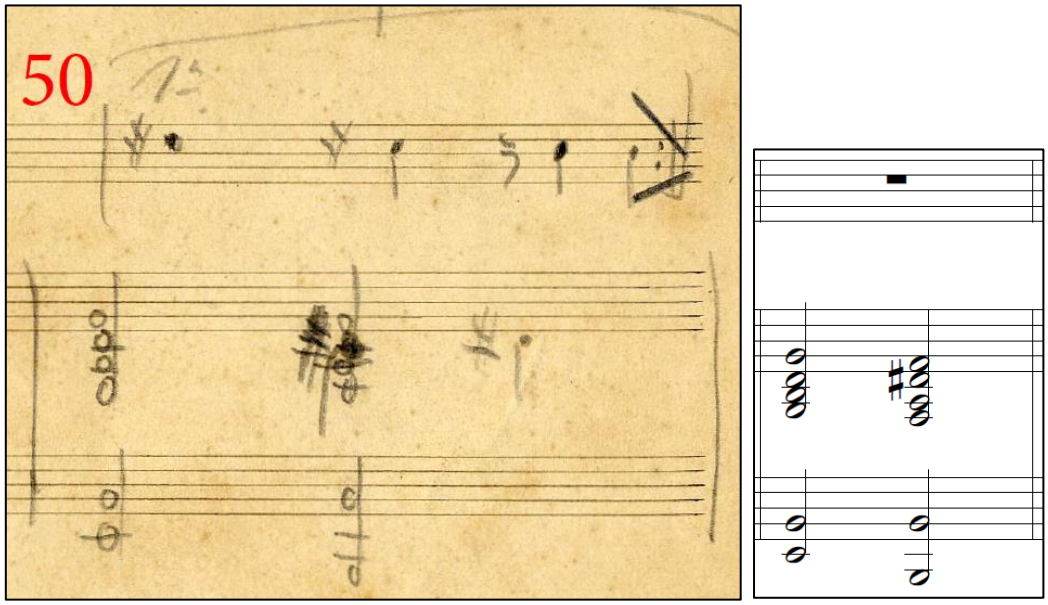
Já o segundo compasso apresenta rasura bastante confusa (Figura 4.184).

Figura 4.184 – Rasura na segunda metade do compasso 50.

Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Existem ao menos soluções possíveis para a mão direita do teclado, se interpretarmos a nota ré# (mais à direita) como sendo uma segunda voz, e, portanto, que teria um dó# junto do acorde, ou então que o ré sustenido foi grafado de maneira mais suave, o que indicaria a correção da rasura no compasso. Vejamos graficamente as duas opções a seguir (Figura 4.185).

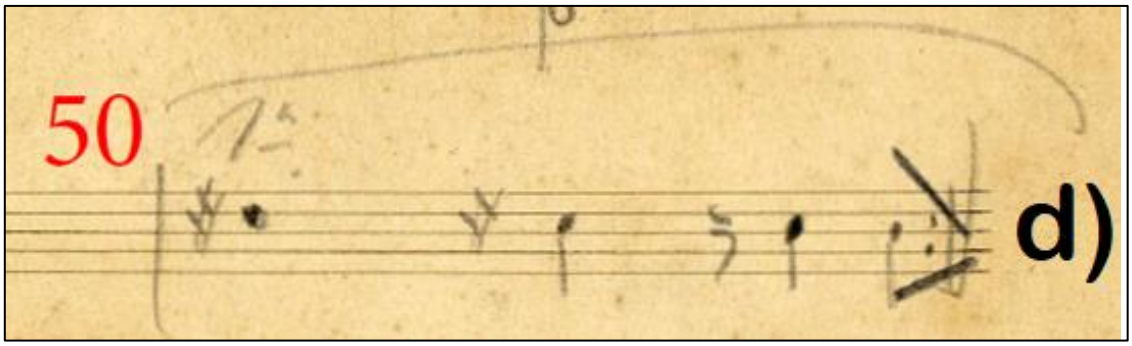
Figura 4.185 – À direita a primeira opção, onde consideramos duas vozes na mão direita, e à esquerda a opção que consideramos que a nota ré# estava indicando a correção.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Analisando o acorde formato (sétima e nona) e o acorde de si maior (com sétima, dominante) julgamos ambas as soluções possíveis, mas optamos pela segunda opção (acorde de sétima), pelo fato de a nota ré sustenido estar grafada de modo bastante sutil e em tamanho menor, o que sugere mais uma intenção de correção do que de composição. Apresentamos, portanto, a última imagem referente à transcrição do acompanhamento de teclado, relembrando que as anotações acima deste compasso (que são do compasso 45 do violoncelo) estão apenas geograficamente sobre o compasso 50 do teclado (de forma desmembrada, sem qualquer ligação) (Figura 4.186).

Figura 4.186 – Resultado da transcrição do compasso 50.

Fonte: Excerto do manuscrito *Ave Maria MVL 1999-21-0005* e respectiva transcrição feita pelo autor para este trabalho.

Parte do problema musicológico (d) que poderia levantar um último questionamento, seria quanto ao significado do que nos parece ser uma barra de repetição exclusiva na linha do violoncelo, e que destacamos novamente na imagem a seguir (Figura 4.187).

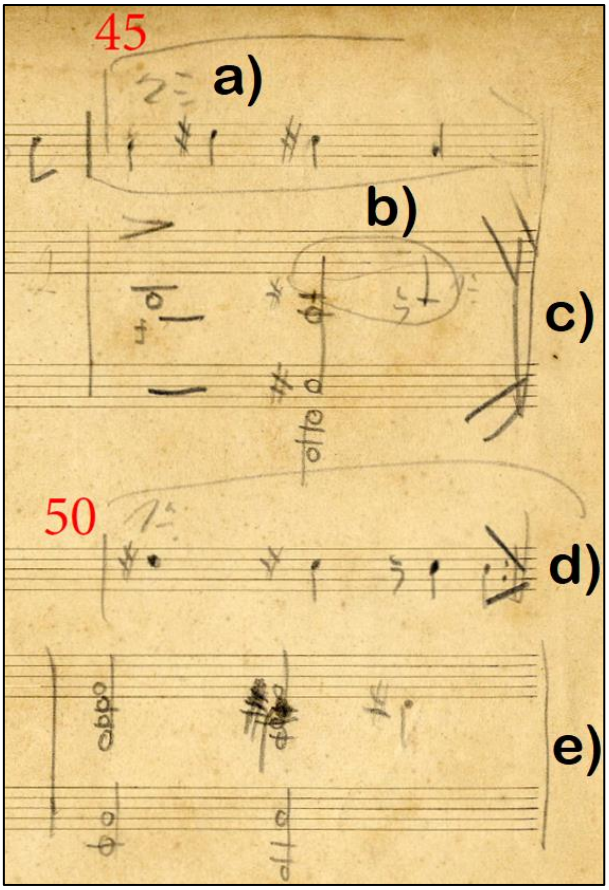
Figura 4.187 – Problema musicológico (d).



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Uma das hipóteses é a de que o compositor pode tê-lo esboçado no início, antes mesmo de ter pensado na *Ave Maria*, e que após todo o processo, inclusive de retomada do manuscrito para a inserção da letra, esqueceu-se de que este sinal havia sido marcado inicialmente apenas nesta linha do violoncelo. A observação global do manuscrito autógrafo ilustra que este sinal, mesmo que fosse uma indicação de barra de repetição para o violoncelo, não teria função e, por isso, deveria ser descartado. Outra hipótese é a de que se trata de uma marcação particular do compositor, com o intuito de separar a linha do violoncelo (que está no compasso 45) do acompanhamento do teclado (que é o compasso 50); esta separação teria a função de deixar claro o desmembramento deste compasso disposto geograficamente neste ponto, e as marcas 1ª e 2ª, teriam também a função de unir o compasso de cima ao de baixo, indicando sua conexão (Figura 4.188).

Figura 4.188 – Visualização geral do excerto com os problemas.



Fonte: Excerto do manuscrito enviado pelo *MVL*, código *Ave Maria MVL 1999-21-0005*.

Não foi mencionada a marcação do acento sobre a nota si, a dinâmica *forte*, e os traços que se prolongam para o tempo seguinte do compasso, por não se tratar de sinais que gerariam dúvidas, sendo transcritos diretamente na edição. Apresentamos, a seguir, a transcrição completa desta *Ave Maria*, inicialmente sem a parte da voz (apenas violoncelo acompanhado) (Figuras 4.189 a 4.192), como acreditamos ter sido a primeira ideia do compositor; e na sequência, a partitura para voz, violoncelo e teclado (Figuras 4.193 a 4.197).

4.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRANSCRIÇÃO

Com este estudo concluímos a transcrição, que certamente não imaginávamos que seria tão extensa, devido à grande quantidade de elementos que precisaram ser pontuados de modo a criarmos uma certa narrativa e justificativa para cada problema e solução propostas.

Não consideramos este como um trabalho definitivo, mas uma proposta que nos pareceu viabilizar a execução da peça com o mínimo de intervenções de edição, buscando sempre favorecer a destacar o que talvez fosse a intenção do compositor.

As edições de partitura a seguir foram montadas a partir deste estudo e buscaram oferecer uma versão prática para execução, separada nos próximos capítulos, primeiramente a versão para violoncelo com acompanhamento de teclado. Esta edição nos pareceu que devia ser a primeira, uma vez que o rascunho foi inicialmente pensada como tal. Após esta partitura, apresentamos a versão da partitura com a voz (teclado, violoncelo e canto) e por fim as partes separadas (canto e violoncelo)

Os subcapítulos seguintes a estes acabaram sendo necessários para a parte de teclado, onde apresentamos inicialmente a partitura como estava transcrita (que para piano não necessita de adaptações) mas ao buscarmos a adaptação para harmônio e para órgão (que seriam as outras possibilidades de instrumentos) percebemos a necessidade de se fazer um pequeno aparato crítico apontando as adaptações que seriam necessárias, bem como as versões das partituras para tais instrumentos.

4.5 VERSÃO PARA VIOLONCELO ACOMPANHADO (SEM A VOZ)

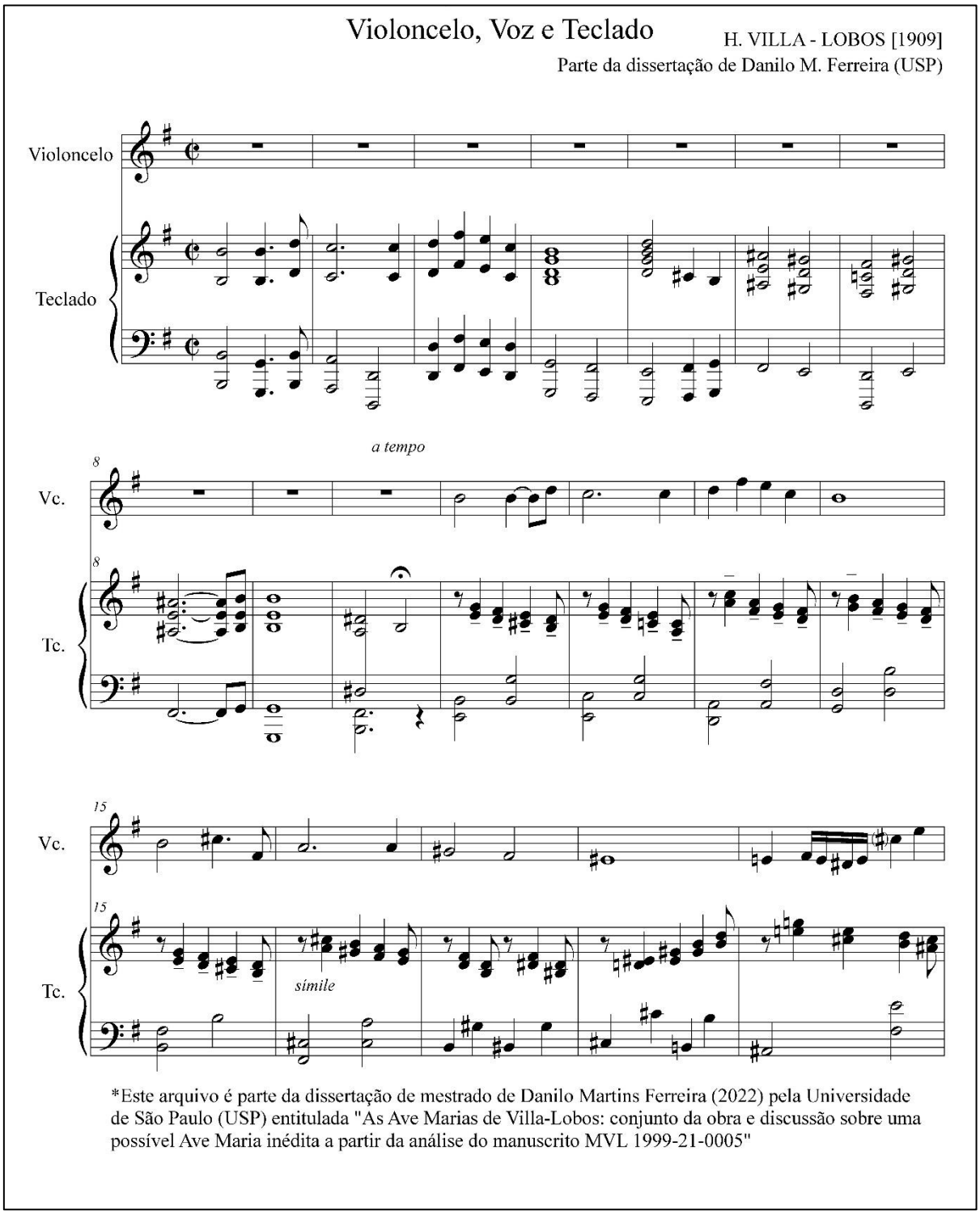
Figura 4.189 – Versão da *Ave Maria*, para ser executada por violoncelo acompanhado (sem a parte da voz) transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 1.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

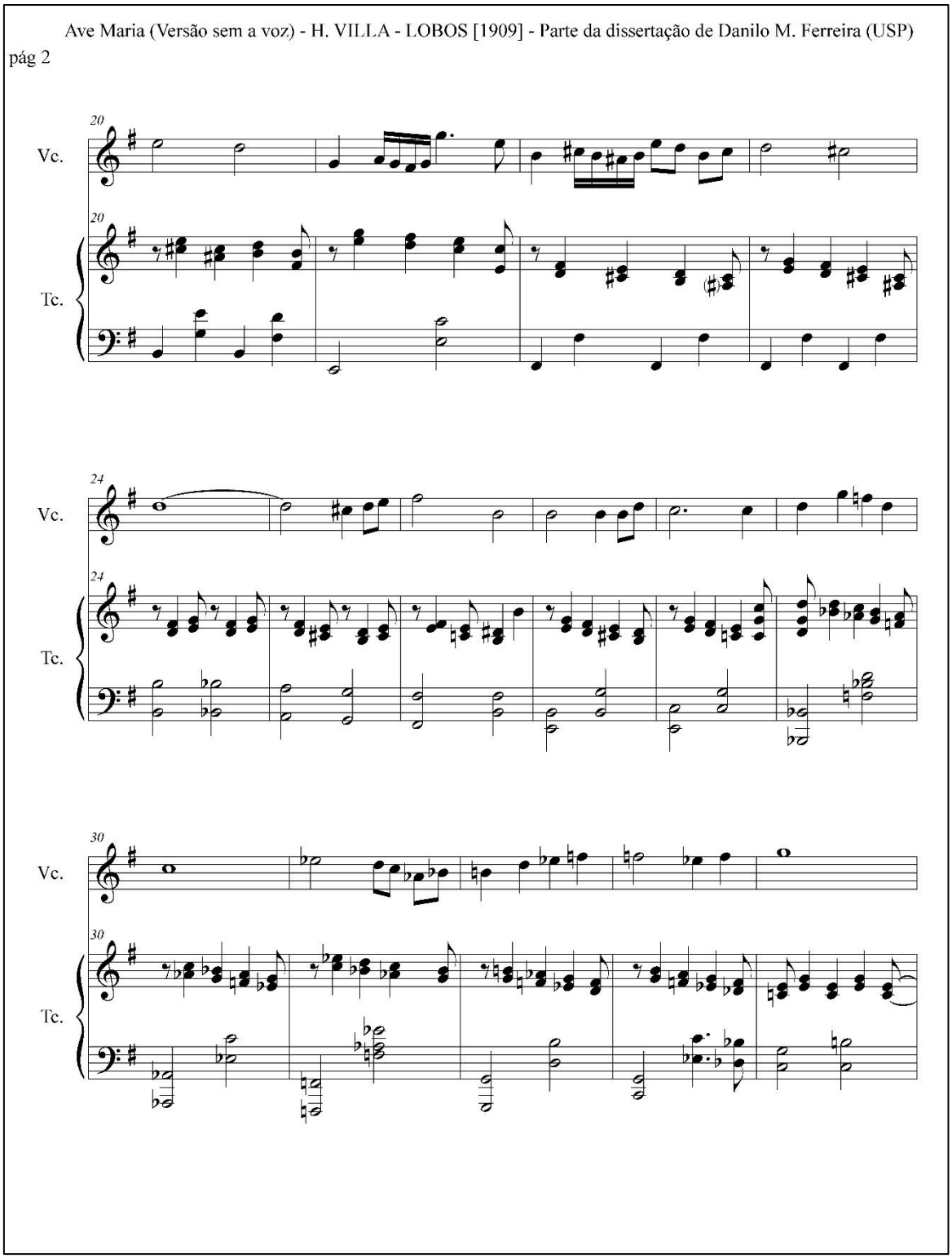
Figura 4.190 – Versão da *Ave Maria*, para ser executada por violoncelo acompanhado (sem a parte da voz) transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 2.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

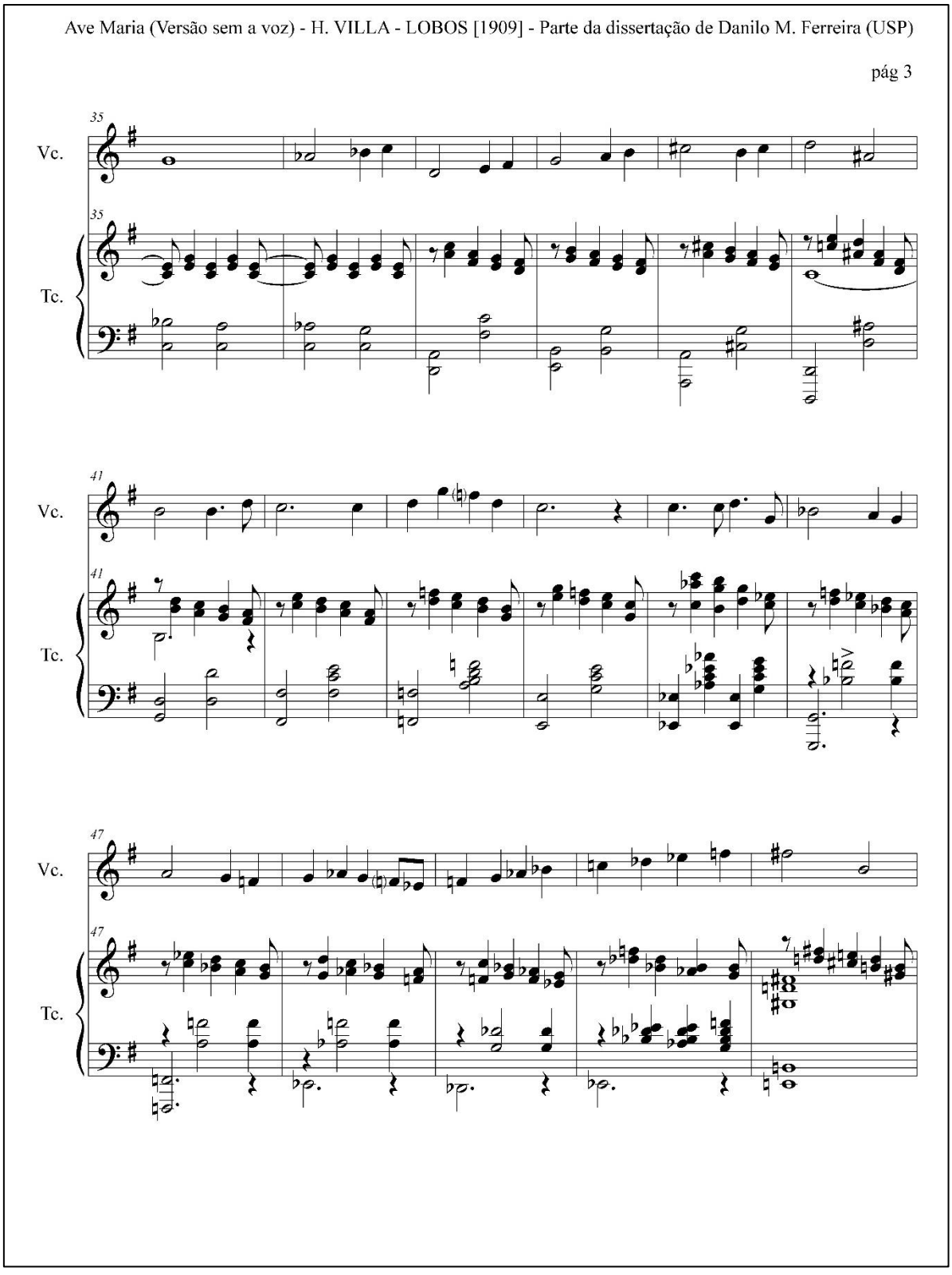
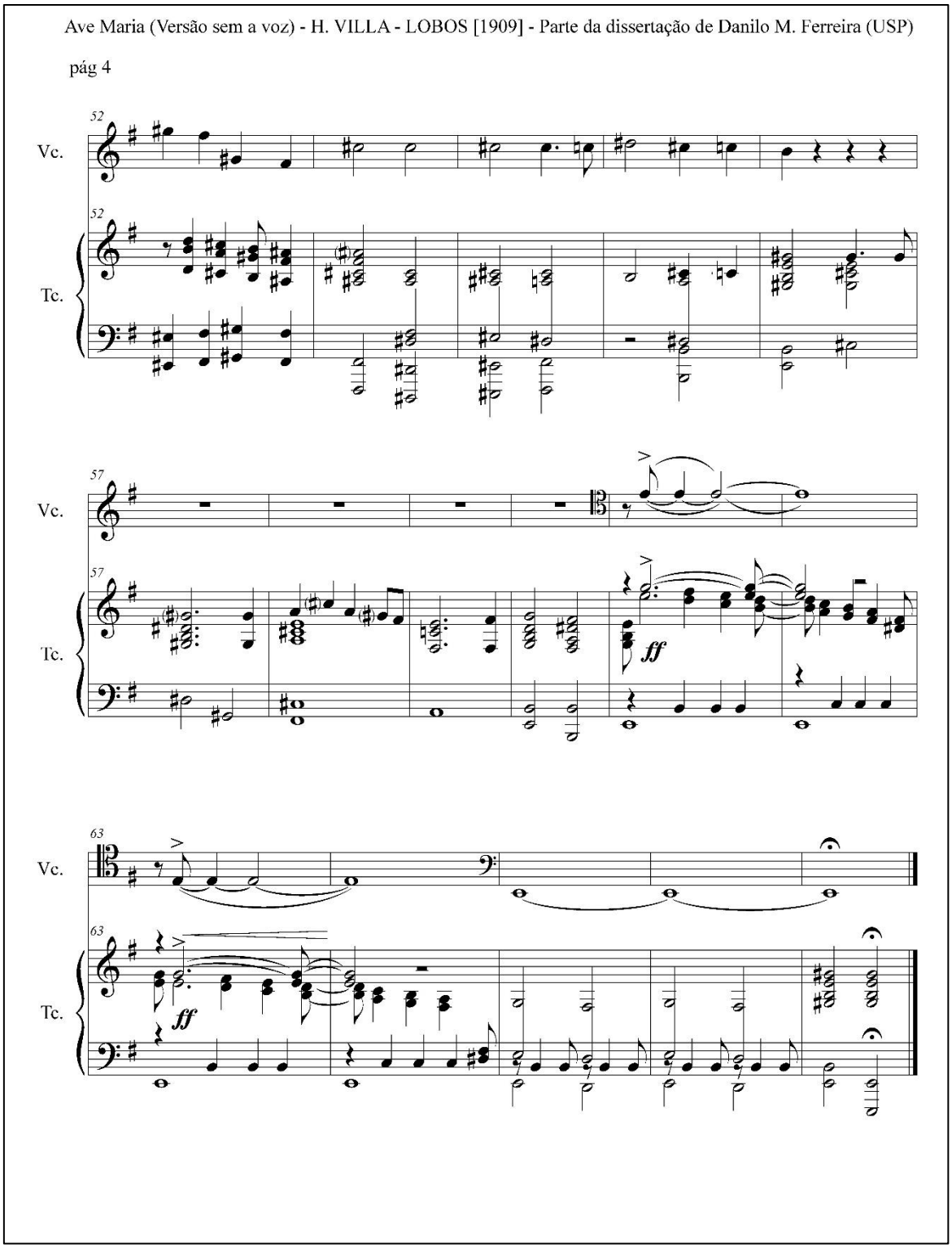
Figura 4.191 – Versão da *Ave Maria*, para ser executada por violoncelo acompanhado (sem a parte da voz) transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 3.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.192 – Versão da *Ave Maria*, para ser executada por violoncelo acompanhado (sem a parte da voz) transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 4.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

4.6 PARTITURA PARA VOZ, VIOLONCELO E TECLADO

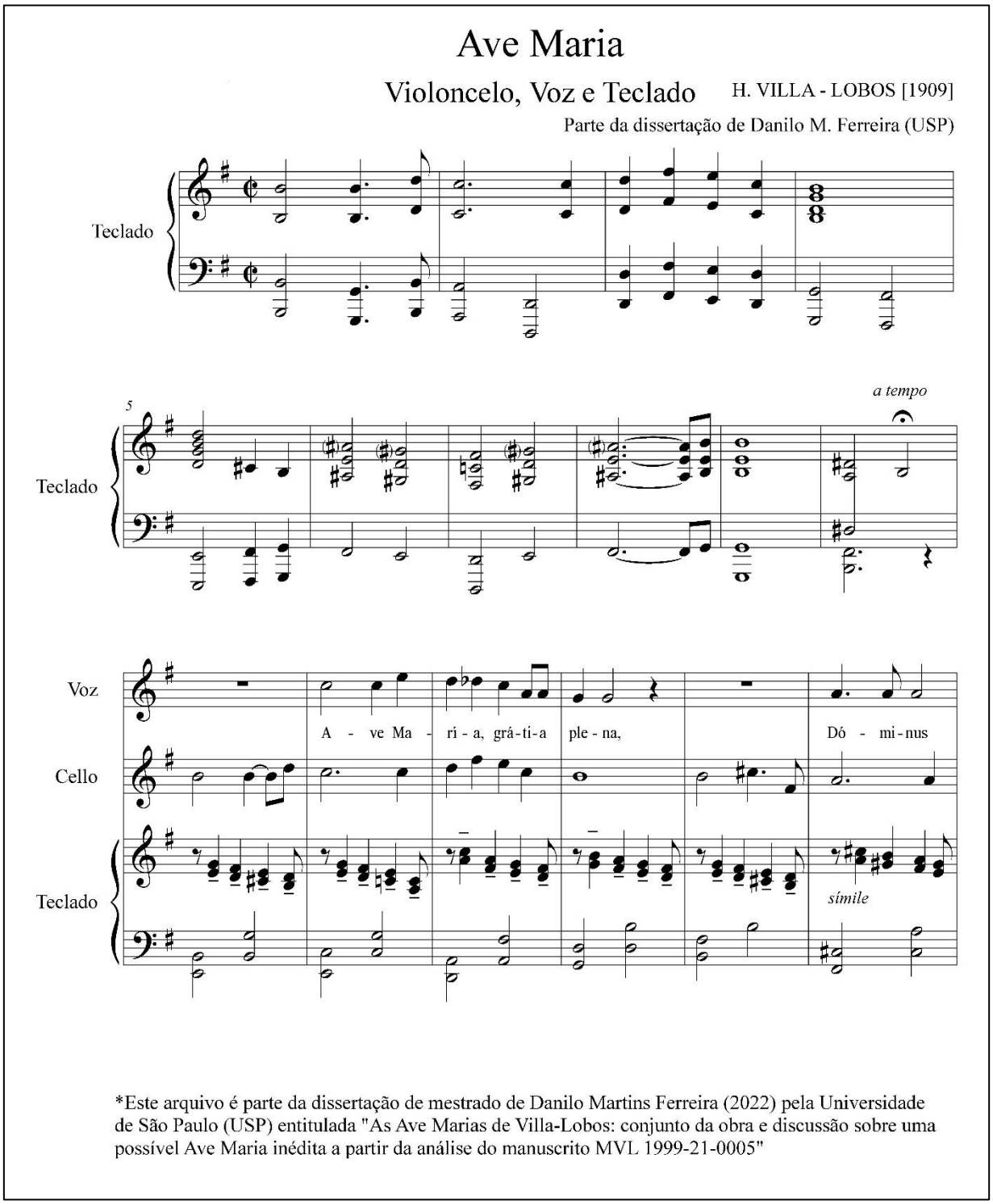
Figura 4.193 – Partitura completa da *Ave Maria* transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 1.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

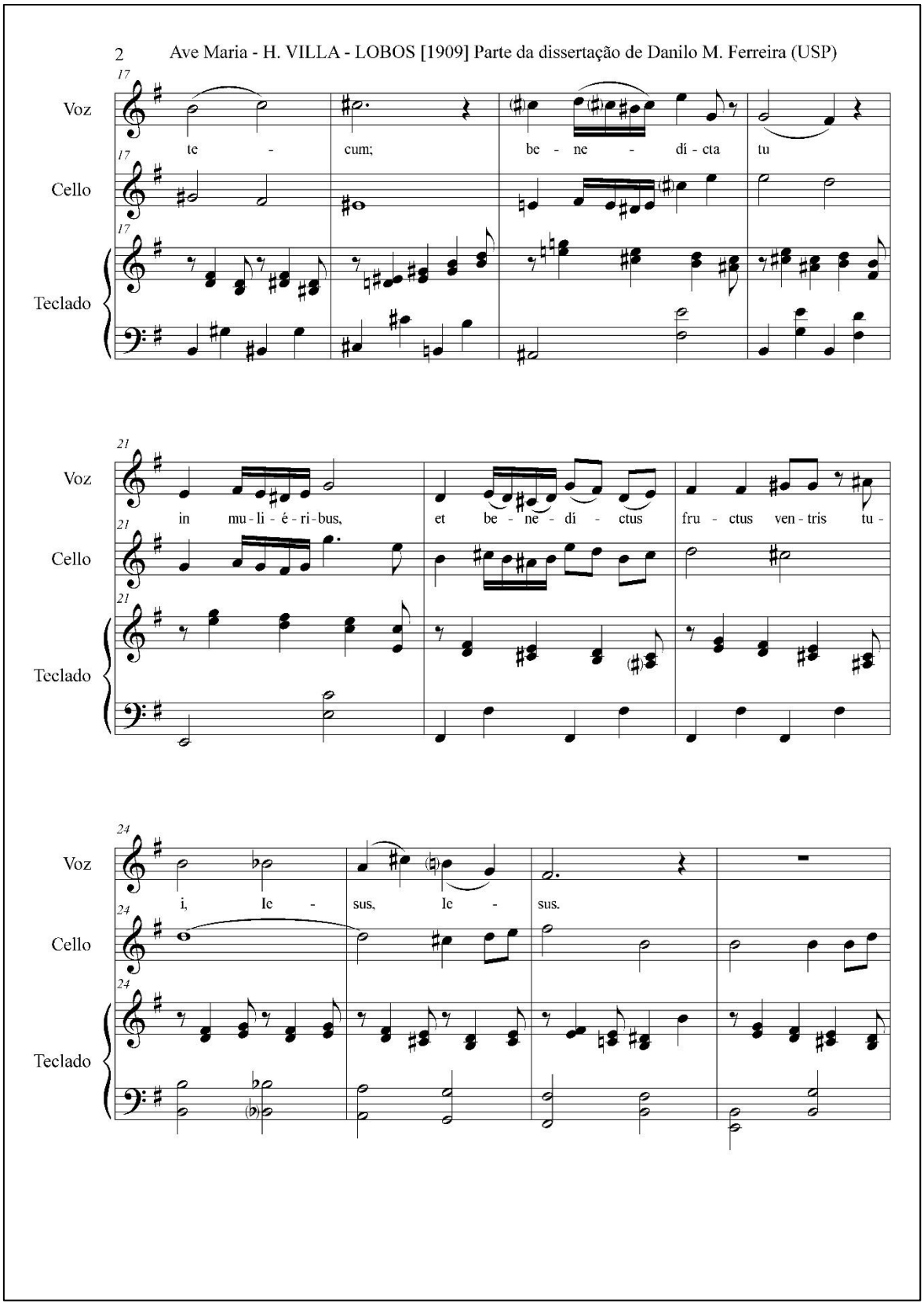
Figura 4.194 – Partitura completa da *Ave Maria* transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 2.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

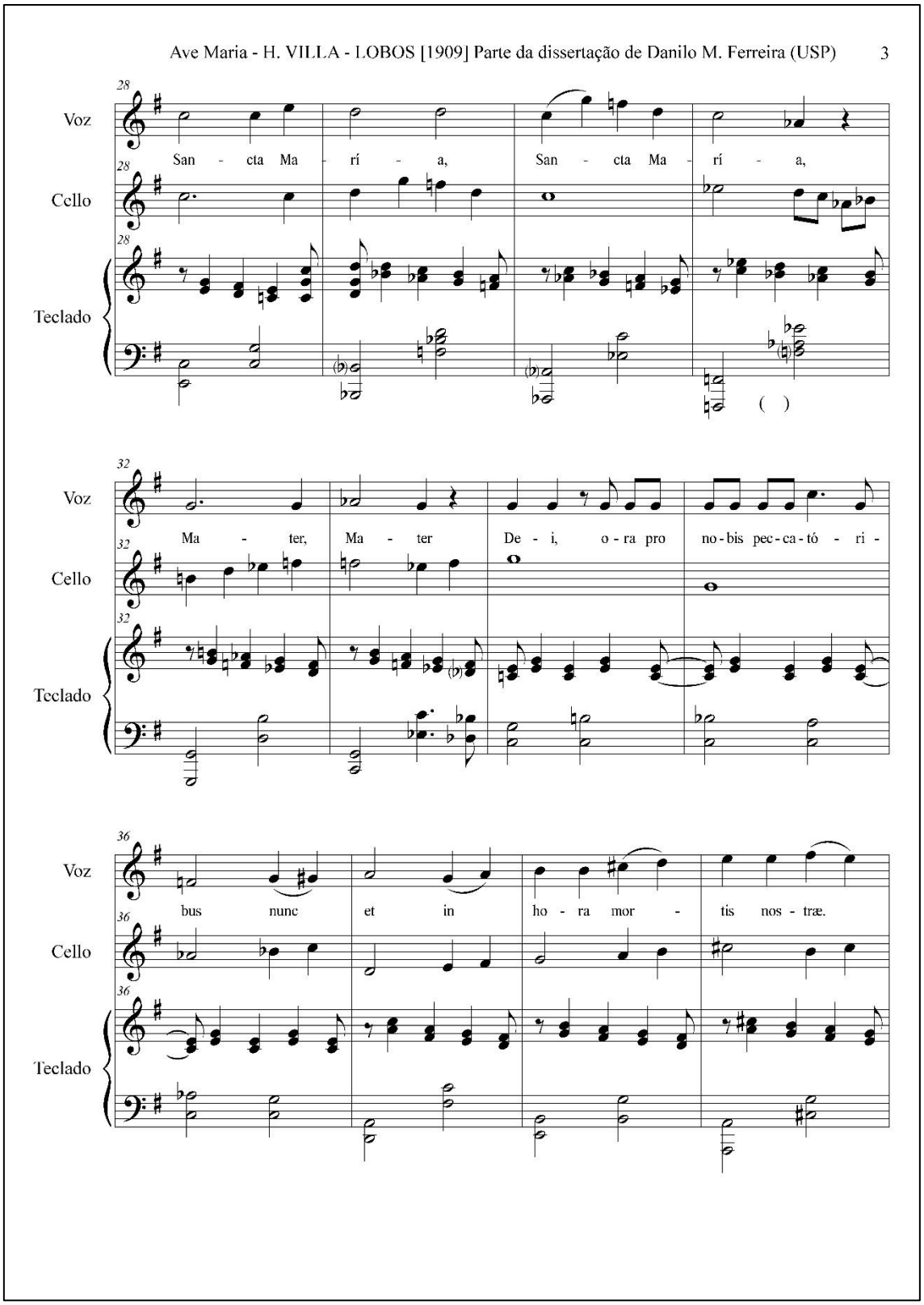
Figura 4.195 – Partitura completa da *Ave Maria* transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 3.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

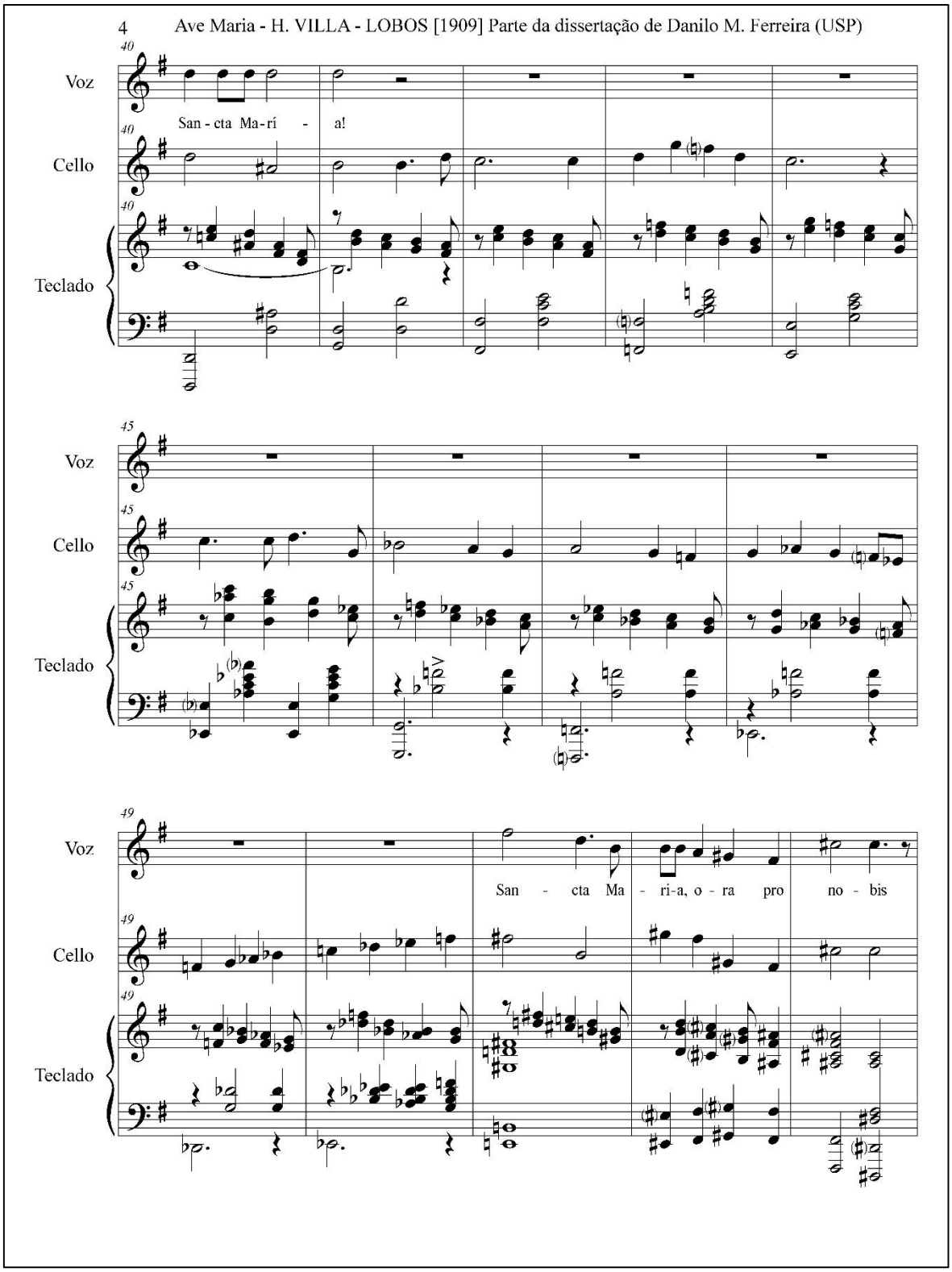
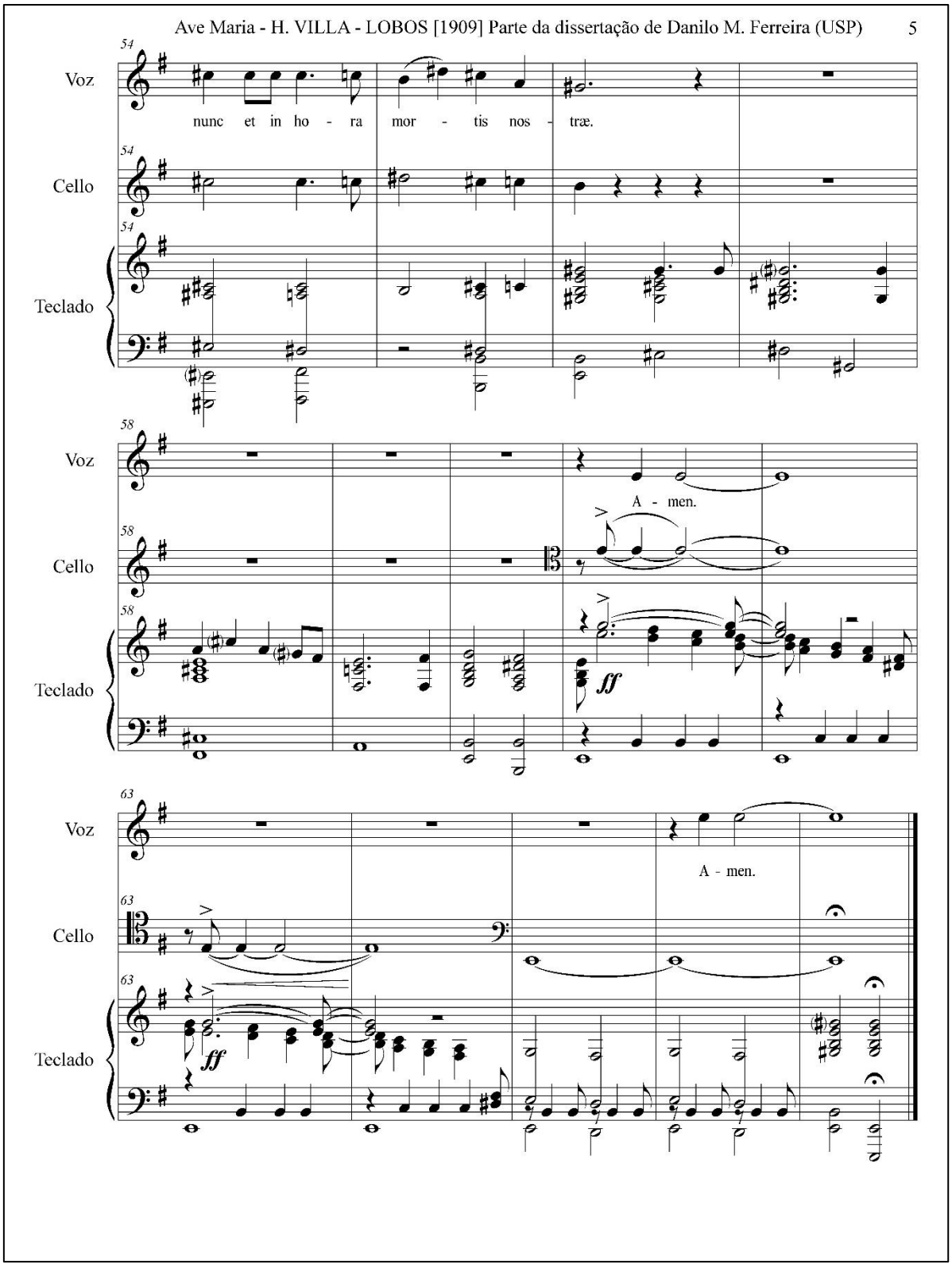
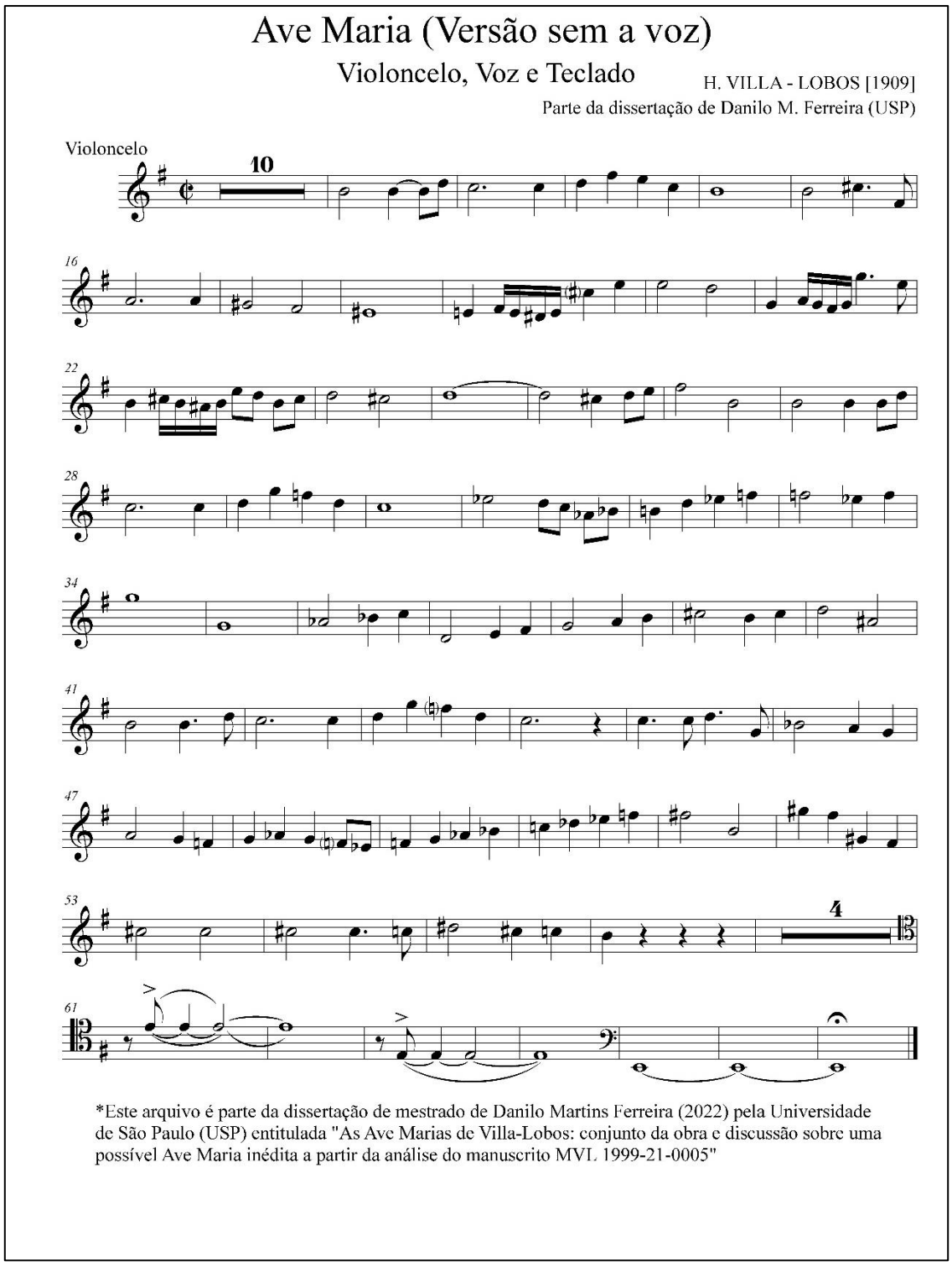
Figura 4.196 – Partitura completa da *Ave Maria* transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 4.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

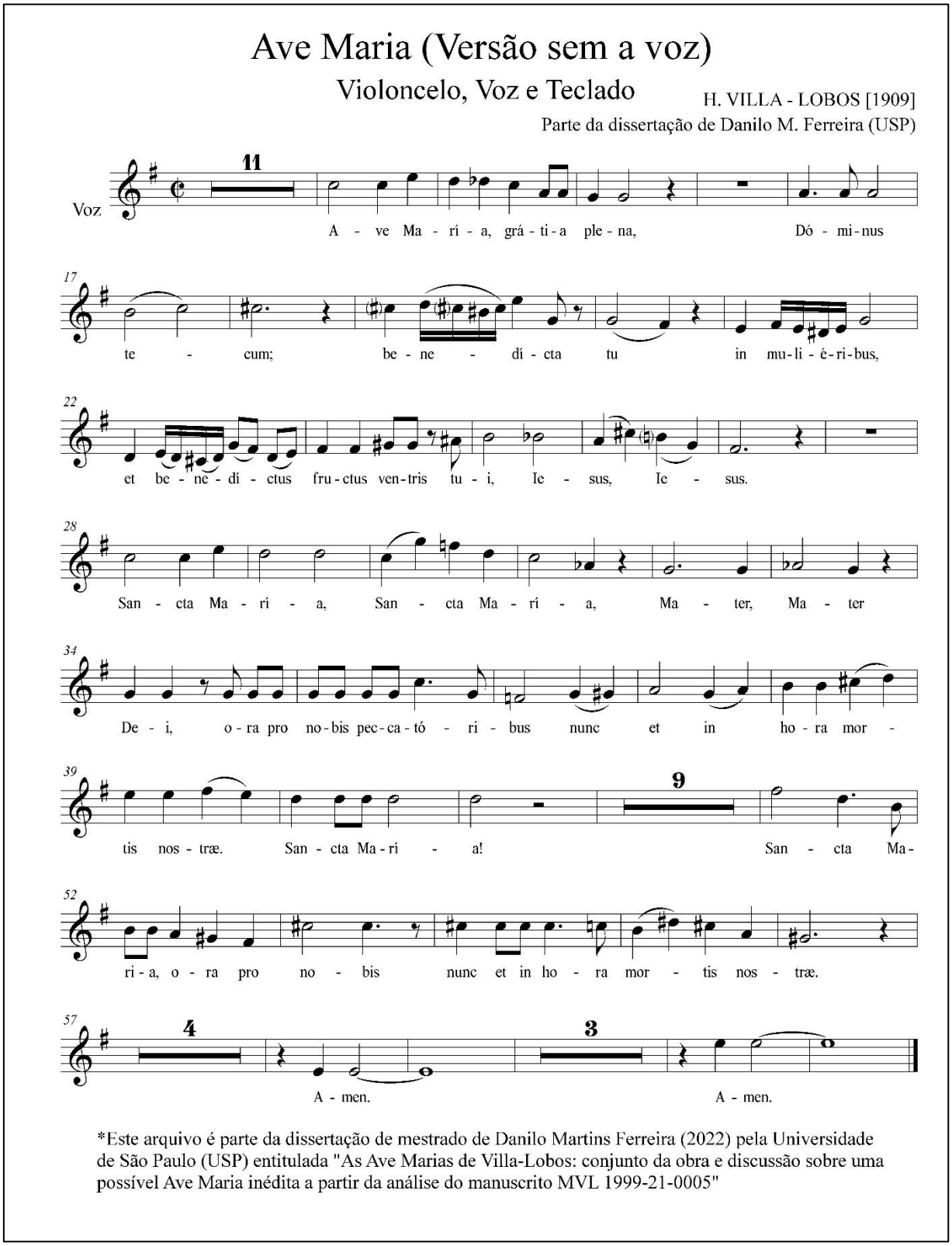
Figura 4.197 – Partitura completa da *Ave Maria* transcrita a partir do manuscrito autógrafo *MVL*-1999-21-0005, página 5.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

As partes de violoncelo e de voz, não apresentam versões diferentes, e estão apresentadas a seguir (Figuras 4.198 e 4.199).

4.6.1 PARTE PARA O VIOLONCELO

Figura 4.198 – Partitura para o violoncelo

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

4.6.2 PARTE PARA A VOZ

Figura 4.199 – Partitura para a voz

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Como não foi possível estabelecer a certeza sobre qual instrumento de teclado o compositor estava idealizando a peça (consideramos as opções principais possíveis como piano, harmônio ou órgão), imaginamos que seria conveniente apresentarmos partituras que fossem viáveis em termos de execução para estes três instrumentos (relembramos que do modo como foi escrito existiriam alguns problemas de performance no caso do harmônio e do órgão, que poderiam trazer transtornos interpretativos), de modo que foi necessário apresentar um breve aparato crítico quando da apresentação da transcrição para estes dois instrumentos em particular (órgão e violoncelo). A partitura para piano, entretanto, não carece de qualquer ajuste e segue apresentada antes das demais transcrições (Figuras 4.200 a 4.205).

Como nota adicional, destacamos que as seguintes combinações de performance, devido a esta criação, acabam por ampliar o leque de opções, oferecendo aos intérpretes uma peça de bastante versatilidade, bastando para isso escolher a partitura de acordo com a formação definida:

Piano + violoncelo
Piano + violoncelo + voz

Órgão + violoncelo
Órgão + violoncelo + voz

Harmônio + violoncelo
Harmônio + violoncelo + voz

4.7 PARTE PARA ACOMPANHAMENTO DE PIANO

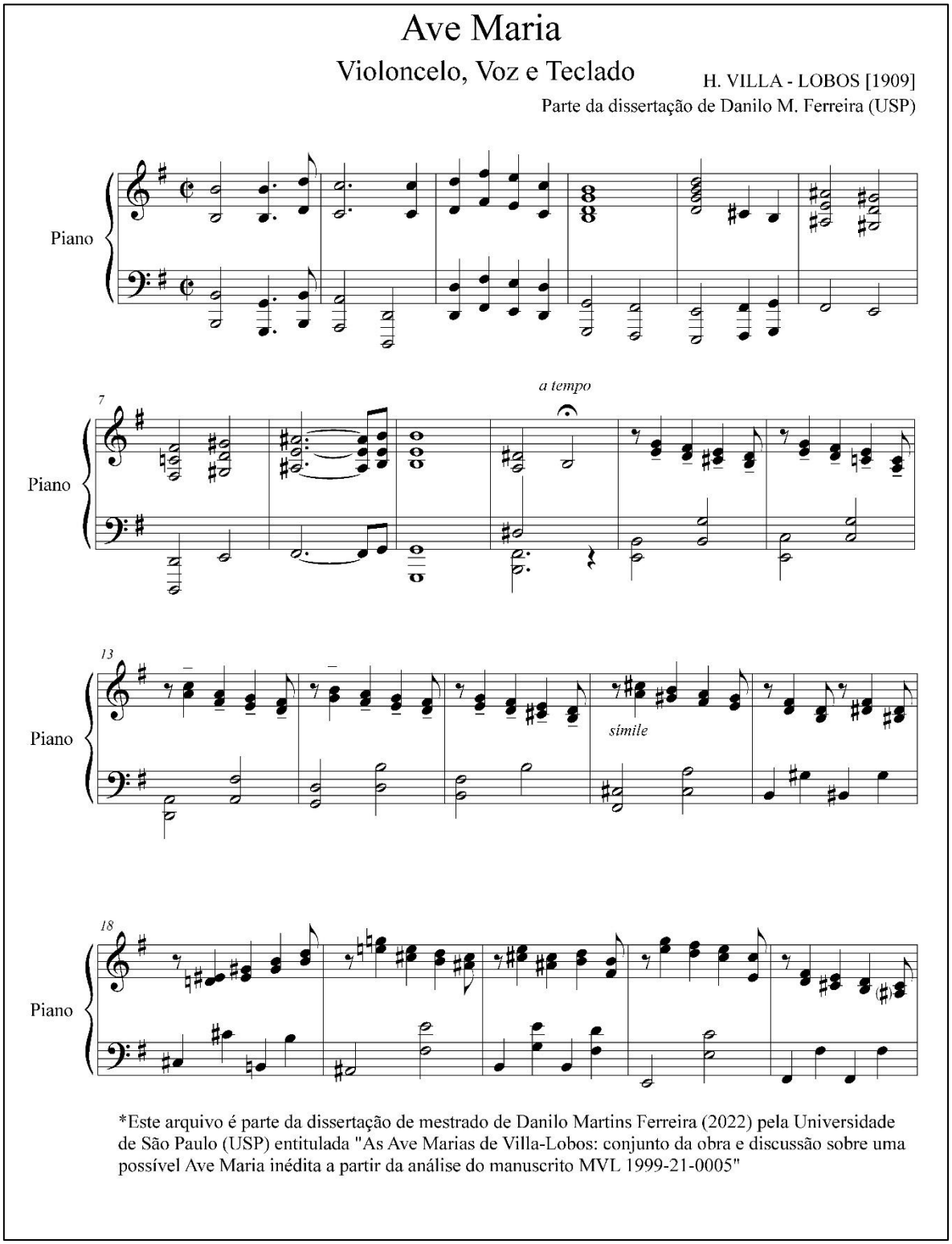
Figura 4.200 – Página 1 do acompanhamento para piano da *Ave Maria MVL*-1999-21-0005.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

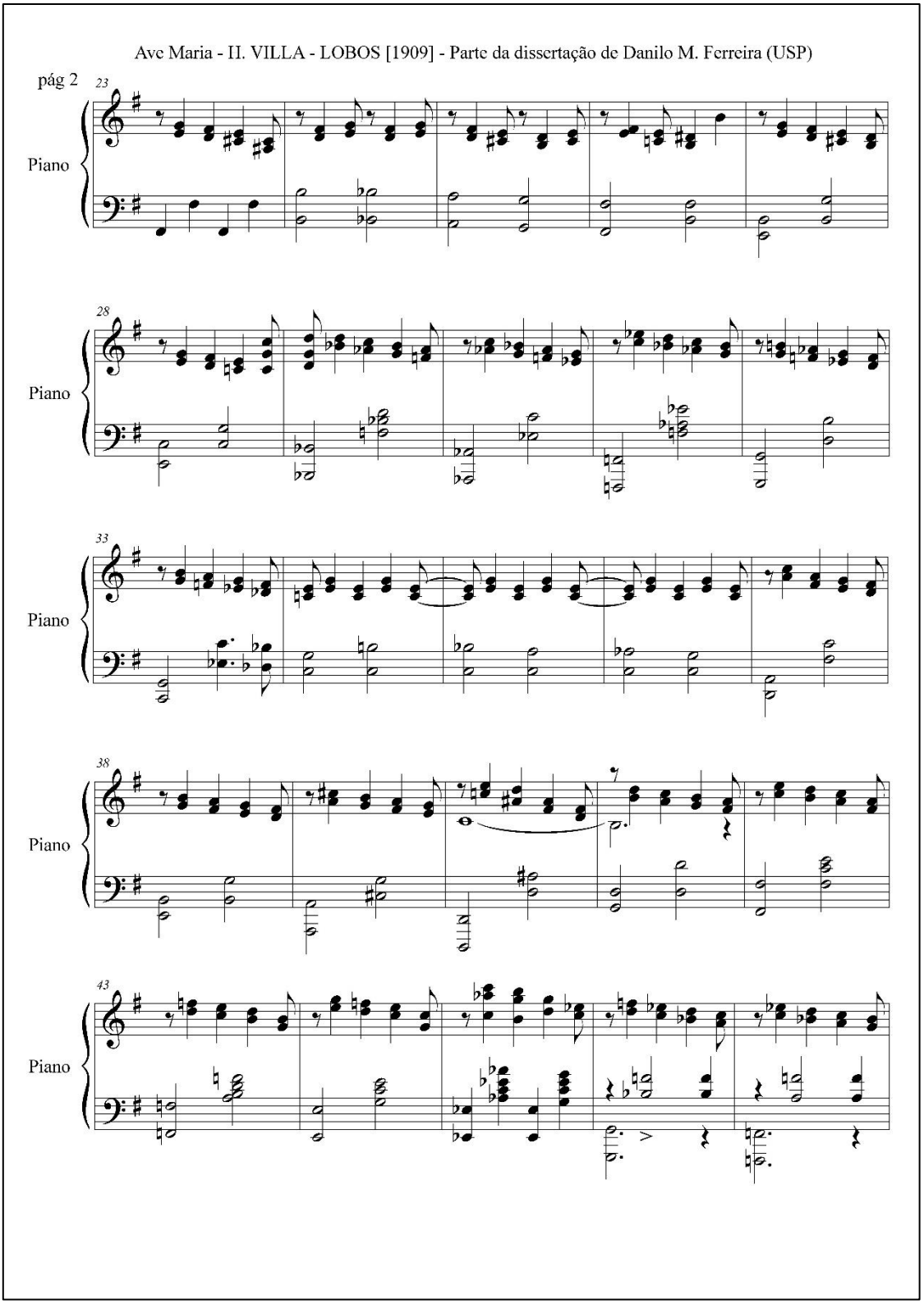
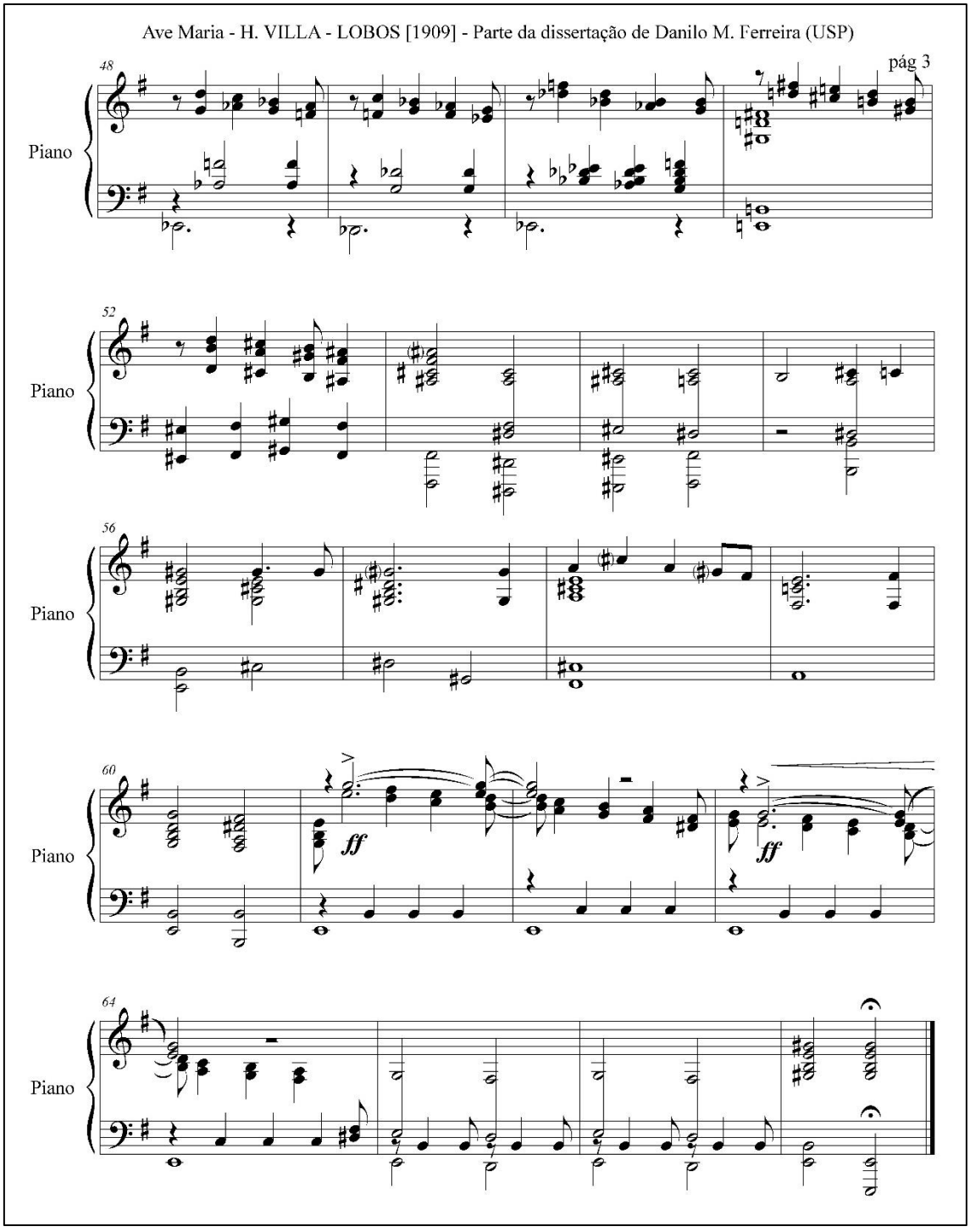
Figura 4.201 – Página 2 do acompanhamento para piano da *Ave Maria MVL*-1999-21-0005.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.202 – Página 3 do acompanhamento para piano da *Ave Maria MVL*-1999-21-0005.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

4.8 PARTE PARA ACOMPANHAMENTO DE HARMÔNIO

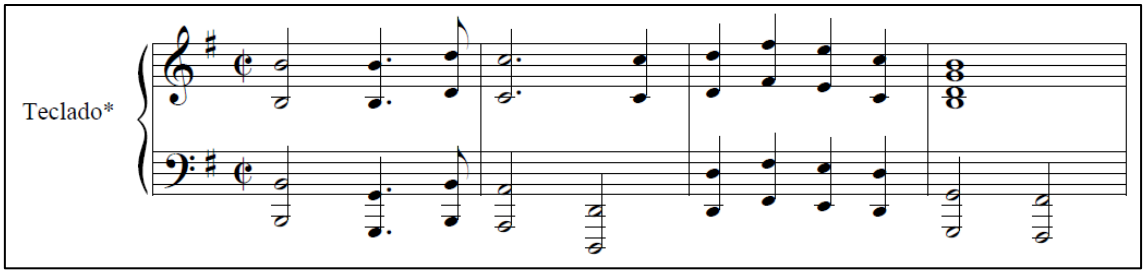
Durante a pesquisa diversos apontamentos foram feitos no sentido de se demonstrar que a composição possuía elementos que indicavam que a peça havia sido concebida para acompanhamento de piano, mas como não foi possível estabelecer a certeza desta intenção, uma das soluções foi a de apresentar as versões para acompanhamento de harmônio e/ou órgão, de modo a tentar demonstrar que seriam necessárias algumas adaptações, caso o instrumento utilizado fosse um destes dois em detrimento do piano.

A versão para harmônio resultou um exercício que envolveu intervenções de edição em alguns compassos para torná-la exequível neste instrumento; o maior problema encontrado foi a tessitura, e por diversas vezes foi necessário ou suprimir o dobramento que estava oitavado ou então mudar a altura (transpor oitava acima) para que a partitura ficasse dentro do registro do instrumento. Outros ajustes menores foram sugeridos no sentido de se tornar as vozes e o dedilhado mais coerentes com a linguagem deste instrumento.

Pelo fato de diversas necessidades de intervenção terem surgido, optamos por apresentar um aparato crítico tanto desta versão (para harmônio) quanto para a versão para órgão, que se dará após esta. Para não nos estendermos demais nesse capítulo, a opção foi de apresentar os compassos de forma mais resumida, uma vez que a comparação compasso a compasso (já apresentada na transcrição inicial), além de muito morosa, fugiria do escopo principal da pesquisa. A comparação será feita a partir da transcrição para teclado[39] já apresentada, já com os acidentes entre parêntesis (que não são essencialmente necessários) removidos, pois neste caso não mais necessitamos comparar as diferenças do manuscrito, mas essencialmente apresentarmos a edição prática para harmônio (Figuras 4.203 e 4.204).

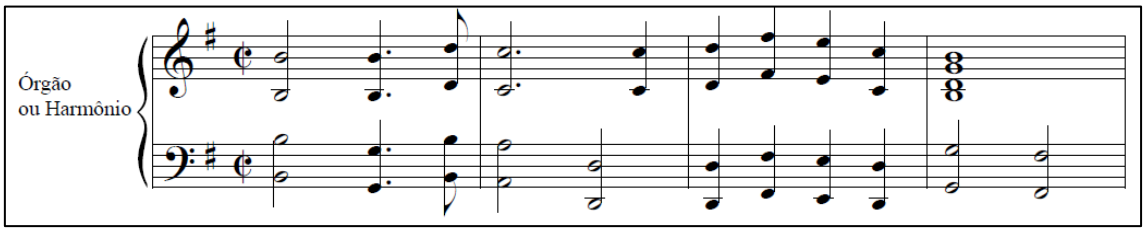
[39] Conforme marcado com asterisco na partitura

Figura 4.203 – Compassos de i1 a i4 na transcrição já apresentada.



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

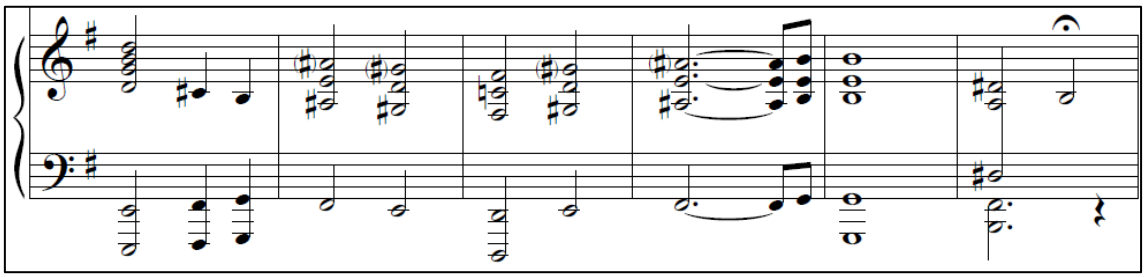
Figura 4.204 – Resultado da versão para harmônio dos compassos de i1 a i4.



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

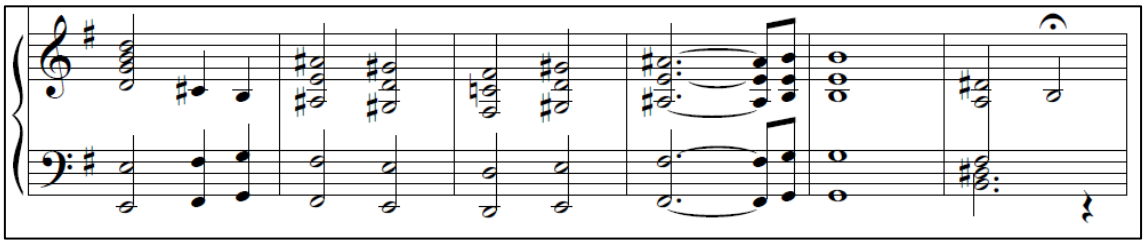
Compassos i1, i2 e i4: as notas da clave de fá foi transposta 8ª acima para manter a escrita dentro da tessitura do instrumento. O compasso i3 permaneceu na mesma tessitura (Figura 4.204).

Figura 4.205 – Compassos de i5 a i10.



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.206 – Compassos de i5 a i10 para harmônio.



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Compasso i5: mesmo caso que o anterior, com transposição da 8ª acima (Figuras 4.205 e 4.206).

Compasso i6 e i8: foram acrescentadas duas notas na clave de fá, evitando-se um esvaziamento do baixo, mantendo a coerência com os compassos anteriores e seguintes, dentro da tessitura escrita do instrumento, buscando com isso uma maior uniformidade, levando-se em conta a sonoridade que este instrumento possui.

Compasso i7: foi realizada a transposição 8ª acima da primeira mínima da clave de fá (nota ré) e acréscimo da nota mi 8ª acima do que estava escrito.

Compasso i10: foi necessária a modificação na distribuição das notas; as notas si e fa# da clave de fá foram transpostos 8ª acima e o ré# (da clave de fá) mantido na mesma posição, mas foi feita a sugestão de ser tocado pela mão esquerda, na divisão das vozes, para uma maior comodidade do intérprete.

Nota: quando observados os compassos de i5 a i10 em sequência (Figura 4.206), notar-se-á que o baixo (mão esquerda do harmônio) ficou muito mais uniforme e condizente com a escrita para este instrumento.

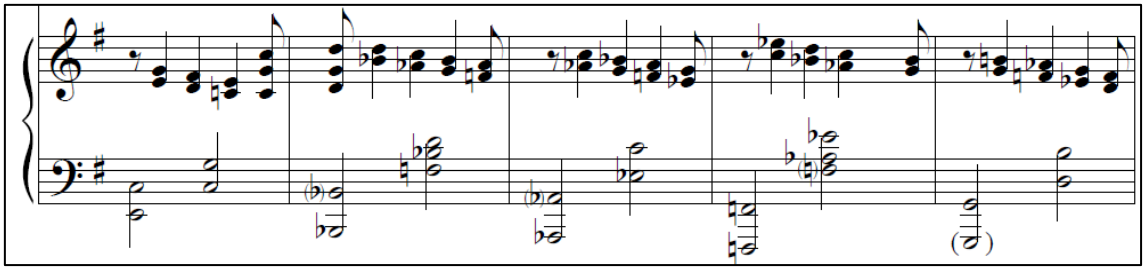
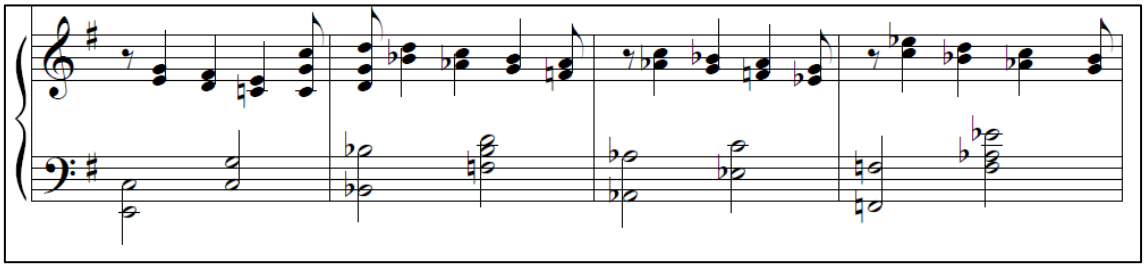
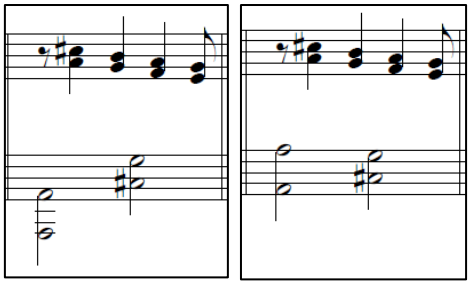
Figura 4.207 – Trecho compreendido entre os compassos 18 a 22.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.208 – Mesmo trecho acima, já com a transposição necessária da mão esquerda, quando da utilização de um harmônio.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Compassos 19, 20, 21, 22: foi feita a transposição 8ª acima da primeira mínima da clave de fá, para ajuste da tessitura (Figuras 4.207 e 4.208).

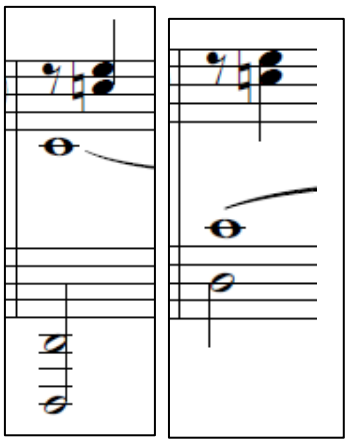
Figura 4.209 – Compasso 29 da primeira transcrição e a solução para ser tocada no harmônio

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Compasso 29: foi feita a transposição 8ª acima, das duas notas, da primeira mínima da clave de fá (Figura 4.209).

Compasso 30: na clave de fá, a simples transposição 8ª acima da primeira mínima (ré-ré) seria a solução mais simples, resolvendo-se, assim, o problema relacionado à tessitura do instrumento. Nesta opção, contudo, fica prejudicada a execução da nota dó pela mão direita, uma vez que o intérprete ficaria com um intervalo de décima (para alcançar as notas mi e dó e ainda realizar a ligadura na voz central em dó semibreve e si mínima pontuada do compasso seguinte, que no harmônio se torna muito mais relevante). Tendo-se em conta que a nota dó central aparece apenas na linha deste instrumento – e tem, portanto, importância harmônica de modo a não poder ser suprimida – optou-se por uma solução ousada, que tem diversas consequências e explicaremos a solução por etapas e com imagens.

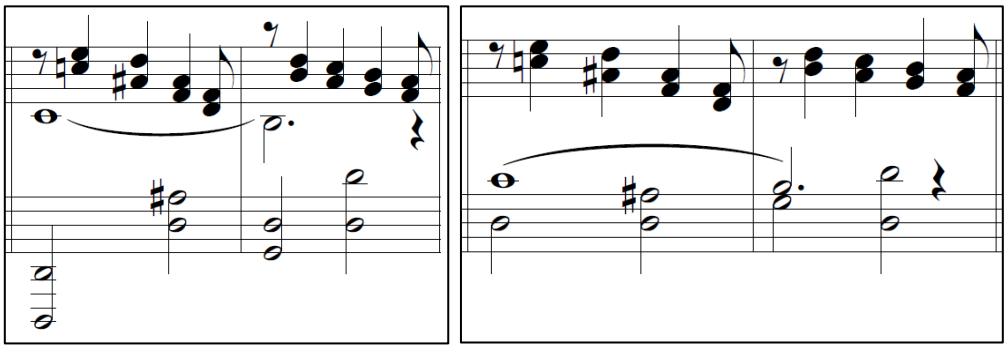
Será necessário apagar uma das notas ré oitavadas (apagando o ré mais grave) e transpor a nota restante oitava acima, e passar a nota dó central para a mão esquerda (clave de fá), como abaixo (Figura 4.210).

Figura 4.210 – À esquerda como transcrito através do original e à direita o ajuste necessário para harmônio respeitando a tessitura e valorizando a ligadura no dó central.



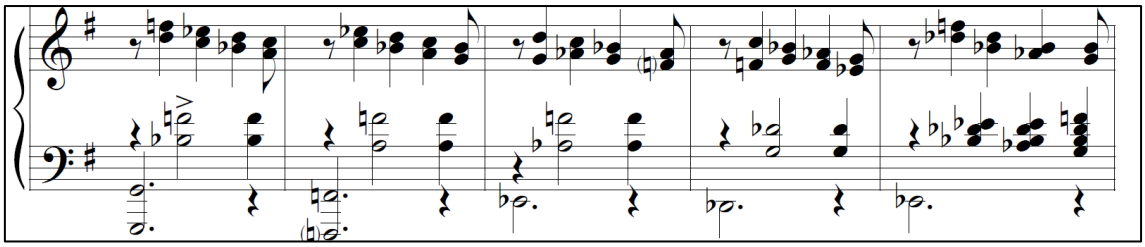
Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Todavia, isto implica, no compasso 41, a resolução da harmônica (dó – sí), devendo ser feita pela mão esquerda – e que recebeu especial destaque do compositor através do reforço da grafia no manuscrito autógrafo – levando a transpor a nota sol da clave de fá 8ª acima (para que o dedilhado seja viável) e excluindo-se o ré uma terça acima, de modo a não sobrepor o si, uma vez que essa nota já está contemplada na melodia da voz. O resultado desse ajuste poderia ser como apresentado na Figura 4.211.

Figura 4.211 – A partitura para teclado e a sugestão viável para execução com harmônio preservando-se a ligadura entre as notas dó central e si, com a troca das mãos, em uma textura mais apropriada para ser executada em um harmônio.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

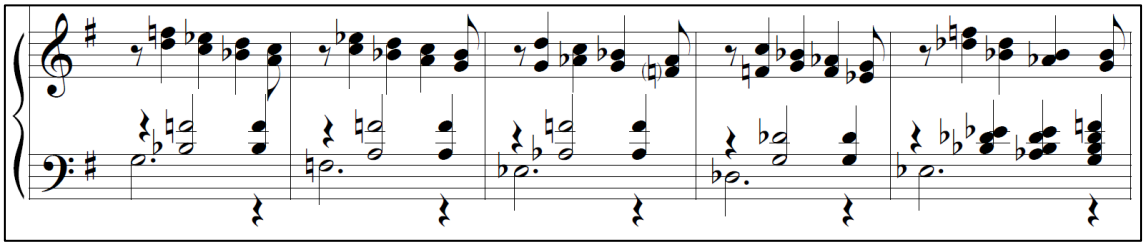
Compassos 36, 37, 38, 39 e 40 (Figuras 4.212 e 4.213): não há a possibilidade de se executar essa passagem de clave de fá da maneira escrita, pensando-se numa partitura para harmônio: a nota mais grave precisou ser suprimida e a nota que já estava 8ª acima (um reforço do baixo) foi transposta ainda uma segunda 8ª acima, possibilitando que se toque a passagem inteira com apenas uma mão.

Figura 4.212 – Passagem dos compassos 36 a 40 como escrito originalmente.



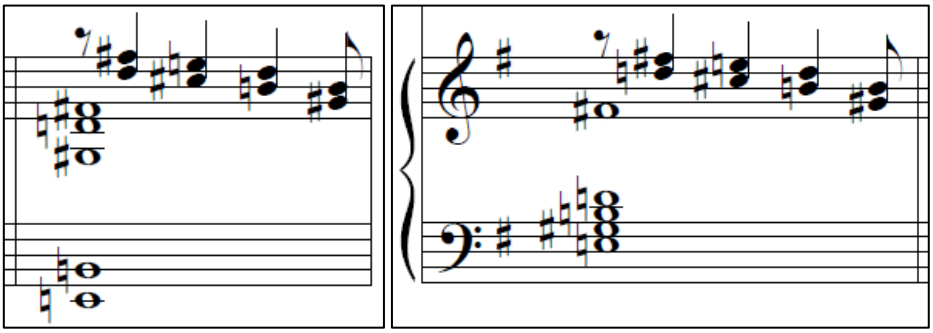
Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.213 – Adaptações necessárias para a execução do acompanhamento em harmônio, com os ajustes de tessitura concomitantemente à aproximação das notas do baixo com a mão esquerda.



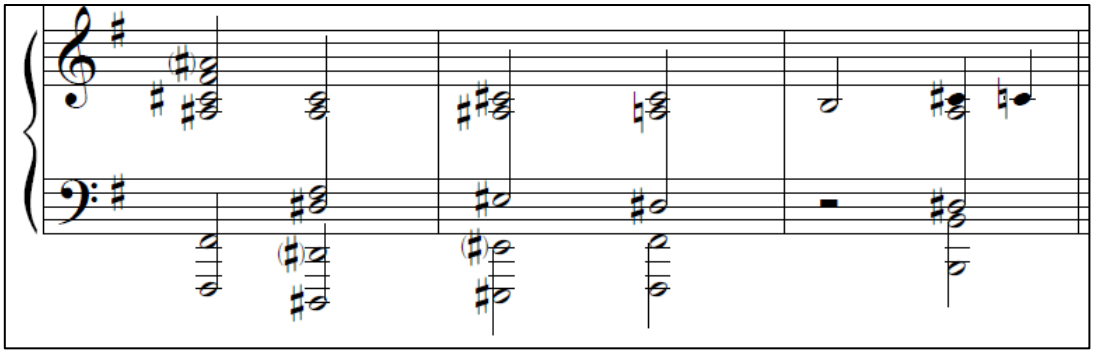
Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Compasso 41 (Figura 4.214): as notas contidas no primeiro tempo foram distribuídas em outra disposição para que pudessem ser sustentadas por todo o compasso; o mi e o si naturais mais graves foram transpostos oitava acima, com a sugestão de a mão esquerda tocar as notas sequenciais mi natural, sol#, si natural, ré (com acidente de precaução) e somente o fá# tocado pela mão direita, viabilizando que o pentacorde permaneça soando ininterruptamente.

Figura 4.214 – No compasso 41 à esquerda a versão para teclado, como escrito pelo compositor, e à direita a solução para se poder manter as notas prolongadas e ainda tocar as semínimas da mão direita.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

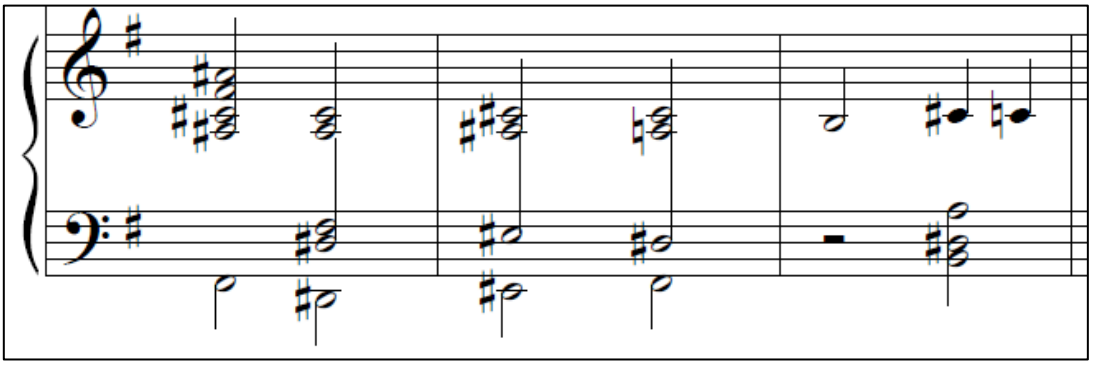
Compassos 43, 44 e 45: as notas mais graves foram apagadas na clave de fá. No compasso 45, optou-se ainda por colocar o ré# e o lá na clave de fá, facilitando a leitura pelo instrumentista (Figuras 4.215 a 4.217).

Figura 4.215 – Oitavas inicialmente escritas que excedem a tessitura do teclado



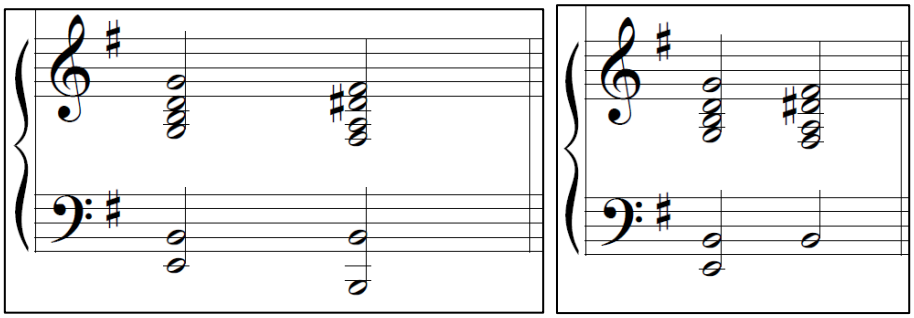
Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.216 – Solução com o resultado musical adaptado ao harmônio



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

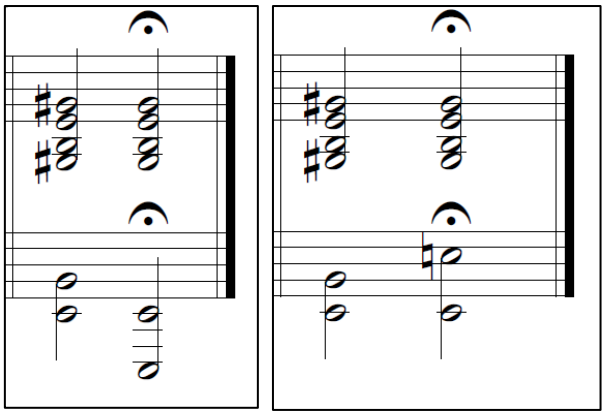
Figura 4.217 – À esquerda o si grave, escrito originalmente e à direita a supressão da oitava grave para ser executada pelo harmônio.



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Compasso 50: a nota mais grave da segunda mínima foi excluída, devido à tessitura do instrumento (Figura 4.218).

Figura 4.218 – À esquerda o compasso final da música, na versão para teclado e à direita a solução para ser executada pelo harmônio.



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Compasso 57: as últimas mínimas da clave de fá foram transpostas 8ª acima, também em atenção à tessitura do instrumento.

Observação geral e conclusões: o modo de escrita da clave de fá, em especial, não pareceu ter sido idealizado para harmônio. Os saltos constantes são características observadas mais na escrita pianística. Algumas passagens, como nos compassos 36 a 41, seriam impraticáveis se fôssemos respeitar as durações das notas longas e se observa facilmente que a tessitura está fora do padrão deste instrumento. Contudo, optou-se, neste exercício de uma partitura exequível em um harmônio, por preservar a textura o máximo possível da original, de modo a não descaracterizar muito a forma como a peça foi idealizada. O exercício demonstrou que, se um intérprete desejasse executar diretamente este rascunho em um harmônio, precisaria fazer diversas adaptações de forma improvisada. Tais ajustes, dentre os que nos pareceram razoáveis quando analisamos a partitura detalhadamente, estão apresentados na íntegra como a seguir (Figuras 4.219 a 4.220).

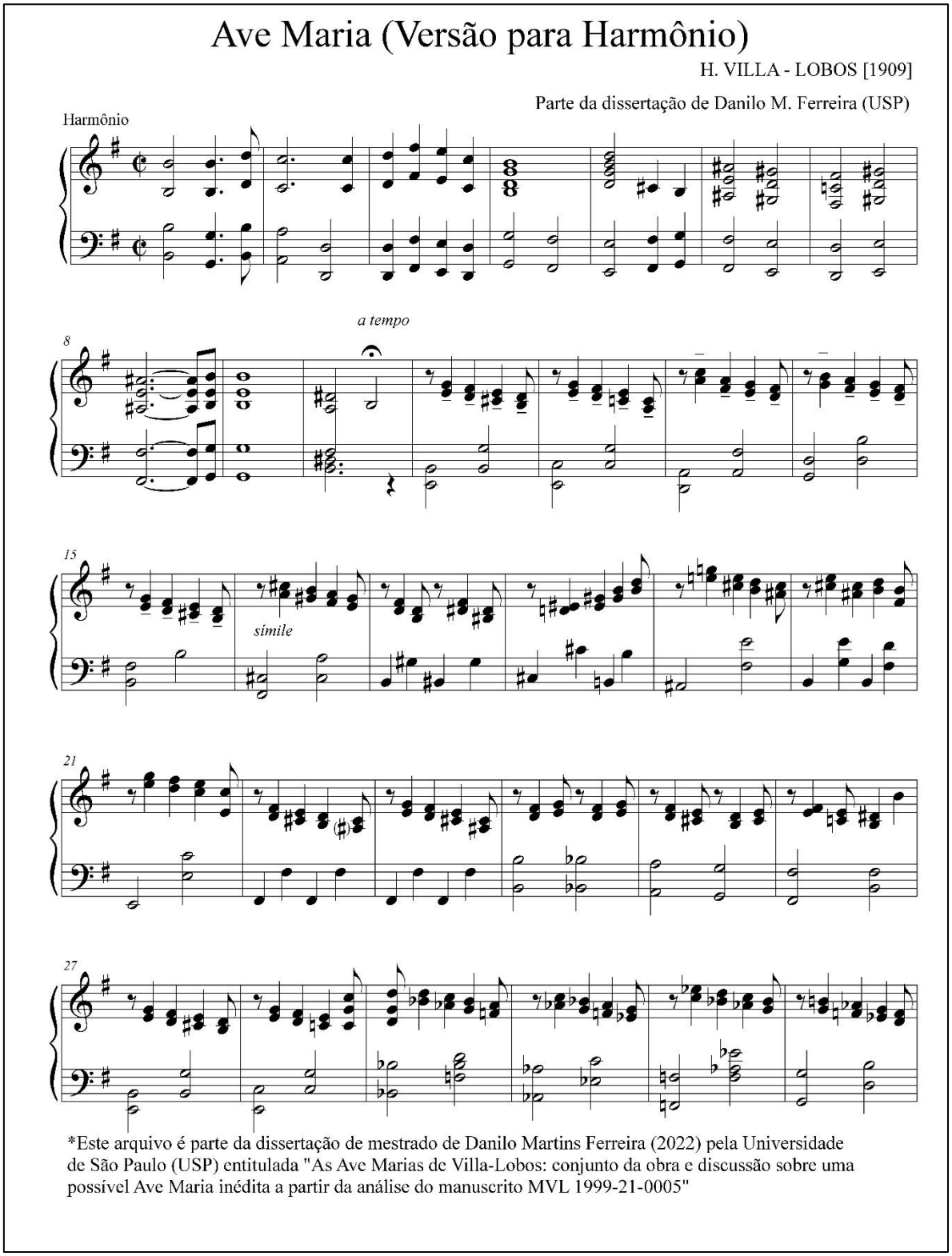
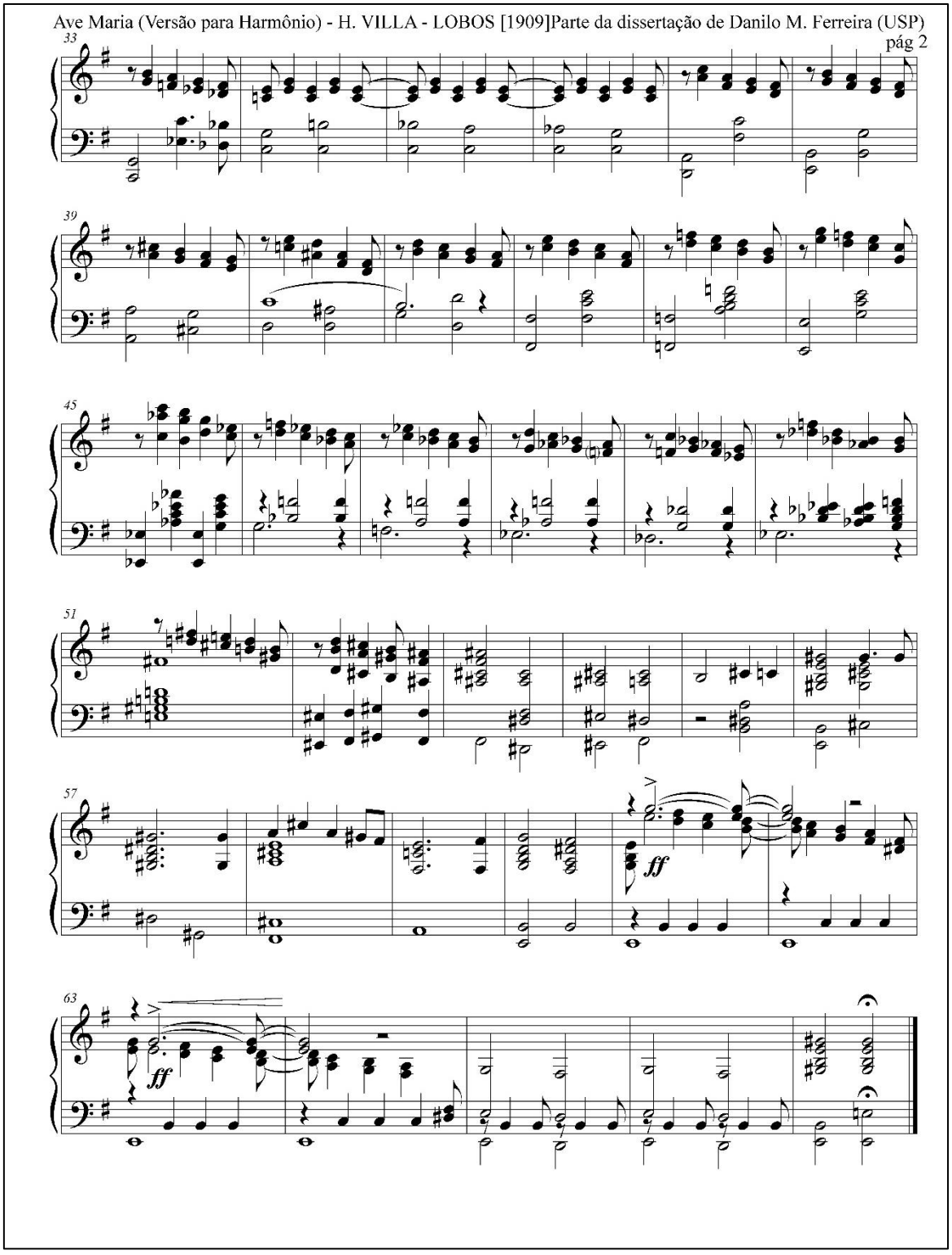
Figura 4.219 – Página 1 da versão para acompanhamento de harmônio da *Ave Maria MVL*-1999-21-0005.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

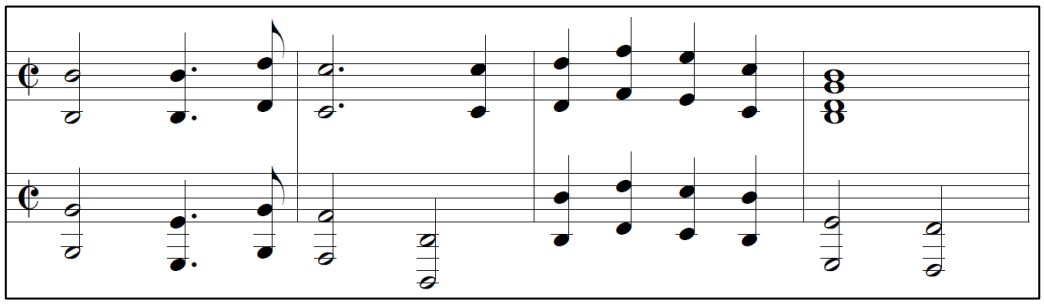
Figura 4.220 – Página 2 da versão para acompanhamento de harmônio da *Ave Maria MVL*-1999-21-0005.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

4.9 PARTE PARA ACOMPANHAMENTO DE ÓRGÃO

Na versão para órgão, do mesmo modo que a para harmônio, foram necessários ajustes similares com relação à tessitura (que é idêntica nos dois instrumentos), porém a utilização da pedaleira se mostra mais interessante para resolver algumas questões de notas ligadas, bem como resultar em uma sonoridade com mais profundidade, especialmente nos casos de dobramento das oitavas escritas (Figura 4.221).

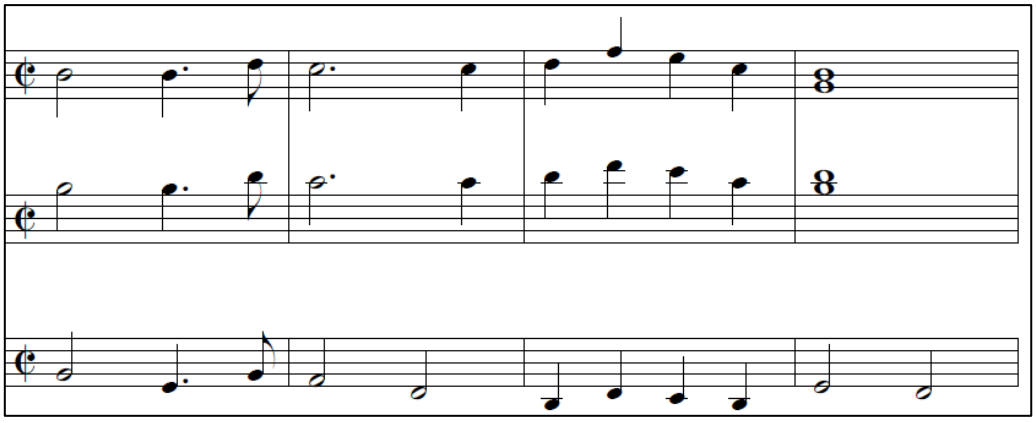
O recurso da pedaleira também viabiliza melhor algumas passagens, pois deixa as duas mãos livres para executar notas que gerariam saltos muito grandes, ou mesmo inviabilizariam a sua execução, além de proporcionar o *legato* realista, que no piano só seria possível simular através do uso do pedal de expressão (Figura 4.222).

Figura 4.221 – Transcrição feita a partir do rascunho, quando feita para teclado.



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.222 – Proposição que resultaria em uma textura mais apropriada com o uso da pedaleira.

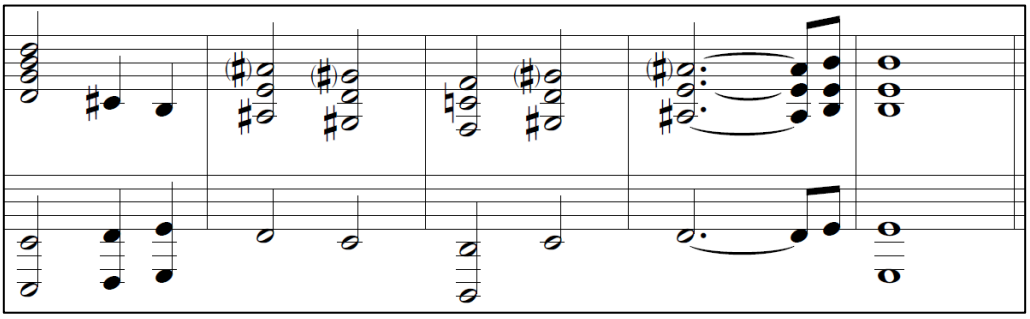


Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

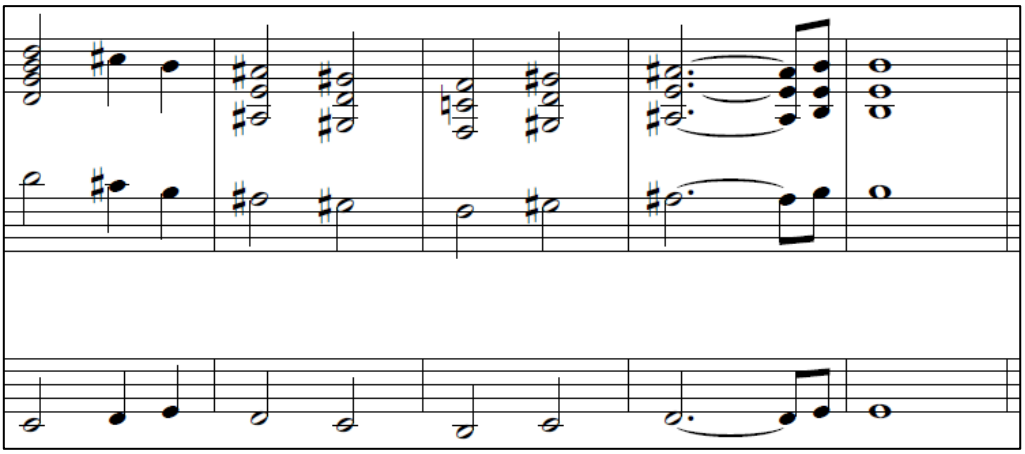
Compassos i1 a i4: a clave de fá foi reduzida a uma nota apenas, na pedaleira. Acreditamos que a sonoridade resultante desta nova textura teria um resultado mais próximo ao desejado pelo compositor (supondo que estava escrevendo um rascunho para ser posteriormente confeccionada uma partitura para órgão, pois as mãos tocando duas

oitavas de forma paralela têm um efeito bem adverso no piano e no órgão). Eliminar-se-ia, assim, a necessidade de escrita da nota mais grave (a registração correta do órgão poderá dar o efeito de oitava que o compositor deixou grafada), resultando em uma sonoridade mais apropriada para este instrumento. Para a mão esquerda, optamos por dividir a melodia em oitavas da clave de sol, cabendo à clave de fá do manual a parte melódica mais grave, como se pode observar na adaptação proposta (Figuras 4.223 e 4.224).

Figura 4.223 – Transcrição dos compassos a partir do manuscrito autógrafo.



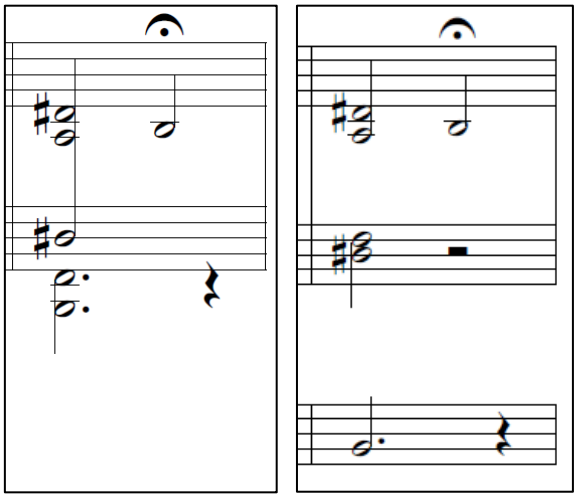
Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.224 – Sugestão de notação com uso do pedal para órgão.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Compassos i5 a i9: A mão esquerda segue fazendo melodia em oitava com a mão direita, gerando um equilíbrio maior no trecho, enquanto o pedal é realizado sem necessidade de oitavar a clave de fá originalmente, pois o som resultante do pedal, por si só, já basta para o efeito desejado. Se optássemos por usar a pedaleira somente quando houvessem as oitavas dobradas na mão esquerda (imaginando-se que a primeira versão fosse para piano), a sua supressão resultaria em uma falta de homogeneidade no trecho musical acima. Sendo assim, a opção de se manter o uso contínuo da pedaleira,

especialmente neste exemplo destacado acima tem por objetivo uma sonoridade condizente ao estilo do instrumento, e consequentemente ao estilo de uma composição sacra (Figura 4.225).

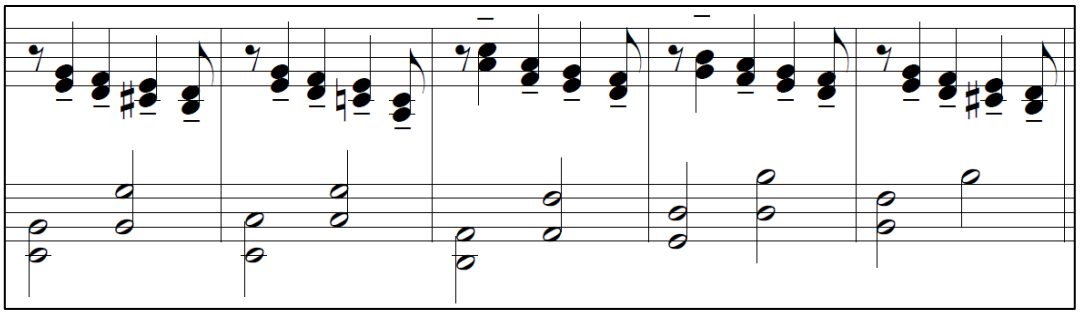
Figura 4.225 – À esquerda a partitura para teclado e à direita a solução com o pedal.



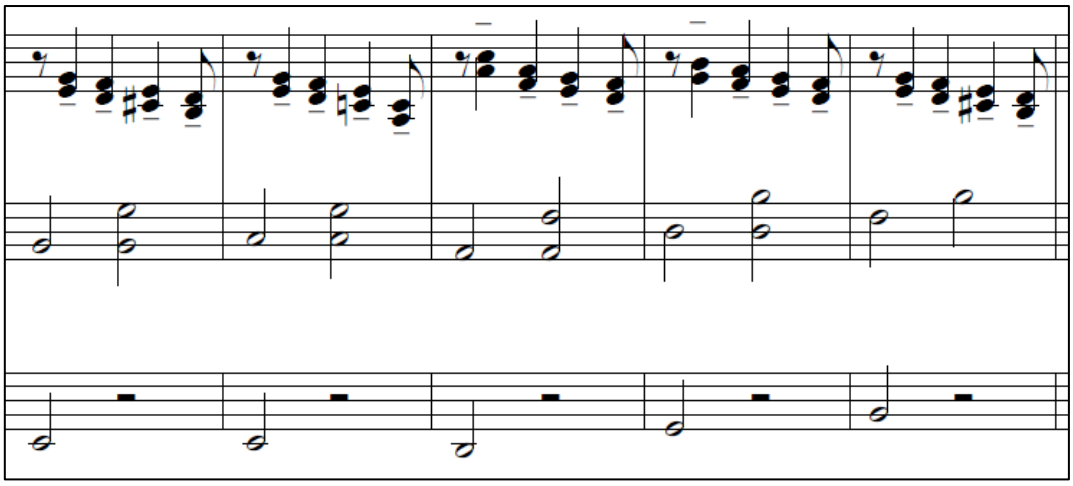
Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Compasso i10: optou-se por uma disposição diferente da proposta no original, construindo a mínima pontuada, uma vez que o si escrito teve de ser transposto uma 8ª acima, por não ser exequível dada à tessitura escrita do órgão (Figuras 4.226 e 4.227).

Figura 4.226 – A escrita com saltos na mão esquerda que ocorrem em diversos compassos do rascunho.

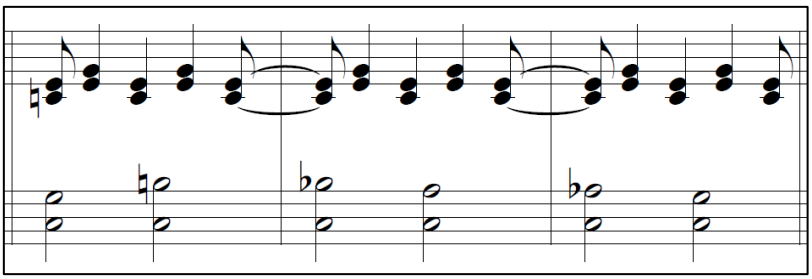


Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.227 – Uma solução proposta para minimizar os saltos, deixar o som mais ligado e aproveitar a pedaleira para apoiar os primeiros tempos dos compassos, que será aplicada a diversos casos similares.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

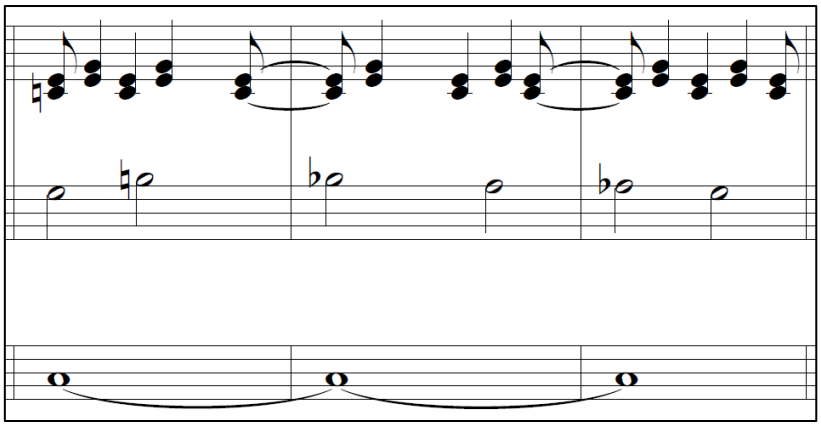
Nos compassos de 01 a 22, de 27 a 29 e de 32 a 40 (portanto em praticamente metade da peça), o trecho, se simplesmente copiado de como estava escrito para o órgão, resultariam em uma escrita organística não muito usual, uma vez que a clave de fá original apresenta saltos que seriam dificilmente executados de modo mais *legato*. Ainda assim, se apenas optássemos por colocar a nota mais grave de cada conjunto de mínimas para a pedaleira, acabar-se-ia por criar acentos indesejáveis. Uma solução possível foi a de transformarmos a primeira mínima mais grave de cada compasso na pedaleira, deixando o restante indicado para ser tocado pela mão esquerda, o que resulta, ao nosso entender, em um acompanhamento mais fluente e de sonoridade condizente com o estilo musical da obra (Figuras 4.228 e 4.229).

Figura 4.228 – Transcrição para teclado, a partir do manuscrito autógrafo.



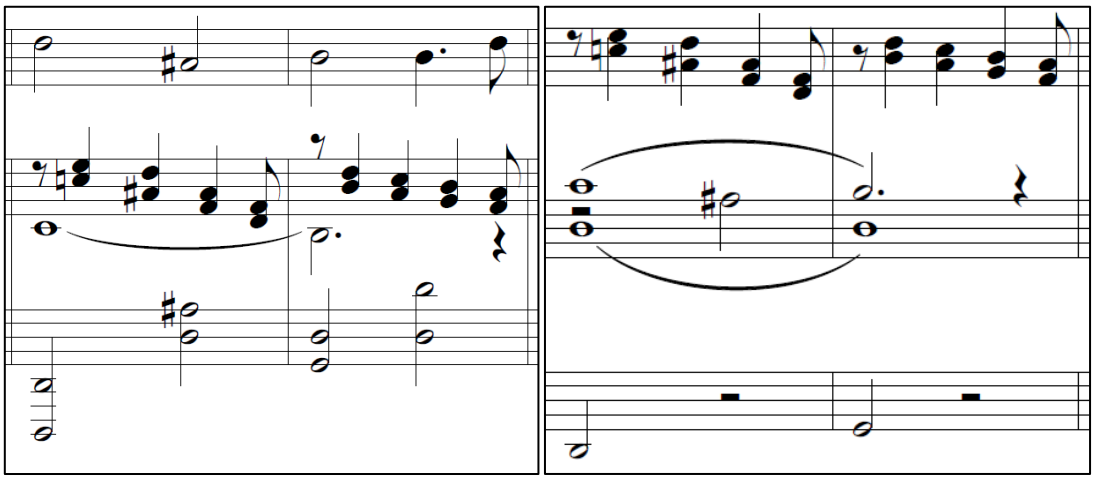
Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.229 – União do pedal, inclusive com ligaduras, que seria o mais natural no caso de se tocar o acompanhamento com órgão.



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

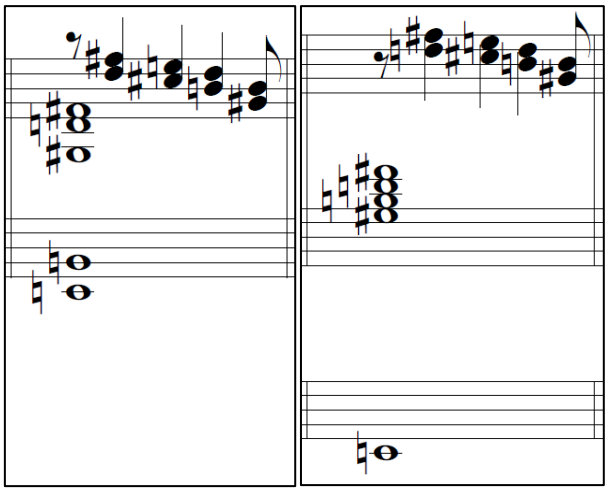
Compassos 24 a 26: a nota dó, repetida no original a cada mínima foi aqui substituída por apenas um ataque de semibreves ligadas entre si para evidenciar a construção do pedal harmônico sobre a nota dó, evitando a repetição desnecessária da pressão do pé na mesma nota (o que não soaria natural ao instrumento), ao passo que no piano, por outro lado, tal ligadura não seria funcional (Figura 4.230).

Figura 4.230 – À esquerda a transcrição para teclado, a partir do manuscrito autógrafo, e à direita a solução para poder se manter a nota dó central ligada com o si, utilizando o pedal.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Compassos 30 e 31: o dó semibreve que resolve para um si foi passado da clave de sol para a clave de fá, correspondente à mão esquerda, e esta deve se dividir para tocar as notas indicadas. Desse modo, facilita-se a passagem, uma vez que não será preciso que se alcance um intervalo de décima (do mesmo modo como sugerido anteriormente na versão do acompanhamento para harmônio). Outra sugestão para mantermos a linguagem

de escrita para este instrumento, é deixar pedaleira fazendo apenas a primeira nota mais grave no início de cada compasso, e manter a nota ré semibreve nestes dois compassos, para que a intenção dos saltos escritos funcione melhor e não se perca nenhum material melódico escrito pelo compositor, mantendo-se apenas os ajustes de oitava que estão sendo suplantados com o uso da pedaleira (Figura 4.231).

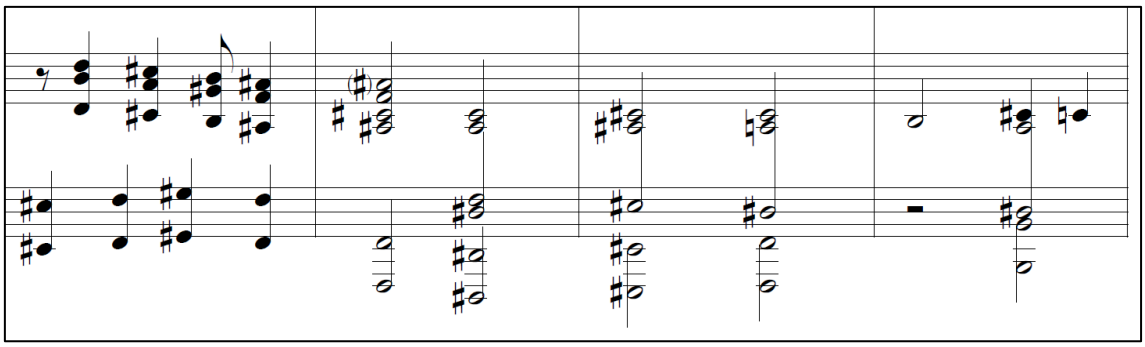
Figura 4.231 – À esquerda, a transcrição a partir do autógrafo e à direita a solução similar ao que foi apresentada na versão para harmônio, com a nota si da mão esquerda em nova disposição.



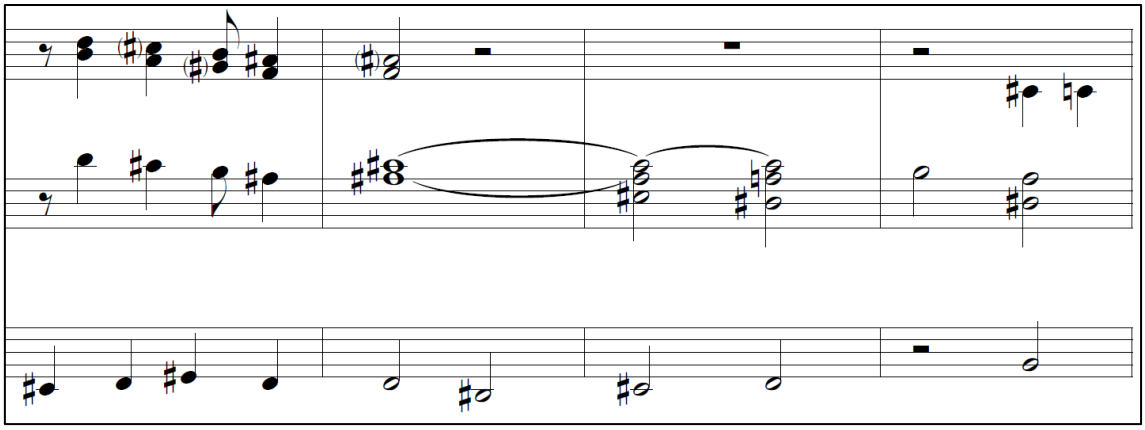
Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Compasso 41: foi feita uma nova disposição da tétrade inicial (como feito também na versão para harmônio), de modo a se distribuir a nota mais grave para a pedaleira, e as restantes para a mão esquerda, que desta forma podem ser sustentadas por todo o compasso e ainda seguir com a mão direta fazendo o mesmo desenho que se mantém quase por toda a obra (Figuras 4.232 e 4.233)

Figura 4.232 – Transcrição do manuscrito autógrafo originalmente escrita para teclado.

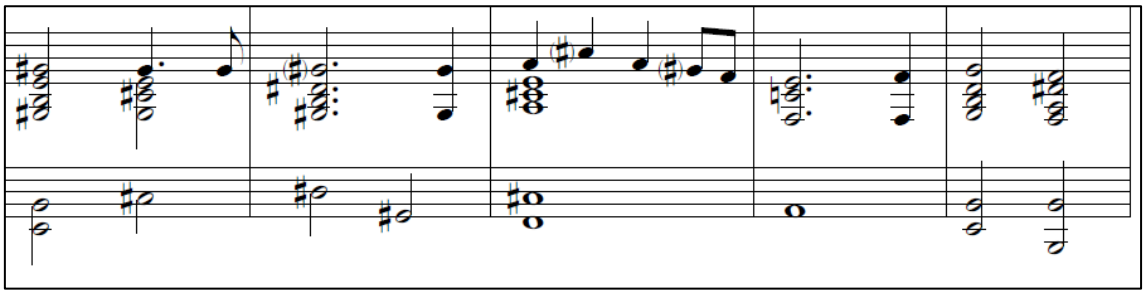


Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

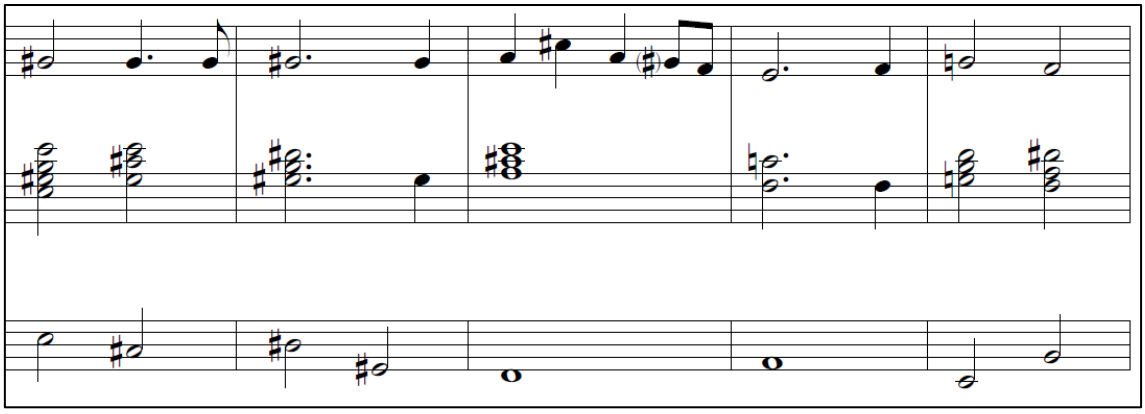
Figura 4.233 – Sugestão de adaptação para ser executada em órgão.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Compassos 42 a 45: nos compassos 42 e 43 optou-se por dividir a clave de sol, passando para a clave de fá as notas mais graves. As oitavas foram suprimidas, como anteriormente, e o pedal mantido em tessitura conveniente. No final do compasso 43 teríamos a nota ré sustenido em três oitavas diferentes, porém sugerimos uma pequena intervenção de edição através da substituição pela pedaleira, de apenas um ré sustenido. Com isto, valoriza-se o encaminhamento de vozes central, pensado pelo compositor. Nos compassos 44 e 45, através do uso da ligadura, o instrumento permite manter a mão esquerda apenas com tríades, deixando a mão direita para as notas dó sustenido e dó natural (que coincidentemente farão oitava com o violoncelo), resultando no que acreditamos ser uma sonoridade que o compositor esperaria buscar, se desejasse transcrever este acompanhamento para órgão com três pentagramas (Figuras 4.234 e 4.235).

Figura 4.234 – Transcrição do manuscrito autógrafo originalmente escrita para teclado.



Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.235 – Troca de manuais para valorizar a melodia e manter o restante como acompanhamento.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Compassos 46-50: uma vez que a clave de fá da pedaleira não necessita ser dobrada, optou-se por transferir as tríades da clave de sol para a clave de fá - correspondendo à mão esquerda - destacando a melodia solo do órgão em outro registro (Figuras 4.236 e 4.237).

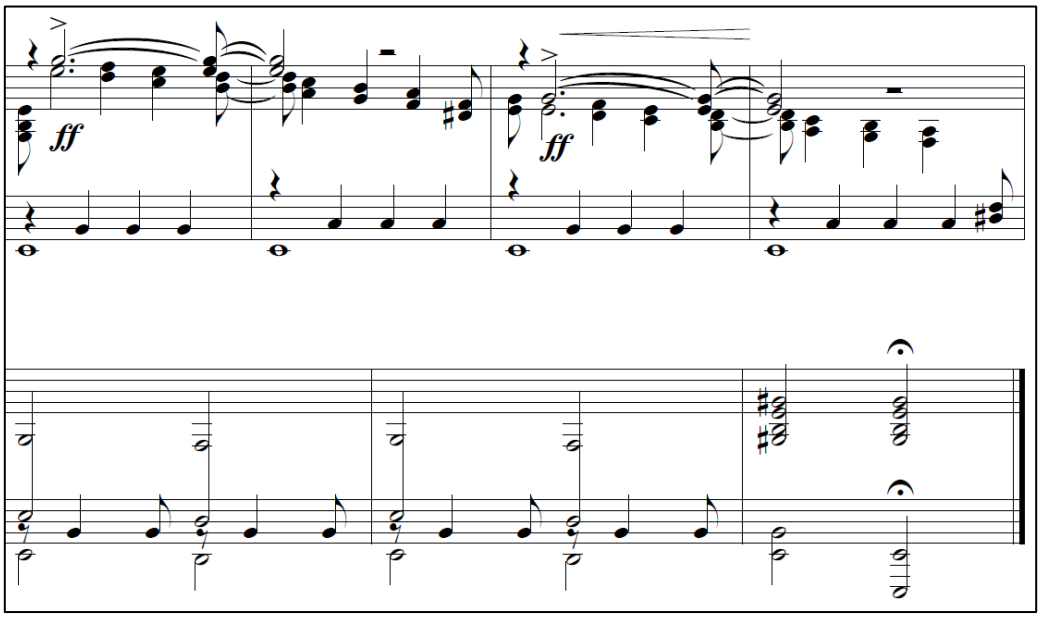
Figura 4.236 – Troca de manuais para valorizar a melodia e manter o restante como acompanhamento.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.237 – Últimos compassos com a adaptação sugerida da pedaleira sustentando a nota ligada nos primeiros compassos.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Compassos 51 a 57: foi mantida a disposição da transcrição original, com a nota mais grave (semibreve) para a pedaleira, que ficou com a nota mi ligada por quatro compassos. Nos compassos 54ª 56, também foi realizada a adaptação das notas graves do pedal, e sugerida uma mudança de clave no sistema superior para facilitar a leitura.

Conclusões: Se imaginarmos que o compositor idealizou o uso do pedal do piano quando estava escrevendo o acompanhamento para teclado, teríamos uma explicação plausível que resolveria praticamente todas as dificuldades que são encontradas para a execução no harmônio e no órgão. O pedal do órgão, por sua vez, aliado a alguns recursos de troca de oitavas (com consequente troca de notas a serem tocadas pela mão esquerda) conseguiriam, por outro lado, fazer o prolongamento dos sons pelo compasso inteiro, que resultaria em uma sonoridade mais apropriada para uma obra sacra, como esta *Ave Maria*, ainda mais em se tratando de uso litúrgico, como pode ter sido concebido este rascunho. O acompanhamento, para ser feito pelo órgão, talvez careça de algumas adaptações, como as sugeridas neste breve aparato crítico, que certamente não seriam simples de realizar à

primeira vista pelo intérprete a partir do acompanhamento original para teclado, como demonstrado. A justificativa para a produção desta versão para órgão é justamente por não se limitar exclusivamente a uma mera supressão de notas que excedem a tessitura do instrumento, mas observar a concepção do compositor, que idealizou o acompanhamento e, através dos recursos que o próprio órgão oferece, valorizar as ideias musicais presentes no rascunho.

A seguir apresentamos a nossa proposição de uma versão possível de uma partitura para acompanhamento de órgão, a partir da adaptação da versão para teclado, que foi extraído do manuscrito *MVL* 1999-21-0005 (Figuras 4.238 a 4.241).

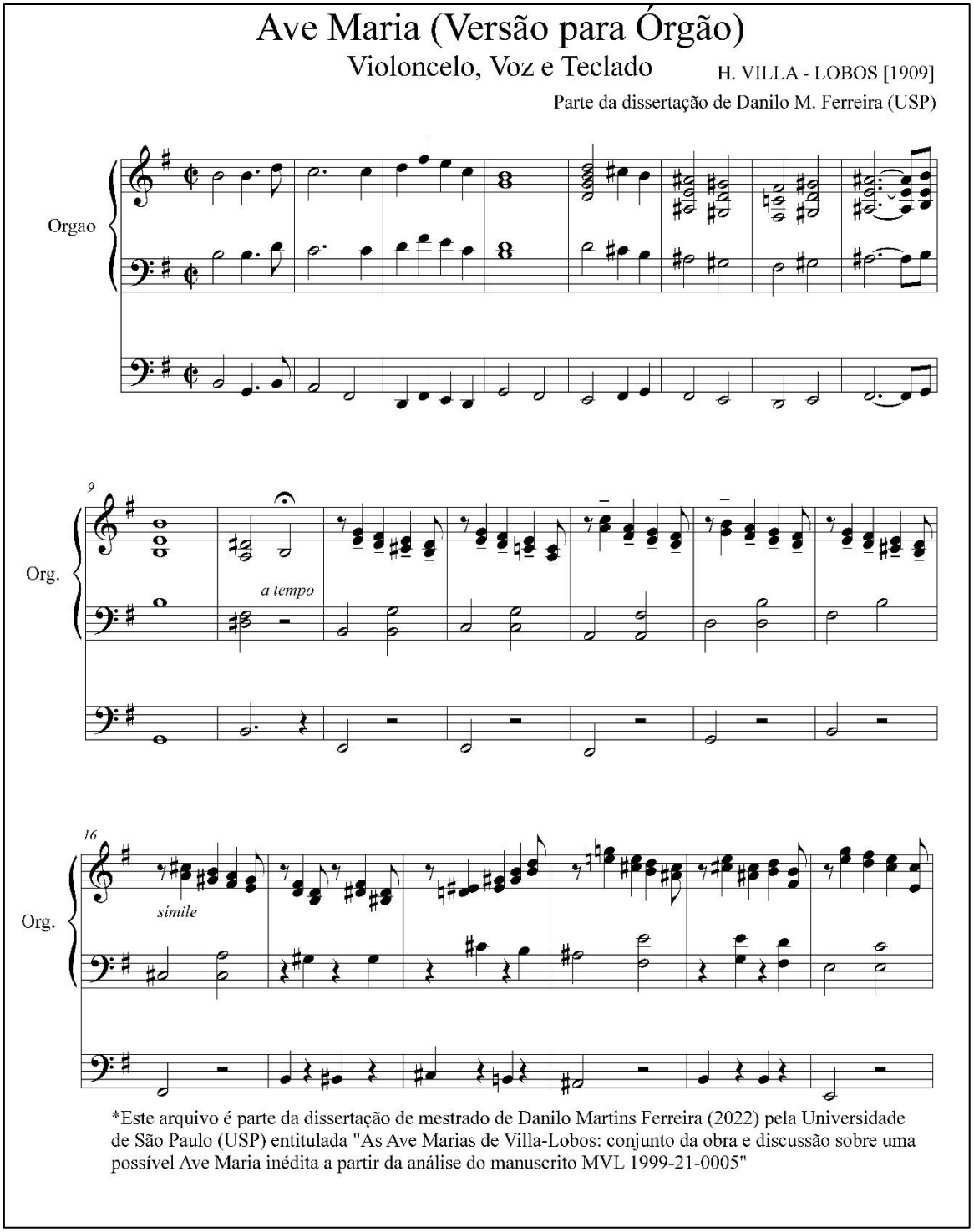
Figura 4.238 – Página 1 da versão para acompanhamento de órgão da *Ave Maria*, *MVL*-1999-21-0005.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

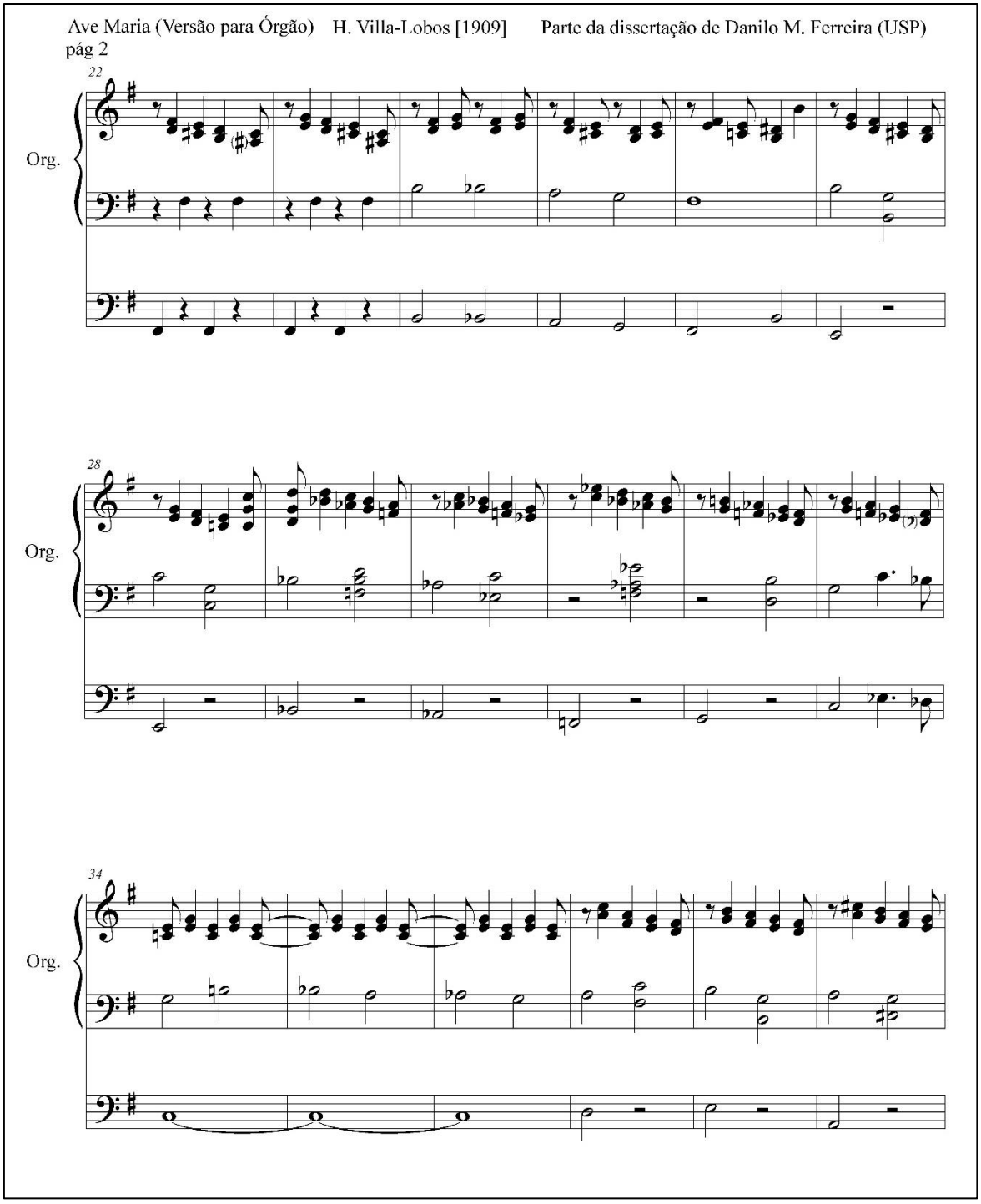
Figura 4.239 – Página 2 da versão para acompanhamento de órgão da *Ave Maria*, *MVL*-1999-21-0005.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

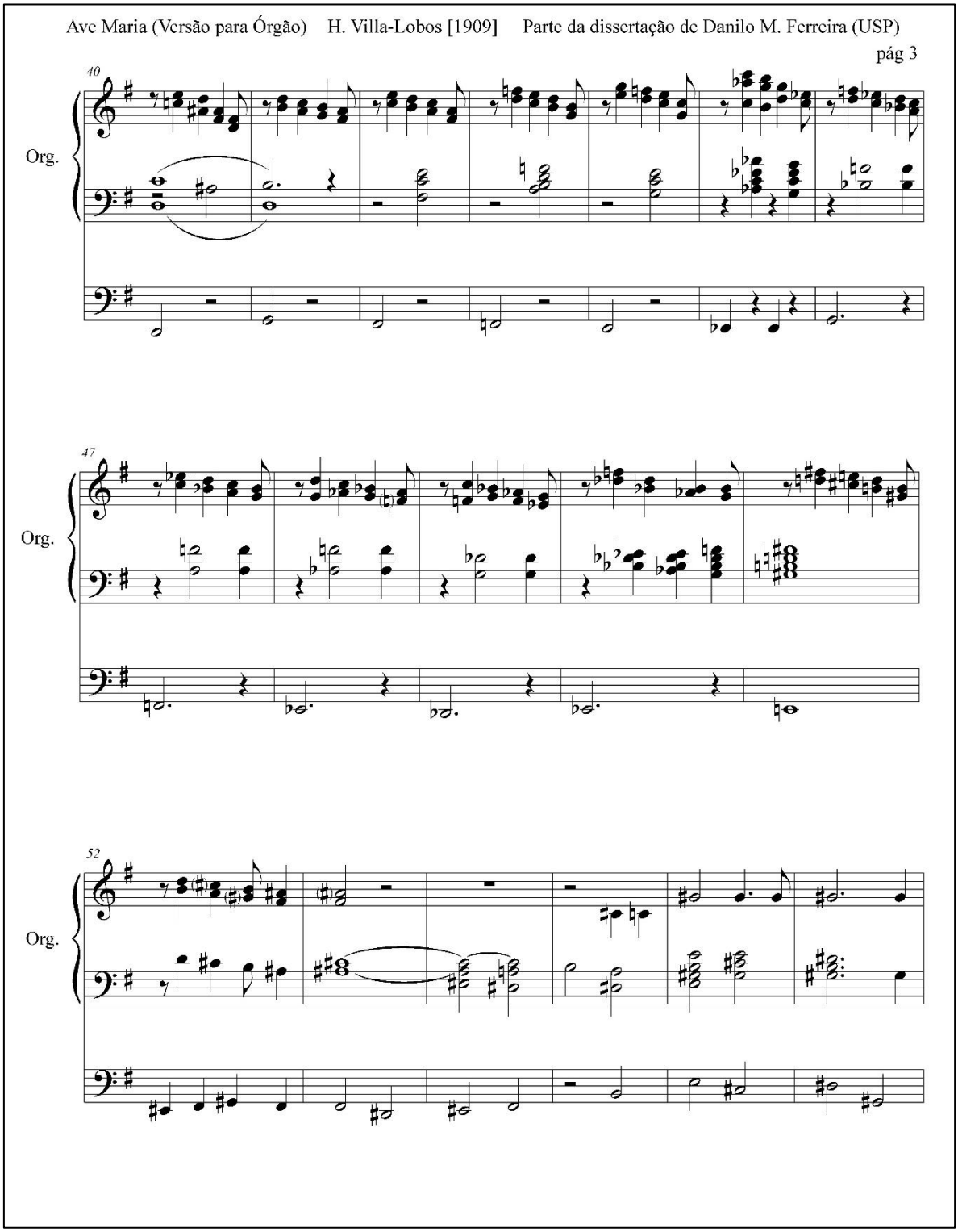
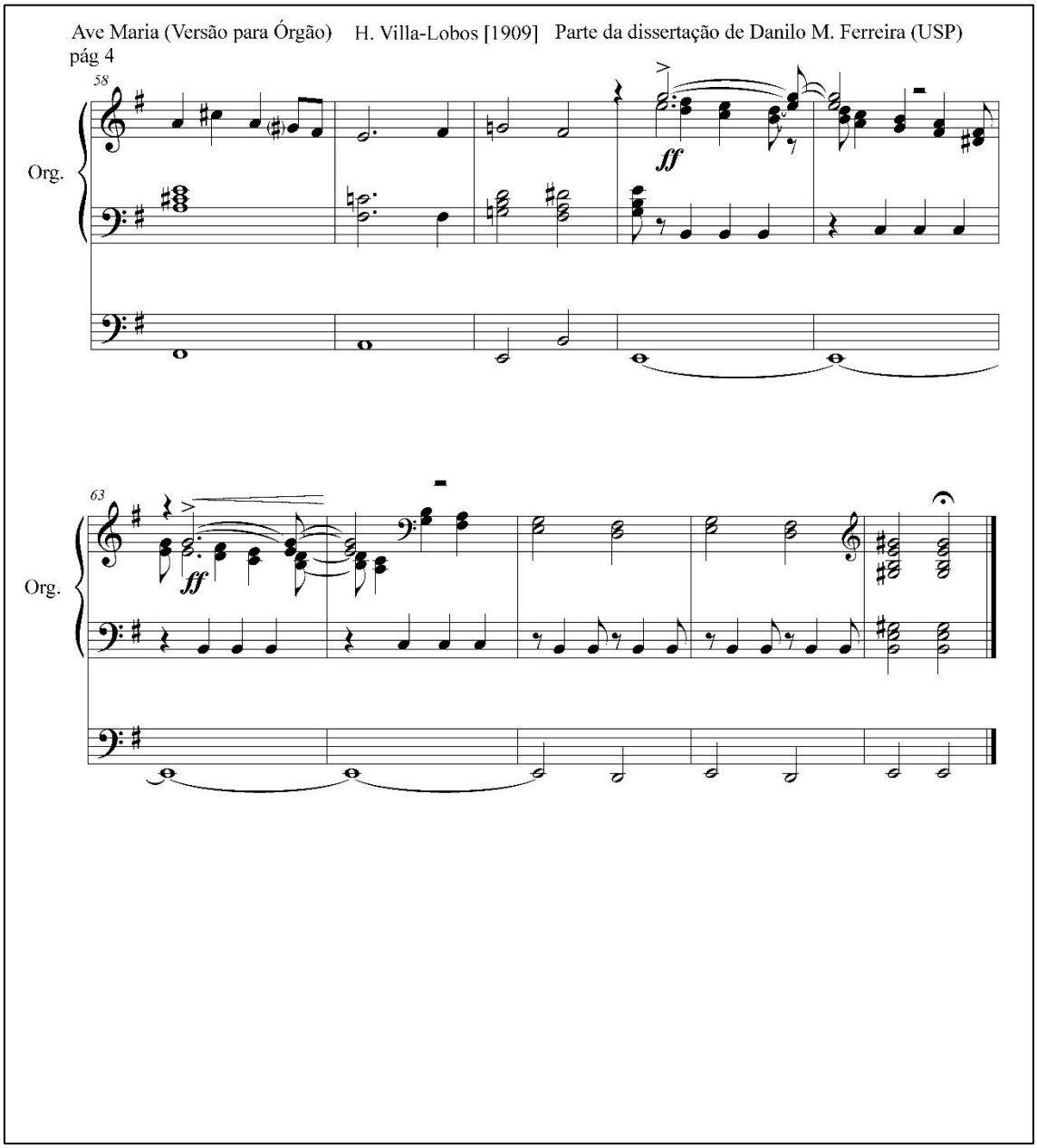
Figura 4.240 – Página 3 da versão para acompanhamento de órgão da *Ave Maria*, *MVL*-1999-21-0005.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

Figura 4.241 – Página 4 da versão para acompanhamento de órgão da *Ave Maria*, *MVL*-1999-21-0005.

Fonte: Figura feita pelo autor para este trabalho.

5 AS *AVE MARIAS* DE VILLA-LOBOS: PROPOSTA DE TABELAS PARA CONSULTA

Uma forma de se demonstrar resultados mais práticos desta pesquisa, assim como experimentado desde seu início, é a elaboração de tabelas. Estas tabelas, como já mencionado, foram bastante úteis para a própria pesquisa e percebemos que pode ter utilidade para futuros trabalhos.

Diversas possibilidades de consulta foram criadas através de múltiplas tabelas, que visam auxiliar aos que buscam identificar, analisar, ou mesmo obter informações rápidas e precisas sobre as *Ave Marias*. O objetivo principal e desafio destas ferramentas é imaginar as buscas por diversos elementos, como tonalidade, fórmula de compasso, nome, formação, ano e etc.

Tendo em vista a agilidade das futuras consultas, algumas tabelas precisaram ser revistas a cada nova descoberta, adicionando novos elementos aos antigos, causando muitas vezes sua reestruturação completa.

5.1 TABELA DAS *AVE MARIAS* ORDENADAS POR ANO DE COMPOSIÇÃO

A tabela com a ordenação por ano de composição (Tabela 5.1) também pode ser útil para uma busca rápida, apesar de que há caso de mais de uma obra composta no mesmo ano. As informações adicionais ajudam na identificação precisa, neste caso particular.

Tabela 5.1 – As *Ave Marias* ordenadas por ano de composição.

Ano	**Nome**	***Caderno Música Sacra***	**Observações**
[1909]	*Ave Maria*	-	Rascunho não publicado, um dos objetos desta pesquisa.

Continua

Conclusão

Ano	Nome	*Caderno Música Sacra*	Observações
1914	*Ave Maria* nº 6 ou *Ave Maria* n° 10 (para canto e quarteto de cordas)	P. 21	Há versão para quarteto de cordas e versão para piano ou harmônio. Menção por Bispo (2001) e Previato (2006), como sendo para canto e quarteto de cordas. Como há uma obra de mesmo ano e mesma formação, de número 6, foi considerado como equívoco. Leia-se "6" ao invés de "10"
1914	*Ave Maria* nº 19	P. 12	Há um arranjo manuscrito para duas vozes, para a SEMA
1916	*Ave Maria* (Cânone ou Cânone para duas vozes a capela)	P. 2	Única a 2 vozes. Porém há um manuscrito de arranjo a duas vozes, com data de 1943, para a SEMA, da *Ave Maria* Nº 19 para coro a 4 vozes (de 1914)
1917	*Ave Maria* "Reza" ou "Réza" ou (Reza) para coro a quatro vozes	P. 8 e 19	Há duas versões no *Caderno Música Sacra*. Na página 8 a versão para "Coro Mixto a 4 vozes", e na página 19 para "Canto, Piano ou Órgão"
1917	*Ave Maria* nº 18	P. 6	Não confundir com *Ave Maria* de "18"
1918	*Ave Maria* nº 17	P. 4	Não confundir com *Ave Maria* de "17"
1931	Pour choeur à quatre voix mixtes	-	Edição Max-Eschig, DF 15797
1932	Pour choeur à quatre voix mixtes	-	Edição Max-Eschig, DF 15798
1933	*Ave Maria* (motete, moteto, mottetto ou ainda grafada como "mometo") de Furio Franceschini arranjada por Villa-Lobos	Não	Menção em artigos e produção acadêmica, mas sem menção no catálogo do *MVL* de 2020 relacionada ao ano de 1933. A Peça *Ave Maria* Moteto é de Furio Franceschini para uma voz, sendo arranjo de Villa-Lobos para coral
1938	*Ave Maria* para a Jojota ou *Ave Maria* da meia-noite ou *Ave Maria* nº 25 ou *Ave Maria* nº 20 ou Mixed Choir unaccompanied	Sim. Vide obs.	Única a 5 vozes, está na página 10 do *Caderno Música Sacra.* O número 20, encontrado em uma edição americana, diverge da numeração que aparece nos demais documentos. Onde lê-se "20" considerar como se fosse "25" pois é a mesma música
1948	*Ave Maria* nº 26 ou *Ave Maria* for six voices	P. 14	Única a 6 vozes
???	*Ave Maria (*de Arnaldo Sodoma da Fonseca) arranjada por Villa-Lobos	-	Obra não editada, mas que consta manuscrito no *MVL*

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho.

5.2 TABELA DAS *AVE MARIAS* ORDENADAS POR TÍTULO

A primeira tabela que pareceu ser bastante útil foi esta ordenada por nome, com todas as variações e citações que foram encontradas, sendo que obviamente as que contém apenas o nome "*Ave Maria*", sem outras informações, não estão contempladas nesta primeira tabela (Tabela 5.2).

Note que grafias "réza" e "reza", também foram registradas a título de estudo porém a maioria grafada "coro misto" ou coro mixto" perderiam o sentido de serem listadas, pois seriam muitas, e optamos pela forma diplomática em alguns casos.

Tabela 5.2 – As *Ave Marias* por variação de nome, em ordem alfabética, excetuando-se as que se referem à formação.

Nome	**Ano**	***Caderno Música Sacra***	**Observações**
Ave Maria para a Jojota	1938	Sim. Vide obs.	Se trata da *Ave Maria* "Nº 25", que está na página 10 do *Caderno Música Sacra*
Ave Maria da meia-noite	1938	Sim. Vide obs.	Se trata da *Ave Maria* "Nº 25", que está na página 10 do *Caderno Música Sacra*
Ave Maria "Reza" (Réza)	1917	P. 8 e 19	Há duas versões no *Caderno Música Sacra*. Na página 8 a versão para "Coro Mixto a 4 vozes", e na página 19 para "Canto, Piano ou Órgão"
Ave Maria nº 6	1914	P. 21	Há versão para quarteto de cordas e versão para piano ou harmônio
Ave Maria n° 10 (para canto e quarteto de cordas)	1914	Vide Obs.	Menção por Bispo (2001) e Previato (2006), como sendo para canto e quarteto de cordas. Como há uma obra de mesmo ano e mesma formação, de número 6, foi considerado como equívoco. Leia-se "6" ao invés de "10".
Ave Maria nº 17	1918	P. 4	Não confundir com *Ave Maria* de "17"
Ave Maria nº 18	1917	P. 6	Não confundir com *Ave Maria* de "18"
Ave Maria nº 19	1914	P. 12	
Ave Maria nº 20	1938	Vide obs.	Este número diverge da numeração que aparece nos demais documentos. Onde lê-se "20" considerar como se fosse "25" pois é a mesma música
Ave Maria nº 25	1938	P. 10	Única a 5 vozes

Continua

Conclusão

Nome	**Ano**	***Caderno Música Sacra***	**Observações**
Ave Maria nº 26	1948	P. 14	Única a 6 vozes
Ave Maria (Cânone ou Cânone para duas vozes à capela)	1916	P. 2	Única a 2 vozes. Porém há um manuscrito de arranjo a duas vozes, com data de 1943, para a SEMA, da *Ave Maria* Nº 19 para coro a 4 vozes (de 1914)
Ave Maria (motete, moteto, *mottetto* ou ainda grafada como *mometo*)	1933	Não	Menção em artigos e produção acadêmica, mas sem menção no catálogo do *MVL* de 2020 relacionada ao ano de 1933. A Peça *Ave Maria* Moteto aparece associada à *Ave Maria* de autoria de Furio Franceschini, com Arranjo de Villa-Lobos

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho.

5.3 TABELA DAS *AVE MARIAS* ORDENADAS POR FORMAÇÃO

Apesar de muitas obras serem para coro misto a quatro vozes, foi destacada a rápida localização de cada composição que se está buscando identificar pela Tabela 5.3. A ordenação abaixo obedeceu a formação com menor complexidade vocal (uma voz) para as que tem mais vozes (seis vozes).

Tabela 5.3 – As *Ave Marias* por formação, incluindo suas variações de grafia.

Nome	**Ano**	***Caderno Música Sacra***	**Observações**
Ave Maria (Soprano)	1914	Vide obs.	Esta obra aparece no *Caderno Música Sacra*, na página 12, com arranjo para 4 vozes. Há uma versão para soprano e quarteto de cordas.
Ave Maria para canto, piano ou órgão	1917	P. 19	Há um arranjo desta mesma obra para coro a 4 vozes.
Ave Maria para Canto e Quarteto de Cordas	1914	P. 21	Há uma versão para soprano e redução para piano e harmonium. Vide *Ave Maria* para Soprano (ou canto) e harmonium
Ave Maria para Canto Violoncelo, e orquestra	1909	Não	Menção no Catálogo do *MVL* como partitura não localizada
Ave Maria para Soprano (ou canto) e harmonium (harmônio)	1914	Não	Esta obra aparece no *Caderno Música Sacra*, na página 12, com arranjo para 4 vozes. Há uma versão para soprano e quarteto de cordas.
Ave Maria para soprano e quarteto de cordas	1914	P. 12	Há uma versão para soprano e redução para piano e harmonium. Vide *Ave Maria* para Soprano (ou canto) e harmonium
Ave Maria coro a 2 vozes (Cânone)	1916	P. 2	Há também, além da *Ave Maria* em estilo Cânone, um arranjo a duas vozes com data de 1943, para a SEMA, da *Ave Maria* Nº 19 para coro a 4 vozes (de 1914)
Ave Maria a 3 vozes	n/a	Não	Peça de Arnaldo Sodoma da Fonseca, com arranjo de Villa-Lobos
Ave Maria (moteto, motteto ou mottete) ou grafado errado como "mometo"	n/a	Não	Peça de Furio Franceschini, com arranjo de Villa-Lobos
Ave Maria for mixed voices *a cappella* (four part chorus *a cappella*)	1918	Não	Edição da Villa-Lobos Music Corporation, com número 17.

Continua

Conclusão

Nome	**Ano**	***Caderno Música Sacra***	**Observações**
Ave Maria for mixed choir unaccompanied	1938	Não	Versão da Wilbur Skeels da única a obra a 5 vozes. Vide "*Ave Maria* para coro a 5 vozes"
Ave Maria para coro misto	Vide obs.	Sim	Há ao menos seis *Ave Marias* para 4 vozes.
Ave Maria para coro a 4 vozes (ou 4 vozes *a cappella*)	Vide obs.	Sim	Há ao menos seis *Ave Marias* para 4 vozes.
Ave Maria pour choer a quatre voix	1931 e 1932	n/d	A grafia francesa indica que se trata das obras de 1931 ou 1932 editadas pela *Max-Eschig*
Ave Maria para coro a 5 vozes	1938	P. 10	Única a 5 vozes
Ave Maria for 6 voices, *a cappella*	1948	Não	Versão da Wilbur Skeels da única a obra a 6 vozes. Vide "*Ave Maria* para coro a 6 vozes"
Ave Maria para coro a 6 vozes	1948	P. 14	Única a 6 vozes

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho.

5.4 TABELA DAS *AVE MARIAS* ORDENADAS POR EDITORA

Outra tabela que acabou sendo criada foi a das *Ave Marias* separadas por editora. Um artigo que tratava de questões envolvendo direitos autorais de editoras motivou a criação desta tabela, que pode ser objeto de estudo.

A Revista Brasiliana, da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, no ano de 1999, apresenta um artigo pertinente que fala sobre a situação dos direitos autorais de Villa-Lobos. Conforme a lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998, em seu artigo 41 ampliou em dez anos o prazo para a Academia Brasileira de Música explorar os direitos autorais de Villa-Lobos, pois deixa claro que "Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1° de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil, e portanto, as obras de Villa-Lobos – cujo falecimento se deu em 1959 - estão protegidas até o dia primeiro de janeiro do ano de 2030" (GANDELMAN, 1999).

Os casos das *Ave Marias* de 1931 e 1932 se enquadram nesta citação: "Na França, a firma Editions Max-Eschig tem várias obras contratadas (cessão), cujas cópias dos documentos estão no nosso arquivo" (GANDELMAN, 1999, p. 59-61), sendo que a maioria das demais *Ave Marias* acabam por se enquadrar neste outro parágrafo "Existem algumas obras editadas pela empresa Irmãos Vitale (temos cópias dos contratos em nosso arquivo)" Ibid.

Na tabela abaixo (Tabela 5.4) relacionamos, conforme informações extraídas das partituras, a listagem por editora, as obras, e no caso de uma mesma obra aparecer listada em mais de uma editora – o que resultou em 19 partituras editadas – o nome dela se repetirá naquela linha, com uma nota para mostrar o outro registro existente.

Tabela 5.4 – Tabela das *Ave Marias* por ordem de editora.

Editora	**Cód. de catálogo**	**Título - Subtítulo (Observações)**	**Ano**	**Publicação Copyright**
Arthur Napoleão	8358	*Ave Maria* – Nº 6 (para canto e quarteto a cordas, redução para canto e harmonium)	1914	n/d
Arthur Napoleão	AN2136	*Ave Maria* – Soprano (Harmonium ou piano)	n/d	1988
Durand Salabert Eschig	DF 15798	*Ave Maria* pour chouer *a cappella* à quatre voix mixtes (página 90 do livro "Musique Sacrée Du XXe Siègle pour chouer *a cappella*")	1932	2007
Irmãos Vitale	n/d	*Ave Maria* - Canto e Quarteto de Cordas (*Caderno Música Sacra*)	1914	1952
Irmãos Vitale	n/d	*Ave Maria* - Côro Misto a 4 vozes (*Caderno Música Sacra*)	1914	1951
Irmãos Vitale	8178	*Ave Maria* – Soprano (Harmonium ou piano, há versão para Côro Misto a 4 vozes, do mesmo ano)	1914	n/d
Irmãos Vitale	n/d	*Ave Maria* - Canon a 2 vozes (*Caderno Música Sacra*)	1916	1951
Irmãos Vitale	n/d	*Ave Maria* - Côro Misto a 4 vozes (*Caderno Música Sacra*)	1917	1952
Irmãos Vitale	n/d	*Ave Maria* - Reza - Canto e Órgão *(Caderno Música Sacra*)	1917	1951
Irmãos Vitale	n/d	*Ave Maria* - Côro Misto a 4 vozes (*Caderno Música Sacra*)	1917	1952
Irmãos Vitale (vide Villa-Lobos Music Corporation 1918 cód. 142-4)	n/d	*Ave Maria* - Côro Misto a 4 vozes *(Caderno Música Sacra*)	1918	1951
Irmãos Vitale (vide Wilbur Skills, 1938, cód. HY9901G / CQ9712)	n/d	*Ave Maria* - Côro Misto a 5 vozes (*Caderno Música Sacra*)	1938	1952
Irmãos Vitale (vide Wilbur Skills, 1948, cód. HY9902G CQ2020)	n/d	*Ave Maria* - Côro Misto a 6 vozes (*Caderno Música Sacra*)	1948	1951

Continua

Conclusão

Editora	**Cód. de catálogo**	**Título - Subtítulo (Observações)**	**Ano**	**Publicação Copyright**
Max-Eschig	DF 15797	*Ave Maria* pour chouer *a cappella* à quatre voix mixtes	1931	2007
Max-Eschig	DF 15798	*Ave Maria* pour chouer *a cappella* à quatre voix mixtes	1932	2007
Max-Eschig	DF 15798	*Ave Maria* pour chouer *a cappella* à quatre voix mixtes aparece também em uma coleção de obras sacras do século XX	1932	2007
Villa-Lobos Music Corporation (vide Irmãos Vitale 1918, cód. n/d)	142-4	*Ave Maria* – No. 17 mixed voice *a cappella*	1918	1948
Villa-Lobos Music Corporation	103-3	*Ave Maria* – No. 20 mixed voice *a cappella*	1938	1948
Wilbur Skeels / Cantus Quercus Press (vide Irmãos Vitale, 1938, cód. n/d)	HY9901G / CQ9712	*Ave Maria* – For mixed choir, unaccompanied	1938	1998
Wilbur Skeels / Cantus Quercus Press (vide Irmãos Vitale, 1948, cód. n/d)	HY9902G CQ2020	*Ave Maria* – Gemischter Chor *a cappella*	1948	2000

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho.

5.5 TABELA DAS *AVE MARIAS* ORDENADAS POR CÓDIGO DO MUSEU VILLA-LOBOS

Uma possível identificação poderia ser feita pelo código do arquivo do Museu Villa-Lobos (Figura 5.1). Embora passível de alterações, uma vez que o código se refere a uma organização interna, ao solicitar o envio de um arquivo, o Museu Villa-Lobos costuma enviá-lo com esta identificação padrão da instituição e, uma vez no computador, esta nomenclatura pode se tornar bastante confusa. Através dessa tabela é possível acessar com precisão cada um dos arquivos, uma vez que pelo menos duas obras têm pelo menos cinco fontes distintas. A segunda vantagem dessa tabela é que se pode identificar com precisão qual das fontes se deseja acessar, bem como obter informações mais detalhadas, que talvez não fossem úteis em outra tabela (Tabela 5.5).

Note que uma mesma obra apresenta fontes diferentes, e, por conseguinte, numeração diferente, todavia algumas obras catalogadas são cópias idênticas ou cópias com rasuras. Uma foto da tela de como acabaram ficando dispostos nos arquivos do computador, conforme enviados pelo *MVL*, pode ser vista na Figura 5.1.

Figura 5.1 – Disposição dos arquivos no computador, conforme enviado pelo Museu Villa-Lobos.

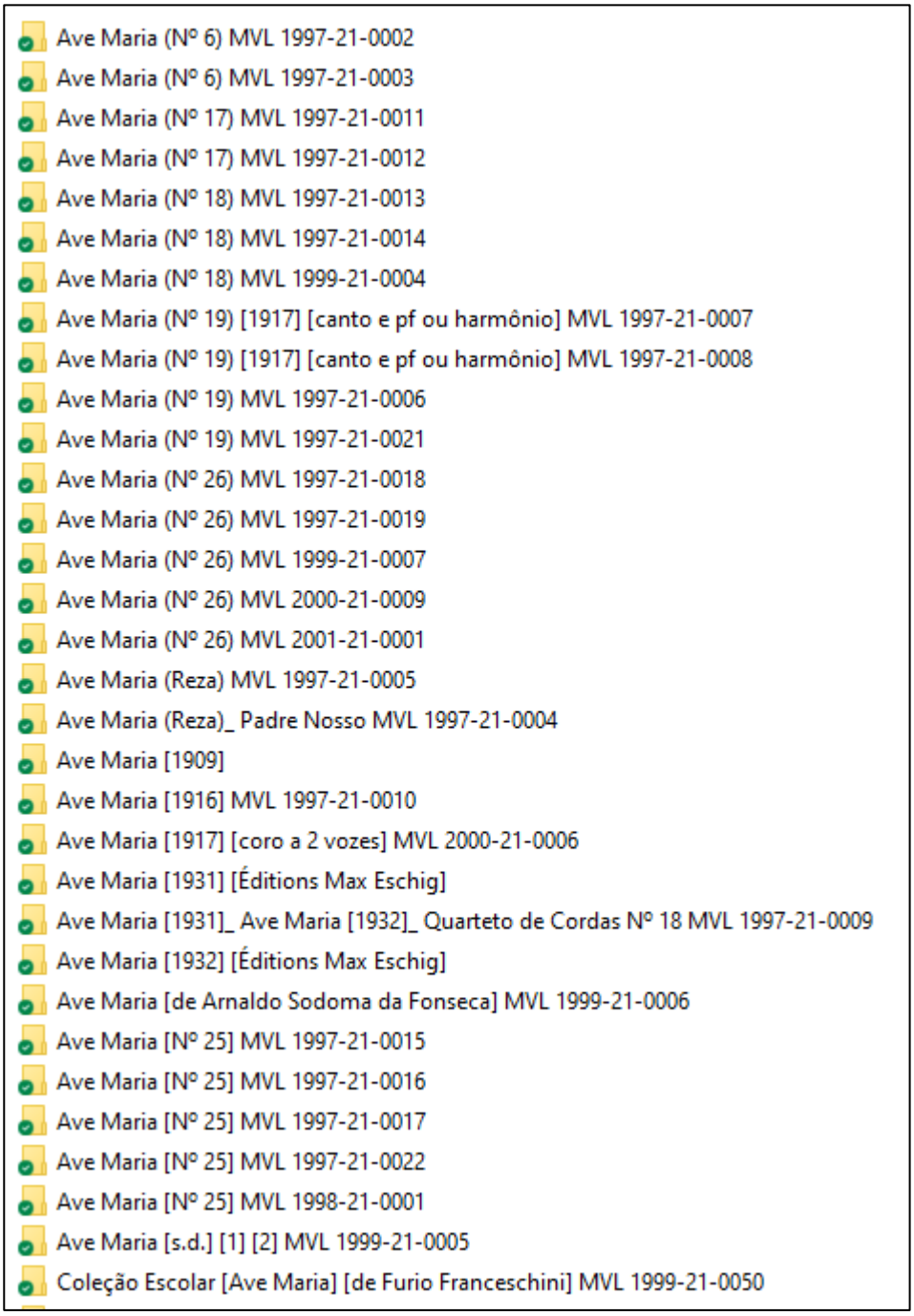


Tabela 5.5 – Lista das *Ave Marias* elaborada conforme enviado pelo Museu Villa-Lobos.

Código do *MVL*	**Mesma obra**	**Observações**	**Nome da Pasta**
MVL 1997-21-0002	*MVL* 1997-21-0003	rasuras à lápis e à caneta (original for voice and string quartior / Reduction for voice and harmonium), e anotação "corrigido e revisto pelo autor"	*Ave Maria* (Nº 6) *MVL* 1997-21-0002
MVL 1997-21-0003	*MVL* 1997-21-0002	Edição AN 137	*Ave Maria* (Nº 6) *MVL* 1997-21-0003
MVL 1997-21-0004	*MVL* 1997-21-0005	*Ave Maria* Reza (1917) para canto e acompanhamento. Manuscrito (fonte primária diferente de *MVL* 1997-21-0005, junto com Pai Nosso)	*Ave Maria* (Reza)_ Padre Nosso *MVL* 1997-21-0004
MVL 1997-21-0006	*MVL* 1997-21-0007, *MVL* 1997-21-0008 e *MVL* 1997-21-0021	Manuscrito. Cópia de *MVL* 1997-21-0021 em tonalidade mais clara	*Ave Maria* (Nº 19) *MVL* 1997-21-0006
MVL 1997-21-0007	*MVL* 1997-21-0006, *MVL* 1997-21-0008 e *MVL* 1997-21-0021	Edição 8178	*Ave Maria* (Nº 19) [1917] [canto e pf ou harmônio] *MVL* 1997-21-0007
MVL 1997-21-0008	*MVL* 1997-21-0006, *MVL* 1997-21-0007, *MVL* 1997-21-0021	É a edição 8178 com rasuras à caneta ("for soprano and piano or harmonium or choir 4 voice à cappella"), e anotação "corrigido e revisto pelo autor"	*Ave Maria* (Nº 19) [1917] [canto e pf ou harmônio] *MVL* 1997-21-0008
MVL 1997-21-0011	*MVL* 1997-21-0012	Manuscrito	*Ave Maria* (Nº 17) *MVL* 1997-21-0011
MVL 1997-21-0012	*MVL* 1997-21-0011	Edição Villa-Lobos Corporation 142-4	*Ave Maria* (Nº 17) *MVL* 1997-21-0012
MVL 1997-21-0013	*MVL* 1999-21-0004 e *MVL* 1997-21-0014	Manuscrito. Cópia em tonalidade mais clara de *MVL* 1999-21-0004	*Ave Maria* (Nº 18) *MVL* 1997-21-0013
MVL 1997-21-0014	*MVL* 1999-21-0004 e *MVL* 1997-21-0013	Manuscrito. Cópia em preto e branco de *MVL* 1997-21-0013	*Ave Maria* (Nº 18) *MVL* 1997-21-0014

Continua

Continuação

Código do *MVL*	**Mesma obra**	**Observações**	**Nome da Pasta**
MVL 1997-21-0021	*MVL* 1997-21-0006, *MVL* 1997-21-0007, *MVL* 1997-21-0008	Manuscrito. Cópia de *MVL* 1997-21-0006 em tonalidade mais escura com rasuras	*Ave Maria* (Nº 19) *MVL* 1997-21-0021
MVL 1999-21-0004	*MVL* 1997-21-0013 e *MVL* 1997-21-0014	Manuscrito. Cópia em tonalidade mais escura do *MVL* 1997-21-0013 com anotações	*Ave Maria* (Nº 18) *MVL* 1999-21-0004
MVL 1997-21-0018	*MVL* 1999-21-0007 e *MVL* 1997-21-0019	Manuscrito. Idêntico ao *MVL* 1997-21-0019 e *MVL* 1999-21-0007	*Ave Maria* (Nº 26) *MVL* 1997-21-0018
MVL 1997-21-0019	*MVL* 1999-21-0007 e *MVL* 1997-21-0018	Manuscrito. Idêntico ao *MVL* 1997-21-0018 e *MVL* 1999-21-0007	*Ave Maria* (Nº 26) *MVL* 1997-21-0019
MVL 1999-21-0007	*MVL* 1997-21-0018 e *MVL* 1997-21-0019	Manuscrito. Idêntico ao *MVL* 1997-21-0018 e *MVL* 1997-21-0019, mas com uma capa vermelha escrito "*Ave Maria* nº 26. Where are the others?"	*Ave Maria* (Nº 26) *MVL* 1999-21-0007
MVL 2000-21-0009	*MVL* 2001-21-0001	*Ave Maria* de 1948 a 6 vozes, Edição Wilbur Skeels / Cantus Quercus Press CQ 2020. Cópia de *MVL* 2001-21-0001	*Ave Maria* (Nº 26) *MVL* 2000-21-0009
MVL 2001-21-0001	*MVL* 2000-21-0009	*Ave Maria* de 1948 a 6 vozes, Edição Wilbur Skeels / Cantus Quercus Press CQ 2020. Cópia de *MVL* 2000-21-0009	*Ave Maria* (Nº 26) *MVL* 2001-21-0001
MVL 1997-21-0005	*MVL* 1997-21-0004	*Ave Maria* Reza (1917) para canto e acompanhamento. Manuscrito (fonte primária diferente de *MVL* 1997-21-0004)	*Ave Maria* (Reza) *MVL* 1997-21-0005
MVL 1997-21-0010		*Ave Maria* de 1916, Canone a 2 vozes. Manuscrito	*Ave Maria* [1916] *MVL* 1997-21-0010
MVL 2000-21-0006	*MVL* 1997-21-0007, *MVL* 1997-21-0008 e *MVL* 1997-21-0021	Apesar de indicado coro a 2 vozes é um arranjo do SEMA da *Ave Maria* de 1914, catalogada como se fosse de 1917.	*Ave Maria* [1917] [coro a 2 vozes] *MVL* 2000-21-0006

Continua

Continuação

Código do *MVL*	**Mesma obra**	**Observações**	**Nome da Pasta**
Sem código (1)	Sem código (2)	Edição da Max Eschig da *Ave Maria* de 1931	*Ave Maria* [1931] [Éditions Max Eschig]
MVL 1997-21-0009	Sem código (1) e Sem código (2)	Manuscrito das duas *Ave Marias* editadas pela Max Eschig, de 1931 e 1932.	*Ave Maria* [1931]_ *Ave Maria* [1932]_ Quarteto de Cordas Nº 18 *MVL* 1997-21-0009
Sem código (2)	Sem código (1)	Edição da Max Eschig da *Ave Maria* de 1932	*Ave Maria* [1932] [Éditions Max Eschig]
MVL 1999-21-0006		Arranjo de Villa-Lobos de obra de Fonseca	*Ave Maria* [de Arnaldo Sodoma da Fonseca] *MVL* 1999-21-0006
MVL 1999-21-0050		Arranjo de Villa-Lobos de obra de Franceschini	Coleção Escolar [*Ave Maria*] [de Furio Franceschini] *MVL* 1999-21-0050
MVL 1997-21-0015	*MVL* 1998-21-0001, *MVL* 1997-21-0016, *MVL* 1997-21-0017 e *MVL* 1997-21-0022	*Ave Maria* de 1938 a 5 vozes, manuscrito (fonte primária diferente de *MVL* 1997-21-0016 e de *MVL* 1997-21-0017). Cópia de *MVL* 1997-21-0022 em tonalidade mais clara	*Ave Maria* [Nº 25] *MVL* 1997-21-0015
MVL 1997-21-0016	*MVL* 1998-21-0001, *MVL* 1997-21-0015, *MVL* 1997-21-0017 e *MVL* 1997-21-0022	*Ave Maria* de 1938 a 5 vozes, manuscrito (fonte primária diferente de *MVL* 1997-21-0015 e de *MVL* 1997-21-0017).	*Ave Maria* [Nº 25] *MVL* 1997-21-0016
MVL 1997-21-0017	*MVL* 1998-21-0001, *MVL* 1997-21-0015, *MVL* 1997-21-0016 e *MVL* 1997-21-0022	*Ave Maria* de 1938 a 5 vozes, manuscrito (fonte primária diferente de *MVL* 1997-21-0015 e de *MVL* 1997-21-0016).	*Ave Maria* [Nº 25] *MVL* 1997-21-0017

Continua

Conclusão

Código do *MVL*	Mesma obra	Observações	Nome da Pasta
MVL 1997-21-0022	*MVL* 1998-21-0001, *MVL* 1997-21-0015, *MVL* 1997-21-0016, e *MVL* 1997-21-0017	Cópia de *MVL* 1997-21-0015 em tonalidade mais escura e com rasuras. (fonte primária diferente de *MVL* 1997-21-0016 e de *MVL* 1997-21-0017).	*Ave Maria* [Nº 25] *MVL* 1997-21-0022
MVL 1998-21-0001	*MVL* 1997-21-0015, *MVL* 1997-21-0016, *MVL* 1997-21-0017 e *MVL* 1997-21-0022	*Ave Maria* de 1938 a 5 vozes, Edição Wilbur Skeels / Cantus Quercus Press CQ 9712.	*Ave Maria* [Nº 25] *MVL* 1998-21-0001
MVL 1999-21-0005		*Ave Maria* (rascunho) que foi objeto desta pesquisa	*Ave Maria* [s.d.] [1] [2] *MVL* 1999-21-0005

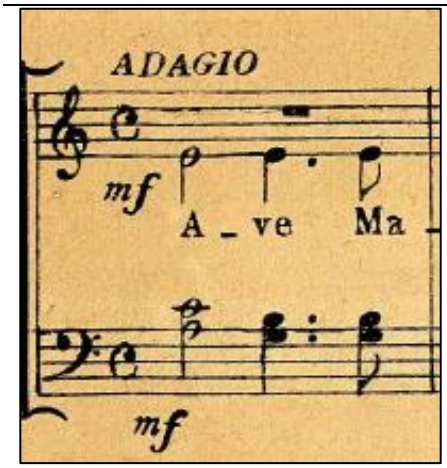
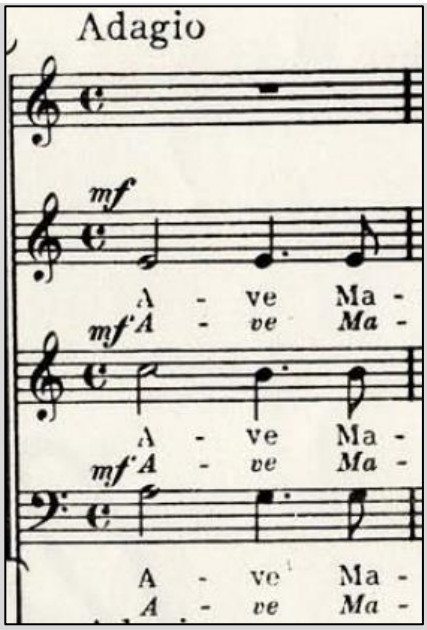
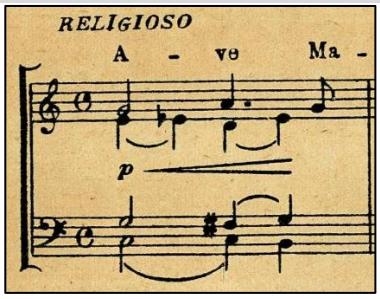
5.6 TABELA DE IDENTIFICAÇÃO RÁPIDA DAS *AVE MARIAS* DE VILLA-LOBOS

Estas tabelas acabaram por se tornar o recurso mais útil para quem deseja fazer várias comparações entre as partituras ou para a identificação de uma fonte específica, pois ao colocarmos apenas o recorte da imagem da armadura de clave com as notas iniciais, isto resulta na consulta mais rápida de identificação da obra.

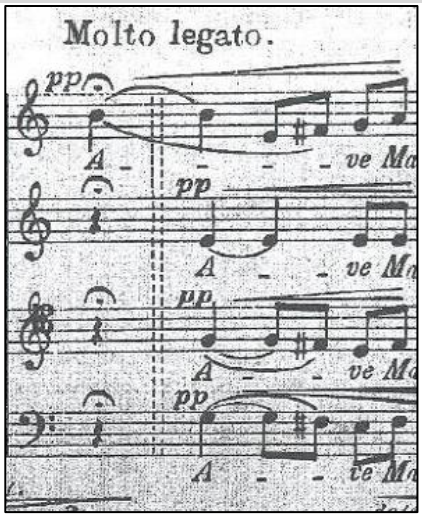
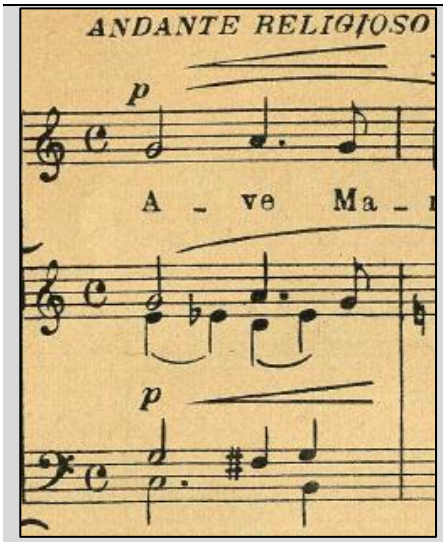
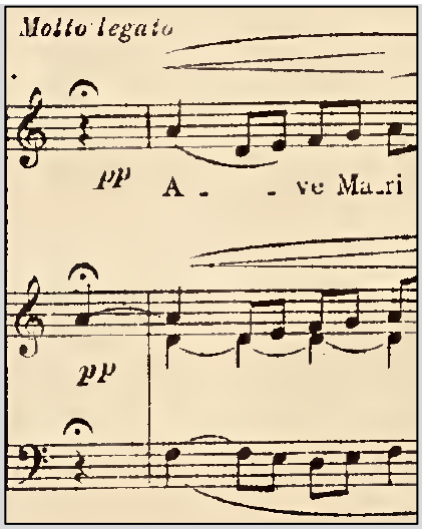
A ordenação acabou obedecendo os seguintes critérios: foram ordenadas primeiramente as partituras com edição comercial que não tinham acidentes na armadura de clave, e depois as que tinham um ou mais sustenidos, seguidas por aquelas que tinham um ou mais bemóis como acidentes fixos. Ao final desta, foram inseridas as demais fontes manuscritas, seguindo o mesmo critério de ordenação. (Tabela 5.6).

Com esta divisão (primeiro as edições comerciais e posteriormente as outras fontes) o consultante já reduz muito o tempo de consulta, excluindo a parte da tabela que não corresponde com a fonte que tem em mãos.

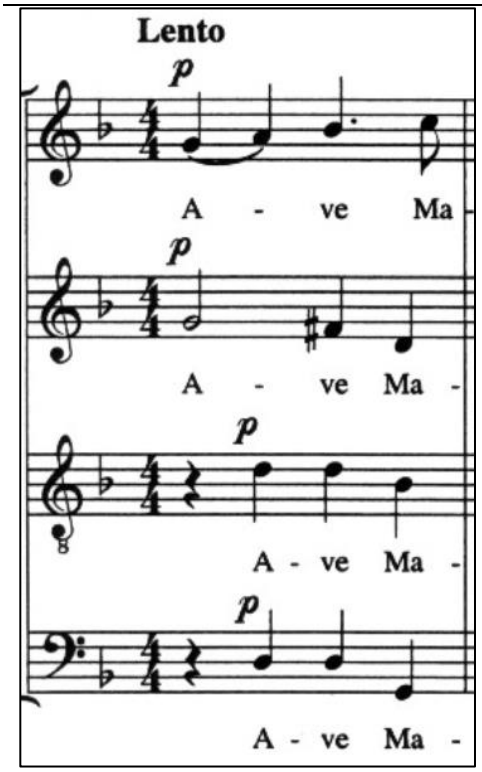
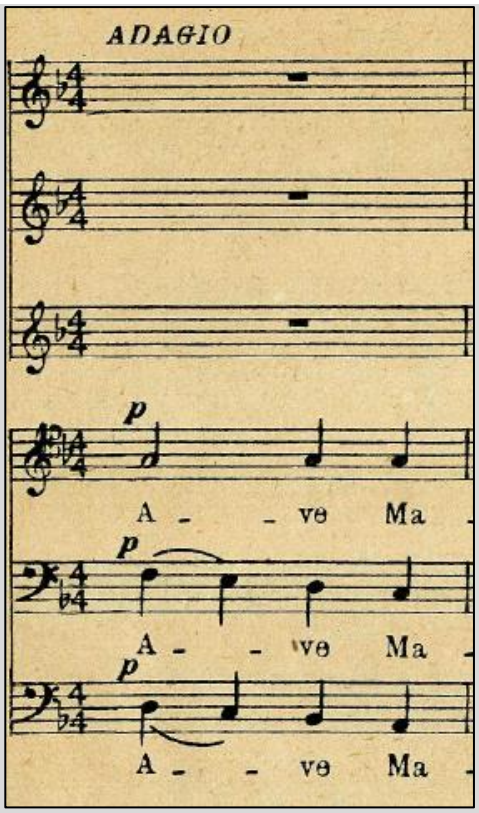
Tabela 5.6 – Tabela para consulta rápida com recorte da imagem da armadura de clave e a nota inicial.

Armadura Clave e/ou primeiro compasso e pentagrama	**Ano**	***Caderno Música Sacra*?**	**Nome que consta no título da partitura**
	1918	P. 4	Coro a 4 vozes
	1918	P. 4, vide obs.	*Ave Maria* No 17 Mixed voices *a cappella* (Edição da Villa-Lobos Music Corporation) sendo que a mesma obra consta na p. 4 do *Caderno Música Sacra*
	1917	P. 8	*Ave Maria* Réza (Coro Mixto a 4 vozes). Há esta mesma obra, na página 19 para Canto, Piano ou Órgão.

Continua

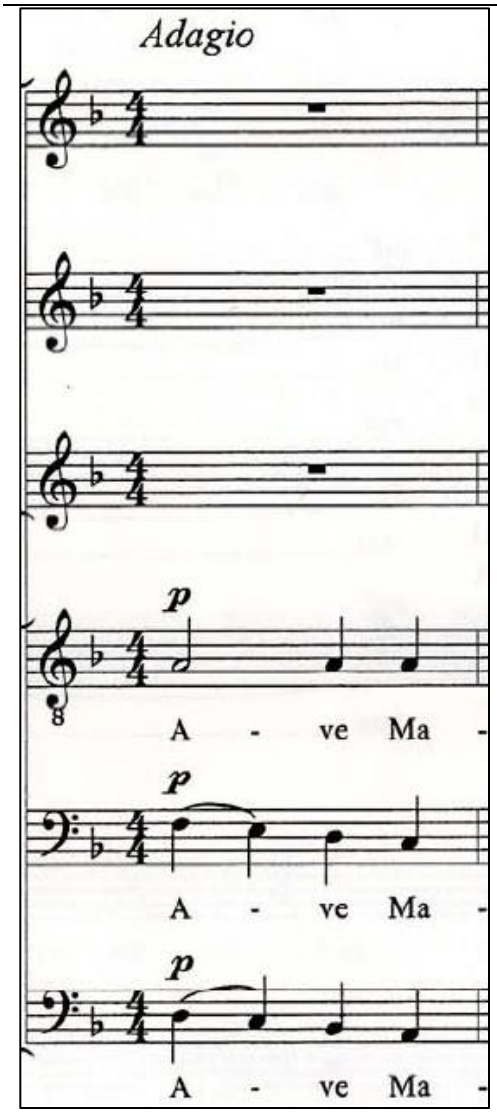
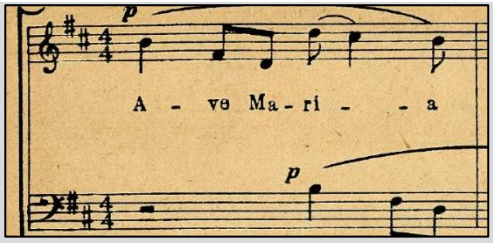
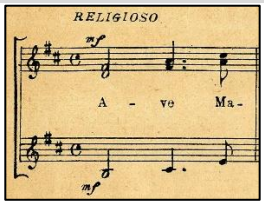
Continuação

Armadura Clave e/ou primeiro compasso e pentagrama	**Ano**	***Caderno Música Sacra*?**	**Nome que consta no título da partitura**
	1917	P. 19	*Ave Maria* (Réza) Para Canto, Piano ou Órgão. Há esta mesma obra, na página 8 para coro a 4 vozes
	n/a	Não, vide obs.	*Ave Maria* de Franceschini que foi arranjada por Villa-Lobos.
	n/a	Não, vide obs.	*Ave Maria* de Franceschini (p. 32 da coletânea 110 Cânticos em Latim a 1 e 2 vozes, extraídos da 2a edição da Nova Coleção de Cânticos Sacros em Latim e em Vernáculo) . Vide observações na tabela sobre a partitura do arranjo feito por Villa-Lobos.

Continua

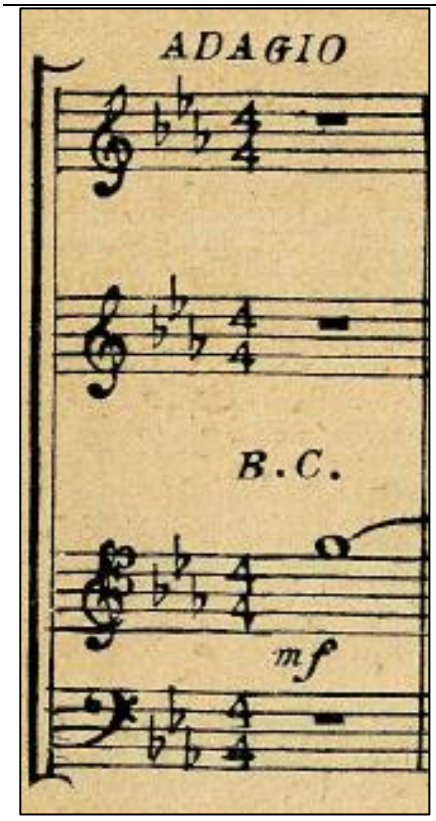
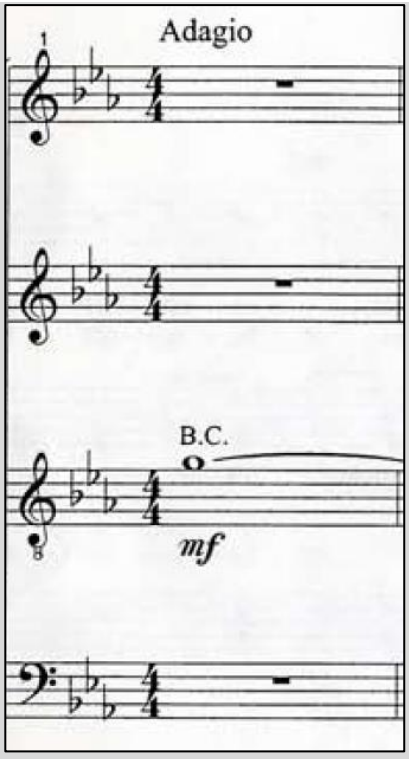
Continuação

Armadura Clave e/ou primeiro compasso e pentagrama	**Ano**	***Caderno Música Sacra*?**	**Nome que consta no título da partitura**
	1931	Não	*Ave Maria* pour chouer *a cappella* à quatre voix mixtes (Edição Max-Eschig)
	1948	P. 14	*Ave Maria* (6 voice) á Mindinha

Continua

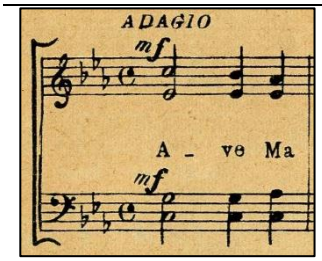
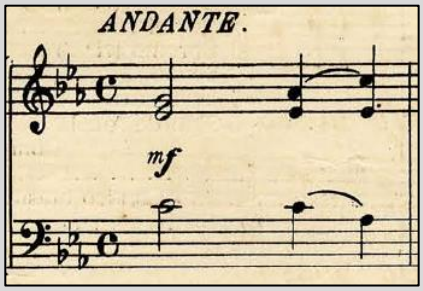
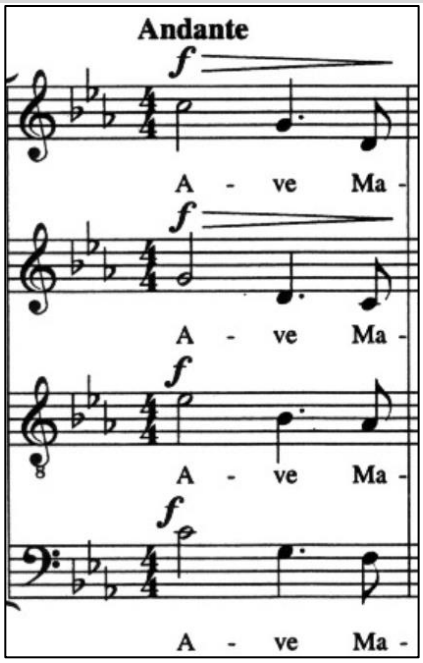
Continuação

Armadura Clave e/ou primeiro compasso e pentagrama	**Ano**	***Caderno Música Sacra*?**	**Nome que consta no título da partitura**
	1948	P. 14, vide obs.	*Ave Maria* for 6 voices, *a cappella*, to Mindinha (Edição da Wilbur Skeels) sendo que a mesma obra consta na p. 14 do *Caderno Música Sacra*
	1916	P. 2	*Ave Maria* Cânone a 2 vozes a capela
	1917	P. 6	Côro a 4 vozes

Continua

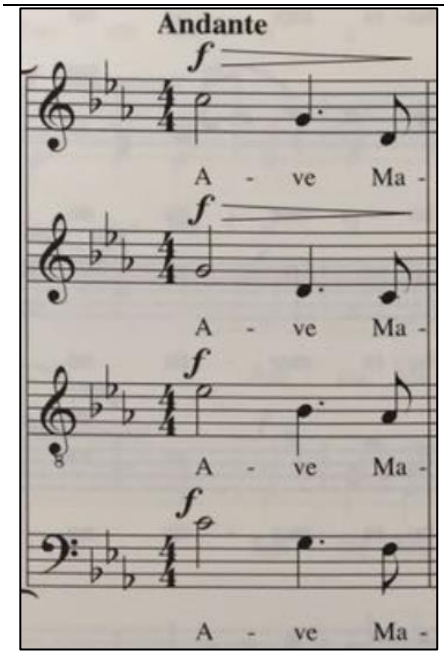
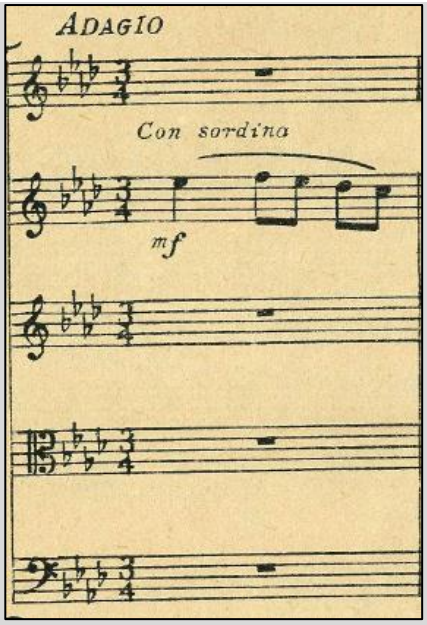
Continuação

Armadura Clave e/ou primeiro compasso e pentagrama	**Ano**	***Caderno Música Sacra*?**	**Nome que consta no título da partitura**
	1938	P. 10	Côro Mixto (a 5 vozes)
	1938	P. 10, vide obs.	*Ave Maria* for mixed choir, unaccompanied (Edição da Wilbur Skeels) sendo que a mesma obra consta na p. 10 do *Caderno Música Sacra*

Continua

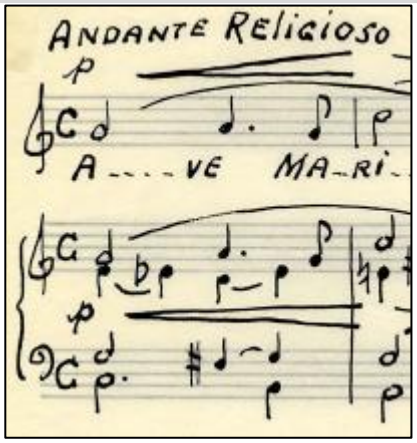
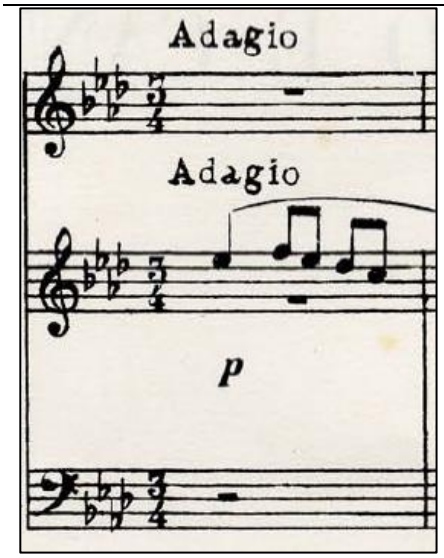
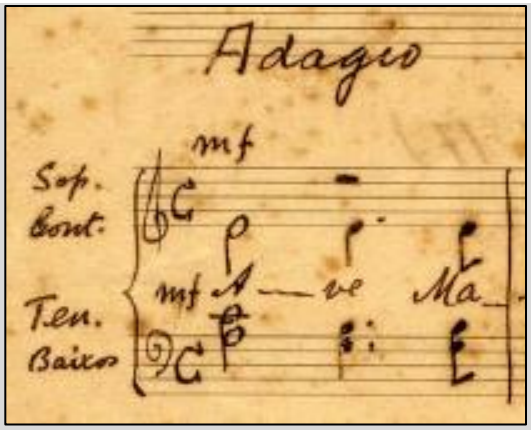
Continuação

Armadura Clave e/ou primeiro compasso e pentagrama	**Ano**	***Caderno Música Sacra*?**	**Nome que consta no título da partitura**
	1914	P. 12	*Ave Maria* (Côro Mixto a 4 vozes)
	1914	P. 12, vide obs.	*Ave Maria* (Soprano) para "Harmonium ou Piano". Também marcada como *Ave Maria* "19" arranjada para esta formação, com introdução de 4 compassos adicionais, sendo que a versão para coro a quatro vozes consta no *Caderno Música Sacra*, na p. 12.
	1932	Não	*Ave Maria* pour chouer *a cappella* à quatre voix mixtes (Edição Max-Eschig)

Continua

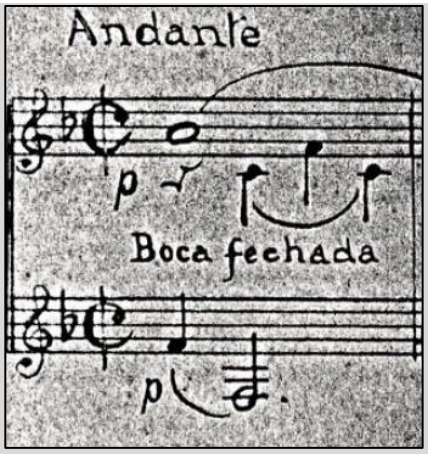
Continuação

Armadura Clave e/ou primeiro compasso e pentagrama	**Ano**	***Caderno Música Sacra*?**	**Nome que consta no título da partitura**
	1932	Não, vide obs.	*Ave Maria* pour chouer *a cappella* à quatre voix mixtes (Edição Max-Eschig) aparece na página 90 do livro "Musique Sacrée Du XXe Siègle pour chouer *a cappella*")
	1914	P. 21	*Ave Maria* (Canto e Quarteto de Cordas)

Continua

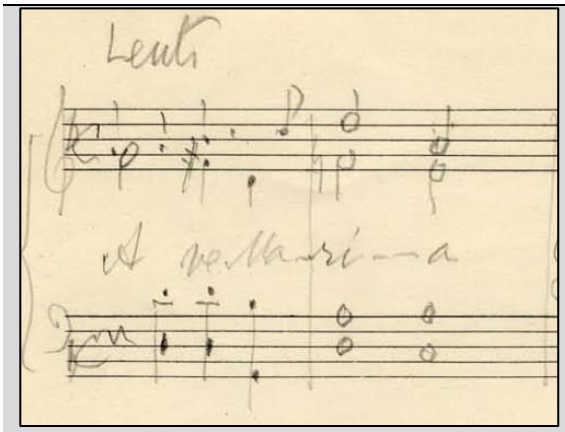
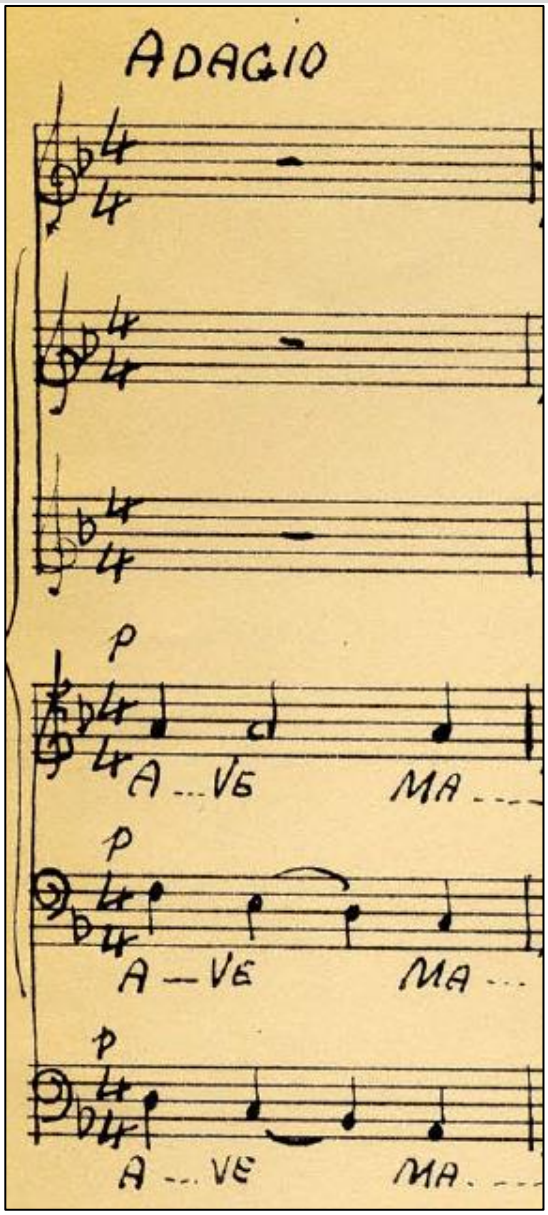
Continuação

Armadura Clave e/ou primeiro compasso e pentagrama	**Ano**	***Caderno Música Sacra*?**	**Nome que consta no título da partitura**
	1914	P. 21	*Ave Maria* com acompanhamento de quarteto de cordas ou piano ou harmônio.
	1918	P. 4	*Ave Maria* Nº 17
	1917	P. 19	*Ave Maria* (Réza) para Canto, Piano ou Órgão. Há esta mesma obra, na página 8 para coro a 4 vozes.

Continua

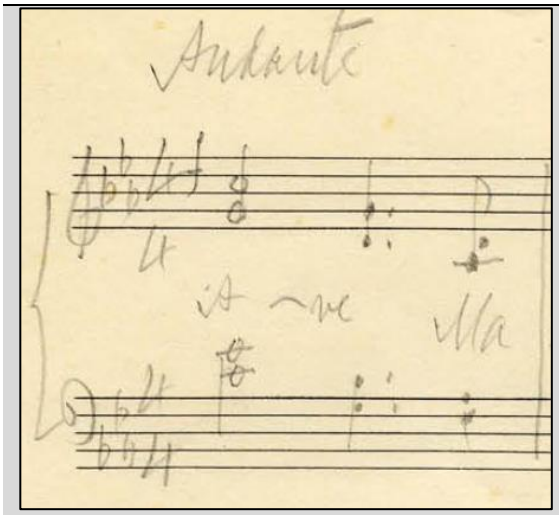
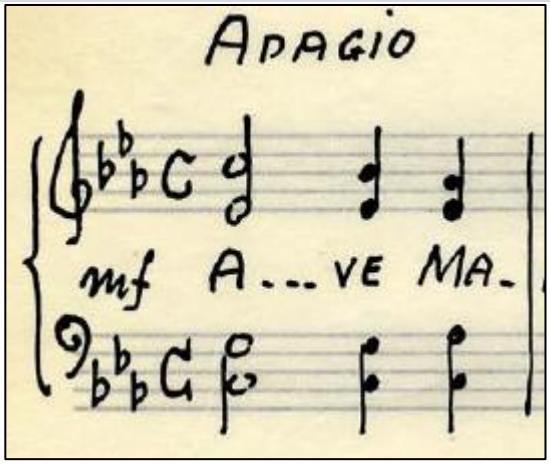
Continuação

Armadura Clave e/ou primeiro compasso e pentagrama	**Ano**	***Caderno Música Sacra*?**	**Nome que consta no título da partitura**
	1917	P. 19	*Ave Maria* (Réza) para Canto, Piano ou Órgão. Há esta mesma obra, na página 8 para coro a 4 vozes.
	n/a	Não. Vide obs.	*Ave Maria* de Arnaldo Sodoma da Fonseca que foi arranjada por Villa-Lobos.
	n/a	Não. Vide obs.	*Ave Maria* [1909]. Manuscrito autógrafo sob código MVL 1999-21-0005.

Continua

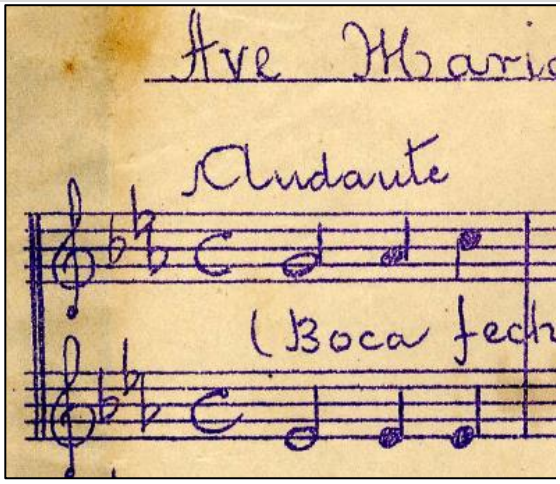
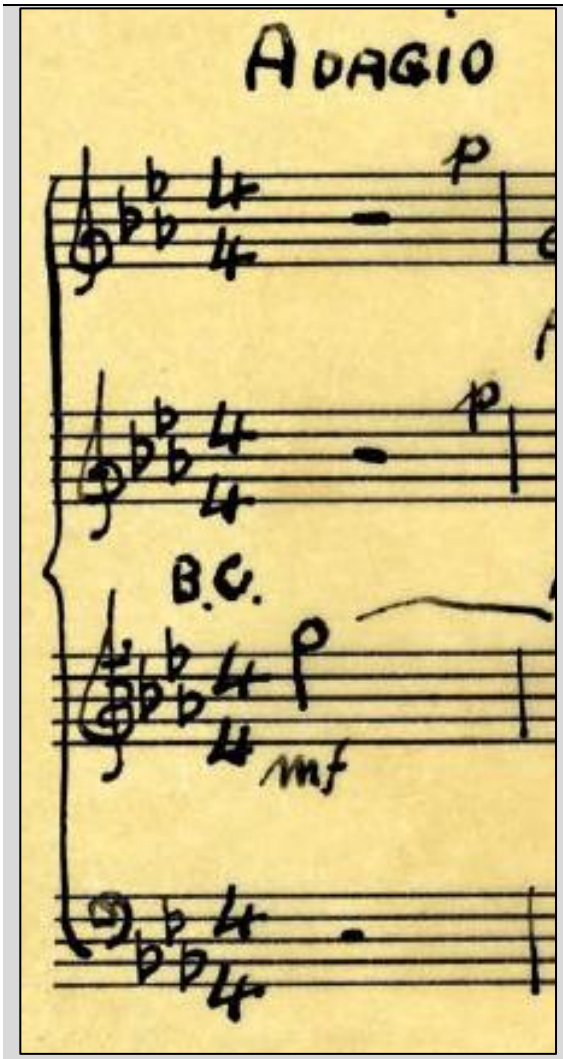
Continuação

Armadura Clave e/ou primeiro compasso e pentagrama	**Ano**	***Caderno Música Sacra*?**	**Nome que consta no título da partitura**
	1931	Não. Vide obs.	*Ave Maria* pour chouer *a cappella* à quatre voix mixtes (Edição Max-Eschig)
	1948	P. 14	*Ave Maria* for 6 voices, *a cappella*, to Mindinha

Continua

Continuação

Armadura Clave e/ou primeiro compasso e pentagrama	**Ano**	***Caderno Música Sacra*?**	**Nome que consta no título da partitura**
	1932	Não, vide obs.	*Ave Maria* pour chouer *a cappella* à quatre voix mixtes (Edição Max-Eschig) aparece na página 90 do livro "Musique Sacrée Du XXe Siègle pour chouer *a cappella*").
	1914	P. 12	*Ave Maria* (Côro Mixto a 4 vozes)

Continua

Conclusão

Armadura Clave e/ou primeiro compasso e pentagrama	**Ano**	***Caderno Música Sacra*?**	**Nome que consta no título da partitura**
	1938	P. 10	*Ave Maria* para 5 vozes
	1914	P. 12	*Ave Maria* de 1914 para 4 vozes em arranjo da SEMA para duas vozes e introdução com boca fechada

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho.

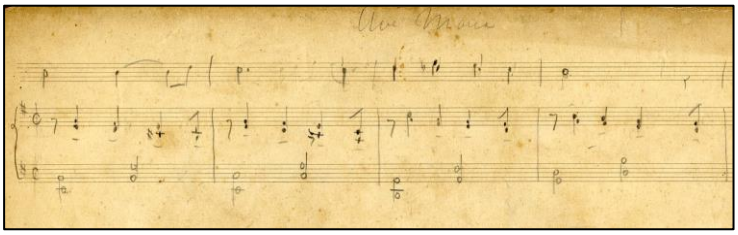
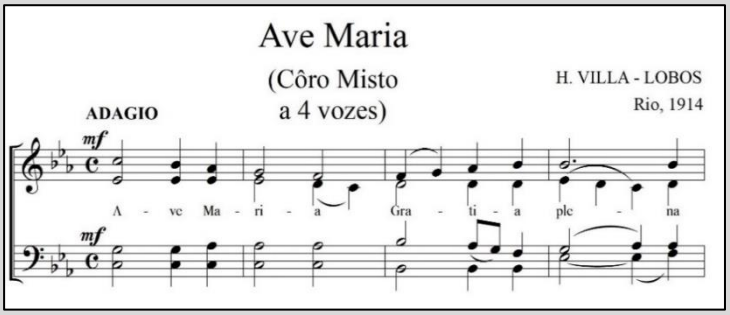
5.7 ÍNDICE TEMÁTICO DAS *AVE MARIAS*

A mera observação do título da obra e do ano das composições, mesmo considerando a formação para que foram escritas, ainda pode gerar dúvidas, e o critério que provavelmente ajudaria em uma rápida identificação de cada peça seria a definição da tonalidade, uma vez que a conjugação destes três fatores simultaneamente (ano, tonalidade e formação) possibilita a identificação precisa de todas as obras.

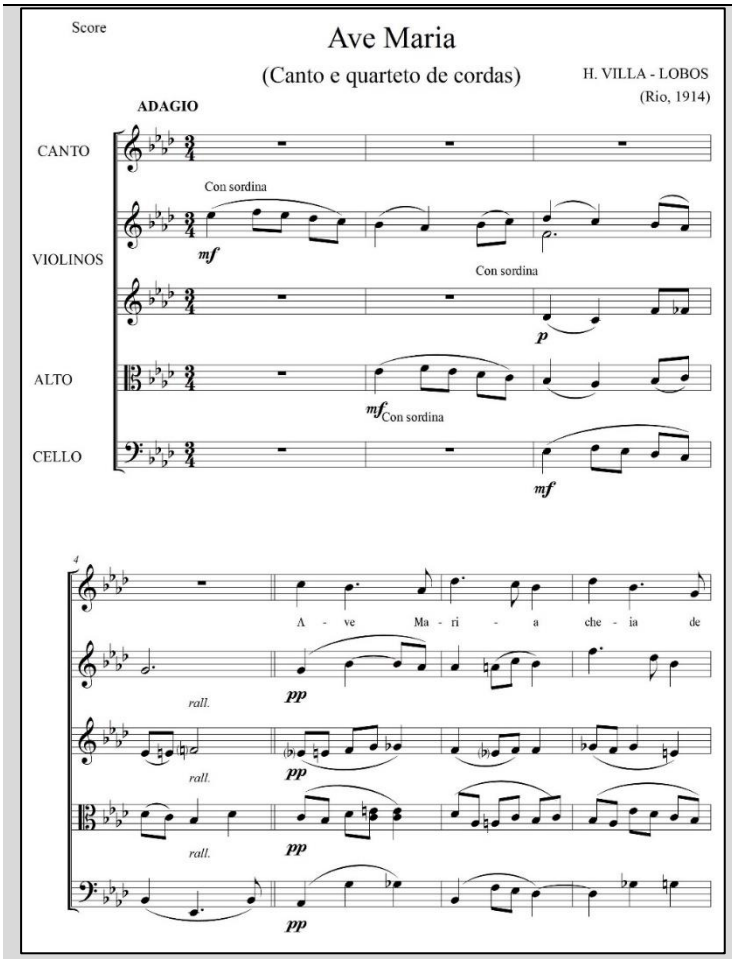
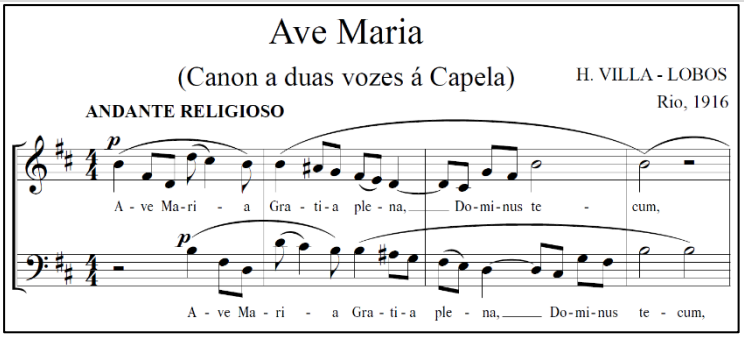
Adicionalmente a estas informações foram adicionadas observações como a formação e variação de nomes que apareceram grafados na partitura, resultando na tabela resumida de rápida identificação, que é um catálogo temático das *Ave Marias* de Villa-Lobos (Tabela 5.7).

Nota: Já foram digitadas todas estas composições, incluindo as diferentes versões, em *software Finale* para facilitar o manuseio e identificação das mesmas, e apesar de isto não estar incluído como objetivo principal da pesquisa (a produção de edições práticas de todas elas), julgou-se conveniente fazê-lo para uma eventual futura edição das mesmas em um caderno único com o texto literário revisado.

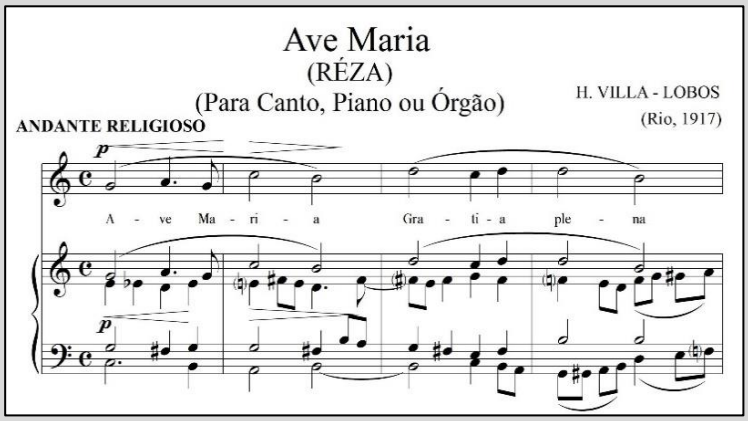
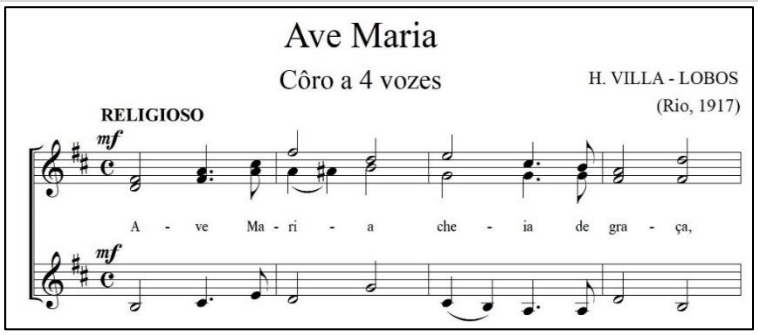
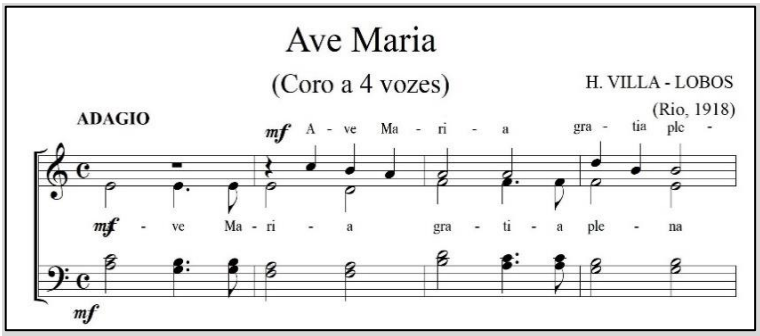
Tabela 5.7 – Tabela resumida para identificação (Catálogo índice temático).

Incipit	**Ano**	**Observações**
	[1909]	*Ave Maria* para violoncelo, canto e teclado *Ave Maria* [s.d.] [1] [2] *MVL* 1999-21-0005
	1914	Dó menor / Mi bemol maior, *Adagio*, Compasso 4/4, Texto em latim *Ave Maria* (Nº 19) Coro Mixto ou Coro Misto a 4 vozes *Ave Maria* Soprano (Nº 19) Harmonium ou piano 8178 *Caderno Música Sacra* P. 12 *Ave Maria* (Nº 19) [1917] [canto e pf ou harmônio] *MVL* 1997-21-0007 *Ave Maria* (Nº 19) [1917] [canto e pf ou harmônio] *MVL* 1997-21-0008 *Ave Maria* (Nº 19) *MVL* 1997-21-0006 *Ave Maria* (Nº 19) *MVL* 1997-21-0021 *Ave Maria* [1917] [coro a 2 vozes] *MVL* 2000-21-0006

Continua

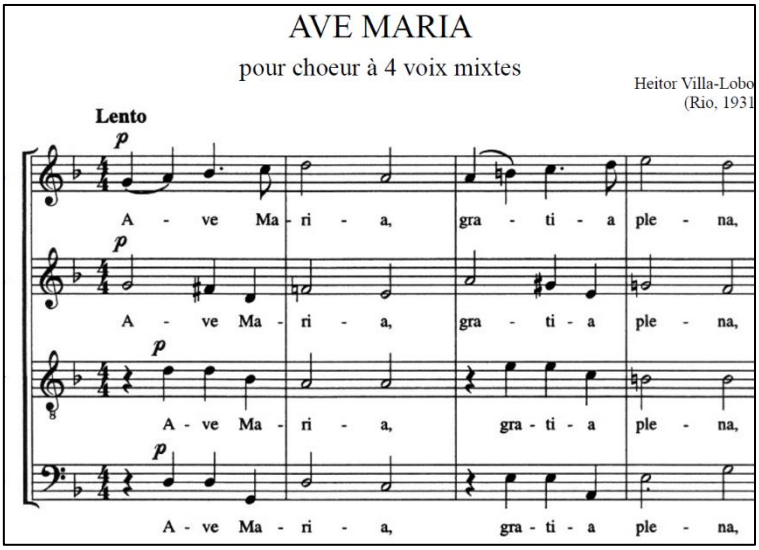
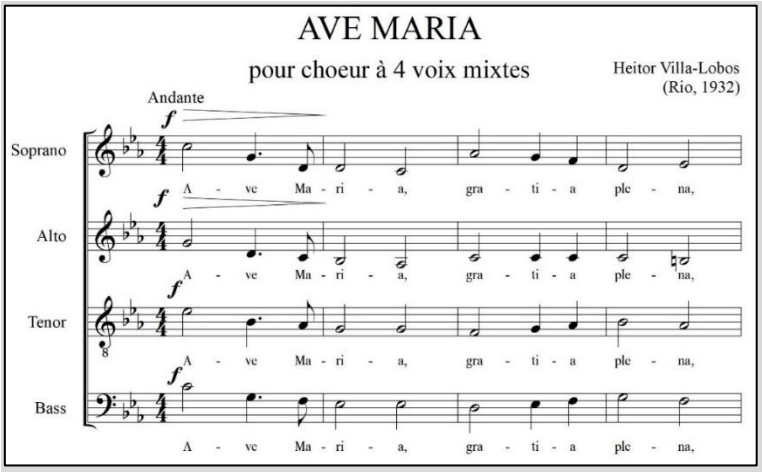
Continuação

Incipit	**Ano**	**Observações**
	1914	Lá bemol maior / Fá menor, *Adagio*, compasso ¾, Texto em português Canto e Quarteto de Cordas / (Canto e quarteto de cordas) / *Caderno Música Sacra* P. 21 *Ave Maria* nº 6 para canto e quarteto de cordas (Redução para canto e harmonium Arthur Napoleão AN 137 *Ave Maria* (Nº 6) *MVL* 1997-21-0002
	1916	Si menor, *Andante Religioso*, compasso 4/4, Texto em latim Canon a 2 vozes / (Canone a duas vozes *a cappella*) *Caderno Música Sacra* P. 2 *Ave Maria* [1916] *MVL* 1997-21-0010

Continua

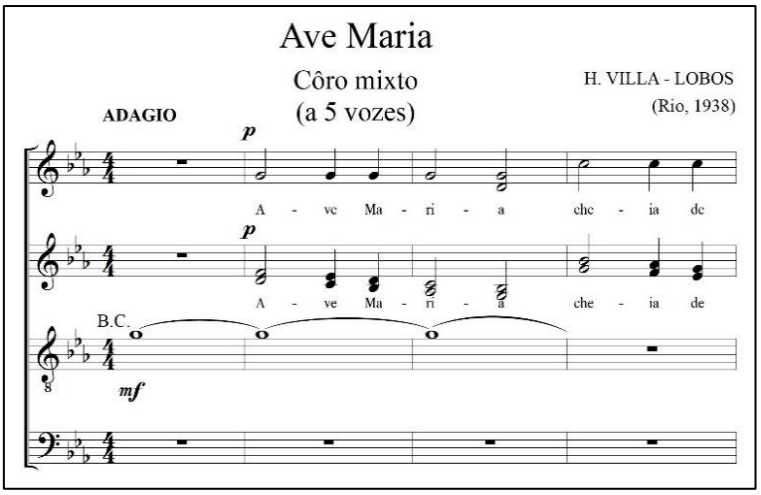
Continuação

Incipit	Ano	Observações
	1917	Dó maior, *Religioso* ou *Andante Religioso*, compasso 4/4, Texto em latim *Ave Maria* Réza (Coro Mixto a 4 vozes) Reza - Canto e Órgão (Réza) (Para Canto, Piano ou Órgão) *Caderno Música Sacra* P. 8 (coro a 4 vozes) ou P. 19 (canto) *Ave Maria* (Reza) *MVL* 1997-21-0005 (Manuscrito) *Ave Maria* (Reza). Padre Nosso *MVL* 1997-21-0004 (Manuscrito)
	1917	Si menor / Ré maior, *Religioso*, compasso 4/4, Texto em português Côro Misto a 4 vozes / Côro a 4 vozes / *Caderno Música Sacra* P. 6 *Ave Maria* (Nº 18) MVL 1997-21-0013 *Ave Maria* (Nº 18) MVL 1997-21-0014 *Ave Maria* (Nº 18) MVL 1999-21-0004
	1918	Lá menor, *Adagio*, compasso 4/4, Texto em latim Côro Misto a 4 vozes / (Coro a 4 vozes) / *Caderno Música Sacra* P. 4 *Ave Maria* (Nº 17) *MVL* 1997-21-0011 *Ave Maria* (Nº 17) *MVL* 1997-21-0012

Continua

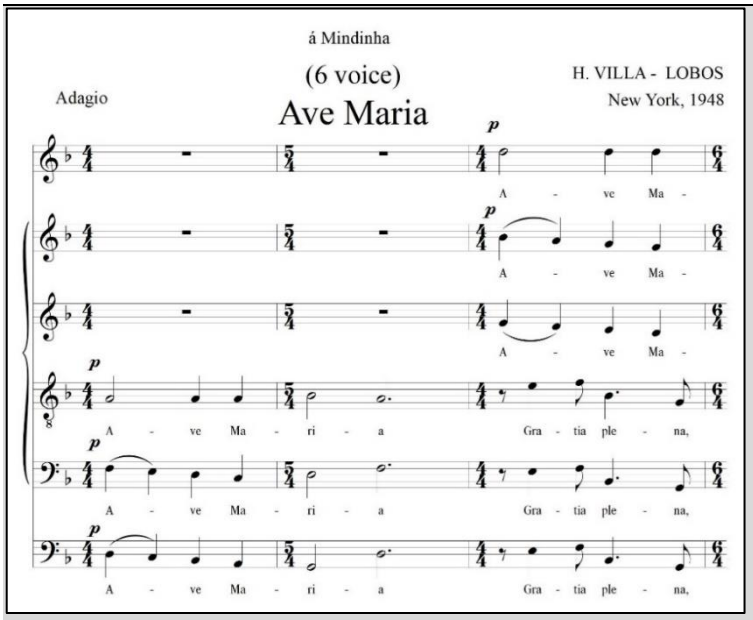
Continuação

Incipit	**Ano**	**Observações**
	1931	Ré menor, *Lento*, compasso 4/4, Texto em latim Não consta *no Caderno Música Sacra* *Ave Maria* [1931] [Éditions Max Eschig] *Ave Maria* [1931]_ *Ave Maria* [1932]_ Quarteto de Cordas Nº 18 *MVL* 1997-21-0009
	1932	Do menor, *Andante*, compasso 4/4, Texto em latim Não consta no *Caderno Música Sacra* *Ave Maria* [1932] [Éditions Max Eschig] *Ave Maria* [1931]_ *Ave Maria* [1932]_ Quarteto de Cordas Nº 18 *MVL* 1997-21-0009

Continua

Continuação

Incipit	Ano	Observações
	1938	Dó menor modula para Fá menor, *Adagio*, compasso 4/4, Texto em português Côro Misto a 5 vozes / Côro Mixto (a 5 vozes) / *Ave Maria* da Meia noite para á Jojota *Ave Maria* Nº 25 *Ave Maria* Nº 20 (Edição da Villa-Lobos Corporation de 1948) *Caderno Música Sacra* P. 10 *Ave Maria* [Nº 25] *MVL* 1997-21-0015 *Ave Maria* [Nº 25] *MVL* 1997-21-0016 *Ave Maria* [Nº 25] *MVL* 1997-21-0017 *Ave Maria* [Nº 25] *MVL* 1997-21-0022 *Ave Maria* [Nº 25] *MVL* 1998-21-0001

Continua

Conclusão

Incipit	**Ano**	**Observações**
	1948	Ré menor, *Adagio*, compasso 4/4, texto em latim. Côro Misto a 6 vozes *Ave Maria* á Mindinha (6 voice) *Ave Maria* for 6 voices, *a cappella* *Caderno Música Sacra* P. 14 *Ave Maria* (Nº 26) *MVL* 1997-21-0018 *Ave Maria* (Nº 26) *MVL* 1997-21-0019 *Ave Maria* (Nº 26) *MVL* 1999-21-0007 *Ave Maria* (Nº 26) *MVL* 2000-21-0009 *Ave Maria* (Nº 26) *MVL* 2001-21-0001

Fonte: Tabela elaborada pelo autor para este trabalho.

As duas obras que não são de Villa-Lobos, mas arranjos, optamos por deixar bem separadas desta tabela do índice temático, e por deixar a primeira página destacada por não serem composições do autor (Figuras 5.2 e 5.3).

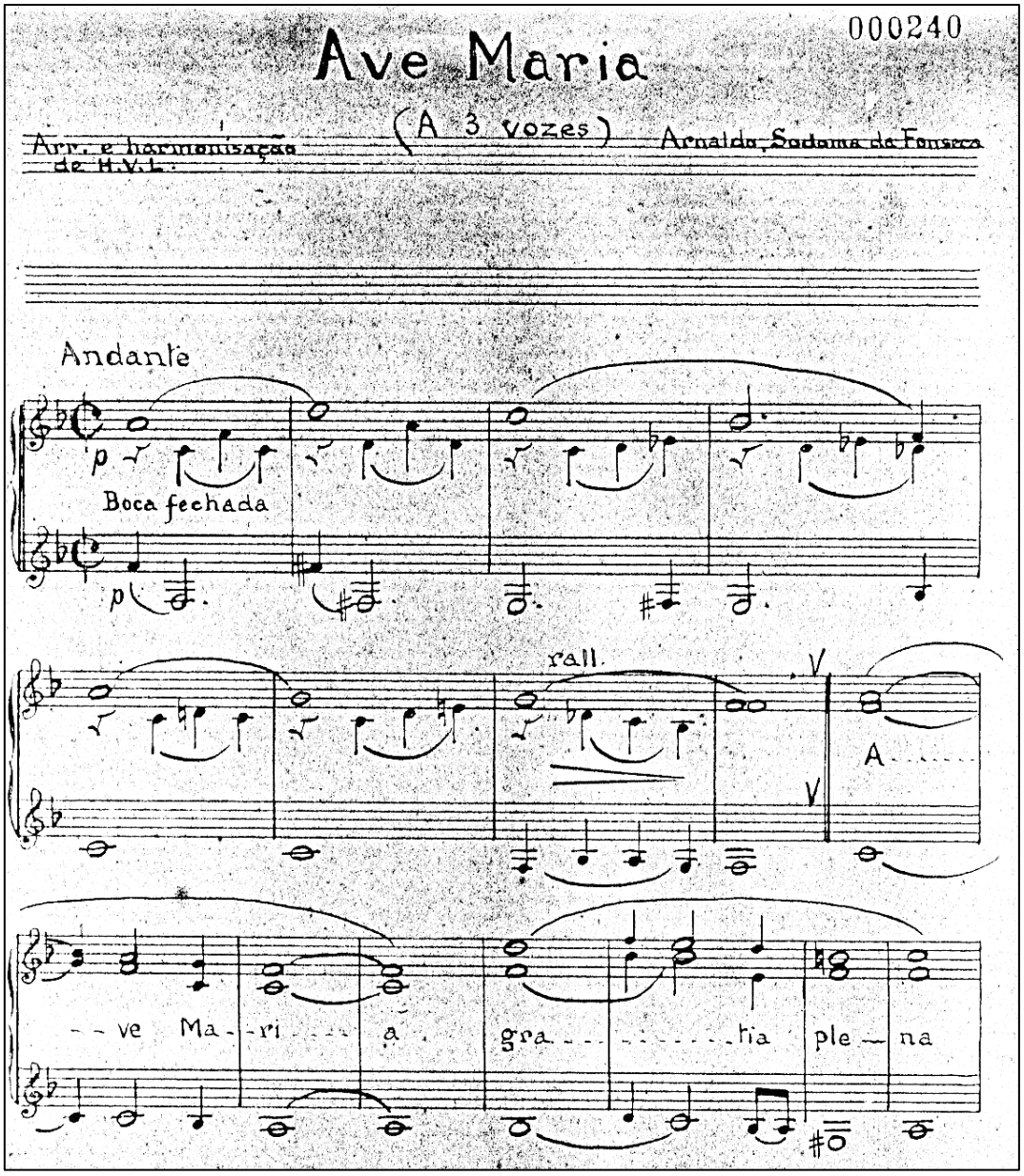
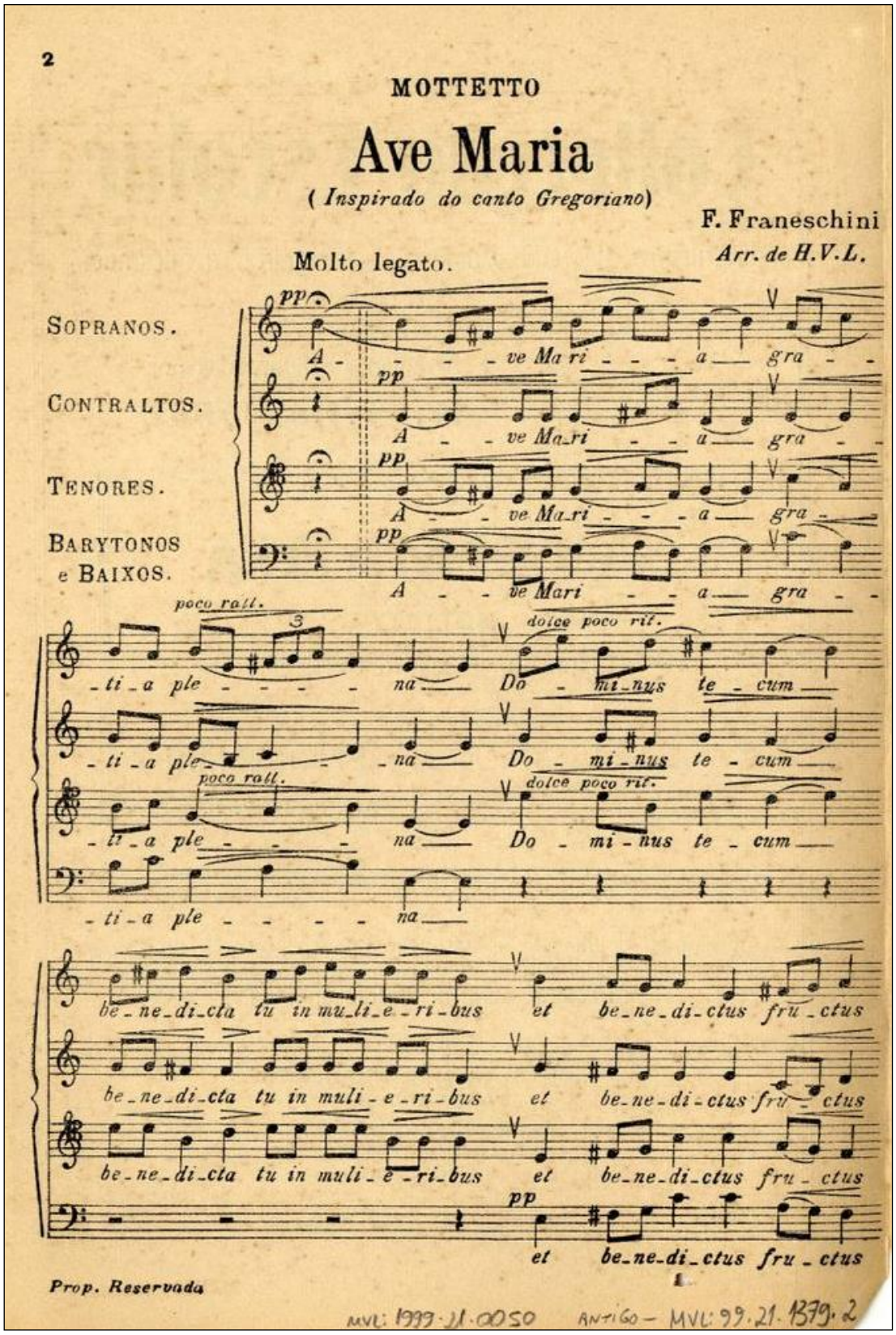
Figura 5.2 - *Ave Maria* de Arnaldo Sodoma da Fonseca.

Fonte: *MVL* 1999-21-0006.

Figura 5.3 - *Ave Maria* de Furio Franceschini.



Fonte: Coleção Escolar, *MVL* 1999-21-0050.

6 CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscava reunir todas as *Ave Marias* de Villa-Lobos através da visita pessoal a várias fontes, o que se tornou inviável com a pandemia da COVID-19, que provocou o fechamento dos estabelecimentos públicos em meados de 2020, justamente no período em que se buscava reunir todo o material. Todavia, a mesma pandemia, que parecia ser um empecilho a este trabalho de campo, possibilitou que o Museu Villa-Lobos enviasse diversas documentações de seu acervo, incluindo não só todas as edições comerciais de todas as obras que apareciam listadas em trabalhos acadêmicos, mas os manuscritos autógrafos, excedendo em muito a expectativa da quantidade de material a ser analisado.

Outras bibliotecas, como da ECA-USP, UNICAMP, UNESP, Biblioteca Nacional e IEB e de outros países, especialmente Estados Unidos e França (onde o compositor residiu) podem ter em seus arquivos partituras e/ou manuscritos ainda não constantes no Museu Villa-Lobos, a cujo escopo esta pesquisa se limitou.

A partir de todo o material recebido por e-mail, pudemos concluir que o Museu Villa-Lobos engloba praticamente a totalidade das *Ave Marias* do compositor (incluindo manuscritos autógrafos, e em vários casos mais de uma fonte), e excetuando-se duas partituras indicadas como perdidas no próprio catálogo do Museu Villa-Lobos – a saber, as *Ave Marias* de 1912 e 1913 – todas as demais fontes constam fisicamente do acervo do Museu Villa-Lobos e estão digitalizadas. Conforme citado durante o texto da pesquisa, pudemos contribuir com uma edição não constante nos arquivos (a *Ave Maria* nº 17 de 1918, editada também pela Max Eschig sob código ME0941200), que foi recebida por e-mail pela equipe do Museu Villa-Lobos, mas que infelizmente ainda não catalogada a tempo da entrega desta pesquisa.

Os estudos anteriores que listavam as composições de nome *Ave Maria*, incluindo o próprio Museu Villa-Lobos, devido ao grande número de fontes existentes, superestimavam a quantidade de composições existentes, e a imprecisão de catalogações anteriores e citações sem fontes confirmadas levaram diversos estudiosos e pesquisadores ao equívoco, uma vez que a diversidade de títulos de uma mesma composição causa dúvidas e confusão na hora da catalogação. O próprio caderno *Música Sacra*, como

explicitado durante o texto, foi publicado com duas versões de uma mesma *Ave Maria* (Reza, de 1917) sendo uma para voz solista e piano e outra para coro a quatro vozes, e uma possibilidade remota, desta única obra aparecer duas vezes, poderia justamente por aparentar serem obras distintas.

Já a *Ave Maria* que acreditamos ser de 1909, rascunho que nunca foi editado e nem publicado acabou por representar um grande desafio a esta pesquisa, consumindo parte considerável do tempo disponível, e remodelando, por assim dizer, o escopo principal que buscava uma análise mais profunda de todo o material restante enviado pelo Museu Villa-Lobos. A opção de se analisar mais detalhadamente esta composição, em detrimento das demais, demonstrou ser crucial para a produção de uma edição prática, que por sua vez precisou ser desdobrada em partitura, versão para teclado e violoncelo, parte de violoncelo e de voz, bem como as versões para teclado; esta última, não obstante, precisou ser feita para piano, harmônio e órgão, pois o instrumento acompanhante não ficou claramente definido a partir da análise do rascunho. As diferentes possibilidades de combinação para performance a partir das partes geradas (violoncelo solo + piano ou órgão ou harmônio) e ainda voz, violoncelo, acompanhados por piano ou órgão ou harmônio) favorece a diversidade sonora e propiciam que mais intérpretes possam executá-la.

Ainda tratando destas diversas possibilidades de performance a partir da mudança do instrumento de teclado, conforme as justificativas já apresentadas durante o texto que confirmam que Villa-Lobos inicialmente idealizou esta obra para ser executada por violoncelo acompanhado e posteriormente adicionou a parte de voz, embasam ainda mais estas sugestões de variação de formação em uma apresentação musical. A partitura para piano, que não careceu de qualquer adaptação, nos parece ser a intenção mais provável, uma vez que as adaptações necessárias, justificadas quando apresentamos as versões para harmônio e órgão (com uso do pedal) precisam de uma certo trabalho editorial, que apesar de não estar fora do escopo padrão de outras composições de Villa-Lobos, seria o resultado prático mais simples, quando um editor se deparasse com este mesmo rascunho original sem a devida orientação do compositor, como foi o nosso caso.

Já o modelo de trabalho adotado pelo compositor neste mesmo rascunho, quando da marcação suave das notas, favoreceu a conferência das notas e consequente

confirmação da intenção musical do compositor, pois da mesma forma que ele estava conferindo as notas, isto contribuiu para que a nossa conferência pudesse ser confirmada quando da transcrição.

Muitos dos problemas musicológicos advindos da análise do manuscrito autógrafo MVL 1999-21-0005 foram gerados por dúvidas de grafia. Se a escrita estivesse um pouco mais precisa, a transcrição teria sido facilitada e diversas páginas de texto não precisariam ter sido geradas. Não obstante, muitas das decisões tomadas (quando a grafia era dúbia) foram resolvidas levando em conta o contexto harmônico de uma obra tonal, que é o caso desta composição; se estivéssemos tratando de uma *Ave Maria* atonal, muitas das soluções propostas seriam praticamente inviáveis de serem consideradas.

O número de fontes analisadas foi de ao menos 34 (trinta e quatro) entre fontes manuscritas e impressas, que seria de número ainda maior se considerássemos os arquivos duplicados catalogados no Museu Villa-Lobos; este enviou um total de 135 arquivos, que estão agrupados em 34 pastas (estes arquivos eram ora em formato "*.pdf*", ora em formato de imagem "*.jpg*", em alguns casos uma foto/imagem para cada página, ora repetidos ou ainda cópias praticamente idênticas) o que torna a análise confusa e morosa. O resultado constante no Anexo I – que foi gerado com uma cópia de cada versão/arranjo/fonte única – contém mais de 100 (cem páginas) com as diversas versões e edições.

Após minuciosa pesquisa e análise de todo este material analisado, considerando as diversas edições, manuscritos autógrafos e o rascunho que foi analisado detalhadamente, foram identificadas 11 (onze) composições distintas; 8 (oito) delas compostas em latim (sendo seis apresentando alguma divergência do texto oficial latino) e 3 (três) composições em português (todas as três com alguma divergência textual da versão tradicional em português). Além destas obras, de autoria de Villa-Lobos, 2 (duas) *Ave Marias*, muitas vezes indicadas como composição original, são na realidade arranjos do compositor sobre obras de terceiros (como são os casos das *Ave Marias* de Franceschini e de Fonseca).

A análise textual acabou por revelar que Villa-Lobos faz uma distinção clara das duas partes da oração, e que, portanto, percebe a *Ave Maria* como rezada nos dias de hoje: a primeira parte que diz "*Ave Maria*..." até "Jesus" e a segunda parte, de "Santa Maria..."

até o amém final. Esta clara divisão das duas partes é evidente tanto nas composições do autor quanto nos arranjos, pois ficou demonstrado que o compositor utiliza em média cerca de três elementos (barra dupla, que claramente separa duas partes, bem como alteração no andamento, mudança de tonalidade etc.) para separar a primeira parte da oração da segunda.

Uma segunda conclusão, a partir da análise das variações de texto encontradas nas diversas composições (excetuando-se três *Ave Marias* em latim, que continham o texto oficial, todas as outras apresentaram divergências no texto) é que não foi possível estabelecer a fonte de onde Villa-Lobos retirou o texto literário; dentre as hipóteses levantadas é de que não havia este escrúpulo de que o texto estivesse de acordo com os ditames litúrgicos, e/ou que o compositor as tenha escrito de memória, pois em cada composição as divergências aparecem de modo diverso e em pontos diferentes da oração, como demonstrado nas tabelas. A omissão da palavra "Jesus" de uma das composições levou o editor americano a produzir versão controversa para o inglês e a partitura do Caderno Música Sacra, cuja edição apresenta o texto "bendita sois vós entre as mulheres, Jesus" resultou em um erro não só sintático, mas que nem faria sentido se fosse cantada desta maneira.

A produção de uma edição prática das composições em um caderno que contenha todas as *Ave Marias* de Villa-Lobos, com a devida revisão textual – ou seja, de acordo com os textos aprovados pela Igreja Católica, logo após a promulgação do novo Missal Romano no Brasil – propiciará que intérpretes possam realizar a performance de um concerto com todas as obras com os textos oficiais, se assim o desejarem; sem embargo, a produção das partituras geradas a partir do manuscrito autógrafo MVL 1999-21-0005 agora poderiam também ser unidas às demais obras, para um inédito concerto com todas as *Ave Marias* de Villa-Lobos.

O tabelamento das informações sobre as fontes, ordenadas por ano de composição, título, formação, editora, código do Museu Villa-Lobos, bem como a criação da identificação rápida e o índice temático se mostraram úteis já durante o processo de pesquisa e certamente poderão ser utilizadas como material de apoio a futuros pesquisadores.

O site http://www.avemarias.com.br, publicado de maneira mais simplificada, poderá conter no futuro o texto da tese revisado e atualizado, links para performances enviadas pelos usuários do site, o compilado com todas as partituras, as eventuais futuras edições práticas revisadas bem como outras informações relevantes sobre as *Ave Marias* de Villa-Lobos, para que todo este material fosse ainda mais acessível ao grande público.

Partituras ainda não localizadas – por exemplo – poderiam ser encontradas em outras fontes não exploradas (já citadas anteriormente), o que resultaria em uma reconstrução completa de todas as tabelas; estas tabelas, que por sua natureza referencial são muito dinâmicas e sensíveis a cada nova fonte que é descoberta, foram refeitas diversas vezes durante a pesquisa, porém ficarão eternizadas no momento da entrega deste trabalho, motivo pelo qual um *website* (que é passível de atualização) poderia ser uma boa alternativa para se mantivessem atualizadas não só as tabelas informativas, mas outras novas descobertas que naturalmente irão ocorrer com o passar do tempo.

A opção de analisar todas as fontes das *Ave Marias*, ao invés de apenas algumas (como feito na pesquisa) acabaria por se tornar uma pesquisa por si só, uma vez que a diversidade de materiais é extensa; a análise das diferentes caligrafias encontradas nos autógrafos, também estão vislumbradas como possibilidades de artigos futuros que tratem especificamente sobre as obras que não foram analisadas em detalhe.

Um estudo de ordenação das obras, bem como uma nova nomenclatura que pudesse identificar as composições de maneira única (conforme sugerido durante o texto, por exemplo mencionando a tonalidade junto da formação e do ano da composição) que haviam sido idealizados antes do início da pesquisa, acabaram sendo subtraídos dos objetivos (quando notamos que a extensão, apenas do estudo musicológico, estava muito grande). Por isso, estas produções estão na lista de próximos eventuais trabalhos que poderiam ser produzidos a partir das informações e materiais constantes nesta pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Washington L. Sieleman. **Villa-Lobos: Música e nacionalismo na república velha.** 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, Espírito Santo, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/4337/1/tese_7768_15-07-2014%20-Villa-Lobos%20m%c3%basica%20e%20nacionalismo%20na%20Rep%c3%bablica%20Velha%20%20Arquivo%20final.pdf. Acesso em: 06 mai. 2021.

GROVE. **Grove Music On-line.** Oxford: Oxford University Press 2007-2010. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/. Acesso em 06 mai. 2021.

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém.** Nova edição revista e ampliada. Tradução em língua portuguesa diretamente dos originais. São Paulo: Paulus, 2006, 2206 p.

BISPO, Antonio Alexandre. Heitor Villa Lobos em 30 anos de atividades musicológicas: crônicas e materiais (II). **Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais.** Revista Brasil Europa – Correspondência Euro-Brasileira. Nº 72 (2001:4). Disponível em <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM72-01.htm>. Acesso em: 06 mai. 2021.

DUARTE Fernando Lacerda Simões. Normas, organismos censores e a expectativa de controle institucional das práticas musicais: o 1º Índice de músicas examinadas para uso litúrgico pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro. *In:* **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** – B. Horizonte – 2016. Disponível em: https://www.anppom.com.br/ congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/viewFile/3912/1229. Acesso em: 06 mai. 2021.

DUARTE, Roberto. **Villa-Lobos errou?** Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos. São Paulo: Algol, 2009.

FRANCESCHINI, Furio. **Nova coleção de cânticos sacros: em latim e em vernáculo.** 2.ed. rev. ampl. São Paulo: s.n., [1952], p. 32. Disponível em: https://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstream/handle/10/7569/110_canticos_em_latim_a_1_e_2_vozes__partitura_completa.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Acesso em 06 mai. 2021.

GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. **A contribuição de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral artístico em São Paulo**: práticas européias, com ênfase na Paixão Segundo São João de J. S. Bach. 2016. 261p. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-01022017-095243/publico/ANAPAULADOSANJOSGABRIELVC.pdf. Acesso em 06 mai. 2021.

GANDELMAN, Henrique. Os direitos autorais de Villa-Lobos. **Revista Brasiliana**, Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, nº 3, setembro de 1999, p. 59 - 61. Disponível em: http://www.abmusica.org.br/wp-content/uploads/2020/03/ABM-Revista-Brasiliana-n%C2%BA-03.pdf. Acesso em 06 mai. 2021.

GRIECO, Donatello. **Roteiro de Villa-Lobos.** Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

HORTA, Luiz Paulo. **Villa-Lobos - uma introdução.** Rio de Janeiro: ed. Zahar,1987.

IGAYARA, Susana Cecília. "Missa de Réquiem" (1925) de Henrique Oswald: a divulgação da obra, o problema estrutural e os andamentos da música sacra. *In:* **Anais dos Encontros de Musicologia de Ribeirão Preto**. Ribeirão Preto: Funpec, 2009, pp.188-208. *In:* Ramos, M.A. da Silva. Missa São Sebastião: unidade, rapsódia ou engenho? **Anais do II Simpósio Villa-Lobos. Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos.** São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012, ECA/USP. Disponível em: https:// www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/Anais_do_Simposio_Villa-Lobos_rev_2014-libre.pdf#. Acesso em 06 mai.2021.

JEFFERS, RON. **Translations and Annotations of Choral Repertoire**: Sacred Latin texts, Vol.1, Universidade de Michigan, Earthsongs, 1988.

LIMA, Leticia dos Santos. **Ritmoplastia by Cacilda Borges Barbosa**: A Performing Edition. 2019. Tese (Doutorado em Música) – University of Houston. Houston, 2019. Disponível em: https://search.proquest.com/openview/c367022ce1d70fc6bac8d72dad59c540/1?pq-origsite=gscholar&cbl=44156

MARCONDES, Marcos Antônio. **Enciclopédia da música brasileira**: popular, erudita e folclórica. Ed. 2. Art Editora, 1998.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos:** Compositor Brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

MATOS, Valéria. **O Motu Próprio Tra le Sollecitudini (1903) e suas repercussões na música coral sacra e religiosa brasileira**. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

MINDINHA. **Villa-Lobos, sua extrema unção.** BRASIL, Ministério da Educação e cultura. Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e cultura, 1977. v. 10, p. 157-158. (Presença de Villa-Lobos).

MUSEU VILLA LOBOS (Rio de Janeiro, RJ). **Villa-Lobos: sua obra.** Catálogo, versão 1.0.1. Rio de Janeiro, 2010.

MUSEU VILLA LOBOS (Rio de Janeiro, RJ). **Villa-Lobos: sua obra.** Catálogo, Quarta edição, revista e ampliada. Rio de Janeiro, 2020.

NOVA VULGATA. **Bibliorum sacrorum editio**: Sacros. Œcum. Concilii Vaticani II ratione habita iussu Pauli PP. VI recognita auctoritate Ioannis Pauli PP. II promulgata. Vaticanis: Libreria Editrice Vaticana, 1986.

OSSANNA, Tullio Faustino. **A Ave-Maria**. História, Conteúdo, Controvérsias. 1ºed. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2006.

PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos:** Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PREVIATO, Sheila. **A obra religiosa coral de Heitor Villa-Lobos no período de 1948 a 1952**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2006.

ROCHA, Inês de Almeida. Serve teu Brasil com brio! Cumpre sempre teu dever!: manuais escolares de música no Colégio Pedro II. *In:* **IX Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação**, 2012, Lisboa. Atas do IX Congresso Luso Brasileiro de História da Educação. Lisboa: Guide Artes Gráficas, 2012. v. 1. p. 5805-5818. Disponível em: https://www.academia.edu/39547569/Serve_teu_Brasil_com_brio_Cumpre_sempre_teu_dever_manuais_escolares_de_m%C3%BAsica_no_Col%C3%A9gio_Pedro_II. Acesso em: 20/04/2021.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria - Canon a 2 vozes (*Caderno Música Sacra*).** Rio de Janeiro, Ed. Irmãos Vitale, 1951. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria - Canto e Quarteto de Cordas (*Caderno Música Sacra*).** Rio de Janeiro, Ed. Irmãos Vitale, 1952. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria - Côro Misto a 4 vozes (*Caderno Música Sacra*).** Rio de Janeiro, Ed. Irmãos Vitale, 1951. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria - Côro Misto a 4 vozes (*Caderno Música Sacra*).** Rio de Janeiro, Ed. Irmãos Vitale, 1952. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria - Côro Misto a 4 vozes (*Caderno Música Sacra*).** Rio de Janeiro, Ed. Irmãos Vitale, 1951. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria - Côro Misto a 5 vozes (*Caderno Música Sacra*).** Rio de Janeiro, Ed. Irmãos Vitale, 1952. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria - Côro Misto a 6 vozes (*Caderno Música Sacra*).** Rio de Janeiro, Ed. Irmãos Vitale, 1951. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria – For mixed choir, unaccompanied.** California, Wilbur Skeels/Cantus Quercus Press, 1998. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria – Gemischter Chor *a cappella*.** California, Wilbur Skeels/Cantus Quercus Press, 2000. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria – Nº 6 (para canto e quarteto a cordas, redução para canto e harmonium).** Rio de Janeiro, Ed. Arthur Napoleão, 1914. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria – No. 17 mixed voice *a cappella*.** Rio de Janeiro, Ed. Villa-Lobos Music Corporation, 1948. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria – No. 20 mixed voice *a cappella*.** Rio de Janeiro, Ed. Villa-Lobos Music Corporation, 1948. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria - Reza - Canto e Órgão (*Caderno Música Sacra*).** Rio de Janeiro, Ed. Irmãos Vitale, 1951. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria – Soprano (Harmonium ou piano).** Rio de Janeiro, Ed. Arthur Napoleão, 1988. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria – Soprano.** Rio de Janeiro, Ed. Irmãos Vitale, n/d. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria (Nº 1).** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1914. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria (Nº 17).** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1914. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria (Nº 17).** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1918. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria (Nº 18).** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1917. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria (Nº 19).** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1914. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria (Nº 26).** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1948. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria (Nº 6).** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1914. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria (Reza) (com Padre Nosso).** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1917. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria (s.d.).** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1909. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria a cinco vozes (Nº 20).** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1938. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria a cinco vozes (Nº 25).** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1938. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria com arranjo de Villa-Lobos de obra de Franceschini.** Coleção Escolar**.** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1933. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria de 1916, Cânone a 2 vozes.** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1916. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria *de* 1917, Coro a 2 vozes.** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1917. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria de Arnaldo Sodoma da Fonseca.** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Ano de composição desconhecido. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria pour chouer *a cappella* à quatre voix mixtes.** Paris, Ed. Durand Salabert Eschig, 2007. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria pour chouer *a cappella* à quatre voix mixtes,1931.** Paris, Ed. Max-Eschig, 2007. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria pour chouer *a cappella* à quatre voix mixtes,1932.** Paris, Ed. Max-Eschig, 2007. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria pour chouer *a cappella* à quatre voix mixtes.** Paris, Ed. Max-Eschig, 2007. Partitura.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Ave Maria Reza.** Partitura enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021. Composição de 1917. Partitura manuscrita.

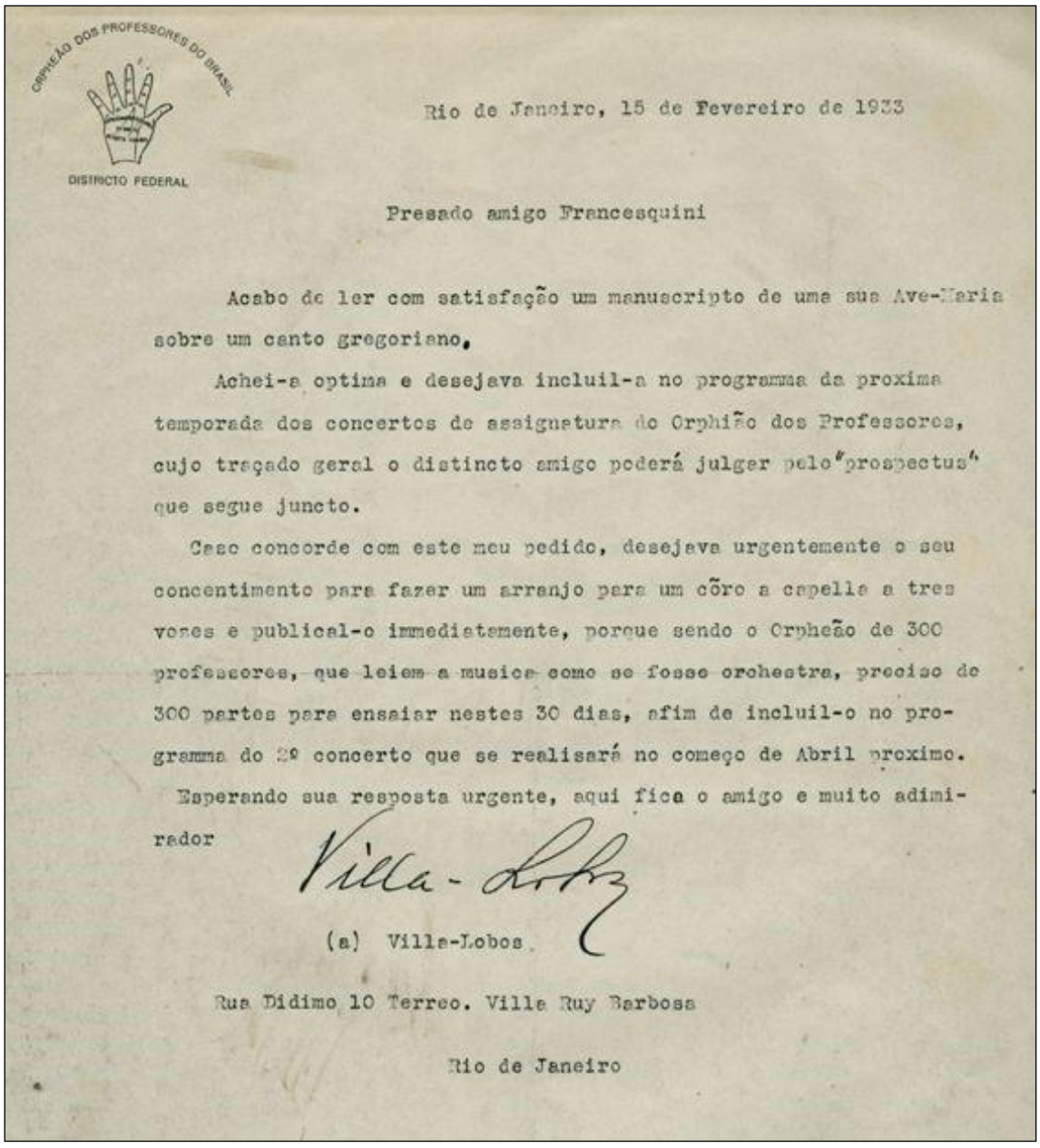
VILLA-LOBOS, Heitor. Carta de 1933 enviada pelo Museu Villa-Lobos em 2021.

ANEXO A - DOCUMENTOS DIVERSOS RELATIVOS À PESQUISA

Apresentamos neste anexo alguns documentos cedidos pelo Museu Villa-Lobos durante a pesquisa, que colaboram para ilustrar o que foi discutido no corpo do trabalho.

A Figura AN.1 mostra a carta de Villa-Lobos enviada a Furio Franceschini, solicitando autorização deste para produzir o que se tornaria o arranjo de Villa-Lobos da *Ave Maria* de Franceschini.

Figura AN. 1 - Carta de Villa-Lobos a Furio Franceschini pedindo autorização deste para produzir um arranjo para a sua *Ave Maria*.



ORPHEÃO DOS PROFESSORES DO BRASIL
DISTRICTO FEDERAL

Rio de Janeiro, 15 de Fevereiro de 1933

Presado amigo Francesquini

Acabo de ler com satisfação um manuscripto de uma sua Ave-Maria sobre um canto gregoriano,

Achei-a optima e desejava incluil-a no programma da proxima temporada dos concertos de assignatura do Orphião dos Professores, cujo traçado geral o distincto amigo poderá julger pelo "prospectus" que segue juncto.

Caso concorde com este meu pedido, desejava urgentemente o seu concentimento para fazer um arranjo para um côro a capella a tres vozes e publical-o immediatamente, porque sendo o Orpheão de 300 professores, que leiem a musica como se fosse orchestra, preciso de 300 partes para ensaiar nestes 30 dias, afim de incluil-o no programma do 2º concerto que se realisará no começo de Abril proximo.

Esperando sua resposta urgente, aqui fica o amigo e muito admirador

Villa-Lobos

(a) Villa-Lobos

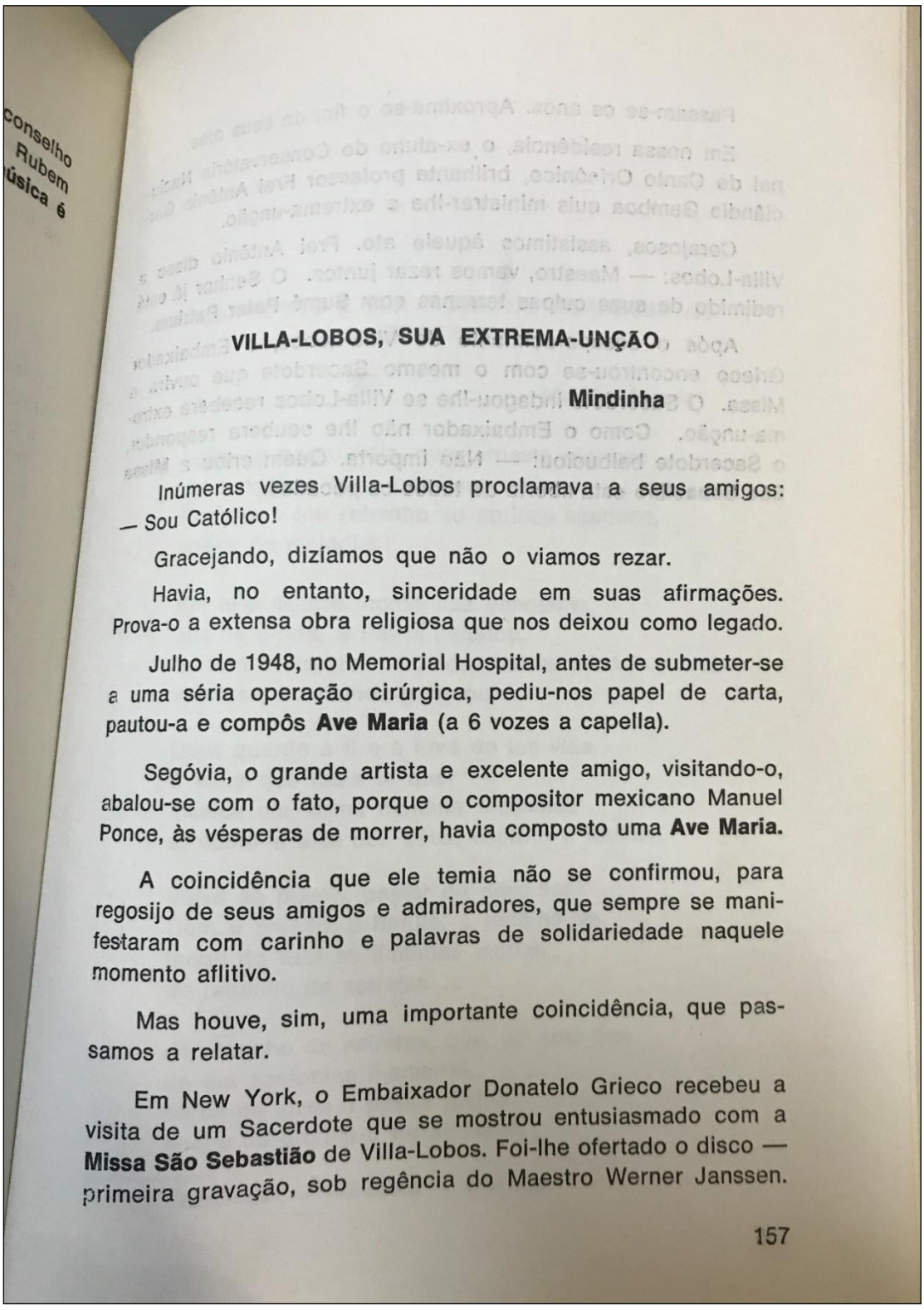
Rua Didimo 10 Terreo. Ville Ruy Barbosa

Rio de Janeiro

Fonte: Material enviado pelo MVL.

A Figura AN.2 mostra a foto da página 157 do Livro “Presença de Villa-Lobos”, 10º Volume, de 1977 onde Mindinha relata sobre a *Ave Maria* a 6 vozes, composta no hospital em Nova Iorque.

Figura AN. 2 - Foto do livro onde Mindinha relata sobre a *Ave Maria* a 6 vozes.



Conselho
Rubem
úsica é

VILLA-LOBOS, SUA EXTREMA-UNÇÃO

Mindinha

Inúmeras vezes Villa-Lobos proclamava a seus amigos:
— Sou Católico!

Gracejando, dizíamos que não o viamos rezar.

Havia, no entanto, sinceridade em suas afirmações. Prova-o a extensa obra religiosa que nos deixou como legado.

Julho de 1948, no Memorial Hospital, antes de submeter-se a uma séria operação cirúrgica, pediu-nos papel de carta, pautou-a e compôs **Ave Maria** (a 6 vozes a capella).

Segóvia, o grande artista e excelente amigo, visitando-o, abalou-se com o fato, porque o compositor mexicano Manuel Ponce, às vésperas de morrer, havia composto uma **Ave Maria.**

A coincidência que ele temia não se confirmou, para regosijo de seus amigos e admiradores, que sempre se manifestaram com carinho e palavras de solidariedade naquele momento aflitivo.

Mas houve, sim, uma importante coincidência, que passamos a relatar.

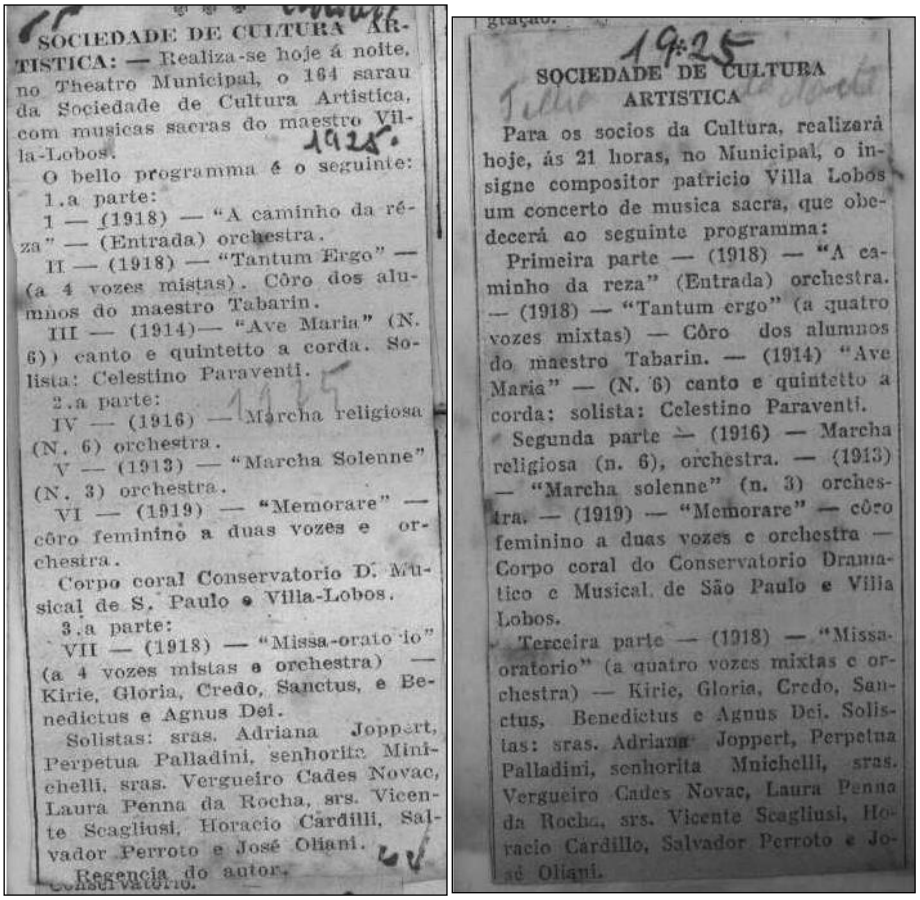
Em New York, o Embaixador Donatelo Grieco recebeu a visita de um Sacerdote que se mostrou entusiasmado com a **Missa São Sebastião** de Villa-Lobos. Foi-lhe ofertado o disco — primeira gravação, sob regência do Maestro Werner Janssen.

157

Fonte: Material enviado pelo MVL.

A Figura AN.3 mostra recortes de jornal com Programas de apresentações da "*Ave Maria (nº6) para canto e quintetto a cordas*", provavelmente um equívoco, pois se trata da *Ave Maria*, indicada como número 6, mas que é composta para quarteto de cordas.

Figura AN. 3 - Recortes de jornal com programas de apresentações da *Ave Maria* indicada como nº6, mas composta para quarteto de cordas.



SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA: — Realiza-se hoje á noite, no Theatro Municipal, o 164 sarau da Sociedade de Cultura Artistica, com musicas sacras do maestro Villa-Lobos. 1928.

O bello programma é o seguinte:

1.a parte:

I — (1918) — "A caminho da réza" — (Entrada) orchestra.

II — (1918) — "Tantum Ergo" — (a 4 vozes mistas). Côro dos alumnos do maestro Tabarin.

III — (1914) — "Ave Maria" (N. 6)) canto e quintetto a corda. Solista: Celestino Paraventi.

2.a parte:

IV — (1916) — Marcha religiosa (N. 6) orchestra.

V — (1913) — "Marcha Solenne" (N. 3) orchestra.

VI — (1919) — "Memorare" — côro feminino a duas vozes e orchestra.

Corpo coral Conservatorio D. Musical de S. Paulo e Villa-Lobos.

3.a parte:

VII — (1918) — "Missa-oratorio" (a 4 vozes mistas e orchestra) — Kirie, Gloria, Credo, Sanctus, e Benedictus e Agnus Dei.

Solistas: sras. Adriana Joppert, Perpetua Palladini, senhorita Minichelli, sras. Vergueiro Cades Novac, Laura Penna da Rocha, srs. Vicente Scagliusi, Horacio Cardilli, Salvador Perroto e José Oliani.

Regencia do autor.

1925

SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA

Para os socios da Cultura, realizará hoje, ás 21 horas, no Municipal, o insigne compositor patricio Villa Lobos um concerto de musica sacra, que obedecerá ao seguinte programma:

Primeira parte — (1918) — "A caminho da reza" (Entrada) orchestra. — (1918) — "Tantum ergo" (a quatro vozes mixtas) — Côro dos alumnos do maestro Tabarin. — (1914) "Ave Maria" — (N. 6) canto e quintetto a corda: solista: Celestino Paraventi.

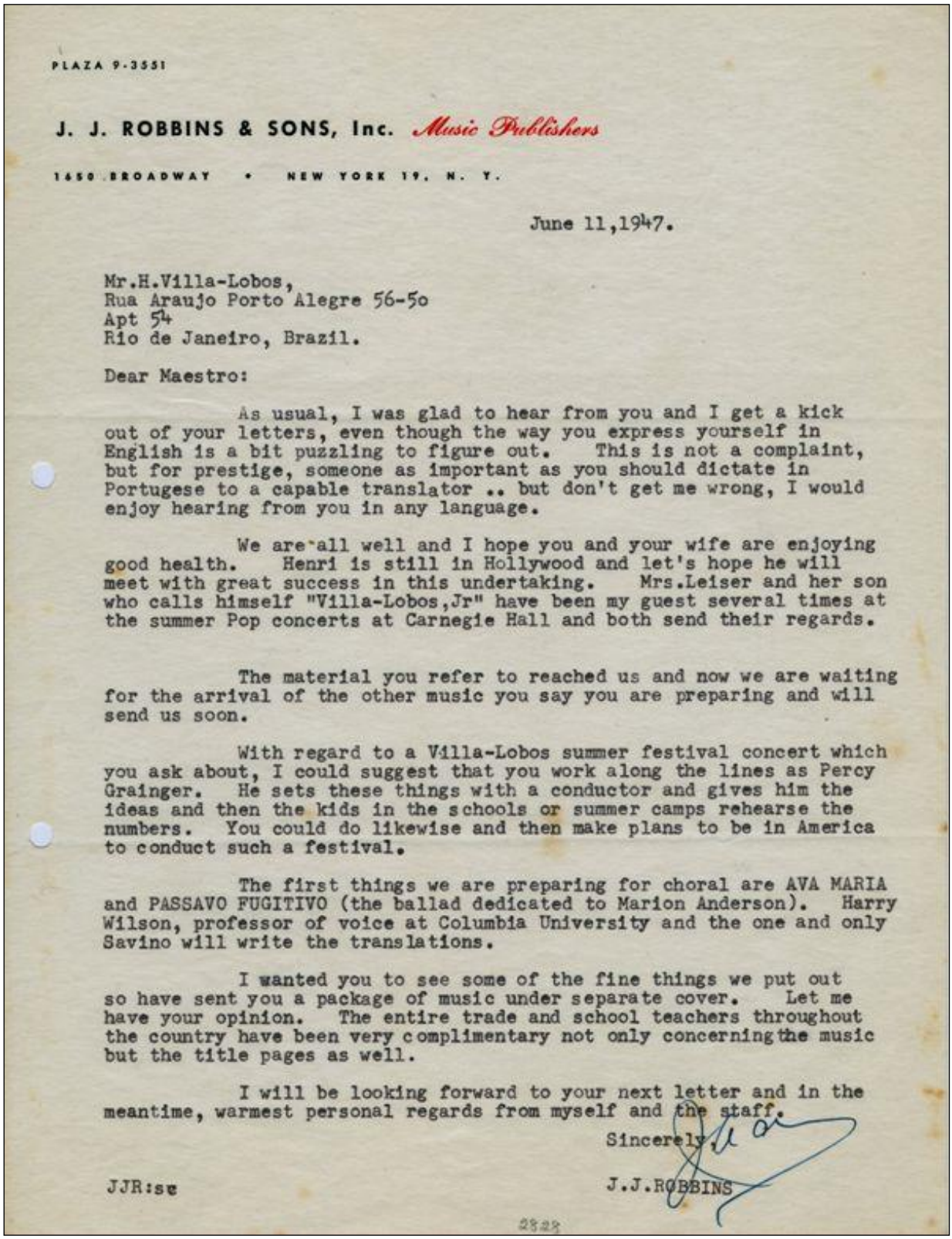
Segunda parte — (1916) — Marcha religiosa (n. 6), orchestra. — (1913) — "Marcha solenne" (n. 3) orchestra. — (1919) — "Memorare" — côro feminino a duas vozes e orchestra — Corpo coral do Conservatorio Dramatico e Musical de São Paulo e Villa Lobos.

Terceira parte — (1918) — "Missa-oratorio" (a quatro vozes mixtas e orchestra) — Kirie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei. Solistas: sras. Adriana Joppert, Perpetua Palladini, senhorita Mnichelli, sras. Vergueiro Cades Novac, Laura Penna da Rocha, srs. Vicente Scagliusi, Horacio Cardillo, Salvador Perroto e José Oliani.

Fonte: Material enviado pelo MVL.

A Figura AN.4 mostra a menção da preparação para performance de uma das *Ave Marias* no antepenúltimo parágrafo.

Figura AN. 4 - Menção da preparação para a performance de uma *Ave Maria*.



PLAZA 9-3551

J. J. ROBBINS & SONS, Inc. *Music Publishers*

1650 BROADWAY • NEW YORK 19, N. Y.

June 11,1947.

Mr.H.Villa-Lobos,
Rua Araujo Porto Alegre 56-5o
Apt 54
Rio de Janeiro, Brazil.

Dear Maestro:

As usual, I was glad to hear from you and I get a kick out of your letters, even though the way you express yourself in English is a bit puzzling to figure out. This is not a complaint, but for prestige, someone as important as you should dictate in Portugese to a capable translator .. but don't get me wrong, I would enjoy hearing from you in any language.

We are all well and I hope you and your wife are enjoying good health. Henri is still in Hollywood and let's hope he will meet with great success in this undertaking. Mrs.Leiser and her son who calls himself "Villa-Lobos,Jr" have been my guest several times at the summer Pop concerts at Carnegie Hall and both send their regards.

The material you refer to reached us and now we are waiting for the arrival of the other music you say you are preparing and will send us soon.

With regard to a Villa-Lobos summer festival concert which you ask about, I could suggest that you work along the lines as Percy Grainger. He sets these things with a conductor and gives him the ideas and then the kids in the schools or summer camps rehearse the numbers. You could do likewise and then make plans to be in America to conduct such a festival.

The first things we are preparing for choral are AVA MARIA and PASSAVO FUGITIVO (the ballad dedicated to Marion Anderson). Harry Wilson, professor of voice at Columbia University and the one and only Savino will write the translations.

I wanted you to see some of the fine things we put out so have sent you a package of music under separate cover. Let me have your opinion. The entire trade and school teachers throughout the country have been very complimentary not only concerning the music but the title pages as well.

I will be looking forward to your next letter and in the meantime, warmest personal regards from myself and the staff.

Sincerely,

JJR:sc

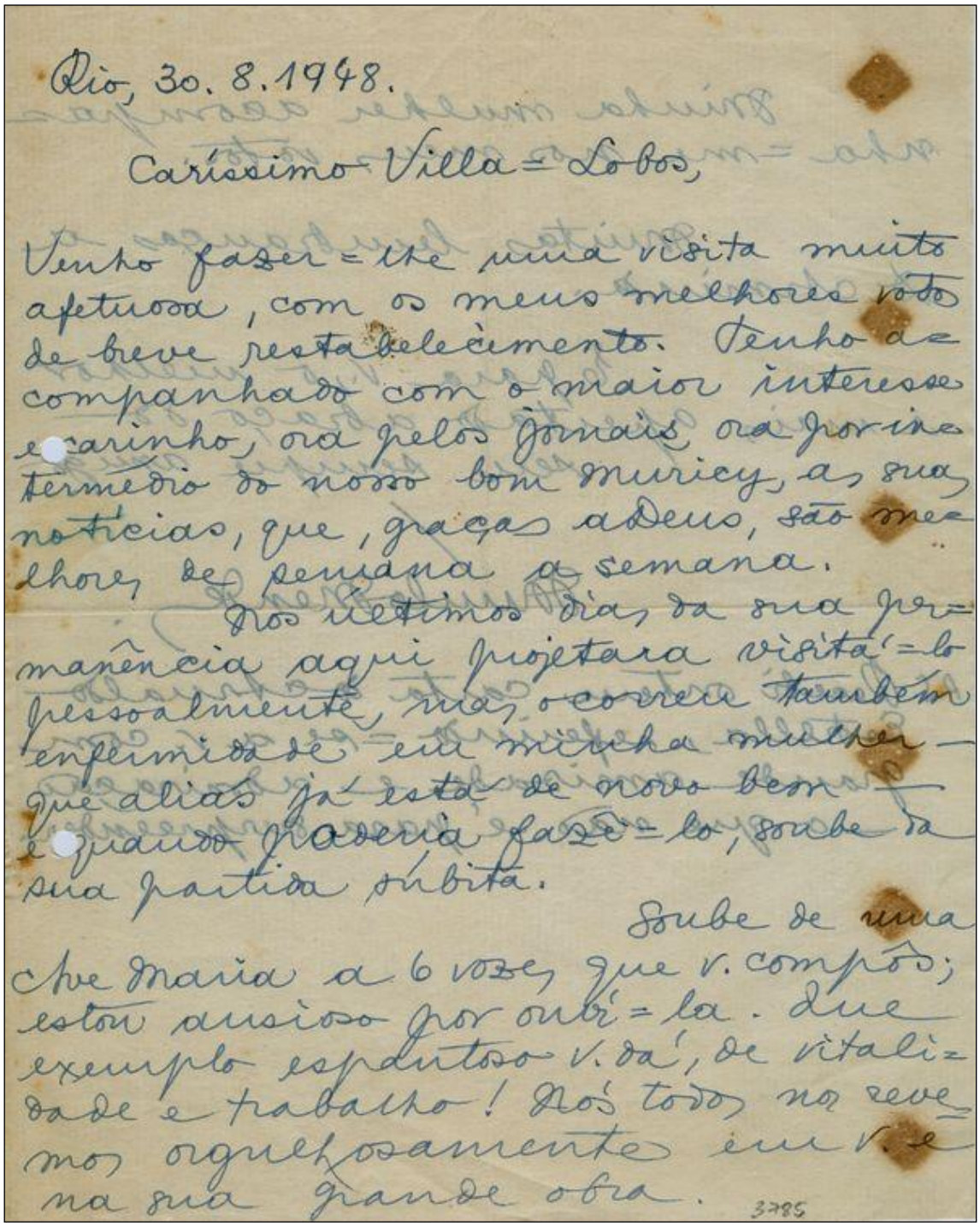
J.J.ROBBINS

2829

Fonte: Material enviado pelo MVL.

A Figuras AN.5 e AN.6 mostram as páginas 1 e 2 da carta de Murilo Mendes a Villa-Lobos, na ocasião da composição da *Ave Maria* no Hospital, que pode ter ocorrido em meados de agosto de 1948.

Figura AN. 5 – Primeira página da carta de Murilo Mendes a Villa-Lobos na ocasião da composição da *Ave Maria* no hospital.



Rio, 30. 8. 1948.

Caríssimo Villa-Lobos,

Venho fazer-lhe uma visita muito afetuosa, com os meus melhores votos de breve restabelecimento. Tenho acompanhado com o maior interesse e carinho, ora pelos jornais, ora por intermédio do nosso bom muricy, as suas notícias, que, graças a Deus, são melhores de semana a semana.

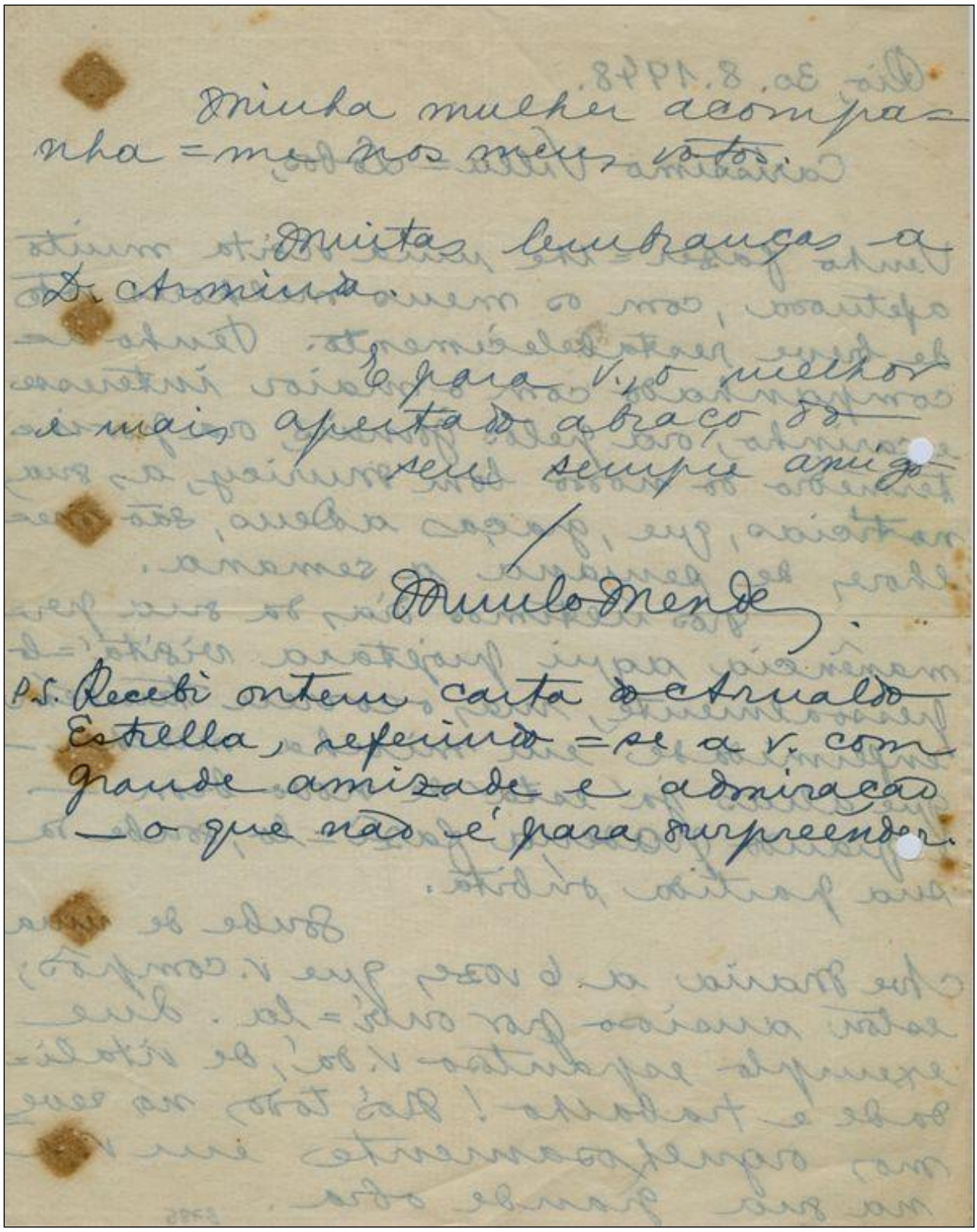
Nos últimos dias, da sua permanência aqui projetara visitá-lo pessoalmente, mas ocorreu também enfermidade em minha mulher — que aliás já está de novo bem — e quase haveria de fazê-lo, sabe da sua partida súbita.

Soube de uma Ave Maria a 6 vozes que v. compôs; estou ansioso por ouví-la. Que exemplo esplendoroso v. dá, de vitalidade e trabalho! Nós todos nos revemos orgulhosamente em v. e na sua grande obra.

3785

Fonte: Material enviado pelo MVL.

Figura AN. 6 – Segunda página da carta de Murilo Mendes a Villa-Lobos na ocasião da composição da *Ave Maria* no hospital.


minha mulher acompanha-me nos meus votos.

Muitas lembranças a D. Arminda.

E para V. o melhor e mais apertado abraço do seu sempre amigo

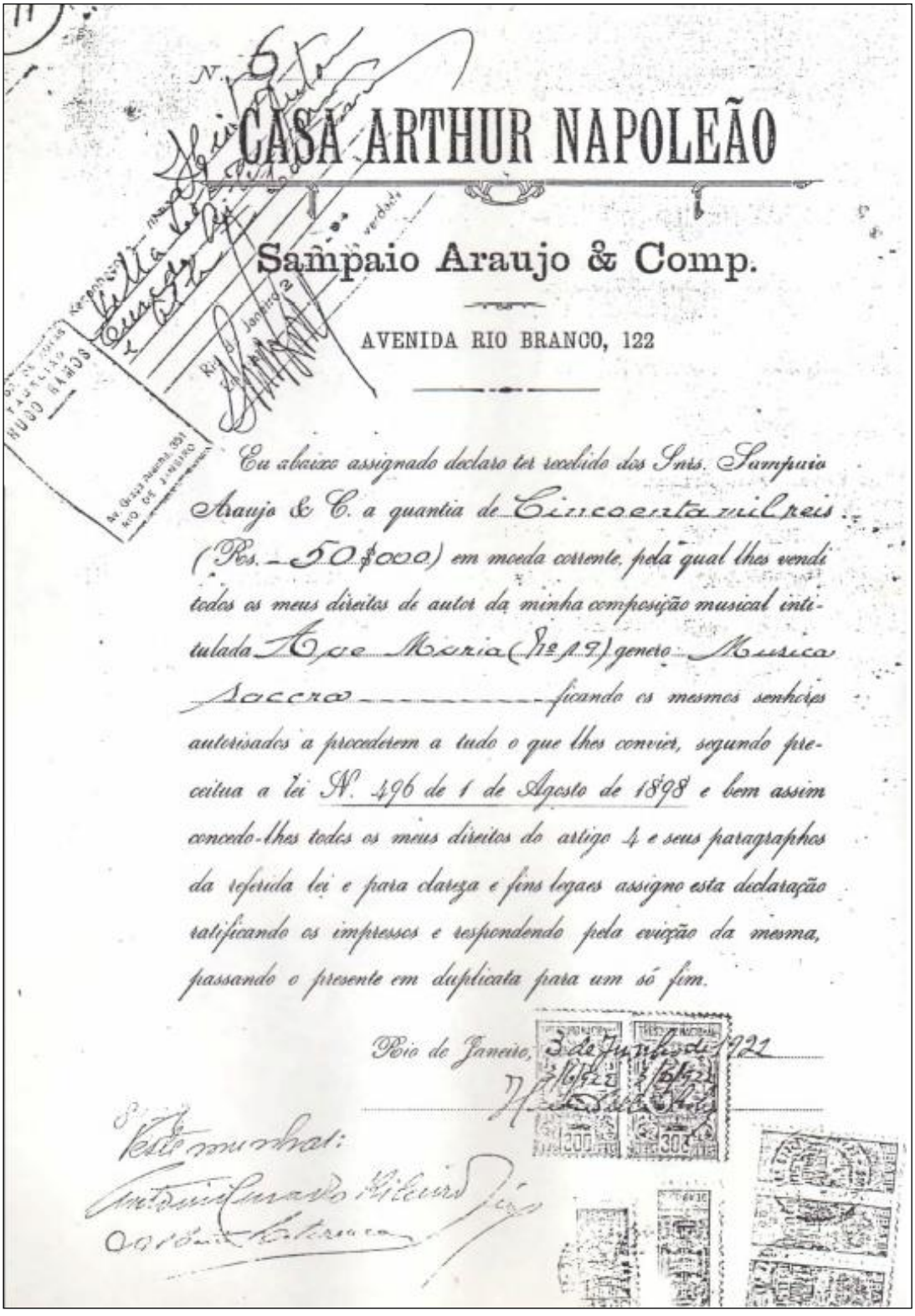
Murilo Mendes.

P.S. Recebi ontem carta do Arnaldo Estrella, referindo-se a V. com grande amizade e admiração — o que não é para surpreender.

Fonte: Material enviado pelo MVL.

A Figura AN.7 mostra o documento com o acordo comercial com a Casa Arthur Napoleão sobre os direitos autorais para a publicação da *Ave Maria* Nº 19 de Villa-Lobos.

Figura AN. 7 - Acordo comercial com a Casa Arthur Napoleão sobre os direitos autorais para a publicação da *Ave Maria* Nº 19.



CASA ARTHUR NAPOLEÃO

Sampaio Araujo & Comp.

AVENIDA RIO BRANCO, 122

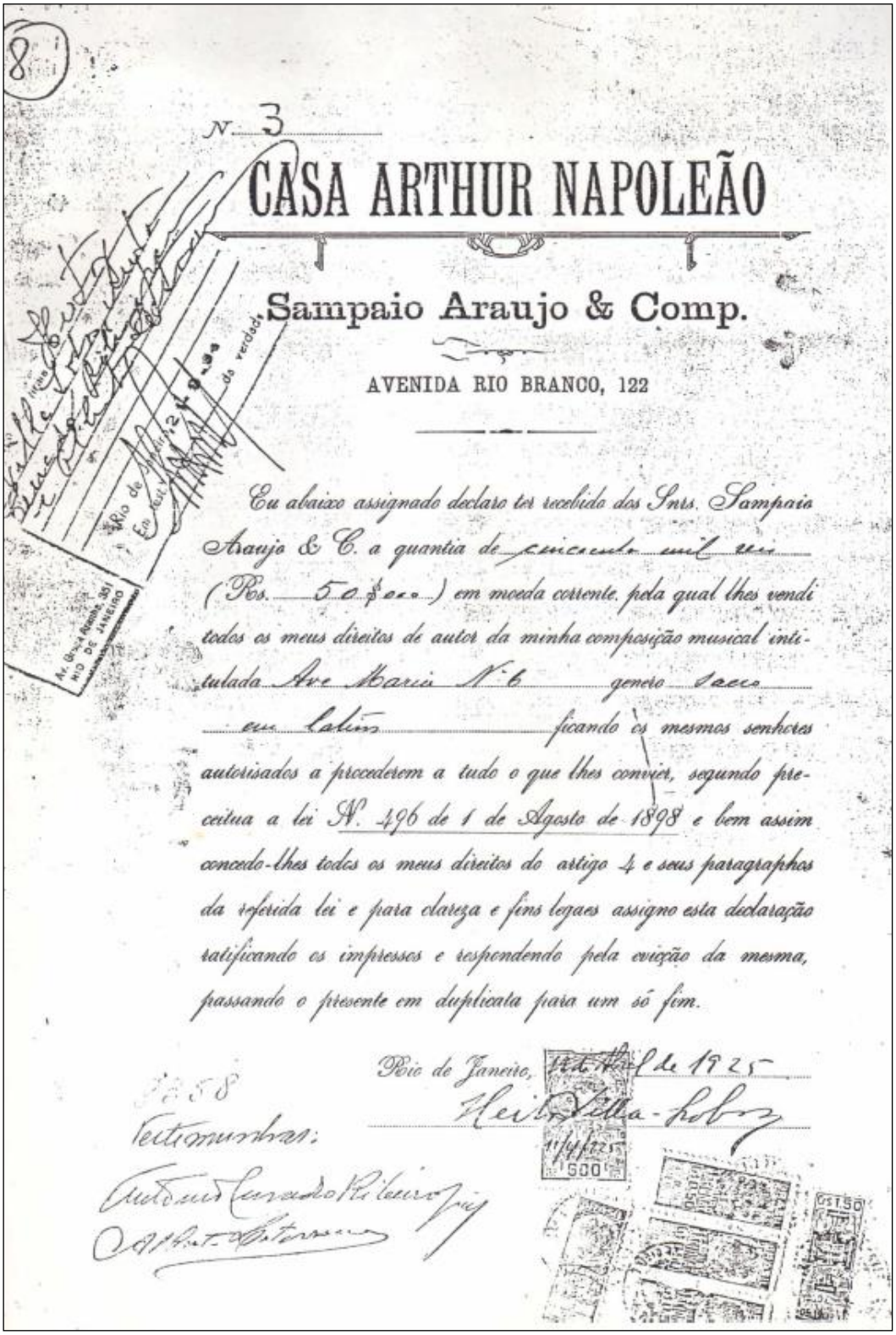
Eu abaixo assignado declaro ter recebido dos Snrs. Sampaio Araujo & C. a quantia de Cincoenta mil reis (Rs. 50$000) em moeda corrente, pela qual lhes vendi todos os meus direitos de autor da minha composição musical intitulada Ave Maria (Nº 19) genero Musica Sacro ficando os mesmos senhores autorisados a procederem a tudo o que lhes convier, segundo preceitua a lei N. 496 de 1 de Agosto de 1898 e bem assim concedo-lhes todos os meus direitos do artigo 4 e seus paragraphos da referida lei e para clareza e fins legaes assigno esta declaração ratificando os impressos e respondendo pela evicção da mesma, passando o presente em duplicata para um só fim.

Rio de Janeiro, 3 de Junho de 1921

Fonte: Material enviado pelo MVL.

A Figura AN.8 mostra o documento com o acordo comercial com a Casa Arthur Napoleão sobre os direitos autorais para a publicação da *Ave Maria* Nº 6 de Villa-Lobos.

Figura AN. 8 - Acordo comercial com a Casa Arthur Napoleão sobre os direitos autorais para a publicação da *Ave Maria* Nº 6.



N. 3

CASA ARTHUR NAPOLEÃO

Sampaio Araujo & Comp.

AVENIDA RIO BRANCO, 122

Eu abaixo assignado declaro ter recebido dos Snrs. Sampaio Araujo & C. a quantia de cincoenta mil reis (Rs. 50$000) em moeda corrente, pela qual lhes vendi todos os meus direitos de autor da minha composição musical intitulada Ave Maria N. 6 genero sacro em latim ficando os mesmos senhores autorisados a procederem a tudo o que lhes convier, segundo preceitua a lei N. 496 de 1 de Agosto de 1898 e bem assim concedo-lhes todos os meus direitos do artigo 4 e seus paragraphos da referida lei e para clareza e fins legaes assigno esta declaração ratificando os impressos e respondendo pela evicção da mesma, passando o presente em duplicata para um só fim.

Rio de Janeiro, 11 de 1925

Heitor Villa-Lobos

Fonte: Material enviado pelo MVL.

A Figura AN.9 motra nota no Jornal do Brasil, exaltando o número de composições de *Ave Marias* e induzindo o leitor a imaginar que Villa-Lobos teria composto por volta de 59 *Ave Marias*.

Figura AN. 9 - Nota sugerindo que Villa-Lobos teria composto cerca de 59 *Ave Marias*.

JORNAL DO BRASIL
RIO DE JANEIRO
22-11-59

"Far-west" e sinuca eram "hobby"

Quando não estava compondo, Villa-Lôbos estava: ou jogando *Snooker* ou assistindo a filmes de *far-west*. Quando estava no Rio, seu ponto predileto era o salão de bilhares da ABI.

PSEUDÔNIMO

Assinava os versos de suas composições, os libretos das suas óperas, como E. Vilalba Filho, por ter o seu pai adotado o pseudônimo de E. Vilalba.

AVE-MARIA

Sua bagagem musical inclui grande número de Ave-Marias. Compôs durante 59 anos, fazendo, em média, uma Ave-Maria por ano.

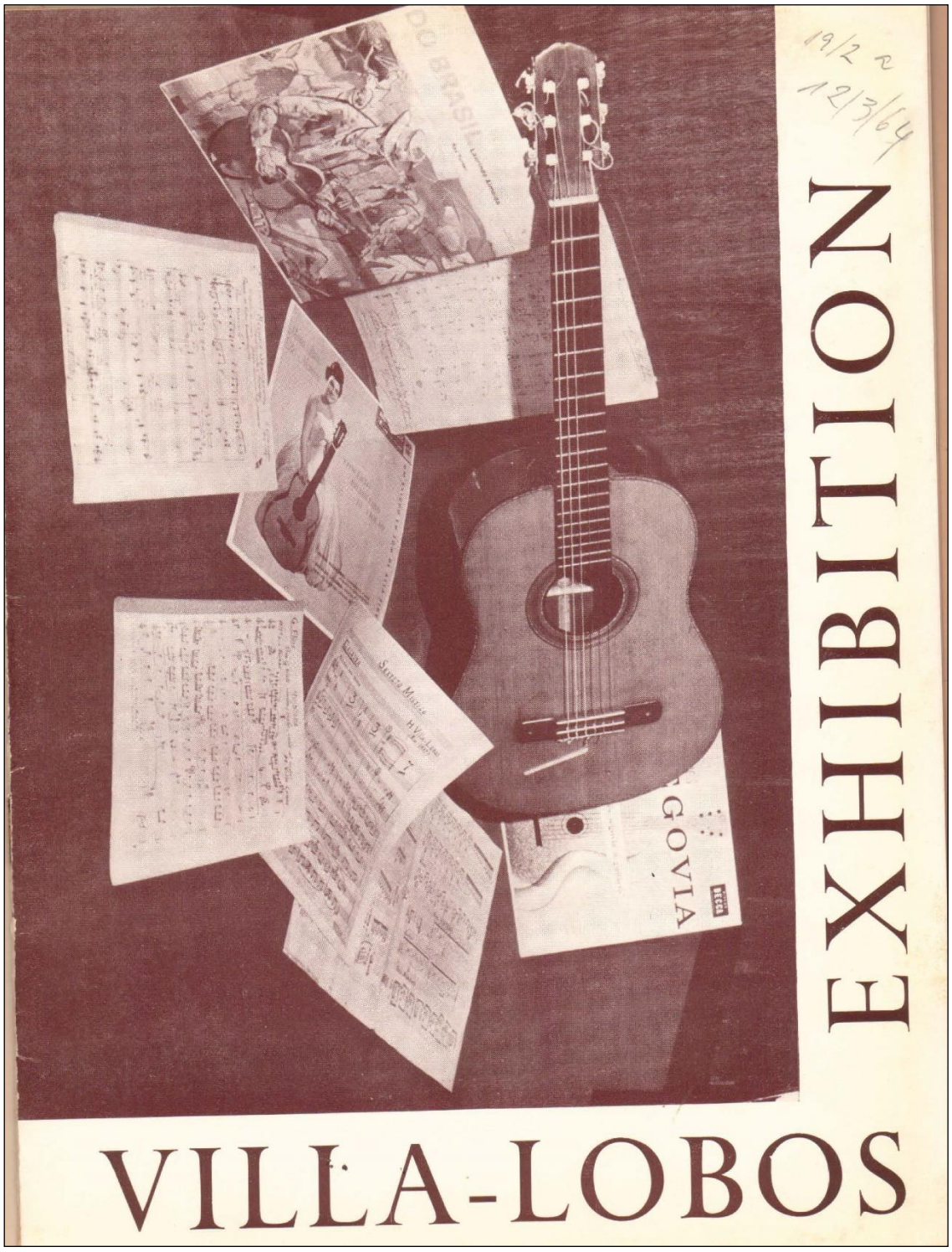
LOUCO DIFÍCIL

Certa vez, Vila-Lôbos imaginara — segundo conta Vasco Mariz — um ambiente musical descrevendo o estado de alma de um louco. Procurou, durante um ano, sem encontrar, um texto adequado. Tentando consegui-lo, deu cachaça, durante uma noite inteira, a Catulo da Paixão Cearense para obrigá-lo a escrever algo como imaginara para a música. Foi encontrar o que procurava, numa lata de lixo: uma página de revista com alguns versos de J. Cadilhe, um poeta que só se tornou conhecido com a estréia da composição de Vila-Lobos.

Fonte: Material enviado pelo MVL.

A Figura AN.10 mostra a capa da Exposição Villa-Lobos, exibida durante o período entre 19/02 e 12/03/1964, em Londres.

Figura AN. 10 - Capa da Exposição Villa-Lobos exibida em 1964.

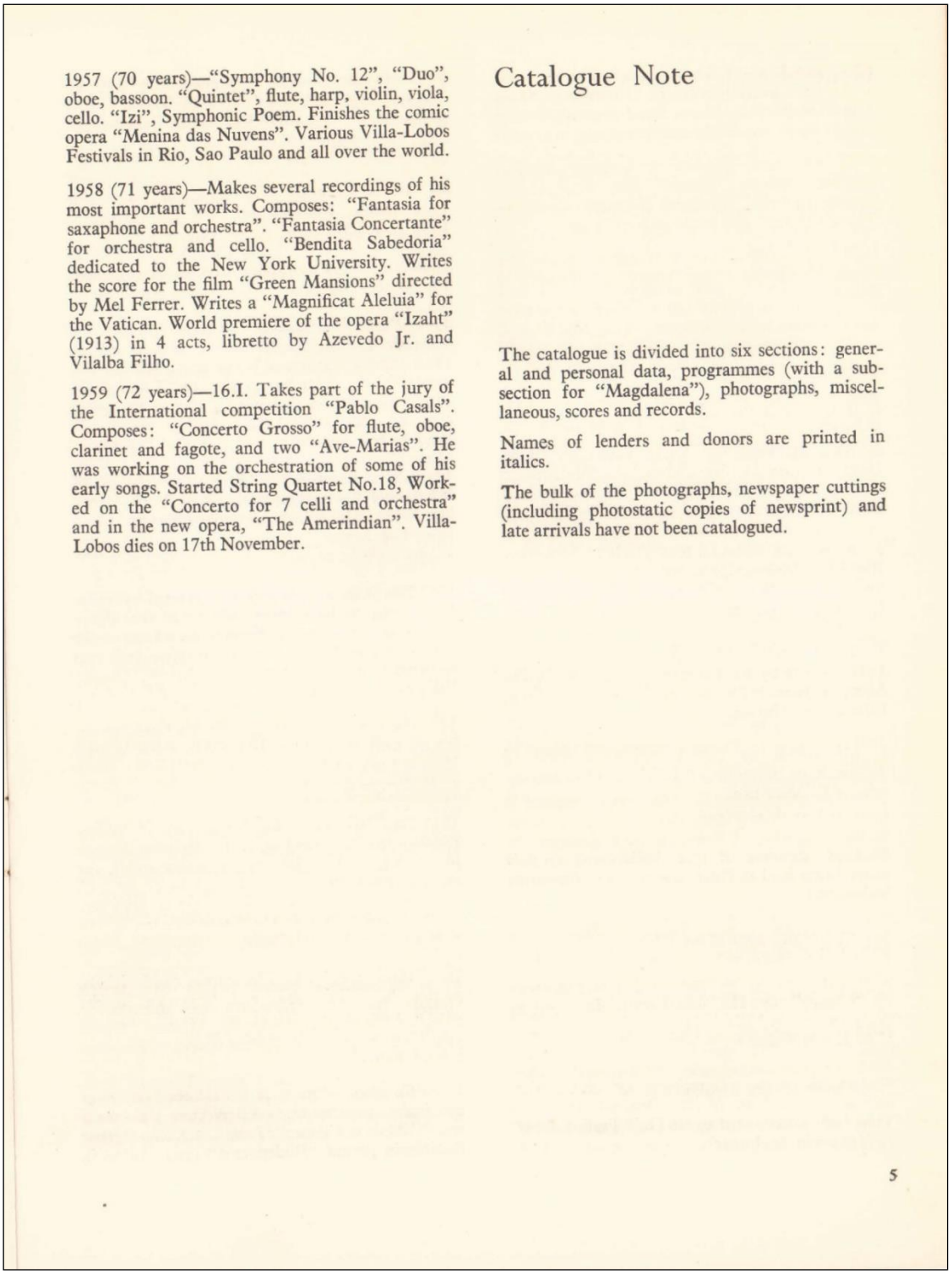


Fonte: Material enviado pelo MVL.

No encarte da Exposição Villa-Lobos, que ocorreu de 19/02 a 12/03/1964, organizada pela seção cultural na Embaixada do Brasil em Londres, na sua página de

número 5, através da narrativa histórica cronológica, vê-se citado que em 1959 o compositor teria escrito duas *Ave Marias*. Como nenhuma destas obras (*Ave Marias* compostas em 1959) apareceu em nenhum catálogo ou menção, esta informação foi desconsiderada durante esta pesquisa (Figura AN.11).

Figura AN. 11 - Encarte da Exposição Villa-Lobos de 1964.



1957 (70 years)—"Symphony No. 12", "Duo", oboe, bassoon. "Quintet", flute, harp, violin, viola, cello. "Izi", Symphonic Poem. Finishes the comic opera "Menina das Nuvens". Various Villa-Lobos Festivals in Rio, Sao Paulo and all over the world.

1958 (71 years)—Makes several recordings of his most important works. Composes: "Fantasia for saxaphone and orchestra". "Fantasia Concertante" for orchestra and cello. "Bendita Sabedoria" dedicated to the New York University. Writes the score for the film "Green Mansions" directed by Mel Ferrer. Writes a "Magnificat Aleluia" for the Vatican. World premiere of the opera "Izaht" (1913) in 4 acts, libretto by Azevedo Jr. and Vilalba Filho.

1959 (72 years)—16.I. Takes part of the jury of the International competition "Pablo Casals". Composes: "Concerto Grosso" for flute, oboe, clarinet and fagote, and two "Ave-Marias". He was working on the orchestration of some of his early songs. Started String Quartet No.18, Worked on the "Concerto for 7 celli and orchestra" and in the new opera, "The Amerindian". Villa-Lobos dies on 17th November.

Catalogue Note

The catalogue is divided into six sections: general and personal data, programmes (with a subsection for "Magdalena"), photographs, miscellaneous, scores and records.

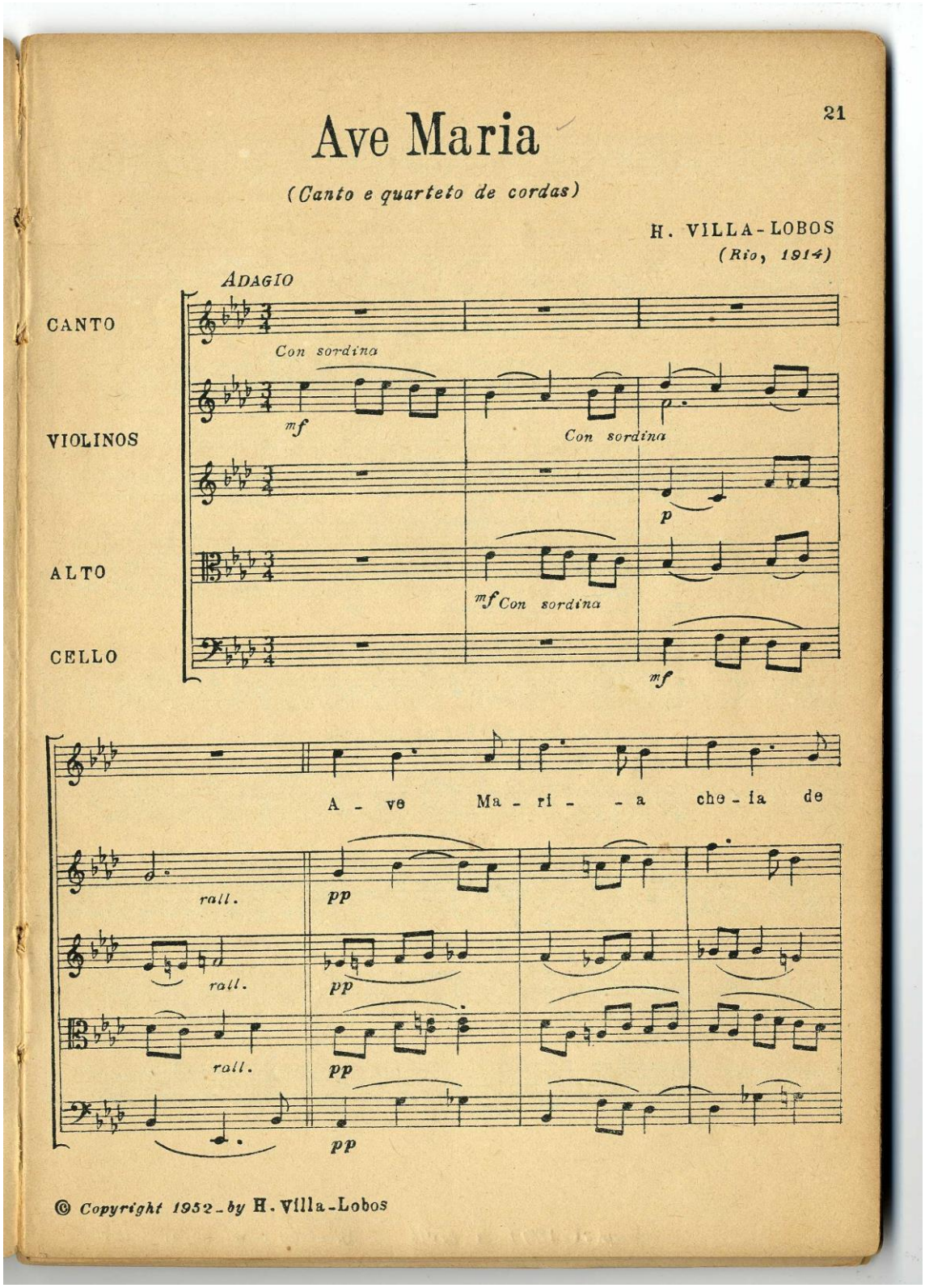
Names of lenders and donors are printed in italics.

The bulk of the photographs, newspaper cuttings (including photostatic copies of newsprint) and late arrivals have not been catalogued.

5

Fonte: Material enviado pelo MVL.

APÊNDICE A FONTES MANUSCRITAS E IMPRESSAS DAS *AVE MARIAS* DE VILLA-LOBOS



21

Ave Maria

(Canto e quarteto de cordas)

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1914)

ADAGIO

CANTO

VIOLINOS

ALTO

CELLO

Con sordina

mf

Con sordina

p

mf *Con sordina*

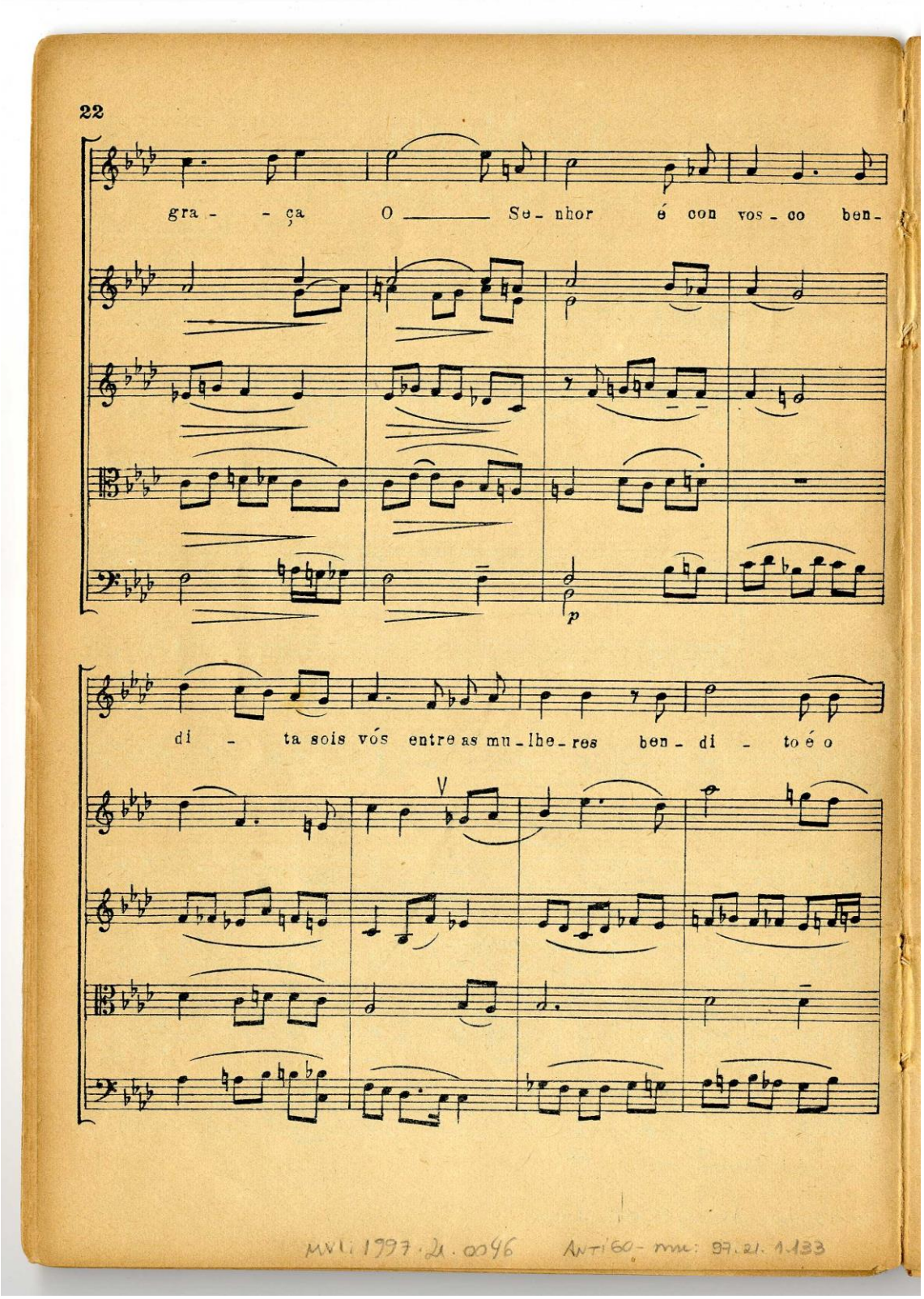
mf

A - ve Ma - ri - - a che - ia de

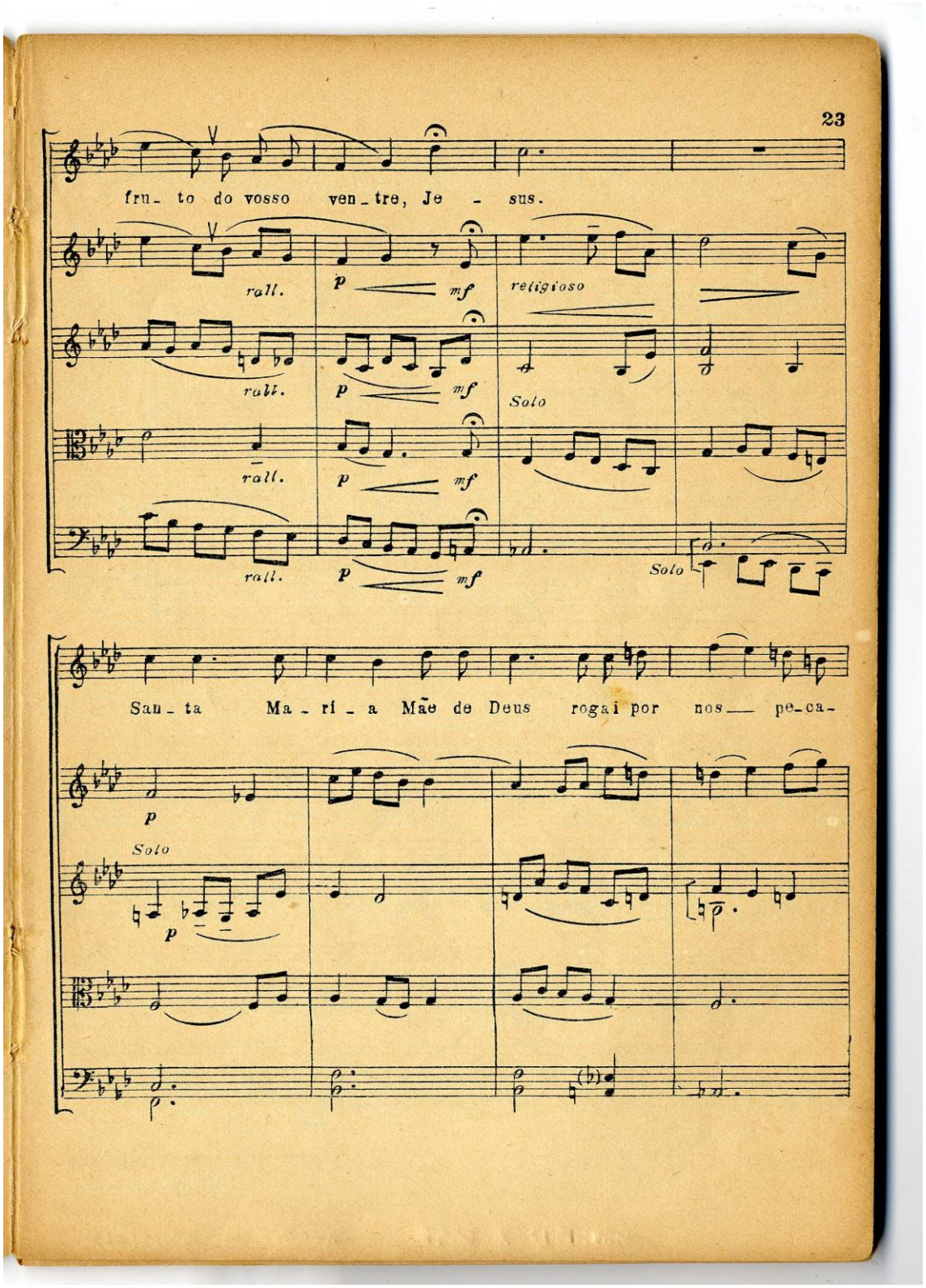
rall.

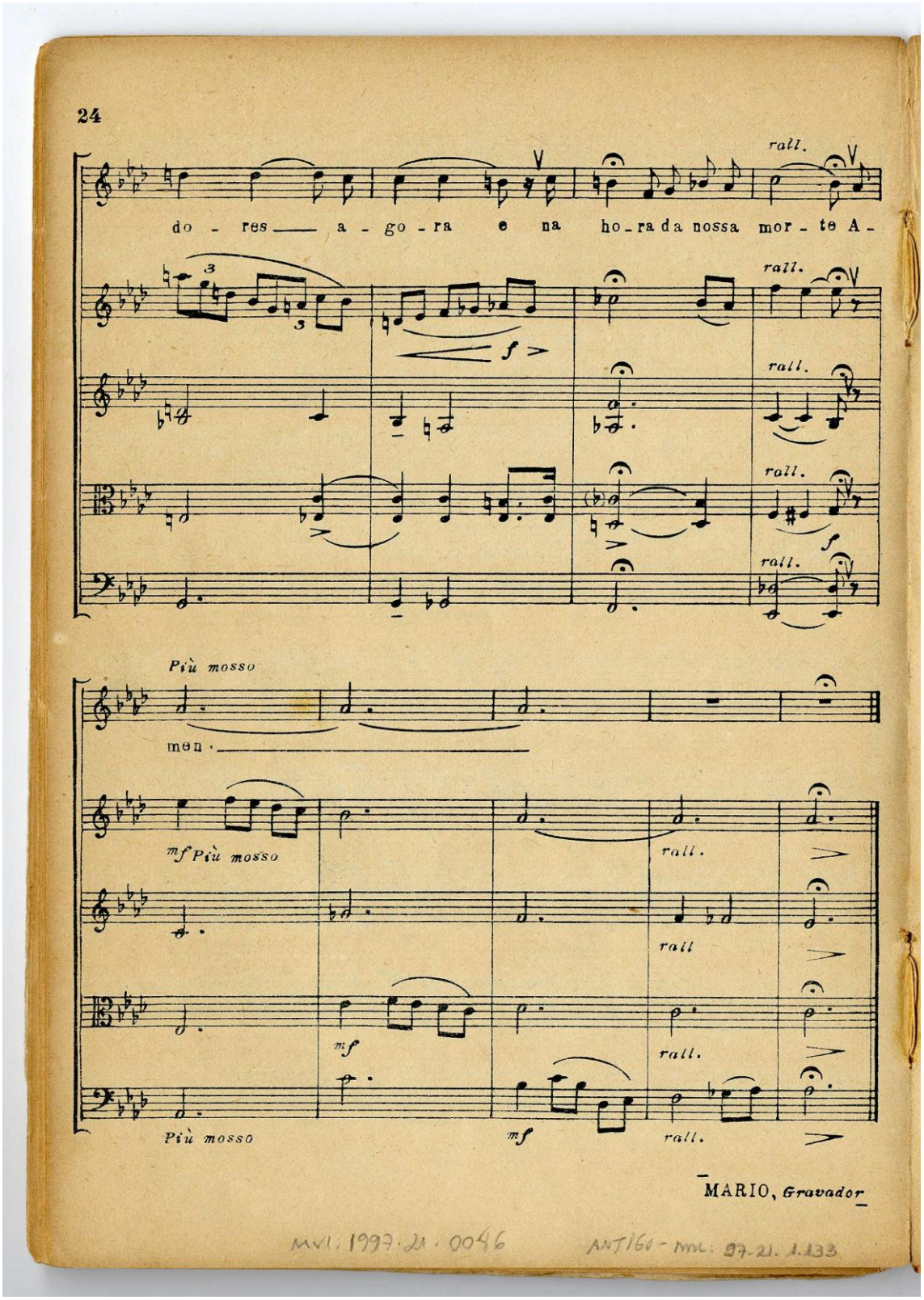
pp

© *Copyright 1952 by* H. Villa-Lobos



MVL: 1997.21.0046 ANTIGO - mm: 97.21.1.133


23
fru- to do vosso ven-tre, Je - sus.
rall.
p
mf
religioso
Solo
Solo
San-ta Ma-ri-a Mãe de Deus rogai por nos pe-ca-
Solo


24
rall.
do - res a - go - ra e na ho - ra da nossa mor - te A -
rall.
rall.
rall.
rall.
Più mosso
men -
mf Più mosso
rall.
rall
mf
rall.
Più mosso
mf
rall.
MARIO, Gravador
MVI. 1997.21.0046
ANTIGO - MNL: 97.21.1.133

Composições de HEITOR VILLA-LOBOS

PIANO

Zoé - Opera em 3 actos, *Bailado Infernal* . . . . . 4$500
Carnaval das Crianças - Collecção de 8 peças
Nº 1 - O Ginête do Pierrozinho . . . . . 2$000
» 2 - O Chicote do Diabinho . . . . . 3$500
» 3 - A mânha de Pierrete . . . . . 2$000
» 4 - Os guizos do Dominózinho . . . . . 2$000
» 5 - As peripécias do Trapeirozinho . . . . . 3$000
» 6 - As traquinices do mascarado mignon . . . . 3$000
» 7 - A gaita de um precoce fantasiado . . . . . 3$000
» 8 - A Folia de um bloco infantil *(4 mãos)* . . . . 8$000
Completo . . . . . 20$000
Chôros N. 2 . . . . . 3$000
Danças caracteristicas AFRICANAS - Collecção de 3 peças
Nº 1 - Farrapos . . . . . 3$000
» 2 - Kankukus . . . . . 4$000
» 3 - Kankikis . . . . . 3$000
Completo . . . . . 9$000
Fiandeira . . . . . 5$000
Gato e o rato (O) - Op. 65 Nº 3 *(das Fabulas caracteristicas)* 4$500
Historias da Carochinha - Nº 1 - Collecção de 4 peças
Nº 1 - No palacio encantado . . . . . 2$000
» 2 - A cortezia do principesinho . . . . . 2$000
» 3 - E o pastorsinho cantava . . . . . 2$000
» 4 - E a princesasinha dançava . . . . . 2$000
Completo . . . . . 7$000
Ibéricarabe - Op. 40 . . . . . 5$500
Lenda do Caboclo (A) . . . . . 3$000
Ondulando - Estudo . . . . . 4$500
Prôle do Bébé - Nº 1 - *La famille du Bébé* - Collecção de 8 peças
Nº 1 - Branquinha - *A boneca de louça* . . . . . 3$500
» 2 - Moreninha - *A boneca de massa* . . . . . 2$500
» 3 - Caboclinha - *A boneca de barro* . . . . . 2$500
» 4 - Mulatinha - *A boneca de borracha* . . . . . 3$000
» 5 - Negrinha - *A boneca de pão* . . . . . 3$000
» 6 - A pobresinha - *A bonena de trapo* . . . . . 1$500
» 7 - O Polichinello . . . . . 2$000
» 8 - Bruxa - *A boneca de panno* . . . . . 4$000
Completo . . . . . 18$000
Simples Collectanea - Collecção de 3 peças
Nº 1 - Valsa mystica . . . . . 3$000
» 2 - N'um berço encantado . . . . . 2$500
» 3 - Rhodante . . . . . 3$500
Completo . . . . . 8$000
Suite Floral - Op. 97 - Collecção de 3 peças
Nº 1 - Idylio na rêde . . . . . 2$500
» 2 - Uma camponeza cantadeira . . . . . 2$000
» 3 - Alegria na horta . . . . . 3$000
Completo . . . . . 7$000
1ª Suite Infantil - Collecção de 5 peças
Nº 1 - Bailando *(Movimento de Minuetto più animato)* . . 2$500
» 2 - Nenê vae dormir *(Andante melancolico)* . . . 2$500
» 3 - Artimanhas *(Allegretto quasi allegro)* . . . 2$000
» 4 - Reflexões *(Allegro)* . . . . . 2$500
» 5 - No balanço *(Allegro non troppo)* . . . . . 2$500
Completo . . . . . 10$000
2ª Suite Infantil - Collecção de 4 peças
Nº 1 - Allegro . . . . . 2$500
» 2 - Andantino . . . . . 2$000
» 3 - Allegretto . . . . . 2$000
» 4 - Allegro non troppo . . . . . 2$000
Completo . . . . . 7$500
Valsa Scherzo - Op. 17 . . . . . 8$000

CANTO E PIANO
EM PORTUGUEZ

As Crianças - Canção, com côro . . . . . 4$000
Cascavel (A) . . . . . 4$500
Cegonha (A) . . . . . 4$500
Confidencia . . . . . 4$000
Epigrammas ironicos sentimentaes - Collecção de 4 peças
Nº 1 - Eis a vida . . . . . 3$000
» 2 - Inutil epigramma . . . . . 3$500
» 3 - Sonho de uma noite de verão . . . . . 3$500
» 4 - Epigramma IV . . . . . 3$000
Completo . . . . . 12$000
Festim Pagão . . . . . 4$000
Historietas - Collecção de 6 peças
Nº 1 - Solidão . . . . . 3$000
» 3 - O novelozinho de linha . . . . . 2$500
os Nos 2, 4, 5 e 6 em francez
Completo . . . . . 18$000
Imagem - Longa Collectanea . . . . . 2$500
Louco . . . . . 4$000
Mal Secreto . . . . . 3$500
Miniaturas - Collecção de 6 peças
Nº 1 - Chromo (Nº 2) . . . . . 2$000
» 2 - A Viola . . . . . 3$000
» 3 - Chromo (Nº 3) . . . . . 2$500
» 4 - Sonho . . . . . 3$000
» 5 - Japonezas . . . . . 2$500
» 6 - Sino de Aldeia . . . . . 1$500
Completo . . . . . 12$000
Noite de Luar . . . . . 3$500
Perversidade - Longa Collectanea . . . . . 2$500
Pudôr - Longa Collectanea . . . . . 2$500
Sertão no Estio - Cantico brasileiro . . . . . 3$500
Tempos atraz - Collecção brasileira . . . . . 2$500
Tristeza - Collecção brasileira . . . . . 2$500
Verdade - Longa Collectanea . . . . . 2$500
Virgem (A) . . . . . 4$000

EM FRANCEZ

Epigrammas ironicos e sentimentaes
Nº 1 - Voilà le vie . . . . . 3$000
» 2 - Inutile épigramme . . . . . 3$500
» 3 e 4 em portuguez
Completo . . . . . 12$000
Fleur Fanée - Op. 18 . . . . . 4$500
Historietas - Collecção de 6 peças
Nº 1 - Solitude . . . . . 3$000
» 2 - Lune d'Octobre . . . . . 2$500
» 3 - Un petit peloton de fil . . . . . 2$500
» 4 - Hermione et les bergers . . . . . 5$000
» 5 - Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie . . 2$500
» 6 - Le Marché . . . . . 6$000
Completo . . . . . 18$000
Image - Longa Collectanea . . . . . 2$500
Mères (Les) - Op. 45 . . . . . 3$500
Oiseau (L') - Op. 10 . . . . . 3$500
Perversité - Longa Collectanea . . . . . 2$500
Pudeur - » » . . . . . 2$500
Vérité - » » . . . . . 2$500

EM ITALIANO

Bove (Il) - com Violoncello . . . . . 4$500
Nome di Maria (Il) . . . . . 3$000

EM HESPANHOL

Amor y Perfidia - Canção . . . . . 2$000

CANTO E HARMONIUM
EM LATIM

Ave Maria (Nº 19) Soprano . . . . . 2$000
Ave Maria (Nº 6) . . . . . 2$500

VIOLINO E PIANO

Canto do Cysne Negro (O) - Extrahido do Naufragio de Klionikos 4$000
Elegie . . . . . 5$000
Improviso (melodia) . . . . . 5$000
Maripoza na luz (A) - Nº 3 de «Os martyrios dos insectos» 7$000

VIOLONCELLO E PIANO

Berceuse - Op. 50 . . . . . 3$000
Canto do Cysne Negro (O) - Extrahido do Naufragio de Klionikos (ou Violino) . . . . . 5$000
Capriccio - Op. 49 . . . . . 5$000
Elegie (ou Violino) . . . . . 5$000
Pequena Suite - Collecção de 6 peças
Nº 1 - Romancete . . . . . 3$000
» 2 - Legendaria . . . . . 2$500
» 3 - Harmonias soltas . . . . . 3$000
» 4 - Fugato (all'antica) . . . . . 3$500
» 5 - Melodia . . . . . 3$500
» 6 - Gavote scherzo . . . . . 5$000
Completo . . . . . 18$000
Preludio em la bemól, op. 20 n. 2 . . . . . 10$000
Sonhar - Op. 14 . . . . . 2$500

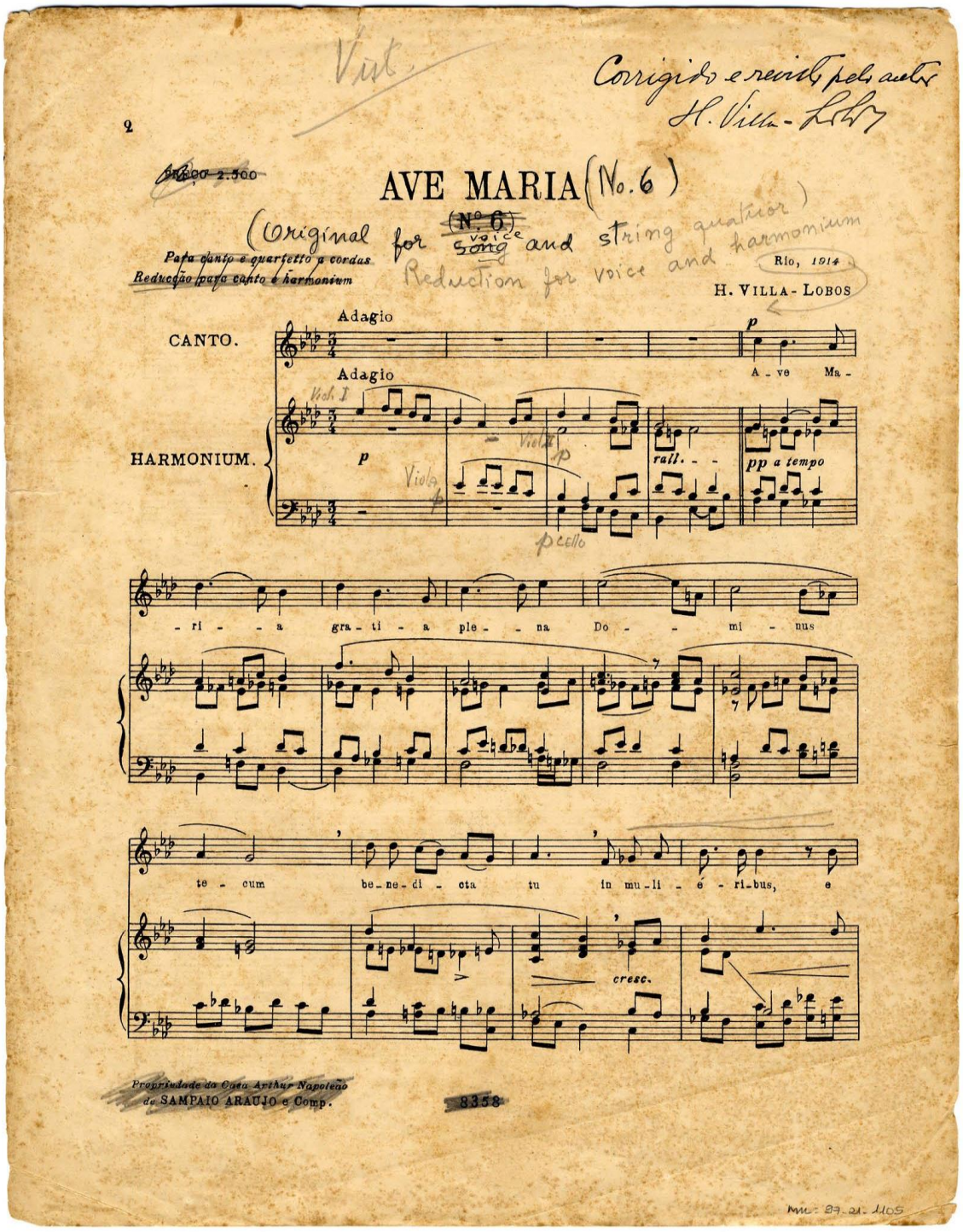
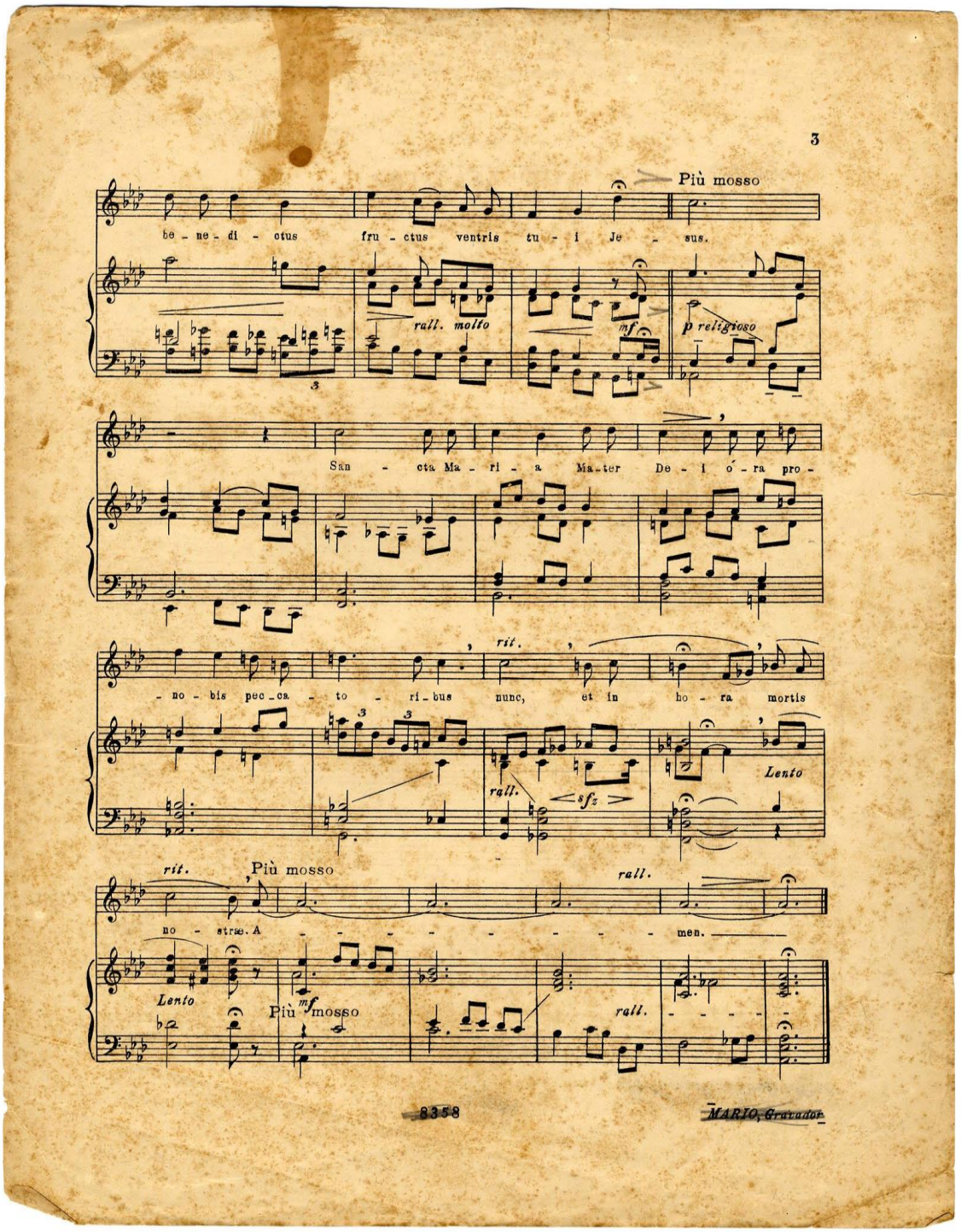
Pianos de occasião
Vendem-se
e Alugam-se
Preços modicos

CASA ARTHUR NAPOLEÃO
(FUNDADA EM 1868)
ESTABELECIMENTO DE PIANOS, INSTRUMENTOS E MUSICAS
SAMPAIO ARAUJO & Cia

PIANOS NOVOS
BECHSTEIN
BLÜTHNER
PLEYEL - ERARD
VENDAS GARANTIDAS

Avenida Rio Branco, 122 — Caixa Postal 536 — Rio de Janeiro

MUL. 1997.21.0002


Visto
Corrigido e revisto pelo autor
H. Villa-Lobos
2
Preço 2.500
AVE MARIA (No. 6)
(Original for (N.º 6) voice and string quatuor)
song
Para canto e quarteto a cordas
Redução para canto e harmonium
Reduction for voice and harmonium
Rio, 1914
H. VILLA-LOBOS
Adagio
CANTO.
HARMONIUM.
A - ve Ma -
- ri - - a gra - ti - a ple - - na Do - - mi - nus
te - cum be - ne - di - cta tu in mu - li - é - ri - bus, e
cresc.
Propriedade da Casa Arthur Napoleão
de SAMPAIO ARAUJO e Comp.
8358
Mu-29-21-1105

3
Più mosso
be - ne - di - ctus fru - ctus ventris tu - i Je - sus.
rall. molto
mf
p religioso
San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i ó - ra pro -
rit.
- no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc, et in ho - ra mortis
rall.
sfz
Lento
rit.
Più mosso
rall.
no - stræ. A - - - - - - - men.
Lento
Più mosso
mf
rall.
8358
MARIO, Gravador

AVE MARIA

(N.o 6)

PIANO E CANTO

H. Villa-Lobos

Editôra Arthur Napoleão Ltda.

RIO DE JANEIRO

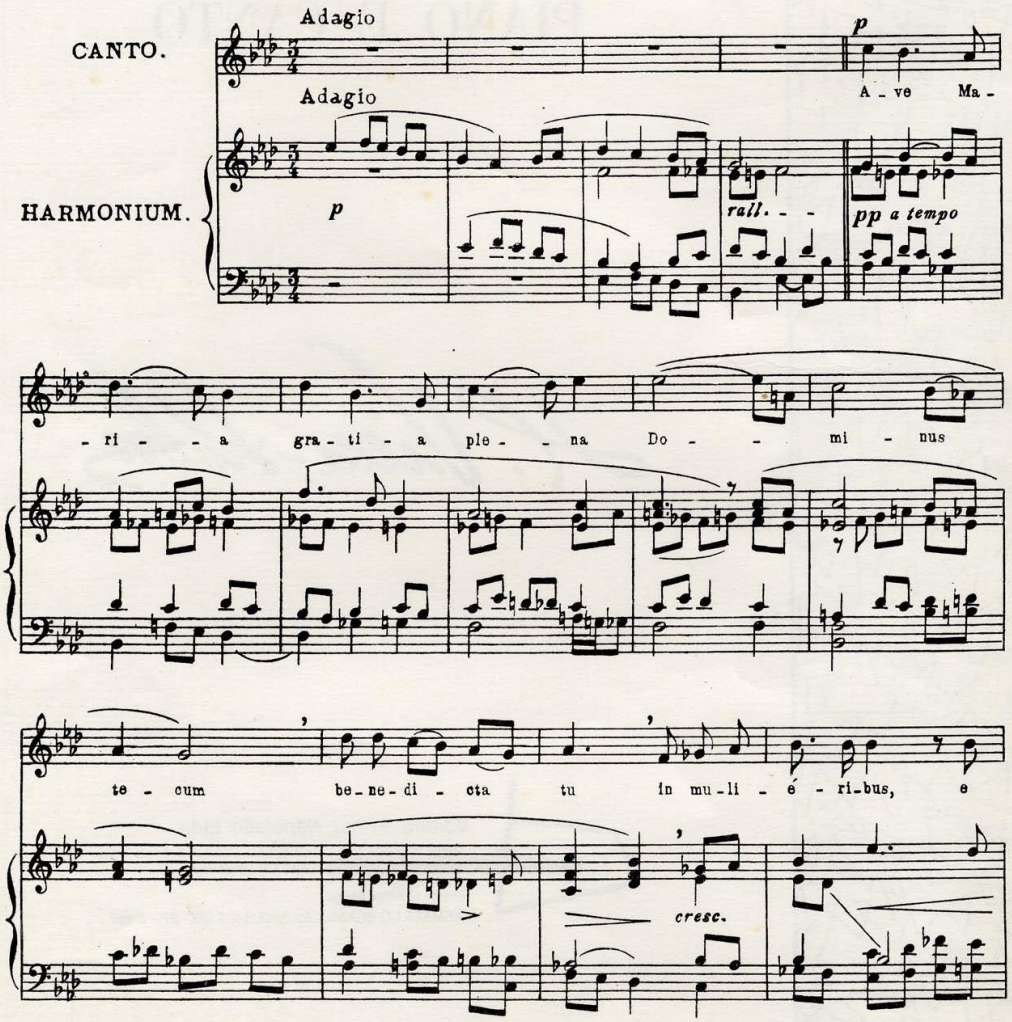
Únicos Distribuidores:
FERMATA DO BRASIL - Av. Ipiranga, 1.123 - SP - Brasil

AN-137

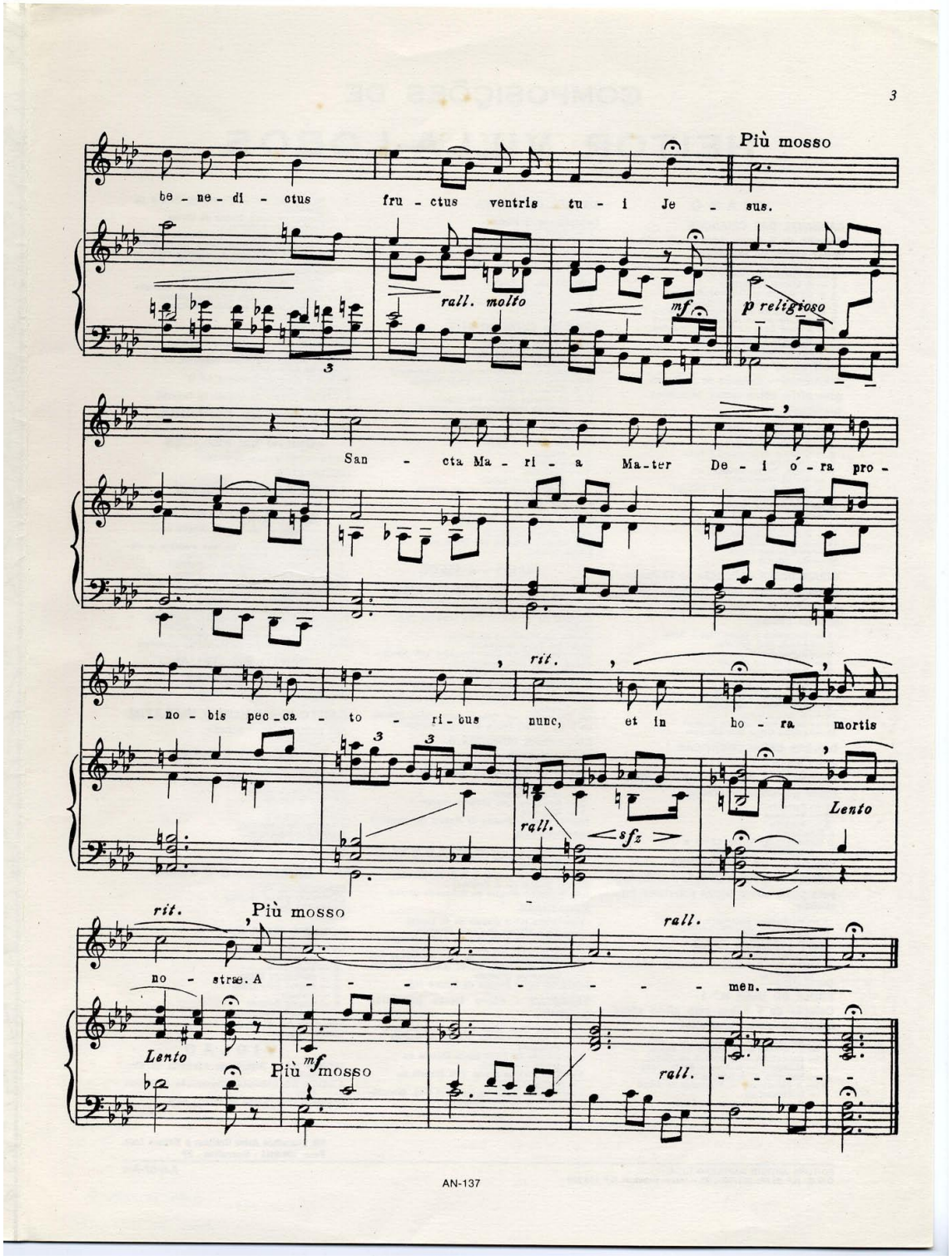
AVE MARIA
(Nº 6)

Para canto e quartetto a cordas
Reducção para canto e harmonium

Rio, *1914*

H. VILLA-LOBOS

Copyright © 1963 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro - Brasil
Sucessores de Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
Únicos Distribuidores: FERMATA DO BRASIL - Av. Ipiranga, 1.123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN-137

MVL 1997.21.0003
antiga MM: 97.21.1106

3
Più mosso
be - ne - di - ctus fru - ctus ventris tu - i Je - sus.
rall. molto
mf
p religioso
San - cta Ma - ri - a Ma-ter De - i ó - ra pro -
rit.
- no - bis pec-ca - to - ri-bus nunc, et in ho - ra mortis
rall.
sfz
Lento
rit.
Più mosso
rall.
no - stræ. A - - - - - - - - men.
Lento
Più mosso
mf
rall.

Composições de HEITOR VILLA-LOBOS

PIANO

Zoé - Opera em 3 actos, Bailado Infernal . . . . 4$500

Carnaval das Crianças - Collecção de 8 peças
- Nº 1 O Ginête do Pierrozinho . . . . . 2$000
- » 2 O chicote do Diabinho . . . . . 3$500
- » 3 A manha de Pierrete . . . . . 2$000
- » 4 Os guizos do Dominózinho . . . . . 2$000
- » 5 As peripécias do Trapeirozinho . . . 3$000
- » 6 As traquinices do mascarado mignon 3$000
- » 7 A gaita de um precóce fantasiado . 3$000
- » 8 A folia de um blóco infantil (4 mãos) 8$000

Completo . . . . . 20$000

Danças caracteristicas AFRICANAS - Collecção de 3 peças
- Nº 1 Farrapos . . . . . 3$000
- » 2 Kankukus . . . . . 4$000
- » 3 Kankikis . . . . . 3$000

Completo . . . . . 9$000

Lenda do Caboclo (A) . . . . . 3$000

Ondulando - (Estudo) . . . . . 4$500

Próle do Bébé - (Nº 1) - (La famille du Bébé) Collecção de 8 peças
- Nº 1 Branquinha - A Boneca de louça . . 3$500
- » 2 Moreninha . . - » » » massa . . 2$500
- » 3 Caboclinha . . - » » » barro . . 2$500
- » 4 Mulatinha . . - » » » borracha 3$000
- » 5 Negrinha . . . - » » » páo . . . 3$000
- » 6 A Pobresinha - » » » trapo . . 1$500
- » 7 O Polichinello . . . . . 2$000
- » 8 Bruxa . . . . . - A Boneca de panno . . 4$000

Completo . . . . . 18$000

Simples Collectanea - Collecção de 3 peças
- Nº 1 Valsa mystica . . . . . 3$000
- » 2 N'um berço encantado . . . . . 2$500
- » 3 Rhodante . . . . . 3$500

Completo . . . . . 8$000

Suite Floral - Op. 97 - Collecção de 3 peças
- Nº 1 Idylio na rêde . . . . . 2$500
- » 2 Uma camponeza cantadeira . . . . . 2$000
- » 3 Alegria na horta . . . . . 3$000

Completo . . . . . 7$000

1º Suite Infantil - Collecção de 5 peças
- Nº 1 Bailando (Movimento de Minuetto piu animato) . . . . . 2$500
- » 2 Néné vae dormir (andᵗᵉ melancolico) 2$500
- » 3 Artimanhas (Allegretto quasi allegro) 2$000
- » 4 Reflexões (Allegro) . . . . . 2$500
- » 5 No balanço (Allegro non tropo) . . . 2$500

Completo . . . . . 10$000

2º Suite Infantil - Collecção de 4 peças
- Nº 1 Allegro . . . . . 2$500
- » 2 Andantino . . . . . 2$000
- » 3 Allegretto . . . . . 2$000
- » 4 Allegro non tropo . . . . . 2$000

Completo . . . . . 7$500

Valsa Scherzo - Op. 17 . . . . . 8$000

CANTO E PIANO

EM PORTUGUEZ

As Crianças - Canção, com côro . . . . . 4$000
Cascavel (A) . . . . . 4$500
Cegonha (A) . . . . . 4$500
Festim Pagão . . . . . 4$000
Louco . . . . . 4$000
Mal Secreto . . . . . 3$500
Miniaturas - Collecção de 6 peças
- Nº 1 Chromo (Nº 2) . . . . . 2$000
- » 2 A Viola . . . . . 3$000
- » 3 Chromo (Nº 3) . . . . . 2$500
- » 4 Sonho . . . . . 3$000
- » 5 Japonezas . . . . . 2$500
- » 6 Sino de Aldeia . . . . . 1$500

Completo . . . . . 12$000

Noite de Luar . . . . . 3$500
Sertão no Estio - Cantico brasileiro . . . . . 3$500
Virgem (A) . . . . . 4$000

EM FRANCEZ

Fleur Fanée - Op. 18 . . . . . 4$500
Mères (Les) - » **45** . . . . . 3$500
Oiseau (L') - » **10** . . . . . 3$500

EM ITALIANO

Bove (II) - com Violoncello . . . . . 4$500
Nome di Maria (II) . . . . . 3$000

EM HESPANHOL

Amor y Perfidia - Canção . . . . . 2$000

CANTO E HARMONIUM

EM LATIM

Ave Maria (Nº 19) - Soprano . . . . . 2$000

VIOLINO E PIANO

Canto do Cysne Negro (O) - Extrahido do Naufragio de Klionikos . . . . . 4$000
Elegie . . . . . 5$000

VIOLONCELLO E PIANO

Berceuse - Op. 50 . . . . . 3$000
Canto do Cysne Negro (O) - Extrahido do Naufragio de Klionikos (ou Violino) . . . . . 5$000
Capriccio - Op. 49 . . . . . 5$000
Elegie (ou Violino) . . . . . 5$000
Pequena Suite - Collecção de 6 peças
- Nº 1 Romancete . . . . . 3$000
- » 2 Legendaria . . . . . 2$500
- » 3 Harmonias soltas . . . . . 3$000
- » 4 Fugato (all'antica) . . . . . 3$500
- » 5 Melodia . . . . . 3$500
- » 6 Gavote scherzo . . . . . 5$000

Completo . . . . . 18$000

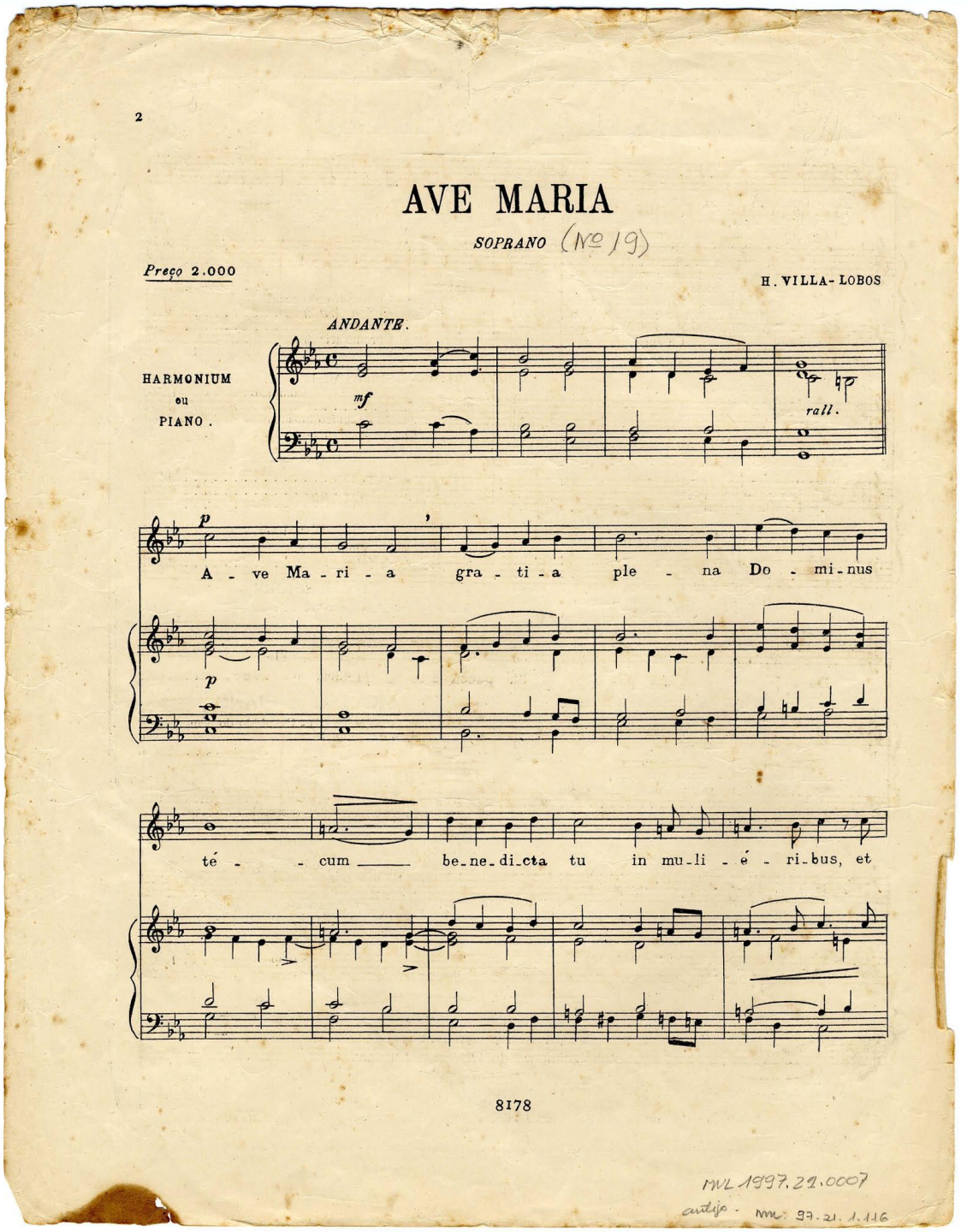
Sonhar - Op. 14 . . . . . 2$500

Pianos de occasião
Vendem-se
e Alugam-se
Preços modicos

CASA ARTHUR NAPOLEÃO
(FUNDADA EM 1868)
Estabelecimento de Pianos e Musicas
SAMPAIO ARAUJO & Cia

Pianos novos
Vendem-se
e Alugam-se
Vendas garantidas

Avenida Rio Branco, 122 — Caixa Postal 536 — Rio de Janeiro



2

AVE MARIA

SOPRANO (Nº 19)

Preço 2.000

H. VILLA-LOBOS

ANDANTE.

HARMONIUM ou PIANO.

mf

rall.

p

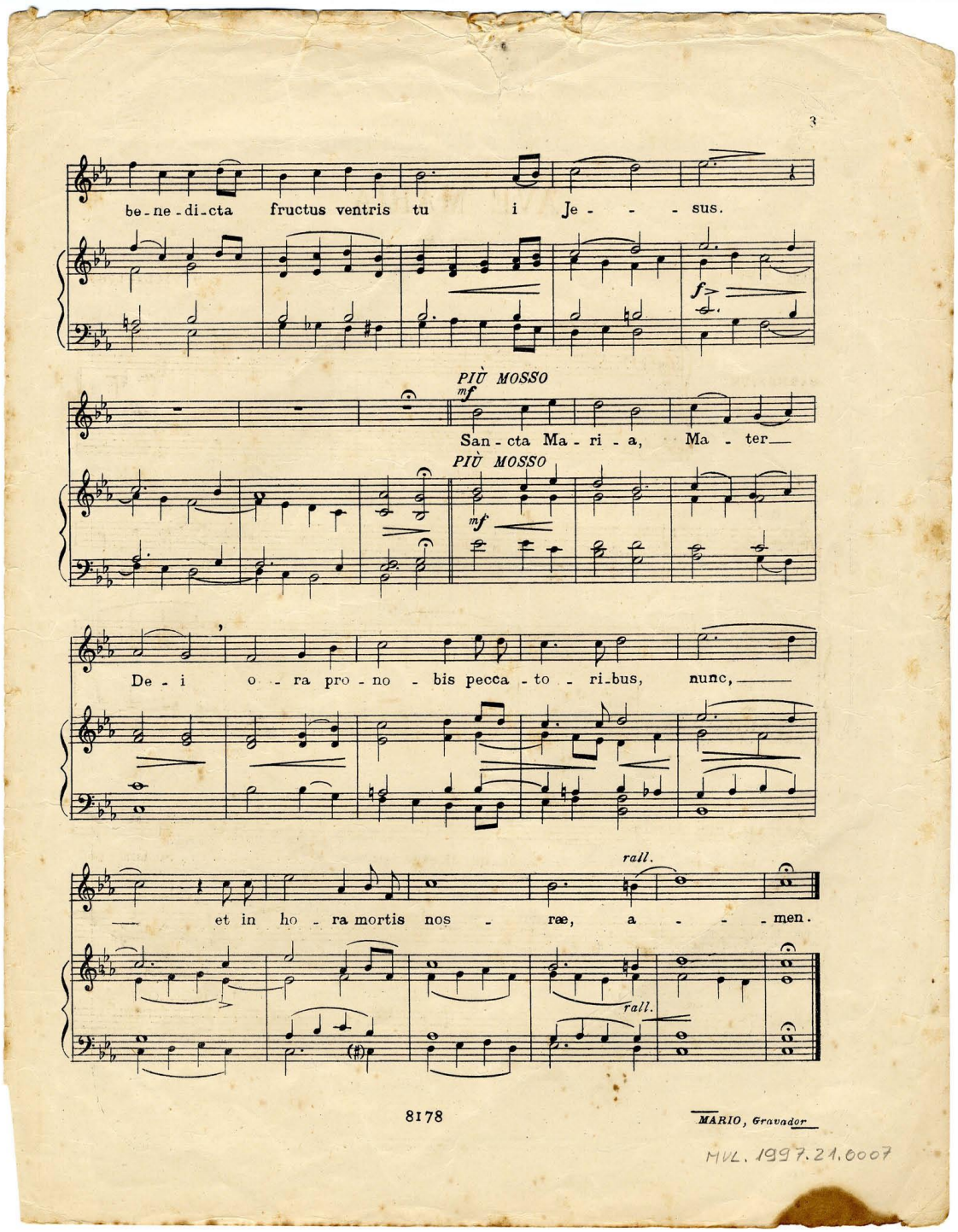
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus

p

té - - cum be - ne - di - cta tu in mu - li - é - ri - bus, et

8178

MVL 1997.21.0007
antigo - MVL 97.21.1.116

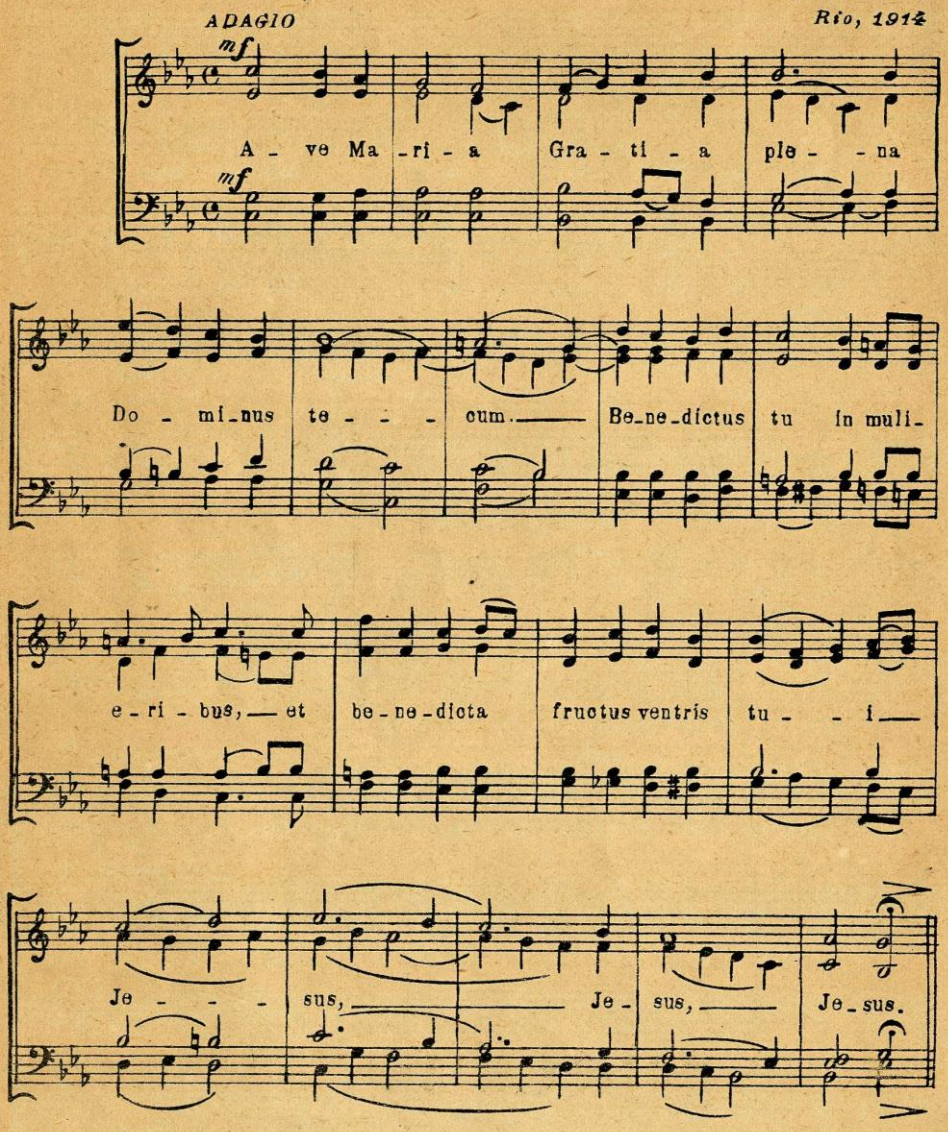

3
be-ne-di-cta fructus ventris tu i Je- - - sus.
f
PIÙ MOSSO
mf
San-cta Ma-ri-a, Ma-ter
PIÙ MOSSO
mf
De-i o-ra pro-no-bis pecca-to-ri-bus, nunc,
rall.
et in ho-ra mortis nos- træ, a- - - men.
rall.
8178
MARIO, Gravador
MVL. 1997.21.0007

12

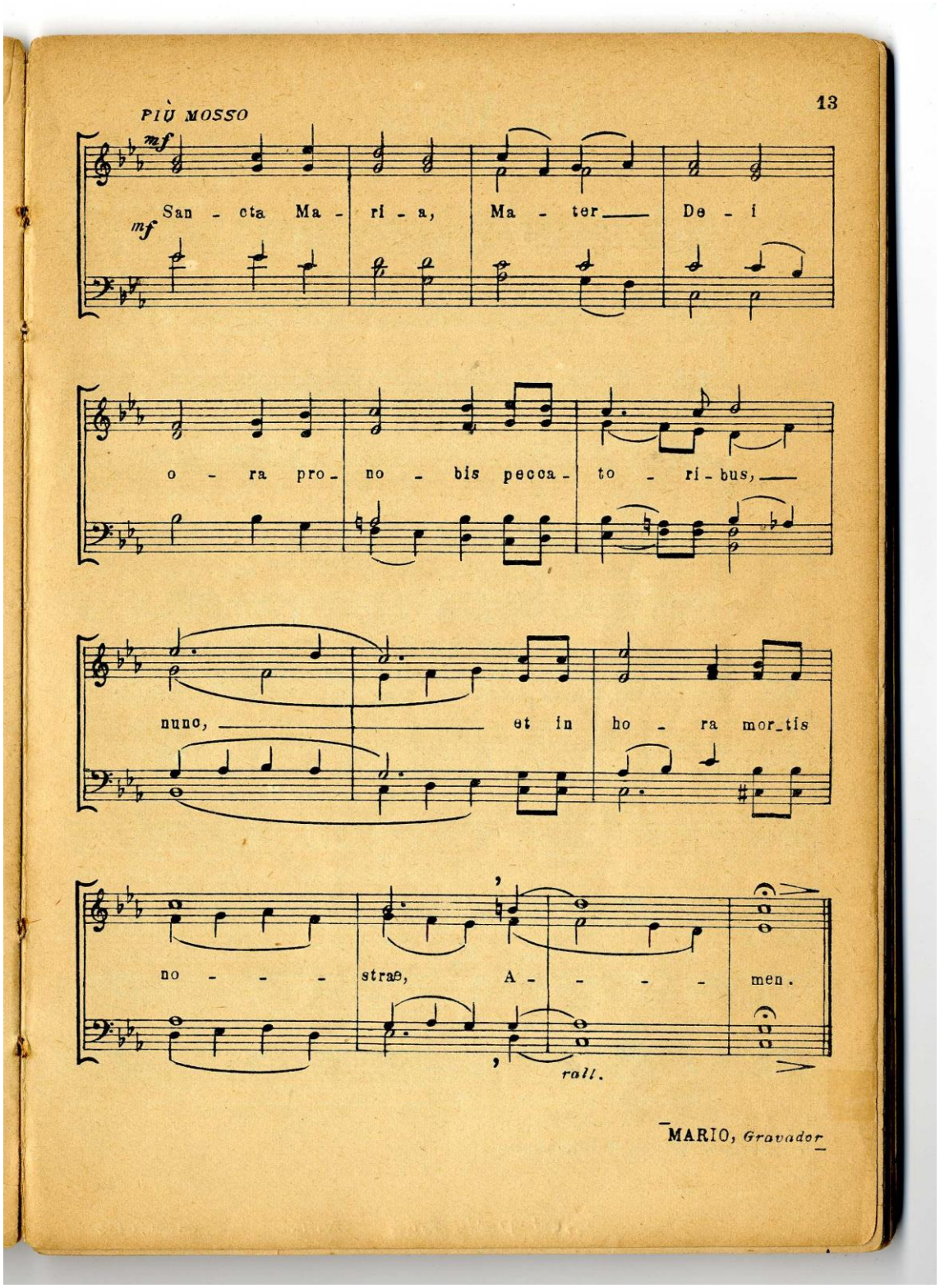
Ave Maria

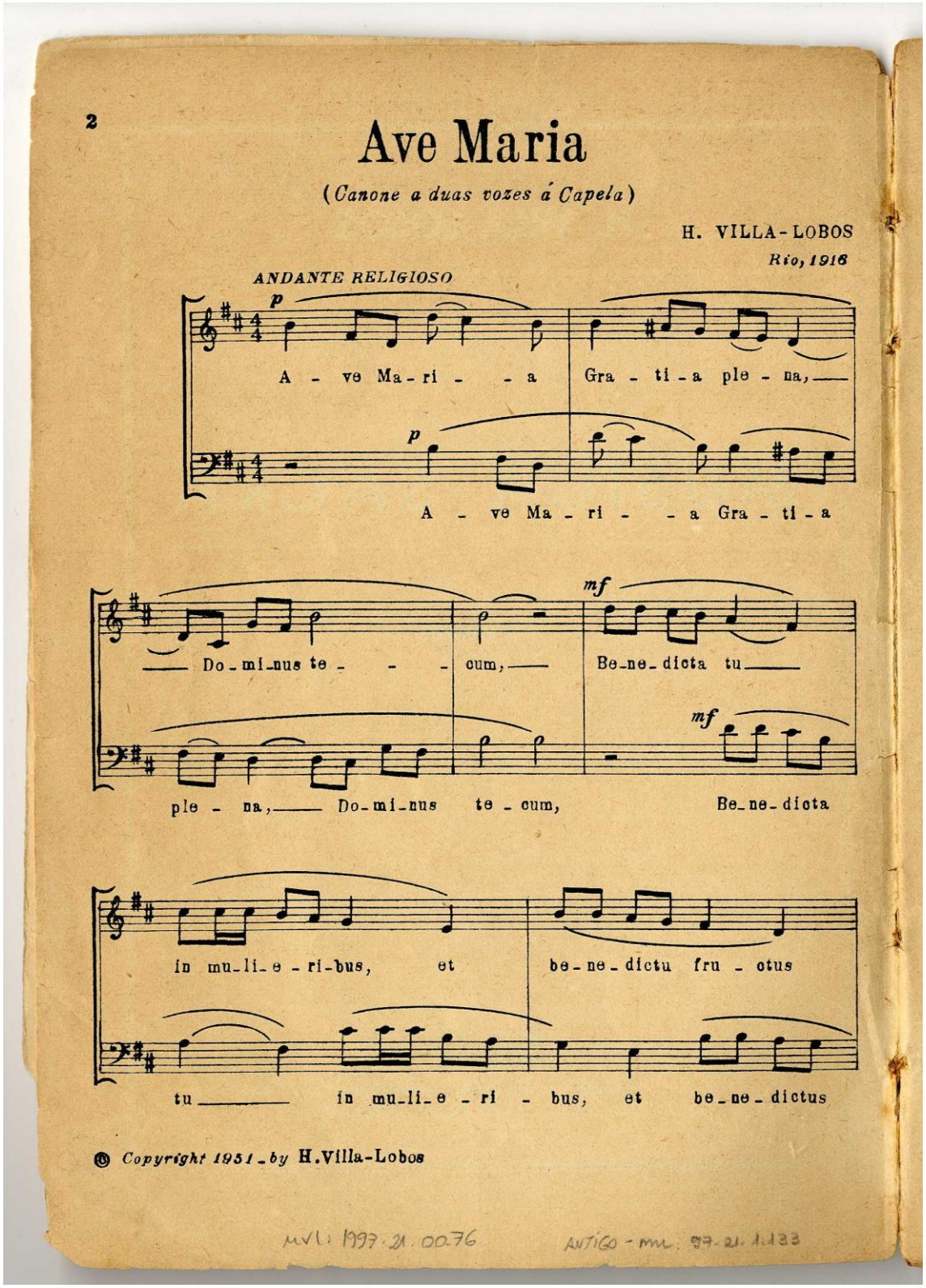
(Côro Misto a 4 vozes)

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1942

© Copyright 1951 by H. Villa-Lobos

MVI. 1987.21.0046 ANTIGO - MNL: 97.21.1.133


PIÙ MOSSO
13
mf
San - cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i
mf
o - ra pro - no - bis pecca - to - ri - bus,
nunc, et in ho - ra mor_tis
no - - - stræ, A - - - - men.
rall.
MARIO, Gravador



2

Ave Maria

(*Canone a duas vozes á Capela*)

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1916

ANDANTE RELIGIOSO

p

A - ve Ma - ri - - a Gra - ti - a ple - na,

p

A - ve Ma - ri - - a Gra - ti - a

mf

Do - mi - nus te - - - cum, Be - ne - dicta tu

mf

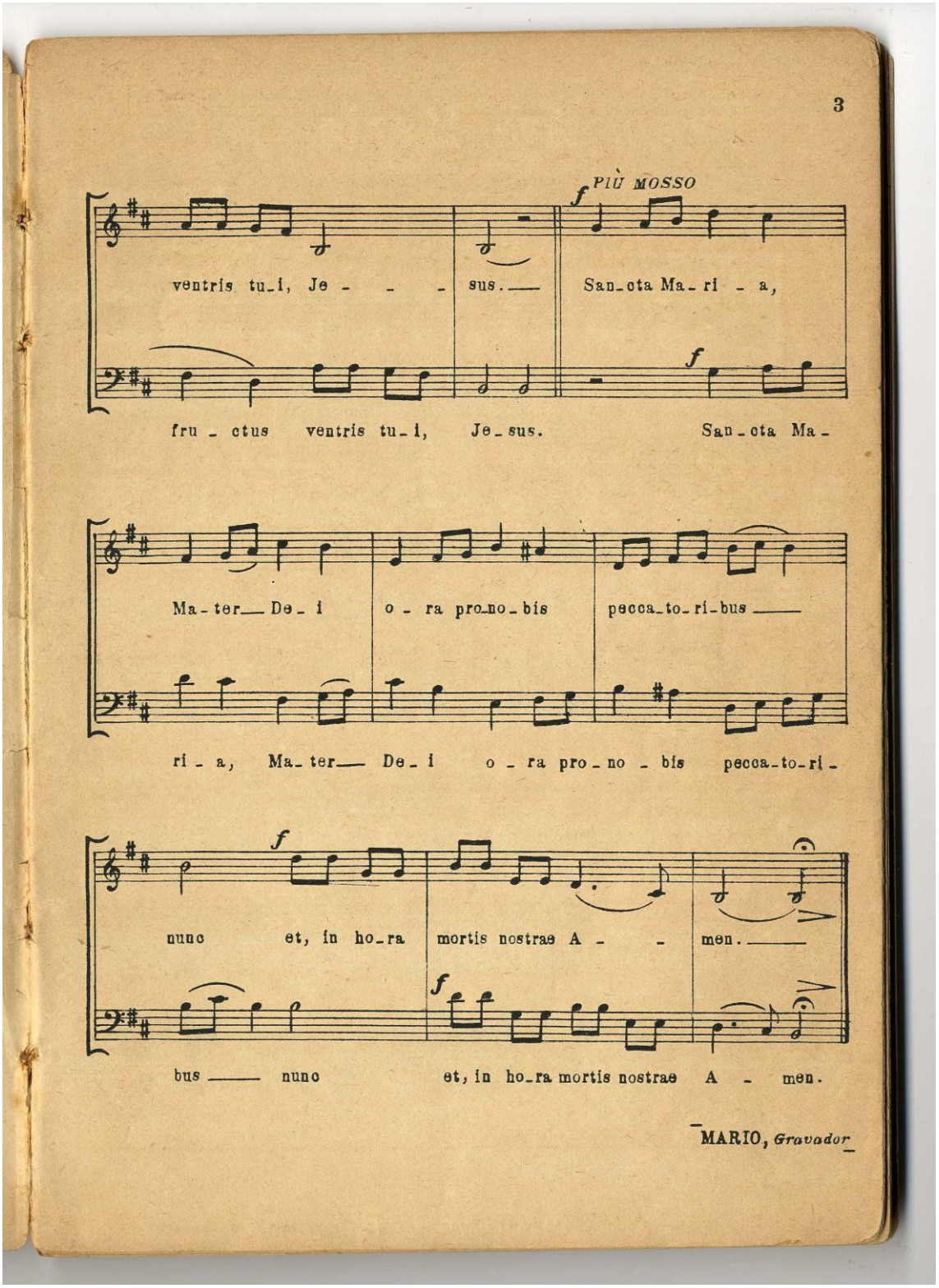
ple - na, Do - mi - nus te - cum, Be - ne - dicta

in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - dictu fru - ctus

tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - dictus

© *Copyright 1951 by* H. Villa-Lobos

MVL: 1997.21.0076 ANTIGO - MVL: 97.21.1.133



3

PIÙ MOSSO

ventris tu_i, Je - - - sus. San_cta Ma_ri - a,

fru - ctus ventris tu_i, Je_sus. San_cta Ma -

Ma_ter De_i o - ra pro_no_bis pecca_to_ri_bus

ri - a, Ma_ter De_i o - ra pro_no - bis pecca_to_ri -

nunc et, in ho_ra mortis nostrae A - - men.

bus nunc et, in ho_ra mortis nostrae A - men.

MARIO, *Gravador*

8

Ave Maria

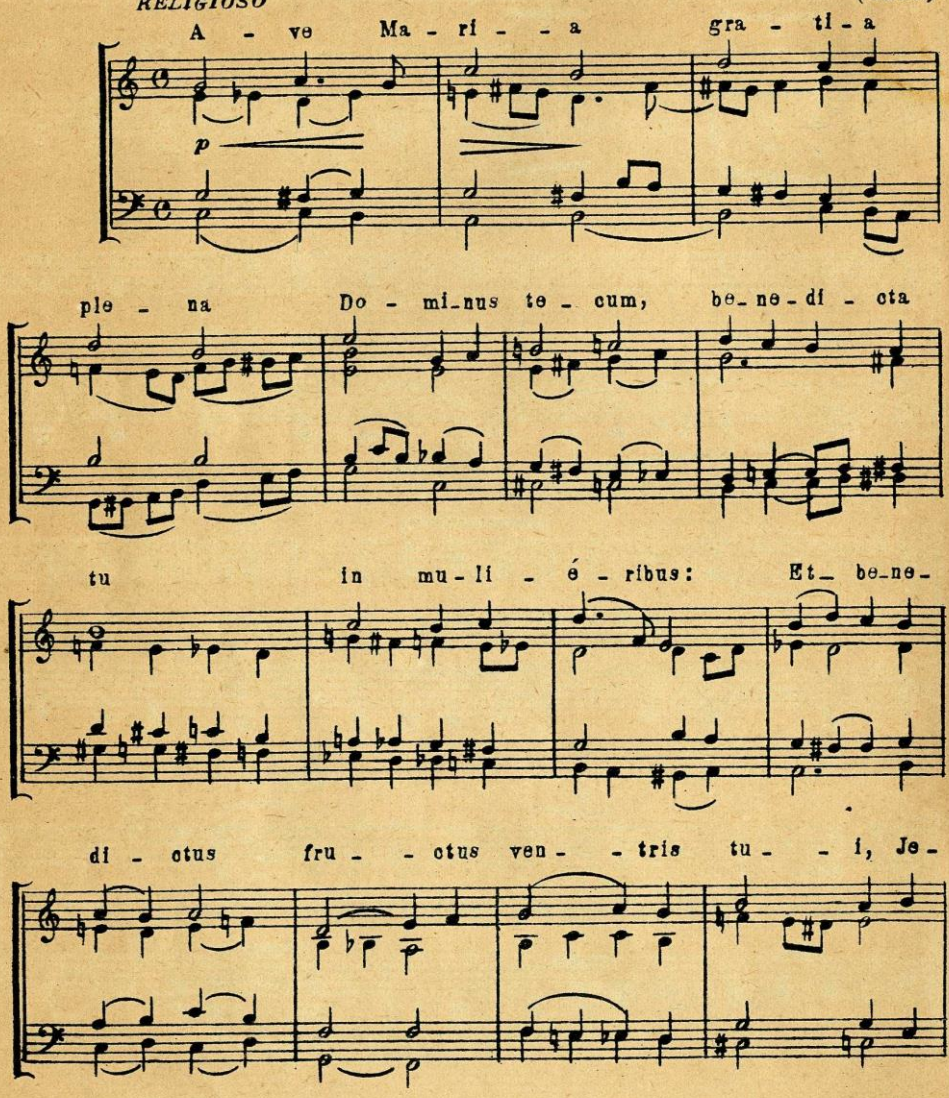
RÉZA

(Coro mixto a 4 vozes)

H. VILLA-LOBOS

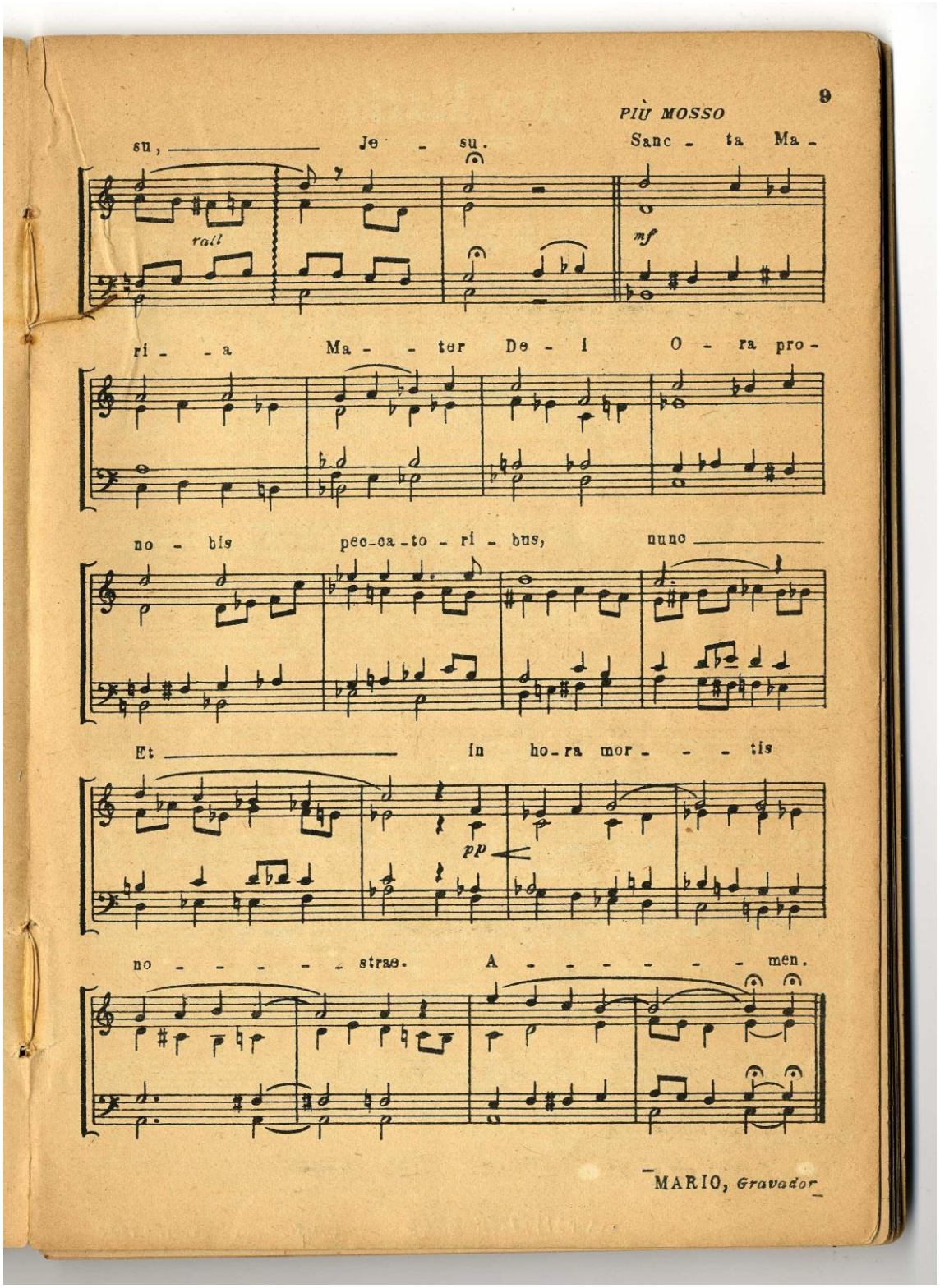
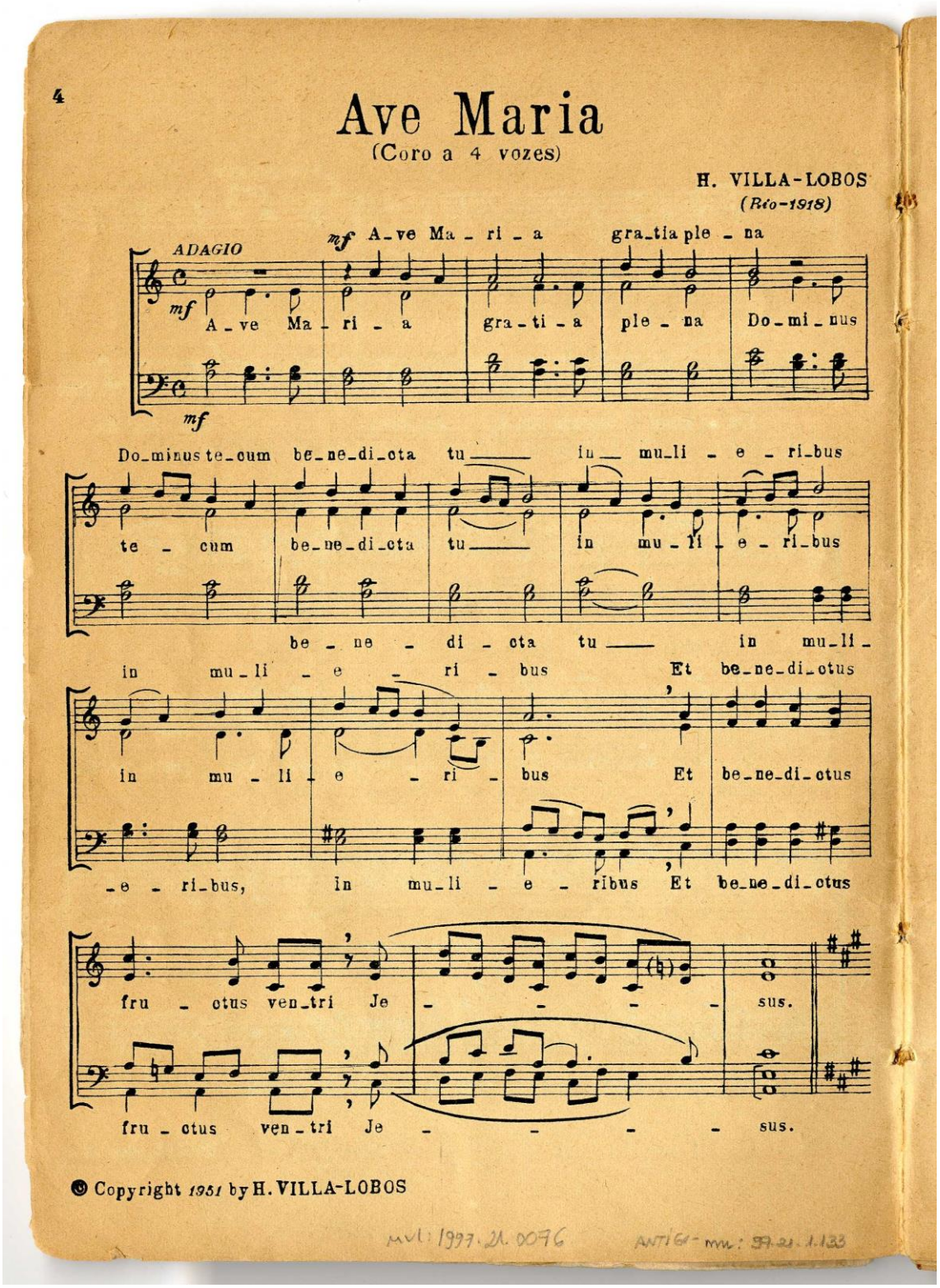
(1917)

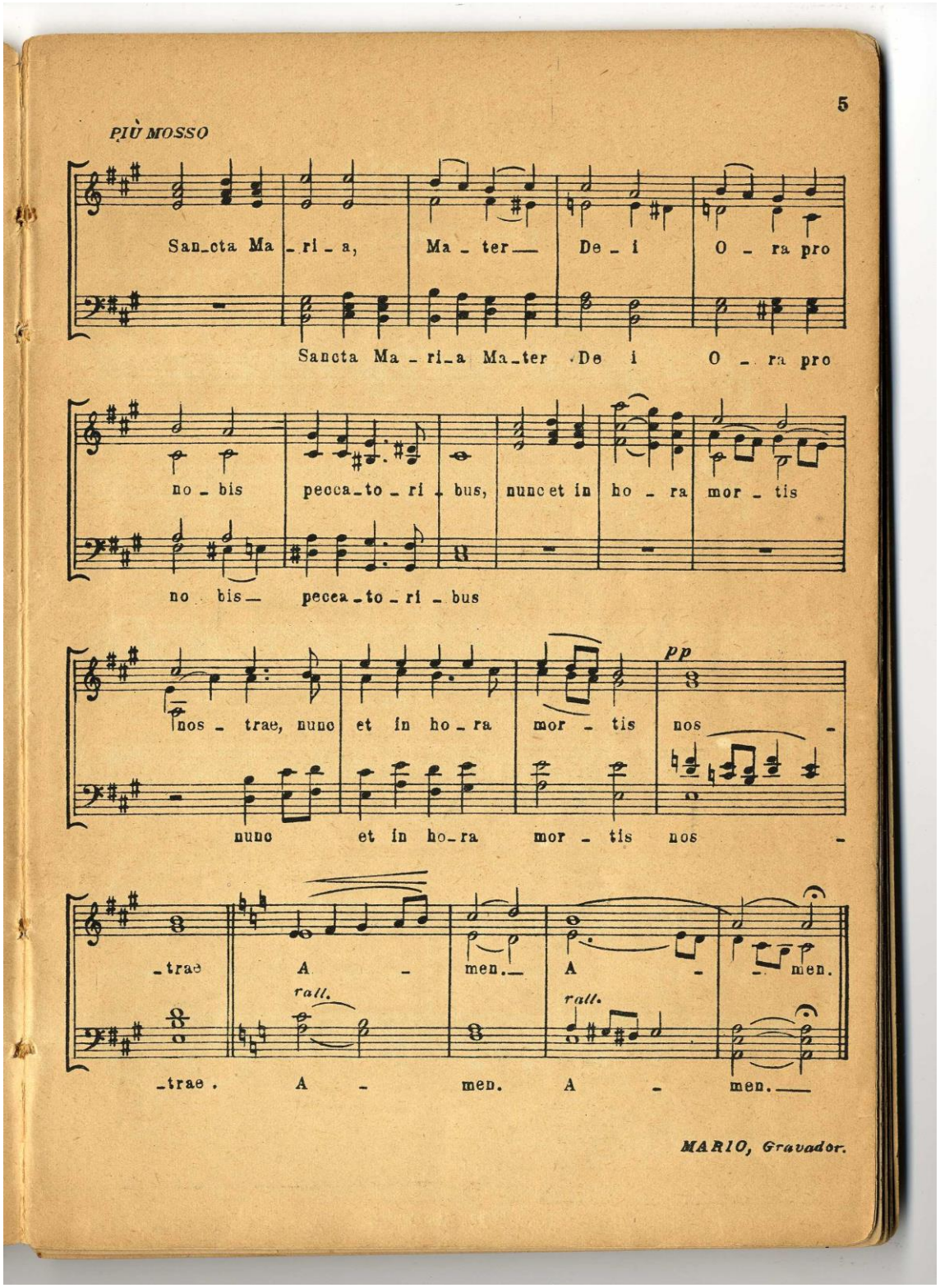
RELIGIOSO



© *Copyright 1952 - by* H. Villa-Lobos

MVL. 1997.21.0046 ANTIGO - mc. 27.21.1.183


9
PIÙ MOSSO
su, Je - su. Sanc - ta Ma -
rall
mf
ri - a Ma - - ter De - i O - ra pro -
no - bis pec-ca-to - ri - bus, nunc
Et in ho-ra mor - - - tis
pp
no - - - - - stras. A - - - - - - men.
MARIO, Gravador

4
Ave Maria
(Coro a 4 vozes)
H. VILLA-LOBOS
(Rio-1918)
ADAGIO
mf
A-ve Ma-ri-a gra-tia ple-na
A-ve Ma-ri-a gra-ti-a ple-na Do-mi-nus
Do-minus te-cum be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ri-bus
te-cum be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ri-bus
be-ne-di-cta tu in mu-li-
in mu-li-e-ri-bus Et be-ne-di-ctus
in mu-li-e-ri-bus Et be-ne-di-ctus
-e-ri-bus, in mu-li-e-ribus Et be-ne-di-ctus
fru-ctus ven-tri Je-sus.
fru-ctus ven-tri Je-sus.
© Copyright 1951 by H. VILLA-LOBOS
MVL: 1997.21.0096
ANTIGA-MM: 39.21.1.133



5

PIÙ MOSSO

Sanc_ta Ma _ ri _ a, Ma _ ter De _ i O _ ra pro

Sancta Ma _ ri_a Ma_ter De i O _ ra pro

no _ bis pecca_to _ ri _ bus, nunc et in ho _ ra mor _ tis

no bis pecca_to _ ri _ bus

pp

nos _ trae, nunc et in ho _ ra mor _ tis nos -

nunc et in ho_ra mor _ tis nos -

_trae A _ men. A _ men.

rall. rall.

_trae . A _ men. A _ men.

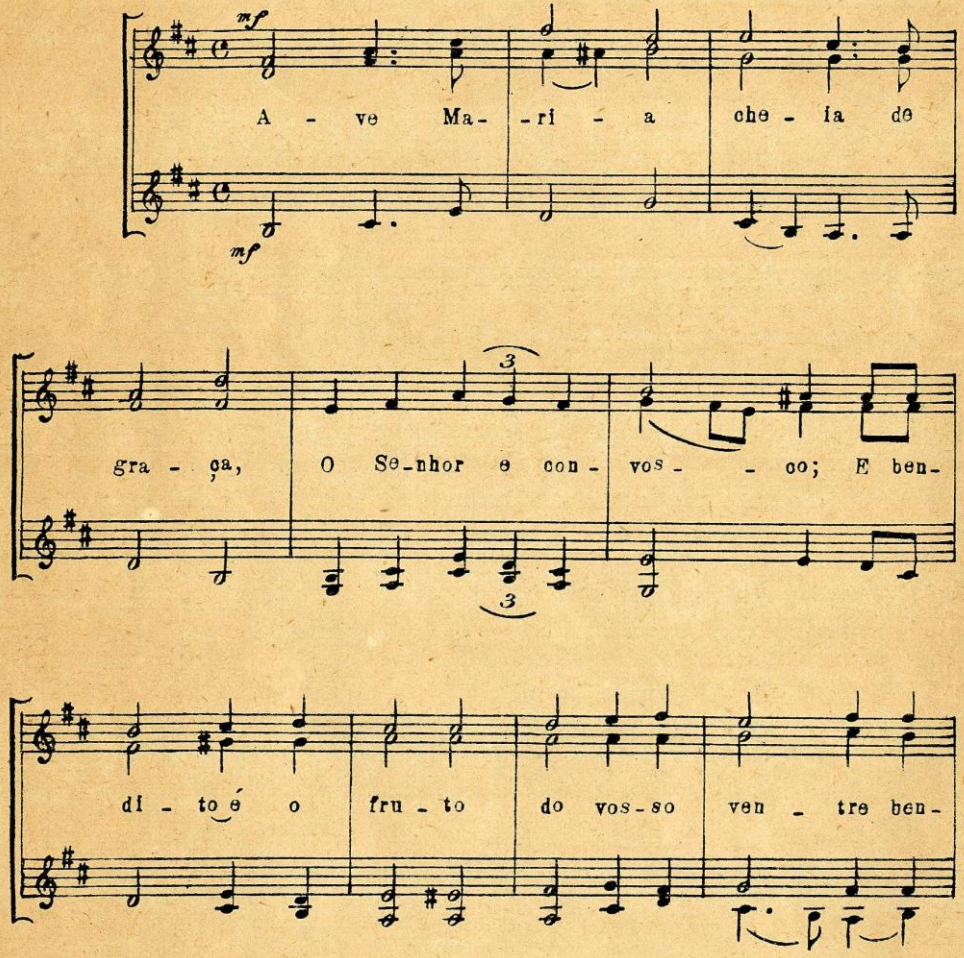
MARIO, Gravador.

Ave Maria

Côro a 4 vozes

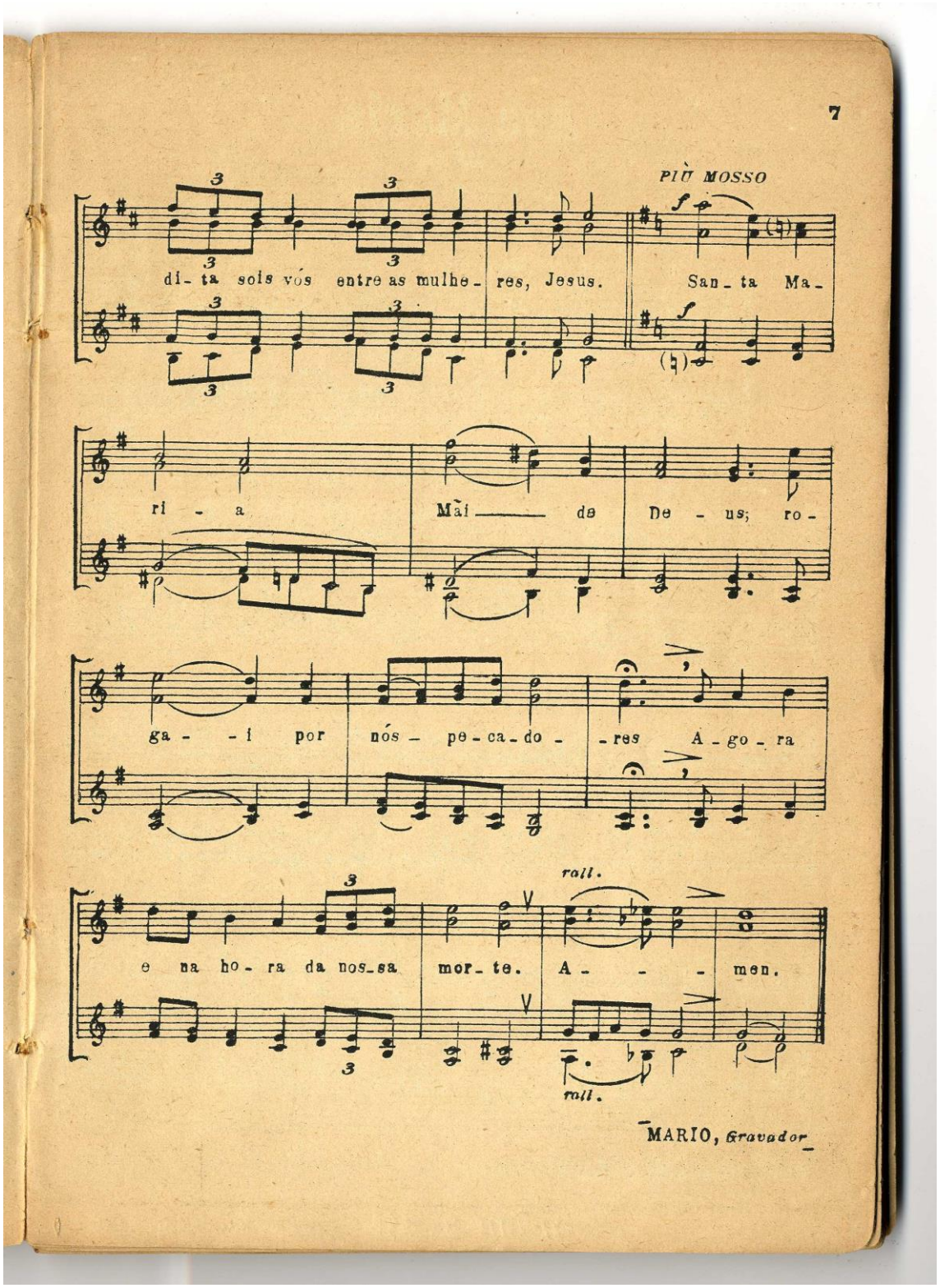
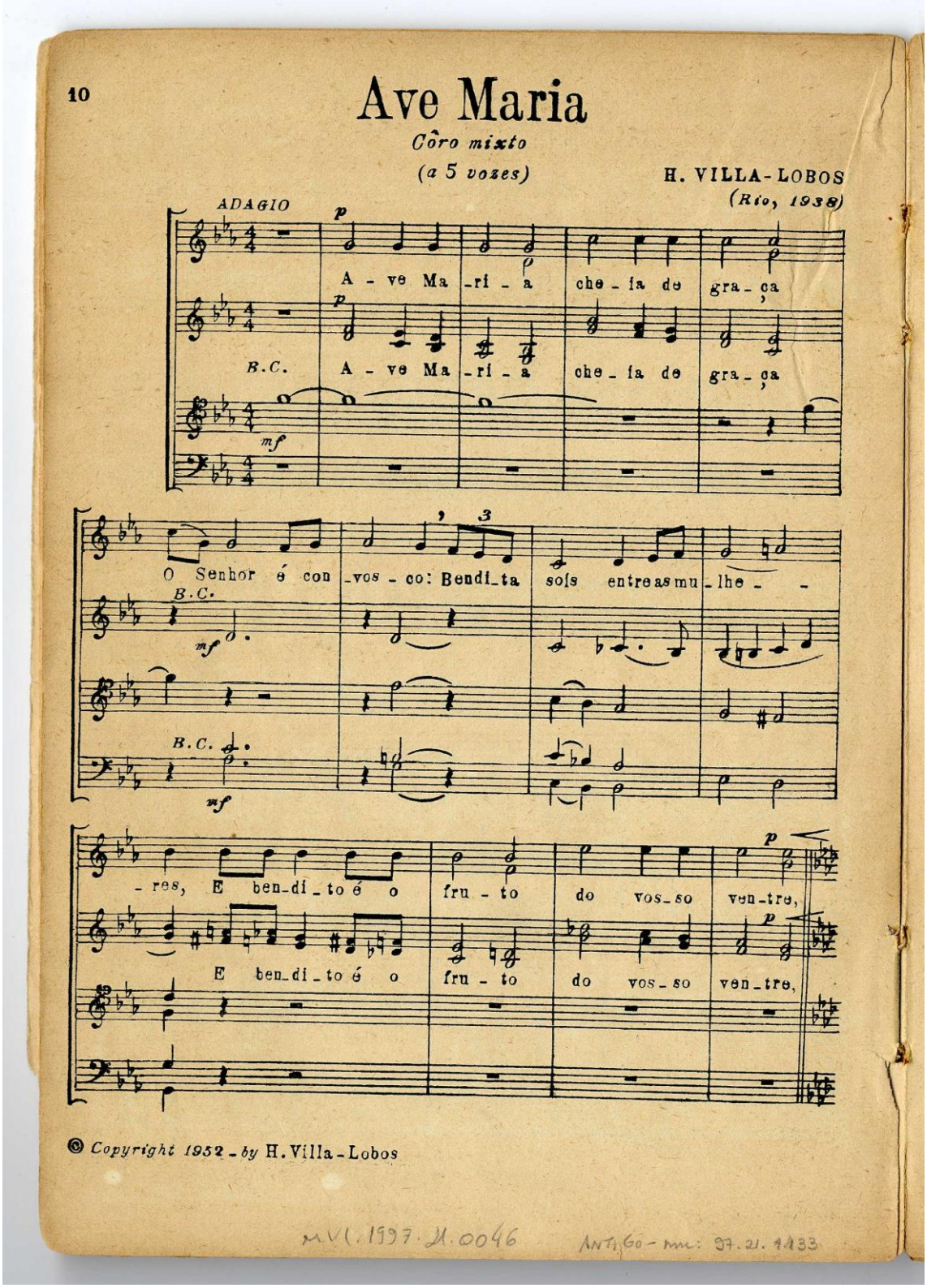
H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1917)

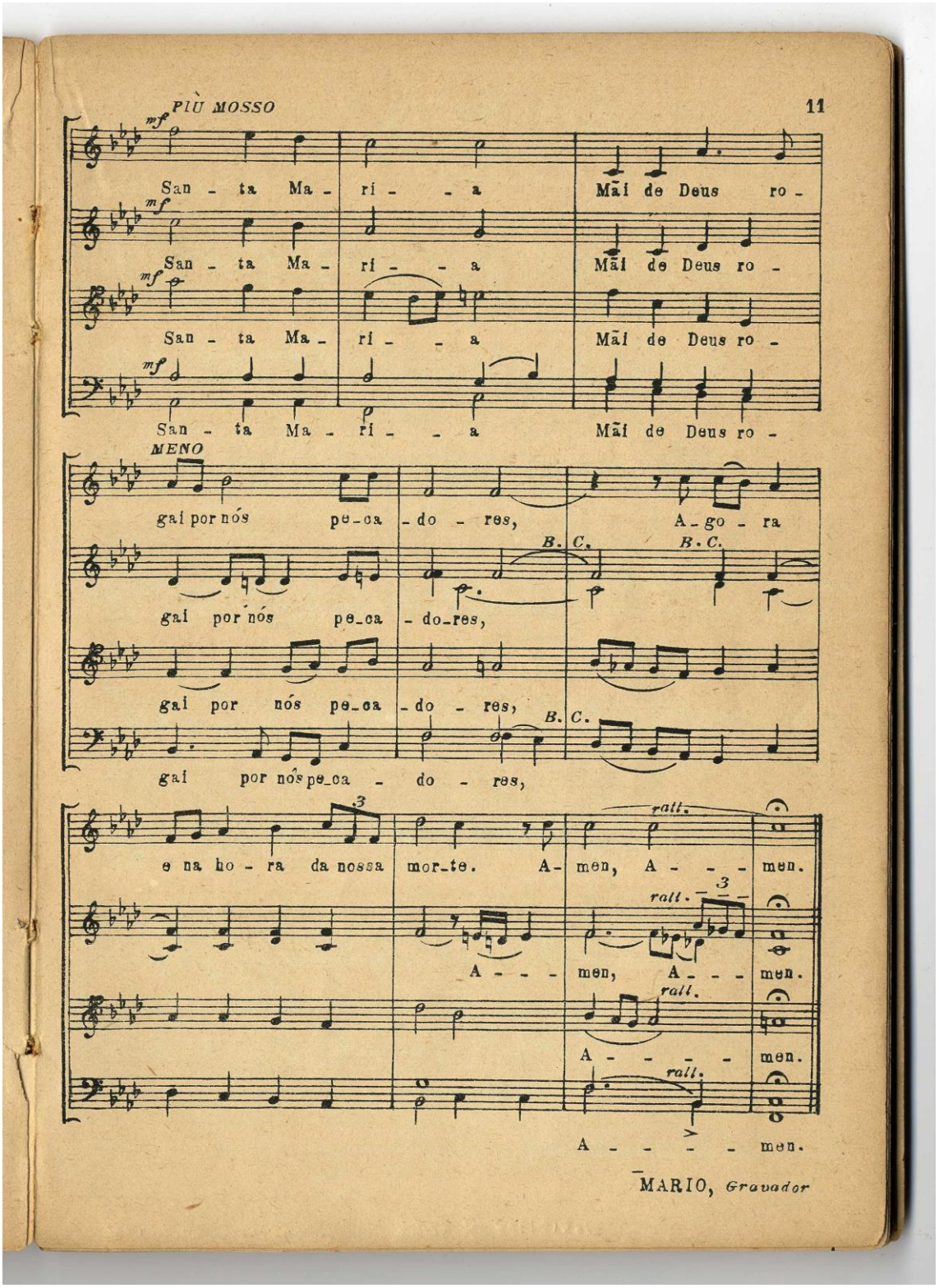
RELIGIOSO

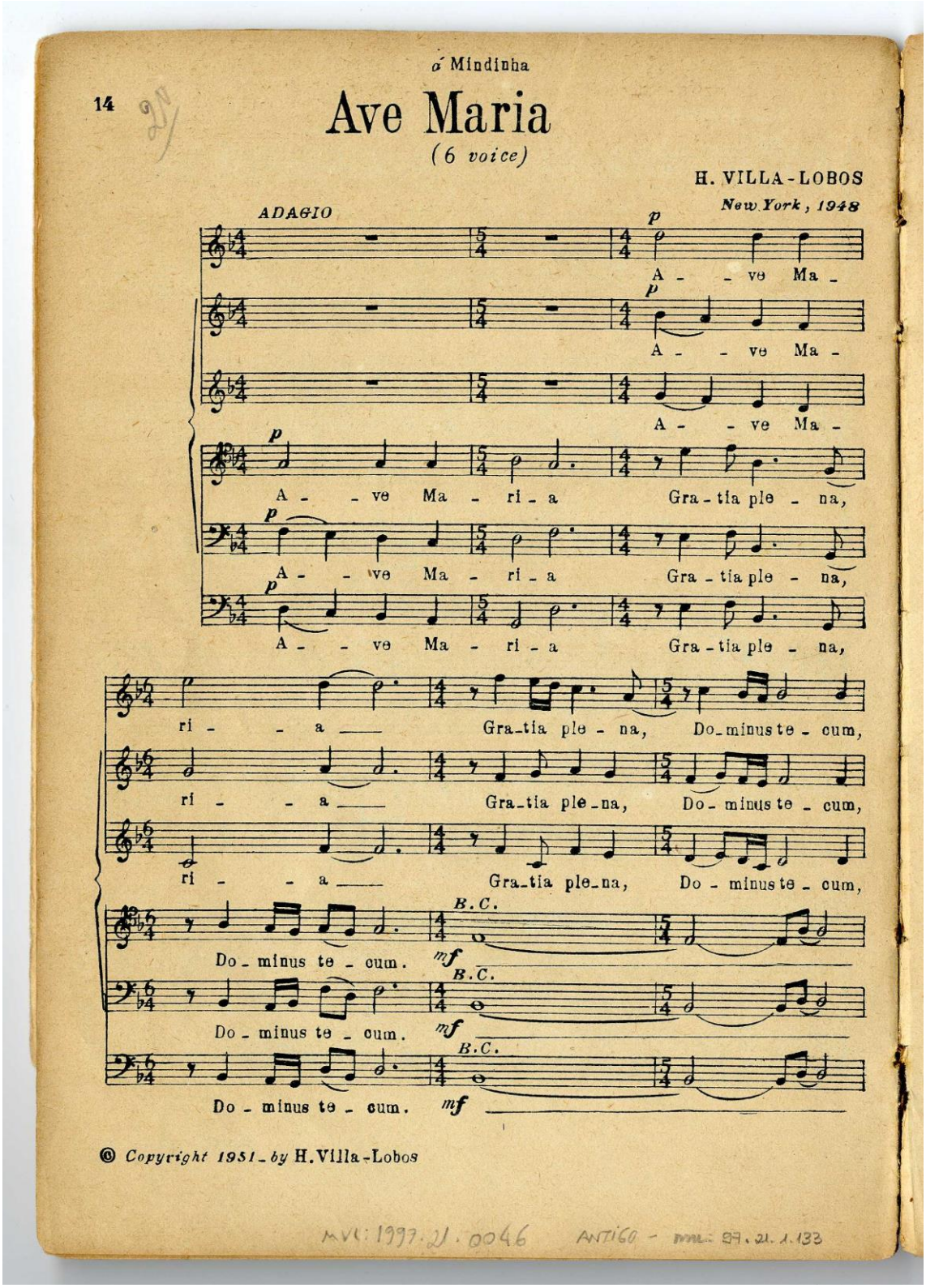


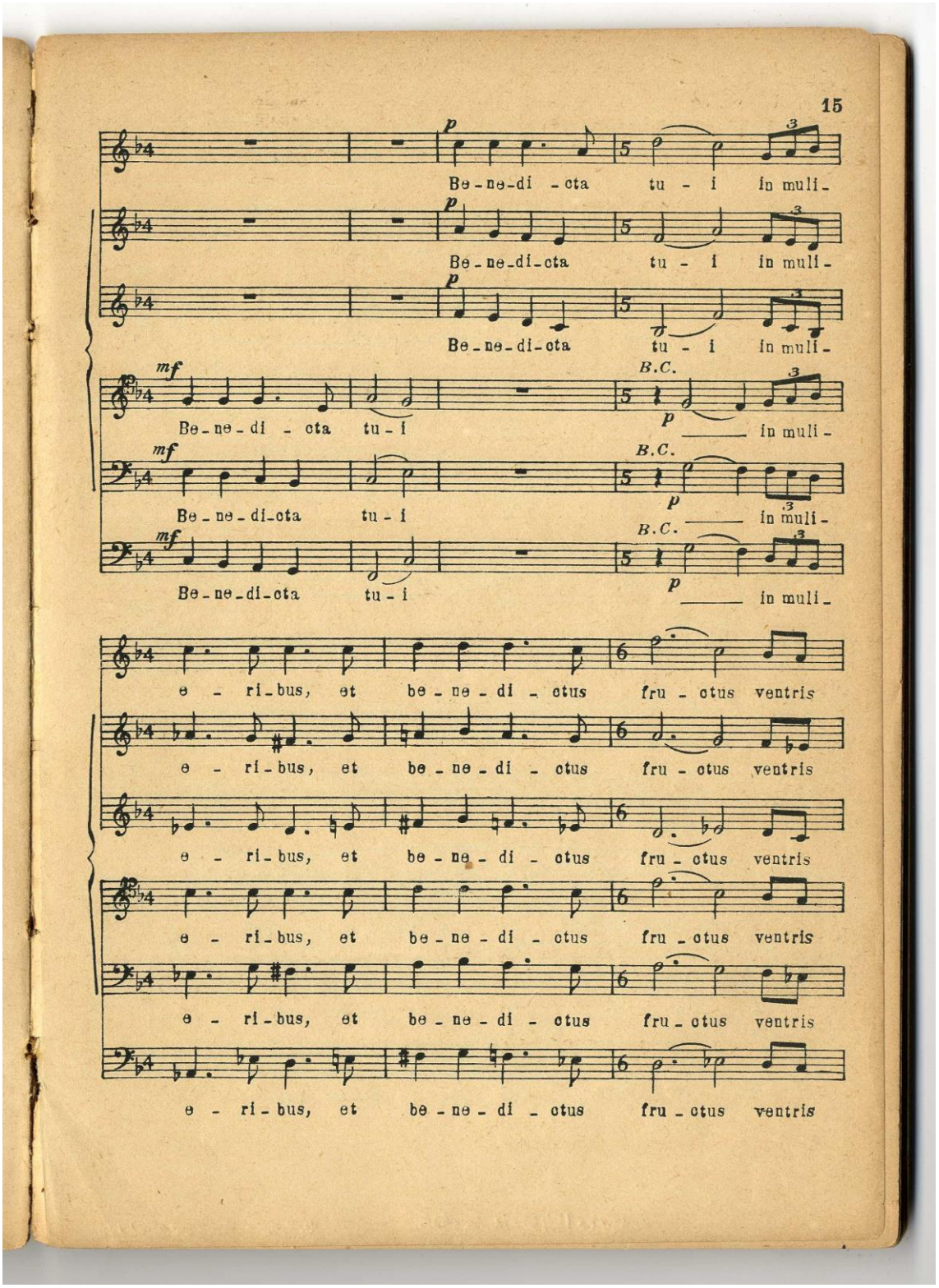
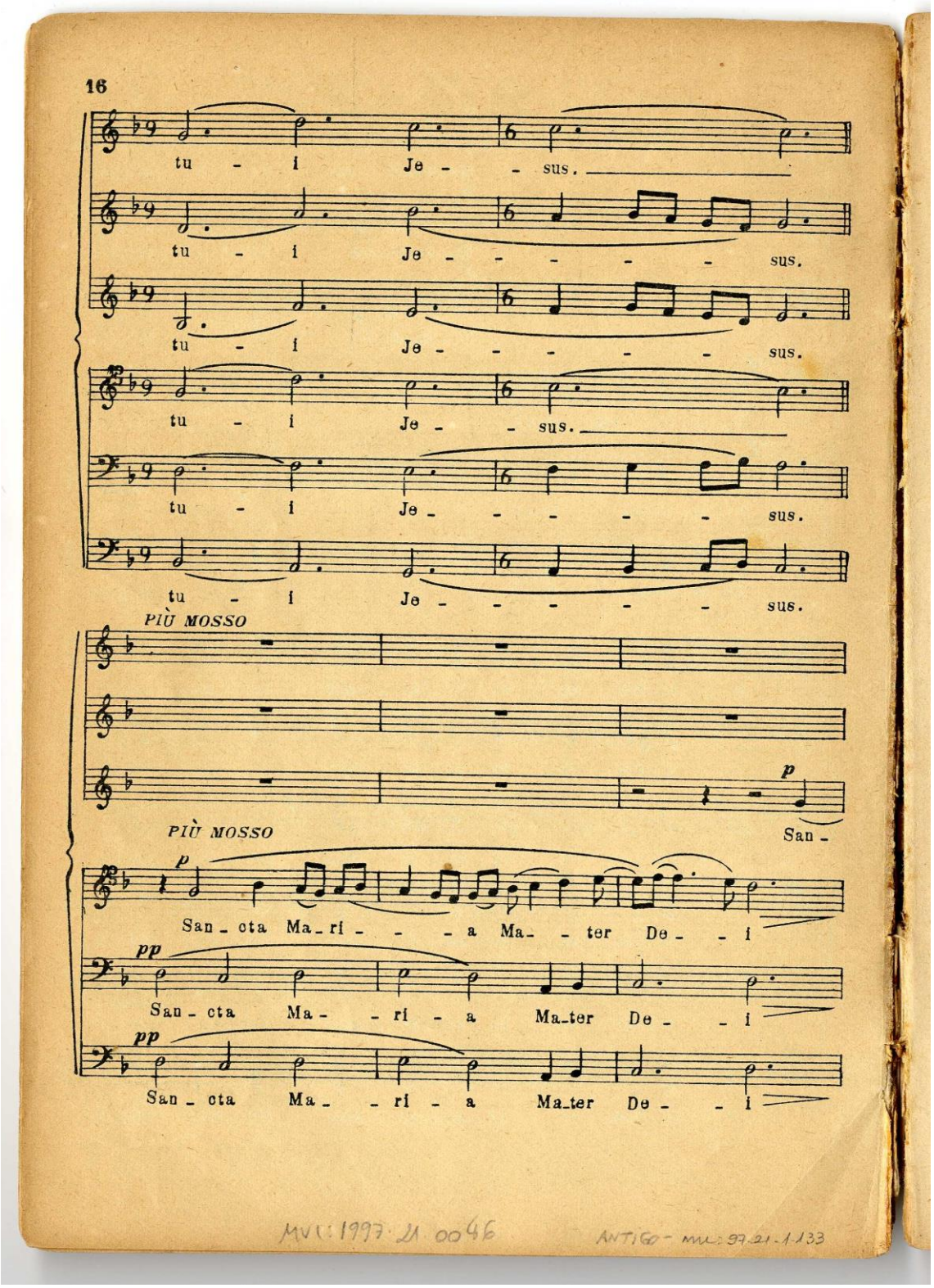
© *Copyright 1952 by* H. Villa-Lobos

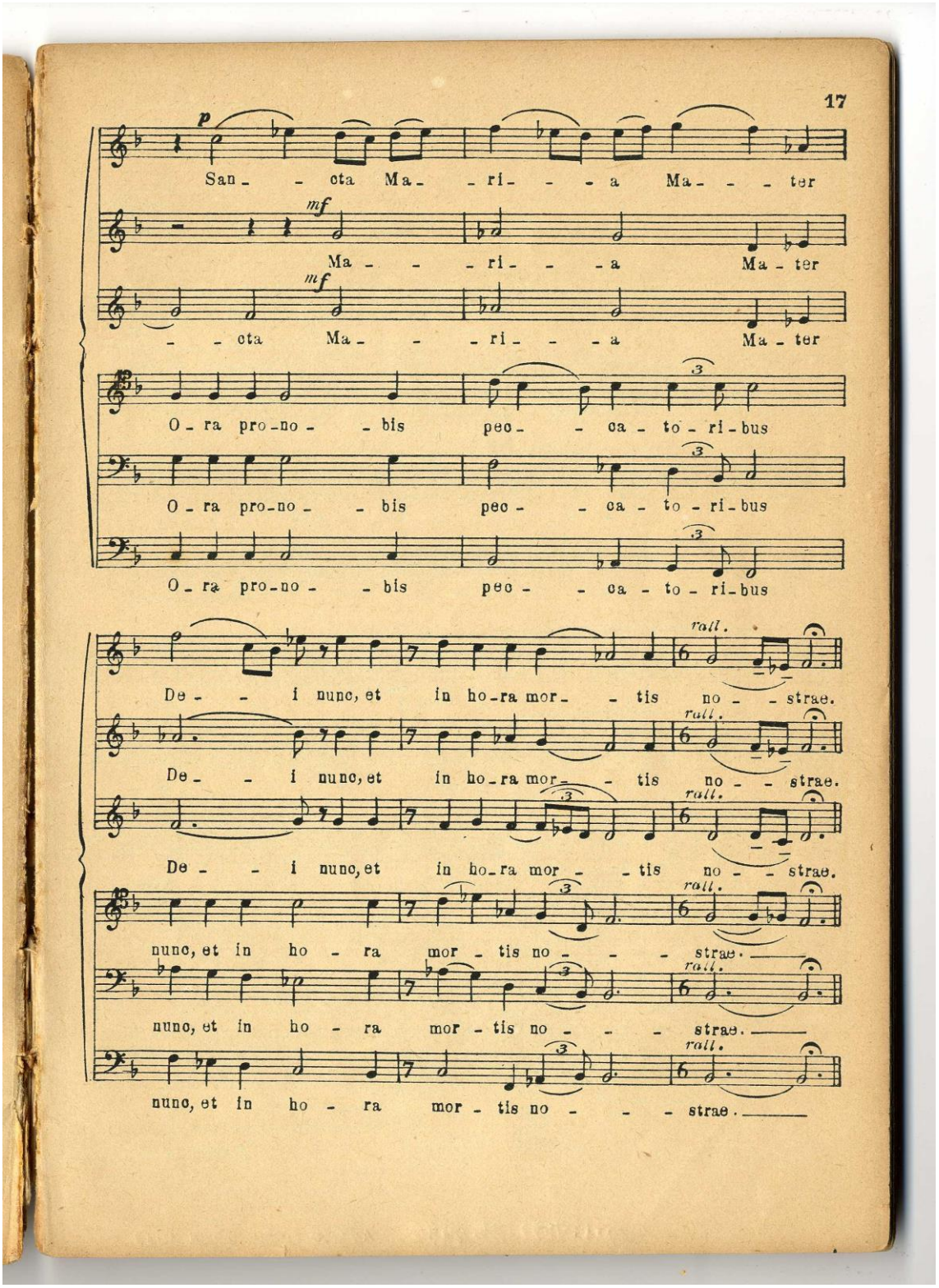
MVI. 1997.21.0046 ANTIGO - mm: 97.21.1133

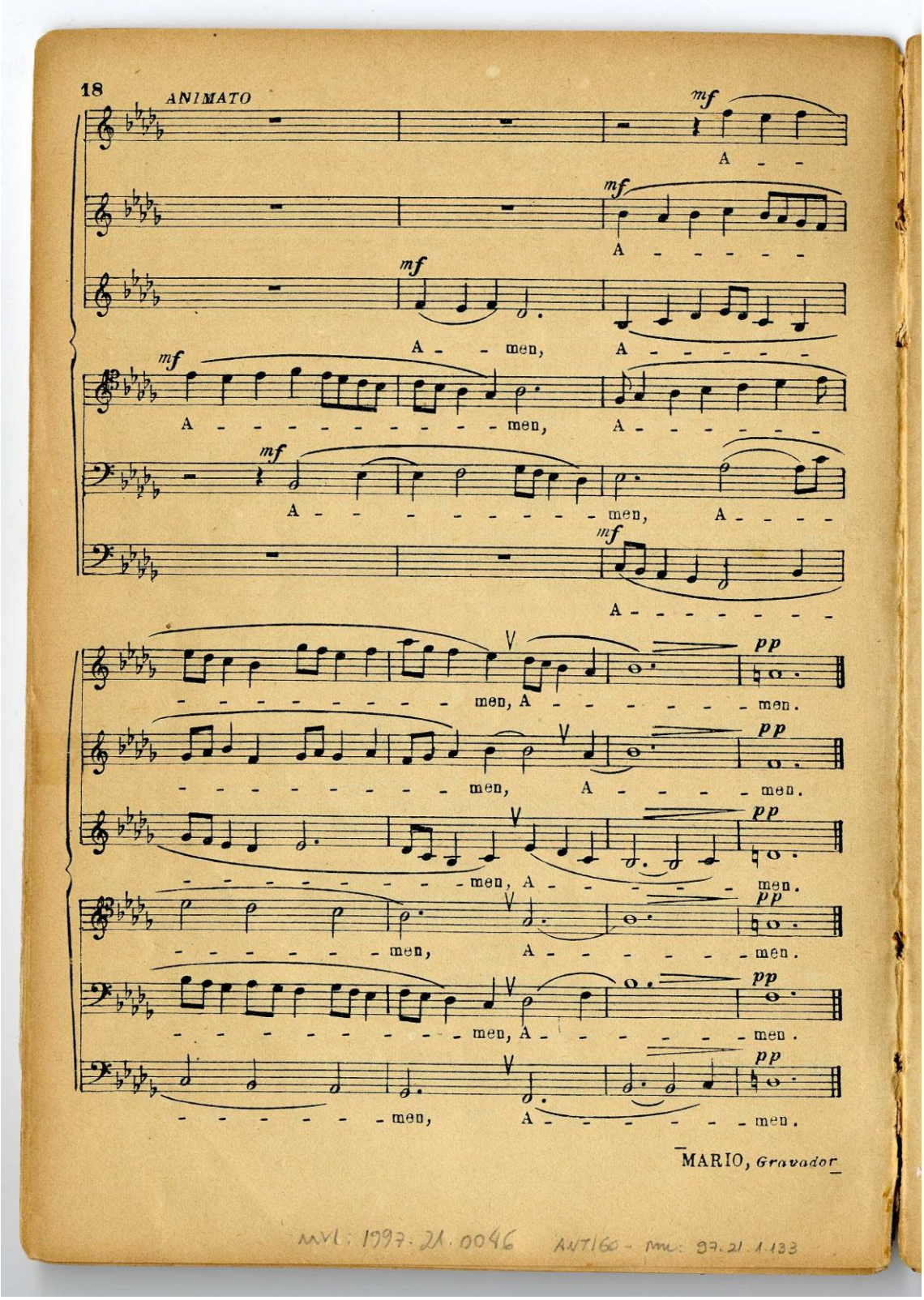

7
PIÙ MOSSO
di- ta sois vós entre as mulhe- res, Jesus. San- ta Ma-
ri - a Mãi de De - us; ro -
ga - - i por nós - pe-ca-do - -res A - go - ra
e na ho - ra da nos-sa mor- te. A - - - men.
rall.
rall.
MARIO, Gravador

10
Ave Maria
Côro mixto
(a 5 vozes)
H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1938)
ADAGIO
A - ve Ma - ri - a che - ia de gra - ça
B.C.
A - ve Ma - ri - a che - ia de gra - ça
O Senhor é con - vos - co: Bendi_ta sois entre as mu - lhe - -
B.C.
B.C.
- res, E ben_di_to é o fru - to do vos_so ven_tre,
E ben_di_to é o fru - to do vos_so ven_tre,
© Copyright 1952 - by H. Villa-Lobos
MVL. 1997. M. 0046
ANTIGO - mm: 97.21.1133


PIÙ MOSSO
11
mf
San - ta Ma - ri - - a Mãi de Deus ro -
mf
San - ta Ma - ri - - a Mãi de Deus ro -
mf
San - ta Ma - ri - - a Mãi de Deus ro -
mf
San - ta Ma - ri - - a Mãi de Deus ro -
MENO
gai por nós pe_ca - do - res, A_go - ra
B. C.
B. C.
gai por nós pe_ca - do_res,
gai por nós pe_ca - do - res,
B. C.
gai por nós pe_ca - do - res,
3
e na ho - ra da nossa mor_te. A- men, A - - - men.
rall.
rall.
3
A - - - men, A - - - men.
rall.
A - - - - men.
rall.
A - - - - men.
MARIO, Gravador

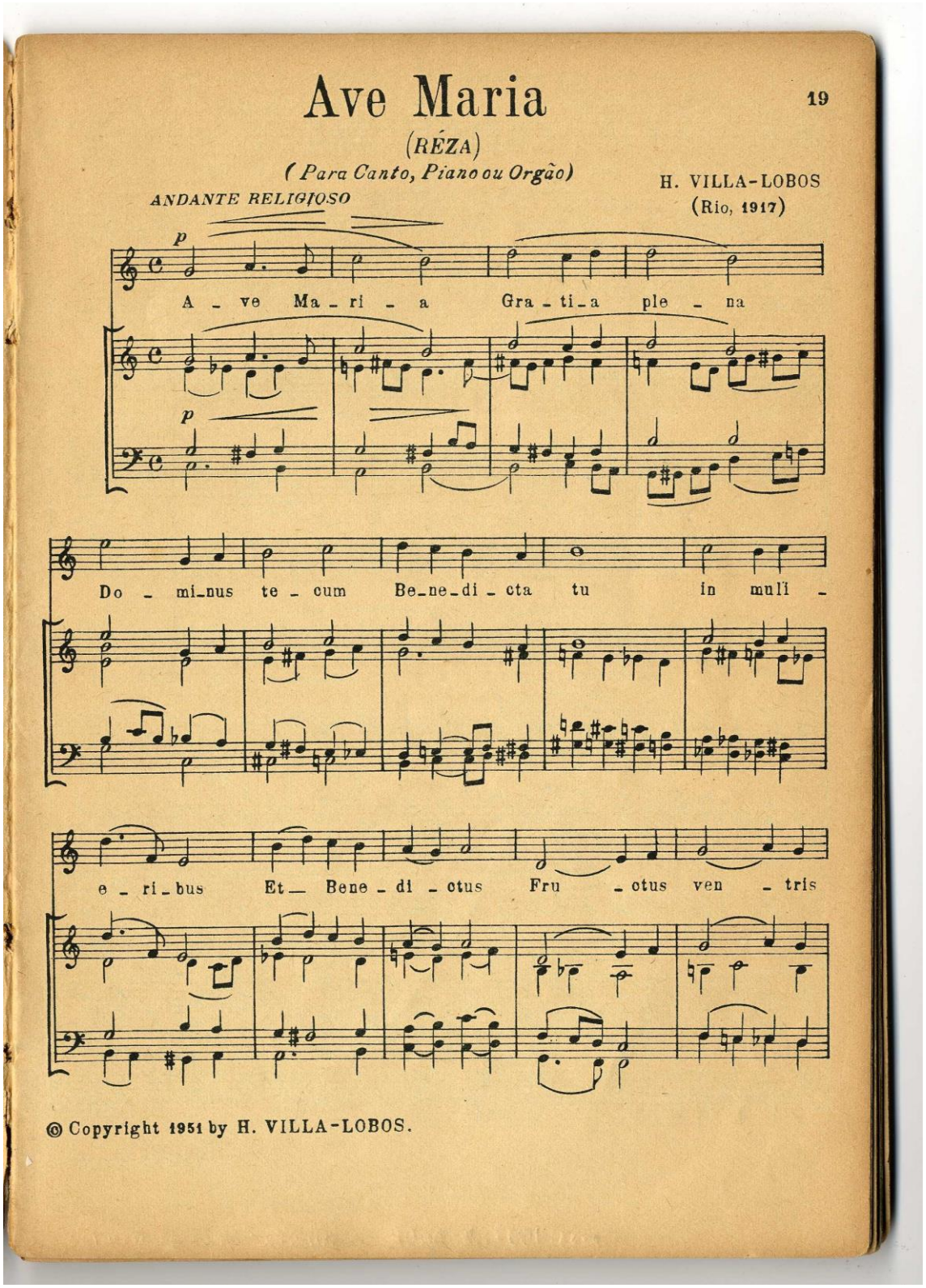

á Mindinha
14
Ave Maria
(6 voice)
H. VILLA-LOBOS
New York, 1948
ADAGIO
A - - ve Ma -
A - - ve Ma - ri - a Gra - tia ple - na,
ri - - a Gra-tia ple-na, Do-minus te - cum,
Do - minus te - cum.
B.C.
mf
© Copyright 1951 by H. Villa-Lobos
MVC: 1997.21.0046 ANTIGO - mm: 87.21.1.133


15
p
Be-ne-di-cta tu - i in muli-
mf
Be-ne-di-cta tu-i
B.C.
p
e - ri-bus, et be-ne-di-ctus fru-ctus ventris

MVI: 1997.21.0046 ANTIGO - MVI: 97.21.1.133


17
p
San - - cta Ma - - ri - - - a Ma - - - ter
mf
Ma - - - ri - - - a Ma - ter
mf
- - cta Ma - - - ri - - - a Ma - ter
O - ra pro - no - - bis pec - - ca - to - ri - bus
O - ra pro - no - - bis pec - - ca - to - ri - bus
O - ra pro - no - - bis pec - - ca - to - ri - bus
rall.
De - - i nunc, et in ho - ra mor - - tis no - - strae.
rall.
De - - i nunc, et in ho - ra mor - - tis no - - strae.
rall.
De - - i nunc, et in ho - ra mor - - tis no - - strae.
rall.
nunc, et in ho - ra mor - tis no - - - strae.
rall.
nunc, et in ho - ra mor - tis no - - - strae.
rall.
nunc, et in ho - ra mor - tis no - - - strae.



MVI: 1997.21.0046 ANTIGO - MVI: 97.21.1.133



Ave Maria

19

(RÉZA)

(Para Canto, Piano ou Orgão)

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1917)

ANDANTE RELIGIOSO

p

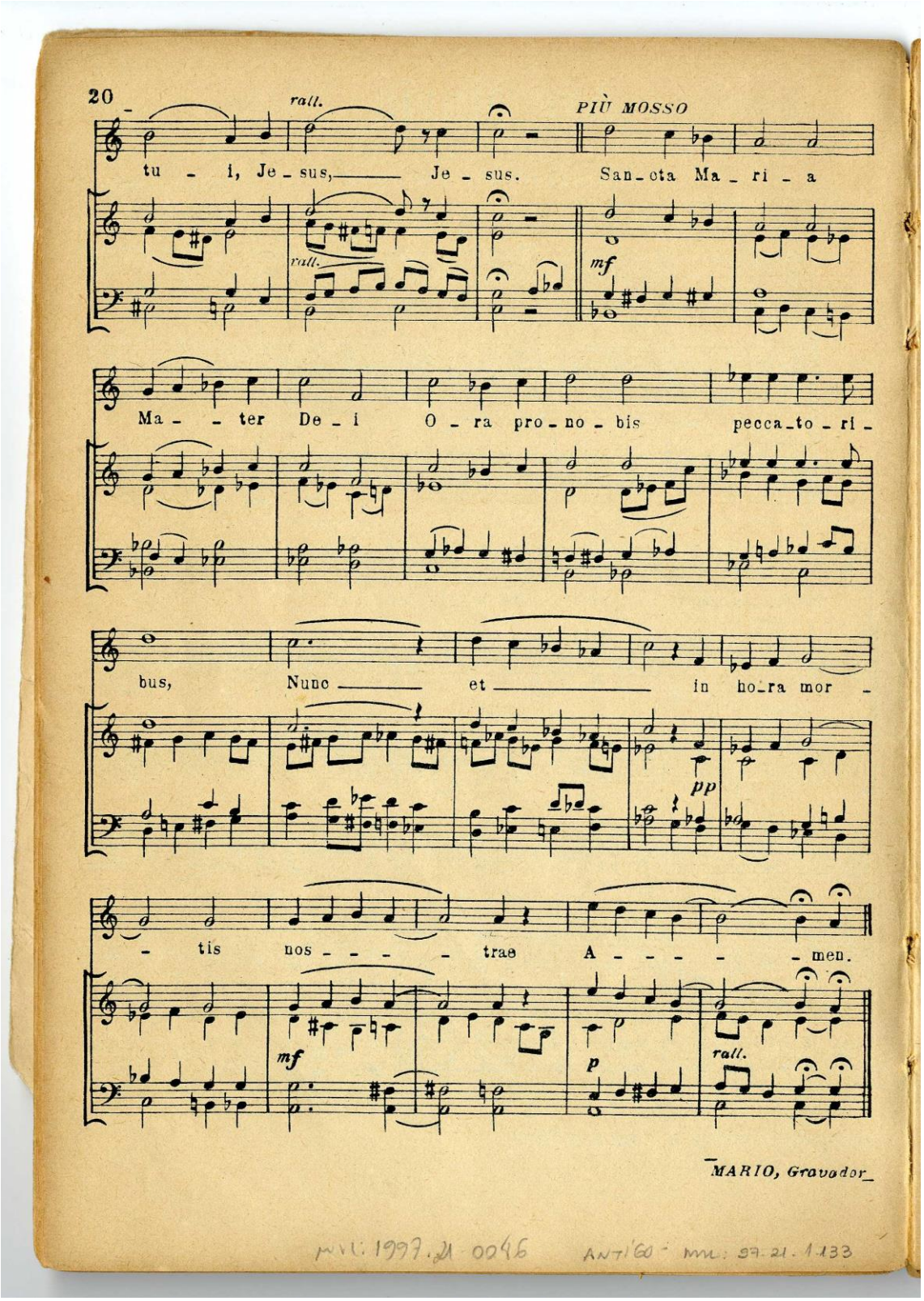
A - ve Ma - ri - a Gra - ti - a ple - na

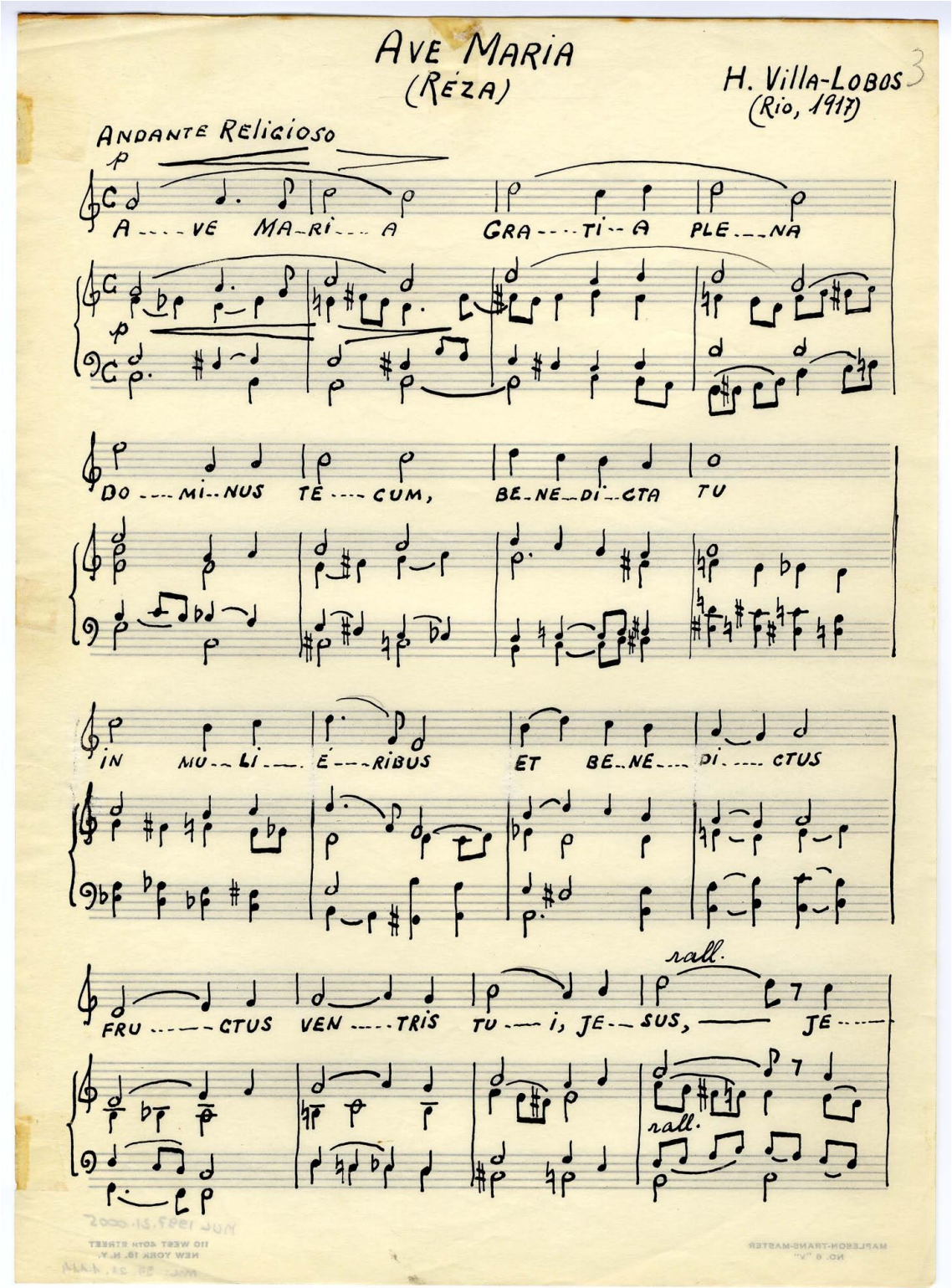
p

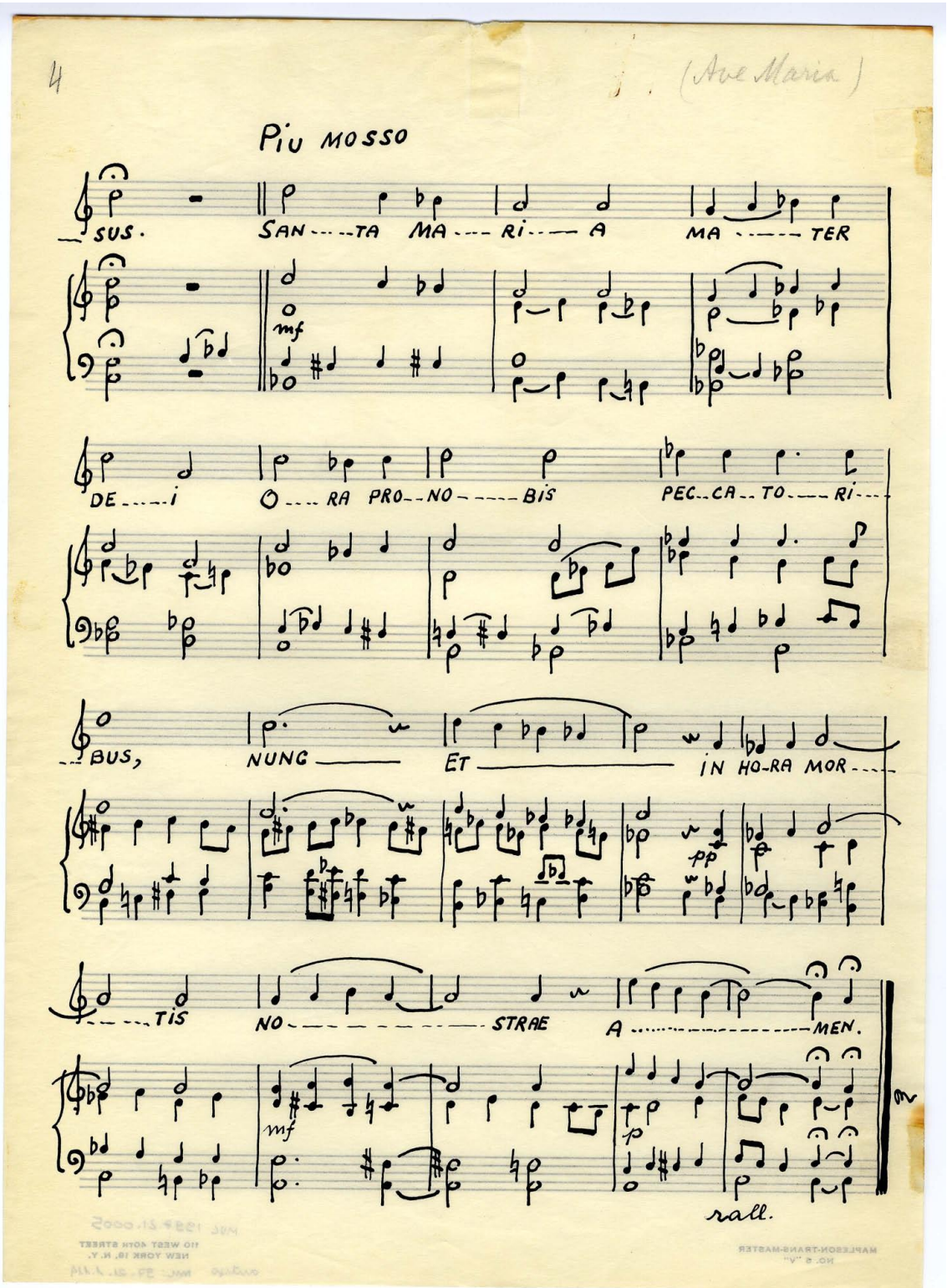
Do - mi - nus te - cum Be - ne - di - cta tu in mu'li -

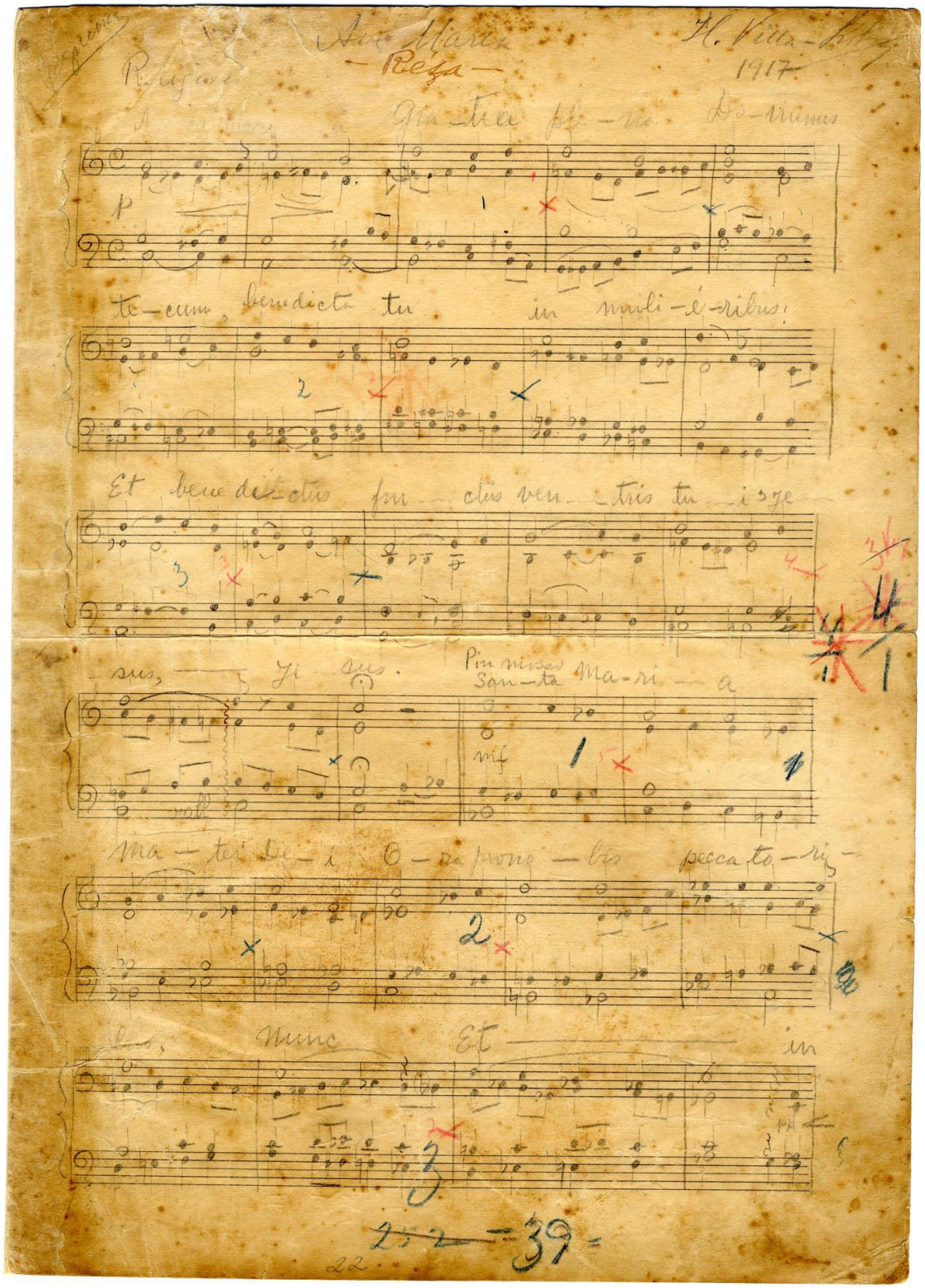
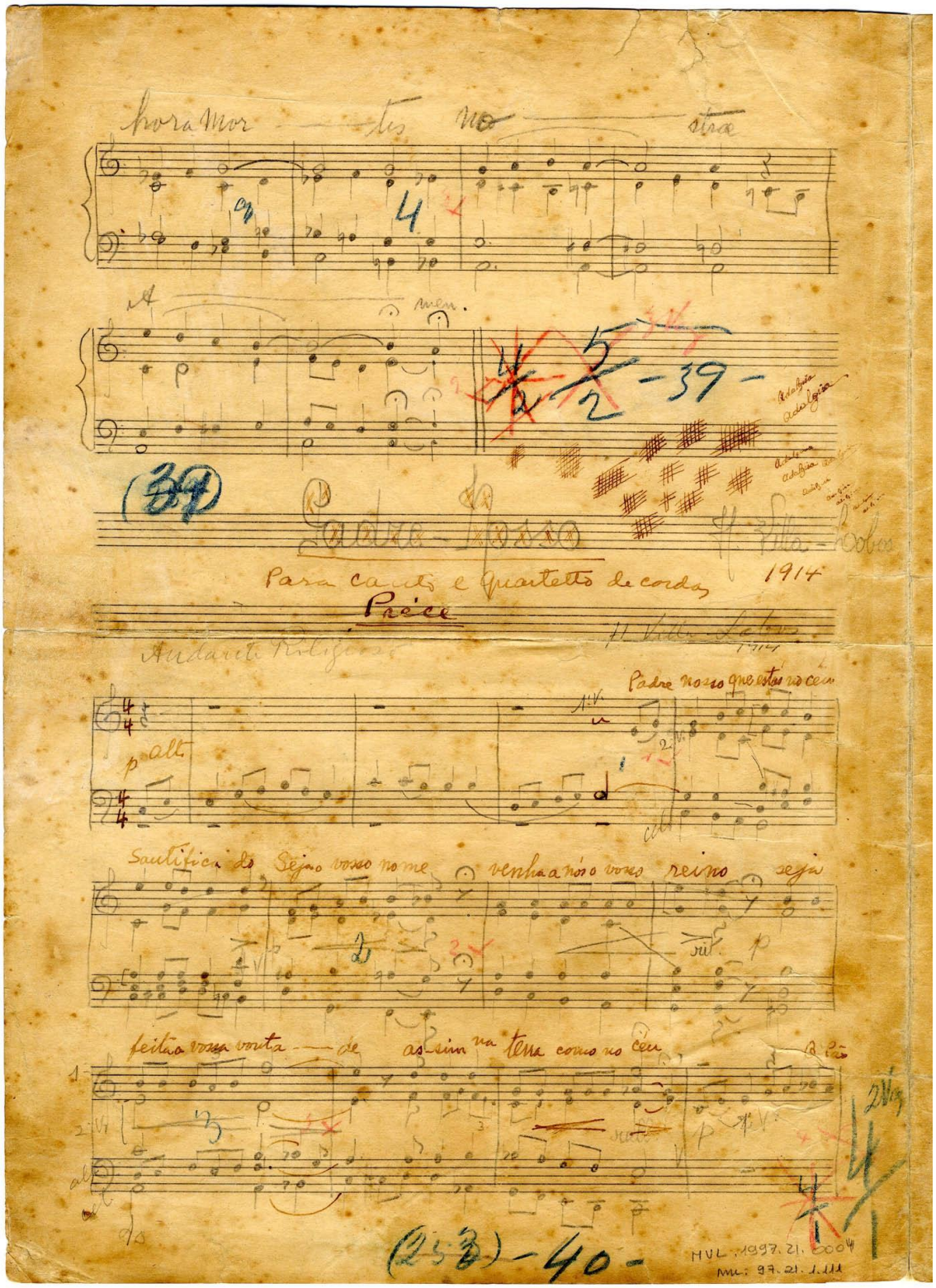
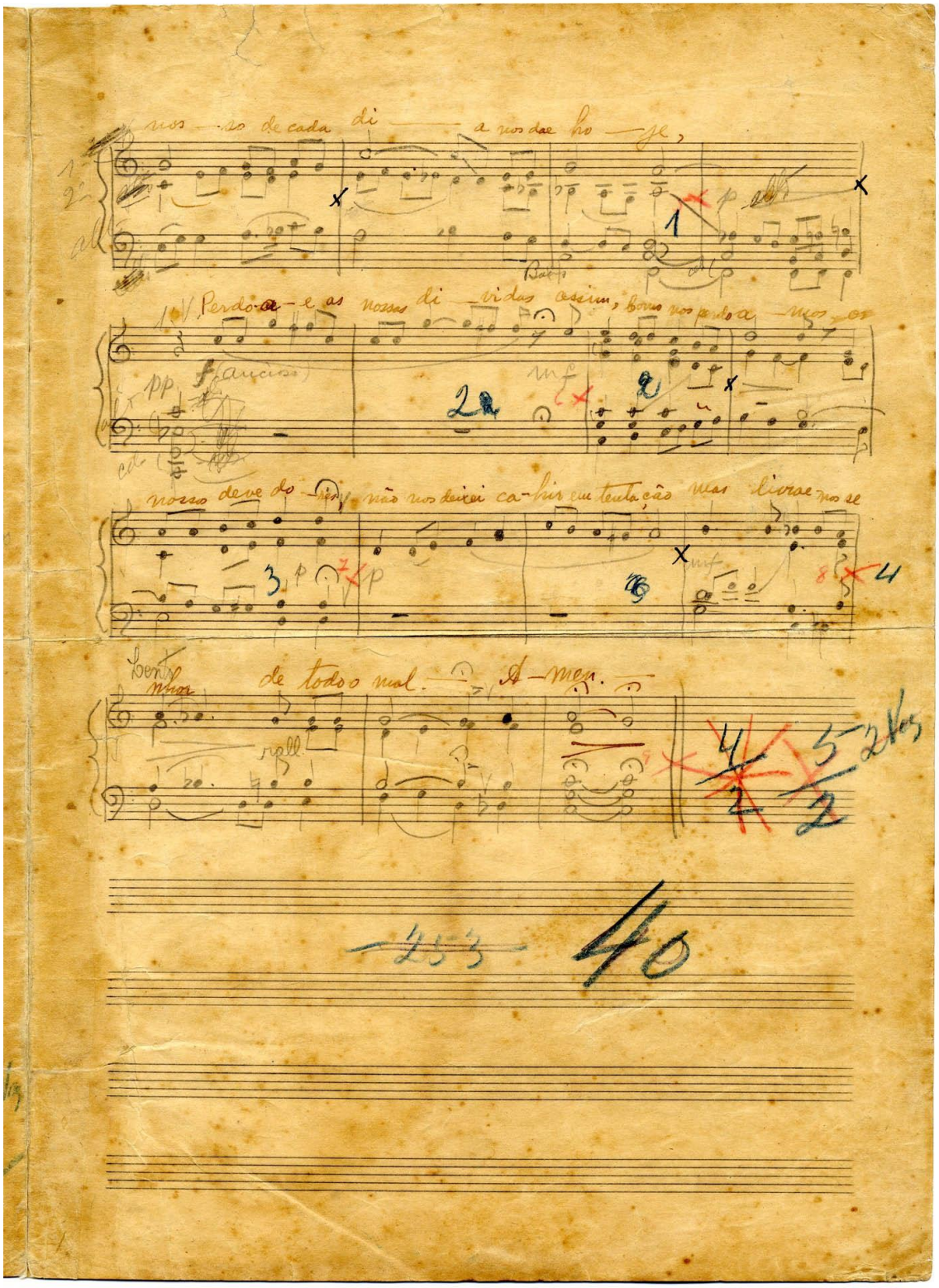
e - ri - bus Et — Bene - di - ctus Fru - ctus ven - tris

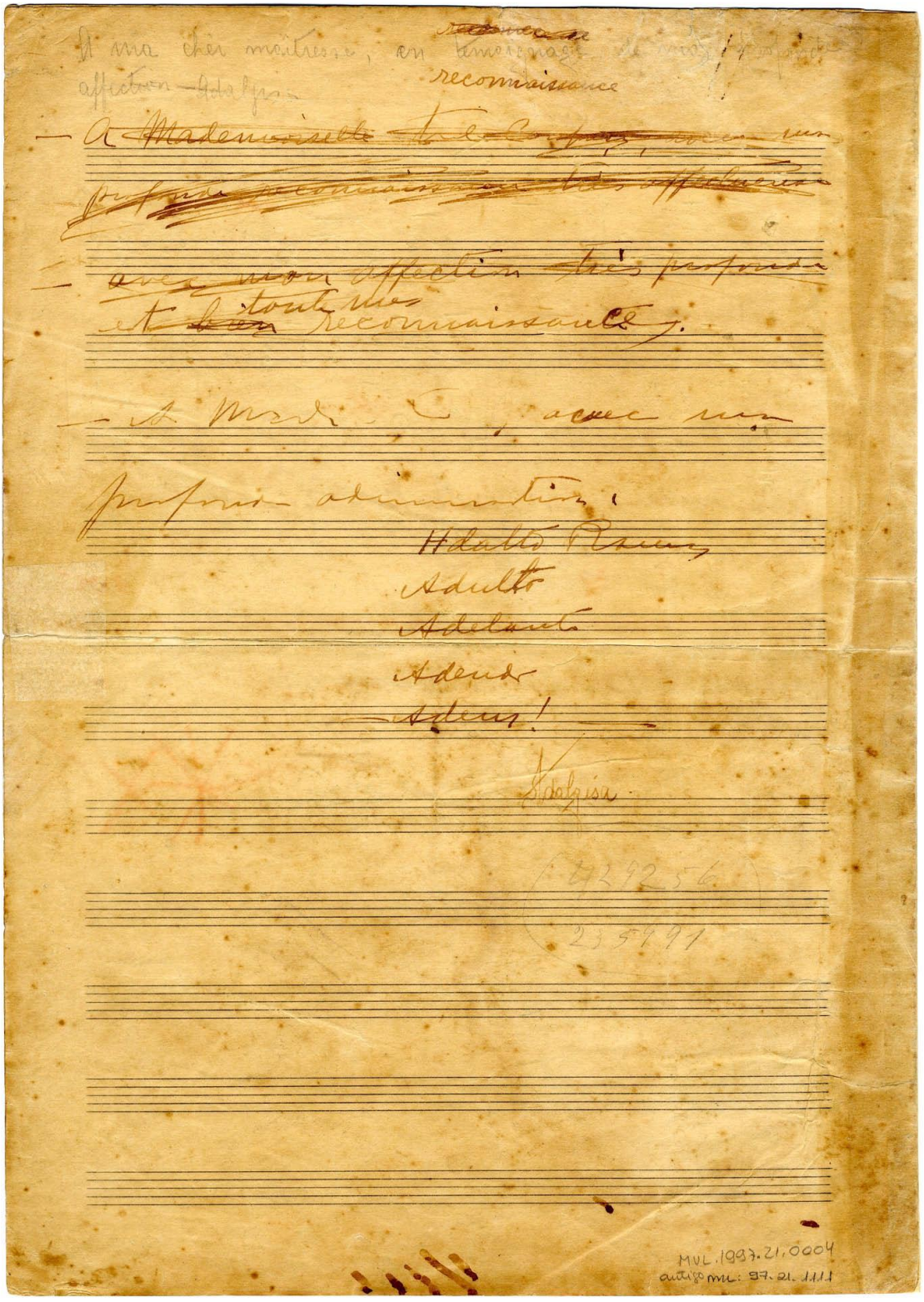
© Copyright 1951 by H. VILLA-LOBOS.

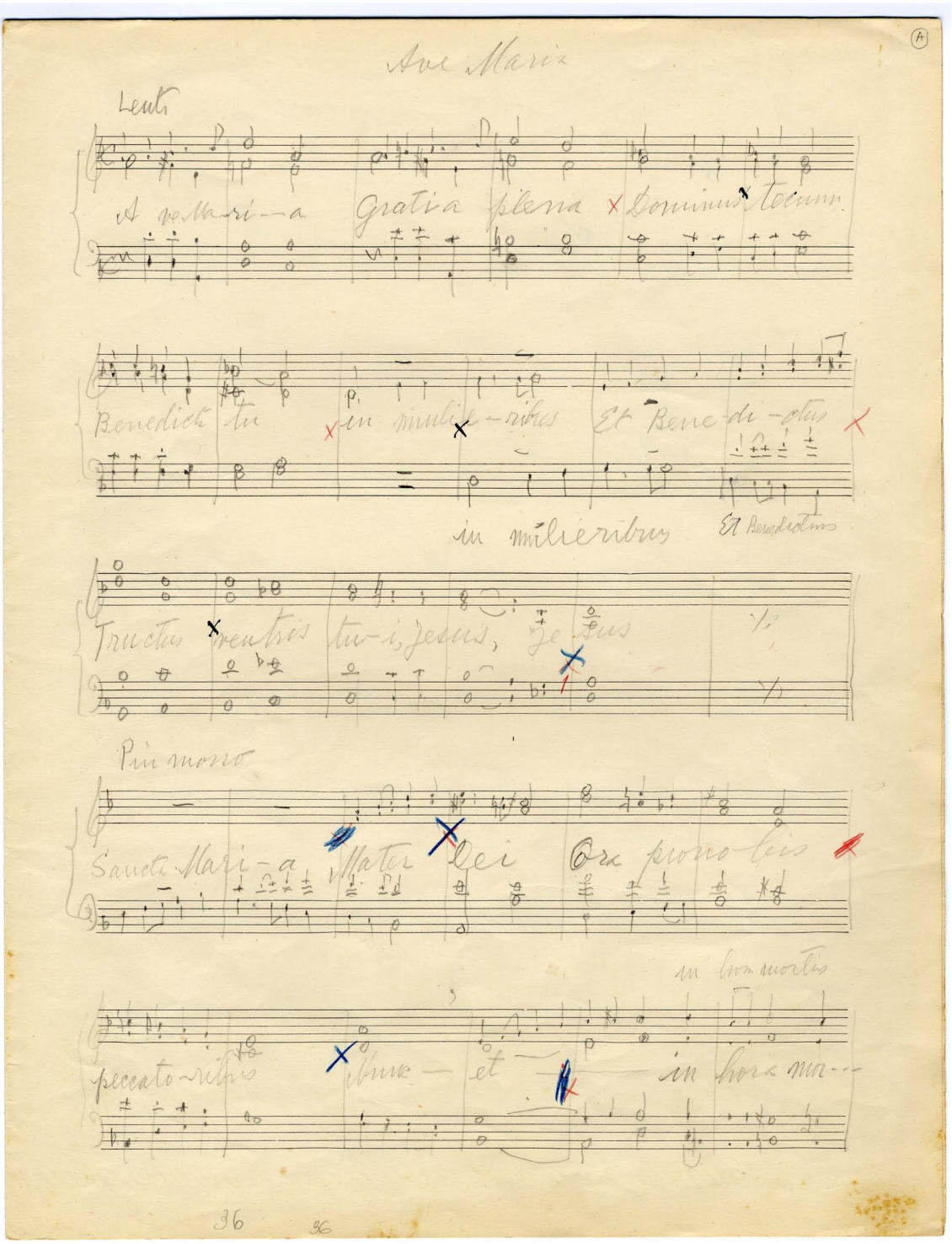

20
rall.
PIÙ MOSSO
tu - i, Je - sus, Je - sus. San - cta Ma - ri - a
rall.
mf
Ma - - ter De - i O - ra pro - no - bis pecca - to - ri -
bus, Nunc et in ho - ra mor -
pp
- tis nos - - - - trae A - - - - men.
mf
p
rall.
MARIO, Gravador
MVL: 1997.21.0046
ANTIGO: MVL: 97.21.1.133

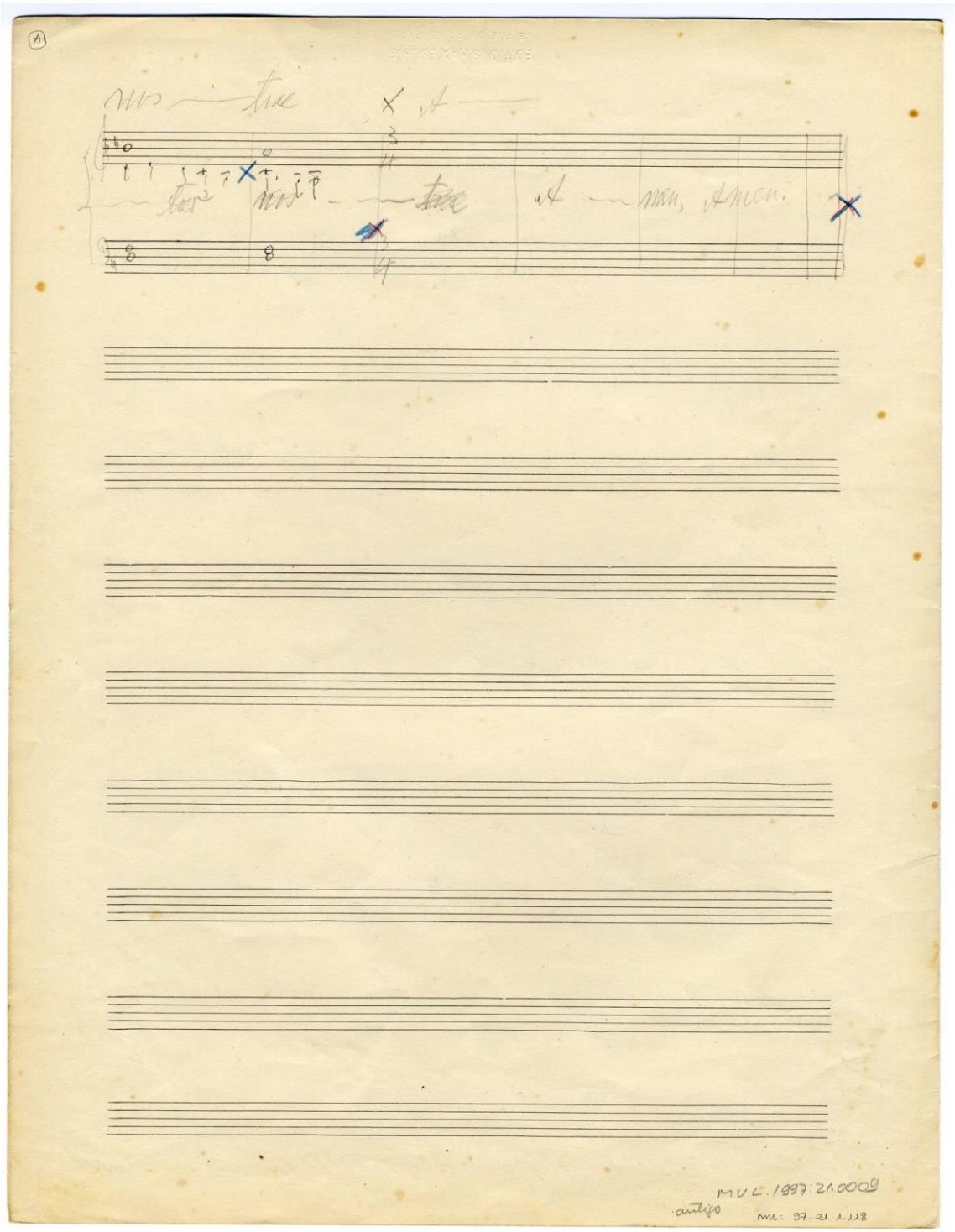

AVE MARIA
(RÉZA)
H. Villa-Lobos
(Rio, 1917)
ANDANTE RELIGIOSO
A ---- VE MA-RI--- A GRA ---- TI-- A PLE---NA
DO ---- MI-- NUS TE ---- CUM, BE-NE-DI--CTA TU
IN MU-- LI---. É---RIBUS ET BE-NE---- DI---- CTUS
rall.
FRU ------ CTUS VEN ----- TRIS TU --- i, JE-- SUS, ——— JE ----
rall.

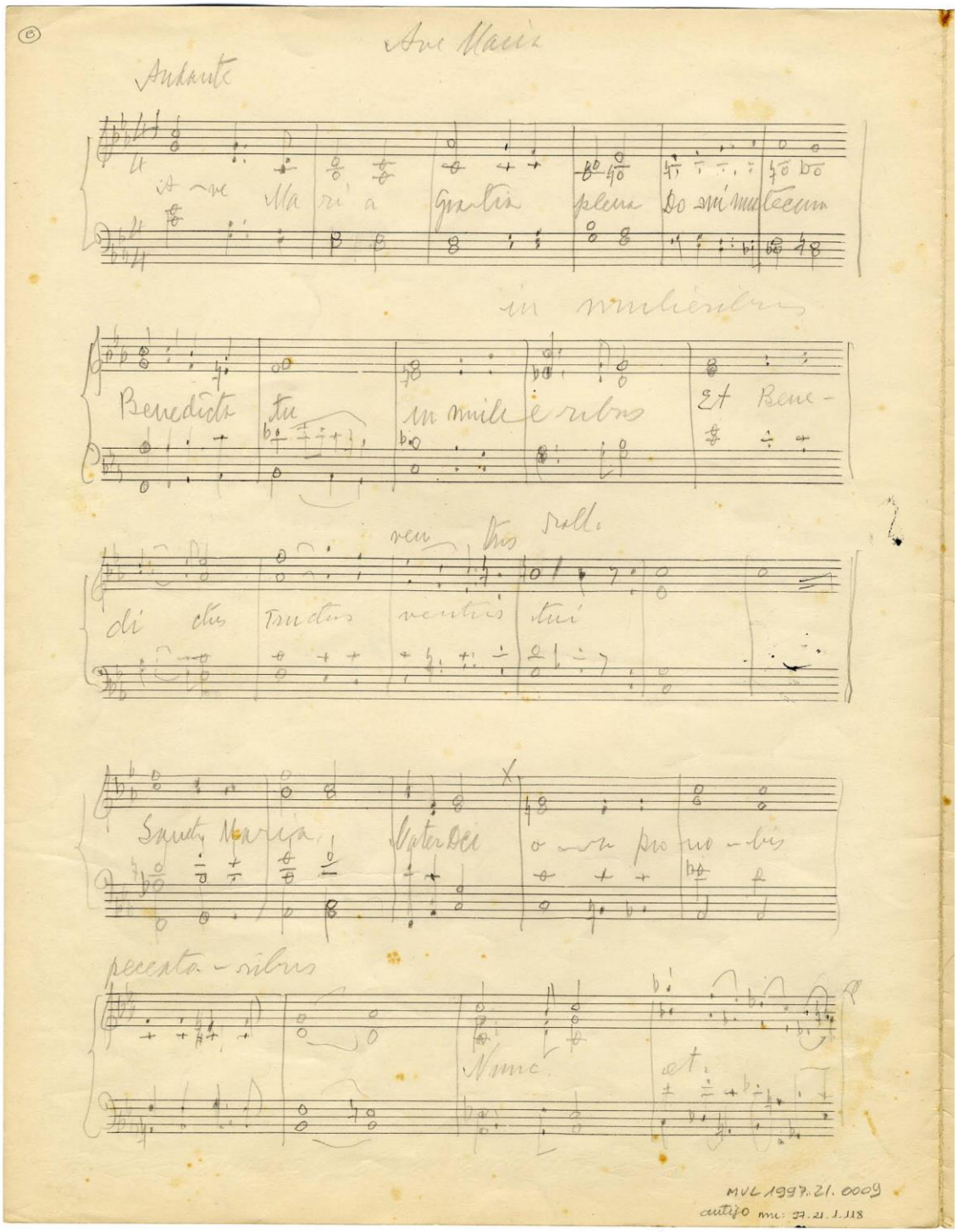

4
(Ave Maria)
Piu MOSSO
SUS.
SAN---TA MA--- RI--- A
MA ----- TER
mf
DE----i
O--- RA PRO--NO----- BIS
PEC--CA--TO---- RI----
BUS,
NUNG
ET
IN HO-RA MOR-----
pp
TIS
NO----------STRAE
A----------MEN.
mf
p
rall.

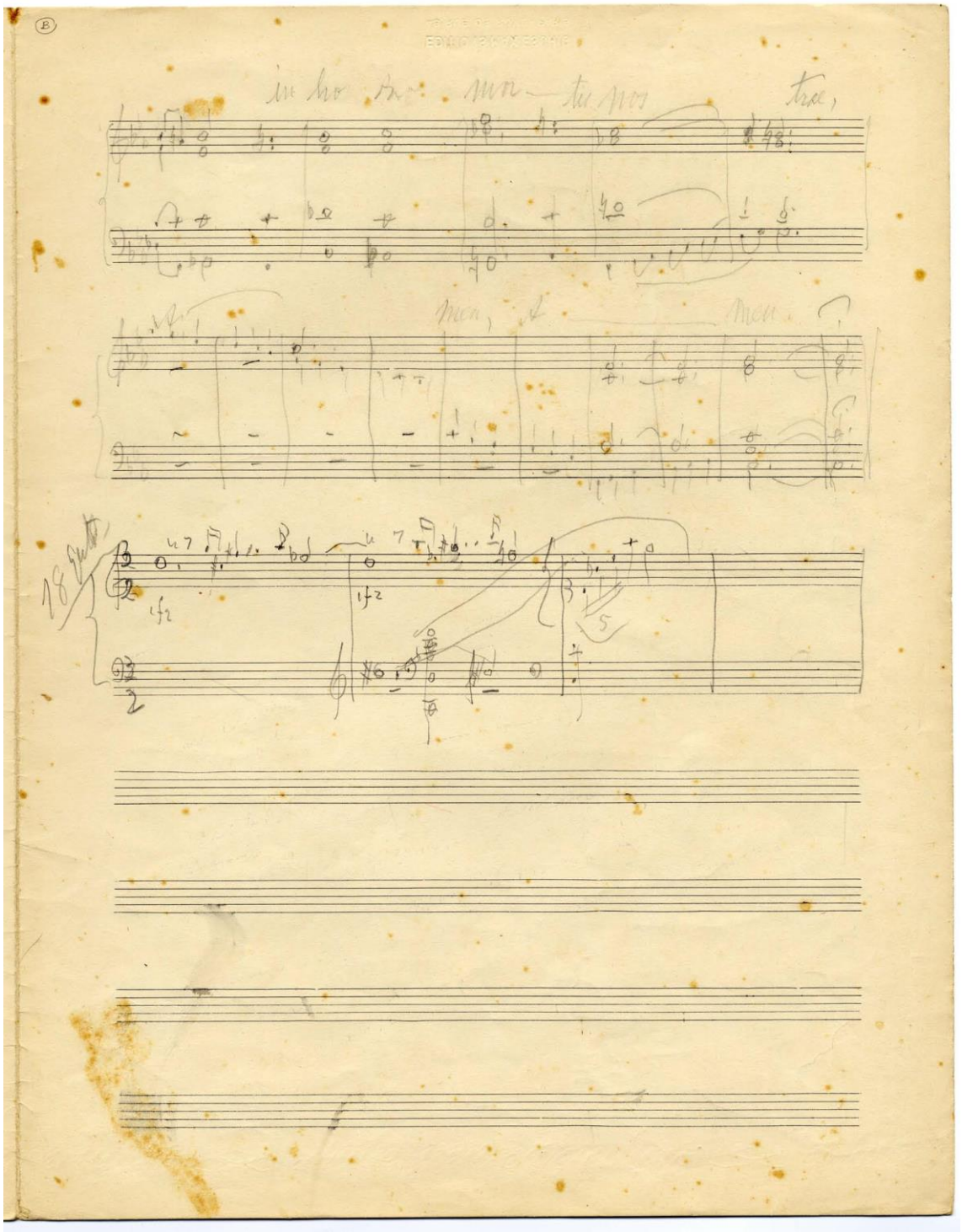

Ave Maria
— Reza —
H. Villa-Lobos
1917
Gra-tia ple-na Do-minus
te-cum, benedicta tu in mulie-ribus!
Et benedictus fru-ctus ventris tui Jesus.
Sancta Ma-ri-a
ma-ter De-i O-ra pro no-bis pecca-to-ribus,
nunc Et in
22
39

Para canto e Quartetto de cordas
1914
Prière
Padre nosso que estás no ceu
Santificado seja vosso nome venha a nós o vosso reino seja
feita a vossa vontade assim na terra como no ceu
-39-
-40-

nos — so de cada di — a nos dae ho — je,
Perdoa — e as nossas di — vidas assim, como nos perdoa — mos os
nosso deve do — res, não nos deixei ca — hir em tentação mas livrae nos se
Bem
de todo o mal. — A — men.
rall
2 Vos
— 253 —
40


A ma chère maîtresse, en témoignage de mon respect affectueux
reconnaissance
A Mademoiselle
pour ses reconnaissantes affections
avec mon affection très profonde
et toute reconnaissance
A Mme
pour son admiration
Adalto Rasmy
Adulto
Adelante
Adeus
Adeus!
Adalgisa
42256
23591
MVL.1997.21.0004
autigo MVL: 97.21.1111


Ave Maria
Lento
A ve Ma ri – a
Gratia plena
Dominus tecum
Benedicta tu
in mulie – ribus
Et Bene di – ctus
in mulieribus
Et Benedictus
Fructus ventris
tui – is, Jesus,
Jesus
Più mosso
Sancta Mari – a
Mater Dei
Ora pro no – bis
in hora mortis
peccato – ribus
Nunc – et
in hora ma –
36
36


A
antiph
MUC.1997.21.0009
MNL: 97.21.1.118

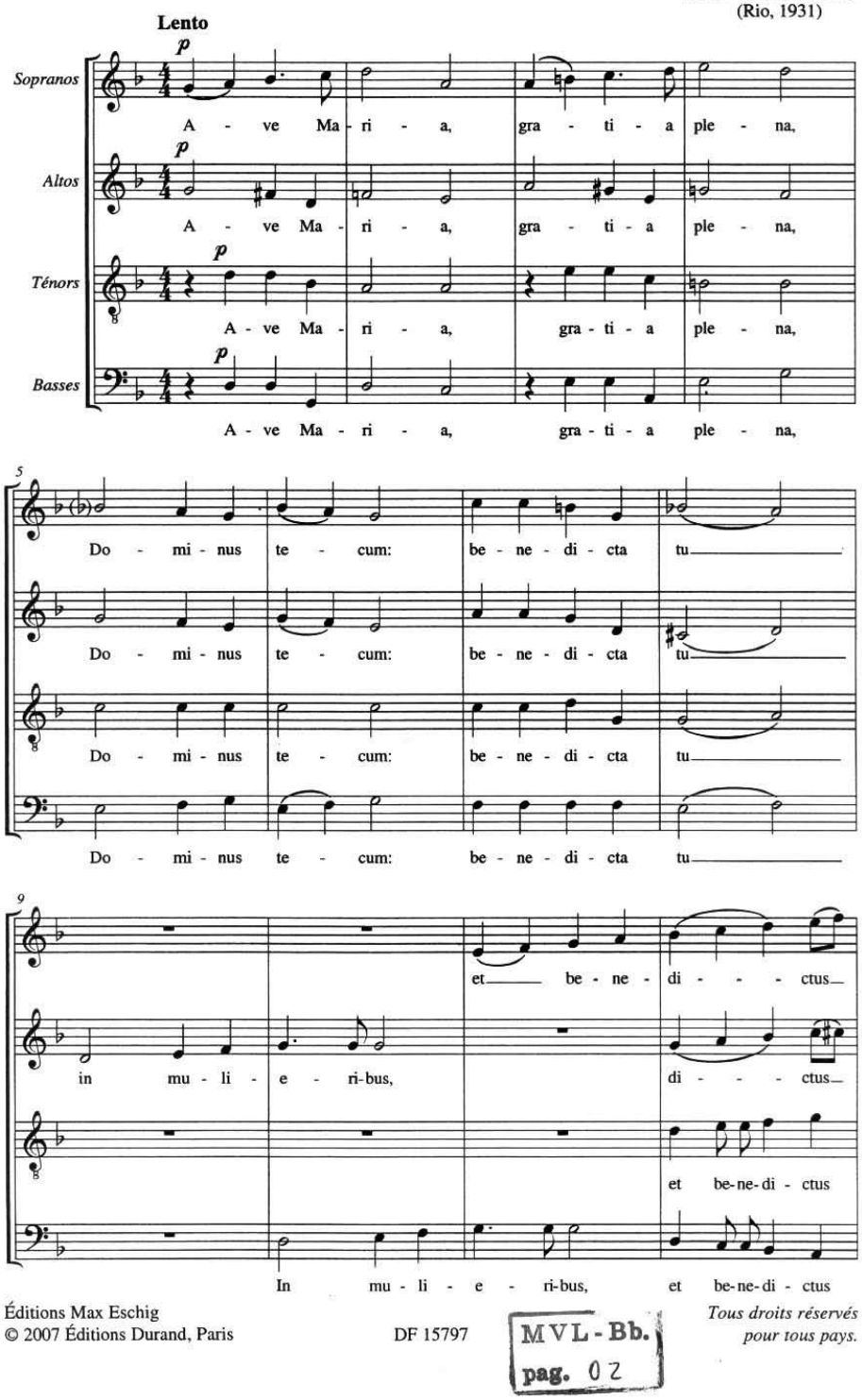

Andante
Ave Maria
Ma ri a
Gratia
plena
Do mi nus tecum
in mulieribus
Benedicta
tu
in mulie
ribus
Et Bene -
dictus
fructus
ventris
tui
Sancta Maria,
Mater Dei
o ra pro no bis
pecca to ribus
Nunc
et
MVL 1997.21.0009
antifo nu: 37.21.1.118

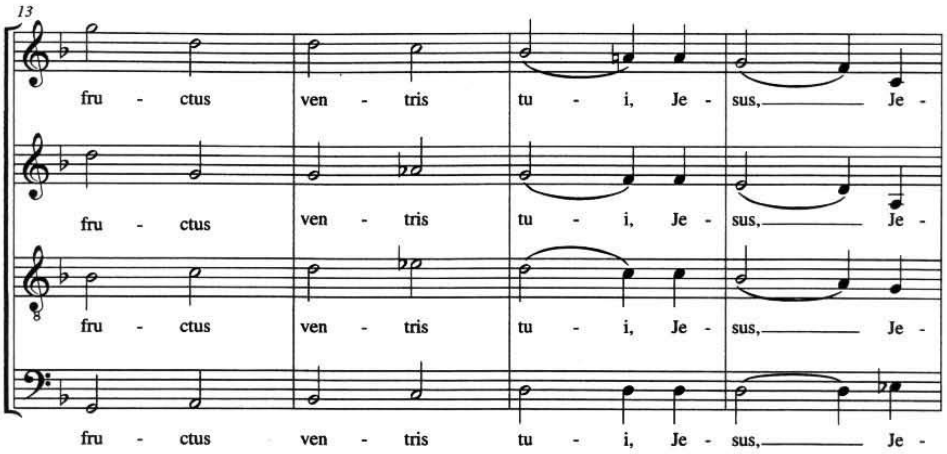

B
18 Systeme

AVE MARIA

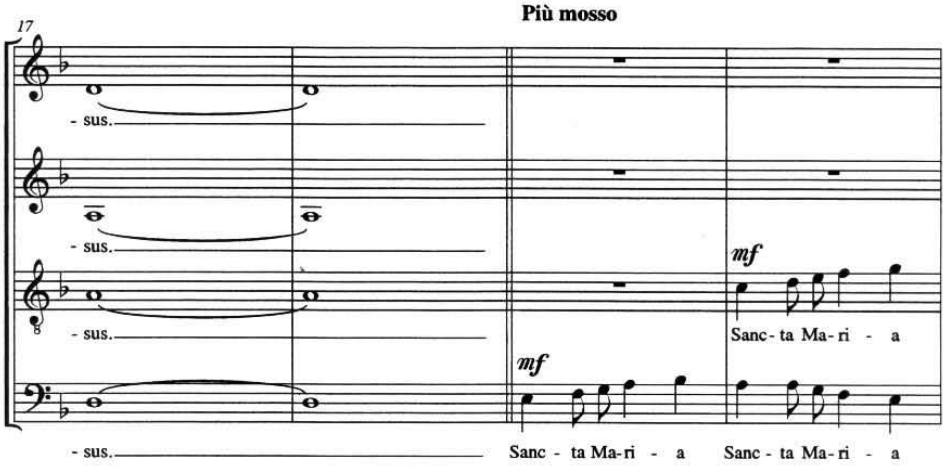
pour chœur a cappella à quatre voix mixtes

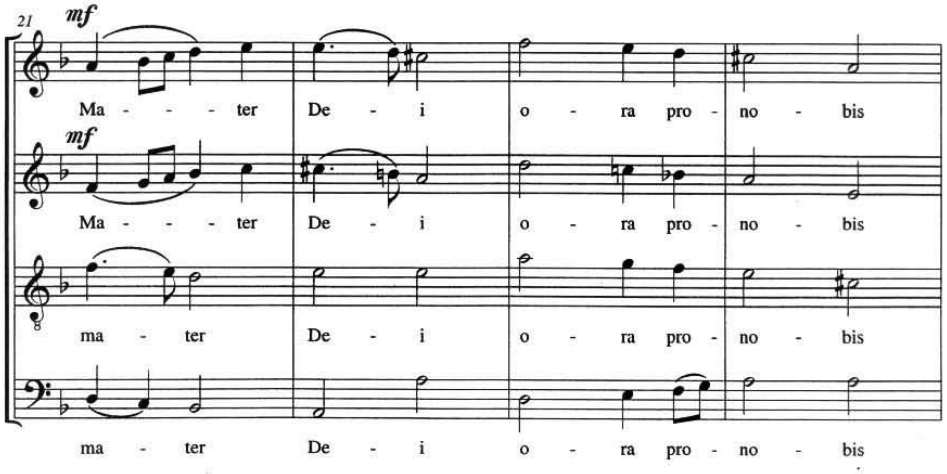
OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Même partielle
(Loi du 11 Mars 1957)
constituerait contrefaçon
(Code Pénal, Art. 425)

Heitor VILLA-LOBOS
(Rio, 1931)

Éditions Max Eschig
© 2007 Éditions Durand, Paris
DF 15797
MVL-Bb.
pag. 02
Tous droits réservés pour tous pays.



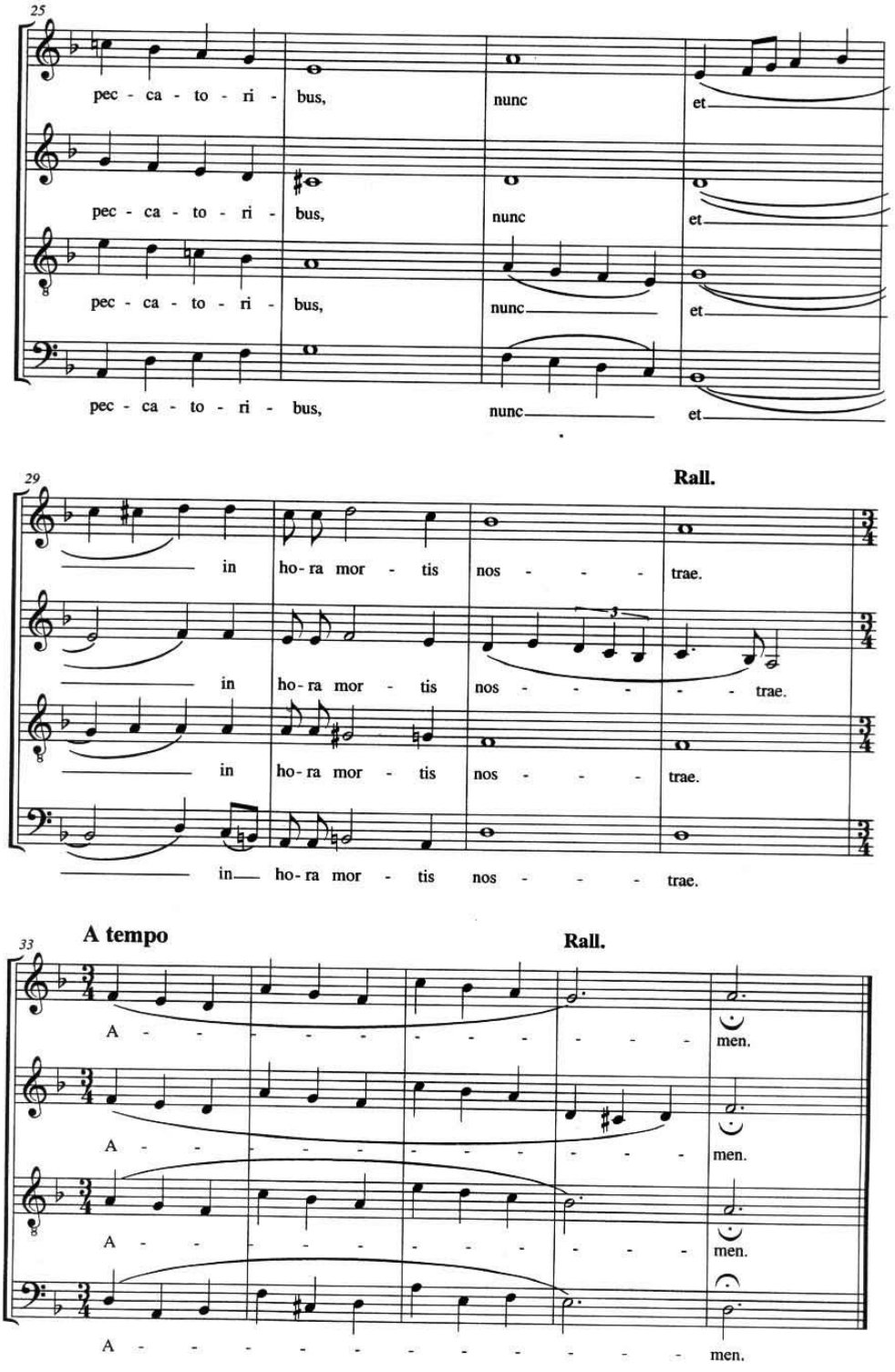
Più mosso





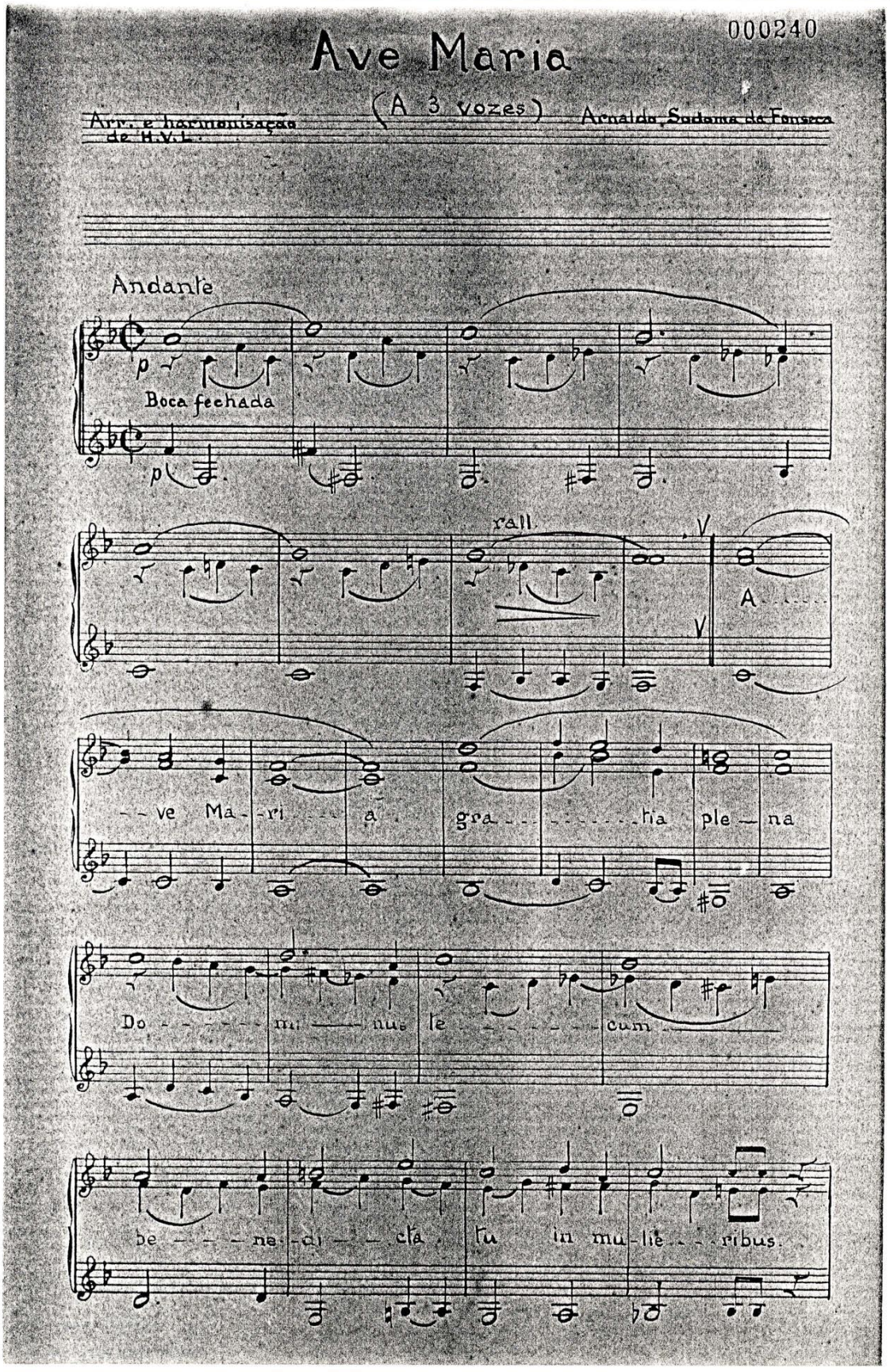
DF 15797

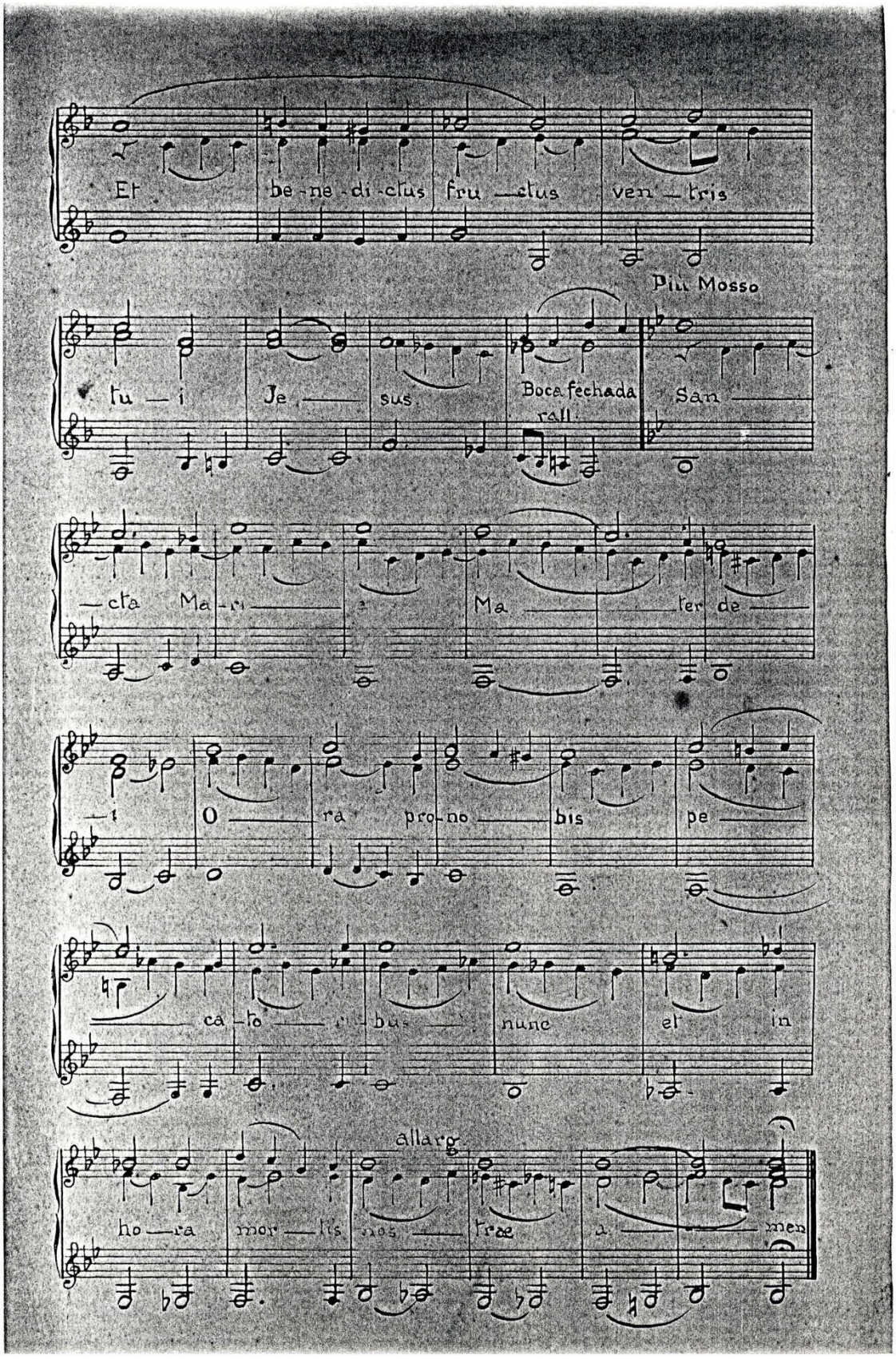
MVL - Bb.
pag. 03

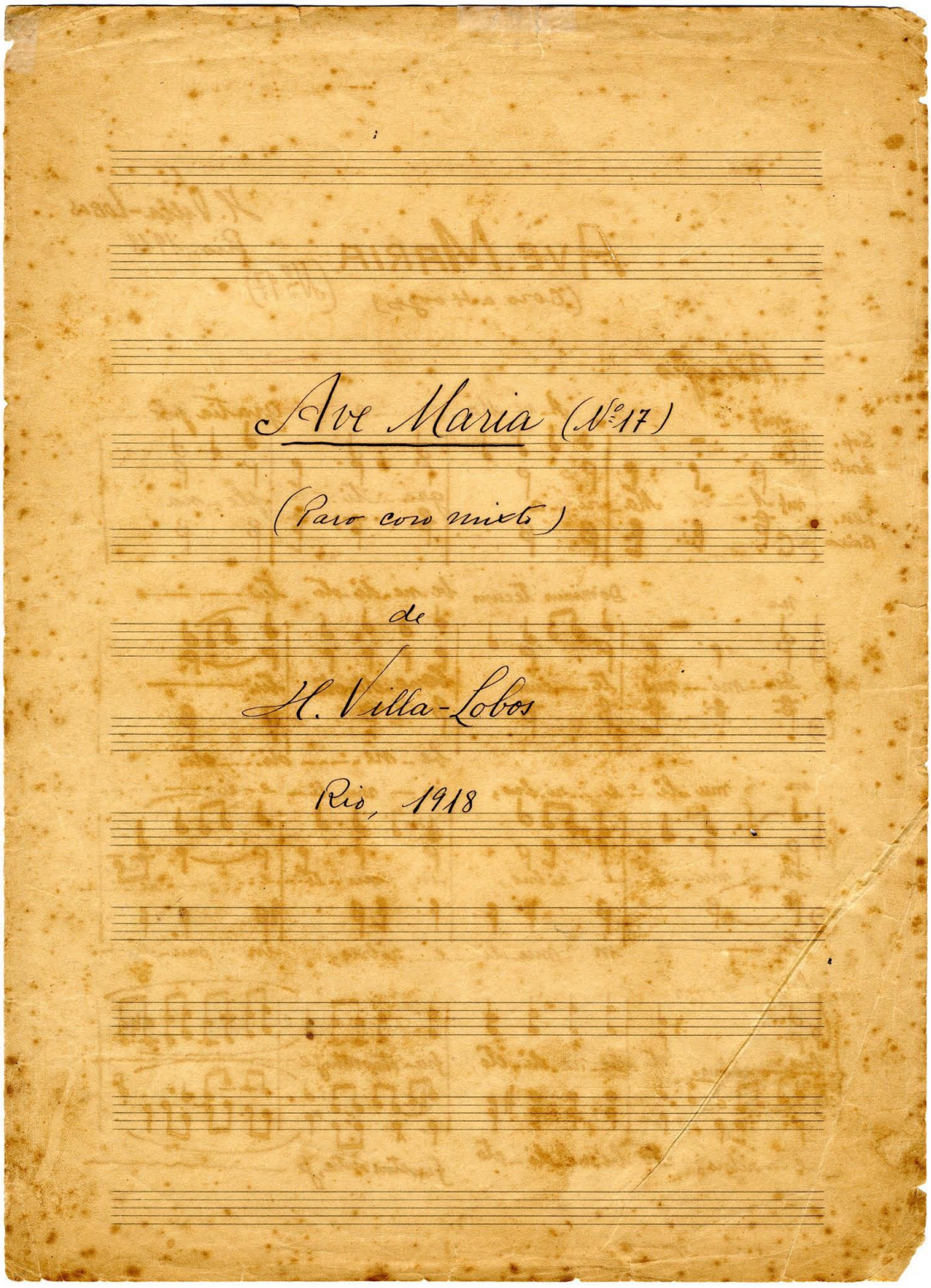
4

Global Print S.r.l. – Via degli Abeti, 17/1 - 20064 Gorgonzola (MI)
Stampato in Italia – Printed in Italy - Imprimé en Italie 2007

DF 15797

MVL-Bb.
pag. 04


000240
Ave Maria
(A 3 vozes)
Arr. e harmonisação de H.V.L.
Arnaldo Sodoma da Fonseca
Andante
p
Boca fechada
p
rall.
V
V
A
ve Ma - ri - a
gra - - -


Et be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris
Più Mosso
tu-i Je-sus Boca fechada
rall.
San
-cta Ma-ri- Ma-ter de
-i O-ra pro-no-bis pe-
ca-ho-ri-bus nunc et in
allarg.
ho-ra mor-tis nos-træ a-men

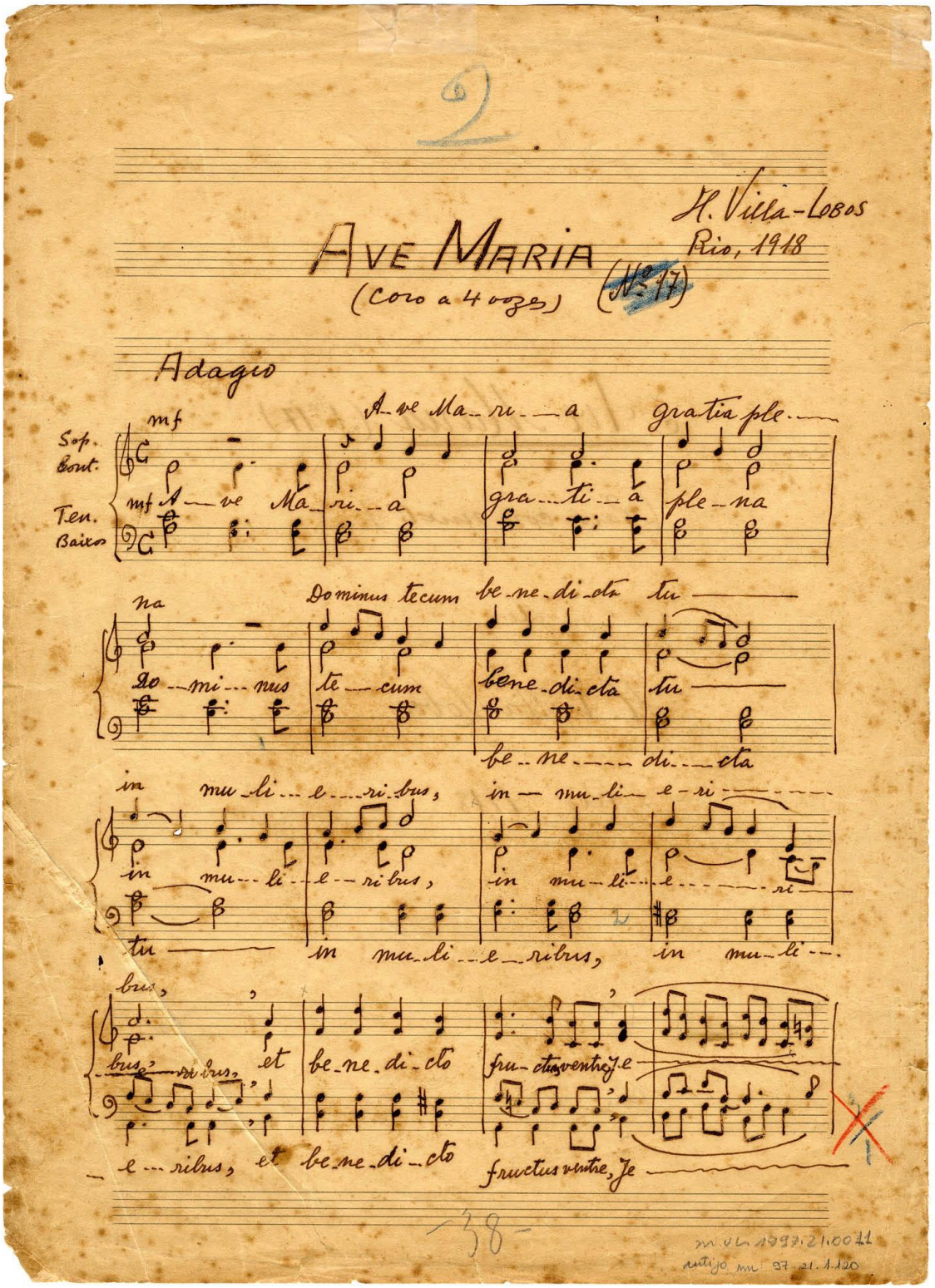


Ave Maria (Nº 17)

(Para coro misto)

de

H. Villa-Lobos

Rio, 1918

2
H. Villa-Lobos
Rio, 1918
AVE MARIA
(Coro a 4 vozes) (Nº 17)
Adagio
mf
Sop.
Cont.
Ten.
Baixo
Ave Ma ri a gra tia ple na
Do mi nus te cum be ne di cta tu
in mu li e ri bus,
et be ne di cto fru ctus ventris je
-38-

ave maria

no. 17

four part chorus a cappella

H. Villa-Lobos

english words by
charles f. bryan

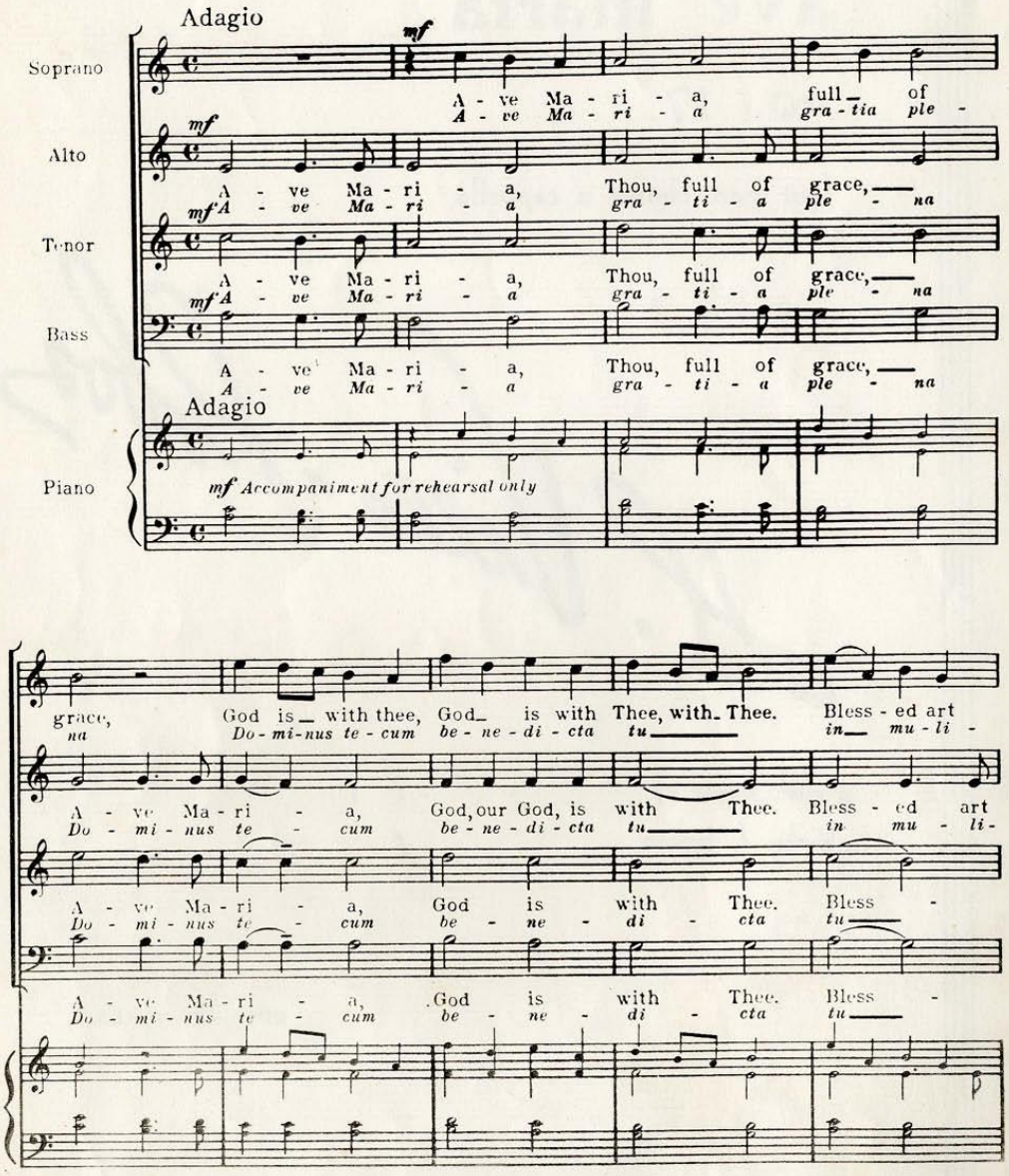
price 25c in U. S. A.

VILLA-LOBOS MUSIC CORPORATION

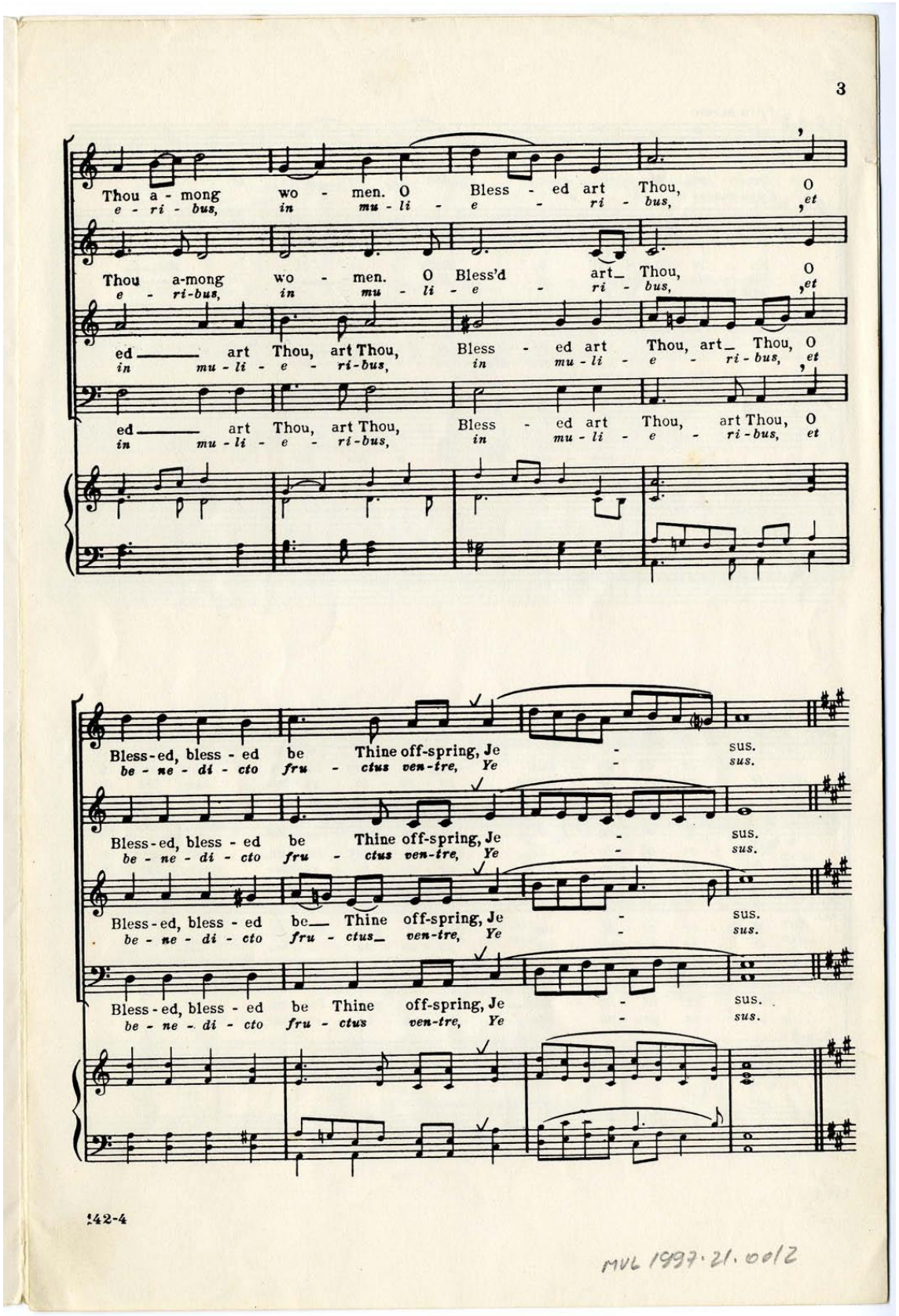
AVE MARIA

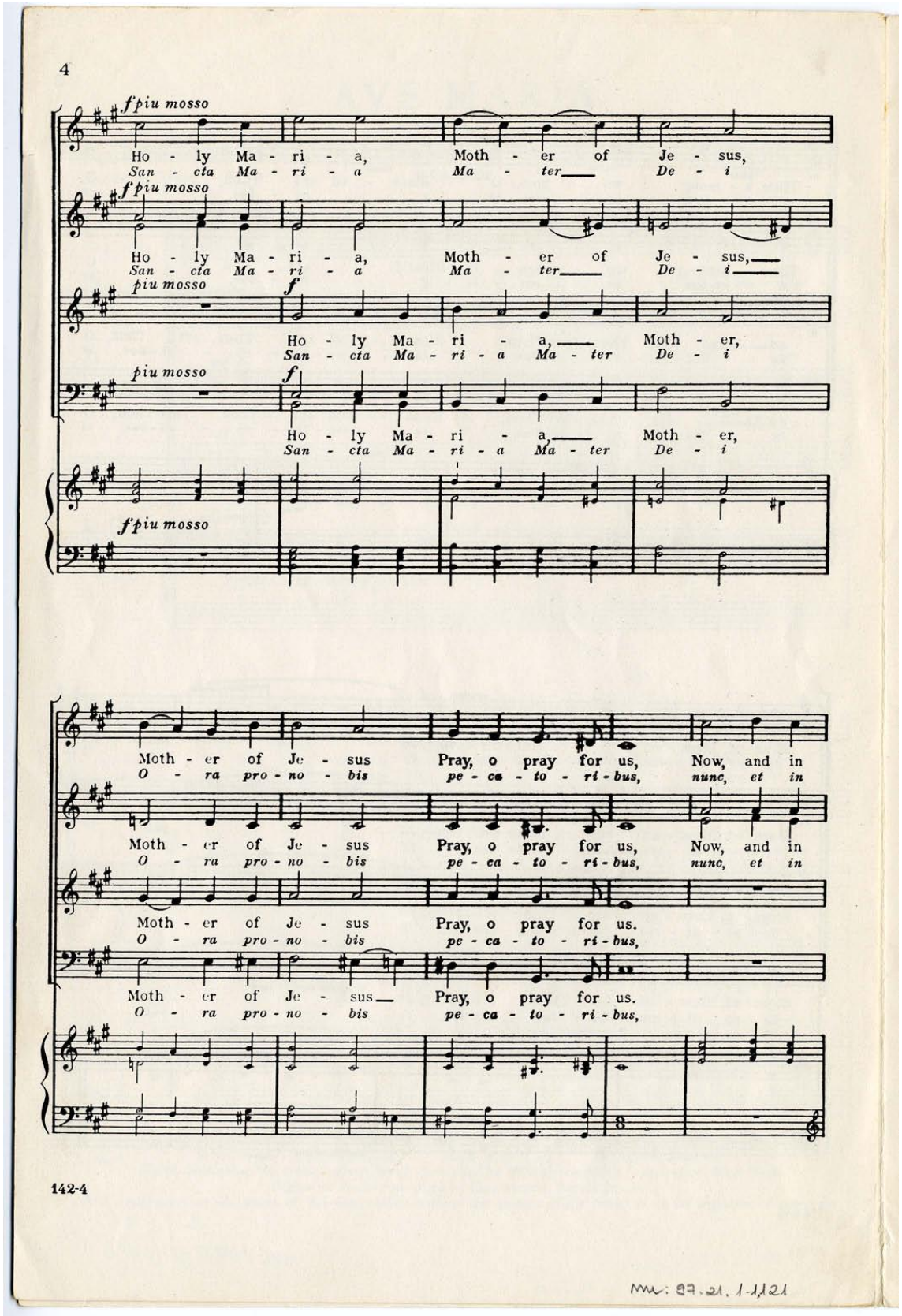
No. 17
Mixed Voices
A Cappella

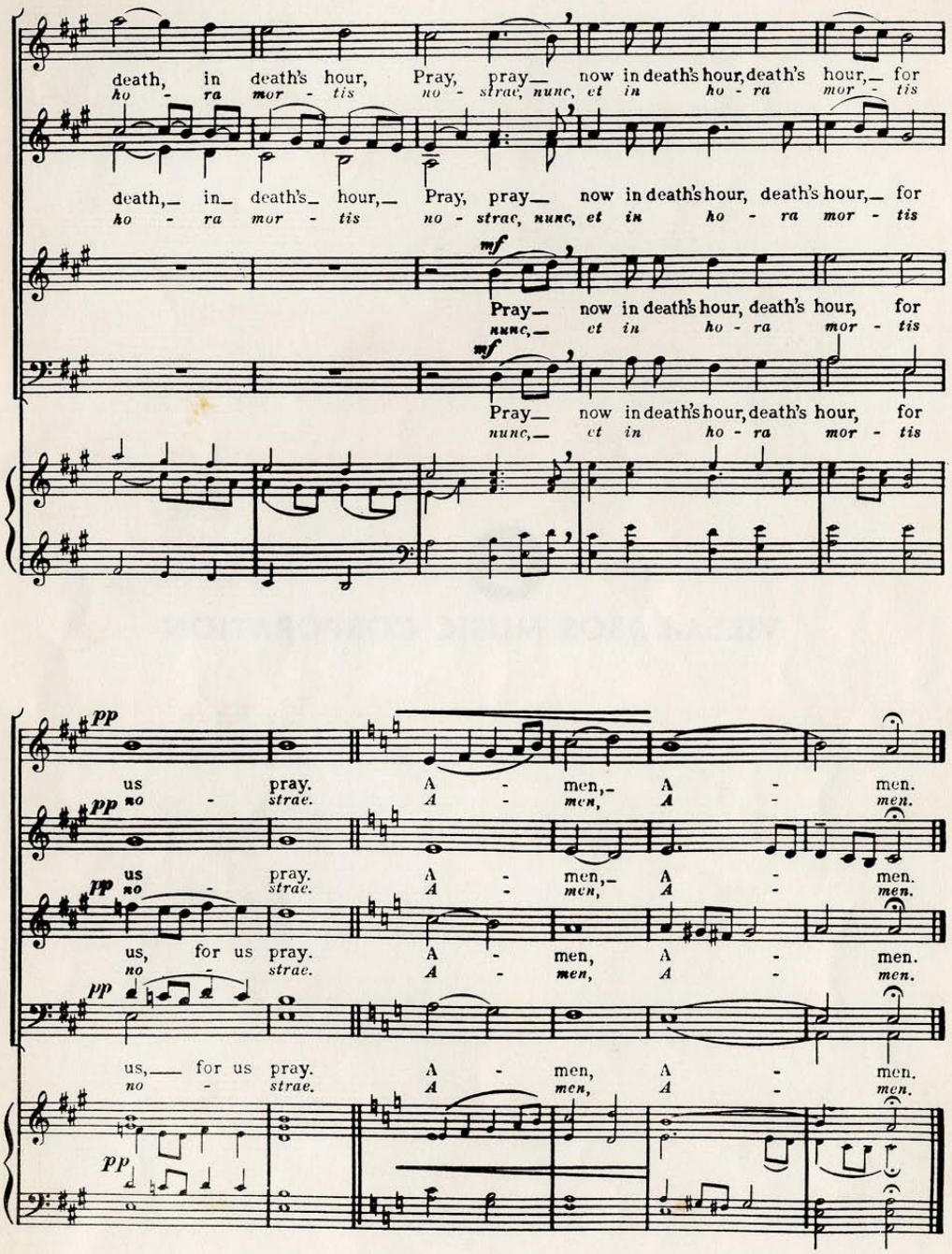
English Words by
Charles F. Bryan

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1918)

Copyright 1948 by VILLA-LOBOS MUSIC CORPORATION, 33 West 60th St., New York 10023
International Copyright Secured Made in U. S. A. All Rights Reserved
142-4 Rights throughout the world, except Brazil, controlled by Villa-Lobos Music Corporation, New York
Rights for Brazil controlled by Casa Mozart, Rio de Janeiro
Any arrangement or adaptation of this composition without the consent of the owner is an infringement of copyright

Registro nº 0644/8f
MVL 1997.21.0017
antigo mv: 97.21.1.121


3
Thou a - mong wo - men. O Bless - ed art Thou, O
e - ri - bus, in mu - li - e - ri - bus, et
Thou a-mong wo - men. O Bless'd art Thou, O
e - ri-bus, in mu - li - e - ri - bus, et
ed art Thou, art Thou, Bless - ed art Thou, art Thou, O
in mu - li - e - ri-bus, in mu - li - e - ri - bus, et
ed art Thou, art Thou, Bless - ed art Thou, art Thou, O
in mu - li - e - ri-bus, in mu - li - e - ri - bus, et
Bless-ed, bless - ed be Thine off-spring, Je - sus.
be - ne - di - cto fru - ctus ven-tre, Ye - sus.
Bless-ed, bless - ed be Thine off-spring, Je - sus.
be - ne - di - cto fru - ctus ven-tre, Ye - sus.
Bless-ed, bless - ed be Thine off-spring, Je - sus.
be - ne - di - cto fru - ctus ven-tre, Ye - sus.
Bless-ed, bless - ed be Thine off-spring, Je - sus.
be - ne - di - cto fru - ctus ven-tre, Ye - sus.
42-4
MVL 1997.21.0012


4
f piu mosso
Ho - ly Ma - ri - a, Moth - er of Je - sus,
San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i
f piu mosso
Ho - ly Ma - ri - a, Moth - er of Je - sus,
San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i
piu mosso
f
Ho - ly Ma - ri - a, Moth - er,
San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i
piu mosso
f
Ho - ly Ma - ri - a, Moth - er,
San - cta Ma - ri - a Ma - ter De - i
f piu mosso
Moth - er of Je - sus Pray, o pray for us, Now, and in
O - ra pro - no - bis pe - ca - to - ri - bus, nunc, et in
Moth - er of Je - sus Pray, o pray for us, Now, and in
O - ra pro - no - bis pe - ca - to - ri - bus, nunc, et in
Moth - er of Je - sus Pray, o pray for us.
O - ra pro - no - bis pe - ca - to - ri - bus,
Moth - er of Je - sus Pray, o pray for us.
O - ra pro - no - bis pe - ca - to - ri - bus,
142-4
Mus: 97.21.1-1121


death, in death's hour, Pray, pray— now in death's hour, death's hour,— for
ho - ra mor - tis no - strae, nunc, et in ho - ra mor - tis
death,— in— death's— hour,— Pray, pray— now in death's hour, death's hour,— for
ho - ra mor - tis no - strae, nunc, et in ho - ra mor - tis
mf
Pray— now in death's hour, death's hour, for
nunc,— et in ho - ra mor - tis
mf
Pray— now in death's hour, death's hour, for
nunc,— et in ho - ra mor - tis
pp
us pray. A - men,— A - men.
no - strae. A - men, A - men.
pp
us pray. A - men,— A - men.
no - strae. A - men, A - men.
pp
us, for us pray. A - men, A - men.
no - strae. A - men, A - men.
pp
us,— for us pray. A - men, A - men.
no - strae. A - men, A - men.
pp

142-4

Composições de HEITOR VILLA-LOBOS

PIANO

Zoé - Opera em 3 actos, Bailado Infernal ..... 4$500

Carnaval das Crianças - Collecção de 8 peças
N° 1 - O Ginête do Pierrozinho ..... 2$000
» 2 - O chicote do Diabinho ..... 3$500
» 3 - A manha de Pierrete ..... 2$000
» 4 - Os guizos do Dominózinho ..... 2$000
» 5 - As peripécias do Trapeirozinho ..... 3$000
» 6 - As traquinices do mascarado mignon ..... 3$000
» 7 - A gaita de um precóce fantasiado ..... 3$000
» 8 - A folia de um blóco infantil - 4 mãos ..... 8$000
Completo ..... 20$000

Danças caracteristicas AFRICANAS - Collecção de 3 peças
N° 1 - Farrapos ..... 3$000
» 2 - Kankukus ..... 4$000
» 3 - Kankikis ..... 3$000
Completo ..... 9$000

Gato (O) e o rato - op. 65 n. 3 - Das Fabulas Caracteristicas 4$500

Historias da carochinha - Collecção de 4 peças
N° 1 - No palacio encantado ..... 2$000
» 2 - A cortezia do Principezinho ..... 2$000
» 3 - E o pastorzinho cantava ..... 2$000
» 4 - E a princezinha dançava ..... 2$000
Completo ..... 7$000

Lenda do Caboclo (A) ..... 3$000
Ondulando - Estudo ..... 4$500

Próle do Bébé - N° 1 - La famille du Bébé - Col. de 8 peças
N° 1 - Branquinha ... - A Boneca de louça ..... 3$500
» 2 - Moreninha ... - » » » massa ..... 2$500
» 3 - Caboclinha ... - » » » barro ..... 2$500
» 4 - Mulatinha ... - » » » borracha ..... 3$000
» 5 - Negrinha ... - » » » páo ..... 3$000
» 6 - A Pobresinha - » » » trapo ..... 1$500
» 7 - O Polichinello ..... 2$000
» 8 - Bruxa ..... - A Boneca de panno ..... 4$000
Completo ..... 18$000

Simples Collectanea - Collecção de 3 peças
N° 1 - Valsa mystica ..... 3$000
» 2 - N'um berço encantado ..... 2$500
» 3 - Rhodante ..... 3$500
Completo ..... 8$000

Suite Floral - Op. 97 - Collecção de 3 peças
N° 1 - Idylio na rêde ..... 2$500
» 2 - Uma camponeza cantadeira ..... 2$000
» 3 - Alegria na horta ..... 3$000
Completo ..... 7$000

1° Suite Infantil - Collecção de 5 peças
N° 1 - Bailando - Movimento de Minuetto piu animato 2$500
» 2 - Néné vae dormir - andante melancolico ..... 2$500
» 3 - Artimanhas - Allegretto quasi allegro ..... 2$000
» 4 - Reflexões - Allegro ..... 2$500
» 5 - No balanço - Allegro non tropo ..... 2$500
Completo ..... 10$000

2° Suite Infantil - Collecção de 4 peças
N° 1 - Allegro ..... 2$500
» 2 - Andantino ..... 2$000
» 3 - Allegretto ..... 2$000
» 4 - Allegro non tropo ..... 2$000
Completo ..... 7$500

Valsa Scherzo - Op. 17 ..... 8$000

CANTO E PIANO
EM PORTUGUEZ

As Crianças - Canção, com côro ..... 4$000
Cascavel (A) ..... 4$500
Cegonha (A) ..... 4$500
Confidencia ..... 4$000

Eprigrammas ironicos sentimentaes :
N° 1 - Eis a vida ! ..... 3$000
» 2 - Inutil epigramma ..... 3$500
» 3 - Sonho de uma noite de verão ..... 3$500
» 4 - Epigramma IV ..... 3$000
Completo ..... 12$000

Festim Pagão ..... 4$000

Historietas :
N° 1 - Solidão ..... 3$000
» 3 - O novelzinho de linha ..... 2$500
» 2, 4, 5 e 6 em francez .....
Completo ..... 18$000

Louco ..... 4$000
Mal Secreto ..... 3$500

Miniaturas - Collecção de 6 peças
N° 1 - Chromo - N° 2 ..... 2$000
» 2 - A viola ..... 3$000
» 3 - Chromo - N° 3 ..... 2$500
» 4 - Sonho ..... 3$000
» 5 - Japonezas ..... 2$500
» 6 - Sino de Aldeia ..... 1$500
Completo ..... 12$000

Noite de Luar ..... 3$500
Sertão no Estio - Cantico brasileiro ..... 3$500
Virgem (A) ..... 4$000

EM FRANCEZ

Fleur Fanée - Op. 18 ..... 4$500

Historietas :
N° 2 - Lune d'Octobre ..... 2$500
» 4 - Hermione et les bergers ..... 5$000
» 5 - Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie .. 2$500
» 6 - Le Marché ..... 6$000
» 1 e 3 em portuguez .....
Completo ..... 18$000

Mères (Les) - Op. 45 ..... 3$500
Oiseau (L') - » 10 ..... 3$500

EM ITALIANO

Bove (Il) - com Violoncello ..... 4$500
Nome di Maria (Il) ..... 3$000

EM HESPANHOL

Amor y Perfidia - Canção ..... 2$000

CANTO E HARMONIUM
EM LATIM

Ave Maria - N° 19 - Soprano ..... 2$000

VIOLINO E PIANO

Canto do Cysne Negro (O) - Extrahido do Naufragio de Klionikos ..... 4$000
Elegie ..... 5$000
Improviso - melodia ..... 5$000
Mariposa (A) na luz - N° 3 - d'Os martyrios dos insectos ..... 7$000

VIOLONCELLO E PIANO

Berceuse - Op. 50 ..... 3$000
Canto do Cysne Negro (O) - Extrahido do Naufragio de Klionikos (ou Violino) ..... 5$000
Capriccio - Op. 49 ..... 5$000
Elegie - (ou Violino) ..... 5$000
Pequena Suite - Collecção de 6 peças
N° 1 - Romancete ..... 3$000
» 2 - Legendaria ..... 2$500
» 3 - Harmonias soltas ..... 3$000
» 4 - Fugato (all'antica) ..... 3$500
» 5 - Melodia ..... 3$500
» 6 - Gavote scherzo ..... 5$000
Completo ..... 18$000
Preludio - *em lá bemol* - Op. 20 N° 2 ..... 10$000
Sonhar - Op. 14 ..... 2$500

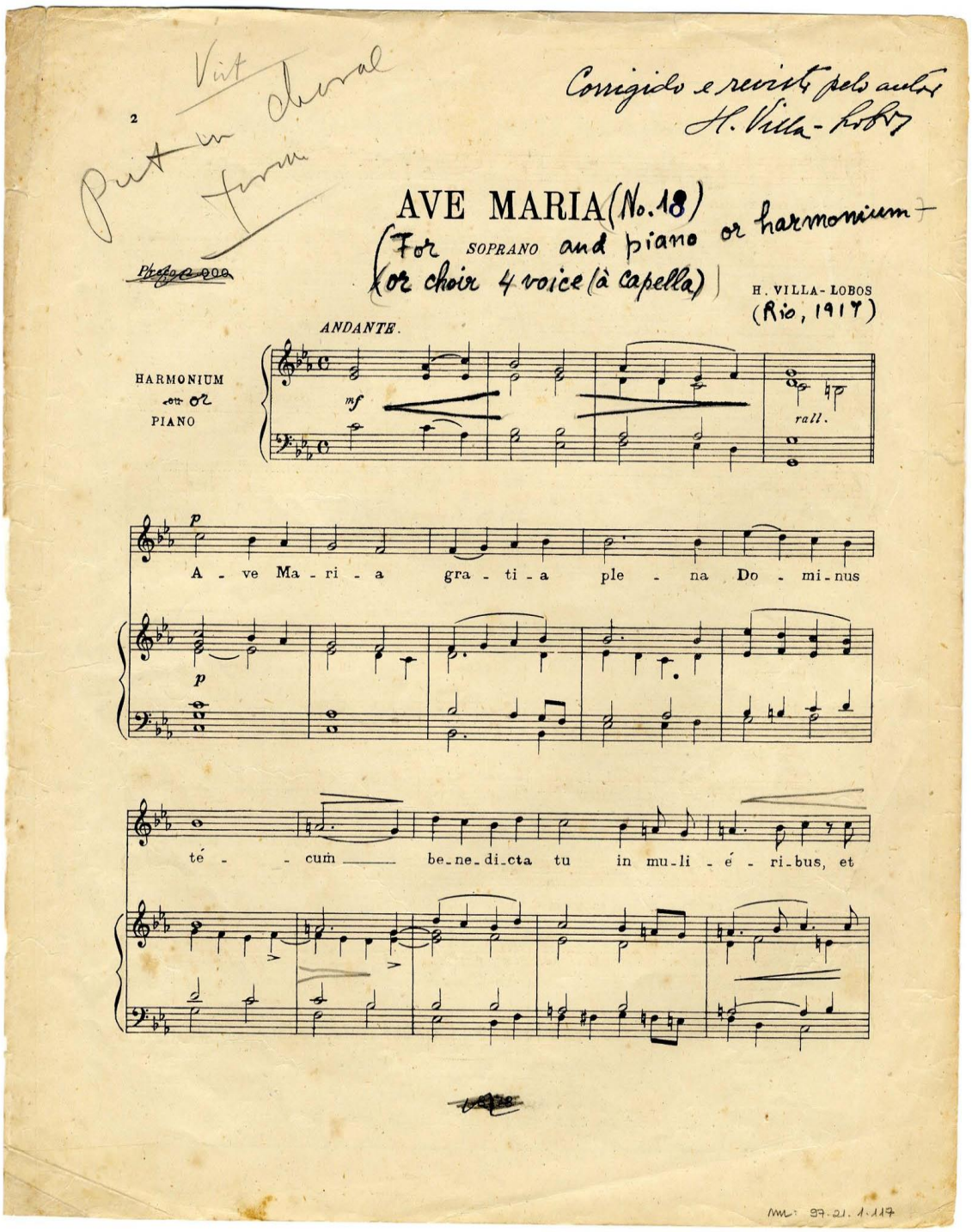
Pianos de occasião
Vendem-se
e Alugam-se
Preços modicos

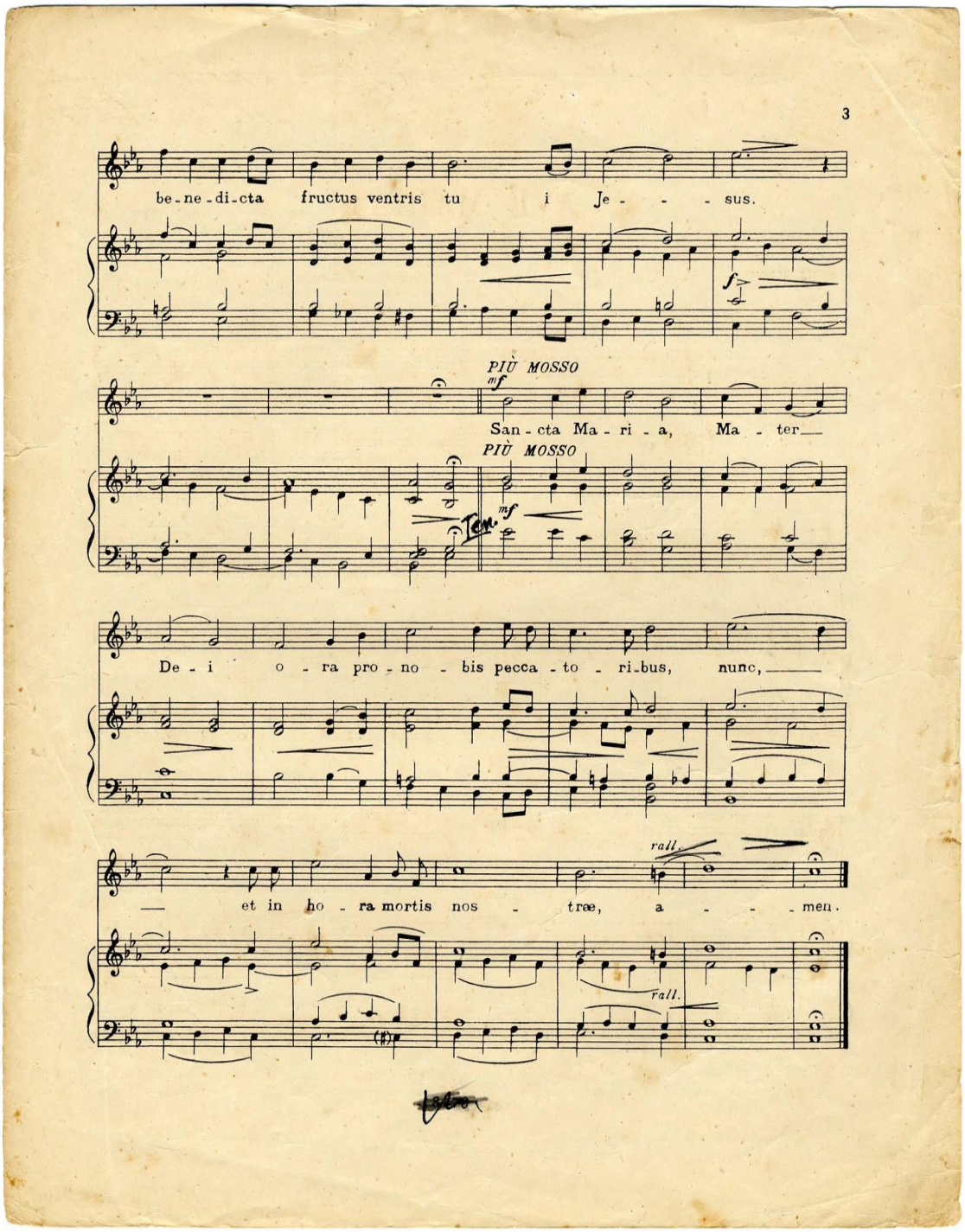
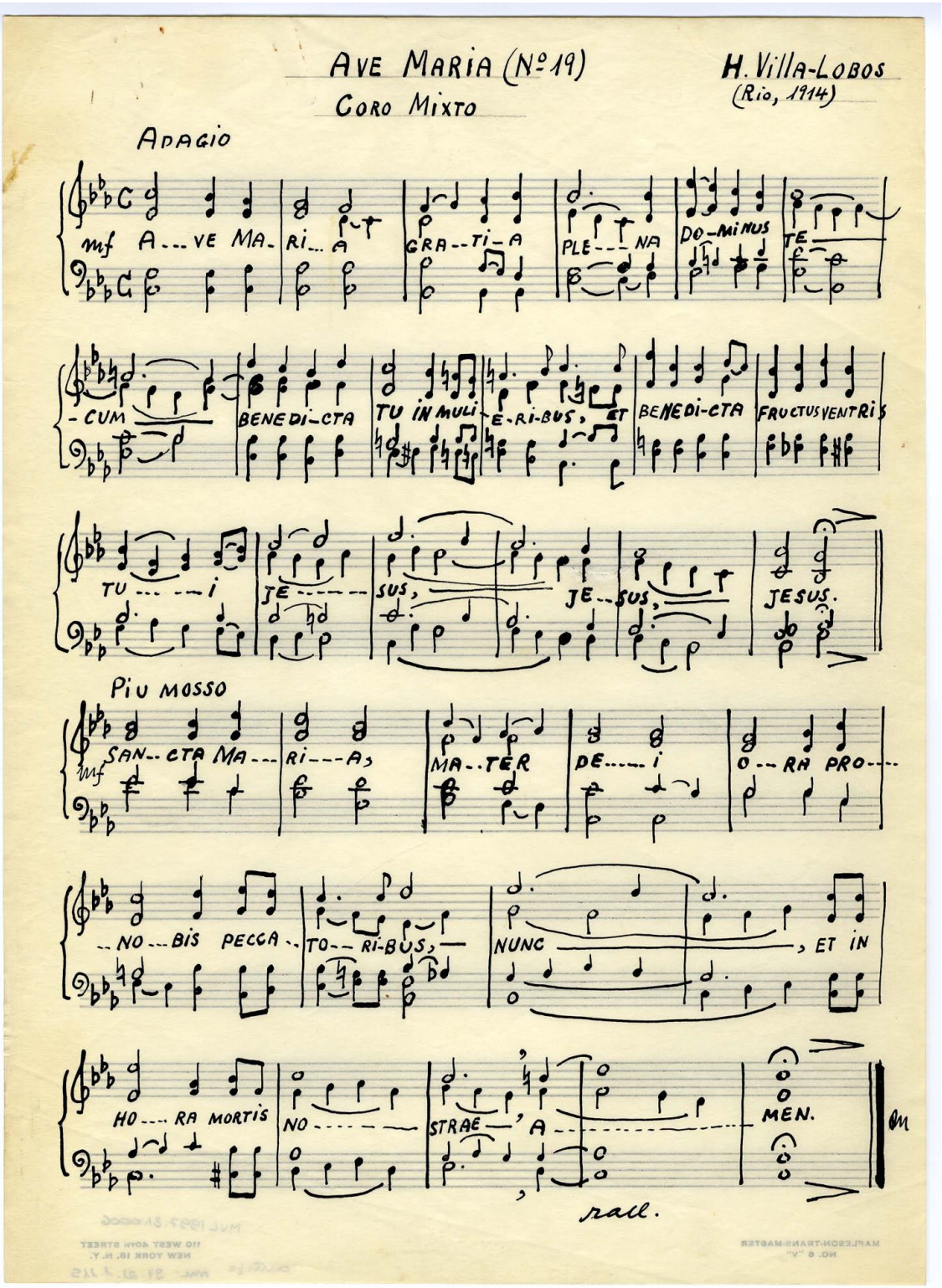
CASA ARTHUR NAPOLEÃO
(FUNDADA EM 1868)
Estabelecimento de Pianos e Musicas
SAMPAIO ARAUJO & C.IA

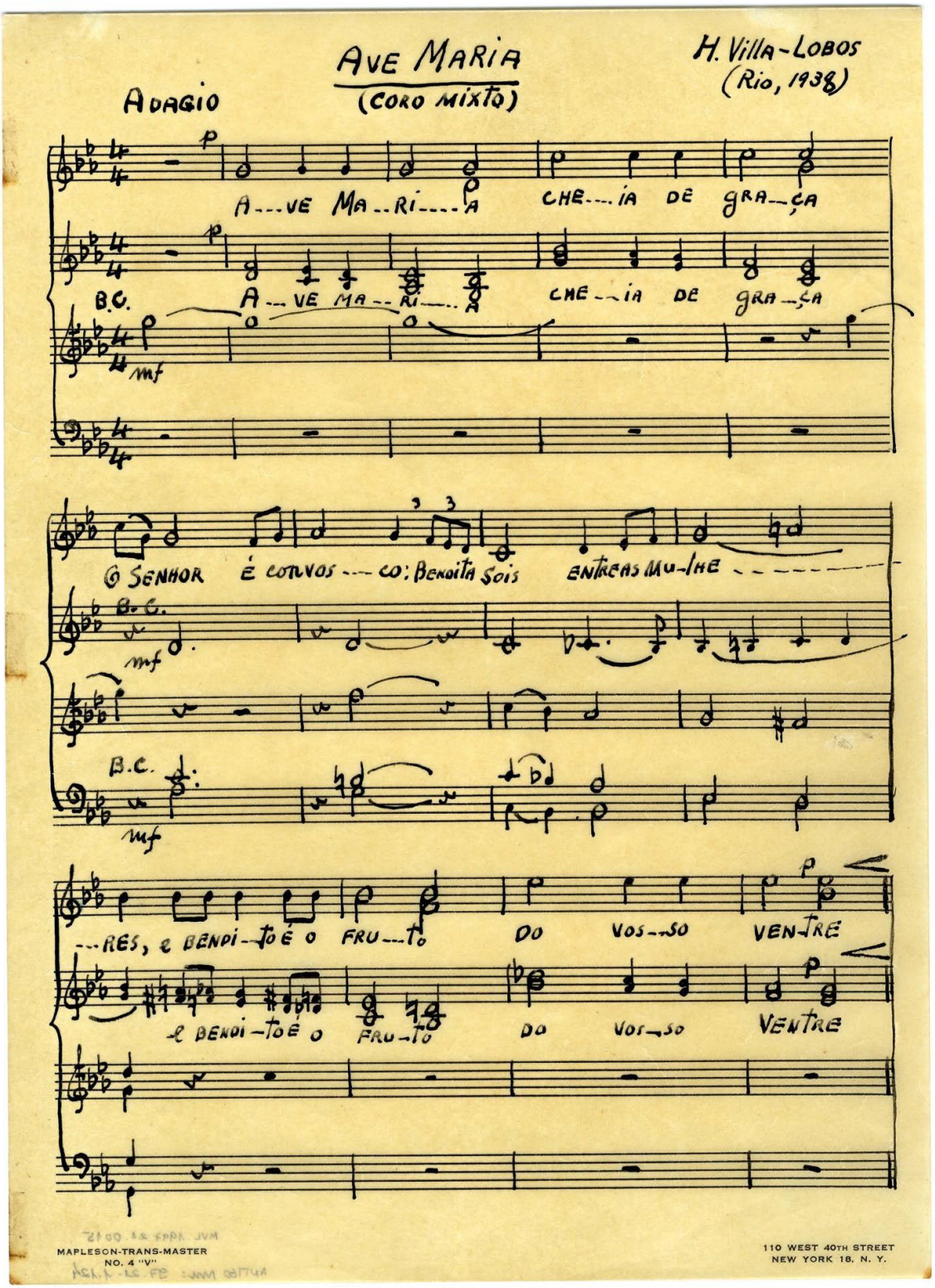
Pianos novos
Vendem-se
e Alugam-se
Vendas garantidas

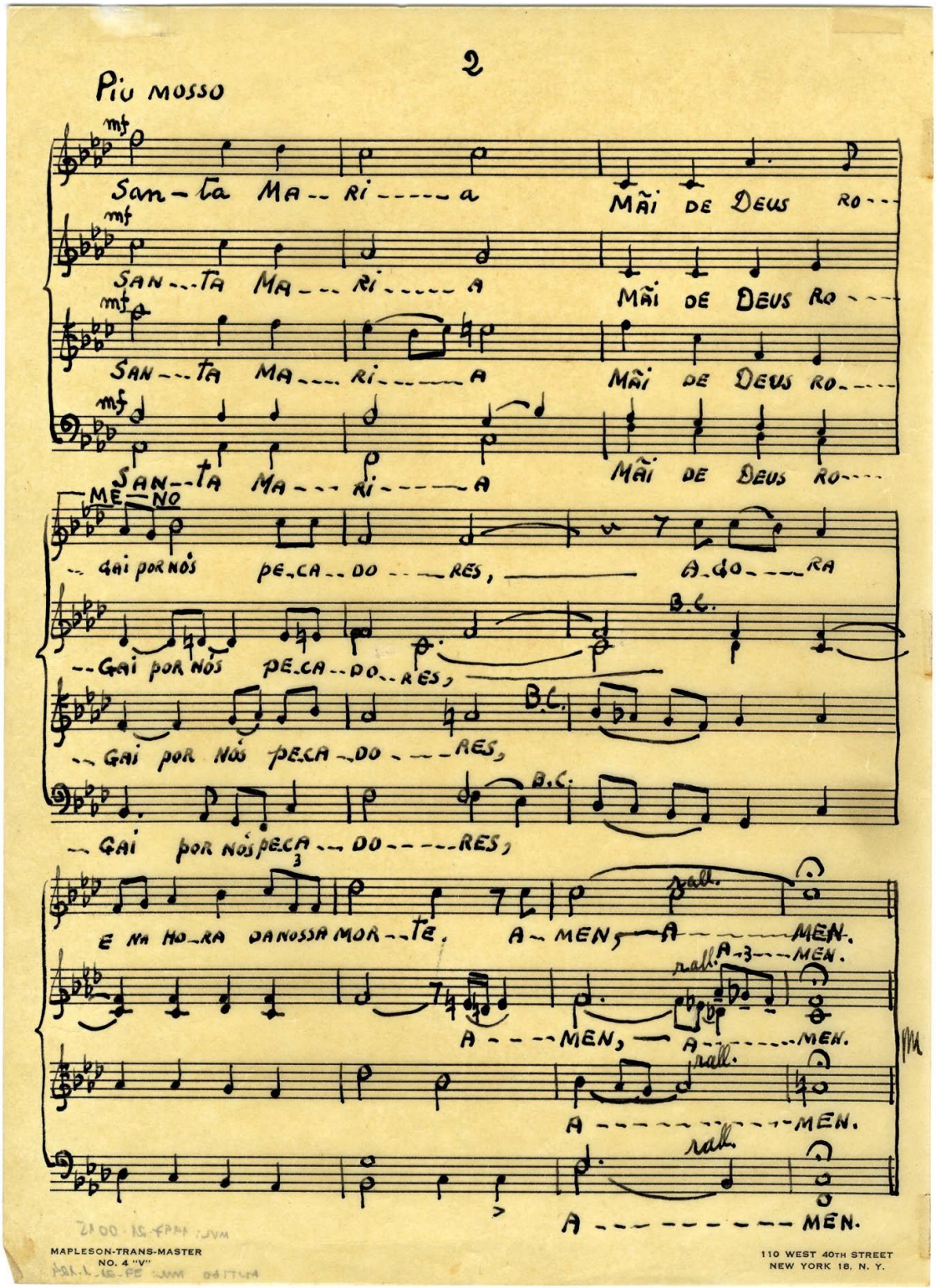
Avenida Rio Branco, 122 — Caixa Postal 536 — Rio de Janeiro

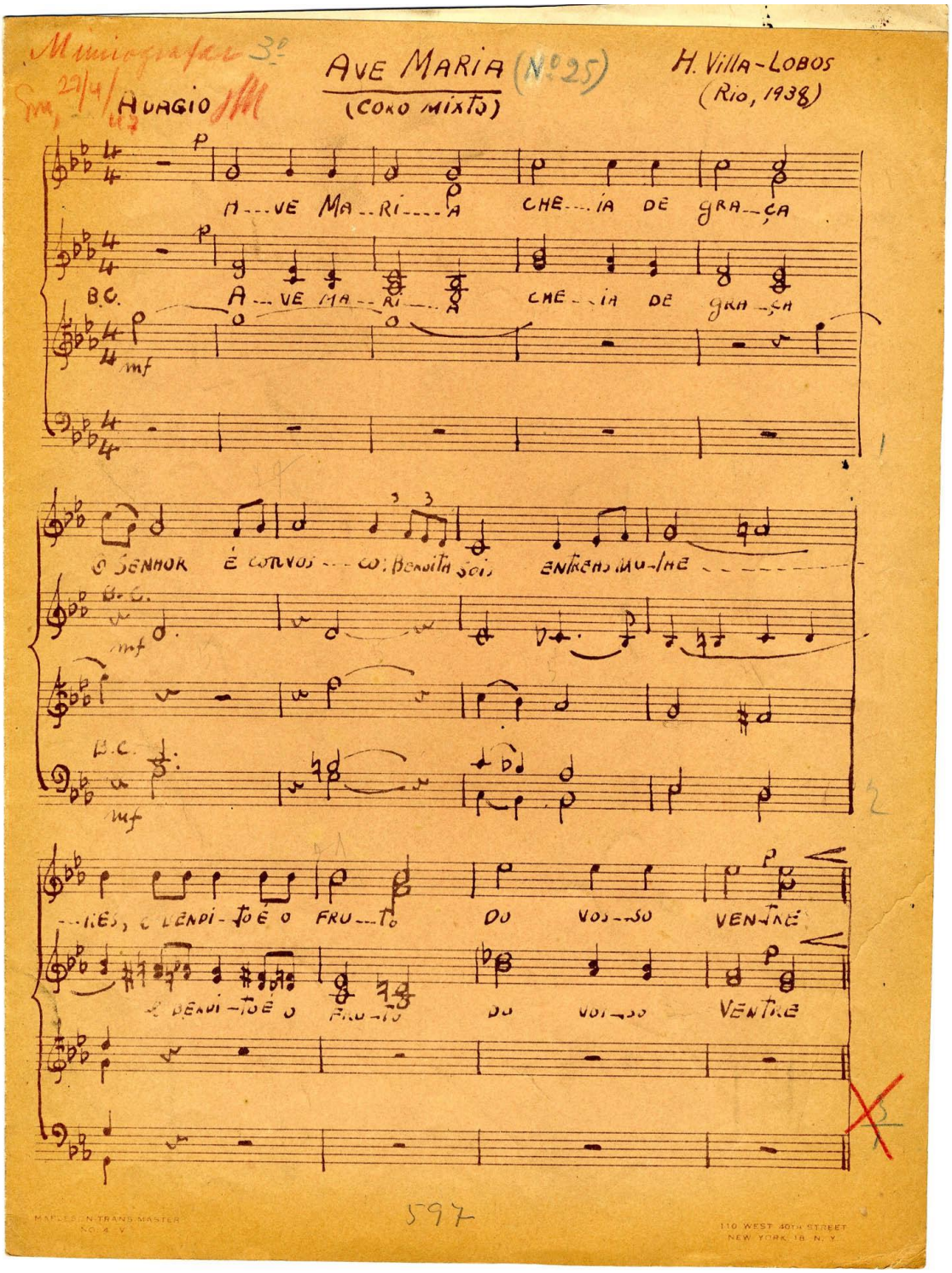
MVL 1997.21.0008
anteriormente MVL97.21.1117

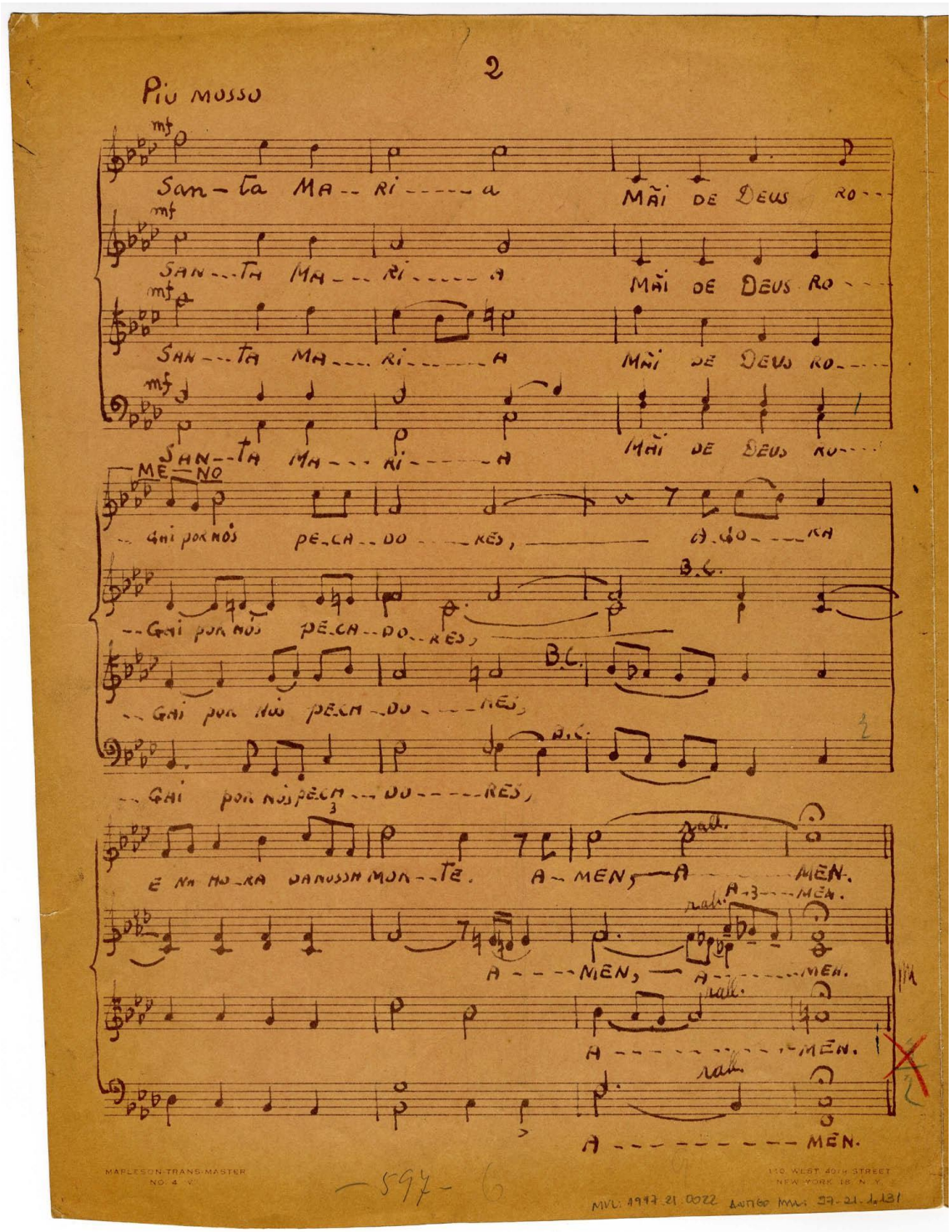

Corrigido e revisto pelo autor
H. Villa-Lobos
2
AVE MARIA (No. 18)
(For SOPRANO and piano or harmonium
(or choir 4 voice (à capella)
H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1917)
ANDANTE.
HARMONIUM
or
PIANO
mf
rall.
p
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus
p
té - - cum be - ne - di - cta tu in mu - li - é - ri - bus, et

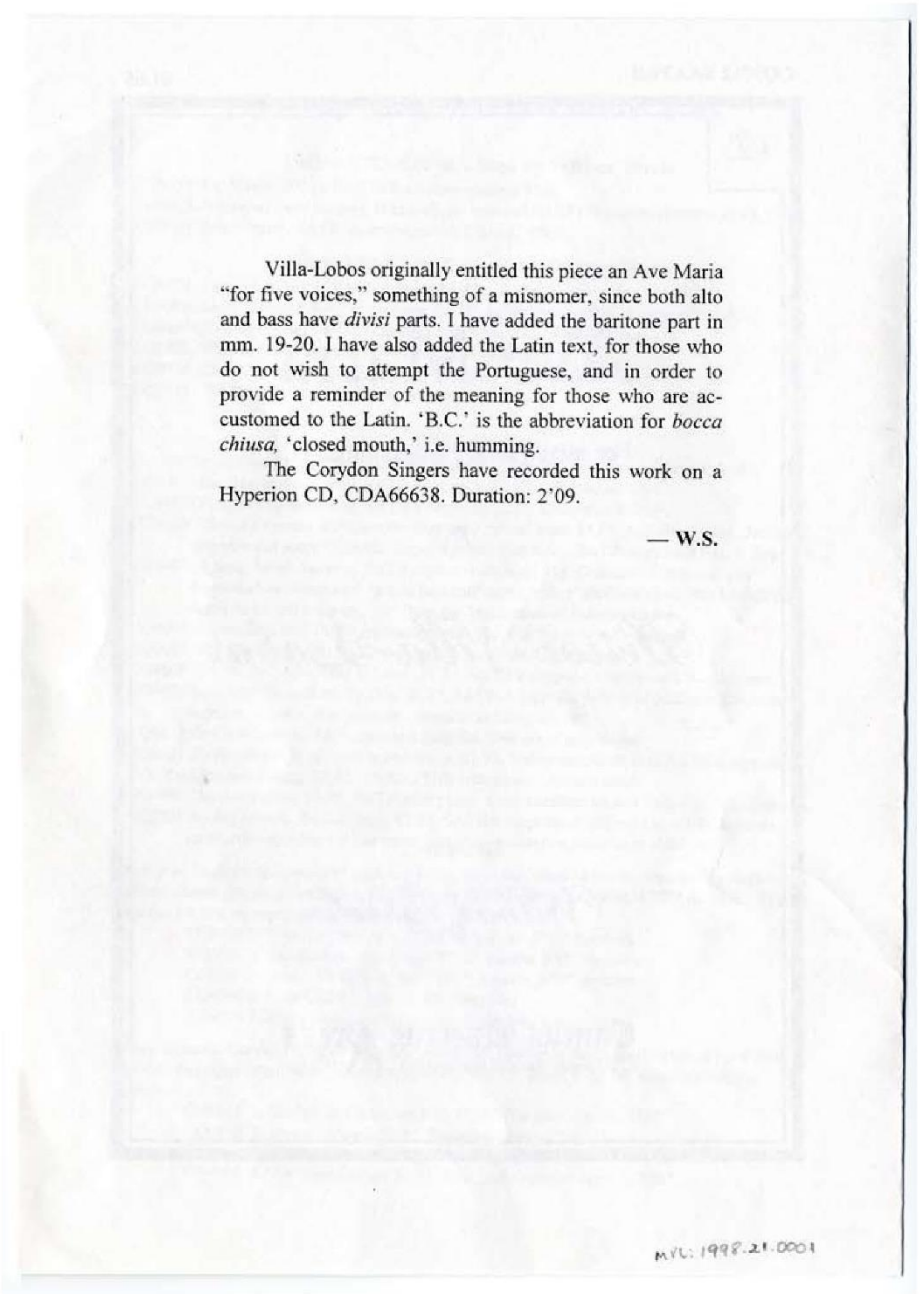

3
be-ne-di-cta fructus ventris tu i Je - - - sus.
f
PIÙ MOSSO
mf
San-cta Ma-ri-a, Ma - ter
PIÙ MOSSO
mf
De-i o-ra pro-no-bis pecca-to-ri-bus, nunc,
rall.
et in ho-ra mortis nos - træ, a - - - men.
rall.

AVE MARIA (Nº 19)
CORO MIXTO
H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1914)
ADAGIO
mf A---VE MA- RI--A GRA--TI-A PLE---NA DO-MINUS TE
-CUM BENEDI-CTA TU IN MULI- E-RI-BUS, ET BENEDI-CTA FRUCTUS VENTRIS
TU---i JE------ SUS, JE--SUS, JESUS.
PIU MOSSO
mf SAN--CTA MA--- RI---A, MA--TER DE-----i O---RA PRO----
--NO---BIS PECCA-- TO---RI-BUS, NUNC , ET IN
HO---RA MORTIS NO------ STRAE- ' A------ MEN.
rall.


AVE MARIA
(CORO MIXTO)
H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1938)
ADAGIO
A---VE MA--RI----A CHE---IA DE GRA--ÇA
B.C.
A---VE MA--RI----A CHE---IA DE GRA--ÇA
O SENHOR É CONVOS---CO: BENDITA SOIS ENTREAS MU-LHE
B.C.
B.C.
---RES, E BENDI-TO É O FRU---TO DO VOS--SO VENTRE
E BENDI-TO É O FRU-TO DO VOS-SO VENTRE
MAPLESON-TRANS-MASTER
NO. 4 "V"
110 WEST 40TH STREET
NEW YORK 18, N. Y.


2
Piu mosso
mf
San-ta MA--RI-----a MÃI DE DEUS RO---
SAN---TA MA---RI-----A MÃI DE DEUS RO----
SAN---TA MA---RI-----A MÃI DE DEUS RO----
SAN--TA MA---RI-----A MÃI DE DEUS RO----
ME-NO
--GAI POR NÓS PE-CA--DO---RES, A-DO---RA
--GAI POR NÓS PE-CA--DO--RES, B.C.
--GAI POR NÓS PE-CA-DO---RES, B.C.
--GAI POR NÓS PE-CA---DO-----RES, B.C.
E NA HO-RA DA NOSSA MOR--TE, A-MEN, A-----MEN.
rall. A-3---MEN.
A----MEN, A-----MEN.
rall.
A----------MEN.
rall.
A----------MEN.
MAPLESON-TRANS-MASTER NO. 4 "V"
110 WEST 40TH STREET NEW YORK 18, N. Y.


Miniografar 3ª
Sm, 22/4/43
ADAGIO
AVE MARIA (Nº 25)
(CORO MIXTO)
H. Villa-Lobos
(Rio, 1938)
A---VE MA--RI---A CHE---IA DE GRA--ÇA
B.C.
A---VE MA--RI---A CHE--IA DE GRA--ÇA
O SENHOR É CONVOS---CO; BENDITA SOIS ENTRE AS MU-LHE
---LHES, E BENDI-TO É O FRU---TO DO VOS--SO VEN-TRE
E BENDI-TO É O FRU-TO DO VOS--SO VENTRE
597
MAPLES-N TRANS MASTER
NO. 4 V.
110 WEST 40th STREET
NEW YORK 18, N.Y.


2
Piu mosso
mf
San-ta MA--RI-----a MÃI DE DEUS RO--
SAN--TA MA--RI-----A MÃI DE DEUS RO---
SAN--TA MA---RI-----A MÃI DE DEUS RO----
SAN--TA MA---RI-----A MÃI DE DEUS RO----
ME-NO
--Gai por nós PE-CA--DO----RES, O-LHA
--Gai por nós PE-CA--DO--RES,
--Gai por nós PE-CA--DO----RES,
--Gai por nós PE-CA---DO-----RES,
E NA HO-RA DA NOSSA MOR--TE. A-MEN, A-----MEN.
A---MEN, A-----MEN.
A-----MEN.
A----------MEN.
MAPLESON-TRANS-MASTER
NO. 4 V.
-597-
130 WEST 46TH STREET
NEW YORK 18, N. Y.



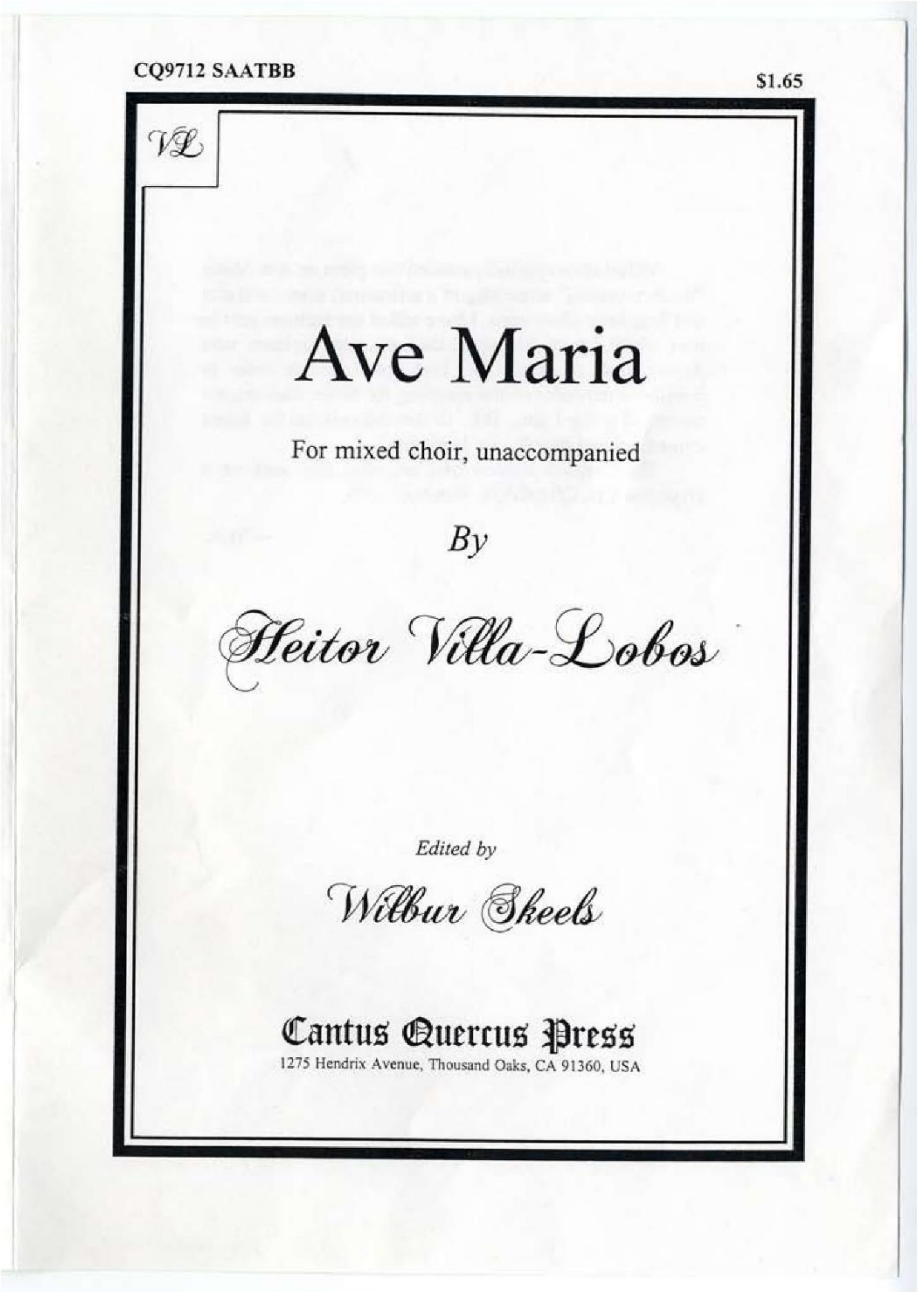
Villa-Lobos originally entitled this piece an Ave Maria "for five voices," something of a misnomer, since both alto and bass have *divisi* parts. I have added the baritone part in mm. 19-20. I have also added the Latin text, for those who do not wish to attempt the Portuguese, and in order to provide a reminder of the meaning for those who are accustomed to the Latin. 'B.C.' is the abbreviation for *bocca chiusa,* 'closed mouth,' i.e. humming.

The Corydon Singers have recorded this work on a Hyperion CD, CDA66638. Duration: 2'09.

— **W.S.**

MVL: 1998.21.0001

Ave Maria [Nº 25] MVL 1998-21-0001 Capa Verso



Ave Maria [Nº 25] MVL 1998-21-0001 Capa

Other choral music from Cantus Quercus Press

Heitor Villa-Lobos, edited by Wilbur Skeels

CQ9712 *Ave Maria* (1938), SAATBB unaccompanied, $1.65
CQ9808 *Praesepe (The Manger)*, Mezzo-Sopr. solo and SAATBB unaccompanied, (Fall, 1998).
CQ9901 *Pater Noster*, SATB unaccompanied. (Spring, 1999).

Franz Biebl, arr. & trans. by Wilbur Skeels

CQ9504 *Canonic Blessing*, SATB a cappella, 85¢. Sacred blessing for all occasions.
CQ9506 *Softly Comes a Song at Evening*, SATB, treble choir, piano, Advent carol. $2.95.
CQ9605 *Thou Art Mine*, SATB a cappella love song, 85¢. Wedding song.
CQ9708 *Wishes*, SATB, secular or religious blessing, 95¢.
CQ9709 *Christ I Receive*, SATB or Unison version, $1.65. Sacred anthem.
CQ9711 *The Snowflakes Fall*, SATB, Advent carol, $1.65.

Wilbur Skeels

CQ9101 *Noel Processional*, SATB, brass, handbells, timpani, percussion & organ, $1.95.
CQ9501 *The Restoration Carol*, SATB a cappella, $2.95. Old English Carol.
CQ9503 *Victorian Cradle Song*, SATB a cappella, $2.95. Christmas lullaby.
CQ9601 *Choral Fantasia & Fugue for Christmas*, Vocal score $5.95. Approx. 9 mins. duration. Organ/vocal score CQ9602. Orchestral parts for rent. SATB choir with Bar. & Sop. soli.
CQ9401 *A Song for all Seasons*, SATB, optional accomp. 95¢. Combines Christmas and Hanukkah as seasons of "peace on earth" along with a brief setting of "We hold these truths to be self evident . . . " from the Declaration of Independence.
CQ9604 *Farewell*, SSAATTBB, optional piano, 85¢. For the close of a concert.
CQ9607 *Ubi Caritas*, $1.95. SATB a cappella. Latin and English text.
CQ9608 *Gott is die Liebe (God is Love)*, $1.95. SATB a cappella. German and English text.
CQ9609 *Love Will Come Back To You*, $2.95. SATB, a cappella, with duet (soprano and mezzo-soprano, or tenor and baritone). Spanish and English text.
CQ9610 *To Find Love*, $5.95. Suite containing the three preceding works.
CQ9611 *Do Not Stand At My Grave and Weep*, $1.95. Native American text. SATB a cappella.
CQ9706 *Elizabeth's Song*, $1.95, SSAATTBB with piano. Advent carol.
CQ9707 *There is a Love*, $1.95, SATB with piano. Sacred anthem on text by Lucy Hollingsworth.
CQ9801 *Rachel Mourn, Rachel Sing!* $2.95, SATB a cappella. A different kind of Christmas carol. Also suitable for any event featuring ministry or services to children.

Songs of Inscape: the poems of Gerard Manley Hopkins (1844-1889). Five poems by Hopkins for mixed chorus and pianoforte. Original music by Wilbur Skeels. Approx. 17'30" duration. $12.00 for the set of 5, or separately as below.

CQ9701 1. *The Grandeur of God*, $2.95, approx. 3'55" duration.
CQ9702 2. *The Authentic Cadence*, $2.95, approx. 3'45" duration.
CQ9703 3. *At the Wedding March*, $2.95, approx. 3'10" duration.
CQ9704 4. *Peace*, $2.95, approx. 4'0" duration.
CQ9705 5. *Pied Beauty*, $2.95, approx. 2'25" duration.

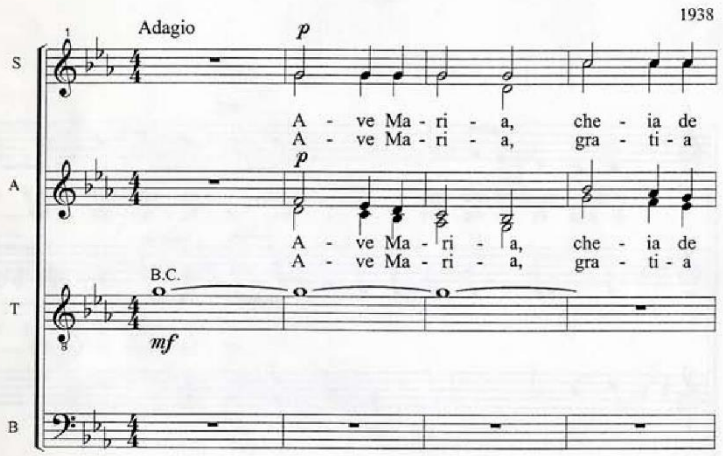
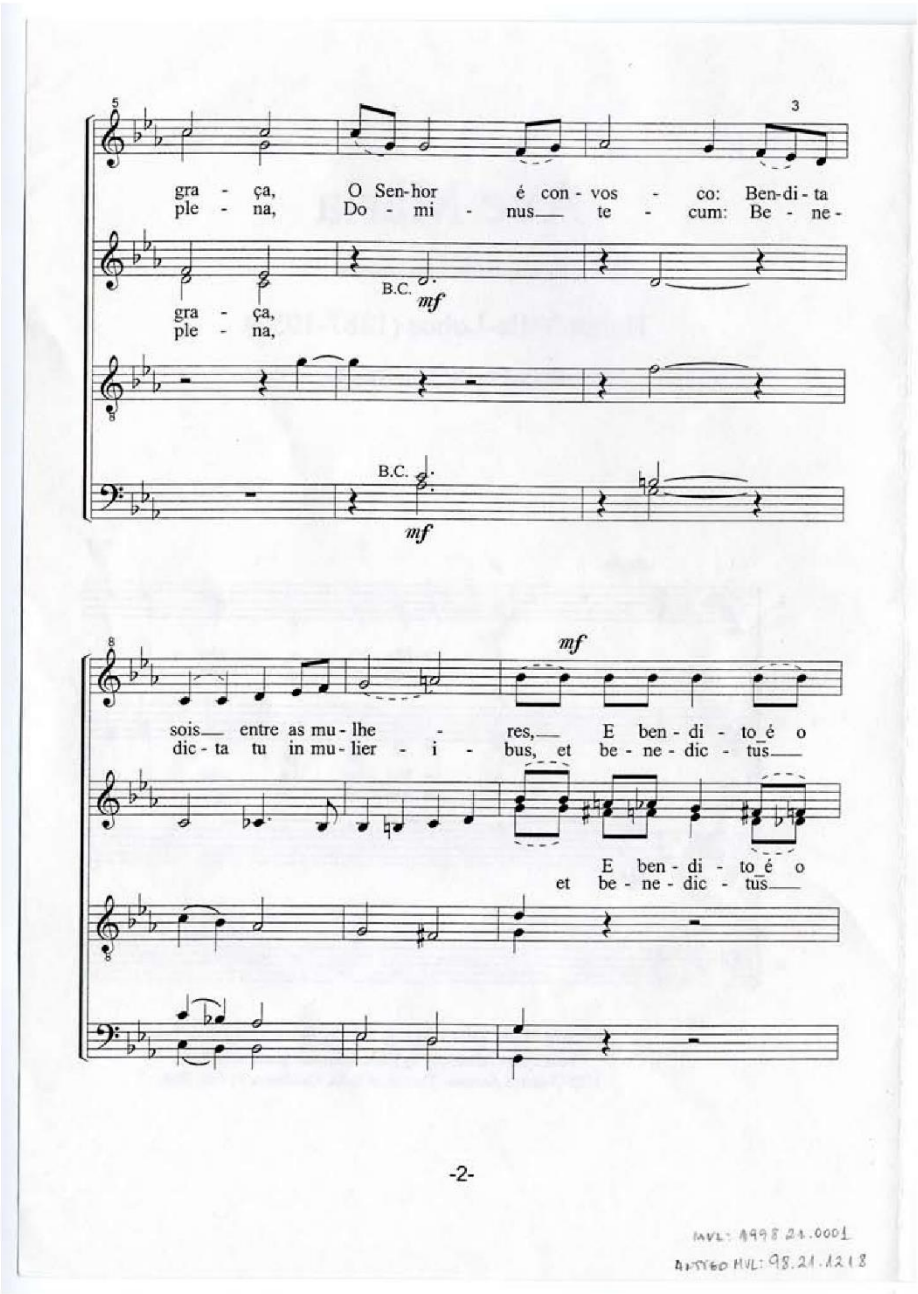
Four Spanish Carols: arranged with English text in addition to the Spanish original by Wilbur Skeels. For 2-part choir with pianoforte accompaniment. Set of 4, $6.50, or individually as below.

CQ9802 1. Tonight is Christmas Eve, $1.95. Duration approx. 2'05"
CQ9803 2. Joseph's Beard, $1.95. Duration approx. 2'15"
CQ9804 3. The Visitor, $1.95. Duration approx. 2'00"
CQ9805 4. The Tambourine, $1.95. Solo part. Duration approx. 2'25"

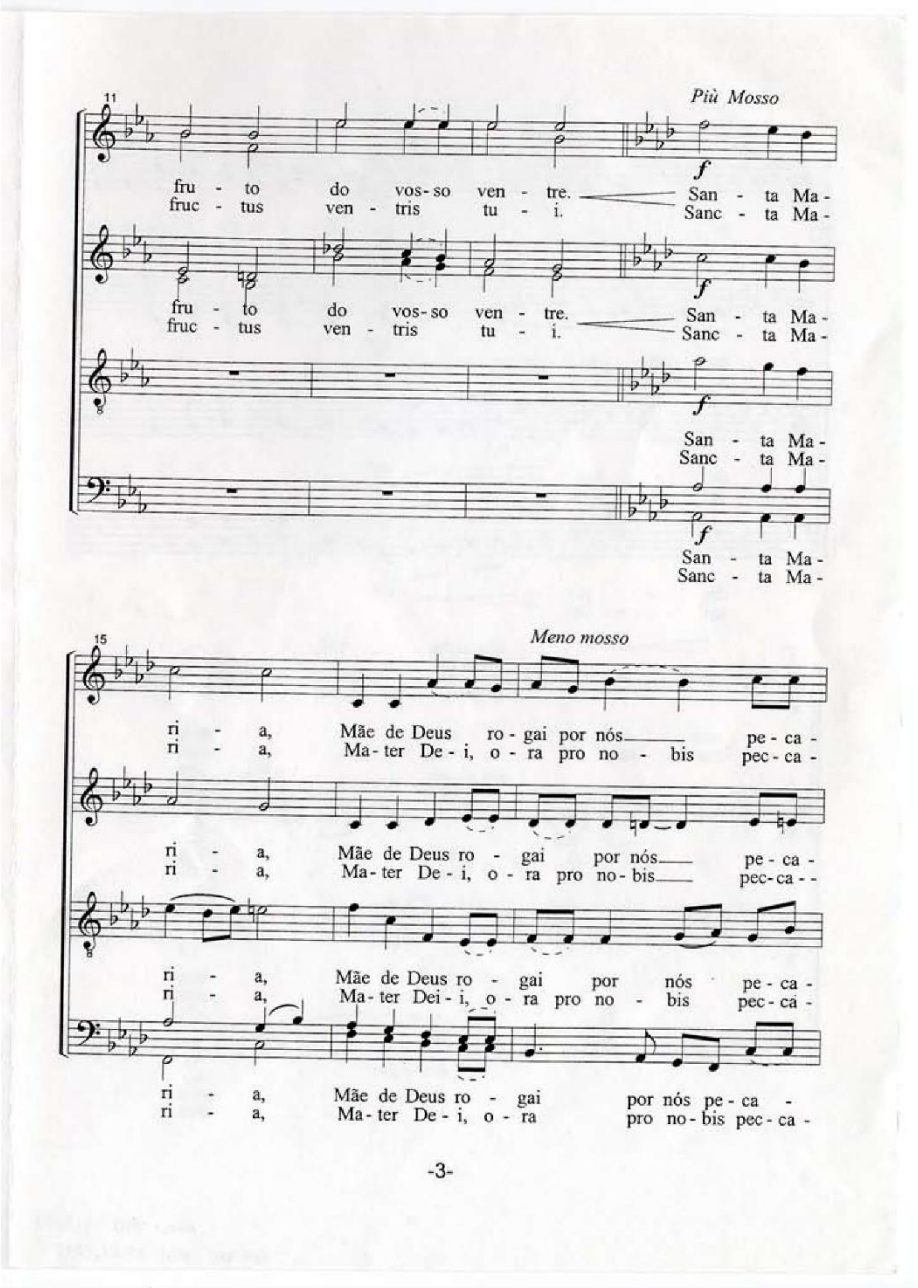
Ave Maria

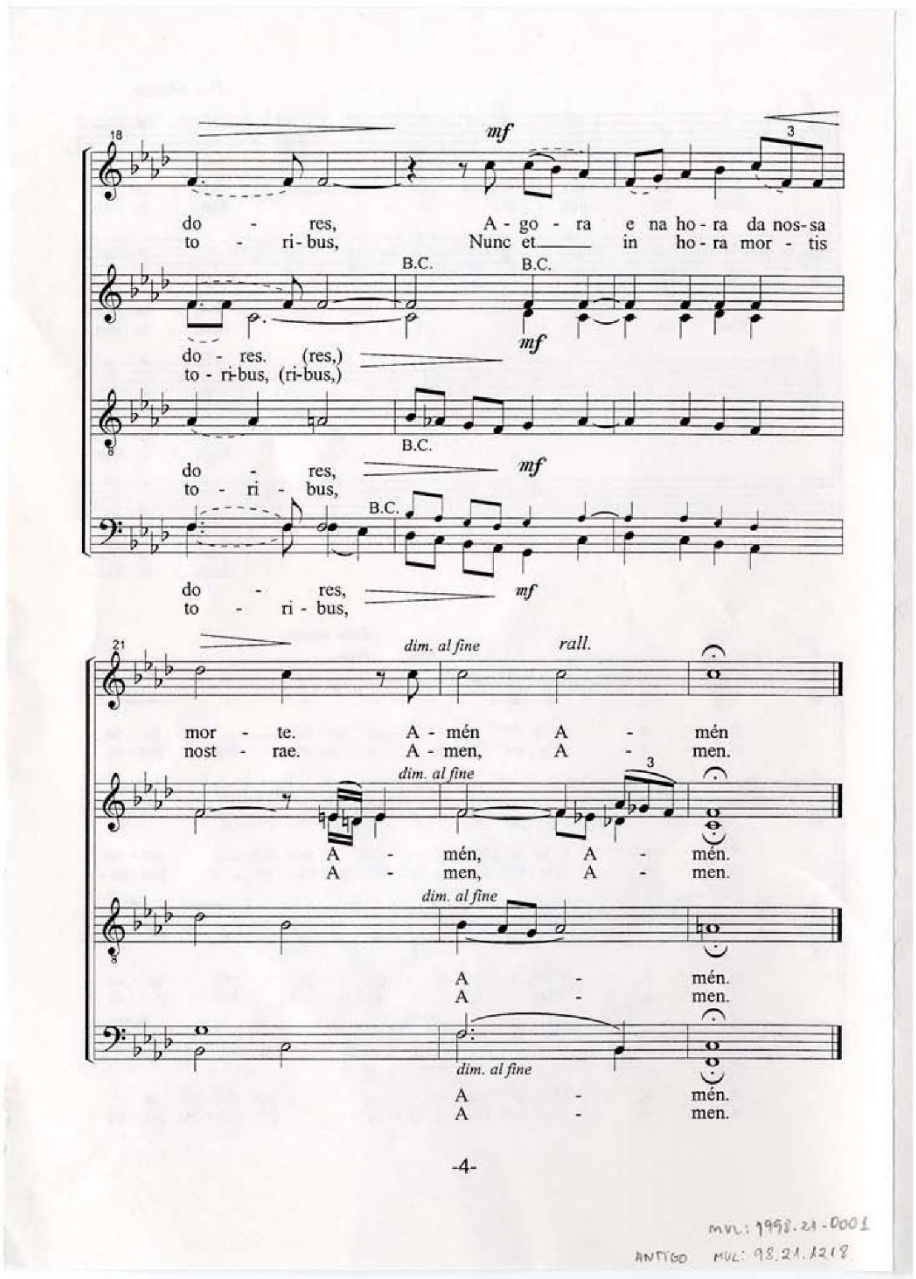
For mixed choir, unaccompanied

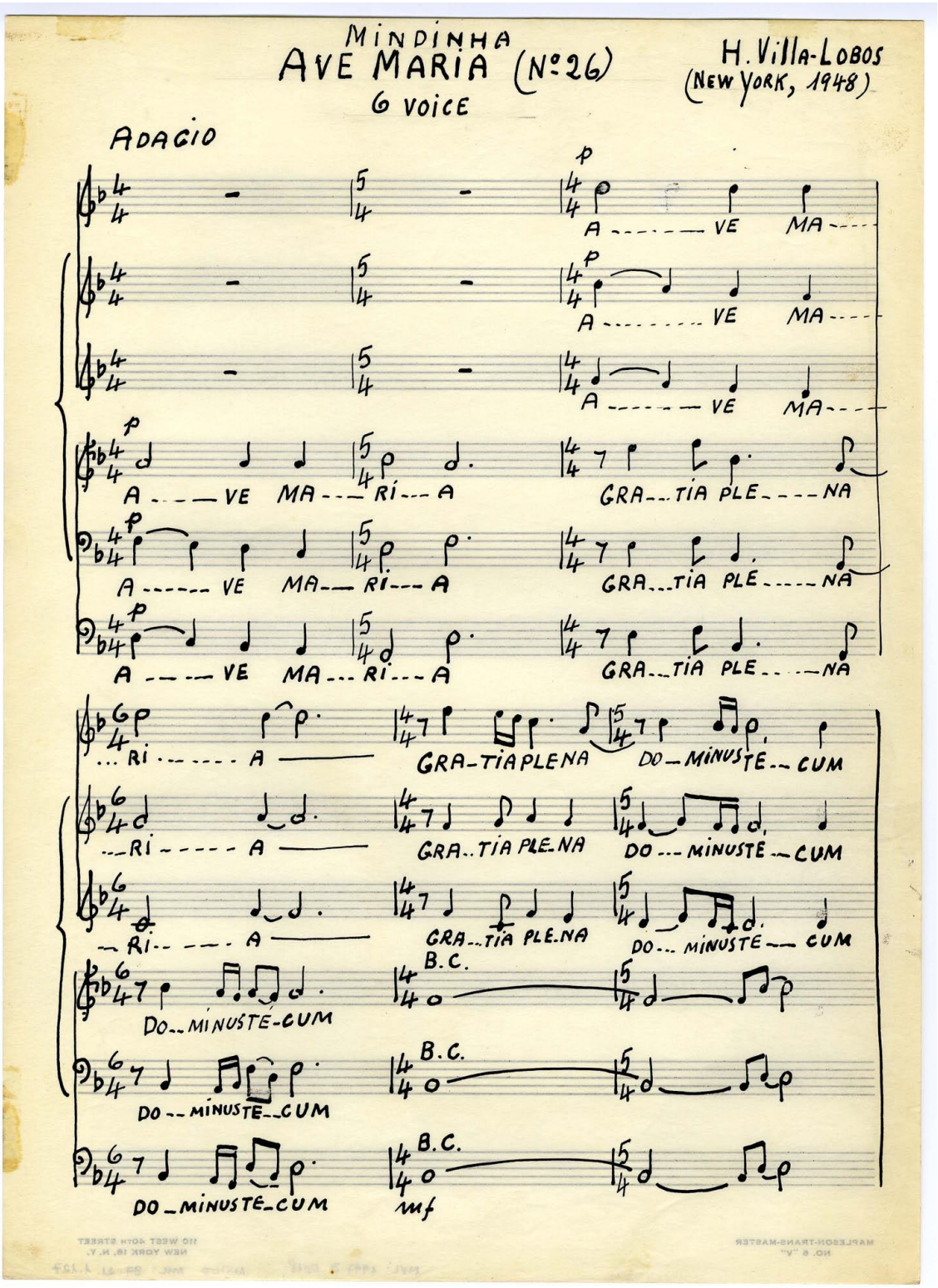
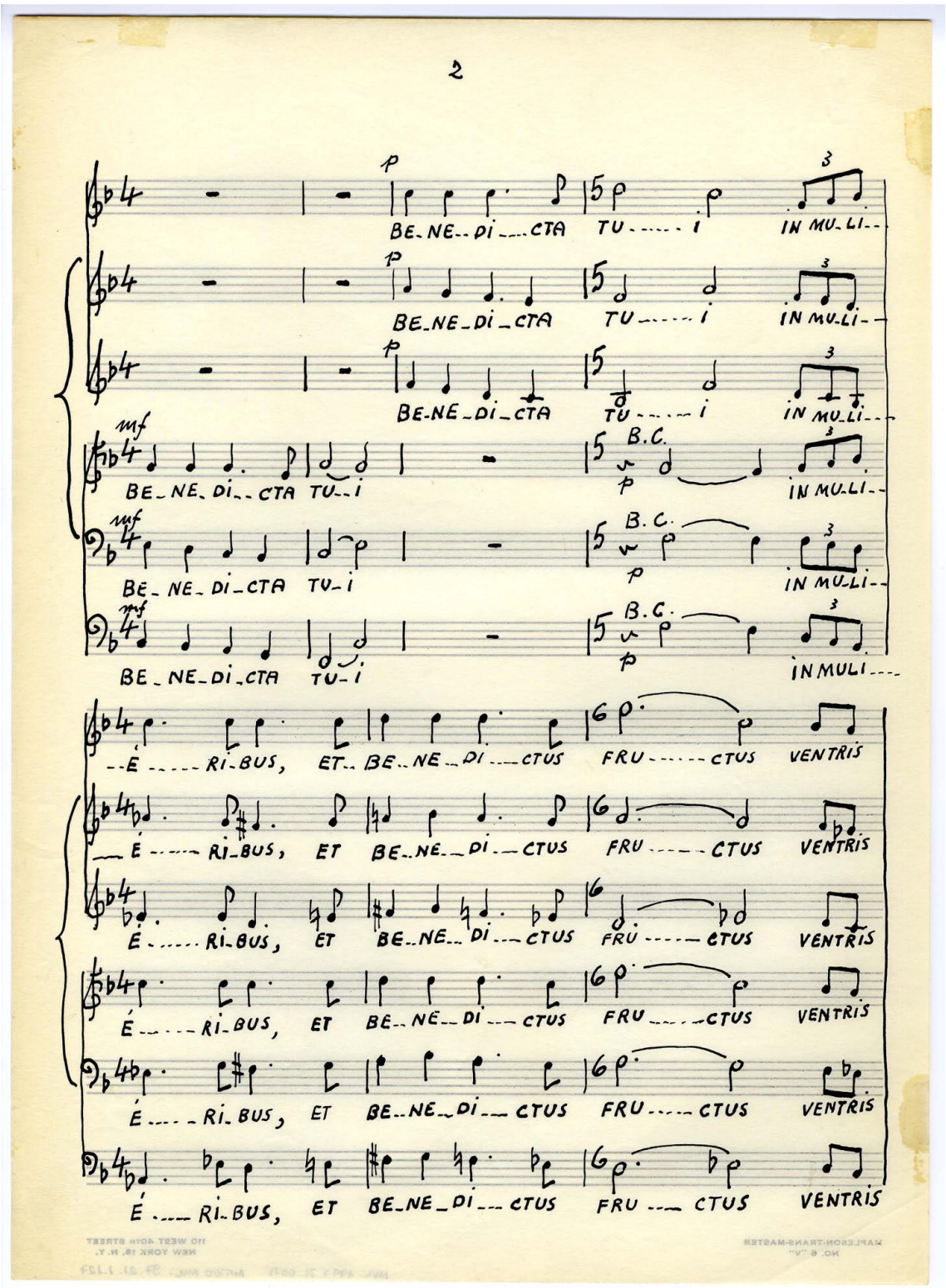
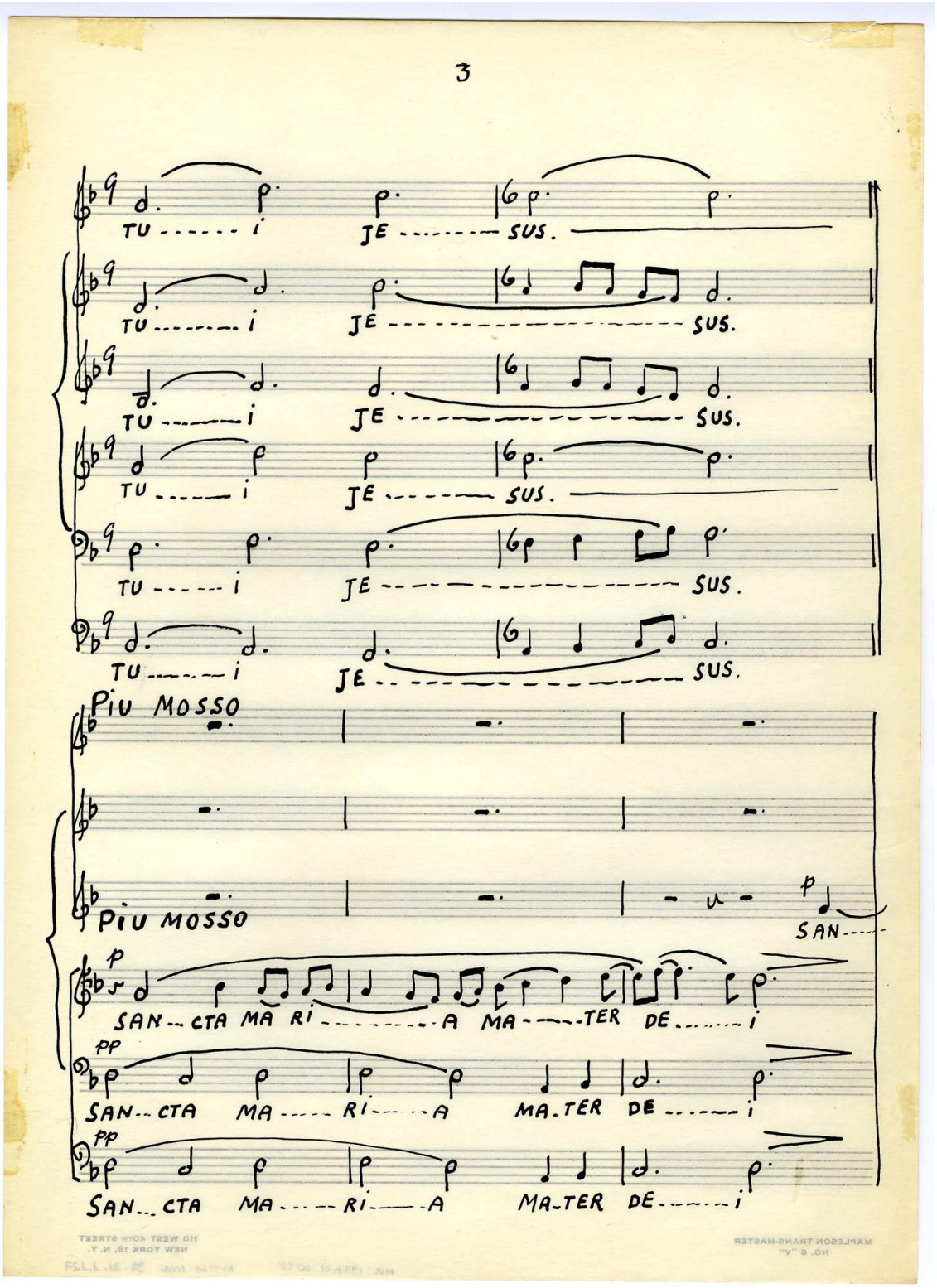
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Edited by Wilbur Skeels

© 1938 by Heitor Villa-Lobos; © 1998 by Heitor Villa-Lobos' heirs.
Published exclusively by Cantus Quercus Press. CQ9712.
1275 Hendrix Avenue, Thousand Oaks, California 91360, USA.

-2-

MVL: 1998.21.0001
ANTIGO MVL: 98.21.1218

Ave Maria [Nº 25] MVL 1998-21-0001 PG002

11
Più Mosso
f
fru - to do vos - so ven - tre. San - ta Ma -
fruc - tus ven - tris tu - i. Sanc - ta Ma -
fru - to do vos - so ven - tre. San - ta Ma -
fruc - tus ven - tris tu - i. Sanc - ta Ma -
San - ta Ma -
Sanc - ta Ma -
San - ta Ma -
Sanc - ta Ma -
15
Meno mosso
ri - a, Mãe de Deus ro - gai por nós pe - ca -
ri - a, Ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca -
ri - a, Mãe de Deus ro - gai por nós pe - ca -
ri - a, Ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca - -
ri - a, Mãe de Deus ro - gai por nós pe - ca -
ri - a, Ma - ter Dei - i, o - ra pro no - bis pec - ca -
ri - a, Mãe de Deus ro - gai por nós pe - ca -
ri - a, Ma - ter De - i, o - ra pro no - bis pec - ca -

-3-

Ave Maria [Nº 25] MVL 1998-21-0001 PG004


MINDINHA
AVE MARIA (Nº 26)
6 VOICE
H. VILLA-LOBOS
(NEW YORK, 1948)
ADAGIO
p
A VE MA
A VE MA
A VE MA
A VE MA RI A
GRA TIA PLE NA
A VE MA RI A
GRA TIA PLE NA
A VE MA RI A
GRA TIA PLE NA
RI A
GRA-TIA PLENA
DO-MINUSTE CUM
RI A
GRA TIA PLE NA
DO MINUSTE CUM
RI A
GRA TIA PLE NA
DO MINUSTE CUM
B.C.
DO MINUSTE CUM
B.C.
DO MINUSTE CUM
B.C.
DO MINUSTE CUM
mf

2
p
BE-NE-DI-CTA TU-I IN MU-LI-
mf
BE-NE-DI-CTA TU-I
B.C.
É-RI-BUS, ET BE-NE-DI-CTUS FRU-CTUS VENTRIS
INMULI

3
TU ----- i
JE ----- SUS.
Piu MOSSO
Piu MOSSO
SAN-----
SAN--CTA MA RI ----- A MA ----- TER DE ----- i
SAN--CTA MA ----- RI ----- A MA-TER DE ----- i
SAN--CTA MA ----- RI ----- A MA-TER DE ----- i

Collecção Escolar

de musicas de varios autores estrangeiros e nacionaes

Arranjadas e adoptadas por

H. Villa-Lobos

AVE MARIA

MOTTETTO

(Inspirado do canto Gregoriano)

F. Franeschini

Arr. de H. V. L.

Adoptado officialmente no Orpheão dos Professores do Curso Especial de Pedagogia de Musica e Canto Orpheonico da Directoria Geral de Instrucção Publica

CASA ARTHUR NAPOLEÃO
PIANOS E MUSICAS
SAMPAIO ARAUJO & C.
122 — Avenida Rio Branco — 122
RIO DE JANEIRO

MOTTETTO

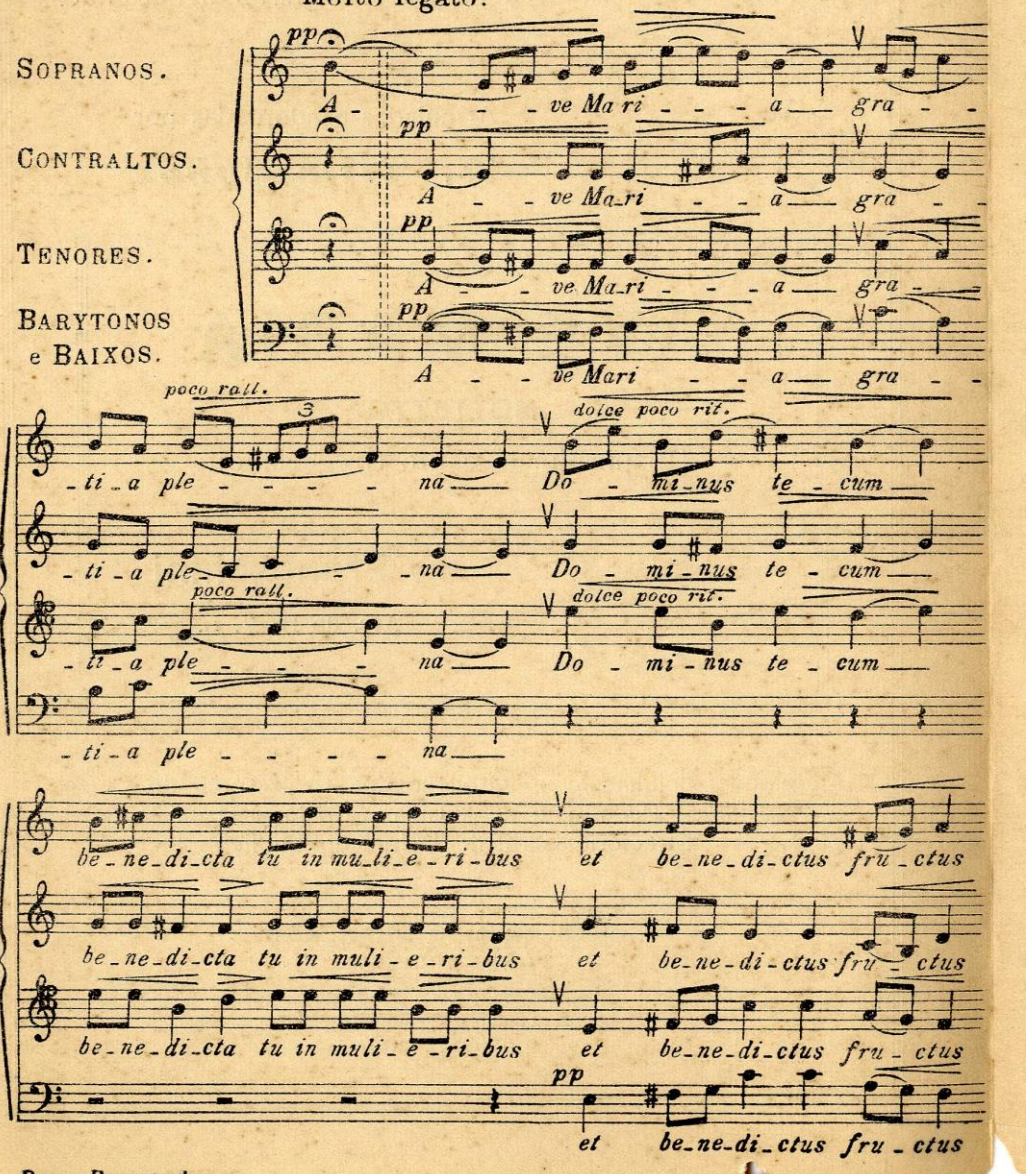
Ave Maria

(Inspirado do canto Gregoriano)

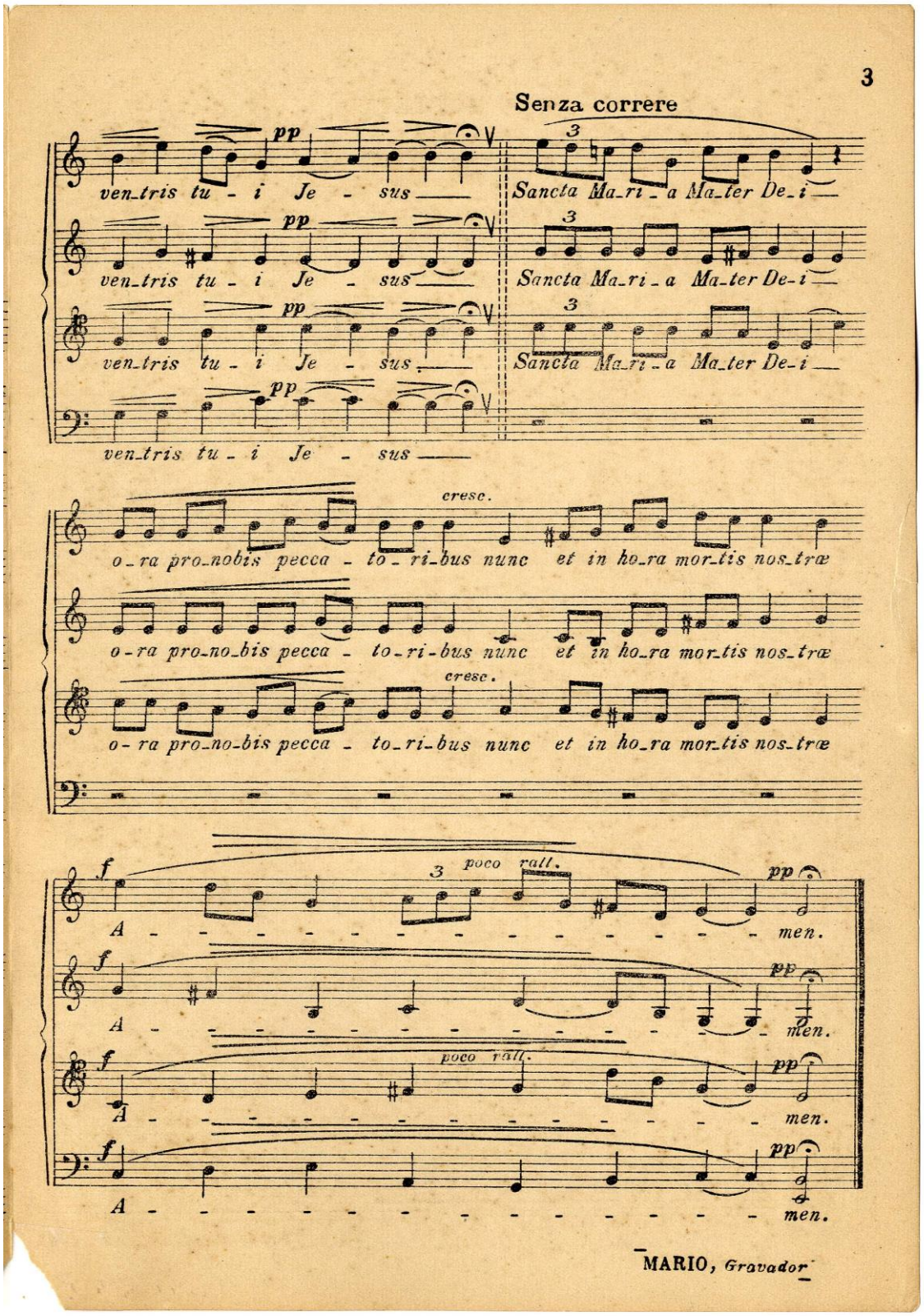
F. Franeschini

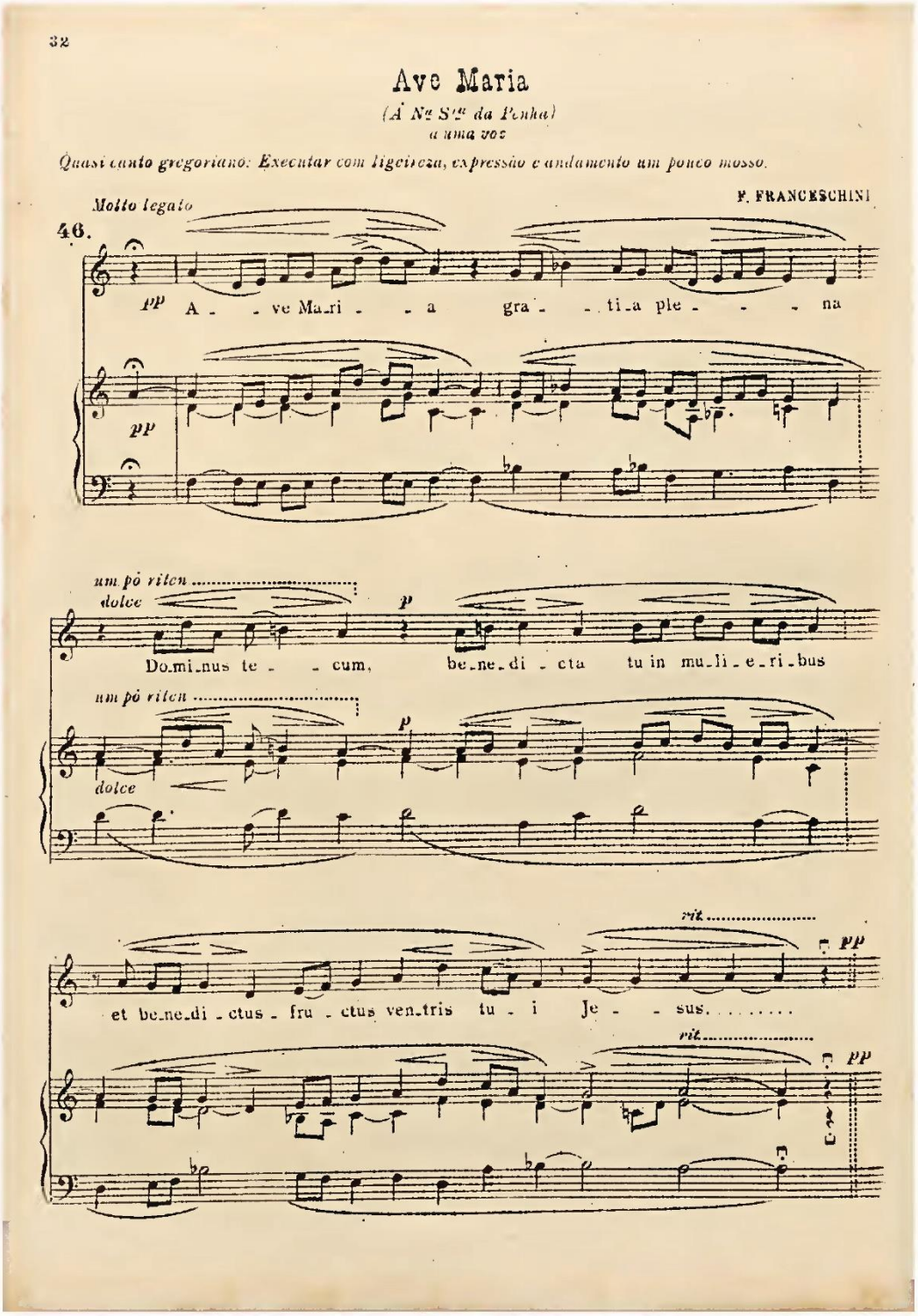
Arr. de H.V.L.

Molto legato.



Prop. Reservada

MVL: 1999.21.0050 ANTIGO – MVL: 99.21.1379.2

3
Senza correre
pp
ven_tris tu - i Je - sus
Sancta Ma_ri - a Ma_ter De_i
cresc.
o_ra pro_nobis pecca - to_ri_bus nunc et in ho_ra mor_tis nos_træ
poco rall.
f
pp
A - - - - men.
MARIO, Gravador



32

Ave Maria

(A Nª Sra da Penha)

a uma voz

Quasi canto gregoriano. Executar com ligeireza, expressão e andamento um pouco mosso.

F. FRANCESCHINI

Molto legato

46.

pp A - - ve Ma-ri - - a gra - - ti-a ple - - - na

pp

um pó riten

dolce

p

Do-mi-nus te - - cum, be-ne-di - cta tu in mu-li-e-ri-bus

um pó riten

p

dolce

rit.

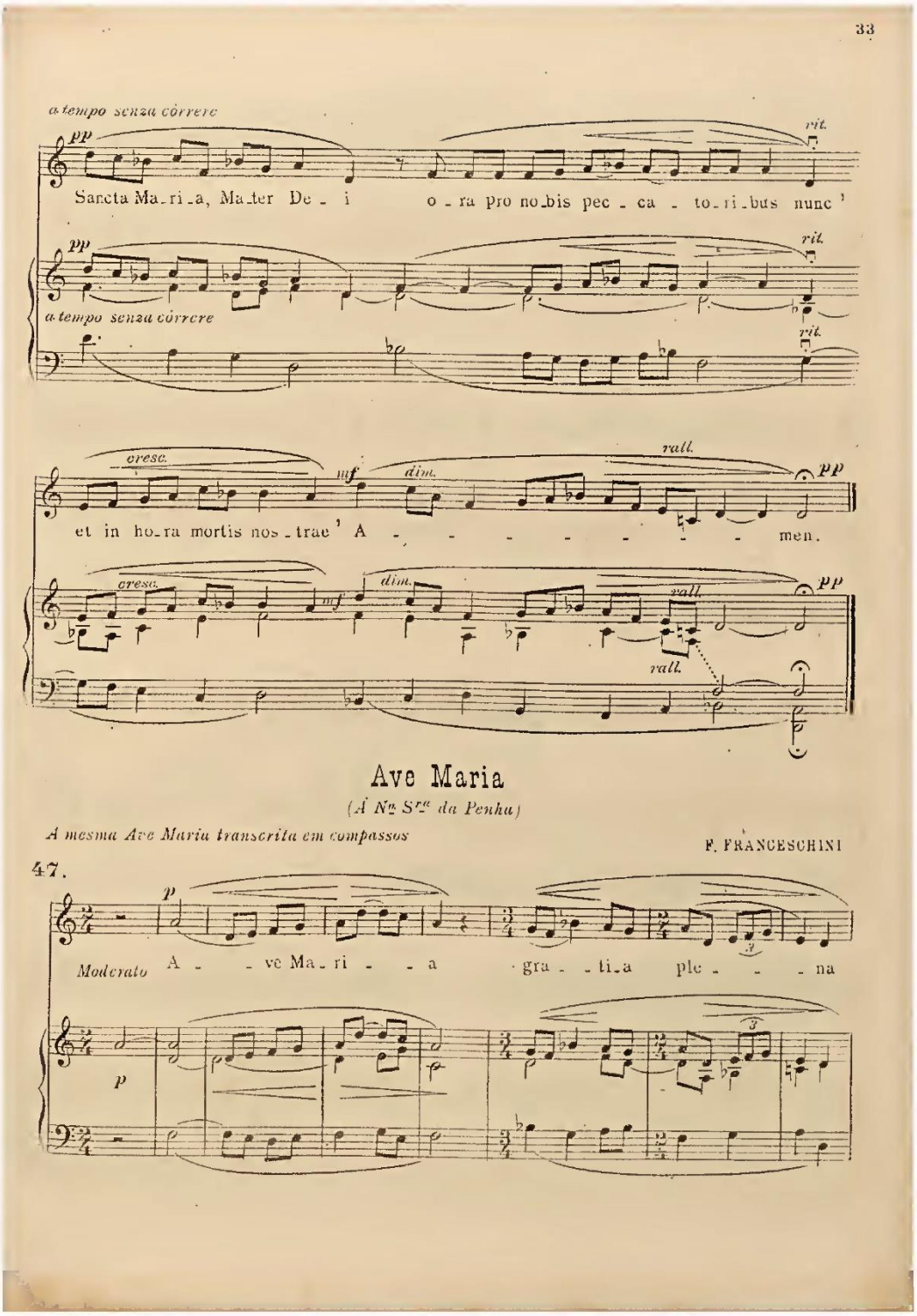
pp

et be-ne-di-ctus - fru - ctus ven-tris tu - i Je - - sus.

rit.

pp

unesp



33

a tempo senza córrere

pp

rit.

Sancta Ma_ri_a, Ma_ter De_ i o_ra pro no_bis pec_ca_to_ri_bus nunc'

pp

rit.

a tempo senza córrere

rit.

cresc.

mf

dim.

rall.

pp

et in ho_ra mortis nos_trae' A_ _ _ _ _ _ _ _ men.

cresc.

mf

dim.

rall.

pp

rall.

Ave Maria

(Á Nª Sr.ª da Penha)

A mesma Ave Maria transcrita em compassos

F. FRANCESCHINI

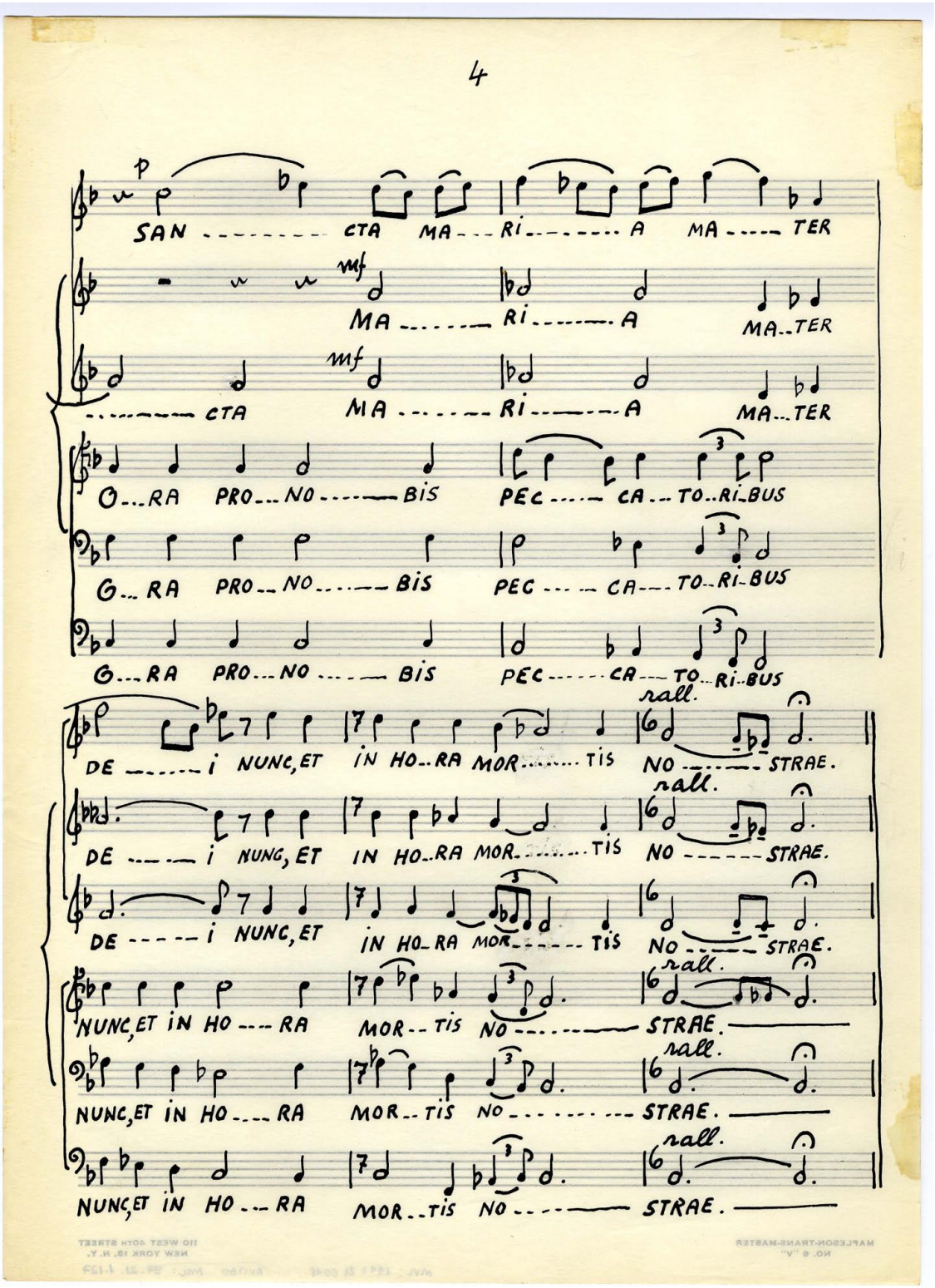
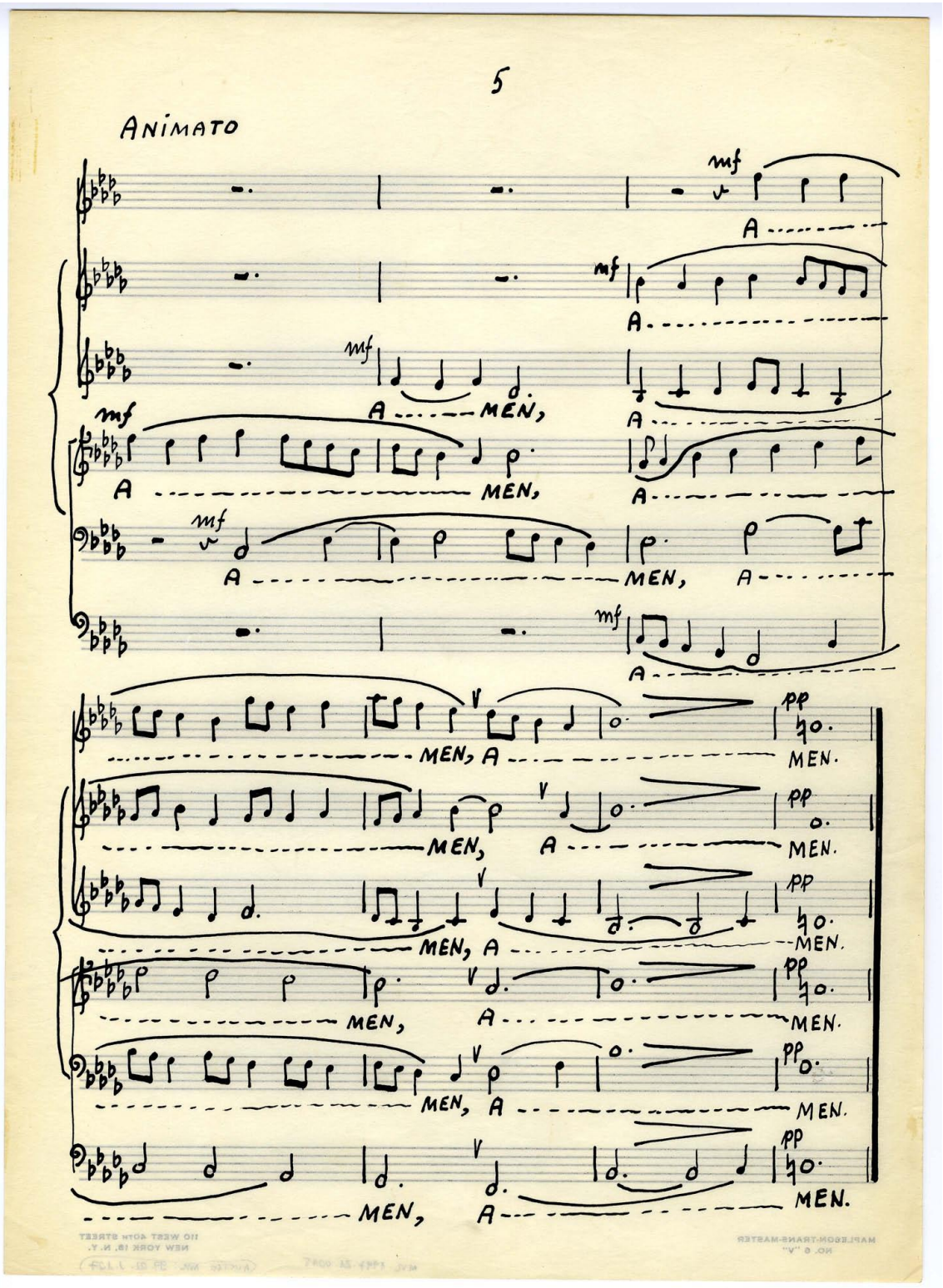
47.

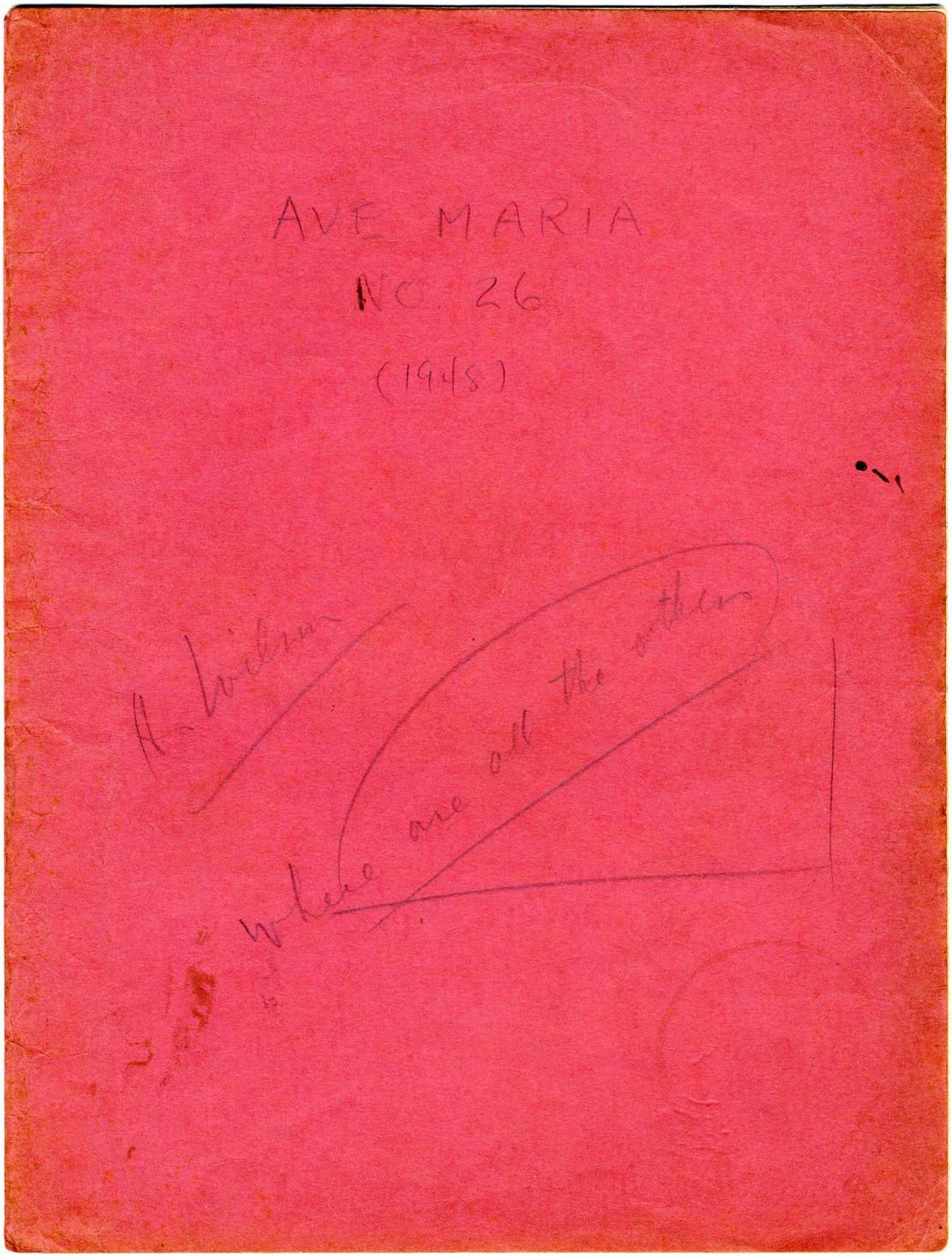
p

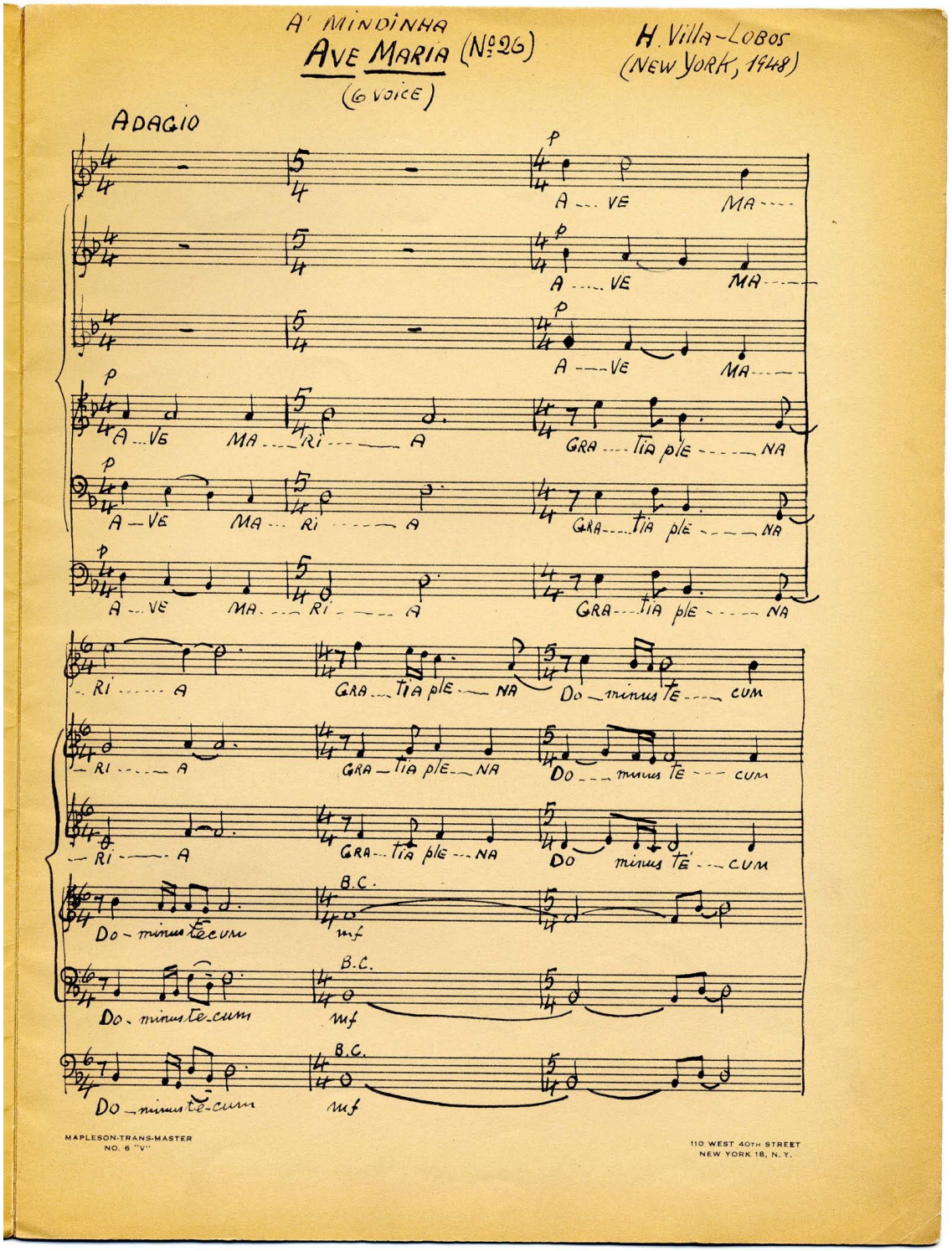
Moderato A_ _ ve Ma_ri_ _ a gra_ _ti_a ple_ _ _na

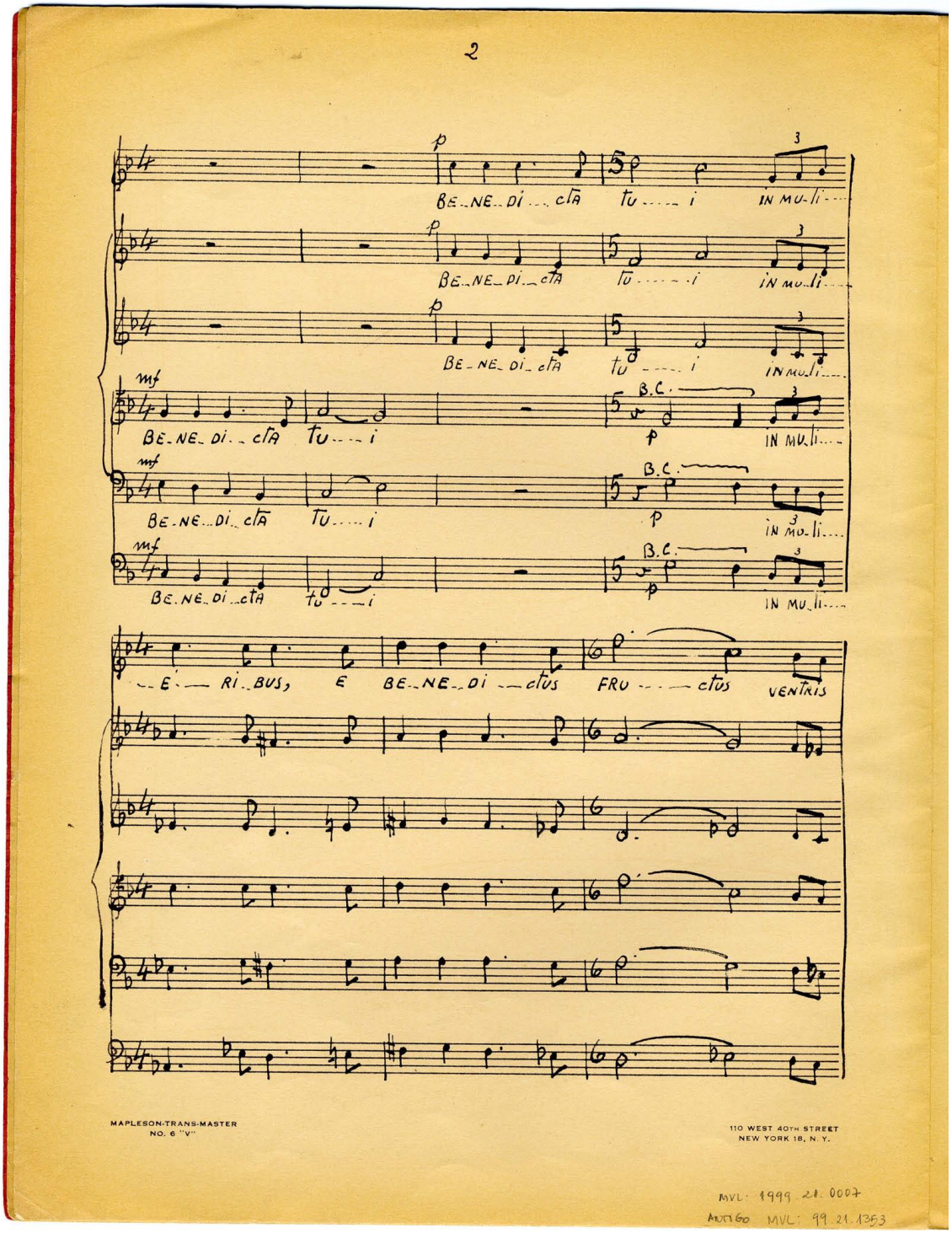
p

unesp

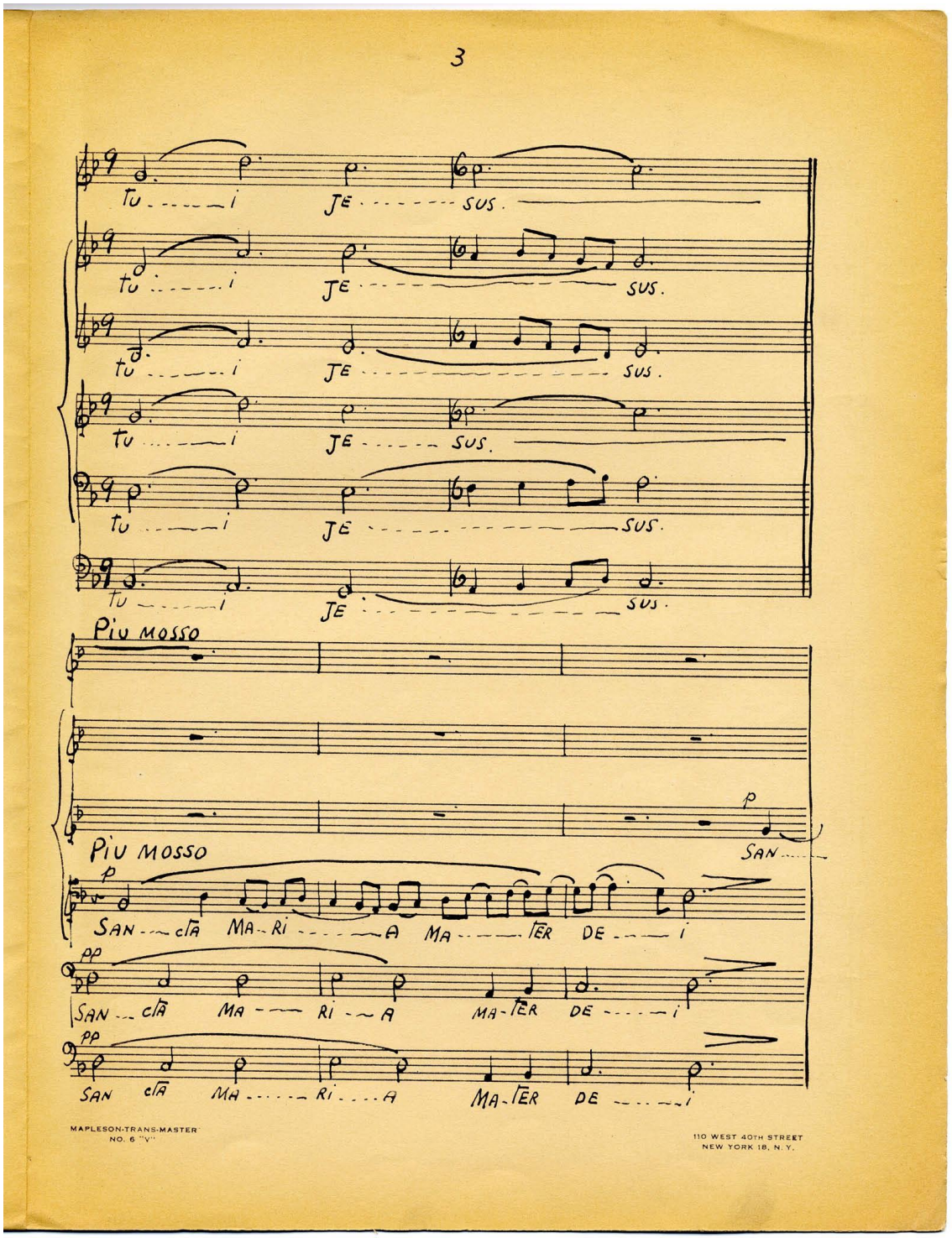

4
p
SAN CTA MA RI A MA TER
mf
MA RI A MA TER
mf
CTA MA RI A MA TER
O RA PRO NO BIS PEC CA TO RI BUS
O RA PRO NO BIS PEC CA TO RI BUS
O RA PRO NO BIS PEC CA TO RI BUS
rall.
DE i NUNC, ET IN HO RA MOR TIS NO STRAE.
rall.
DE i NUNC, ET IN HO RA MOR TIS NO STRAE.
DE i NUNC, ET IN HO RA MOR TIS NO STRAE.
rall.
NUNC, ET IN HO RA MOR TIS NO STRAE.
rall.
NUNC, ET IN HO RA MOR TIS NO STRAE.
rall.
NUNC, ET IN HO RA MOR TIS NO STRAE.

5
ANIMATO
mf
A
MEN,
pp
MEN.

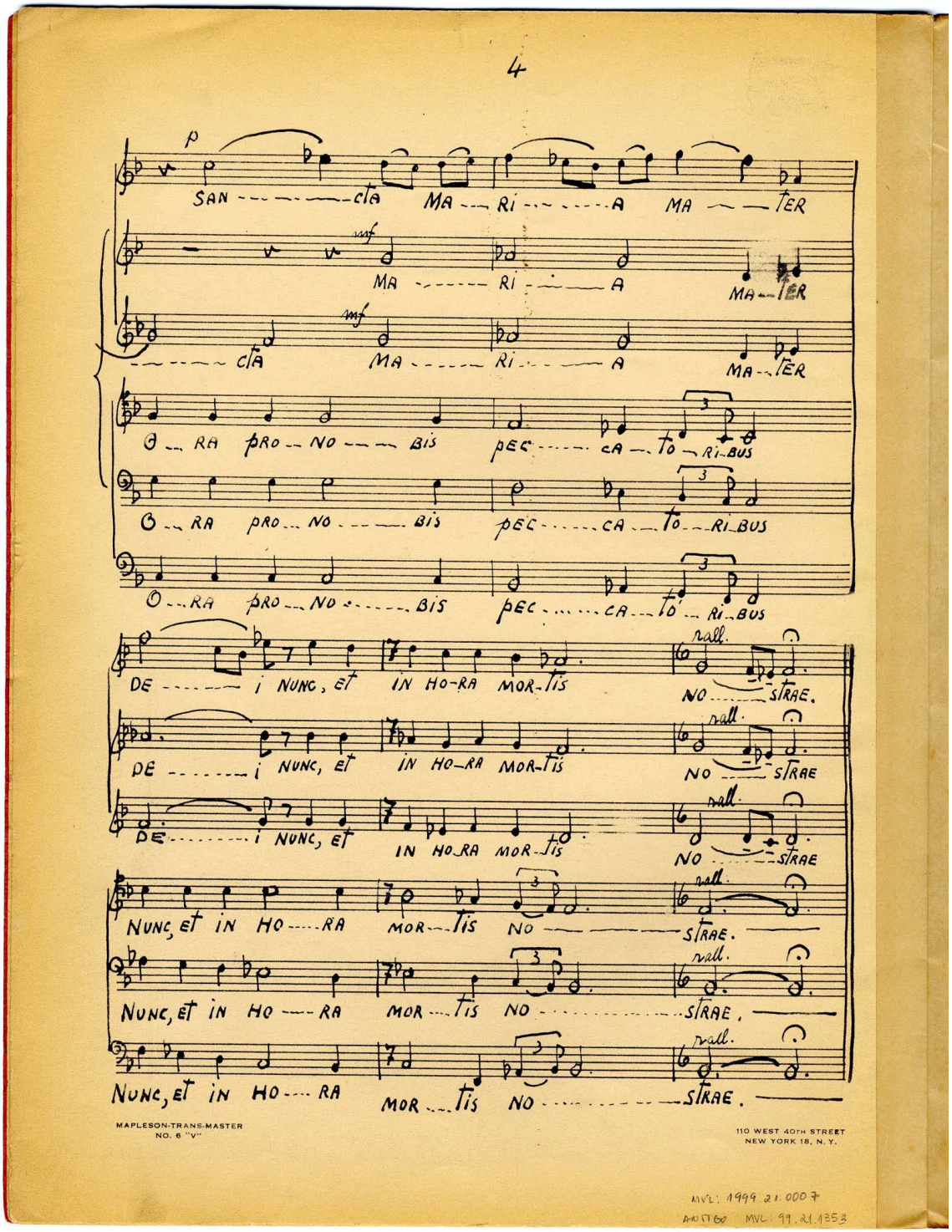

AVE MARIA
NO. 26
(1918)
A Wicken
Where are all the others


A' MINDINHA
AVE MARIA (No. 26)
(6 VOICE)
H. Villa-Lobos
(NEW YORK, 1948)
ADAGIO
A --- VE MA ---
GRA --- TIA PLE --- NA
Do - minus te - cum
B.C.
mf
MAPLESON-TRANS-MASTER
NO. 6 "V"
110 WEST 40TH STREET
NEW YORK 18, N. Y.

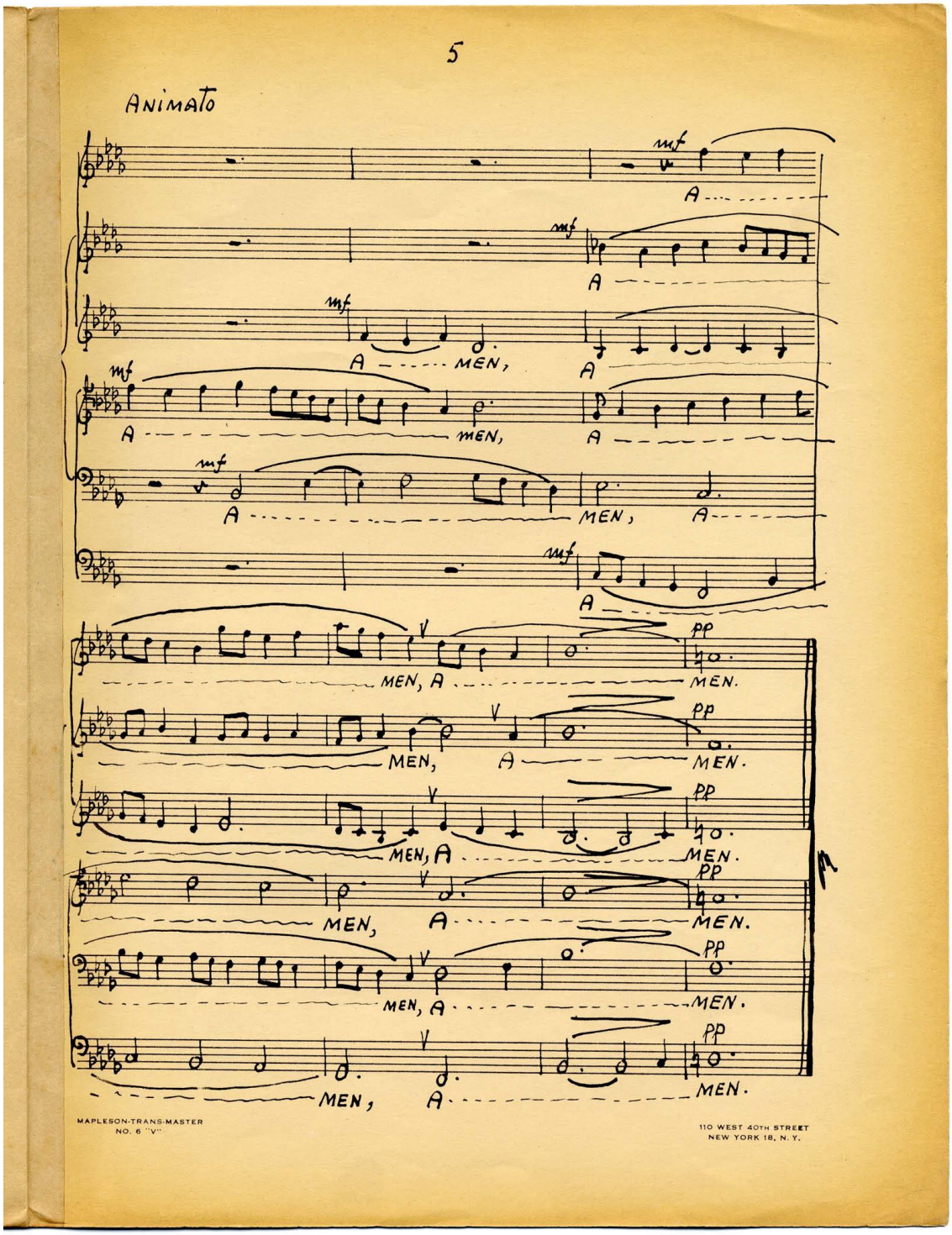


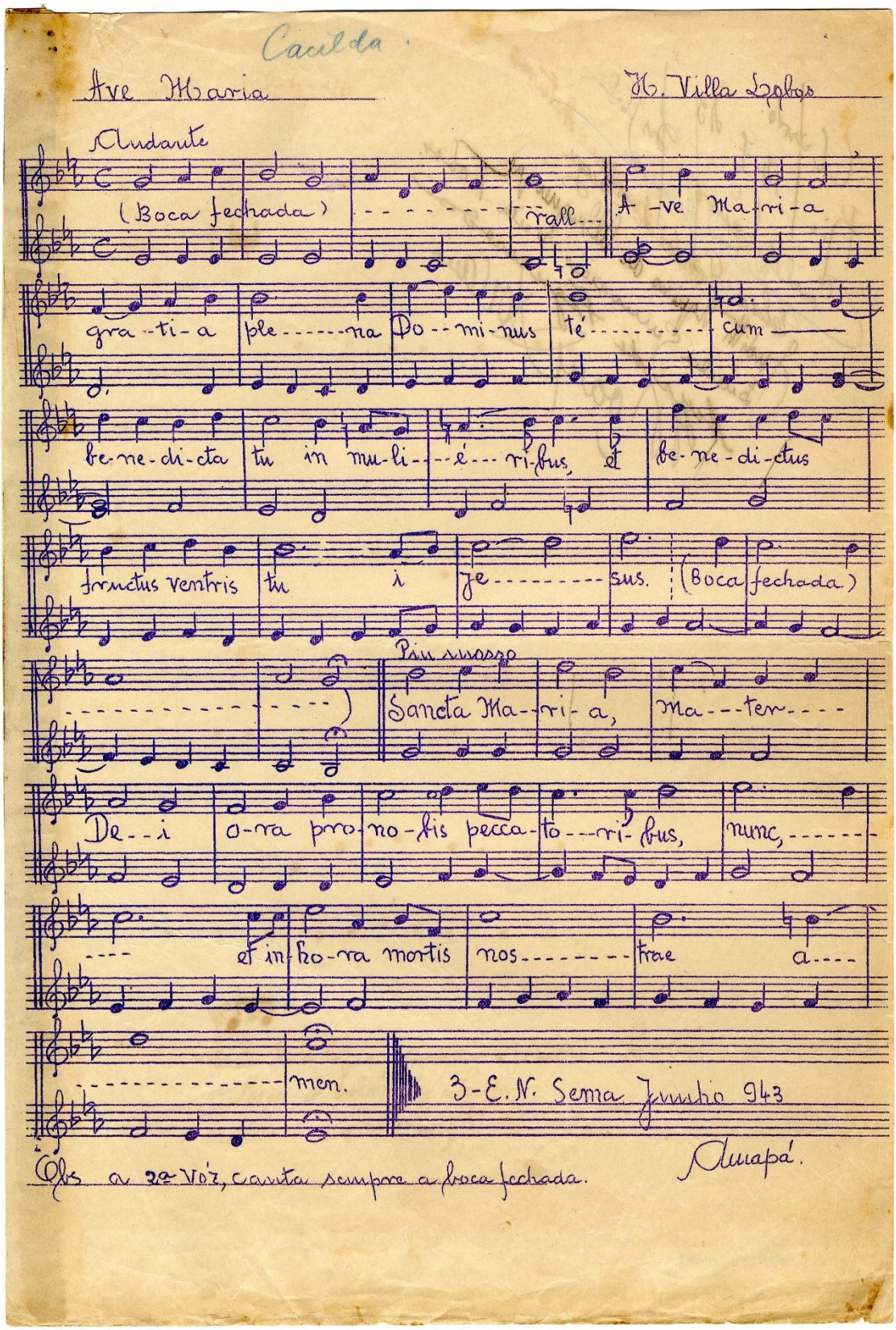
MVL: 1999.21.0007
ANTIGO MVL: 99.21.1353


3
TU ... I
JE ... SUS.
PIU MOSSO
P
SAN
PIU MOSSO
P
SAN ... CTA MA ... RI ... A MA ... TER DE ... I
PP
SAN ... CTA MA ... RI ... A MA-TER DE ... I
PP
SAN CTA MA ... RI ... A MA-TER DE ... I
MAPLESON-TRANS-MASTER
NO. 6 "V"
110 WEST 40TH STREET
NEW YORK 18, N.Y.



MVL: 1999.21.0007
ANTIGO MVL: 99.21.1353


5
Animato
mf
A
MEN,
pp
MEN.
MAPLESON-TRANS-MASTER
NO. 6 "V"
110 WEST 40TH STREET
NEW YORK 18, N. Y.


Caulda.
Ave Maria
H. Villa Lobos
Andante
(Boca fechada)
rall.
A - ve Ma - ri - a
gra - ti - a ple - na Do - mi - nus té cum
be - ne - di - cta tu in mu - li - é - ri - bus, et be - ne - di - ctus
fructus ventris tu i je - sus. (Boca fechada)
Più mosso
Sancta Ma - ri - a, ma - ter
De - i o - ra pro - no - bis pecca - to - ri - bus, nunc,
et in ho - ra mortis nos fac a
men.
3-E.N. Semana Junho 943
Anapá.
Obs a 2ª Voz, canta sempre a boca fechada.

CQ2020 SATB $1.65

VL

Ave Maria

(1948)

for six voices

For mixed choir, unaccompanied

By

Heitor Villa-Lobos

(1887-1959)

Edited by

Wilbur Skeels

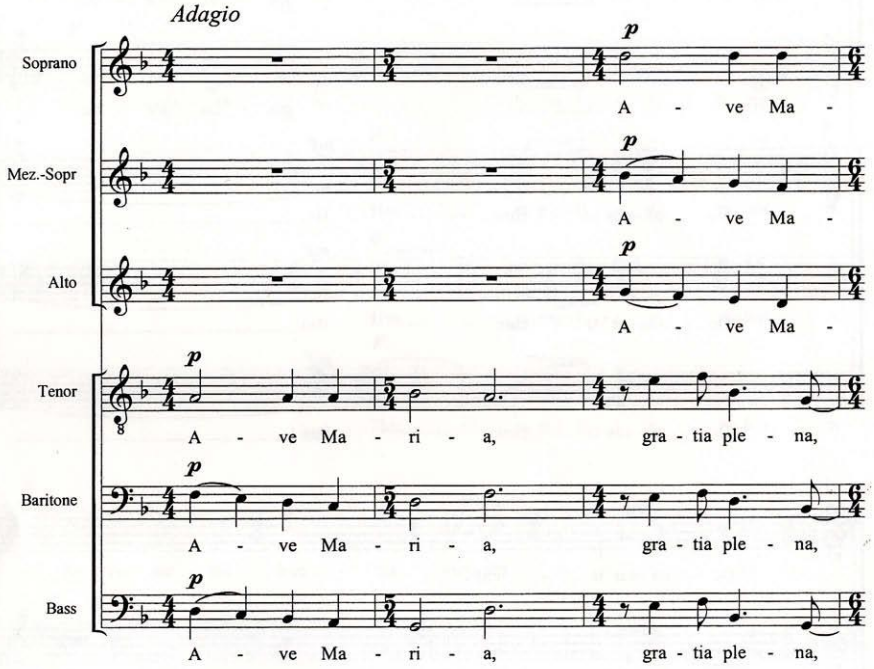
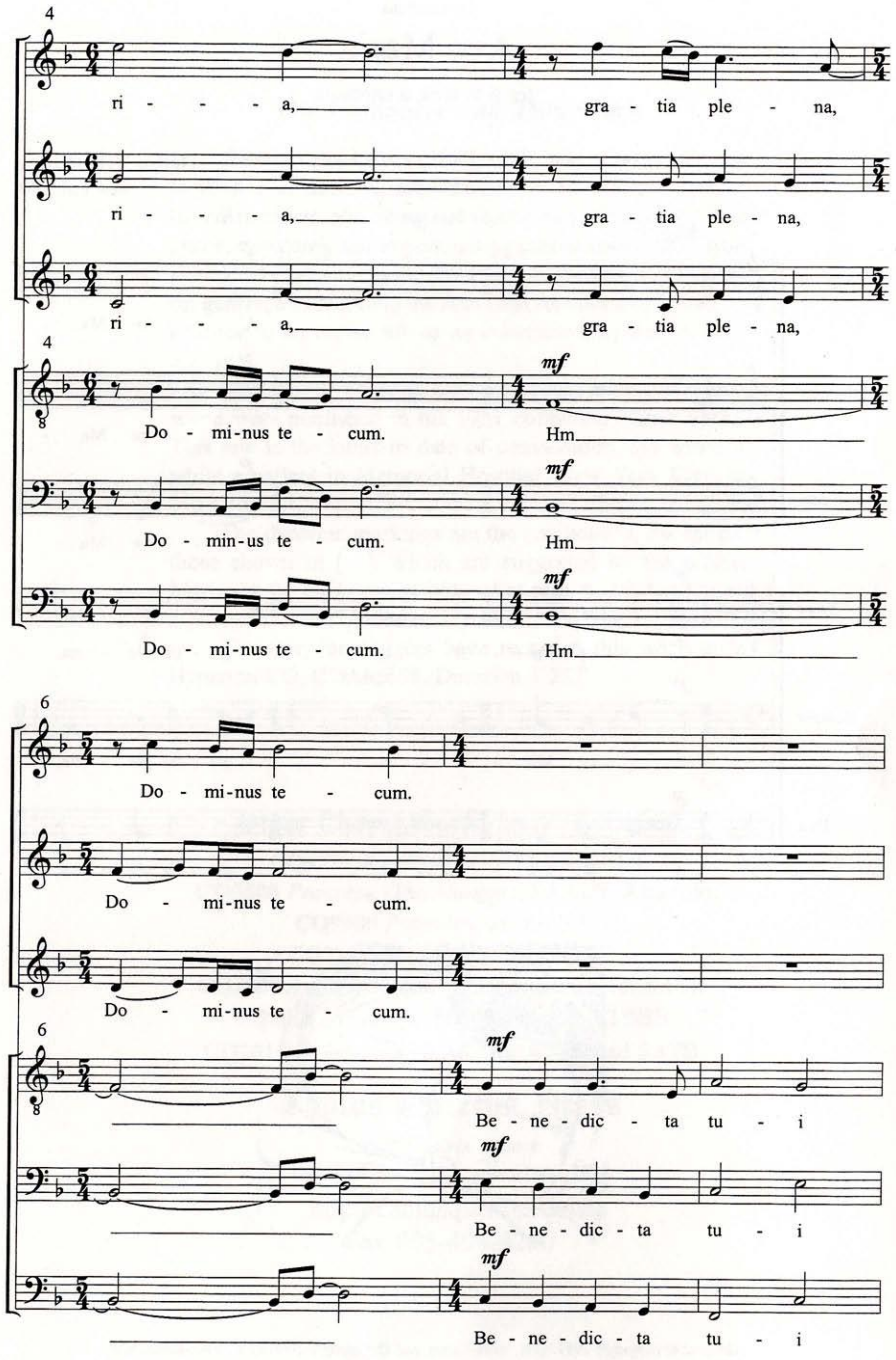
Cantus Quercus Press
1275 Hendrix Avenue, Thousand Oaks, CA 91360, USA

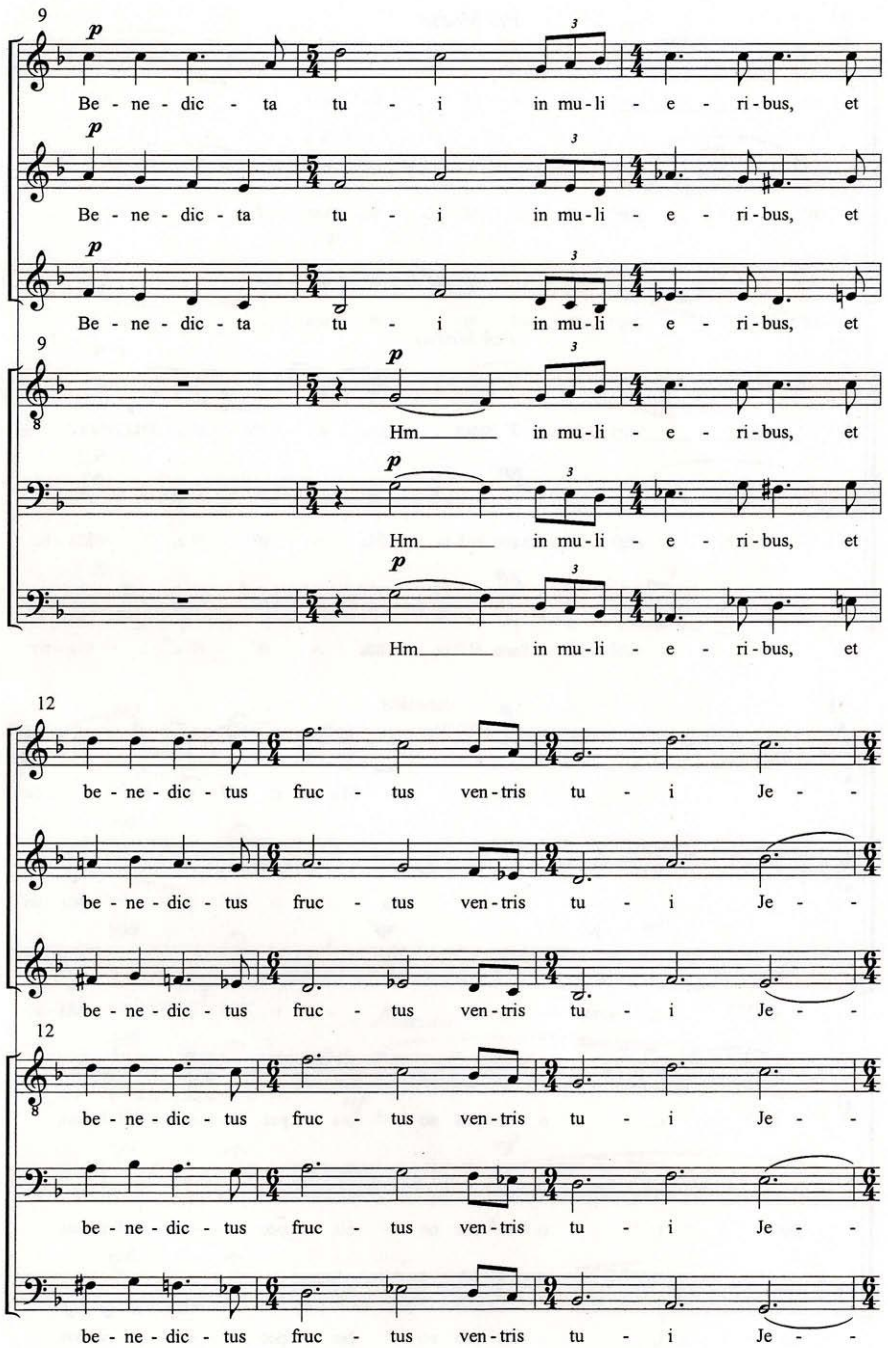
to Mindinha

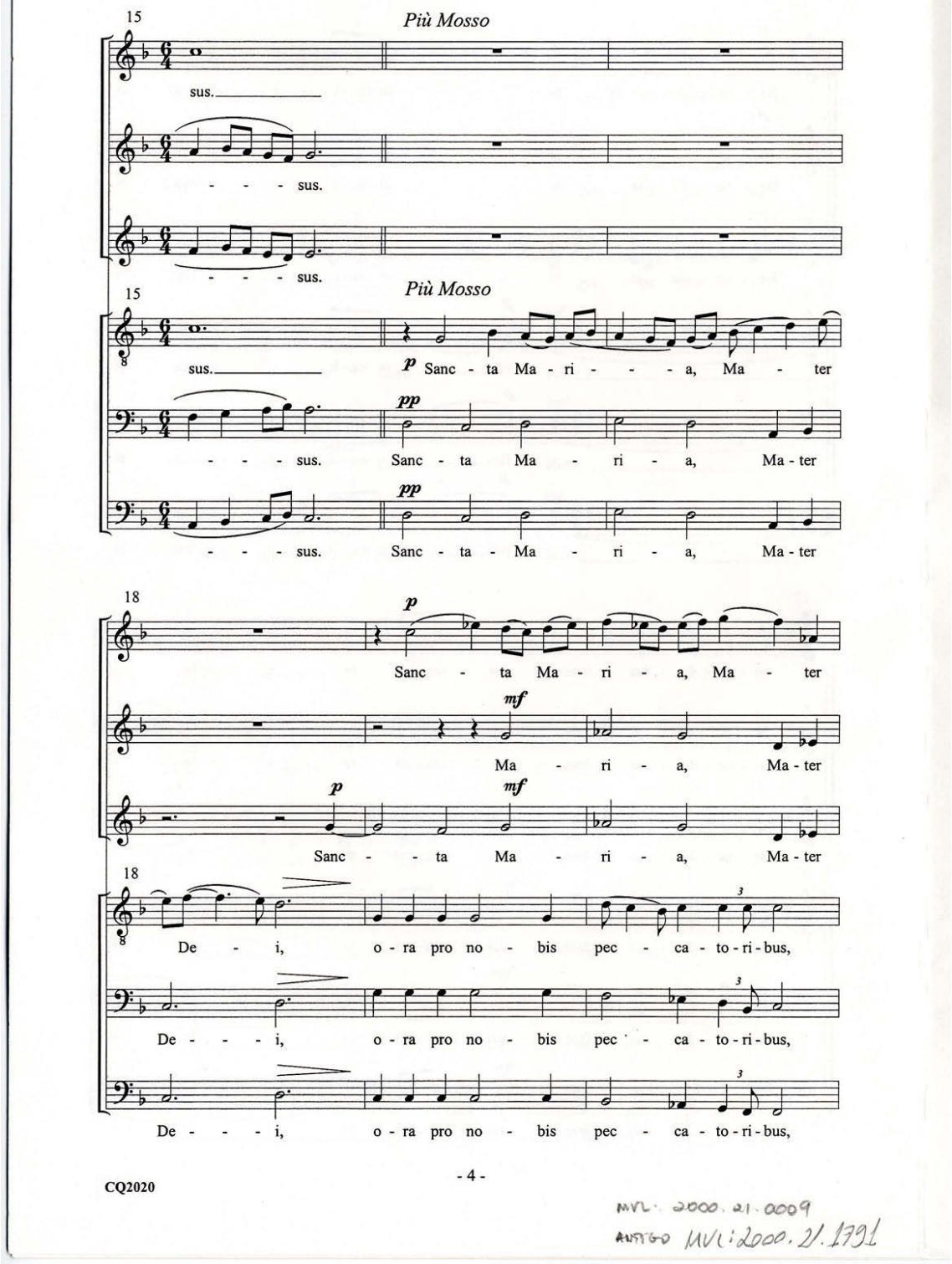
Ave Maria

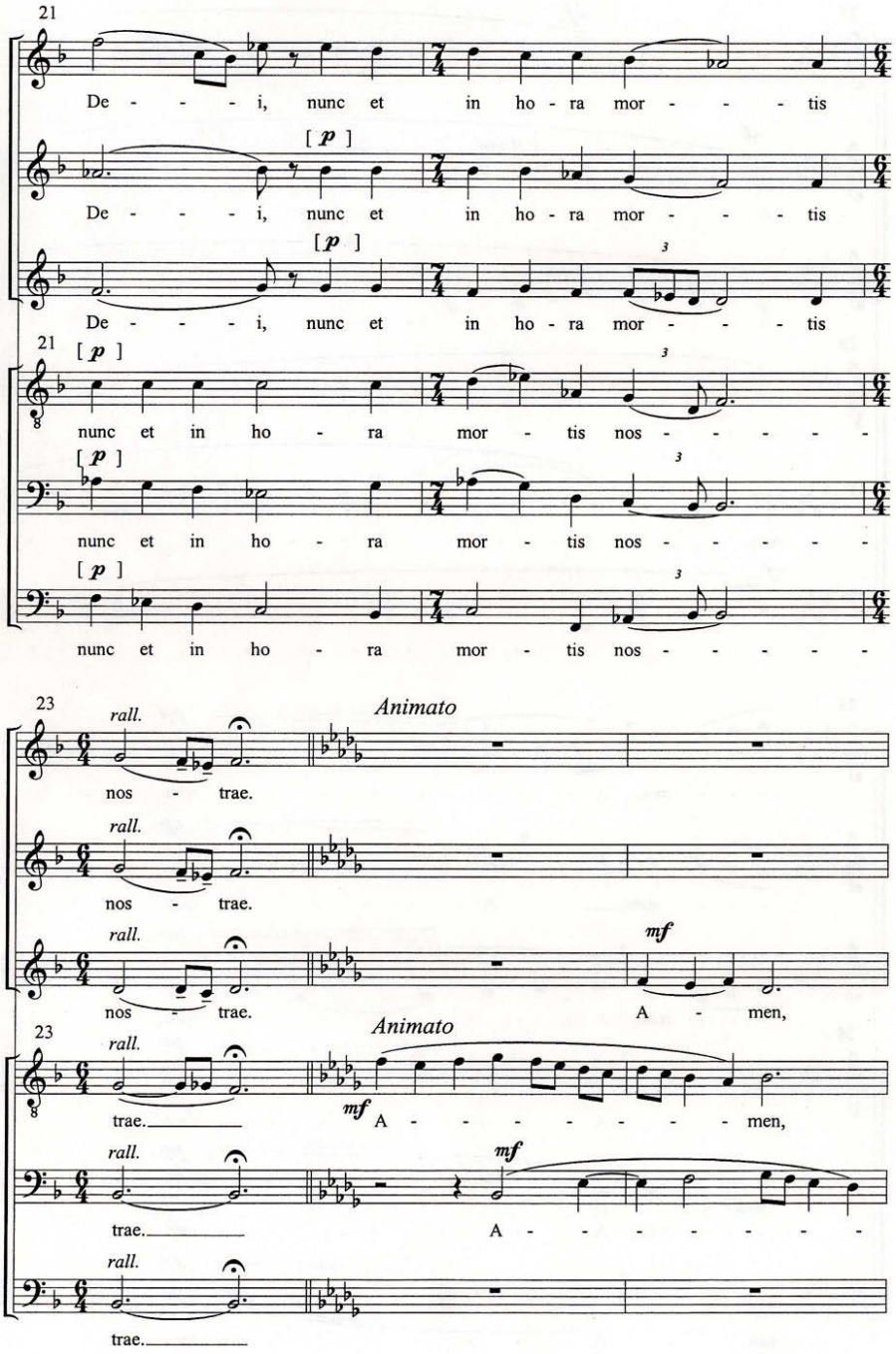
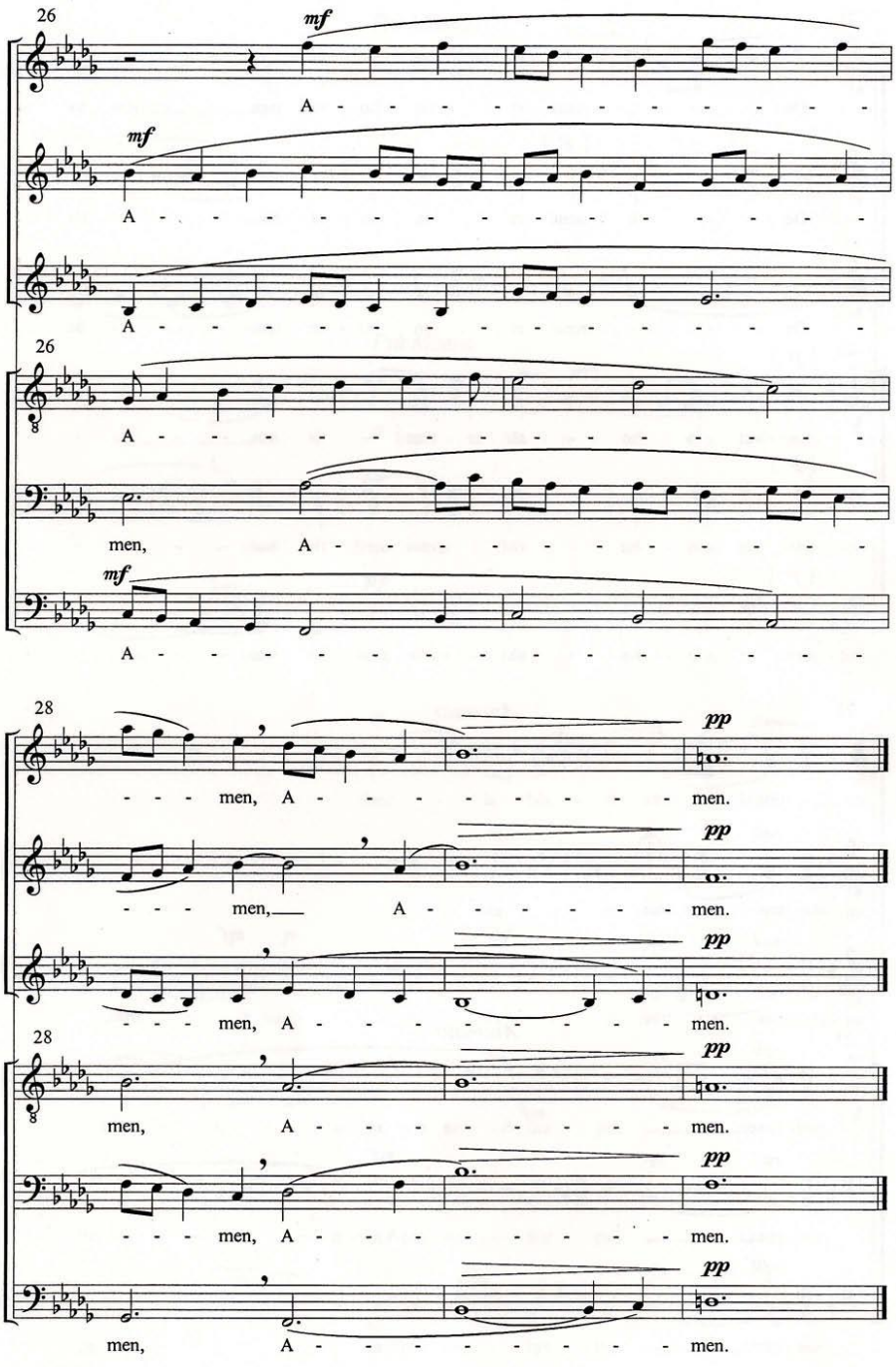
for 6 voices, a cappella

Heitor Villa-Lobos
New York, 1948

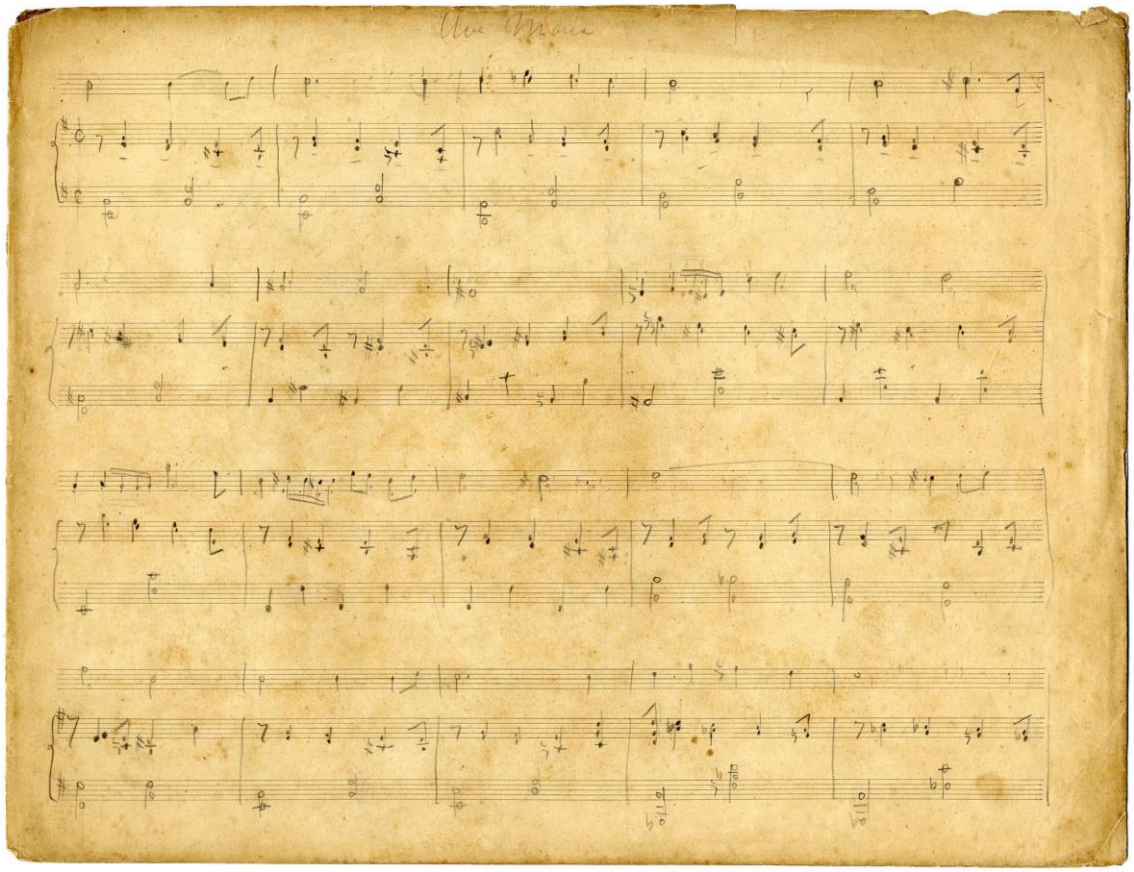
Adagio

Original © copyright 1951 by H. Villa-Lobos, and © copyright 2000 by H. Villa-Lobos heirs.
This edition © copyright 2000 by Cantus Quercus Press, CQ2020
1275 Hendrix Avenue, Thousand Oaks, California 91360, USA

MVL: 2000-21-0009
ANTIGO MVL: 2000.21.1791

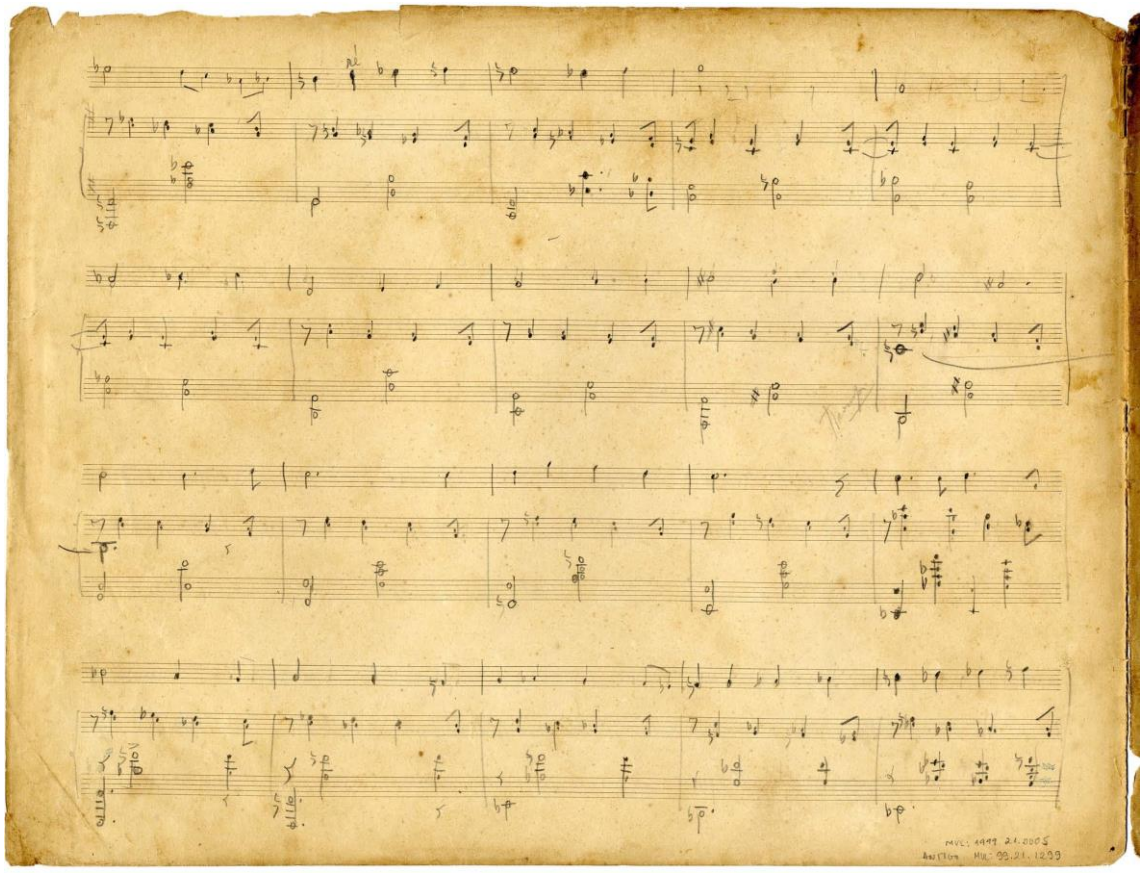

9
p
Be - ne - dic - ta tu - i in mu - li - e - ri - bus, et
Be - ne - dic - ta tu - i in mu - li - e - ri - bus, et
Be - ne - dic - ta tu - i in mu - li - e - ri - bus, et
Hm in mu - li - e - ri - bus, et
Hm in mu - li - e - ri - bus, et
Hm in mu - li - e - ri - bus, et
12
be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - -
be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - -
be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - -
be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - -
be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - -
be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - -

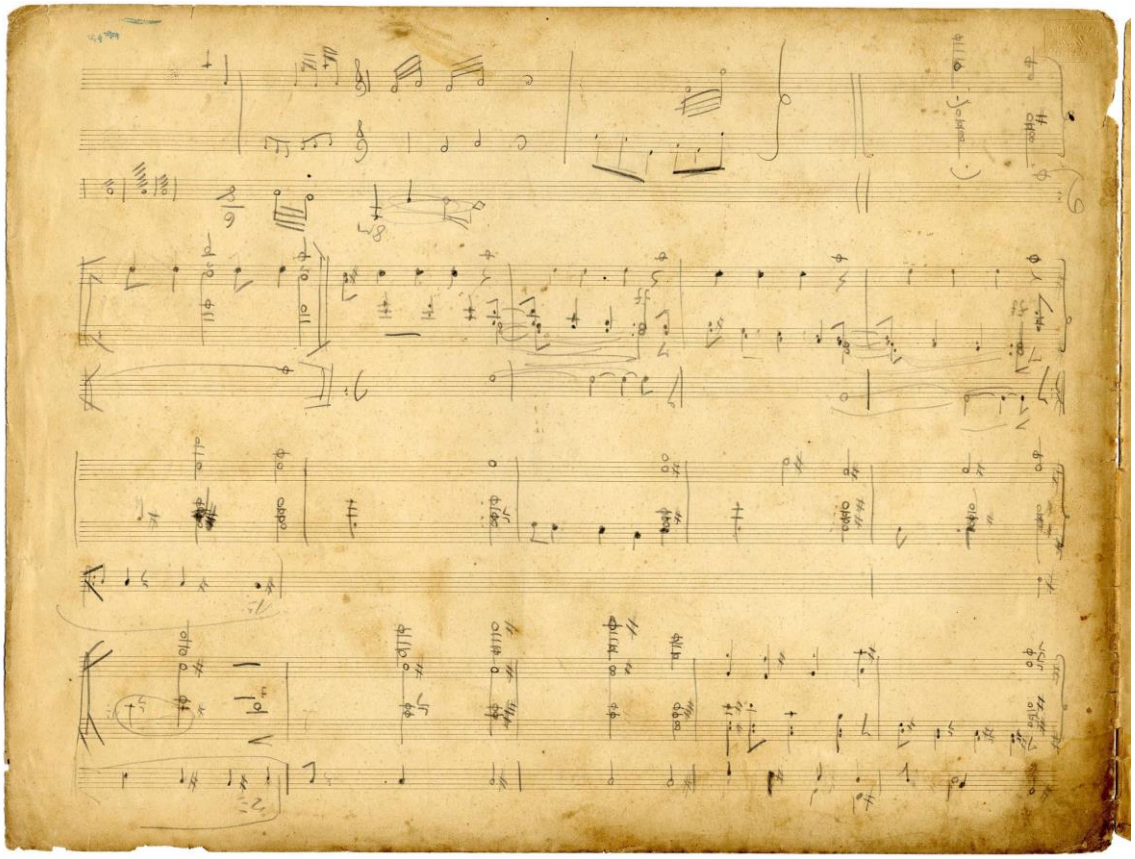


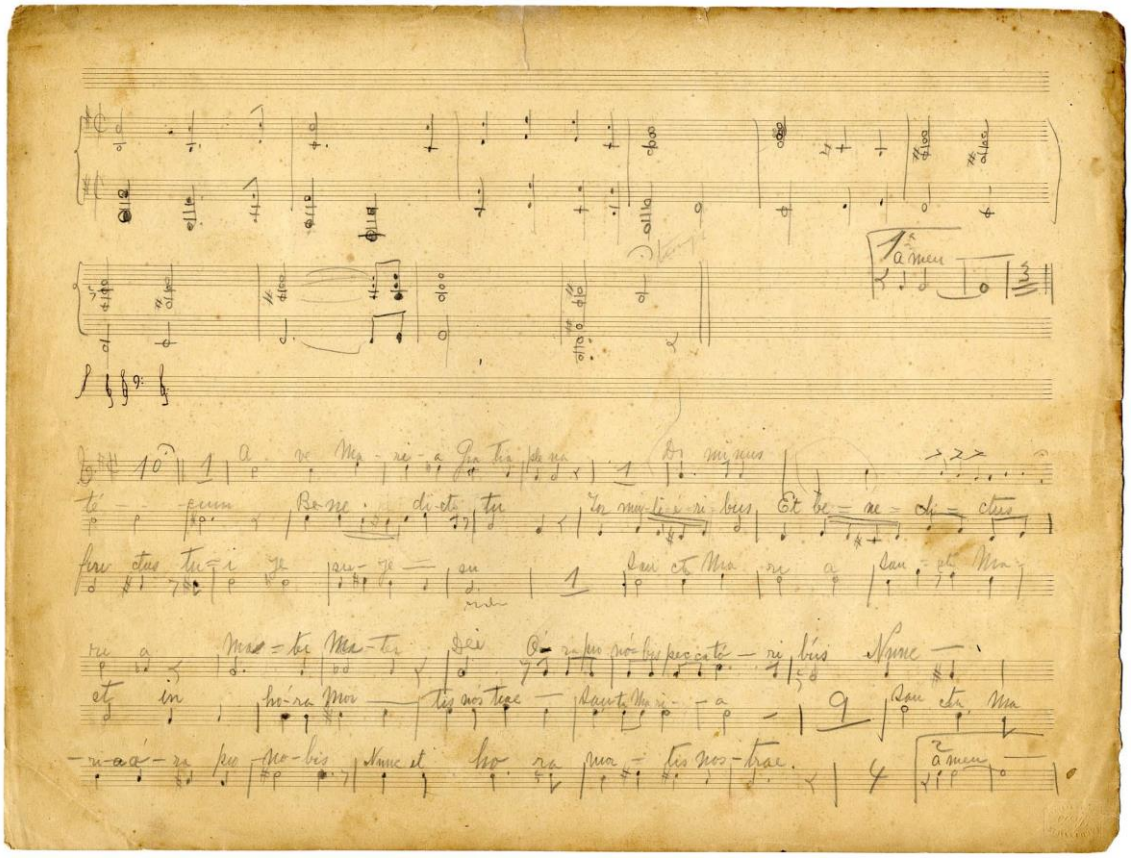
MVL. 2000.21.0009
ANTIGO MVL:2000.21.1791

21
De - - - - i, nunc et in ho - ra mor - - - - tis
[p]
De - - - - i, nunc et in ho - ra mor - - - - tis
[p]
De - - - - i, nunc et in ho - ra mor - - - - tis
21
[p]
nunc et in ho - ra mor - tis nos - - - - - -
[p]
nunc et in ho - ra mor - tis nos - - - - - -
[p]
nunc et in ho - ra mor - tis nos - - - - - -
23
rall.
Animato
nos - trae.
rall.
nos - trae.
rall.
mf
nos - trae. A - men,
23
rall.
Animato
trae.
mf
A - - - - - - - - men,
rall.
mf
trae.
A - - - - - - - -
rall.
trae.

CQ2020

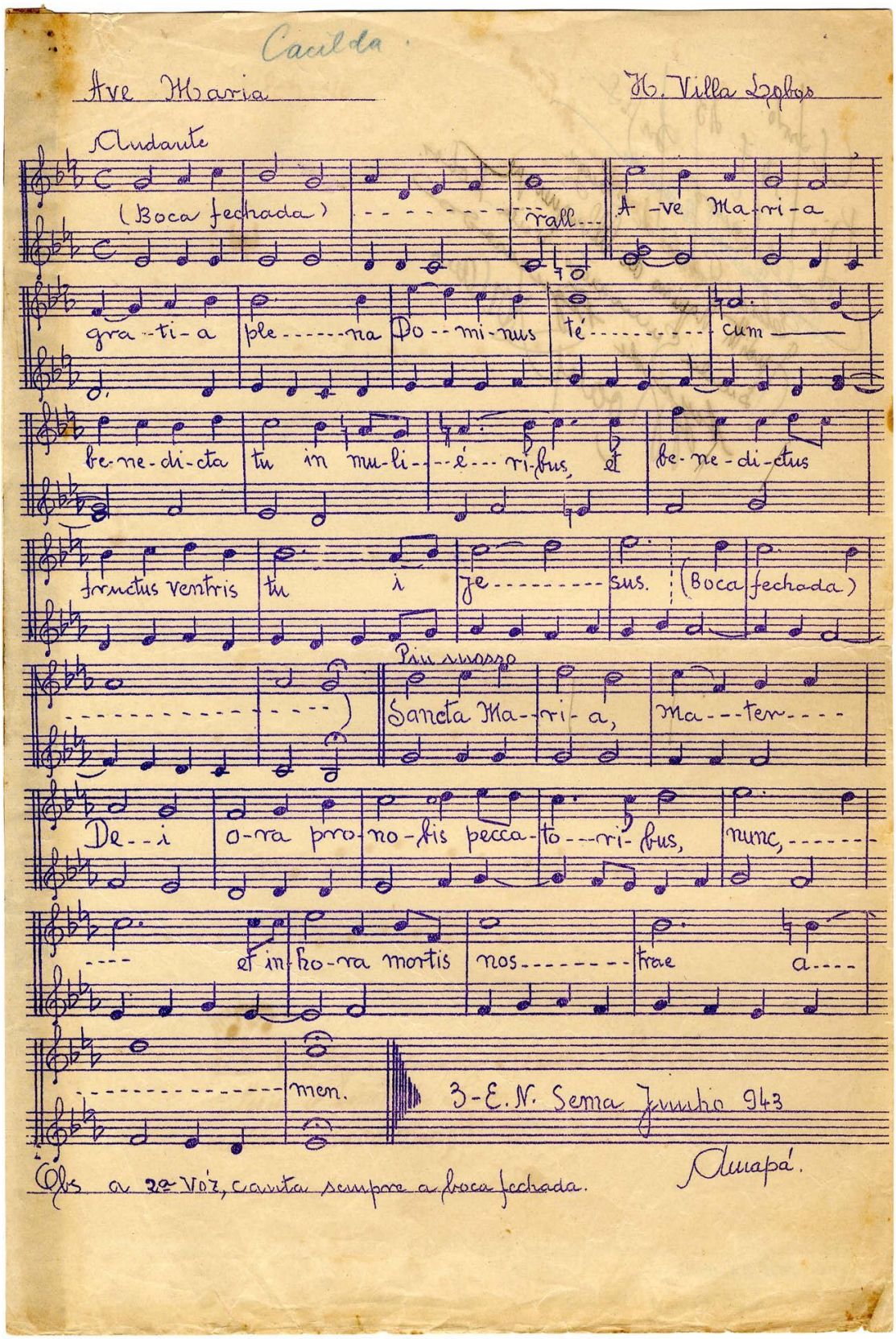
MVL 2000.21.0009
DUPLICATO MVL 2000.21.B91

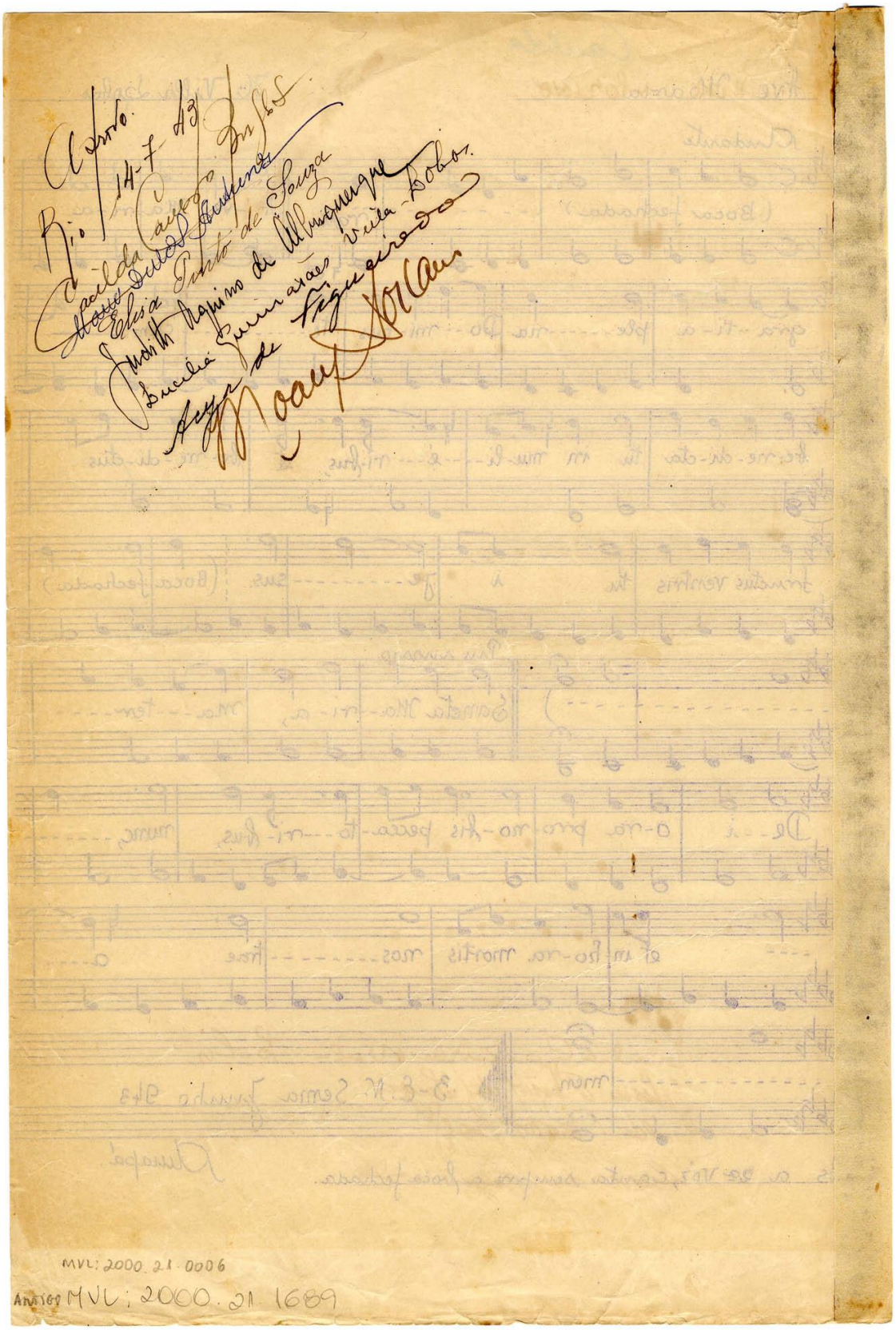







A men
A ve Ma - ri - a Gra - ti - a ple - na
Do - mi - nus
te - cum Be - ne - di - cta tu
in mu - li - e - ri - bus Et be - ne - di - ctus
fru - ctus ven - tris tu - i Je - su
San - cta Ma - ri - a
ru - a Ma - ter De - i
et in ho - ra mor - tis nos - trae
A men


Caulda.
Ave Maria
H. Villa Lobos
Andante
(Boca fechada)
rall.
A - ve Ma - ri - a
gra - ti - a ple - na Do - mi - nus té cum
be - ne - di - cta tu in mu - li - é - ri - bus et be - ne - di - ctus
fructus ventris tu i je - sus. (Boca fechada)
Più mosso
Sancta Ma - ri - a, ma - ter
De - i o - ra pro - no - bis pecca - to - ri - bus, nunc,
et in - ho - ra mortis nos trae a
men.
3 - E. N. Semana Junho 943
Almapá.
Obs a 2ª Voz, cantar sempre a boca fechada.

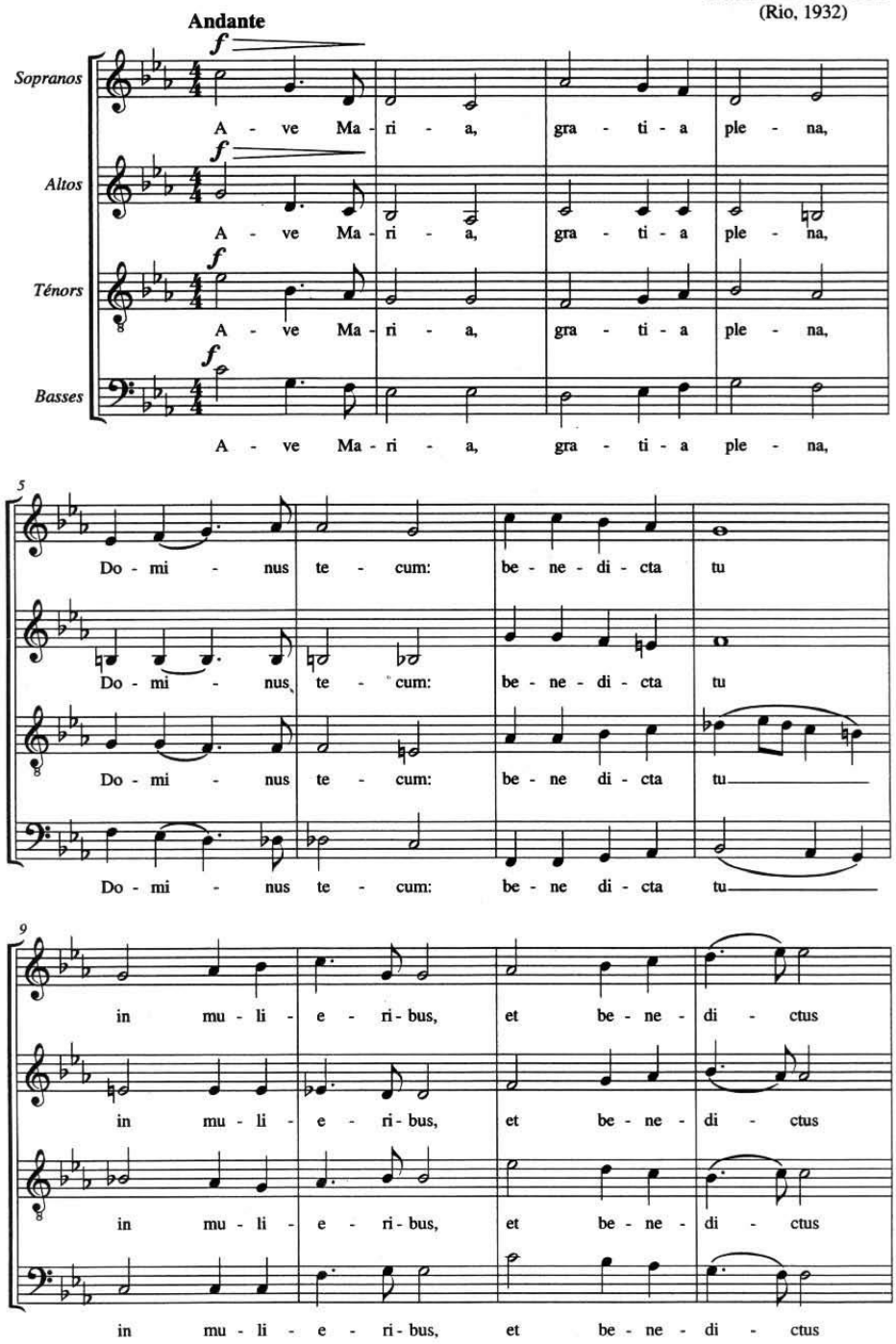


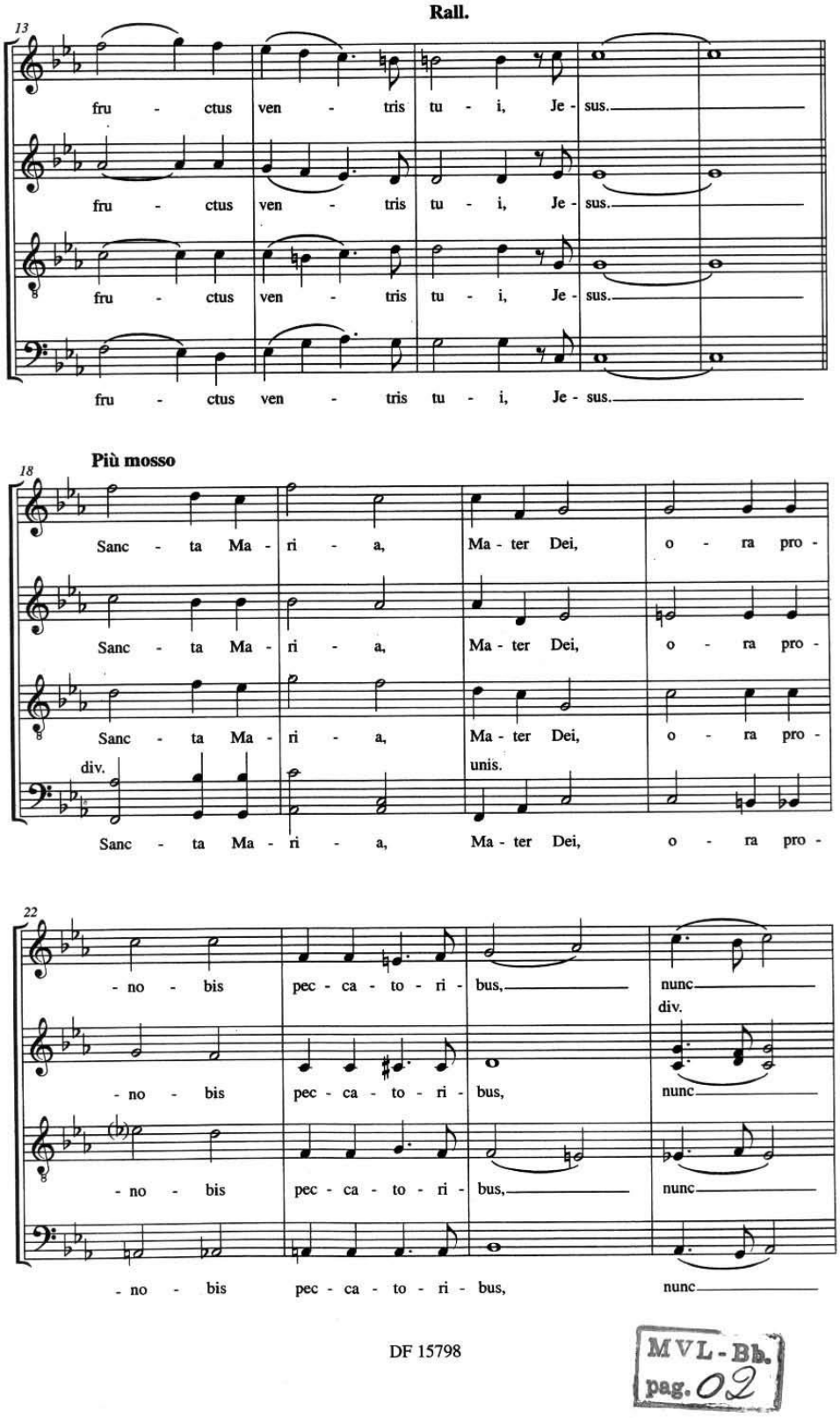
MVL: 2000.21.0006
Antigo MVL: 2000.21.1689

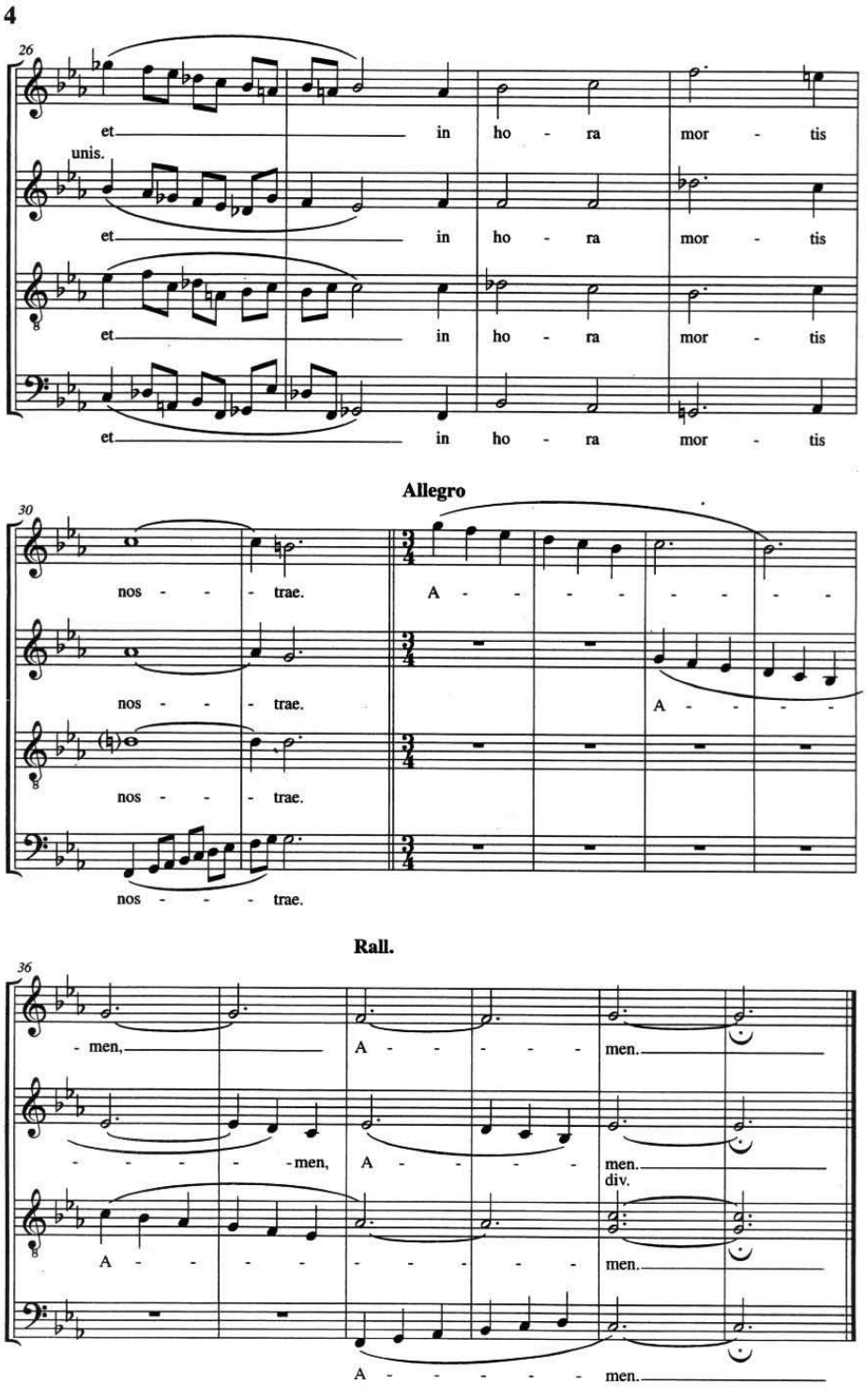
AVE MARIA

pour chœur a cappella à quatre voix mixtes

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Même partielle
(Loi du 11 Mars 1957)
constituerait contrefaçon
(Code Pénal, Art. 425)

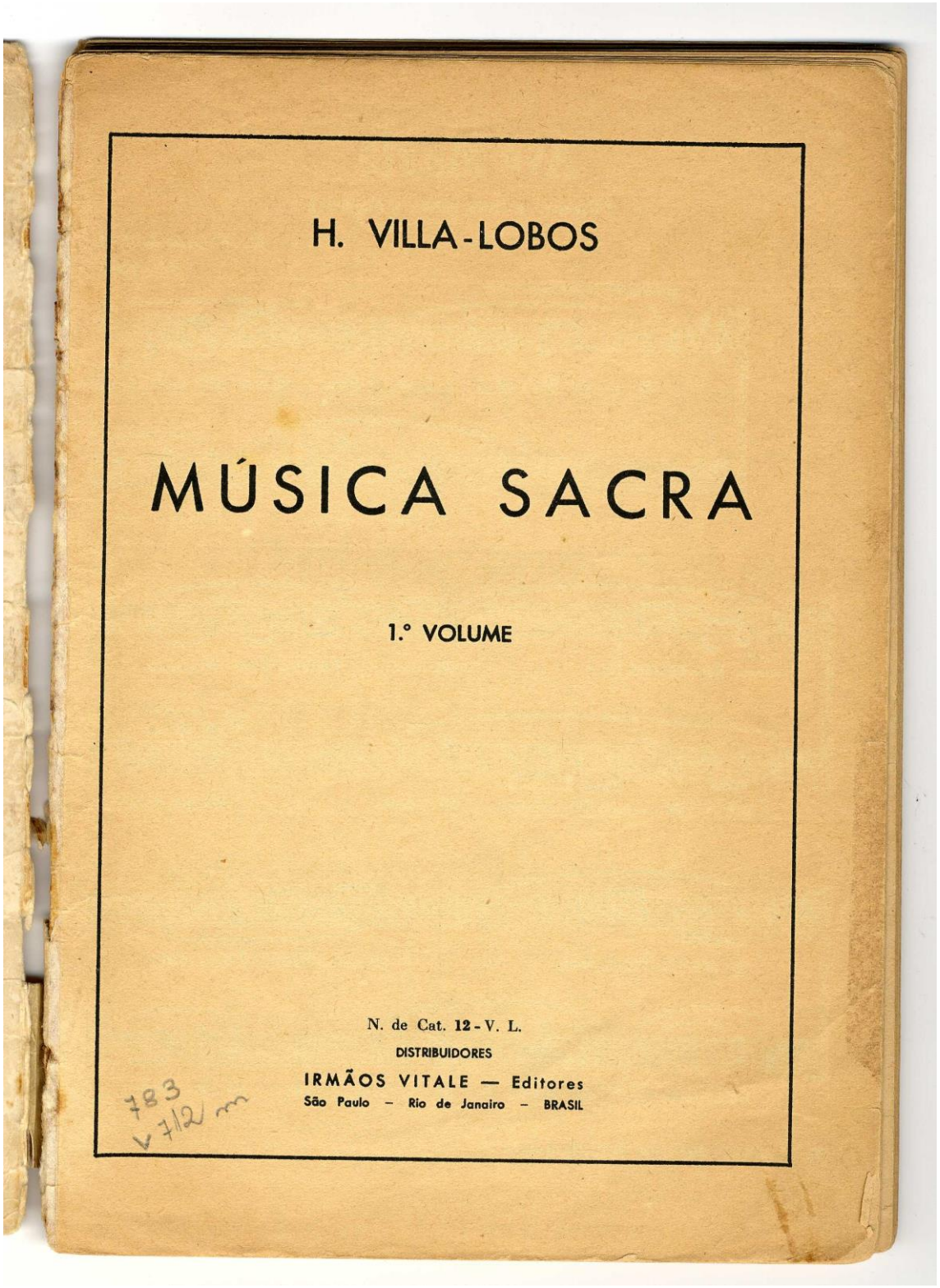
Heitor VILLA-LOBOS
(Rio, 1932)

Éditions Max Eschig
© 2007 Éditions Durand, Paris
DF 15798
Tous droits réservés pour tous pays.

MVL-Bb. pag. 01
P. 284. 1. 2

Rall.
13
fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.
fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.
fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.
fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.
Più mosso
18
Sanc - ta Ma - ri - a, Ma - ter Dei, o - ra pro -
Sanc - ta Ma - ri - a, Ma - ter Dei, o - ra pro -
Sanc - ta Ma - ri - a, Ma - ter Dei, o - ra pro -
div.
unis.
Sanc - ta Ma - ri - a, Ma - ter Dei, o - ra pro -
22
- no - bis pec - ca - to - ri - bus, nunc
div.
- no - bis pec - ca - to - ri - bus, nunc
- no - bis pec - ca - to - ri - bus, nunc
- no - bis pec - ca - to - ri - bus, nunc

MVL-Bb.
pag. 02

Global Print S.r.l. – Via degli Abeti, 17/1 - 20064 Gorgonzola (MI)
Stampato in Italia – Printed in Italy - Imprimé en Italie 2007

DF 15798

MVL - Bb.
pag. 03



H. VILLA-LOBOS

MÚSICA SACRA

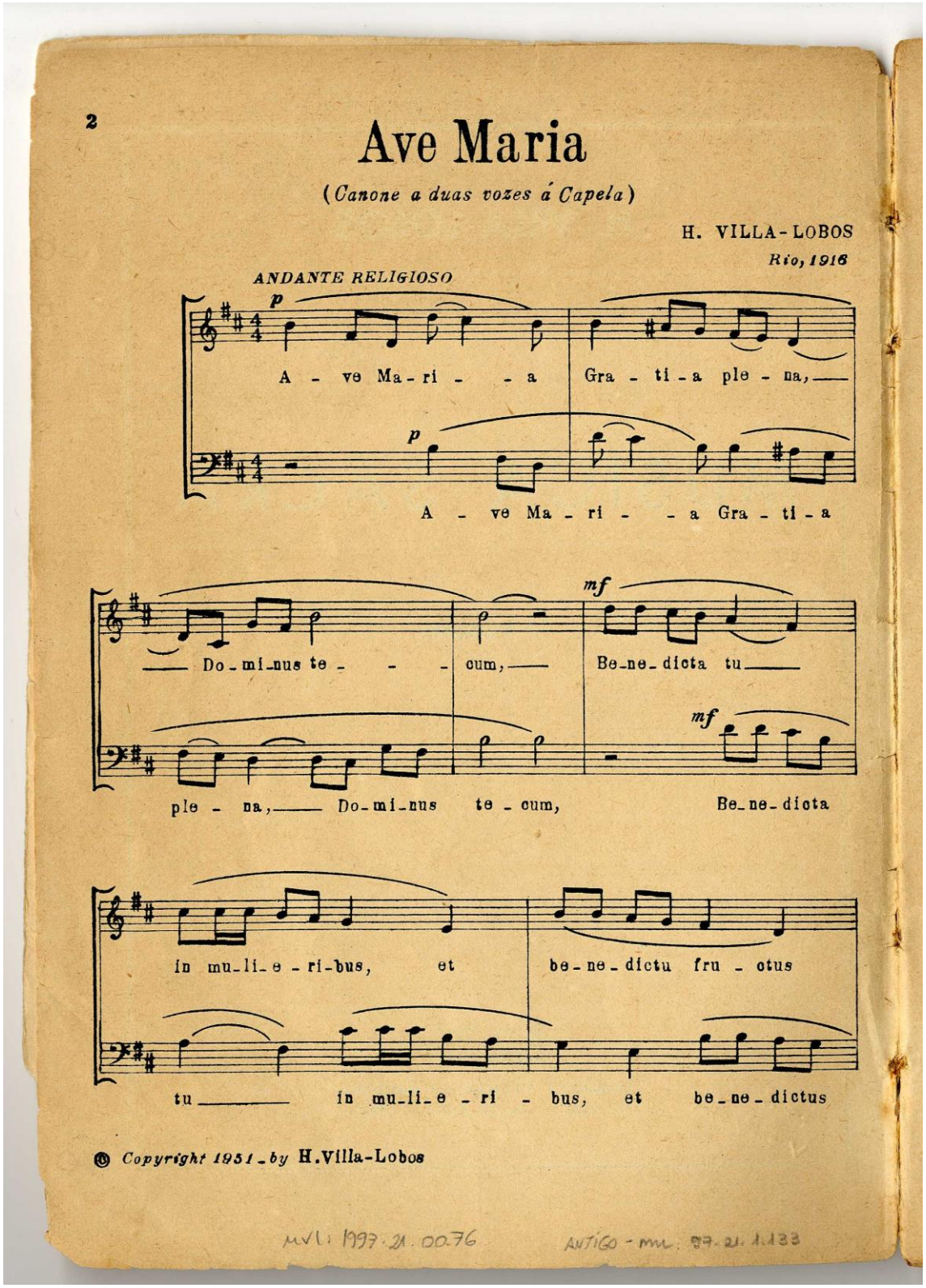
1.° VOLUME

N. de Cat. 12-V. L.
DISTRIBUIDORES
IRMÃOS VITALE — Editores
São Paulo – Rio de Janeiro – BRASIL

783
V712v

ÍNDICE

	Págs.
1 — Ave Maria – Canon a 2 vozes	2 a 3
2 — Ave Maria – Côro Misto a 4 vozes	4 a 5
3 — Ave Maria – Côro Misto a 4 vozes	6 a 7
4 — Ave Maria – Côro Misto a 4 vozes	8 a 9
5 — Ave Maria – Côro Misto a 5 vozes	10 a 11
6 — Ave Maria – Côro Misto a 4 vozes	12 a 13
7 — Ave Maria – Côro Misto a 6 vozes	14 a 18
8 — Ave Maria – Reza – Canto e Órgão	19 a 20
9 — Ave Maria – Canto e Quarteto de Cordas	21 a 24
10 — Padre Nosso – Côro Misto a 4 vozes	25 a 28
11 — Padre Nosso – Prece – Canto e Quarteto de Cordas	29 a 30
12 — Pater Noster - Côro Misto a 4 vozes	31 a 34
13 — Tantum Ergo - Côro Misto a 4 vozes	35 a 38
14 — Ave Verum - Côro Misto a 4 vozes	39 a 40
15 — Sub Tuum - Côro Misto a 4 vozes	41 a 42
16 — O Cor Jesu - Côro Misto a 4 vozes	43
17 — Ó Salutaris - Côro Misto a 4 vozes	44 a 46
18 — Cor Dulce, Cor Amábile - Côro Misto a 4 vozes	47 a 50
19 — Panis Angélicus - Côro Misto a 4 vozes	51 a 54
20 — Hino a Santo Agostinho - Côro Misto a 4 vozes	55 a 57
21 — Praesepe - Solo e Côro Misto a 3 vozes	57 a 65
22 — O Canto de Natal - Côro a 3 vozes - letra de Manuel Bandeira	66 a 67
23 — Preces Sem Palavras - Côro Masculino a 5 vozes à capela	68 a 77



2

Ave Maria

(*Canone a duas vozes á Capela*)

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1916

ANDANTE RELIGIOSO

p

A - ve Ma - ri - - a Gra - ti - a ple - na,

p

A - ve Ma - ri - - a Gra - ti - a

mf

Do - mi - nus te - - - cum, Be - ne - dicta tu

mf

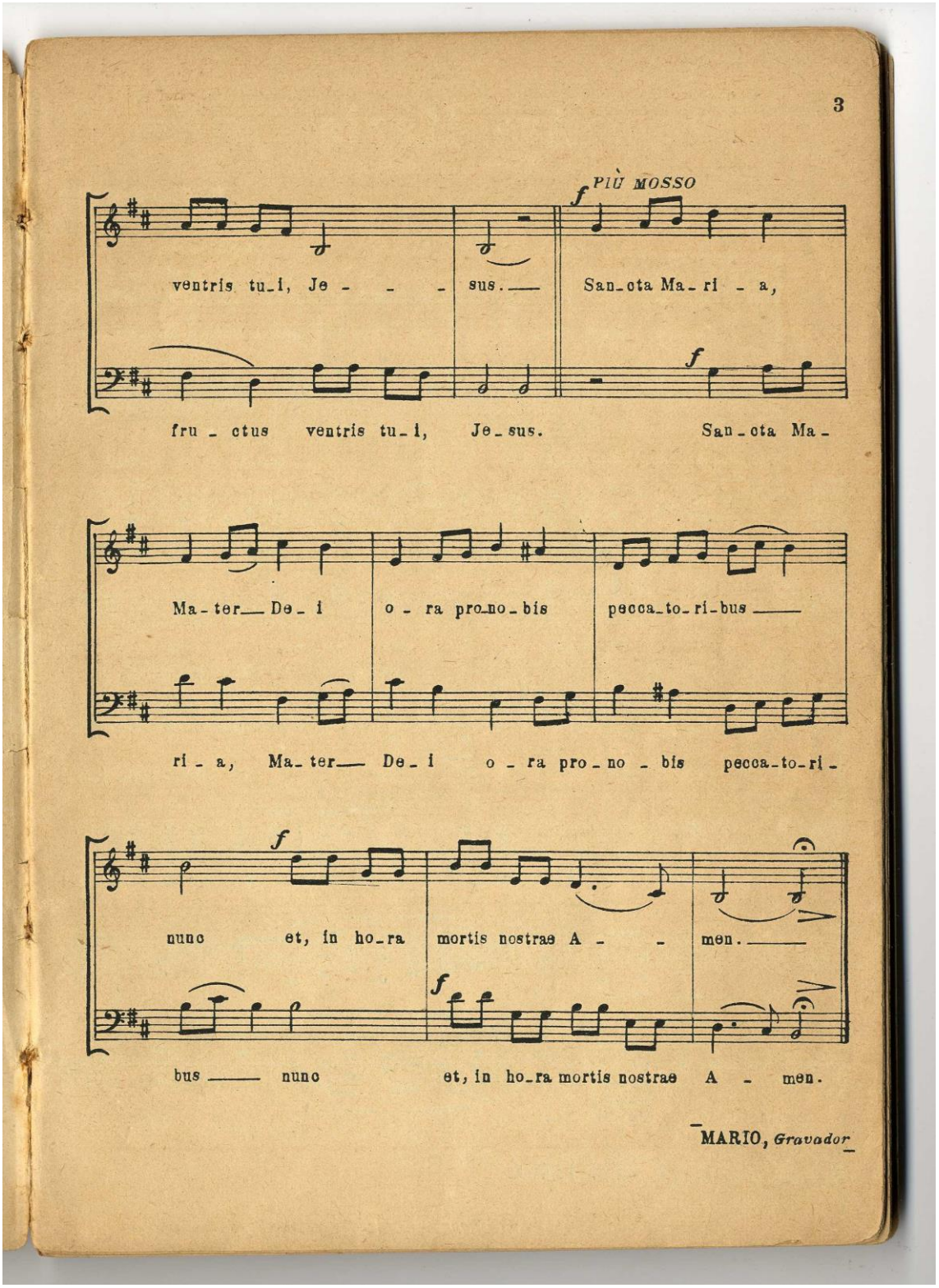
ple - na, Do - mi - nus te - cum, Be - ne - dicta

in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - dictu fru - ctus

tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - dictus

© *Copyright 1951 by* H. Villa-Lobos

MVL: 1997.21.0076 ANTIGO - MVL: 97.21.1.133



3

PIÙ MOSSO

ventris tu_i, Je - - - sus. San_cta Ma_ri - a,

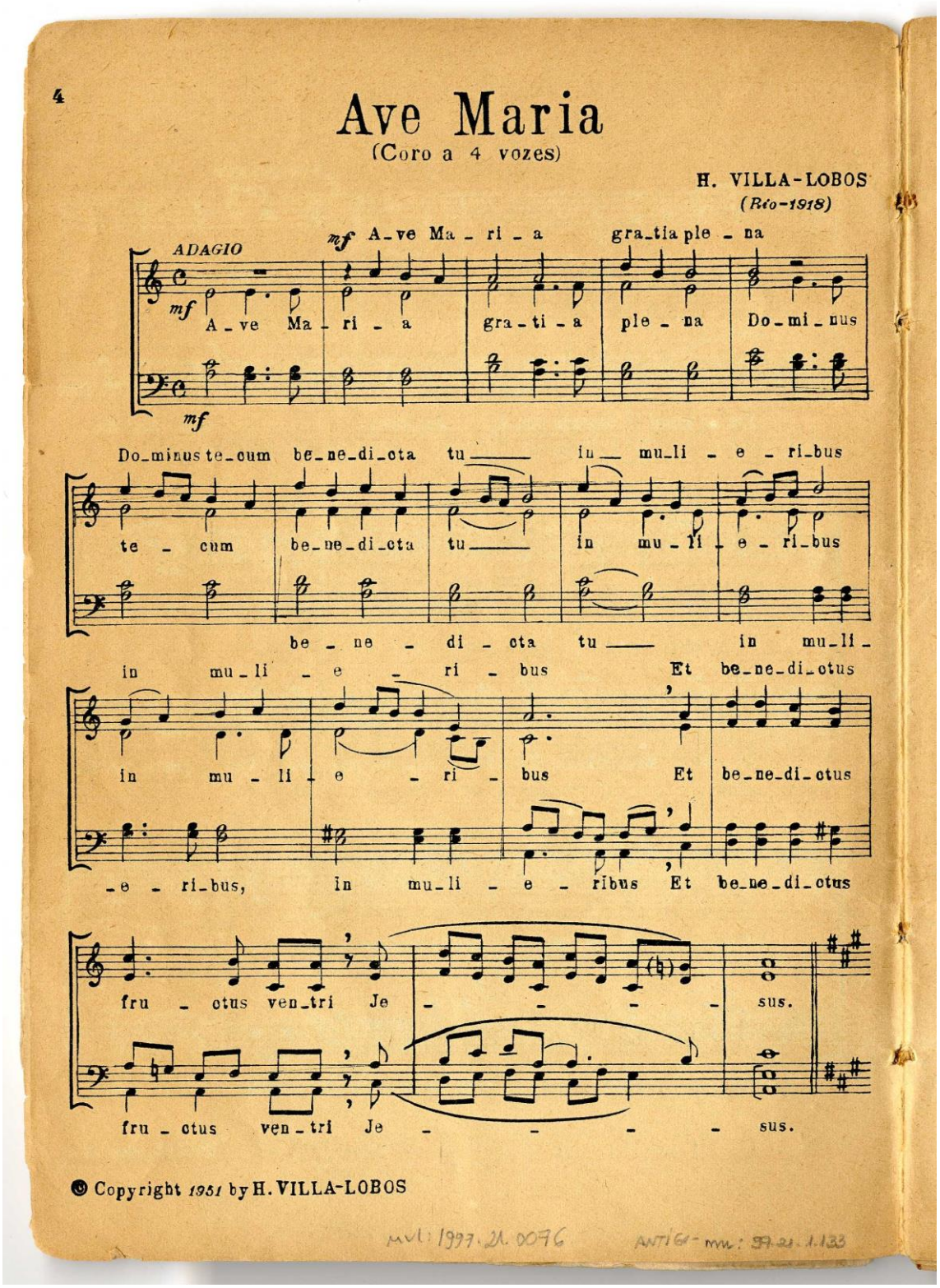
fru - ctus ventris tu_i, Je_sus. San_cta Ma -

Ma_ter De_i o - ra pro_no_bis pecca_to_ri_bus

ri - a, Ma_ter De_i o - ra pro_no - bis pecca_to_ri -

nunc et, in ho_ra mortis nostrae A - - men.

bus nunc et, in ho_ra mortis nostrae A - men.

MARIO, *Gravador*

4

Ave Maria

(Coro a 4 vozes)

H. VILLA-LOBOS
(Rio-1918)

ADAGIO

mf A-ve Ma-ri-a gra-tia ple-na

mf A-ve Ma-ri-a gra-ti-a ple-na Do-mi-nus

mf

Do-minus te-cum be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ri-bus

te-cum be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ri-bus

be-ne-di-cta tu in mu-li-

in mu-li-e-ri-bus Et be-ne-di-ctus

in mu-li-e-ri-bus Et be-ne-di-ctus

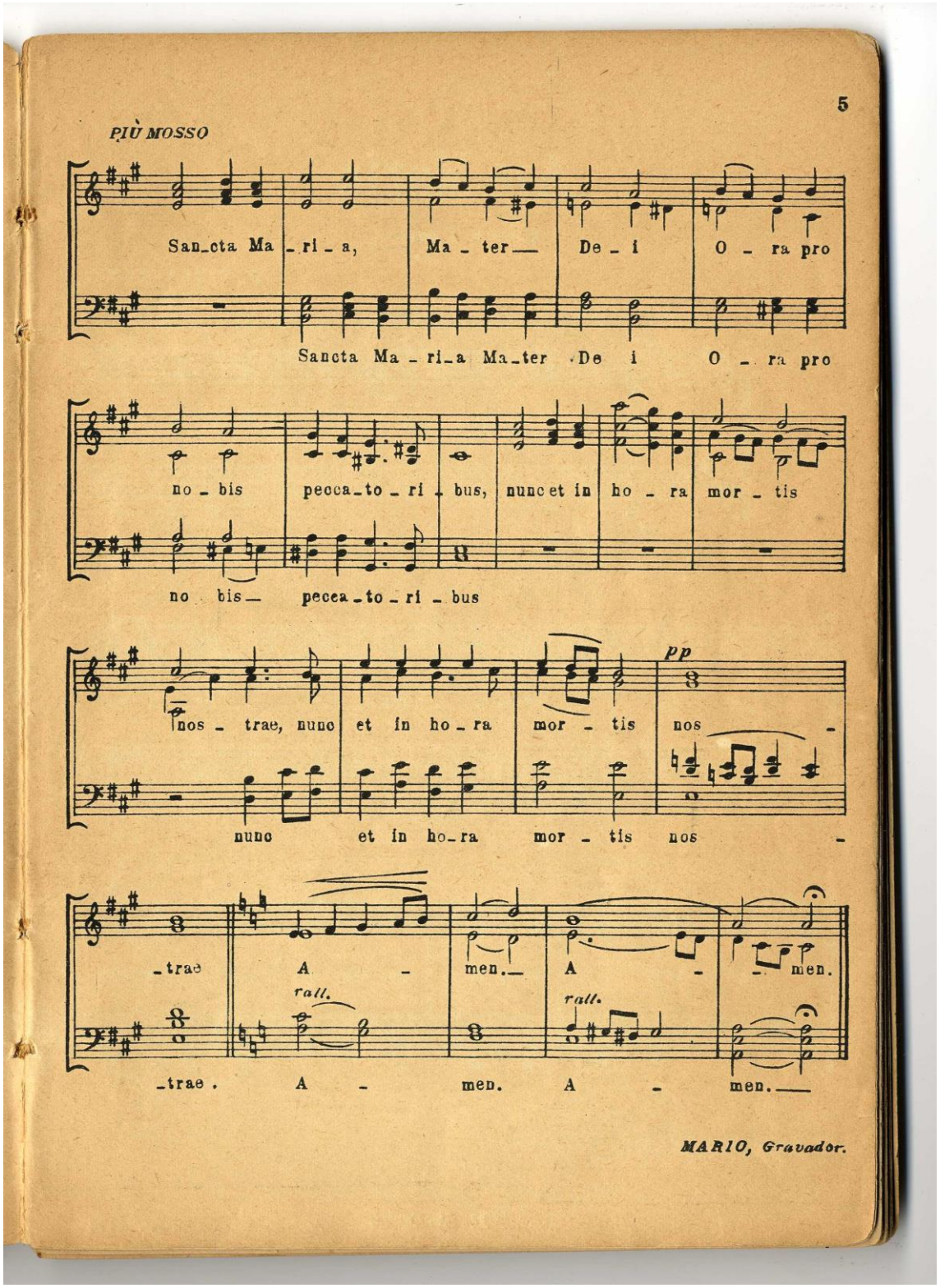
-e-ri-bus, in mu-li-e-ribus Et be-ne-di-ctus

fru-ctus ven-tri Je-sus.

fru-ctus ven-tri Je-sus.

© Copyright *1951* by H. VILLA-LOBOS

MVL: 1997.21.0096 ANTIGA-MM: 39.21.1.133

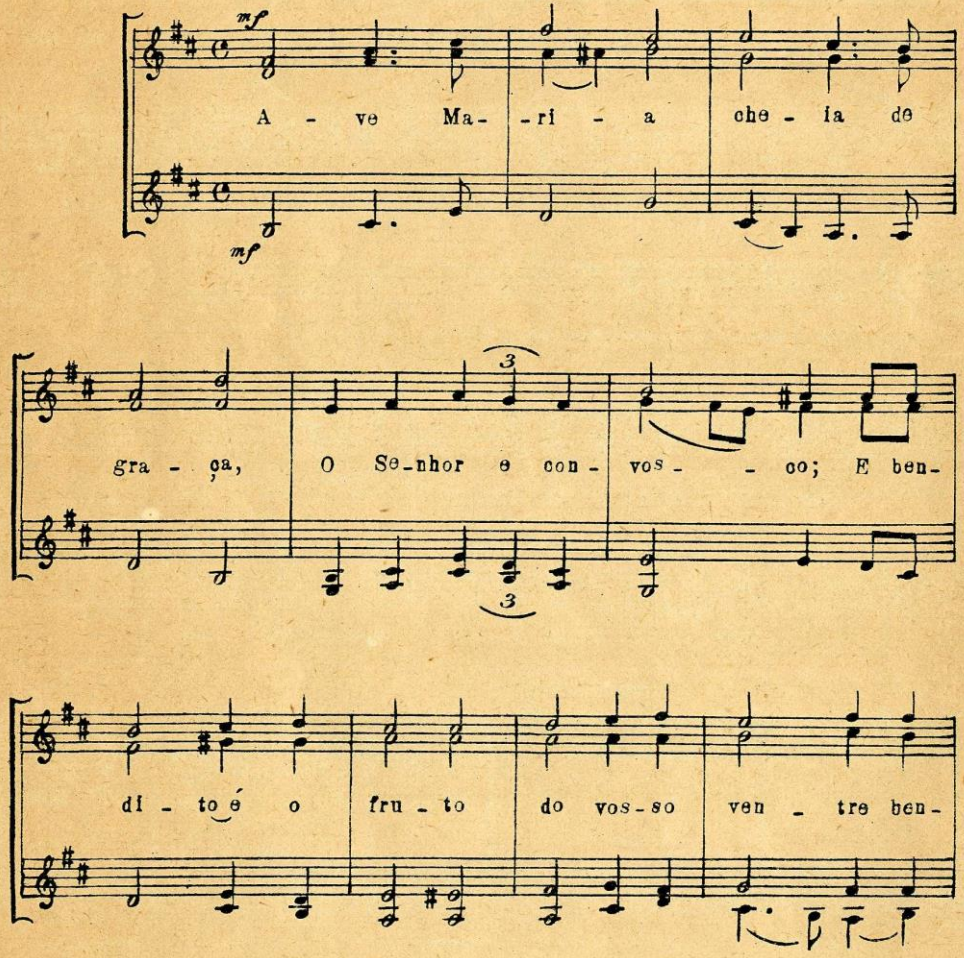

5
PIÙ MOSSO
Sanc_ta Ma _ri _ a, Ma _ ter De _ i O _ ra pro
Sancta Ma _ ri_a Ma_ter De i O _ ra pro
no _ bis pecca_to _ ri _ bus, nunc et in ho _ ra mor _ tis
no bis pecca _ to _ ri _ bus
pp
nos _ trae, nunc et in ho _ ra mor _ tis nos -
nunc et in ho_ra mor _ tis nos -
_trae A - men. A - men.
rall.
rall.
_trae . A - men. A - men.
MARIO, Gravador.

Ave Maria

Côro a 4 vozes

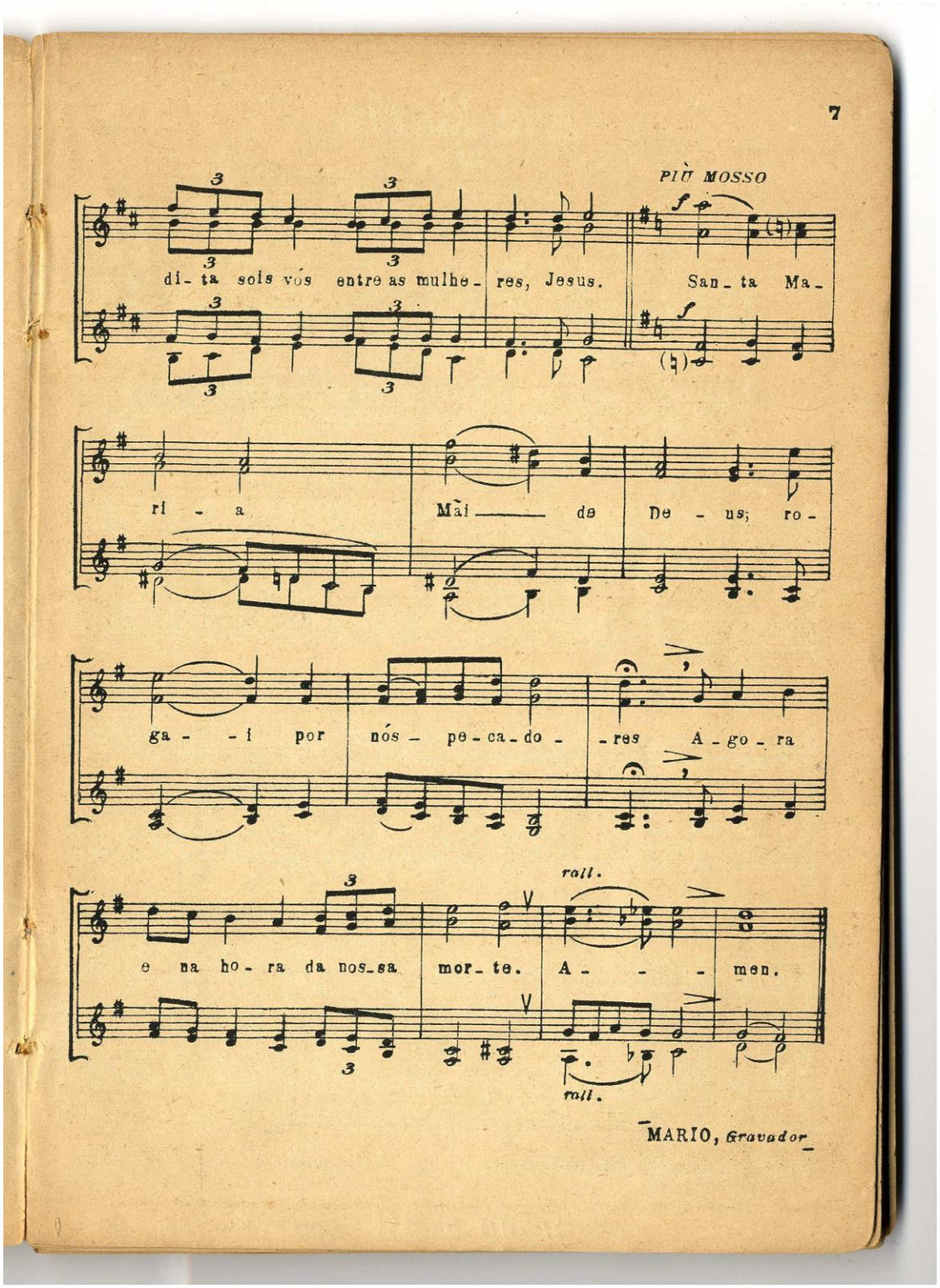
H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1917)

RELIGIOSO



© *Copyright 1952 by* H. Villa-Lobos

MVI . 1997 . 21 . 0046 ANTIGO - mm: 97.21.1.123


7
PIÙ MOSSO
di- ta sois vós entre as mulhe- res, Jesus. San- ta Ma-
ri - a Mãi de De - us; ro -
ga - - i por nós - pe-ca-do - -res A - go - ra
e na ho - ra da nos-sa mor- te. A - - - men.
rall.
rall.
MARIO, Gravador

8

Ave Maria

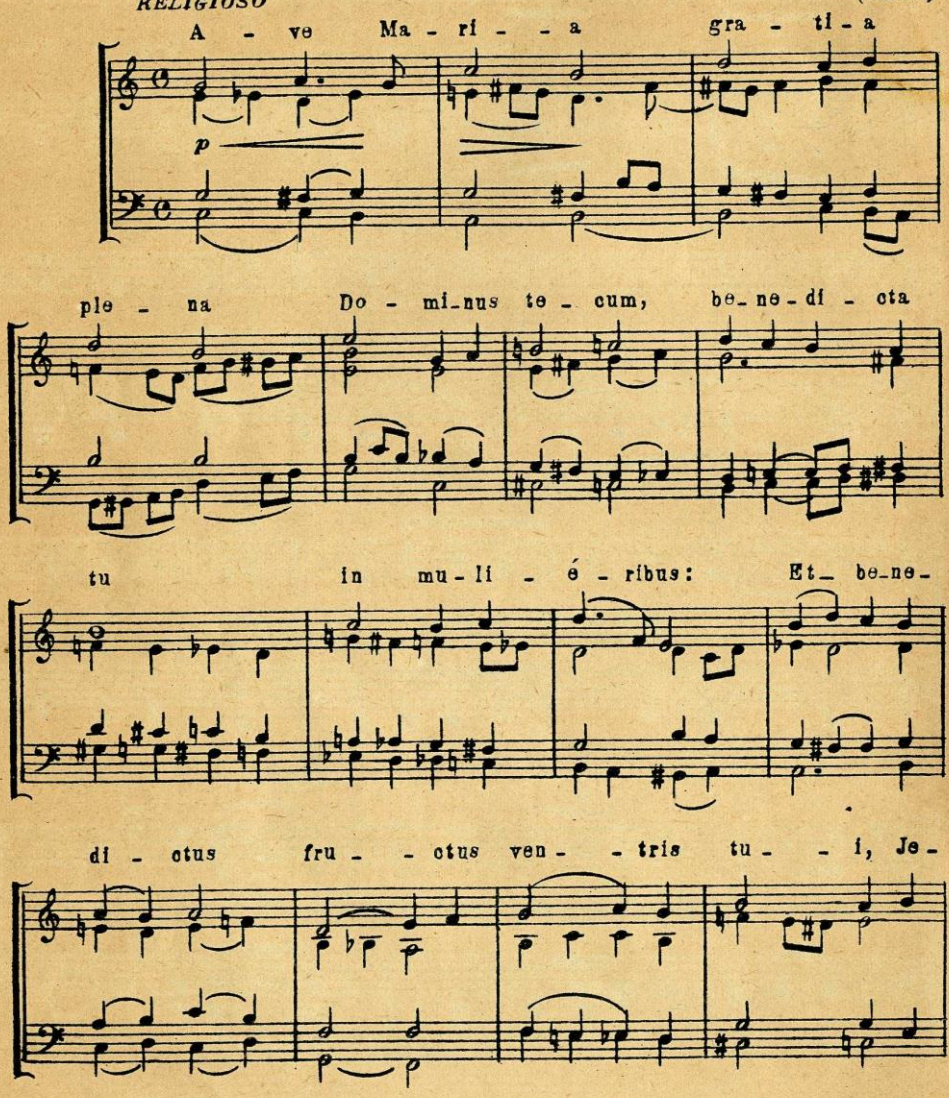
RÉZA

(Coro mixto a 4 vozes)

H. VILLA-LOBOS

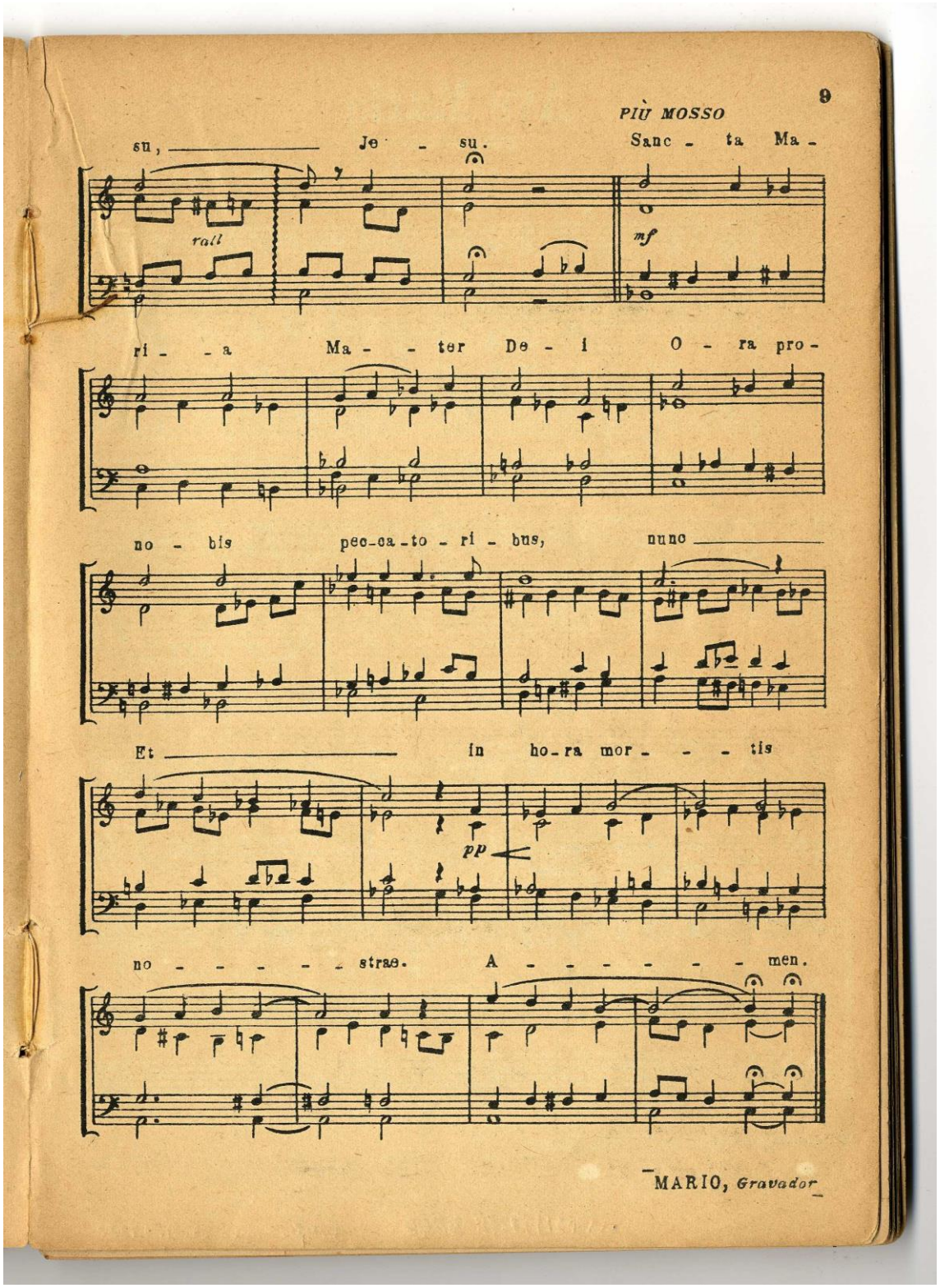
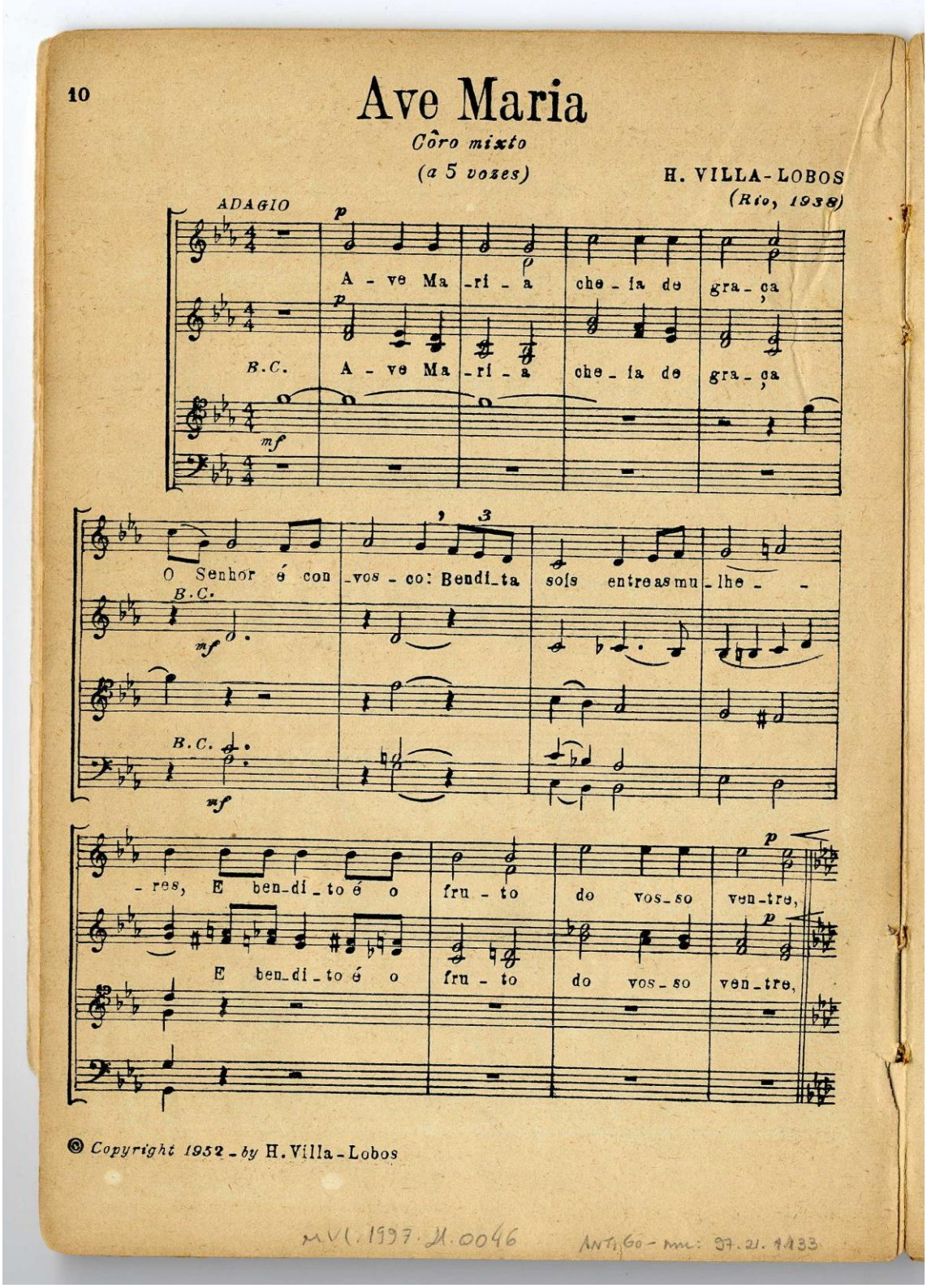
(1917)

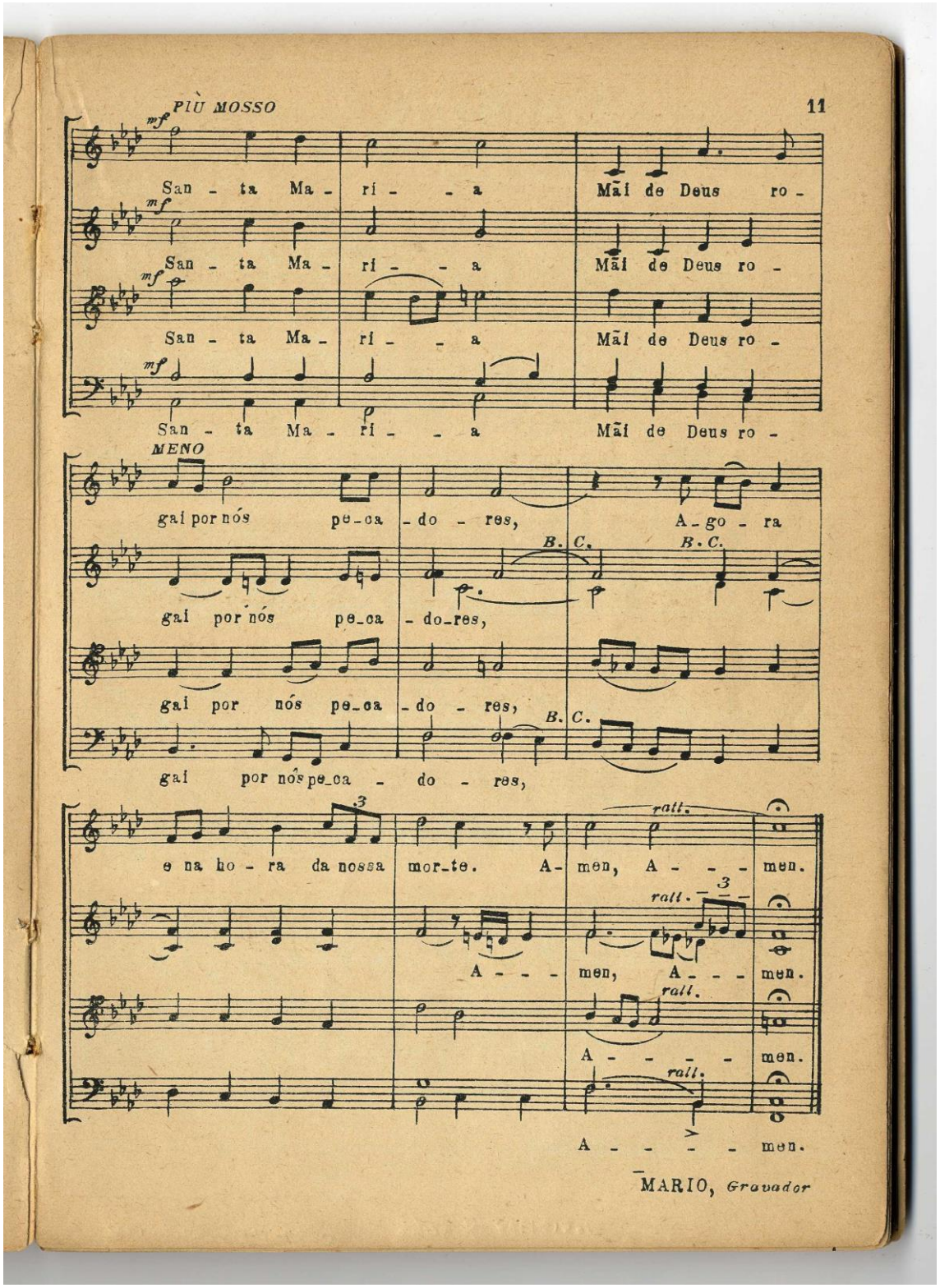
RELIGIOSO



© *Copyright 1952 - by* H.Villa-Lobos

MVL.1997.21.0046 ANTIGO - mc: 27.21.1.183


9
PIÙ MOSSO
su, Je - su.
Sanc - ta Ma -
rall
mf
ri - a Ma - - ter De - i O - ra pro -
no - bis pec-ca-to - ri - bus, nunc
Et in ho-ra mor - - - tis
pp
no - - - - - stras. A - - - - - - men.
MARIO, Gravador

10
Ave Maria
Côro mixto
(a 5 vozes)
H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1938)
ADAGIO
A - ve Ma - ri - a che - ia de gra - ça
B.C.
A - ve Ma - ri - a che - ia de gra - ça
O Senhor é con - vos - co: Bendi_ta sois entre as mu - lhe - -
B.C.
B.C.
- res, E ben_di_to é o fru - to do vos_so ven_tre,
E ben_di_to é o fru - to do vos_so ven_tre,
© Copyright 1952 - by H. Villa-Lobos
MVL. 1997. M. 0046
ANTIGO - mm: 97.21.1133

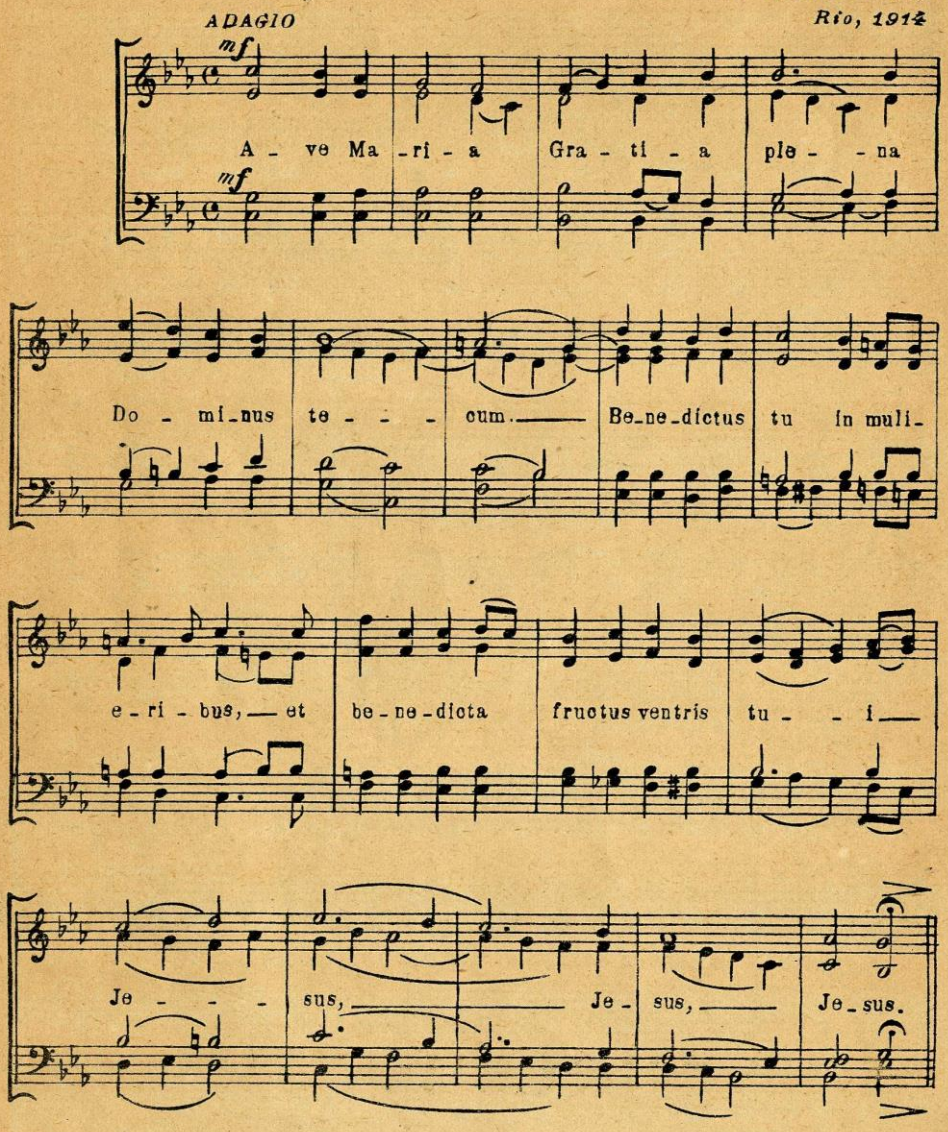

PIÙ MOSSO
11
mf
San - ta Ma - ri - - a Mãi de Deus ro -
mf
San - ta Ma - ri - - a Mãi de Deus ro -
mf
San - ta Ma - ri - - a Mãi de Deus ro -
mf
San - ta Ma - ri - - a Mãi de Deus ro -
MENO
gai por nós pe_ca - do - res, A_go - ra
B. C.
B. C.
gai por nós pe_ca - do_res,
gai por nós pe_ca - do - res,
B. C.
gai por nós pe_ca - do - res,
3
e na ho - ra da nossa mor_te. A- men, A - - - men.
rall.
rall.
3
A - - - men, A - - - men.
rall.
A - - - - men.
rall.
A - - - - men.
MARIO, Gravador

12

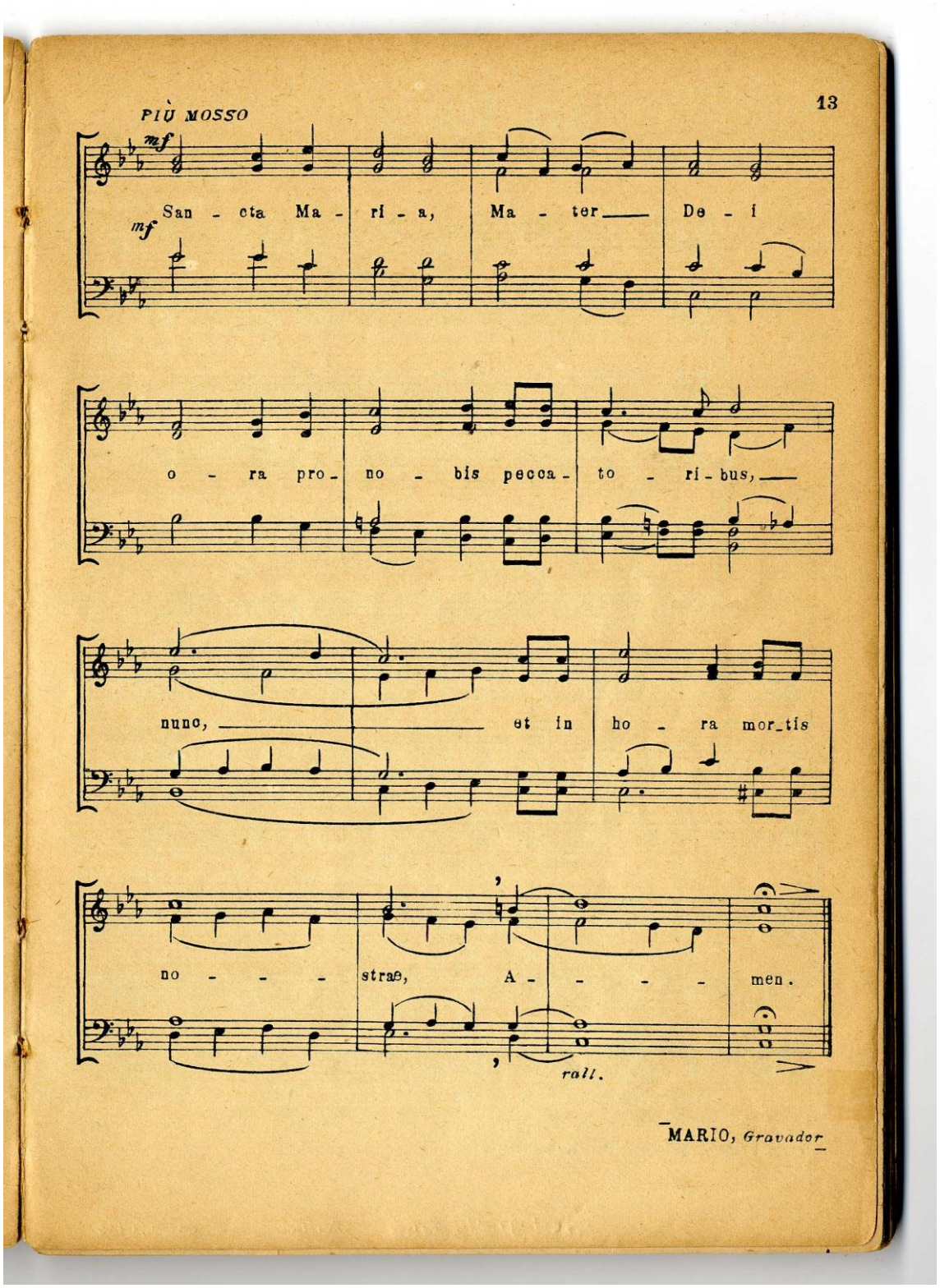
Ave Maria

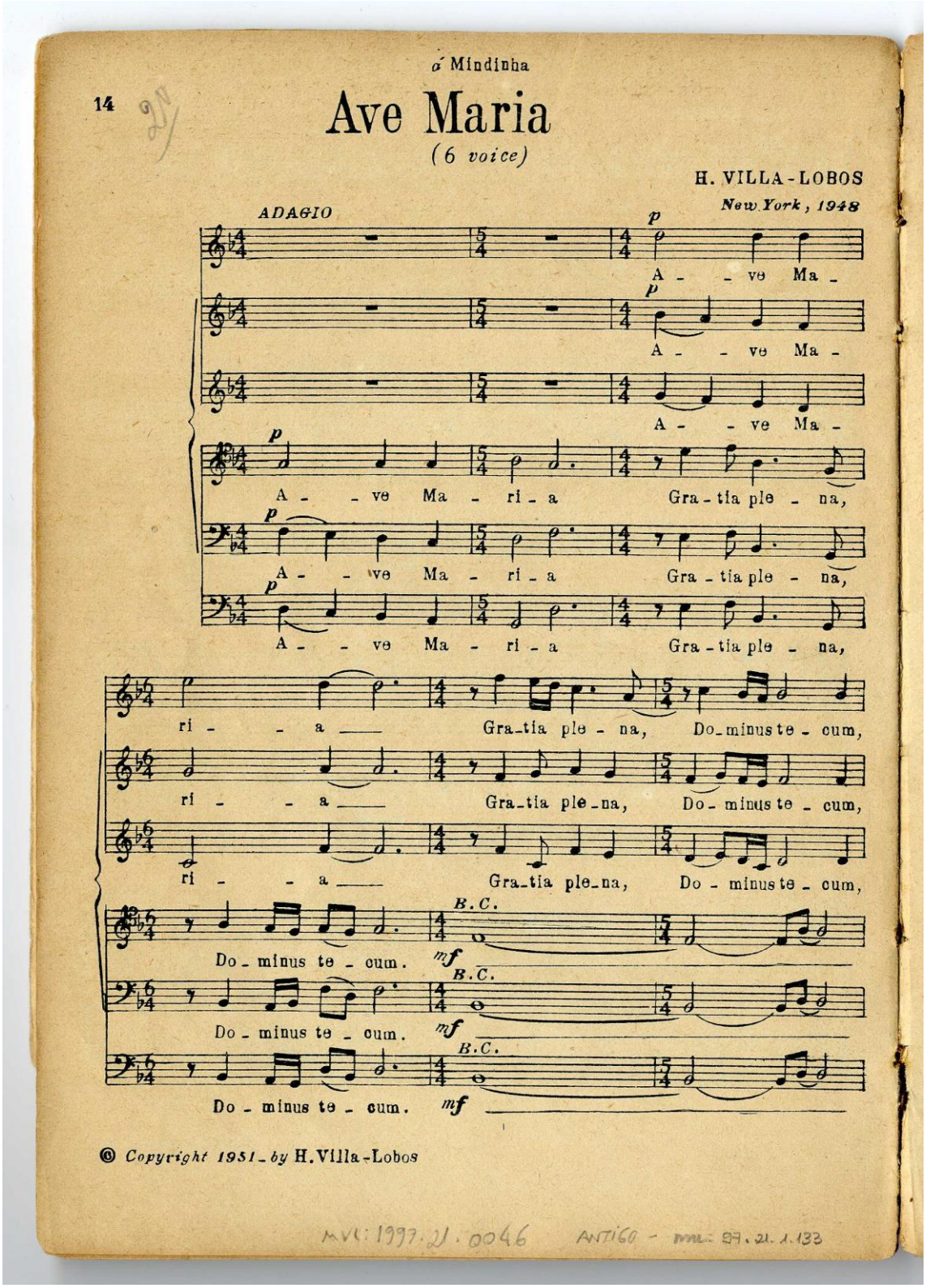
(Côro Misto a 4 vozes)

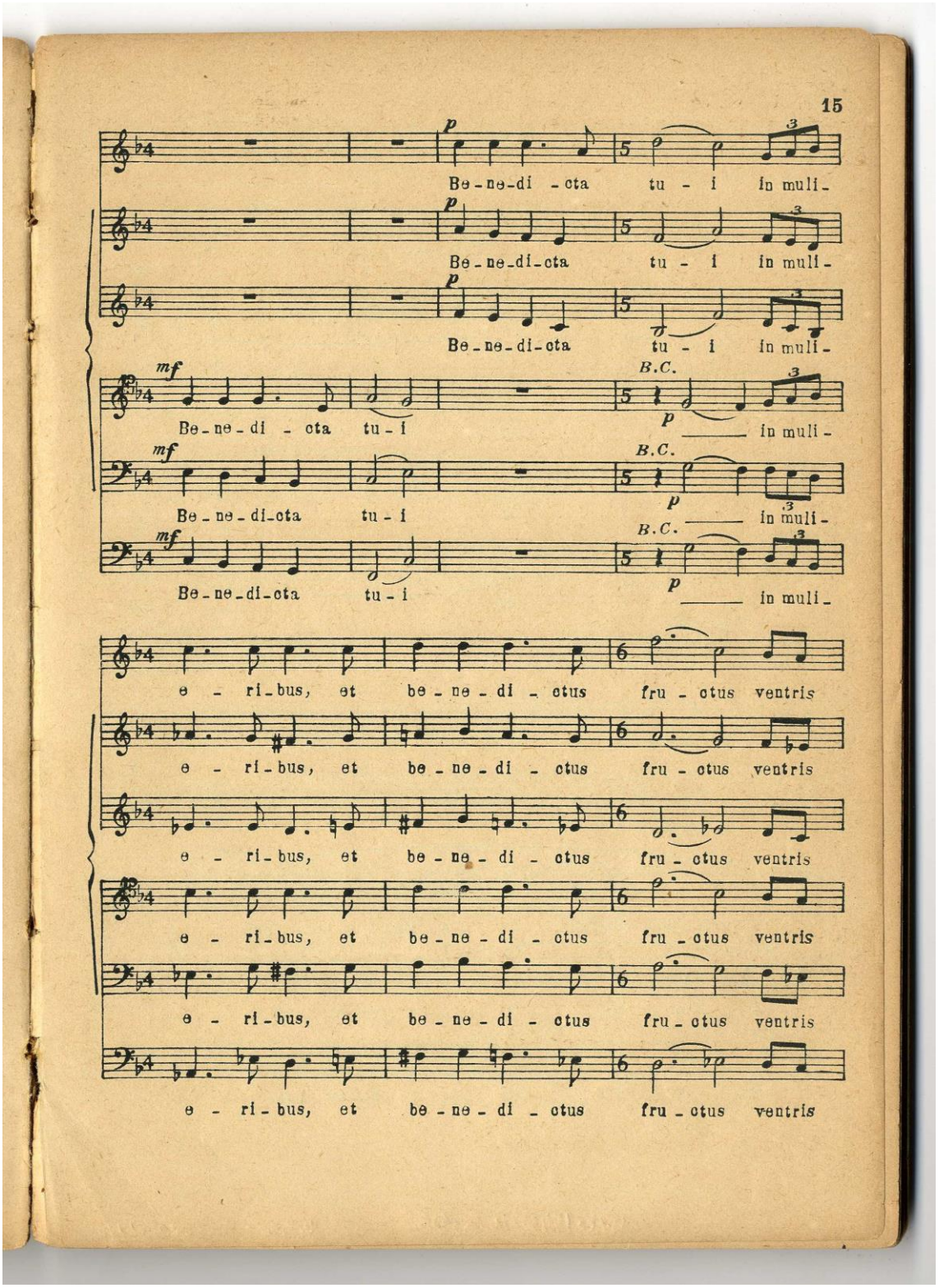
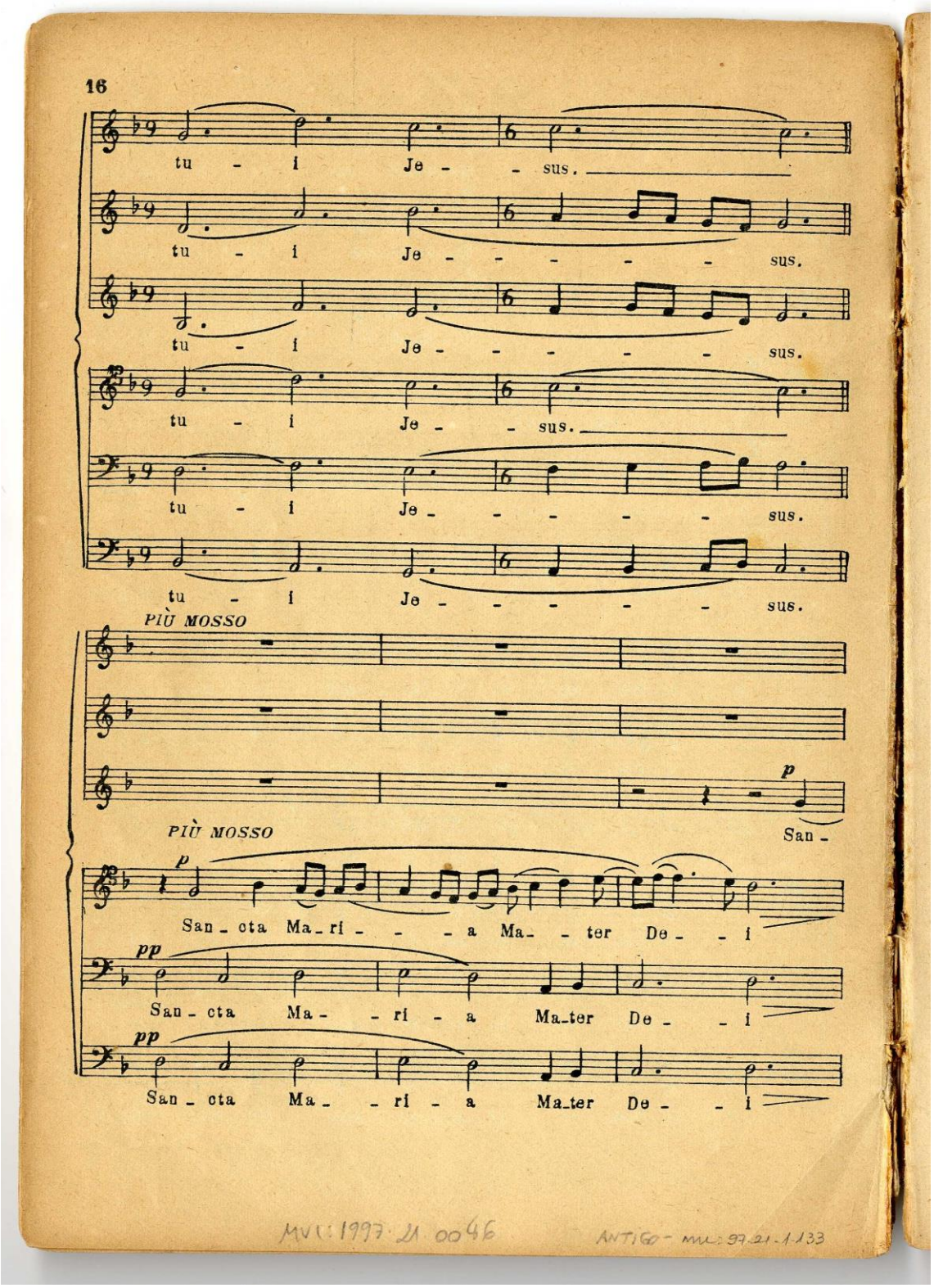
H. VILLA-LOBOS

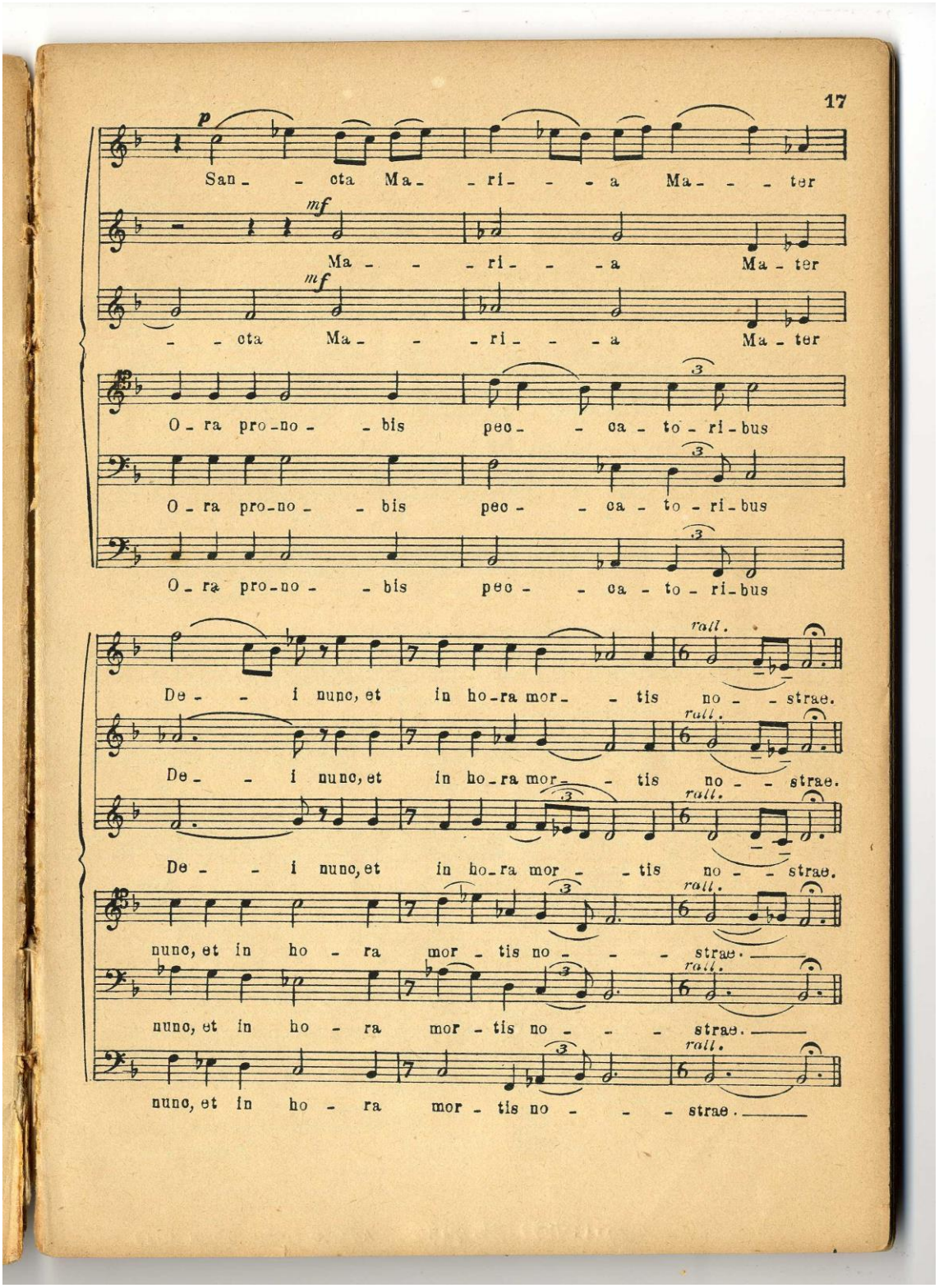
Rio, 1942

© Copyright 1951 by H. Villa-Lobos

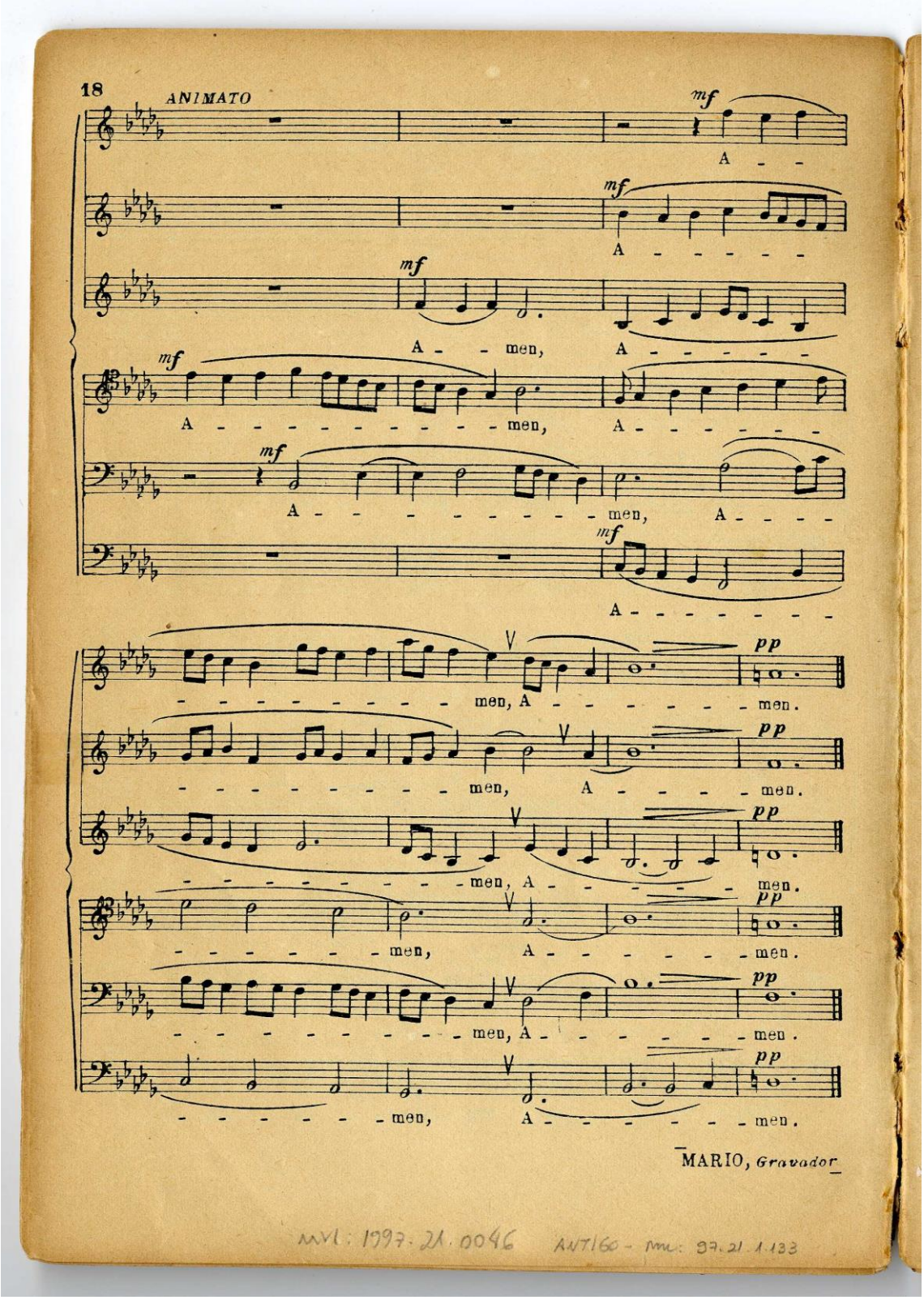
MVI. 1987.21.0046 ANTIGO - MNL: 97.21.1.133

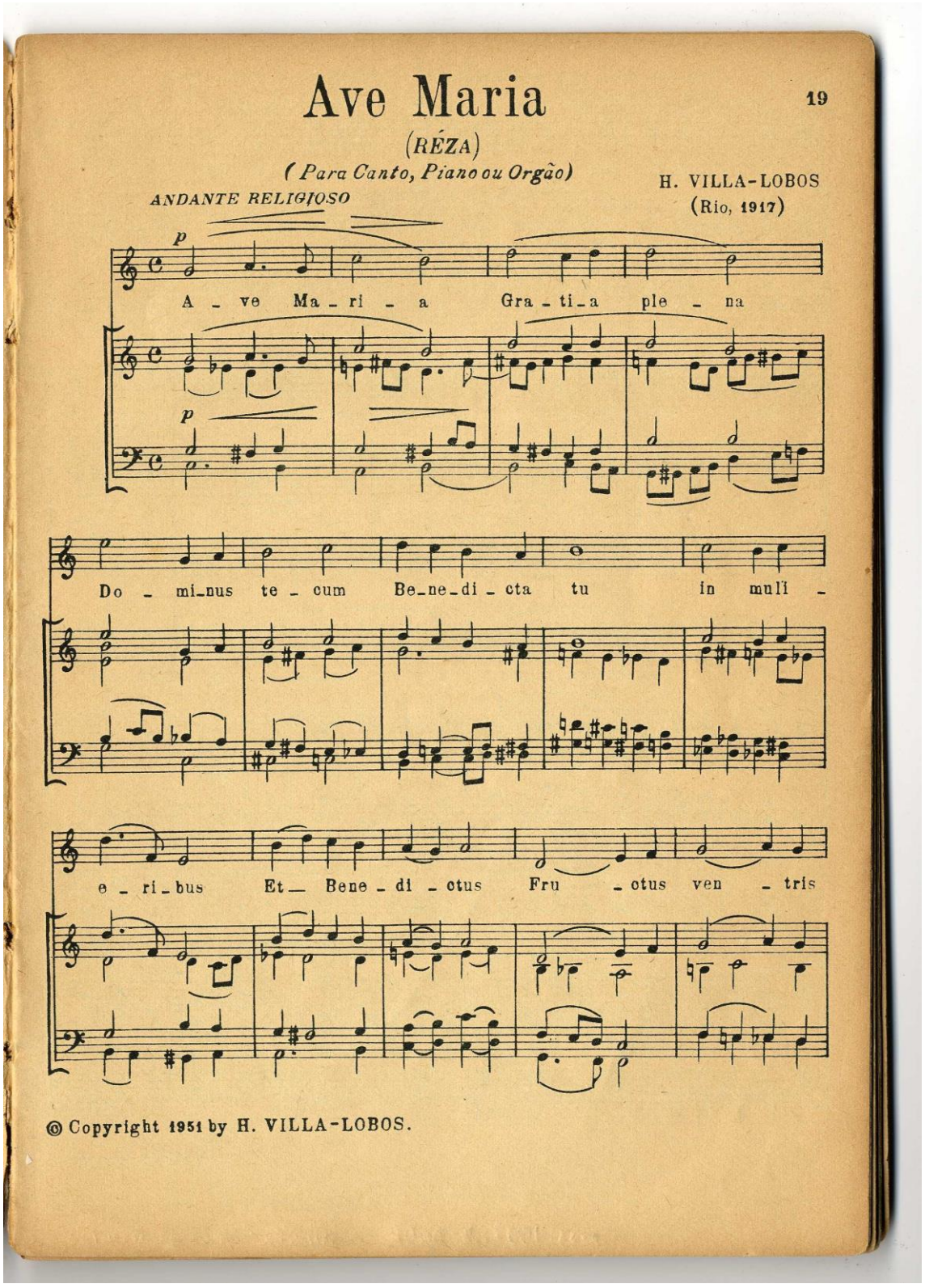

PIÙ MOSSO
13
mf
San - cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i
mf
o - ra pro - no - bis pecca - to - ri - bus,
nunc, et in ho - ra mor_tis
no - - - stræ, A - - - - men.
rall.
MARIO, Gravador


á Mindinha
14
Ave Maria
(6 voice)
H. VILLA-LOBOS
New York, 1948
ADAGIO
A - - ve Ma -
A - - ve Ma - ri - a Gra - tia ple - na,
ri - - a Gra-tia ple-na, Do-minus te - cum,
Do - minus te - cum.
B.C.
mf
© Copyright 1951 by H. Villa-Lobos
MVC: 1997.21.0046 ANTIGO - mm: 87.21.1.133


15
p
Be-ne-di-cta tu-i in muli-
mf
Be-ne-di-cta tu-i
B.C.
p
in muli-
e-ri-bus, et be-ne-di-ctus fru-ctus ventris

MVI: 1997.21.0046 ANTIGO - MVI: 97.21.1.133


17
p
San - - cta Ma - - ri - - - a Ma - - - ter
mf
Ma - - - ri - - - a Ma - ter
mf
- - cta Ma - - - ri - - - a Ma - ter
O - ra pro - no - - bis pec - - ca - to - ri - bus
O - ra pro - no - - bis pec - - ca - to - ri - bus
O - ra pro - no - - bis pec - - ca - to - ri - bus
rall.
De - - i nunc, et in ho - ra mor - - tis no - - strae.
rall.
De - - i nunc, et in ho - ra mor - - tis no - - strae.
rall.
De - - i nunc, et in ho - ra mor - - tis no - - strae.
rall.
nunc, et in ho - ra mor - tis no - - - strae.
rall.
nunc, et in ho - ra mor - tis no - - - strae.
rall.
nunc, et in ho - ra mor - tis no - - - strae.


18
ANIMATO
mf
A - -
A - - men,
A - - men,
A - - men,
A - - men,
A - - men,
pp
men, A - - men.
men, A - - men.
men, A - - men.
men, A - - men.
men, A - - men.
men, A - - men.
MARIO, Gravador
MVI: 1997.21.0046
ANTIGO - MVI: 97.21.1.133



Ave Maria

19

(RÉZA)

(Para Canto, Piano ou Orgão)

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1917)

ANDANTE RELIGIOSO

p

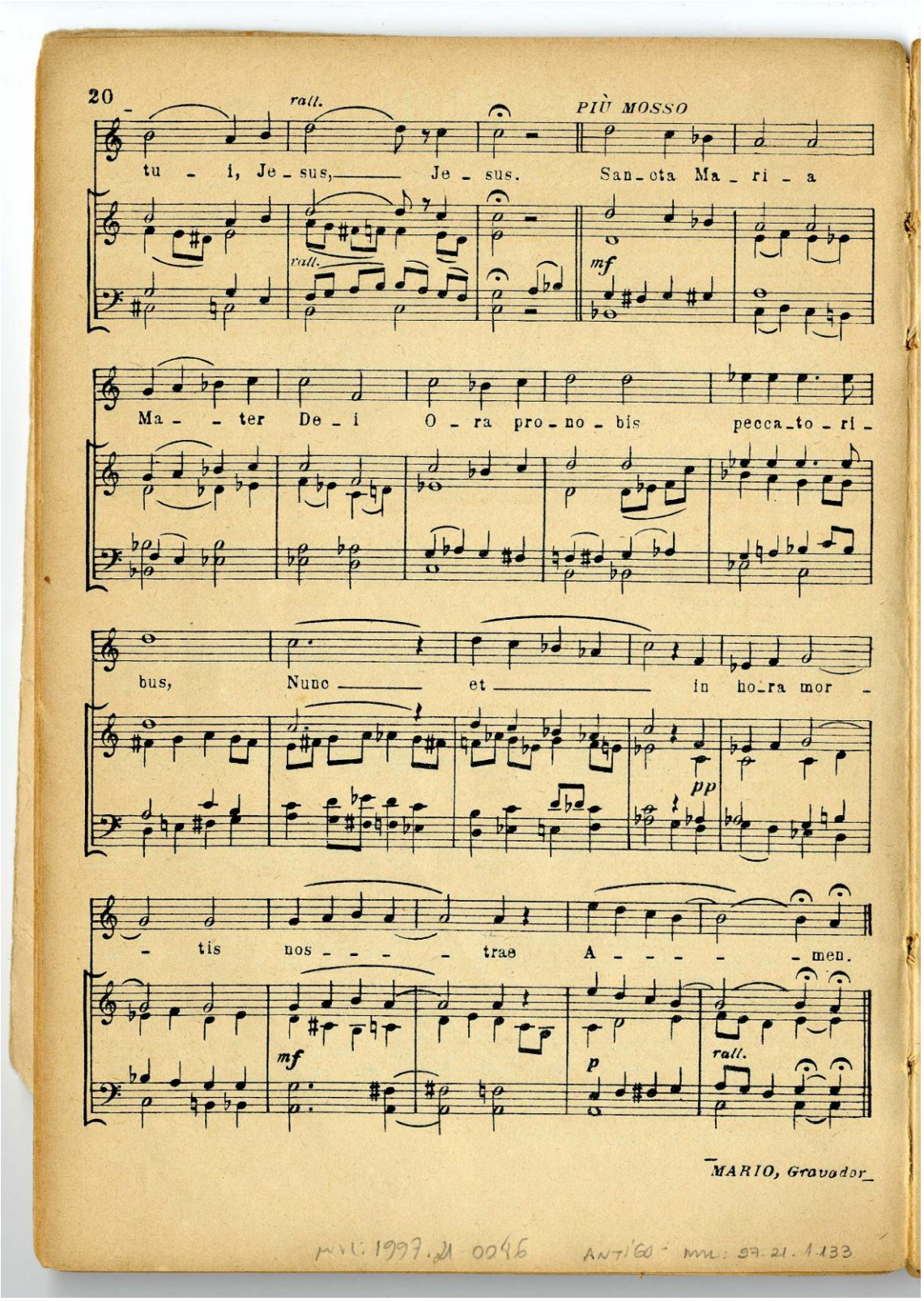
A - ve Ma - ri - a Gra - ti - a ple - na

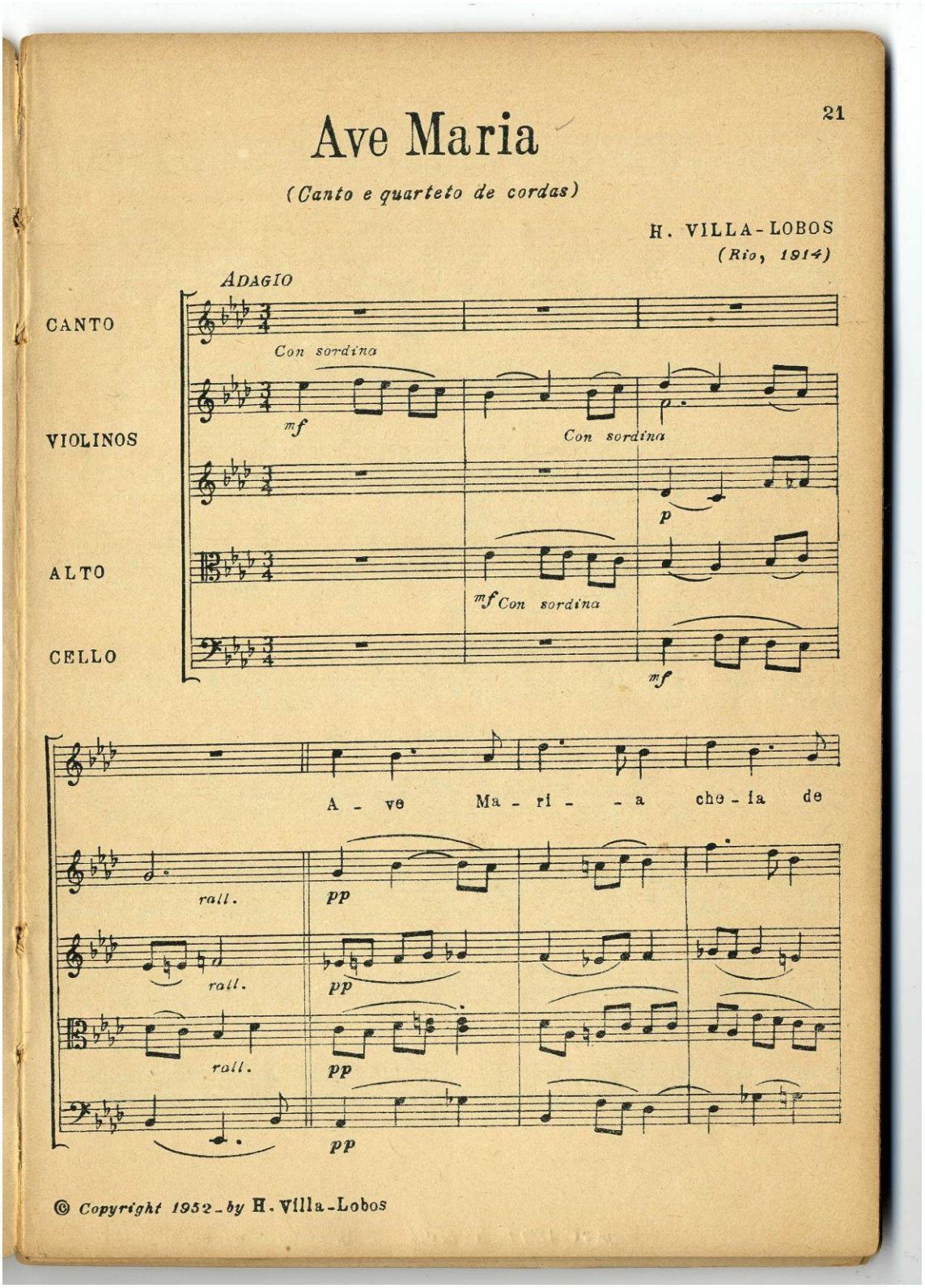
p

Do - mi - nus te - cum Be - ne - di - cta tu in mu'li -

e - ri - bus Et — Bene - di - ctus Fru - ctus ven - tris

© Copyright 1951 by H. VILLA-LOBOS.


20
rall.
PIÙ MOSSO
tu - i, Je - sus, Je - sus. San - cta Ma - ri - a
rall.
mf
Ma - - ter De - i O - ra pro - no - bis pecca - to - ri -
bus, Nunc et in ho - ra mor -
pp
- tis nos - - - - trae A - - - - men.
mf
p
rall.
MARIO, Gravador
MVL: 1997.21.0046
ANTIGO - MVL: 97.21.1.133



Ave Maria

(Canto e quarteto de cordas)

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1914)

ADAGIO

CANTO

VIOLINOS

ALTO

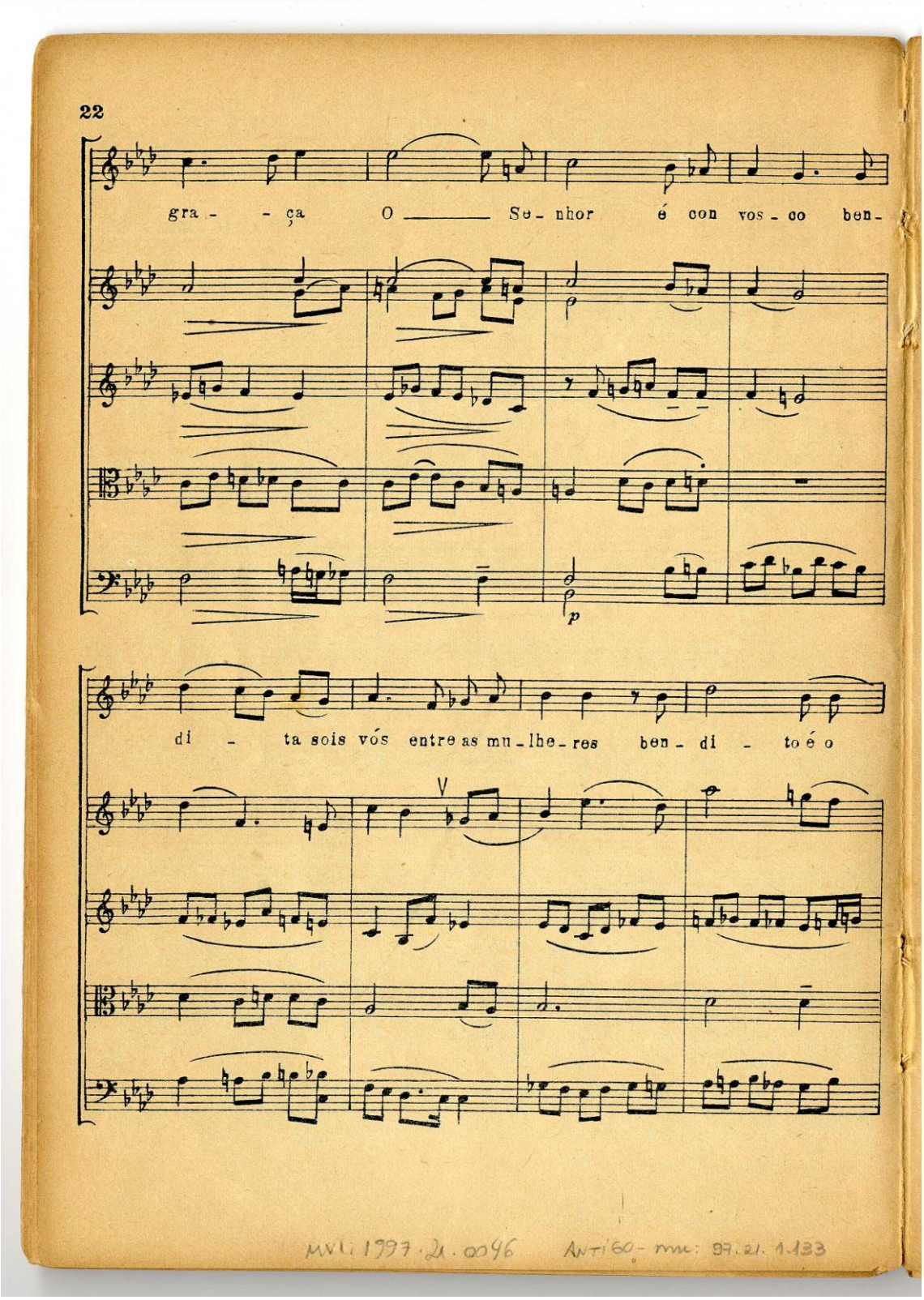
CELLO

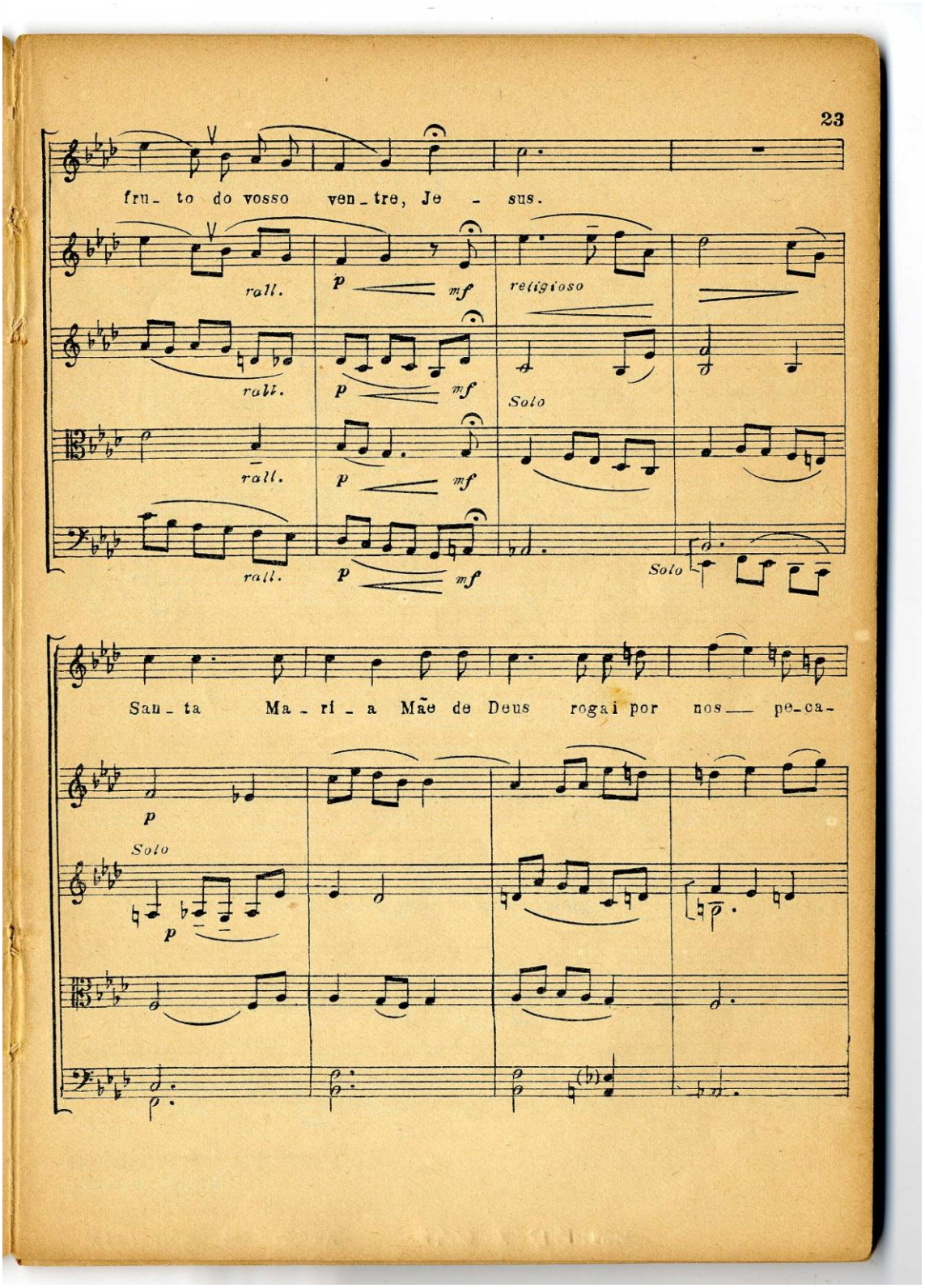
Con sordina *mf* *Con sordina* *p* *mf Con sordina* *mf*

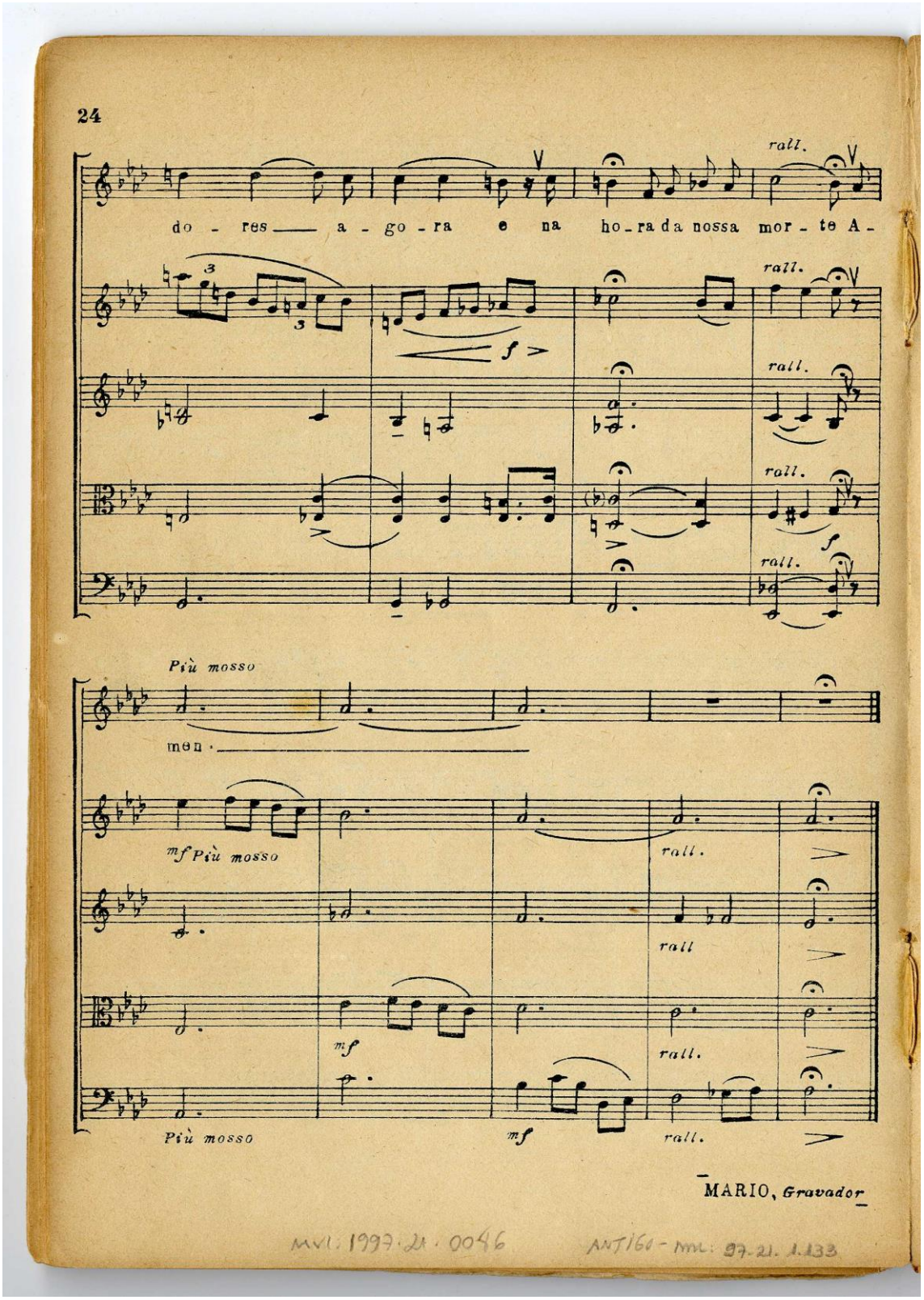
A - ve Ma - ri - a che - ia de

rall. *pp* *rall.* *pp* *rall.* *pp* *pp*

© *Copyright 1952 by* H. Villa-Lobos


22
gra - - ça O ____ Se - nhor é con vos - co ben -
di - ta sois vós entre as mu - lhe - res ben - di - to é o
p
MVL. 1997.21.0046 ANTIGO - mm: 97.21.1.133


23
fru- to do vosso ven-tre, Je - sus.
rall.
p
mf
religioso
Solo
Solo
San-ta Ma-ri-a Mãe de Deus rogai por nos pe-ca-
Solo



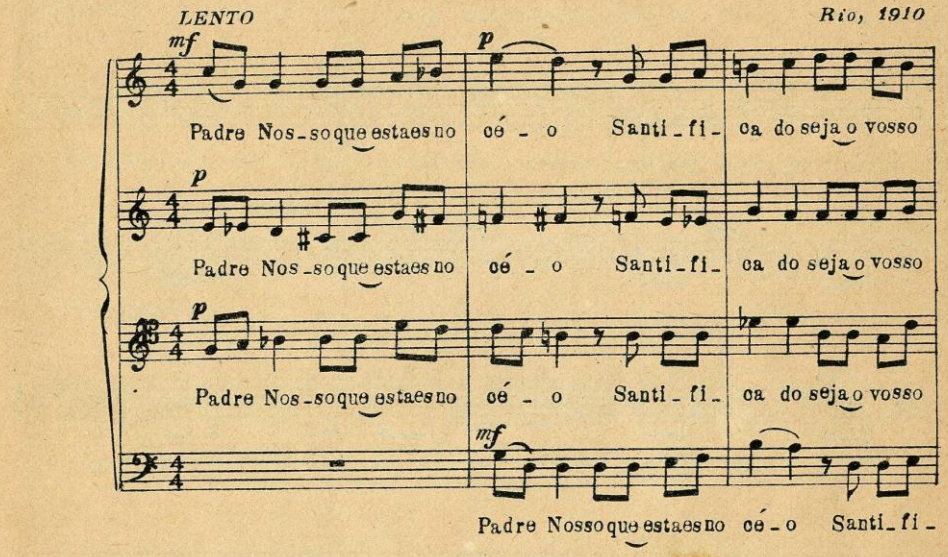
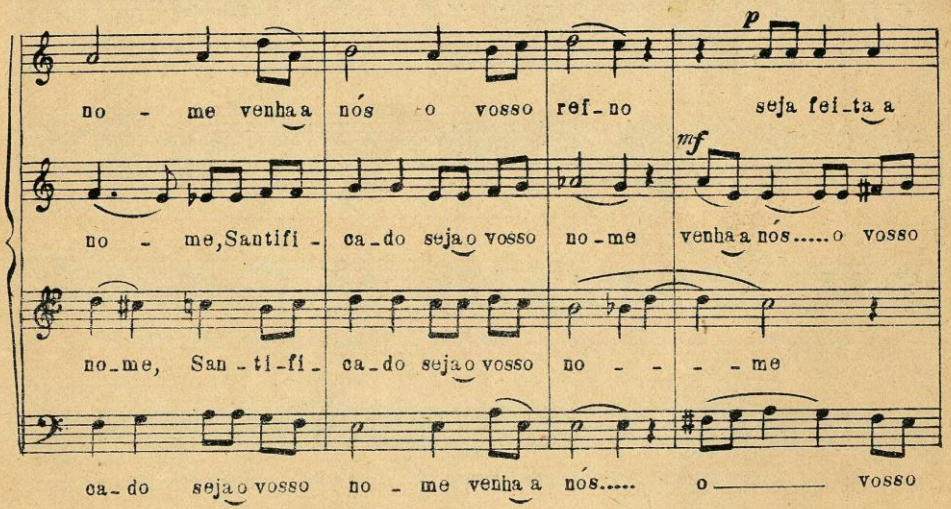
MVI. 1997.21.0046 ANTIGO - MNL: 97.21.1.133

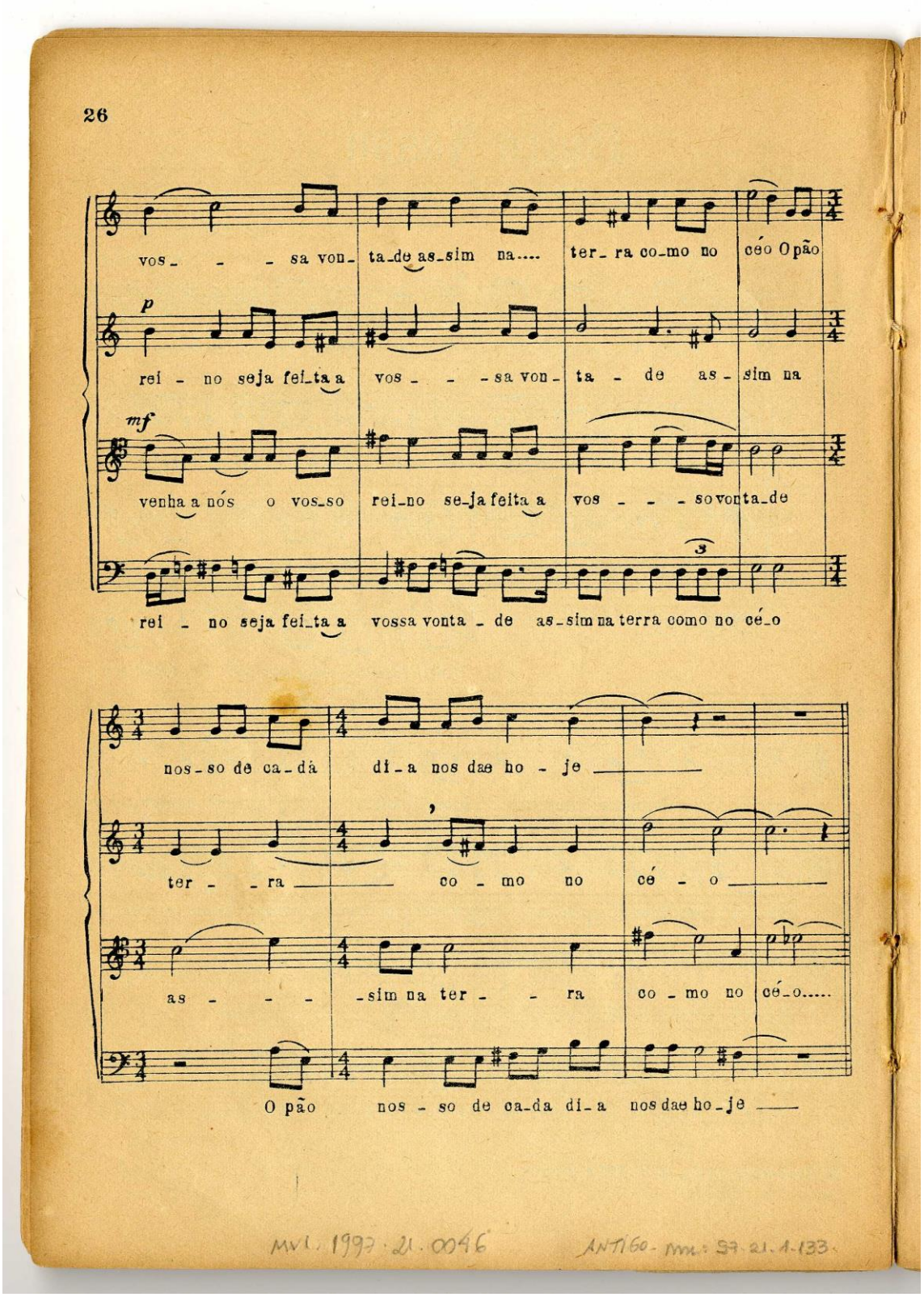
Padre Nosso

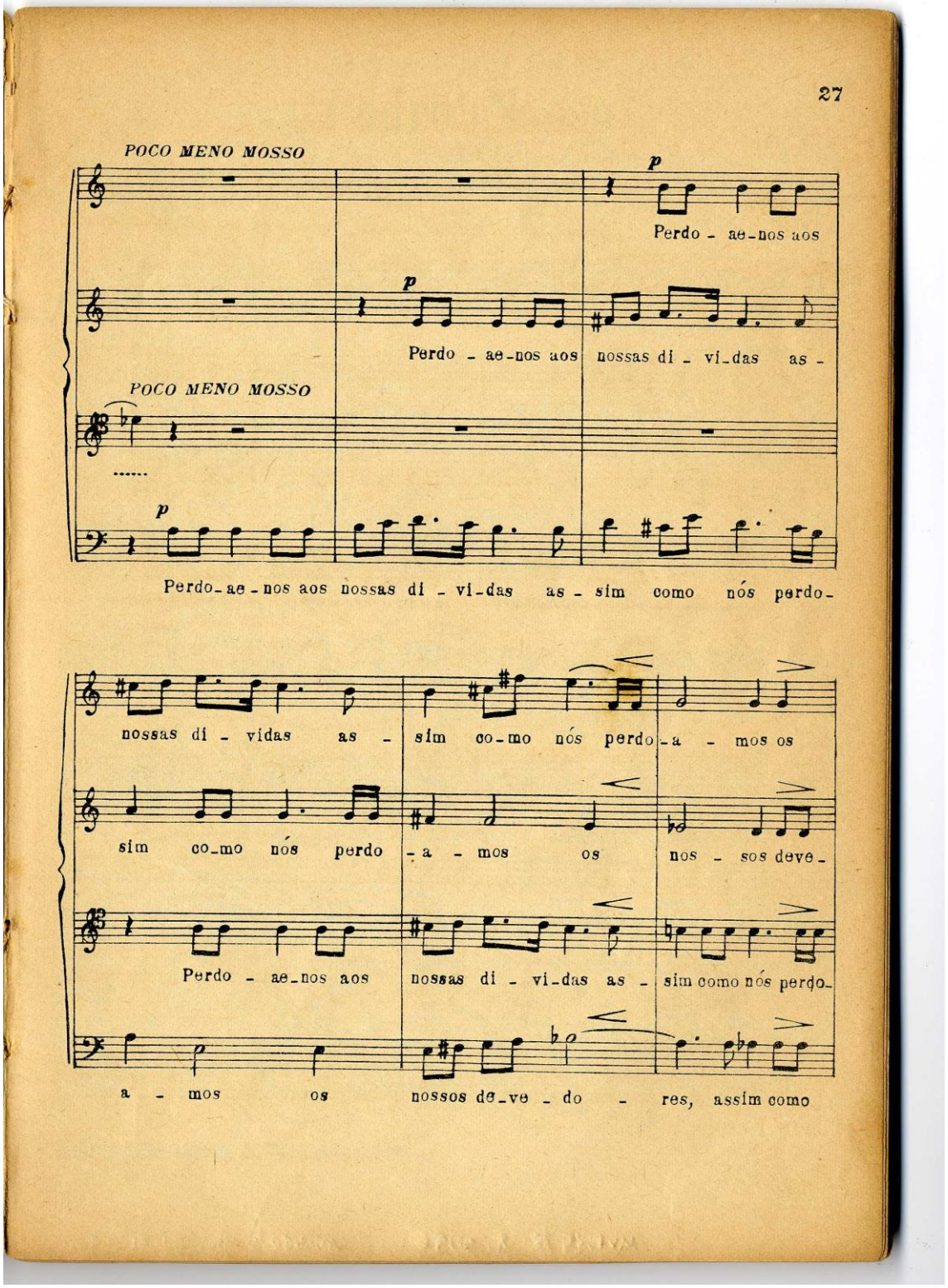
(Côro mixto a capella)

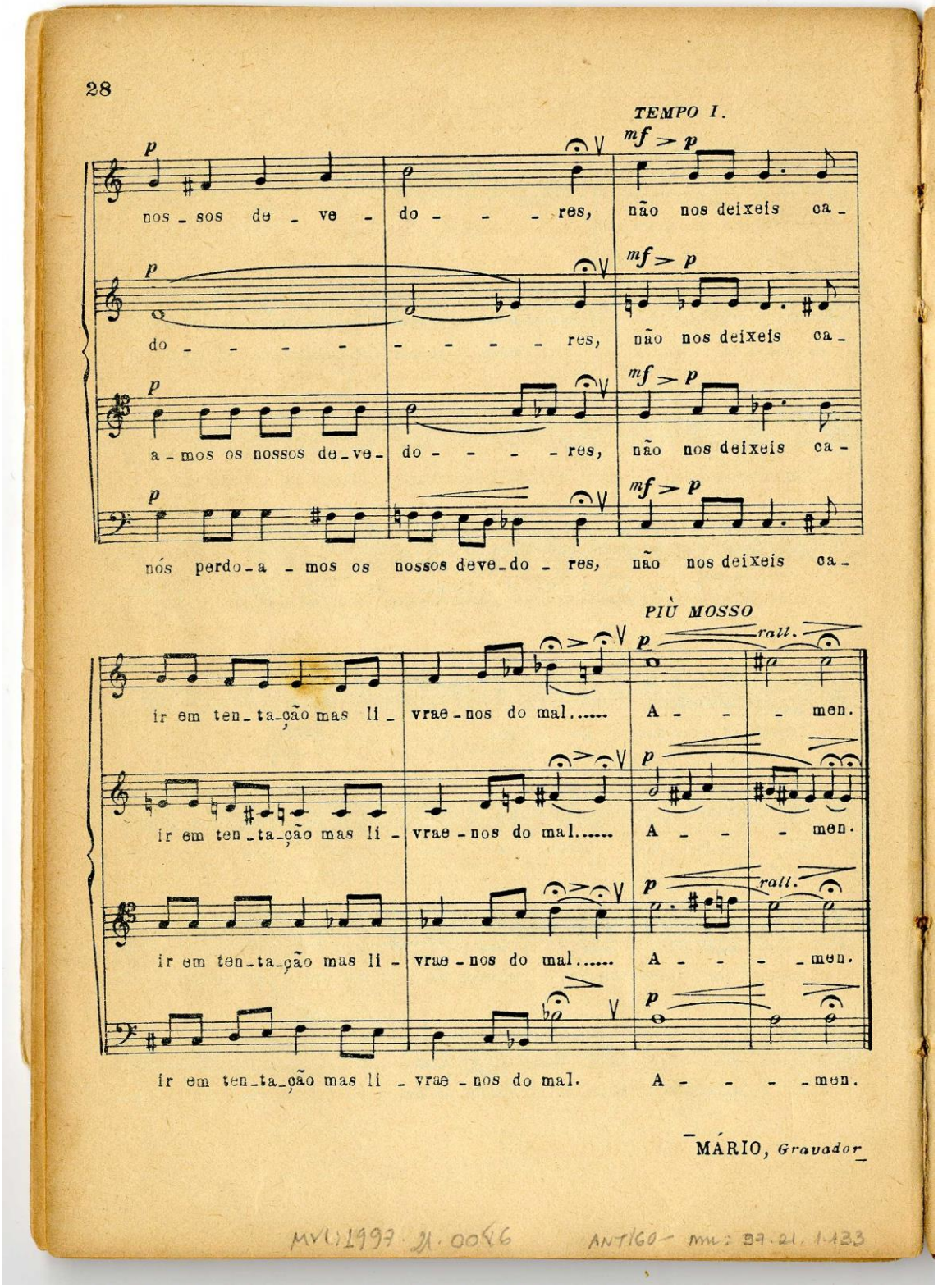
H. VILLA-LOBOS

Rio, 1910

LENTO

© *Copyright 1951 by* H. Villa-Lobos


26
vos - - - sa von- ta-de as-sim na.... ter- ra co-mo no céo O pão
p
rei - no seja fei-ta a vos - - - sa von- ta - de as - sim na
mf
venha a nós o vos-so rei-no se-ja feita a vos - - - so vonta-de
3
rei - no seja fei-ta a vossa vonta - de as-sim na terra como no cé-o
nos-so de ca-dá di-a nos dae ho - je
ter - - ra co - mo no cé - o
as - - - -sim na ter - - ra co - mo no cé-o.....
O pão nos - so de ca-da di-a nos dae ho-je
MVL. 1997.21.0046
ANTIGO. Mm. 57.21.1.133.


27
POCO MENO MOSSO
p
Perdo - ae-nos aos
p
Perdo - ae-nos aos nossas di - vi-das as -
POCO MENO MOSSO
p
Perdo-ae-nos aos nossas di - vi-das as - sim como nós perdo-
nossas di - vidas as - sim co-mo nós perdo-a - mos os
sim co-mo nós perdo - a - mos os nos - sos deve-
Perdo - ae-nos aos nossas di - vi-das as - sim como nós perdo-
a - mos os nossos de-ve - do - res, assim como



28

TEMPO I.

p mf > p

nos_sos de_ve_do_ _ _ _res, não nos deixeis ca_

p mf > p

do_ _ _ _ _ _ _ _ _ _res, não nos deixeis ca_

p mf > p

a_mos os nossos de_ve_ do_ _ _ _ _res, não nos deixeis ca_

p mf > p

nós perdo_a_mos os nossos deve_do_res, não nos deixeis ca_

PIÙ MOSSO

p rall.

ir em ten_ta_ção mas li_ vrae_nos do mal..... A_ _ _ men.

p

ir em ten_ta_ção mas li_ vrae_nos do mal..... A_ _ _ men.

p rall.

ir em ten_ta_ção mas li_ vrae_nos do mal..... A_ _ _ _men.

p

ir em ten_ta_ção mas li_ vrae_nos do mal. A_ _ _ _men.

MÁRIO, *Gravador*

MVC/1997.21.0046 ANTIGO - mc: 29.21.1.133

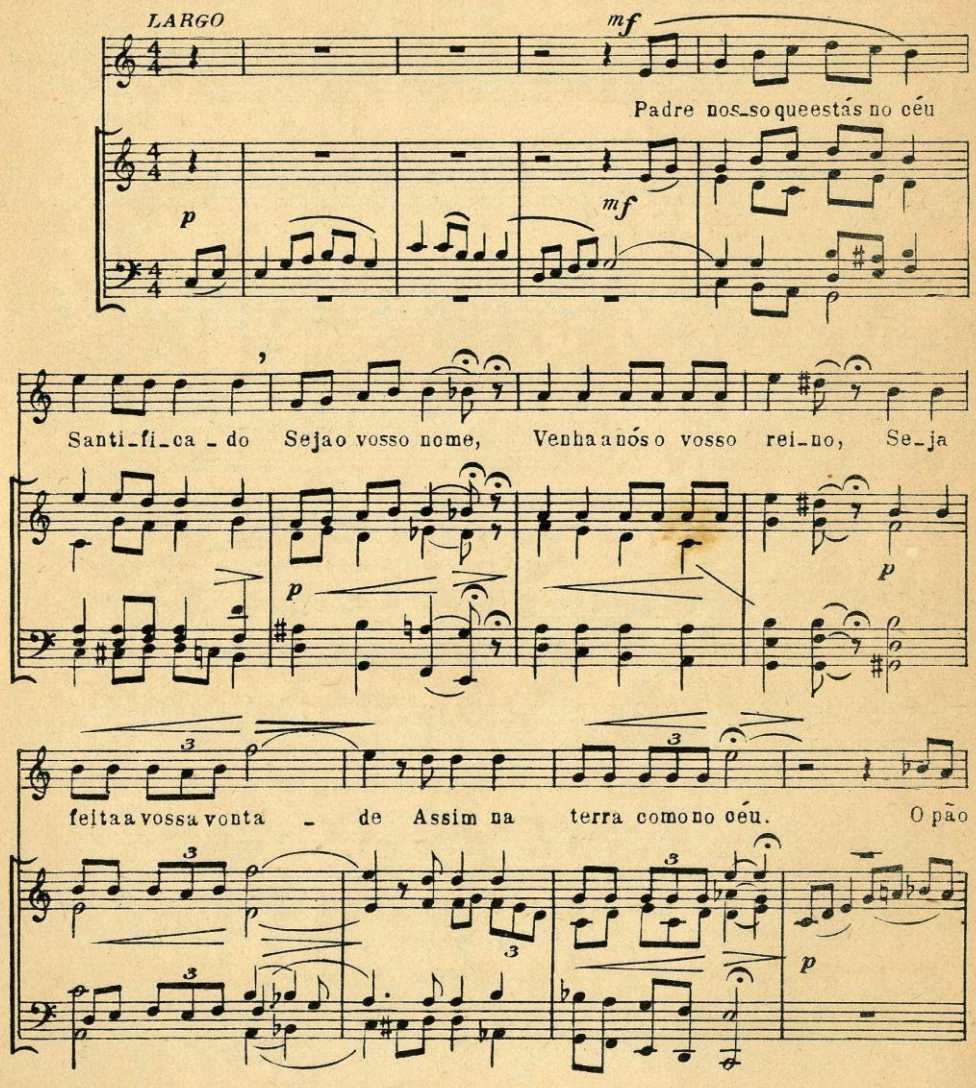
Padre Nosso

(PRÉCE)

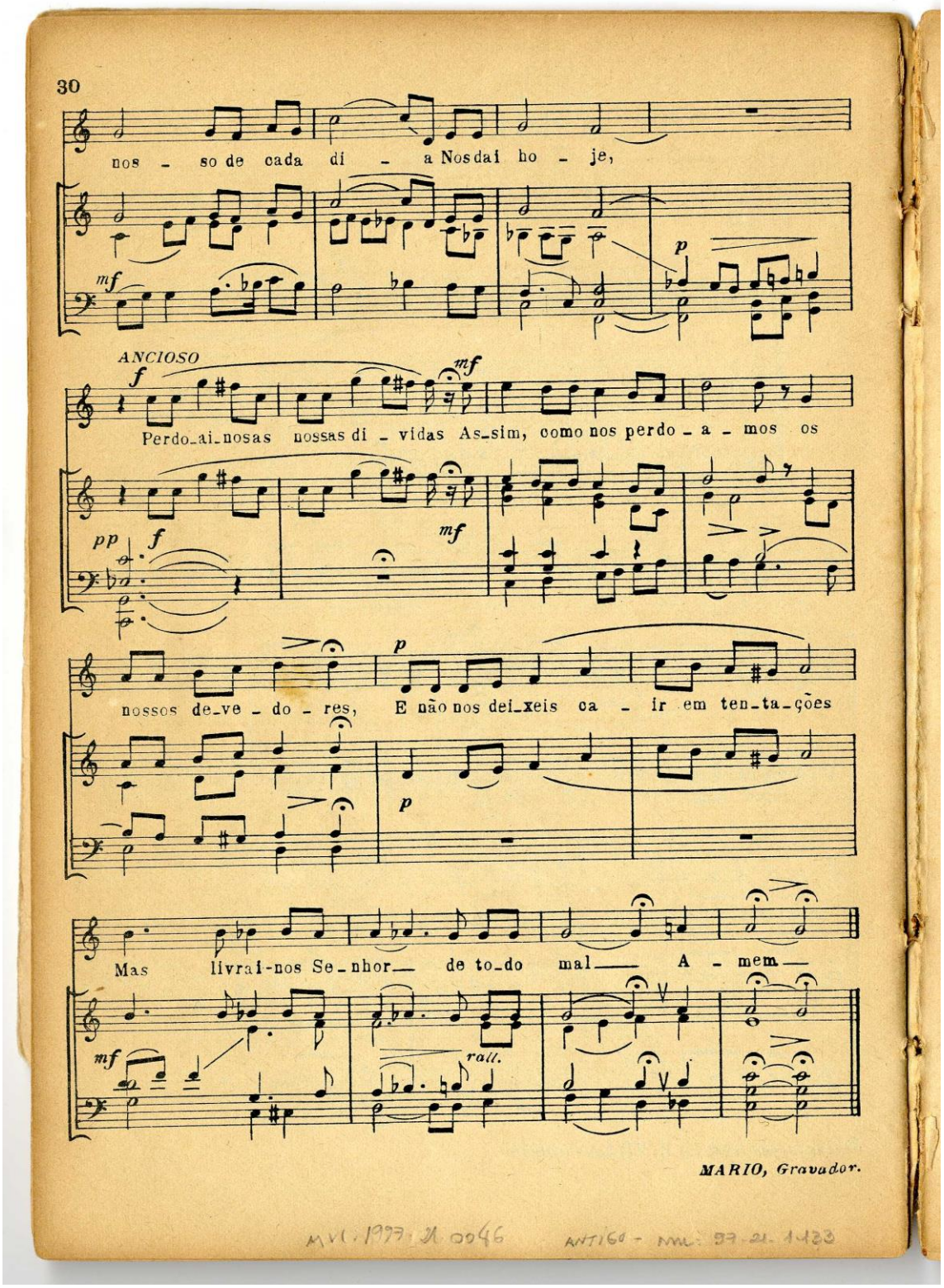
(CANTO E QUARTETO DE CORDAS)

Redução para
Canto e Orgão

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1914)



© Copyright 1951 by H. VILLA-LOBOS.

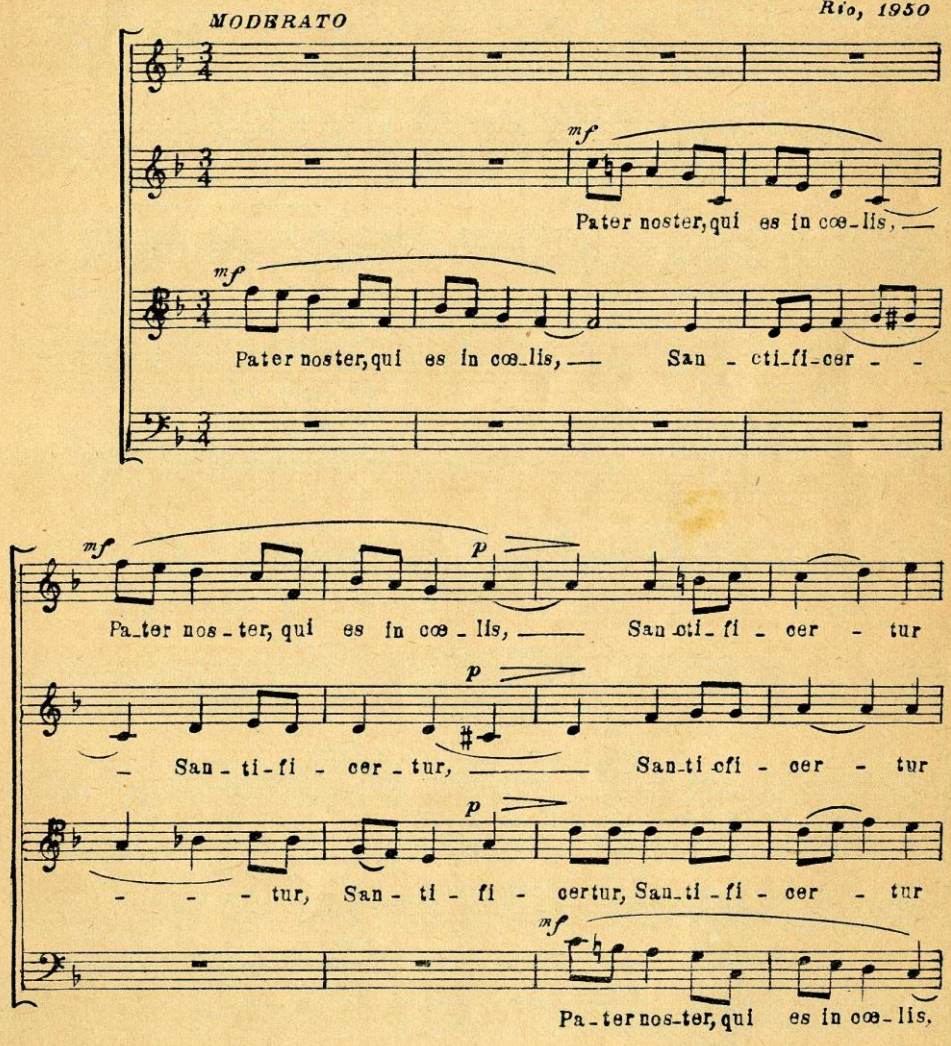


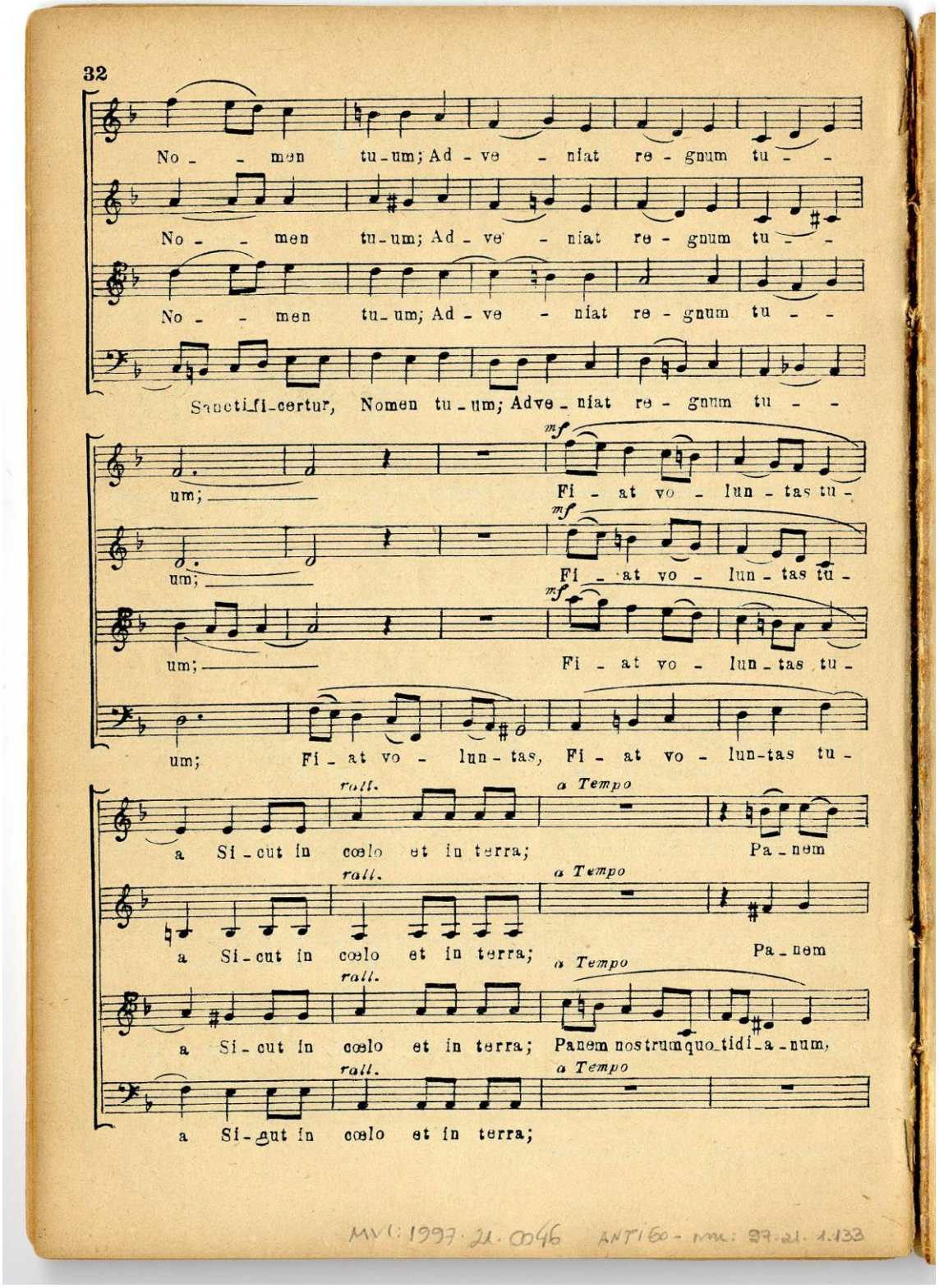
MVI. 1977. N. 0046 ANTIGO - MML: 37-21. 1433

Pater noster

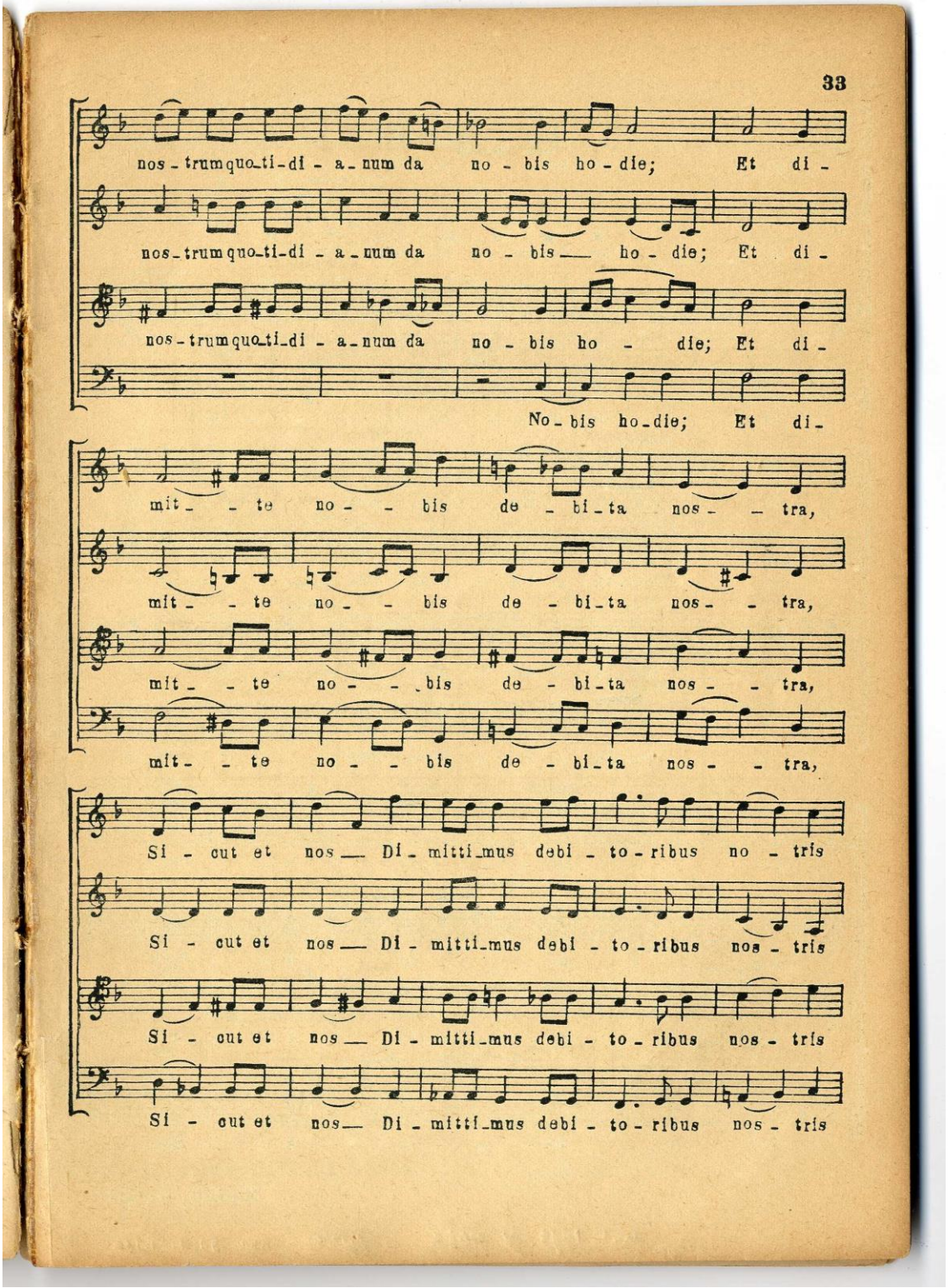
(Côro mixto a 4 vozes)

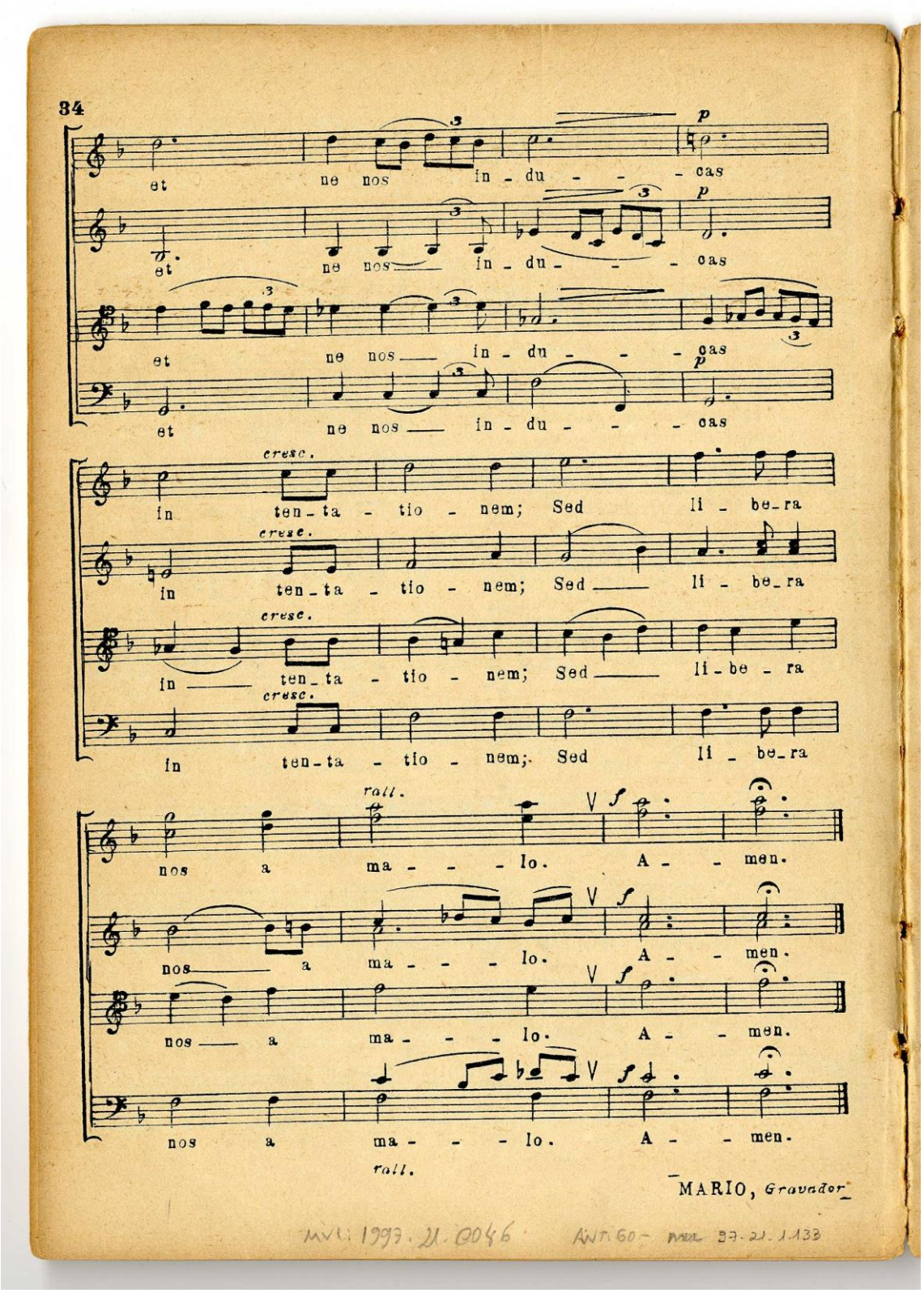
H. VILLA-LOBOS

Rio, 1950

© *Copyright 1952 by* H. Villa-Lobos



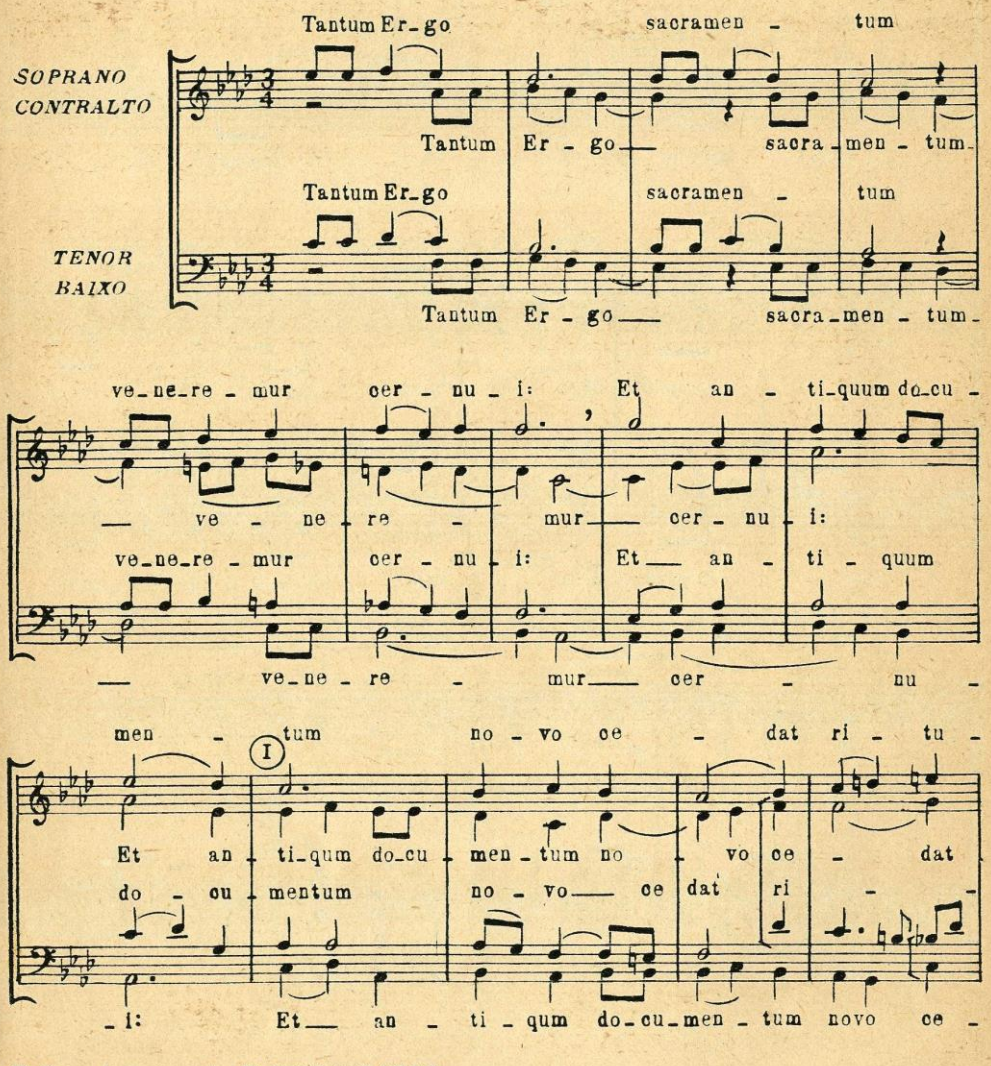
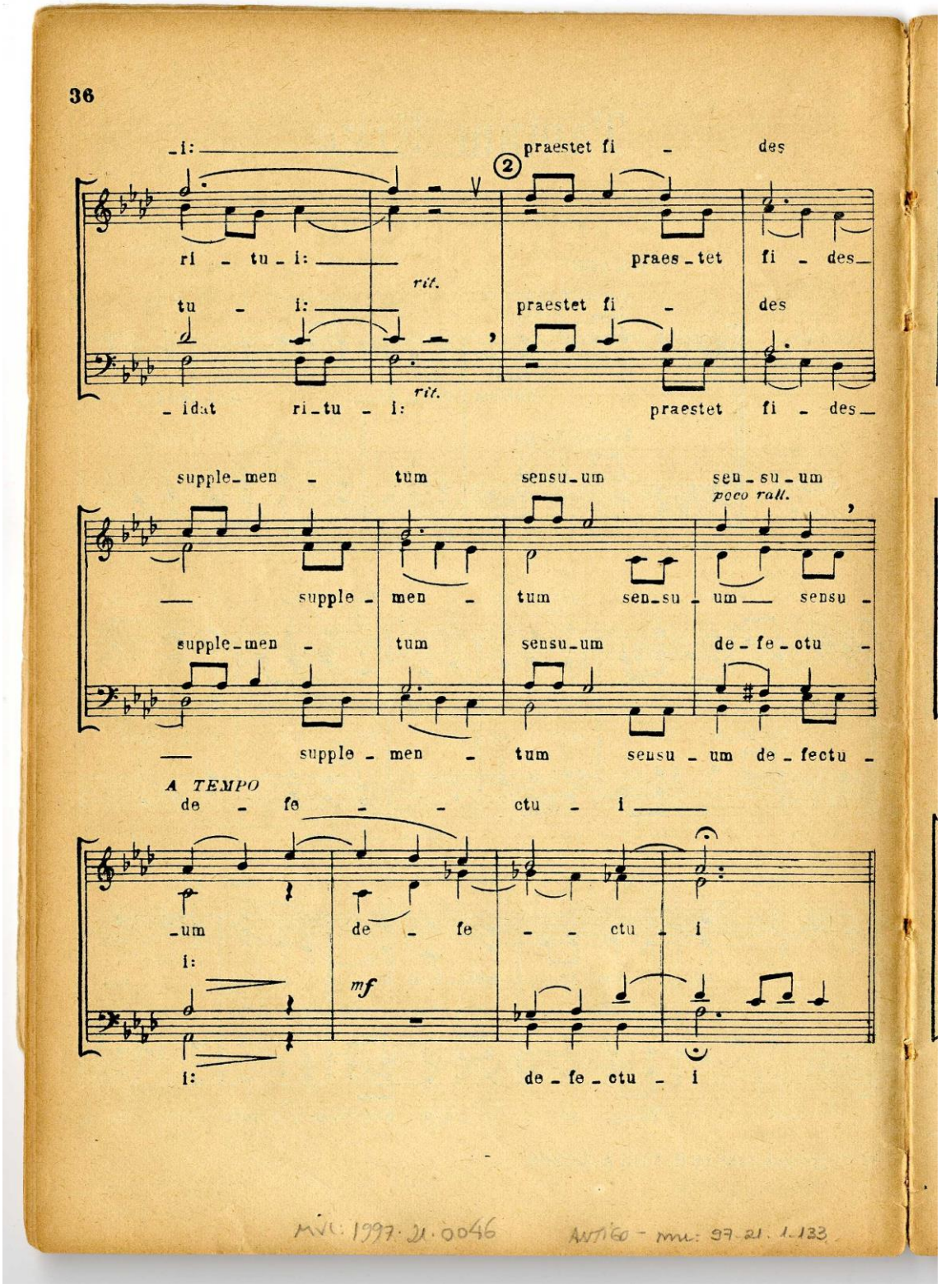
MVC: 1997.21.0046 ANTICO - mc: 87.21.1.133

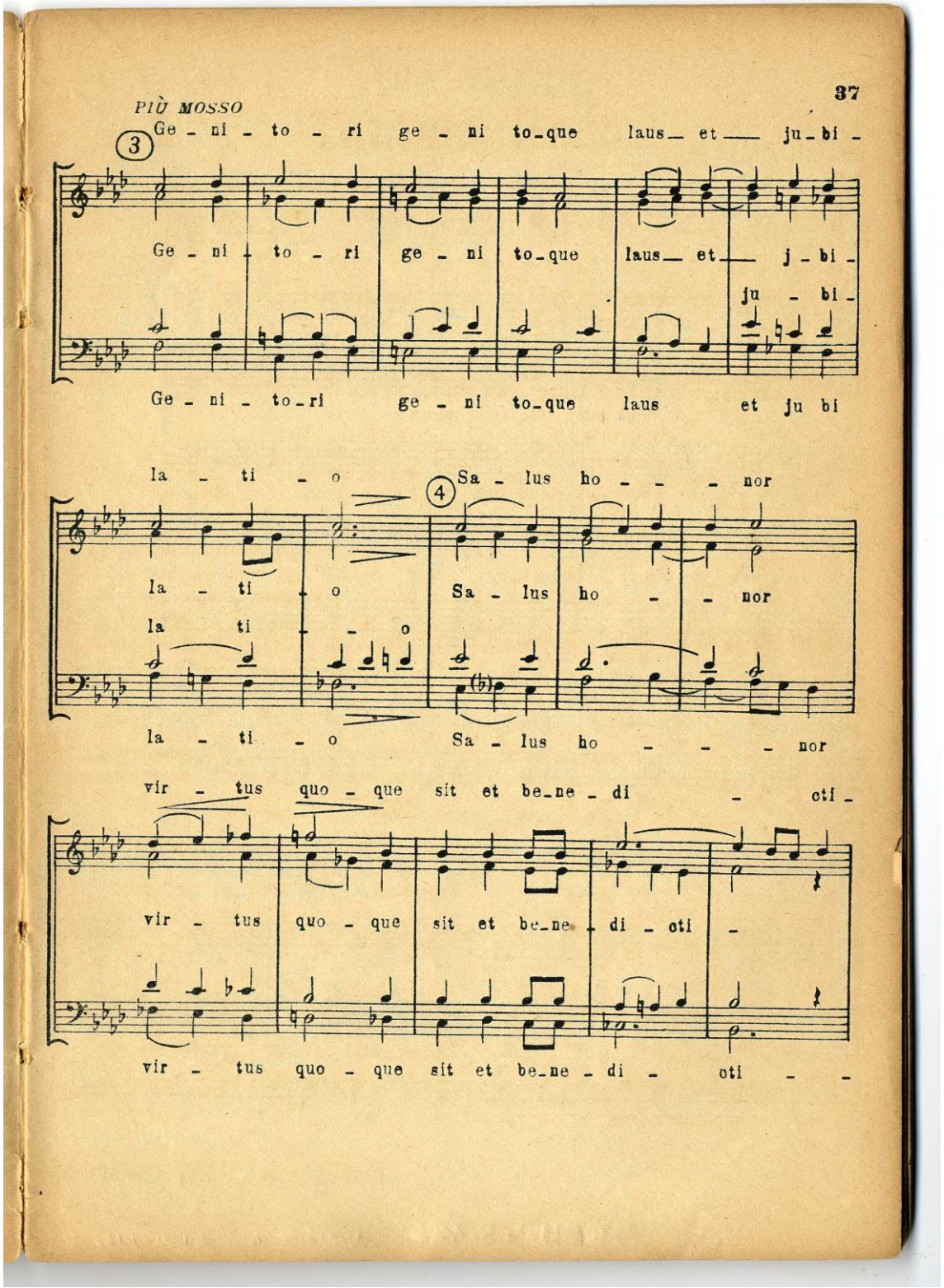

33
nos-trumquo-ti-di-a-num da no-bis ho-die; Et di-
nos-trumquo-ti-di-a-num da no-bis ho-die; Et di-
nos-trumquo-ti-di-a-num da no-bis ho-die; Et di-
No-bis ho-die; Et di-
mit-te no-bis de-bi-ta nos-tra,
mit-te no-bis de-bi-ta nos-tra,
mit-te no-bis de-bi-ta nos-tra,
mit-te no-bis de-bi-ta nos-tra,
Si-cut et nos Di-mitti-mus debi-to-ribus no-tris
Si-cut et nos Di-mitti-mus debi-to-ribus nos-tris
Si-cut et nos Di-mitti-mus debi-to-ribus nos-tris
Si-cut et nos Di-mitti-mus debi-to-ribus nos-tris

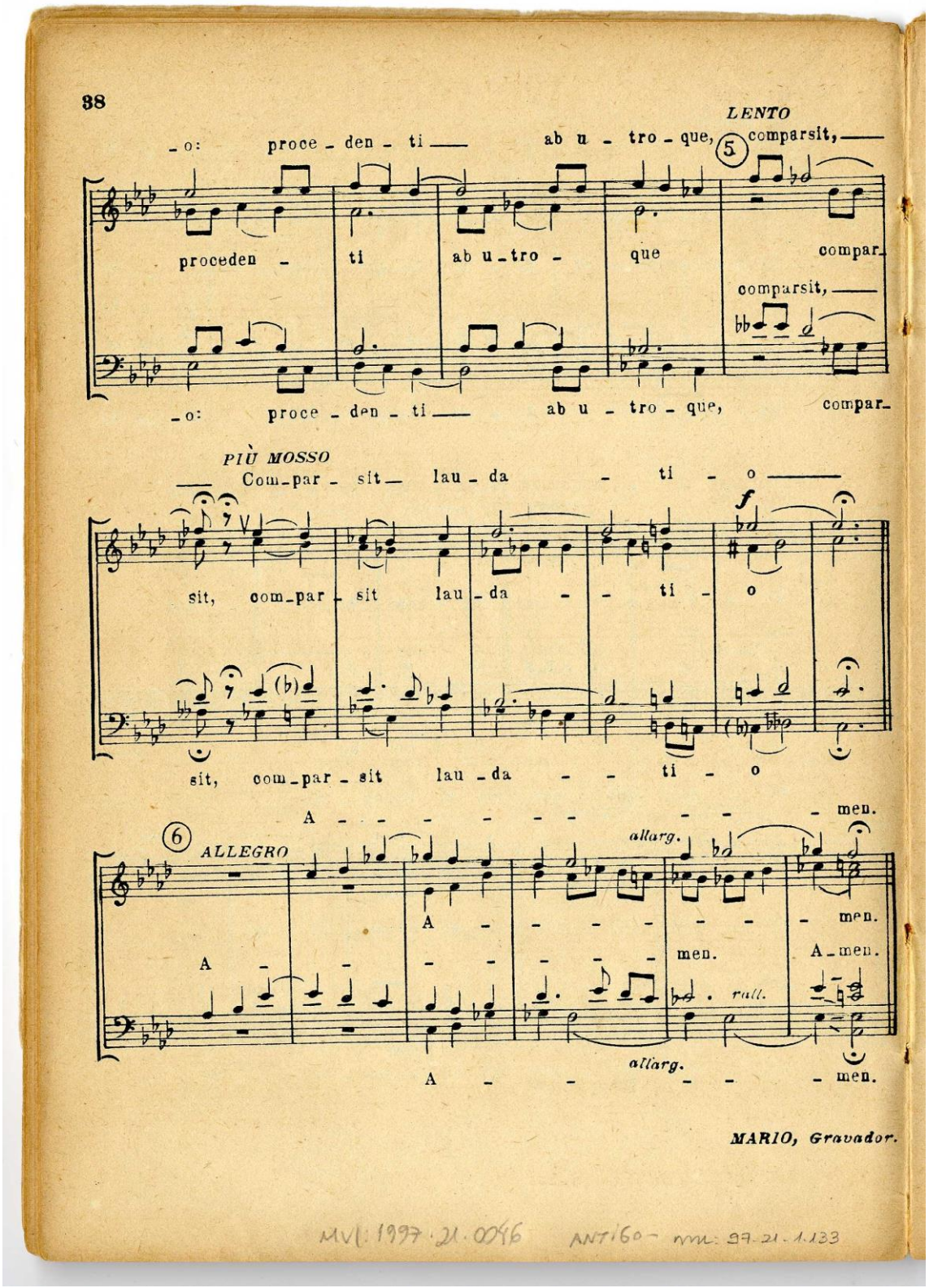

34
et ne nos in - du - - - cas
et ne nos in - du - - - cas
et ne nos in - du - - - cas
et ne nos in - du - - - cas
cresc.
in ten - ta - tio - nem; Sed li - be - ra
cresc.
in ten - ta - tio - nem; Sed li - be - ra
cresc.
in ten - ta - tio - nem; Sed li - be - ra
cresc.
in ten - ta - tio - nem; Sed li - be - ra
rall.
nos a ma - - - lo. A - - men.
nos a ma - - - lo. A - - men.
nos a ma - - - lo. A - - men.
nos a ma - - - lo. A - - men.
rall.
MARIO, Gravador

Tantum Ergo

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1910

ANDANTE

© Copyright 1951 by H. VILLA-LOBOS

MVC: 1997.21.0046 ANTICO - mu: 97.21.1.133


37
PIÙ MOSSO
Ge - ni - to - ri ge - ni to-que laus et ju-bi -
3
Ge - ni - to - ri ge - ni to-que laus et j - bi -
ju - bi -
Ge - ni - to-ri ge - ni to-que laus et ju bi
la - ti - o
4
Sa - lus ho - - - nor
la - ti - o Sa - lus ho - - nor
la ti - - o
la - ti - o Sa - lus ho - - - nor
vir - tus quo - que sit et be-ne - di - oti -
vir - tus quo - que sit et be-ne - di - oti -
vir - tus quo - que sit et be-ne - di - oti - -



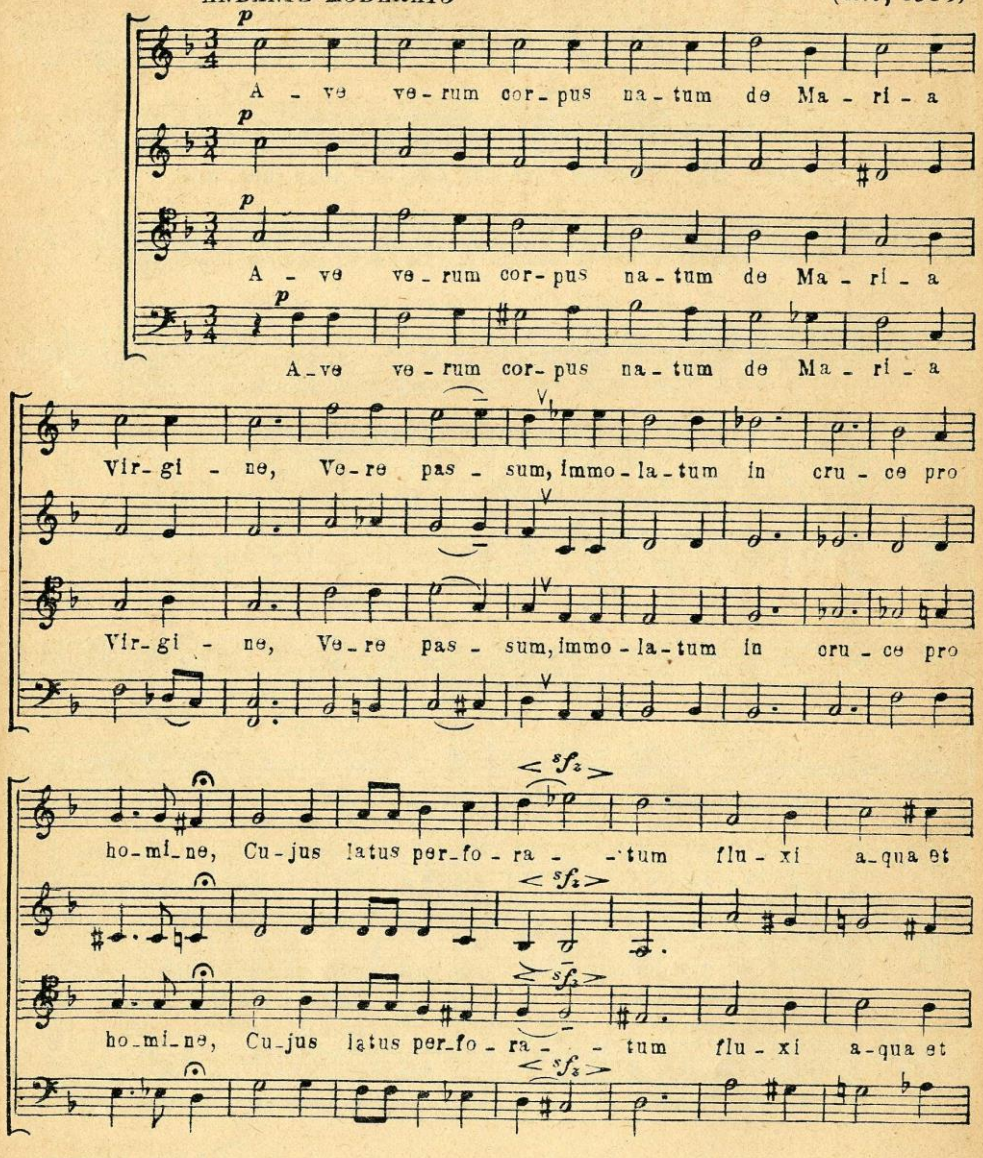
MVL: 1997.21.0046 ANTIGO - mm: 97-21-1.133

Ave verum

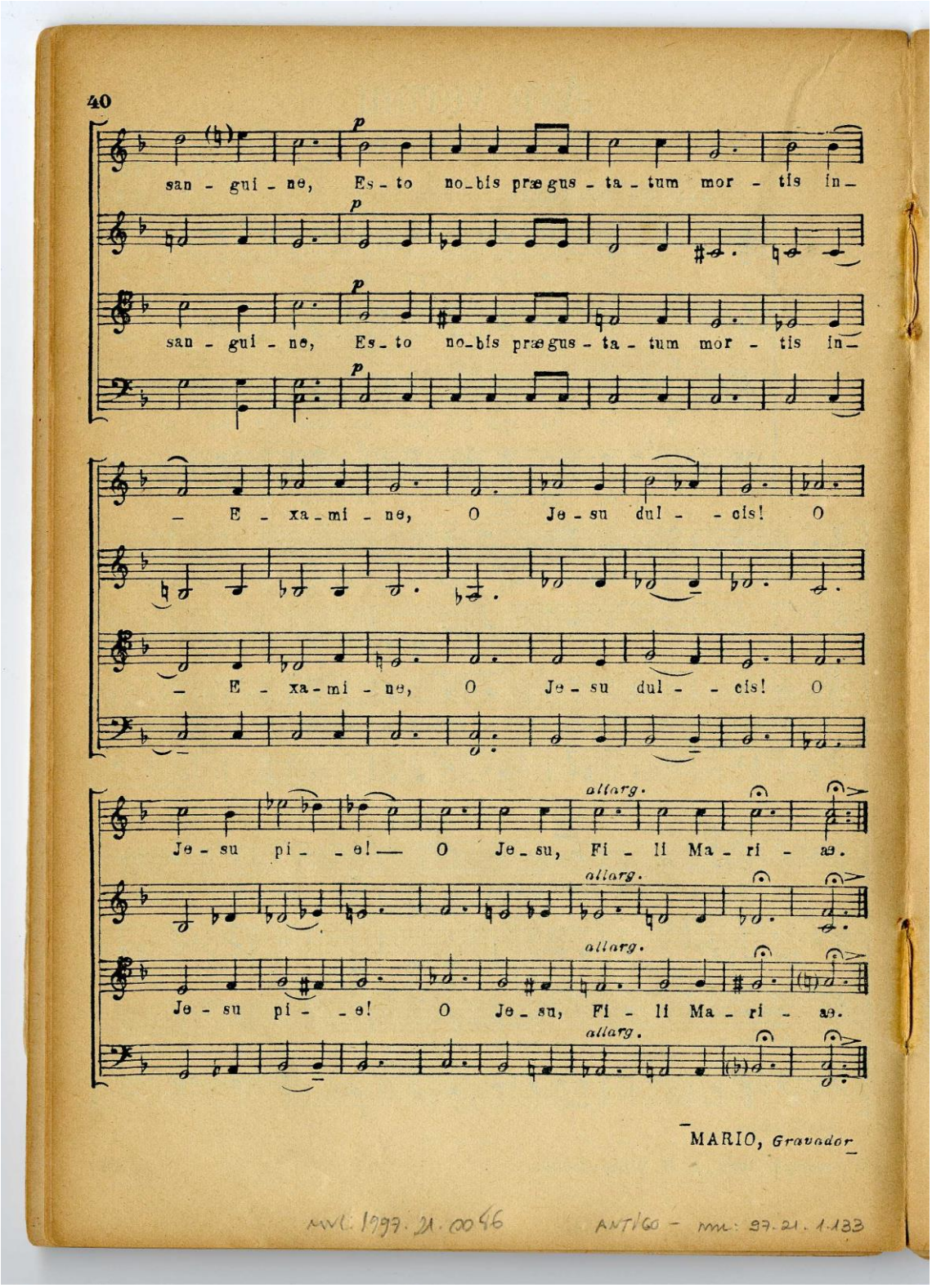
(Coro mixto a 4 vozes)

H. VILLA-LOBOS

ANDANTE MODERATO *(Rio, 1930)*



© *Copyright 1932 by* H. Villa-Lobos


40
san - gui - ne, Es - to no_bis prægus - ta - tum mor - tis in_
san - gui - ne, Es - to no_bis prægus - ta - tum mor - tis in_
_ E - xa_mi - ne, O Je - su dul - - cis! O
_ E - xa - mi - ne, O Je - su dul - - cis! O
allarg.
Je - su pi - - e! O Je_su, Fi - li Ma - ri - æ.
Je - su pi - - e! O Je_su, Fi - li Ma - ri - æ.
MARIO, Gravador
MVL: 1997.21.0046
ANTIGO - mm: 97.21.1.133

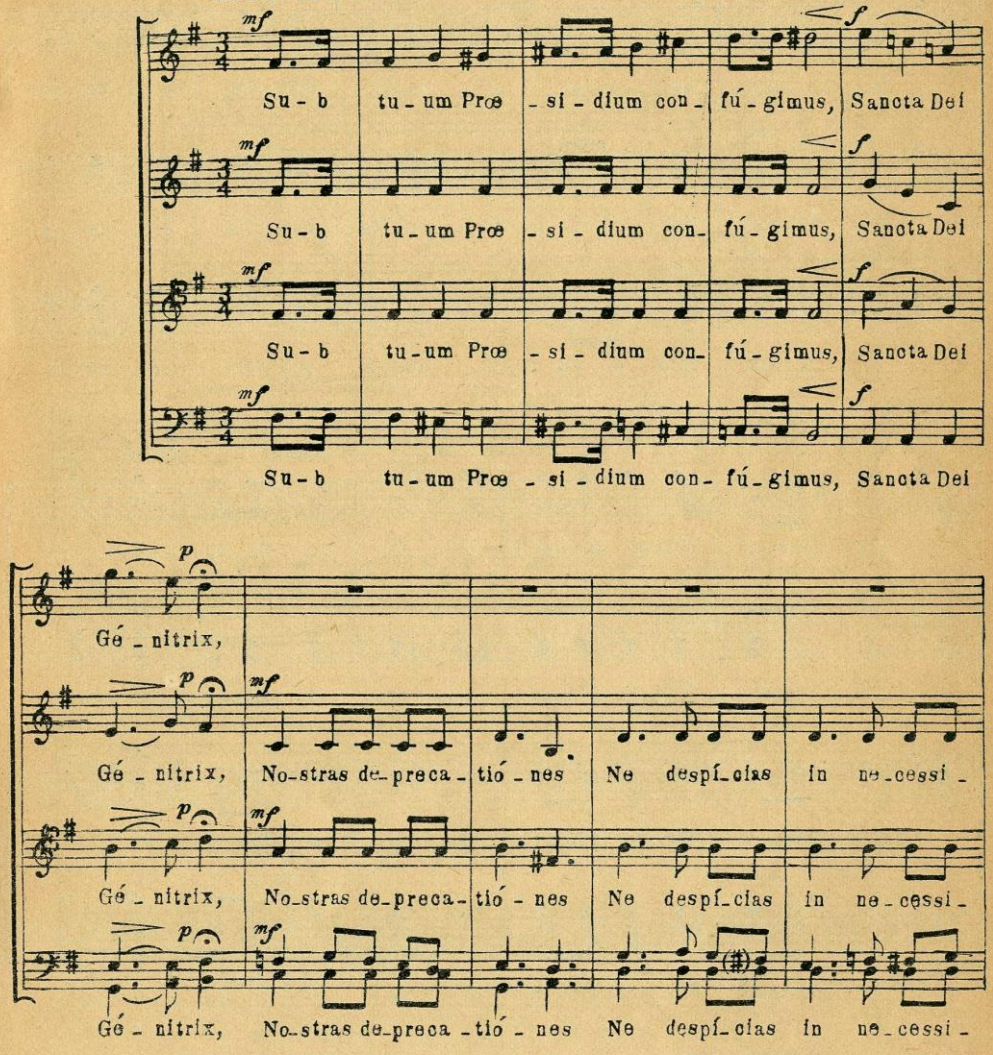
Sub tuum

(Côro mixto a 4 vozes a Capela)

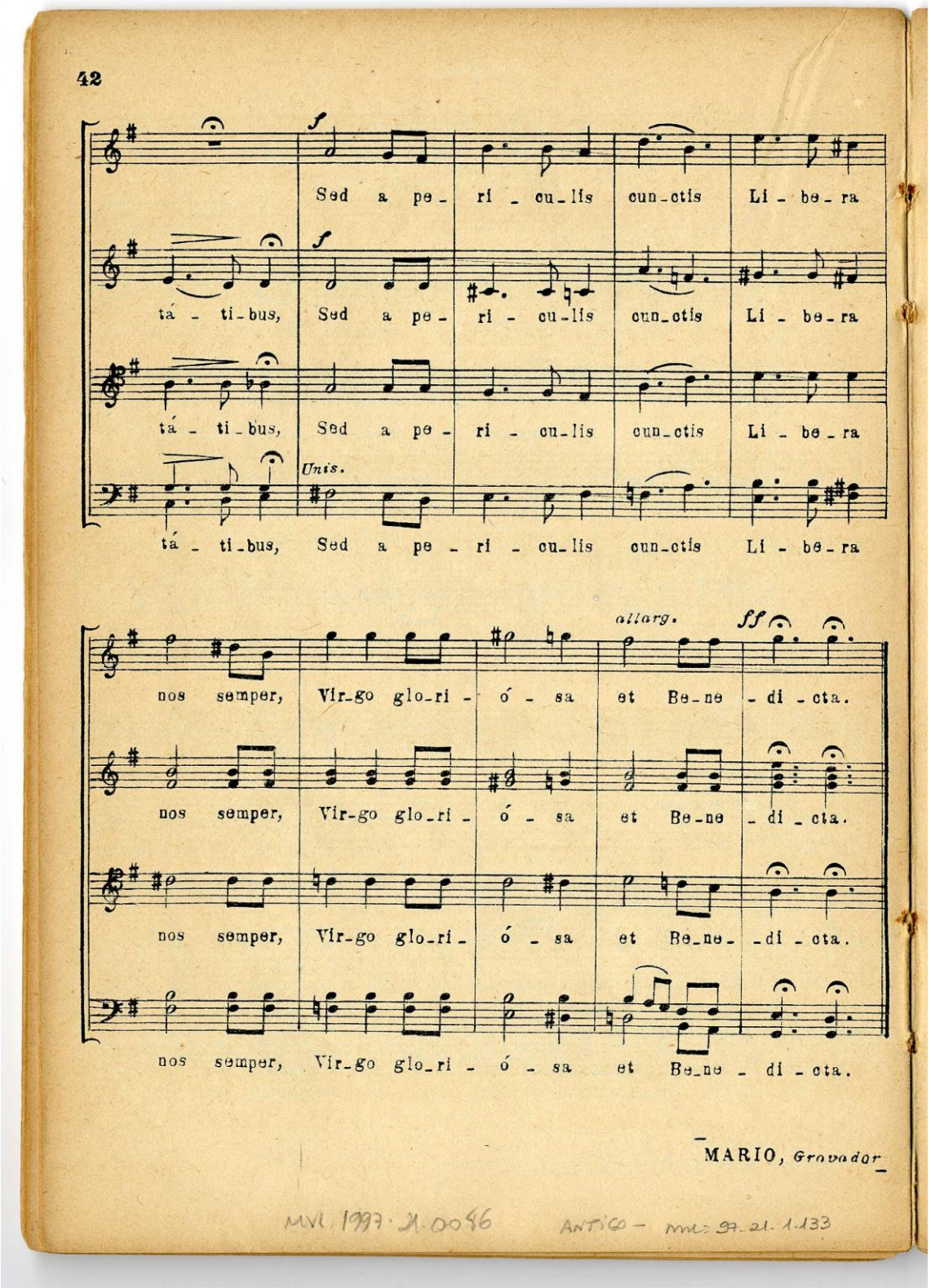
H. VILLA-LOBOS

Rio, 1952

ANDANTE SOLENE



© *Copyright 1952 - by* H. Villa-Lobos

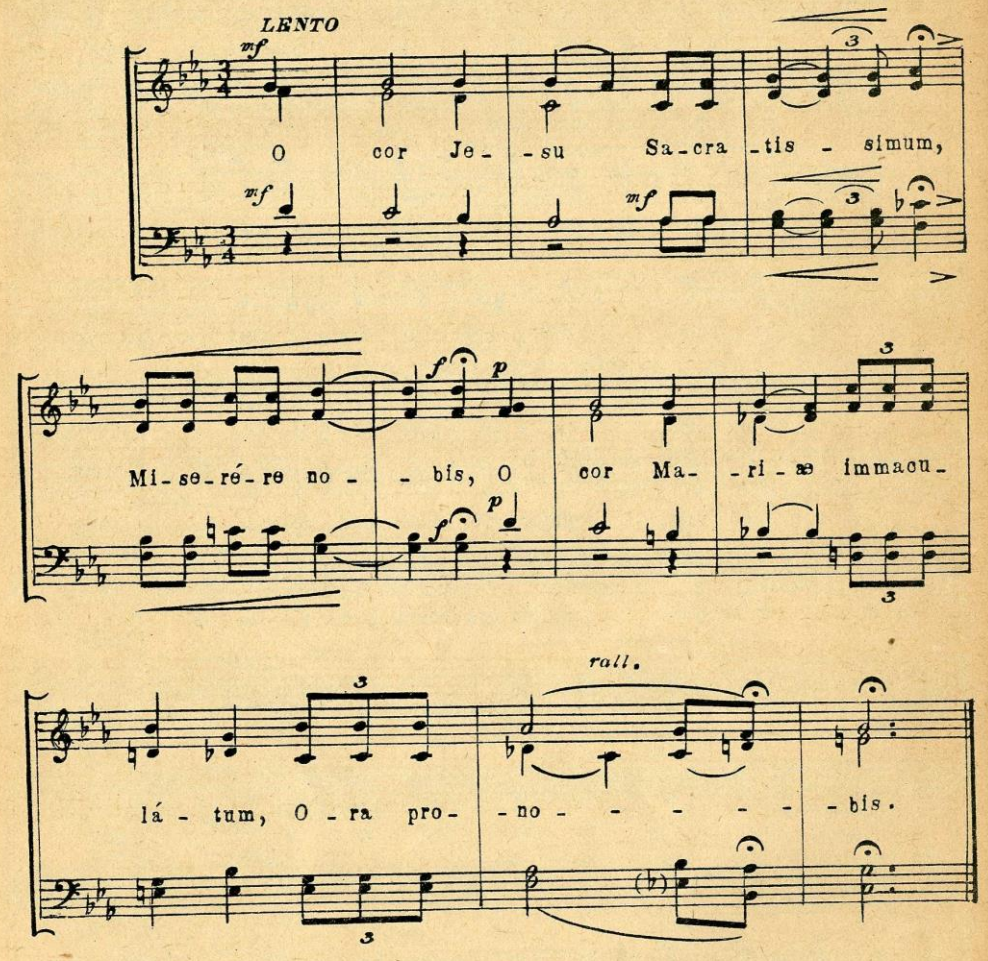

42
Sed a pe- ri - cu-lis cun-ctis Li - be-ra
tá - ti-bus, Sed a pe- ri - cu-lis cun-ctis Li - be-ra
tá - ti-bus, Sed a pe- ri - cu-lis cun-ctis Li - be-ra
Unis.
tá - ti-bus, Sed a pe - ri - cu-lis cun-ctis Li - be-ra
allarg.
nos semper, Vir-go glo-ri - ó - sa et Be-ne - di - cta.
nos semper, Vir-go glo-ri - ó - sa et Be-ne - di - cta.
nos semper, Vir-go glo-ri - ó - sa et Be-ne- -di - cta.
nos semper, Vir-go glo-ri - ó - sa et Be-ne - di - cta.
MARIO, Gravador
MVL. 1997.21.0046
ANTIGO - MM: 97.21.1.133

O cor Jesu

(Côro a 4 vozes)

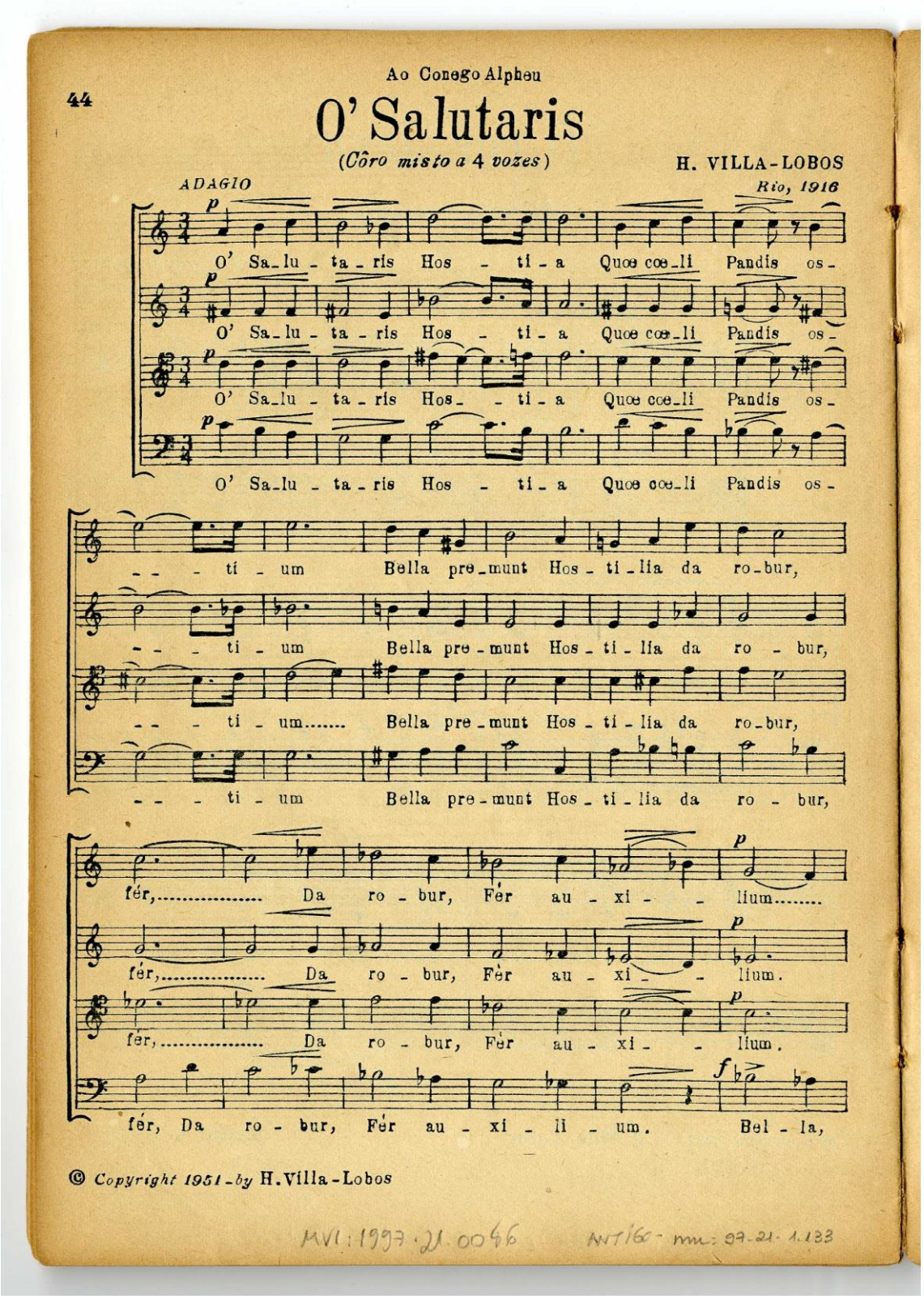
H. VILLA-LOBOS

Rio, 1952



© *Copyright 1952 - by* H. Villa-Lobos

MARIO, *Gravador*



44

Ao Conego Alpheu

O' Salutaris

(*Côro misto a 4 vozes*)

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1916

ADAGIO

O' Sa-lu-ta-ris Hos-ti-a Quae coe-li Pandis os-

O' Sa-lu-ta-ris Hos-ti-a Quae coe-li Pandis os-

O' Sa-lu-ta-ris Hos-ti-a Quae coe-li Pandis os-

O' Sa-lu-ta-ris Hos-ti-a Quae coe-li Pandis os-

-ti-um Bella pre-munt Hos-ti-lia da ro-bur,

-ti-um Bella pre-munt Hos-ti-lia da ro-bur,

-ti-um..... Bella pre-munt Hos-ti-lia da ro-bur,

-ti-um Bella pre-munt Hos-ti-lia da ro-bur,

fér,..... Da ro-bur, Fér au-xi-lium.....

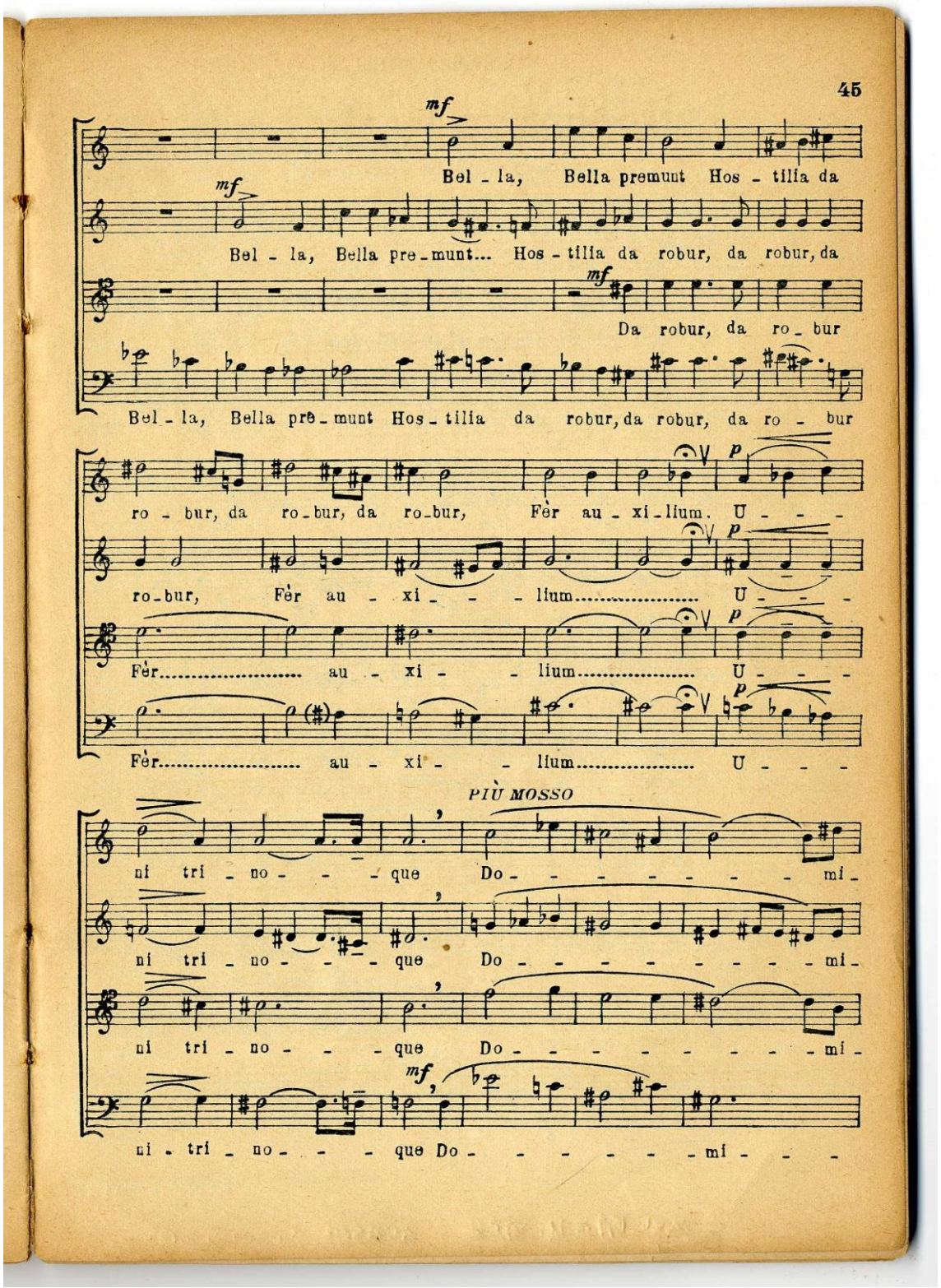
fér,..... Da ro-bur, Fér au-xi-lium.

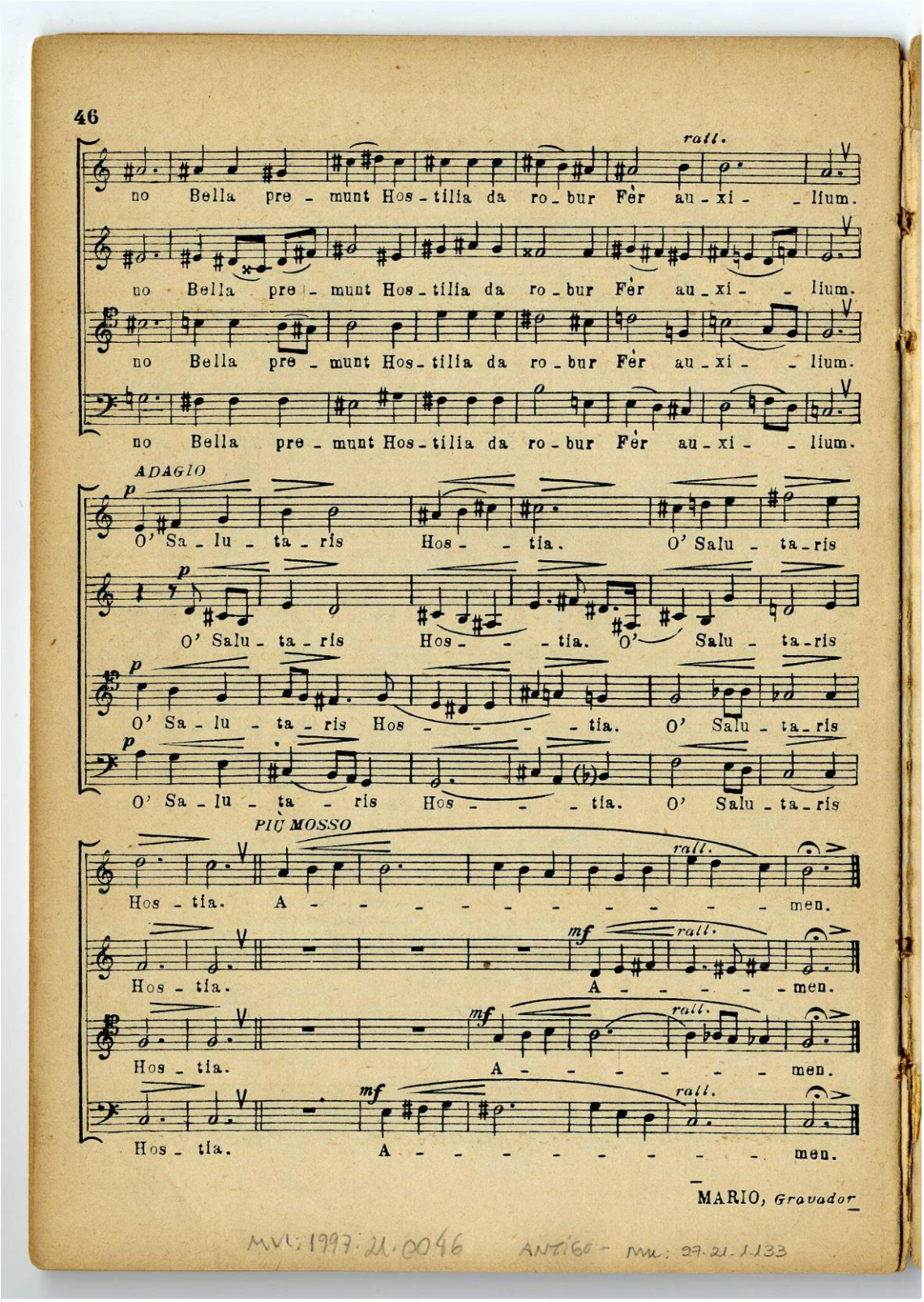
fér,..... Da ro-bur, Fér au-xi-lium.

fér, Da ro-bur, Fér au-xi-li-um. Bel-la,

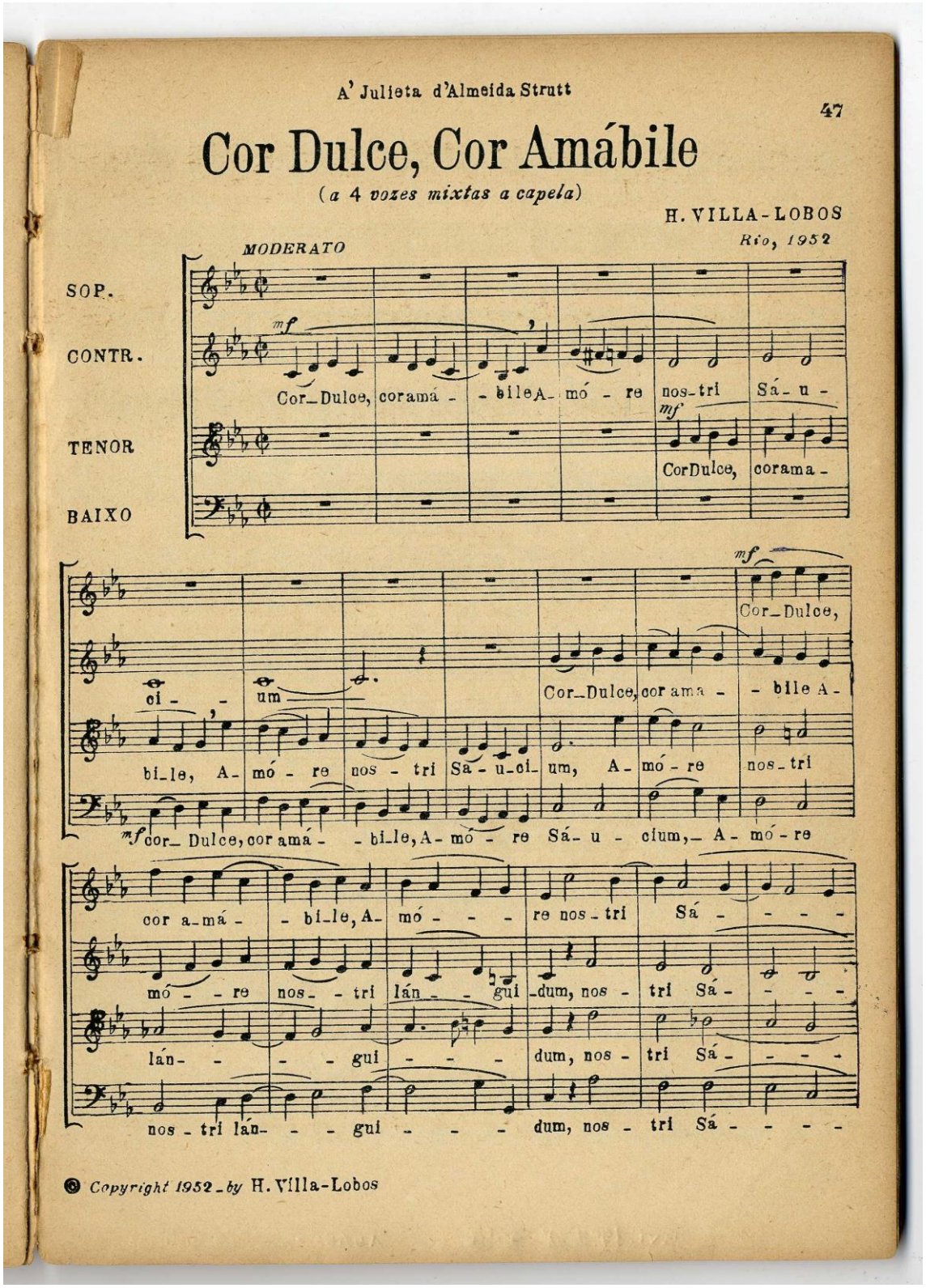
© *Copyright 1951 by* H. Villa-Lobos

MVI: 1997.21.0046 ANTIGO mm: 07.21.1.133


45
mf
Bel - la, Bella premunt Hos - tilia da
mf
Bel - la, Bella pre - munt... Hos - tilia da robur, da robur, da
mf
Da robur, da ro - bur
Bel - la, Bella prè - munt Hos - tilia da robur, da robur, da ro - bur
ro - bur, da ro - bur, da ro - bur, Fèr au - xi - lium. U - - -
p
ro - bur, Fèr au - xi - - - lium..... U - - -
p
Fèr..... au - xi - - lium..... U - - -
p
Fèr..... au - xi - - lium..... U - - -
p
PIÙ MOSSO
ni tri - no - - - que Do - - - - - - - - mi -
ni tri - no - - - que Do - - - - - - - - mi -
ni tri - no - - - que Do - - - - - - - - mi -
mf
ni - tri - no - - - que Do - - - - - - mi - - -



MVL: 1997.21.0046 ANTIGO - MVL: 97.21.1.133



A' Julieta d'Almeida Strutt

47

Cor Dulce, Cor Amábile

(a 4 vozes mixtas a capela)

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1952

MODERATO

SOP.

CONTR.

TENOR

BAIXO

mf Cor_Dulce, coramá - - bileA- mó - re nos-tri Sá- u -

mf CorDulce, corama -

ci - - um

Cor_Dulce, cor ama - - bile A-

bi_le, A- mó - re nos - tri Sá - u-ci- um, A- mó - re nos_tri

mf cor_ Dulce, cor amá - - bi_le, A- mó - re Sá- u - cium,_ A- mó - re

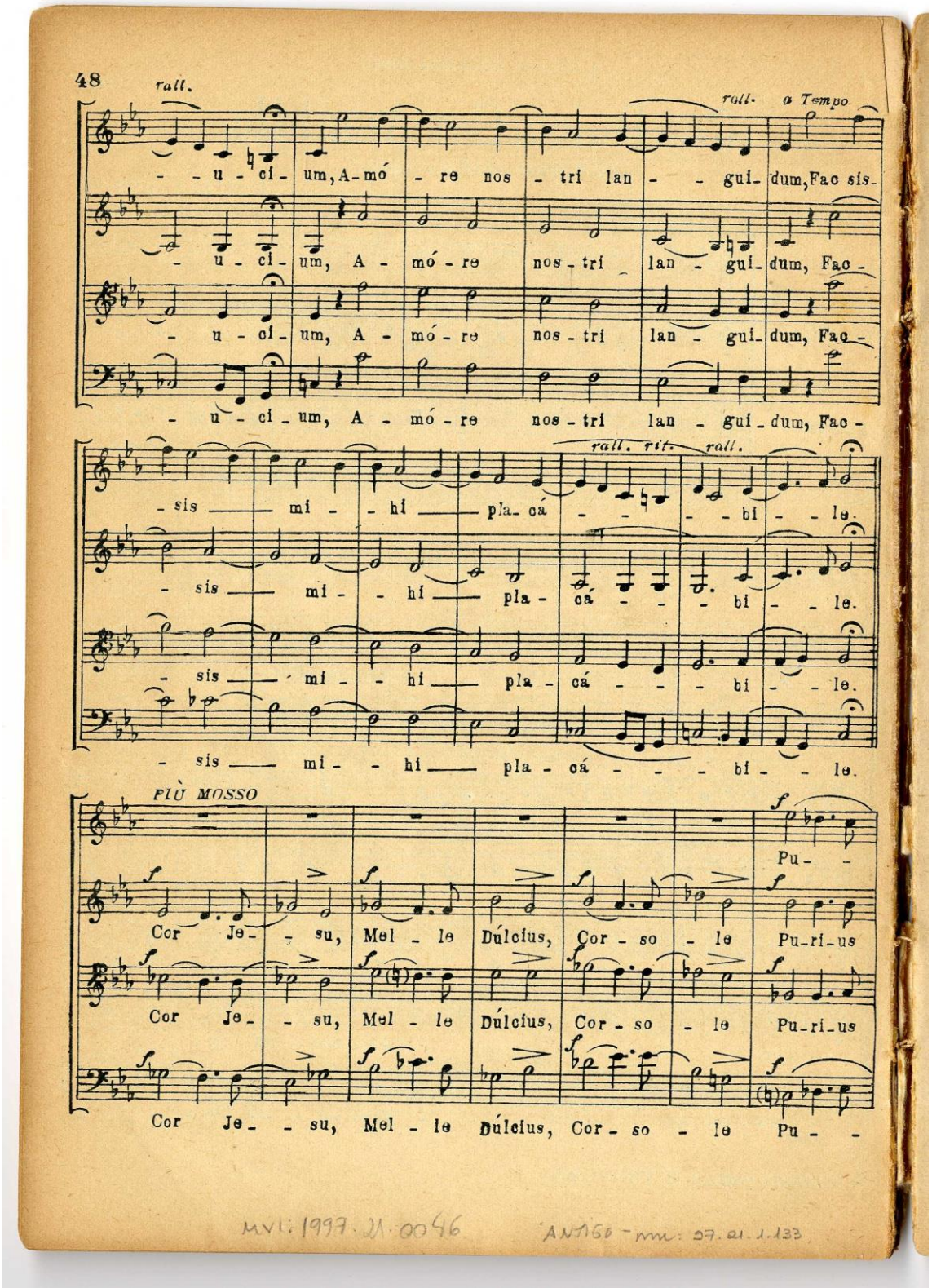
cor a_má - - bi_le, A- mó - - - re nos_tri Sá - - - -

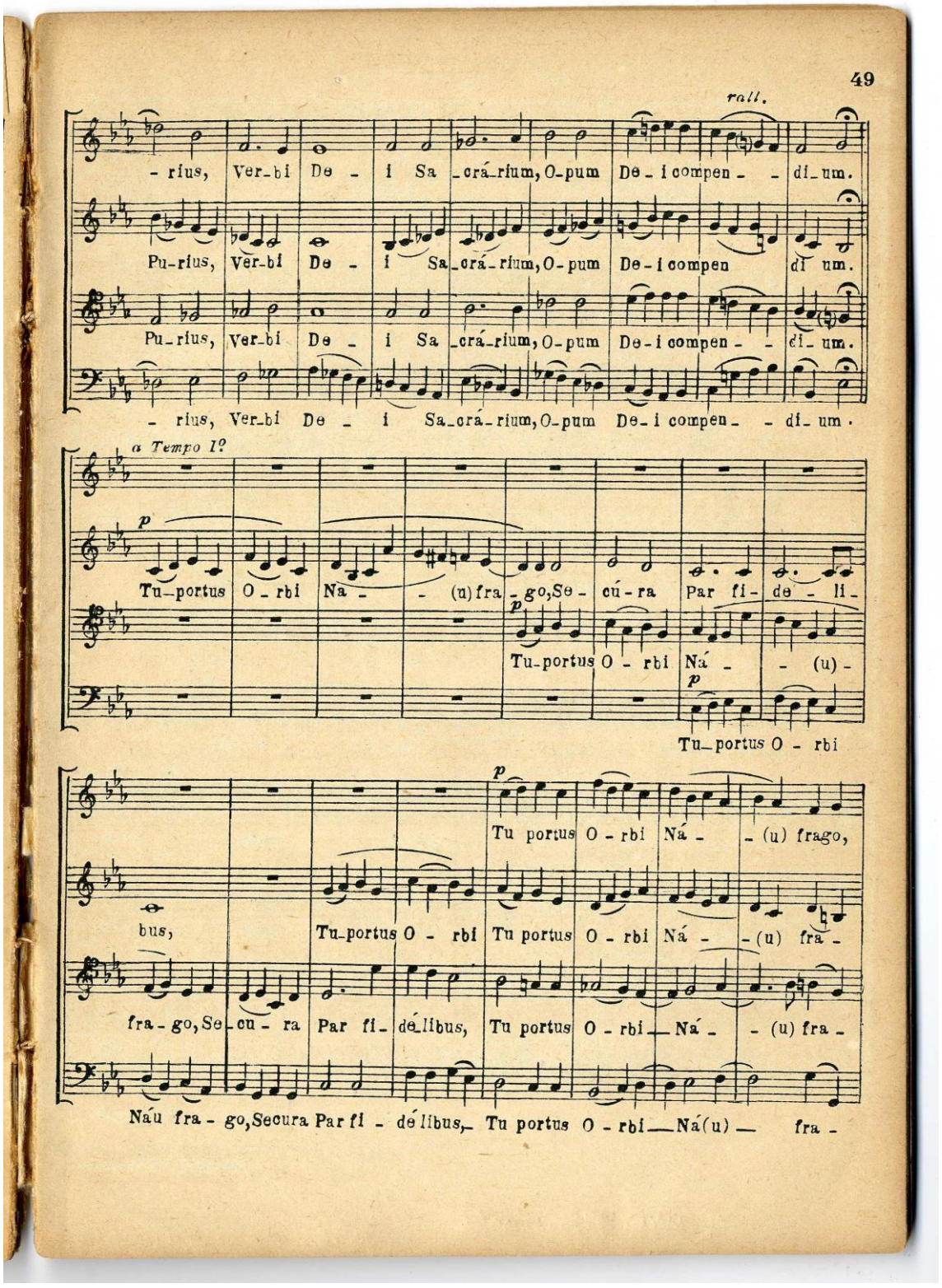
mó - - re nos- - tri lán - - gui -dum, nos - tri Sá - - - -

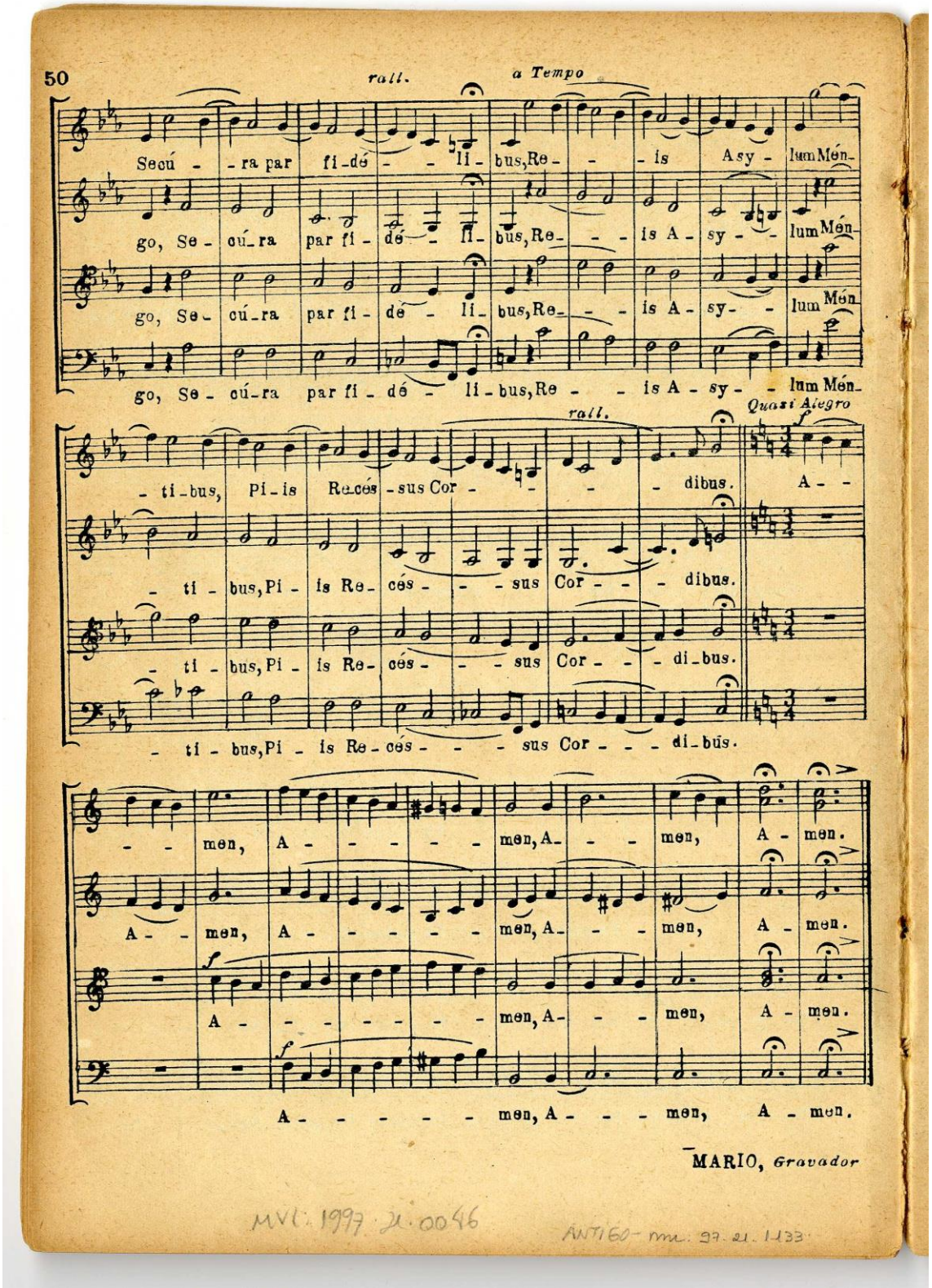
lán- - - - gui - - - - dum, nos - tri Sá - - - -

nos - tri lán- - - gui - - - dum, nos - tri Sá - - - - -

© *Copyright 1952 by* H. Villa-Lobos



MVI: 1997.21.0046 ANTIGO - mm: 07.21.1.133

49
rall.
- rius, Ver-bi De - i Sa - crá-rium, O-pum De-i compen - - di-um.
Pu-rius, Ver-bi De - i Sa-crá-rium, O-pum De-i compen di um.
Pu-rius, Ver-bi De - i Sa-crá-rium, O-pum De-i compen - - di-um.
- rius, Ver-bi De - i Sa-crá-rium, O-pum De-i compen - - di-um.
a Tempo I?
p
Tu-portus O - rbi Na - - (u) fra - go, Se - cú - ra Par fi - de - li -
p
Tu-portus O - rbi Ná - - (u) -
p
Tu-portus O - rbi
p
Tu portus O - rbi Ná - - (u) frago,
bus,
Tu-portus O - rbi Tu portus O - rbi Ná - - (u) fra -
fra - go, Se-cu - ra Par fi - dé-libus, Tu portus O - rbi - Ná - - (u) fra -
Náu fra - go, Secura Par fi - dé libus, Tu portus O - rbi - Ná (u) - fra -



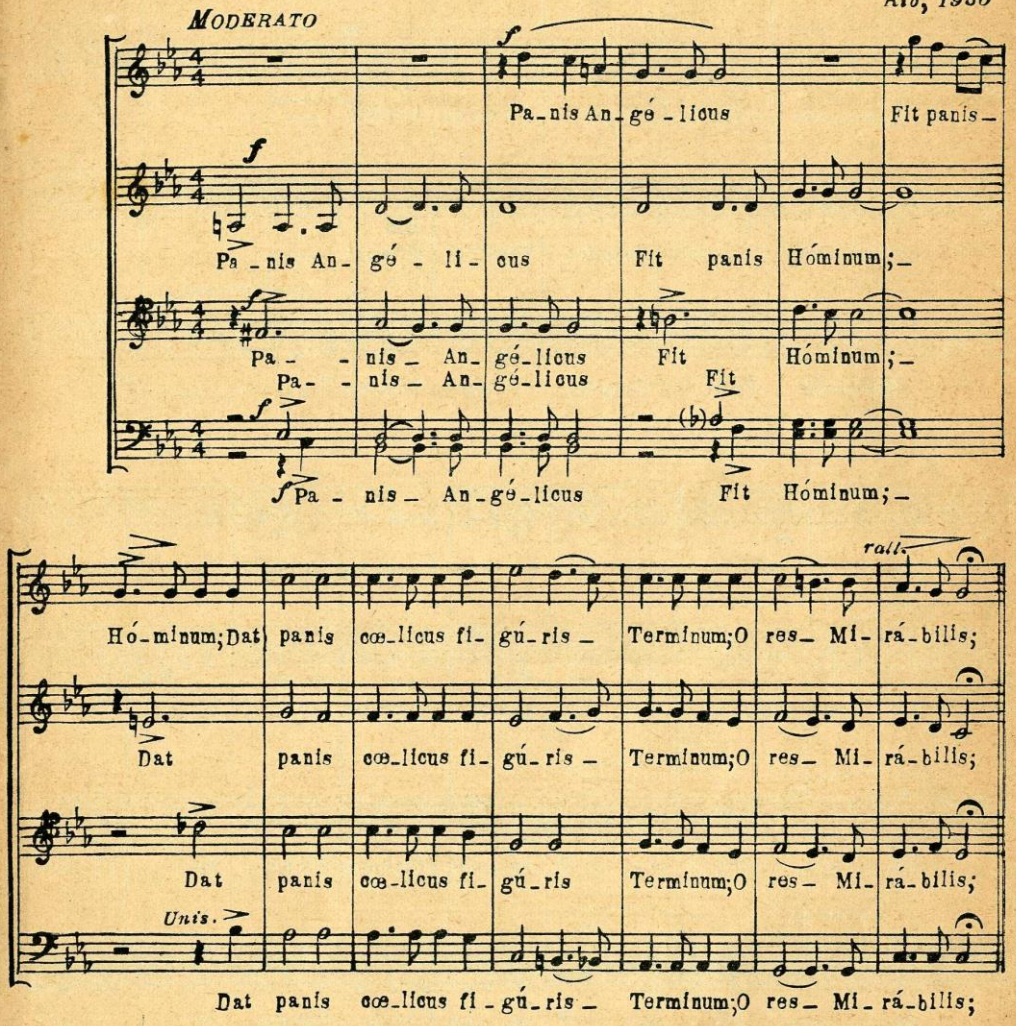
MVI. 1997. 21. 0046
ANTIGO - mv. 27. 21. 1133

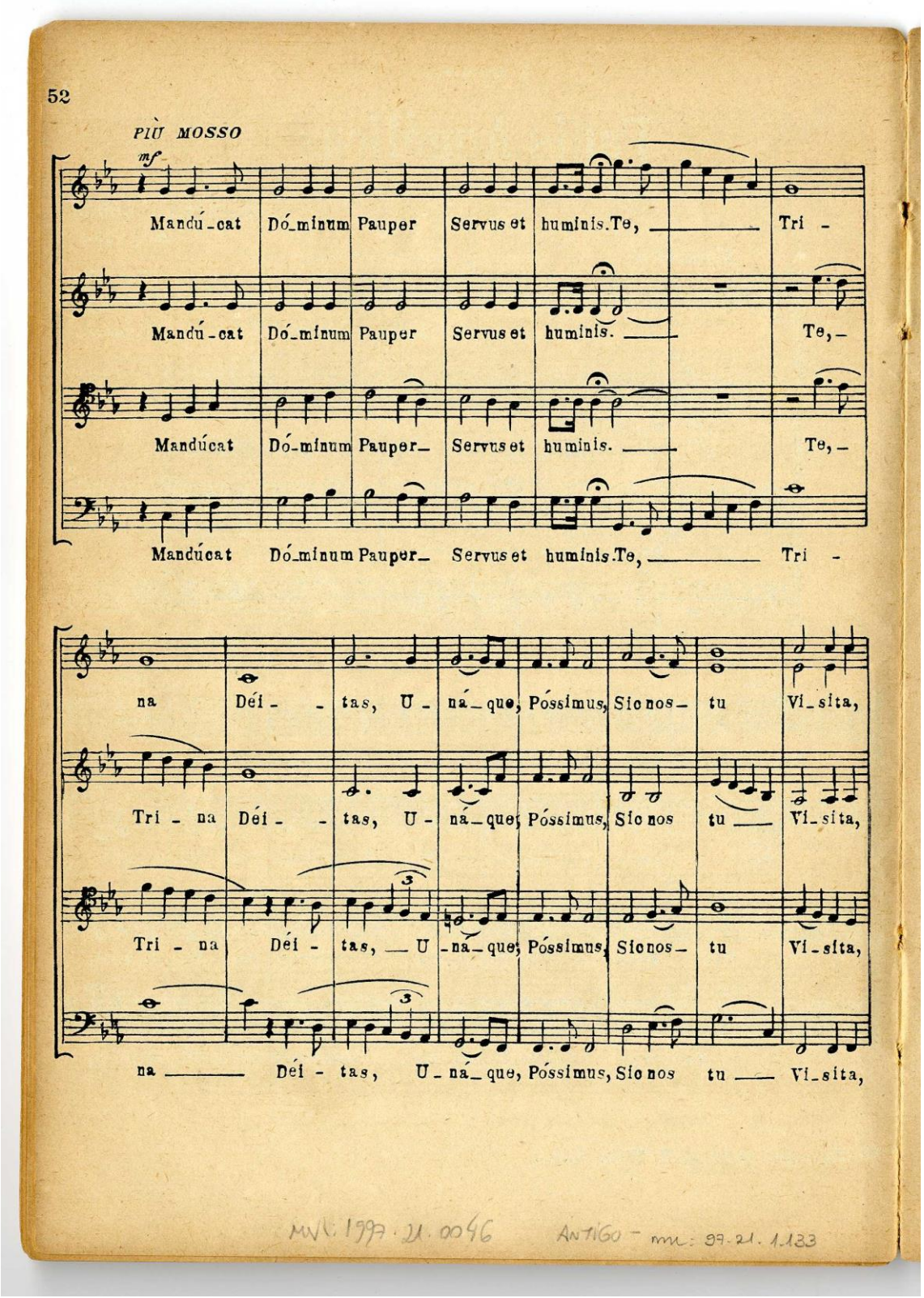
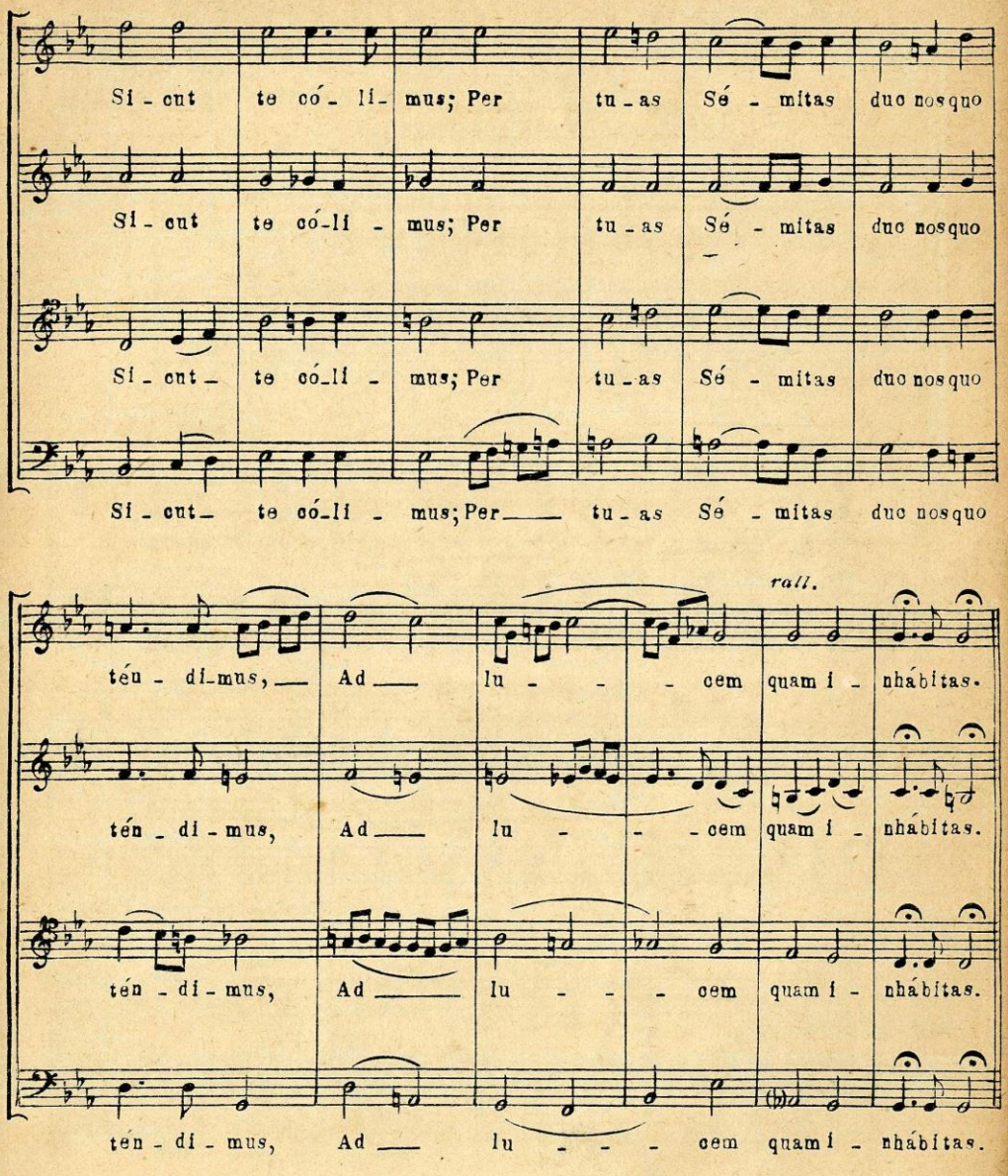
Panis Angélicus

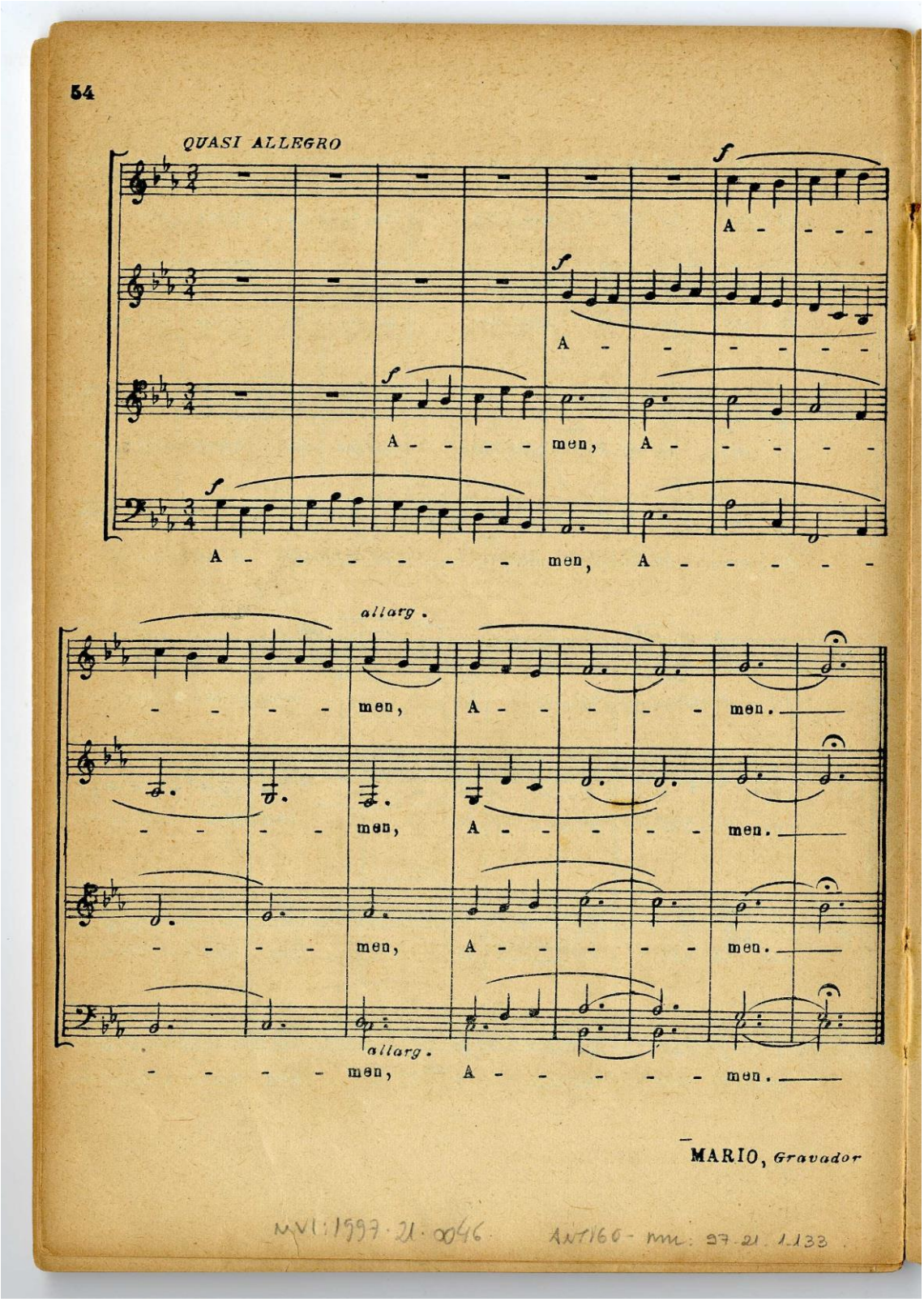
(Côro misto a 4 vozes á capela)

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1950



© *Copyright 1952 by* H. Villa-Lobos

52
PIÙ MOSSO
mf
Mandú-cat Dó-minum Pauper Servus et huminis. Te, Tri -
Mandú-cat Dó-minum Pauper Servus et huminis. Te,
Mandúcat Dó-minum Pauper- Servus et huminis. Te,
Mandúcat Dó-minum Pauper- Servus et huminis. Te, Tri -
na Déi - tas, U - ná-que, Póssimus, Sionos- tu Vi-sita,
Tri - na Déi - tas, U - ná-que, Póssimus, Sionos tu Vi-sita,
Tri - na Déi - tas, U - ná-que, Póssimus, Sionos- tu Vi-sita,
na Déi - tas, U - ná-que, Póssimus, Sionos tu Vi-sita,
MVL 1997.21.0046
ANTIGO - mv: 97.21.1.133

Si - cut te có - li - mus; Per tu - as Sé - mitas duo nosquo
Si - cut te có - li - mus; Per tu - as Sé - mitas duo nosquo
Si - cut te có - li - mus; Per tu - as Sé - mitas duo nosquo
Si - cut te có - li - mus; Per tu - as Sé - mitas duo nosquo
rall.
tén - di - mus, Ad lu - - - cem quam i - nhábitas.
tén - di - mus, Ad lu - - - cem quam i - nhábitas.
tén - di - mus, Ad lu - - - cem quam i - nhábitas.
tén - di - mus, Ad lu - - - cem quam i - nhábitas.



MVI:1997.21.0046 ANTICO - mm. 97.21.1.133

A Frei Antonio Garciandia Gamboa

55

Hino a Santo Agostinho

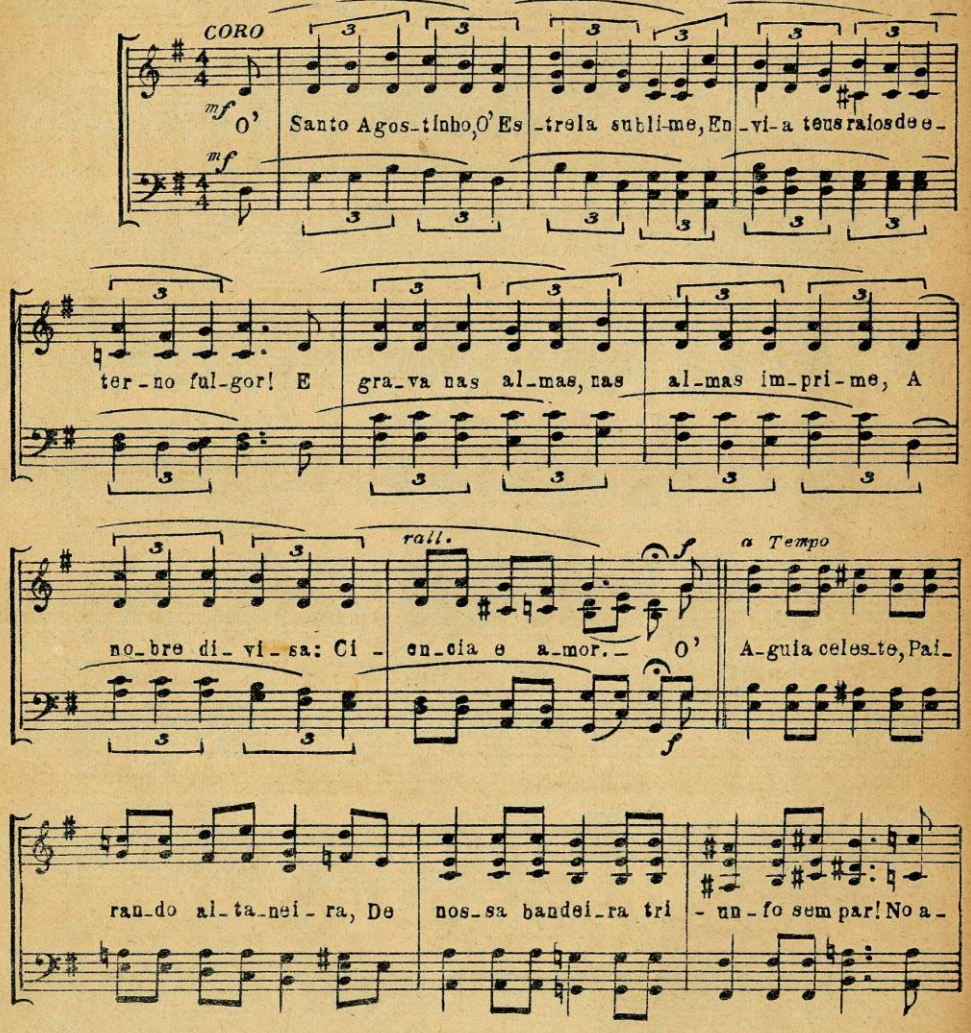
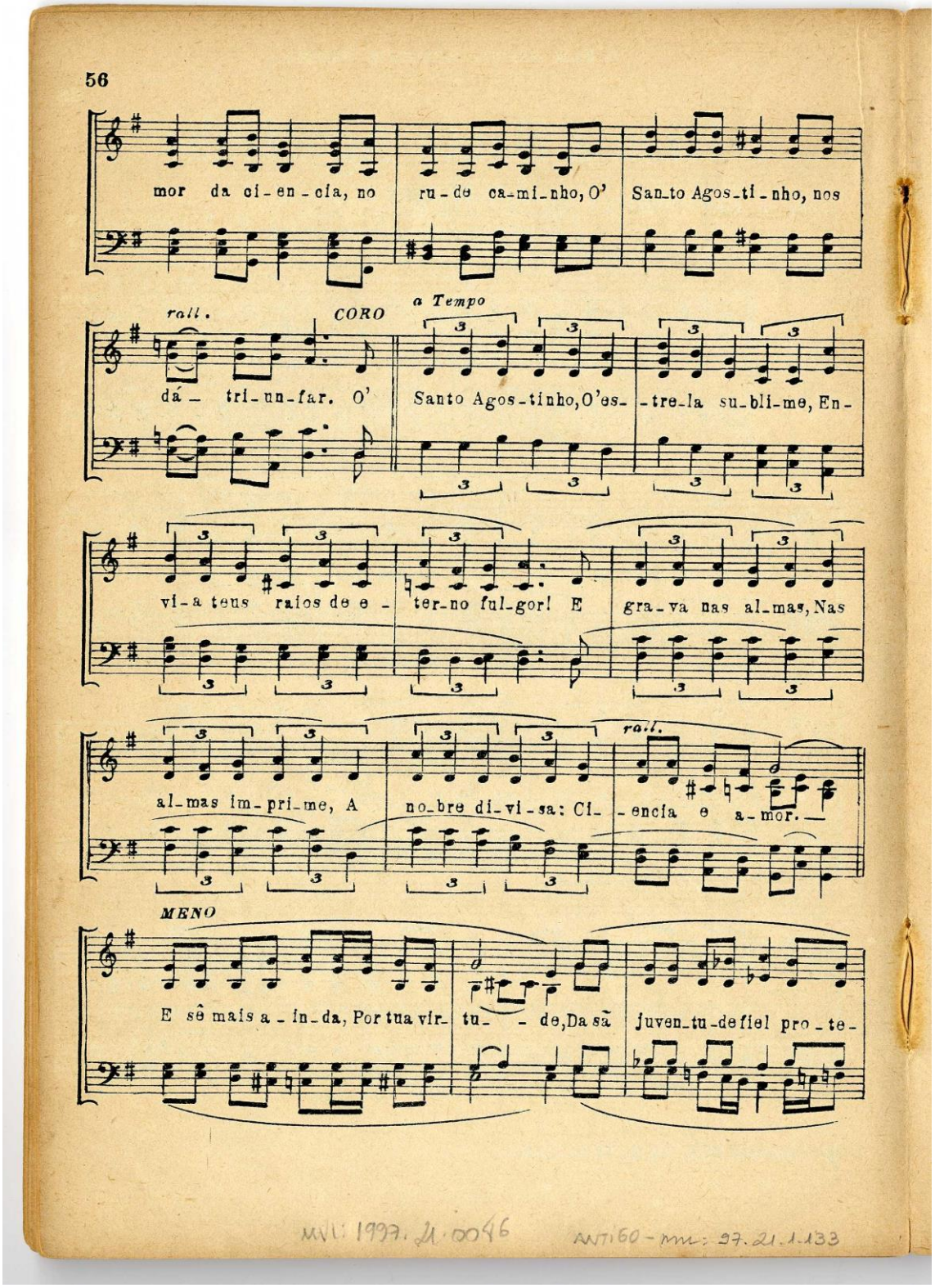
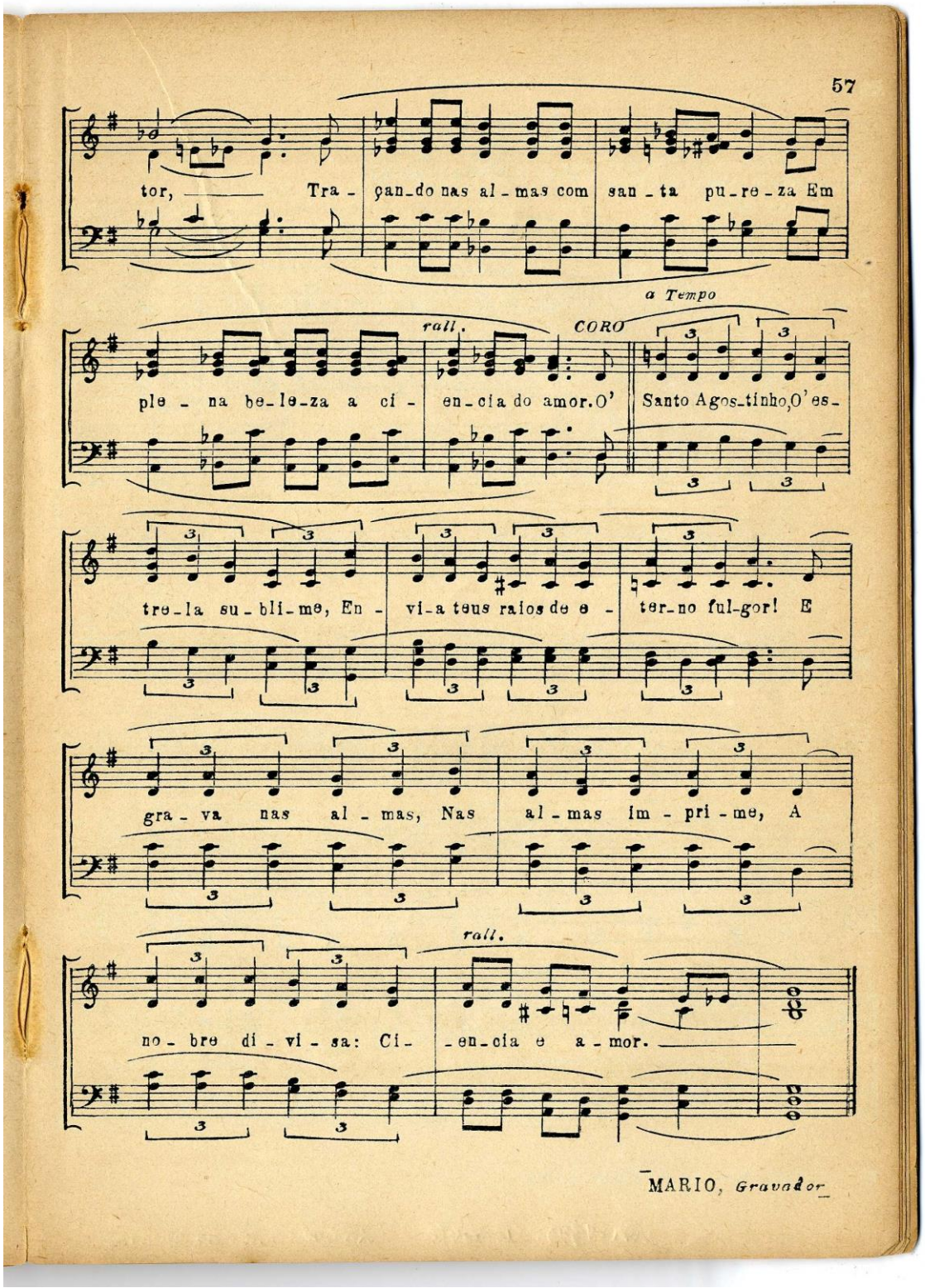
(Para côro misto)

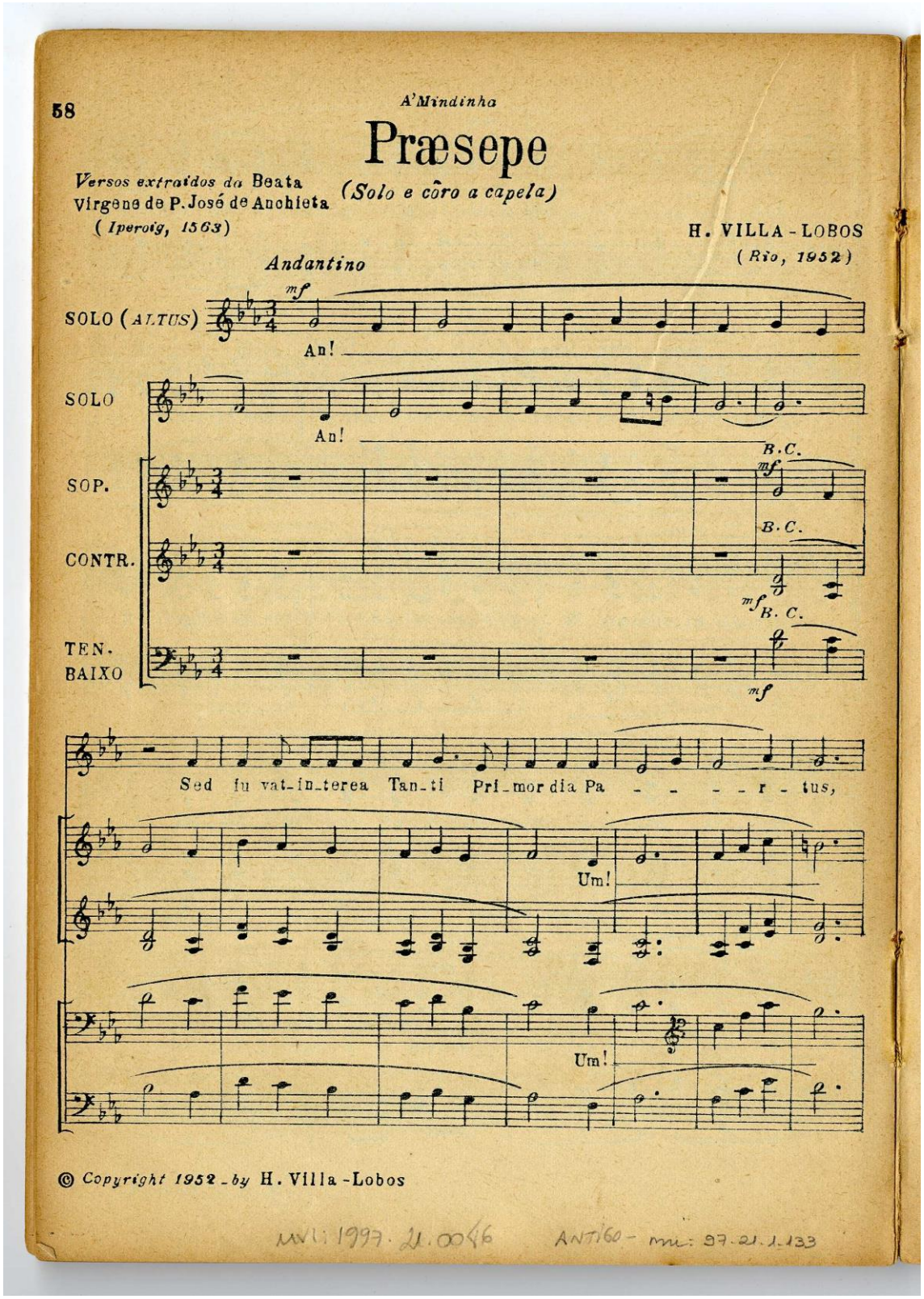
Letra de AGOSTINOFILO

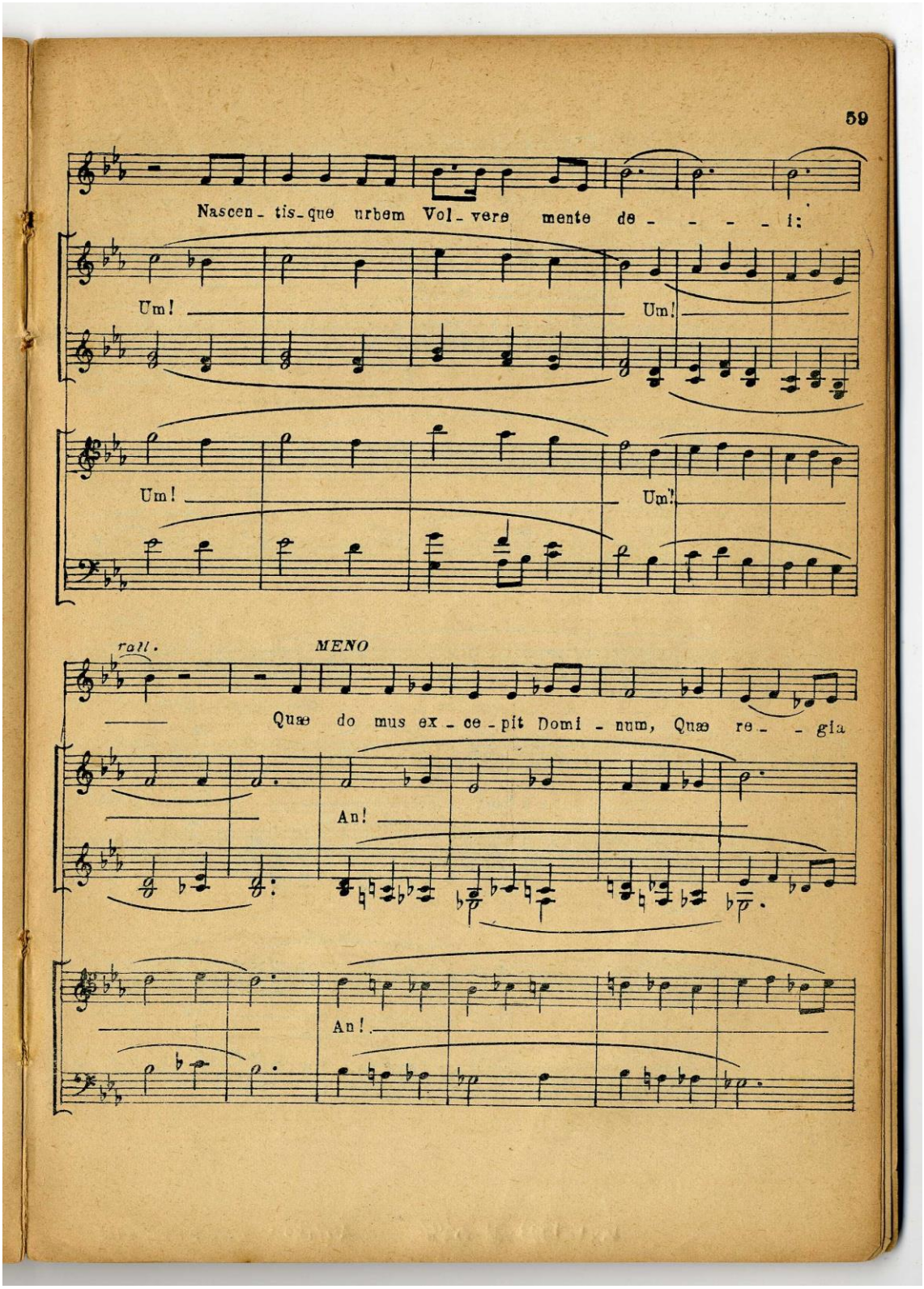
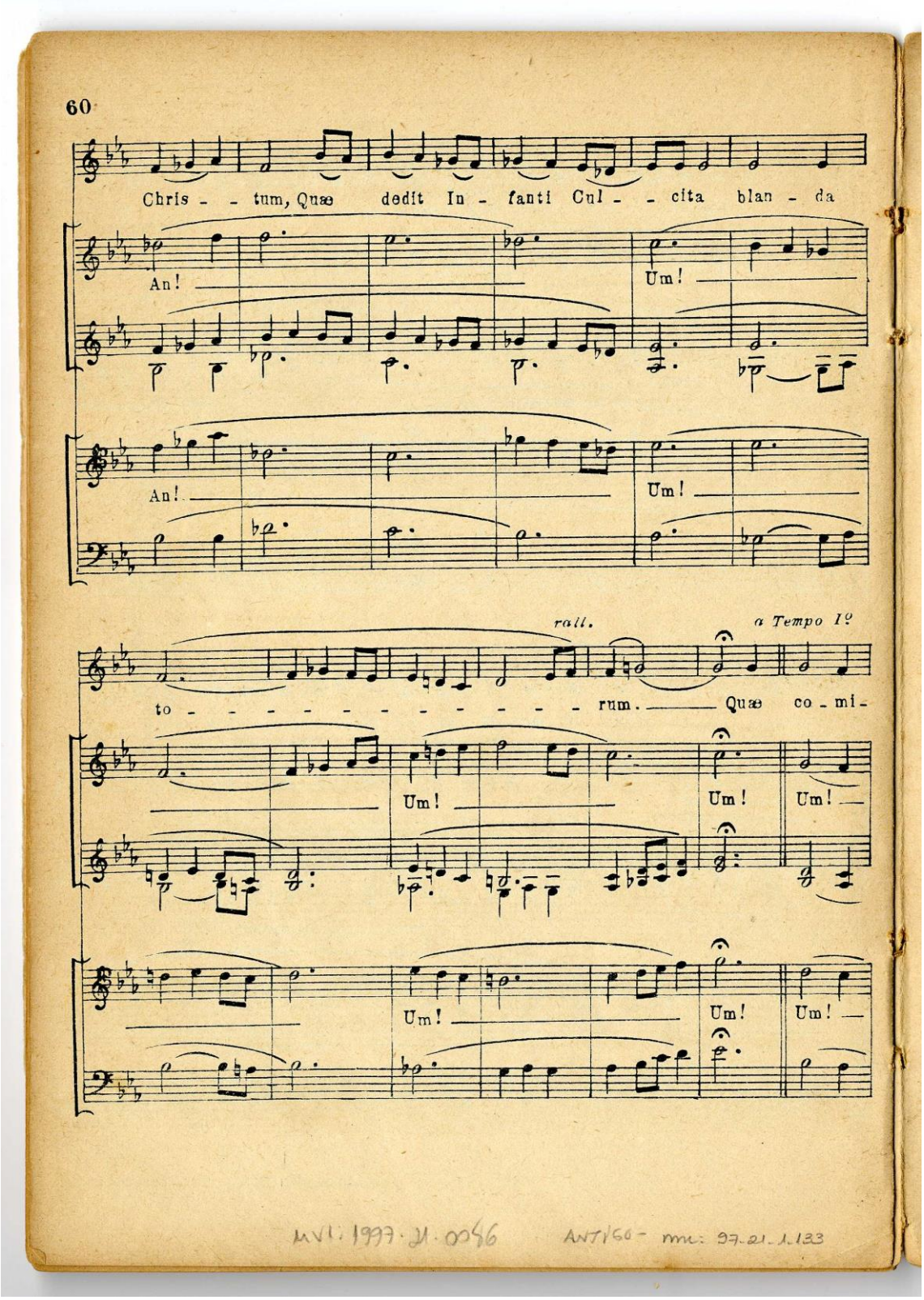
Hino Oficial do Colégio Santo Agostinho - *Leblon - Rio de Janeiro*

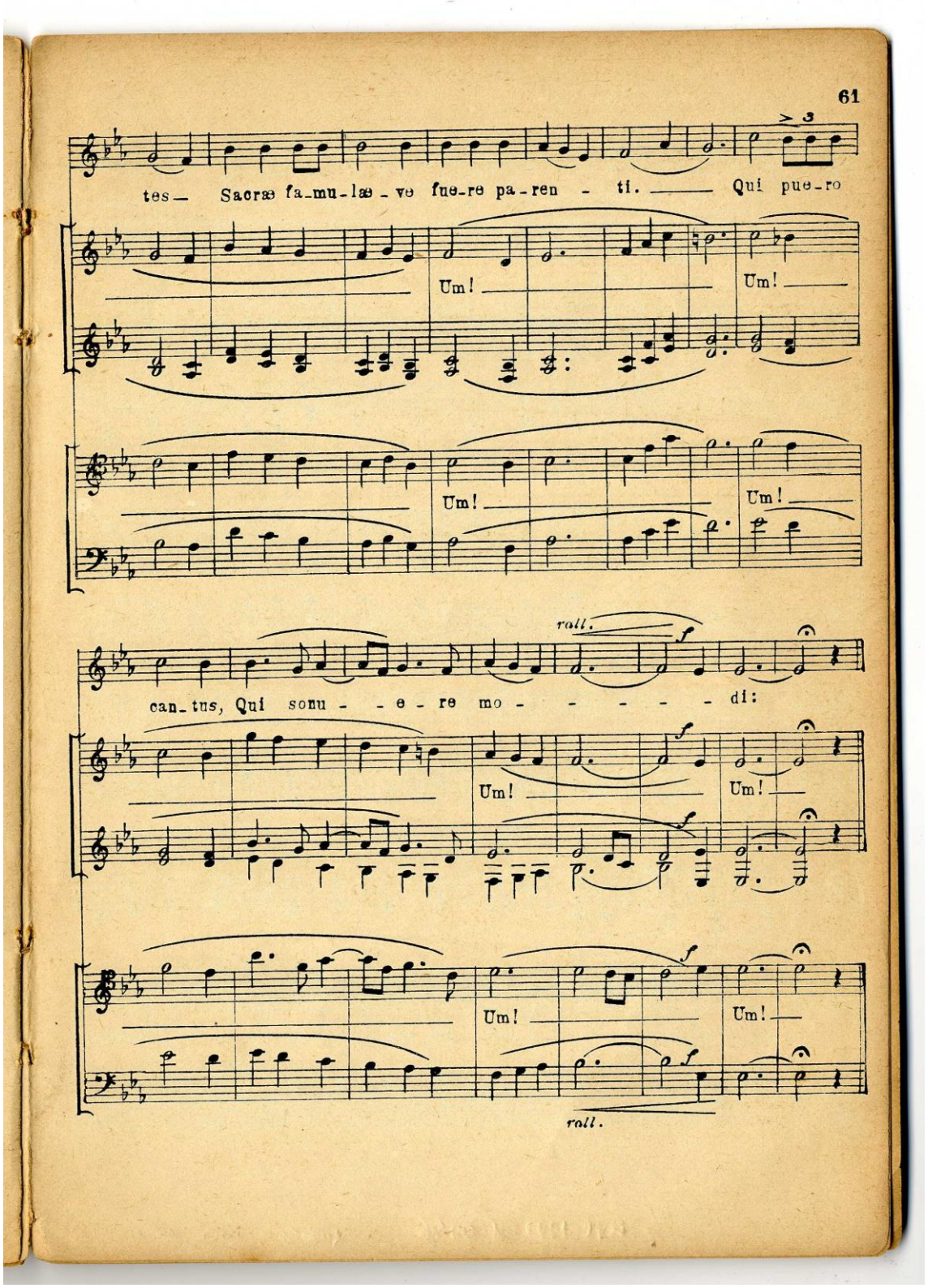
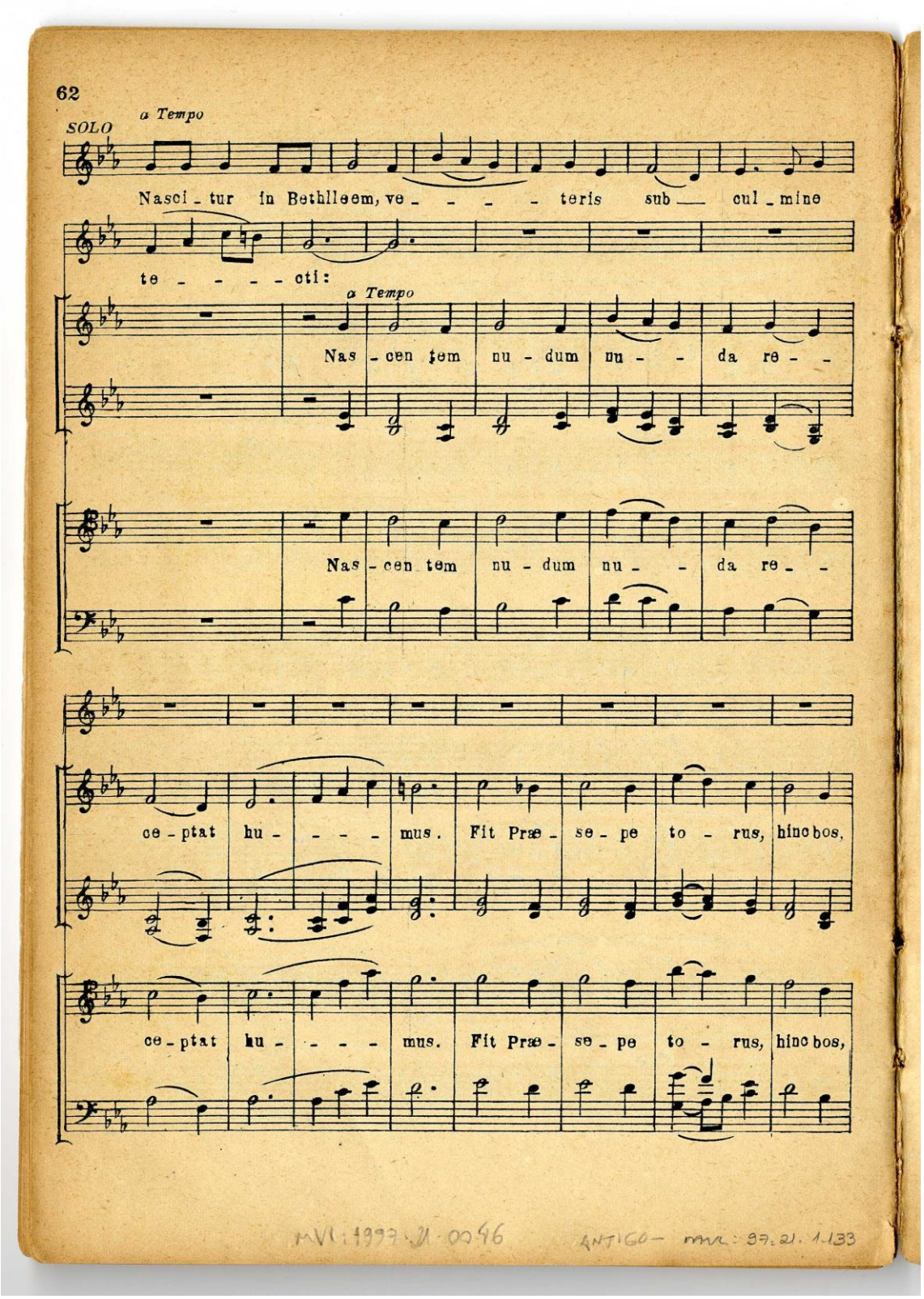
H. VILLA-LOBOS

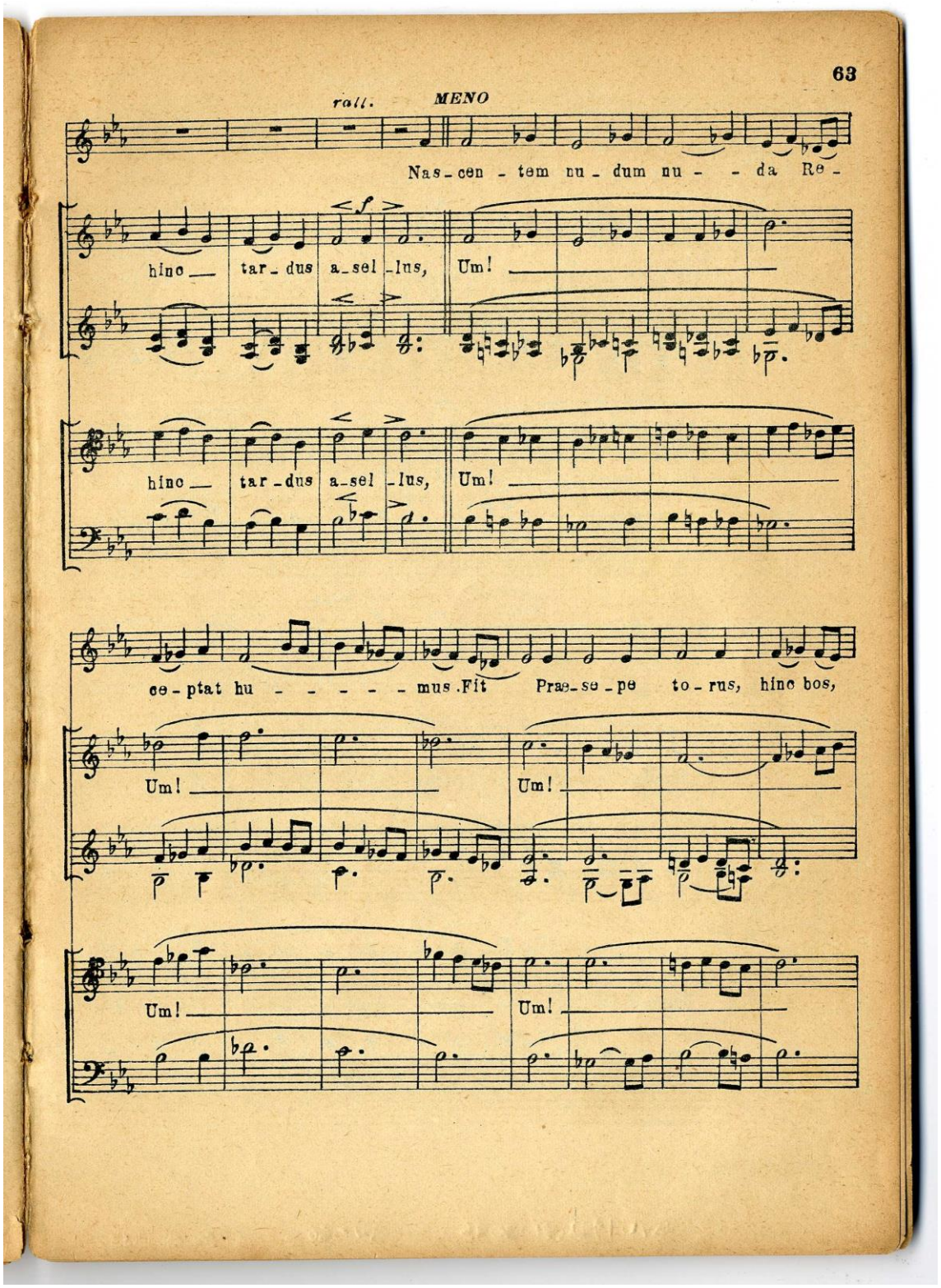
Rio, 1952

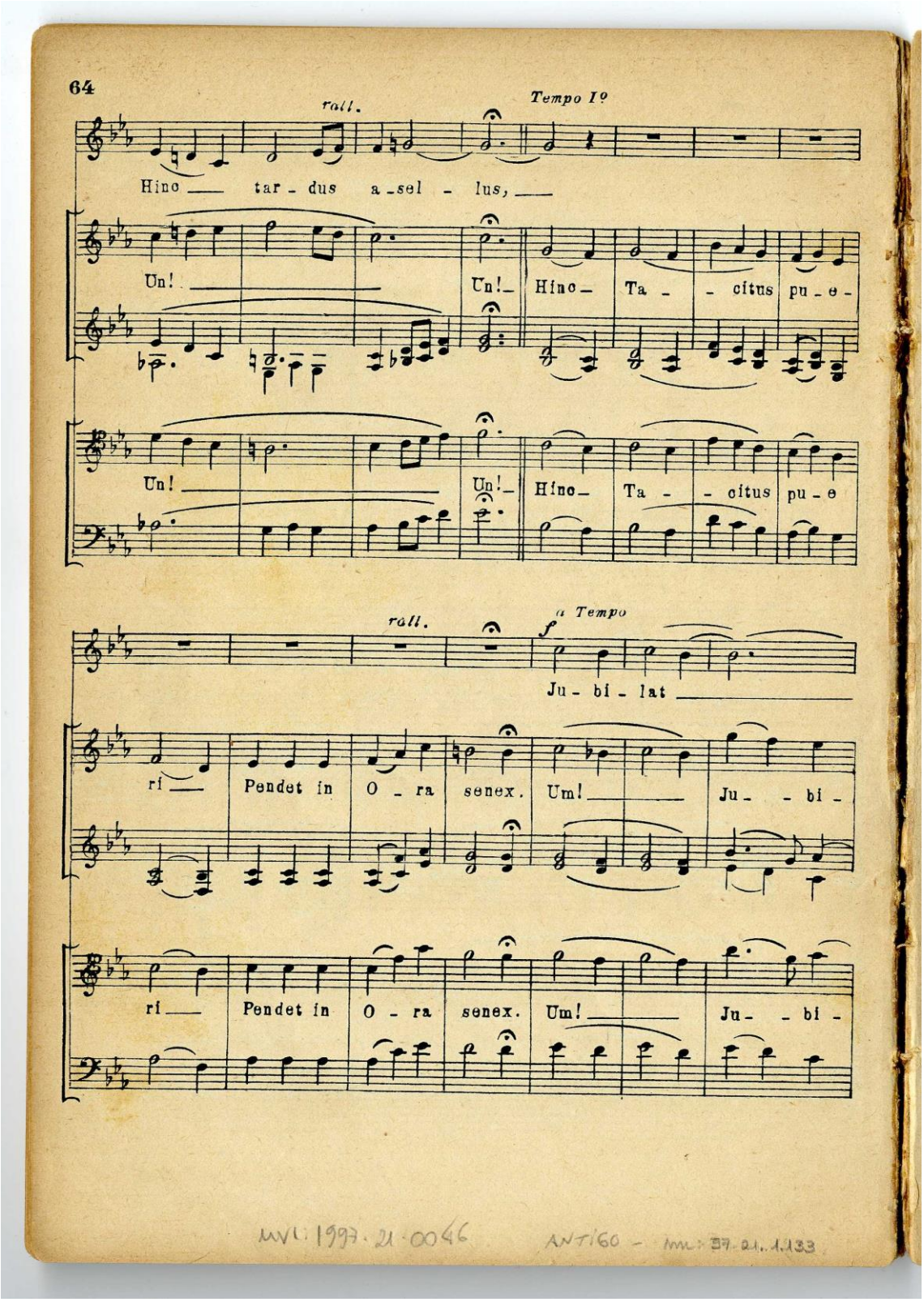
MODERATO

© *Copyright 1952 by* H. Villa-Lobos

MNI 1997.11.0046 ANTIGO - mm: 97.21.1.133

57
tor, Tra - çan-do nas al - mas com san - ta pu-re-za Em
rall.
a Tempo
CORO
ple - na be-le-za a ci - en-cia do amor. O' Santo Agos-tinho, O' es-
tre-la su-bli-me, En - vi-a teus raios de e - ter-no ful-gor! E
gra - va nas al - mas, Nas al - mas im - pri - me, A
rall.
no - bre di - vi - sa: Ci - en-cia e a - mor.
MARIO, Gravador


58
A'Mindinha
Præsepe
(Solo e côro a capela)
Versos extraidos da Beata Virgene de P. José de Anchieta (Iperoig, 1563)
H. VILLA-LOBOS (Rio, 1952)
Andantino
SOLO (ALTUS)
An!
SOLO
An!
SOP.
CONTR.
TEN.
BAIXO
B.C.
Sed fu vat-in-terea Tan-ti Pri-mor dia Pa - - - - r - tus,
Um!
Um!
© Copyright 1952 by H. Villa-Lobos
MVL 1997.21.0046
ANTIGO - mu: 97.21.1.133

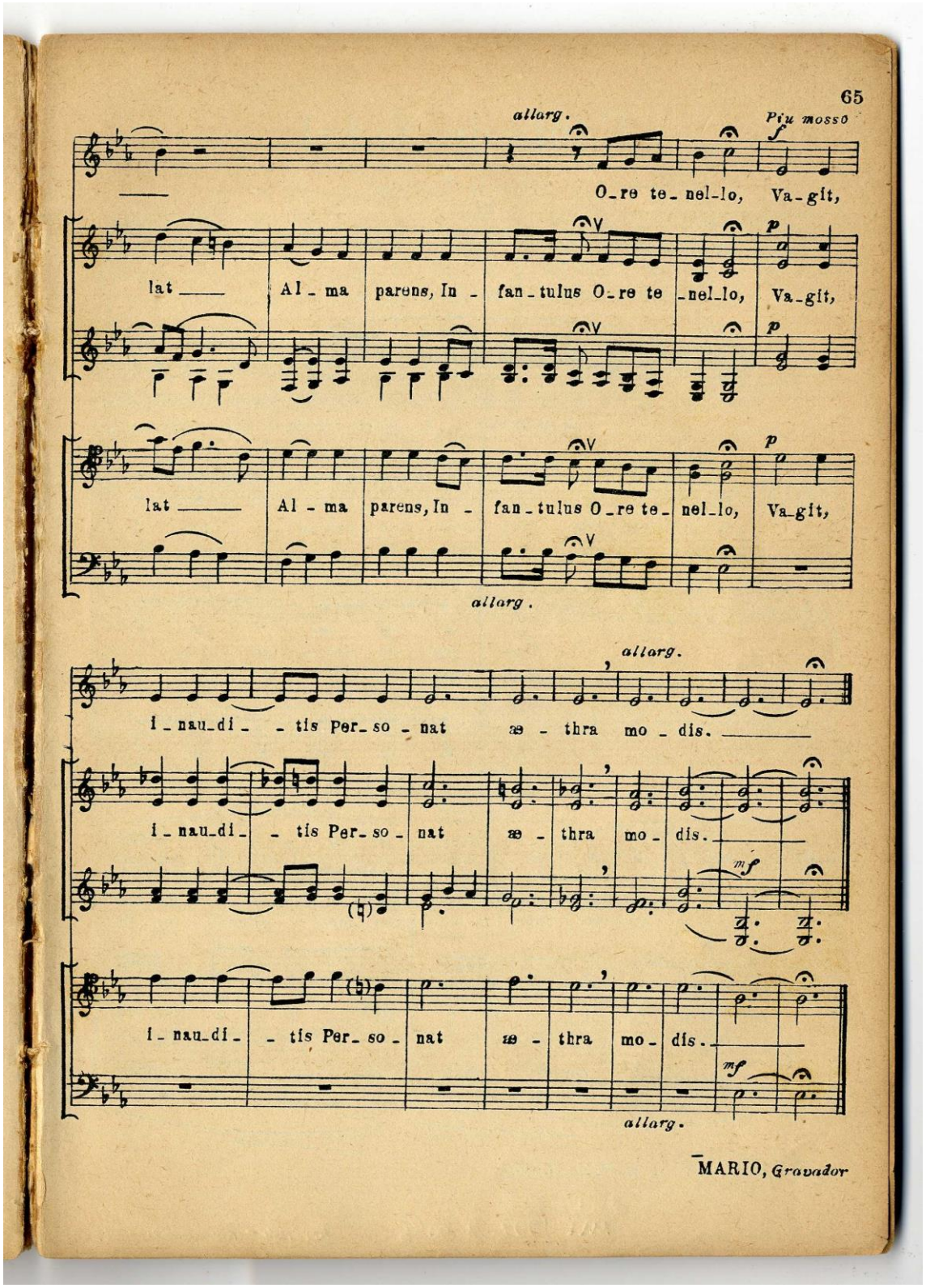

59
Nascen - tis - que urbem Vol - vere mente de - - - - i:
Um!
Um!
Um!
Um!
rall.
MENO
Quæ do mus ex - ce - pit Domi - num, Quæ re - - gia
An!
An!

MVI. 1997. 21. 0046 ANTICO - mm: 97.21.1.133

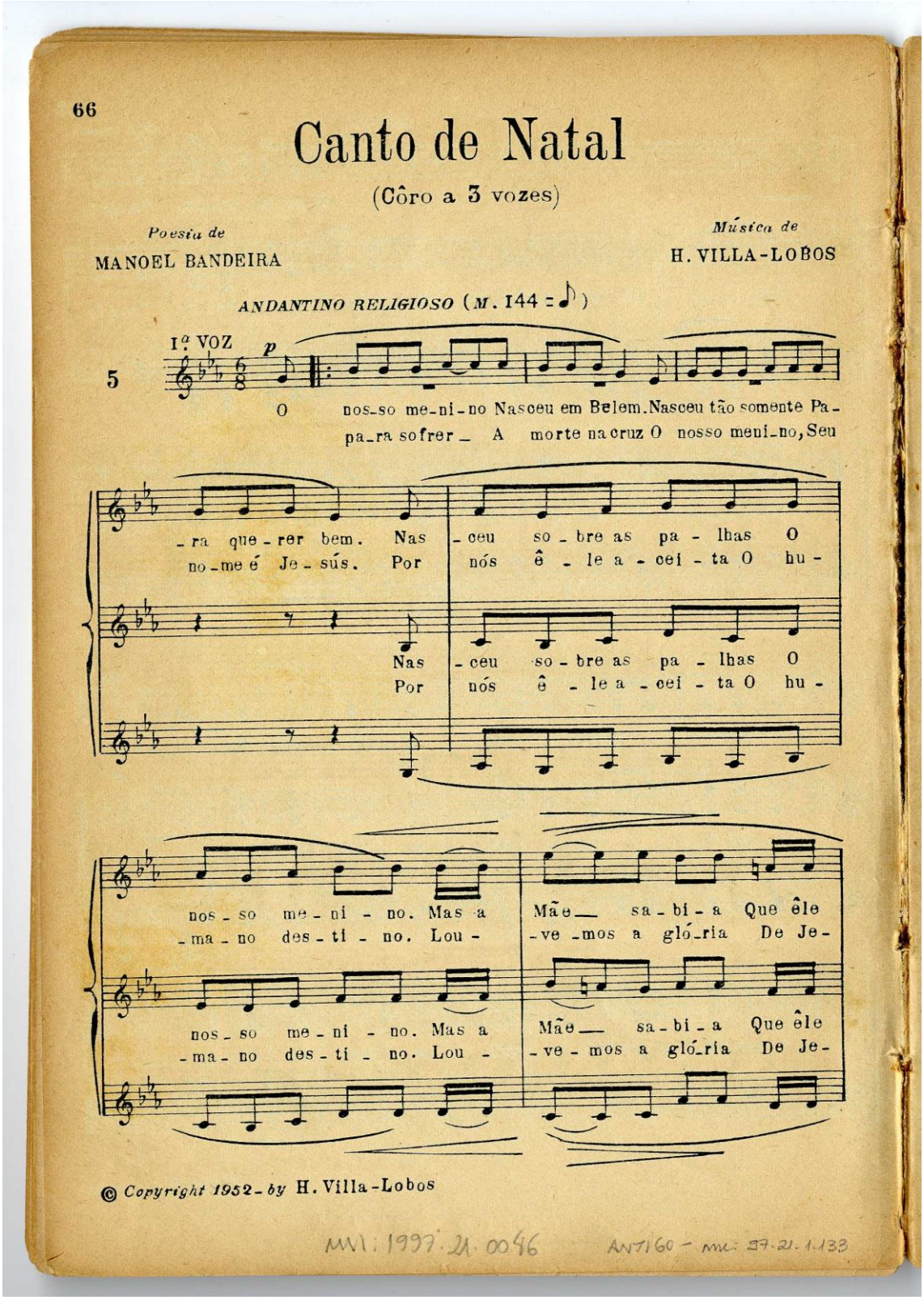

61
tes— Sacræ fa-mu-læ-ve fue-re pa-ren - ti. Qui pue-ro
Um!
Um!
Um!
Um!
roll.
can-tus, Qui sonu - - e - re mo - - - - - di:
Um!
Um!
Um!
Um!
roll.

62
SOLO
a Tempo
Nasci_tur in Bethleem, ve_ _ _ _ teris sub__ cul_mine
te_ _ _ _ cti:
a Tempo
Nas_cen tem nu_dum nu_ _ da re_ _
Nas_cen tem nu_dum nu_ _ da re_ _
ce_ptat hu_ _ _ _ mus. Fit Præ_se_pe to_rus, hinc bos,
ce_ptat hu_ _ _ _ mus. Fit Præ_se_pe to_rus, hinc bos,


63
rall.
MENO
Nas - cen - tem nu - dum nu - - da Re -
hinc tar - dus a - sel - lus, Um!
hinc tar - dus a - sel - lus, Um!
ce - ptat hu - - - - - mus. Fit Prae - se - pe to - rus, hinc bos,
Um!
Um!
Um!
Um!



MVI.1997.21.0046 ANTIGO - Inv. 37.21.1133


65
allarg.
Più mosso
f
O_re te_nel_lo, Va_git,
lat Al_ma parens, In_fan_tulus O_re te_nel_lo, Va_git,
p
allarg.
i_nau_di_tis Per_so_nat æ_thra mo_dis.
mf
MARIO, Gravador



66

Canto de Natal

(Côro a 3 vozes)

Poesia de
MANOEL BANDEIRA

Música de
H. VILLA-LOBOS

ANDANTINO RELIGIOSO (*M.* 144 = ♪)

1ª VOZ *p*

5

O nos-so me-ni-no Nasceu em Belem. Nasceu tão somente Pa-
pa-ra sofrer _ A morte na cruz O nosso meni-no, Seu

-ra que-rer bem. Nas -ceu so-bre as pa-lhas O
no-me é Je-sús. Por nós ê -le a-cei-ta O hu-

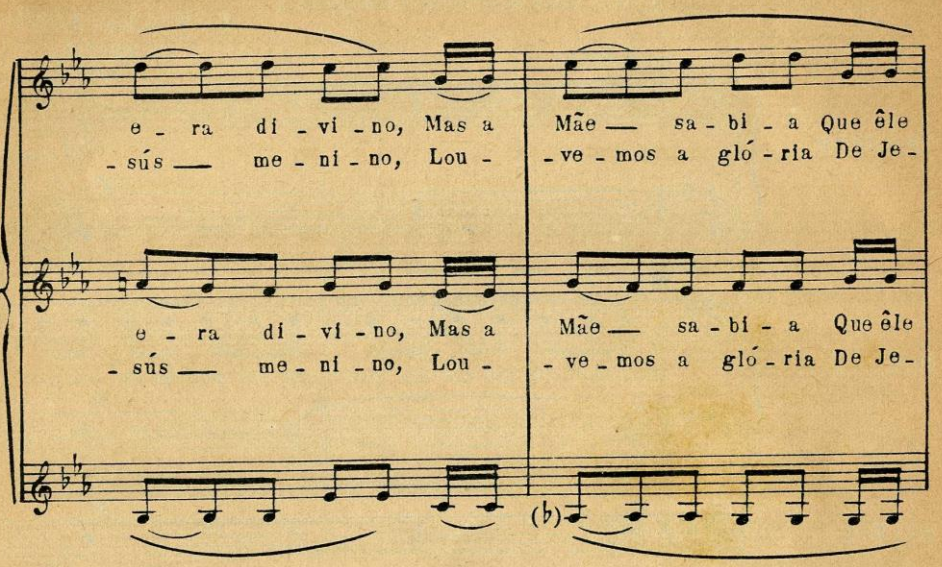
Nas -ceu so-bre as pa-lhas O
Por nós ê -le a-cei-ta O hu-

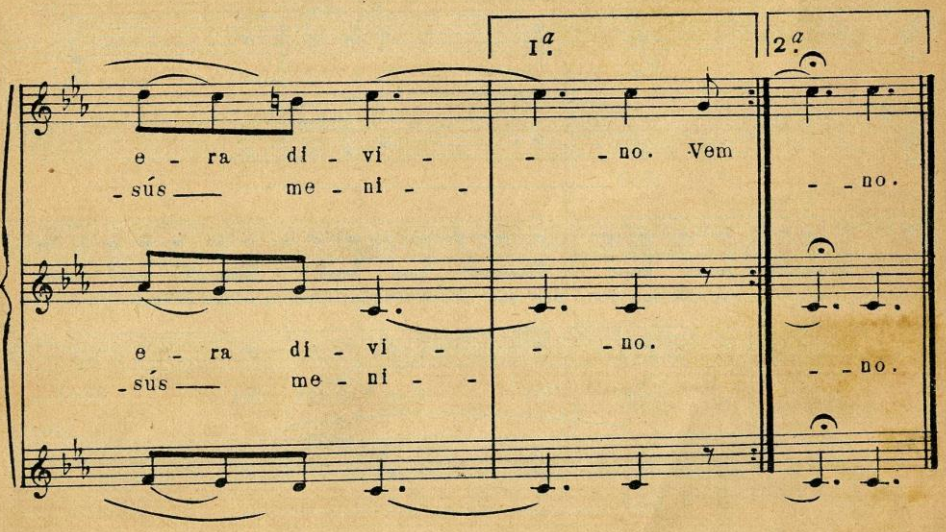
nos-so me-ni-no. Mas a Mãe__ sa-bi-a Que êle
-ma-no des-ti-no. Lou- -ve-mos a gló-ria De Je-

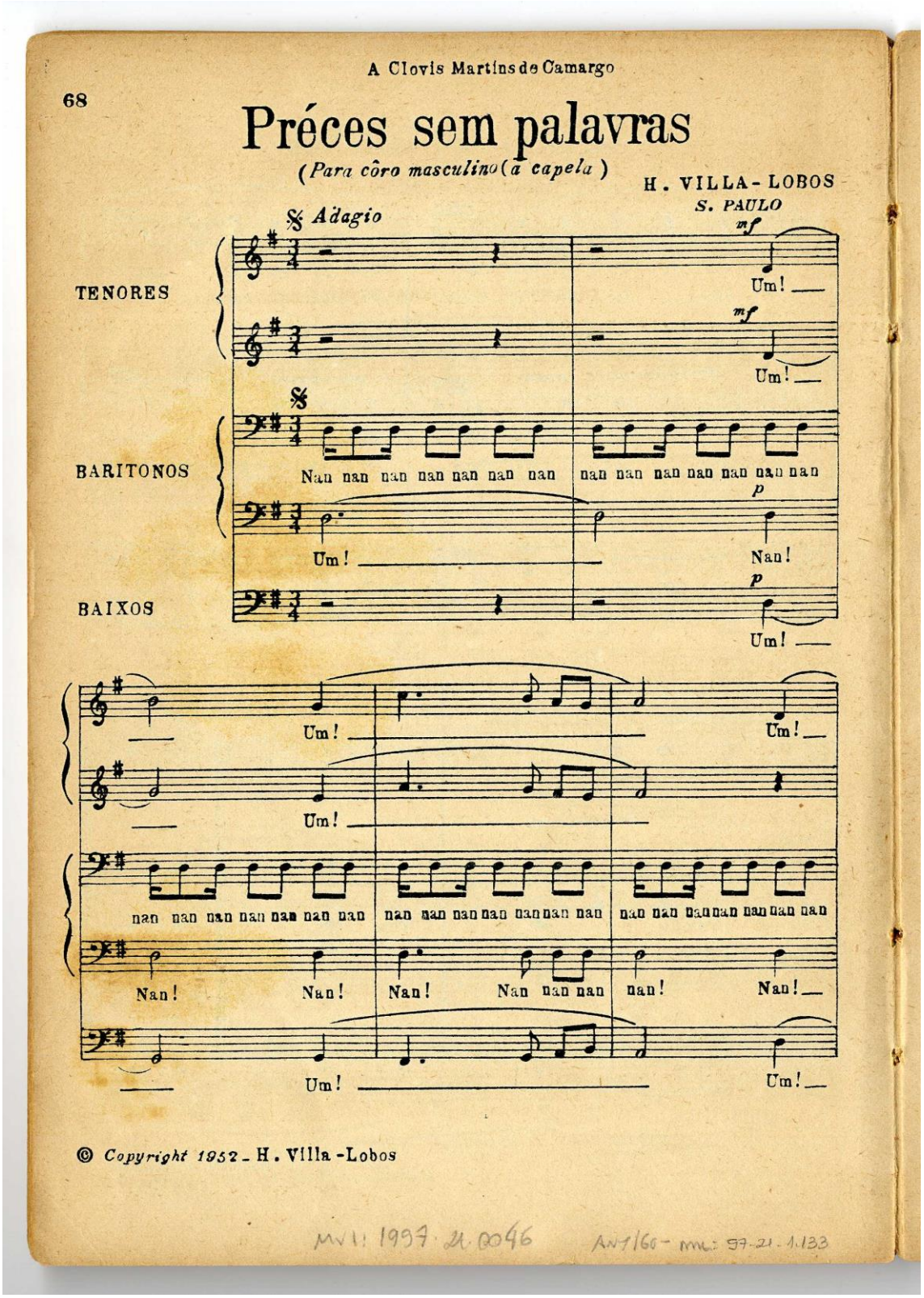
nos-so me-ni-no. Mas a Mãe__ sa-bi-a Que êle
-ma-no des-ti-no. Lou- -ve-mos a gló-ria De Je-

© *Copyright 1952 by* H. Villa-Lobos

MVI: 1997.21.0046 ANTIGO - mc: 37.21.1.133





MARIO, *Gravador*

A Clovis Martins de Camargo

68

Préces sem palavras

(Para côro masculino (a capela)

H. VILLA-LOBOS
S. PAULO

Adagio

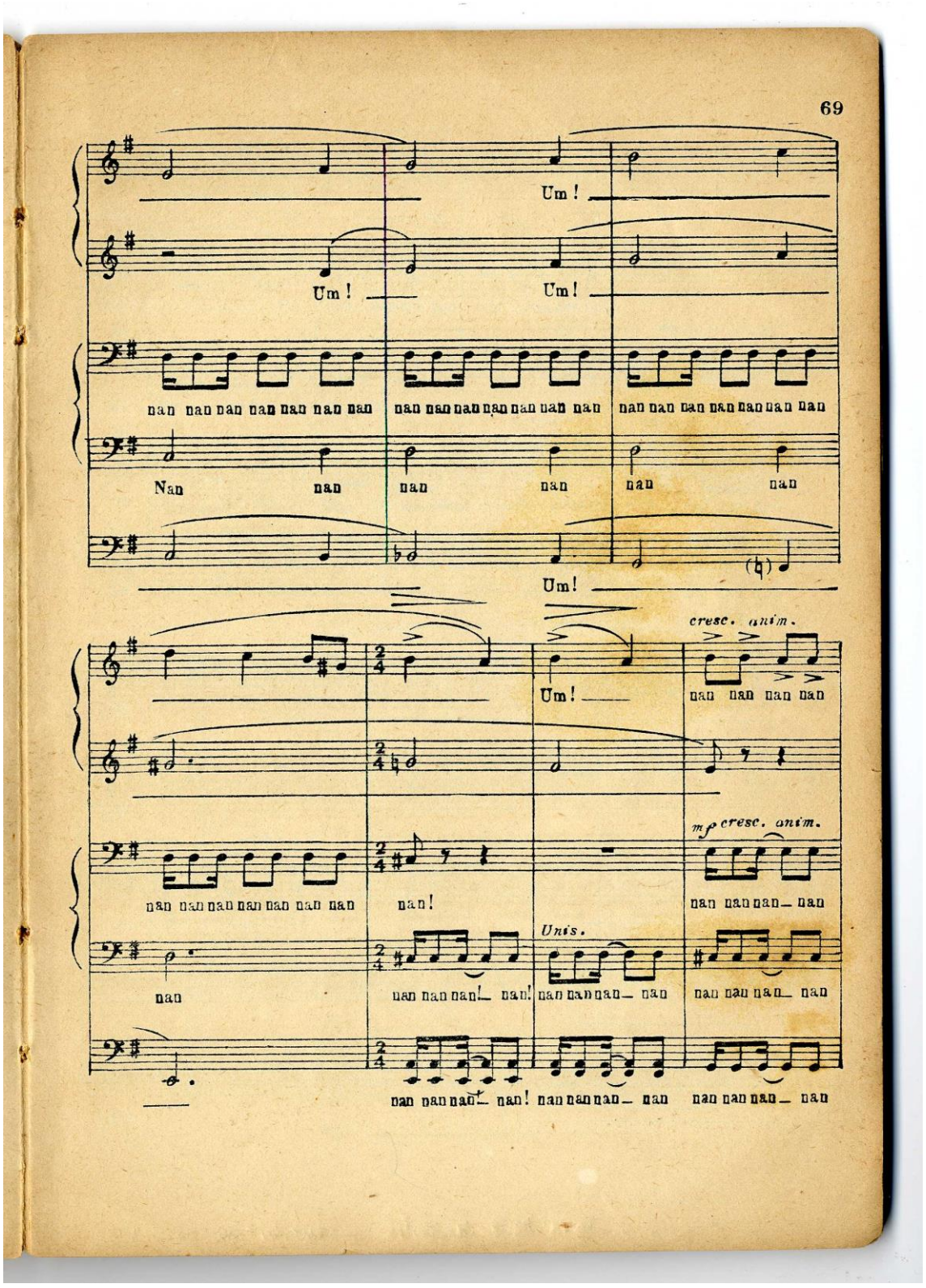
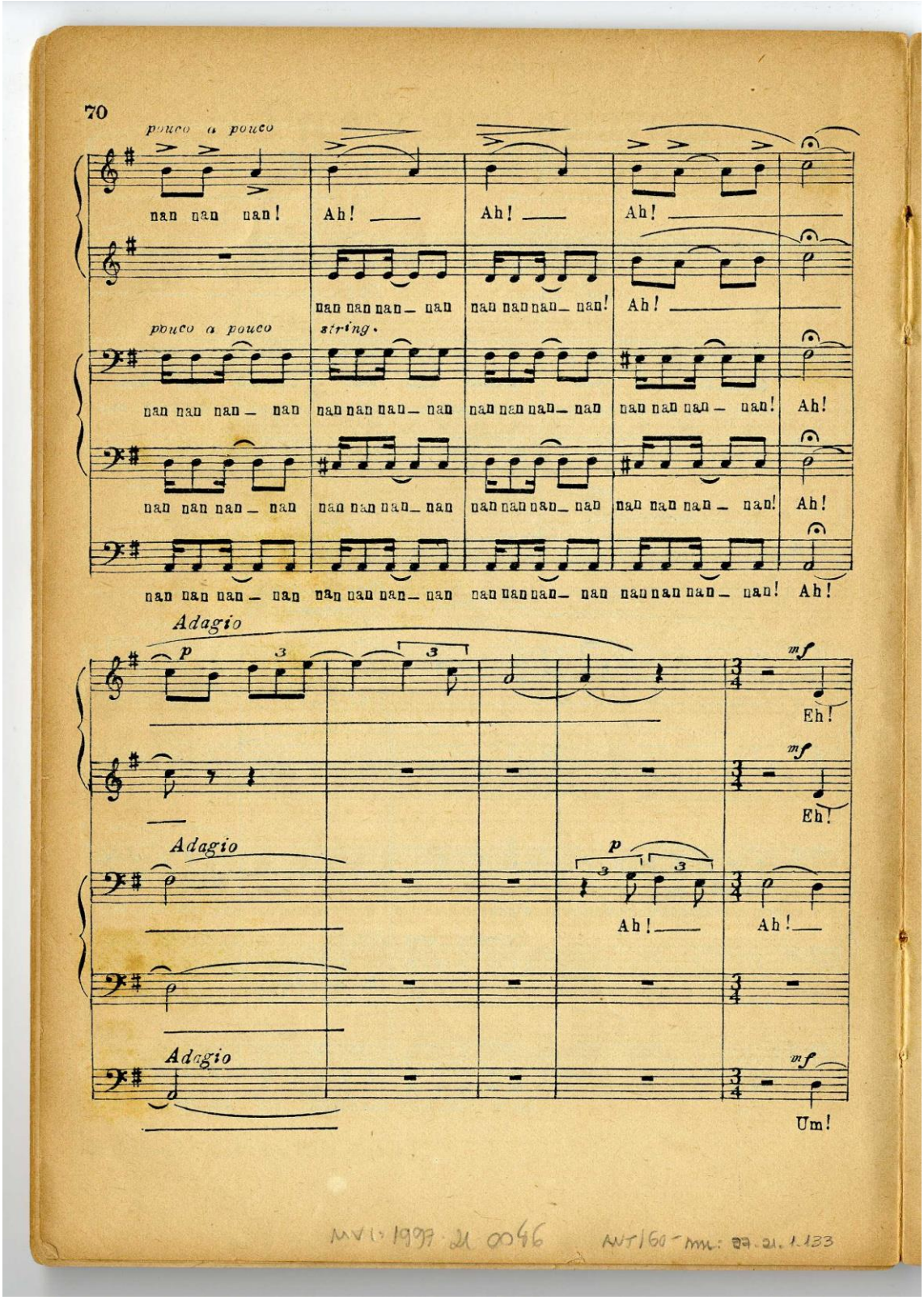
TENORES

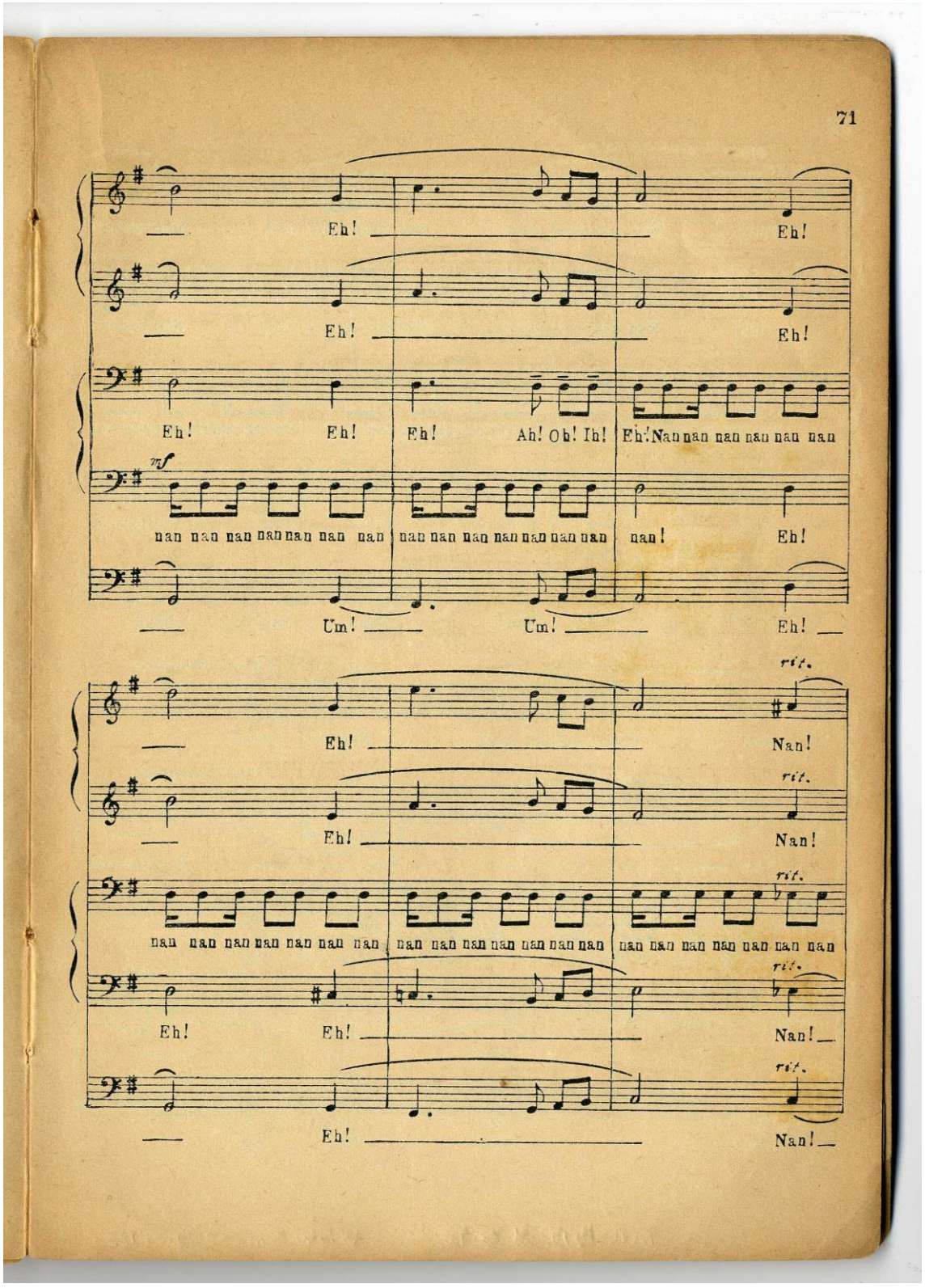
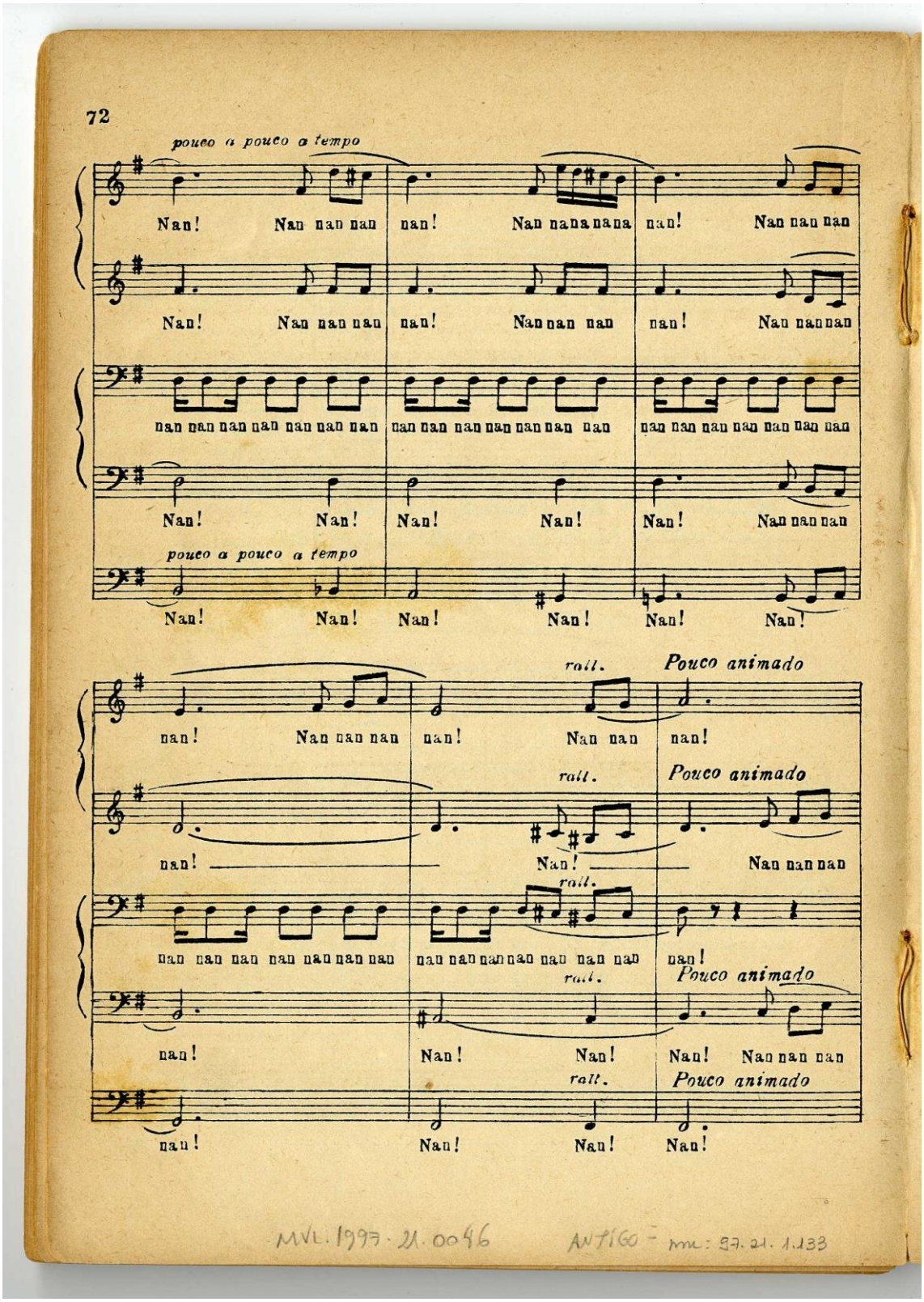
BARITONOS

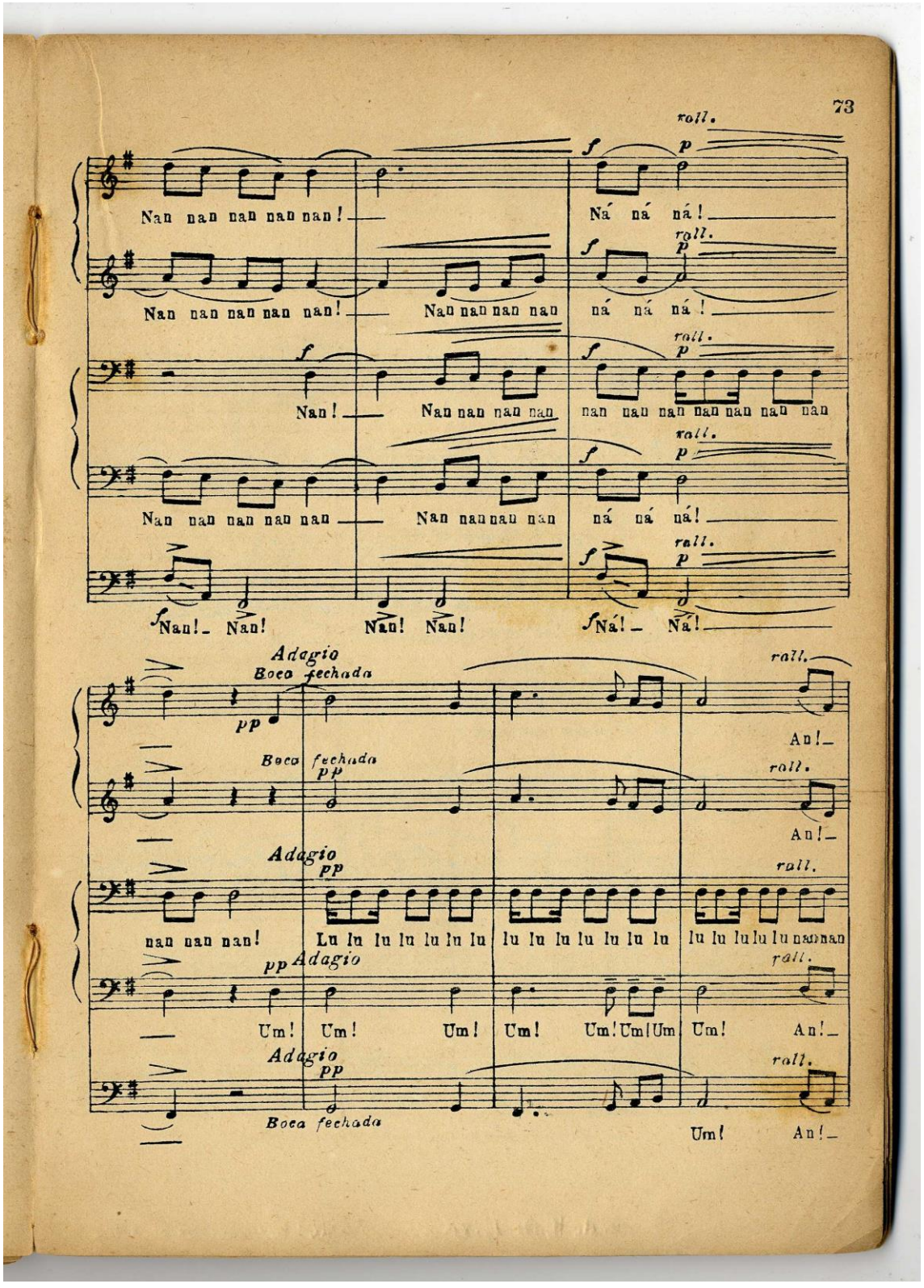
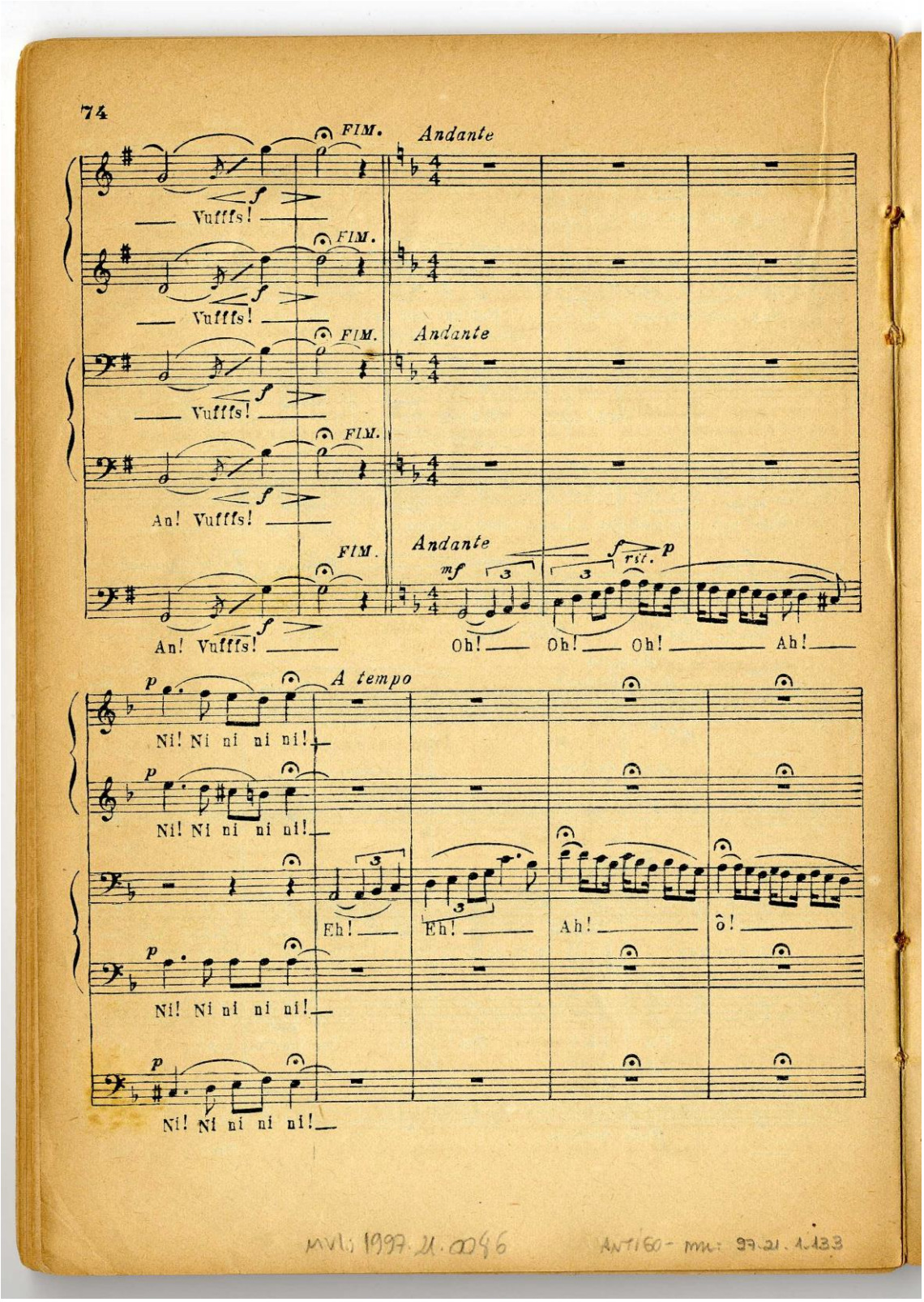
BAIXOS

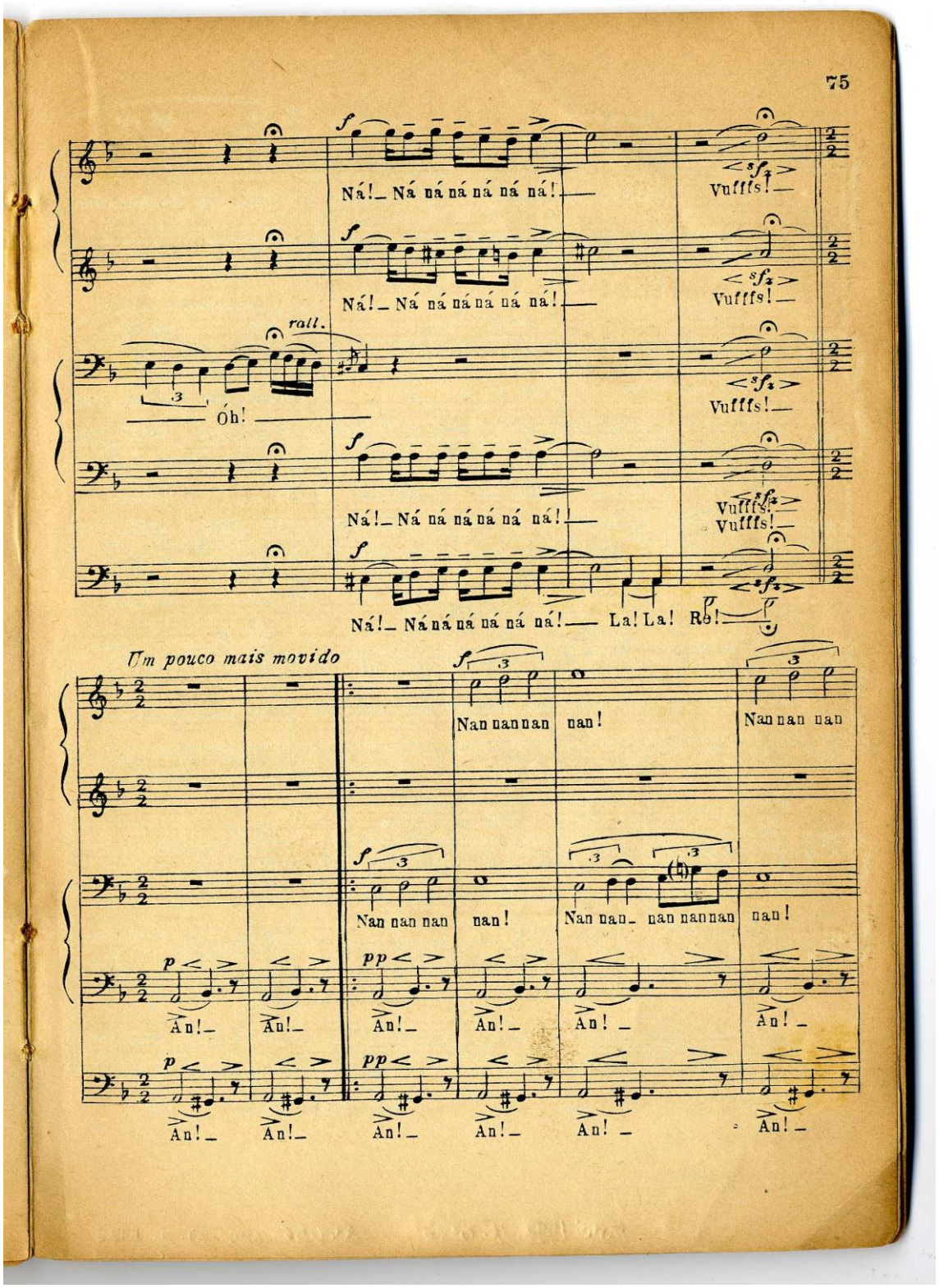
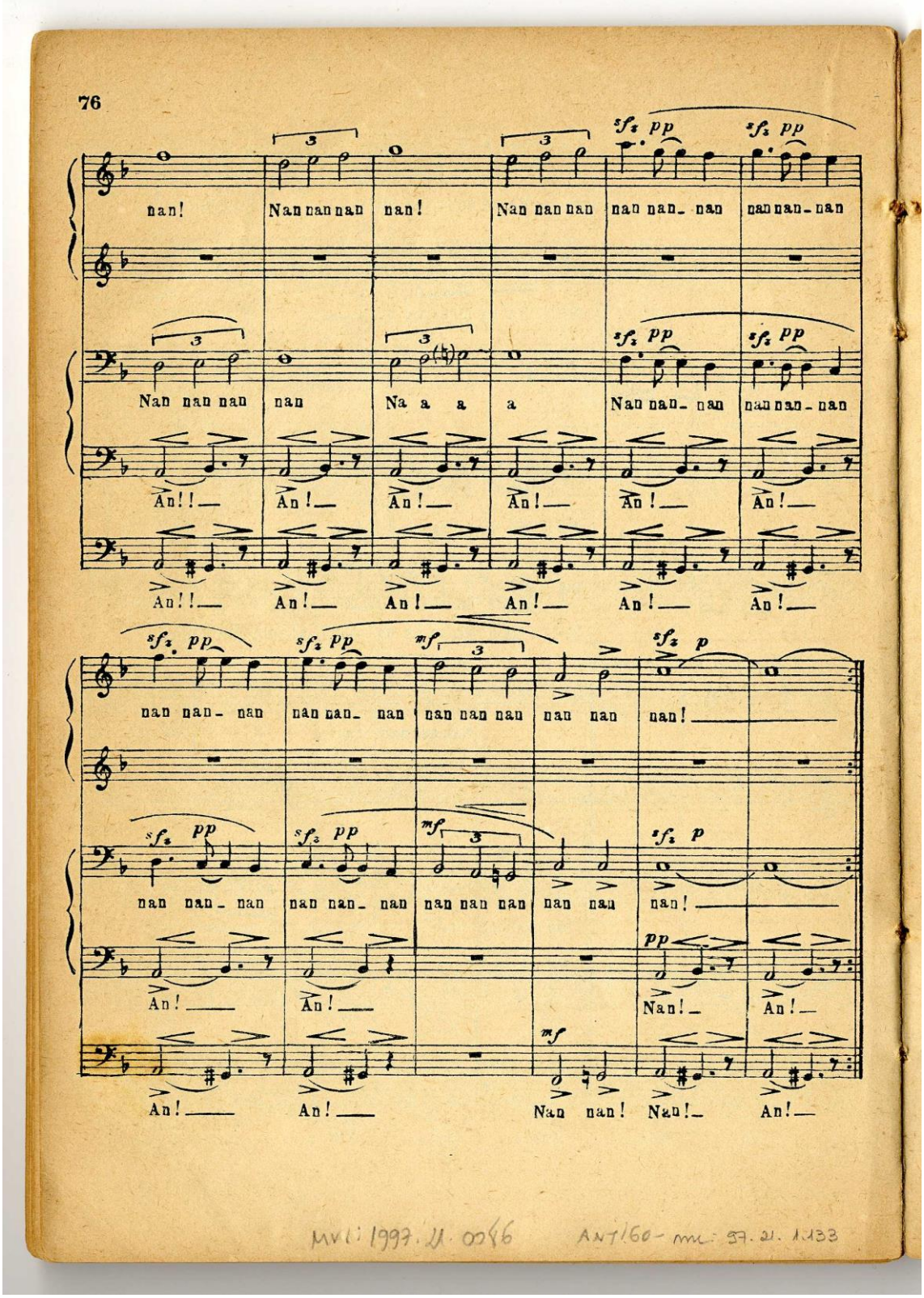
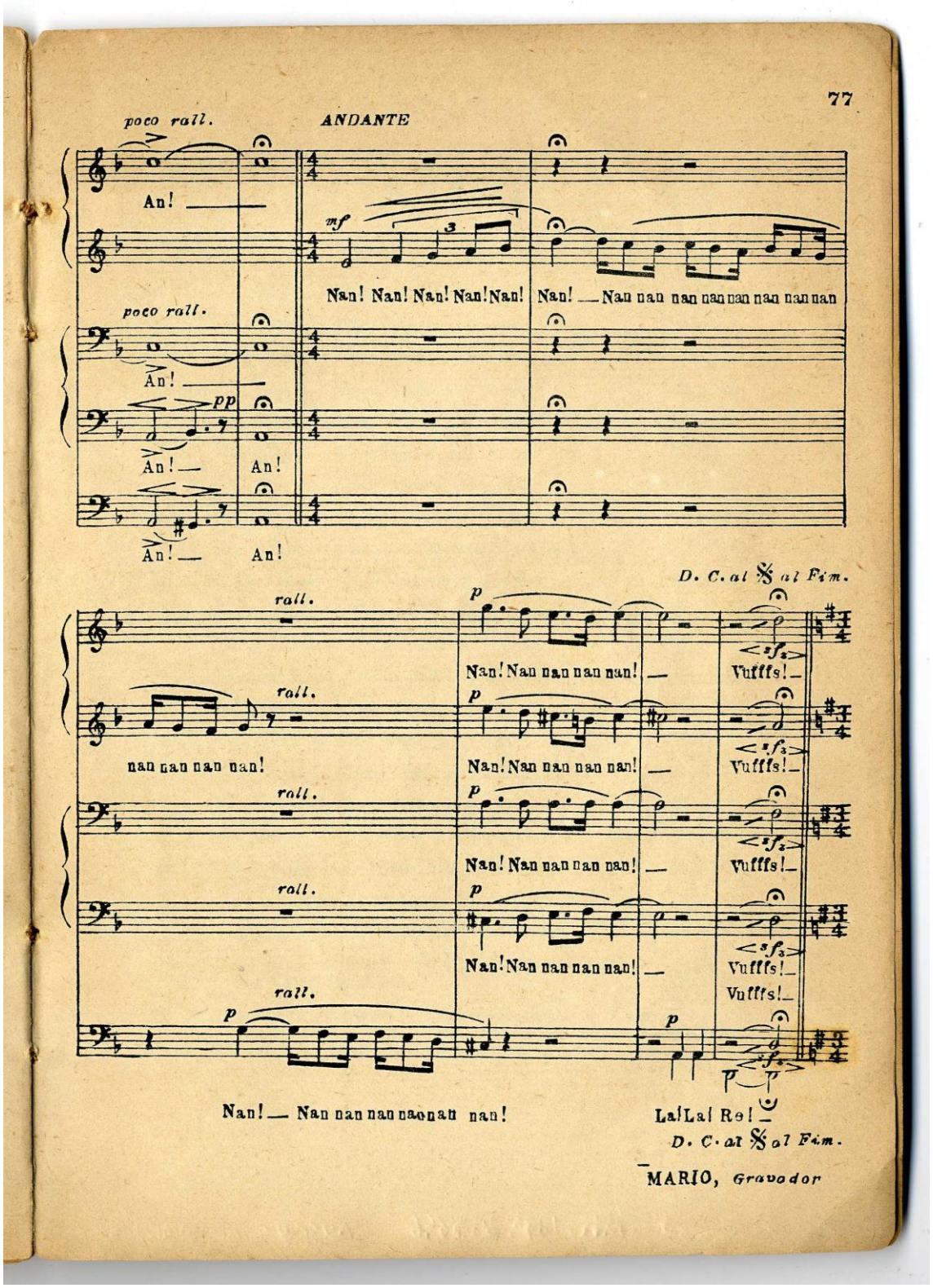
Um! Nan! nan

© *Copyright 1952* - H. Villa-Lobos

MV1: 1997.21.0046 AN-1/60 - mm: 97-21-1.133

69
Um!
Um!
Um!
nan nan nan nan nan nan nan
nan nan nan nan nan nan nan
nan nan nan nan nan nan nan
Nan nan
nan nan
nan nan
Um!
cresc. anim.
Um!
nan nan nan nan
mf cresc. anim.
nan nan nan nan nan nan nan
nan!
nan nan nan nan
Unis.
nan
nan nan nan! nan!
nan nan nan nan
nan nan nan nan
nan nan nan! nan!
nan nan nan nan
nan nan nan nan

70
pouco a pouco
nan nan nan!
Ah!
Ah!
Ah!
nan nan nan nan
nan nan nan nan!
Ah!
pouco a pouco
string.
nan nan nan nan
nan nan nan nan
nan nan nan nan
nan nan nan nan!
Ah!
nan nan nan nan
nan nan nan nan
nan nan nan nan
nan nan nan nan!
Ah!
nan nan nan nan
nan nan nan nan
nan nan nan nan
nan nan nan nan!
Ah!
Adagio
p
mf
Eh!
Eh!
Adagio
p
Ah!
Ah!
Adagio
mf
Um!


71
Eh!
Eh!
Eh!
Eh!
Eh!
Eh!
Eh!
Ah! Oh! Ih!
Eh! Nan nan nan nan nan nan
mf
nan nan nan nan nan nan nan
nan nan nan nan nan nan nan
nan!
Eh!
Um!
Um!
Eh!
rit.
Eh!
Nan!
rit.
Eh!
Nan!
rit.
nan nan nan nan nan nan nan
nan nan nan nan nan nan nan
nan nan nan nan nan nan nan
rit.
Eh!
Eh!
Nan!
rit.
Eh!
Nan!

MVL. 1997 · 21. 0046 ANTIGO - mc: 97. 21. 1.133


73
roll.
Nan nan nan nan nan!
Ná ná ná!
Nan nan nan nan nan!
Nan nan nan nan
ná ná ná!
Nan!
Nan nan nan nan
nan nan nan nan nan nan nan
Nan nan nan nan nan
Nan nan nan nan
ná ná ná!
Nan! Nan!
Nan! Nan!
Ná! Ná!
Adagio
Boca fechada
pp
An!
Boca fechada
pp
An!
Adagio
pp
nan nan nan!
Lu lu lu lu lu lu lu
lu lu lu lu lu lu lu
lu lu lu lu lu nan nan
Adagio
pp
Um! Um! Um!
Um! Um! Um! Um! Um!
An!
Adagio
pp
Boca fechada
Um!
An!

MVL: 1997.11.0046 ANTIGO - MVL: 99.21.1.133


75
Ná!_ Ná ná ná ná ná ná!
Vufffs!
Óh!
rall.
Ná!_ Ná ná ná ná ná ná!
La! La! Ré!
Um pouco mais movido
Nan nan nan
nan!
Nan nan nan
Nan nan_ nan nan nan
Án!_

MVI 1997.11.0086 ANT160-mc 37.21.1133

77
poco rall.
ANDANTE
An!
mf
Nan! Nan! Nan! Nan! Nan!
Nan! Nan nan nan nan nan nan nan nan
poco rall.
An!
pp
An!
An!
An!
D. C. al 𝄋 al Fim.
rall.
p
Nan! Nan nan nan nan!
Vufffs!
nan nan nan nan!
Nan! Nan nan nan nan!
Vufffs!
Nan! Nan nan nan nan!
Vufffs!
Nan! Nan nan nan nan!
Vufffs!
Vufffs!
Nan! Nan nan nan nan nan!
La! La! Re!
D. C. al 𝄋 al Fim.
MARIO, Gravador