

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

Volume 6
Quinta-feira Santa

Coordenação musicológica
Paulo Castagna

Coordenação editorial
Carlos Alberto Figueiredo

Coordenação da revisão
Marcelo Campos Hazan

Assessoria litúrgica
Aluízio José Viegas

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

CRÉDITOS EDITORIAIS

FICHA CATALOGRÁFICA

ABREVIATURAS

Acervos e códigos

BL	Barão de Cocais (MG)
MA	Mariana (MG)
MMM	Museu da Música de Mariana
OP	Barão de Cocais (MG)
SS	Semana Santa

Conjuntos de partes

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

Localização

c.	compasso
t.	tempo
n.	nota

Vozes

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

Instrumentos

Vln	violino
Vla	viola
Vlc	violoncelo
Bx	baixo
Fl	flauta
Cl	clarineta
Fg	fagote
Tpa	trompa

Texto latino

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

Outros

fl.	floresceu
------------	-----------

À
LIRA CECILIANA
(Prados - MG)
e a
Adhemar Campos Filho

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	xxx
AGRADECIMENTOS	xxx
A QUINTA-FEIRA SANTA	xxx
AS OBRAS	xxx
CONSIDERAÇÕES EDITORIAIS	xxx
FONTES UTILIZADAS	xxx
TEXTOS E TRADUÇÕES	xxx
PARTITURAS	1
JERÔNIMO DE SOUSA QUEIRÓS (?). <i>Matinas de Quinta-feira Santa</i>	xxx
Antífona	xxx
Lição I	xxx
Responsório I	xxx
Responsório II	xxx
Responsório III	xxx
Lição IV	xxx
Responsório IV	xxx
Responsório V	xxx
Responsório VI	xxx
Lição VII	xxx
Responsório VII	xxx
Responsório VIII	xxx
Responsório IX	xxx
ANÔNIMO. <i>Miserere</i> (Salmo 50)	xxx
ANÔNIMO. <i>Gradual e Ofertório da Missa</i> (em Fá)	xxx
1 - Gradual	xxx
2 - Ofertório	xxx
ANÔNIMO. <i>Gradual e Ofertório da Missa</i> (em Ré)	xxx
1 - Gradual	xxx
2 - Ofertório	xxx
BENTO PEREIRA. <i>Pange lingua</i>	xxx
APARATO CRÍTICO	xxx

JERÔNIMO DE SOUSA QUEIRÓS (?). *Matinas de Quinta-feira Santa*

Antífona	XXX
Lição I	XXX
Responsório I	XXX
Responsório II	XXX
Responsório III	XXX
Lição IV	XXX
Responsório IV	
Responsório V	XXX
Responsório VI	
Lição VII	
Responsório VII	
Responsório VIII	XXX
Responsório IX	XXX

ANÔNIMO. *Miserere* (Salmo 50)

XXX
XXX
XXX

ANÔNIMO. *Gradual e Ofertório da Missa (em Fá)*

1 - Gradual	XXX
2 - Ofertório	

ANÔNIMO. *Gradual e Ofertório da Missa (em Ré)*

1 - Gradual	XXX
2 - Ofertório	XXX

BENTO PEREIRA. *Pange lingua*

XXX
XXX

INTRODUÇÃO

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

Para a concretização desses objetivos, foi necessário criar uma área de edição e uma área de reorganização e catalogação, com tarefas bastante distintas, embora algumas pessoas colaborem em ambas. A equipe responsável pela parte técnica dessas tarefas contou, neste ano, com a participação de Paulo Castagna (coordenador), Carlos Alberto Figueiredo (coordenador da área de edição), Marcelo Campos Hazan (coordenador da revisão), Clóvis de André (editor), André Guerra Cotta (coordenador da área de reorganização e catalogação), Aluizio José Viegas (colaborador na área de reorganização e catalogação e assessoria litúrgica), Maria Teresa Gonçalves Pereira, Maria José Ferro de Souza, Vladimir Agostini Cerqueira e Francisco de Assis Gonzaga da Silva (pesquisadores da área de reorganização e catalogação).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paulo Castagna

AGRADECIMENTOS

D. Luciano Mendes de Almeida
Mons. Flávio Carneiro Rodrigues
Maria da Conceição de Rezende
Elisa Freixo
Maria da Glória Assunção Moreira
Maria Aparecida Assunção Moreira
José Alberto Pais
Mons. Sebastião Raimundo de Paiva
Pe. Reynato Frazão de Souza Breves Filho
Arquidiocese de Mariana
Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana
Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana

A QUINTA-FEIRA SANTA

Primeiro dia do Tríduo Pascal (período de três dias que encerra a Quaresma), a Quinta-feira Santa celebra a última ceia de Jesus e constitui-se na mais jubilosa comemoração quaresmal anterior ao anúncio da Ressurreição, que ocorre na Missa do Sábado Santo.

As cerimônias litúrgicas da Quinta-feira Santa incluem o Ofício de Trevas (constituído de Matinas e Laudes), as Horas menores (Prima, Terça, Sexta e Nona), a Missa comemorativa da Santa Ceia, a Missa do Crisma (somente em catedrais) com a Bênção dos Santos Óleos e a Procissão de Transladação do Santíssimo Sacramento, as Vésperas, seguidas da Desnudação dos altares e da cerimônia do Lava-pés ou Mandato (que também poderia ser realizada durante a Missa da Ceia do Senhor) e, finalmente, as Completas.

Para este volume foram selecionados manuscritos do Museu da Música de Mariana com composições para as Matinas, para o Salmo 50 (*Miserere*) cantado nas Laudes, para o Gradual e Ofertório da Missa e para a Procissão do Santíssimo Sacramento.

AS OBRAS

JERÔNIMO DE SOUSA QUEIRÓS (?)

Matinas de Quinta-feira Santa

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

Edição: Clóvis de André e Carlos Alberto Figueiredo

Estas Matinas, à época de sua composição cantadas na tarde ou noite da Quarta-feira Santa, apresentam música, como de costume no período, apenas para a primeira de todas as Antífonas (*Zelus Domus tuæ*), para a primeira Lição de cada Noturno e para os nove Responsórios, enquanto as demais seções eram legadas ao cantochão.

As várias fontes que transmitem esta obra, em diferentes arquivos brasileiros, nos asseguram terem sido tais Matinas compostas para quatro vozes (SATB), flautas I e II, trompas I e II, violinos I e II e baixo instrumental. Entretanto, a fonte principal utilizada para esta edição (A), originária de Ouro Preto, não apresenta as partes de flauta, tendo sido a flauta II extraída da fonte B (também procedente de Ouro Preto) e a flauta I da fonte C (originária de Barra Longa), todas arquivadas no Museu da Música de Mariana.

As partes instrumentais, principalmente a de violino I, são extremamente bem elaboradas, tendo participação destacada na composição. Além das introduções e codas instrumentais, comuns no estilo, há a ocorrência de interlúdios muito expressivos, que parecem ter por objetivo comentar o próprio texto. Embora a peça seja escrita para as quatro vozes tradicionais, é marcante a ausência do soprano em várias seções, tratadas, assim, a três vozes. A composição apresenta grande variedade tonal, havendo relações, em vários Responsórios, entre tônica e tônica relativa.

A fonte A apresenta uma série de dificuldades editoriais, envolvendo principalmente as indicações e os sinais de articulação. Um dos problemas mais comuns está nas indicações *f*, *sf* e *crescendo*, usadas de maneira assistemática. O contexto nos levou a interpretar a maior parte das indicações *sf* como sinônimas de *f*, assim como várias indicações de *crescendo* foram da mesma maneira interpretadas. Há, também, um uso sistemático de *crescendo* e < com o mesmo significado, que procuramos uniformizar. Os sinais de articulação, por sua vez, são usados de maneira bastante assistemática, o que gerou a necessidade de muitas interferências para tornar sua presença na edição a mais coerente possível, mas quando isso não foi alcançado, os sinais foram simplesmente eliminados. Todos esses problemas fazem com que o aparato crítico desta obra assumia proporções gigantescas.

Uma das curiosidades marcantes da fonte A está na presença constante, nas partes vocais, de sílabas de solfejo (dó, sol, ré, etc.). É possível detectar claramente dois sistemas em uso por aqueles cantores: um deles, onde as sílabas correspondem a alturas absolutas e um outro onde estas correspondem a algum sistema transpositor. Em alguns momentos é possível encontrar, em uma mesma parte, a utilização simultânea dos dois sistemas.

A autoria exata destas Matinas representa um problema musicológico. A fonte A indica como autor Jerônimo de Sousa Queirós, enquanto fontes em outros acervos mencionam simplesmente Jerônimo de Sousa (Orquestra Lira Sanjoanense,¹ Museu da Inconfidência de Ouro Preto² e Museu Carlos Gomes).³ Em um manuscrito do Vale do Paraíba (Coleção Régis Duprat) foi claramente registrado o nome de Jerônimo de Sousa Lobo como o compositor desta magnífica obra.⁴

Jerônimo de Sousa Lobo foi compositor ativo na antiga Vila Rica (MG). Suas datas de nascimento e morte são incertas, havendo uma tendência a situá-las, respectivamente, na terceira década do século XVIII e na primeira do século XIX. Jerônimo de Sousa Queirós é, provavelmente, filho de Jerônimo de Sousa Lobo. Não se conhece a data exata de seu nascimento, sabendo-se, apenas, que trabalhou em Vila Rica até, pelo menos, 1826.⁵ A semelhança dos nomes, o possível parentesco e o fato de terem atuado na mesma região criam grande dificuldade para se distinguir as obras de um ou outro autor.⁶ Mantivemos a atribuição de autoria conforme a fonte principal, mas somente estudos estilísticos mais aprofundados poderão dirimir esta dúvida.

¹ Microfilme disponível na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em: BRMGJIs PUCRJ-05(0262-0419). Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*; o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; Pesquisa de Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluizio José Viégas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, Funarte, Xerox, 1978. p.96.

² MUSEU DA INCONFIDÊNCIA/OUTO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange*; coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1991. (Coleção Pesquisa Científica) v.1, n.200, p.128-129.

³ NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: Catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. n.303 p.245.

⁴ MUSEU DA INCONFIDÊNCIA/OUTO PRETO. Op.cit., p.128-129.

⁵ CARDOSO, André. Jerônimo de Souza Lobo no Panorama da Música Mineira do Século XVIII. II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-25 jan. 1998. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p.135-165.

⁶ A confusão parece ser bastante antiga. Carlos José dos Santos, em 1929, referia-se a “[...] *Jerônimo de Sousa, o suave compositor dos Ofícios da Semana Santa*.” Cf. SANTOS, Carlos José dos. Ouro Preto. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano 23, 1929 [publicado em 1930], p. 326-327.

ANÔNIMO

Miserere (Salmo 50)

(quatro vozes, violoncelo, baixo)

Edição: Paulo Castagna

As Laudes do Tríduo Pascal (Quinta-feira, Sexta-feira e Sábado Santo) possuem duas partes: na primeira delas (salmódica) são cantados três Salmos com suas respectivas Antífonas (o primeiro é o *Miserere mei, Deus*), um Cântico e mais um Salmo também com suas Antífonas; na segunda parte cantam-se um Versículo e sua Resposta, o Cântico de Zacarias (*Benedictus Dominus, Deus Israel*) ladeado por sua Antífona, a Antífona final (*Christus factus est*) e novamente o *Miserere*.

No rito tridentino, entretanto, o *Miserere* (Salmo 50), além de primeiro Salmo das Laudes do Tríduo Pascal, foi utilizado também como primeiro Salmo das Laudes dos Mortos e Salmo da Procissão dos Funerais, sendo seus três primeiros Versículos usados em várias cerimônias paralitúrgicas da Quaresma.

A quase totalidade dos espécimes musicais conhecidos no Brasil para o *Miserere* utiliza polifonia somente nos Versículos ímpares, deixando os Versículos pares livres para a aplicação do tom salmódico próprio da ocasião, que no rito tridentino eram o oitavo tom para a Quinta-feira Santa, o sétimo tom para a Sexta-feira Santa, o quarto tom para o Sábado Santo e o primeiro tom para as Laudes dos Mortos e para a Procissão dos Funerais. Mas diferentemente da tradição, neste *Miserere* somente foi aplicada polifonia aos Versículos 1 a 5 (c.1- 86), 11 a 14 (c.87-133) e 18 a 20 (c.134-187), fazendo com que o tom salmódico seja usado apenas nos Versículos 6 a 10 e 15 a 17.

É conhecida somente uma cópia desta peça, arquivada no Museu da Música.⁷ Não existe, no manuscrito, indicação explícita para a cerimônia à qual foi destinado, sendo aqui incluído entre as composições destinadas à Quinta-feira Santa com a aplicação do oitavo tom salmódico nos Versículos para os quais não existe música polifônica. A utilização da raríssima tonalidade de Fá menor para esse repertório, entretanto, contrasta com o tom salmódico próprio da ocasião, o que torna esta peça singular entre suas congêneres. De qualquer maneira, é necessário transpor o tom salmódico uma segunda maior abaixo, para que este se adapte à tonalidade da composição polifônica.

Como se todas essas singularidades não bastassem, a obra foi composta para quatro vozes, contínuo e violoncelo *obbligato*, formação conhecida, até o momento, em não mais de três outras composições em acervos brasileiros de manuscritos musicais. Este *Miserere*, portanto, parece ter sido escrito para diferenciar-se propositalmente da sonoridade habitual das Laudes polifônicas, sendo difícil, no momento, qualquer tentativa de atribuição de autoria ou mesmo de seu local de composição.

ANÔNIMO

Gradual e Ofertório da Missa de Quinta-feira Santa (em Fá)

(quatro vozes, violinos I e II, baixo)

Edição: Paulo Castagna

Na Missa, o Gradual e o Ofertório pertencem ao conjunto de partes variáveis (cujos textos modificam-se de um dia para o outro), também conhecido como *Proprium*

⁷ Microfilme disponível na PUC do Rio de Janeiro, em: BRMGMAmm PUCRJ-04(0500-0520). Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p.262-263.

ou simplesmente Próprio. O Gradual é rezado ou cantado depois da Epístola, no início de uma seção da Missa denominada Catequese, com a função de proporcionar uma agradável interrupção das leituras e oferecer aos assistentes uma oportunidade para tomar parte no culto. O Ofertório, por sua vez, é a Antífona cantada pelo coro no início da segunda parte da Missa (denominada Liturgia Eucarística), enquanto o subdiácono e o acólito levam para o altar o cálix, a pátena com a hóstia e as galhetas com o vinho e a água. Na Quinta-feira Santa, o texto do Gradual é o *Christus factus est* (Epístola de São Paulo aos Filipenses, II, 8-9), e o texto do Ofertório o *Dextera Domini* (Salmo 117, 16-17).

É comum, entre os manuscritos brasileiros dos séculos XVIII e XIX, a existência de composições associadas para o Gradual e o Ofertório da Missa, na grande maioria das vezes pelo mesmo autor, o que evidencia maior importância, na época, dessas partes do Próprio em relação às demais, muitas vezes legadas ao cantochão. Esse tipo de associação foi tão freqüente que, nas ocasiões em que se canta um Aleluia em lugar do Gradual, os compositores e copistas continuaram a chamar essas unidades cerimoniais de Gradual e Ofertório.

O conjunto manuscrito aqui utilizado, o único conhecido destas composições, foi copiado na segunda metade do século XVIII e não apresenta indicações de autoria, local, data ou copista,⁸ além de faltarem no mesmo as partes de baixo vocal e instrumental, que tiveram de ser conjecturalmente reconstituídas para esta edição. Tal reconstituição, particularmente complexa por envolver simultaneamente duas partes, não pode, portanto, ser considerada definitiva, mas apenas uma das possíveis soluções que permitiram a apresentação da obra.

A Comissão de Análise de Documentos (CAD) da publicação *O ciclo do ouro* qualificou esse manuscrito como autógrafo de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), relacionando o Gradual e o Ofertório entre as obras desse autor para a Semana Santa.⁹ A partir dessa atribuição, Maria da Conceição de Rezende incluiu-as entre as composições de Lobo de Mesquita,¹⁰ enquanto Maria Inês Junqueira Guimarães citou-as como obras de atribuição duvidosa a esse mesmo autor.¹¹ O CAD não informou, entretanto, as razões ou critérios para a atribuição a Lobo de Mesquita e, atualmente, não parece existir fundamentação documental para sustenta-la.

Nestas duas notáveis composições alternam-se passagens a duas e a quatro vozes, mas destaca-se uma presença marcante dos violinos, tanto no acompanhamento quanto nas introduções e interlúdios instrumentais. É muito pouco usual, no repertório sacro brasileiro, a maneira como foram utilizadas as sextinas no Gradual, principalmente aquelas em uníssono, nos c.4-6 e 47-49.

ANÔNIMO

Gradual e Ofertório de Quinta-feira Santa (em Ré)

⁸ Microfilme disponível na PUC do Rio de Janeiro, em: BRMGMAmm PUCRJ-04(0527-0537). BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p.154-155.

⁹ Idem. Ibidem.

¹⁰ REZENDE, Maria da Conceição [de]. Relação temática. In: LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. *Tercio 1783*: para solista[s], coro e orquestra de cordas; texto: Maria da Conceição Rezende Fonseca. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música / Projeto Memória Musical Brasileira, 1985. p.21.

¹¹ JUNQUEIRA GUIMARÃES, Maria Inês. *L'Œuvre de Lobo de Mesquita compositeur brésilien (?1746-1805): contexte historique, analyse, discographie, catalogue thématique, restitution*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996. n.49, p.401.

(quatro vozes, violinos I e II, baixo)

Edição: André Guerra Cotta

Estas composições, como as anteriores, foram escritas para uma formação bastante singela, através da qual, entretanto, manifesta-se uma música altamente expressiva, de caráter nitidamente setecentista. Embora ainda não se possa identificar o autor, pode-se deduzir que a música surgiu de mãos experimentadas, devido à esmerada utilização de recursos imitativos, à clareza da escrita para as cordas e ao uso equilibrado do coro, como se pode observar, por exemplo, na passagem do Ofertório composta sobre a palavra *exaltavit* (c.26-40), onde um jogo imitativo entre SB e AT conduz a harmonia, de maneira muito hábil, à região do relativo menor.

O único manuscrito conhecido deste Gradual e Ofertório, pertencente ao Museu da Música,¹² é proveniente de Barão de Cocais (MG) e foi copiado por Joaquim do Monte, músico que parece ter atuado em Minas Gerais ao redor de 1850.

BENTO PEREIRA

Pange lingua

(quatro vozes)

Edição: Paulo Castagna

Este Hino foi escrito por São Tomás de Aquino, como um convite para a adoração do Mistério da Eucaristia, numa forma poética de grande profundidade teológica. A Igreja incorporou o *Pange lingua* na conclusão da Missa da Ceia do Senhor de Quinta-feira Santa, realizada com uma solene procissão de transladação do Santíssimo Sacramento para uma capela própria, previamente ornamentada, na qual as sagradas espécies são colocadas em uma rica urna, onde ficam até à Comunhão da Sexta-feira Santa.

A tradição consagrou duas maneiras de se cantar este Hino: por um só coro, à frente do púlpito (debaixo do qual o sacerdote conduz a Eucaristia), ou por dois coros alternados. Nesse último caso, em frente ao púlpito, canta o primeiro coro, permanecendo o segundo na tribuna da cantoria. As duas estrofes finais (*Tantum ergo* e *Genitori, Genitoque*) são cantadas dentro da capela, durante a incensação final que conclui o ato.

Frutuoso de Matos Couto (fl.1822-1857), o copista do único conjunto conhecido desta obra (copiado em 1837, provavelmente no Inficionado - MG), identificou o compositor somente no frontispício da parte de tenor, pela expressão “*autor B.^{to} Per.^o*”.¹³ É possível que se trate, aqui, de Bento Pereira de Magalhães, mestre da capela da Comarca e da Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará (MG), entre pelo menos 1748 e 1750.¹⁴ Sua primeira provisão conhecida para mestre da capela nesse local foi passada e registrada na Câmara Eclesiástica do Bispado de Mariana em 11 de março de 1748, com o seguinte teor:

¹² Microfilme disponível na PUC do Rio de Janeiro, em: BRMGMAmm PUCRJ-04(0538-0553). Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p.264-265.

¹³ Microfilme disponível na PUC do Rio de Janeiro, em: BRMGMAmm PUCRJ-02(0633-0642). Cf.: BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit. p. 399.

¹⁴ Informações levantadas por Paulo Castagna no projeto “Mestres da capela e organistas diocesanos no Bispado de Mariana (1748-1830)”, com Bolsa Vitae de Artes 2001. De acordo com Daniela Miranda, esse mestre também recebeu da Câmara de Sabará por serviços prestados em 1749. Cf.: MIRANDA, Daniela. Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da Câmara (1749-1822). Belo Horizonte, 2002. Dissertação (Mestrado): Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. p.55, 63, 71, 74-76, 140.

*“Dom Frei Manoel da Cruz, mestre jubilado na sagrada teologia e doutor pela Universidade de Coimbra, por mercê de Deus e da Santa Sé Apostólica Bispo deste novo Bispado da cidade Mariana e do Conselho de Sua Majestade, etc. Aos que a presente nossa provisão virem, saúde e paz para sempre em o Senhor, que de todos é o verdadeiro remédio e salvação. Fazemos saber que, atendendo nós ao bom procedimento e capacidade de Bento Pereira de Magalhães, havemos por bem de o prover, como pela presente nossa provisão o provemos, em a ocupação de Mestre da Capela da Comarca do Sabará por tempo de um ano, se antes não mandarmos o contrário, a qual ocupação servirá como convém ao serviço de Deus. E porque somos obrigados a proibir que na igreja de Deus se cantem papéis profanos, mandamos que os músicos que quiserem cantar serão seus papéis aprovados pelo dito Mestre da Capela, o qual lhe porá o seu nome para que se venha no conhecimento que foram por ele aprovados, e levará o costumado por conceder a licença, e nada pela revista. E mandamos, com pena de excomunhão maior ipso facto incurrência, a todos os vigários da dita comarca não consintam que se cantem nas suas igrejas ou capelas sem mostrarem licença do Mestre da Capela, e findo o tempo acima ficará esta de nenhum vigor; e querendo continuar, no-la apresentará, etc. Dada e passada e passada nesta cidade Mariana, sob o selo de nossas armas e sinal do Reverendíssimo Doutor Lourenço José de Queirós Coimbra, Governador do nosso Bispado, aos 11 de março de 1748 anos. E eu o Padre Alexandre Ribeiro do Couto, Escrivão da Câmara Eclesiástica que a subscrevi. Lourenço José de Queirós Coimbra. Lugar do selo. Couto.”*¹⁵

Corroborando a informação do copista Matos Couto, o mestre da capela foi identificado, em uma de suas provisões para o cargo (datada de 20 de fevereiro de 1749), apenas como “*Bento Pereyra*”.¹⁶ Confirmando-se esta hipótese, Bento Pereira, que pode ter nascido antes de 1730, passará a ser um dos mais antigos músicos atuantes na Capitania de Minas Gerais do qual foi preservada uma composição musical.

A peça - única obra até o momento conhecida de Bento Pereira - apresenta música para todas as seis estrofes do Hino *Pange lingua*, sempre a quatro vozes e com textura quase totalmente homofônica, exceto as pseudo-imitações nos c.113-120 e 155-158 e o trecho compreendido entre os c.166-178, no qual existe um jogo de pergunta e resposta entre ST e AB. Existem repetições internas que sugerem a adoção de algum tipo de contraste em sua execução, como ocorre nos c.127-130/131-134, 148-151/152-155 e 166-172/173-178. Mas a obra está repleta de passagens curtas que se repetem sequencialmente um tom acima - técnica comum na música mineira da segunda metade do século XVIII -, o que pode ser observado nos c.5-7/8-10, 17-20/21-24, 33-35/36-38, 48-49/50-51, 87-89/90-92, 106-109/109-112 e 144-145/146-147.

Embora a composição tenha sido escrita em 3/4, o manuscrito sugere, em alguns lugares, a fusão de dois ou mais compassos como novas unidades 3/2, apesar de não apresentar a nova fórmula de compasso. Tal solução foi adotada apenas nos c.60 e 76-

¹⁵ Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana - Livro do Registro Geral 1748-1750, v.1, f.20v-21r/21v-22r.

¹⁶ Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana - Livro do Registro Geral 1748-1750, v.1, f.113r/114r.

77, devido às claras indicações para esse fim no documento, mas também poderia ser empregada em outros trechos (como nos compassos 113-119, por exemplo), em função da flagrante presença de hemíolas.

CONSIDERAÇÕES EDITORIAIS

1. Aspectos gerais

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

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

2. Fontes manuscritas

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

3. Texto latino

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

4. Interferências no texto musical

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

- a) Dinâmica (*f*, *p*, *crescendo*, *diminuendo*)
- b) Expressão (*dolce*, *energico*)
- c) Agógica (*ritenuto*, *accelerando*)
- d) Número de partes vocais e/ou instrumentais (*Solo*, *Soli*, *Tutti*, *a2*)

Acidentes preventivos foram acrescentados na edição, não sendo aplicados parênteses ou colchetes.

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

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

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

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

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

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

Claves antigas foram substituídas por claves modernas.

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

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

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

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

5. Aparato Crítico

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

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

FONTES UTILIZADAS

JERÔNIMO DE SOUSA QUEIRÓS (?). *Matinas de Quinta-feira Santa*

A - MMM OP-SS2 C-1. “*Composição de Jerônimo de Sousa Queiroz e propriedade l de Antonio Luis de Magalhães Mosqueira*”. Sem indicação de copista, sem local, sem data: SATB, Vln I, Vln II, Bx, Tpa I, Tpa II

B - MMM OP-SS2 C-2. Sem indicação de copista, sem local, sem data: Fl II

C - MMM BL-SS2 C-1. Sem indicação de copista, sem local, sem data: Fl I, Fl II

ANÔNIMO. *Miserere* (Salmo 50)

MMM MA-SS06 G-2 C-Un. Sem indicação de copista, sem local, [século XIX]: SATB, Vlc, Bx

ANÔNIMO. *Gradual e Ofertório da Missa (em Fá)*

MMM MA-SS11 C-Un. Sem indicação de copista, sem local, [segunda metade do séc. XVIII]: SAT, Vln I, Vln II

ANÔNIMO. *Gradual e Ofertório da Missa (em Ré)*

MMM BC-SS04 C-1. “*Gradual e ofertório Para quin Fra Sta l e pertense a seu dono Joaquim do Monte seu c.º e am.º. o mesmo*”. Cópia e/ou propriedade de Joaquim do Monte, sem local, sem data: SATB, Vln I, Vln II, Bx

BENTO PEREIRA. *Pange lingua*

MMM BC-SS08 C-Un. “*Pange Lingua / Suprano. / Mattos Couto*”. Cópia de [Frutuoso de] Matos Couto, [Inficionado?], 1837: STB

TEXTOS E TRADUÇÕES

Traduções: Francisco de Jesus Maria Sarmiento (Lisboa, 1775)¹⁷

Matinas de Quinta-feira Santa

Antífona

Zelus domus tuæ comedit me, et opprobria expro- *Devorou-me o zelo da vossa casa; e os opróbrios*
bantium tibi ceciderunt super me. *dos que vos ultrajavam recaíram sobre mim.*

Lição I (Lamentações de Jeremias, 1, 1-14)

Incipit Lamentatio Jeremiæ Prophetæ.

Aleph. Quomodo sedet sola civitas plena populo: facta est quasi vidua domina Gentium: princeps provinciarum facta est sub tributo.

Beth. Plorans ploravit in nocte, et lacrimæ ejus in maxillis ejus: non est qui consoletur eam ex omnibus caris ejus: omnes amici ejus spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.

Ghimel. Migravit Judas propter afflictionem, et multitudinem servitutis: habitavit inter Gentes, nec invenit requiem: omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.

Daleth. Viæ Sion lugent eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem: omnes portæ ejus destructæ: sacerdotes ejus gementes: virgines ejus squalidæ, et ipsa oppressa amaritudine.

He. Facti sunt hostes ejus in capite, inimici ejus locupletati sunt: quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum ejus: parvuli ejus ducti sunt in captivitatem, ante faciem tribulantis. Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

Começa a Lamentação do Profeta Jeremias.

Aleph. Como está só, e deserta aquela cidade, algum tempo cheia de povo? A Senhora das Gentes está feita como viúva. A Princesa das Províncias chegou a ser tributária.

Beth. Ela não cessou de chorar pelo tempo da noite; e não estiveram sem lágrimas as suas faces. Não há quem a console entre todos os seus estimados. Todos os que tinha por amigos a desprezaram, e se fizeram seus inimigos.

Ghimel. Saiu do seu país o povo judaico, para evitar o tormento e o rigor da servidão. Foi habitar entre as nações e não achou descanso. Todos os seus perseguidores de tal modo a encerraram que a deixaram entre angústias.

Daleth. Choram as ruas de Sião, por não haver quem venha à solenidade das suas festas. Todas as suas portas estão destruídas, os seus sacerdotes gemendo; as suas virgens desfiguradas; e ela oprimida e submergida em amargura.

He. Senhorearam-se dela os seus inimigos e se enriqueceram com os seus despojos; determinando-o o Senhor assim por causa das suas muitas iniquidades. Os seus filhos menores foram levados em cativo diante do inimigo, que os atribulava. Jerusalém, Jerusalém, converte-te a Deus, teu Senhor.

Responsório I

R. In monte Oliveti oravit ad Patrem: Pater, si fieri **R.** Jesus orou assim a seu Pai sobre o Monte Olive-

¹⁷ SARMENTO, Francisco de Jesus Maria (Seixo, 1713 - Lisboa, 1790). *MANUAL / DA / SEMANA SANTA / PARA OS OFFICIOS ECCLESIASTICOS, / que se celebrão nas Horas Matutinas / dos veneráveis Dias / DE / DOMINGO DE RAMOS, / QUINTA FEIRA SANTA, / E SEXTA FEIRA DA PAIXÃO. / Traduzidos no idioma Portuguez / Para espirital consolação, e proveitosa / intelligencia dos que ignorão a Lingua / Latina. / Ajuntão se algumas Orações para antes, e / depois dos Santos Sacramentos da Penitencia, e Eucaristia, e para visitar de-/votamente as Igrejas: E varias Illustrações Históricas, e Reflexões Moraes sobre / os Mystérios, que se recordão em toda esta / Semana até Domingo de Pascoa. / Por Fr. FRANCISCO / DE JESUS MARIA SARMENTO, / Comissionario da Veneravel Ordem Terceira / do Convento de Nossa Senhora de Jesus / de Lisboa. / LISBOA / NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA / ANNO MDCCLXXV.[1775] / Com Licença da Real Meza Censoria. [261p.]*

potest, transeat a me calix iste:

* Spiritus quidem promptus est caro autem infirma.

V. Vigilate, et orate, ut non intretis in tentationem.

* Spiritus...

te: Pai, se é possível, passe de mim este Cálice.

** O espírito sim está pronto; mas a carne é fraca.*

V. Vigiai e orai, para que não entreis em tentação.

** O espírito...*

Responsório II

R. Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate mecum: nunc videbitis turbam, quæ circumdabit me:

* Vos fugam capietis, et ego vadam immolari pro vobis.

V. Ecce appropinquat hora, et Filius hominis tradetur in manus peccatorum.

* Vos fugam...

R. A minha alma está triste até à morte. Esperai aqui e vigiai comigo; agora vereis uma tropa de gentes à ronda de mim.

** Vós fugistes e eu irei a ser sacrificado por vós.*

V. É chegada a hora: e o filho do homem será entregue nas mãos dos pecadores.

** Vós fugistes...*

Responsório III

R. Ecce vidimus eum non habentem speciem neque decorem: aspectus ejus in eo non est: hic peccata nostra portavit, et pro nobis dolet: ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras.

* Cujus livore sanati summus.

V. Vere languores nostros ipse tulit, et dolores nostros ipse portavit.

* Cujus livore...

R. Ecce vidimus...

* Cujus livore...

R. Nós o vimos sem beleza, nem decoro; e não pode ser conhecido. Ele se encarregou dos nossos pecados e por nós padece dor; ferido, como foi, pelas nossas iniquidades.

** E fomos sarados com as suas chagas.*

V. Ele verdadeiramente se fez cargo das nossas enfermidades, e tomou as nossas dores sobre si mesmo.

** E fomos...*

R. Nós o vimos...

** E fomos...*

Lição IV

Ex Tractatu sancti Augustini Episcopi super Psalmos. Exaudi, Deus, orationem meam, et ne despexeris deprecationem meam: intende mihi, et exaudi me. Satagentis, solliciti, in tribulatione positi, verba sunt ista. Orat multa patiens, de malo liberari desiderans. Superest ut videamus in quo malo sit: et cum dicere cœperit, agnoscamus ibi nos esse: ut communicata tribulatione, conjugamus orationem. Contristatus sum, inquit, in exercitatione mea, et conturbatus sum. Ubi contristatus? Ubi conturbatus? In exercitatione mea, inquit. Homines malos, quos patitur, commemoratus est: eamdemque passionem malorum hominum, exercitationem suam dixit. Ne putetis gratis esse malos in hoc mundo, et nihil boni de illis agere Deum. Omnis malus aut ideo vivit, ut corrigatur; aut ideo vivit, ut per illum bonus exerceatur.

Do Tratado de Santo Agostinho, Bispo, sobre os Salmos. “Deus, ouvi a minha oração e não desprezeis a minha súplica: atendei à minha representação e ouvi-me.” São estas as palavras de quem se acha posto em tribulação, cheio de inquietações e cuidados. Ele ora, pelo muito que padece, desejando ver-se livre do mal. Resta ouvirmos, que mal seja o seu? E quando no-lo começar a dizer, ponderemos que ali nos achamos; para que participando da sua tribulação, juntemos as nossas orações com as suas. “Estive (diz ele) no meu exercício, conturbado e triste.” Onde triste? Onde conturbado? Responde: “na pena, que me exercita.” Lembra-se dos homens maus, que o fazem padecer: e a esta pena, que os tais homens lhe causam, chama ele o seu exercício. Não imagineis, pois, que os maus estão debalde neste mundo e que Deus não tira deles algum bem. Todo o mau ou tem vida para que se emende; ou para que o bom por ele se exercite.

Responsório IV

R. Amicus meus osculi me tradidit signo: Quem osculatus fuero, ipse est tenete eum: hoc malum fecit signum, qui per osculum adimplevit homicidium.

R. O meu amigo me entregou pelo sinal de um ósculo, dizendo: aquele a quem eu beijar, prendei-o, que é o próprio. Deu este horrível sinal aquele que, por um ósculo, cometeu um homicídio.

* Infelix prætermisit pretium sanguinis, et in fine laqueo se suspendit.

V. Bonum erat ei, si natus non fuisset homo ille.

* Infelix...

* *Aquele infeliz abandonou o preço do sangue e, por fim, se suspendeu em um laço.*

V. *Mais valera aquele homem o não haver nascido.*

* *Aquele infeliz...*

Responsório V

R. Judas mercator pessimus osculo petiit Dominum: ille ut agnus innocens non negavit Judæ osculum:

* Denariorum numero Christum Judæis tradidit.

V. Melius illi erat, si natus non fuisset.

* Denariorum...

R. *Judas, mercador péssimo, chegou-se ao Senhor para lhe dar um ósculo: e ele, como inocente cordeiro, deixou-se beijar pelo mesmo Judas.*

* *Por um câmputo de dinheiro entregou a Cristo aos Judeus.*

V. *Melhor lhe era se nascido não fora.*

* *Por um câmputo...*

Responsório VI

R. Unus ex discipulis meis tradet me hodie: Væ illi per quem tradar ego:

* Melius illi erat, si natus non fuisset.

V. Qui intingit mecum manum in paropside, hic me traditurus est in manus peccatorum.

* Melius...

R. Unus ex...

* Melius...

R. *Um dos meus discípulos me entregará hoje. Ai daquele pelo qual serei entregue.*

* *Melhor lhe era, se nascido não fora.*

V. *O que mete comigo a mão no prato, este me entregará nas mãos dos pecadores.*

* *Melhor lhe era...*

R. *Um dos meus...*

* *Melhor lhe era...*

Lição VII (Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios, 2, 17-34)

De Epístola prima beati Pauli Apostoli ad Corinthios. Hoc autem præcipio: non laudans quod non in melius sed in deterius convenitis. Primum quidem convenientibus vobis in Ecclesiam, audio scissuras esse inter vos, et ex parte credo. Nam oportet et hæreses esse, ut et qui probati sunt, manifesti fiant in vobis. Convenientibus ergo vobis in unum, jam non est Dominicam cœnam manducare. Unusquisque enim suam cœnam præsumit ad manducandum. Et alius quidem esurit, alius autem ebrius est. Numquid domos non habetis ad manducandum et bibendum? aut Ecclesiam Dei contemnitis, et confunditis eos, qui non habent? Quid dicam vobis? Laudo vos? In hoc non laudo.

Do Bem-aventurado Paulo Apóstolo aos fiéis de Corinto. Este é, pois, um preceito, ou uma correção, que vos faço, de que vos não porteis melhor, antes obreis tão mal nas vossas congregações. Porquanto, em primeiro lugar, ajuntando-vos vós na igreja, ouço que há divisões entre vós e em parte o creio. Porque é conveniente, em certo modo, haver heresias, para que se manifestem entre vós outros, os que têm provado legitimamente serem fiéis a Deus. Quando pois vos congregais em uma eclesiástica assembléia, não se parecem os vossos comeres com a ceia do Senhor, porque cada qual se antecipa a comer a sua ceia; e um padece fome, quando o outro se acha ainda mais que saciado. Vós, porventura, não tendes casa, para comer e beber? Ou quereis desprezar a igreja de Deus e fazer envergonhar aqueles que nada têm? Que devo dizer-vos? Hei de louvar-vos? Nisto não vos louvo.

Responsório VII

R. Eram quasi agnus innocens: ductus sum ad immolandum, et nesciebam: consilium fecerunt inimici mei adversum me, dicentes:

* Venite, mittamus lignum in panem ejus, et eradamus eum de terra viventium.

V. Omnes inimici mei adversum me cogitabant mala mihi: verbum iniquum mandaverunt adversum me, dicentes.

* Venite...

R. *Eu era como um cordeiro inocente: e fui levado ao sacrifício, como quem nada mais sabia. Os meus inimigos conspiraram contra mim, dizendo:*

* *Vinde, metamos um lenho mortífero no seu pão e desterremo-lo da Região dos Vivos.*

V. *Todos os meus inimigos conceberam maus desígnios contra a minha pessoa; proferiram contra mim uma resolução injusta, dizendo:*

* *Vinde...*

Responsório VIII

R. Una hora non potuistis vigilare mecum, qui exhortabamini mori pro me?

* Vel Judam non videtis, quomodo non dormit, sed festinat tradere me Judæis?

V. Quid dormitis? surgite, et orate, ne intretis in tentationem.

* Vel Judam...

R. Não pudestes velar comigo por uma hora, vós que reciprocamente vos exortáveis a morrer por mim?

* Ou não vedes a Judas, que não dorme, antes se apressa para me entregar aos Judeus?

V. Porque dormis? Levantai-vos e orai, para que não entreis em tentação.

* Ou não vedes...

Responsório IX

R. Seniores populi consilium fecerunt.

* Ut Jesum dolo tenerent, et occiderent: cum gladiis et fustibus exierunt tamquam ad latronem.

V. Collegerunt pontifices et pharisæi concilium.

* Ut Jesum...

R. Seniores populi...

* Ut Jesum...

R. Os anciãos fizeram consulta,

* Para prenderem dolorosamente a Jesus e o matarem: saíram com paus e espadas, como para um ladrão.

V. Congregaram-se em conselho os pontífices e fariseus.

* Para prenderem...

R. Os anciãos do povo...

* Para prenderem...

Miserere (Salmo 50)

1. Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.

2. Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.

3. Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.

4. Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et a peccatum meum contra me est semper.

5. Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum iudicaris.

6. Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepti me mater mea.

7. Ecce enim veritatem dilexisti: incerta, et occulta sapientiæ tuæ manifestasti mihi.

8. Asperges me hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.

9. Auditui meo dabis gaudium et lætitiā: et exultabunt ossa humiliata.

10. Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.

11. Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.

12. Ne projicias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

13. Redde mihi lætitiā salutaris tui: et spiritu principali confirma me.

Meu Deus, compadecei-vos de mim, segundo a vossa grande misericórdia.

E segundo a multidão das vossas piedades imensas, extingui a minha iniquidade.

Lavai-me ainda mais desta minha iniquidade e purificai-me inteiramente do meu pecado.

Porque eu conheço a minha maldade e o meu pecado está sempre contra mim.

Pequei só contra Vós e obrei mal na vossa presença. Assim o confesso, Senhor, para que sejais reconhecido por Justo nas vossas palavras e fiqueis vencedor nos juízos que contra vós se fazem.

Porque eu fui concebido entre iniquidades e minha mãe me concebeu em pecado.

Porque vós amastes a verdade e me haveis revelado o que há para nós incerto e oculto na vossa sabedoria.

Vós fareis sobre mim a aspersão do hissopo e ficarei purificado; vós me lavareis e ficarei mais branco do que a neve.

Vós me dareis a ouvir o que me encherá de gosto e alegria: e saltarão de júbilo os meus olhos humilhados.

Apartai, Senhor, a vossa face dos meus pecados: e extingui todas as minhas iniquidades.

Meu Deus, criai em mim um coração puro: e renova um espírito reto nas minhas entranhas.

Não me expulseis da vossa presença: e não aparteis de mim o vosso santo espírito.

Concedei-me a alegria do vosso saudável auxílio e confirmai-me com um espírito principal ou vigoroso.

14. Docebo iniquos vias tuas: et impii ad te convertentur. *Eu ensinarei aos pecadores os vossos caminhos: e os ímpios se converterão para Vós.*
15. Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meæ: et exultabit lingua mea iustitiam tuam. *Ó Deus, Deus meu salvador, livrai-me das ações sanguinolentas: e a minha língua publicará com prazer a vossa justiça.*
16. Domine, labia mea aperiens: et os meum annuntiabit laudem tuam. *Senhor, Vós abrirei os meus lábios: e a minha boca anunciará o vosso louvor.*
17. Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis. *Porquanto, se Vós quisésseis um sacrifício, certamente vo-lo daria; porém não vos serão agradáveis os meus holocaustos.*
18. Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum et humiliatum, Deus, non despicies. *Um espírito atribulado é sacrifício a Deus muito aceito. Ó, meu Deus, Vós não desprezareis um coração contrito e humilhado.*
19. Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut ædificentur muri Jerusalem. *Senhor, tratai benignamente a Sião, por vossa pia bondade, para que se edifiquem os muros de Jerusalém.*
20. Tunc acceptabis sacrificium iustitiæ, oblationes et holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos. *E então aceitareis o sacrifício de justiça, as oblações e holocaustos; porque então se porão as vítimas sobre o vosso altar.*

Gradual e Ofertório de Quinta-feira Santa

Gradual (*Epístola de São Paulo aos Filipenses, 2, 8-9*)

- Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. *Jesus Cristo, por nosso amor, obedeceu até à morte, e morte de cruz.*
- V. Propter quod Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen, quod est super omne nomen. *V. Pelo que Deus o exaltou e lhe deu um nome superior a todo o nome.*

Ofertório (*Salmo 117, 16-17*)

- Dextera Domini fecit virtutem, dextera Domini exaltavit me: non moriar, sed vivam, et narrabo opera Domini. *A mão direita do Senhor obrou com virtude; a mão direita do Senhor me exaltou: não morrerei, mas viverei, e publicarei as obras do Senhor.*

Pange lingua

1. Pange lingua gloriosi
Corporis mysterium,
Sanguisque pretiosi,
Quem in mundi pretium
Fructus ventris generosi
Rex effudit gentium.

2. Nobis datus, nobis natus
Ex intacta Virgine,
Et in mundo conversatus,
Sparso verbi semine,
Sui moras incolatus
Miro clausit ordine.

3. In supremæ nocte cœnæ
Recumbens cum fratribus,
Observata lege plene
Cibis in legalibus,
Cibum turbæ duodenæ
Sedat suis manibus.

4. Verbum caro, panem verum
Verbo carnem efficit:
Fitque sanguis Christi merum,

Canta, ó língua, o mistério do glorioso corpo e precioso sangue (fruto do ventre imaculado) que derramou o Rei das Gentes para redenção do mundo.

A nós dado, e para nós nascido da Virgem pura, habitou na Terra; e instruindo-nos com a sua doutrina, concluiu com admirável ordem o templo da sua morada.

Posto à mesa com seus irmãos em a noite da última ceia, depois de comido o cordeiro para observância inteira da Lei, deu-se àqueles Doze em alimento por suas próprias mãos.

O verbo feito carne, converte em carne com a sua palavra o verdadeiro pão: e o vinho também se faz assim sangue de Cristo. E se o sentido o não

Et si sensus deficit,
Ad firmandum cor sincerum
Sola fides sufficit.

5. Tantum ergo Sacramentum
Veneremur cernui:
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui:
Præstet fides supplementum
Sensuum defectui.

6. Genitori, Genitoque
Laus et jubilatio,
Salus, honor, virtus quoque
Sit et benedictio:
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio.
Amen.

alcança, basta só a fé para conservar firme o coração sincero.

Veneremos pois humilde um tão grande sacramento: ceda ao rito novo o documento antigo: e supra a religiosa fé toda a falta dos sentidos.

Ao Pai, e ao filho seja dado louvor e júbilo, saudação, honra, virtude e benção: e assim mesmo ao Espírito Santo, que procede de um e outro. Amém.

PARTITURAS