

ACERVO DA MÚSICA BRASILEIRA
RESTAURAÇÃO E DIFUSÃO DE PARTITURAS

MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA

Volume 1

Pentecostes

Coordenação musicológica
Paulo Castagna

Cidade, Editora
2001

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

Volume 1
Pentecostes

Coordenação musicológica
Paulo Castagna

Coordenação editorial
Carlos Alberto Figueiredo

Pesquisa, edição e texto
Marcelo Campos Hazan
Vitor Gabriel
André Guerra Cotta
Paulo Castagna

Música
João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)
Anônimo
João de Araújo Silva
Miguel Teodoro Ferreira (fl.1788-1818)
Frutuoso de Matos Couto (fl.1822-1857)
Francisco Manuel da Silva (1795-1865)

Cidade, Editora
2001

CRÉDITOS EDITORIAIS

FICHA CATALOGRÁFICA

ABREVIATURAS

Acervos e códigos

ICHS/UFOP-AHMH	Arquivo Histórico Monsenhor Horta (Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto - MG)
MMM	Museu da Música de Mariana
MA	Mariana (MG)
BC	Barão de Cocais (MG)
M	Missas
ON	Ofícios e Novenas
TD	<i>Te Deum</i>

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
Bx	baixo
Fl	flauta
Cl	clarineta
Tpa	trompa
Tpt	trompete (ou clarim)
Tímp	tímpano

Texto latino

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

Outros

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

A

Dom Oscar de Oliveira

Arcebispo de Mariana (25/4/1960-23/5/1988)
e Fundador do Museu da Música

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	xxx
AGRADECIMENTOS	xxx
O PENTECOSTES	xxx
OS COMPOSITORES	xxx
AS OBRAS	xxx
CONSIDERAÇÕES EDITORIAIS	xxx
FONTES UTILIZADAS	xxx
TEXTOS E TRADUÇÕES	xxx
PARTITURAS	1
JOÃO DE DEUS DE CASTRO LOBO (1794-1832). <i>Matinas do Espírito Santo</i>	3
I - Invitatório	5
1 - Alleluia	5
2 - Venite adoremus	9
II - Hino	15
III - Responsório I	39
IV - Responsório II	55
ANÔNIMO. <i>Vidi aquam</i>	69
JOÃO DE ARAÚJO SILVA. <i>Gradual do Espírito Santo</i>	81
MIGUEL TEODORO FERREIRA (fl.1788-1818). <i>Gradual e Ofertório do Espírito Santo</i>	93
FRUTUOSO DE MATOS COUTO (fl.1822-1857). <i>Novena do Espírito Santo</i>	111
1 - Invitatório	113
2 - Hino	124
3 - Jaculatória 1	128
4 - Jaculatória 2	131
5 - Jaculatória 3	134
6 - Jaculatória 4	137
7 - Antífona	140
FRANCISCO MANUEL DA SILVA (1795-1865). <i>Te Deum</i> (em Sol)	145
1 - Te Dominum	147
2 - Tibi omnes	156
3 - Sanctus	159

4 - Te gloriosus	166
5 - Te Martyrum	172
6 - Patrem immensæ	174
7 - Sanctum quoque	180
8 - Tu Patris	186
9 - Tu devicto	196
10 - Judex crederis / Te ergo	202
11 - Salvum fac	218
12 - Per singulos dies	227
13 - Dignare Domine	235
14 - Fiat misericórdia / In te Domine	237
APARATO CRÍTICO	259
João de Deus de Castro Lobo. <i>Matinas do Espírito Santo</i>	
I - Invitatório	xxx
1 - Alleluia	xxx
2 - Venite adoremus	xxx
II - Hino	xxx
III - Responsório I	xxx
IV - Responsório II	xxx
Anônimo. <i>Vidi aquam</i>	xxx
João de Araújo Silva. <i>Gradual do Espírito Santo</i>	xxx
Miguel Teodoro Ferreira. <i>Gradual e Ofertório do Espírito Santo</i>	xxx
Frutuoso de Matos Couto. <i>Novena do Espírito Santo</i>	
1 - Invitatório	xxx
2 - Hino	xxx
3 - Jaculatória 1	xxx
4 - Jaculatória 2	xxx
5 - Jaculatória 3	xxx
6 - Jaculatória 4	xxx
7 - Antífona	xxx
Francisco Manuel da Silva. <i>Te Deum</i> (em Sol)	
1 - Te Dominum	xxx
2 - Tibi omnes	xxx
3 - Sanctus	xxx
4 - Te gloriosus	xxx
5 - Te Martyrum	xxx
6 - Patrem immensæ	xxx
7 - Sanctum quoque	xxx
8 - Tu Patris	xxx
9 - Tu devicto	xxx
10 - Judex crederis / Te ergo	xxx
11 - Salvum fac	xxx

12 - Per singulos dies	xxx
13 - Dignare Domine	xxx
14 - Fiat misericordia / In te Domine	xxx

INTRODUÇÃO

O Museu da Música teve suas origens em fins da década de 1960, quando o então Arcebispo de Mariana, D. Oscar de Oliveira, iniciou a reunião de antigos manuscritos e impressos musicais localizados na cidade. A maior parte desse material encontrava-se no Palácio Arquiepiscopal, na época anexo à Igreja de São Pedro dos Clérigos. Posteriormente, juntou-se ao mesmo um volume de documentos musicais que estava encerrado na Catedral.

Paralelamente, D. Oscar passou a tomar contato com arquivos de corporações musicais ou de famílias de músicos de cidades vizinhas, estimulando sua doação à Arquidiocese. O primeiro arquivo recebido foi oferecido por José Henrique Ângelo (descendente de uma família de músicos da cidade de Barão de Cocais), despertando o interesse de musicólogos como Francisco Curt Lange já em 1969.

Enquanto a organização física da coleção de Mariana fora iniciada por Maria Ercely Coutinho, com a colaboração de Vicente Ângelo das Mercês, o arquivo proveniente de Barão de Cocais começou a ser organizado e catalogado pelo musicólogo paraense Pe. José de Almeida Penalva, o qual apresentou, em 1972, o estudo que se tornou o modelo de organização do Museu da Música.¹

A partir de uma visita ao acervo, realizada em julho de 1972 pelo musicólogo Luís Heitor Correa de Azevedo, a convite de Lauro Moraes, então diretor do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra, surgiu a idéia de propor a D. Oscar de Oliveira a retomada das pesquisas no importante acervo por ele reunido. A proposta foi encaminhada ao Arcebispo por Luís-Heitor, juntamente com Rubens Romanelli, Berenice Menegale, Venício Mancini e Maria da Conceição de Rezende. Acolhida a solicitação, esta última acabou assumindo as tarefas de organização, catalogação e estudo do acervo, as quais seriam realizadas ininterruptamente por doze anos.

O trabalho de Conceição Rezende foi o que, efetivamente, permitiu o surgimento oficial do Museu da Música, inaugurado no arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana em 6 de julho de 1973, com a presença de autoridades da Igreja e do Estado. Conceição Rezende iniciara a organização da coleção no ano anterior, dedicando-se principalmente aos documentos originários da cidade de Mariana, e tomando como base o trabalho realizado no arquivo de Barão de Cocais por José Penalva.

A partir dessa fase, passou a ser incorporada ao Museu da Música uma grande quantidade de manuscritos, cuja doação foi fruto do incentivo de D. Oscar. Em alguns casos, a própria Conceição Rezende intermediou a doação ou compra de documentos musicais. Em 1976 foi realizada a microfilmagem de parte dos manuscritos do Museu da Música (cujos fotogramas encontram-se na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), para a elaboração do catálogo *O ciclo do ouro* (1978),² que relaciona manuscritos musicais e outros documentos históricos de onze acervos mineiros e cariocas.

Os papéis de música, entretanto, continuavam a chegar e, na década de 1980, já eram procedentes de cerca de 30 cidades mineiras. Conceição Rezende, no entanto, en-

¹ PENALVA, José de Almeida. Informe sobre acervo de música sacra dos séc. XVIII e XIX encontrado em Barão de Cocais (Minas Gerais) do Arquivo Eclesiástico de Mariana. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 14, n.685, p.2-4, 29 out. 1972.

² 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; acessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluizio José Viegas; Catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, Xerox, 1978. 454p.

cerrou seu trabalho no Museu da Música durante o I Encontro Nacional de Pesquisa em Música (Mariana, 1 a 4 de julho de 1984), ocasião na qual D. Oscar providenciou o registro jurídico da instituição. Além de uma organização física, a pesquisadora deixou no Museu da Música catálogos, fichários e uma considerável quantidade de anotações manuscritas, que ainda hoje orientam os pesquisadores na consulta do material.

Em seguida, o Museu da Música foi transferido para o novo Palácio Arquiepiscopal, à Praça Gomes Freire, começando a receber consulentes interessados na pesquisa e divulgação do patrimônio musical brasileiro, os quais foram se tornando cada vez mais numerosos a partir do final da década de 1980.

Comecei a frequentar periodicamente o Museu da Música em julho de 1992, quando percebi, ao lado da enorme riqueza do material lá preservado, a necessidade urgente de continuação do trabalho realizado por José Penalva e Conceição Rezende. Além de problemas de conservação, os inúmeros deslocamentos de manuscritos das posições estabelecidas pelos citados pesquisadores e a necessidade de uma descrição sistemática das obras motivou, em 1996, a manifestação junto ao Mons. Pe. Flávio Carneiro Rodrigues, diretor do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (intermediada por Elisa Freixo, organista titular da Catedral), do interesse no estabelecimento de uma nova fase de trabalho no Museu da Música.

Mantendo viva a idéia de uma revitalização da pesquisa no Museu da Música, Elisa Freixo também intermediou o contato da Petrobrás, na pessoa de Claira Floret, com o importante acervo preservado em Mariana, iniciativa essa que se tornou o ponto de partida deste trabalho. Com o apoio da Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, e do próprio Arcebispo de Mariana, D. Luciano Mendes de Almeida, o presente projeto foi elaborado no ano 2000 pelo Bureau Cultural (Belo Horizonte - MG), dirigido por Eleonora Santa Rosa e Fernando Pinheiro Moreira, este último responsável pela consolidação geral do projeto e a quem devo a honra do convite para exercer a coordenação musicológica.

A partir dessa perspectiva, foi possível reunir, em janeiro de 2001, a equipe responsável pelas atividades de reorganização, catalogação e edição no Museu da Música, constituída pelos pesquisadores André Guerra Cotta (Belo Horizonte), Aluizio José Viégas (São João del Rei), Carlos Alberto Figueiredo (Rio de Janeiro), Marcelo Campos Hazan (Rio de Janeiro), Vítor Gabriel de Araújo (São Paulo) e Maria Teresa Gonçalves Pereira (Mariana).

Chegamos, assim, à conclusão da primeira fase do projeto, com a publicação dos três volumes iniciais da série, tarefa que somente pôde ser concretizada graças à competentíssima administração de Eleonora Santa Rosa e ao excepcional empenho dos pesquisadores e demais profissionais envolvidos.

Dedicados aos principais responsáveis pela criação do Museu da Música de Mariana, os volumes que ora se apresentam são temáticos, ou seja, as composições nele impressas sempre estão relacionadas a um tema central de caráter litúrgico, refletindo o próprio modelo de organização estabelecido no Museu da Música por José Penalva, essencialmente calcado na liturgia. O primeiro volume contém obras relacionadas ao Pentecostes, o segundo à Missa e o terceiro ao Sábado Santo.

Por meio de temas de cunho litúrgico e de uma tentativa de abordagem ampla do acervo do Museu da Música, as edições aqui apresentadas procuram romper com o interesse exclusivo em relação ao “período colonial”, que marcou boa parte das iniciativas referentes à impressão de música religiosa brasileira. Assim, fazem parte destes volumes, ao lado de obras do século XVIII, composições posteriores à Independência de autores mineiros e cariocas.

Além das partituras, cada um dos volumes desta série contém estudos introdutórios referentes ao tema, aos compositores, às obras e fontes manuscritas, terminando com um aparato crítico, no qual estão explicitadas, uma a uma, as interferências realizadas na música das fontes manuscritas pelos respectivos editores.

Esperamos, assim, estar contribuindo não somente para a decisiva reativação do Museu da Música de Mariana - um dos mais importantes centros de documentação musical do país - mas também para a própria prática musical brasileira, ao chamar a atenção para a música aqui praticada e/ou produzida nos séculos XVIII e XIX.

Que seja este projeto o símbolo de uma nova fase da musicologia histórica brasileira, marcada pelo trabalho de equipe, pelo acesso democrático às fontes primárias, pelo princípio de respeito aos fundos musicais, pela proposta de edição musical a partir de métodos científicos e pela generalização da ética nesse campo. Seja, ainda, homenagem a todos os que lutaram pela criação e fortalecimento de centros de documentação musical no Brasil, especialmente a Francisco Curt Lange (1903-1997), um dos pioneiros mais importantes dessa tendência.

Paulo Castagna
São Paulo, 1/12/2001

AGRADECIMENTOS

D. Luciano Mendes de Almeida
Mons. Pe. Flávio Carneiro Rodrigues
Maria da Conceição de Rezende
Elisa Freixo
Maria da Glória Assunção Moreira
Maria Aparecida Assunção Moreira
Arquidiocese de Mariana
Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana
Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana

O PENTECOSTES

Celebrada pelos cristãos no domingo da última semana do Tempo Pascal, a *Dominica Pentecostes* ocorre cinquenta dias após a Páscoa (ou no sétimo domingo depois da Ressurreição), estendendo-se a solenidade da festa até a véspera do domingo seguinte, quando se comemora a Santíssima Trindade, que encerra o Ciclo da Páscoa.

Representando a descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos (*Atos* 2, 1-13), o Pentecostes era mais conhecido nos séculos XVIII e XIX como Espírito Santo ou Divino Espírito Santo, dando origem também às celebrações populares já muito difundidas nessa época, com o nome de Folias do Divino.

No Pentecostes foi comum a celebração dos Ofícios Divinos, da Missa e da Novena. O Museu da Música de Mariana possui dezenas de composições corais com acompanhamento instrumental (litúrgicas e paralitúrgicas) direta ou indiretamente relacionadas às cerimônias do Pentecostes, seis delas apresentadas neste volume.

Para este volume foram selecionadas as Matinas (o primeiro dos Ofícios Divinos), o *Vidi aquam* (Antífona da aspersão da água benta no início da Missa), o Gradual e Ofertório (do Próprio da Missa), a Novena e o *Te Deum* (Hino de Ação de Graças), este último antigamente utilizado como anexo às Matinas ou às Novenas.

OS COMPOSITORES

JOÃO DE DEUS DE CASTRO LOBO (Vila Rica, 1794 - Mariana, 1832). Filho de Gabriel de Castro Lobo (músico atuante em Vila Rica na transição do século XVIII para o XIX) e Quitéria da Costa e Silva, estudou no Seminário de Mariana, onde recebeu o Hábito de São Pedro. Foi organista da Ordem Terceira de Carmo de Vila Rica entre 1817 e 1824, onde também atuou como diretor do coro e da orquestra na Casa da Ópera. Em Mariana, tornou-se organista da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em 1827, recebendo provisão para mestre da capela da Catedral no ano seguinte.

ANÔNIMO (autor do *Vidi aquam*). O manuscrito dessa obra não menciona o compositor e não há elementos suficientes para o seguro estabelecimento de sua autoria. Existem, entretanto, algumas semelhanças estilísticas entre o *Gradual e Ofertório do Espírito Santo* (1818), de Miguel Teodoro Ferreira e o *Vidi aquam*, que podem situar a atuação do autor dessa obra em Minas Gerais, entre fins do século XVIII e inícios do século XIX.

JOÃO DE ARAÚJO SILVA (século XVIII). Este autor não figura nas relações de despesas da Câmara de Vila Rica ou das irmandades mineiras até agora publicadas e seu nome também não foi encontrado em outros trabalhos musicológicos brasileiros e portugueses. A concisão temática e a atmosfera homófona do *Gradual do Espírito Santo*, sua única obra até agora conhecida, remetem-nos às Minas Gerais das últimas décadas do século XVIII, mas será necessário aguardar o resultado de novas pesquisas para se conhecer a origem desse músico.

MIGUEL TEODORO FERREIRA (fl.Caeté, 1788-1818). Este compositor foi membro de uma família de músicos que atuou na Vila de Caeté (Comarca de Sabará - MG), na transição do século XVIII para o XIX. Em 1788 requereu ao Conselho Ultramarino o cargo de Professor Público³ e, em 1816/1817, figurou entre os Professores da Arte da Música sediados na Comarca de Sabará que obtiveram ingresso na Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica.⁴ Além do conjunto autógrafo de 1818, utilizado para a presente edição, o Museu da Música de Mariana conserva uma Novena anônima de sua cópia e propriedade e um Responsório para as Matinas de São Caetano de sua autoria, pertencente a João dos Passos Ferreira, músico ativo em Sabará na década de 1790.⁵

FRUTUOSO DE MATOS COUTO (fl.Minas Gerais e Rio de Janeiro, 1822-1857). Não são conhecidas, até o momento, muitas informações biográficas sobre este músico, provavelmente de origem mineira. Matos Couto certamente atuou na região do Mato Dentro, entre Mariana e Santa Bárbara (MG) na primeira metade do século XIX, além de ter vivido durante a década de 1820 no Rio de Janeiro, onde foi membro da Irmandade de Santa Cecília de Icarai.⁶ São conhecidas cópias musicais elaboradas por esse músico entre 1822⁷ e 1857,⁸ o que pode situar seu nascimento em torno de 1800. A grande maioria dessas cópias encontra-se no Museu da Música de Mariana; a mais antiga é de 1823, indicando, no frontispício, a localidade mineira onde provavelmente viveu por mais tempo (atualmente denominada Santa Rita Durão): “*Para o uso e disfrute de Frutuoso de Matos Couto, com sua própria cópia e punho, morador no Arraial do Inficionado*”.⁹

FRANCISCO MANUEL DA SILVA (Rio de Janeiro, 1795-1865). Filho de um músico nascido em Jacarepaguá (RJ), Francisco Manuel da Silva iniciou seus estudos na escola de José Maurício Nunes Garcia. A possibilidade de que tenha sido aluno de violoncelo de Policarpo José de Faria Beltrão aguarda confirmação, porém é certo que a partir dos 16 anos de idade tomou aulas de violino com Manuel Joaquim Correia dos Santos, por indicação do mestre de capela português Marcos Portugal. Foi também aluno de composição do austríaco Sigismund Neukomm, que esteve no Brasil de 1816 a 1821. Atuou como soprano na Capela Real (Imperial após a Independência) até 1823, quando sentiu o desgaste da voz e passou à posição de timbaleiro. Dois anos depois foi admitido no mais lucrativo posto de violoncelista da Imperial Câmara, instituição para a qual foi nomeado mestre compositor em 1841. No ano seguinte alcançou o prestigioso posto de mestre compositor da Capela Imperial. Ao longo de sua carreira colaborou com as principais irmandades e ordens terceiras do Rio de Janeiro, professando na de São Francisco de

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

⁴ LANGE, Francisco Curt. A música na Vila Real de Sabará. *Estudos Históricos*, Marília, n.5, p.160, dez. 1966.

⁵ SEIXAS SOBRINHO, José. *O Teatro em Sabará. Da Colônia à República*. Belo Horizonte: Bernardo Alves, 1961. 194p. Apud: LANGE, Francisco Curt. Op.cit., p.151.

⁶ ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v.1, p.103. (Coleção Sala Cecília Meireles, v.1)

⁷ ICHS/UFOP-AHMH sem cód. C-1. “*Missa Seu Auctor Joaq.^m d Paula / para as Funçoens de pouco dinheiro / á quatro Voses / Com seu Basso, e Violinos, e Trompas, / Para o uso = / de Frutuoso de Matos Couto / Inficionado 1822*”. Cópia de Frutuoso de Matos Couto, Inficionado, 1822: Vln I, Vln II, Bx.

⁸ BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit., p.252.

⁹ BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit., p.201.

Paula em 1822 e na de São Francisco da Penitência em 1828. O *Hino ao Sete de Abril* (1831) de sua autoria, saudando a abdicação de Dom Pedro I, foi logo aclamado como *Hino Nacional Brasileiro*, embora a oficialização tenha ocorrido somente em 1890 (a letra atual foi adotada 1922). Em 1833 fundou a Sociedade Beneficência Musical, que sucedeu a Irmandade de Santa Cecília na regulamentação do exercício da profissão. Dessa entidade emergiu o Conservatório de Música (1841, inaugurado em 1848; atual Escola de Música da UFRJ), o primeiro da América do Sul, do qual Francisco Manuel da Silva foi fundador, diretor e professor. Destacou-se também no cenário operístico da corte, notadamente como membro da efêmera Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada em 1857 com o objetivo de estimular a produção de óperas em português. O *Compêndio de Música Prática* (1832) de sua autoria foi o segundo do gênero a ser publicado no país. Cerca de 50 de suas composições, predominantemente litúrgicas, chegaram até nossos dias.

AS OBRAS

JOÃO DE DEUS DE CASTRO LOBO (Vila Rica, 1794 - Mariana, 1832)

Matinas do Espírito Santo

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

Edição: Vítor Gabriel.

A composição de música para as Matinas de Pentecostes (ou do Espírito Santo) parece ter sido pouco freqüente no Brasil, a julgar pelos catálogos ora disponíveis, conhecendo-se uma por André da Silva Gomes (1752-1844), outra por Francisco Manuel da Silva e esta por Castro Lobo.

No Museu da Música de Mariana existem várias cópias destas Matinas, mas somente duas com indicação clara de autoria. Serviu como base para esta edição a cópia de Bruno Pereira dos Santos (Catas Altas - MG, século XIX), da qual apenas está ausente a parte de violino I, extraída de outro conjunto.

A presente obra, cantada até inícios do século XX (as cópias mais recentes são de 1912),¹⁰ não inclui as Antífonas e nem o Salmo 94 (*Venite exsultemus*), além de omitir a sétima e oitava estrofes do Hino *Jam Christus*.

ANÔNIMO

Vidi aquam

(quatro vozes, violinos I e II, baixo)

Edição: Vítor Gabriel

O *Vidi aquam* é uma Antífona cantada no início das Missas dos domingos do Tempo Pascal (incluindo, portanto, o Domingo de Pentecostes), durante a aspersão da água benta. Como foi usual no rito tridentino, a frase inicial *Vidi aquam* era entoada pelo celebrante em cantochão (no oitavo modo) e, por tal motivo, o compositor desta peça aplicou música (em Ré maior) somente a partir da frase *egredientem de templo*.

¹⁰ MMM BC-ON3 C-2. “*Matinas do Espírito Santo*”. [Cópia de J. Aquino, Mariana], 25/8/1912: Tpa I-II; MMM BC-ON3 C-3. “*Matinas do Espírito Santo*”. Cópia de J. Aquino, Mariana, 12/6/1912: A.

Como o manuscrito não apresenta o cantochão, foi aqui utilizada a melodia que figura no *Teatro eclesiástico*, de Domingos do Rosário.¹¹ Essa frase, entretanto, deve ser cantada quarta justa abaixo ou quinta justa acima das alturas impressas, para se adequar à tonalidade da composição polifônica.

Alternam-se, na obra, passagens a duas, a três e a quatro vozes, destacando-se, pela maestria com que foi composto, o duo de soprano e baixo seguido de um processo imitativo a quatro vozes para o texto *Confitemini Domino quoniam bonus: quoniam in saeculum misericordia ejus*.

JOÃO DE ARAÚJO SILVA (século XVIII)

Gradual do Espírito Santo

(quatro vozes, violinos I e II, baixo)

Edição: Marcelo Campos Hazan e Paulo Castagna

Obra singela, de uma escrita austera sob todos os sentidos: a ornamentação é casta, os sopros estão ausentes e a parte do baixo contém raras cifras; nenhuma indicação de expressão ou dinâmica consta em seu único manuscrito conhecido, do qual se perderam as partes do baixo vocal e do segundo violino, reconstituídas para esta edição.

Embora denominado Gradual este é, em termos litúrgicos, um Alleluia, particularidade também observada em obras semelhantes de outros compositores brasileiros. Como é próprio do Tempo Pascal, o canto predominantemente silábico do Verso *Emite Spiritum tuum* foi ladeado por trechos aleluiáticos.

MIGUEL TEODORO FERREIRA (fl. Caeté, 1788-1818)

Gradual e Ofertório do Espírito Santo

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

Edição: Marcelo Campos Hazan e Paulo Castagna

Estas duas partes do Próprio da Missa de Pentecostes, compostas por Miguel Teodoro Ferreira, distanciam-se estilisticamente da música composta em Minas Gerais nas últimas décadas do século XVIII (por autores como Dias de Oliveira, Lobo de Mesquita, Parreiras Neves e outros), pelo aumento do virtuosismo e pela exuberância das partes vocais e instrumentais. Exemplo típico do cuidado com que foi tratado o texto, a palavra inicial *Confirma*, declamada reiteradamente no Ofertório, alude à graça do Espírito Santo conferida pelo Sacramento da Confirmação.

Para a edição deste Gradual e Ofertório, foi necessária a reconstituição da parte de contralto, infelizmente perdida. Outras intervenções editoriais fizeram-se necessárias. Embora seja denominado Gradual no manuscrito autógrafo, o texto *Confirma hoc Deus* refere-se ao Ofertório; em uma aparente contradição, o compositor destacou musicalmente as palavras *tibi offerent reges*, alusivas ao Ofertório, com notas repetidas e marcos incisivos. Além disso, o Allegro *alla breve* possui as características de um trecho

¹¹ ROSÁRIO, Domingos do. *THEATRO / ECCLESIASTICO, E / MANUAL DE MISSAS / OFFERECIDO / Á / VIRGEM SANTISSIMA, / SENHORA NOSSA / COM O SOBERANO TITULO DA IMMACULADA / CONCEIÇÃO: ORDENADO POR SEU AUTHOR / O P. Fr. DOMINGOS DO ROSARIO, / Filho da Provincia de Santa Maria da Arrabida, e primeiro Vigario / do Coro, que foi do Real Convento de Mafra. [...]. Oitava impressão. / [grav.] / LISBOA: / Na Officina de SIMÃO THADDEO FERREIRA. / ANO M. DCC. LXXXVI. [1786] / Com Licença da Real Meza Censoria, e Privilegio Real. v.2, p.2-3.*

conclusivo. Por tais motivos, optou-se, nesta edição, por inverter a ordem das seções que aparecem no manuscrito.

A dinâmica *f* também apresenta ambigüidades no documento. Em determinadas ocasiões, o sinal parece denotar, como é convencional, a intensidade de som desejada (Ofertório, c.1 e 6); em outras, todavia, parece indicar algum tipo de acentuação (Ofertório, c.3, 4 e 5). Nesta edição optou-se por preservar a grafia original, deixando sua realização a cargo dos intérpretes.

FRUTUOSO DE MATOS COUTO (Minas Gerais, século XIX)

Novena do Espírito Santo

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

Edição: André Guerra Cotta

A Novena é uma celebração paralitúrgica, tradicionalmente realizada em louvor a personagens ou símbolos católicos, nos nove dias que antecedem a sua festa. Tem como variantes o tríduo, a quinquena, o setenário e a trezena, que duram respectivamente três, cinco, sete e treze dias. A Novena do Espírito Santo, tal como registrada por Matos Couto, constitui-se das seguintes seções musicais: um Invitatório (*Aleluia / Spiritus Domini*) seguido do Hino (*Veni Sancte Spiritus*) e quatro Jaculatórias, finalizando com uma Antífona (*Non vos relinquam*).

A fonte utilizada para a edição possui um frontispício que permite verificar que o conjunto está completo, mas que também fornece elementos para contextualizar sua música: “*Novena e invitatório e Jaculatórias do Espírito Santo, com violinos, clarinete, trompa, quatro vozes e baixos, sendo arranjado de outras solfas, para servir no ano de 1840 [...] Pertencente a Frutuoso de Mattos Couto. Arraial do Inficionado.*” Tais informações indicam, em princípio, que Matos Couto não apenas copiou e não exatamente compôs, mas sim arranjou, dando nova orquestração e nova estrutura a composição ou composições pré-existentes, cujos autores (brasileiros ou europeus?) não foram nomeados no manuscrito. O significado do verbo “*arranjado*”, contudo, deve ter variado muito, não se podendo assegurar que este seja o único ou o mais provável, embora seja o que hoje faz mais sentido.

A orquestração simples dessa música é compreensível frente ao quadro de decadência econômica da região, no século XIX. Pode-se, inclusive, aventar a hipótese de que Frutuoso de Matos Couto estivesse, neste caso, arranjando uma música anteriormente composta para um efetivo instrumental mais completo, mais solene e, obviamente, mais caro. Nitidamente influenciada pelo estilo operístico, a obra possui soluções marcantes no acompanhamento instrumental e passagens de um inusitado cromatismo, sobretudo na Antífona final.

Nesta edição, optou-se por registrar apenas as seções expressas nas partes musicais, ressaltando-se que há elementos musicais importantes na estrutura das Novenas, cuja inclusão aqui, embora pudesse oferecer subsídio valioso para futuras interpretações, resultaria em uma edição longa e complexa. É o caso das orações em *recto tono*, respondidas pelo coro e às vezes pelos fiéis, além da repetição de cada uma das Jaculatórias pelos fiéis, geralmente utilizando uma melodia tradicional.

No caso do Hino *Veni Sancte Spiritus*, as partes indicam claramente a alternância entre os músicos (coro e orquestra) e os clérigos (cantochoão), pela utilização da palavra “*coro*” depois da barra dupla, seguida de um “*da capo*”. Nas partes instrumentais, a indicação “*coro*” é seguida de expressões como “*D.C. uma vez*”. Isto significa que as es-

trofes 1 e 3 eram cantadas pelo coro e orquestra, as estrofes 2 e 4 pelos clérigos em cantochão, enquanto o restante não era cantado ou ficou subentendido. Por esse motivo, foi incluído, nesta edição, o cantochão das estrofes 2 e 4, com base em uma publicação lusitana de 1724.¹² Considerando-se que a notação desse tipo de melodia não indica alturas absolutas, o cantochão utilizado no Hino deve ser cantado uma quarta justa abaixo das alturas que aparecem na edição.

Cabe ainda um comentário sobre a edição das Jaculatórias, cujo texto está em português, como é de costume. Nas partes vocais, a palavra *espírito* encontra-se sempre grafada *spiritu*, o que resulta na aplicação das duas primeiras sílabas sob uma única nota, sugerindo que a pronúncia corrente era essa mesmo (o que é bastante próprio do sotaque lusitano). Na edição, optou-se por grafar a palavra na forma correta, mantendo, contudo, a divisão rítmica original. Assim, a palavra deve ser pronunciada *spí-ri-to* e não *es-pí-ri-to*.

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

Te Deum (em Sol)

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

Edição: Marcelo Campos Hazan

Além de ser cantado no Ofício Divino, em substituição ao terceiro ou nono Responsório das Matinas (à exceção de certos períodos penitenciais) e no final de algumas Novenas (ao menos em Minas Gerais), o *Te Deum* também era executado em ação de graças por determinados acontecimentos: a eleição de um papa, a canonização de um santo ou, como era comum em Portugal e no Brasil, o nascimento, aniversário, bodas ou mesmo coroação de um membro da corte. Assim como na Páscoa, Natal e outras festas do Próprio dos Tempos, portanto, este *Hymnus pro Gratiarum Actione* também foi usual no domingo de Pentecostes.

A presente edição baseia-se em partes copiadas pelo músico Frutuoso de Matos Couto no Rio de Janeiro, em 1829. Falta ao conjunto a parte de segundo violino; para sua reconstituição, foi necessário recorrer a uma segunda cópia no Museu da Música de Mariana, por copista não identificado.

Além do presente, um segundo *Te Deum* (em Dó) de Francisco Manuel da Silva chegou até nossos dias¹³ (é questionável a atribuição, a este autor, do *Te Deum* pertencente à banda de Música de Carandaí - MG, presentemente sob a guarda da Orquestra Lira Sanjoanense).¹⁴ Nenhum dos dois, entretanto, pode ser identificado como o *Te Deum* que, segundo conhecido relato, teria motivado o Príncipe Real Dom Pedro a prometer ao jovem Francisco Manuel da Silva uma viagem para estudar na Itália.¹⁵ Seja como for, enquanto o *Te Deum* em Dó maior está preservado exclusivamente em um

¹² PRECES / QVE SE DEVEM CANTAR / nos dias da Novena, e festa / DO / GLORIOSO PATRIARCHA / S. JOSEPH, / DIGNISSIMO ESPOSO / DE / MARIA SANTISSIMA / SENHORA NOSSA, / E PAY PUTATIVO DE CHRISTO / LISBOA: MDCCLVIII. / Na Officina de JOSEPH DA COSTA COIMBRA. Lisboa, 1758. A primeira edição é de 1724. Cf.: ALEGRIA, José Augusto (org.). *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa. Catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. p.144.

¹³ BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). Op. cit., p.409.

¹⁴ VIEGAS, Aluizio José. Arquivos musicais mineiros: localização, material existente, acesso e trabalhos realizados. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.117.

¹⁵ PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e a obra do Padre J. Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro: v.19, p.354-369, 1856.

manuscrito (arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense), o *Te Deum* em Sol maior encontra-se copiosamente disseminado nos seguintes acervos (não foi localizado o autógrafo):

1. Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos (Belo Horizonte - MG), n.021V (sem indicação de autoria)
2. Arquivo da Cúria Metropolitana de Diamantina (MG), antigamente no Arquivo da Pia União do Pão de Santo Antônio da mesma cidade, sem classificação (dois conjuntos principais)
3. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG), n.338 (P16-09)
4. Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ), sem classificação
5. Casa da Cultura de Santa Luzia (MG), sem classificação (somente uma parte de segundo violino)
6. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (SP), sem classificação
7. Arquivo Manoel José Gomes / Museu Carlos Gomes (Campinas - SP), n.273
8. Museu de Música (Mariana - MG), BL-TD1 e OP-TD4
9. Orquestra Lira Sanjoanense (São João del Rei - MG), sem classificação (dois conjuntos principais)
10. Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira - MG), n.112 e 200 (este contém somente uma parte de soprano)

Neste *Te Deum* alternado, o contraste entre a extroversão marcial e operística dos trechos polifônicos e a sobriedade solene do cantochão evidencia o paradoxo entre o religioso e o profano que persistiu na prática sacro-musical brasileira do período. No *Judex crederis*, os compassos iniciais parecem profetizar o Hino Nacional Brasileiro, que garantiu à posteridade o nome de seu compositor.

Os originais possuem a indicação “*Coro*” após cada trecho em polifonia. Além disso, as partes de primeiro violino e baixo instrumental também indicam a primeira nota do cantochão, sugerindo o uso da versão *juxta morum romanum*, em lugar do tom solene ou do tom simples do *Te Deum*.¹⁶ A opção de transpor o cantochão está aberta ao intérprete, embora a prática litúrgica corrente na tradicional região do Campo das Vertentes, em Minas Gerais, evidencie a execução dos trechos não polifônicos em suas alturas originais.

A edição manteve a numeração original dos movimentos. Quando as partes manuscritas diferem entre si quanto à denominação de um andamento, adotou-se a denominação mais freqüente sem menção das demais. O aparato crítico não diferencia indicações de staccato que, rápida e imprecisamente anotadas pelos copistas, podem ser confundidas, em algumas raras ocasiões, com indicações de marcato. Em momentos solísticos, como o quinto compasso do *Tu devicto*, a presença de fermatas deve ser interpretada como um convite à improvisação vocal.

A instrumentação nos originais também requer comentários:

a) Flauta e clarineta. No frontispício da fonte A, ao centro, aparece a indicação “*Clarinêttos; ou Flautte*”. Posteriormente, a lápis azul, a palavra “*ou*” foi rasurada e do seu lado acrescentou-se a indicação “*e*”. No alto à direita dessa página título, o copista escreveu “*Clarineta e Flauta*”. Já as respectivas partes cavadas trazem os seguintes dizeres: “*Flauta, =ou Clarinêtto. 1.o*” e “*Clarinêtto*” (esta com guias de flauta). Desta forma, o manuscrito deixa em aberto a possibilidade de utilização das seguintes combinações: uma flauta e uma clarineta; duas flautas; duas clarinetas; duas flautas e duas

¹⁶ Cf.: DIRECTORIUM Chori Ad Usus Omnium Ecclesiarum In quibus Officium Divinum Juxta Ritum S. Romanæ Ecclesiæ Cantari Solet Cum Textu Conformi Editioni Breviarii Romani Typicæ. Roma, 1899.

clarinetas. A edição optou pela primeira alternativa, ficando porém aberta ao intérprete a possibilidade da utilização das outras combinações.

b) Trompas. O manuscrito indica três diferentes transposições para as trompas: Sol (*Te Deum, Tu Patris, Fiat misericórdia*), Dó (*Sanctus, Te gloriosus, Tu devicto, Per singulos dies*) e Ré (*Patrem immensæ, Judex crederis, Salvum fac*). Dadas as limitações técnicas dos instrumentos da época, as trompas originais não trazem ligaduras de frase (somente de valor). A edição acrescenta as ligaduras de frase (pontilhadas) em sintonia vertical com as demais partes, ficando a opção de executar ou não estas articulações editoriais inteiramente a critério dos intérpretes.

c) Percussão. Nos originais, os tímpanos apresentam transposições idênticas às trompas. No frontispício do manuscrito consta, ao centro, a indicação “*Timpani, ou Bumbe*”, seguida da anotação “*e Prattos*”, aparentemente posterior, porém com a mesma caligrafia de Frutuoso de Matos Couto. No topo à direita desta página-título, aparece a indicação “*Bumbe*”. Já a respectiva parte fornece, no topo, a indicação “*Timpani, ou Bumbi*”, ficando portanto aberta ao intérprete a possibilidade de utilizar diferentes combinações percussivas.

d) Baixo instrumental. A indicação “*Violoncelo*” no *Te ergo* (c.21) revela que uma combinação de instrumentos foi originalmente utilizada na realização do baixo, prática típica da época.

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 (Bélgica). 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 das vozes e/ou instrumentos (*solo*, *solí*, *tutti*, *a2*)

Acidentes preventivos (ou de cortesia) foram acrescentados na edição, não sendo aplicados parênteses ou colchetes.

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

Sinais de quiáltera 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) e de reguladores (*crescendo* ou *diminuendo*) foram diferenciados editorialmente através de pontilhado.

Qualquer outro tipo de acréscimo (nota, acidente, staccato, marcato, acento, apoggiatura, trinado, fermata, etc.) ou alteração foi descrita 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

As seguintes alterações editoriais, todavia, não receberam menção no aparato crítico:

- d) Claves antigas foram substituídas por claves modernas; no caso de *claves altas* (quase sempre transpositoras), a música foi transposta de acordo com o intervalo necessário
- e) A disposição das vozes e instrumentos na grade seguiu a convenção atual
- f) As denominações das vozes e instrumentos foram modernizadas (basso = baixo; violeta = viola)

g) A transposição dos instrumentos seguiu a convenção moderna

FONTES UTILIZADAS

JOÃO DE DEUS DE CASTRO LOBO (1794-1832). *Matinas do Espírito Santo*

A - MMM BC-ON3 [C-4]. Cópia de Bruno Pereira [dos Santos]. [Catás Altas, meados do século XIX]: SATB, Vln II, Vla, Bx, Fl I, Fl II, Cl I-II, Tpt I-II, Tpa I, Tpa II

B - MMM BC-ON3 [C-1]. “*Matinas do Espírito Sto / a 4 / Com VV, Viola, Flautas, Clarinetas, Clarins, Trompas e Basso / Pelo Pe João de Ds Castro Lobo / Q. me José Felipe Corr Lxa*”. Cópia de José Felipe Correia Lisboa, [Mariana, primeira metade do século XIX]: Vln I

ANÔNIMO. *Vidi aquam*

MMM MA-ON25 [C-Un]. Sem indicação de copista, sem local, sem data: SATB, Vln I, Vln II, Bx

JOÃO DE ARAÚJO SILVA. *Gradual do Espírito Santo*

MMM MA-M1 [C-Un]. “*Gradual a 4 p.a o S.^{cto} Sancto. Com 2 VV. e Basso. / Seo Author João de Ar.^o Silva / P.^a o uzo Do D.^r M.^{el} Joze de Almida / Pertence a Antonio Caetano Teix.^a / João Glz’ Corra Mossa / Alias / Alleas / De Marianno Pinto de Oliveira*”. Sem indicação de copista, sem local, sem data: SAT, Vln I, Bx

MIGUEL TEODORO FERREIRA (fl.1788-1818). *Gradual e Ofertório do Espírito Santo*

MMM MA-ON11 [C-Un]. “*1818 / C S T G / 1818 / Gradual, e Offertorio a Divino Spirito Sto / a 4 Com VV Trompas, e Baxo / Por seu Autor / Miguel Teodoro Fr.^a*”. Autógrafo de Miguel Teodoro Ferreira, sem local, 1818: STB, Vln I, Vln II, Bx, Tpa I-II

FRUTUOSO DE MATOS COUTO (fl.1822-1857). *Novena do Espírito Santo*

MMM BC ON-14 [C-Un]. “*Novena, e Invictatorio, e Jaculatorias / do Espirito Santo; com Vos Clarinêto, Trompa, / Quatro vozes; e Bassos; sendo arranjado / de outras solfas, pa servir no anno de 1840, e continu[a] / Pertencente a Frutuoso de Mattos Couto. / Arr.^l do Inficionado. [Rubrica]*”. Autógrafo de Frutuoso de Matos Couto, Inficionado, 1840: SATB, Cl, Tpa, Vln I, Vln II, Bx

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

A - MMM BC-TD1 [C-1]. “*Te Deum alternado / a 4 Vozes; Com Violinos / Clarinêttos; ou Flautte. / Trompas, Basso Timpani; ou Bumbe, e Prattos. / o Autor / [corroído] do P.^r Francisco M.^{el} e, S.^a, e Copiado na Corte do Rio d Janr.^o / [corroído] d 1829 p.^a o uzo d Fructuoso d Mattos Couto. Seu Legítimo / dono / e pello mesmo copiado.*” [O copista inventariou as partes uma segunda vez, em letras menores, no canto superior direito da página]. Cópia de Frutuoso de Matos Couto, Rio de Janeiro, 1829: SATB, Vln I, Bx, Fl, Cl, Tpa I-II, Tímp

B - MMM BC-TD1 [C-12]. Indicação ilegível de copista, sem local, sem data: Vln II

TEXTOS E TRADUÇÕES

Matinas do Espírito Santo

Invitatório

Alleluia,
Spiritus Domini replevit orbem terrarum:
Venite adoremus, alleluia.

*Alleluia,
O Espírito do Senhor encheu toda a terra:
Vinde, adoremos, aleluia.*

Hino

1. Jam Christus astra ascenderat,
Reversus unde venerat,
Patris fruendum munere
Sanctum daturus Spiritum.

2. Solemnis urgebat dies,
Quo mystico septemplici
Orbis volutus septies
Signat beata tempora.

3. Cum lucis hora tertia
Repente mundus intonat,
Apostolis orantibus Deum
venire nuntiat.

4. De patris ergo lumine
Decorus ignis almus est,
Qui fida Christi pectore
Calore Verbi compleat.

5. Impleta gaudent viscera,
Afflata Sancto Spiritu,
Vocesque diversas sonant,
Fantur Dei magnalia.

6. Notique cunctis gentibus,
Græcis, Latinis, Barbaris,
Simulque demirantibus,
Linguis loquuntur omnium.

9. Deo Patri sit gloria,
Et Filio, qui a mortuis
Surrexit, ac Paraclito.
In sæculorum sæcula.
Amen.

*Cristo já subiu ao céu,
tornando ao lugar de onde veio,
e dará o Espírito Santo, que deve ser fruído,
como dádiva do Pai.*

*Aproximam-se os dias solenes
nos quais o número místico sete vezes sete
assinala, pelo curso circular,
a chegada dos tempos bem-aventurados.*

*Com a luz da hora terceira
o mundo trovejou de repente
anunciando aos apóstolos que oravam
que Deus estaria sobre eles.*

*Do Pai, pois, à luz
do fogo criador,
o qual enche o peito dos fiéis em Cristo
com o calor da palavra.*

*Tocados pelo Espírito Santo e
repletos de alegria em seu íntimo
os apóstolos falavam diversas línguas
revelando as maravilhas de Deus.*

*Compreendidos por todas as nações
Gregos, Latinos, Bárbaros,
juntamente, admiravam-se,
pois falavam todas as línguas.*

*Gloria seja dada a Deus Pai,
e ao Filho, que dos mortos
ressurgiu, como Paráclito.
Pelos séculos dos séculos.
Amém.*

Responsório I

R. Cum complerentur dies Pentecostes, erant
omnes pariter in eodem loco, alleluia: et subi-
to factus est sonus de cælo, alleluia.

* Tamquam spiritus vehementis, et replevit
totam domum, alleluia, alleluia.

V. Dum ergo essent in unum discipuli congrega-
ti propter metum Judæorum, sonus repente de
cælo venit super eos.

* Tamquam...

R. *Chegado o dia do Pentecostes, estavam todos reu-
nidos no mesmo lugar, aleluia: repentinamente veio
do céu um ruído, aleluia.*

* *Como se soprasse um vento impetuoso, e encheu toda
a casa onde estavam sentados, aleluia, aleluia.*

V. *Enquanto isso, com os judeus ao lado e com os
discípulos reunidos, um ruído do céu veio sobre e-
les.*

* *Como se soprasse...*

Responsório II

R. Repleti sunt omnes Spiritu Sancto, et coepe-
runt loqui, prout Spiritus Sanctus dabat elo-

R. *Estavam todos repletos do Espírito Santo, e come-
çaram a falar em outras línguas, conforme o Espíri-*

qui illis:	<i>to Santo lhes concedia que falassem.</i>
* Et convenit multitudo dicentium, alleluia.	* <i>E juntamente com a multidão diziam, aleluia.</i>
V. Loquebantur variis linguis Apostoli magnalia Dei.	V. <i>Falando várias línguas, os apóstolos narravam as maravilhas de Deus.</i>
* Et convenit...	* <i>E juntamente...</i>
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	<i>Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.</i>
* Et convenit...	* <i>E juntamente...</i>

Vidi aquam (Ezequiel 47, 9 e Salmo 117, 1)

Vidi aquam egredientem de templo a latere dextro, alleluia;	<i>Eu vi a água brotar do lado direito do templo, aleluia;</i>
et omnes, ad quos pervenit aqua ista salvi facti sunt, et dicent, alleluia.	<i>e todos aqueles que alcançarem esta água serão salvos e dirão, aleluia.</i>
Confitemini Domino quoniam bonus:	<i>Dai graças ao Senhor porque ele é bom</i>
quoniam in sæculum misericordia ejus.	<i>porque eterna é a sua misericórdia.</i>
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto	<i>Gloria ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo</i>
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,	<i>Assim como era no princípio, agora e sempre</i>
et in sæcula sæculorum. Amen.	<i>por todos os séculos dos séculos. Amém.</i>
Vidi aquam...	<i>Eu vi a água...</i>

Gradual do Espírito Santo (Salmo 103, 30)

Alleluia, alleluia.	<i>Aleluia, aleluia.</i>
V. Emitte Spiritum tuum, et creabuntur:	V. <i>Enviai o vosso Espírito, que produza nova criação: ficará assim renovada a face da terra. Aleluia.</i>
et renovabis faciem terræ. Alleluia.	<i>Aleluia, aleluia.</i>
Alleluia, alleluia.	

Gradual e Ofertório do Espírito Santo

Gradual [Alleluia] (Salmo 103, 30)

Alleluia, alleluia.	<i>Aleluia, aleluia.</i>
V. Emitte Spiritum tuum, et creabuntur:	V. <i>Enviai o vosso Espírito, que produza nova criação: ficará assim renovada a face da terra. Aleluia.</i>
et renovabis faciem terræ. Alleluia.	<i>Aleluia, aleluia.</i>
Alleluia.	

Ofertório (Salmo 67, 29-30)

Confirma hoc, Deus, quod operatus est in nobis:	<i>Confirmai, ó Deus, o que operastes no meio de nós:</i>
a templo tuo, quod est in Jerusalem, tibi offerent reges munera, alleluia.	<i>de vosso santo templo, que se acha em Jerusalém, os reis vos oferecerão presentes, aleluia.</i>

Novena do Espírito Santo

Invitatório

Alleluia.	<i>Aleluia.</i>
Spiritus Domini replevit orbem terrarum, alleluia.	<i>O Espírito do Senhor encheu toda a terra, aleluia.</i>
Adoremus Dominum.	<i>Adoremos ao Senhor.</i>

Hino

1. Veni Sancte Spiritus	<i>Vinde, Espírito Santo</i>
Et emitte cælitus	<i>Emiti um raio</i>
Lucis tuæ Radium	<i>Da celeste luz.</i>

2. Veni, Pater pauperum;
Veni, dator munerum;
Veni, lumen cordium.

3. Consolator optime,
Dulcis hospes animæ,
Dulce refrigerium

4. In labore requies,
In æstu temperies,
In fletu solatium.

*Vinde, Pai dos pobres,
Vinde, doador das graças,
Vinde, luz dos corações.*

*Consolador nosso,
Doce hóspede da alma,
Doce refrigerio.*

*No labor repouso,
Na aflição sois gozo
No calor, aragem.*

1ª Jaculatória

Vinde Divino Espírito
Vinde dom de ciência,
Dispor-me para que seja
Digno da vossa assistência.

2ª Jaculatória

Vinde Divino Espírito
Vinde dom de piedade,
Acender meu coração
Inflamar minha vontade.

3ª Jaculatória

Vinde Divino Espírito
Dai-me um santo temor,
Para que se ponha em vós
Todo o nosso amor.

4ª Jaculatória

Vinde Divino Espírito
Vinde pomba imaculada,
Para no meu coração
Fazer vossa morada.

Antífona (João 14, 18)

Non vos relinquam orphanos, alleluia:
Vado et venio ad vos, alleluia:
Et gaudebit cor vestrum, alleluia.

*Não vos deixarei órfãos, aleluia.
Vou e venho a vós, aleluia.
E o vosso coração alegrar-se-á, aleluia.*

Te Deum

- | | |
|---|--|
| 1. Te Deum laudamus: te dominum confitemur. | Nós Vos louvamos, Senhor: nós Vos bendizemos. |
| 2. Te æternum Patrem omnis terra veneratur. | A Vós, eterno Pai, toda a terra adora. |
| 3. Tibi omnes angeli, tibi Cæli et universæ Potestates: | A Vós todos os anjos, os céus e potestades; |
| 4. Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant: | A Vós os querubins e serafins, sem cessar proclamam. |
| 5. Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth. | Santo, Santo, Santo é o Senhor, Deus dos exércitos celestes. |
| 6. Pleni sunt cæli et terra majestatis gloriæ tuæ. | Cheios estão os céus e a terra da majestade de Vossa glória. |
| 7. Te gloriosus Apostolorum chorus: | O glorioso coro dos apóstolos, |

- | | |
|---|---|
| <p>8. Te Prophetarum laudabilis numerus:
 9. Te Martyrum candidatus laudat exercitus.
 10. Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:
 11. Patrem immensæ majestatis:
 12. Venerandum tuum verum, et unicum Filium:
 13. Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
 14. Tu Rex gloriæ, Christe.
 15. Tu Patris sempiternus es Filius.
 16. Tu ad liberandum suscepturus hominem, non
 horruisti Virginis uterum.
 17. Tu devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus
 regna cælorum.
 18. Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.</p> <p>19. Judex crederis esse venturus.
 20. Te ergo quæsumus, tuis famulis subveni, quos
 pretioso sanguine redemisti.
 21. Æterna fac cum Sanctis tuis in gloria numerari.</p> <p>22. Salvum fac populum tuum Domine, et benedic
 hereditati tuæ.
 23. Et rege eos, et extolle illos usque in æternum.
 24. Per singulos dies, benedicimus te.
 25. Et laudamus nomen tuum in sæculum, et in sæcu-
 lum sæculi.
 26. Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custo-
 dire.
 27. Miserere nostri, Domine, miserere nostri.</p> <p>28. Fiat misericordia tua, Domine, super nos, que-
 madmodum speravimus in te.
 29. In te, Domine, speravi: non confundar in æter-
 num.</p> | <p>A venerável assembléia dos profetas,
 O exército brilhante dos mártires,
 E a santa Igreja por toda a terra Vos louvam:
 Pai de imensa majestade,
 E Vosso adorável, verdadeiro e único Filho,
 E também a Vosso Espírito Santo Consolador.
 Vós sois Rei da glória, ó Cristo.
 Vós, sempiterno Filho do Pai,
 Vós, tomando a peito libertar o homem, não tives-
 tes asco ao seio da Virgem.
 Vós, vencendo a morte, abristes aos crentes o
 reino dos céus.
 Vós estais sentado à direita de Deus, na glória do
 Pai.</p> <p>Cremos que haveis de vir como juiz.
 Dignai-Vos, pois, assistir a Vossos servos, que
 haveis remido com Vosso precioso sangue.
 Fazei que sejam do número dos Vossos santos na
 glória.</p> <p>Salvai o Vosso povo, Senhor, e abençoai a Vossa
 herança.
 Governai-os e exaltai-os para sempre.
 Nós Vos bendizemos todos os dias.
 E louvamos o Vosso nome pelos séculos dos
 séculos.</p> <p>Dignai-Vos, Senhor, neste dia conservar-nos sem
 pecado.
 Compadecei-Vos de nós, Senhor, compadecei-
 Vos de nós.</p> <p>Desça sobre nós a Vossa misericórdia, segundo a
 esperança que em Vós pusemos.
 Em Vós, Senhor, esperei; jamais serei confundido.</p> |
|---|---|

PARTITURAS