

Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Musicologia

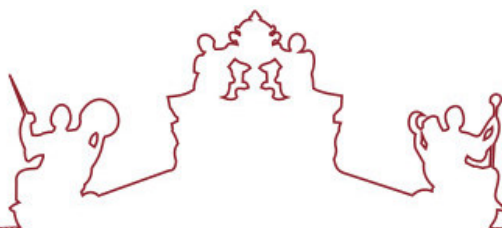
Tese de Doutoramento

**Polifonia portuguesa tardia: A problemática da continuidade
na obra sacra de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego**

Luís Carlos Fortuna Henriques

Orientador(es) | Filipe Santos Oliveira

Évora 2023



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Musicologia

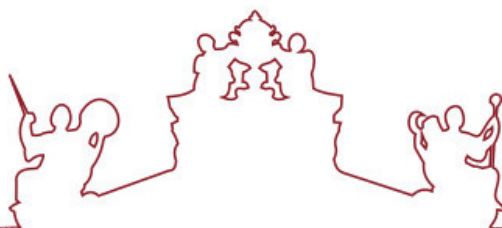
Tese de Doutoramento

**Polifonia portuguesa tardia: A problemática da continuidade
na obra sacra de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego**

Luís Carlos Fortuna Henriques

Orientador(es) | Filipe Santos Oliveira

Évora 2023



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Eduardo Lopes (Universidade de Évora)

Vogais | António Jorge Marques (Universidade Nova de Lisboa)
Elisa Maria Maia da Silva Lessa (Universidade do Minho)
Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora) (Orientador)
Rui Cabral Lopes (Academia Nacional Superior de Orquestra)

À memória do meu Pai

*À minha Mãe e Irmã
pelo apoio incondicional*

A PRESENTE TESE DE DOUTORAMENTO *Polifonia portuguesa tardia: A problemática da continuidade na obra sacra de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego* FOI REALIZADA NO ÂMBITO DA BOLSA SFRH/BD/131505/2017, FINANCIADA PELA FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E TECNOLOGIA E PELO FUNDO SOCIAL EUROPEU.



REPÚBLICA
PORTUGUESA

CIÊNCIA, TECNOLOGIA
E ENSINO SUPERIOR



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Social Europeu



O PORTFÓLIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA REALIZADA NO ÂMBITO DESTE PROJETO DE DOUTORAMENTO ENCONTRA-SE DISPONÍVEL EM <https://luiscfhenriques.hcommons.org/phd-project/>

RESUMO

Polifonia portuguesa tardia: A problemática da continuidade na obra sacra de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego

RESUMO

A Sé de Évora foi um dos mais importantes centros de atividade musical em Portugal desde o início do século XVI até às primeiras décadas do século XIX. Nela se estabeleceu uma prática polifónica no século XVI, que foi continuada no século XVII. Enquanto para a primeira metade deste século essa continuidade tem sido bastante estudada, várias lacunas surgem no respeitante à sua prática na segunda metade de seiscentos. Partindo da obra musical de dois compositores e mestres de capela na Sé de Évora – Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego –, pretende esta tese contribuir para uma melhor compreensão não só da problemática da continuidade polifónica na obra musical destes dois compositores, que coexiste com um estilo já marcadamente barroco, mas também para a um melhor entendimento do papel e dimensão que a polifonia continuou a ter na atividade musical da Sé na segunda metade do século XVII.

PALAVRAS-CHAVE

Diogo Dias Melgaz; Pedro Vaz Rego; Estilo antigo; Catedral de Évora; Polifonia vocal.

ABSTRACT

Late Portuguese Polyphony: The problem of continuity in the sacred work of Diogo Dias Melgaz and Pedro Vaz Rego

ABSTRACT

Évora Cathedral was one of the most important centres of musical activity in Portugal since the beginning of the 16th century until the first decades of the 19th century. There, a polyphonic practice was established in the 16th century that was continued in the 17th century. While for the first half of this century that continuity has been well studied, several gaps arise with respect to its practice during the second half of the 17th century. Departing from the musical work of two composers and chapel masters of Évora Cathedral – Diogo Dias Melgaz and Pedro Vaz Rego –, this thesis intends to contribute to a better understanding not only of the problematic of the polyphonic continuity in the musical work of these two composers, that coexists with a style markedly baroque, but also to a better understanding of the role and dimension that polyphony continued to have in the Cathedral's musical activity during the second half of the 17th century.

KEYWORDS

Diogo Dias Melgaz; Pedro Vaz Rego; Stile antico; Évora Cathedral; Vocal polyphony.

ÍNDICE GERAL

ÍNDICE GERAL	I
ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS	III
TERMOS E ABREVIATURAS	VII
INTRODUÇÃO	IX

CAPÍTULO I

A CONTINUIDADE POLIFÓNICA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVII E PRIMEIRA METADE DO XVIII

1.	O modelo romano palestriniano da primeira metade de seiscentos	4
2.	A polifonia vocal sacra em Espanha na segunda metade do século XVII e início do XVIII	11
2.1.	O contexto espanhol no século XVII	12
2.3.	O contexto espanhol na primeira metade do século XVIII	22
2.4.	Um caso particular: a “questão Valls”	27

CAPÍTULO II

O CONTEXTO POLIFÓNICO PORTUGUÊS NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVII E PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII

1.	A situação da polifonia vocal sacra em Portugal na segunda metade de seiscentos	31
2.	A elevação da Capela Real a Patriarcal e a reforma do repertório polifónico no início do século XVIII	46
3.	O contexto musical de Évora nas últimas décadas de seiscentos e primeiras de setecentos	52

CAPÍTULO III

DIOGO DIAS MELGAZ E PEDRO VAZ REGO, MESTRES DA CATEDRAL DE ÉVORA

1.	Notícia biográfica de Diogo Dias Melgaz	59
2.	Identificação das fontes	63
3.	Notícia biográfica de Pedro Vaz Rego	67

4.	Identificação das fontes	73
----	--------------------------	----

CAPÍTULO IV

O REPERTÓRIO SELECIONADO

1.	Critérios de seleção: Motivo, Imitação e Segmentação	77
2.	Fundamentação teórica	85
3.	Obras selecionadas	90

CAPÍTULO V

CARATERIZAÇÃO ANALÍTICA DA POLIFONIA VOCAL SACRA DE DIOGO DIAS MELGAZ E PEDRO VAZ REGO

1.	Textos e função cerimonial das obras selecionadas	91
1.1.	Missas	91
1.2.	Motetes	92
1.3.	Salmos	94
1.4.	As Paixões para a Semana Santa	97
1.5.	Outras obras	98
2.	Géneros representados	99
2.1.	Missas	99
2.2.	Motetes	149
2.3.	Salmos	179
2.4.	Paixões segundo os quatro Evangelistas	196
2.5.	Outras obras	214
3.	Elementos caraterísticos formais e estilísticos	224

CONCLUSÃO	229
------------------	-----

BILIOGRAFIA	235
--------------------	-----

APÊNDICES	245
------------------	-----

EDIÇÕES MUSICAIS

CAPÍTULO I

CRITÉRIOS EDITORIAIS

1.	Claves	277
2.	Notação musical	277
3.	Barras de compasso	278
4.	Acidentes	278

5.	Ligaduras e coloração	279
6.	O texto	279

CAPÍTULO II

COMENTÁRIO CRÍTICO

1.	Missas	281
2.	Motetes	286
2.1.	Motetes para a Quaresma	286
2.2.	Motetes para a Semana Santa	293
2.3.	Os motetes <i>Cum facis eleemosinam</i> e <i>In jejunio et fletu</i>	294
3.	Salmos	295
4.	Paixões para a Semana Santa	297
5.	Outras obras	301

ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS

4.1.	Diogo Dias Melgaz, <i>Memento homo</i> , cc. 1-12	79
5.1.1.	Diogo Dias Melgaz, <i>Missa Ferialis</i> , cantochão do primeiro Kyrie (P-EVc Códice manuscrito n.º 7).	105
5.1.2.	Diogo Dias Melgaz, <i>Missa Ferialis</i> , Kyrie, cc. 1-4.	105
5.1.3.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Tantum ergo Sacramentum</i> , Kyrie, cc. 1-4.	108
5.1.4.	Verso “Tantum ergo Sacramentum” do hino <i>Pange lingua gloriosi</i> , variante Hispânica.	109
5.1.5.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Tantum ergo Sacramentum</i> , Kyrie, cc. 15-21.	109
5.1.6.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Tantum ergo Sacramentum</i> , Kyrie, cc. 22-29.	110
5.1.7.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Tantum ergo Sacramentum</i> , Gloria, cc. 1-7.	111
5.1.8.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Tantum ergo Sacramentum</i> , Gloria, cc. 23-30.	112
5.1.9.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Tantum ergo Sacramentum</i> , Credo, cc. 1-7.	113
5.1.10.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Kyrie, cc. 1-14.	117
5.1.11.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Kyrie, cc. 15-24.	118
5.1.12.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Kyrie, cc.25-34.	119
5.1.13.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Kyrie, cc. 35-39.	120
5.1.14.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Kyrie, cc. 45-53.	120
5.1.15.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Kyrie, cc. 58-66.	122
5.1.16.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Gloria, cc. 1-9.	124
5.1.17.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Gloria, cc. 20-28.	124
5.1.18.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Gloria, cc. 29-37.	125
5.1.19.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Gloria, cc. 43-51.	126
5.1.20.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Gloria, cc. 69-72.	127
5.1.21.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Gloria, cc. 81-88.	128
5.1.22.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Credo, cc. 1-9.	129
5.1.23.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Credo, cc. 15-19.	130
5.1.24.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Credo, cc. 42-51.	131
5.1.25.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Credo, cc. 58-67.	132
5.1.26.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Credo, cc. 78-88.	133
5.1.27.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Credo, cc. 140-149.	134
5.1.28.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Credo, cc. 155-165.	135
5.1.29.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Credo, cc. 166-177.	136
5.1.30.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Sanctus, cc. 1-9.	137
5.1.31.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Sanctus, cc. 15-24.	138
5.1.32.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Sanctus, cc. 25-29.	138

5.1.33.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Sanctus, cc. 30-34.	139
5.1.34.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Sanctus, cc. 40-44.	140
5.1.35.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Sanctus, cc. 50-59.	141
5.1.36.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Sanctus, cc. 70-79.	142
5.1.37.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Agnus Dei I, cc. 1-9.	143
5.1.38.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Agnus Dei I, cc. 10-19.	144
5.1.39.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Agnus Dei II, cc. 1-10.	146
5.1.40.	Pedro Vaz Rego, <i>Missa Ad omnem tonum</i> , Agnus Dei II, cc. 42-51.	148
5.2.1.	Diogo Dias Melgaz, <i>Adjuva nos Deus</i> , cc. 1-11.	156
5.2.2.	Diogo Dias Melgaz, <i>Adjuva nos Deus</i> , cc. 12-33.	157
5.2.3.	Diogo Dias Melgaz, <i>Adjuva nos Deus</i> , cc. 42-47.	157
5.2.4.	Diogo Dias Melgaz, <i>Memento homo</i> , cc. 1-13.	158
5.2.5.	Diogo Dias Melgaz, <i>Memento homo</i> , cc. 48-52.	159
5.2.6.	Diogo Dias Melgaz, <i>Ego autem dico vobis</i> , cc. 1-14.	160
5.2.7.	Diogo Dias Melgaz, <i>Ego autem dico vobis</i> , cc. 28-33.	161
5.2.8.	Diogo Dias Melgaz, <i>Ecce ascendimus Jerosolimam</i> , cc. 1-12.	162
5.2.9.	Diogo Dias Melgaz, <i>Ecce ascendimus Jerosolimam</i> , cc. 46-58.	163
5.2.10.	Diogo Dias Melgaz, <i>Malos male perdet</i> , cc. 1-10.	164
5.2.11.	Diogo Dias Melgaz, <i>Malos male perdet</i> , cc. 21-30.	164
5.2.12.	Diogo Dias Melgaz, <i>Honora patrem et matrem</i> , cc. 43-52.	165
5.2.13.	Diogo Dias Melgaz, <i>Ille homo qui dicitur Jesus</i> , cc. 1-11	166
5.2.14.	Diogo Dias Melgaz, <i>Ego sum resurrectio</i> , cc. 1-11.	167
5.2.15.	Diogo Dias Melgaz, <i>Opera quae ego facio</i> , cc. 32-41	168
5.2.16.	Diogo Dias Melgaz, <i>Quid facimus</i> , cc. 6-10.	169
5.2.17.	Diogo Dias Melgaz, <i>In monte Oliveti</i> , cc. 1-11.	170
5.2.18.	Diogo Dias Melgaz, <i>Pia et dolorosa Mater</i> , cc. 1-11.	171
5.2.19.	Diogo Dias Melgaz, <i>O vos omnes</i> , cc. 1-10.	172
5.2.20.	Diogo Dias Melgaz, <i>O vos omnes</i> , cc. 36-40.	173
5.2.21.	Diogo Dias Melgaz (atrib.), <i>Cum facis eleemosinam</i> , cc. 1-9.	175
5.2.22.	Diogo Dias Melgaz (atrib.), <i>Cum facis eleemosinam</i> , cc. 45-49.	176
5.2.23.	Diogo Dias Melgaz (atrib.), <i>Cum facis eleemosinam</i> , cc. 65-69.	176
5.2.24.	Diogo Dias Melgaz (atrib.), <i>In jejunio et fletu</i> , cc. 39-51.	177
5.2.25.	Diogo Dias Melgaz (atrib.), <i>In jejunio et fletu</i> , cc. 1-9.	178
5.2.26.	Diogo Dias Melgaz (atrib.), <i>In jejunio et fletu</i> , cc. 25-33.	179
5.3.1.	Pedro Vaz Rego, <i>Credidi propter quod</i> , cc. 26-30.	183
5.3.2.	Ocorrência do Tom VII em várias fontes Ibéricas do século XVII e início do século XVIII.	184
5.3.3.	Pedro Vaz Rego, <i>Beati omnes</i> , cc. 27-38.	185
5.3.4.	João Lourenço Rebelo, <i>Lauda Jerusalem</i> , cc. 5-12.	186

5.3.5.	Pedro Vaz Rego, <i>Beati omnes</i> , cc. 65-74.	187
5.3.6.	O “dialeto Ibérico” do <i>tonus peregrinus</i> (Lundberg, 2011: 13, exemplo 2.13).	189
5.3.7.	O <i>tonus peregrinus</i> em várias fontes Ibéricas do século XVII e início do século XVIII.	189
5.3.8.	Pedro Vaz Rego, <i>Credidi propter quod</i> , cc. 16-25.	190
5.3.9.	Pedro Vaz Rego, <i>Credidi propter quod</i> , cc. 56-67.	191
5.3.10.	Pedro Vaz Rego, <i>Credidi propter quod</i> , cc. 90-101.	192
5.3.11.	Pedro Vaz Rego, <i>In exitu Israel</i> , cc. 1-8.	194
5.3.12.	Pedro Vaz Rego, <i>In exitu Israel</i> , cc. 28-32.	195
5.3.13.	Pedro Vaz Rego, <i>In exitu Israel</i> , cc. 43-52.	195
5.4.1.	Diogo Dias Melgaz, <i>Paixão segundo São Mateus</i> , Verso 11, cc. 126-135.	204
5.4.2.	Diogo Dias Melgaz, <i>Paixão segundo São Mateus</i> , Verso 16, cc. 214-225.	205
5.4.3.	Diogo Dias Melgaz, <i>Paixão segundo São Mateus</i> , Verso 1, cc. 10-19.	206
5.4.4.	Diogo Dias Melgaz, <i>Paixão segundo São Mateus</i> , Verso 8, cc. 95-104.	207
5.4.5.	Diogo Dias Melgaz, <i>Paixão segundo São Mateus</i> , Verso 17, cc. 250-259.	208
5.4.6.	Diogo Dias Melgaz, <i>Paixão segundo São Marcos</i> , Verso 2, cc. 44-54.	209
5.4.7.	Diogo Dias Melgaz, <i>Paixão segundo São Marcos</i> , Verso 7, cc. 108-117.	210
5.4.8.	Diogo Dias Melgaz, <i>Paixão segundo São Marcos</i> , Verso 9, cc. 145-156.	211
5.4.9.	Diogo Dias Melgaz, <i>Paixão segundo São Marcos</i> , Verso 10, cc. 182-191.	211
5.4.10.	Diogo Dias Melgaz, <i>Paixão segundo São Lucas</i> , Verso 4, cc. 24-34.	212
5.4.11.	Diogo Dias Melgaz, <i>Paixão segundo São Lucas</i> , Verso 7, cc. 102-108.	213
5.4.12.	Diogo Dias Melgaz, <i>Paixão segundo São João</i> , Verso 1, cc. 1-9.	214
5.5.1.	Diogo Dias Melgaz, <i>Pueri Hebraeorum portantes</i> , cc. 1-5.	215
5.5.2.	Diogo Dias Melgaz, <i>Pueri Hebraeorum portantes</i> , cc. 26-36.	215
5.5.3.	Diogo Dias Melgaz, <i>Pueri Hebraeorum vestimenta</i> , cc. 1-13.	216
5.5.4.	Diogo Dias Melgaz, <i>Pueri Hebraeorum vestimenta</i> , cc. 14-28.	217
5.5.5.	Diogo Dias Melgaz, <i>Salve Regina</i> , cc. 1-11.	219
5.5.6.	Diogo Dias Melgaz, <i>Salve Regina</i> , cc. 28-32.	220
5.5.7.	Diogo Dias Melgaz, <i>Salve Regina</i> , cc. 45-54.	220
5.5.8.	Diogo Dias Melgaz, <i>Salve Regina</i> , cc. 78-81.	221
5.5.9.	Diogo Dias Melgaz, <i>Salve Regina</i> , cc. 118-123.	222
5.5.10.	Diogo Dias Melgaz, <i>Popule meus</i> , cc. 21-30.	223
5.5.11.	Diogo Dias Melgaz, <i>Popule meus</i> , cc. 125-132.	224

TERMOS E ABREVIATURAS

<i>Altus</i>	Termo latino correspondente à voz Alto ou Contralto.
<i>Bassus</i>	Termo latino correspondente à voz Baixo.
c1-4	Refere-se à clave de Dó na primeira à quarta linha.
f.	Fólio.
F3-4	Refere-se à clave de Fá na terceira à quarta linha.
ff.	Fólios.
GCA-Gc	Sigla RISM que identifica Guatemala, Ciudad de Guatemala, Catedral Metropolitana.
<i>i.e.</i>	<i>in exemplum</i> . Serve para identificar a referência a um exemplo em concreto.
MM	Manuscrito Musical.
Ms.	Manuscrito.
P-Em	Sigla Rism que identifica Portugal, Elvas, Biblioteca Municipal.
P-EVad	Sigla RISM que identifica Portugal, Évora, Arquivo Distrital.
P-EVc	Sigla RISM que identifica Portugal, Évora, Arquivo Musical da Catedral.
P-EVp	Sigla RISM que identifica Portugal, Évora, Biblioteca Pública.
P-Lf	Sigla RISM que identifica Portugal, Lisboa, Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal.
P-Ln	Sigla RISM que identifica Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional.
P-VV	Sigla RISM que identifica Portugal, Vila Viçosa, Paço Ducal.
p.	Página.
pp.	Páginas.
RISM	Répertoire Internationale de Sources Musicales
<i>Superius</i>	Termo latino correspondente à voz Soprano.

INTRODUÇÃO

A ideia de continuidade, pressupõe algo ininterrupto, que não cessa, ou que é regular não tendo intervalos ou interrupções. Partindo deste pressuposto pretende-se com o presente trabalho estudar um aspeto da produção musical de dois compositores que, regra geral, não é tido como um fator relevante. No que toca à música sacra dos séculos XVII e XVIII a problemática da continuidade desenvolve-se entre a presença de obras, que embora escritas nessa época, ilustram épocas anteriores, seguindo as técnicas composicionais do século XVI, que denominamos por estilo antigo. Este grupo de composições contrapõe-se frequentemente a outro grupo de obras compostas segundo os parâmetros da época e que, geralmente, refletem as inovações em termos das técnicas de composição que foram sendo gradualmente introduzidas no plano da música sacra dos séculos XVII e XVIII, genericamente designadas como estilo moderno.

A continuidade dos repertórios polifónicos e da composição de obras em estilo antigo ao longo do século XVII e início do século XVIII é um aspeto comum a praticamente todo o território europeu. Circunscrevendo-nos ao plano do mundo Católico Romano, com particular ênfase em Itália e Espanha (os dois países com maior impacto musical em Portugal na época), encontramos estudos sobre o estilo antigo italiano, no seguimento da tradição Palestriniana (Carter, 2005), e o impacto que as instituições musicais romanas, como a Capela Giulia, tiveram na continuidade polifónica (O'Regan, 2005). O mesmo se pode dizer, *i.e.*, de um compositor em particular, como é o caso de Claudio Monteverdi, onde frequentemente se observa a presença de um número significativo de obras em estilo antigo e estilo moderno dentro da sua produção musical.

Em Espanha, também existiu, no plano sacro, a convivência de repertórios em estilo antigo com um crescente número de composições em estilo moderno tendo o primeiro uma influência significativa na produção musical dos compositores, como também na produção teórica musical onde são ainda tratadas questões em torno da notação mensural como a solmização, a prolação ou as ligaduras e coloração (Esses, I, 1992). Aqui, a continuidade polifónica encontra-se sobretudo expressa através da composição de “nova polifonia” por compositores da segunda metade de seiscentos como é o caso de Juan García de Salazar, Sebastián Durón, ou do início de setecentos como acontece com José de Torres y Martínez Bravo ou Francisco Valls (López-Calo, 1983).

No caso português, a segunda metade do século XVII representou uma continuidade da polifonia desenvolvida ao longo da primeira metade do século, onde encontramos compositores como João Lourenço Rebelo com obras de polifonia vocal *a cappella*, entre um grupo significativo de obras policorais envolvendo a participação de instrumentos *obbligato* (Abreu, 2002; Alegria, 1982). A este compositor contrapõe-se Francisco Martins,

cuja formação musical havia sido realizada na Catedral de Évora, e cuja produção musical sacra que chegou aos nossos dias constitui-se na sua totalidade por obras vocais *a cappella* (Alegria, 1991; 1984).

Nas primeiras décadas do século XVIII ocorreram importantes transformações musicais em Portugal, em particular, nas instituições musicais lisboetas, como foi o caso da Capela Real e a sua elevação a Patriarcal. Esta transformação implicou a importação de largo repertório musical a partir de Itália, mais concretamente, das instituições musicais romanas, como é o caso da Capela Pontifícia e que têm sido objeto de estudos recentes por João Pedro d'Alvarenga (2011; 2014). O repertório romano da Patriarcal, para além de incluir obras em estilo moderno (da época), concentra também uma grande percentagem de obras seguindo o estilo antigo italiano e ainda, contemplando um número mais reduzido de repertório português do final do século XVI e primeira metade do século XVII, como é o caso dos compositores Manuel Mendes e Fr. Fernando de Almeida. Encontramos também alguns compositores do início de setecentos que escreveram predominantemente obras em estilo moderno e concertado, como Francisco António de Almeida ou João Rodrigues Esteves, como autores de motetes ou salmos em estilo antigo.

Em Évora, a continuidade polifónica desenvolveu-se ao longo da primeira metade do século XVII e praticamente todo o século XVIII, tendo Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego – os dois compositores representados no presente estudo – como exemplos cimeiros dessa atividade musical no contexto eclesiástico da Catedral de Évora nas duas últimas décadas do século XVII e primeiras três do século XVIII. No entanto, têm permanecido pouco estudados, embora, no caso particular de Melgaz, tenha sido este compositor frequentemente referido em várias sínteses de História da Música em Portugal (Vieira, 1900; Alegria, 1973a; Nery e Castro, 1991). O primeiro autor que se dedicou ao seu estudo mais alargado foi José Augusto Alegria, que lhe dedicou um estudo, focando sobretudo aspetos biográficos, na introdução à *Opera Omnia* (Alegria, 1978). Já havia referido alguns aspetos biográficos na *História da Escola de Música da Sé de Évora*, onde incluiu também alguns parágrafos sobre Pedro Vaz Rego (Alegria 1973a). Sobre Pedro Vaz Rego, Robert Stevenson refere-o numa coleção de vilancicos (Stevenson, 1976) sem, contudo, acrescentar mais além do que sobre ele já havia escrito Alegria. Mais recentemente, Maria Portas de Freitas realizou um estudo bastante extenso e aprofundado sobre a obra sacra de Melgaz, explorando os elementos da polifonia e a transição para o Barroco (Freitas, 2000).

Deste modo, a produção musical destes dois compositores apresenta como terreno ainda por percorrer no que toca ao estudo, não tanto das grandes inovações e novos idiomas musicais, mas sim, do peso que teve a tradição polifónica da Catedral de Évora dos séculos precedentes, bem como a perpetuação de um estilo largamente influenciado pela figura de Palestrina, nas obras musicais de Melgaz e Rego.

As obras em estilo antigo de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego conservam-se

sobretudo em livros de coro, um dos aspetos comuns à continuidade polifónica, que seriam utilizados pelas respetivas capelas musicais no seguimento da prática polifónica quinhentista. No caso de Melgaz, as suas obras em estilo antigo estão distribuídas por dois livros de coro setecentistas (Códices manuscritos n.º 7 e 9) da Catedral de Évora, estando também presentes em dois livros de coro mais tardios (Livros de Facistol n.º III e IX) pertencentes à Catedral de Lisboa. No respeitante às obras de Pedro Vaz Rego, cuja produção em estilo antigo é consideravelmente mais reduzida que a de Melgaz, a *Missa Ad omnem tonum* constitui o Códice manuscrito n.º 8 da Catedral de Évora, que ostenta a data de 1731, conservando-se também num livro de coro de meados do século XVIII (Libro de Polifonía n.º 1) da Catedral de Guatemala, estando nesta fonte atribuída ao compositor espanhol José de Torres y Martínez Bravo. A *Missa Tantum ergo Sacramentum* encontra-se numa adição manuscrita a impresso do *Missarum liber* de Filipe de Magalhães. Os três salmos que concluem o grupo de obras em estilo antigo encontram-se distribuídos por dois livros de coro setecentistas (Códices manuscritos n.º 5 e 6) da Catedral de Évora, partilhando esses livros com salmos de João Lourenço Rebelo e outras obras do compositor espanhol tardo-quinhentista Juan Navarro. As obras destes compositores continuaram em uso na Catedral eborense tão tarde quanto 1797, data em que foi copiado o Códice manuscrito n.º 5.

Estudar a problemática da continuidade na obra de dois compositores cuja atividade se desenvolveu nas últimas décadas do século XVII e primeiras do século XVIII envolve, invariavelmente, também identificar o contexto mais alargado, não só no plano nacional, como internacional, do seu período de atividade. Por motivos de espaço e abrangência foi o contexto reduzido ao universo do estilo antigo em Itália, focando o modelo palestriniano e a sua expansão pelo século XVII, bem como os impactos que este teve em Espanha, cujos compositores sabemos que Pedro Vaz Rego conhecia, como é o caso de Sebastián Durón e José de Torres y Martínez Bravo, e no qual se envolveu, como demonstra a conhecida polémica em torno da *Missa Scala aretina* de Francisco Valls, e que serão tratados no primeiro capítulo.

No segundo capítulo focamos o contexto musical português da época, em concreto, as já referidas reformas litúrgicas que ocorreram nas primeiras duas décadas de setecentos. Para além disso, tornou-se relevante observar o papel que o repertório em estilo antigo teve na produção musical dos compositores portugueses da segunda metade de seiscentos e início de setecentos, nomeadamente aqueles relacionados com a Catedral de Évora.

Procedeu-se à confirmação de referências documentais sobre o percurso biográfico de ambos os compositores, maioritariamente o que sobre eles afirma José Augusto Alegria, o autor que mais estudou a biografia de Diogo Dias Melgaz. No que respeita a Pedro Vaz Rego, para além de confirmar algumas notas de Alegria, foram incluídas algumas referências que julgamos trazer alguma novidade sobre a vida do compositor, nomeadamente sobre os círculos sociais e religiosos onde este se movimentava.

Partindo da relação do que hoje se conhece sobre a produção musical destes compositores, foi efetuada uma seleção das obras em estilo antigo. Para esta seleção servimo-nos da classificação tripartida pelos teóricos musicais seiscentistas, em particular, os italianos Marco Scacchi (1649) e Angelo Berardi (1681), dos vários estilos musicais. Dentro do estilo eclesiástico, a subdivisão referente ao estilo antigo e respetivos exemplos de compositores que o praticaram, ditou a listagem final de obras em estilo antigo. A escolha destas obras teve também como base as características que têm sido apontadas em estudos recentes (Alvarenga 2002) sobre a polifonia vocal do século XVI e XVII focando os aspetos relacionados com a “motivicidade”, a imitação e a segmentação, elementos que julgamos centrais na sua caracterização.

No quinto capítulo deste trabalho avançamos, após a localização em termos da sua função cerimonial e as questões referentes à escolha dos textos, uma caracterização analítica de cada uma das obras selecionadas. Esta caracterização, para além de se basear no que foi exposto no quarto capítulo, é precedida por um contexto de cada um dos géneros representados e a sua relação com a tratadística seiscentista, nomeadamente o que o teórico Ibérico Pietro Cerone afirmou sobre a sua composição em 1613, que serve como base para a caracterização estilística.

Para além desta parte referente ao estudo das obras, resolveu-se incluir uma segunda parte composta pela edição crítica do repertório selecionado o que, no caso de Pedro Vaz Rego, se tornou inevitável por não existirem até à data quaisquer edições modernas destas obras. Estendeu-se esta edição crítica às obras de Diogo Dias Melgaz por se terem notado algumas inconsistências na edição da sua *Opera Omnia* por José Augusto Alegria que iriam condicionar e, até mesmo influenciar a sua leitura e futura caracterização.

Serve este último parágrafo para agradecer ao Prof. Doutor Filipe Mesquita de Oliveira pela orientação, sempre disponível e pertinente, bem como às instituições que conservam hoje o espólio de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego, nomeadamente a Catedral de Évora, Biblioteca Pública de Évora e Arquivo Distrital de Évora e respetivos funcionários, a amabilidade e facilidade no acesso e consulta da documentação.

CAPÍTULO I

A CONTINUIDADE POLIFÔNICA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVII E PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XVIII

O período histórico musical que correspondeu ao século XVII e grande parte do século XVIII, conhecido tradicionalmente por *Barroco*, assistiu à convivência de dois estilos no que diz respeito à música sacra latina. De um lado, encontrava-se um estilo conservador, perpetuando a tradição polifônica herdada dos compositores do século XVI. Por outro lado, a conjugação de novas ideias musicais, em grande parte provenientes de estilos vocais profanos e da música instrumental, proporcionou o desenvolvimento de um novo estilo de escrita musical sacra. A variedade estilística na música do Barroco é notória, estendendo-se desde a polifonia em *stile antico* até ao recitativo para solista e contínuo. É uma variedade que até pode ser encontrada dentro da obra de um próprio compositor, tendo Claudio Monteverdi como um dos exemplos mais significativos e mais estudados dessa diversidade musical e que representa os vários contextos onde a música era realizada (Carter, 2005: 20-21)

O próprio Claudio Monteverdi terá contribuído para o desenvolvimento da distinção entre os vários estilos musicais ao longo do século XVII. A contenda com o teórico e compositor Giovanni Maria Artusi, com que abriu a centúria de seiscentos, contribuiu para a divisão do repertório musical em dois grandes grupos, cada um associado a uma prática específica. Artusi, discípulo de Gioseffo Zarlino, publicou em 1600 *L'Artusi ouero Delle imperttioni della moderna musica*, onde criticava abertamente dois madrigais de Monteverdi pela excessiva dissonância e erros de contraponto. Os madrigais, *Anima mia, perdona* (do quarto livro de 1603) e *Cruda Amarilli* (do quinto livro de 1605) ainda inéditos, haviam sido interpretados numa reunião privada. Artusi coloca duas personagens (Luca, um amador austríaco, e Vario, um conhecedor de Arezzo) em confronto. Enquanto Luca expressava um fascínio pelas novas técnicas composicionais, Vario criticava os erros no uso da dissonância, falhas no movimento melódico e harmónico, assim como a incapacidade de Monteverdi em obter uma unidade modal nas obras. Luca defende o compositor argumentando que o uso livre da dissonância era já aceite na música improvisada e na ornamentação que os cantores adicionavam ao texto musical escrito. Vario respondeu que uma vez que o ouvido é facilmente enganável, os assuntos da dissonância e consonância deveriam ser julgados de acordo com as leis racionais (Palisca, 2006: 161-162). Vario representava os teóricos, herdeiros da ideia medieval da presença da música entre as ciências matemáticas do *quadrivium*. Esta posição era suportada pelo manancial de obras teóricas publicadas ao longo do século XVI. De acordo com estas obras, as regras da prática musical poderiam ser deduzidas a partir da natureza, através de um rigoroso estudo

matemático da harmonia das proporções. As regras, após estabelecidas, tornar-se-iam leis imutáveis e a sua aplicação conduziria à perfeição na prática musical, a qual não poderia ser refinada. Era esta a visão partilhada por muitos teóricos quinhentistas como Gioseffo Zarlino. Artusi citava compositores como Adriano Willaert ou Cipriano de Rore como as figuras mais representativas da moderna prática musical (Tomlinson, 1990: 22).

Esta crítica gerou pronta resposta da parte de Monteverdi, através do prefácio ao seu quinto livro de madrigais, publicado em 1605, que incluía um dos exemplos criticados. Dirigindo-se diretamente a Artusi, Monteverdi afirmava que não escrevia música simplesmente por escrever e que a resposta teórica iria surgir na forma do título *Seconda pratica overo perfettione della moderna musica*, que colocaria em causa aqueles que acreditavam não existir outra prática musical que aquela ensinada por Zarlino. O compositor defendia a existência de outra maneira de combinar consonâncias e dissonâncias, posição essa que se enquadrava numa forma moderna de composição, com um julgamento da razão e da emoção, que acabou sendo designada como *seconda pratica* (Palisca, 2006: 162). De uma forma geral, a resposta de Monteverdi enquadra-se numa conceção de música diferente daquela veiculada pelos teóricos do século XVI, menos dependente das definições tradicionais da arte postas em lei por esses académicos. Nesta nova conceção a música era aliada à poesia e, por extensão, também à retórica. Existia um fascínio pela música da Antiguidade, apesar de se desconhecer qualquer fragmento dessa música que houvesse sobrevivido. A música era sobretudo vista como arte expressiva, refletindo numa visão humanista as paixões como determinantes da ação humana e a capacidade do artista em fomentar essas mesmas paixões (Tomlinson, 1990: 22-23).

Ainda antes da resposta de Monteverdi em 1605, Artusi havia já publicado uma segunda parte da sua obra de 1600, *Seconda parte dell'Artusi*, em 1603, onde citou duas das cartas enviadas por um indivíduo de pseudónimo *L'Ottuso Academico*, que defendia as ideias monteverdianas. O mesmo afirmava que o propósito do novo movimento era a descoberta de novas harmonias e novos afetos, sem se afastar da razão, mesmo se abandona as tradições antigas de excelentes compositores do passado. Os novos afetos mencionados requeriam novas combinações melódicas e harmónicas, ambas consonantes e dissonantes, de forma a expressá-los. O autor cita nomes de compositores quinhentistas de madrigais, como Rore, Wert e Marenzio, afirmando que, tal como Monteverdi, também eles tomaram idênticas liberdades composicionais de forma a colocar em ênfase os textos (Palisca, 2006: 163).

A publicação anunciada por Monteverdi no prefácio de 1605 não chegou a ser publicada. Todavia, o seu irmão Giulio Cesare publicou uma série de ideias sobre o prefácio de Monteverdi incluindo-as na publicação dos *Scherzi musicali* deste último em 1607. Esta publicação lançou algumas das expressões que ficaram associadas à música do século XVII, nomeadamente a ideia platónica de que a canção era composta por texto, melodia e ritmo e que estes últimos deveriam seguir o texto e não o contrário. Giulio Cesare afirmava que

enquanto na *prima pratica* a harmonia dominava sobre o texto, Monteverdi pretendia uma perfeição da canção, em que a harmonia se torna serva do texto e o texto torna-se subjugado a ela, o princípio em que assentava a *seconda pratica* (Palisca, 2006: 164-165).

No início do século XVII surgem em Itália várias denominações para estes dois estilos musicais. No que diz respeito ao “novo” estilo, este surge denominado como *stile moderno* (*seconda pratica*, e ora em diante, estilo moderno), por oposição a um *stile antico* (*prima pratica*, de ora em diante, estilo antigo). Tem sido esta a dicotomia mais utilizada em estudos musicológicos, embora tanto um como o outro encerrem realidades mais complexas que as respetivas características apontadas. Várias foram as abordagens adotadas em cada um dos países europeus à escrita de música de caráter litúrgico, em muitos casos, dependente do contexto religioso a que se destinava, assim como a fatores de ordem institucional, nomeadamente a quantidade e qualidade de músicos disponíveis para o serviço musical e as características sonoras dos próprios templos. Para além disso, a composição de repertório musical em estilo antigo e moderno focava-se, em geral, em quatro preocupações fundamentais: procurava resolver o problema da retórica do texto tratado e torna-lo o mais perceptível possível, a necessidade de encher grandes espaços sonoros, a necessidade de escrever para grandes agrupamentos musicais nas festas litúrgicas mais importantes e para grupos pequenos durante as festas da rotina litúrgico-musical e, por fim, um desejo dos compositores de impressionar o ouvinte através de grandes agrupamentos e de o seduzir através de vozes solistas (O'Regan, 2005: 292-293).

A distinção entre estilo antigo e estilo moderno surge com clareza em obras teóricas do compositor de origem romana Marco Scacchi radicado na Polónia por volta de 1643, cuja importância reside sobretudo na sua chamada de atenção enquanto apoiante de uma pluralidade de estilos musicais. Este tanto admirava o estilo antigo como o moderno, destacando que a integridade de cada um destes estilos deveria ser mantida. Em certa forma, emissário das ideias monteverdianas no Norte da Europa, Scacchi acreditava que a música podia apenas ser enriquecida através de uma variedade de estilos. Enquanto teórico foi influente na Alemanha e Polónia, advogando uma divisão tripartida dos estilos musicais em grupos vastos englobando a música para a Igreja (*ecclesiasticus*), a música de câmara (*cubicularis*) e o repertório cénico ou teatral (*scenicus seu theatralis*). Esta classificação terá influência em classificações elaboradas por teóricos posteriores como Berardi, Bernhard ou Fux (Collins, 2016: 5). Em 1643 Schacchi publicou o panfleto *Cribrum musicum ad triticum Syferticum*. Nesta obra, que criticava alguns salmos de Paul Siefert de Danzig pelo uso de baixo contínuo e alguns cromatismos pouco próprios da polifonia vocal, Scacchi, longe de rejeitar o novo estilo, insiste numa clara distinção entre o que apelida de *stylus antiquus* e *stylus modernus* o que, consequentemente, também pretendia distinguir os grandes autores entre antigos e modernos (Bianconi, 1987: 47). Ainda de acordo com Scacchi estes dois estilos possuíam idêntica dignidade dentro do universo musical, mas funções diferentes, sendo cada um deles governado pelas suas próprias leis e constituição. Misturá-

los comprometeria, acima de tudo, a sua gramática própria. Desta forma, Scacchi definiu, codificou e consolidou a posição do estilo antigo *a capella* da polifonia contra-reformista como um repertório afastado de qualquer noção de mudança histórica. O mesmo poderia aparecer ao lado, mas não junto, de outras obras mais modernas quando a obra o requeresse por via do texto, ocasião ou destino (Bianconi, 1987: 47-48).

Acima das distinções formais e estruturais entre o estilo antigo e o estilo moderno, Scacchi e, mais tarde, o seu pupilo Angelo Berardi, classificaram também os repertórios musicais em termos da sua função e utilização social. Deste modo e como já refrido, no *Breve discorso sopra la musica moderna* de Scacchi (1649), mais tarde também veiculado no tratado *Ragionamenti musicali* de Berardi (1681), encontram-se descritos três estilos: *stylus ecclesiasticus*, *stylus cubicularis* e *stylus theatralis* (Palisca, 2006: 171). Enquanto os dois últimos referem-se à música vocal profana e à música lírica respetivamente, o primeiro, como o nome indica, engloba os repertórios musicais eclesiásticos, aquele pertinente para o presente trabalho. O *stylus ecclesiasticus* encontra-se, por sua vez, subdividido em quatro subgrupos. No primeiro destes quatro subgrupos estavam incluídas as missas, motetes, salmos, hinos, etc. entre quatro e oito vozes sem qualquer acompanhamento instrumental, apontando Berardi como exemplos nomes como Cristóbal de Morales, Josquin, Willaert ou Palestrina. O segundo e terceiros subgrupos consistiam em obras com acompanhamento de órgão no caso do primeiro, incluindo-se as obras para mais de um coro (*cori spezzati*), assim como obras concertadas com acompanhamento de vários instrumentos no caso do segundo. Berardi aponta como exemplos para o segundo subgrupo compositores como Bernardino Nanino, Paolo Agostini, Francesco Foggia e Graziani entre outros, e para o terceiro compositores como Giovan Vincenzo Sarti, Scacchi ou Cossoni (Bianconi, 1987: 48). De acordo com a classificação Scacchi o repertório polifónico antigo para quatro ou mais vozes poderia coexistir com repertório para dois ou mais coros, com acompanhamento de órgão ou outros instrumentos, assim como música para menos vozes, compreendendo motetes no estilo moderno. Estes motetes para uma ou duas vozes, com acompanhamento de baixo contínuo (e, alguns casos com partes para violinos ou sopros), poderiam combinar, por exemplo, o estilo lírico e florido de Caccini ou, mais tarde, da ária operática ao estilo de Peri, Gagliano ou Monteverdi (Palisca, 2006: 171).

1. O MODELO ROMANO PALESTRINIANO DA PRIMEIRA METADE DE SEISCENTOS

Das várias instituições musicais eclesiásticas italianas, uma daquelas que terá mantido a tradição do *stylus ecclesiasticus* num rigoroso conservadorismo ao longo dos séculos XVII e XVIII foi certamente a Capela Pontificia. Este agrupamento encontrava-se isolado dos restantes italianos, não possuindo órgão ou outros instrumentos, formando assim uma elite

de cantores que se viam como depositários da tradição polifônica herdada dos séculos precedentes. Já no início do século XVII a tradição polifônica estava associada à figura de Giovanni Pierluigi da Palestrina, que havia servido na capela, possuindo também um caráter mítico de salvador da polifonia no Concílio de Trento (O'Regan, 2005: 296).

No seu estudo sobre o estilo antigo na prática musical religiosa das regiões de São Paulo e Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, o musicólogo Paulo Castagna aponta algumas notas sobre as disposições tridentinas e a figura de Palestrina no âmbito da Contra-Reforma que nos pareceram importantes referir, uma vez que oferecem uma retrospectiva sobre o assunto tratado nesta seção do presente trabalho.¹ O Concílio de Trento, embora não tendo proibido a prática polifônica, regulou-a identificando e propondo o abandono de certos elementos que não interessavam ao movimento reformador que se iniciava (Castagna, I, 2000: 94). No que respeita à música, as atas da XXII Sessão, de 17 de setembro de 1562 constituem o documento mais relevante no que concerne à celebração da Missa. Na sua celebração com canto de órgão, não deveria ser permitida a presença de qualquer elemento profano, mas “apenas hinos e louvores a Deus” (Castagna, I, 2000: 94). Quanto à sua funcionalidade, determinara o Concílio que o canto não deveria “dar ao ouvido um vão prazer, mas permitir que as palavras sejam claramente entendidas por todos”. Deveria, ainda, ser banida da Igreja toda a música, vocal ou instrumental, contendo elementos considerados lascivos e impuros (Castagna, I, 2000: 94). Aqui, observa-se a proibição da música enquanto elemento recreativo, devendo a mesma observar uma funcionalidade puramente litúrgica, desenvolvendo-se de acordo com o respetivo cerimonial, e uma clareza do texto transmitido. No caso em apreço, como refere Castagna (I, 2000: 95), os reformadores dirigiam-se especificamente às missas polifônicas baseadas em modelos de origem profana, fossem canções monódicas, madrigais ou *chansons* polifônicas, referindo ainda o autor como exemplo o caso da missa composta sobre a *chanson Se la face ay pale* de Guillaume Dufay, onde ocorre a transposição de secções polifônica inteiras do modelo para a missa.

Isto fez com que, a partir da segunda metade do século XVI, se tenha intensificado a utilização por parte dos compositores de música sacra de modelos provenientes do *corpus* do Canto Gregoriano ou tons salmódicos, ou, no caso da paródia, ocupou o motete o lugar principal nos modelos polifônicos. Palestrina, compositor cuja carreira musical decorreu sobretudo nas principais igrejas romanas dependentes da autoridade papal, surge (como refere Castagna) – sobretudo na historiografia musical oitocentista – como o compositor cuja música mais se integrou na regulação tridentina (Castagna, I, 2000: 98). O misticismo em torno de figura de Palestrina ganhou força em 1607 quando Agostino Agazzari afirmou, no seu tratado *Del sonare sopr'l basso com tutti li stromenti*, que o compositor, enquanto modernizador, havia simplificado a polifonia para um eficaz entendimento do texto

¹ Uma análise exaustiva sobre a música no Concílio de Trento pode ser encontrada nos estudos de Fellerer (1953) e Monson (2002).

cantado. Para Agazzari, o estilo, predominantemente homofônico com uma variedade de texturas, da missa *Papae Marcelli* ou do repertório para dois e três coros proporcionou a Palestrina a fama de ter desbravado caminho no sentido de uma modernização da música sacra constituindo-se, assim, como o “salvador” da música sacra resgatando-a da sua extinção no âmbito do Concílio de Trento (Gaillard, 1971: 11). Estas ideias foram repetidas por vários tratadistas ao longo da primeira metade de seiscentos, nomeadamente Adriano Banchieri em 1609, nas suas *Conclusioni nel suono dell’organo novellamente tradotte et dulicidate in scrittori et organisti celebri*. Nesta publicação Banchieri afirmou que o Papa Marcelo não havia banido por completo a música das igrejas devido à persuasão de Palestrina de que a falta residia nos compositores e não na arte (Gaillard, 1971: 12).

Todavia, para além do contributo na criação do ambiente místico em torno da figura de Palestrina, Agazzari contribuiu com um outro tratado, menos conhecido que aquele publicado em 1607, para o repertório que hoje se conhece como estilo antigo. Trata-se de uma pequena publicação de dezasseis páginas impressa em 1638, *La Mvsica Ecclesiastica*, onde o autor discorre sobre uma série de características, bem como, daquilo que segundo o próprio deveria ser a música sacra. Agazzari ressuscita as definições sobre essa arte por parte dos tratadistas clássicos, nomeadamente Platão, bem como daqueles que os comentaram como Marsílio Ficino (Agazzari, 1638: 5-6). No entanto, o autor centra-se sobretudo nas diretrizes do Concílio de Trento no respeitante à música sacra, em particular, no que concerne à transmissão do texto sacro através da música. Em primeiro lugar, deveria evitar-se incluir ritmos de dança ou árias de alguma canção lasciva nas composições sacras, fossem motetes ou missas (Agazzari, 1638: 10).

Não trazendo grande novidade no respeitante à preocupação com uma clara colocação do texto, área já pisada pelos Monteverdi e outros compositores italianos nas décadas anteriores, Agazzari recorre à visão platónica para com o texto, em concreto, a ideia da música subjugada à palavra. As determinações do Concílio de Trento foram também aqui invocadas como um dos argumentos para uma correta e clara colocação do texto sacro nas composições musicais (Dixon, 1987: 40). O tratado de Agazzari chama ainda a atenção para a noção de que a Igreja havia sido purificada e renovada pelo Concílio de Trento. No entanto, como Graham Dixon chama à atenção, se tivesse sido esse o caso, Agazzari não teria visto necessidade de fazer um pedido de forma tão enfática em 1638 no respeitante à purificação da música sacra das influências externas já aqui enumeradas. Para o autor, muitas das instituições musicais eclesásticas haviam continuado as mesmas práticas como antes, ignorando as diretrizes tridentinas, sendo as suas críticas a elas direccionadas (Dixon, 1987:40).

Em certa forma, analisando os dois tratados de Agostino Agazzari, percebe-se que o autor se sustenta em grande parte nos textos emanados do Concílio de Trento no respeitante à reforma da música sacra, bem como do seu afastamento de influências musicais do mundo secular. Certamente, esta seria uma tarefa deveras complicada num

período em que as cidades italianas viam géneros musicais em franco desenvolvimento no sentido do estilo moderno, quer no plano da música do século como naquela realizada nos templos. A mística tridentina aliada à figura Palestrina, que emergiu nas décadas seguintes como um dos reformadores do cantochão (e, por associação, também da polifonia), terá criado um modelo de composição musical que ficou posteriormente associado à figura do compositor, daí a inclusão no título desta seção de “modelo palestriniano”.

Castagna caracteriza sucintamente este modelo como tendo linhas melódicas suaves e uma ausência de cromatismos, muito próxima do cantochão (Castagna, I, 2000: 99). Desenvolveu-se sobretudo a partir das últimas décadas do século XVI, primeiramente através de um grupo de seguidores, caracterizados por Castagna como “pouco interessados em inovações técnicas” e mais concentrados nas “regras que produziam a perfeição da harmonia”, dentro das diretrizes tridentinas (Castagna, I, 2000: 100). Este *stile alla Palestrina* (como o intitula o autor) “nada mais é que o próprio estilo antigo, surgido a partir da observação da produção musical do compositor, embora simplificado e com particularidades próprias” (Castagna, I, 2000: 100). No entanto e embora o repertório hoje denominado como estilo antigo esteja predominantemente associado à figura de Palestrina, de facto, este estilo desenvolveu-se em Itália a partir da segunda metade do século XVI, sob a influência palestriniana, é certo, mas por um largo número de compositores, por sua vez, não só ativos nas mais importantes instituições musicais sacras romanas, como também nas principais cidades da península.

Com o avançar do século XVII, a figura de Palestrina ficou associada ao estilo de contraponto imitativo e às técnicas composicionais cujos modelos derivavam do cantochão ou de outras obras polifónicas que havia cultivado ao longo da sua carreira musical. Esta associação conjugou-se com uma recriação intencional de novo repertório musical em estilo antigo segundo esses mesmos parâmetros composicionais. Em determinados eventos religiosos, frequentemente de carácter privado, a Capela Pontifícia incluía repertório em estilo moderno junto com o repertório cantado regularmente. Um desses eventos eram as chamadas *Vespro segreto*, ofício que não era celebrado na Capela Sistina, mas sim na capela privada do palácio papal onde este e a sua casa tinham a oportunidade de ouvir obras em estilo concertado, com acompanhamento de órgão, regularmente.

Ao longo da primeira metade do século XVII estiveram ao serviço da Capela Pontifícia como compositores alguns dos nomes que a historiografia musical associa à continuidade do estilo antigo dentro da tradição polifónica palestriniana. Giovanni Maria Nanino, Ruggiero Giovannelli, Archangelo Crivelli, Vincenzo de Grandis, Felice Anerio gozaram de algum estatuto dentro da instituição. Um dos compositores que se notabilizou ficando associado a repertório específico foi Gregorio Allegri, autor do célebre *Miserere mei, Deus*, obra em *falsobordone* para dois coros com os versos em *alternatim* entre polifonia e cantochão, que ganhou proporções míticas dentro da atividade da Capela Sistina, ombreando com o repertório palestriniano, e exemplo notório do conservadorismo desta

instituição que, no final de seiscentos, ainda mantinha o mesmo alinhamento repertorial para as cerimônias da Semana Santa (O'Regan, 2005: 296-297).

O mesmo sistema foi desenvolvido em outras instituições romanas, como é o caso da Capela Giulia na Basílica de São Pedro. Aqui Francesco Soriano expandiu a missa *Papae Marcelli* de Palestrina, originalmente para seis vozes, transformando-a numa obra para dois coros, sendo esta versão publicada em 1609 numa coleção junto com outras versões ampliadas de missas quinhentistas em formato de partitura. Foi sucessor de Soriano na Capela Giulia Vincenzo Ugolini, também ele introdutor de alguns aspetos modernos da capela a partir de 1621. Todavia, estas mudanças parecem não ter sido bem aceites no seio da capela uma vez que, em 1626, Paolo Agostini desafiou Ugolini para um concurso de composição musical. Ugolini não aceitou o desafio e o Cabido nomeou Agostini para o seu lugar (O'Regan, 2005: 297). Já seguro na Capela Giulia, Agostini publicou várias coleções de missas e motetes em formato de partitura, obras que emulavam o estilo palestriniano. Após a morte de Agostini em 1629, o Cabido nomeou Virgilio Mazzochi e, mais tarde, Orazio Benevoli para a Capela Giulia, compositores oriundos de outras instituições romanas, com larga experiência na composição de obras policorais de larga dimensão (O'Regan, 2005: 297).

Numa outra instituição romana, Santa Maria ai Monti, Giovanni Francesco Anerio foi também autor de uma versão da missa *Papae Marcelli* de Palestrina. A versão de Anerio reduzia a textura original de seis vozes da obra palestriniana para uma textura de quatro vozes, possivelmente por a instituição que servia possuir um padroado musical menor que as grandes igrejas da cidade (O'Regan, 2005: 297). Em todo o caso, tanto esta versão de Anerio, como a de Soriano, representam um tradicionalismo ativo no respeitante ao repertório em estilo antigo romano.

As versões da missa *Papae Marcelli* de Palestrina são dois exemplos daquele que terá sido o género musical mais próximo da continuidade do estilo antigo ao longo do século XVII e XVIII, o ordinário da missa. Uma das hipóteses para esta continuidade foi apontada por Noel O'Regan como tendo sido consequência da documentação emitida pelo Concílio de Trento. As reformas mencionavam especificamente a missa, não o ofício de Vésperas ou outros momentos do Ofício Divino, onde a música ocupava um lugar de importância (O'Regan, 2005: 297). Foram identificados 400 ordinários da missa compostos em Roma, com incidência em três compositores que trabalhavam na cidade em meados de seiscentos: Gregorio Allegri, Bonifazio Graziani e Francesco Foggia. Allegri foi cantor na Capela Pontifícia de 1629 a 1652 e foi-lhe confiada a tarefa de realizar novas versões dos hinos de Palestrina após a revisão dos textos durante o pontificado de Urbano VIII. Allegri é também autor de duas missas-paródia, *Vidi turbam magnam* e *Salvatorem expectamus*, ambas tomando como modelos motetes de Palestrina. Estas duas obras seguem uma técnica composicional desenvolvida ao longo do século XVI, tendo Allegri utilizado uma combinação de elementos motivicos reminiscentes do modelo em que estavam baseadas.

No caso das missas de Gaziani e Foggia, apesar de baseadas numa técnica contrapontística de natureza palestriniana, existe uma atenção perante o texto, uma cuidada utilização de motivos e variedade rítmica (com várias secções em ritmo ternário) e contrastes em termos de texturas conferem-lhe alguma novidade quando comparadas com as obras de Allegri (O'Regan, 2005: 297-298).

Ao longo da segunda metade do século XVII compositores romanos como Giuseppe Ottavio Pitoni ou o teórico Antimo Liberati escreviam missas tanto em estilo antigo, utilizando valores rítmicos longos modelados em cantochão, como missas em estilo concertado divididas formalmente em secções. Foi aos compositores desta geração que, separados de Palestrina por quase um século, se deve uma reinvenção da escrita de música sacra em estilo antigo, de forma a separá-la da música secular (O'Regan, 2005: 298).

Para além destas obras em estilo antigo, foi também cultivada pelos compositores romanos a composição de obras de larga dimensão, como anteriormente referido, num estilo policoral não concertado. Este expandiu-se desde as trocas antifonais presentes nas obras da segunda metade do século XVI, geralmente destinadas ao ofício de Vésperas, para o meio de preferência em Itália para este ofício, com salmos, *Magnificat*, antífonas de temática mariana, litanias e grande número de motetes ao longo da primeira metade de seiscentos. Em Roma, os compositores da geração imediata a Palestrina escreveram obras para dois, três e quatro coros como rotina da sua atividade nas instituições onde serviam. Estas instituições criaram e multiplicaram um mercado competitivo para esses compositores, através da celebração com a maior pompa das festas dos respetivos santos padroeiros assim como das maiores festividades do ano litúrgico. É disso exemplo a coleção de *Psalmi et motecta* para oito, doze e dezasseis vozes de Francesco Soriano, publicada em Veneza no ano de 1616. Esta publicação fornece um exemplo do repertório musical festivo escrito pelo compositor para a Basílica de São Pedro (O'Regan, 2005: 301).

Durante a primeira parte de seiscentos, no que respeita a repertório deste tipo, encontram-se ainda duas coleções de livros de partes provavelmente copiados por Felice Anerio para a capela privada do Duque Giovanni Angelo Altemps. Um outro manuscrito pertencente à Basílica de Santa Maria in Trastevere é também testemunho de uma quantidade substancial de repertório policoral em uso ao longo de todo o século XVII, com partes extra para os coros *ripieni*. Em geral, este era um repertório efémero, escrito pelo mestre de capela para determinada festa e guardado pelo próprio para o seu uso. No entanto, Vincenzo Ugolini, sucessor de Francesco Soriano em São Pedro, publicou duas missas para três coros. A primeira destas missas, *Quae est ista* (de 1622), é uma missa-paródia que tomou como modelo um dos seus próprios motetes. Embora assente numa técnica composicional do passado, cada uma das rubricas da missa encontra-se dividida em secções claramente identificáveis, com secções *tutti* alternando com secções de menor número de vozes, geralmente escolhidas independentemente de cada um dos três coros (O'Regan, 2005: 302).

A prática de adicionar coros *ripieni* expandiu-se consideravelmente ao longo do século XVII no contexto romano. Estes coros dobravam o texto musical dos outros coros de modo que uma obra escrita para seis coros poderia ser interpretada por doze. Um desses exemplos parece ter surgido na Basílica de São Pedro na década de 1620 onde Paolo Agostini granjeou reputação de ter tido doze coros representando os doze apóstolos. A música era escrita para quatro a cinco ou oito a nove partes e, dependendo das dimensões do templo e do número de músicos, as secções *tutti* poderiam ser reforçadas adicionando mais coros que dobravam as partes existentes, possivelmente com alguma adaptação ou transposição do texto musical de forma a criar trocas antifonais entre os mesmos (O'Regan, 2005: 303).

Em meados do século XVII, compositores romanos como Benevoli, Mazzocchi, Foggia ou Graziani haviam já desenvolvido o idioma policoral através de um meio impressionante, mas ao mesmo tempo flexível, de colocar em polifonia as rubricas para o ofício de Vésperas, nomeadamente os salmos, *Magnificat* e antífonas marianas. A este repertório juntavam-se também os motetes festivos, utilizando textos dos salmos, escritos para as festividades mais importantes (O'Regan, 2005: 304).

No que concerne às cidades do Norte de Itália, que foram grandes centros de atividade musical sacra ao longo do século XVII como foi o caso de Veneza ou Milão, existiu uma maior flexibilidade no tratamento musical das rubricas para o ordinário da missa. Um dos casos notórios associado a Veneza foi o de Claudio Monteverdi, nomeadamente a missa *In illo tempore*, para seis vozes, que o mesmo incluiu no volume suas *Vespro della Beata Vergine* de 1610. Para essa missa, Monteverdi tomou como modelo um motete de Nicolas Gombert publicado pela primeira vez meio século antes, naquela que é vista como uma intenção deliberada de um historicismo musical em termos de composição, assim como de uma demonstração das capacidades do compositor e o seu domínio do contraponto imitativo quinhentistas. As suas duas missas para quatro vozes publicadas posteriormente indicam as mesmas intenções presentes na primeira. No caso de Milão, destacou-se Vincenzo Pellegrini cujas “ingenuidades contrapontísticas” presentes na sua missa *Ecce sacerdos magnus* refletiam uma influência “romanizante” na escrita de missas segundo o estilo antigo. É neste momento que começa a surgir o termo *da cappella* (de capela) de forma a distinguir estas missas exclusivamente vocais daquelas em que havia necessidade de um baixo contínuo (indicadas como *in concerto*), como foi o caso da coleção de missas de 1622 do compositor lombardo Ignazio Donati que, ao exemplo dos seus congéneres romanos, mostra uma adaptação do estilo palestriniano de forma a conferir maior ênfase ao efeito sonoro da obra (O'Regan, 2005: 298).

Em Veneza, nomeadamente na Basílica de São Marcos (no que à música sacra diz respeito), a publicação de música dos mestres que aí desenvolveram atividade no final do século XVI e início do XVII ilustram a natureza e variedade da música sacra feita na capela ducal. Em concreto, desenvolveu-se um importante idioma policoral, que teve como grande

impulsionador no início do século XVII Giovanni Gabrieli, através da segunda coleção de *Symphoniae sacrae* publicada postumamente em 1615, que contém obras em estilo concertado e outras em estilo policoral não concertado (Rosand, 1993: 78).

Nestas coleções impressas existe uma predominância de motetes sobre missas. No que concerne às missas, são geralmente omitidas as secções *Sanctus* e *Agnus Dei*. A predominância de motetes nas edições, bem como a presença de secções individuais ou missas incompletas, sugere que nos serviços litúrgicos em São Marcos era dada importância a determinados pormenores cerimoniais à custa da tradicional orientação do Rito Romano (Rosand, 1993: 78-79). Esta característica é confirmada por referências documentais indicando que em ocasiões especiais eram usados motetes musicalmente mais elaborados (denominados de *concerti*) como substitutos litúrgicos de rubricas do *proprium missae* como o *Graduale*, *Offertorium* ou *Communio* (Rosand, 1993: 79). Muitos dos motetes venezianos desse período são bastante elaborados, incorporando o estilo policoral local, com múltiplos coros vocais e instrumentais (os *cori spezzati*). Também as secções da missa utilizavam a policoralidade e, tal como os motetes, estariam destinadas a ocasiões especiais e não à liturgia quotidiana.

Os recursos musicais disponíveis (tanto vocais como instrumentais) e a variedade de ocasiões exigindo um repertório musicalmente mais elaborado encorajou os compositores venezianos a desenvolver o estilo policoral, contrariamente a outros centros italianos onde o repertório sacro continuou muito próximo das características do estilo antigo (Rosand, 1993: 79). No entanto, como Ellen Rosand refere, existiam algumas ocasiões no calendário litúrgico de São Marcos que exigiam um repertório mais próximo do estilo antigo, como era o caso das *Vespro delle Cinque Laudate*. Este *corpus* de música cerimonial foi criado para a ocasião em que o retábulo do altar-mor da Basílica (a *Pala d'Oro*) era mostrada ao povo. Encontram-se coleções de salmos para esse ofício de compositores como Giovanni Croce (1597), Giovanni Rovetta (1662), Francesco Cavalli (1675), Natale Monferrato (1675) e Antonio Sartorio (1680) que seguem as mesmas características. Os salmos eram escritos uniformemente para oito vozes, em dois coros (sem solistas), evocando a escrita de *salmi spezzati* do compositor quinhentista Adrian Willaert (Rosand, 1993: 80).

2. A POLIFONIA VOCAL SACRA EM ESPANHA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVII E INÍCIO DO SÉCULO XVIII

Se, no que diz respeito à continuidade da polifonia sacra em Itália ao longo do século XVII, esta desenvolveu-se paralelamente a outros estilos sacros e profanos, ao olhar-se para o caso ibérico, percebe-se rapidamente que a produção de música sacra tanto em Portugal como em Espanha dominou de forma esmagadora o universo musical destes dois países.

Apesar de toda a instabilidade política e social que assolou a península ao longo de seiscentos (nomeadamente a Guerra da Restauração que se desenvolveu entre 1640 e 1668), tanto Portugal como Espanha partilharam o mesmo destino no respeitante à continuidade da polifonia vocal sacra de quinhentos. Deste modo, analisar o contexto espanhol e, em concreto, o percurso de alguns dos compositores mais destacados, parece-nos pertinente para se entender o contexto português, relativamente menos estudado que o precedente.

A Península Ibérica esteve durante grande parte da primeira metade do século XVII unificada sob os três reinados da Dinastia Filipina. Este domínio político dos dois reinos ibéricos, não teve, aparentemente, grandes consequências na cultura musical portuguesa, uma vez que já durante o século XVI as trocas musicais entre músicos portugueses e espanhóis eram uma constante, sendo a música dos compositores espanhóis conhecida dos seus congéneres portugueses e vice-versa.² O mesmo acontece entre os compositores ibéricos e os congéneres italianos, tendo vários mestres espanhóis (raros são os casos de portugueses), inclusivamente, estudado em Itália absorvendo, assim, o estilo de música sacra que aí se escrevia, nomeadamente na cidade de Roma.

O Concílio de Trento teve uma profunda influência na música feita nos dois reinos ibéricos ao longo da primeira metade do século XVII. Para se entender as atitudes musicais para com a música sacra vocal em Espanha ao longo do século XVII é essencial ter em conta a influência duradoura exercida pelos preceitos tridentinos neste território. As sessões 22 e 23 (1562-63) foram dedicadas à música religiosas sendo uma das mais importantes aquela respeitante à separação entre música sacra e profana, devendo as mesmas permanecer em meios distintos (Esses, 1992, I: 57). Esta ideia teve forte apoio de Espanha à época, possivelmente pelo largo número de representantes espanhóis presentes nas duas sessões, o que sugere terem os mesmos representantes um papel importante na formulação e aprovação das respetivas diretrizes (Esses, 1992, I: 57). Espanha, sob a égide de Filipe II, adotou oficialmente as linhas orientadoras do Concílio na sua totalidade. A distinção clara entre estilos sacro e profano continuou a ser uma das principais características do pensamento musical espanhol até à primeira metade do século XVIII (Esses, 1992, I: 57).

2.1. O CONTEXTO ESPANHOL NO SÉCULO XVII

José López-Calo, na introdução ao volume correspondente ao século XVII da História da Música Espanhola, refere que, tal como no resto da Europa, também em Espanha ocorreu uma mudança musical na transição do século XVI para o XVII, embora “com matizes, de todo, particulares” (López-Calo, 1983: 11). Uma característica dessa mudança é que a mesma

² Veja-se o caso do Palácio Ducal de Vila Viçosa nas últimas décadas do século XVI e primeira metade do XVIII, por onde passaram inúmeros músicos espanhóis, alguns dos quais ocupando os cargos de mestre de capela do Palácio (Alegria, 1983: 21-38).

ocorre de forma suave, devido à dinâmica interna da própria música, por evolução das formas do Renascimento (López-Calo, 1983: 11). Embora tenha já surgido num momento de mudança de estética, tendo também ocorrido ao longo do século XVII mudanças profundas que tornaram as composições musicais do final de seiscentos muito diferentes daquelas do início do século, a ideia de continuidade está claramente presente na música espanhola seiscentista (López-Calo, 1983: 81). O século XVII herdou do precedente todos os elementos gerais que configuram a música religiosa até cerca de 1650, altura em que entrará em plena força o “mundo novo que se vinha criando” (López-Calo, 1983: 81).

Em termos gerais, o século XVII herdou a organização da música religiosa, que continuou inalterada durante o século XVII, como o seguinte, nas suas linhas principais. Tratava-se da estrutura e organização das Horas Canónicas e a participação da música polifónica nos momentos mais solenes do culto religioso. A contribuição das capelas de música estabelecidas nas catedrais e outras igrejas espanholas, bem como a admissão de instrumentos na quase totalidade dessas igrejas e ainda o cultivo de composições em língua vernácula nas Matinas de Natal, procissão de *Corpus* e, em menor número, em festividades de tipo local foram características herdadas pelo século XVII (López-Calo, 1983: 81).

O autor identifica três sintomas de mudança entre outros: primeiramente, localiza uma advertência a um cantor da Catedral de Granada em meados do século XVI para que não cantasse solos sem a autorização do mestre de capela. Esta e outras referências apontadas, significaram para López-Calo uma crescente prática solística nas catedrais espanholas, por oposição à prática polifónica que implicava a participação do coro (López-Calo, 1983: 11). Um segundo sintoma apontado pelo autor prende-se com a presença e ação do órgão na prática vocal, nomeadamente aquela respeitante ao acompanhamento da polifonia que, embora seguindo a linha do baixo vocal, acaba por ir gradualmente introduzindo novas sonoridades em contraste com a polifonia vocal predominantemente *a cappella*. Uma terceira característica prende-se com a crescente verticalização das composições musicais, implicando o abandono da linha melódica (horizontal) do baixo da polifonia para o mesmo se converter num baixo harmónico, com os usuais intervalos de quarta e quinta. O baixo deixava, assim, de ser uma voz como as restantes para se converter num sustento harmónico das mesmas (López-Calo, 1983: 16).

As três características enunciadas anteriormente sumarizam o que ocorreu na música sacra europeia na transição de quinhentos para seiscentos, nomeadamente numa transição para repertório vocal solístico ou de reduzido número de vozes que o tradicional quarteto vocal, geralmente com acompanhamento de órgão ou outro conjunto instrumental e uma crescente verticalização do texto musical, abandonando características presentes na polifonia quinhentista como a imitação ou a segmentação.

José López-Calo tem uma abordagem bipartida à polifonia espanhola seiscentista que me parece importante referir, uma vez que esta divisão poderá ser também transposta para

o contexto português, inclusive, o de Évora. O autor dividiu o capítulo dedicado à polifonia em dois subcapítulos intitulando-os como polifonia clássica e a nova polifonia respetivamente.

O autor considera, antes de mais, como polifonia clássica o repertório polifónico herdado das últimas décadas do século XVI e primeira década do XVII, que continuou a ser utilizado nas catedrais espanholas ao longo do século XVII (López-Calo, 1983:17). Em grande parte, foi também o que aconteceu nas catedrais portuguesas, embora mais tardiamente. Para além desse repertório já existente, López-Calo adiciona o repertório escrito ao longo do século XVII ao estilo daquele herdado do século precedente e que não é mais que as obras escritas pelos mestres espanhóis de seiscentos em estilo antigo. Em geral, esta polifonia mantém-se num plano estritamente conservador. Está escrita “num perfeito estilo polifónico, contrapontístico e segue, no essencial, os modelos do século XVI” (López-Calo, 1983: 17). Para o autor, no respeitante ao repertório escrito ao longo do século XVII, não se trata de obras “académicas”, mas de composições “mostrando grande inspiração e interesse e, com o avançar do século, as mesmas vão adotando cada vez mais elementos da nova linguagem, sobretudo no que se refere à harmonia” (López-Calo, 1983: 17). As inovações não surgem somente no campo da harmonia, mas também no modo de condução das vozes no contexto da melodia. López-Calo afirma que, ao mencionar este repertório, não se refere a compositores, como Tomás Luis de Victoria ou Sebastián de Vivanco, que, embora ainda tivesse vivido nas primeiras décadas do século XVII, escreveram a maioria das suas composições no século XVI pertencendo estilisticamente, deste modo, a esse século. Refere-se, sim, a compositores que pertenciam já, cronologicamente, ao século XVII, mas que, estilisticamente, continuavam a escrever segundo as características do século XVI (López-Calo, 1983: 19).

No respeitante à “nova polifonia”, López-Calo refere que este repertório foi surgindo gradualmente como um novo estilo polifónico. Tinha em comum com a “clássica” as melodias lentas, solenes, “verdadeiramente religiosas na sua inspiração e no seu espírito”, e o contraponto imitativo (López-Calo, 1983: 21). No entanto, incorporava já elementos novos que a diferenciavam da precedente. Estas características incluem novas direções da melodia, com a combinação de solista(s) e coro, inclusão de instrumentos para além do já presente continuo, “que não podia faltar pois estas obras estão já escritas numa linguagem nova, a linguagem barroca” (López-Calo, 1983: 21). López-Calo, embora evitando utilizar o termo, refere-se a um repertório que partilha muitas das características do estilo moderno. Como anteriormente referido para o contexto italiano sobre a divisão do *stylus ecclesiasticus* por Angelo Berardi, estas obras integram os números 3 e 4, mais concretamente, o grupo de obras em estilo concertado com vários instrumentos e o grupo de motetes e *concerti* em estilo moderno. López-Calo refere ainda um outro aspeto determinante na mudança de estilo que imprime um novo carácter a essa polifonia e que se centra na expressividade, que chega a ser dramática esforçando-se por traduzir em música

determinadas passagens do texto (López-Calo, 1983: 21). Embora a expressividade já estivesse presente na polifonia do final do século XVI, “os compositores quando pretendiam expressar, por exemplo, os momentos mais dramáticos da Paixão de Cristo, faziam-no de um modo pouco pessoal, mais estático, próprio do Renascimento” (López-Calo, 1983: 21). Por outro lado, os compositores barrocos, buscavam constantemente expressar através da música esses momentos particulares do texto.

López-Calo refere ainda um terceiro tipo de polifonia cultivado em Espanha ao longo do século XVII, constituído por obras escritas predominantemente, ou exclusivamente, em homofonia utilizando blocos de acordes (López-Calo, 1983: 24). Esta era já uma característica da música espanhola do início de seiscentos, um dos territórios europeus onde a mesma era mais cultivada. Contudo, tratava-se, em geral, de breves momentos nas composições, onde o contraponto imitativo era interrompido por homofonia, um método habitual de compor nesse período, como também, em obras com textos mais extensos (por exemplo, o Gloria ou Credo na missa) (López-Calo, 1983: 24). No século XVII, pelo contrário, os compositores espanhóis utilizaram a homofonia, em acordes verticais, convertendo-se numa fórmula comum. Ocorre particularmente nas obras policorais, em que os coros II e III (e, inclusive, o primeiro) poderiam escrever-se desta maneira, mas também em obras para quatro vozes (López-Calo, 1983: 24). No século XVII acentuou-se “uma tendência que havia já aparecido no século XVI: o monotematismo”, contrariamente ao século XVI, onde “o bitematismo era frequente, conferindo interesse à composição” (López-Calo, 1983: 25). O bitematismo vai desaparecendo gradualmente ao longo do século XVII, dando lugar ao monotematismo nas obras em estilo imitativo. Normaliza-se a utilização de um único tema para cada frase (entenda-se, cada ponto de imitação ou segmento, conforme o caso) que se repete de forma sucessiva em todas as vozes intervenientes. Isto implicou um gradual “empobrecimento relativamente à polifonia quinhentista, não sendo exclusivo da polifonia vocal” (López-Calo, 1983: 25).

Regressando à “polifonia clássica” (o estilo antigo seiscentista) classificada por José López-Calo, contrariamente aos congéneres italianos, os compositores ibéricos permaneceram fiéis aos modelos musicais sacros herdados do século XVI durante as primeiras décadas de seiscentos. Aqui, mais que a figura de Palestrina (cuja influência se fez sentir por toda a Península Itálica), são os compositores espanhóis quinhentistas – sobretudo Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero e Tomás Luis de Victoria – os modelos que serão emulados pelos compositores da primeira metade do século XVII. No caso dos compositores portugueses da primeira metade de seiscentos é de destacar a forte influência de Francisco Guerrero, assim como de Giovanni Pierluigi da Palestrina, como modelos de missas-paródia de Duarte Lobo, Fr. Manuel Cardoso e Filipe de Magalhães. Os compositores das primeiras décadas do século XVII escreviam música seguindo os dois géneros sacros principais pós-tridentinos: o motete e a missa.

Em Espanha e Portugal, os principais géneros provenientes do século XVI, tanto na

música sacra, como na profana, continuaram a ser cultivados no século XVII segundo as tradições e técnicas precedentes (Stein, 1993: 327). Por exemplo, o uso de polifonia imitativa para o ordinário da missa continuou através dos séculos XVII e XVIII. Aqui, é importante referir a publicação do *Officium Defunctorum* de Tomás Luis de Victoria em 1605 como um marco importante em termos da missa *pro defunctis*, a partir do qual os compositores seguintes iriam ter como modelo (O'Regan, 2005: 299).

No caso Espanhol, um dos motivos apontados para a dificuldade em determinar o início do Barroco musical nesse território, segundo Louise K. Stein foi a continuidade dos géneros musicais herdados do século XVI ao longo do século XVII (Stein, 1993: 327). De acordo com a autora, a música sacra espanhola não atravessou uma fase maneirista no virar do século e a ausência de uma polémica musical (tal como ocorreu em Itália, entre Artusi e Monteverdi) proporcionaram um gradual aparecimento de transformações na linguagem musical generalizado ao longo do século. Embora o século XVII tenha sido um momento de grande fôlego para a cultura espanhola, a música ocupou um lugar secundário nesse plano cultural (Stein, 1993: 327).

Um dos aspetos importantes que estiveram na base desta continuidade musical na música espanhola tardo-quincentista para a seiscentista foi a onnipresença do cantochão no repertório sacro. Presente desde a Idade Média, o cantochão constituía a maior parte da atividade musical nas catedrais espanholas e, com a progressiva introdução do repertório polifónico, foi perdendo gradualmente essa hegemonia ao longo do século XVII (López-Calo, 1983: 81). A forma de ser interpretado, estabelecida no início do século XVI, perdurou, não só pelo século XVII, como também pelos seguintes. O cantochão era interpretado segundo uma medida rítmica, isto é, de acordo com os valores e modo de medir a música mensural (López-Calo, 1983: 82).

Embora dedicado essencialmente ao estudo da dança e da *diferencia* instrumental em Espanha, Maurice Esses dedicou uma extensa seção no primeiro volume do seu estudo sumariando o contexto musical, bem como, a situação da música vocal sacra em Espanha no século XVII e primeira metade do XVIII, fazendo ainda referência às respetivas obras de teoria musical publicadas naquele país durante esse período e as suas implicações no pensamento musical da época. De acordo com o autor (reportando-se concretamente à música instrumental), a falta de patrocínio real ou aristocrático da composição e edição musical foi um dos motivos pelo qual determinados géneros musicais foram mais cultivados que outros na Espanha do século XVII. Os empregadores de músicos e compositores em Espanha durante o século XVII eram sobretudo constituídos pelas instituições religiosas (catedrais, colegiadas ou instituições monástico-conventuais) ou a coroa, sendo muito diminuto o patrocínio da aristocracia, neste caso, inviabilizando o desenvolvimento da música instrumental prolongando, assim, a prática musical sacra herdada do século XVI (Esses, I, 1992: 45). Para além disso (tal como ocorreu no contexto português), poucos são os relatos biográficos deixados pelos compositores espanhóis

seiscentistas ou sobre as suas ideias musicais, o que, de acordo com Stein, pode ter sido resultado do lugar ocupado pelos mesmos na sociedade da época, onde eram geralmente vistos como artífices ao serviço da Igreja ou de um patrono em particular (Stein, 1993: 329). Os compositores espanhóis trabalhavam dentro do contexto social e administrativo de uma sociedade estratificada. A música espanhola, bem como as suas instituições musicais, podem ser vistas como representando uma mistura cautelosa entre a tradição e a inovação ao longo do século XVII (Stein, 1993: 330). O compromisso entre um sistema anterior de valores musicais e as novas técnicas emergentes reflete-se na organização das próprias instituições musicais e as formas genéricas e estruturais da música no século XVII. Numa fase inicial, os compositores espanhóis não rejeitaram as formas e géneros que herdaram da geração anterior, não se encontrando experimentação, nem controvérsia, no respeitante a um novo estilo ou a uma nova estética. Por todo o século, os compositores cultivaram um estilo fortemente diatónico e estruturalmente contrapontístico e faziam uso do cromatismo e “ousadias” harmónicas apenas para as instâncias extremas de *word-painting*. Tratava-se de continuar a polifonia “clássica”, descrita anteriormente por José López-Caló.

Segundo Maurice Esses, as referências nos arquivos espanhóis apontam para um desinvestimento no patrocínio da produção musical secular (profana), uma vez que os registos biográficos dos compositores do período demonstram que estes ocupavam cargos sobretudo na Capela Real ou em catedrais e mosteiros (Esses, I, 1992: 46). Ainda baseado nas referências documentais, Esses avança que a aprendizagem musical no âmbito eclesiástico espanhol aumentou exponencialmente ao longo dos séculos XVI e XVII, e que uma percentagem considerável dos músicos que circulavam nesse sistema eram na sua maioria clérigos letrados que ocupavam simultaneamente ofícios musicais e não-musicais. A esse respeito dá o exemplo do teórico musical Andrés Lorente relativamente à ideia veiculada anteriormente. No caso de Lorente, para além de ocupar o posto de organista, era também *racionero* na Igreja de San Justo y Pastor em Alcalá de Henares, sendo ainda professor na Universidade e ainda comissário do Santo Ofício entre 1664 e 1686 (Esses, I, 1992: 46). O autor aponta ainda dois fatores para o menor desenvolvimento da música instrumental em Espanha no século XVII que, pelo contrário, afiguram-se de particular importância ao presente estudo para o entendimento da continuidade da escrita e uso da polifonia vocal sacra no território espanhol. O primeiro destes fatores refere-se à impressão de música em Espanha. Estas são na sua maioria edições de música religiosa, geralmente dedicadas a monarcas, elementos da família real ou, em outros casos, a altas individualidades do clero (cardeais ou bispos). As dedicatórias a membros da nobreza são raras, embora comecem a aparecer com mais frequência a partir do início do século XVIII, “refletindo um crescente interesse da aristocracia espanhola pela música” (Esses, I, 1992: 49). Este aspeto é corroborado por Louise K. Stein, que refere também a escassez de música sacra impressa ao longo do século XVII (excetuando as impressões de polifonia sacra dos autores quinhentistas nas primeiras décadas de seiscentos), para além de algumas obras teóricas e manuais para órgão, harpa ou guitarra, os compositores não parecem

demonstrar interesse em imprimir as suas obras, os impressores encontravam pouco mercado para a venda de música e o público era, em geral, iletrado no respeitante à linguagem musical (Stein, 1993: 327).

Esses acrescenta ainda um outro fator, relacionado especificamente com a música instrumental, decorrente da falta de patrocínio aristocrático de edições de música em Espanha. Sugere que a pouca atenção dada ao cravo teve como consequência o fraco desenvolvimento deste tipo de música ao longo do período em causa (Esses, I, 1992: 50). Uma vez mais, esta análise do autor no respeitante à música instrumental conduz a uma leitura inversa no que diz respeito ao cravo, podendo avançar-se a hipótese de que a falta de atenção dada a este instrumento deverá estar certamente ligada, por sua vez, à atenção dada ao órgão, instrumento usualmente localizado nas instituições religiosas e intimamente relacionado com a prática musical sacra (Esses, I, 1992: 47).

Stein refere ainda que, no respeitante à abordagem cautelosa pelos compositores à incorporação de novas ideias musicais, esta decorria paralelamente com a ausência de obras de natureza especulativa, orientadas de forma científica ou filosófica, no âmbito da teoria musical (Stein, 1993: 330). Esses justifica essa abordagem com o argumento de que, até ao século XVIII, a ideia que preside à tratadística musical espanhola de seiscentos é de que o principal propósito da música é servir e louvar ao divino (Esses, I, 1992: 54).

A partir de meados do século XVII, a documentação existente nas catedrais espanholas, tratando as solenidades religiosas onde era cantada polifonia, começa a distinguir o repertório que deveria ser feito em cada momento da celebração, distinguindo aquele que havia de ser cantado “ao facistol” ou “a papéis” (López-Calo, 1983: 83). López-Calo identifica cada um destes grupos, adiantando o tipo de repertório, bem como alguns compositores associados. Deste modo, a polifonia cantada “ao facistol” correspondia ao que denominou como “polifonia clássica”. Este repertório estava copiado em livros de coro (ou livros de facistol), conservando as obras herdadas do século XVI de compositores como Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero, Alonso Lobo, Sebastián de Vivanco ou Rodrigo de Ceballos. As obras destes compositores podiam partilhar o espaço no mesmo livro de coro com composições de mestres do século XVII, que haviam escrito no mesmo estilo “clássico”, geralmente compositores locais, frequentemente obras a quatro vozes, mas também, mais raramente, a cinco, seis e, inclusive, a oito vozes (com a presença de policoralidade) (López-Calo, 1983: 83). Este é, por assim dizer, o repertório característico do estilo antigo. A música “a papéis”, pelo contrário, era assim chamada por estar escrita em partes individuais para cada músico. Tratava-se da “nova polifonia”, a música “moderna” que incluía instrumentos (pelo menos aqueles que compunham o contínuo). Todo este repertório com textos latinos era repetido em várias festividades ao longo do ano litúrgico, tendo perdurado por vários anos (López-Calo, 1983: 83). O repertório sacro seiscentista espanhol tem para López-Calo uma série de características com o avançar do século, nomeadamente a gradual complexificação das composições. A celebração das festividades foi-se tornando cada vez

mais solene. A própria música foi ganhando mais importância no âmbito das artes, resultado do crescimento em termos de efetivos nas capelas musicais. O estilo do canto foi, sobretudo na segunda metade de seiscentos, gradualmente encaminhando para um estilo lírico que culminará nas transformações ocorridas no início do século XVIII (López-Calo, 1983: 84).

Maurice Esses explorou também a visão de alguns teóricos espanhóis do século XVII e início do XVIII para com a música vocal sacra e que, segundo o autor, ilustram o pensamento musical naquele território, servindo ainda como contexto para a continuidade de uma escrita predominantemente austera e de acordo com as características do estilo antigo. O primeiro desses teóricos, Pietro Cerone, autor do tratado *El melopeo y Maestro*, impresso em 1613, embora reunindo uma súpula do conhecimento teórico-musical quinhentista, acaba por, de acordo com Esses, abrir uma base na qual os teóricos espanhóis seiscentistas irão basear-se para os seus próprios tratados. Cerone é ainda importante para o presente estudo no que diz respeito aos modelos de composição que define para géneros como a missa, o motete ou o salmo e que serão tratados em local próprio aquando do tratamento destes géneros no âmbito da música de Melgaz e Rego, bem como dos critérios de seleção do repertório a ser estudado. Esses avança com as críticas que Cerone fez ao ensino da música em Espanha no seu tempo, sendo o mesmo caracterizado pelo teórico como de fraca qualidade, assim como em termos do fraco número de instituições onde o mesmo era ministrado (Esses, I, 1992: 50).

O autor é bastante crítico ao analisar a tratadística musical espanhola do século XVII, referindo (como já antes se adiantou) que a ideia principal deste *corpus* teórico é de que a música tem como principal função o louvor divino. Para esse fim, muitos teóricos espanhóis adotaram elementos da filosofia pitagórica, entre os quais aquele que refere que a música é baseada no número, e a filosofia neo-platónica de que a forma mais elevada da música é a celestial harmonia das esferas que, por sua vez, está relacionada com o comportamento moral do Homem (Esses, I, 1992: 54). Pitagorismo, neo-platonismo e misticismo religioso são ideais presentes em muitos destes tratados, estando também presentes um pouco por toda a tratadística musical europeia quinhentista, mas que, contrariamente a esta última, são continuados pelos tratadistas espanhóis ao longo do século XVII e início do XVIII. O princípio de que a música deveria ser utilizada para louvar o divino e elevar a alma humana foi reiterado por teóricos espanhóis como Francisco Salinas (1577), Pietro Cerone (1613), Andrés de Lorente (1672) e Pablo Nassarre (1724), seguindo estes, por sua vez, os escritos de autores anteriores como Juan Bermudo (1555) por exemplo (Esses, I, 1992: 54). Serão as ideias destes compositores, em concreto Cerone, Lorente e Nassarre, expostas em maior detalhe na fundamentação teórica para a seleção do repertório em análise no presente estudo, uma vez que estes foram, do ponto de vista teórico-musical, aqueles mais destacados na defesa da continuidade polifónica na Espanha do século XVII e inícios do XVIII em que, em grande parte, também se integram os teóricos portugueses do mesmo período.

A base do número (racional) é, em geral, aceite pelos teóricos espanhóis seiscentistas. No entanto, apenas Salinas apresenta uma descrição detalhada da teoria pitagórica do número no seu tratado de 1577. Em contrapartida, este teórico emprega o conceito do número sonoro (*numerus sonorus*) para explicar a sua abordagem à teoria musical. Os maiores defensores das ideias neo-platónicas entre os teóricos espanhóis serão Cerone, com uma extensa discussão do comportamento moral (*musica humana*) e Nassarre, com frequentes referências às influências das forças celestiais (*musica celestial*) no mundo físico e espiritual (Esses, I, 1992: 55). A perpetuação destas ideias quinhentistas pelos teóricos seiscentistas – nomeadamente Cerone e Nassarre, que fornecem bastantes dados sobre as práticas musicais suas contemporâneas – mereceu uma severa crítica em escritos teóricos mais tardios, em concreto, pelo jesuíta Antonio Eximeno (Esses, I, 1992: 56).

Ao falar-se na música espanhola de seiscentos é inevitável mencionar alguns nomes de compositores e *maestros de capilla* que a representaram, tanto no plano nacional como internacional. Deste modo, os nomes aqui apresentados representam uma seleção de compositores cuja influência nos parece notória na contemporaneidade dos dois compositores eborenses objeto do presente estudo, bem como as relações que os mesmos mantiveram com Portugal. No caso espanhol, há que referir alguns dos compositores flamengos ao serviço da Capela Real de Madrid ao longo do século XVI, como Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon, Philippe Rogier e, sobretudo, Mateo Romero, que estão entre muitos dos que exerceram influência sobre os compositores espanhóis das gerações seguintes. Aqui, parece-nos importante destacar alguns nomes cujo critério de seleção assenta essencialmente no facto de serem conhecidos pelo mestre de capela da Catedral de Évora Pedro Vaz Rego, estando presentes na sua publicação *Armonico lazo*, impressa em 1731.

Um dos compositores mencionados por Rego é Mateo Romero, nascido em Liège por volta de 1575, veio para Madrid em 1586, onde assumiu o cargo de cantor na Capilla Flamenca de Filipe II e, mais tarde, em 1598, foi nomeado mestre de capela, permanecendo nesse cargo até se reformar em 1633. Nos 35 anos em que ocupou aquele que era possivelmente um dos cargos musicais mais importantes de Espanha, Romero foi um dos primeiros compositores a escrever no estilo moderno, sendo uma das figuras musicais mais influentes na corte espanhola durante as três primeiras décadas do século XVII (Etzion, 2001).

São também conhecidas as suas relações com Portugal, tendo sido convidado a vir a Vila Viçosa em 1638 pelo então Duque de Bragança D. João. Posteriormente, o mesmo, já como rei de Portugal, nomeou-o em 1644 capelão da Coroa Portuguesa. O mesmo rei possuía largo número de obras de Mateo Romero na sua biblioteca musical. Apesar de grande parte da obra de Romero se ter perdido no incêndio do Palácio Real de Madrid em 1734 e, mais tarde, também a biblioteca de musical de D. João IV no terremoto de 1755, sobreviveram até à atualidade 40 obras em latim, 60 vilancicos e 40 canções profanas. A sua

produção musical, especialmente as obras policorais, ilustram já algumas características associadas ao barroco inicial espanhol. As várias trocas antifonais entre os coros, a procura de um contraste harmónico, a frequência de trocas seccionais, a mudança súbita da textura, com a incorporação ocasional de secções para apenas uma parte vocal e a presença de um baixo contínuo são características apontadas na obra de Mateo Romero como inovações no contexto da música sacra, opondo-se, assim, a uma predominância da polifonia vocal de tradição quinhentista. Obras de Romero foram posteriormente citadas em tratados e outros escritos sobre música como o paradigma da excelência na composição de um estilo moderno espanhol, através dos frequentes madrigalismos, secções intermédias com um acentuado uso de recursos expressivos (com trocas antifonais rápidas, no caso das obras policorais), progressões cromáticas e uma acentuação da dissonância. A música de Romero continuou a ser interpretada nas catedrais espanholas até, pelo menos, o século XIX, o que demonstra a influência que este compositor teve nas gerações seguintes (Etzion, 2001).

Ao avançar para o final do século XVII, o número de compositores com influência no meio musical irá diminuindo gradualmente. Todavia, destacam-se algumas figuras, não só pelas inovações que trouxeram à prática musical espanhola nesse período, mas também pelas relações (e consequente influência) que mantiveram com Portugal. Um desses exemplos é Sebastián Durón. Este compositor, que viveu entre 1660 e 1716 foi praticamente contemporâneo de Diogo Dias Melgaz, apesar de pertencer a uma geração posterior. Durón ocupou vários cargos musicais de relevo na esfera eclesiástica espanhola, nomeadamente o de segundo organista na Catedral de Sevilha e, mais tarde, o de mestre de capelada mesma catedral; organista da Catedral de Burgo de Osma e, mais tarde, passou cinco anos ao serviço da Catedral de Palencia. Em 1691 foi nomeado organista da Capela Real de Madrid, onde ocupava o cargo de primeiro organista José de Torres y Martínez Bravo (Stein, 2016). Em 1702 tornou-se mestre de capela dessa instituição. Enquanto esteve ao serviço destas catedrais, Durón escreveu uma percentagem considerável de música sacra, entre obras com texto em latim e vilancicos em vernáculo. Da obra em latim, este compositor seguiu os parâmetros contra-reformistas, adotando o estilo conservador dos compositores da primeira metade do século XVII. Contudo, em alguns géneros, como os motetes, salmos *Miserere*, *Te Deum* e lamentações, Durón introduziu algumas características do estilo moderno, sobretudo no que respeita a novas texturas, com a redução de várias secções para solo ou duo intercaladas com secções corais *tutti*, e uma gradual introdução de instrumentos além do baixo contínuo. Entre a sua obra sacra podem ser encontradas obras seguindo técnicas consideradas já no final do século XVII como obsoletas. Tal é evidente na composição de rubricas para o Ordinário da Missa, onde são utilizadas técnicas composicionais como a paráfrase do cantochão (utilizada por exemplo nas missas *Sobre el Ave maris stella* ou *Sobre el Ave María*) ou a paródia (presente na *Missa de batalla*, que toma como modelo a conhecida *chanson* de Clément Janequin) são ainda utilizadas em larga escala (Stein, 2016).

No seu volume da *História da Música Espanhola*, José López-Caló avançou Juan García de Salazar com um dos representantes da composição de polifonia “clássica” na Espanha seiscentista. Salazar surge como moço de coro desde pelo menos o ano de 1659 e morreu em 1710. O autor identificou quatro grandes coleções de música do compositor conservadas na Catedral de Zamora. O primeiro compreende hinos e *Magnificat*; o segundo uma missa e vários salmos; o terceiro missas, paixões e motetes e no quarto (que inclui obras de outros autores) encontram-se vários motetes para o *officium defunctorum* (López-Caló, 1983: 19). López-Caló identifica a linguagem presente neste *corpus* de repertório como aquela praticada no século XVI, afirmando que o compositor pretendia “ser clássico” no que se refere à condução da melodia, bem como à textura da composição: “*a cappella*, contrapontística e com melodias que pretendem seguir a tradição clássica” (López-Caló, 1983: 19). Na realidade, à parte da textura contrapontística e do conceito geral da forma composicional, tanto a melodia como o ritmo e a harmonia supõe uma mudança profunda (López-Caló, 1983: 19). López-Caló adiante que onde se percebe mais a mudança é no “sentimento”, bem como outra característica que o autor não define. As obras de Salazar, sobretudo os hinos e motetes, tiveram grande por toda a Espanha mais do que qualquer compositor seu contemporâneo, excetuando aqueles cujas obras foram impressas (López-Caló, 1983: 21).

Em grande parte, a descrição (embora superficial) do conteúdo destes livros de coro da Catedral de Zamora contendo obras de Salazar corresponde ao perfil do que se encontra na Catedral de Évora relativamente a Diogo Dias Melgaz, no que diz respeito ao cultivar de um determinado âmbito de géneros postos em música segundo as convenções do estilo antigo. Para além de géneros principais, como o motete e a missa, são também cultivadas algumas rubricas específicas, como é o caso das paixões para a Semana Santa e partes do *officium defunctorum* pelo compositor eborense.

2.2. O CONTEXTO ESPANHOL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII

Tal como em Portugal, no início do século XVIII mantêm-se em Espanha as capelas musicais religiosas como as grandes instituições onde se continuam grande parte das práticas musicais herdadas da centúria precedente. A complexa infraestrutura das capelas musicais religiosas espanholas estava ao serviço do culto litúrgico, contribuindo para o seu maior esplendor (Moreno, 1985: 447). A música servia como força atrativa sobre os fiéis, estando as instituições eclesiásticas atentas a esse poder. Os extensos serviços litúrgicos compreendiam várias ocasiões, rigorosamente classificadas no que se refere à sua finalidade, às quais eram ajustadas todas as atividades musicais (Moreno, 1985: 448). Este carácter adaptativo explica em parte a pouca diversidade de estilos e procedimentos existentes na música religiosa, bem como a sua permeabilidade às influências dos procedimentos da música teatral. Antonio Martín Moreno refere que esta situação ocorria um pouco por toda a Europa, o que suscitava os maiores protestos e condenações por parte

das instituições eclesiásticas que, simultaneamente, consentiam alguma absorção destas práticas teatrais, “já que constituíam um meio de atração dos fiéis aos serviços litúrgicos” (Moreno, 1985: 448).

Os mestres da época parecem ter assimilado este conceito da funcionalidade musical, como testemunham os tratados referentes ao ensino da composição musical. Um desses exemplos é o *Mapa armonico* do mestre catalão Francisco Valls, datado de 1742, onde o seu autor o expressa ao referir que iria instruir o compositor nos diversos estilos “com que se deve variar a música segundo o tempo, lugar e ocasião” (Moreno, 1985: 448). Valls prossegue que o objetivo dessa instrução era evitar “a prática quase comum de misturar o estilo eclesiástico com o teatral, erro gravíssimo nos nossos tempos”. Esta funcionalidade determinará os procedimentos a empregar na música sacra, no entanto, para o caso espanhol os idiomas habitualmente utilizados no culto eram o latim, que não se falava habitualmente, e o castelhano, idioma popular, que todo o povo falava e entendia (Moreno, 1985: 448). Todos os teóricos tendem em insistir que a música deve subordinar-se da forma mais eficaz a expressar os afetos contidos no texto, todavia, em geral, parecem referir-se mais aos textos em castelhano (ou outro dos idiomas de acordo com a respetiva região), que seriam compreendidos por todos os fiéis. A intencionalidade expressiva também serve para os textos litúrgicos latinos, só que neste caso parece existir o convencionalismo de que estes são sérios, solenes, bem como aqueles em que o compositor deve mostrar o seu domínio do contraponto, uma vez que o texto latino não é, em geral, compreendido pelos fiéis. Esta seria, de acordo com Martín Moreno, a razão pela qual os procedimentos contrapontísticos e imitativos eram mais frequentemente encontrados na música litúrgica com texto latino, onde o compositor deveria demonstrar a sua preparação técnica e o seu domínio do contraponto, realizando obras nas quais era frequente a prevalência da intencionalidade do solene e grandioso relativamente à preocupação com a inteligibilidade do texto (Moreno, 1985: 448). Embora fosse esta a prática mais comum, adianta ainda Martín Moreno, que em determinados momentos poderia ser utilizado o que considera como estilo homofónico, o que explica a permanência na atividade musical do século XVIII de obras de polifonistas dos séculos precedentes como Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales ou Sebastián de Vivanco, cujas obras continuaram a ser interpretadas pelas capelas nas grandes solenidades do ano, parafraseadas pelo repertório dos mestres de capela locais, como é o caso por ele apontado de um *Magnificat* de Vivanco com vários versos pelo mestre da Catedral de Oviedo Enrique Manuel Villaverde (Moreno, 1985: 448-449).

A tradição da música contrapontística espanhola dos séculos XVI e XVII continua presente na música vocal litúrgica setecentista. Martín Moreno afirma que a novidade é que os compositores setecentistas estão já na posse de dois tipos de linguagem musical: “da *prima pratica* ou do contraponto e da *seconda pratica* ou da harmonia” utilizando uma ou outra conforme a finalidade da obra (Moreno, 1985: 449). Os compositores profissionais

estão conscientes da validade de ambas as linguagens (a contrapontística e a harmónica) e utilizam-nas segundo o carácter mais ou menos solene da música e, sobretudo, em função do texto a ser tratado. O contraponto emprega-se ao longo de todo o século XVIII nas composições litúrgicas com texto latino (que já não é inteligível pelos fiéis), como procedimento para solenizar o culto. Os procedimentos harmónicos ou homofónicos, estão reservados para as obras em texto vernáculo (castelhano, catalão, galego, etc.) (Moreno, 1985: 449). Refere Martín Moreno que esta prática estava de tal maneira institucionalizada que determina as provas a realizar nas oposições aos cargos de mestre de capela que os candidatos compoñam simultaneamente sobre texto latino e compor sobre texto vernáculo de modo a aferir o seu domínio das duas linguagens referidas anteriormente (Moreno, 1985: 449).

Martín Moreno refere o tratado de Francisco Valls em que o mestre explica os procedimentos que devem ser utilizados pelos compositores, assim como os diversos estilos. Deste modo, deve o mesmo conhecer o estilo eclesiástico, canónico ou *motético*, que é aquele próprio da música com texto litúrgico latino e na qual predomina a utilização de procedimentos contrapontísticos. Pelo contrário, no estilo que apelida como *madrigalesco*, “que corresponde aos nossos vilancicos a poucas ou muitas vozes”, o compositor deveria “vestir” a dita poesia com os afetos que a acompanhavam. A referência expressa à textura vertical dá-se no estilo melismático, que consiste em cantar “as vozes unidas, sem passo nem intenção para que se não confunda a letra” (Moreno, 1985: 449). O estilo dramático ou recitativo é “o próprio para comédias e tragédias, precisando não só seguir as leis do metro, bem como expressar os mesmos afetos na música e que deve exprimir o cantante... uma relação de consonâncias e dissonâncias sem atar-se a regras e preceito musicais segundo o que agora se usa” (Moreno, 1985: 449). De acordo com Valls, este último estilo não deveria ser utilizado na música com texto latino podendo, no entanto, utilizar-se nas obras com texto vernáculo, recomendando inclusive o estudo das óperas italianas e francesas para a composição de obras que não ultrapassassem as duas vozes (Moreno, 1985: 449). Para as obras com quatro ou mais vozes, recomendava os compositores espanhóis, podendo o compositor encontrar neles “explicados todos os afetos com grande viveza”. Dentro deste último grupo inclui as cantatas, arias e oratórios.

Como se viu anteriormente, um dos mestres espanhóis que teve grande influência no respeitante à teoria musical no início de setecentos, e também conhecido de Pedro Vaz Rego, foi o catalão Francisco Valls. Valls, que nasceu c.1665 e morreu em 1747, foi contemporâneo de Durón, abrangendo também o período de atividade dos dois compositores presentes neste estudo. Apesar de ativo nas últimas décadas de seiscentos, Valls foi aqui incluído no âmbito da música da primeira metade do século XVIII muito devido à questão em torno da sua *Missa Scala aretina* e ao facto de que grande parte do conhecimento que dele tem Pedro Vaz Rego datar mais desse período que do século precedente. Em 1688 Valls foi encarregue da música na paróquia de Mataró sendo nesse ano

nomeado mestre de capela da Catedral de Gerona. Em 1696 foi nomeado mestre de capela em Santa Maria del Mar, um dos mais importantes cargos musicais de Barcelona, onde permaneceu até ao final desse ano, sendo nomeado em dezembro do mesmo sucessor do então mestre de capela da Catedral de Barcelona Joan Barter, efetivando-se enquanto titular do cargo em 1709. Valls escreveu sobretudo música sacra, em latim e vernáculo, seguindo, tal como os seus contemporâneos, os géneros sacros da missa e do motete assim como o vilancico. Na sua produção musical sacra destaca-se uma meia dúzia de oratórios, dos quais apenas sobreviveram os libretos. Apesar de compor para as texturas tradicionais da música contrarreformista espanhola, Valls introduziu outro tipo de texturas vocais e instrumentais, nomeadamente através de composições para uma ou duas vozes com acompanhamento instrumental, perfeitamente enquadradas no que designamos como estilo moderno. Isto encontra-se particularmente presente em algumas missas, como a *Missa de dos Tiples*, *Missa de tiple solo* ou a *Missa de tiple y tenor*. Apesar de policorais, obras como a *Missa Scala aretina*, para onze vozes divididas em três coros com secções solistas em estilo concertado, possuem já acompanhamento para uma pequena orquestra, afastando-se da corrente de continuidade de uma escrita predominantemente assente nos modelos do estilo antigo.

Esta missa *Missa Scala aretina* esteve na base de ampla polémica teórica por volta de 1715, despoletada pelas críticas feitas pelo então mestre de capela da Catedral de Granada, Gregorio Portero, à entrada do *Superius II* com um intervalo de nona não preparado no “miserere nobis” do Gloria. Esta discussão envolveu uma série de compositores em que se incluem o organista da Catedral de Palencia Joaquín Gregorio Portero, Alessandro Scarlatti entre outros, incluindo-se também o mestre de capela da Catedral de Évora, Pedro Vaz Rego, autor de um panfleto, entretanto perdido.

A atitude do compositor eborense reforça a ideia de que na Catedral de Évora, pese o lugar secundário que foi ocupando no panorama musical português do início de setecentos, se seguiam as discussões teórico-estilísticas dos centros musicais estrangeiros, pelo menos, dos restantes centros ibéricos. Francisco Valls é ainda conhecido por uma obra de cariz teórico – o *Mapa armonico pratico* – escrita entre 1741 e 1742 que, no entanto, não chegou a ser impressa, embora tenha circulado em manuscrito por praticamente toda a península. Este tratado contém um manancial de informação referente à teoria modal, harmonia e contraponto, realização de baixo contínuo, instrumentos, estilos nacionais, géneros musicais, assim como vários outros assuntos relacionados com a interpretação musical. Enquanto a harmonia e o contraponto remetem para o estilo moderno, a presença da modalidade, assim como do cantochão (com representação da respetiva mão guidoniana), são claros indicadores da presença ainda forte que o estilo antigo tinha no ensino da música nas instituições religiosas espanholas, assim como na escrita musical.³

³ A polémica envolvendo a Missa de Valls, bem como a participação de Pedro Vaz Rego irá ser tratada em local próprio, mais adiante, neste capítulo.

José de Torres y Martínez Bravo, nascido por volta de 1670, inclui-se neste grupo como um dos compositores espanhóis mais empreendedores da segunda metade do século XVII, uma vez que, para além de compositor, foi também organista, teórico e impressor de música. Como Durón e Valls, foi contemporâneo de Diogo Dias Melgaz e de Pedro Vaz Rego, tendo morrido apenas dois anos após este último. Torres foi nomeado da Capela Real de Madrid em 1686 e, após o exílio forçado do então mestre de capela Sebastián Durón, assumiu temporariamente esse cargo a partir de 1708, sendo nomeado mestre de capela em 1718. Após o incêndio do Palácio Real em 1734, Torres foi encarregue (junto com Antonio Literes) de escrever música intensivamente de forma a recuperar e substituir o arquivo musical perdido no incêndio. Esta comissão resultou numa grande quantidade de novo repertório tanto em estilo moderno como em antigo. A sua produção musical é praticamente composta por obras de estilo sacro, abrangendo uma variedade de géneros que vão desde a missa, o motete e salmos a vilancicos e cantatas.

A obra musical deste compositor é de particular importância pela identificação de dois períodos de composição na sua carreira musical, coincidindo com um momento de transição entre os dois estilos fundamentais na música sacra. No primeiro período, que termina com a sua nomeação para o cargo de mestre da Capela Real de Madrid em 1718, a maioria da produção musical de Torres é em estilo antigo, utilizando nestas obras técnicas de composição à época consideradas antiquadas, como é o caso da polifonia imitativa, pese com acompanhamento de baixo contínuo, mas ainda dependente de uma construção vocal, assim como a utilização de formas canónicas com vozes ocultas cuja resolução é apresentada através de enigmas implícitos em passagens bíblicas. Estas obras atestam o domínio da linguagem inerente ao estilo antigo, materializado no seu *Missarum Liber* de 1703, que se tornou numa espécie de modelo deste tipo de escrita musical por toda a Espanha. Torres publicou ainda em 1705 uma *Arte de canto llano*, um tratado sobre cantochão e polifonia, com uma série de obras completas entre motetes, lamentações servindo como exemplos. Este estilo de composição foi-se transformando gradualmente sendo as obras posteriores a 1718 possuidoras de características que apontam já na direção de uma clara preferência pelo estilo moderno. É disto exemplo o salmo *Confitebor tibi Domine* de 1718, para dois coros (oito vozes), em que, para além do órgão, surgem oboés, dois violinos, duas violas e harpa como acompanhamento instrumental. A partir de 1718, Torres abandonou definitivamente a escrita em estilo antigo, escrevendo sobretudo para dois ou três coros com acompanhamento orquestral, refletindo esta escrita policoral ainda a tradição espanhola do século XVII, que pode ser encontrada nas obras de Durón e também de Valls. Regra geral, as obras abriam com uma breve introdução orquestral, com passagens a solo para oboé ou violino. A sua música era conhecida não só em Espanha, como também nas colónias americanas, e ainda em Itália, Inglaterra e, particularmente, em Portugal (Lolo, 2016).

2.3. UM CASO PARTICULAR: A QUESTÃO “VALLS”

A chamada “questão Valls” desenvolveu-se ao longo das primeiras décadas do século XVIII em torno do já mencionado compositor catalão Francisco Valls e a polémica teórico-musical que gerou a sua *Missa Scala aretina*. Participaram nesta polémica inúmeros compositores espanhóis e italianos através da publicação das suas opiniões sobre uma dissonância não preparada que surgiu na *Missa* de Valls. A polémica reveste-se de maior importância para o presente estudo, não só por concentrar uma acesa discussão entre o peso da tradição e as novas ideias que iam aparecendo na música sacra latina (contrariamente à polémica entre Monteverdi e Artusi, que se centrou no âmbito da música vocal profana), bem como por nela ter participado, como já foi referido, o compositor eborense Pedro Vaz Rego com uma publicação que, entretanto, se terá perdido.

Este não é caso único no respeitante a polémicas musicais ao longo dos séculos XVII e XVIII. Após a notória entre Giovanni Maria Artusi e Claudio Monteverdi, registam-se ao longo do século XVII várias polémicas, resultado de uma consciência cada vez maior da natureza labiríntica do estilo musical (Collins, 2016: 1). Isto reflete-se no número de teóricos que trataram esse conceito ao longo de seiscentos e setecentos. Paul Collins, no estudo que apresenta sobre as várias polémicas seiscentistas, reviu uma série de tratados apresentando algumas características gerais sobre o estilo musical e a sua relação com as várias polémicas que se desenvolveram e que julgamos pertinentes como introdução à polémica Valls.

O autor apresenta obras do já referido Marco Scacchi e dos germânicos Christoph Bernhard, Athanasius Kircher e Johann Mattheson. Todos estes autores oferecem visões críticas sobre o conceito de estilo musical como este era entendido durante o Barroco (Collins, 2016: 1). Collins refere que muita da história do estilo musical surge através de polémicas. Estas discussões proporcionavam a articulação e refinamento das várias teorias, como foi o caso de Artusi e Monteverdi ou, mais adiante, de Scacchi e Siefert. Geralmente nestas polémicas encontramos um confronto entre um conservadorismo instalado e o surgimento de ideias progressistas, entre aquilo que era considerado um *corpus* imutável da teoria musical herdada do passado e a prática contemporânea e ainda, a um nível filosófico, entre a razão (*ratio*) e os sentidos (*sensus*) (Collins, 2016: 2).

No respeitante à polémica em torno de Valls, Maurice Esses refere que esta é notoriamente semelhante à querela que se desenvolveu em Itália no início de seiscentos entre o compositor Cláudio Monteverdi e o teórico (também ele compositor) Giovanni Maria Artusi, que conduziu à formulação e aceitação da *seconda pratica*. O fato da polémica espanhola ter ocorrido cerca de um século mais tarde que a italiana serve para demonstrar a profundidade com que os antigos procedimentos contrapontísticos estavam entranhados na música sacra espanhola do início de setecentos (Esses, I, 1992: 63). No entanto, aponta o autor, o distanciamento temporal é enganador, uma vez que a polémica espanhola se

desenvolveu no âmbito da polifonia vocal sacra, enquanto a italiana desenrolou-se no universo da música vocal profana. Junta ainda que na tratadística espanhola do período não existe um termo em discussão equivalente à *seconda pratica* italiana (Esses, I, 1992: 63).

No caso da polémica tratada no presente subcapítulo, esta estalou entre o então mestre de capela da Catedral de Barcelona, Francisco Valls, e o organista principal da Catedral de Palência, Joaquín Martínez de la Roca. Valls havia composto em 1702 uma missa que tomava como modelo o hexacorde da escala de Guido d'Arezo (daí ser intitulada como *Aretina*). No Gloria, o compositor fez entrar, na secção “Miserere nobis”, o Tiple segundo num intervalo “segunda e nona, espécies dissonantes sem ligadura”, ou seja, o segundo soprano atacava diretamente uma dissonância sem preparação prévia (Moreno, 1985: 417). Tratava-se de uma entrada que formava um intervalo de nona maior não preparada com o tenor e o baixo e uma segunda menor não preparada com o alto (Esses, I, 1992: 61). Maurice Esses refere-se a esta polémica no seu estudo sobre a música instrumental espanhola como um exemplo do pouco desenvolvimento deste tipo devido à continuidade da tradição vocal polifónica. O autor adianta ainda que a polémica da *Missa Scala aretina*, tendo desencadeado uma importante discussão, revelou o extremo conservadorismo no respeitante ao tratamento da dissonância pelos compositores espanhóis da época.

A polémica iniciou-se com a impressão em 1716 de uma das críticas mais incisivas a Valls por Martínez de la Roca. Por um lado, encontravam-se os apoiantes de Martínez de la Roca de que “a Música consta de princípios assentes e regras gerais e, quando estas são quebradas, perde-se a essência da Música” e, por outro, os defensores de Valls que admitiam novidades e invenções na arte musical (Moreno, 1985: 417). A questão prolongou-se por vários anos sendo ainda publicadas opiniões pelo menos em 1720, bem como a publicação de Rego defendendo o mestre de capela catalão. A discussão atingiu tal proporção que acabou por chegar a Itália e, em particular, a Nápoles chamando a atenção do compositor Alessandro Scarlatti, que publicou um breve ensaio sobre contraponto. Embora Scarlatti reconheça o mérito expressivo da passagem dissonante de Valls, em geral, favorece a continuidade do tratamento tradicional conservador da dissonância na polifonia sacra (Esses, I, 1992: 62). Moreno refere que Scarlatti optou por não preferir qualquer dos lados em discussão (Moreno, 1985: 418).

Esses observou que, relativamente à passagem que originou a polémica, comparando-a a técnicas e passagens encontradas em outros estilos e em outros países, a dissonância criada por Valls não é particularmente algo que seja estranho. O autor junta que a mesma ocorre numa zona metricamente fraca e resolve por grau conjunto descendente (Esses, I, 1992: 63). Grande parte da polémica foi conduzida por ambos os lados dentro dos parâmetros da técnica contrapontística tradicional. Muitos dos argumentos foram dirigidos para a questão de se considerar a pausa precedendo a dita entrada do segundo soprano como equivalente em função a uma consonância, por teoricamente substituir o sol ou si bemol, o que reduziria a dissonância ofensiva para um estado de nota de passagem (Esses,

I, 1992: 62-63). Os argumentos obscureceram alguns dos pontos importantes para debate na época, nomeadamente se o compositor de repertório sacro teria ou não o direito criativo de quebrar ocasionalmente de forma consciente as regras instituídas do contraponto, com o propósito de enfatizar o texto em trabalho (Esses, I, 1992: 63).

Daquilo que se sabe atualmente acerca dos compositores portugueses da época, apenas se conhece o nome do mestre de capela eborense Pedro Vaz Rego associado à controvérsia da *Missa Scala aretina*, cuja participação consistiu na publicação de um panfleto, infelizmente hoje perdido, expressando as suas ideias relativamente ao assunto. Ao tratar Pedro Vaz Rego na sua *Bibliotheca Lusitana*, Diogo Barbosa Machado parece ter sido o primeiro a referir a associação do compositor eborense a esta polémica. O autor refere a obra de Rego na relação das obras manuscritas que dá sobre o compositor no respetivo verbete. Aqui a obra vem identificada como *Defensa sobre a entrada da novena da Missa Scala Aretina, composta pelo Mestre Francisco Valls, Mestre da Cathedral de Barcelona*, sem mais informação relativa a data e impressão do panfleto (Barbosa Machado, 1742: 625). Se, pelo título, não se consegue perceber mais sobre a publicação de Rego, o mesmo identifica qual dos lados tomou o compositor eborense na polémica.

CAPÍTULO II

O CONTEXTO POLIFÓNICO PORTUGUÊS NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVII E PRIMEIRA DO XVIII

1. A SITUAÇÃO DA POLIFONIA VOCAL SACRA EM PORTUGAL NA SEGUNDA METADE DE SEISCENTOS

Ao tratar o barroco autóctone português do século XVII, mais concretamente o período que designou como “Do Maneirismo ao Primeiro Barroco”, na síntese de história da música em Portugal (1991), Rui Vieira Nery abre o capítulo com a constatação de que na produção musical portuguesa da segunda metade de seiscentos os géneros em que esta assenta são ainda aqueles que herdou do século anterior. Os géneros principais da música sacra são a missa, o motete e o vilancico (apesar de outros, como a lamentação ou o responsório, também constituírem uma parte significativa dessa produção) e o tento e a fantasia no âmbito da música instrumental, notando o autor a falta de géneros característicos do barroco italiano seiscentista como a cantata e a oratória no plano da música sacra ou a sonata e o concerto no que se refere à música instrumental (Nery e Castro, 1991: 76).

A persistência da polifonia imitativa, em grande parte concebida para uma textura de quatro a seis vozes, ao longo do século XVII é apontada como um dos principais fatores que impediram a introdução e desenvolvimento dos géneros italianos acima referidos. Por outro lado, de acordo com o autor, existe uma estagnação no que diz respeito à teoria musical transitando as normas do contraponto quinhentista e o sistema modal octonário, tal como Pietro Cerone os havia cunhado em 1614, de forma imutável através dos tratados portugueses seiscentistas, alheia à qualidade pedagógica indiscutível de algumas destas publicações, como é o caso da *Arte minima* de Manuel Nunes da Silva, que viu a primeira impressão em 1685 (Nery e Castro, 1991: 76). A noção de forma permanece subordinada a um contraste permanente e à sequência dos efeitos expressivos da linguagem musical, geralmente determinada mais pela estrutura do texto tratado do que por razões de ordem puramente musical.

Nery aponta três características, que denomina como “realidades indiscutíveis”, da música portuguesa da segunda metade de seiscentos, excluindo o domínio estrito dos tratados musicais, situando-os num domínio didático de tal forma elementar que excluem sempre um desenvolvimento especulativo original. Deste modo, no decorrer da segunda metade do século XVII a música portuguesa encontra-se num processo constante de evolução, existindo por detrás de uma aparente estagnação, uma série de sinais de

mudança estabelecendo “contrastes nítidos” entre as várias gerações de compositores (Nery e Castro, 1991: 77). Refere o autor a existência de fortes indícios de que as inovações formais e estilísticas que vinham ocorrendo em Itália ao longo do século XVII foram também sendo conhecidas em Portugal sem, contudo, adiantar quais os indícios nem quais as inovações de que os compositores portugueses seiscentistas tinham conhecimento. O conhecimento dessas inovações terá afetado de forma significativa a evolução da música portuguesa embora, refere, essa influência não fosse óbvia e se manifestasse mais numa “comunhão de princípios composicionais de fundo do que na identidade das soluções formais encontradas” (Nery e Castro, 1991: 77).

Um dos aspetos da música seiscentista tardia apontado pelo autor é o de um uso, que considera cada vez mais heterodoxo, do sistema modal octonário, contrastando cada vez mais abertamente com a sua formulação imutável presente nos tratados. Esta heterodoxia, aponta o autor, começa a manifestar-se no emprego dos modos de Lá e de Dó “nunca explicitamente reconhecidos pelos nossos tratadistas” (Nery e Castro, 1991: 77). Isto torna-se ainda mais evidente a partir de meados do século XVII quando as obras dos polifonistas manifestam cada vez mais terem sido compostas a partir da dualidade Bassus-Superius, contrariamente à relação tradicional Tenor-Superius. Esta evidência tem como principal consequência uma gradual imposição de uma lógica de construção tendencialmente mais vertical das obras musicais. A composição deixa de ser o resultado de uma simples sobreposição sucessiva de várias linhas melódicas passando a ser pensada como uma progressão harmónica a que as vozes interiores têm de se subordinar (Nery e Castro, 1991: 77).

No respeitante ao contraponto imitativo, o autor reconhece a sua presença evidente, descrevendo-o neste período como a circulação de temas de voz em voz com “um rigor variável”, sentindo-se já a interferência na escrita musical das “noções de acorde, de inversão e de resolução harmónica” (Nery e Castro, 1991: 77). Como um dos primeiros compositores que ilustram esta tendência cita o sucessor de Estêvão Lopes Morago como mestre de capela da Catedral de Viseu João Tavares de Andrade, cujos motetes apresentam “encadeamentos entre acordes de sétimas da dominante e de tónica, por exemplo, são bem evidentes sob a superfície contrapontística (Nery e Castro, 1991: 78). Muito pouco se sabe sobre o percurso biográfico e profissional deste compositor. Por volta de 1645 era capelão do coro da Catedral de Viseu, assumindo também por essa altura o cargo de mestre de capela da Catedral de forma interina. Em 1671 ocuparia já esse cargo de forma oficial, uma vez que assina já um assento de batismo como mestre de capela. Morreu algum tempo antes de 21 de novembro de 1676 (Joaquim, 1944: 116-117). O livro de motetes mencionado por Nery inclui dezoito obras para seis e quatro vozes, que abrangem os ciclos litúrgicos do Advento, Septuagésima, Quaresma e Semana Santa (Joaquim, 1944: 80).¹ Embora Andrade

¹ Para uma leitura aprofundada sobre o livro de coro contendo os motetes de João Tavares de Andrade veja-se Cid, 1995.

tenha introduzido algumas inovações no plano sonora das suas obras, estas são, em geral, uma continuação de uma tendência que se verificava já duas décadas antes, ao tempo do citado Estêvão Lopes Morago, e presente nos dois livros de coro manuscritos que legou para a posteridade.² Ainda no respeitante aos “encadeamentos entre acordes de sétimas da dominante e de tônica” refere Nery como exemplo a obra do compositor João Lourenço Rebelo, nomeadamente os seus salmos policorais, “onde a oposição antifonal entre os diversos coros obriga a uma escrita cordal mais clara” (Nery e Castro, 1991: 78).

Comparativamente a João Tavares de Andrade, João Lourenço Rebelo (1610-1660) constitui um exemplo mais notório da dualidade entre a escrita polifónica mais tradicional e os avanços das novas correntes seiscentistas. Rebelo, ativo na capela do Paço dos Duques de Bragança em Vila Viçosa e, mais tarde, também na Capela Real, manteve estreitas relações de amizade com uma das principais figuras da música portuguesa seiscentista, o Rei D. João IV. José Abreu (2002) é autor de um estudo alargado sobre a música policoral em Portugal entre c.1580 e 1660, correspondendo esta última data ao ano da morte de Rebelo. Este constitui um dos primeiros trabalhos significativos sobre o estudo da música policoral portuguesa, incluindo as obras de Pedro de Cristo, Duarte Lobo, Francisco Garro e o já referido João Lourenço Rebelo. Neste estudo, Abreu analisou obras editadas pela primeira vez (algumas reconstruindo partes vocais em falta) e outras já editadas de forma a traçar as principais características em termos de estilo, colocando-as num contexto internacional mais vasto, nomeadamente ao repertório policoral espanhol que, refere o autor, partilha muitas características estilísticas com o português. A análise do repertório permite a identificação de características gerais que colocam o *corpus* de música policoral portuguesa nas tendências internacionais em geral, mas também realça particularidades do mesmo que o afastam da prática ibérica. Ao mesmo tempo, a análise contribui para a construção de uma visão detalhada daquilo que distingue a abordagem policoral de cada compositor, no contexto do repertório espanhol e de outras regiões. Ao presente estudo interessam particularmente as obras de Rebelo, dos compositores estudados por Abreu, o mais tardio e inovador, marcando mais significativamente o contraste entre obras em estilo e estilo moderno na produção musical de um compositor.

A maior parte da produção musical de Rebelo encontra-se presente numa coleção impressa em Roma no ano de 1657. Esta coleção inclui 14 salmos para o ofício de Vésperas, quatro *Magnificat*, 12 obras para o ofício de Completas, duas Lamentações do Profeta Jeremias, e um *Miserere mei, Deus*, oscilando o número de partes entre 3 e 16 (algumas obras com partes instrumentais obrigadas), organizadas entre 1 e 4 coros. Apenas um salmo de Vésperas, cinco obras para Completas e uma Lamentação não são policorais. Todas as obras possuem baixo continuo, com número reduzido de cifras. Este tende a acompanhar o baixo vocal, tomando as características de um *basso seguente*, ao invés de constituir uma

² Uma grande parte das obras destes dois livros de coro, nomeadamente os motetes, foram transcritas e editadas no volume IV da coleção *Portugaliae Musica* (Joaquim, 1961).

voz instrumental independente (Abreu, 2002: 46).

Abreu identificou dois períodos de composição nas obras policorais de Rebelo. Uma vez que estas aparecem datadas, dividiu o primeiro período até 1650, correspondendo ao tempo em que Rebelo esteve ao serviço da Capela Ducal em Vila Viçosa. Nesta altura surgem obras para mais de dois coros, com várias partes instrumentais obrigadas, com uma maior variedade em termos do número total de partes e combinações corais contrastantes em cada obra. Estas são mais virtuosísticas e com um carácter mais experimental, adiantando o autor que isso poderia estar relacionado com os meios que Rebelo tinha ao dispor em Vila Viçosa (Abreu, 2002: 46). Após 1650 as obras são na sua maioria para dois coros (oito vozes) e sem partes instrumentais obrigadas além do baixo continuo.

Sobretudo concentrado no primeiro período da obra de Rebelo, Abreu ressalva a riqueza de texturas e cores induzidos pelo número diversificado de partes e o uso de instrumentos em cada obra, apontando a obra *Ecce nunc* como um exemplo notório onde estão presentes essas características. Em algumas obras deste período o texto surge fragmentado, com cada unidade a ser repetida várias vezes. O texto é fragmentado sobretudo por motivos expressivos, sendo os recursos composicionais utilizados de acordo com a obtenção do máximo de expressividade textual. A textura dominante é a imitativa, com uma escrita contrapontística complexa, ampliada pelo largo número de partes intervenientes. A homofonia também está presente, sendo mais proeminente nas seções de ritmo ternário. Rebelo também tem nestas obras a intenção de explorar técnicas composicionais do passado, como é o caso da utilização de um *cantus firmus* em valores rítmicos longos, como acontece no *Magnificat* de 1639. A utilização deste tipo de mecanismos considerados já algo obsoletos pelos compositores em meados do século XVII (veja-se o caso de Claudio Monteverdi em Itália) irá prolongar-se até bastante tarde na centúria de seiscentos e, em alguns casos estando ainda presente em obras portuguesas do século seguinte. Em outros casos, não sendo utilizado especificamente numa voz, o cantochão é realizado, geralmente em *alternatim*, com obras em estilo antigo ou, até mesmo em estilo moderno, como acontece nos salmos e hinos, em particular, no *Te Deum* no que diz respeito ao contexto português. O cantochão está sempre presente na obra de João Lourenço Rebelo sendo utilizado no início de algumas obras como entoação, apontando Abreu o salmo *Beatus vir* do Oitavo Tom como um exemplo em que isso acontece, ou em alguns locais específicos da obra, como é o caso de um verso do *Magnificat* de 1640. Existe também uma clara influência dos tons salmódicos nos salmos de Rebelo, estando o respetivo tom sempre presente como *cantus firmus* ou parafraseado em alguma das partes vocais. Estão também presentes algumas tradições de prática musical, mais concretamente, o *alternatim* (presente no *Magnificat* de 1639) referido anteriormente (Abreu, 2002: 110).

As obras do segundo período, na sua maioria salmos de Vésperas, possuem uma textura mais homofónica com uma maior ocorrência de trocas antifonais entre os coros. A

doxologia final está sempre presente, sendo a mesma escrita utilizando valores rítmicos curtos. Tal como nas obras do primeiro período, o tom salmódico está sempre presente, parafraseado em alguma das partes vocais. Secções de ritmo ternário estão presentes em praticamente todas as obras, com especial incidência nas mais tardias, algumas destas sendo escritas na sua totalidade em ritmo ternário.

Abreu toma ainda como exemplo os quatro *Magnificat* de Rebelo para caracterizar os dois períodos em que dividiu a produção musical do compositor. As duas obras que correspondem ao primeiro período datam de 1639 e 1640 respetivamente, enquanto as enquadradas no segundo período têm data de 1652 e 1653 (Abreu, 2002: 111). No respeitante aos *Magnificat* de 1639 e 1640, Abreu refere que possuem uma textura predominantemente imitativa, focando sobretudo aspetos de disposição das vozes (*scoring*) e expressividade. Enquanto a composição de 1639 está escrita em *alternatim*, na de 1640 são postos em polifonia todos os versos do cântico (*through-composed*). Esta última, para dois coros sem partes instrumentais obrigadas, foca-se em aspetos de textura contrapontística, possuindo grande quantidade de repetições antifonais, sendo as unidades de texto repetidas mais uma vez. As unidades textuais são, por norma muito curtas em resultado da fragmentação do texto. As repetições antifonais utilizam sobretudo uma textura imitativa e nas passagens *tutti* (com pouca ocorrência) os coros juntam-se num só. Rebelo utiliza nestes *Magnificat* valores rítmicos curtos, sendo o mais comum a semínima (Abreu, 2002: 111). Nos *Magnificat* de 1652 e 1653 foram postos em polifonia todos os versos (*through-composed*). Rebelo utiliza uma textura com mais marcas de homofonia, resultando também numa maior repetição de notas à mesma altura, com um propósito recitativo, e consequente repetição das mesmas harmonias pelo coro em atividade e, em muitos casos, também pelo *tutti*. Nestas obras existe pouca repetição textual e a estrutura é mais simples, com uma recitação do texto mais clara em resultado da predominância homofónica. Existe ainda uma utilização sistemática do ritmo ternário nestas obras (Abreu, 2002: 111).

Como características comuns entre estes quatro *Magnificat*, José Abreu refere a expressividade como assumindo o maior papel em todas as obras, com especial incidência nas do primeiro período. A textura é predominantemente imitativa e nas secções *tutti* os coros são harmonicamente independentes, apesar de, em certos casos, existirem vozes de um coro que completam a harmonia do outro. São utilizados valores rítmicos curtos, oscilando entre a semínima e a colcheia. O cromatismo assume-se como um elemento importante, utilizado por Rebelo simultaneamente em relação ao texto, mas também como elemento independente. As alterações cromáticas são largamente utilizadas, não só como um mecanismo cadencial, mas ao mesmo tempo como modulação sequencial e ênfase em algumas progressões, criando uma tonalidade dominante para uma harmonia próxima, geralmente com um acorde de sétima (Abreu, 2002: 112). Rebelo domina as técnicas altamente racionais do contraponto tradicional, incorporando simultaneamente

mecanismos composicionais inovadores, nomeadamente no que diz respeito à linguagem policoral, em utilização na primeira metade de seiscentos (Abreu, 2002: 112).

Como atrás referido, uma das figuras importantes na história musical portuguesa e que manteve contato com João Lourenço Rebelo (e, em geral, também com outros compositores da primeira metade de seiscentos) foi do Duque de Barcelos D. João, futuro Rei D. João IV. Por volta de meados do século XVII este monarca surge como autor de vários tratados de ordem estética e estilística onde sobressaem algumas das questões tratadas ao longo do presente estudo. Por volta de meados de seiscentos é impressa uma publicação da autoria de D. João IV, antigo Duque de Bragança e à época Rei de Portugal após a Restauração de 1640, com dedicatória a João Lourenço Rebelo. João Pedro d'Alvarenga datou a *Defensa de la Musica Moderna Contra la Errada Opinion del Obispo Cyrilo Franco* como tendo sido impressa em 1649 (com uma tradução italiana possivelmente entre 1649 e 1658), provavelmente na oficina Craesbeeck de Lisboa. No estudo que realizou sobre essa publicação (Alvarenga, 2009: 237) e que traz algumas ideias interessantes para o presente estudo e cujo confronto com as ideias dos teóricos espanhóis da época presentes no Capítulo I nos parece pertinente. Trata-se de uma resposta detalhada a uma conhecida carta do bispo Bernardino Cirillo, de meados do século XVI, contra os excessos na polifonia do seu tempo, favorecendo a redescoberta humanística da música da Antiguidade Clássica (Alvarenga, 2009: 237).

De acordo com o respetivo estudo, Alvarenga identificou três premissas fundamentais como base da *Defensa*. Por um lado, a qualidade textual da obra musical e a equivalência entre os sentidos da visão e audição intervenientes na sua perceção, “no compositor é quase igual o que ouve e o que vê [...] e o mesmo conhecimento tem, mesmo que o motete não se cante, vendo-o” (Alvarenga, 2009: 238). Por outro lado, predomina a prática como meio de experimentação das regras teóricas, uma vez que o autor da *Defensa* explicita que havia visto, ouvido e experimentado a música moderna. A terceira premissa centra-se em várias referências a excertos dos “bons compositores” da época, ou de épocas precedentes, como exemplos para explicar determinadas ideias teóricas, *i.e.*, a maneira de acomodar a música à letra (Alvarenga, 2009: 238).

Alvarenga refere que os procedimentos retóricos pululam na música a partir do segundo quartel de quinhentos, coincidindo com o aparecimento gradual dos programas estilísticos do Maneirismo. Caracteriza o estilo como uma simetria ao nível do espaço e do tempo, como também em termos tonais, “pela invariabilidade do contorno motivico mesmo em contextos variáveis, e por articulações estruturais claras a pender para a periodicidade, que correspondem a uma certa forma de Classicismo” (Alvarenga, 2009: 239). Deste modo o cânone dos mestres do Renascimento foi-se transformando nos vários idiomas maneiristas, dominado por estruturas textuais e, gradualmente, também pelos significados textuais, sendo o seu denominador comum uma tendência para a assimetria, para inconstância e saturação motivica e para a dissimulação dos níveis intermédios da

articulação (Alvarenga, 2009: 239). O musicólogo adianta ainda que os níveis de imitação resultantes desse estilo deram origem ao que considera como “classicismos”, que perduraram por largo período de tempo, exemplificando com a entrada no cânone do estilo de Palestrina enquanto referência central do estilo antigo seiscentista e do *vero stile* setecentista (Alvarenga, 2009: 239).

No caso da Península Ibérica, a partir do último quartel do século XVI, os compositores começaram de forma sistemática a experimentar os procedimentos da retórica dentro do âmbito da escrita polifônica praticada à época. Houve especial ênfase nas figuras capazes de colocar em evidência o conteúdo semântico dos textos e de imitar (visualizar) os conceitos implícitos nas palavras (Alvarenga, 2009: 241). Esta redundância em termos do significado que, como refere a *Defensa*, tem como objetivo “mover com grande força os afetos”, é uma consequência, como os seus exemplos sugerem, da propriedade da música polifônica. Será o mesmo que dizer da sua “harmonia afetuosa” ou através do uso de figuras musicais expressando analogia, ênfase ou aplicação, particularmente, daquelas pertencentes à categoria geral da hipotipose (Alvarenga, 2009: 241-242).

Alvarenga refere que no caso português à data da publicação do estudo ainda estava por desbravar o contexto aplicativo destes conceitos e a sua hipotética relação com o Maneirismo italiano, a *seconda pratica*, bem como o estilo proto-Barroco dos compositores norte-italiano da geração de Monteverdi, cuja influência em João Lourenço Rebelo refere ser bastante evidente (Alvarenga, 2009: 242). É João Álvares Frouvo quem, no *Encomio sobre o papel que mandou imprimir o Serenissimo Senhor el Rey D. Ioaõ IV em defensa da moderna musica*, presente no seu tratado de 1662 *Discursos sobre a perfeiçam do diathesaron*, sugere esta relação. Frouvo menciona o estilo recitativo, classificando-o como “simples, teatral ou misto”, explicando que este último é o “que na igreja se admite, ainda que siga varias fugas e passagens fora das que os antigos usavão” (Alvarenga, 2009: 242). São também mencionados os dois estilos em uso na música moderna, que considera, baseando-se na classificação de Marco Scacchi, diferirem “quanto ao estilo e ao obrar das consonâncias e dissonâncias” (Alvarenga, 2009: 242). Em resumo, Frouvo admite três estilos musicais, no que diz respeito à sua função: “hum da igreja, outro de camera, outro teatral”. Reafirma, parafraseando Gioseffo Zarlino, a aliança entre a razão e os sentidos como fundação do discurso musical. O conceito de música expresso a *Defensa* integra simultaneamente *numerus* e *affectus* a um nível funcional, seguindo uma tendência antropológica, devido à sua natureza dinâmica, às suas intrínsecas propriedades afetivas, até à sua qualidade mimética, forma musical construída pelo conteúdo do texto, produzindo alterações qualitativas nos seus recetores (Alvarenga, 2009: 243). Estas podem variar na sua natureza individual, mas são todas tendencialmente passivas, apesar da efetividade daquelas acima mencionadas, sendo o seu impacto proporcionalmente direto aos níveis do recetor-espetador.

O conteúdo do texto é suportado pela estrutura polifônica construída de um modo

“natural”, sendo a mesma capaz de ser transmitida, por extensão, à mensagem semântica em causa através da própria escrita polifónica (Alvarenga, 2009: 243).

Alvarenga não considera a *Defensa* como verdadeiro texto teórico, uma vez que não propõe um sistema completo e trata quase exclusivamente a análise das propriedades e limites do produto musical, simultaneamente como função e objeto de experiência subjetiva e percepção aos níveis afetivos e intelectuais (Alvarenga, 2009: 244). Os moldes da sua escrita são, para o autor, baseados numa polémica apresentada através do confronto de posições antagónicas. Desta imagem de oposição, que serve como raiz geradora de toda a argumentação (considerando a carta do Bispo como um mero pretexto), emerge uma disputa em torno do processo específico da sequência que compõe a comunicação musical. Deste modo, para o mesmo, as propriedades funcionais específicas de cada recetor afetam o processo de comunicação musical, seguindo pela propriedade semântica e a sua natureza afetiva intrínseca das estruturas tonais primárias, mas também pela diversidade dos mecanismos de percepção ao nível físico-fisiológico e cultural. No caso do Bispo, elas não o são e, deste modo, o processo de comunicação é pré-estabelecido e invariável. No que toca ao Rei, o absoluto oposto. Possuem a verdade porque os ouvidos estão organizados diferentemente uns dos outros, tendo de haver grande diferença nas inclinações, nos humores e no gosto também teria que ocorrer grande diferença (Alvarenga, 2009, 244).

Tomando a sua própria terminologia e inseridos no contexto próprio de onde emergiu, para Alvarenga, a *Defensa* constitui uma fonte útil de informação respeitando as estratégias do discurso musical e da comunicação. É também reveladora do ofício dos compositores ibéricos do maneirismo contra-reformista que estão já abertos às propostas do naturalismo proto-barroco chegando simultaneamente de Espanha e Itália (Alvarenga, 2009: 244).

D. João IV apresenta esta *Defensa* em meados do século XVII (bem como uma análise sobre uma missa de Palestrina), numa altura em que Diogo Dias Melgaz iniciava a carreira musical em Évora e também outro músico, cujo percurso biográfico e profissional encontra-se emparelhado com o de Diogo Dias Melgaz e cuja atividade medeia entre João Lourenço Rebelo e o final do século XVII – Francisco Martins –, natural da cidade de Évora, mestre de capela na Catedral de Elvas, colocando-o, tal como Rebelo, no plano contextual do Alentejo do século XVII.

Grande parte do que hoje se conhece acerca de Martins deve-se a dois estudos de José Augusto Alegria, o primeiro explorando a biografia do compositor (1984: 89-121), com algumas revisões no segundo (1991), composto pela edição da sua *opera omnia*. Alegria, concentrado em esclarecer os pormenores de ordem biográfica do compositor, acabou por não enquadrar a respetiva obra musical no contexto polifónico português seiscentista, nomeadamente os seus responsórios da Semana Santa e o estudo comparativo que se exigia com os responsórios do congénere espanhol do início do século Tomás Luis de Victoria. Na sua síntese de história da música portuguesa, Rui Vieira Nery defende que “o

cromatismo intenso das obras de Francisco Martins já não tem qualquer explicação possível no quadro contrapontístico modal e acaba por se mais aproximar da harmonia expressiva de um Froberger, por exemplo, do que da tradição polifónica quinhentista” (Nery e Castro, 1991: 78). Se, no caso de Alegria, faltou um desenvolvimento no respeitante à análise da obra de Martins, no caso de Nery, foi essa análise reduzida a uma zona cinzenta no respeitante às possíveis inovações conducentes ao estilo moderno e à harmonia na obra do compositor. Embora a sua obra permaneça ainda sem um estudo extenso e aprofundado, existem características naquilo que dela se conhece que colocam Francisco Martins no âmbito da “polifonia clássica” seiscentista, para tomar a expressão utilizada por José López-Caló referindo-se ao *corpus* de repertório polifónico espanhol, exposto no capítulo precedente do presente estudo. Longe de um barroco germânico da primeira metade de seiscentos ilustrado por Nery na figura de Johann Jacob Froberger, Martins parece integrar-se de forma mais natural no âmbito ibérico de compositores como Juan García Salazar. Citando novamente López-Caló, refere este autor que Salazar pretendia ser “clássico” no que se refere à condução da melodia, bem como à textura da composição “*a cappella*, contrapontística e com melodias que pretendem seguir a tradição clássica [quinhentista]” (López-Caló, 1983: 19).

De Francisco Martins sobreviveram dois livros de coro manuscritos onde se encontra a sua produção musical, à exceção de uma obra que apenas sobrevive no Arquivo da Catedral de Évora. É sobretudo no denominado *Livro da Coresma*, copiado em 1655 pelo baixão da Catedral de Elvas Rui Dias Soares, que se encontra o núcleo principal da produção do compositor. Alegria, no prefácio da *Opera omnia* de Martins, parte daquilo que sobre ele escreveu Diogo Barbosa Machado para um inventário da sua produção musical existente, sobretudo confrontando as obras elencadas pelo autor da *Bibliotheca Lusitana* com o conteúdo do *Livro da Coresma* (Alegria, 1991: XI). Por aqui percebe-se em grande parte o perfil do compositor enquanto produtor de repertório para uso na Catedral elvense que, como refere Alegria, passava pela composição por parte do mestre de capela, “sempre que necessário de música que se julgasse indispensável para dar cumprimento às festividades indicadas no calendário” (Alegria, 1991: XVI). Neste *Livro da Coresma* subsiste uma missa para cinco vozes, uma missa ferial, um motete *Adjuva nos Deus*, seguindo-se uma série de obras para o Domingo de Ramos e Semana Santa. Trata-se da Paixão segundo São Mateus e do hino *Gloria, laus, et honor* para o Domingo de Ramos, as restantes três Paixões para Terça, Quinta e Sexta-Feira Santa, bem como quatro coleções de responsórios para o ofício de Matinas durante o *Triduum Sacrum* (Alegria, 1991: XIII-XIV). Para além do *Livro da Coresma* Martins foi ainda autor de uma coleção de salmos e hinos para o ofício de Vésperas, que não inclui qualquer versão polifónica do cântico *Magnificat*. Subsistem também duas versões a quatro vozes (incompleta) e cinco vozes da antífona *Domine, tu Mihi lavas pedes?* para Quinta-Feira Santa (Alegria, 1991: XIV).

Em grande parte, a produção musical de Francisco Martins enquadra-se na produção

de Diogo Dias Melgaz em termos dos géneros musicais cultivados, bem como das ocasiões do Ano Litúrgico para as quais é escrita polifonia. Pela listagem de livros de coro, elencada por Manuel Joaquim a partir de um inventário da Catedral, percebe-se que por volta de 1678 possuía a Catedral elvense dois livros de *Magnificat* (de Duarte Lobo e Filipe de Magalhães), dois livros de motetes (de Juan Esquivel e Tomás Luis de Victoria), um livro de hinos de Tomás Luis de Victoria, o livro de missas de Filipe de Magalhães, um livro de motetes de Cristóbal de Morales, os três livros de missas e o de *Magnificat* de Fr. Manuel Cardoso, um livro de Philippe Rogier (possivelmente o livro de missas de 1598) o *Opuscula* de Duarte Lobo e, possivelmente, também os dois livros de missas que surgem mais adiante no inventário sem autor atribuído (poderão ser os de 1621 e 1639 deste compositor) (Joaquim, 1927). Partindo desta listagem temos, como refere José López-Calo, uma presença significativa de “polifonia clássica” na Catedral elvense em plena segunda metade do século XVII correspondendo ao período de atividade de Francisco Martins nessa instituição. E foi a partir deste conteúdo que Alegria colocou Martins como produtor do repertório em falta na Catedral.

Deste modo, analisando a listagem de obras do compositor, a ausência de géneros como a missa e o motete, compreende-se pela existência na Catedral de livros de motetes de Esquivel, Victoria, e Morales e, no caso das missas, a presença de sete livros forneceria opções em quantidade suficiente para dispensar a composição de novas obras nestes géneros. O mesmo poderá dizer-se no respeitante às obras para o Ofício, em particular, para o ofício de Vésperas. A presença de três livros de *Magnificat* de Lobo, Magalhães e Cardoso poderá explicar a ausência de obras deste tipo na produção de Martins que, no entanto, produziu um livro de coro com treze versões polifónicas dos salmos para esse ofício, bem como alguns hinos particulares para o Próprio de Portugal (como refere Alegria), completando o *corpus* de hinos para todo o Ano Litúrgico presentes já no livro de Victoria de 1581. Estranha-se, no entanto, a ausência do *Livro de varios motetes* de Fr. Manuel Cardoso, bem como do *Officium Hebdomadae Sancte* de Tomás Luis de Victoria, no inventário da Catedral elvense. Ambas estas publicações contêm numeroso repertório para a Semana Santa e a sua ausência poderá ser explicada pela presença do *Livro da Coresma* de Martins que, à exceção das Lamentações e Lições para o *Triduum Sacrum*, contém praticamente todos os tipos de composições presentes nas publicações de Victoria e Cardoso.

Assim, seguindo a leitura que fez José Augusto Alegria (1991) da produção musical de Francisco Martins, encontramos-lo como autor de repertório complementar (a chamada “nova polifonia”) ao *corpus* de repertório polifónico “clássico” já existente na Catedral de Elvas acumulado ao longo da primeira metade do século XVII. Em grande parte, este perfil enquadra-se naquele do seu contemporâneo na Catedral de Évora, Diogo Dias Melgaz. Martins escreveu uma missa para cinco vozes e uma missa para os dias de feria, uma coleção de responsórios para o ofício de Matinas nos dias do *Triduum Sacrum* da Semana Santa.

Para além destas obras, foi também autor de uma coleção de salmos para o ofício de Vésperas e de adições, no que respeita a versões polifónicas de hinos, ao “Próprio de Portugal”, como lhe chama José Augusto Alegria.

Rui Vieira Nery refere, na síntese de história da música, que o período que medeia entre as décadas de 1670 e 1720 é um dos que foi até hoje menos estudado na historiografia musical portuguesa (Nery e Castro, 1991: 80). Nery proferia esta afirmação em 1991, todavia, ainda hoje muitos dos compositores portugueses e respetivos contextos do final de seiscentos carecem de estudos mais aprofundados. Exceto Diogo Dias Melgaz, sobre o qual Nery refere que os “intervalos aumentados e diminutos só se podem compreender a partir das leis de atração de uma harmonia funcional embrionária”, surgem somente alguns religiosos regulares e seculares lisboetas dos primeiros anos do século XVIII antes da entrada no período joanino do chamado “Barroco Romano”. No entanto, o autor intitulou o capítulo precedente ao do barroco joanino como “o fim de uma tradição”, onde avança algumas características que, segundo o próprio, enunciam o fim da tradição polifónica na música sacra. O autor caracteriza-o, no respeitante ao plano estilístico, como “uma espécie de terra de ninguém entre o prolongamento das manifestações de um barroco seiscentista de raiz ibérica e a penetração maciça dos modelos italianos” (Nery e Castro, 1991: 81). Esta penetração ocorreu, de acordo com o autor, sobretudo através da Capela Real, consistindo uma surpresa para a maioria dos músicos portugueses formados e ativos nas restantes instituições eclesiásticas portuguesas, até mesmo naquelas que se tinham destacada como grandes centros de atividade musical, exemplificando com os casos das catedrais de Lisboa e Évora (Nery e Castro, 1991: 81).

Surge, deste modo, no âmbito da produção musical em Portugal que, como refere o autor, vai até ao “seio da obra de cada compositor”, um plano em que coexistem as atitudes musicais mais variadas, “desde a fidelidade absoluta aos modelos peninsulares tradicionais, à aceitação em bloco dos novos padrões importados, passando por inúmeras formas híbridas em que elementos de ambas as tendências se combinam numa área cinzenta de difícil classificação” (Nery e Castro, 1991: 81). É este o caso de Diogo Dias Melgaz e, por extensão, também o de Pedro Vaz Rego, em cujas respetivas produções musicais encontramos um misto de obras onde coexistem a “fidelidade aos modelos peninsulares” e a “aceitação dos novos padrões importados”, menos incidente no caso do primeiro destes compositores e mais extensivamente praticada, no caso do segundo. No entanto, no caso de Rego, como se verá mais adiante em lugar próprio neste estudo, esses “novos padrões importados” são recebidos sobretudo através das relações musicais ibéricas que o compositor manteve e não propriamente a absorção dos italianismos lisboetas enunciados por Nery.

Regressando ainda ao processo de penetração maciça dos modelos italianos em Portugal através da Capela Real enunciado por Nery, o autor refere ainda, no respeitante ao abandono da tradição polifónica quinhentista nas últimas décadas de seiscentos, um

caminho no sentido da tonalidade moderna, a exemplo do que se passa no barroco musical italiano (Nery e Castro, 1991: 78). Um destes fatores foi a incorporação de elementos barrocos na textura das obras polifónicas. Multiplicam-se os casos de monodia acompanhada, geralmente uma voz solista apoiada numa parte de baixo contínuo instrumental, como ocorre frequentemente nos vilancicos deste período. Esta pode surgir de forma implícita através da utilização isolada de “uma das vozes mais agudas de uma obra polifónica apoiada por uma linha vocal de baixo que se move por constantes saltos de quarta ou quinta de modo a garantir à voz superior o apoio harmónico necessário”, ou através de uma tendência crescente para se encontrar “composições para elevado número de vozes, que se aproximam mais da monumentalidade do chamado “barroco colossal” da escola romana, do que da policoralidade resultante da simples multiplicação dos meios polifónicos” (Nery e Castro, 1991: 78).

Contrariando as características enunciadas por Nery (1991) na síntese de história da música em Portugal, encontramos um manuscrito que o autor transcreveu em estudo próprio referente a um extenso número de compositores pertencentes a ordens religiosas portuguesas abrangendo a segunda metade do século XVII e primeiras décadas do XVIII, correspondendo precisamente ao período histórico tratado no presente estudo. A referência a cada compositor no respetivo manuscrito (bem como as outras fontes do estudo comparativo realizado) enunciam de forma sucinta a produção musical de cada um destes religiosos regulares. O estudo desenvolve-se em torno do manuscrito COD 8942 da Biblioteca Nacional de Portugal, datado pelo autor do estudo como tendo sido redigido em 1737. Para além de explorar este códice, Nery confrontou-o com diversas fontes da época, nomeadamente algumas referentes aos religiosos da Ordem de São Paulo. Por aqui, embora não se tenha a noção de qual o repertório em estilo antigo ou estilo moderno/concertado, percebe-se, todavia, qual os géneros musicais que estes compositores de várias ordens religiosas do final de seiscentos desenvolveram. Para o presente estudo, foi feita uma seleção dos compositores contemporâneos de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego, com maior incidência naqueles em atividade nas últimas duas décadas do século XVII.

Um dos primeiros exemplos que encontramos neste códice é o de Fr. João Fogaça († 1658), bibliotecário da Livraria de Música de D. João IV. É referenciado no Cód. 8942 como “um dos mais insignes professores de cantochão, memoravel compositor de missas de estante” (Nery, 1980: 46). Aqui, o termo “de estante” parece designar um tipo de missas *a cappella*, em estilo antigo, contribuindo a designação destas missas como sendo “p.^a Advento e Quaresma” para esta classificação. O compositor é ainda identificado como autor de “lições e responsorios, responsos para o officio de defuntos, psalmos das vésperas, paichoens e muitos villancicos”, correspondendo, à exceção do vilancico, aos géneros musicais usualmente escritos em estilo antigo. O frade graciano Fr. Manuel Pousão († 1683) surge, já na segunda metade de seiscentos, como autor de “um passionário com as

lamentações, e responsórios da Semana Santa pelo qual se governam quase todas as igrejas deste reino” (Nery, 1980: 53). Outro exemplo é Fr. Luís de Cristo († 1693), frade carmelita no convento de Lisboa, que “compos as quatro paichoens da Somana Santa, lições de diffuntos, motetes e villancicos” (Nery, 1980: 41). Fr. Pedro da Conceição surge na primeira década de setecentos como autor de um salmo *In exitu Israel* a 4, “fundado sobre o canto chao do mesmo psalmo” (Nery, 1980: 40).

O religioso trinitário Fr. Francisco da Rocha († 1720), que foi mestre de capela do convento da sua ordem em Lisboa, “compos hum livro de todos os Motetes das Domingas, Ferias da quaresma, e semana S.^{ta} a 4 vozes” (Nery, 1980: 53). Pela descrição do livro sugere tratar-se de uma coleção de motetes com o ciclo dos quatro domingos da Quaresma, possivelmente incluindo também um motete para o Domingo da Paixão. Este ciclo também incluía motetes para as férias (os dias de semana) o que nos deixa transparecer algo semelhante ao ciclo de motetes para as quartas e sextas-feiras quaresmais de Diogo Dias Melgaz, embora a ausência de mais detalhes não nos permita identificar quais os dias de féria em questão. A coleção incluiria ainda certamente composições para o Domingo de Ramos e, possivelmente, também para a quinta e sexta-feira Santa. Para além destes motetes é ainda atribuída ao religioso trinitário uma Paixão segundo São Mateus, para quatro vozes, presente num livro de coro do seu convento, além de “muitas Missas, Psalmos, e Hymnos a 4, e a 8” (Nery, 1980: 53).

Já em pleno século XVIII, Fr. Manuel dos Santos, religioso da Ordem de São Paulo e discípulo de António Marques Lésbio, é autor das paixões segundo São Mateus e São João que se costumavam cantar na Capela Real, da qual era mestre, para além de vários Misereres para diversas formações vocais (Nery, 1980: 61-62). Nery considera as duas paixões de Santos, a quatro vozes, escritas num idioma contrapontístico austero e conservador, “onde apenas a força tonal do elemento harmónico revela não estarmos perante obras quase um século antes (Nery e Castro, 1991: 81). Mais adiante, na segunda década de setecentos, surge o religioso carmelita Fr. Antão de Santo Elias († 1748), autor de responsórios de Matinas, “mais m^{ta} variedade de Psalmos, Magnificas e Missas tudo com instrumentos varios. No entanto, “compos mais hum Liuro de Hymnos de Musica de estante a quatro vozes, o qual se acha no seu Conu^{to} (Nery, 1980: 61).

Uma característica comum a estes compositores com origem nas ordens religiosas é a de escreverem grande parte das obras, que supomos em estilo antigo (como é o caso das paixões), para a Quaresma e Semana Santa, períodos propícios à realização de música *a cappella*, onde a textura polifónica do estilo antigo parece ter sido a escolha mais óbvia.

Encontramos ainda o nome de Manuel Soares († 1756), compositor associado à Catedral de Lisboa, enquanto nome ligado à continuidade do estilo antigo e cuja atividade foi já estudada. Soares deixou vários exemplos de obras de Manuel Mendes, Tomás Luis de Victoria, e Giovanni Pierluigi da Palestrina às quais acrescentou vozes e versos de sua

autoria num estilo, classificado por Nery, como “decalcado destes autores” (Nery e Castro, 1991: 81). Foi, ao mesmo tempo, também ele autor de composições originais “de natureza modal”, para quatro vozes *a cappella*, “escritas ainda em notação mensural” e, em certos casos, tomando como modelo uma melodia de cantochão (Nery e Castro, 1991: 81). Nery refere o grande aplauso que a elas faz Diogo Barbosa Machado, afirmando que “merecerão aplauso e admirações de grandes mestres [...] que de Itália mandou conduzir a esta corte D. João V” (Nery e Castro, 1991: 81). As adições de Soares aos manuscritos tendem a imitar os exemplares em estilo e técnica, tendo como intenção, por exemplo no caso de um hino *Gloria, laus, et honor*, adicionar novos versos de acordo com os livros litúrgicos reformados. No caso dos responsórios para o *triduum sacrum* de Victoria, os novos responsórios adicionados para o primeiro noturno completam o ciclo de nove responsórios para cada um dos dias. No que diz respeito à antífona *Asperges me* de Manuel Mendes, a adição de mais três vozes à obra alterou por completo a textura da obra, previamente para cinco vozes (Alvarenga 2011: 186).

Dos compositores portugueses com atividade nas décadas de 1710 e 1720, aqueles que terão sido mais estudados recentemente são, certamente, o trio de enviados régios a Roma no âmbito das reformas musicais em torno da Capela Patriarcal (mais adiante neste estudo irão ser referidas) António Teixeira, Francisco António de Almeida e João Rodrigues Esteves e que constituem na historiografia musical portuguesa os principais motores da introdução do estilo concertado de influência italiana em território português (Nery e Castro, 1991: 90). Trata-se, sobretudo, da introdução do estilo concertado romano, bem como das primeiras manifestações da ópera. Todavia, paralelamente a estas inovações, estes compositores trouxeram também o estilo antigo, que permaneceu entre o repertório moderno, sendo esta oposição marcada de forma visual, pelo uso de diferentes tipos de notação musical. As obras eram notadas com semibreves ou mínimas, contrariamente a colcheias (Alvarenga, 2014: 6). Também as indicações de compasso em *alla breve* ou ternário eram tidas e concebidas de forma consciente por estes compositores como associadas ao estilo antigo. No entanto, como refere João Pedro d’Alvarenga, compor em estilo antigo nem sempre pressupunha uma “abordagem historicamente deliberada ao estilo musical” sendo, em grande parte, mais um caso de corresponder de forma apropriada às exigências do calendário litúrgico (Alvarenga, 2014: 6).

Entre estes compositores que estiveram em Roma, encontramos um exemplo, do que Alvarenga denomina como abordagem historicista. Trata-se do salmo *Laudate pueri* de João Rodrigues Esteves, para quatro vozes *a cappella*, que tem data de cópia de 17 de setembro de 1722 em Roma. De acordo com o compositor, esta obra havia sido feita “em Roma pelo método dos salmos de Rebelo”, reportando-se à coleção de salmos a quatro vozes de João Lourenço Rebelo, que encontramos nos Códices manuscritos n.º 5 e 6 da Catedral de Évora. Alvarenga nota que o modelo que serviu a Esteves é bastante remoto, uma vez que João Lourenço Rebelo morrera em 1661 (Alvarenga, 2014: 7).

Comparando as obras de João Lourenço Rebelo e João Rodrigues Esteves torna-se aparente que o “método” referido por este último consistia na utilização de uma indicação de compasso ternária ao longo de todo o salmo. Ocorre também a utilização do respetivo tom para a salmodia polifónica conforme a tradição seiscentista, com uma citação das respetivas fórmulas melódicas que fornecem o material motivico para os pontos de imitação. Esteves colocou em polifonia a segunda parte do primeiro verso e todos os versos ímpares subsequentes (Alvarenga, 2014: 7).

No caso de outro compositor português que esteve em Roma, Francisco António de Almeida, as suas obras em estilo antigo são, no entender de João Pedro d’Alvarenga, “um bom exemplo da absorção dos idiomas italianizantes na polifonia litúrgica portuguesa e a capacidade adaptativa para diferentes práticas performativas” (Alvarenga, 2014: 8). Dá como exemplo, um salmo *Miserere mei, Deus* deste compositor, para quatro vozes em *alternatim*, referindo a existência de duas versões da obra. A primeira destas versões, proveniente da Catedral de Lisboa, consiste num conjunto de partes, datando provavelmente da década de setenta do século XVIII, usando notação moderna e incluindo uma parte de baixo continuo para órgão que, de acordo com o musicólogo, terá sido escrita antes das partes vocais. A segunda versão, proveniente de Vila Viçosa, consta de um livro de coro copiado em 1735, estando escrita em notação mensural sem barras de compasso e destinada para uma interpretação sem acompanhamento (*a cappella*), como era uso na Patriarcal durante a Semana Santa (Alvarenga, 2014: 8).

As características deste *Miserere*, bem como de uma Lamentação para Quinta-Feira Santa proveniente da Catedral de Lisboa, seguem na sua maioria a tradição composicional polifónica seiscentista. A imitação pode ser mais rigorosa ou livre, quase perto da imitação tonal, sendo frequentemente dissolvida numa textura de contraponto livre, mesmo incorporando material motivico. O mesmo acontece com uma textura muito próxima da homofonia e as declamações homofónicas. A tensão rítmica cresce em função da prosódia textual, apenas ocorrendo perturbações métricas ocasionalmente, com um ritmo harmónico regular e as dissonâncias consistem maioritariamente em retardos. As linhas do Bassus são controladas de forma que possam tomar parte no processo imitativo, sem enfraquecer a sua função de sustentação harmónica (Alvarenga, 2014: 9).

De um modo geral, encontram-se características nestas obras que podem datar do século XVI, referindo Alvarenga o exemplo do intervalo de quarta consonante nas cadências e a ornamentação do retardo com um par de semínimas envolvendo uma passagem ou uma nota próxima inferior (Alvarenga, 2014: 9). Existem alguns recursos que não são, todavia, comuns na polifonia litúrgica tradicional como o cromatismo explícito e os saltos melódicos diatónicos que ocorrem, não por razões motivicas, mas sim harmónicas. Ocorrem também motivos em pontos de imitação usando intervalos de sexta menor e saltos de quinta diminuta, nem sempre como recursos expressivos relacionados com o sentido do texto. Há também que referir as notas-pedal – particularmente na aproximação

a cadências finais, que podem ser encontradas nas obras “modernas” de Francisco António de Almeida e seus contemporâneos (Alvarenga, 2014: 9).

2. A ELEVAÇÃO DA CAPELA REAL A PATRIARCAL E A REFORMA DO REPERTÓRIO POLIFÓNICO NO INÍCIO DO SÉCULO XVIII

A subida ao trono de D. João V no início de 1707 marcou, de acordo com Rui Vieira Nery, o “início de um processo de mudança profunda na sociedade e na cultura” (Nery e Castro, 1991: 82) portuguesa, à qual a Música não foi alheia. Primeiramente, passou pela afirmação do Absolutismo régio do próprio monarca, tomando o controlo do “peso e autonomia desmedidos que em termos políticos, económicos e culturais” possuía a Igreja na sociedade portuguesa da época no âmbito do movimento contrarreformista (Nery e Castro, 1991: 85-86). Na introdução ao capítulo, que intitulou como “barroco joanino” na síntese de história da música em Portugal, Nery avança alguns fatores de mudança na música portuguesa a partir dos primeiros anos do século XVIII. Um destes fatores foi a afirmação de um papel maioritariamente interventor da coroa, que passou sobretudo pela capacidade de subordinar à autoridade do monarca todo o aparelho eclesiástico. Este, utilizando a sua influência junto da Cúria Romana, começou por engrandecer a Capela Real que, a 16 de maio de 1710, por mercê do Papa Clemente XI foi promovida a Colegiada, passando a incluir, além do capelão-mor, deão e cinco dignidades, 18 cónegos, 12 beneficiados para além de um grupo considerável de clérigos menores (Nery e Castro, 1991: 86). A 7 de novembro de 1716, por bula de Clemente XI, foi dividida a arquidiocese de Lisboa em duas partes, com a secção oriental permanecendo na jurisdição da antiga Catedral, e a secção ocidental ficando incorporada na jurisdição da Capela Real, agora erigida em basílica metropolitana, recebendo o seu capelão-mor o título de patriarca (Nery e Castro, 1991: 86). Esta transformação no aparelho eclesiástico lisboeta implicou também profundas mudanças ao nível do cerimonial litúrgico o que também se estendeu à música aí realizada que, em última análise, se propagou gradualmente a todo o reino nomeadamente no que diz respeito às suas origens italianas.

Se, para o período de Diogo Dias Melgaz na Catedral de Évora, os estudos sobre o contexto da prática em Portugal do estilo antigo, e da música sacra em geral, não existem em número substancial, o mesmo já não acontece no que diz respeito a este período que abarca a primeira metade do século XVIII. Talvez por constituir um momento marcante na história musical portuguesa e sobre ele existir um *corpus* significativo de documentação, nesse momento foi adotado um novo estilo musical de profunda influência italiana, com inúmeras transformações que penetraram gradualmente a cultura musical portuguesa correspondendo ao início do reinado de D. João V, tendo como marca temporal o ano de 1716.

Um dos estudos mais recentes, em que é abordada de forma exaustiva a primeira fase de transformação da cultura musical portuguesas, por João Pedro d'Alvarenga (2011), aborda o processo de elevação da Capela Real a Igreja Patriarcal a partir de 1716 e as suas implicações em termos da adoção e transformação dos repertórios musicais. Para esta leitura, o autor baseia-se num manuscrito que terá sido copiado entre 1721 e 1724 contendo uma extensa listagem de obras musicais e compositores que seriam interpretadas na Patriarcal. O *Breve reszume*³ torna-se uma fonte de valiosa importância para o presente estudo, por nele constarem vários tipos de repertório, incluindo, como é natural, obras em estilo antigo. Deste modo, consegue-se perceber quais seriam as escolhas em termos de composições para os serviços litúrgico-musicais da Patriarcal e a sua interação com obras em estilo concertado num modelo que, em termos de hipótese, terá sido emulado posteriormente, em variados graus, por outras igrejas do reino, nomeadamente a Catedral de Évora.

Alvarenga afirma que a criação da Igreja Patriarcal foi o primeiro resultado de um longo processo, simultaneamente político e diplomático, de legitimação da Casa de Bragança. A elevação da Capela Real a Patriarcal implicou a adoção da liturgia, ritual e cerimonial das capelas papais que teve como consequência um processo de “romanização” da cultura portuguesa através da assimilação e adoção dos respetivos modelos romanos (Alvarenga, 2011: 180). O autor refere que, além de uma transposição do poder e simbologia do centro romano para a periferia lisboeta, ocorre simultaneamente um processo mais complexo no que concerne à cultura musical, podendo identificar-se processos de transformação e adaptação pela cultura musical portuguesa. A cultura musical romana havia sido recebida em Portugal, como a música italiana em geral, num período de 150 anos até à sua fase mais intensa no início do século XVIII.

A romanização da Igreja portuguesa envolveu importar os livros de cantochão romanos e o respetivo ensino, assim como a contratação de muitos capelães-cantores e o envio de compositores jovens a Roma a expensas da coroa, como são os casos conhecidos de António Teixeira, Francisco António de Almeida e João Rodrigues Esteves (Alvarenga, 2011: 181). Alguns cargos cimeiros do aparelho musical e cerimonial passaram a ser desempenhados por figuras contratadas em Roma, entre os quais numerosos cantores, sobretudo a partir do ano de 1719 e que incluíam o principal mestre de cerimónias D. Gabrielle de Cimbali, bem como o próprio mestre da Cappella Giulia Domenico Scarlatti, que chegou a Lisboa via Madrid a 29 de novembro desse ano (Alvarenga, 2011: 181). Cimbali iniciou as funções como mestre de cerimónias no serviço da Capela Patriarcal em novembro de 1718 sendo o responsável pela introdução do cerimonial das capelas papais nesta instituição, dirigindo também os capelães-cantores na prática do canto romano. Scarlatti foi contratado como compositor de música italiana ou compositor real, ficando ao serviço

³ Trata-se do manuscrito Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda [P-La], MS 49-i-59.

do Príncipe D. António, irmão do Rei, com o título de *maestro*. Alvarenga coloca a hipótese de Scarlatti ter tido um papel semelhante ao de Cimbali, sendo encarregue da introdução do repertório polifónico romano na Patriarcal (Alvarenga, 2011: 181). A 6 de dezembro desse ano reportava o Nuncio Apostólico a sua ida à Patriarcal para a missa pontifical que se celebrara aí no Primeiro Domingo do Advento, referindo já Cimbali em plena atividade “cantando nel suono gregoriano” e dirigindo os cantores portugueses, já instruídos no canto romano, “com aplauso uniuersale” (Doderer e Fernandes, 1993: 90).

É sobre a introdução do repertório polifónico romano na Capela Patriarcal a que alude o *Breve rezume* que, de acordo com Alvarenga, constitui uma espécie de diário cerimonial, possivelmente para uso pessoal. No documento constam assuntos como a ordem dos rituais, métodos de prática musical, distribuição de partes pelos vários ministros e cantores, participação do órgão e qual o cantochão e polifonia que deveriam ser cantados nos chamados “dias de capela” e outras festividades (Alvarenga, 2011: 182). O manuscrito regista um único Ano Litúrgico, provavelmente estendendo-se desde o Primeiro Domingo do Advento até à festividade de Todos-os-Santos.

Como referido anteriormente, terá sido redigido entre os anos de 1721 e 1724. Aqui, parece-nos importante registar os elementos apontados por Alvarenga para a delimitação temporal do *Breve rezume* pelas notórias implicações que este documento tem no consequente estudo comparativo com a atividade musical na Catedral de Évora no mesmo período. De acordo com o autor, a menção no documento a uma *Missa de 1º Tom a 8* de João Rodrigues Esteves poderá referir-se a uma missa com o mesmo título datada de 1721. Por outro lado, o documento contém também menção a obras de Giovanni Giorgi, que só chegou a Lisboa no início de 1725. Estas duas referências documentais situam o manuscrito no período temporal referido anteriormente. O autor adianta ainda que o *Breve rezume* poderá datar entre 1722 e 1724, correspondendo a primeira data ao abandono das formas locais do cantochão, uma vez que o *Rituale Romanum* de Paulo V é mencionado como novidade (Alvarenga, 2011: 182). No caso de Giovanni Giorgi, este compositor sucedera a Giuseppe Ottavio Pitoni como mestre de capela da Igreja de São João de Latrão. Iniciou a sua atividade como compositor de música italiana na Patriarcal e Capela Real, bem como mestre no Seminário da Patriarcal, logo após a sua chegada a Lisboa em janeiro de 1725. Alvarenga adianta que a sua contratação poderá ter sido resultado da viagem a Roma de Scarlatti na segunda metade de 1724 e primeira de 1725 (Alvarenga, 2011: 182).

No que diz respeito ao repertório apresentado no *Breve rezume*, surgem nele identificados 32 compositores correspondendo a um período histórico desde o século XVI até inícios do XVIII. Existem algumas obras exclusivas do coro papal, presumindo Alvarenga que as respetivas cópias teriam como origem manuscritos da Capela Sistina (Alvarenga, 2011: 183). Entre estes compositores destaca-se Girolamo Chiti (1679-1759), sucessor de Giorgi em São João de Latrão, como um dos mais significativos autores de repertório em estilo antigo, denominadas como *vero stile*. Chiti classificou este grupo de obras como *vero*

stile, isto é, o estilo que é simultaneamente “próprio” e “verdadeiro”, reconhecido como sendo liturgicamente apropriado e fiel aos modelos palestrinianos (Alvarenga, 2011: 183). Quase metade das obras mencionadas no *Breve resumo* são do século XVII e início do XVIII de compositores italianos, compreendendo os gêneros musicais mais usuais como responsórios, salmos e missas. De acordo com Alvarenga, estas obras ilustram praticamente o repertório em uso na Capela Giulia, sendo o compositor mais representado Francesco Grassi com 17 obras (Alvarenga, 2011: 183). Outros compositores representados são Giovanni B. Bassetti, Orazio Benevoli, Giacomo Carissimi, Giovanni Paolo Colonna, Francesco Foggia, Alessandro Grandi, Giuseppe Ottavio Pitoni, Agostino Steffani entre outros, alguns dos quais se apresentam como nomes importantes no que diz respeito à continuidade do estilo antigo e a sua relação com o moderno. Estes compositores estavam ativos em Roma, com grande número de obras presentes no arquivo da Capela Giulia. Simultaneamente, estão também presentes obras de compositores portugueses e espanhóis do final do século XVI e século XVII. São disso exemplo sequências de Fr. Manuel Cardoso, André da Costa e Mateo Romero, que permaneceram no repertório, de acordo com o autor, por via da sua presença na Biblioteca Real da Música (Alvarenga, 2011: 183). Junto com este repertório existem ainda repertório novo, tanto de compositores portugueses que estavam em Roma (como Francisco António de Almeida ou João Rodrigues Esteves), bem como compositores italianos e portugueses ativos em Lisboa, como é o caso de Girolamo Bezzi, Estêvão Ribeiro Francês (antigo discípulo de Pedro Vaz Rego em Évora), Gaetano Mossi e os já referenciados Manuel dos Santos e Domenico Scarlatti (Alvarenga, 2011: 183).

O *Breve resumo* testemunha a preferência na Patriarcal a partir de 1719 pelo *stile pieno*, e uma clara hegemonia das obras policorais. No *corpus* de 127 obras, 104 são para oito vozes, existindo apenas dois casos em estilo concertado (Alvarenga, 2011: 183). Estas envolviam uma variedade de práticas interpretativas desde coro *a cappella* e a *cappella reale* (polifonia com um baixo instrumental) a fabordão, contraponto improvisado de órgão sobre cantochão e *alternatim* de várias combinações. Alvarenga refere a dificuldade em classificar algum do repertório, nomeadamente as obras em *stile pieno* e a *cappella reale*, referindo como exemplo o caso da *Missa Paradisi portas* de Orazio Benevoli.

O autor nota a presença de poucas obras para a Semana Santa no *Breve resumo*, apontando como possível causa para isso o canto dos ofícios do Domingo de Ramos e *Triduum sacrum* (responsórios e lições do ofício de Matinas) exclusivamente em cantochão, seguindo o costume da capela pontifícia, ou porque o monarca tinha gosto em ouvir o cantochão como na dita capela, como referem os relatos da Nunciatura em Lisboa (Alvarenga, 2011: 184). Parte do repertório para a Semana Santa em *vero stile* (estilo antigo) sobreviveu em três livros de coro copiados para uso na Capela Ducal em Vila Viçosa em 1735 e (dois) em 1736, estes últimos incluindo obras do compositor da primeira metade do século XVII Fr. Fernando de Almeida (Alvarenga, 2011: 184). Estes livros haviam sido mandados copiar pelo monarca para as ouvir na Capela Real o que representa um exemplo de

intervenção real no repertório musical em uso nessa instituição. Refere Alvarenga que existem obras “modernas” nestes livros, porém, dentro dos parâmetros do *vero stile*. As adições “modernas” nos livros de Vila Viçosa são poucas, sendo as mesmas atribuídas a Francisco António de Almeida, Girolamo Bezzi e Manuel Soares. Referindo Barbosa Machado, o autor menciona que D. João V havia ouvido as obras constantes nos três livros de Vila Viçosa, ordenando que fossem as mesmas copiadas para a Capela Real. Isto proporcionou que se realizasse na Capela Real a prática comum pós-tridentina de se cantar os responsórios do *Triduum sacrum* em polifonia e não apenas em cantochão (Alvarenga, 2011: 185). As obras “modernas” referidas no manuscrito seguem, de acordo com o autor, o *vero stile*, compreendendo um motete de Giovanni Giorgi, 10 responsórios e um salmo de Manuel Soares, um salmo de Francisco António de Almeida, uma segunda parte acrescentada ao motete *O vos omnes* de Juan Esquivel e versos adicionados a obras já existentes, como é o caso de um *Gloria laus* anónimo e Lamentações de Tomás Luis de Victoria (Alvarenga, 2011: 185). Almeida havia estado em Roma como aprendiz do estilo romano e Bezzi era cantor da Capela Giulia antes de vir para a Capela Real de Lisboa em 1719.

Estas transformações no aparelho musical da corte portuguesa, embora afetando profundamente as respetivas instituições lisboetas, parecem não ter exercido um efeito imediato nas restantes instituições do reino sendo as respetivas novidades introduzidas gradualmente. Recorde-se, a título de exemplo, o caso mencionado anteriormente dos livros de coro para Vila Viçosa cujas cópias datam de 1735 e 1736, vinte anos após a elevação da Capela Real a Patriarcal.

Outro exemplo proveniente dos registos da Nunciatura Apostólica em Lisboa refere em 29 de setembro de 1733 a presença em Évora de alguns músicos italianos para ensinar o canto gregoriano aos locais (Doderer e Fernandes, 1993: 115). A 2 de fevereiro do ano seguinte reportava-se que D. João V havia tomado a decisão de distribuir os músicos que à época serviam na Patriarcal por outras catedrais do reino. Oito foram enviados ao Arcebispado de Braga, oito ao Porto e oito a Évora, para que essas igrejas ficassem bem servidas em conformidade com a Patriarcal (Doderer e Fernandes, 1993: 116). A partir das notas do Núncio Apostólico não se percebe como foram implementadas essas medidas, para além da notícia. Nos registos da Catedral de Évora, nomeadamente no que respeita à atividade capitular desta instituição, não foram encontradas referências à incorporação e atividade desses músicos na respetiva capela, pelo que persiste a dúvida se a ordem do seu envio às catedrais referidas anteriormente se veio realmente a concretizar. José Augusto Alegria refere uma transformação significativa no efetivo instrumental da Catedral eborense a partir da década de 1730, com a substituição de um grupo predominantemente composto por instrumentos de sopro para outro onde predominavam os instrumentos de corda (Alegria, 1973: 97-98). No entanto, não se conseguiu comprovar a relação desta mudança de efetivos com quaisquer músicos provenientes da Patriarcal. No referente à

nota anterior do Núncio Apostólico de 29 de setembro, também não foi encontrada qualquer notícia na documentação capitular da Catedral de Évora sobre a presença dos ditos músicos italianos a ensinar nessa instituição. Esta seria uma ação de grande importância no serviço litúrgico-musical da Catedral uma vez que, para além de uma nova forma de interpretação do cantochão (ao estilo romano vigente na Patriarcal), implicaria também uma reforma dos livros litúrgicos em uso na instituição para os novos livros já em uso na Patriarcal.

No seu estudo sobre o estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira do Brasil setecentista, o musicólogo Paulo Castagna resumizou, através da análise do repertório sobretudo de finais do século XVIII e primeira metade do século XIX, os elementos comuns a este estilo. Neste estudo, o autor estabeleceu uma linha comparativa com o repertório polifónico quinhentista e seiscentista de compositores ativos em Coimbra (como é o caso dos compositores crúzios D. Pedro de Cristo e D. Pedro da Esperança) e do círculo da Catedral de Évora, constituindo-se Fr. Manuel Cardoso e Francisco Martins como os compositores mais tardios mencionados (Castagna, I, 2000: 131). O autor refere ainda algumas obras de teoria musical produzidas em Portugal, nomeadamente a *Arte minima* de Manuel Nunes da Silva, que serve como uma importante base teórica para o estudo comparativo do repertório paulista e mineiro que, embora na maioria dos casos siga as regras do contraponto elencadas por Silva, outros há em que ocorrem alguns desvios. São sobretudo obras que se enquadram naquilo que Castagna classifica como estilo antigo tardo, caracterizado como contrapontisticamente mais elaborado, com maior diversidade no respeitante a soluções melódicas e harmónicas e, ainda, maior frequência de cifras de continuo (nas obras que incluem esta parte instrumental), bem como de figuras rítmicas mais curtas (sobretudo semínimas e colcheias). Este repertório surge como um eco tardio relativamente ao estilo antigo praticado na Europa durante o século XVII (Castagna, I, 2000: 135).

Castagna, encontrou a predominância de uma formação vocal base para quatro vozes (embora sujam partes instrumentais dobrando as vocais, mas de cópia já muito tardia) neste repertório, com raros exemplos de obras para três e oito vozes. A presença de partes instrumentais independentes das vocais é inexistente. As obras estão escritas de acordo com o sistema modal, com um âmbito reduzido nas respetivas partes vocais (geralmente entre uma quinta e uma oitava), excetuando o baixo que, por vezes, excede um intervalo de oitava. As obras são ainda pontuadas por repousos compostos por clausulas ou cadências, ou a associação de ambas (Castagna, I, 2000: 136-137).

As obras utilizam figuras rítmicas de longa duração: a base está na semibreve e mínima, sendo a semínima menos frequente e rara a colcheia existindo, como tal, pouca variedade rítmica, com um estilo predominantemente silábico sujeito ao ritmo musical do texto latino (Castagna, I, 2000: 137). O movimento melódico desenvolve-se geralmente por graus conjuntos, com uma superimposição frequente de melodias em terças ou sextas paralelas,

existindo raras passagens a solo, duo ou trio, por movimentos paralelos. No repertório destinado a algumas unidades funcionais ou cerimoniais ocorre a utilização de um *cantus prius factus* proveniente do *corpus* de cantochão.

Neste repertório foram utilizados quatro tipos de texturas musicais (não mutuamente exclusivas): a textura homofónica, também designada por Castagna como “acordal”, o fabordão, a textura contrapontística e, relacionada com esta última, a imitação ou “sequenciação motívica”, como refere o autor (Castagna, I, 2000: 137). Castagna identificou também nestas obras a utilização de três tipos de combinação de claves. Por um lado, as combinações de claves altas e claves baixas (apesar de não identificar cada clave) remetem para a continuidade de práticas de escrita musical associadas à tradição polifónica, por outro, a presença de obras com uma combinação de claves modernas aponta para alguma modernidade. O mesmo ocorre no que respeita à notação musical, onde a utilização de notação mensural com arcaísmos (i.e., ligaduras) remete para a continuidade polifónica já referida, contrastando também com o repertório mais tardio em que é utilizada notação musical moderna (Castagna, I, 2000: 137).

O contexto cerimonial do repertório é também revelador do que ocorre em Évora, e no território português em geral, na primeira metade de setecentos. Castagna identificou aquilo que designa como especificidade cerimonial restrita, uma vez que a maioria das obras concentra-se em momentos particulares do calendário litúrgico. É o que sucede com os dois grandes ciclos anuais – o Advento e a Quaresma – que absorvem a maioria das obras, bem como a Semana Santa. Castagna acrescenta ainda as obras destinadas ao ordinário da Missa, sem especificação do tempo litúrgico, ao ofício de defuntos (incluindo o cerimonial do sepultamento) e, ainda, às Vésperas solenes e as Vésperas das Horas Canónicas (Castagna, I, 2000: 137).

3. O contexto musical de Évora nas últimas décadas de seiscentos e primeiras de setecentos

Se, no panorama musical português da segunda metade de seiscentos e primeiras décadas de setecentos, a escassez de estudos não permitem uma ampla perspetiva sobre as transformações musicais no âmbito da música de carácter religioso – nomeadamente o desenvolvimento do estilo antigo e a sua relação com os estilos modernos e concertados – no que diz respeito a essas relações na cidade de Évora, o caso afigura-se mais difícil e, se excluirmos a Catedral, ainda mais complicado.⁴ No cômputo religioso, o que encontramos

⁴ Veja-se, no caso da Catedral de Évora, os contributos de José Augusto Alegria (sobretudo nas décadas de 60 e 70) sobre as suas instituições musicais (1973; 1976; 1997) e, mais recentemente, de João Pedro d’Alvarenga (2015; 2015a) sobretudo respeitando ao século XVI e início do XVII). No caso de outras instituições musicais da

são, em geral, notícias referindo a presença de música ou a atividade de músicos em cerimónias pelas instituições religiosas da cidade.

Um dos primeiros estudos sobre a atividade na Catedral de Évora no último quartel do século XVII e primeiro do XVIII foi publicado em 1973 por José Augusto Alegria. O autor, na sua *História de Escola de Música da Sé de Évora*, foca-se, para este período, essencialmente no percurso biográfico e profissional dos mestres da capela e da claustra da Catedral, cujos respetivos capítulos (reportando aos séculos XVII e XVIII respetivamente) vêm intitulados como “mestres do (século)”. Como refere no início do capítulo referente ao século XVII, a principal fonte documental para a sua *História* são “as notícias espalhadas pelos livros de lembranças do Cabido ou por algum apontamento de administração que escapou ao muito que desapareceu” (Alegria, 1973a: 63). Trata-se, deste modo, de um levantamento de referências que, conjugadas numa sequência histórica, nos transmitem a “história” da instituição.

O final do século XVII é preenchido com o percurso biográfico e profissional de Diogo Dias Melgaz. Alegria refere-o como sucessor de António Rodrigues Vilalva (que o autor supõe ter morrido antes de outubro de 1680) no cargo de mestre de capela da Catedral (Alegria, 1973a: 77). Por um espaço de oito anos, Melgaz ocupou simultaneamente os cargos de reitor do Colégio dos Moços do Coro, mestre da claustra e da capela durante oito anos. Melgaz aparece ainda envolvido numa contenda entre os músicos da capela em dezembro de 1689 que conduziu ao despedimento de dois deles. Enquanto mestre da capela, teve que informar o padre António Pereira da Silva sobre “os muzicos capazes q’ há e as insufficiencias”, o que conduziu ao despedimento de um Fr. Miguel e um Fr. Pedro. Foram também dadas instruções pelo Cabido para que se “escrevesse ao Prouincial mandasse recolher os seus frades a saber Fr. João Baixão, Fr. Ant. Arpista e Fr. Domingos contralto” (Alegria, 1973a: 85). Embora não referido a que ordem pertenceriam, há fortes indícios que estes frades que mandava recolher o Provincial seriam músicos franciscanos que estavam ao serviço da Catedral.

Para além de Melgaz (cujos dados biográficos serão tratados em local próprio no presente estudo), Alegria elencou os músicos ao serviço da Catedral no período de atividade de Melgaz. A capela da Catedral era, deste modo, composta por um efetivo vocal e instrumental característico deste tipo de agrupamentos seiscentistas onde vigora a prática de repertório em estilo antigo. Era a capela composta por seis cantores, dois instrumentistas que tocavam baixo e fagote, um que tocava baixo e charamela, um instrumentista de sacabuxa, dois organistas e um harpista (Alegria, 1973a: 78). O autor acrescenta mais adiante a adição de um instrumentista de rabecão ao efetivo instrumental

cidade durante o período referido destacam-se o projeto FCT ORFEUS, envolvendo o mosteiro cisterciense feminino de São Bento de Cástris (<https://orfeus.pt/>), e alguns estudos sobre paisagem sonora histórica eborense, que integram o projeto FCT PASEV (<https://pasev.hcommons.org/>).

da capela em 1687.

No que respeita às primeiras décadas do século XVIII, é seguido um caminho idêntico no capítulo correspondente ao capítulo precedente. Alegria inicia este capítulo com o compositor Pedro Vaz Rego e o seu percurso profissional como reitor do Colégio dos Moços do Coro, mestre da Clastra e mestre da capela. Já o havia introduzido no final do capítulo precedente, quando o referenciou como substituindo frequentemente Melgaz nos cargos que este ocupava na Catedral (Alegria, 1973a: 87). Tal como no século XVII, também são mencionados os efetivos vocais e instrumentais da capela da Catedral, com particular interesse para as identificações das novidades em termos dos instrumentos que foram sendo introduzidos ao longo da segunda e terceira década de setecentos. Deste modo, na primeira década do século XVIII, a capela era constituída por cinco cantores e dois instrumentistas de baixão e charamela, um harpista, um instrumentista de corneta, um instrumentista de baixão, um instrumentista de fagote e charamela e um instrumentista de sacabuxa, acrescentando que ainda se “mantinha a tradição de fazer acompanhar a polifonia das vozes com um suporte instrumental” (Alegria, 1973a: 88).

As “novidades” instrumentais na capela começam a aparecer em 1704, ano em que se regista a presença de um cravista, Fr. Pedro de São Bernardino, ao serviço da capela com obrigação de também ensinar o seu instrumento no Colégio dos Moços do Coro. Fr. Jacinto do Monte, instrumentista de corneta e viola, surge também por esta altura ao serviço da capela, com obrigação de ensinar os seus instrumentos no Colégio. Em 1705, Simão de Brito, instrumentista de rabecão, encontrava-se ao serviço da capela, ensinando também o instrumento no Colégio (Alegria, 1973a: 89). Em 1723 surge um instrumentista de rabeca, Francisco Xavier Belingue, ao serviço da capela. Em 1725, o efetivo da capela era constituída por dois instrumentistas de rabecão, dois harpistas, um instrumentista de viola, um instrumentista de rabeca, dois organistas e sete cantores (três dos quais altos, dois tenores e dois baixos). Este efetivo sugere que, pela segunda década de setecentos, começou-se a introduzir outro tipo de repertório na Catedral, nomeadamente obras em estilo concertado, dada a alteração significativa do seu efetivo instrumental. Parece ser esta a opinião de Alegria quando refere que “era a evolução natural da história da música que se fazia sentir na capela da Sé” (Alegria, 1973a: 92). Outra referência que aponta para esta transformação foi a provisão passada em 1727 a Fr. Gregório de São Boaventura (que supomos ser religioso franciscano) que tinha “obrigação de ir ao Colégio ensinar a cantar com estilo os moços do coro” (Alegria, 1973a: 92).

A referência ao “estilo” poderia indicar outro estilo para além do estilo antigo, de características polifónicas, em uso na Catedral, nomeadamente o novo estilo italiano em vigor na Patriarcal mencionado anteriormente. Existe ainda a já mencionada referência à presença de músicos italianos em Évora com o encargo de ensinar o canto gregoriano aos locais.

Tudo isto poderá indicar a introdução do estilo moderno/concertado no repertório da catedral, embora não haja indícios concretos que tal, de facto, tenha ocorrido por volta de 1727. Contrariando estas ideias de investimento relativamente a uma “modernização” do repertório e efetivos musicais na Catedral, surge em 1725 por ordem capitular, sede *vacante*, uma redução significativa do número de moços no Colégio de 27 para apenas 14 (Alegria, 1973a: 92). A 1 de abril de 1729 surge mais um instrumentista de *violim* na capela, António Bequer de Guzman, que Alegria supõe ser de origem espanhola. A 20 de março de 1731 aparece entre os músicos da capela um oboísta francês, Caetano Nicolau, que tinha obrigação de ensinar o seu instrumento no Colégio dos Moços do Coro (Alegria, 1973a: 93).

De notar as primeiras referências a outro compositor setecentista ativo na Catedral de Évora. Trata-se de Ignácio António Celestino cujo nome é referenciado em 1721 como reitor do Colégio dos Moços do Coro. Celestino sucedeu a Rego como mestre da Clastra e, posteriormente, também como mestre da capela (Alegria, 1973a: 92).

Alegria menciona ainda em dois parágrafos na sua *História* (1973a) a construção do edifício para albergar o Colégio dos Moços do Coro, dedicando-lhe posteriormente uma *História* específica (Alegria, 1997) onde desenvolve os apontamentos previamente enunciados.

No que se refere ao repertório em estilo antigo e estilo moderno/concertado na Catedral de Évora no final do século XVII e início do XVIII, torna-se importante ao presente trabalho um documento respeitante à presença do Cabido nas cerimónias litúrgicas da Catedral. À semelhança do *Breve resumo*, o *Calendário das Festividades Sagradas do Corpo Capitular da Catedral de Évora*⁵ identifica as principais festividades do ano, bem como o estilo de repertório a ser interpretado em cada uma dessas ocasiões (Anexo 2.1.). No entanto, contrariamente ao documento lisboeta, o documento eborense fica-se só pelo estilo não constando qualquer identificação do repertório musical específico, muito menos qualquer listagem de compositores nele representados.

No *Calendário* são utilizados dois estilos para identificar o tipo de repertório musical a utilizar nas festividades: *canto de estante* e *canto de órgão*. A utilização desta terminologia coloca algumas dificuldades na caracterização do respetivo repertório presente neste documento. Decorre esta dificuldade sobretudo da utilização do termo canto de órgão no contexto português do início de setecentos.

Na tratadística musical consultada no âmbito do presente trabalho, encontramos uma clara distinção entre o cantochão e o canto de órgão, referindo-se o primeiro ao repertório monódico e o segundo ao repertório polifónico. Tanto Manuel Nunes da Silva (1685), como João Vaz Barradas Muito Pão e Mourato (1735a) utilizaram o termo “canto de órgão” para classificar o repertório polifónico, como demonstram os vários capítulos, *i.e.*, versando a

⁵ Biblioteca Pública de Évora [P-EVc], Fundo Manizola, Cód. X-5.

solmização, proporções, prolações, notação mensural e o conhecimento dos tons, presentes nas suas *Flores musicaes*. Tal também foi a postura de Nunes da Silva no final do século XVII que, na parte dedicada ao canto de órgão na sua *Arte minima*, discorre sobre os mesmos tópicos que Morato iria tratar quase meio século mais tarde. Canto de estante parece ser um termo sem expressão na tratadística da época. No entanto, no caso dos compositores Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego, no espaço a eles dedicado na *Bibliotheca Lusitana*, Barbosa Machado, i.e., identifica as missas *Tantum ergo Sacramentum* e *Ad omnem tonum*, como “2 missas de estante”, o que nos leva a supor que o termo “de estante” designasse a polifonia vocal *a cappella*.

No entanto, de forma a perceber-se qual seria o critério de utilização de canto de estante e canto de órgão na Catedral de Évora, procedeu-se a uma análise de algumas obras constantes no seu arquivo musical, de maneira a identificar a classificação e respetiva correspondência em termos de composição musical (Barbosa Machado, 1752: 625). Desta análise, concluiu-se que o termo “de estante”, de facto, aplica-se à polifonia vocal sacra *a cappella* e, “de órgão”, ao restante repertório incluindo as obras em estilo moderno e concertado. É o que nos sugere um manuscrito copiado no século XVIII contendo as antífonas *Asperges me* e *Vidi aquam*, para quatro vozes, de Giovanni Pierluigi da Palestrina.⁶ São quatro folhas de papel dobradas funcionando a parte direita do verso da folha do Superius como frontispício, estando aí indicado “de estante”. Em 1820, o Padre Francisco José Perdigão compôs uma coleção de quatro salmos cujo frontispício do respetivo manuscrito refere que nesse ano caiu a festa da Dedicação da Catedral em véspera da festa de São Manços. Como não houvesse salmos de estante correspondentes às antífonas para o ofício de Vésperas da ocasião e para que a capela não se visse obrigada a cantar os salmos em canto de órgão, o compositor havia escrito os quatro salmos para se cantarem na estante.⁷ Trata-se de uma coleção de quatro salmos (*Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus vir* e *Lauda Jerusalem*), a quatro vozes *a cappella*, para a festa de São Manços que, conforme consta no *Calendário* (Anexo 2.1.), possuía ofício de Vésperas de canto de estante.

Seguindo a ideia de que o termo canto de estante aplicava-se à polifonia vocal *a cappella* e canto de órgão ao resto do repertório para várias vozes (envolvendo também acompanhamento instrumental), percorrendo o *Calendário* da Catedral ao longo do Ano Litúrgico, encontramos as festas solenizadas com maior ou menor ênfase (Anexo 2.1.). Deste modo, eram solenizadas com canto de órgão as festas maiores do Ano Litúrgico como a Vigília e Dia de Natal, o Sábado Santo e Domingo da Ressurreição. O canto de órgão estava também presente nas principais festas da Virgem ao longo do ano como é o caso da Visitação, Assunção, Natividade, Apresentação e a Conceição. A estas festas universais juntam-se festividades de importância local, como é o caso da Dedicação da Catedral, de

⁶ Trata-se do manuscrito Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Fundo Musical, Diversos n.º 173-174.

⁷ De acordo com a descrição presente na primeira folha do manuscrito Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Fundo Musical, Salmos n.º 177-180.

São Manços ou dos Mártires de Évora, e as festas dos respetivos santos padroeiros realizadas nas igrejas de Évora como acontece com Santo Antão, São Sebastião, São Brás, São Pedro ou os Mártires de Évora.

O canto de estante estava presente nos domingos ao longo do ano e, particularmente, durante o período quaresmal (quartas e sextas-feiras), assim como ao longo da Semana Santa. Encontramos também as festividades de alguns santos, como é o caso de São Matias, São Gregório, Santo António, São Tiago ou São Bartolomeu que são solenizadas com canto de estante. Entre estas festas encontram-se também algumas festas da Virgem, como acontece com a Purificação ou a Anunciação.

CAPÍTULO III

DIOGO DIAS MELGAZ E PEDRO VAZ REGO, MESTRES DA CATEDRAL DE ÉVORA

No presente capítulo são apresentadas as notícias biográficas dos mestres de capela da Catedral de Évora Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego, ativos nestes cargos nas últimas décadas do século XVII e primeiras décadas do século XVIII. Para além dos seus perfis biográficos estão também elencadas as fontes onde se conservam as obras que foi possível identificar e que constam das duas listagens apresentadas nos anexos 3.1 e 3.2 respetivamente.

1. NOTÍCIA BIOGRÁFICA DE DIOGO DIAS MELGAZ

Diogo Dias Melgaz, filho de Afonso Lourenço Melgaz e Maria Ferro, foi batizado na Igreja de São Vicente, Matriz de Cuba, aos 11 dias do mês de abril de 1638.¹ Morreu em Évora, na sua casa sita na Rua do Espírito Santo, na madrugada de 10 para 11 de março de 1700.²

Contrariamente a Pedro Vaz Rego, os aspetos biográficos de Melgaz têm sido amplamente referidos pela historiografia musical portuguesa. Surge como uma das primeiras referências, na qual se basearam muitos dos autores posteriores até meados do século XX, Diogo Barbosa Machado, que refere o compositor na sua *Bibliotheca Lusitana*. De acordo com este autor, Melgaz nascera a 11 de abril de 1638 em Cuba, mencionando a correta filiação acima referida, sendo o compositor irmão do Doutor João Melgaz Ferro (Barbosa Machado, 1759: 98). Ainda alguns anos antes da publicação da obra de Barbosa Machado, o cronista jesuíta eborense Padre Francisco da Fonseca, descrevendo o novo edifício do Colégio dos Moços do Coro na sua *Evora Gloriosa*, afirmava que todos os mestres da música em Portugal haviam sido discípulos de Melgaz, quando este ocupou os cargos de reitor do Colégio e mestre da Clastra, tendo estes autorizado “as Religioes com as suas grandes prendas, e as Parochias com as suas exemplares vidas” (Fonseca, 1728: 234).

Muito pouco se conhece da sua juventude até à data em que, de acordo com Barbosa Machado, terá admitido ao Seminário da Catedral de Évora (entenda-se, o Colégio dos Moços do Coro), a 20 de maio de 1647, quando contava nove anos. A este respeito, na

¹ Arquivo Distrital de Beja, Paroquiais, Paróquia de Cuba, Registos de Batismos 1610-1655, D2 Cx. 0388, f. 54v.

² Por falta do livro de óbito referente à paróquia da Sé de Évora, toma-se como data da morte de Diogo Dias Melgaz a que refere Alegria (1978: XI).

introdução à *Opera Omnia* do compositor, José Augusto Alegria referiu uma nota do Livro de Acórdãos do Cabido de Évora, com data de 10 de maio de 1647, que determinava “se receba o rapaz de Cuba no Collegio” (Alegria, 1978: V).³ Embora não se referindo diretamente a Melgaz, Alegria depreendeu que, dada a proximidade em termos de datas e a proveniência do rapaz, o “rapaz de Cuba” seria, de facto, Diogo Dias Melgaz. À época era mestre de capela da Catedral António Rodrigues Vilalva, mestre da Clastra Diogo Dias de Vilhena e reitor do Colégio dos Moços do Coro Manuel Cid. O que se conhece da estadia de Melgaz enquanto colegial no Colégio dos Moços do Coro resume-se a algumas entradas nos livros dos acórdãos do Cabido, a primeira de 27 de abril de 1660, onde esta corporação determinava “que fique por chamam.to a petição do P.e Melgaz do Collegio”.⁴ Aqui, como nota José Augusto Alegria (1997: 132), Melgaz surge já identificado como clérigo, embora estando ainda associado ao Colégio dos Moços. Nesse mesmo ano o Colégio havia despendido a quantia de 480 réis com o tomo segundo “quinto uario Tito Liuiu” para uso de Melgaz (Alegria, 1973a: 76).

Melgaz parece ter-se mantido como colegial no Colégio dos Moços do Coro até ao ano de 1662, excedendo o limite de idade.⁵ A 11 de março desse ano, o Cabido aceitava a demissão do Padre João da Silva (que sucedera ao Padre Manuel Cid) do cargo de Reitor do Colégio dos Moços do Coro.⁶ Três dias depois, a mesma corporação elegia como Reitor do Colégio dos Moços do Coro o Padre Diogo Dias Melgaz, que aceitou o cargo com o salário ordinário de 33.480 réis anuais.⁷

Já Reitor do Colégio dos Moços do Coro, foi admitido na Irmandade dos Clérigos Pobres do Arcanjo São Miguel, com sede na Igreja de Santo Antão, a 24 de julho de 1662 (Alegria, 1978: IX). A 15 de setembro de 1663, havia a cidade de Évora recuperado da ocupação castelhana de maio e junho desse ano pelas tropas de D. Juan de Áustria no âmbito da Guerra da Restauração, Melgaz apresentou-se como opositor a um benefício na Catedral, que vagara pela morte do Padre Mateus de Matos, junto com três clérigos, não o tendo obtido (Alegria, 1978: IX). No final desse ano o cargo de mestre da Clastra da Catedral vagara, segundo Alegria, por morte do mestre Bento Nunes Pegado, pelo que no final de 1663 Melgaz aparece já no rol do pessoal da Catedral recebendo 40.000 réis com o título de mestre da Clastra.⁸

³ Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Acórdãos do Cabido, 1646-1652, f. 63r.

⁴ Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Acórdãos do Cabido, 1652-1663, f. 117r.

⁵ Esta situação não era estranha uma vez que ocorrera o mesmo com outro colegial, Pedro Clemente: “que o colegial pº clemente sem embargo de ter acabado o tempo do Collegio esteia nelle ate uagar algum partido da fabrica e uagando se lhe de partido de uinte mil reis”. Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Acórdãos do Cabido, 1652-1663, f. 220v.

⁶ Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Acórdãos do Cabido, 1652-1663, f. 234v.

⁷ Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Acórdãos do Cabido, 1652-1663, f. 235r.

⁸ Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Fábrica da Sé de Évora, Receita e Despesa, 1662-1663, f. 7r.

Em fevereiro de 1672 adoeceu gravemente, não podendo desempenhar o cargo na Clastra, pelo que se fez substituir por um aluno mais competente por ele escolhido, o que causou conflito com o então mestre da capela António Rodrigues Vilalva. Esta situação precipitou a apresentação de um requerimento ao Arcebispo em que Melgaz descrevia a situação. Estivera doente durante o mês de fevereiro, com tal gravidade que “esteue sangrado doze vezes, e purgado quatro, da qual lhe ficarão graues achaques, q’ padece em Rezão dos quais, e por conselho dos medicos senão pode aplicar a lição da Crasta”, como comprovava uma certidão. Havia mandado um colegial seu (não identificado) desempenhar essa função “como sempre foi costume nas faltas q’ ouue na Crasta”. No entanto, o mestre de capela, embora “no ponto q’ deu neste quartel de Junho não pós de perda cousa algũa”, havia lhe dito que o Arcebispo lhe iria ordenar que lhe pagasse as faltas dadas no serviço, pelo que Melgaz pede o prelado lhe seja o respetivo pagamento perdoado.⁹ A 29 de janeiro de 1668, enquanto Reitor do Colégio, foi advertido pelo Cabido, que não levasse os moços do coro “fora da cidade nem do Collegio sem nossa l.ça”. Todavia, a 11 de fevereiro seguinte, o Cabido indicava “que o reitor do Collegio dos mossos do coro possa levar sem l.ça do Cab.º os mossos ás festas que se fizerem na cid.e, não faltando ás da See”.¹⁰

Em 1680, Melgaz surge nos pagamentos de salários do pessoal da Catedral com o título de mestre de capela¹¹ (o que levou Alegria a afirmar que tal se terá devido ao falecimento do anterior mestre, António Rodrigues Vilalva), recebendo 80.000 réis anuais pelo desempenho desse cargo (Alegria, 1973a: 77). Muito possivelmente pelo excesso de trabalho no desempenho de três cargos em simultâneo, em 1688 abandonou o cargo de Reitor do Colégio, permanecendo como mestre de capela e mestre da Clastra (Alegria, 1973a: 78). Sucedeu-lhe no cargo de reitor um cantor da capela, o contralto Padre António Rodrigues (Alegria, 1978: X).

A 28 de dezembro de 1689, determinou o Cabido que o chantre António Pereira da Silva se informasse do mestre da capela e dos músicos “capazes que há, e dos insufficientes, e dos rapazes do Collegio [...] e que emq.to aos Muzicos se tomasse tão bem informação com o P.e G.ar dAffonseca e outros: com o R.tor dos Moços do Coro”.¹² A 30 de dezembro decidia o Cabido que “lista a informação q’ tomou do M.e da Capela e do p.e g.ar dAfonseca” fossem despedidos do serviço musical da Catedral os padres Fr. Miguel e Fr. Pedro, “pagandoselhes tudo o q’ se lhes deue, e dandolhes p.^a caminho a cada hum oito mil reis”. O chantre António Pereira da Silva notificou o Bispo de Targa para que “escrevesse ao Prouincial mandasse

⁹ Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Fábrica da Sé de Évora, Receita e Despesa, 1672-1673, [folha apensa].

¹⁰ Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Acórdãos do Cabido, 1667-1678, ff. 12r e 13v.

¹¹ Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Fábrica da Sé de Évora, Receita e Despesa, 1680-1681, f. 7r.

¹² Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Governo do Cabido, 1689-1722, f. 7r.

recolher os seus frades a saber Fr. João Baixão, Fr. Ant. Arpista e Fr. Domingos contralto”.¹³

José Augusto Alegria refere que o estado de saúde de Melgaz não lhe permitia desempenhar os dois cargos que mantinha e, pelo ano de 1697, já não o fazia (Alegria, 1973a: 79). A 12 de outubro desse ano surge como mestre de capela e mestre da Claustro substituto o Padre Pedro Vaz Rego como substituto de Melgaz, que continuou a assinar os recibos de vencimento até julho de 1699 (Alegria, 1978: XI).

No dia 10 de março de 1700, Melgaz ditou o seu testamento. Morreu na madrugada de 10 para 11 de março, sendo sepultado no dia 11 pela Irmandade dos Clérigos Pobres da qual era irmão no alpendre do Convento de Nossa Senhora dos Remédios, dos religiosos carmelitas descalços de Évora (Mazza, 1944-45: 59). Um manuscrito conservado na Biblioteca Pública de Évora, datado de 1742 que faz memória das sepulturas no convento, identifica a de Melgaz, bem como de outros membros da sua família, nomeadamente dois filhos do irmão João Melgaz Ferro.¹⁴

Barbosa Machado cita um epigrama de autor desconhecido que lhe terá servido de epitáfio (Barbosa Machado, 1759: 99):

<i>Flebili occubuit, qui scivit in orbe Magister</i>	Morreu no mundo o Mestre que soube
<i>Caelestem Musam communicare viris.</i>	Comunicar aos homens a Musa celestial.
<i>At si funerea tãdem jacet obrutus urna;</i>	Mas se ele jaz inumado em urna fuérea
<i>Non fama in tumulo contumalata jacet.</i>	A fama não foi enterrada com ele.
<i>Aeternis vivet Melgaz post funera lustris</i>	Após a morte, Melgaz viverá para sempre
<i>Donec erunt homines, sydera donec erunt.</i>	Enquanto houver homens, enquanto houver sóis. ¹⁵

José Augusto Alegria incluiu-o no final do capítulo à *Opera omnia* do compositor que intitulou de “Elogio ao Padre Mestre Diogo Dias Melgás”. À data da redação deste documento o pai de Melgaz era já defunto e a mãe, ainda viva, ficou por sua legítima herdeira. Como já referido, foi sua intenção ser sepultado no alpendre do Convento dos Remédios, mandando para o efeito que fosse vendida uma peça de prata que possuía para se mandar dizer “em missas de corpo presente sendo horas e quando não forem horas seja no dia logo seguinte” sendo a esmola de um tostão para cada uma destas missas (Mazza, 1944-45: 60). Os religiosos do Convento dos Remédios receberiam 4.000 réis para compra da sepultura e uma missa com meio ofício. A esta juntavam-se mais cinquenta missas “por alguns emcargos e restituições em que esteja emcarregado”, deixando para isso um tostão para cada uma delas.

Melgaz pertencia a numerosas irmandades e confrarias de Évora, que surgem identificadas e com a indicação para o acompanharem à sepultura. Pertencia à Confraria do

¹³ Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Governo do Cabido, 1689-1722, f. 8r.

¹⁴ Biblioteca Pública de Évora [P-EVp], Reservados, Códice CXXVI/2-21. Trata-se do sobrinho João Melgaz, falecido a 25 de abril de 1700, uma sobrinha não identificada, falecida a 20 de maio de 1700, a sobrinha Luísa Maria, falecida a 17 de abril de 1712, e uma afilhada Luzia Maria, falecida a 24 de novembro de 1714.

¹⁵ A tradução do epigrama é dada em Alegria (1978: XI).

Santíssimo das colegiadas de Santo Antão e de São Mamede, era irmão das ordens terceiras de São Francisco e Nossa Senhora do Carmo, e das confrarias de Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Paz, de São Nicolau (não especificando onde estavam localizadas) e de Nossa Senhora da Encarnação da Colegiada de São Mamede. Os irmãos da Irmandade dos Clérigos Pobres, localizada na Igreja de Santa Marta, teriam o encargo de levar a urna e dos “sufrágios que costumão fazer aos que sam Irmãos da ditta Irmandandade”, ficando também encarregados de dizerem trinta missas. O clero da freguesia da Sé também deveria acompanhar o cortejo fúnebre (Mazza, 1944-45: 60).

Ficou por testamenteiro o irmão João Melgaz, recebendo o sobrinho João Melgaz, “estudante nesta universidade de idade de treze anos”, três quartéis de vinha que possuía no Degebe, junto à estrada para Vila Viçosa. O sobrinho receberia a casa de moradia na Rua do Espírito Santo, uma adega de vinho e azeite com respetivo lagar numa travessa fronteira, mais uma casa nessa travessa, a sua renda na Herdade da Cotelija no termo de Beja com quinze alqueires de trigo. Devia esta última ser vendida para “dar satisfação a duzentos e vinte mil reis que se deuem a Irmandade das Almas”. O sobrinho receberia ainda umas casas que Melgaz possuía em Cuba, bem como 2.000 réis de foro que comprara na Herdade do Perineo. (Mazza, 1944-45: 60).

Às sobrinhas deixava todas as dívidas que lhe devessem e o que se achasse em sua casa de portas adentro depois de cumpridos os legados. Toda esta herança tem como condição que o sobrinho se ordenasse sacerdote e vivesse com suas irmãs não podendo o pai lograr nem possuí-la em tempo algum. Enquanto o sobrinho não tomasse posse da herança deveria o tio, Padre João Melgaz, ser o respetivo administrador (Mazza, 1944-45: 60).

O compositor deixou uma série de dívidas que deveriam ser saldadas. Primeiramente ao Padre António da Fonseca uma moeda de ouro. Ao Reitor do Colégio dos Moços do Coro, 5.000 réis, na loja de Miguel da Costa, 3.500 réis. Por outro lado, também era credor de várias dívidas, como é o caso da irmã do Padre Bento Gomes, já falecido, que lhe devia 14.000 réis, ou do primo, Doutor Francisco Dias Melgaz, morador em Beja, que lhe devia 40.000 réis. Outro primo, Manuel Afonso de Almada, morador em Cuba, devia-lhe 12.500 réis (Mazza, 1944-45: 60-61). Apesar de todo este património, refere Alegria que o irmão João Melgaz Ferro pagava a Sebastião Ferreira, a 20 de junho de 1700, a quantia de 4.000 réis dos custos do enterro do compositor (Mazza, 1944-45: 59).

2. IDENTIFICAÇÃO DAS FONTES

A totalidade das obras atribuídas a Diogo Dias Melgaz sobrevive em cópias manuscritas posteriores à sua morte, em 1700. Este *corpus* manuscrito poderá ser dividido em dois

grandes grupos: o primeiro compreendendo as fontes copiadas, quase na sua maioria na Catedral de Évora, ao longo do século XVIII, e o segundo, incluindo, para além de fontes eborenses, também cópias realizadas para a Catedral de Lisboa nas primeiras décadas do século XIX. Barbosa Machado refere dois livros de coro com obras de Melgaz, que descreve como “dous livros de papel imperial, e com o frontispício illuminado, dedicadas ao illustrissimo Arcebispo de Evora D. Fr. Luiz da Silva no anno de 1694”, contendo “*Motetes da Quaresma. Missa ferial a quatro vozes. Gloria laus, & honor da Procissão da Dominga de Ramos a oito vozes*”, estando esses dois volumes “no Cartorio da Cathedral de Evora” (Barbosa Machado, 1759: 99). A data que Barbosa Machado apontou para a produção destes dois livros corresponde ao período em que D. Fr. Luís da Silva foi Arcebispo de Évora desconhecendo-se, todavia, se, de facto, estes volumes existiram o que é reforçado por Alegria na introdução à *Opera Omnia* (Alegria, 1978: XII). Barbosa Machado menciona ainda um terceiro livro de coro, também com data de 1694 e dedicado ao mesmo prelado, contendo “*Paixões dos quatro Evangelistas. Adoração da Cruz em Sexta Feira Mayor, e o Motete In Monte Oliveti tudo a quatro vozes*” (Barbosa Machado, 1759: 99), o que, uma vez mais, não se consegue identificar, nem é mencionado sequer por Alegria.

O CÓDICE MANUSCRITO N.º 7

Trata-se de um pequeno livro de coro (40 x 27 cm) intitulado “Livro da Coresma que compos o R. M. Diogo Dias Melgàs”, sem decoração artística, mas copiado por mão segura. Não possui data de produção, podendo-se, todavia, adiantar que o mesmo terá sido copiado seguramente antes de 1759, ano em que o conteúdo constante no Códice manuscrito n.º 7 foi copiado para um livro de coro da Catedral de Lisboa.

O Códice manuscrito n.º 7 foi copiado para uso na capela da Catedral de Évora e contém, como sugere o título do primeiro fólio, música para o período quaresmal, mais concretamente, uma missa para os dias *de feria* e um ciclo de motetes para as quartas e sextas-feiras da Quaresma de Diogo Dias Melgaz, aos quais se juntam o motete *Adjuva nos Deus*, para os dias *de feria* ao longo da Quaresma, e um motete para a Quarta-Feira de Cinzas. A este grupo de obras Melgaz junta-se uma missa para os domingos do Advento e Quaresma e um ciclo de motetes para os domingos quaresmais de um Afonso Lobo, que têm sido atribuídos ao compositor espanhol Alonso Lobo de Borja, e ainda as duas antífonas *Pueri Hebraeorum* para Domingo de Ramos e o motete *Rex tremendis majestatis* para o *officium defunctorum*. À exceção deste último para (AATB e baixo contínuo), todas as obras deste livro são para quatro vozes (SATB) *a cappella*. No último fólio, uma mão diferente daquela que copiou o conteúdo principal do livro, copiou o verso “Nil canitur suavius”, polifonia a quatro vozes (SATB), do hino *Jesu dulcis memoria* (Anexo 3.3.).

Pelo seu conteúdo, poderá este livro de coro ter sido copiado a partir de um dos livros de 1694 mencionados por Barbosa Machado, ao qual foram adicionadas as obras de Lobo,

embora não seja possível comprová-lo por falta de referências mais detalhadas.

O CÓDICE MANUSCRITO N.º 9

Trata-se de um livro de coro com o título *Livro da Semana Santa* (no segundo fólio), cujo primeiro fólio possui a inscrição “O Exm.º E Rm.º Sr. D. Joaquim Xavier Botelho de Lima Arcebispo Metropolitano de Evora, Mandou fazer este Livro para a capella da sua See.”. No recto do fólio 102 encontra-se a inscrição de que “No Anno de 1785, foi escrito este Livro por Fr. Jose de N.S. do Loureto; o qual depoes de Collega no Seminario desta See de Evora, foi ser Relligioso Observante na Prov.^a de S. Francisco dos Algarves”. Mão diferente escreveu no final do fólio “No tempo do P.^e M.^e da Capp.^a Francisco Joze Perdigaõ”.

Como o título indica, trata-se de um livro contendo grande parte da polifonia e cantochão para as cerimónias da Semana Santa, incluindo o *Triduum Sacrum*, e parte das cerimónias da Vigília Pascal. Para o Domingo de Ramos encontra-se a antífona *Asperges me* e a missa para os domingos do Advento e Quaresma de Manuel Cardoso, um grupo de antífonas e o *proprium missae* em cantochão, o Sanctus da *Missa Ferialis*, as duas antífonas *Pueri Hebraeorum*, o motete *In monte Oliveti* e a Paixão segundo São Mateus de Melgaz. Para a Terça-Feira Santa surge o *proprium missae* do dia em cantochão, a Missa Ferialis, o motete *Pia et dolorosa Mater* e a Paixão segundo São Marcos de Melgaz. Para a Quinta-Feira Santa a Paixão segundo São Lucas e o motete *O vos omnes* de Melgaz e o motete *Domine, tu mihi lavas pedes?* de Francisco Martins. As cerimónias de Sexta-Feira Santa incluem várias antífonas em cantochão, da Paixão segundo São João e do *improperium Popule meus* de Melgaz, seguidas de mais algumas antífonas em cantochão. Para o Sábado Santo encontramos o *proprium missae* da Vigília em cantochão, bem como uma litania de Todos-os-Santos (Anexo 3.4.).

Pelo conteúdo (Anexo 3.4.), acreditamos que se possa tratar de uma cópia do segundo livro de coro que Barbosa Machado refere ter sido copiado em 1694 com dedicatória ao Arcebispo de Évora D. Fr. Luís da Silva, uma vez que inclui as quatro Paixões para a Semana Santa, o *improperium* para a Adoração da Cruz e o motete *In monte Oliveti*. O copista terá incluído a antífona *Asperges me* e a Missa para os domingos da Quaresma de Manuel Cardoso, a missa ferial e as antífonas para a procissão de ramos de Melgaz, bem como o motete para Lava-Pés em Quinta-Feira Santa de Francisco Martins, de forma a completar o plano litúrgico do respetivo volume.

O LIVRO DE FACISTOL N.º III

O Livro de Facistol n.º III foi copiado em 1770 para uso na Catedral de Lisboa. A inscrição no primeiro fólio identifica-o como contendo “Motettos para as quartas e sextas feiras da Quaresma” do “Auctor o P.^e M.^e Melgas” (Anexo 3.6.).

Trata-se da cópia dos motetes que podem ser encontrados no Códice manuscrito n.º 7 da Catedral de Évora, à exceção dos motetes *Cum facis eleemosinam* e *In jejunio et fletu*. Estas obras encontram-se apenas nesta fonte, não existindo qualquer cópia (mesmo que oitocentista) na Catedral eborense. Para além dos motetes de Melgaz encontra-se ainda o motete *Nos autem gloriari* de Fr. Manuel Cardoso, proveniente do *Livro de varios motetes* de 1648, e o responsório *Vere languores* de Tomás Luis de Victoria, muito possivelmente proveniente do livro de motetes de 1572 (onde também se encontra o responsório *O vos omnes*).

Sobre este livro de coro, refere ainda José Augusto Alegria que nove destes motetes, destinados às quartas e sextas-feiras da Quaresma estavam presentes num outro livro de coro (o Livro de Facistol n.º IX) que continha também o *Adjuva nos Deus* do compositor eborense.¹⁶

OUTROS MANUSCRITOS

A maioria das obras em estilo antigo de Diogo Dias Melgaz sobrevive nos livros de coro anteriormente referidos, encontrando-se as obras em *stile pieno* e *estilo moderno* em partes individuais. No entanto, e dada a inexistência de fontes autógrafas, as obras que são transmitidas por fontes manuscritas mais tardias encontram-se em partes individuais. É esse o caso da antífona *Salve Regina*, que sobrevive num manuscrito da Catedral de Évora (P-EVc), Música Mariana n.º 13, composto por quatro folhas, correspondendo cada uma delas às respetivas partes vocais (SATB), com data de cópia de 1801. Trata-se da fonte mais tardia contendo obras de Melgaz. Desta obra sobrevive também uma cópia coeva ao manuscrito de Évora existente no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa (P-Lf), Ms. 136-1C, também composto por folhas correspondentes às vozes individuais.

Tanto no caso do arquivo da Catedral de Évora, como naquele referente à Sé Patriarcal de Lisboa, optou-se por não incluir no âmbito deste estudo os manuscritos copiados no século XIX, tomando como baliza temporal última o ano de 1801, data presente no manuscrito Música Mariana n.º 13 da Catedral de Évora. No entanto, pareceu-nos relevante referir, uma vez que irá ser mencionado no Capítulo V do presente estudo, o livro de coro que Mariana Portas de Freitas identificou no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa. De acordo com a autora, trata-se do Volume manuscrito n.º 246 – E, 5, cujo fólio inicial indica

¹⁶ O que o autor do presente estudo conseguiu averiguar sobre este Livro de Facistol n.º IX baseia-se no que José Augusto Alegria referiu sobre este volume na introdução à *Opera Omnia* de Melgaz (1978: XV). Já à época Alegria manifesta a sua gratidão a Macário Santiago Kastner e Luís Pereira Leal pelas indicações que lhe haviam dado sobre esta fonte. Presumimos que não a terá consultado presencialmente, assim como Mariana Portas de Freitas, que refere na sua tese a impossibilidade de consulta do livro por este não se encontrar disponível (Freitas, 2000: 19). A respetiva informação sobre o Livro de Facistol n.º IX advém de Alegria (1978: XV): *Mottetta in Feriis Quartis & Sextis Quadragesimae. / In Dominica Palmarum. / Et in Feriis secunda, tertia & Quarta Majoris Hebdom. / In super / Adjuva nos Deus salutare noster. Christus factus est etc. / Regnante D. Josepho I. Anno 1759. / Scribebat Antonius Gomes Baptista.*

Partitura da Missa, Adjunta nas Benção das Candeias, e Motettos p^a todas as Domingas, quartas e 6^a f^a desde o Adventu, a Sabbado d' Alleluia, com data de cópia ou produção de 1849. A autora refere ainda que neste volume, para além de obras de Melgaz, encontram “outras atribuídas a D. João IV, Fr. Manuel Cardoso, Domingos Benavente, Affonso Lobo de Borja, T. L. Vittoria e Aguilera de Heredia, entre outros” (Freitas, 2000: 18).

3. NOTÍCIA BIOGRÁFICA DE PEDRO VAZ REGO

O livro de batismos da freguesia de Nossa Senhora da Expectação, igreja matriz da vila de Campo Maior, regista aos 19 dias do mês de março de 1673, o respetivo batismo de Pedro Vaz Rego, filho de Manuel Vaz Henriques e Brites Lopes.¹⁷ Morreu em Évora a 8 de abril de 1736.¹⁸

Tal como ocorre com Melgaz, uma das primeiras referências relativamente à biografia e produção musical de Pedro Vaz Rego provém da *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado. O autor iniciou o espaço dedicado a este compositor indicando que o seu nascimento em Campo Maior havia ocorrido a 8 de março de 1670, com a mesma filiação acima referida. Rego aplicara-se “no estudo da música no Seminário da Santa Igreja Metropolitana de Évora” (Barbosa Machado, 1752: 624). Este “seminário” mencionado por Barbosa Machado seria certamente uma referência ao Colégio dos Moços do Coro (o que também acontece no caso de Melgaz), sendo, à época, o mestre da Clastra Diogo Dias Melgaz, o que, como refere o autor, o faria mestre de Pedro Vaz Rego. Robert Stevenson afirma que Rego entrou para a Catedral como moço do coro em 1682 sem, contudo, apresentar documentação a comprovar esta data (Stevenson, 1976: XXXIV). Todavia, em 1699, num processo de colação de um benefício, o então Licenciado António Rodrigues, Reitor do Colégio dos Moços do Coro e beneficiado na Catedral, assegurava as boas qualidades de Rego “por se criar no Collegio dos meninos do coro e o conhecer desde menino”.¹⁹

Rego apresentou uma requisitória a 9 de novembro de 1693 para se proceder na cidade de Évora a diligências *de vita et moribus* a fim de ser ordenado de ordens menores, requisitória essa proveniente do Bispado de Elvas onde o requerente a tinha apresentado. Nas respostas dadas ao inquérito, refere o então altareiro da Catedral que Pedro Vaz Rego havia sido criado no Colégio dos Moços do Coro do Arcebispo, servindo também na capela

¹⁷ Arquivo Distrital de Portalegre, Paróquia de Nossa Senhora da Expectação, Registos de baptismos 1667/1678, f. 117r.

¹⁸ Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Coleção de testamentos, 1554/1835, Testamento de Pe. Pedro Vaz Rego, natural de Évora, Cx. 26, n.º 54, f. [1r].

¹⁹ Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Câmara Eclesiástica de Évora, Cargos e Benefícios, Colações, Cx. 13, Doc. 534, f. 6r.

da Catedral.

Barbosa Machado afirma que Rego havia sido mestre de capela na Catedral de Elvas, “De onde passou no ano de 1697 para reitor do Seminário e mestre da capela e da claustra de Évora em cuja Catedral foi bacharel” (Barbosa Machado, 1752: 624). Seguindo esta afirmação, Rego teria sido mestre de capela em Elvas antes de 1697, ano em que já se encontrava ao serviço da Catedral eborense. Tanto Alegria (1973a: 87) como Manuel Joaquim (1929: 12) são da opinião que, sendo verdadeira a afirmação de Barbosa Machado, a passagem de Rego como mestre de capela da Catedral elvense só poderia ter ocorrido entre 1694, ano em que existe documentação que confirma a presença do Padre António Gonçalves como mestre de capela da Catedral, e 1697 em que, como já foi referido, Rego encontrava-se já em Évora. De facto, se o processo para tomar ordens menores correu no final de 1693, teria os restantes processos até ser ordenado presbítero, decorrido ao longo do ano seguinte e, possivelmente, ainda em 1695.

Em todo o caso, já presbítero do hábito de S. Pedro em 1699, concorreu a um dos dois benefícios que haviam vagado na Catedral. Os respetivos autos de colação e confirmação para a apresentação ao Arcebispo D. Luís da Silva para o benefício, que vagara por morte do seu último possuidor o Padre Francisco Rodrigues Valente, datam de 5 de outubro de 1699. Nesta documentação Rego surge identificado como mestre substituto da Claustra e da capela, residindo no Colégio dos Moços do Coro.²⁰

Em termos profissionais, para além deste já referido período como substituto do mestre da capela e da Claustra da Catedral, foi Rego provido no cargo de Reitor do Colégio dos Moços do Coro a 21 de julho de 1704 com um salário anual de 33.480 réis (Alegria, 1997: 155). Em 1712, surge no livro de receita e despesa da Fábrica da Sé, o Padre António Rodrigues, capelão na Catedral, a receber o salário pelo desempenho das funções de Reitor do Colégio dos Moços do Coro,²¹ pelo que se pressupõe que Rego o tivesse abandonado antes dessa data. Todavia, ainda em 1706 assinava como “Reitor do Collegio do Illustrissimo Senhor Arcebispo” o frontispício da *Relaçam das Festas*, impressa na oficina da Universidade.

Um aspeto do percurso biográfico de Pedro Vaz Rego, que mereceu uma breve referência por Barbosa Machado, mas tem escapado a quem tem escrito sobre este assunto, é a passagem do compositor pelo Mosteiro da Cartuxa de Évora enquanto noviço o que acaba por explicar a indicação para aí ser sepultado. O autor da *Bibliotheca Lusitana* apenas refere que Rego “Jaz sepultado no convento da cartuxa fora desta cidade onde tinha sido noviço onze meses” (Barbosa Machado, 1752: 624). Todavia, encontramos informação mais

²⁰ Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Câmara Eclesiástica de Évora, Cargos e Benefícios, Colações, Cx. 13, Doc. 534, f. 2r.

²¹ Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Fábrica da Sé de Évora, Receita e Despesa, 1711-1712, f. 30v.

detalhada sobre este período num Códice manuscrito da Biblioteca Nacional de Portugal (COD 912), nomeadamente numa coleção de cartas de Fr. Eustáquio da Virgem Maria (monge da Cartuxa de Évora) com alguns excertos transcritos por Rui Vieira Nery no seu estudo do, já referido, COD 8942 da BNP (1980: 81). De acordo com uma das cartas, datada de 21 de fevereiro de 1738, o religioso referia-se a Pedro Vaz Rego como tendo sido colegas na Cartuxa, havia ele tinha ele já quatro anos de religião, numa das oitavas do Natal de 1709, tendo aí permanecido até 15 ou 20 de janeiro de 1710 (Nery, 1980: 81). Durante este período cursou “de noite e de dia os actos conventuaes, e exercícios que costumão ter os noviços em habito secular ante q delle tirem os votos”. Todavia, não a comunidade não chegou a lançar-lhe o habito em resultado de algumas dívidas que Pedro Vaz Rego tinha no século, “louvavelm.^{te} contraídas p.^a meter duas irmãs freiras” (Nery, 1980: 82).

Em 1710 vagou uma capelania na Catedral, que Pedro Vaz Rego requereu e nela foi provido (Alegria, 1973a: 92), embora não se tenha conseguido localizar a respetiva referência documental a este cargo. Muito provavelmente, após o abandono da Cartuxa (que, fazendo fé em Fr. Eustáquio da Virgem Maria, terá ocorrido em janeiro de 1710), Rego pretendia prosseguir na carreira eclesiástica secular.

Em 30 de maio de 1713 correram os autos de colação e confirmação de Pedro Vaz Rego para “mestre da capela-mor da Santa Sé de Évora”.²² Tratava-se de um Benefício (ou Bacharelia?) que vagara por morte do último possuidor o Dr. Lázaro Coelho Ravasco. Em sessão capitular de 3 de julho de 1713, Rego apresentou a carta de colação da dita Bacharelia da Catedral que vagara, tendo o Cabido nomeado o Cónego Agostinho Coelho para efetuar as diligências *de puritate sanguinis*.²³ Na sessão capitular de 3 de novembro do mesmo ano, após a apresentação da sentença *de puritate e sanguinis*, foi o requerente julgado hábil sendo-lhe dada posse da Bacharelia, jurando Rego os estatutos e observância dos usos e costumes antigos da Catedral.²⁴

A 9 de setembro de 1729, o Cabido aceitava o pedido de demissão que Rego apresentara para o cargo de mestre da Clastra (mantendo-se apenas como mestre da capela), mantendo-lhe um salário de 35.000 réis com a obrigação de tomar a lição da Clastra sempre que o novo mestre, Ignácio António Celestino, estivesse impedido de o fazer (Alegria, 1973a: 93). Rego ter-se-á mantido no cargo de mestre de capela da Catedral até à sua morte a 8 de abril de 1736.

Para além da produção musical conhecida de Rego (Anexo 4.2.), são mencionadas por Barbosa Machado duas obras de teoria musical. A primeira refere-se a um *Tratado de Música*, que não terá sobrevivido. A segunda, que também parece estar hoje perdida,

²² Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Câmara Eclesiástica de Évora, Cargos e Benefícios, Colações, Cx. 16, Doc. 690.

²³ Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Acórdãos do Cabido, 1694-1714, ff. 228v-229r.

²⁴ Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Acórdãos do Cabido, 1694-1714, f. 233r.

consistia numa *Defesa sobre a entrada da novena da Missa Scala Aretina*, composta pelo Mestre Francisco Valls, Mestre da Cathedral de Barcelona, colocando-o, desta forma, no âmbito da polémica em torno da *Missa Scala Aretina* do compositor catalão Francesc Valls, referida no Capítulo I do presente trabalho.

Barbosa Machado, referindo-se também à sua produção literária, considerava-o Rego “eminente na metrificação de todo o género de versos portugueses e castelhanos” (Barbosa Machado, 1752: 624). Rego, contrariamente aos seus predecessores imediatos, conseguiu imprimir algumas obras literárias, na sua maioria *relações* em verso e poemas. A primeira destas obras surge logo em 1690, tinha o compositor dezassete anos de idade, constando do poema *Terramotos de Sicilia*, impresso na Oficina da Universidade. Em 1706 imprimia-se também na oficina da Universidade uma *Relaçam das Festas, com que a Cidade de Evora celebrou as alegres notícias que recebeo em 2 de junho de 1706. Compos a Musica, e recopilou estas Memorias Pedro Vas Rego, Mestre da Capella da Sancta Sê, Cathedratico de Musica, na mesma, & Reitor do Collegio do Illustrissimo Senhor Arcebispo* (Rego, 1706). As “alegres notícias” chegadas a Évora, como refere Robert Stevenson, celebravam a tomada de Alcântara pelas tropas do Marquês de Minas, D. António Luís de Sousa no âmbito da Guerra de Sucessão Espanhola (Stevenson, 1976: XXXV). A letra da Música (não tendo esta última sobrevivido) seria cantada num carro alegórico em forma de navio. Sobre este opúsculo diz Fr. Eustáquio da Virgem Maria que Rego o tinha composto “a rogo de alguns Padres do Conv.^{to} da Divina Provid.^a que tambem ouvi dizer que querião sahir com huma Obra da Vida, ou louvores do ditto S.^{or} Marquez” (Nery, 1980: 83). No entanto, o monge cartuxo, afirmava mais adiante não saber se esta obra havia sido impressa, mas que o Padre D. José Barbosa saberia mais sobre o assunto uma vez que se correspondia com Pedro Vaz Rego e, segundo Fr. Eustáquio, havia sido um “daqueles, a cuja instancia fez o sobredito Opusculo do S.^{or} Marquez das Minas” (Nery, 1980: 83).

As publicações dedicadas a figuras eminentes prosseguem com *Enora buena, que dio Evora Ciudad a la Serenissima Señora Princesa del Brasil nuestra Señora*, impresso em Lisboa na Imprensa da Música no ano de 1729 (Rego, 1729). Trata-se de um poema composto por dez décimas louvando as qualidades da noiva do futuro Rei D. José, D. Mariana Vitória, filha de Filipe V de Espanha, inserindo-se no universo de inúmeros panfletos que foram impressos para comemorar o duplo desponsório real Ibérico, conhecido como *A Troca das Princesas*, que ocorreu no início de 1729. A outra publicação trata da *Fama posthuma do Ecellentissimo Duque do Cadaval o Senhor Nuno Alvares Pereira de Mello*, um romance heroico que integra uma coleção de panfletos intitulada *Últimas acções do Duque D. Nuno Alvares Pereira de Mello: desde 11 de Setembro de 1725 até 29 de janeiro de 1727 em que faleceu*, obra impressa em Lisboa na Oficina da Música (Rego, 1730).

Rego publicou um grupo de três obras dedicadas ao Infante D. António, irmão de D. João V, que estudara cravo com Domenico Scarlatti em Roma (Stevenson, 1976: XXXVI). Sem data nem local de publicação encontramos um romance heróico de 29 coplas

compreendendo um *Memorial no faustíssimo dia de anos do Serenissimo Senhor Infante Dom Antonio, que Deos guarde*. O aniversário do Infante foi comemorado com outro romance de 23 coplas, o *Romance Endecasylabo no dia dos anos do Serenissimo Senhor Infante Dom Antonio* e, finalmente, um *Soneto no faustíssimo dia de anos do Serenissimo Senhor Infante Dom Antonio*.

A última obra publicada em vida refere-se a um romance gratulatório de 27 coplas *No aplauso que a Cidade de Evora fez pelo doutoramento do Sereníssimo Senhor Dom Jozé*, presso em Évora na Oficina da Universidade em 1735. Este romance congratulava D. José de Bragança (futuro Arcebispo de Braga), filho de D. Pedro II e meio-irmão de D. João V, pelo seu Doutoramento em Teologia na Universidade de Évora, a 26 de julho de 1735. Ficou ainda em manuscrito um *Tratado da Vida de S. Bruno*, referido por Barbosa Machado (1752: 625), provavelmente decorrente da sua passagem pela Cartuxa eborense.

Em 1731 foi publicado o *Armonico lazo com que se une métrica correspondencia de Portugal a Catilla, sobre Assumpto digno de las mas sublime estimacion, Recogida por un Apassionado de las musas*. A obra inicia com um romance heróico de 20 coplas com título *En alabanza de la Salve Regina que compuso en Musica Su Alteza Real la Serenissima Princeza de las Asturias*. Trata-se de uma gratulação a uma *Salve Regina* que havia composto D. Maria Bárbara, onde José de Torres y Martínez Bravo lhe louva o talento musical, atribuindo-o aos seus antepassados reais de Viena e Lisboa, considerando-a uma exímia cravista. A obra reveste-se de alguma importância pela descrição que Pedro Vaz Rego fez num romance “gratulatório, critico e chronologico” de 20 estâncias da Capela Real de Madrid. O compositor eborense menciona os mestres que precederam José de Torres, nomeadamente Philippe Rogier, Mateo Romero, Cristóbal Galán e Sebastián Durón, com que trocava correspondência. Para Rego, José de Torres ocupava o lugar cimeiro nesta listagem dos mestres espanhóis seiscentistas. Percebe-se também que o compositor eborense se manifesta contra o domínio da música italiana sobre a espanhola (“quanto a las Españas, Italia quiere sin duda el Principado”), colocando a polifonia de Torres acima daquela do próprio Palestrina, numa clara cortesia ao compositor madrileno. Este último ao receber a publicação de Rego em Madrid a 2 de junho de 1731, em sete semanas lhe respondeu de forma poética e, a 20 de junho, felicitava o compositor eborense pelo patrocínio de D. João V, comparando a sua erudição musical à do teórico medieval Juan Gil de Zamora, de Bartolomé de Quevedo, Francisco Montanos, Pietro Cerone e, até mesmo, ao jesuíta alemão Athanasius Kircher (Stevenson, 1976, XXXVI).

Se, no respeitante a Diogo Dias Melgaz não se conhece aprofundadamente quais os discípulos que deixou (embora Barbosa Machado afirme que Rego terá sido seu aluno), no caso de Pedro Vaz Rego, encontramos uma listagem com mais algum detalhe dispersa pelos quatro tomos da *Bibliotheca Lusitana*.

Um destes compositores é o hieronimita Fr. Francisco de São Jerónimo, nascido em

Évora a 4 de março de 1692, que Barbosa Machado refere ter estudado na “Claustra da Cathedral da sua Patria” onde teve por mestre Rego. Mais tarde, após ter recebido o hábito no Mosteiro do Espinheiro de Évora em 1715, renovou a profissão no Mosteiro de Belém, a 25 de novembro de 1728, exercendo o cargo de mestre de capela nessa instituição (Nery, 1984: 215).

Estêvão Ribeiro Francês também foi aluno de Rego na Claustra eborense (Mazza, 1944-45: 43). Quem o refere é Alexandre Delgado Janeiro, identificando-o como “discípulo que foi de meu mestre Pedro Vaz Rego”, em carta com data de 12 de dezembro de 1755. Através desta referência ficamos também a saber que o próprio Janeiro, músico ligado à Capela do Paço Ducal de Vila Viçosa, também havia sido discípulo de Rego. Escrevia Alexandre Delgado Janeiro, cremos, do Paço Ducal para Lisboa, ainda no rescaldo do grande Terremoto de 1 de novembro, anunciando o envio de responsórios (possivelmente para a festa da Epifania) de Ribeiro Francês “sem copialos, por que ha outros d’ordinariamente cantamos com mais de quatropeada extensão, e podemos este anno passar sem estes”. Para além destas obras, iria enviar também alguns hinos do “insigne Philipe Vital Florentino” de um livro utilizado diariamente na Capela Ducal, do qual seguiria uma cópia do “hymno da dita festa dos Reis” (Mazza, 1944-45: 43).

Tal como ocorre com Melgaz, o testamento de Pedro Vaz Rego, realizado a 6 de abril de 1736, ilustra as suas últimas vontades, bem como o seu envolvimento social, revelando ainda alguma informação inédita sobre o compositor. À data da realização do testamento, Rego era morador numas casas defronte da Igreja do Colégio jesuíta deixando os seus bens a seis herdeiros. Sabe-se que, para além do irmão, Padre Domingos Vaz Rego, tinha ainda três irmãs também elas todas religiosas.

Fr. Eustáquio da Virgem Maria refere que o impedimento de Rego em tomar hábito na Cartuxa consistia numa dívida que contraía para os dotes de duas de suas irmãs, contudo, sem especificar quais os seus nomes, nem referir as respetivas instituições. Poderia o monge cartuxo estar a referir-se a Maria Leonor de São José e Caetana Margarida da Conceição, ambas religiosas no convento agostinho de Santa Mónica de Évora, uma vez que ambas tomaram hábito na mesma instituição, ou ainda a terceira irmã, Brites Antónia do Rego, do mosteiro cisterciense de São Bento de Cástris extramuros.²⁵ Rego devia 100.000 ao Recolhimento de Nossa Senhora da Piedade de Évora “a rezão de juro de Sinco porSento” de que havia feito uma obrigação que estava em poder do Padre António Martins, capelão do dito Recolhimento. O montante desta dívida e respetivo juro (declarava já ter pagado este último) sugere tratar-se do endividamento anteriormente referido a fim de conseguir a entrada das irmãs na vida religiosa.²⁶

²⁵ Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Coleção de testamentos, 1554/1835, Testamento de Pe. Pedro Vaz Rego, natural de Évora, Cx. 26, n.º 54, f. 2v.

²⁶ Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Coleção de testamentos, 1554/1835, Testamento de Pe. Pedro Vaz Rego, natural de Évora, Cx. 26, n.º 54, f. 2r.

Rego tinha duas criadas, Ana Maria de Beirante e Isabel Maria. À primeira deixou 70.000 réis e, à segunda, 40.000 réis declarando também estarem “ambas pagas de suas soldas”.²⁷ Mandou dividir a herança em quatro partes iguais, três para as irmãs e uma para ele próprio destinada à celebração de missas por sua alma, nomeando testamenteiros o Padre José da Silva Rocha, Bacharel na Catedral, e o Padre André de Mira Vidigal, Beneficiado na Catedral, ficando estes encarregados de organizar as cerimónias fúnebres “dando inteiro cumprimento a este meu testamento com a brevidade possível”, que incluía cinquenta missas no dia do falecimento ou, não sendo possível, no dia seguinte com uma verba de 150 réis para cada uma delas, sendo as mesmas celebradas na sua freguesia da Sé.²⁸

4. IDENTIFICAÇÃO DAS FONTES

Contrariamente às fontes que conservam a obra musical de Diogo Dias Melgaz, que na sua totalidade são posteriores ao período de atividade musical do compositor, no caso de Pedro Vaz Rego subsiste um largo número de manuscritos que, cremos, são coevos ao período de atividade deste compositor na Catedral de Évora. É esse o caso de dois livros de coro, um dos quais com data de cópia de 1731.

O CÓDICE MANUSCRITO N.º 5

Os salmos *Beati omnes* e *Credidi propter quod* de Pedro Vaz Rego encontram-se no Códice manuscrito n.º 5, um livro de coro produzido em 1797 para uso da Catedral. O fólio inicial identifica-o como tendo sido mandado copiar pelo Arcebispo de Évora D. Joaquim Xavier Botelho de Lima para a capela da sua Catedral (Anexo 3.1.). A data de cópia aparece no verso do último fólio, bem como a identificação do copista, Fr. Jacinto de Santa Igenes “o qual depois de colega no Seminário desta See de Evora, foi religioso de S. Francisco da Provincia dos Algarves”. Tal como acontece no Códice manuscrito n.º 9, outra mão acrescentou abaixo “Sendo M.e da Cap.a o R. P.e Francisco Joseph Perdigão”.

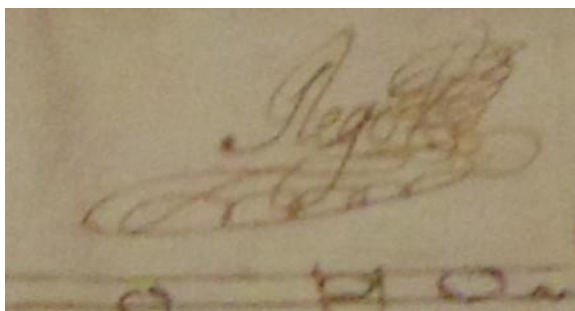
Um índice, que ocupa o recto e verso do último fólio, regista o extenso conteúdo deste livro de coro. Este inclui oito salmos para o ofício de Vésperas de João Lourenço Rebelo, os, já mencionados, salmos de Rego, os salmos *Memento Domine David* e *In exitu Israel* de Juan Navarro, o salmo *De profundis* de Ignácio António Celestino, os salmos *Confitebor* e *Exaltabo te Deus* de André Rodrigues Lopo, encerrando com um grupo de oito *Magnificat* de Juan Navarro, um para cada um dos tons.

²⁷ Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Coleção de testamentos, 1554/1835, Testamento de Pe. Pedro Vaz Rego, natural de Évora, Cx. 26, n.º 54, f. 2r.

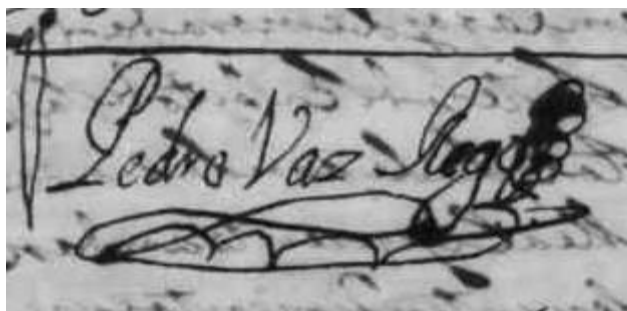
²⁸ Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Coleção de testamentos, 1554/1835, Testamento de Pe. Pedro Vaz Rego, natural de Évora, Cx. 26, n.º 54, f. 3r.

O CÓDICE MANUSCRITO N.º 6

O Códice manuscrito n.º 6 da Catedral de Évora é um livro de coro, muito provavelmente copiado nas primeiras três décadas do século XVIII para o serviço da capela (Anexo 3.2.). Encontramos nos fólios 29r e 30r a assinatura do então mestre de capela da Catedral Pedro Vaz Rego, que rubricou a parte correspondente ao seu salmo (que sobrevive incompleto) *In exitu Israel*.



P-EVc Códice manuscrito n.º 6, f. 31r.



Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Coleção de testamentos, 1554/1835, Testamento de Pe. Pedro Vaz Rego, natural de Évora, Cx. 26, n.º 54, [f. 3v].

3.4.1. Assinaturas de Pedro Vaz Rego.

Neste livro de coro encontram-se, para além do já referido salmo, outros dois salmos de Pedro Vaz Rego (*Beati omnes* e *Credidi propter quod*, que também se encontram no Códice manuscrito n.º 5), oito salmos para ofício de Vésperas de João Lourenço Rebelo para quatro vozes e, a seguir ao salmo *In exitu Israel*, no fólio 31r, uma antífona *Asperges me* para quatro vozes e sem identificação do autor, por mão de copista diferente daquele que copiou as obras de Rebelo e Rego.

O CÓDICE MANUSCRITO N.º 8

No que diz respeito à *Missa Ad omnem tonum*, esta obra pode ser encontrada em duas fontes. A primeira destas é um livro de coro manuscrito de 40 fólhos (52,5 x 38,5 cm) cuja inscrição na capa “Este livro pertence a See de Evora” o identifica como tendo pertencido à capela da Catedral. No recto do primeiro fólio possui a inscrição “Missa Ad Omnem Tonũ a quatuor vocibus. Author Petrus Vas Rego. Anno Domini MDCCXXXI”, correspondendo o ano de 1731 possivelmente à data de cópia ou produção do livro.

A missa de Pedro Vaz Rego ocupa a totalidade deste volume, estando disposta conforme o que é habitual nos livros de coro de polifonia, com o Superius e Tenor a ocuparem o verso do fólio e o Altus e Bassus ocupando o recto do fólio seguinte. No caso do Agnus Dei II, para oito vozes, o copista distribuiu o Superius I, Altus I, Tenor I e Bassus I no verso do fólio e o Superius II, Altus II, Tenor II e Bassus II no recto do fólio seguinte conforme os oito tons salmódicos que estão atribuídos a cada voz.

O LIBRO DE POLIFONÍA N.º 1

Para além do Códice manuscrito n.º 8, a *Missa Ad omnem tonum* de Pedro Vaz Rego sobrevive ainda noutro livro de coro manuscrito que pertenceu à Catedral de Guatemala. A obra encontra-se presente no Libro de polifonía n.º 1 (Anexo 3.5.). Trata-se de um livro de coro copiado ou produzido em 1760, conforme indicado no verso do fólio inicial. Neste fólio encontra-se também a indicação de ter sido copiado do livro que havia elaborado Gaspar Fernandes em 1602, tendo-se adicionado outras seis missas que a solicitude e diligência de Manuel José de Quirós havia conseguido da Europa. O livro é-lhe dedicado por quem o elaborou (assinou com as iniciais A. M. D. S.), assim como ao “Venerável Deão e Cabido” da Catedral de Guatemala.

O livro foi copiado durante o período de Manuel José de Quirós enquanto mestre de capela da Catedral de Guatemala e encontra-se dividido em três partes, as duas primeiras formadas por missas, e a terceira por quinze obras, entre motetes, antífonas e sequências. Ao presente estudo interessam as duas primeiras partes, referentes às missas. A terceira parte contém obras de compositores Pedro Bermúdez, Hernando Franco e Francisco Guerrero entre outras anónimas. A secção das missas encontra-se dividida entre um grupo antigo e outro moderno, conforme enunciado no fólio inicial.

A primeira destas partes corresponde a seis missas copiadas de um livro de missas que tinha escrito Gaspar Fernandes em 1602. Aqui estão representados os compositores Cristóbal de Morales, Pierre Colin, Rodrigo de Ceballos, Giovanni Pierluigi da Palestrina e Pedro Bermúdez.

A segunda parte inclui as seis missas (recentes) que o mestre de capela Manuel José Quirós conseguiu da Europa. No referente a estas missas, estão representados os compositores Tomás Luis de Victoria, Juan Matías de Rivera, um “Alegre” (geralmente associado a Gregorio Allegri, embora com reservas), Michelangelo Serra e a dita missa atribuída a José de Torres y Martínez Bravo.

OUTROS MANUSCRITOS

Para além dos livros de coro já referidos, há que mencionar a *Missa Tantum ergo Sacramentum*, que se encontra num apêndice manuscrito de oito fólios apenso a uma cópia impressa do *Missarum Liber* de Filipe de Magalhães. Este volume integra o Arquivo Musical da Catedral de Évora com a cota Livro de música impressa n.º 3. Tal como acontece com outros livros de coro do arquivo musical da Catedral, as letras iniciais decoradas foram recortadas dos respetivos fólios. Como tal, só foi possível transcrever larga percentagem do Kyrie e Gloria, e o início do Credo. Dois dos fólios, correspondendo ao final do Credo, Sanctus e Agnus Dei encontram-se rasgados só tendo sobrevivido metade de cada fólio.

CAPÍTULO IV

O REPERTÓRIO SELECIONADO

Tanto a produção musical que nos chegou de Diogo Dias Melgaz, como a de Pedro Vaz Rego, assenta na sua maioria em obras sacras escritas para a Missa, assim como também para o Ofício Divino. No entanto, também chegou à atualidade um pequeno grupo de vilancicos de ambos os compositores, alguns dos quais se encontram incompletos. Este tipo de produção musical coloca-os no perfil do compositor ibérico seiscentista, cujas composições musicais são maioritariamente sacras, com um pequeno número de música exterior a este universo, mas, quase sempre, de temática religiosa. Deste modo, tornou-se imperativo no presente estudo seriar e classificar cada uma das obras de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego (de acordo com os critérios e fundamentação teórica desenvolvidos nos subcapítulos seguintes), de maneira a obter uma imagem clara das composições que seguem, numa linha de continuidade, a tradição polifónica da Catedral de Évora e, em geral, do estilo antigo e, consequentemente, esboçar uma caracterização dessa mesma continuidade.

1. CRITÉRIOS DE SELEÇÃO: MOTIVO, IMITAÇÃO E SEGMENTAÇÃO

Para a escolha do repertório aqui apresentado e objeto do presente estudo foram previamente delineados vários critérios para a sua seleção. Estes assentam, em geral, na classificação dos vários estilos do repertório sacro pelos teóricos, principalmente aqueles ativos no mundo latino da segunda metade do século XVII e princípio do XVIII. Concretamente, aqueles que elencaram as principais e mais vincadas características associadas ao repertório musical em questão, denominado na musicologia atual como estilo antigo. No que diz respeito à abordagem da produção musical de um compositor, em particular, no universo português seiscentista, encontram-se os estudos realizados sobre a produção musical, ou uma parte significativa dela, de Manuel de Tavares (Castilho, 2009) e Diogo Dias Melgaz (Freitas, 2000), sendo os mesmos desenvolvidos num discurso analítico cuja base assenta fundamentalmente na classificação por géneros musicais e respetiva caracterização do repertório selecionado. Ainda sobre o período tratado no presente trabalho, encontra-se um estudo recente sobre a vida e obra musical do compositor setecentista João Rodrigues Esteves (Amorim, 2015). Para além de se concentrar na classificação da produção musical do compositor por géneros musicais e consequente caracterização, este estudo ainda nos oferece uma abordagem das obras em

termos dos estilos musicais cultivados pelo compositor e a sua respetiva classificação de acordo com estes últimos.

Tendo em perspetiva as abordagens ao repertório realizadas nos estudos anteriormente enunciados, aos quais se junta o estudo de Paulo Castagna (2000) sobre o estilo antigo no Brasil, desenvolvem-se em seguida vários critérios que nos pareceram comuns nesses trabalhos e determinantes na caracterização do estilo antigo em geral. Constituem-se como três características primárias interrelacionadas: o motivo (ou “motivicidade”), a imitação e a segmentação. A estas juntam-se outras características, que consideramos secundárias, mas que não são menos importantes na definição do estilo antigo.

No seu estudo sobre a música sacra de Diogo Dias Melgaz, Mariana Portas de Freitas dedicou uma extensa parte ao estudo analítico da produção musical do compositor, focando vários aspetos das respetivas obras, nomeadamente aqueles respeitantes à sua organização motivica. Na secção onde caracteriza a melodia nas obras do compositor eborense (particularmente nos motetes), a autora considera ser esta uma das dimensões mais importantes na sua produção musical (Freitas, 2000: 48). Nesse estudo, as melodias foram divididas em temas e motivos, no âmbito da construção polifónica do compositor. No que concerne à invenção melódica, a autora esclarece que a mesma era condicionada no contexto polifónico por uma série de fatores, nomeadamente restrições de ordem litúrgica (com a utilização de melodias preexistentes, *i.e.*, o cantochão); de ordem estética, inerentes ao carácter pretendido para a composição da música religiosa e condicionantes técnicas, derivadas das rigorosas regras do contraponto, de acordo com a conceção estilística dominante da época (Freitas, 2000: 48).

Aqui, uma vez mais, é veiculada pela autora a ideia (já expressa por Nery (1991: 80-82)) de “uma melodia cada vez mais pensada em função de uma série de progressões de acordes triádicos, que se encadeiam na direção de um centro tonal” (Freitas, 2000: 49). Esta ideia tem implicações ao nível da melodia, nomeadamente, como refere, “da estrutura intervalar dos temas ou motivos melódicos seja ajustada em algumas das vozes, a fim de coincidir com os fatores do acorde triádico” (Freitas, 2000: 49). Daí resultam os trítomos melódicos (intervalos de quarta aumentada ou quinta diminuta), bem como intervalos aumentados e diminutos, inflexões cromáticas, saltos de quarta e quinta, que, segundo salienta, “passaram a justificar-se por razões de coerência harmónica, ainda que transpusessem as regras da moldura modal tradicional” (Freitas, 2000: 49).

No caso de Melgaz, Freitas analisa os materiais melódico-temáticos do compositor sob a perspetiva da interpenetração e coexistência entre diferentes técnicas de escrita polifónica, nomeadamente a ambiguidade entre uma análise modal e tonal das suas obras. Aqui, tem particular interesse no presente trabalho a análise do que a autora denominou como temas originais e gestos melódicos característicos. Segundo refere, na

maior parte das obras de Melgaz “o material melódico procede da invenção original do autor” (Portas, 2000: 53), isto é, não se baseia em materiais preexistentes como, por exemplo, o repertório de cantochão. Foram, deste modo, recolhidos materiais temáticos e motivicos mais relevantes das obras, bem como elementos comuns na escrita melódica, que permitissem identificar os gestos melódicos mais caraterísticos do compositor. Adiante, na sequência do presente estudo, e que serão objeto de maior desenvolvimento, a caraterização a polifonia em estilo antigo de Melgaz. No contexto do presente subcapítulo, o que nos parece relevante nesta parte do trabalho de Mariana Portas de Freitas é a sua caraterização do que entende por temas e motivos. No que designa como “verdadeiro tema”, descreve-o como “um complexo melódico-rítmico que é submetido a um certo grau de manipulação contrapontística”. No que diz respeito a um “simples motivo”, surge este último como “uma unidade melódico-rítmica mais simples, e não sujeita ao mesmo grau de tratamento contrapontístico (Freitas, 2000: 55). Por aqui, se vê que as ferramentas utilizadas se baseiam nas conceções analíticas da música do século XVIII e XIX, como mais adiante teremos a oportunidade de ver através da abordagem à “motivicidade” proposta por Joshua Rifkin (1997). É o que encontramos, *i.e.*, no *New Grove Dictionary of Music*, onde o motivo é designado como “uma ideia musical curta, melódica, harmónica, rítmica, ou qualquer combinação destas três. Um motivo pode ser de qualquer dimensão e é, frequentemente, visto como a subdivisão mais curta de um tema ou frase” (Drabkin, 2001). Seguindo ainda Drabkin (2001), afirma o autor que o motivo “é o bloco construtor das estruturas polifónicas, o primeiro e mais importante dos quais é o tema”. Se a caraterização de motivo proposta por Freitas resulta de uma lógica analítica do texto polifónico, no que diz respeito ao tema, enquanto aglomerado de motivos (com ou sem transformações) já se torna algo anacrónico no âmbito do ponto de imitação e da segmentação, tanto na produção de Melgaz como de Rego.

A título de exemplo, deparamo-nos com o ponto de imitação inicial do motete *Memento homo* de Diogo Dias Melgaz. Freitas identificou um tema, associado ao texto “Memento homo”, como “uma teia de motivos todos eles aparentados e mantendo relações internas e orgânicas entre si (Freitas, 2000: 56).

The image shows a musical score for a four-part motet. The voices are labeled on the left: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The Superius part begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes: "Me - - men - to ho - - - mo, me - men - to". The Altus part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Tenor part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Bassus part begins with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes: "Me - - - men - to ho - - - - - mo, Me - - - men - to ho - - -".

4.1. Diogo Dias Melgaz, *Memento homo*, cc. 1-12.

Partindo de outra perspetiva, o “tema complexo” (como a autora o refere mais adiante no seu estudo) transforma-se num grupo de motivos organizados de forma diferente, seguindo o modelo clássico pós-tridentino. Entendendo o texto “Memento homo” como o primeiro segmento do motete, nele encontramos a utilização de dois motivos pelo compositor, sendo os motivos com inversão e alteração de determinados intervalos variantes do primeiro motivo. Este tipo de utilização de dois motivos (e suas variantes) por ponto de imitação ocorre já (pelo menos no período pós-tridentino) em obras de Francisco Guerrero, Duarte Lobo ou Fr. Manuel Cardoso para apenas nomear alguns compositores (Henriques, 2015: 30-31).

No seu estudo sobre a obra policoral de Manuel de Tavares (Castilho, 2009), Luísa Correia Castilho também faz a distinção entre temas e motivos dentro de uma perspetiva analítica da melodia segundo a conceção dos séculos XVIII e XIX. A autora centra-se na melodia como uma das dimensões mais importantes da música polifónica, estando a respetiva invenção melódica regulada por fatores de ordem estética, litúrgica e técnica. Havia que ter em conta as características funcionais e cerimoniais da obra, muitas vezes utilizando melodias preexistentes (Castilho, 2009: 244).

No caso dos materiais temático e motivicos que a autora encontrou na obra de Manuel de Tavares, a análise dos mesmos segue a linha analítica de Freitas no caso de Melgaz. Para Castilho não existe grande diferenciação entre material temático e motivico, agrupando-os frequentemente ao referir-se a determinado exemplo musical (Castilho, 2009: 255). Uma vez mais, ao referir-se à obra de Tavares a autora começa por esclarecer o que considera tema e motivo. Por temas, considera serem “as frases ou melodias que formam um elemento básico na construção de uma composição”, ou seja, “um complexo melódico-rítmico que é submetido a um certo grau de manipulação contrapontística e que é autossuficiente na sua formação (Castilho, 2009: 259). Considera os motivos como “células mínimas de substância melódica, não subordinadas ao mesmo grau de manipulação contrapontística (Castilho, 2009: 259). Os temas são geralmente apresentados nas secções iniciais e, sobretudo nas composições em estilo motético

(equivalente a obras com maior grau de imitação), sofrem um tratamento imitativo por parte das outras vozes que os repetem integralmente, em parte ou transformados (Castilho, 2009: 260).

A autora identificou uma série de motivos reutilizados ao longo da produção musical de Manuel de Tavares, considerando-os como os principais elementos do seu vocabulário. Como refere, os motivos são elaborados, “aparecendo em tons diferentes, alterados ritmicamente, ou transformados melodicamente, podendo surgir ainda em inversão, aumento ou redução” (Castilho, 2009: 260). Um determinado tema pode ser constituído por vários motivos ou várias células melódicas que constituem a sua matéria. Tanto podem fluir na sua exposição numa mesma voz, como na resposta das outras vozes (Castilho, 2009: 261).

Paralelamente a estas concepções *modernas* do motivo (que envolvem também os temas) surge uma ideia, não tanto como antítese, mas mais enquadrada contextualmente na polifonia pós-tridentina adotada no presente trabalho, desenvolvendo-se, no essencial, em torno de dois estudos, de Joshua Rifkin (1997) e João Pedro d’Alvarenga (2002). Os autores exploram o motivo aplicado no contexto da polifonia vocal sacra do século XVI e primeira metade do século XVII. O primeiro desses estudos, de Joshua Rifkin, toma como objeto o motete *Videns Dominus* de Adrian Willaert, servindo o mesmo para desenvolver o conceito de *Motivicity*.¹ Como o próprio refere, Rifkin utilizou este termo para descrever um fenómeno que se tornou cada vez mais proeminente a partir dos fins do século XV, e por todo o século XVI, sobretudo na música de Josquin Desprez e Jean Mouton, este último mestre de Adrian Willaert (Rifkin, 1997: 243).

Rifkin define de forma informal a motivicidade como “o máximo de permeabilidade de um complexo polifónico por um denominador linear simples ou grupo de denominadores” (Rifkin, 1997: 244). A motivicidade é entendida como uma unidade musical caracterizada, não só em termos da altura dos sons, mas também no respeitante ao seu ritmo (Rifkin, 1997: 244). Esclarece também que esta unidade coincide muito frequentemente com o que é convencionalmente designado como motivo tal como foi herdado da análise da música dos séculos XVIII e XIX. As unidades por ele referidas não passam, todavia, pelo processo de evolução e transformação considerados como parte da composição tonal desde o classicismo. Pelo contrário, na motivicidade renascentista a evolução e transformação mantiveram-se essencialmente fixas, alterando apenas a sua forma quando o contraponto assim o exigia (Rifkin, 1997: 244).

As unidades referidas por Rifkin não partilham invariavelmente certas características geralmente associadas aos motivos. Não possuem necessariamente um perfil distinto, nem, talvez acima de tudo, iniciam de maneira incisiva funções ou eventos; “podem

¹ Para melhor clareza e uniformidade, utiliza-se também o termo correspondente na língua portuguesa “Motivicidade”, tal como é utilizado por João Pedro d’Alvarenga, para o estudo de Rifkin.

ocorrer sem qualquer individualização da articulação dentro de um âmbito melódico mais amplo” (Rifkin, 1997: 244). Deste modo, podem ser estas unidades mais apelativas do que módulos ou segmentos, provenientes da teoria musical dodecafónica. Mas, no respeitante a esta última comparação, o autor faz duas importantes distinções: os denominadores da motivicidade incluem tanto o ritmo como a altura dos sons, não pressupondo um contexto abrangente de um conjunto maior (Rifkin, 1997: 244).

Uma questão levantada por Rifkin prende-se com a forma como se procede à identificação das unidades operativas da motivicidade. Na sua conceção, uma figuração musical tornar-se-á um motivo através da repetição, ocorrendo esta apenas numa voz ou projetada em várias vozes, produzindo aquilo que se entende por imitação (Rifkin, 1997: 244). A imitação representa a mais óbvia e cada vez mais dominante manifestação da motivicidade ao longo do século XVI. No entanto, o autor refere ainda que não se pode equacionar a motivicidade apenas com a imitação, referindo como exemplo os *ostinatos* que ocorrem nas obras de Josquin Desprez e no confronto entre dois motivos (Rifkin, 1997: 245).

Se os motivos presentes na motivicidade renascentista atingem a sua identidade através da repetição, o processo em si conduz ao que se entende como repetição variada (*varied repetition*): uma variação não somente dos próprios motivos, mas também da textura polifónica onde estes ocorrem (Rifkin, 1997: 245). Rifkin avança que desde o início, a prática da motivicidade parece ter implicado a exploração de múltiplas possibilidades combinativas, sobretudo em torno de dois eixos principais. O primeiro, centra-se no “quê”, o motivo combinado com si mesmo, com outro motivo ou disposto contra uma linha melódica fixa, *i.e.*, um *cantus firmus* preexistente. O segundo fixa-se em “como”, ou seja, a que nível de transposição, bem como, a que distância temporal pode ocorrer (Rifkin, 1997: 245). O autor exemplifica estes dois eixos colocando a possibilidade do mesmo motivo poder sofrer imitação a um intervalo de quinta em certa distância, a um intervalo de oitava a uma distância diferente da primeira ou, independentemente do nível de transposição variar, à distância de uma breve ou, noutro caso, à distância de duas breves (Rifkin, 1997: 245).

A sua conceção de motivicidade abarca uma série de pequenos fenómenos, alguns deles desconhecidos e pouco estudados de forma intensiva à data da publicação do estudo em 1997. Segundo o próprio, poucos foram os estudos que, até aquele momento tenham trazido todos os elementos referidos sob o mesmo teto teórico (Rifkin, 1997: 245).

Sobre estas questões em torno da motivicidade aplicadas ao contexto português encontramos o segundo estudo anteriormente referido, de João Pedro d’Alvarenga (2002). No seu estudo sobre a polifonia portuguesa pós-tridentina, tomando como exemplos dois motetes de Fr. Manuel Cardoso, o autor, embora decalcando o termo motivicidade de Rifkin, avança para uma caracterização do contexto português da primeira metade de

seiscentos constituindo-se como uma importante ferramenta na análise das obras selecionadas de Melgaz e Rego. Alvarenga vê a motivicidade como um fenómeno subjacente ao discurso polifónico, estruturado de acordo com o princípio da segmentação (Alvarenga, 2002: 115). A noção de denominador linear, subjacente à motivicidade, é consideravelmente mais ampla que o conceito clássico de motivo: “qualquer material musical, mesmo mínimo, pode tornar-se numa unidade operativa da motivicidade” (Alvarenga, 2002: 115). No seguimento do que anteriormente referimos a propósito de Rifkin anteriormente, a motivicidade ocorre através da repetição, quer projetada apenas numa voz, quer em várias vozes ou na totalidade do espectro da textura: “sobre o seu eixo horizontal (no tempo, regulado pelo *tactus* ou compasso) ou sobre o seu eixo vertical (no espaço tonal, regulado pelo sistema *durum* ou *mollis*)” (Alvarenga, 2002: 115).

Alvarenga refere ainda que Rifkin excluiu as fórmulas cadenciais recorrentes, uma vez que estas, em si mesmas, não têm significância motívica a este nível, constituindo zonas estilisticamente neutras, mas funcional e estruturalmente ativas no contexto do discurso musical (Alvarenga, 2002: 115). O autor aponta o mesmo exemplo de Rifkin em que um determinado padrão intervalar conjugado com um padrão rítmico pode aparecer sucessivamente projetado em diferentes vozes, à oitava e, depois, à quinta ou à quarta, periodicamente, à distância de uma breve, daí resultando uma textura imitativa simétrica convencional (Alvarenga, 2002: 115). No entanto, se a projeção for a diferentes intervalos consonantes imperfeitos (terceira e sexta) ou dissonantes (segunda e sétima), ou se produzir um lapso de tempos desiguais e não periódicos, o resultado continua a ser uma textura imitativa, mas assimétrica. Todavia, a motivicidade não se esgota senão no limite das múltiplas possibilidades combinatória para um dado denominador ou conjunto de dominadores, apenas limitadas em cada época pelas convenções composicionais correspondentes aos paradigmas estilísticos que delas resultaram (Alvarenga, 2002: 115-116).

Um denominador linear funciona como um motivo, ou segmento motívico, uma vez que é coordenado com a mesma unidade textual significante. Apontando os exemplos de Rifkin (Josquin e geração seguinte), Alvarenga refere que o motivo mantém-se, por regra, essencialmente inalterado, todavia, adaptado aos constrangimentos contrapontísticos e tonais, variando mais frequentemente o contexto polifónico onde recorre. No caso de Fr. Manuel Cardoso, dado pelo autor como exemplo português, é frequente um motivo aparecer incompleto ou transformado, através da alteração do perfil métrico-rítmico ou mudando-lhe a qualidade ou a amplitude de um intervalo (Alvarenga, 2002: 116). É este o caso que ocorre no exemplo do motete *Memento homo* de Diogo Dias Melgaz referido anteriormente. O motivo pode ainda ser invertido ou, em alguns casos, retrogrado e, assim, combinado com o original, sobretudo no segmento inicial (Alvarenga, 2002: 116). Alvarenga não encontrou antecedentes na polifonia portuguesa anteriores a Cardoso desta forma de dispor os *exordia*, mas encontrou, ocasionalmente, semelhante processo

em Filipe de Magalhães (exemplificando com o motete *Commissa mea pavesco*), em Estêvão de Brito e, ainda, em Francisco Garro, que inicia dois motetes desta maneira (Alvarenga, 2002: 116).

Ainda tomando como exemplo os motetes de Fr. Manuel Cardoso, João Pedro d'Alvarenga desenvolveu o princípio da segmentação, comum à generalidade da polifonia quinhentista e aos estilos polifônicos do século XVII, nomeadamente o estilo antigo. Trata-se, sumariamente, de um processo de leitura que parte da decomposição do texto em unidades menores, coordenadas do ponto de vista sintático e semântico, tomadas pelo compositor como objetos de tratamento musical diferenciado (Alvarenga, 2002: 112). Os segmentos, enquanto unidades textuais associadas a materiais musicais distintos (e, frequentemente, exclusivos), articulam-se de três maneiras distintas. Primeiramente, por imbricação (a articulação mais comum), em que o ponto de imitação que inicia o segmento seguinte e a terminação do segmento anterior se sobrepõem apenas parcialmente (Alvarenga, 2002: 112). Seguidamente, por justaposição, não ocorrendo qualquer sobreposição e verificando-se, regularmente, a sucessão de um segmento marcadamente homofônico a um segmento polifônico, envolvendo geralmente uma meia-cadência, por vezes enfatizada com uma pausa geral (Alvarenga, 2002: 113). Relativamente rara nas obras monocorais, a sobreposição ocorre quando todas as vozes intervenientes no ponto de imitação que inicia o segmento seguinte se desdobram sobre a progressiva terminação das vozes que intervêm no segmento anterior (Alvarenga, 2002: 112).

Em quase todos os casos o primeiro, frequentemente, o penúltimo e, invariavelmente, o último segmento termina com um gesto cadencial. Quando ocorre uma articulação imbricada ou sobreposta, o ponto cadencial pode não coincidir com o termo absoluto do segmento anterior, extinguindo-se progressivamente a atividade de cada voz sob as vozes que iniciam o segmento seguinte (Alvarenga, 2002: 113). Os segmentos intermédios, sempre menos extensos que o primeiro, podem, frequentemente, dispensar a cadência ou apenas esboçar a intenção de formulá-la. Nestes casos, a articulação produz-se no aparecimento de uma nova unidade textual (segmento), coordenada com material musical novo, que pode gerar uma textura diferenciada do segmento anterior. Geralmente, cada unidade de texto é repetida, total ou parcialmente por algumas ou todas as vozes intervenientes (Alvarenga, 2002: 113). A repetição textual contribui para a definição dos limites dos segmentos determinando, por norma, a divisão de um segmento particular em sub-segmentos, onde vigoram os princípios gerais de articulação referentes aos segmentos (Alvarenga, 2002: 113). Por último, os segmentos podem agrupar-se em seções mais extensas, determinadas pelas diferentes intensidades de articulação interna e pelo percurso tonal, manifestando-se, primeiramente, nos graus cadenciais intermédios com relação à sonoridade final. A segmentação resulta numa recomposição dinâmica do texto sob o prisma do compositor que, “como um pintor subtil ou ostensivamente lhe

reforça ou altera o sentido, vinca ou distorce a estrutura, iluminando frases, palavras ou ideias-chave” (Alvarenga, 2002: 113).

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Foram vários os teóricos que no século XVII classificaram o repertório sacro em diversas categorias que englobam o estilo antigo e estilo moderno. Neste sentido foi realizada uma leitura de vários tratados italianos, espanhóis e portugueses entre meados do século XVII e o fim das primeiras três décadas do XVIII, de forma a determinar a posição dos teóricos mais destacados em cada uma destas três países sobre a divisão do repertório musical sacro. Assim, o *corpus* teórico-musical selecionado foi dividido em dois períodos que nos parecem lógicos em termos de ideias, correspondendo o primeiro à segunda metade de seiscentos e o segundo às primeiras décadas de setecentos. Foi com base nos critérios de seleção elencados anteriormente e na divisão e classificação de repertório proposta pelos teóricos seguidamente referidos que foi realizada a seleção, e respetiva classificação, das obras de Melgaz e Rego a serem trabalhadas no presente estudo.

Um dos primeiros teóricos italianos que propôs uma divisão dos estilos musicais sacros em meados de seiscentos foi o compositor Marco Scacchi, (já referido no início do presente estudo) autor de *Cribrum musicum ad triticum Syferticum*, publicado em 1643, onde refere várias denominações para o repertório musical sacro. Scacchi era discípulo e protegido de Giovanni Francesco Anerio. Desenvolveu a sua atividade profissional sobretudo na capela real em Varsóvia, para onde se mudou em 1621. Em 1649 encontrava-se já na cidade italiana de Gallese, para onde se retirara em março por motivos de saúde. Entre os seus discípulos destaca-se o teórico italiano do final de seiscentos Angelo Berardi. Scacchi foi também compositor tendo sido autor de musica religiosa sobretudo no estilo denominado nas suas obras teóricas como *inbasterdito*: um estilo misto que o próprio julgou admissível no âmbito da *seconda pratica*. Foi também autor de uma *Missa ad omnium tonorum*, para três coros, bem como um *Liber Missarum* a quatro vozes em estilo antigo (Palisca, 2001).

Scacchi publicou o, já mencionado, *Cribrum musicum ad triticum Syderticum* no âmbito de uma polémica com o organista e compositor em Gdansk Paul Siefert em 1643 onde, para além de enumerar 151 erros composicionais do organista no seu *Psalmen Davids* de 1640, nomeadamente afastamento do modo, quintas e oitavas paralelas, respostas erradas na imitação e um mau uso do baixo contínuo, juntou como apêndices inúmeros exemplos de boas práticas composicionais (Palisca, 2001).² É, todavia, no *Breve*

² Para um estudo mais aprofundado sobre o conteúdo de *Cribrum musicum*, bem como a *Censura* de Filippo Kesperle, veja-se Patalas (2011).

Discorso sopra la Musica Moderna de 1649, que Scacchi argumenta uma multiplicidade de estilos. A obra foi escrita, em parte, para contrapor os argumentos de Siefert (que não é mencionado) contra a o estilo moderno italiano da música religiosa. Por outro lado, admitindo existirem bons compositores que seguiam o “muito douto Palestrina”, aceitava também a presença de outros estilos, não vendo porque se deveria estar limitado à pobreza de apenas um único estilo (Scacchi, 1649: 17). Para ele, como as artes liberais se alimentavam da inovação, também devia a música fazer o mesmo. Citando as palavras de Monteverdi em latim, os compositores antigos contruíram a prima pratica no princípio do *ut harmonia sit domina orationis* e os modernos na seconda pratica do *ut oratio sit domina harmoniae* (Scacchi, 1649: 25-26).

Na sua globalidade, a classificação que Marco Scacchi fez do repertório sacro, reiterada pelo seu discípulo Angelo Berardi, serve como fundamentação teórica à seleção das obras objeto de estudo do presente trabalho. No *Breve Discorso sopra la Musica Moderna*, Scacchi refere que a música antiga consistia num único estilo, tratando a consonância e a dissonância. Propõe o autor uma divisão tripartida dos estilos da música moderna: da Igreja, da Camera e do Teatro (Scacchi, 1649: 24).

É importante referir que esta classificação tripartida de Scacchi teve eco em Portugal através de João Álvares Frouvo, bibliotecário da Livraria Musical de D. João IV e autor dos *Discursos sobre a perfeiçam do diathesaron* (impresso em 1662), nos quais se encontram presentes as três grandes divisões da música elaboradas pelo teórico italiano sem que este seja, contudo, identificado (Frouvo, 1662: 83). No *Encomio* que encerra a obra, Frouvo refere as críticas feitas à música moderna, mais concretamente, à utilização do estilo recitativo na igreja sem “fazer diferença da Casa de Deos ao Theatro” (Frouvo, 1662: 83). Para além de frequentes analogias ao estilo recitativo do teatro grego, Frouvo divide a música moderna (entenda-se, a música do seu tempo) em duas práticas no seguimento do já referido Scacchi: “*ut harmoniae sit domina orationis*” e “*ut oratio sit domina harmoniae*” (Frouvo, 1662: 85). São as duas conceções “clássicas” da música dominando a palavra e vice-versa. Para além das práticas, identifica também três estilos: um da Igreja, outro de Camera e outro Teatral, “guardando qualquer destes entre sy grandissima variedade, & invenção”, sem, todavia, desenvolver qualquer um deles (Frouvo, 1662: 85). São estes os já referidos três grandes estilos avançados por Marco Scacchi no seu *Discorso*.

O teórico italiano proeminente da segunda metade do século XVII Angelo Berardi, para além de reafirmar a divisão tripartida dos estilos musicais avançada pelo seu mestre Marco Scacchi, elabora uma subdivisão de cada um deles fornecendo exemplos de compositores que cultivaram cada um deles como referências. Para o presente trabalho, focámo-nos no *Ragionamenti Musicali* impresso em Bolonha no ano de 1681, como base para a seleção do repertório enumerado mais adiante neste capítulo, sobretudo por o mesmo estar em linha com as ideias de Scacchi que, como já se viu, eram conhecidas em Portugal e, simultaneamente, pela sua data de publicação ser a mais aproximada aos

compositores eborenses Melgaz e Rego.

Aqui, para melhor clareza, focámo-nos somente no primeiro estilo referido por Berardi – *da Chiesa* (da Igreja) – e respetivas quatro subdivisões. A primeira destas subdivisões engloba missas, salmos e motetes para quatro ou muitas vozes, mais antigos, surgindo como referências deste subestilo compositores como Johannes de Muris, Cristóbal de Morales, Josquin, Adriano Willaert ou o “divino” Palestrina (Berardi, 1681: 133). A segunda divisão inclui *cantilene variate com l’organo, piene à più voce, d’uno stile più sollevato*, portanto, obras variadas com órgão, “plenas” para muitas vozes num estilo mais solene. São adiantados como cultores deste subestilo os compositores Bernardino Nanini, Agostini ou, mais recentes como Francesco Foggia (Berardi, 1681: 134). Na terceira subdivisão incluem-se os salmos, motetes e missas para poucas vozes, concertadas com instrumentos, como aqueles de Giovanni Sarti (Berardi, 1681: 134). Por último, a quarta subdivisão corresponde aos *concertini alla moderna*, ou seja, *dialoghi*, motetes, música de oratório como as obras de Giacomo Carissimi, Alessandro Melani ou de Giuseppe Corsi Celano (Berardi, 1681: 134).

Para o presente trabalho foi apenas considerada a primeira subdivisão do repertório de Berardi para a seleção de obras a estudar. Trata-se, por isso, de um conjunto de obras englobando vários géneros musicais que se integram na polifonia vocal sacra para quatro ou mais vozes, sem parte instrumentais específicas, dentro do estilo do “divino Palestrina” ou de compositores mais antigos.

Outro compositor e teórico italiano com grande influência na continuidade do estilo antigo foi Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743), cuja carreira musical se desenvolveu em torno das principais instituições religiosas romanas no início do século XVIII. Num manuscrito datado da última década de seiscentos, a *Guida armonica*, Pitoni, ilustrou as transformações no uso dos intervalos e, em geral, nas técnicas composicionais ao longo da segunda metade do século XVII. Nesta secção o autor expandiu a divisão dos estilos musicais de Scacchi e Berardi de três para seis. O primeiro estilo, o mais antigo, denomina-o como *a cappella*. O segundo estilo, é também *a cappella*, mas para dois coros, também envolvendo outras combinações policorais. O terceiro estilo é denominado como madrigalístico ou *da tavolino*. O quarto estilo – *stile grosso* – engloba as composições de música sacra de 8 a 32 vozes, para dois ou mais coros, com um baixo contínuo para órgão. Os quinto e sexto estilos tratam dos modos de composição “mais modernos”, com uma condução das vozes mais livre e uso da dissonância (Grampp, 2002: 209-210). Aqui, apresenta-se o primeiro estilo como aquele representando o estilo antigo, embora o segundo estilo, policoral, também nele se possa integrar dada a sua característica *a cappella*.

Percorrendo alguns dos tratadistas espanhóis da segunda metade de seiscentos e primeiras décadas de setecentos encontramos algumas referências, frequentemente

indiretas, à preferência pela continuidade em épocas posteriores do estilo polifónico herdado do século XVI. Pablo Nassarre reitera o uso de um estilo apropriado para a música de igreja, defendendo a separação entre a música sacra e a profana, devendo cada uma funcionar em meios distintos. Nassarre reforça estas ideias com referências às diretrizes do Concílio de Trento sobre a música. Para o autor essa música dos templos não deveria misturar elementos do que intitula como “cantos impuros e profanos”, que não excitavam a devoção e, quando a música não era grave e decente, afastava-se do coração de Deus para se dedicar às coisas terrenas (Nassarre, 1724: 68).

Nassarre, tal como a maioria dos teóricos musicais espanhóis e portugueses do século XVII e grande parte do século XVIII, dedicaram grande espaço nas respetivas obras aos fundamentos da notação mensural do século XVI. Tal é, por exemplo o caso de Francesc Valls, que no início de setecentos ainda dedica espaço para debater ligaduras, coloração, pontos de aumentação, perfeição, divisão e alteração da notação mensural.

Tal como Esses (l, 1992: 63) refere no seu estudo, na tratadística Ibérica não existe a discussão de um termo semelhante à *seconda pratica* italiana. O que parece, sim, existir é uma dicotomia entre um estilo nacional e um estilo estrangeiro, com grande parte da discussão centrada no tratamento da dissonância. Para Nassarre, existe uma superioridade da polifonia espanhola, com um controlo restrito da dissonância, sobre a música estrangeira. Sobre isto, o autor exemplifica com o excesso de ornamentação que os compositores estrangeiros adicionam às suas “curtas canções, e por não se confinarem às regras da boa música, tendo transmitido essa doença a muitos dos nossos compatriotas” (Nassarre, 1724: XX). Estes músicos (estrangeiros) não davam qualquer explicação para o uso excessivo da dissonância para além da música dar prazer ao ouvido. Como crítica, Nassarre reitera que se assim fosse, os músicos antigos não se teriam dado ao trabalho de terem extremo cuidado com um uso próprio da dissonância, deixando regras às gerações seguintes para não cometerem os mesmos erros. Esta corrupção da dissonância está, para o autor, espalhada na música para voz solo, onde os acompanhamentos incorporam intervalos dissonantes em certas secções, contrários às regras que a arte da música deixou para o seu uso (Nassarre, 1724: XX). Embora não a mencionando diretamente, esta passagem sugere-nos uma crítica de Nassarre à *seconda pratica* ou ao estilo moderno, às composições para solo, duo ou trio com acompanhamento de baixo contínuo, e uma exaltação da tradição polifónica do século XVI e XVII que, como já referido no primeiro capítulo deste trabalho, teve continuidade em Espanha ao longo de todo o século XVII.

Um outro exemplo de divisão da música está presente no discurso do monge beneditino Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro (1676-1764), “Música de los templos”, parte do *Theatro critico universal*. Neste escrito, Feijóo dividiu a música, seguindo a Grécia Antiga, entre o Templo e o Teatro. Tomando como ponto de partida a ideia dos gregos, que conservavam no templo a música própria do templo, dando ao teatro a que era

própria dele, Feijóo tece críticas à infiltração de cantatas nas igrejas. Segundo refere, “as cantatas que agora se ouvem nas igrejas são, quanto à forma, as mesmas que ressoam nos teatros”. Estas incorporavam “nenuetes, recitados, arietas, alegros e a este último costumam chamar grave” (Feijóo y Montenegro, 1863: 37). Feijóo toma grande partido da presença do cantochão como o repertório primário no âmbito da música sacra, tomando os hinos *Vexilla Regis* ou *Pange lingua* como exemplos desse repertório multisecular, que atribui aos tempos de S. Gregório e Guido d’Arezzo. Isto não implicava para o autor um desmerecimento do canto figurado ou “de órgão, como o mesmo refere (Feijóo y Montenegro, 1863: 37).

Para Feijóo, parece não se tratar de dividir a música para a Igreja e Teatro nos respetivos estilos adequados, mas sim de identificar qual a música adequada ao serviço litúrgico. Um estilo que parece não lhe agradar é o estilo moderno e estilo concertado. A determinado momento no seu discurso, Feijóo refere que “os italianos nos têm feito escravos do seu gosto, com a falsa lisonja de que a música se tem adiantado muito neste tempo” (Feijóo y Montenegro, 1863: 39). Esta crítica sugere que o autor se refere ao estilo concertado italiano que, já no final de seiscentos se espalhava por toda a Europa não lhe sendo a Península Ibérica estranha. Escrevendo nas primeiras décadas de setecentos, Feijóo privilegiava a continuidade da tradição polifónica do século XVII como a música mais adequada aos templos.

No contexto português, para além dos *Discursos* de Frouvo, parece não ter existido uma preocupação muito grande por parte dos restantes teóricos seiscentistas no que respeita aos estilos e respetiva adequação ao serviço litúrgico, talvez por constituírem uma realidade indiscutível. Pelo que se depreende da *Arte minima* de Manuel Nunes da Silva, com primeira impressão em 1685, o autor pretende (como o próprio título sugere) “com semibreve prolação trata[r] em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa Sciencia da Musica”. Trata-se de um compêndio de canto de órgão e cantochão destinado aos seus discípulos como referido no preâmbulo e que se integra no grupo de obras de teoria musical que Rui Vieira Nery considerou “no domínio didático de tal maneira elementar que excluiria sempre grandes voos especulativos originais” (Nery e Castro, 1991: 76).

Essa parece ter sido também a linha seguida por João Vaz Barradas Muito Pão e Morato, autor de dois pequenos tratados impressos em 1735. Na introdução ao *Breve resumo de cantocham*, que como o título refere, se destina à instrução de sacerdotes, diáconos, subdiáconos e moços do coro conforme o Uso Romano, Morato traça uma definição do cantochão desde as suas origens remontando a S. Gregório e Guido d’Arezzo, com uma referência mais recente a Athanasius Kircher sem, contudo, desenvolver o pensamento do teórico jesuíta (Morato, 1735a: 2). A mesma postura está subjacente ao segundo tratado, as *Flores musicaes*, um tratado de canto de órgão para principiantes, cuja introdução seria local para desenvolver questões respeitantes aos estilos. Tal como acontece no *Breve resumo*, o autor propõe-se a definir *Musica Harmonica* desde as fontes

mais antigas, com referências a Cícero e Santo Agostinho, sem, contudo, se envolver em qualquer tipo de especulação no respeitante aos vários estilos musicais (Morato, 1735b: 5).

3. OBRAS SELECIONADAS

A produção musical sobrevivente de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego transmite uma variedade de géneros musicais em múltiplos estilos focando diversas ocasiões cerimoniais. Focámo-nos no *corpus* de repertório musical litúrgico, aplicando a fundamentação teórica acima descrita, bem como os critérios de seleção também já referidos. Deste modo, tomando a divisão de estilos de Angelo Berardi, tendo em conta os critérios de motivicidade, imitação e segmentação, foi possível identificar um número alargado de composições que se incluem dentro do *primo stile da Chiesa*, espelhando o estilo antigo, no caso da produção de Diogo Dias Melgaz e, em menor número, na produção de Pedro Vaz Rego, em ambos os casos marcados a negrito da listagem das obras dos compositores nos Anexos 4.1. e 4.2. respetivamente.

O primeiro e mais numeroso grupo de obras selecionadas compreende uma coleção de motetes para a Quaresma, juntando-se-lhes alguns outros motetes para a Semana Santa, de Diogo Dias Melgaz escritos para quatro vozes *a cappella*. A estas obras junta-se uma *Missa Ferialis*, também para quatro vozes *a cappella*. O segundo grupo de música em estilo antigo de Melgaz centra-se nas celebrações da Semana Santa, incluindo alguns motetes para o Domingo de Ramos e versões polifónicas das quatro Paixões.

Contrariamente às obras selecionadas de Diogo Dias Melgaz, que incluem sobretudo motetes e paixões, o caso de Pedro Vaz Rego afigura-se menos numeroso no que respeita a obras em estilo antigo. Na verdade, exemplo da gradual incorporação de repertório em estilo moderno e estilo concertado na Catedral de Évora, a produção musical de Rego que nos chegou até hoje inclui apenas uma mão cheia de obras em estilo antigo. Trata-se de duas missas, uma das quais sobrevive incompleta e outra de grandes dimensões, e três salmos de Vésperas, um deles incompleto. Neste caso, embora o número de composições seja menor, estamos na presença de obras bastantes mais extensas que as composições de Melgaz, como acontece com a *Missa Ad omnem tonum* ou dois dos três salmos, constituindo importantes contributos para o estudo do estilo antigo na Catedral de Évora.

CAPÍTULO V

CARATERIZAÇÃO ANALÍTICA DA POLIFONIA VOCAL SACRA DE DIOGO DIAS MELGAZ E PEDRO VAZ REGO

1. TEXTOS E FUNÇÃO CERIMONIAL DAS OBRAS SELECIONADAS

1. 1. MISSAS

Foram selecionadas três obras correspondendo ao género missa: uma missa ferial de Diogo Dias Melgaz e duas missas de Pedro Vaz Rego. No caso da missa ferial (ou *ferialis*, conforme a fonte), trata-se de um tipo de missa abreviado (com a omissão do Gloria e Credo) destinado aos dias *de feria*, isto é, as missas celebradas durante os dias de semana.

Em termos do texto o *Ordo Missae* latino permaneceu praticamente inalterado desde os tempos medievais no que diz respeito às rubricas Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei. As alterações mais significativas referem-se sobretudo à repetição, nas versões polifónicas, de secções do Kyrie para além das três usuais *Kyrie eleison*, *Christe eleison* e *Kyrie eleison*. No que diz respeito ao século XVII, encontramos frequentemente nos livros de missas de Duarte Lobo, Fr. Manuel Cardoso ou Filipe de Magalhães a adição de uma segunda secção do *Christe eleison* nos Kyries das respetivas missas. Também ocorre no Agnus Dei, no caso da *Missa Ad omnem tonum* (uma vez que da outra missa não sobreviveu esta rubrica), a sua divisão com uma primeira parte correspondente à terminação “miserere nobis” e uma segunda parte, numa textura alargada de quatro para oito vozes, à terminação “dona nobis pacem”.

No que respeita à *Missa Ferialis*, o Kyrie foi dividido em quatro secções, neste caso com a ordem textual Kyrie, Christe, Kyrie e Kyrie de forma a completar as repetições necessárias do *alternatim* com as secções em cantochão.

Quanto à sua função cerimonial, no âmbito das obras selecionadas para o presente estudo, podemos dividir as missas aqui representadas em dois grupos distintos: entre aquele que se poderá denominar como “Dominical” e outro já identificado como “Ferial”, representando dois tipos distintos de organização do *Ordo Missae*. No primeiro grupo incluem-se as duas obras de Pedro Vaz Rego e, no segundo, a missa de Diogo Dias Melgaz.

Temos, deste modo, duas composições em larga escala¹ destinadas às celebrações litúrgicas dominicais, incluindo também as festividades mais importantes do Ano

¹ Embora a *Missa Tantum ergo Sacramentum* não sobreviva completa, pelas dimensões do Kyrie e Gloria, percebe-se que se trata de uma obra de extensão aproximada à *Missa Ad omnem tonum*.

Litúrgico. Pelo Calendário anual das festividades na Catedral de Évora referido no segundo capítulo, percebemos que são celebradas com missa assistida pelo Cabido da Catedral as festas de maior destaque ao longo do Ano Litúrgico, como é o caso das comemorações da Virgem Maria, dos Apóstolos, Evangelistas e Mártires, para além daquelas pertencentes ao ciclo do Temporal como é o caso do Natal e Semana Santa.

No caso da Missa *Ad omnem tonum*, sem indicação nas fontes de ocasião específica, depreendemos que pudesse ser utilizada ao longo do Ano Litúrgico. No entanto, dada a sua extensão e recursos vocais – nomeadamente no segundo Agnus, exigindo a participação de oito partes vocais – estaria a mesma certamente reservada para festividades de maior importância no calendário da Catedral e que exigiam maior solenidade musical.

Esse também parece ser o caso da *Missa Tantum ergo Sacramentum*, cujo modelo parafraseado parece indicar a festa de *Corpus Christi* como a principal festividade para a sua utilização. Embora menos extensa que a *Ad omnem tonum*, esta missa está enquadrada em termos de solenidade musical com esta festa, quer no que diz respeito à sua extensão (longa, a julgar pelo Gloria), bem como ao grau de complexidade da paráfrase musical do verso do hino *Pange lingua*. Por outro lado, ainda em termos de solenidade, estava o Cabido da Catedral obrigado a assistir à festa de *Corpus Christi*, sendo a mesma solenizada com música de canto de estante o que, como já se viu no segundo capítulo deste trabalho, implicava a prática de polifonia vocal.²

A *Missa Ferialis* tem uma função cerimonial bastante mais modesta, estando (como o próprio nome indica) associada aos dias *de feria*, ou seja, às celebrações litúrgicas realizadas ao longo da semana. No caso concreto da missa de Melgaz, como notado por Mariana Portas de Freitas (2000: 41), a prescrição desta obra para as Quartas e Sextas-Feiras da Quaresma estará certamente relacionada com a coleção de motetes para os mesmos dias tendo como função solenizar musicalmente o *Ordo Missae* desses dias *de feria* ao quais assistia a corporação Capitular da Catedral. A sua inclusão na abertura do Códice n.º 7, o *Livro da Quaresma*, assim o parece sugerir.

1.2. MOTETES

O grupo de obras selecionadas que compõem o subgrupo correspondendo ao género motete pertencem na sua totalidade ao compositor Diogo Dias Melgaz, perfazendo um total de dezoito obras. Estas podem ser divididas em dois ciclos litúrgicos principais: um grupo de treze obras para Quaresma, e um grupo de três obras para a Semana Santa. Do grupo de motetes selecionados destaca-se, numa primeira análise, um grupo extenso destinado ao ciclo das quartas-feiras e sextas-feiras das semanas da Quaresma. São, na

² Veja-se também o Anexo 2.1 para a identificação das festas e respetivos estilos.

sua totalidade, 13 obras presentes nas fontes da Catedral de Évora, às quais se juntam mais duas obras apenas existentes em fontes provenientes da Catedral de Lisboa e que repetem a mesma função litúrgica das duas obras de Évora destinadas às mesmas ocasiões, o que nos suscitaram algumas dúvidas que serão debatidas num subcapítulo na caracterização do género motete.

OS MOTETES PARA A QUARESMA

Uma das características referente aos textos dos motetes portugueses pós-tridentinos apontada por João Pedro d'Alvarenga é a escolha, para este género, de um ou dois versículos do Evangelho para o dia a que estão destinados, como é o caso da maioria dos motetes quaresmais de Diogo Dias Melgaz. A porção de texto utilizada também acaba por ter influência na extensão dos respetivos motetes ditando o número de segmentos que, no entanto, estão muito próximos uns dos outros em termos da sua dimensão textual.

No caso do motete *Adjuva nos Deus* que surge a encabeçar este ciclo, o texto utilizado, proveniente do *Tractus* para a Quarta-Feira de Cinzas, encontra-se no verso 9 do salmo 78. O motete é utilizado no Códice manuscrito n.º 7 como *Tractus* para as missas dos dias de semana (*feriis*) da Quaresma.

Segue-se o motete *Memento homo*, indicado para a Quarta-Feira de Cinzas, com texto proveniente de Génesis capítulo 4, versículo 19. Esta obra, embora contenha apenas a indicação *Feria Quarta Cinerum*, poderia tratar-se do *Offertorium* para a respetiva missa. Aqui, contrariamente i.e. a Fr. Manuel Cardoso que escolheu um versículo do Evangelho do dia para o motete *Cum jejunatis* na coleção de 1648, Melgaz optou por utilizar um texto proveniente de outra fonte. Após este motete para a Quarta-Feira de Cinzas, inicia-se o ciclo quaresmal propriamente dito com um motete para a Quarta-Feira e outro motete para a Sexta-Feira das quatro semanas da Quaresma, acrescentando-se a semana após o Domingo da Paixão (considerada como a Quinta Semana).

O *Calendário das Festividades* da Catedral de Évora prescrevia a presença do Cabido nas Quartas e Sextas-Feiras da Quaresma, sendo a missa desses dias “cantada de estante” (Anexo 2.1.). Esta indicação sugere terem sido estes motetes quaresmais de Melgaz escritos para solenizar estas ocasiões especiais que contavam com a presença da corporação Capitular.

OS MOTETES PARA A SEMANA SANTA

O primeiro dos três motetes para a Semana Santa, *In monte Oliveti*, toma o texto do primeiro responsório para o ofício de Matinas em Quinta-Feira Santa. O motete surge liturgicamente colocado, no Códice manuscrito n.º 9, na Missa para o Domingo de Ramos, a seguir ao *Offertorium Improperium expectavit* e antes do Sanctus da missa de Fr. Manuel

Cardoso. Esta localização no livro de coro sugere que este motete seria cantado imediatamente após o *Offertorium* em cantochão. O Cabido da Catedral eborense estava obrigado a participar na procissão e missa do Domingo de Ramos (Anexo 2.1.), pelo que as respetivas cerimónias seriam solenizadas com canto de estante ou canto de órgão.

No caso do motete *Pia et dolorosa Mater*, indicado para a Terça-Feira da Semana Santa, esta obra surge no Códice manuscrito n.º 9 imediatamente após o *Offertorium* em cantochão da respetiva missa pelo que se pode adiantar tratar-se de um *Offertorium* polifónico para essa celebração. No *Calendário das Festividades* da Catedral eborense surge a indicação de que o Cabido tinha obrigação de assistir à Missa de Terça-Feira Santa, que era de canto de estante, com o canto da respetiva Paixão (Anexo 2.1.).

O motete *O vos omnes* está indicado para a Quarta-Feira da Semana Santa encontrando-se no Códice manuscrito n.º 9, à semelhança de *Pia et dolorosa Mater*, a seguir ao *Offertorium* em cantochão, podendo-se também considerar como um *Offertorium* polifónico para a missa desse dia. O caso da missa de Quarta-Feira Santa era semelhante ao da Terça-Feira, com a assistência do Cabido, sendo esta de canto de estante, cantando-se também a respetiva Paixão.

Estas ocasiões litúrgicas e a sua associação ao *Offertorium* da Missa levam-nos a afirmar que as passagens textuais escolhidas pelo compositor terá influenciado diretamente a extensão da obras e respetivo número de segmentos, o que vem no seguimento daquilo que afirma Alvarenga sobre os motetes quaresmais de Fr. Manuel Cardoso no Livro de 1648 (Alvarenga, 2002: 113-114).

1.3. SALMOS

O grupo de obras selecionadas que compõem este subgrupo pertencem na sua totalidade ao compositor Pedro Vaz Rego, com três obras selecionadas. Trata-se, em ambos os casos, da inclusão de obras deste compositor de maneira a completar a sequência de salmos para o ofício de Vésperas de várias festas presentes nos, já descritos, livros de coro n.º 5 e 6 da Catedral de Évora.

De acordo com John Harper, grande parte da música para o ofício de Vésperas a partir de Palestrina destinava-se aos Domingos *per annum*, festas da Virgem Maria ou dos Apóstolos, Corpus Christi ou festas da dedicação (Harper, 1991: 160). As mais comuns e consistentes eram as Vésperas para os Domingos, festas marianas e do apostolado, uma vez que os salmos nelas utilizados serviam para a maioria das celebrações ao longo do Ano Litúrgico. Harper nota que o repertório de salmos em muitos dias do Ano Litúrgico estão intimamente relacionados, sendo as diferenças entre estes na ordem de um ou dois salmos (Harper, 1991: 161). Para estas festas são identificados onze salmos, aos quais o autor junta mais um para a festa de *Corpus Christi* e mais dois para o Natal, totalizando 14

salmos para o ofício dos Domingos e festas *duplex* durante o ano. Todavia, o autor esclarece que nem todos os salmos de uma celebração poderiam ser necessariamente cantados em polifonia (Harper, 1991: 161).

Da leitura que fez relativamente à organização dos salmos nos respetivos ofícios, o autor avança um grupo de catorze salmos, junto com o cântico *Magnificat*, como o núcleo para um repertório polifónico festivo, assim como a repetição frequente de um pequeno grupo de salmos festivos trouxe ao Ofício tridentino a qualidade das horas devocionais quotidianas de Nossa Senhora, dos defuntos e de Todos-os-Santos como eram recitadas nos tempos medievais, em claro contraste com o *cursus* completo do ciclo ferial (Harper, 1991: 161). Harper propõe uma lista de salmos que estavam associados às, já mencionadas, festas da Virgem Maria,³ dos Apóstolos e Evangelistas,⁴ bem como os domingos ao longo do ano.⁵ A estas juntavam-se a festa da dedicação da igreja,⁶ e a festa de *Corpus Christi*.⁷

Nas coleções de salmos que compõem os Códices n.º 6 e n.º 5 de Catedral de Évora encontramos os salmos para as festas referidas por Harper, nomeadamente conseguem-se estabelecer as respetivas sequências para as Vésperas dos domingos, festas da Virgem Maria, festas de Apóstolos e Evangelistas (primeiras Vésperas), festa da dedicação da igreja e festividade de *Corpus Christi*. No Códice n.º 6, Pedro Vaz Rego é autor do salmo *In exitu Israel*, que completa a sequência das Vésperas para os domingos. Este salmo já não foi incluído no Códice n.º 5, preferindo o copista substituí-lo pela versão polifónica do mesmo salmo por Juan Navarro, proveniente da coleção de 1590. Os salmos *Credidi propter locutus* e *Beati omnes* completam, em ambos os códices, a sequência para as Vésperas da festa de *Corpus Christi*.

Comparando estes dois volumes setecentistas da Catedral de Évora com a coleção de salmos presente no *Vesperal*⁸ elaborado por Francisco Martins para a Catedral de Elvas na segunda metade de seiscentos, encontramos nesta última as mesmas características presentes na coleção eborense. No livro encontram-se as sequências de salmos para o ofício de Vésperas dos domingos, festas marianas, dos Apóstolos e Evangelistas, bem como da dedicação da igreja e para *Corpus Christi*.

³ Composta pela sequência dos salmos *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi Dominus* e *Lauda Jerusalem*.

⁴ Composta pela sequência dos salmos *Dixit Dominus*, *Confitebor tibi Domine*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* e *Laudate Dominum*, para as primeiras Vésperas.

⁵ Compostos pela sequência dos salmos *Dixit Dominus*, *Confitebor tibi Domine*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* e *In exitu Israel*.

⁶ Com a sequência dos salmos para os ofícios de primeiras e segundas Vésperas *Dixit Dominus*, *Confitebor tibi Domine*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* e *Lauda Jerusalem*.

⁷ Com a sequência *Dixit Dominus*, *Confitebor tibi Domine*, *Credidi propter quod*, *Beati omnes* e *Lauda Jerusalem*.

⁸ Biblioteca Municipal de Elvas (P-Em), Manuscrito 388.

A partir do *Calendário das Festividades Sagradas da Catedral de Évora*, a que o respetivo Cabido estava obrigado a assistir, percebemos que a presente coleção de salmos de João Lourenço Rebelo, na qual se integram os salmos de Pedro Vaz Rego, corresponde às tipologias de festas que requeriam canto de estante, sendo as mesmas integradas nas categorias elencadas por John Harper e referidas anteriormente. Deste modo, as principais festas marianas do Ano Litúrgico requeriam canto de estante, existindo a celebração do ofício de Vésperas no dia precedente, ao qual assistia o Cabido. É esse o caso, para citar apenas alguns exemplos entre vários (veja-se o Anexo 2.1), da festa da Purificação da Virgem, a 2 de fevereiro, com Vésperas e Completas de canto de estante no dia anterior com missa no dia e meias Vésperas à tarde. Semelhante alinhamento têm as festas da Visitação, a 2 de julho, de Nossa Senhora das Neves e da Assunção, a 5 e 15 de agosto respetivamente, bem como da Natividade, a 8 de setembro, da Apresentação, a 21 de novembro, e da Conceição, a 8 de dezembro.

No que respeita às festas dos Apóstolos e Evangelistas, a celebração dos ofícios de Vésperas diverge conforme alguma festa importante caísse no dia anterior ao da festa do santo. No caso de isso não acontecer, eram estas festas celebradas com um ofício de Vésperas de canto de estante no dia precedente, como acontece na festa de São Filipe e São Tiago (Menor), a 1 de maio. No caso das festas de São Pedro e São Tiago (Maior), são estas celebradas com ofício de Vésperas e Completas no dia anterior ao da festa (realizada a 29 de junho e 25 de julho respetivamente) com canto de órgão no caso da primeira e canto de estante na segunda. Surgem ainda festas de Apóstolos com menor importância musical, como é o caso de São Bartolomeu, a 23 de agosto, Santo André, a 30 de novembro, ou São Tomé, a 21 de dezembro. É interessante verificar que no caso da festa de São Manços, um santo mártir com celebração específica em Évora, esta está inserida na categoria da celebração musical das festas dos Apóstolos, com ofício de Vésperas de canto de estante celebrado no dia precedente da festa celebrada a 21 de março, contrariamente às festas dos Mártires (como é o caso de São Lourenço ou dos Mártires de Évora Vicente, Sabina e Cristeta) contempladas com ofício de meias Vésperas. As festas dos Evangelistas Marcos, Mateus, Lucas e João são de canto de estante. No caso da festa de São Marcos, a 25 de abril, provavelmente por no dia anterior ser celebrada a festa da Anunciação com canto de estante de Vésperas e Completas, não é precedida de ofício de Vésperas, o que acontece no dia com meias Vésperas de canto de estante. A festa de São Mateus, a 21 de setembro, é precedida de ofício de Vésperas de canto de estante, o que já não acontece na festa de São Lucas, a 18 de outubro. O ciclo fecha com a festa de São João, a 27 de dezembro, com meias Vésperas de canto de estante.

Para a festa de dedicação da igreja, que no caso particular da Catedral de Évora caía no dia 22 de maio, assistia o Cabido sendo o repertório musical em canto de órgão. Não estavam previstas Vésperas em polifonia para esta festa, possivelmente por no dia anterior se celebrar a festa de São Manços, cuja missa era de canto de órgão.

1.4. AS PAIXÕES PARA A SEMANA SANTA

No seu estudo sobre o canto da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII, José Maria Pedrosa Cardoso localiza a interpretação deste tipo de composição no âmbito da Liturgia para a Semana Santa. O autor refere que esta ocorre em dois momentos distintos: durante a celebração da missa, no momento do Evangelho, acabando por ser uma ampliação do mesmo, nomeadamente no Domingo de Ramos, Terça e Quarta-Feira Santa; na celebração da Paixão na tarde de Sexta-Feira Santa, onde se inclui a Liturgia da Palavra durante a qual ocorre o canto da Paixão, igualmente como ampliação do Evangelho (Cardoso, 2006: 75). Em qualquer das situações, o canto da Paixão ocupou sempre um lugar de destaque nas celebrações litúrgicas da Semana Santa. Como tal, estava bem regulada a sequência dos ritos que deveriam ser seguidos nestas cerimónias.

Cardoso utiliza como fonte principal para situar o canto da Paixão no âmbito das cerimónias o *Caeremoniale Episcoporum* mandado codificar pelo Papa Clemente VIII, no seguimento das normas adotadas pelo Concílio de Trento (Cardoso, 2006: 76). Aí encontram-se descritas as ações, assim como os intervenientes nessa atividade. Os cantores deveriam ser em número de três para o canto da Paixão monódica (que cantam a parte referente ao Evangelista, à turba e a Cristo respetivamente), todos diáconos, interpretando-a voltados para o lado do Evangelho ou nos púlpitos (Cardoso, 2006: 77). A parte final da Paixão (Evangelho) seria cantada pelo diácono da missa. Todavia, embora as disposições tridentinas assim o determinassem, mantiveram-se alguns ritos de ordem regional, nomeadamente Portugal. Cardoso refere alguns cerimoniais portugueses, como é o caso de João Campelo de Macedo (1668), Raimundo Ferreira de Abreu (1738) ou Fr. Domingos do Rosário (1743), entre outros, como exemplos da continuidade da tradição portuguesa no canto da Paixão (Cardoso, 2006: 78-79).

A Paixão ocupa, assim, o espaço normalmente pertencente ao canto do Evangelho, estando inserida na parte que corresponde à Liturgia da Palavra no âmbito da missa. O canto da Paixão era precedido pela leitura da Epístola, no âmbito da missa, ou de uma leitura, no âmbito das cerimónias de Sexta-Feira Santa, sendo ainda precedido pelo *tractus* (Cardoso, 2006: 85). No caso das composições polifónicas da Paixão, nomeadamente os versos referentes à turba (mais frequentemente postos em polifonia), estas ocupavam lugar semelhante às versões monódicas nos momentos anteriormente descritos, funcionando em conjunto com estas na narração da Paixão de Cristo.

No que concerne às quatro Paixões de Diogo Dias Melgaz, estão as mesmas integradas no Códice n.º 9 da Catedral de Évora no Domingo de Ramos, Terça-Feira, Quarta-Feira e Sexta-Feira Santa respetivamente. O *Calendário das Festividades* da Catedral prescrevia a presença do respetivo Cabido nas cerimónias litúrgicas em que cada uma destas Paixões era cantada (Anexo 2.1.), sendo todas as ocasiões em que eram apresentadas estas obras de canto de estante.

1.5. OUTRAS OBRAS

AS ANTÍFONAS *PUERI HEBRAEORUM*

Estas duas antífonas – *Pueri Hebraeorum portantes* e *Pueri Hebraeorum vestimenta* – estão indicadas liturgicamente para serem cantadas no momento de entrada na igreja da procissão das palmas em Domingo de Ramos.

A primeira das antífonas *Pueri Hebraeorum*, *Pueri Hebraeorum portantes*, segue o texto da liturgia para a Bênção das Palmas em Domingo de Ramos, nomeadamente da respetiva antífona em cantochão. Enquanto a sua colocação no Códice manuscrito n.º 7 não esclarece a respetiva localização litúrgica, no caso do Códice manuscrito n.º 9, esta antífona encontra-se na parte referente à *Benedictio Palmarum*. Aqui, está colocada após o Sanctus da *Missa Ferialis* de Melgaz e antes da segunda antífona.

Esta segunda antífona, *Pueri Hebraeorum vestimenta*, encontra-se nas mesmas condições da antífona precedente. Surge no Códice manuscrito após a antífona *Pueri Hebraeorum portantes* e antes do *Introitus* da missa.

A ANTÍFONA *SALVE REGINA*

Em 1728 refere o Padre Francisco da Fonseca na sua *Evora Gloriosa*, que no Colégio dos Moços do Coro do Arcebispo havia

O *Calendário das Festividades* da Catedral de Évora também prescrevia a celebração todos os sábados de uma “missa cantada cantada de dedicação a Nossa Senhora, com exceção de dia santo ou da celebração dos 4 Doutores da Igreja” (Anexo 2.1.).

Trata-se de uma das quatro antífonas mariana para o ofício de Vésperas, esta em particular, destinada ao período entre o Domingo de Pentecostes e o Domingo precedente ao Primeiro Domingo do Advento, pelo que englobava uma grande parte do Ano Litúrgico.

O *IMPROPERIUM POPULE MEUS*

Um dos momentos litúrgicos mais significativos nas cerimónias da Semana Santa e, em particular, de Sexta-Feira Santa é aquele referente à adoração da Cruz (*adoratio crucis*), onde é cantado o *improperium Popule meus*.

No *Calendário das Festividades* da Catedral de Évora, o respetivo Cabido estava obrigado a assistir às cerimónias litúrgicas de Sexta-Feira Santa, um dos momentos mais marcantes no calendário anual. De acordo com o *Calendário*, as cerimónias que contavam com a presença do Cabido era a “Missa das oito horas. Paixão, Adoração da Cruz ao som do coro e capela de Música. Procissão do Enterro. As Trevas são iguais às do dia anterior”

(Anexo 2.1.). Deste modo, estava previsto a capela da Catedral cantar durante o momento da Adoração da Cruz o que, à semelhança dos dias em que era cantada a Paixão (em canto de estante), seria interpretada polifonia *a cappella*. Assim, poderemos integrar o *improperium* de Melgaz neste contexto litúrgico-musical, não só pelo que ele representa por si só, mas também pela presença do Cabido (e, certamente, do Prelado), o que lhe conferia uma solenidade ainda maior.

Em termos da localização desta obra no decorrer da cerimónia, o Códice manuscrito n.º 9 é bastante elucidativo a este respeito. O *improperium* surge neste livro imediatamente após as turbas da Paixão segundo São João, encerrando as rubricas destinadas à Sexta-Feira Santa. Seguia-se certamente o hino *Crux Fidelis* que, todavia, não vem indicado no Códice manuscrito n.º 9.

2. GÊNEROS REPRESENTADOS

2.1. MISSAS

Na segunda metade do século XVII o formato e textos da missa latina permaneceram praticamente inalterados desde a revisão do *Gradual Romano* de 1570, embora existissem algumas variantes regionais em termos da sua composição musical (McKinnon, Göllner, et al., 2001). Ao longo do século XVII a influência palestriniana é notória nos compositores das secções do Ordinário, coexistindo largo número de obras em estilo antigo com o estilo moderno, e mais tarde, também o concertado na produção musical destes (McKinnon, Göllner, et al., 2001). É importante referir que a utilização das duas técnicas de composição da Missa herdadas do século XVI – a paródia e a paráfrase de *cantus firmus* (nomeadamente uma melodia de cantochão ou hexacorde) – continuam bem presentes nas obras destes compositores.

É, em grande parte, o que encontramos em Portugal, onde os livros de missas impressos ao longo da primeira metade de seiscentos, compostos sobretudo por missas-paródia e parafraseando cantochão, mantiveram-se em uso nas catedrais durante a segunda metade do século e início do seguinte, coexistindo com repertório recente da autoria dos mestres de capela das respetivas instituições. Estamos a falar dos dois livros de missas de Duarte Lobo,⁹ dos três livros de Fr. Manuel Cardoso,¹⁰ dos dois livros de Francisco Garro¹¹ e do livro de Filipe de Magalhães,¹² impressos na Oficina Plantiniana de

⁹ Duarte Lobo: *Liber missarum*. Antuérpia: Ex Officina Plantiniana, 1621;

¹⁰ Fr. Manuel Cardoso: *Missae... liber primus*. Lisboa: Apud Petrum Craesbeeck, 1625; *Missae... liber secundus*. Lisboa: apud Laurentium Craesbeeck, 1636; *Missae... liber tertius*. Lisboa: Apud Laurentium Craesbeeck, 1636.

¹¹ Francisco Garro: *Antiphona... Missa... Motetta*. Lisboa: Ex Officina Petri Craesbeeck, 1609.

Antuérpia e na Oficina Craesbeeck de Lisboa em número que permitiu a sua distribuição por praticamente todas as catedrais portuguesas e espanholas.¹³ A partir de meados de seiscentos, mais concretamente 1648 (ano que marca a publicação do *Livro de varios motetes* de Manuel Cardoso e a presença da *Missa pro Adventus & Quadragesimae*) a escrita de polifonia para o Ordinário da Missa por compositores portugueses parece ter sobrevivido apenas através de fontes manuscritas. No caso do Alentejo, encontra-se em Elvas uma Missa para cinco vozes e outra Ferial de Francisco Martins, manuscrito copiado em 1655 para uso na Catedral dessa cidade.¹⁴ Nos livros de coro sobreviventes da Capela Ducal em Vila Viçosa encontramos várias missas de compositores portugueses e espanhóis copiadas ao longo da segunda metade de seiscentos e primeiras décadas de setecentos.¹⁵ No que respeita à Catedral de Évora, poucas são as fontes manuscritas onde se podem encontrar missas (pelo menos, com a inclusão do Gloria e Credo), podendo adiantar-se como única obra significativa a *Missa Ferial* de Diogo Dias Melgaz.

Uma hipótese que poderá explicar a ausência de composições polifónicas do Ordinário da Missa nas instituições religiosas do Alentejo, nomeadamente no eixo Évora – Vila Viçosa – Elvas, foi, como acima referido, a utilização durante a segunda metade do século XVII dos livros de missas impressos ao longo da primeira metade desse século. Num dos inventários da Catedral de Elvas entre 1672 e 1690, mais concretamente o inventário de 1678, é referida a presença dos dois livros de missas de Duarte Lobo, o livro de Magalhães, os três livros de Cardoso e outro livro de Philippe Rogier, registando-se ainda a existência de outros dois livros de missas indiscriminados, considerados “velhos e rotos” (Joaquim, 1927). Por aqui, se percebe que o número de composições ao dispor da capela da Catedral dispensaria os respetivos mestres de capela de procurar ou criar novas composições para o serviço litúrgico que dirigiam. No caso da Capela dos Duques de Bragança em Vila Viçosa, torna-se mais complexo identificar quais os impressos que sobreviveram até aos dias de hoje, sobretudo pela sua relação com a Capela Real de Lisboa e a transferência de repertório entre estas duas instituições. No entanto, no inventário realizado por Manuel Joaquim (1953) encontra-se o livro de missas de Philippe Rogier, o segundo livro de missas de Lobo, bem como várias missas de Palestrina em livros de coro manuscritos.¹⁶ Embora mais reduzido em número que no exemplo de Elvas (e sem datas concretas), a presença destes volumes em Vila Viçosa também terá contribuído para que os mestres de capela compusessem sobretudo para o Ofício (como é o caso de António Pinheiro ou Roberto Tornar) e não tanto para a Missa (Joaquim, 1953: XXVIII-XXIX).

¹² Filipe de Magalhães: *Missarum liber*. Lisboa: Ex Officina Laurentii Craesbeeck, 1636.

¹³ Note-se, a título de exemplo, o caso do *Liber missarum* de 1621 de Duarte Lobo, com 14 exemplares distribuídos por várias instituições europeias e no continente americano (Henriques, 2015: 22-23).

¹⁴ Biblioteca Municipal de Elvas, Manuscrito 944.

¹⁵ O catálogo de Manuel Joaquim refere, nos Livros de Vila Viçosa obras de Philippe Rogier, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Duarte Lobo, Mateo Romero entre outras obras sem menção da autoria.

¹⁶ Trata-se, segundo o inventário de Joaquim, dos Livros n.º 2 [Rogier], 5 [Lobo] e 7 [Palestrina].

Em Évora, encontramos várias referências à composição de missas pelos mestres de capela ao longo do século XVII. Um dos primeiros foi Manuel Rebelo, do qual sobrevive uma missa para cinco vozes num livro de coro pertencente à Catedral.¹⁷ Dos mestres seguintes apenas sobreviveram as referências a obras feitas por Barbosa Machado ao escrever sobre os mesmos na sua *Bibliotheca Lusitana*. Temos António Rodrigues Vilalva, sucessor de Rebelo enquanto mestre de capela e antecessor de Melgaz no mesmo cargo, o qual é referido como autor de “psalmos, missas e hymnos” sem mais detalhes quanto às respetivas obras (Barbosa Machado, 1741: 377). No referente a Diogo Dias Melgaz, Barbosa Machado faz referência a uma “missa ferial, a quatro vozes”, bem como uma “missa de batalha a dous coros (Barbosa Machado, 1759: 99) e, no respeitante a Pedro Vaz Rego, o mesmo autor, para além de elencar as duas missas incluídas no presente estudo, identifica ainda uma missa a quatro coros e duas missas a dois coros (Barbosa Machado, 1752: 625).

Às obras já elencadas, juntamos várias referências a missas presentes no Códice 8942 (Nery: 1982), destacando aquelas que nos sugerem ter sido escritas em estilo antigo. Ainda na primeira metade de seiscentos surge Fr. João Fogaça, ativo em Lisboa e bibliotecário da Livraria Real da Música, autor de “missas de estante p.^a o Advento, e Quaresma” (Nery, 1982: 46). Deste período é também Fr. Valeriano de Santa Cecília, também ativo em Lisboa, autor de “hum livro de missas de estante dos domingos do Advento, e Quaresma” (Nery, 1982: 56). Junta-se a estes dois religiosos do clero regular Fr. Agostinho de Santa Mónica, também ativo na capital portuguesa, mas nas últimas décadas do século XVII († 1713), que “compos mais de quarenta missas em canto de órgão” e “algumas missas de estante” (Nery, 1982: 57).

No entanto, a partir da produção musical dos compositores elencados por Diogo Barbosa Machado, como também no Códice 8942 percebe-se que este terá sido um género cultivado pelos compositores do final do século XVII e primeira metade do XVIII. As descrições vagas destas obras apresentadas pelos respetivos autores não permitem determinar se estamos perante composições em estilo antigo, estilo moderno ou concertado.

Em geral, estas obras seguem as diretrizes que encontramos no tratado de Pietro Cerone *El Melopeo y maestro* de 1613. Aqui, concentramo-nos no tipo de composição presente nas duas missas de Pedro Vaz Rego que, por extensão, também se poderá aplicar à missa ferial de Diogo Dias Melgaz. No Livro XII do tratado, Cerone discorre sobre as várias maneiras de compor uma missa, nomeadamente com base num motete ou melodia de cantochão. Embora o teórico se tenha focado mais na técnica de paródia, as suas instruções podem ser aplicadas também à paráfrase de melodias de cantochão uma vez que em ambos os casos ocorre a utilização de material musical preexistente. Deste Modo, Cerone inicia com a indicação de que ao compor uma missa, o início de cada uma das

¹⁷ Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Fundo Musical, Códice manuscrito n.º 3.

rubricas do ordinário deveria utilizar o mesmo material motivico do modelo, mas não necessariamente as mesmas “consonâncias e acompanhamentos” (Cerone, 1613: 687).

Referindo-se ao Kyrie, o autor recomenda que se o mesmo iniciar com determinado motivo (geralmente correspondendo ao motivo inicial do modelo), começando no Superius, seguido pelo Altus, Tenor e Bassus, também as restantes rubricas deve iniciar com a mesma invenção, todavia com diferentes consonâncias e com entradas diferentes (Cerone, 1613: 687). Cerone exemplifica que se o Superius iniciou o Kyrie, coloque o compositor outra voz a iniciar o Gloria, outra a iniciar o Credo e assim sucessivamente. E, caso aconteça que o Superius ou outra voz inicie duas ou três rubricas, que as outras vozes entrem com consonâncias diferentes daquelas com que entraram anteriormente (Cerone, 1613: 687). Todos os inícios devem manter variedade nas vozes e consonância o que, todavia, não deverá ocorrer nas invenções ou sujeitos. Após terminado o primeiro Kyrie, o Christe poderia ser escrito sobre um motivo secundário do modelo, podendo também utilizar alguma invenção desde que apropriada ao tom da obra. O início do último Kyrie ficaria ao gosto do compositor, não o impedindo, no entanto, de utilizar um motivo secundário do modelo em que a missa se baseia (Cerone, 1613: 687). O final deste Kyrie deveria ser em imitação seguindo a invenção que serve de modelo à missa, preservando a ordem de entrada das vozes no início da rubrica. Este final deveria ser o mesmo que nas restantes rubricas da missa em termos da invenção e terminação, todavia, “acompanhado com diferentes consonâncias e de maneira diferente” (Cerone, 1613: 687). No entanto, o final do Christe poderá terminar na confinal do modo em que se encontra a missa, desde que não terminem duas seções sucessivas desta maneira. Ainda, referindo-se ao Christe, o autor indica que, nesta secção, o compositor poderia reduzir a textura para menos vozes que aquelas para que a missa havia sido composta (Cerone, 1613: 688).

No respeitante ao Gloria e Credo, as rubricas mais extensas do ordinário, Cerone adverte que as mesmas (“desde que não contenham duos ou trios, que devem ser solenes, imitativos e ordenados com muito artifício”) devem ser compostas de forma contínua, sem solenidade e com menos imitação nas vozes, utilizando a imitação de uma maneira curta, clara, familiar e estreitamente tecidas. Pelo contrário, no Kyrie, Sanctus e Agnus Dei deve ser a imitação mais longa, elaborada, menos familiar e disposta de forma mais larga (Cerone, 1613: 688). O autor refere que “bons compositores têm observado fazerem as partes cantarem juntas”, utilizando figuras rítmicas longas, como a breve, semibreve e mínima, nas palavras “Jesu Christe” como uma atitude de reverência e decoro do seu significado. O mesmo também se deveria aplicar na secção “Et incarnatus est”, até “Crucifixus” (Cerone, 1613: 688). Tal como no Christe, também os finais do “Et in terra pax” e “Patrem omnipotentem” poderiam terminar na confinal do modo em que se encontrava a missa. Adverte aqui que fazer “fugas e movimentos ligeiros com outras graças [ornamentos]” nestas palavras seria grave erro e muita ignorância (Cerone, 1613: 688). No “Crucifixus” o compositor poderia reduzir o número de vozes para três ou duas,

advertindo sempre que, sendo escritas para menor número, deve o mesmo compô-las com grande artifício, grande conhecimento e num estilo mais sublime e elegante (Cerone, 1613: 688).

O Sanctus deverá ser sempre dividido em três ou quatro seções para maior solenidade. No caso desta rubrica estar dividida em várias seções, o final da secção “Pleni sunt caeli” ou “Benedictus” poderão terminal na confinal do modo da missa. Nestas duas seções poderia o compositor reduzir o número de vozes para três ou duas mantendo, todavia, o grande artifício, conhecimento e estilo sublime e elegante na sua composição.

O início do segundo e terceiro Agnus Dei são “ao prazer do compositor”, podendo utilizar também um motivo secundário. O segundo Agnus Dei poderia terminar na confinal do tom da missa, podendo também reduzir-se o número de vozes para três ou duas. O final o terceiro Agnus Dei deve ser em imitação reaparecendo a invenção que serve de modelo à missa, sendo o mesmo que nas rubricas anteriores (Cerone, 1613: 687). Para concluir a obra com “maior harmonia e sonoridade”, os compositores escrevem geralmente o último Agnus Dei para mais vozes, adicionando uma ou duas às já existentes, “dobrando as vozes que quiserem, segundo lhes dá maior comodidade” (Cerone, 1613: 688).

Cerone refere que, no decorrer da missa, quanto mais uso o compositor fizesse (com ou sem imitação) de motivos do meio ou interior do modelo em que a missa se baseia, “melhor será a obra como também mais apreciada” (Cerone, 1613: 687).

No último item (XII), Cerone refere a maneira como os compositores devem intitular as suas missas. Dirigindo-se primeiramente à missa paródia, o autor define que o título do modelo (motete, madrigal ou *chanson*) deve passar a intitular a missa. O mesmo ocorre nas outras situações, como são os casos que interessam ao presente estudo (para as missas de Pedro Vaz Rego) das fórmulas tonais e das melodias de cantochão. No primeiro caso, referente às fórmulas, a missa deve tomar o nome do tom cujas fórmulas utiliza, isto é, devendo intitular-se missa *Primi Toni*, *Secundi Toni*, etc. (Cerone, 1613: 688). No segundo caso, quando a missa é composta sobre um cantochão (“se é formada sobre as notas dos Kyries, Glorias, Cremos, Sanctus e Agnus Deis, ou de outro cantochão, mas utilizando as várias figuras da música figurada”) deve ser intitulada de acordo com o respetivo modelo, nomeadamente, missa “*de Beata Virgine, Apostolorum, Dominicalis, Ecce sacerdos magnus* ou *Ad coenam Agni providi*” (Cerone, 1613: 688).

Neste capítulo dedicado à missa, Cerone aponta ainda algumas características que o compositor deveria ter ao compor missas feriais e que aqui servem como base teórica ao único exemplo identificado e incluído no presente estudo, da autoria de Diogo Dias Melgaz. Deste modo, no item VII, o teórico, referindo-se às situações em que a missa não é ferial, indica que o Kyrie, Sanctus e Agnus Dei deveriam ser “ordenados solenes”, com vários pontos de imitação “ou invenção do sujeito”. Mas, quando fosse a missa ferial, seria

suficiente aparecer a invenção duas ou três vezes, terminando sempre com ela, isto é, sem introduzir “novas invenções e diferente matéria” (Cerone, 1613: 687-688). A partir deste item percebemos que para a missa ferial polifônica deveria ser escolhido um modelo sem solenidade, o que geralmente se reflete nas missas de cantochão para o Advento e Quaresma (como se verá no local referente à missa de Melgaz), sendo o motivo ou melodia de cantochão escolhida repetidos duas ou três vezes, com o respetivo acompanhamento polifónico imitativo, mas sem a introdução de novos motivos provenientes do modelo ou invenção livre do compositor.

A MISSA FERALIS DE DIOGO DIAS MELGAZ

A *Missa Ferialis* parece ter sido uma das tradições polifónicas com maior peso no âmbito litúrgico-musical da Catedral de Évora, uma vez que encontramos várias composições deste tipo entre os compositores com ligação a esta instituição desde o século XVI até ao final do XVIII e início do XIX. Como se referiu anteriormente, grande parte das catedrais portuguesas possuíam os livros de missas de compositores portugueses impressos ao longo da primeira metade de seiscentos pelo que, de um modo geral, estariam guarnecidas deste tipo de repertório para solenizar as celebrações litúrgicas. Os compositores ativos na Catedral de Évora, sobretudo durante o século XVII, são autores de várias missas feriais, sendo o exemplo mais antigo que se conseguiu localizar em Évora o da missa de Manuel Mendes (c.1547-1605), ativo na cidade durante as duas últimas décadas de quinhentos.

São numerosas as versões polifónicas da *missa ferialis* ao longo dos séculos XVI e XVII,¹⁸ estendendo-se mesmo, no caso da Catedral de Évora, à última década de setecentos.¹⁹ Encontram-se ainda no arquivo musical do Paço Ducal de Vila Viçosa três obras deste tipo, duas delas anónimas e uma atribuída na fonte a Mateo Romero.²⁰ A *Missa Ferialis* de Melgaz encontra-se em dois códices manuscritos da Catedral e num códice manuscrito oitocentista da Catedral de Lisboa.²¹

Na análise realizada a esta missa por Mariana Freitas, a autora refere que a missa utiliza um *cantus prius factus*. O compositor “recorreu à citação de cantochão do VIII modo, sobretudo nas vozes graves, e a partir dele construiu uma série de temas e motivos de invenção original (Freitas, 2000: 41). No entanto, percorrendo as outras missas mencionadas anteriormente (na sua maioria seiscentistas), encontramos para o Kyrie a mesma linha melódica de cantochão nas fontes seiscentistas, nomeadamente nas missas

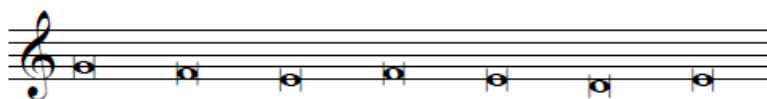
¹⁸ Encontramos para além da *Missa* de Manuel Mendes (P-EVp Cód. CLI/1-3) outras de Estêvão de Brito (E-Ma Ms VII), Estêvão Lopes Morago (P-Va Ms. 3), Francisco Martins (P-Em Manuscrito 944) e Francisco José Perdigão (P-EV Códice manuscrito n.º 10).

¹⁹ Trata-se da *Missa Ferialis* de Francisco José Perdigão, P-EVc Códice manuscrito n.º 10.

²⁰ P-VV Joaquim Livro n.º 9 e P-VV Joaquim Livro n.º 10 respetivamente.

²¹ P-EVc Códice n.º 7, P-EV Códice n.º 9 e P-Lf Ms III respetivamente.

de Morago, Martins, Romero e nas duas anónimas de Vila Viçosa, com maior ou menor ornamentação, de acordo o exemplo seguinte (5.1.1.).



5.1.1. Diogo Dias Melgaz, *Missa Ferialis*, cantochão do primeiro Kyrie (P-EVc Códice manuscrito n.º 7).

Seguindo as instruções de Pietro Cerone quanto às missas feriais referidas anteriormente, verificamos também um uso bastante sucinto da imitação, mais concretamente, apenas um ponto de imitação breve em cada secção do Kyrie. De modo a atingir a variedade, que relembra sempre Cerone, no primeiro Kyrie, Melgaz utilizou dois motivos contrastantes (Ex. 5.1.2.), podendo-se afirmar que existe uma aproximação do segundo motivo enquanto inversão do primeiro. Estes motivos irão ser reutilizados no segundo Kyrie.

5.1.2. Diogo Dias Melgaz, *Missa Ferialis*, Kyrie, cc. 1-4.

Para o Christe e terceiro Kyrie é utilizado o mesmo motivo descendente num intervalo de quarta por graus conjuntos. De notar que a entrada das vozes em todas as secções do Kyrie ocorre de forma assimétrica, isto é, não encontramos a imitação à quinta ou oitava entre Bassus-Altus e Tenor-Superius.

No que respeita ao cantochão utilizado no Sanctus, bem como ao Agnus Dei, em ambos os casos são utilizadas as entoações monódicas das respectivas rubricas constantes na *Missa pro Defunctis*. Melgaz dividiu o Sanctus em três secções (Sanctus, Pleni sunt e Benedictus respetivamente), criando dois pontos de imitação, sobre a palavra “Sanctus” e “Dominus Deus Sabaoth”, para a primeira secção. Aqui, tal como ocorre no Kyrie, a entrada das vozes na secção inicial é assimétrica. Nas restantes duas secções existe uma predominância da homofonia sobre quaisquer pontos de imitação, que ocorrem apenas na aproximação da cadência final. Em geral, é isto que também ocorre nas duas secções do Agnus Dei, abandonando a predominância homofónica no texto “dona nobis pacem”

onde é utilizado um único motivo no respetivo ponto de imitação, com características semelhantes aquele utilizado no “Christe eleison” do Kyrie.

A MISSA DE BATALHA DE DIOGO DIAS MELGAZ

Fazendo fé na afirmação de Diogo Barbosa Machado, Diogo Dias Melgaz teria sido também autor de uma “missa de batalha a dous coros”, embora não se tenha encontrado qualquer referência a esta missa nos arquivos eborenses (Barbosa Machado, IV, 1759: 99). Partindo da afirmação do autor da *Bibliotheca Lusitana*, seria uma missa policoral (possivelmente para oito vozes, divididas em dois coros) e, de acordo com o título, uma missa-paródia sobre a chanson *La Guerre* ou *La bataille* de Clément Janequin, que serviu de modelo a largo número de repertório vocal e instrumental entre o final do século XVI e início do XVIII. Entre este destacam-se as missas sobre este modelo dos compositores Ibéricos tardo-quincentistas e seiscentistas Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, Juan de Esquivel e Juan Pau Pujol (Druesedow, 1975: 41).

Pouco mais se poderá adiantar a este respeito, para além de referir a tradição envolvendo a composição de missas de batalha pelos compositores ibéricos nos séculos XVI e XVII. A julgar-se verdadeira a afirmação de Barbosa Machado, estaria integrado nesta tradição Diogo Dias Melgaz, enquanto mestre de capela da Catedral eborense nas últimas décadas do século XVII, num momento em que este modelo de composição começava a cair em desuso.

AS MISSAS DE PEDRO VAZ REGO

Foram seleccionadas duas missas com atribuição ao compositor Pedro Vaz Rego – a *Missa Tantum ergo Sacramentum* e a *Missa Ad omnem tonum* – representando exemplo de duas técnicas de composição deste género desenvolvidas ao longo dos séculos XVI e XVII. Estas duas obras representam ainda, a nosso ver, consideráveis testemunhos relativamente à problemática da continuidade do estilo antigo por um compositor ativo na Catedral de Évora no início do século XVIII, no que concerne ao cultivo de técnicas composicionais já em desuso à época.

Um volume importante para uma contextualização das duas missas de Pedro Vaz Rego é o *Missarum liber* que imprimiu José de Torres y Martínez Bravo no ano de 1703. No estudo deste volume, realizado por John Druesedow, o autor identifica uma série de características que o colocam na continuidade da tradição polifónica espanhola de seiscentos (Druesedow, 1975: 43). O livro de missas segue a tradição de impressos deste tipo abrindo com as duas antífonas para a aspersão (*Asperges me* e *Vidi aquam*) seguindo-se oito missas (a última delas *pro defunctis*), de quatro a seis vozes, organizadas conforme o número de vozes. No índice, para além da menção e identificação de cada uma das

missas, estão incluídos ainda sete canons perpétuos escritos numa linha, destinados ao mesmo número de vozes da missa a que estão associados (Druesedow, 1975: 43). Contribui ainda para a continuidade polifónica a organização das sete missas (excetuando a *pro defunctis*), cada uma delas numerada com um dos sete primeiros tons salmódicos. O autor dá, i.e., o caso da *Missa Gloriosae Virginis Mariae*, que surge identificada no índice como *Missa Prima. Primi Toni, ad primum misterium Beata Mariae Virginis* (Druesedow, 1975: 43).

O autor refere que o arcaísmo da sua aparência exterior, notação musical, designações modais, o seu arranjo em forma de livro de coro e a ausência de partes de baixo contínuo supõem que as características estilísticas internas do livro sejam consistentes com a tradição da *prima prattica*. Em muitos aspetos assim é, mas, ao mesmo tempo, adianta que a *prima prattica* não era uma tradição estática, recebendo simultaneamente influências exteriores (como se observa nas obras de Melgaz e Rego), tanto profanas como religiosas, que produziram uma transformação subtil, mas pouco perceptível, no estilo relativamente restrito da escola Romana (Druesedow, 1975: 46). Em todo o caso, as características consideradas “arcaicas” por Druesedow respeitando o *Missarum liber* de José de Torres são, em grande parte aquelas que iremos encontrar nas duas missas de Pedro Vaz Rego: em termos da notação musical, onde ainda se pode encontrar a utilização de ligaduras da notação mensural quinhentista, bem como da coloração, as designações modais no caso da missa sobre todos os tons, o arranjo das partes vocais em forma de livro de coro onde não constam partes de baixo contínuo.

A MISSA TANTUM ERGO SACRAMENTUM

A *Missa Tantum ergo Sacramentum*, para quatro vozes (SATB), sobrevive incompleta numa adenda manuscrita no final de uma cópia impressa do *Missarum Liber* de Filipe de Magalhães pertencente ao arquivo musical da Catedral de Évora. De notar que este impresso apresenta marcas significativas de uso o que sugere ter sido utilizado intensivamente no serviço musical da Catedral. Trata-se de uma coleção contendo duas antífonas para a aspersão, oito missas e um motete *pro defunctis*. No que respeita às missas, embora não se encontre a indicação para que ocasião cada uma dessas missas se destina para além da função óbvia da missa *pro defunctis*, o incipit textual que lhes serve de título sugere um ciclo anual de festas para as quais estavam destinadas. Diogo Barbosa Machado refere na sua *Bibliotheca Lusitana*, ao tratar desta obra, “hum raríssimo enigma no *Agnus Dei*” (Barbosa Machado, III, 1752: 625). O “enigma” referido pelo autor deveria corresponder a um canon, possivelmente na terminação “dona nobis pacem” (o Agnus II), que, todavia, não possível confirmar uma vez que do Agnus Dei da missa não sobrevive qualquer fragmento que possa lançar qualquer pista para a sua identificação.

Deste modo, para além da missa *pro defunctis*, encontramos a missa *de Beata Virgine*

para as festas da Virgem, à qual se poderá adicionar as missas *Si ignoras te* e *Dilectus meus*, provenientes do Cântico dos Cânticos, de temática mariana. O período do Advento está contemplado com a missa *Veni Domine*, bem como o da Quaresma com *Vere Dominus est*. As festas dos Apóstolos estariam contempladas com *Non turbetur cor vestrum*, que toma o texto para a festa dos Apóstolos Filipe e Tiago. As estas missas junta-se ainda a “enigmática” *O Soberana luz*, uma vez que ainda não se lhe conhece o modelo. O conteúdo do *Missarum Liber*, visto a partir da perspectiva de um ciclo anual de missas para as festas da Virgem e de Apóstolos, bem como o Advento e Quaresma, poderá explicar a necessidade de inclusão da Missa *Tantum ergo Sacramentum*. Esta última obra terá sido incluída para representar a importante solenidade de *Corpus Christi*, e qual deveria ser solenizada com canto de órgão assistindo também o Cabido da Catedral conforme o *Calendário* já referido no presente trabalho.

A Missa *Tantum ergo Sacramentum* poderá ser classificada como sendo uma missa-paráfrase ou de *cantus firmus*, uma vez que utiliza o cantochão do hino *Pange lingua gloriosi* na sua versão Hispânica em ritmo ternário (Ex. 5.1.4.). Aqui é interessante verificar o que Pedro Vaz Rego atinge em termos do ritmo e métrica do hino enclausurando-os no compasso “C” através do uso de pausas de semínima, bem como inúmeras síncopas, como encontramos no início do Kyrie (Ex. 5.1.3.).

Superius

Altus

Tenor

Bassus

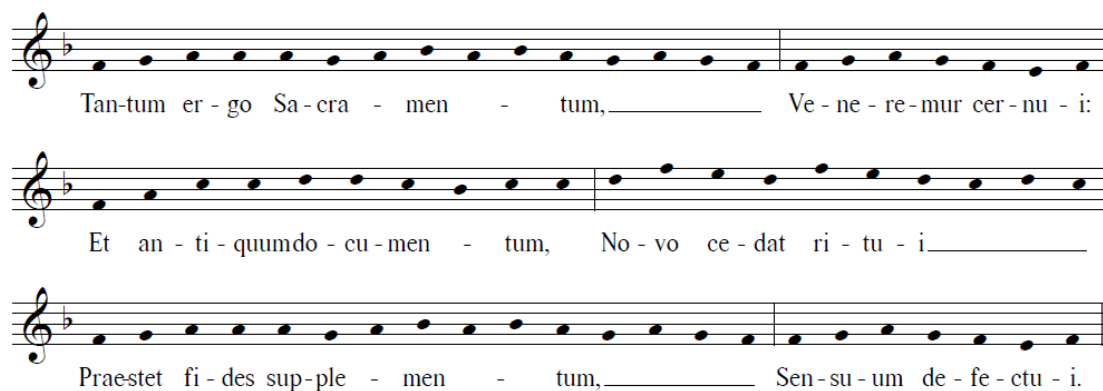
Ky - ri - e e - [leison]

Ky - ri - e [leison]

[e] - - -

5.1.3. Pedro Vaz Rego, *Missa Tantum ergo Sacramentum*, Kyrie, cc. 1-4.

A Missa *Tantum ergo Sacramentum* sobrevive incompleta conseguindo-se apenas reconstruir uma percentagem considerável do Kyrie, praticamente todo o Gloria e uma porção inicial do Credo. Embora não nos transmita a percepção global da obra, tanto o Kyrie como o Gloria contribuem para perceber que elementos da tradição polifónica terão sido nela incorporados. É esse o caso do primeiro ponto de imitação do primeiro Kyrie. Deste apenas se conseguiu reconstruir parte do Altus e Bassus que, no entanto, mostram a imitação à quinta entre estas duas vozes, o que sugere semelhante relação entre o Tenor e Superius. Um motivo, baseado no início do verso do hino, surge, tanto no Bassus como projetado no Altus. Outro motivo, baseado na terminação do verso “Veneremur cernui” surge na repetição do texto “Kyrie eleison”



5.1.4. Verso “Tantum ergo Sacramentum” do hino *Pange lingua gloriosi*, variante Hispânica.

No primeiro *Christe*, Rego utilizou a passagem “Et antiquum documentum” como motivo, que surge no *Altus*, sendo repetido mais duas vezes associado ao mesmo texto (“*Christe*”). No *Bassus* surge um segundo motivo, derivado do primeiro, que é na realidade uma inversão do primeiro motivo. No segundo *Christe*, uma vez que sobreviveu o texto musical em praticamente todas as vozes, consegue-se perspetivar como Rego dispôs os vários motivos, bem como o tipo de imitação. Para esta secção o compositor utilizou um motivo baseado no texto “Novo cedat ritui”. Este motivo é introduzido pelo *Altus*, sendo imitado uma quarta acima pelo *Superius*. No final do compasso entram o *Tenor* e *Bassus*, no caso do primeiro com um motivo, que embora incompleto, nos parece de invenção livre, mas derivado do primeiro, e, no caso do segundo, uma imitação dos motivos do *Altus* e *Superius* (Ex. 5.1.5.). Após uma zona em que não sobreviveu texto musical de todas as vozes surge o ponto de imitação final, que nos parece ser introduzido pelo *Bassus* no compasso 18 novamente com o motivo inicial, o qual surge alterado uma quarta acima, mais adiante, no *Tenor*, seguindo-se o *Superius* uma quinta acima em relação ao *Bassus* e, por fim, o *Altus* com as primeiras notas do motivo transformando o seu final para a fórmula cadencial *cantizans*.

Chri - ste e - [leison],
lei - son, Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e - lei - [son],
Chri - ste e - [leison],
Chri - ste e - [leison],
Chri - ste e - [leison],
lei - son. Chri - ste e - [leison],
Chri - ste e - [leison],
Chri - ste e - [leison],
lei - son.

18

S Chri - ste e - - - lei - - - son.

A [e] - - - lei - son, e - - - lei - son.

T Chri-ste e - - - lei - son, e - lei - - - son.

B Chri - ste e - - - lei - - - son.

5.1.5. Pedro Vaz Rego, *Missa Tantum ergo Sacramentum*, Kyrie, cc. 15-21.

O último Kyrie encontra-se completo em todas as vozes podendo-se observar mais claramente o esquema imitativo da polifonia. Rego tomou o cantochão do último verso “Praestet fides supplementum”, juntando-lhe o final “Sensuum defectui”. Em sete compassos encontramos três repetições do texto “Kyrie eleison”, cada uma delas correspondendo a um ponto de imitação. O motivo inicial, baseado no cantochão do texto “Praestet fides supplementum”, que é introduzido pelo Altus, surge ritmicamente transformado no Tenor, embora mantendo a relação de imitação uma quarta abaixo (Ex. 5.1.6.). A esse mesmo motivo transformado do Tenor responde o Superius uma oitava acima. O motivo surge novamente transformado ritmicamente no Bassus, na segunda repetição de “Kyrie eleison”, em novo ponto de imitação baseado no mesmo motivo do anterior. A novidade relativamente ao ponto de imitação precedente ocorre no Superius cujo motivo inicial surge com o final transformado como o motivo que se seguirá e que está baseado no texto “Sensuum defectui”. Este surge de várias maneira, ora transformado ritmicamente, ora mais ornamentado e ainda com o seu final truncado ou alterado para se adequar à cadência final.

22

S Ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e -

B Ky - ri - e e -

26

S: - [ni] bus lau - da - - - mus te, be-ne-di - ci-mus te, ad - o-ra -
 A: bo - nae vo-lun-ta - tis, lau-da - - - mus te, be-ne-di - ci-mus te,
 T: bo-nae vo - lun-ta - tis, lau - da - mus te, be-ne-di - ci-mus te, ad - o-ra -
 B: - - - - - lau - da - mus te, be-ne-di - ci-mus te, ad - o-ra -

5.1.7. Pedro Vaz Rego, *Missa Tantum ergo Sacramentum*, Gloria, cc. 1-7.

A partir de “bonae voluntatis” inicia-se uma passagem onde são lançados vários motivos com uma estreita imitação pelas várias vozes e, praticamente, sem repetições. É esse o caso de “Laudamus te”, que toma o motivo de “veneremur cernui” do modelo. Este surge primeiramente no Superius, seguido pelo Altus, Tenor e Bassus, mas, no texto imediatamente a seguir, “Benedicimus te”, é já utilizado um motivo proveniente do verso seguinte do hino. Aqui, o compositor baseia os motivos de todos os pontos de imitação no respetivo modelo o que, por exemplo, no caso de compositores “clássicos” como Duarte Lobo, rapidamente é abandonada a motivicidade do modelo para a introdução de material de invenção livre do compositor (Henriques, 2015: 45-46).

Até mesmo na segunda parte do Gloria, a partir de “Qui tollis peccata mundi”, o compositor mantém a utilização de motivos do primeiro verso do hino, embora, em alguns casos o compositor misture motivos provenientes do segundo verso do modelo. No exemplo seguinte, encontra-se o início desta segunda parte, onde a secção “Qui tollis peccata mundi” utiliza material do verso “Tantum ergo Sacramentum” e a secção “miserere nobis” utiliza material de “Veneremur cernui” (Ex. 5.1.8). No entanto, na segunda repetição “Qui tollis peccata mundi”, o compositor introduz um motivo que nos parece ser de invenção livre (Tenor, c. 25) que é misturado, mais adiante, com um motivo proveniente de “Novo cedat ritui” do hino.

S: ca-ta mun - di mi-se-re-re no - - - bis, [de-pre-
 A: ca-ta mun - di mi - se-re-re no-bis qui tol - lis pec-ca - ta mun-di su - sci-pe
 T: - ca - ta mun - di, mi - se-re-re-no-bis. qui tol - lis pec-ca - ta mun - di su - sci -
 B: ca-ta mun - di, mi - se-re-re no - bis. qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

27

S ca-ti - o - nem] no - stram qui se - des ad dex - te-ram Pa -

A de - pre-ca-ti - o-nem no - stram qui se - des ad dex - te-ram Pa -

T pe de - pre-ca-ti - o-nem no - stram, qui se - des ad dex -

B de-pre-ca-ti - o-nem no - stram qui se - des ad dex-te-ram

5.1.8. Pedro Vaz Rego, *Missa Tantum ergo Sacramentum*, Gloria, cc. 23-30.

A influência do modelo enquanto fonte de material motivico para o Gloria continua até ao final, regressando o material do primeiro verso em “quoniam tu solus Sanctus”. Na secção final “cum Sancto Spiritu” regressa o tema inicial do modelo e, em “in gloria Dei Patris. Amen”, utiliza o final do hino “sensuum defectui” com alguma ornamentação.

Do Credo, apenas se conseguiu reconstruir uma pequena percentagem da secção inicial, sobretudo o Superius e o Tenor e apenas algumas notas do Altus e Bassus. No entanto, partindo as duas vozes mais completas, percebe-se qual a secção do hino que serviu de modelo a esta secção. Rego tomou o cantochão associado ao texto “Et antiquum documentum...”. Embora apenas sobreviva a nota inicial do Altus, esta sugere que o motivo inicial (que responderá o Tenor uma oitava acima) surge nessa voz, sendo imitado pelo Tenor apenas uma mínima mais tarde. Segue-se o Superius, que entra uma quinta acima do tenor com uma inversão da primeira parte do motivo inicial, que abandona para uma linha de ornamentação em colcheias, o que ocorre mais adiante, no texto “Dominum” também no Superius e Tenor. Do Bassus apenas surge a primeira nota, em unísono com o Tenor e uma oitava abaixo do Altus o que não clarifica se se tratou do motivo inicial ou da sua inversão. Ao longo do excerto que foi possível recuperar, no texto “et invisibilium... ante omnia saecula”, Rego lança o motivo inicial, juntando um segundo motivo baseado no mesmo verso que forneceu o primeiro, alterando-os entre o Superius e o Tenor (as vozes que foi possível recuperar) (5.1.9.).

Superius Fa - cto - rem cae - li, et ter -

Altus Pa

Tenor Pa - trem om - ni - po - ten - tem,

Bassus Pa

4

S - - - - rae, et in vi-si - bi - li - um, et in u-num Do - - - mi - num, Je -

A

T [visibi]-li-um om-ni - um, et in vi-si-bi-li-um, et in u num Do - mi - num Je-sum

B

5.1.9. Pedro Vaz Rego, *Missa Tantum ergo Sacramentum*, Credo, cc. 1-7.

Embora não se consiga perspetivar a partir do excerto recuperado a composição do Credo na sua totalidade, a utilização de dois motivos do interior do verso do hino enquadra-se naquilo que refere Cerone no respeitante a um maior uso de motivos do interior do modelo para uma melhor e mais apreciada obra (Cerone, 1613: 687).

Em suma e recordando as diretrizes de Cerone descritas anteriormente, pode-se afirmar com alguma segurança que, para as três rubricas sobreviventes da missa de Pedro Vaz Rego, o compositor mantêm-se, em geral, dentro das regras “clássicas” da composição polifónica. Tanto o início do Kyrie, como o Gloria, utilizam o mesmo material motivico, proveniente do modelo, divergindo o início do Credo que faz uso de material do segundo verso do hino. Também no respeitante à ordem de entrada das vozes, existe divergência entre as três rubricas, embora no caso do Kyrie e Credo devido às lacunas, não seja possível verificar este ponto com exatidão. No que toca à voz que entra em primeiro lugar, no Kyrie, desconhece-se, mas o Tenor inicia o Gloria e o Altus o Credo o que vem de encontro à diversidade aconselhada por Cerone (1613: 687). No último Kyrie é utilizado o motivo inicial do hino o que vem de encontro a mais uma diretriz do teórico do início de seiscentos, o mesmo acontecendo no final do Gloria no qual o segmento “cum Sancto Spiritu” adota o mesmo motivo, embora com maior transformação que no Kyrie. Outro aspeto relevante prende-se com a possibilidade dos finais do Christe, Et in terra pax poderem terminar na confinal do modo em que se encontra a missa ou, também, na final. No caso de Rego, o compositor fez terminar o primeiro Christe na confinal (Dó, sendo a final Fá) e o segundo Christe na final.

Quanto ao Gloria, a primeira parte (correspondendo a “Et in terra pax”) termina na final. Contrariando a predominância de homofonia ao longo do Gloria aconselhada por Cerone, Rego criou pontos de imitação em todos os segmentos, até mesmo naqueles predominantemente mais homofónicos (como é o caso do laudatório “Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te”), onde, embora por breves momentos, surgem sempre motivos em imitação. Um aspeto em que Rego diverge das instruções de Cerone refere-se à utilização de valores rítmicos mais longos nas palavras “Jesu Christe”. Aqui, em concreto no Gloria (uma vez que essa parte do Credo não sobreviveu) o compositor, embora

mantenha os mesmos valores rítmicos comuns ao restante texto musical da rubrica (mínimas e semínimas), cria um momento de dois compassos em homofonia, fazendo o Altus entrar com estas palavras uma semínima depois do Superius e o Tenor e Bassus uma semínima após o Altus. No entanto, o compositor evitou quaisquer “imitações e progressões” considerados como grande erro e sinal de ignorância por Cerone. A título de exemplo, nas mesmas palavras do Gloria da *Missa Ad omnem tonum*, o compositor fez uso de valores rítmicos largos como a semibreve e breve, pelo que se depreende que tinha conhecimento da sua utilização nesse momento como sinal de reverência perante a pronúncia do nome de Jesus Cristo.

Em termos da segmentação, no que diz respeito à missa, a divisão de cada rubrica em várias seções, conforme o respetivo texto, acaba por ditar a respetiva segmentação. Por exemplo, no caso do Kyrie temos quatro seções correspondendo a outros tantos segmentos. A inclusão de um segundo Christe, bem como a divisão do Gloria em duas partes, segue as práticas usuais nos compositores “clássicos” portugueses da primeira metade de seiscentos.

A MISSA AD OMNEM TONUM

De todo o repertório selecionado para o presente estudo, a *Missa Ad omnem tonum* de Pedro Vaz Rego destaca-se pela sua dimensão e complexidade. Esta missa remete para uma corrente de composição sobre determinados hexacordes ou tons (*Ad omnem tonum* ou *cuiusvis toni*) que remonta pelo menos ao período de Josquin Desprez e Johannes Ockhegem.²² No contexto Ibérico pós-tridentino encontramos uma missa para quatro vozes de Sebastián de Vivanco, publicada no seu *Liber missarum* de 1608, intitulada *Super octos tonos*, isto é, sobre os oito tons salmódicos. Tanto Vivanco, como Pedro Vaz Rego, excluíram o *tonus peregrinus* da configuração inicial das suas missas, aparecendo este tom esporadicamente, no caso da missa de Rego (Lundberg 2011: 102). Desta forma encontramos os oito tons salmódicos principais com uma breve incidência do *tonus peregrinus* na missa de Rego.

Para uma identificação dos oito tons utilizados nesta obra, e a sua respetiva integração contextual na missa, foram consultados os tratados de Manuel Nunes da Silva (1685) e João Vaz Barradas Muito Pão e Morato (1735), aqueles que nos pareceram mais próximos da data de cópia da missa (1731), e como estes teóricos apresentam os respetivos tons salmódicos.²³

A *Missa Ad omnem tonum* compõe o conteúdo do Códice manuscrito n.º 8, um livro de

²² Para um estudo mais aprofundado sobre as obras destes compositores veja-se Judd (2000), sobretudo a páginas 117-170.

²³ Veja-se o Anexo 5.1 para um quadro comparativo entre estes dois tratados no respeitante às secções de cada um dos tons.

coro copiado para uso da Catedral de Évora com data de 1731, portanto, ainda em vida do compositor. Foi recentemente identificada uma cópia desta missa pelo autor do presente trabalho no arquivo musical da Catedral de Guatemala,²⁴ integrando um livro de coro copiado em meados do século XVIII, com obras de vários compositores, estando nele atribuída a missa a José de Torres y Martínez Bravo. A missa é para quatro vozes, sendo o segundo Agnus Dei para oito vozes.

Em geral, trata-se de uma obra de grande diversidade em termos composicionais, explorando Rego várias possibilidades, mantendo-se sempre dentro da tradição da composição polifônica e do modelo dos oito tons salmódicos que lhe servem de título. Deste modo, iremos explorar cada uma das rubricas sob a perspectiva dos parâmetros definidos no quarto capítulo deste trabalho, como também dos elementos teóricos traçados por Pietro Cerone no *Melopeo y Maestro*, incluindo ainda as combinações internas entre os tons que não se enquadram propriamente nas questões em torno da motivicidade.

O Kyrie surge, neste contexto, como um aglomerado de apresentação dos oito tons salmódicos que se sucedem praticamente por sobreposição. Em termos de segmentação, as quatro secções que compõem o Kyrie (Kyrie – Christe – Christe – Kyrie) determinam outros tantos segmentos, variando no número de pontos de imitação conforme a maior ou menor repetição textual.

É o que acontece no primeiro Kyrie e Christe, com apenas dois pontos de imitação correspondendo a outras tantas repetições textuais. Centrando-se nas *terminatio* dos tons salmódicos, logo no primeiro compasso do primeiro Kyrie surge a terminação do Tom I no Bassus que serve de primeiro motivo. No entanto não ocorre a imitação deste motivo projetada noutras vozes, mas, pelo contrário, um novo motivo, neste caso correspondendo à terminação do Tom II, no Altus ao compasso 5. Este é imitado pelo Bassus uma quinta abaixo no compasso seguinte. O Tom I reaparece, mas com numa terminação alternativa no Superius no compasso 7 sendo imediatamente seguida na mesma voz e no mesmo compasso pela terminação do Tom III. O motivo daí decorrente é, por sua vez, imitado uma quinta abaixo pelo Bassus no compasso 9 (Ex. 5.1.10.).

²⁴ Trata-se de um livro de coro contendo obras de Guerrero, Victoria e Ceballos microfilmado e disponível online no site *Música Colonial Archive*, <http://conan.lib.muohio.edu/musica/data/9-007>

The image displays a musical score for a Kyrie, measures 1 through 14. It is written for four voices: Supranus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are 'Ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son.' The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Supranus part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The Altus part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The Tenor part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The Bassus part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3. The lyrics are 'Ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son.' The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Supranus part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The Altus part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The Tenor part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The Bassus part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3. The lyrics are 'Ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son.'

5.1.10. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Kyrie, cc. 1-14.

A partir deste exemplo observa-se uma densidade motívica no segmento inicial da obra, contudo sem grande projeção imitativa, nomeadamente com a utilização de material de três dos oito tons em apenas dez compassos de texto musical. Recorde-se que Cerone referia-se ao Kyrie como uma das rubrica que deveriam ser compostas com mais solenidade, repetindo-se os motivos várias vezes ou a invenção em que se baseava a missa. Essa repetição motívica projetada em várias vozes não ocorre neste primeiro Kyrie, no entanto, a introdução de três motivos diferentes confere-lhe a “variedade nas vozes e consonâncias” que o teórico refere repetidas vezes (Cerone, 1613: 687).

No primeiro Christe são utilizados dois tons (IV e V) cujos respectivos motivos decorrentes contrastam entre si uma vez que se desenvolvem em direções diferentes (Ex.

15

S Chri - ste e -

A Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

T Chri - ste e - - - lei - son, Chri - ste e - - - lei - - - son,

B Chri - ste e - - - lei - son, Chri - ste e - - -

20

S - - - lei - son, Chri - ste e - - -

A - - - lei - son, Chri - ste e - - -

T Chri - ste e - - - lei - son, Chri - ste e -

B lei - son. Chri - ste e - - -

O Tom IV surge primeiramente no Bassus ao compasso 15, sendo imitado como variante, uma quarta acima, pelo Tenor. O Tom V aparece no Altus ao compasso 17, sendo imitado uma quarta acima pelo Superius dois compassos mais adiante. Surge ainda um outro motivo, mais adiante, lançado pelo Bassus na repetição do texto “Christe eleison”, que nos parece de invenção livre, uma vez que não se enquadra dentro das terminações dos tons, mas que, dado o segundo Christe iniciar com o Tom VII, poderá ser também interpretado como sendo uma variante do Tom VI. Este motivo do Bassus é imitado uma quinta acima pelo Superius estando truncado no Altus e Tenor por via da aproximação da cadência final da secção.

118

O segundo Christe inicia com um motivo baseado na terminação do Tom VII, sendo introduzido pelo Tenor (Ex. 5.1.12.). O mesmo motivo é imitado uma oitava acima pelo Superius e, seguidamente, pelo Altus, uma quinta abaixo relativamente ao Superius. No entanto o ponto de imitação cessa, não ocorrendo mais desenvolvimento, porque um novo motivo, baseado na terminação do Tom VIII, surge no Bassus ao compasso 30 dando início a novo ponto de imitação. Este motivo é imitado uma quinta acima pelo Superius no compasso seguinte, pelo Tenor, uma oitava acima relativamente ao Bassus, e pelo Altus, uma quinta acima relativamente ao Bassus.

25

S - - - lei - son, Chri - ste e - - -

A - - - lei - son, Chri - ste

T lei - - - son, Chri - ste e - - - lei -

B - - - lei - son,

30

S - - lei-son Chri - ste e - - - lei - son, e - - - lei -

A e - - - lei - son, Chri - ste e - - - lei - son,

T son, Chri - ste e - - - lei - son, Chri - ste

B Chri - ste e - - - lei - son, Chri - ste e - - -

A partir do compasso 35 surge um novo ponto de imitação com novo material motivico. Nesta fase do Kyrie, o compositor apresentou já os oito tons e o motivo que serve de base a este ponto de imitação baseia-se na terminação do *tonus peregrinus* (Ex. 5.1.13.). Rego, tal como outros compositores precedentes (*i.e.*, Sebastián de Vivanco), seguiu a corrente que considerava o *tonus peregrinus* como uma subvariante do Tom VII sendo este frequentemente designado como *tono irregular* no século XVII (Lundberg, 2011:

35

S son, Chri - ste e - - - lei - son, Chri -

A Chri - ste e - - - - - lei - son e - - - - -

T e - - - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste

B lei - son, e - - - - - lei - son, Chri - - - ste e - - -

5.1.13. Pedro Vaz Rego, Missa Ad omnem tonum, Kyrie, cc. 35-39.

O motivo baseado na terminação do *tonus peregrinus* é lançado pelo Altus no compasso 35. Este é imitado uma quinta acima pelo Superius no compasso 37 e, seguidamente, pelo Bassus, uma oitava abaixo relativamente ao Altus, e pelo Tenor, uma quinta acima relativamente ao Altus. Ainda entre os compassos 35 e 38 aparece o motivo do Tom VII do ponto de imitação anterior no Tenor, o que parece confirmar a relação entre o *tonus peregrinus* e o Tom VII referida anteriormente.

O último Kyrie abre com um ponto de imitação “clássico” tomando como motivo a terminação do Tom I, o material motivico com que iniciam todas as rubricas da missa, indo de encontro ao que indica Cerone ao aconselhar o último Kyrie terminar com a mesma invenção. Este motivo é introduzido pelo Altus, sendo projetado nas outras três vozes à distância de quinta inferior, no Tenor, de quinta superior, no Superius, e uma oitava inferior, no caso do Bassus. Este ponto de imitação inicial rapidamente passa a um segundo ponto de imitação na repetição do texto “Kyrie eleison”, onde Rego utiliza uma larga quantidade de motivos provenientes de vários tons (Ex.5.1.14.).

45

S Ky - - - ri - e e - - - lei - son, ky - ri - e e - lei -

A - - - lei - son, ky - ri - e e - lei - son, e - - - lei -

T - - - lei - son, [ky - ri - e e - lei - son] ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - - - lei - son, ky - ri - e e - lei - son,

²⁵ A utilização deste tom irá ser desenvolvida no subcapítulo dedicado aos salmos e, em concreto, ao salmo de Pedro Vaz Rego *In exitu Israel* baseado no *tonus peregrinus*.

50

S
son, ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e e - lei -

A
son, ky - - - ri - - - e e - lei - son,

T
ky - ri - e e - - - lei - son, ky -

B
ky - ri - e e - lei - - - son, ky - ri - - - e e - lei - -

5.1.14. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Kyrie, cc. 45-53.

No compasso 45 repete o Bassus a imitação do motivo do Tom I introduzido pelo Altus no início da secção, seguido pelo Superius. No compasso 46 o Tenor introduz dois novos motivos: o primeiro sobre a terminação do Tom V seguido por outro motivo baseado na terminação do Tom II, ambos transpostos. O motivo do Tom V é imitado uma oitava acima pelo Superius no compasso 48 e, mais adiante no compasso 50, pelo Bassus uma quinta abaixo relativamente ao Tenor. Ainda regressando ao início do ponto de imitação, surge, simultaneamente com o motivo do Tom V, mais um motivo, introduzido pelo Altus no compasso 47, baseado no Tom VIII, que se desenvolve apenas até à imitação pelo Bassus uma oitava abaixo no final desse compasso. Neste, e no compasso seguinte, surgem os já referidos motivos do Tom II e Tom V e, ainda, um motivo sobre o Tom I no Altus.

A partir do compasso 50 inicia-se outro ponto de imitação, uma vez mais, com bastante variedade motívica. Inicia com um motivo sobre o Tom V no Bassus, já mencionado, seguindo-se o Tenor com um motivo sobre o Tom III transposto, que se contrapõe ao do Bassus. O Superius entra com mais um motivo novo, baseado no Tom II, que, embora distante, pode-se considerar uma imitação à oitava do mesmo motivo lançado pelo Tenor no compasso 48. Poder-se-á também considerar como novo ponto de imitação o compasso 51, uma vez que o Altus introduz mais um motivo, baseado no Tom IV, que será projetado nas restantes vozes: uma quinta abaixo no Bassus, no compasso 52, uma oitava acima no Superius, no final do compasso 52, não ocorrendo imitação pelo Tenor, por entrar com ainda mais um motivo novo, baseado no Tom VII.

A utilização do motivo do Tom IV prossegue no ponto de imitação seguinte aparecendo este no Superius. Ao mesmo tempo também surge o motivo do Tom V, que aparece no Altus, com duas repetições sucessivas, estando a primeira destas transposta. A utilização múltipla de motivos provenientes de tons diferentes prossegue até ao final da secção. Para além dos tons IV e V, surge mais adiante uma citação do Tom VIII pelo Tenor no compasso 58, do Tom I pelo Superius no mesmo compasso e, em seguida a combinação de dois motivos, no Altus com base no *tonus peregrinus*, e no Bassus, com base no Tom VII (Ex. 5.1.15.). Como ocorreu anteriormente, o aparecimento do *tonus*

peregrinus faz-se sempre com um motivo do Tom VII evidenciando a relação hierárquica entre estes dois tons também já referida.

The image shows a musical score for a Kyrie, measures 58-66. It features four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'e - lei - son, ky - ri - e e - lei - son, ky - ri - e'. The score is written in a four-part setting with various musical notations including notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the corresponding voice lines.

5.1.15. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Kyrie, cc. 58-66.

O motivo do *tonus peregrinus* é repetido pelo Superius no compasso 60, mas desta vez com um motivo do Tom IV no Altus e, mais adiante no compasso 62, com novo motivo no Tenor, desta feita, proveniente do Tom III (Ex. 5.1.15.).

No início do ponto de imitação final regressa o motivo do Tom I, que surge primeiramente no Bassus. No entanto, o mesmo não é projetado em imitação nas restantes vozes, aparecendo dois novos motivos, baseados no Tom V (no Altus) e no Tom VIII (no Tenor), uma vez mais, sem projeção da imitação. No Tenor surge mais um motivo, baseado no Tom VII, regressando a terminação do Tom I que aparece no Superius estendendo-se até à cadência final, havendo ainda lugar para a citação da terminação do Tom II no Altus, embora alterada para se transformar na fórmula cadencial *cantizans*.

Em resumo, nesta rubrica Rego seguiu em linhas gerais as diretrizes que encontramos no *El Melopeo y Maestro* de Cerone no que respeita à composição polifónica do Kyrie. Aqui, focamo-nos na observância que o compositor fez da utilização da terminação do Tom I como o motivo condutor da missa, e a sua citação, tanto no início do primeiro Kyrie, como também no final do último Kyrie e ainda a utilização do que Cerone refere como “motivos do interior do modelo” que neste contexto convertem-se em motivos provenientes das

terminações de outros tons para além do I. Se, em termos formais, a segmentação resulta de cada uma das quatro secções do Kyrie, no respeitante à motivicidade, encontramos vários níveis de combinação motívica que conferem variedade a esta rubrica. No primeiro Kyrie temos uma apresentação de todos os tons; no primeiro Christe existe menos material motívico, mas uma maior projecção dos motivos pelas vozes; no segundo Christe atinge-se um meio termo entre a concentração do material motívico e as suas possibilidades imitativas, o que nos parece ser levado a um maior nível de complexidade no último Kyrie, com a exploração por parte do compositor dos limites e possibilidades de combinação e projecção imitativa envolvendo praticamente todos os tons incluindo o *tonus peregrinus*. O final utiliza a mesma “invenção que serve de modelo à missa”, todavia, “com diferentes consonâncias e de diferentes maneiras”, fazendo o compositor “uso (com ou sem imitação) de motivos do meio ou interior do modelo em que se baseia a missa, melhor e mais apreciada será a obra” (Cerone, 1613: 686).

Comparativamente ao Kyrie, o Gloria apresenta-se, para citar as palavras de Cerone, como uma rubrica contínua, sem solenidade e com menos imitação nas vozes, “utilizando imitações curtas, claras, familiares e estreitamente tecidas, ao contrário dos Kyries, Sanctus e Agnus” (Cerone, 1613:687). Tal como ocorre na *Missa Tantum ergo Sacramentum*, Rego dividiu o Gloria da *Missa Ad omnem tonum* em duas partes (“Et in terra pax” e “Qui tollis”), como ocorre nos compositores portugueses da primeira metade de seiscentos. O segmento inicial possui uma textura predominantemente homofónica apresentando o texto de forma silábica, com a utilização de semibreves e mínimas, com o motivo da terminação do Tom I apareça no Bassus.

O Tenor introduz um motivo, baseado na terminação do Tom II, utilizado no primeiro ponto de imitação do segmento seguinte, junto com outro motivo, baseado no Tom III, que é apresentado seguidamente na mesma voz. O motivo da terminação do Tom IV é também introduzido pelo Tenor no compasso 10 servindo ao primeiro ponto de imitação do terceiro segmento e, ainda mais adiante no compasso 15, voltará a introduzir o motivo do Tom V, correspondendo ao quarto segmento, aparecendo também um motivo do Tom VIII no Superius (Ex. 5.1.16.). O carácter laudatório destes segmentos (“Laudamus te”, “Benedicimus te”, etc.) proporciona uma maior concentração de material motívico, uma vez que se torna difícil criar pontos de imitação mais extensos por via da curta extensão do texto. Esta secção do Gloria é também, no âmbito da tradição da missa polifónica, um momento tendencialmente responsorial, quase exclusivamente silábico e sem repetições textuais²⁶ como se pode observar nas missas dos compositores da primeira metade de seiscentos, como é o caso das missas de 1621 de Duarte Lobo (Henriques, 2015: 45, 83, 125).

²⁶ Tal como se verá no Credo, o texto desta secção do Gloria não está atribuído a todas as vozes, i.e., o texto apresenta-se completo no Tenor mas, no Altus o compositor omitiu “Benedicimus te” e “Glorificamus te”. Exemplo 5.1.16.

24

S ste. Fi - li - us Pa - - - tris, Fi - li - us Pa -

A ste. Fi - li - us Pa - - - tris, Fi - li - us Pa - - - -

T mi - ne De - us, a - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - - -

B ste Do - mi - ne De - us a - gnus De - i, Fi - li - us

5.1.17. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Gloria, cc. 20-28.

De notar também que, nas palavras “Jesu Christe”, o compositor utilizou valores rítmicos mais largos ou, como acontece no Tenor, tornou este texto mais melismático que o restante em redor (Ex. 5.1.17.). Vai este gesto de encontro ao que já foi referido no respeitante ao mesmo texto da *Missa Tantum ergo Sacramentum*, e que é expresso por Pietro Cerone como sinal de reverência.

A utilização do Tom VII prossegue até ao final do segmento transformando-se, na sua última apresentação, no Tom I, de forma a terminar a primeira parte do Gloria com a invenção primeira do modelo. Estes dois motivos são, nesta parte final, combinados com um outro motivo, proveniente do Tom VIII, que aparece nas vozes agudas. De realçar ainda que esta parte termina na final (Ré) em que está a missa.

Contrastando com a primeira parte, o segmento que abre a segunda parte é tendencialmente mais imitativo, assim como também mais melismático. Surge um motivo ascendente, associado ao texto “Qui tollis”, primeiramente no Superius, sendo imitado uma oitava abaixo pelo Tenor e uma quinta abaixo pelo Altus (5.1.18.). No Bassus surge, em valores rítmicos mais largos ao jeito de um *cantus firmus*, a mediante do Tom I. Para além do motivo do Tom I, que não é imitado pelas outras vozes, os restantes que foram utilizados neste segmento parecem ser de invenção livre.

29

S - - - tris, Qui tol - lis, qui

A - - - tris, Qui tol - lis, qui

T - - - tris, Qui tol - lis, qui

B Pa - - - tris, Qui tol - lis, qui

34

S tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re -

A tol - lis pec - ca - ta mun - di mi -

T - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re -

B lis pec - ca - ta mun - di mi - se -

5.1.18. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Gloria, cc 29-37.

No caso do segundo segmento, se o primeiro ponto de imitação não apresenta grande novidade, no caso do segundo encontra-se uma grande quantidade de material motivico. No compasso 43 surge no Tenor um motivo baseado na terminação do Tom III. Dada a sua proximidade da terminação do *tonus peregrinus*, a imitação gerada pelo Bassus do motivo do Tenor é um motivo baseado na terminação desse tom, transposto uma quinta abaixo, imitando também o Tenor uma quinta abaixo. No compasso 46 aparece um motivo baseado no Tom II no Altus e, como ocorre com a respetiva relação ao *tonus peregrinus*, aparece também nesse compasso um motivo no Superius baseado no Tom VII. Encontramos, por isso, neste ponto de imitação quatro motivos baseados em quatro tons diferentes que, todavia, funcionam como variantes na projeção da imitação pelas diferentes vozes.

43

S ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre -

A di, su - sci - pe de - pre - ca - ti -

T - di su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

B mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

5.1.19. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Gloria, cc. 43-51.

No quinto segmento, associado ao texto “Qui sedes ad dexteram Patris”, reaparece a terminação do Tom I, primeiramente no Tenor, fragmentada em duas partes pela utilização de uma pausa de mínima separando “Qui sedes” de “ad dexteram”. Estes dois motivos daí decorrentes aparecem transformados no Altus e Superius, no caso do primeiro motivo, sendo imitados uma quarta acima pelo Altus, uma quinta abaixo pelo Bassus e uma oitava acima pelo Superius (Ex. 5.1.19.).

No segmento correspondente ao texto “Quoniam tu solus Sanctus”, surge material motivico que sugere ser de invenção livre, com um motivo baseado em poucas notas expondo o texto de forma silábica. Contrastando com esta exposição silábica do texto surge o ponto de imitação do final do segmento, associado ao às palavras “Jesu Christe” que, seguindo as indicações de Cerone, utiliza valores rítmicos mais largos, nomeadamente breves no Superius e Bassus combinadas com mínimas no Altus e Tenor, como sinal de reverência perante o seu significado.

O último segmento, associado ao texto “cum Sancto Spiritu”, inicia com um breve ponto de imitação, expandindo-se as três vozes superiores para uma série de melismas ascendentes e descendentes que são suportados pelo Bassus, com uma linha próxima de um *cantus firmus* silábico que corresponde à terminação do Tom II (Ex. 5.1.20.).

5.1.20. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Gloria, cc. 69-72.

O segundo ponto de imitação do segmento, associado ao texto “in gloria Dei Patris” inicia com um motivo baseado no Tom IV que aparece no Altus. Surge também outro motivo, baseado na terminação do Tom V, que aparece no Bassus imediatamente a seguir ao motivo do Tom II e em imitação com o Altus uma quinta abaixo (Ex. 5.1.21.).

The musical score consists of two systems, measures 81-84 and 85-88. Each system has four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are written below the staves. The music is in a homophonic style with a clear melodic line in each voice part. The lyrics are: 'De - i Pa - tris, a - men, a - men, De - i men, a - - - - - men, men, in glo - ri - a De - - i Pa - - - - - i Pa - - - - - tris. A - - - - - men, in glo - ri - a De - i Pa - - - - - tris, a - - - - - men. De - i Pa - - - - - tris, a - - - - - men. tris. A - - - - - men. Pa - - - - - tris. A - - - - - men.'

5.1.21. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Gloria, cc. 81-88.

A utilização do motivo do Tom IV prossegue no último ponto de imitação, conjugando o texto “in gloria Dei Patris” e a palavra “Amen”, reaparecendo também a terminação do Tom I, primeiramente transposta no Tenor e Superius e, posteriormente, no tom no Bassus.

Como refere Cerone, o Gloria surge como uma rubrica contínua, com menos imitação utilizando material motivico breve, claro, familiar disposto pelas vozes com pouca extensão. Tanto no seu início como o final está presente o motivo baseado no Tom I, como surgiu no Kyrie.

Pedro Vaz Rego dividiu o Credo em quatro secções (“Patrem omnipotentem”, “Et incarnatus”, “Crucifixus” e “Et in Spiritum”), de acordo com o tipo de divisão que encontramos nas missas portuguesas da primeira metade do século XVII. A rubrica inicia com uma afirmação homofónica da palavra “Patrem” pelas quatro vozes, passando imediatamente a um ponto de imitação com o primeiro motivo ascendente introduzido pelo Tenor no compasso 2, baseado na mediantes do Tom I, entrando as restantes três

vozes no final do compasso, aparecendo um segundo motivo descendente no Altus, baseado na terminação do mesmo tom, estando o Superius e Bassus agrupados em *bicinia*, imitando o motivo do Tenor (Ex. 5.1.22.). Tal como ocorre no Kyrie e Gloria, também o Credo inicia com o Tom I. Este tipo de abertura vem no seguimento sobre o que afirma Cerone sobre o início de cada rubrica da missa. Recordando o teórico, este refere que deve ser utilizado o mesmo material motivico no início do primeiro Kyrie, do Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei, porém, com consonâncias diferentes que aquelas utilizadas anteriormente (Cerone, 1613: 687).

Supranus
Pa - - - trem om - ni - po - ten - - - - -

Altus
Pa - - - trem om - ni - po - ten - - - - -

Tenor
Pa - - - trem om - ni - po - ten - - - - - tem, fa - cto -

Bassus
Pa - - - trem om - ni - po - ten - - - - -

5
S
tem, vi - si - bi - li - um om - ni - um,

A
tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae:

T
rem cae - li, et ter - rae, et ter - - - - rae: vi - si - bi - li - um

B
tem, fa - cto - rem cae - li, et ter - rae: et in - vi - si -

5.1.22. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Credo, cc. 1-9.

O segundo segmento, contém grande quantidade de texto, atribuído especificamente a uma ou duas vozes, com motivos próprios. É este o caso do texto “visibilium omnium”, que embora também surja no Tenor, atribuído a um motivo baseado na segunda terminação do Tom I, aparece primeiramente no Superius ao compasso 7, associado a um motivo proveniente da terminação do *tonus peregrinus*, que aparece uma oitava abaixo no Bassus, com novo texto (“et invisibilium”) atribuído. O Altus introduz o texto “et in unum Dominum” com um motivo que aparenta ser de invenção livre. De notar que o texto “Jesu Christe” surge apenas em duas vozes: no Bassus, posto em mínimas e semibreves no final do segmento, e no Superius, em breves e semibreves, indo, em parte, ao encontro do que refere Cerone relativamente a esta secção de texto, nomeadamente a utilização de figuras rítmicas longas e intervalos harmoniosos como sinal de reverência e decoro (Cerone, 1613:

687).

O terceiro segmento inicia com um motivo baseado no Tom IV, que aparece primeiramente no Altus sendo seguidamente imitado pelo Superius. O mesmo motivo surge invertido no Bassus. No compasso 15 surge um segundo motivo no Tenor, que é imitado em inversão pelo Altus no compasso seguinte (Ex. 5.1.23.).

15

S ex Pa - - - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la.

A tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la,

T ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a, om -

B Et ex Pa - - - tre na - tum an - te om - ni - a

5.1.23. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Credo, cc. 15-19.

O Tom I reaparece no quarto segmento, no motivo que surge primeiramente no Superius, com imitação uma quinta abaixo pelo Altus. Este ponto de imitação não se desenvolve, aparecendo um novo motivo, baseado no Tom V, no final do segmento. Surge primeiro no Bassus, seguindo-se o Tenor, uma quarta acima aparecendo, por fim, transformado no Superius e Altus. O segmento seguinte utiliza um motivo baseado no Tom VIII, num ponto de imitação “clássico”, com o Bassus a imitar o Superius uma quinta abaixo, o Tenor uma oitava e o Altus uma quinta. Para o sexto segmento, o compositor utilizou a entoação do Tom VIII como motivo, sendo o mesmo profundamente alterado, nomeadamente através da utilização de cromatismos o que confere um caráter particularmente expressivo a esta passagem do texto “et propter nos homines, et proptam mostram salutem”.

Ocorre mais um momento de *word painting* no segmento associado ao texto “descendit de caelis”, em concreto, na palavra “descendit” com um motivo descendente associado à terminação do Tom I. O motivo surge em breves no Superius, aparecendo também em mínimas no Bassus ao compasso 46. Aparece também mais um motivo, primeiramente no Altus, sendo imitado pelo Tenor uma quarta abaixo. Este motivo, associado ao texto “de caelis” (onde se pode vislumbrar também alguma *word painting* através do salto de quarta ascendente, relacionado com a palavra “caelis”, por oposição a “descendit”), é repetido de forma truncada pelo Altus no compasso 50 (Ex. 5.1.24.). Nesse compasso prossegue a imitação, iniciada no compasso 47, com o motivo a aparecer no Bassus, uma oitava abaixo relativamente ao Altus. Surge novamente no Altus, uma sexta relativamente ao Bassus, sem ligação à imitação anterior, que termina com o Tenor,

imitando o motivo do Bassus uma quarta acima, fechando, deste modo, o respetivo ponto de imitação.

42

S nos, et pro - - - pter no - stram sa - lu - tem de - - -

A nes, et pro - - - pter no - stram sa - lu - tem

T pro - pter no - stram sa - lu - tem, sa - lu - - - - tem

B nes, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - - -

47

S scen - - - - dit de cae - - - - -

A de cae - - - - lis, de - scen - dit de cae - lis,

T de cae - - - - lis, de - scen - - - - dit

B scen - - - - - dit de cae - - - - lis, de -

5.1.24. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Credo, cc. 42-51.

A secção “Et incarnatus est” é, muito provavelmente, a secção mais homofónica de toda a missa onde predomina o uso de semibreves e colcheias, geralmente pontuadas. Isto vai de encontro ao que encontramos no *El Melopeo y Maestro*, onde Cerone refere que “os bons compositores tomaram o cuidado de fazer as vozes cantarem juntas, usando figuras longas [...] com consonâncias devotas e intervalos harmoniosos” (Cerone, 1613: 687). Embora de forma breve, foi o que ocorreu no início da rubrica, no texto “Jesu Christe”, e que vemos em maior plano nesta secção “Et incarnatus”. Contrariamente, ao que acontece em outras secções da missa, aqui Rego, por via da homofonia, não utilizou motivos provenientes dos tons, embora logo no início surja no Bassus um motivo baseado no Tom I, contudo, algo longe da terminação que ocorre na missa compreendendo apenas as últimas cinco notas.

O segundo segmento “de Spiritu Sancto”, não apresenta grande novidade além da homofonia que é contrariada com a entrada tardia do Superius. Este mesmo motivo (sem o intervalo inicial de quarta) é utilizado no breve ponto de imitação que se segue. Entra o Altus, seguindo-se o Tenor e Bassus agrupados e, posteriormente, o Superius sem ocorrer as habituais relações de quinta/quarta ou oitava nas respetivas imitações (Ex. 5.1.25.).

58

S na - - - - - tus est

A na - - - - - tus est de Spi -

T - - car - na - - - - - tus est de Spi -

B na - - - - - tus est de Spi -

63

S de Spi - ri - tu San - cto ex

A - - ri - tu San - cto ex Ma - ri -

T - - ri - tu San - cto ex Ma -

B - - ri - tu San - cto ex Ma -

5.1.25. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Credo, cc. 58-67.

O ponto de imitação “clássico” surge no último segmento da secção, com o texto “et homo factus est”. O respetivo motivo, baseado no Tom III, aparece primeiramente no Superius, sendo imitado uma quinta abaixo pelo Altus. Segue-se o Bassus, uma oitava abaixo relativamente ao Altus e, por fim, o Tenor uma quinta acima do Bassus.

A parte correspondente ao “Crucifixus” inicia com um ponto de imitação baseado no Tom IV. Para “Crucifixus”, Rego serviu-se da mediante do tom aproveitando os dois meios-tonos para criar algum cromatismo em torno desta palavra. O texto “etiam pro nobis” utiliza a terminação do respetivo tom, pelo que, como se observa no Superius, temos a mediante e terminação seguidas. O primeiro motivo aparece no Tenor, associado ao texto “Crucifixus” como também, mais adiante, igualmente ao texto “etiam pro nobis” (Ex. 5.1.26.).

5.1.26. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Credo, cc. 78-88.

A última parte do Credo inicia com um ponto de imitação “clássico”, com o texto “Et in Spiritum Sanctum Dominum”, surgindo ainda mais um motivo associado ao restante texto do segmento “et vivificantem”. Também este material motivico, bem como o do segundo e terceiro segmento, possui traços em comum com a terminação do Tom III. No último ponto de imitação do terceiro segmento, o compositor combina a terminação do Tom VII com a terminação do Tom I

5.1.27. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Credo, cc. 140-149.

O sétimo e último segmento, com o texto “Et vitam venturi saeculi”, reintroduz o motivo da terminação do Tom I que aparece primeiramente no Superius ao compasso 158, aparecendo sucessivamente em todas as vozes até ao final da rubrica. Surge ainda um segundo motivo, primeiramente no Altus, baseado na entoação do Tom I, funcionando em conjunto com o primeiro motivo. No respeitante ao primeiro motivo, este surge neste primeiro ponto de imitação uma quarta abaixo no Tenor, juntamente com o segundo motivo que aparece no Bassus uma quinta abaixo relativamente ao Altus. O primeiro motivo surge mais adiante no Bassus, a seguir ao segundo motivo, em semibreves como *cantus firmus* sobre o qual se desenvolvem as restantes vozes (Ex. 5.1.28.).

155

S cto re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

A re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam,

T - cto re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam, et vi - tam ven - tu - ri

B pe-cto re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam

161

S li. A - - - men, a - - - men, a - - - men, a -

A et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri

T sae - cu - li. A - - - men, a - - - men, a - - - men, et

B ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - - -

5.1.28. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Credo, cc. 155-165.

Este segmento é também aquele, em toda a rubrica, com maior repetição textual, correspondendo a três pontos de imitação. No segundo ponto de imitação, com o mesmo texto que o primeiro, continua a ser utilizado o motivo sobre o Tom I, que surge primeiramente no Bassus. Surge também o motivo sobre a terminação do Tom V, aparecendo uma única vez no Superius, e do Tom III, que também aparece apenas uma vez no Altus.

166

S - - - men, a - - - men, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

A sae - cu - li. A - - - - - men, a - - - - - men, ven - tu -

T - vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, a - - - - - men, ven - tu - ri sae - cu -

B - - - - - men, a - - - - - men, ven - tu - ri sae -

15

S
- - ctus, San - - - ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus

A
ctus, Do - mi - nus De - us Sa - - - - - ba - oth,

T
- - - - - ctus, Do - mi - nus De - us Sa - - - ba -

B
- - - - - ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba -

20

S
De - us Sa - - - - - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - - - ba -

A
Do - mi - nus De - us Sa - - - - - ba - oth, Sa - - - - - ba -

T
oth, Sa - - - - - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba -

B
oth, Sa - - - ba - oth, Do - mi - nus De - us Sa - - - - - ba -

Segue-se o segmento associado ao texto “Pleni sunt caeli et terra gloria tua”, ocorrendo um exemplo de *word painting* nas quatro vozes no texto “pleni sunt caeli”, com um motivo ascendente e, no texto “et terra”, surge um motivo descendente. Aqui, tal como no segmento anterior, os motivos utilizados por Rego são “menos familiares” aos do modelo na qual a missa se baseia (Ex. 5.1.32.).

138

5.1.32. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Sanctus, cc. 25-29.

Em termos imitativos, surge no Superius ao compasso 25 um motivo que cremos ser de invenção livre, embora o seu contorno melódico se aproxime do Tom VII. O mesmo motivo aparece simultaneamente no Altus e Tenor, transposto e como variante, mais curto na sua extensão que o do Superius. Parte desse motivo aparece ainda no Tenor e Bassus ao compasso 29.

Contrariamente ao que acontece nas missas portuguesas seiscentistas, Rego não criou uma secção separada para o “Hosanna in excelsis”, separando-a do segmento anterior através de uma cadência a Ré (final) onde tomam parte o Tenor, com a fórmula *cantizans*, e o Bassus, com a fórmula *bassizans*, um gesto de pontuação relativamente forte para uma mudança de segmentos no interior da rubrica (Ex. 5.1.33.).

S

- - - : Ho - san-na in ex-cel - sis, in ex-cel - - - sis,

A

a: Ho - san - na_ in ex-cel - - sis, ho - san-na in ex-cel - sis, in ex-cel - sis, ho -

T

tu - - - a: Ho - san-na in ex-cel - sis, ho - san-na

B

tu - - - a: Ho - san-na in ex-cel - sis, Ho - san-na in ex-cel -

5.1.33. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Sanctus, cc. 30-34.

O Altus inicia a secção com um motivo baseado no Tom I que será apenas projetado nas outras vozes transposto no Tenor, ao compasso 32, e no final da secção, no Superius, como terminação familiar da mesma. O motivo que será usado neste primeiro ponto de imitação aparece primeiramente no Superius ao compasso 31, estando baseado na terminação do Tom V, sendo imediatamente imitado pelo Bassus uma quinta abaixo no mesmo compasso. Segue-se o Tenor, uma oitava abaixo relativamente ao Superius, e o Altus uma quinta abaixo.

A partir do compasso 35 surge no Superius um motivo baseado numa terminação alternativa do Tom VII, mais adiante aparecendo também no Tenor a terminação do Tom VIII, ambos isolados sem qualquer desenvolvimento. A presença do Tom VII poderá ser interpretada como estando associada ao ponto de imitação final da secção que se desenvolve sobre um motivo baseado na terminação do *tonus peregrinus*.

40

S: san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis

A: sis, ho - san - na in ex - cel - sis

T: cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis

B: ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis

5.1.34. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Sanctus, cc. 40-44.

Este surge primeiramente no Bassus ao compasso 40, sendo imitado uma quarta acima pelo Tenor no compasso 41 e, também uma quinta acima, pelo Altus no compasso seguinte. Surge ainda, como já referido, a terminação do Tom I no Superius, não estando projetada nesta voz a imitação motivo do *tonus peregrinus* (Ex. 5.1.34.).

Rego manteve o mesmo número de quatro vozes para o Benedictus, todavia, criando espaço em termos da textura contrapontística que se assemelha em parte ao tipo de textura que encontraríamos numa secção para três vozes, através da utilização de pausas, como se pode observar nos compassos 55 a 59. Serviu-se da entoação do Tom II para primeiro motivo, o qual surge primeiramente no Altus, embora o Tenor tenha iniciado a secção com um motivo descendente que é imitado pelo Superius uma oitava acima no compasso 50 e que se assemelha à primeira parte da terminação do Tom I. A estes motivos, associados à palavra “Benedictus”, sucedem mais motivos, proveniente da terminação do *tonus peregrinus*, que ocorre no Tenor ao compasso 51 estendendo-se até ao compasso 55, e outro, baseado na entoação *duplex* do Tom VIII, no Bassus, o primeiro destes associado ao texto “in nomine Domini” e o segundo à palavra “Benedictus”. O Tenor introduz mais um motivo ao compasso 55 baseado na mediante do Tom III, surgindo simultaneamente a terminação do Tom I no Superius, numa textura praticamente a duas vozes uma vez que o Bassus termina o material motivico anterior (Ex. 5.1.35.).

50

S: Be - ne - di - ctus qui ve - nit

A: ctus qui ve - nit in

T: nit in no - mi - ne Do - mi - ne

B: Be - ne - di - ctus

55

S in no - mi - ne Do -

A no - mi - ne Do - mi - ni,

T ni, be -

B qui ve - nit,

5.1.35. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Sanctus, cc. 50-59.

Inicia-se um novo ponto de imitação, uma vez mais com espaço entre as vozes, conseguido através da utilização de pausas entre as sucessivas projeções dos motivos, como ocorre no exemplo precedente. Aqui observa-se novamente a utilização de material motivico variado, proveniente do Tom VIII, seguido por uma terminação alternativa do Tom VII que precede, tendencialmente, um motivo baseado na terminação do *tonus peregrinus*, que ocorre no Superius no final do segmento.

Rego não repetiu o primeiro Hosanna a seguir ao Benedictus e, tal como ocorreu anteriormente, considera-o como o último segmento desta secção (Ex. 5.1.36.). Aqui, embora tenha iniciado com material motivico do Tom V tal como no primeiro, parte substancial da imitação é feita sobre material do Tom I, correspondendo à indicação de Cerone no respeitante às rubricas terminarem com a mesma invenção proveniente do modelo (Cerone, 1613: 686).

70

S ni: Ho - san - na in ex - cel - sis,

A san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis,

T Ho - san - na in ex - cel - sis,

B ni: Ho - san - na in_

75

S ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

A ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis,

T ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel -

B ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na

5.1.36. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Sanctus, cc. 70-79.

No final do compasso 69 surge no Altus um motivo isolado, baseado no *tonus peregrinus* que, cremos, estará relacionado com outro precedente do Superius, embora com texto diferente. O motivo baseado no Tom I, aparece no Tenor ao compasso 70, sendo imitado uma quarta acima pelo Superius no compasso 71 e, em uníssonos relativamente ao Tenor, pelo Altus no compasso seguinte. Segue-se um motivo baseado no Tom VIII, que surge no Tenor ao compasso 75, sendo imediatamente imitado uma quarta acima pelo Altus no mesmo compasso, contudo, sem desenvolvimento por via de novo motivo, baseado no Tom V que aparece no Superius. Este motivo é imitado uma quinta abaixo pelo Bassus, seguindo-se o Altus e o Tenor.

O último ponto de imitação desenvolve-se sobre o motivo correspondente à terminação do Tom I, que surge logo no Superius, sendo seguidamente imitado pelo Altus uma quinta abaixo, pelo Tenor uma oitava abaixo relativamente ao Superius e, finalmente pelo Bassus uma quinta abaixo relativamente ao Superius. Trata-se de um ponto de imitação “clássico” com a projeção do motivo nas vozes em intervalos de quinta e oitava de forma a terminar a rubrica com a mesma invenção do modelo sendo “observados os inícios e imitações” referidos por Cerone.

O Sanctus apresenta-se como uma das rubricas de maior complexidade em termos da imitação, bem como da combinação e sucessão dos tons utilizados. A variedade em termos imitativos está representada nas suas várias secções, com uma primeira secção mais extensa e com menor número de material motivico, que é mais desenvolvido; a secção do Hosanna, com maior concentração de motivos diferentes, o Benedictus em que ocorre menos movimento, assim como menos material motivico e um segundo Hosanna onde a imitação é mais “estritamente tecida”, como refere Cerone.

O primeiro Agnus Dei (com a terminação em “miserere nobis”), embora breve, constitui, tal como o Sanctus, um exemplo de como Pedro Vaz Rego trabalha a motivicidade e como os motivos surgem projetados nas várias vozes. O primeiro segmento constitui-se como um bom exemplo de como a imitação é organizada. O Tenor introduz um motivo ascendente (que se poderá considerar como segundo motivo), imediatamente

imitado uma quarta acima pelo Altus. No compasso 2 o Bassus introduz outro motivo (primeiro motivo) constituído pela terminação do Tom I, no seguimento do que indica Cerone sobre a utilização do mesmo material motivico no início de cada rubrica, que também aparece no Superius no compasso seguinte transposto por via da imitação do motivo do Bassus uma quarta acima. No compasso 5, em novo ponto de imitação, introduz o Tenor o segundo motivo, sendo o mesmo imitado pelo Superius uma quarta acima. Simultaneamente, aparece no Altus o primeiro motivo (terminação do Tom I), que o repete seguidamente alterado, imitado uma oitava abaixo pelo Bassus no compasso seguinte (Ex. 5.1.37.).

The image displays a musical score for four voices: Supranus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are 'A - gnus De - i, a - gnus De - i, a - gnus De - i, qui'. The score is divided into two systems. The first system shows the initial entries of the voices. The second system, starting at measure 5, shows the continuation of the voices. The Supranus part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Altus, Tenor, and Bassus parts have a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a soprano clef (C1) for the Tenor and Bassus. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span multiple notes.

5.1.37. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Agnus Dei I, cc. 1-9.

O segundo segmento, com o texto “miserere nobis”, utiliza a terminação do Tom IV como motivo sendo apresentado pelo Superius no compasso 14 e imitado uma quarta abaixo pelo Altus no compasso 16 e uma oitava abaixo, relativamente ao Superius, pelo Bassus no compasso seguinte. A este, junta-se um segundo motivo, que é uma variante do primeiro, ocorrendo primeiramente no Altus ao compasso 12, com imitação pelo Bassus uma quarta abaixo no compasso seguinte, pelo Tenor, uma quinta acima relativamente ao Bassus no compasso 14 e, ainda, pelo Superius no compasso 18 (Ex. 5.1.38.).

10

S i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi -

A i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - - -

T tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -

B i, qui tol - lis mi - se - re - re no - - -

15

S - - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

A bis, mi - se - re - re no - bis, mi -

T re - re no - - - bis, mi - se - re - re no - bis,

B bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

5.1.38. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Agnus Dei I, cc. 10-19.

Nestes dois pontos de imitação verificamos uma tendência que se vem acentuando em rubricas anteriores, nomeadamente no Sanctus, que consiste num maior recurso à imitação com a utilização de motivos mais extensos quando existe pouco texto, como é o caso deste Agnus Dei. Aqui o compositor repetiu o texto “Agnus Dei” por três vezes, assim como o texto “miserere nobis” outras tantas vezes.

No seguimento da tradição polifónica dos séculos precedentes, Pedro Vaz Rego expandiu o número de vozes no segundo Agnus Dei, com a terminação “dona nobis pacem”, para oito com duplicação das quatro vozes base. As duas fontes onde sobrevive a missa são conflituosas quanto à disposição das vozes no formato de livro de coro, no entanto, para esta análise seguiremos (resultando também a respetiva edição moderna anexa ao presente trabalho) a ordem do Códice manuscrito n.º 8 da Catedral de Évora. Aqui temos no verso inicial um primeiro quarteto vocal (Superius, Altus, Tenor e Bassus) sendo-lhes atribuídos os tons I a IV e no *recto* inicial um segundo quarto vocal (também Superius, Altus, Tenor e Bassus) com os tons V a VIII atribuídos. Desta forma, temos, *i.e.*, o Superius I com o Tom I atribuído e o Bassus II com o Tom VIII atribuído. Ainda relativamente ao Bassus II, está-lhe ainda atribuído na fonte eborense o *tonus peregrinus*. Longe dos canons enigmáticos presentes nas missas de Fr. Manuel Cardoso, Filipe de Magalhães ou Duarte Lobo (embora Barbosa Machado lhe tenha identificado um na *Missa*

Tantum ergo Sacramentum),²⁷ este segundo Agnus de Pedro Vaz Rego, embora não contenha a habitual estrutura canónica, encontra-se muito próximo dos “longos, elaborados, menos familiares e menos estritamente tecidos” Agnus Dei que refere Cerone no seu *El Melopeo y Maestro* (Cerone, 1613: 687).

Pedro Vaz Rego iniciou cada uma das vozes e respetivo tom associado de uma maneira completamente diferente dos inícios das rubricas precedentes. Aqui, em vez de começar por utilizar motivos provenientes das terminações dos tons, o compositor serve-se de toda a fórmula de recitação do tom, sendo o primeiro motivo de cada voz decorrente do *levantamento* ou entoação do respetivo tom, estando associado ao texto “Agnus Dei”. Ocorre ainda um processo transformativo em cada voz através da transposição de determinado tom para uma altura adequada ao discurso contrapontístico. É o que acontece no Bassus I, a voz que inicia a rubrica, com o levantamento *duplex* (aliás, todos os *levantamentos* dos tons desta rubrica são *duplex*) do Tom VIII transposto uma quinta abaixo. Desta transposição resultará um motivo que será idêntico – e por isso, imitado à oitava superior – ao do Altus no compasso 5 com o Tom II (Ex. 5.1.39.).

O segundo motivo que surge nas vozes, associado ao texto “qui tollis peccata mundi”, tem origem na mediante do tom, podendo ser observado completo, *i.e.*, ao compasso 7 do Bassus II, no caso do Tom VIII, e também frequentemente truncado como aparece no Superius II também ao compasso 7, no caso do Tom V (Ex. 5.1.39.).

²⁷ Veja-se, a título de exemplo, a discussão em torno do canon enigmático da *Missa Sancta Maria* de Duarte Lobo, presente no *Liber Missarum* de 1621 (Henriques, 2015:

Primus Tonus

Soprano 1

Secundus Tonus

Alto 1

Tertius Tonus

Tenor 1

Quartus Tonus

Bass 1

Quintus Tonus

Soprano 2

Sextus Tonus

Alto 2

Septimus Tonus

Tenor 2

Octavus & Peregrinus

Bass 2

A - gnus De - i

6

S 1

qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A 1

De - i

T 1

A - gnus De - i

B 1

A - gnus De -

S 2

qui tol - lis

A 2

A - gnus De -

T 2

A - gnus De - i, a -

B 2

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

5.1.39. Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum*, Agnus Dei II, cc. 1-10.

A mediantes de cada tom continua a ser utilizada nas sucessivas repetições textuais. A terminação do tom apenas surge associada ao texto “dona nobis pacem”. Aqui, Rego combina estes três tipos de motivos de forma a obter um discurso contrapontístico

bastante diversificado em termos de movimentos: ao motivo da entoação do tom embora com movimento (geralmente um intervalo maior) contrapõe-se o motivo central da mediante, na maioria dos casos consistindo numa nota (corda de recitação) que é repetida em várias mínimas ou semibreves e um terceiro motivo correspondendo à terminação do tom, este último sendo aquele com maior movimento, quer em termos rítmicos, quer no que diz respeito a maior variedade de intervalos melódicos.

O *tonus peregrinus* surge no Bassus II ao compasso 36, o que levou o copista do livro de coro da Guatemala a indicar “aquí hay 2 tonos”, e que, na realidade, consiste apenas num tom. O motivo daí decorrente, associado ao texto “dona nobis pacem”, aparece pela primeira vez “natural” e, na repetição ao compasso 43, encontra-se transposto uma quarta estando a respetiva terminação muito próxima daquela do Tom I presente no Superius I, assim como do motivo do Tom VII apresentado anteriormente pelo Tenor II. Aqui identificamos a intenção de criar alguma imitação através destes tons. O respetivo motivo descendente surge primeiramente no Superius I ao compasso 37 como a terminação do Tom I. Segue-se o Tenor II no compasso 41, correspondendo à terminação do Tom VII, surgindo ainda, truncado, no Altus II ao compasso 43, correspondendo ao Tom VI. Aparece ainda no Bassus II ao compasso 46, associado ao *tonus peregrinus* como já referido, novamente no Superius II ao compasso 46, associado ao Tom I, no Tenor II ao compasso 48, associado ao Tom VII, e, por último, no Tenor I, associado ao Tom III (Ex. 5.1.40.).

42

S 1 - - - cem, do - - - na no - bis pa - -

A 1 - bis pa - cem,

T 1 do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis

B 1 pa - cem, do - na

S 2 do - na no - - - bis

A 2 pa - - - cem,

T 2 no - bis pa - cem,

B 2 do - - - na no - bis pa - -

tons, o motivo a ele associado acaba por ser uma variante, não se conseguindo reconhecer em pleno o desenho melódico da respetiva terminação.

2.2. MOTETES

O motete assume-se como o género mais numeroso na produção musical de Diogo Dias Melgaz, compreendendo 19 obras conhecidas, identificadas por Mariana Portas de Freitas no seu estudo (Freitas, 2000: 45).²⁸ Em termos gerais, trata-se de um grupo de obras cujas características mais se aproximam do estilo antigo, nomeadamente no que respeita às texturas imitativas, encontrando-se escritas para quatro vozes *a cappella*. É, sobretudo, com base nos motetes *a cappella* que Melgaz é habitualmente referido na literatura como o último polifonista da chamada “escola de música” da Sé de Évora (Alegria, 1973a: 79). Melgaz surge, assim, no contexto português como membro de uma última geração de compositores, por assim dizer, Tridentinos e, simultaneamente, inserido num reduzido grupo de compositores que podem ser considerados como protobarrocos, precedendo aquele que será o barroco musical joanino da primeira metade do século XVIII. Deste modo, poder-se-á considerar os motetes de Melgaz como continuadores do motete pós-tridentino. Como refere João Pedro d’Alvarenga, a propósito da coleção de motetes de 1648 de Fr. Manuel Cardoso, “Pelo que respeita às fontes textuais [...] parece ser uma importante tendência do moteto pós-tridentino em *stile antico*, particularmente em Portugal a absoluta maioria dos textos é diretamente tomada da liturgia, sobretudo do Evangelho do dia a que a obra, é, por regra, expressamente destinada” (Alvarenga, 2002: 110-111).

No entanto, para se perceber o grupo de motetes do compositor eborense, é antes necessária entender as características do motete pós-tridentino que poderá ter como base os critérios para a sua composição elencados pelo teórico espanhol Pietro Cerone no seu tratado *El Melopeo y maestro* de 1613. No Livro XII o autor inicia o capítulo sobre “como compor um motete” por tecer uma longa crítica aos seus contemporâneos, apontando erros a algumas composições que se ouviam nas igrejas, pretendendo dar indicações específicas de acordo com o que considera como o estilo próprio do género e em conformidade com a verdadeira maneira de compor observada pelos compositores famosos. Deste modo, para compor um motete havia que ter em conta que as vozes cantassem com gravidade e majestade contínua, particularmente a parte do *bassus*, preservando a sua ordem pela totalidade da composição (Cerone, 1613: 685). Cerone

²⁸ Na listagem apresentada por Freitas (2000: 33-37), a autora exclui da listagem de motetes, aqueles que são baseados em textos de antífonas, como é o caso de *Salve Regina* e dos *Pueri Hebraeorum* que, neste estudo são considerados como motetes. Exclui-se da listagem deste estudo o motete *Rex tremendae majestatis*, uma vez que inclui um baixo instrumental. Veja-se as obras a negrito presentes no Anexo 4.1.

critica ainda o uso da mínima sincopada em vez da semibreve, o que não se adequava à gravidade e majestade do motete, bem como um uso excessivo da pausa de semínima (e até mesmo a de colcheia) ao longo de todas as obras o que não era praticado por compositores famosos como Josquin, Willaert, Morales e Palestrina entre outros (Cerone, 1613: 686). Deste modo, o teórico prossegue elencando dez preceitos para a composição de um motete de acordo com as ideias teórico-musicais da época.

Assim, de maneira a manter a gravidade da composição, quando ocorresse uma breve numa das vozes, deveriam as restantes prosseguir em mínimas ou semínimas ou, excecionalmente, em semibreves, desde que estas ocorressem na parte fraca do compasso, ou ainda com uma mínima pontuada, também na parte fraca do compasso, que seria a melhor posição (Cerone, 1613: 686). Cerone desaconselhava o uso de colcheias e semicolcheias por tornarem a composição demasiado rápida e viva, se bem que demasiadas semibreves também o eram, no caso de ocorrerem em todas as vozes, como ainda breves, se ambas surgissem na parte fraca do compasso, de maneira a não cair no estilo madrigalesco. Nota ainda o autor que as breves ou semibreves mencionadas, não devem ser sempre colocadas na mesma voz, pois isso formaria um *cantus firmus*. Deveriam estas figuras alternar entre as vozes, “prossequindo as mesmas sempre com movimentos diferentes e valores diferentes, desde que o texto não exija que sejam combinadas com gravidade e majestade” e com valores rítmicos largos e iguais como ocorria em obras de “excelentes compositores” (Cerone, 1613: 686).

A invenção do motete deveria ser original, embora o teórico reconheça que muitos compositores utilizavam habitualmente material motivico proveniente de “madrigais, *chansons* ou tentos”, o que não lhe agradava, uma vez que, para ele, a composição de motetes deveria ser “nova ao longo e em todos os respeitos, e também porque uma ordem destas é apenas permitida nas missas” (Cerone, 1613: 686).

Sendo o motete dividido em duas partes e o texto que finaliza a segunda parte é igual ao que finaliza a primeira, o compositor (assim o desejando) poderia repetir no final da segunda parte o mesmo texto musical do final da primeira parte, “uma regra que ocorre nos textos dos responsórios e os seus versos” (Cerone, 1613: 686). O que Cerone aqui propõe é uma duplicação do último segmento da primeira parte do motete no final da segunda parte dando origem ao que atualmente é classificado como o motete responsorial. No entanto, se a primeira parte finalizar com uma cadência inconclusiva (*i.e.*, a confinal do modo), deverá a segunda parte concluir, não com essa cadência, mas com a final do modo em que se encontra a obra, de maneira a preservar a já referida ordem das cadências finais. O mesmo deveria ser usado nos motetes de apenas uma parte.

Por fim, e no seguimento desta última indicação, deveria o motete finalizar na final do modo em que havia sido composto, de forma a ser este facilmente identificável. Estando dividido em duas partes, como já referido, poderia a primeira parte concluir na confinal do

modo, devendo a segunda terminar na final. No caso de o motete estar dividido em três ou mais partes, o compositor deveria concluir a primeira e última parte com a final do modo, ficando as partes intermédias ao seu prazer, no entanto, evitando duas partes sucessivas com cadências inconclusivas (Cerone, 1613: 686-687).

No quadro analítico do presente estudo encontra-se ancorada a figura de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Jessie Ann Owens traçou, em vários estudos, uma série de características do motete palestriniano que, em grande parte, irão ser seguidas pelos compositores portugueses de seiscentos. Analisando o quarto livro de motetes do compositor italiano de 1584, com textos provenientes do *Cântico dos Cânticos*, a autora refere que Palestrina os dividiu frequentemente em secções, correspondendo aos discursos ou momentos de diálogo (Owens, 1997: 315). No entanto, alguns motetes deste ciclo afastam-se desta tendência por via do narrador, uma tarefa difícil de analisar porque nem sempre este está identificado ou é identificado de forma diferente de obra em obra. No que respeita aos motetes de Melgaz, particularmente naqueles destinados ao período quaresmal poder-se-á encontrar por vezes essa dúvida como se verá mais adiante. No caso de Palestrina, um dos fatores que o terá levado a dividir o *Cântico dos Cânticos* em 29 obras terá sido, segundo Owens, potencial que cada um dos fragmentos de texto teria em termos de composição musical. O compositor, enquanto “leitor” tomou decisões sobre a segmentação de cada texto em unidades mais pequenas e como integrar essas unidades mais pequenas num conjunto mais alargado (Owens, 1997: 316). O compositor focou-se em palavras importantes ou certas ideias que serviriam como mecanismos fundamentais para a interpretação destas obras. Os segmentos, refere a autora, constituem-se como os blocos utilizados por Palestrina na construção do edifício que é o quarto livro de motetes (Owens, 1997: 317). Estes terminam geralmente com cadências, mas alguns, mais curtos, estão, em termos de sentido musical, dependentes dos segmentos precedentes, bem como daqueles que lhes sucedem. Nalguns casos uma determinada porção de texto é repetida por algumas ou, até mesmo, todas as vozes. A repetição contribui em grande parte para a definição dos limites de um determinado segmento (Owens, 1997: 317).

Como se viu no capítulo prévio, a segmentação é um elemento central na polifonia vocal sacra quinhentista e seiscentista e, de certo modo, pode ser considerado um elemento de continuidade presente no repertório em estilo antigo. É com base neste elemento que Owens prossegue a análise do quarto livro de motetes palestriniano, embora focando mais o aspeto semântico que propriamente sintático do discurso musical dos motetes. No entanto, refere alguns pontos centrais no que diz respeito à segmentação, um elemento mais determinante no motete que, propriamente, noutros géneros como a missa, o salmo ou o *Magnificat*, que não estão tão dependentes de uma estrutura predominantemente imitativa e são mais permissivos à homofonia. As decisões de Palestrina quanto à segmentação dos motetes do livro quatro estiveram dependentes da forma dos textos tratados. Regra geral, quando o texto é curto, com poucas palavras, o

número de segmentos por motete tende a ser menor, embora cada um deles seja tendencialmente mais extenso com várias repetições textuais. No caso dos motetes nos quais o texto é extenso, o número de segmentos é tendencialmente maior, embora a extensão de cada segmento seja menor geralmente com menos repetições textuais (Owens, 1997: 317).

Apesar de uma abordagem variada, de acordo com Owens, Palestrina constrói geralmente o motete com duas, três ou quatro secções de maior extensão incorporando, por vezes, alguns segmentos de curta extensão, outras vezes, constituídas por apenas um segmento de maior extensão (Owens, 1997: 317). Parece-nos, todavia, que esta análise avançada pela autora se refere, no nosso plano analítico, a segmentos (quando se refere a secções) que incorporam, por sua vez, um ou mais pontos de imitação de extensão variável (designados por segmentos). No entanto, parece-nos aceitável esta caracterização em secções e segmentos quando aplicada ao livro de motetes sobre o *Cântico dos Cânticos*, cujos textos, como se viu anteriormente, têm especificidades próprias que não irão ser encontradas de forma tão intensa nos textos evangélicos utilizados por Melgaz nos seus motetes quaresmais, tendencialmente mais narrativos.

Ainda em termos da divisão do texto, Owens exemplifica algumas características com o exemplo do motete *Quam pulchra es*, que revelam Palestrina como leitor a um nível bastante profundo. O compositor dividiu o motete em várias secções extensas: a primeira de carácter exclamatório, a segunda descritiva, a terceira afirmativa, utilizando a primeira pessoa, e a quarta novamente com um carácter descritivo. Palestrina não tornou muito óbvia a estrutura sintática, nem a utilizou como guia, todavia, não rompeu com a mesma. Pelo contrário, optou por destacar outros aspetos referentes ao sentido e estrutura do texto. Este pinta-o com gestos fundamentalmente melódicos e rítmicos (por exemplo, em “ascendem in palmam”) do que propriamente com a altura dos sons (notas) (Owens, 1997: 318). Deste modo as características que definem os motetes do livro quarto são a mudança rápida de frase para frase, não só em termos da altura (notas), mas também no respeitante à textura e à disposição das vozes. *Quam pulchra es* inicia com um dueto das vozes agudas, respondendo as mais graves, enriquecido com uma quinta voz que frequentemente funciona como *pivot* entre estes dois grupos. A segunda secção é mais grave, contrastando com a primeira. A terceira tem um ponto de imitação, que se desenvolve do grave para o agudo, descrevendo a estatura da Virgem, caracterizada não só por um movimento ascendente das vozes, mas também pelo próprio motivo utilizado, como um intervalo de quinta subindo até à oitava (Owens, 1997: 319). A quarta secção, justaposta na sua função declamatória relativamente à primeira, reverte a disposição das vozes das agudas para as graves. Na quinta secção, central na obra, as vozes juntam-se. À sexta, ainda com as vozes juntas, seguem-se a sétima e oitava consistindo numa série de duetos. A nona e décima encerram trazem uma conclusão à obra.

De acordo com Owens, este motete revela um controlo consumado, bem como a

habilidade de Palestrina em justapor momentos de maior e menor intensidade textual. A autora ainda adianta a necessidade de um estudo comparativo entre os motetes do livro quarto e, por exemplo, os livros de madrigais espirituais publicados posteriormente. Aqui, vê como interessante a comparação em termos do tratamento da “cor” tonal e as bruscas transições das sonoridades, que variam de género para género, bem como o número de palavras relativamente à extensão do texto musical e ainda a resposta da música relativamente às palavras e o tipo de figuras rítmicas utilizadas (Owens, 1997: 319).

José López-Caló refere, no seu volume da *História da Música Espanhola*, que o século XVII espanhol recebeu da centúria precedente o motete no estado mais perfeito da sua evolução histórica, enquanto género cimeiro da música sacra (López-Caló, 1983: 85). Avança também o nome de alguns representantes do género em Espanha ao longo do século XVII, nomeadamente Sebastián de Vivanco, Sebastián López de Velasco, Diego de Pontac e o já referido Juan García de Salazar.

No caso português, sem pretender apresentar um levantamento exaustivo, pode-se adiantar como compositores dos quais se conhece maior produção no género motete no período pós-tridentino o compositor crúzio D. Pedro de Cristo, Estêvão Lopes Morago, em Viseu, e a coleção que Fr. Manuel Cardoso imprimiu em Lisboa no ano de 1648. A estes pode-se juntar o *Liber mottetorum* produzido na Catedral de Málaga pelo compositor português Estêvão de Brito. Todos estes compositores possuem vários ciclos de motetes, sendo mais comuns os ciclos do Advento e Quaresma, com motetes destinados a cada domingo destes períodos litúrgicos. Destes, concentramo-nos, por via da associação ao período litúrgico a que se referem os motetes de Melgaz, aos ciclos destinados à Quaresma. Na produção musical dos compositores anteriormente mencionados encontram-se ciclos de motetes para os quatro domingos da Quaresma, incluindo frequentemente um motete para o Domingo da Paixão, precedendo o Domingo de Ramos.

O motete palestriniano influenciou os compositores portugueses da primeira metade do século XVII, nomeadamente Duarte Lobo e Fr. Manuel Cardoso, que utilizaram várias composições como modelos para outras tantas missas-paródia. É precisamente tomando como exemplo dois motetes de Manuel Cardoso, presente no seu livro de missas de 1625, confrontados com as obras da coleção de 1648, que João Pedro d’Alvarenga avançou uma caracterização do motete português pós-tridentino seiscentista. O *Livro de varios motetes*²⁹ afigura-se como uma das importantes coleções deste género em território português que Diogo Dias Melgaz certamente conheceu, uma vez que a Catedral de Évora possui um volume desta obra no seu arquivo.³⁰

²⁹ *Livro de varios motetes, officio da Semana Santa e ovtras covsas*. Lisboa: João Rodrigues Impressor. Na oficina de Lourenço de anuers, 1648. A coleção contém motetes, salmos, lamentações, responsórios e duas missas. Para um estudo mais detalhado sobre o seu conteúdo, organização e uma proposta de edição moderna veja-se Negreiros (2005). Edição moderna em Alegria (1968).

³⁰ Trata-se do P-EVc Livro de música impressa n.º 2.

Palestrina deixou uma sombra na música religiosa seiscentista, em particular, nas tradições mais arreigadamente Católico-Romanas onde o estilo antigo prevalecia como privilegiada opção para os géneros musicais da liturgia quotidiana. Manuel Cardoso não foi alheio a esta tendência como sugerem os motetes para quatro vozes do livro de 1648 (Alvarenga, 2022: 108). Alvarenga refere uma afinidade estilística dos motetes de Cardoso com vários compositores flamengos ativos em Espanha, como é o caso de Philippe Rogier, Gery de Ghersem ou Mateo Romero e, simultaneamente, também alguns antecedentes Ibéricos como Francisco Guerrero (modelo de Duarte Lobo e Filipe de Magalhães) e, como ligação próxima, Francisco Garro, mestre da Capela Real entre 1592 e 1623 (Alvarenga, 2002: 108-109).

O autor encontrou, como caraterísticas gerais nos motetes de Cardoso, melodias frequentemente não-diatónicas, mas raramente cromáticas, de que resultam usualmente falsas relações. Surgem numerosos motivos declamatórios, com notas repetidas em semínimas e, mesmo, em colcheias. Existe uma articulação complexa da forma, muitas vezes iludindo, ou até dispensando, os gestos cadenciais formais. Os pontos de imitação iniciais têm uma disposição variada, tendencialmente assimétrica, incluindo normalmente mais que um motivo e relativamente extensos. Alvarenga afirma que, como resumo do motete de Manuel Cardoso, nele a realização do estilo antigo é mais construída do que, *i.e.*, em Duarte Lobo, sendo decididamente mais emuladora das práticas compositivas tardo-quinhentistas (Alvarenga, 2002: 109-110).

Um outro fator de central importância referido pelo autor prende-se com as fontes textuais e as respetivas escolhas para os motetes pelo compositor. Estas espelham uma tendência do motete pós-tridentino, particularmente em Portugal: “a absoluta maioria dos textos é tomada diretamente da liturgia, sobretudo do Evangelho do dia a que a obra é, por regra, expressamente destinada” (Alvarenga, 2002: 111). Seguem-se textos provenientes das antífonas do Ofício, das antífonas e salmodia da Missa, do responsorial e do lecionário do Ofício (Alvarenga, 2002: 111). Os textos dos motetes de Cardoso são relativamente curtos e, quase sempre “epigramático: a maioria tem entre 12 e 22 palavras, distribuídas por 2, 3, 4 ou 5 proposições principais, englobando as coordenadas e as subordinadas” (Alvarenga, 2002: 113).

Alvarenga refere o plano do *Livro de varios motetes*, estando os motetes organizados em conjuntos destinados aos quatro domingos do Advento, aos três domingos do tempo de Septuagésima e a Quarta-Feira de Cinzas, aos quatro domingos da Quaresma e ao Domingo da Paixão, ao Domingo de Ramos e a Quinta-Feira Santa. Reflete este plano a mesma incidência do motete ao longo do Ano Litúrgico encontrada no índice da Biblioteca Musical de D. João IV (Alvarenga, 2002: 111).

Encontra-se nos motetes de Manuel Cardoso, as caraterísticas relativas à segmentação já referidas no Capítulo IV, sendo que o respetivo número de segmentos

depende fundamentalmente “da correlação entre a função sintáctica das proposições e a relevância, ou a distinção dos respetivos conteúdos” (Alvarenga, 2002: 114). Deste modo, a maioria dos motetes compõe-se de três a seis segmentos. Dependendo a sua extensão do maior ou menor número de palavras associadas a materiais musicais distintos no interior de cada um, não existindo uma relação direta com a dimensão dos textos ou o número de segmentos que os constituem, do qual o primeiro é sempre o mais extenso (Alvarenga, 2002: 114).

Os motetes de Diogo Dias Melgaz constituíram um elemento central no estudo analítico de Mariana Freitas, referindo a autora que este género possui uma presença significativa do motete na produção musical de Diogo Dias Melgaz, totalizando 19 composições, incluído este total o motete *Rex tremendae majestatis*, com uma parte de baixo contínuo (Freitas, 2000: 45). Um dos aspetos principais sobre eles referido é o que a autora intitula como “sensibilidade da textura contrapontística”, nomeadamente a existência de momentos em que é notória a utilização de contrastes de textura para sublinhar ideias presentes no texto, como é o caso do motete *Ecce ascendimus*. Aqui, “a ideia de plenitude e onisciência da afirmação inicial “ecce” é sublinhada por um momento em total homorritmia, contrastando fortemente com o motivo seguinte “ascendimus”, tratado em imitação (Freitas, 2000: 107).

A autora pendente, na sua análise, para uma influência do estilo moderno e, em menor escala, do estilo concertado nestes motetes de Melgaz. Ainda, tomando como exemplo o motete *Ecce ascendimus*, descreve a caracterização musical do texto “principibus sacerdotum” em homorritmia como sugerindo a “solenidade severa e hierárquica dos sacerdotes que irão julgar Jesus Cristo” (Freitas, 2000: 107). Por outro lado, as secções de texto “et tradent eum”, “at illudendum” e “et flagellandum” são tratadas com o mesmo contraponto livre de forma a criar um impacto cada vez maior. Aqui o Altus atua como solista respondendo-lhe as restantes vozes em bloco, que a autora vê como “um princípio concertante embrionário” (Freitas, 2000: 107). No entanto, a autora refere que “as obras que integram a produção polifónica de Melgaz não são apenas resultado de criatividade pessoal, mas também de uma forte tradição coletiva” resultando esta de “elos pedagógicos que ligaram as várias gerações de compositores” (Freitas, 2000: 20).

Partindo das várias classificações do repertório musical associado ao estilo antigo enumeradas no Capítulo IV e ainda a caracterização feita do motete pós-tridentino seiscentista (em especial ancorada nas figuras de Giovanni Pierluigi da Palestrina e Fr. Manuel Cardoso), o total de dezoito motetes em estilo antigo de Diogo Dias Melgaz poderá ser enquadrado em dois grupos principais.

O CICLO DE MOTETES PARA A QUARESMA

Trata-se de um ciclo composto por treze obras incluídas no Códice manuscrito n.º 7 da

O ciclo abre com o motete *Adjuva nos Deus*, com a indicação de tratar-se do *Tractus* paras as missas dos dias feriais da Quaresma. A sua colocação no início do livro, logo a seguir à *Missa Ferialis* sugere, tal como a missa, uma utilização contínua durante o período quaresmal. Como tal, trata-se de um dos motetes mais extensos do ciclo, assim como um dos mais elaborados em termos contrapontísticos, composto por seis segmentos.

[illegible]

No entanto esta composição polifônica com *cantus firmus* associado circunscreve-se somente ao primeiro segmento, iniciando-se um ponto de imitação no segundo segmento,

156

[illegible]

O terceiro segmento do motete segue, em linhas gerais o que podemos encontrar no segundo, tendo o mesmo tipo de cadência final que o anterior. Contrariamente aos três primeiros segmentos, o quarto segmento é, predominantemente, homofônico, não ocorrendo a habitual imbricação com o final do segmento anterior, mas antes, uma justaposição enfatizada com uma pausa geral.

42

S
li - - - be - ra nos: et _____ pro - pi - ti - us

A
li - - - be - ra nos: et _____ pro - pi - - - ti - us

T
li - - - be - ra nos: et _____ pro - pi - - -

B
li - - - be - ra nos: et _____ pro - pi - - -

157

O quinto segmento é, pelo contrário, bastante mais imitativo que o anterior, no entanto, mantém a mesma extensão do anterior. O último segmento, mais extenso que os anteriores, comporta também maior repetição textual, com dois pontos de imitação.

Após este motete inicial, para ser utilizado repetidas vezes ao longo do período quaresmal, segue-se um grupo de dois motetes que poderemos designar por grupo da semana de cinza, mais concretamente o motete *Memento homo*, para a Quarta-Feira de Cinzas, e o motete *Ego autem dico vobis*, para a Sexta-Feira após a Quarta-Feira de Cinzas. Trata-se de duas obras bastante contrastantes entre si, embora partilhem maior proximidade entre si em termos da sua localização no calendário litúrgico.

Memento homo é um dos motetes de Melgaz com menos texto, constando de apenas duas frases “Memento homo quia pulvis es” e “et in pulverem reverteris”. No entanto, a repetição textual produziu um total de oito segmentos, com cada uma das frases (com dois segmentos cada) repetida. O primeiro segmento inicia com um ponto de imitação sobre o texto “memento homo” (Ex. 5.2.4). Um primeiro motivo aparece uma única vez no Superius, constituindo-se como uma variante do motivo que irá surgir no Bassus ao compasso 4. Este motivo do Bassus será imitado uma oitava acima pelo Tenor no compasso 8. Aparece ainda um segundo motivo, que é na realidade uma inversão do primeiro, que surge primeiramente no Tenor, sendo imitado uma oitava acima pelo Altus. Surge ainda uma variante deste motivo no Superius ao compasso 5.

First system of the musical score for 'Memento homo'. It features four staves: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The Superius staff begins with the lyrics 'Me - - men - to ho - - - mo, me - men - to'. The Tenor staff begins with 'Me - - - men - to ho - - - - - mo,'. The Bassus staff begins with 'Me - - - men - to ho - - -'. The Altus staff has a rest for the first four measures and then begins with 'Me -' in the fifth measure.

Second system of the musical score for 'Memento homo'. It features four staves: Superius (S), Altus (A), Tenor (T), and Bassus (B). The Superius staff continues with 'ho - - - mo, ho - mo, me - men - to ho - - - mo, ho -'. The Altus staff continues with 'men - to ho - - - mo, me - men - to ho - - - mo, ho - - -'. The Tenor staff continues with 'me - men - to ho - - - mo, me - men - to'. The Bassus staff continues with '- - - mo, me - - - men - to ho - - - mo,'. The system is marked with a '7' at the beginning of the Superius staff.

5.2.4. Diogo Dias Melgaz, *Memento homo*, cc. 1-13.

A partir do compasso 7 desenvolve-se um novo ponto de imitação com base no mesmo material motivico utilizado no primeiro sem, contudo, ser utilizada a variante do segundo motivo. Pelo exemplo 5.2.4. pode-se observar um início bastante dinâmico em termos imitativos, com uma presença muito concentrada de material motivico, fugindo à regra do que se verá nos restantes motetes deste ciclo.

O segundo segmento encontra-se praticamente dividido por justaposição do primeiro, embora surja por imbricação, sobrepondo-se o segundo ao primeiro durante apenas uma mínima. Este segmento é predominantemente homofónico notando apenas algum movimento por graus conjuntos. O terceiro e quarto segmentos espelham praticamente os dois primeiros segmentos, surgindo no terceiro segmento o mesmo material motivico do primeiro, bem como um gesto cadencial semelhante na transição para o quarto segmento.

No quinto segmento é introduzido novo texto, “et in pulverem”, estando este segmento ligado ao anterior por justaposição. Este segmento está subdividido em duas secções homofónicas, não exatamente iguais, separadas por uma pausa geral com a segunda secção repetindo a ideia sonora e rítmica da primeira secção. A propósito dos valores rítmicos pontuados no texto “et in pulverem”, Mariana Portas de Freitas refere que estes estabelecem um contraste com os valores longos e homogêneos do resto da obra (Freitas, 2000: 74).

48

S - - vis es et in pul - ve-rem, in pul - ve-rem, et in

A - - vis es et in pul - ve-rem, in pul - ve-rem, et in

T - - vis es et in pul - ve-rem, in pul - ve-rem, et in

B - - vis es et in pul - ve-rem, in pul - ve-rem, et in

5.2.5. Diogo Dias Melgaz, *Memento homo*, cc. 48-52.

O sexto segmento, composto por apenas a palavra “reverteris”, o que, sem repetições transforma este segmento em apenas um pequeno ponto de imitação, todavia mais imitativo que o anterior.

O sétimo e oitavo segmentos repetem o texto e material motivico presente nos dois segmentos anteriores, no entanto, com uma distribuição diferente entre as vozes de modo a criar maior diversidade, conforme o que refere Cerone.

Para a Sexta-Feira após a Quarta-Feira de Cinzas está indicado o motete *Ego autem dico vobis* que, comparado ao da Quarta-Feira, é uma obra que contém maior diversidade em termos da imitação. Trata-se de um motete cujo texto está dividido em cinco segmentos, cada qual com características particulares.

No primeiro segmento encontra-se um ponto de imitação onde são utilizados dois motivos, correspondendo ao texto “ego autem” e “dico vobis” respetivamente. Este é um dos motetes em cuja introdução a imitação é projetada de forma espaçada entre as vozes, neste caso, envolvendo o Altus e o Superius durante os dez primeiros compassos (Ex. 5.2.6). Aqui o primeiro motivo, apresentado praticamente *a solo* pelo Altus, é imitado uma quinta acima pelo Superius, surgindo novamente, mais adiante no Altus. Este tipo de início do primeiro segmento pode ser encontrado em vários motetes de Fr. Manuel Cardoso presentes na coleção de 1648. A imitação desenvolve-se com a entrada do Bassus no compasso 11, seguindo-se o Tenor no compasso 14.

The image shows a musical score for a motet. The top system contains the first four staves, labeled Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The Superius staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Altus staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The Bassus staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 'E - - - go au - - - tem di -' for Superius, 'E - - - go au - tem di - co vo -' for Altus, and empty for Tenor and Bassus. The bottom system contains the next four staves, labeled S, A, T, and B. The S staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The A staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The T staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The B staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 'co vo - - - - - bis, di - co vo - - - bis, di -' for S, 'bis, di - co vo - - - - -' for A, 'E - - -' for T, and 'E - - - go au - - - tem' for B.

5.2.6. Diogo Dias Melgaz, *Ego autem dico vobis*, cc. 1-14.

O segundo segmento, mais curto que o primeiro, prossegue a tendência imitativa com um motivo projetado nas vozes à distância de quinta nas vozes associado ao texto “diligite”. Um segundo ponto de imitação com um motivo em semínimas e colcheias é colocado numa projeção imitativa bastante estreita à distância de uma mínima (Ex. 5.2.7.). Este movimento sugere uma enfatização do texto “inimicos vestros”.

28

S i - ni - mi - cos ves - - - - - tros,

A mi - cos, i - ni - mi - cos ves - - - - - tros,

T i - ni - mi - cos ves - - - - - tros,

B i - ni - mi - cos ves - - - - - tros,

5.2.7. Diogo Dias Melgaz, *Ego autem dico vobis*, cc. 28-33.

O terceiro e quarto segmentos são predominantemente homofónicos, ocorrendo um breve momento de imitação no final do terceiro. Tanto o terceiro, como o quarto, iniciam por justaposição relativamente aos anteriores, por intermédio de uma pausa geral. O mesmo já não acontece no início do quinto segmento, que se une ao anterior por imbricação. Este, mais extenso e imitativo conforme referido nas características do motete pós-tridentino, possui uma breve secção final homofónica, repetindo o texto colocado anteriormente em imitação “et calumniantibus vos”. Esta é também uma característica que se pode encontrar nos motetes de Cardoso de 1648 onde, por vezes dividida por uma pausa geral, surge uma secção final predominantemente homofónica onde é repetido o texto utilizado no último segmento.

No motete *Magister volumus*, para a Quarta-Feira após o Primeiro Domingo da Quaresma, encontramos características semelhantes em termos de segmentação e textura presentes no motete *Ego autem dico vobis*. Ambos estão divididos em cinco segmentos que se unem de maneiras diferentes. O primeiro, *i.e.*, une-se ao segundo por justaposição através de uma pausa geral; o terceiro e quarto por imbricação, embora o tempo de sobreposição seja bastante reduzido e o quinto surge novamente por justaposição. Em termos de imitação, ocorre uma imitação inicial menos espaçada que a do motete anterior. O segundo segmento e o terceiro são tendencialmente mais homofónicos o que vem de encontro às características dos motetes de Cardoso em que segmentos homofónicos são geralmente precedidos de uma pausa geral. O quarto e quinto segmento são mais imitativos, embora surjam momentos de homofonia.

Dominem hominem non habeo, para a Sexta-Feira após o Primeiro Domingo da Quaresma, segue o mesmo plano dos dois motetes anteriores, também dividido em cinco segmentos, todavia separados por imbricação, não ocorrendo justaposição. Em termos de imitação, não traz grande novidade quando comparado aos motetes já referidos, para além de uma introdução espaçada como ocorre em *Ego autem dico vobis*, envolvendo também o Superius e o Altus.

Ecce ascendimus Jerosolimam, para a Quarta-Feira da semana seguinte, é, pelo

contrário, predominantemente mais homofônico que estes motetes já referidos. Este motete está dividido em seis segmentos, contrariando, em parte, a regra que encontramos nos motetes de Melgaz. Esta começa por um início diferente da imitação mais ou menos espaçada que se encontra nos primeiros segmentos, neste caso com uma declamação da palavra “ecce” por todas as vozes, prosseguindo para um breve momento imitativo no texto “ascendimus Jerosolimam” (Ex. 5.2.8.). O desenvolvimento motivico habitual não ocorre neste primeiro segmento, que acaba por ter a mesma extensão que o segundo e terceiro.

Superius
Ec - - ce as - cen - di - mus, as - cen - di -

Altus
Ec - - ce as - cen - di - mus Je -

Tenor
Ec - - ce as - cen - di - mus, as - cen - di -

Bassus
Ec - - ce as - cen - di - mus, as - cen - di -

7
S
mus Je - - - ro - so - li - mam,

A
- - ro - so - - - - - li - mam, et Fi - li - us

T
mus Je - ro - so - - - - - li - mam,

B
mus Je - - - ro - so - li - mam,

5.2.8. Diogo Dias Melgaz, *Ecce ascendimus Jerosolimam*, cc. 1-12.

Se os segmentos seguintes não revelam muito em termos de imitação, no quinto segmento encontramos um momento de contraponto livre entre as vozes, o “contraponto expressivo” que referiu José Augusto Alegria. Trata-se de um mecanismo para enfatizar uma sequência de texto posta em música, neste caso “ad illudendum”, “et flagellandum” e “et cruficigendum” (Ex. 5.2.9.). Esta sequência de ações é colocada em música através de motivos separados por pausas, de forma a destacar cada uma delas. Uma das vozes é também deslocada das restantes três para introduzir o texto e respetivo motivo. A terceira porção de texto surge com maior imitação para ser possível introduzir as fórmulas cadenciais, que não chegam a concluir a cadência a Sol. Encontramos um mecanismo idêntico a este na antífona *Salve Regina* onde, para destacar também uma sequência de atributos da Virgem (“O clemens”, “O pia”, “O dulcis”), Melgaz utilizou também pequenos

motivos intercalados com pausas, deslocando uma ou duas vozes das restantes para introduzir primeiramente o texto.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G major (one sharp) and common time. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 46 to 52, and the second system covers measures 53 to 58. The lyrics are: 'bus ad il - lu - den - dum, et fla - gel - lan - dum, et cru - ci - fi - gen - dum, cru - ci - fi - gen - dum, et ter - ti - a'. The Soprano part begins with a whole note rest in measure 46, followed by a half note G4 in measure 47, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Alto part begins with a whole note rest in measure 46, followed by a half note G4 in measure 47, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Tenor part begins with a whole note rest in measure 46, followed by a half note G3 in measure 47, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Bass part begins with a whole note rest in measure 46, followed by a half note G2 in measure 47, and then a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'bus ad il - lu - den - dum, et fla - gel - lan - dum, et cru - ci - fi - gen - dum, cru - ci - fi - gen - dum, et ter - ti - a'. The Soprano part has a sharp sign above the final measure (58). The Alto part has a sharp sign above the final measure (58). The Tenor part has a sharp sign above the final measure (58). The Bass part has a sharp sign above the final measure (58).

5.2.9. Diogo Dias Melgaz, *Ecce ascendimus Jerosolimam*, cc. 46-58.

O motete *Malos male perdet* pode-se considerar como um exemplo “clássico” em termos da segmentação e imitação do motete tardo-seiscentista e, em concreto, da produção de Melgaz no respeitante a este género constituindo um bom exemplo de continuidade polifónica. Esta obra constitui-se por três segmentos, bastante extensos e com maior quantidade de texto e material motivico que os motetes anteriores.

No primeiro segmento Melgaz utilizou dois motivos, o primeiro dos quais apresentado no Altus, sendo o segundo uma inversão do primeiro, surgindo primeiramente no Superius (Ex. 5.2.10.). A sua projeção faz-se em imitação à quinta e oitava, em que a imitação do motivo inicial é a sua inversão, *i.e.*, a imitação do motivo inicial do Altus uma quinta acima pelo Superius é a inversão desse motivo inicial e, mais adiante, também a imitação pelo Tenor do motivo do Bassus é a inversão desse motivo.

Superius

Altus

Tenor

Bassus

Ma - - - - los ma - le

Ma - - - - los ma - le per - - - - det, ma -

Ma - - - -

6

S

per - - - - det, ma - los

A

- - los ma - le per - - - - det,

T

Ma - - - - los ma - le per - - - -

B

- - los ma - le per - - - -

5.2.10. Diogo Dias Melgaz, *Malos male perdet*, cc. 1-10.

Também no segundo segmento foram utilizados dois motivos, o primeiro dos quais associado ao texto “et vineam suam locabit” e o segundo ao texto “aliis agricolis”. Tanto um como o outro são lançados em, pelo menos, três pontos de imitação sendo ambos combinados em cada um deles. É o que acontece, *i.e.*, entre o compasso 21 e 30 (Ex. 5.2.11.), onde surgem em simultâneo no Tenor e Bassus e, mais adiante, no Superius e Altus.

21

S

vi - ne - am su - am lo - ca - - - - bit a - - - - li - is a -

A

- - li - is a - gri - - - co - lis et vi - ne - am

T

ca - - - - bit a - - - - li - is a - gri - - - co - lis,

B

et vi - ne - am su - am lo - ca - - - -

5.2.12. Diogo Dias Melgaz, *Honora patrem et matrem*, cc.43-52.

De notar o último segmento de *Honora patrem et matrem*, onde é gerada uma imitação com base no motivo apresentado pelo Tenor no compasso 43 (Ex. 5.2.12.)

No ponto de imitação inicial do motete *Ille homo qui dicitur Jesus*, para a Quarta-Feira após o Quarto Domingo da Quaresma, encontramos mais um exemplo de uma entrada espaçada das vozes, e o primeiro onde esta entrada se faz do Superius para o Bassus, todavia, mantendo a relação de imitação à oitava entre o Superius e o Tenor e entre o Altus e o Bassus e de quinta ou quarta entre as vozes de cada um dos grupos (Ex. 5.2.13.). Aqui, o motivo inicial é apresentado *a solo* pelo Superius entrando posteriormente o Altus com um segundo motivo. O Tenor imita o motivo do Superius uma oitava abaixo ao compasso 6 e o Bassus o motivo do Altus.

5.2.13. Diogo Dias Melgaz, *Ille homo qui dicitur Jesus*, cc. 1-11.

Em *Ego sum resurrectio*, para a Sexta-Feira dessa semana, o primeiro segmento apresenta-se com um ponto de imitação “clássico”, uma vez mais, com espaçamento entre a entrada de cada voz, resultante de um motivo bastante extenso (Ex. 5.2.14.). Os restantes três segmentos da obra seguem o que já foi referido sobre estes motetes da Quaresma de Melgaz, com os dois segmentos interiores mais curtos (o terceiro em homofonia) e o quarto e último segmento, mais extenso que os anteriores.

The musical score for 'Ego sum resurrectio' by Diogo Dias Melgaz, measures 1-11, is presented for four voices: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: 'E - - - go sum re - sur - re - - cti - o, re - sur -'. The score shows a point of imitation where each voice enters with a long, extended note, creating a staggered effect. The Superius voice enters first, followed by the Tenor, then the Bassus, and finally the Altus. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating the long duration of the notes.

3.2.14. Diogo Dias Melgaz, *Ego sum resurrectio*, cc. 1-11.

Tal como acontece nos motetes para os domingos de Afonso Lobo presentes no Códice manuscrito n.º 7, também Melgaz incluiu motetes para a Quarta-Feira (*Opera quae ego facio*) e Sexta-Feira (*Quid facimus*) após o Domingo da Paixão (ou Quinto Domingo da Quaresma, como vem indicado no livro do coro).

O terceiro segmento é constituído pelo texto “sed vos non creditis”. Aqui, tal como no motete *Ecce ascendimus Jerosolimam* e a antífona *Salve Regina*, surge novamente o recurso expressivo de separar as palavras utilizando pausas de semínima, neste caso, em homofonia.

32

S me, de me: sed vos non cre - di -

A per - - hi - bent de me: sed vos non cre - di -

T um per - - hi - bent de me: sed vos non cre - di -

B - - hi - bent de me, de me: sed vos non cre - di -

37

S tis, non cre - di - tis qui - - a non es - - -

A tis, non cre - di - tis qui - - a non es - - -

T tis, non cre - di - tis qui - - a non es - - -

B tis, non cre - di - tis qui - - a non es - - -

5.2.15. Diogo Dias Melgaz, *Opera quae ego facio*, cc. 32-41.

Segue-se um quarto segmento também bastante curto em termos de extensão sendo predominantemente homofônico. O último segmento surge em imitação, em linha com o que já foi referido sobre os motetes anteriores.

Quid facimus está dividido em quatro segmentos sendo, de todos os motetes quaresmais, aquele em que, no respeitante à sua extensão, estes segmentos são mais desproporcionais. Temos, deste modo, um segmento inicial extremamente curto, o segundo e terceiro segmentos um pouco mais extensos e um quarto segmento bastante mais extenso com muita repetição textual incorporando quatro pontos de imitação. Em geral, a imitação ocorre como nos motetes anteriores, estando apenas um motivo atribuído a cada ponto de imitação. Desta, destaca-se o final do primeiro segmento para o início do segundo, que mantém a mesma entrada espaçada das vozes que ocorreu no primeiro, estando separado do primeiro segmento por uma pausa geral (Ex. 5.2.16.).

6

S
fa - - - ci - - - mus,

A
fa - - - ci - - - mus, qui - - - a hic

T
Quid fa - - - ci - mus, qui -

B
mus, quid fa - - - ci - mus,

5.2.16. Diogo Dias Melgaz, *Quid facimus*, cc. 6-10.

Existe uma tendência para os motetes destinados à Quarta-Feira terem uma introdução mais espaçada que aqueles destinados à Sexta-Feira, geralmente envolvendo apenas duas vozes durante um número considerável de compassos. Não se conseguiu perceber o motivo por que isto acontece mas, pela análise comparativa do grupo de obras, é aparente que esta intenção esteve no plano deste ciclo quaresmal. O número de segmentos por motetes, embora variável, mantém-se entre os quatro e cinco segmentos por obra com extensões variáveis mas quase sempre sendo o primeiro e último mais extensos que os segmentos interiores de cada obra. Também é de notar a utilização quase sempre de apenas um motivo, com algumas exceções onde são utilizados dois, por cada ponto de imitação, que ocorre geralmente duas vezes em cada segmento. Em geral não ocorrem muitos momentos de repetição textual e, quando esta ocorre, é regularmente pela porção de texto associada ao respetivo segmento não ser muito extensa sendo necessária a repetição textual de forma a gerar a projeção imitativa do material motivico em todas as vozes.

OS MOTETES PARA A SEMANA SANTA

Contrariamente ao ciclo de motetes quaresmais, o grupo de motetes para a Semana Santa, composto por apenas três composições, é mais heterogêneo em termos da sua estrutura em virtude das ocasiões litúrgicas às quais se destinam as respetivas obras.

Para o Domingo de Ramos, surge no Códice manuscrito n.º 9 o motete *In monte Oliveti*, que toma o texto do primeiro responsório para as Matinas de Quinta-Feira Santa. Mariana Portas de Freitas refere que este motete seria “provavelmente, cantado na Missa do Domingo de Ramos durante o Ofertório” (Freitas, 2000: 36). Tal parece ser o caso, uma vez que a sua localização no Códice manuscrito n.º 9, entre o *Offertorium* em cantochão e o Sanctus da Missa de Fr. Manuel Cardoso, assim o sugere.

Trata-se de um motete relativamente extenso, com uma introdução bastante espaçada em virtude de um motivo inicial bastante extenso (Ex. 5.2.17.), o que se

depreende, comparativamente ao ciclo quaresmal, por estar destinado a uma celebração solene como é a missa do Domingo de Ramos.

Superius

In mon - - - te O - li - ve - - - ti, O - li -

Altus

In

Tenor

Bassus

S

ve - - - ti, O - - - li - ve - - - - - ti, O - li -

A

mon - - - te O - li - ve - - - - - ti, O - li - ve - - -

T

In mon - - - te O - li - ve - - -

B

In mon - - - te O - li - ve - - - - - ti, O - li -

5.2.17. Diogo Dias Melgaz, *In monte Oliveti*, cc. 1-11.

Os cinco segmentos que o compõem surgem, à exceção do terceiro para o quarto e deste para o quinto, intercalados por justaposição através de uma pausa geral. Aqui, uma vez mais, os dois segmentos interiores têm uma extensão menor que o primeiro e último. O terceiro segmento é homofónico enquanto o primeiro, segundo, quarto e quinto são tendencialmente mais imitativos, decorrendo a projeção nas vozes ao mesmo estilo dos motetes quaresmais.

Os motetes *Pia et dolorosa Mater* e *O vos omnes* estão muito próximos em termos da sua conceção. Um pormenor que ressalta imediatamente no seu estudo analítico é o início do primeiro segmento com vozes *a solo* e repetições textuais pelo conjunto das quatro vozes (Exs. 5.2.18 e 5.2.19.).

Percebe-se que se trata de um mecanismo expressivo para destacar determinada palavra ou porção de texto. É disso exemplo o início de *Pia et dolorosa Mater*, onde a palavra “pia” é repetida, contrariamente a “dolorosa”, que não o é. A palavra “pia” surge também associada a uma sonoridade claramente a pender para o Modo Maior, enquanto “dolorosa” está associada a um motivo com um meio tom, que o caracteriza como Modo menor (para ser mais claro, Dó Maior *versus* Dó menor).

O mesmo se poderá dizer o início de *O vos omnes*, onde uma voz a solo introduz o texto e motivo associado “O vos omnes” (neste caso, o Tenor), repetindo o mesmo motivo a voz que o introduziu mas, desta vez, numa textura homofônica a quatro vozes. (Ex. 5.2.18). Mariana Portas de Freitas considera estas seções iniciais como precursoras do estilo concertado. A autora refere ainda a grande percentagem (metade da obra) de contraponto livre e a escrita homorrítmica, “limitando-se a imitação (19% dos compassos) a uma breve frase musical «et dolorosa Mater», cujo material motivico nem sequer é exposto integralmente” (Freitas, 2000: 97). A textura caracteriza-se, deste modo, por uma evidente presença da homofonia e de uma escrita predominantemente vertical (Freitas, 2000: 97).

Este tipo de escrita, mais homofônica e com maior ênfase na expressividade do texto, parece ser uma tendência de Melgaz no respeitante à música para a Semana Santa, em particular, a partir do Domingo de Ramos. Encontramo-la nas Paixões, no *improperium* e, nestes motetes.

The image shows a musical score for four voices: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are "Pi - - - a, pi - - - a et do - lo - ro - - - sa Ma - - - ter, pi - - - pi - - - pi - - -". The music is in a homophonic texture with a common meter. The score is for measures 1-11.

5.2.18. Diogo Dias Melgaz, *Pia et dolorosa Mater*, cc. 1-11.

Embora incorporando os recursos expressivos já identificados, no caso do motete *O vos omnes*, Melgaz apenas utilizou a parte do *responsorium* e *repetendum* do responsório (omitindo o verso), dividindo cada uma destas partes em dois segmentos. Deste modo resultam, para a primeira parte, dois segmentos de extensões diferentes. No caso do primeiro segmento, este é quase na sua totalidade composto pela já referida estrutura

concertante embrionária identificada por Portas (Ex. 5.2.19.), ocorrendo um breve ponto de imitação sobre o texto “qui transitis per viam” no final do segmento.

The image displays a musical score for a four-part setting. The first system consists of four staves labeled Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The Superius part begins with a half note 'O', followed by a whole note 'vos', and then a half note 'om' with a dash, leading into a half note 'nes,'. The other parts (Altus, Tenor, Bassus) are mostly rests, with the Bassus part having a half note 'O' at the end. The second system, starting at measure 6, features four staves labeled S, A, T, and B. The Soprano (S) part has a half note 'vos', a whole note 'om' with a dash, and then a half note 'nes' followed by a half note 'qui' with a dash, and finally a half note 'tran' with a dash. The Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts all have a half note 'vos', a whole note 'om' with a dash, and then a half note 'nes,'. The Bass part has a half note 'nes,' at the end of the system.

5.2.19. Diogo Dias Melgaz, *O vos omnes*, cc. 1-10.

Contrastando com o segmento anterior, o segundo segmento é bastante mais imitativo, embora mais curto na sua extensão em resultado de nele não ocorrer quaisquer repetições textuais.

O terceiro e quarto segmentos são, em termos do discurso textual, bastante estranhos, sobretudo no que toca à sua divisão textual. No terceiro segmento encontramos o texto “si est dolor” e, no quarto, “similis sicut dolor meus”. Numa lógica discursiva, a palavra “similis” estaria integrada no texto do segmento anterior (“si est dolor similis”), uma divisão que podemos encontrar nos responsórios de Francisco Martins que utilizam este texto, quer como incipit do responsório para Sábado Santo, quer como verso.

36

S si est do - - - - lor si -

A do - - - - lor, si est do - - - - lor si - - - - mi - lis

T si est do - - - - - lor si -

B - - - - - lor, si est do - - - - - lor si -

5.2.20. Diogo Dias Melgaz, *O vos omnes*, cc. 36-40.

Todavia, Melgaz optou por dividir o segmento antes da palavra “similis”, como se observa (Ex. 5.2.20.), com um gesto cadencial forte, envolvendo duas das fórmulas usuais, com o Tenor focando a terceira maior com um gesto ornamentado. Seguidamente, fez entrar o Altus com a dita palavra “similis”, entrando as restantes três vozes também com a mesma palavra e motivo associado após uma pausa de mínima. Esta escolha não se consegue explicar do ponto de vista discursivo, para além de um recurso expressivo estranho para enfatizar o texto anterior “si est dolor”.

O quarto segmento, embora com mais algum movimento que os anteriores, mantém-se dentro de um estilo pouco imitativo, não se conseguindo vislumbrar um ponto de imitação que se considere desenvolvido como, *i.e.*, ocorre nos últimos segmentos dos motetes para a Quaresma.

OS MOTETES *CUM FACIS ELEEMOSINAM* E *IN JEJUNIO ET FLETU*

Dois motetes, em concreto, levantaram-nos algumas dúvidas no que diz respeito à sua atribuição a Diogo Dias Melgaz. Referimo-nos a *Cum facis eleemosinam* e *In jejunio et fletu* respetivamente. As dúvidas são fundamentadas em dois aspetos principais: por um lado a sua presença nas fontes documentais, nomeadamente o facto de serem *unica* dos manuscritos lisboetas e, por outro, algumas questões analíticas respeitantes à sua estrutura, como é o caso da segmentação e imitação, e respetivas implicações ao nível do estilo das obras.

A presença desta obra numa única fonte da Catedral de Lisboa é explicada por José Augusto Alegria como uma tentativa de apropriação da autoria desta composição pelo Padre Alexandre Delgado Janeiro. Refere Alegria que “é este o motete de que pretendeu apropriar-se o Reitor do Colégio dos Reis de Vila Viçosa, P. Alexandre Delgado Janeiro”, avançando como explicação que teria sido “por ter ficado com o original do Arquivo de Évora, explicando-se assim que [o motete] só exista em Lisboa” (Alegria, 1978: XX). O autor baseia-se numa atribuição feita por Mário de Sampaio Ribeiro. Numa análise das fontes,

Alegria notou nas partes cavas correspondentes a este motete o nome de Janeiro,³² que também aparece no Volume manuscrito n.º 246, de 1849, atribuído a esse autor. Por outro lado a falta de acesso ao Livro de Facistol n.º IX, de 1759, impossibilita um estudo mais assertivo no que respeita às sucessivas cópias deste motete, bem como de *In jejunio et fletu*. No entanto, sabe-se que Alexandre Delgado Janeiro, ativo na Capela Ducal de Vila Viçosa, enviou muito repertório existente nesta instituição para a Patriarcal no período imediato ao Terramoto de Lisboa de 1 de Novembro de 1755 (Vieira, 1900, II: 447-448).³³ Todavia, o conteúdo e data de cópia do Livro de Facistol n.º IX sugere ter tido proveniência no repertório de Vila Viçosa sendo, consequentemente, do conhecimento de Alexandre Delgado Janeiro. O Livro de Facistol n.º III terá sido, assim, uma cópia deste Livro IX, resumindo em 1770 o vasto conteúdo deste último, sendo as cópias posteriores feitas a partir destes dois livros. Isto explicaria porque o motete *Cum facis eleemosinam* estaria atribuído a Janeiro nas folhas manuscritas. O mesmo parece acontecer com *In jejunio et fletu*, embora não se encontre qualquer referência a Janeiro nas fontes onde subsiste este motete.

Uma carta de Alexandre Delgado Janeiro para a Patriarcal, datada de 27 de fevereiro de 1756, refere que “ha falta de Motetes para 4.^{as} e 6.^{as} feiras da Quaresma; eu já tinha remetido os que cá havia da Quaresma, excepto os da Semana Santa”, notando mais adiante que “não havia mais do que para as Domingas e para 4.^{as} feiras, que tudo foi, porem como no mesmo extracto se diz, que se não os houver, se componhão e se remetão logo”, especificando que “vejo ha de servir o primeiro na primeira 6.^a feira, e não vae a tempo no seguinte correio, nem o Mestre da Capella, ou outro dos compositores desta Villa, o poderia compor hoje, eu me resolvi a fazê-lo”. Supomos que Janeiro se referia ao motete *Cum facis eleemosinam*, para a primeira Sexta-Feira da Quaresma. Prossegue o compositor que “quando [o motete] não agrada, ao menos com elle se pode suprir a falta deste anno [de 1756]” (Mazza, 1944-45: 45).

Um outro aspeto prende-se com o contexto litúrgico-musical onde se inserem estas duas obras. Seguindo o plano litúrgico dos motetes presentes no Códice manuscrito n.º 7 da Catedral de Évora (Anexo 3.3.), observa-se que os motetes *Cum facis eleemosinam* e *In jejunio et fletu* duplicam dois dos motetes presentes nesse livro de coro. Trata-se do motete para a Sexta-Feira após a Quarta-Feira de Cinzas *Ego autem dico vobis*, duplicado por *Cum facis eleemosinam*, e *Opera quae ego facio*, para a Quarta-Feira após o Quinto Domingo da Quaresma, duplicado por *In jejunio et fletu*. Torna-se difícil explicar a duplicação destes dois momentos litúrgicos no plano dos motetes quaresmais para além

³² Trata-se de uma coleção de papéis avulsos contendo 17 obras de Melgaz, entre outras. De acordo com Mariana Portas de Freitas (2000: 18) um destes manuscritos (136/3-C, 2) onde consta o motete *Cum facis eleemosynam* tem a assinatura de Alexandre Delgado Janeiro.

³³ Parte da correspondência de Janeiro para Lisboa, identificando os compositores cujas obras enviava para a Patriarcal, no final de 1755 e em 1756, encontra-se publicada em Joaquim (1953: 66) e Mazza (1944-45: 44-45).

de uma adição de outro compositor que não, Melgaz (neste caso, possivelmente, obras do próprio Alexandre Delgado Janeiro), a uma coleção já existente com o fim de inserir obras dele próprio ou corresponder a algum requisito específico em termos de textos litúrgicos da instituição a que se destinava a coleção.

Existe mais um aspeto a ponderar que se prende com a própria construção de cada uma das obras e que levanta algumas questões quando confrontado com os motetes quaresmais. No seu estudo sobre a obra de Melgaz, Mariana Portas de Freitas refere que, em termos textuais, *Cum facis eleemosinam*, resulta “de uma livre composição a partir de fragmentos descontínuos de versículos da Bíblia” (Freitas, 2000: 47). Esta observação colocou-nos também algumas dúvidas sobre a autoria da composição, decorrentes de uma seleção de textos estranha ao plano do ciclo de motetes quaresmais que assenta na escolha de versículos concretos dos Evangelhos de Mateus ou João.

A entrada espaçada das vozes no início do primeiro segmento não é algo de estranho, ocorrendo em vários motetes quaresmais de Melgaz, nem os motivos extensos, como é o caso do motivo inicial (Ex. 5.2.21.). Também o número de segmentos da obra está dentro da média dos motetes quaresmais, com três segmentos.

Superius

Cum fa - cis e - - - le - - - e -

Altus

Tenor

Bassus

S

mo - si - - nam, e - - - le - - mo - - - -

A

Cum fa - cis e - - - le - - - e mo - - si -

T

Cum

B

5.2.21. Diogo Dias Melgaz (atrib.), *Cum facis eleemosinam*, cc. 1-9.

No entanto, a dimensão de cada segmento suscita-nos algumas dúvidas, em concreto, no que diz respeito às repetições. Estas ocorrem dentro de cada segmento em número

excessivo, ultrapassando largamente o que se encontra nas outras obras de Melgaz. Isto é particularmente evidente nos segmentos interiores da obra, *i.e.*, no segundo segmento encontramos três repetições do texto “nesciat sinistra tua”, e no quarto segmento, pelo menos quatro repetições do texto “quid faciat dextera tua”, intercaladas com várias repetições de fragmentos, como “quid faciat” ou “dextera tua”. Esta abordagem textual contraria largamente o caráter textual mais sucinto dos motetes quaresmais, onde raras vezes se encontram mais repetições além da primeira apresentação do texto. Deste modo, resulta um motete com três segmentos tendo o primeiro 28 compassos, o segundo 15 e o terceiro 37 o que reflete a desproporcionalidade em termos da sua extensão.

No respeitante à imitação, esta desenvolve-se, em geral, dentro dos parâmetros do que se pode encontrar nos motetes de Melgaz, por vezes envolvendo dois motivos por ponto de imitação. No entanto, dada a extensão do terceiro segmento e os vários pontos de imitação que nele ocorrem, o material motivico do primeiro ponto de imitação assenta num motivo que é repetido sucessivamente pelas vozes, combinado com material motivico diferente (Exs. 5.2.22 e 5.2.23.)

45

S fa - ci - at dex - te - ra tu - a, dex - - - -

A at si - nis - tra tu - - - - a

T - - - - a quid fa - ci - - - at de - te - ra

B a quid fa - ci - - -

5.2.22. Diogo Dias Melgaz (atrib.), *Cum facis eleemosinam*, cc. 45-49.

65

S te - ra tu - - - - a, quid fa - ci - at

A - - - - a, quid fa - ci - at dex - - - - te - ra

T fa - ci - - at dex - - - - te - ra

B dex - te - ra tu - a, de - - - - te - ra, quid

5.2.23. Diogo Dias Melgaz (atrib.), *Cum facis eleemosinam*, cc. 65-69.

Também no caso do motete *In jejuno et fletu*, a escolha textual colocou-nos algumas interrogações. Trata-se de uma passagem do capítulo do Profeta Joel (Alegria, 1978: XXIII),

5.2.24. Diogo Dias Melgaz (atrib.), *In jejunio et fletu*, cc.39-51.

O motete inicia com um ponto de imitação, que se pode considerar “clássico”, embora a ordem de entrada das vozes nos suscite algumas dúvidas. Neste ponto de imitação as vozes entram do Superius para o Bassus, todavia mantendo as relações imitativas de quinta e oitava entre si (Ex. 5.2.25.). Esta ordem de entrada das vozes pode ser encontrada apenas num outro motete de Melgaz, *Ille homo qui dicitur Jesus*, e, nesse caso, ocorre bastante espaço entre a entrada das vozes (Ex. 5.2.13.).

Superius
In je - ju - ni - o et fle -

Altus
In je - ju - ni - o et fle -

Tenor
In je -

Bassus
In je - ju - ni - o et fle -

5
S
tu, plo - ra -

A
tu, et fle - tu plo -

T
ju - ni - o et fle - tu, plo - ra -

B
In je - ju - ni - o et fle - tu, plo -

5.2.25. Diogo Dias Melgaz (atrib.), *In jejunio et fletu*, cc. 1-9.

Todavia, no ponto de imitação do início do terceiro segmento, encontramos uma relação pouco “clássica” entre as vozes (Ex. 5.2.25.). Ao motivo inicial, que surge primeiramente no Tenor, contrapõe-se um motivo descendente no Superius uma sétima acima do motivo do Tenor. O Bassus imita o motivo do Tenor uma quinta abaixo e o Altus imita o do Superius uma quarta abaixo. Embora ocorra esporadicamente, este tipo de imitação é pouco comum nos motetes quaresmais de Melgaz.

copiadas várias obras desta para livros de coro setecentistas.³⁴ A Capela do Paço Ducal de Vila Viçosa possui também várias coleções de salmos, entre as quais se destaca esta coleção impressa de Navarro, com parte destas composições copiadas para outra coleção manuscrita setecentista.³⁵ Possuía também a Catedral de Elvas, segundo o respetivo inventário de 1678, um “lb.º de Inus em pasta de Vitoria está a conçertar em Euora” (Joaquim, 1929). Desconhece-se mais informação sobre este livro de hinos de Tomás Luis de Victoria que estava a ser reparado em Évora. Para a sua identificação poderão surgir duas hipóteses: ou o livro de hinos de 1581³⁶ ou o livro de 1600.³⁷ No caso do livro de 1581, para além dos hinos para o Ano Litúrgico, o compositor incluiu no fim do volume quatro salmos para o ofício de Vésperas. No caso da edição de 1600, não existem salmos incluídos. Desconhece-se, todavia, qual destes volumes estaria na posse da Catedral elvense pelo que não se consegue determinar se essa instituição teria no seu repertório os quatro salmos constantes no volume de 1581.

Em Portugal, tendo em conta a proximidade temporal e geográfica a Pedro Vaz Rego (único representante deste género no presente estudo), focou-se este trabalho nos compositores João Lourenço Rebelo, aquele com uma produção mais extensa de salmos no século XVII, e Francisco Martins, que partilhou, meio século antes, as mesmas instituições por onde Rego iria passar. No caso de Rebelo acentua-se ainda a presença de um grupo de salmos que coexistem no mesmo livro de coro com os de Rego, bem como de outros compositores da Catedral de Évora, como é o caso de Ignácio António Celestino e André Rodrigues Lopo como ficou identificado no capítulo referente à identificação das fontes.

No caso de João Lourenço Rebelo, foi este compositor autor de uma coleção de catorze salmos para o ofício de Vésperas (bem como outras obras para o ofício de Completas e diversas ocasiões litúrgicas) impressa em Roma no ano de 1657, constituída por obras policorais com inclusão de partes instrumentais (Alegria, II, 1982: V).³⁸ José Augusto Alegria, na introdução à edição desta coleção, insere estes salmos, nomeadamente o número de vozes pouco usual, no âmbito do repertório a que Rebelo teria acesso na Livraria Real da Música de D. João IV, elencando nomes de compositores italianos como Hippolito Bacusii, Vicente Ugolini Perusini, Alessandro Grandi, Francesco

³⁴ Trata-se da coleção póstuma *Psalmi, Hymni, ac Magnificat totius annis...* Roma: Apud Officina Franciscus Coatinus, 1590. Possui a cota Livro Impresso de Polifonia n.º 7. Desta coleção foram copiados 23 hinos e 3 Magnificat para o Códice manuscrito n.º 1, com data de cópia de 1745 e 1 salmo e 8 Magnificat para o Códice manuscrito n.º 5, com data de cópia de 1797.

³⁵ Trata-se, de acordo com o catálogo de Manuel Joaquim (1953), dos Livros n.º 1 e 8.

³⁶ *Hymni Totius Anni Secundum Sanctae Romanae Ecclesiae Consuetudium... Una cum quattuor Psalmis, pro praecipuis festivitibus...* Roma: Francisco Zanetto, 1581. A coleção inclui os salmos *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Nisi Dominus* e *Laudate Dominum*, todos para oito vozes divididas em dois coros.

³⁷ *Hymni Totius Anni iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae...* Veneza: Jacopo Vincenti, 1600.

³⁸ Trata-se da coleção *Psalmi tum vesperarum tum completarum. Item Magnificat, lamentationes et miserere*. Roma: Typis Mauriti et Amadei Balmontiarum, 1657, editada em Alegria (1982).

Soriano ou até mesmo Claudio Monteverdi como representantes da produção de grandes coleções de salmos para largas formações vocais e instrumentais (Alegria, II, 1982: VI). No entanto, estas obras de Rebelo encontram-se, segundo o autor, já muito fora da tradição da alternância dos coros em homofonia ou alternando esta com a polifonia, isto é, da policoralidade e do *alternatim* tardo-quincentista. Alegria caracteriza estes salmos, quanto à sua unidade estrutural, de duas maneiras: por um lado Rebelo articulou musicalmente todos os versos, por outro, a articulação é conseguida através de uma organização variada nos versos de grupos de dois ou três ao arbítrio do compositor (Alegria, II, 1982: VI). Todavia, os salmos da coleção de 1657 inscrevem-se num proto estilo concertado, não se constituindo como representantes da tradição polifónica quincentista do estilo antigo. Para este âmbito contribui, por outro lado, uma pequena coleção de oito salmos para o ofício de Vésperas, todos para quatro vozes *a cappella*, que circularam em livros de coro ao longo do século XVIII.

Francisco Martins foi autor de uma coleção de salmos para o ofício de Vésperas que sobrevive num pequeno livro de coro proveniente da Catedral de Elvas, atualmente conservado na Biblioteca Municipal, afigurando-se relevante ao presente estudo pela sua relação à Catedral de Évora.³⁹ Trata-se de um grupo de treze salmos, cânticos e hinos sobretudo para os ofícios de Vésperas e Laudes. A importância desta coleção prende-se sobretudo com o tratamento polifónico que Martins deu aos tons salmódicos, nomeadamente, os dois tons (VII e *peregrinus*) presentes nos três salmos de Pedro Vaz Rego, e ainda a escolha dos versos a colocar em polifonia. No caso de *Beati omnes*, a versão de Martins possui a polifonia para os versos ímpares deste salmo, estando o mesmo no Tom IV, contrariamente ao de Rego que possui polifonia para os versos pares encontrando-se no Tom VII. No que se refere ao salmo *Credidi propter quod*, encontramos polifonia para os versos pares, estando o salmo no Tom V. No que respeita ao salmo *In exitu Israel*, este segue a tradição polifónica de utilizar o *tonus peregrinus*.

Para a caracterização do género salmo socorremo-nos uma vez mais do que sobre a sua composição refere o teórico Pietro Cerone no seu tratado *El melopeo y maestro*. Cerone começa por declarar que, apesar de nos reinos de Espanha (nos quais se poderá incluir Portugal) não haver uso de se “cantar os salmos por música, mas em fabordão”, iria deixar algumas indicações que convinha observar na sua composição (Cerone, 1613: 689). Para o teórico, a composição de salmos gira em torno de duas questões fundamentais: a imitação e a extensão de cada verso. Ao compor salmos “não é erro deixar a imitação da salmodia”, dado a brevidade de cada verso. Imitando o cantochão em todas as vozes iria tornar os versos demasiado extensos, “com demasiado artifício e com demasiada solenidade”. Refere o autor que isto não convinha à salmodia, que prossegue mencionando compositores italianos que os compunham com maior solenidade e com

³⁹ Trata-se do *Vesperal*, P-Em Ms. 388.

mais arte que o cântico *Magnificat*, considerando isto como um grande erro (Cerone, 1613: 689). No entanto, poderia o compositor fazer a imitação com duas ou, pelo menos, uma voz, para que se conhecesse mais facilmente o tom salmódico (Cerone, 1613: 689).

Um aspeto importante no respeitante à extensão de cada verso do salmo prende-se com as cláusulas. Sobre isto aconselha Cerone ao compositor que convinha “fazer a mediação do verso em canto de órgão, com a cláusula da mediação do cantochão, para que se dê a conhecer rapidamente a salmodia, e também porque os antigos tiveram sempre em conta fazer o mesmo” (Cerone, 1613: 689). Este item parece-nos de central importância, uma vez que envolve alguns aspetos relacionados com a persistência do estilo antigo ao longo dos séculos XVII e XVIII, neste caso, especificamente direcionada a Pedro Vaz Rego o representante do género salmo no presente estudo. Primeiramente, a referência de Cerone aos “antigos” compositores e ao seu cuidado com o aspeto em questão remete para a continuidade das práticas anteriores, nomeadamente da tradição polifónica. Seguidamente, Cerone menciona, de forma implícita, um equilíbrio que o compositor teria de alcançar entre a composição polifónica que estava a criar, a tradição do cantochão e da própria estrutura do texto posto em música, em última análise, o gerador da forma musical bem como das pontuações cadenciais. Cerone aponta ainda a importância de seguir estes preceitos por serem importantes na diferenciação dos salmos com outros géneros musicais.

Um outro aspeto importante prende-se com a cláusula final de cada verso. No seguimento da cláusula mediante, Cerone menciona que a última cláusula deve ser diferente de acordo com a “variedade do euouae, Gloria Patri ou Saeculorum Amen” (Cerone, 1613: 689). Refere-se o autor à doxologia para se dirigir à terminação salmódica de cada verso e, seguindo as mesmas práticas da cadência mediante, deveria o compositor adaptar a escrita polifónica para que esta culminasse de acordo com a terminação do cantochão.

Por outro lado, parece estar sempre presente na escrita de Cerone uma preocupação pela inteligibilidade do texto da composição polifónica. Deste modo, refere que deveriam os compositores observar que a música não ofuscasse as palavras, “de maneira que todas as vozes pronunciem [o texto] quase em simultâneo ao modo de fabordão, sem elegantes e extensas passagens ou outra novidade para além das consonâncias comuns, misturando-se de quando em quando alguma fuga breve” (Cerone, 1613: 689). Era, basicamente, um apelo a uma escrita homofónica predominante muito aproximada ao fabordão, com breves momentos de imitação de maneira a não tornar o verso muito extenso, como referido anteriormente. Cerone nomeia como exemplos desta boa prática os compositores italianos (que apelida como “corais”) Giovanni Matteo Asola e Pietro Pontio. Pelo contrário, critica muitos compositores que “escreveram salmos muito acabados, solenes e de muito artifício os quais, no que se refere à música, não são tidos nem por bons nem por apropriados” uma vez que neles não constavam as características

enunciadas pelo autor (Cerone, 1613: 689). Estes salmos “em lugar de serem breves, foram extensos, em lugar de se servirem das consonâncias comuns, serviram-se de passagens escolhidas e não autorizadas” e “em vez de colocarem as palavras de forma clara, puseram-nas obscuras e incômodas”. Os compositores visados “em vez de os fazerem simples, fizeram-nos solenes e muito fugados, replicando as imitações várias vezes, continuando o cantochão em todas as vozes o que é próprio do *Magnificat*” (Cerone, 1613: 689).

No respeitante à doxologia (*Gloria Patri...*), Cerone refere que os compositores poderiam fazê-la num estilo “mais docto, fazendo com que o cantochão continue em todas as vozes” (Cerone, 1613: 689). Em termos de textura permite que o compositor acrescente uma ou duas às já existentes, exemplificando que, no caso de o salmo ser para quatro vozes, poderia o compositor fazer o *Gloria Patri* para cinco ou seis. Era também permitido fazer um canon nesta secção do salmo embora “tudo isto deve ser ordenado sucintamente, deixando a maior solenidade e artifício para o Gloria do *Magnificat* e os demais cânticos” (Cerone, 1613: 689).

Ainda numa última referência à imitação no salmo, Cerone recomenda que, fazendo alguma nos versos da composição, há que ser muito breve e realizá-la com poucas figuras rítmicas, utilizando valores curtos.

Os três salmos de Pedro Vaz Rego têm como base o tom salmódico (que será tratado individualmente em lugar próprio) que não se restringindo a sua presença apenas a uma voz. A melodia do tom salmódico surge também alterada, nomeadamente nos finais dos versos, de forma a configurar uma das três fórmulas cadenciais (Ex. 5.3.1). Tal também acontece, *i.e.*, nos salmos em estilo antigo de João Rodrigues Esteves, que apresentam a melodia do tom salmódico distribuída por várias vozes, estando ainda, em várias ocasiões, o final da mesma transformado de modo a integrar a cadência no final do verso, sendo esta, por vezes, reforçada com uma repetição melódica (Amorim, 2015: 208-209).

5.3.1. Pedro Vaz Rego, *Credidi propter quod*, cc. 26-30.

PEDRO VAZ REGO: *BEATI OMNES*

O salmo 127, *Beati omnes*, encontra-se nos Códices manuscritos n.º 5 e 6 da Catedral de Évora e, possivelmente, também no Livro de Coro da Sacristia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.⁴⁰ Trata-se, como se viu, de um dos salmos incluídos na sequência para as Vésperas da festa de *Corpus Christi*. Como o próprio género pressupõe, trata-se de uma composição polifónica baseada num tom salmódico, neste caso em concreto, o Tom VII. Em termos da imitação e sua segmentação, a estrutura do salmo acaba por ditar os pontos de imitação, bem como da sua divisão segmentada.

Pedro Vaz Rego colocou em polifonia os versos pares do salmo, todavia, optando na doxologia por colocar em polifonia a primeira parte, *Gloria Patri*, contrariamente à prática corrente à época em que, estando em polifonia os versos pares, estaria em polifonia a segunda parte, *Sicut erat*, de maneira que o *alternatim* funcionasse de acordo com o resto da composição. O salmo, seguindo a tradição, consiste numa paráfrase do respetivo tom salmódico com momentos de maior ou menor imitação.

O tom VII utilizado por Rego como base para a composição polifónica encontra-se no seguimento da tradição salmódica da segunda metade de seiscentos. O exemplo seguinte (Ex. 5.3.2.) ilustra a presença deste tom em vários salmos polifónicos da segunda metade do século XVII e início do século XVIII. É de destacar o salmo *Lauda Jerusalem* de João Lourenço Rebelo, presente nos dois livros de coro onde se encontra o salmo de Rego, e ainda outro, *Lauda Jerusalem*, no mesmo tom, de Francisco Martins (cujas cópia do manuscrito data de 1655) enquanto exemplos deste tom salmódico.

Silva (1685)

Morato (1735)

João Lourenço Rebelo, *Lauda Jerusalem*

Pedro Vaz Rego, *Missa Ad omnem tonum, Agnus Dei II*

5.3.2. Ocorrência do Tom VII em várias fontes do século XVII e início do século XVIII.

A partir deste quadro percebe-se que o Tom VII manteve uma estrutura praticamente inalterada, tanto em Portugal, como em Espanha, ao longo do século XVII.

⁴⁰ Como referido em vários locais deste estudo, apesar de todos os esforços, não foi possível contactar qualquer responsável pela instituição que facultasse a consulta deste livro de coro. O mesmo é referido por Manuel Joaquim (1953: 206).

Contrariando a tendência dos compositores do final do século XVI e início do século XVII, que compunham versões polifônicas sobretudo em fabordão ou predominantemente homofônicas, Rego criou, embora breves, alguns pontos de imitação que conferem algum movimento a esta composição para além do modelo monódico em que se baseia. O primeiro verso constitui um bom exemplo desta dualidade de texturas. O tom salmódico (Tom VII transposto) surge neste verso atribuído ao Altus. O primeiro segmento, que corresponde ao primeiro hemistíquio, surge numa textura predominantemente homofônica, seguindo-se um ponto de imitação “clássico” com entradas das vozes em quintas e oitavas. O segundo segmento, correspondendo ao segundo hemistíquio, surge já numa textura mais imitativa, com apenas um ponto de imitação (Ex. 5.3.3.).

Uma tendência neste salmo, que encontraremos no segundo verso, é a coexistência em cada verso de uma secção homofônica com outra imitativa. Ocorreu no primeiro verso, com um primeiro segmento mais homofônico e um segundo mais imitativo, e no segundo verso é invertida esta ordem: o primeiro segmento é mais imitativo e o segundo mais homofônico (Ex. 5.3.3.).

The musical score is for a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major. It consists of two systems of music. The first system, measures 27-32, shows a homophonic texture where all voices sing the same melody. The second system, measures 33-38, shows an imitative texture where the voices enter in sequence, each with a different starting pitch (quintas and oitavas). The lyrics are: 'Fi - li - i tu - i sic - ut no - vel - lae o - li - Fi - li - i tu -'.

5.3.3. Pedro Vaz Rego, *Beati omnes*, cc. 27-38.

Tomando como exemplo comparativo o salmo *Lauda Jerusalem* de João Lourenço Rebelo (Ex. 5.3.4), obra presente nas mesmas fontes que os salmos de Rego, partilhando o mesmo tipo de alternância de versos (versos pares postos em polifonia) e o mesmo tom

(VII), encontram-se características muito próximas, em termos da mudança de textura, dentro de um determinado verso. No primeiro verso polifônico encontramos dois segmentos (correspondendo também a cada um dos hemistíquios) contrastantes em termos da sua textura: a um primeiro segmento com maior homofonia segue-se um segmento composto por um ponto de imitação onde é utilizado um motivo baseado no tom salmódico, que é projetado em três das quatro vozes com alguma transformação intervalar.

5

S *rum tu - a - rum be - ne - di -*

A *tu - a - rum be - ne - di - xit*

T *ras por - ta - rum tu - a - rum be - ne -*

B *ta - rum tu - a - rum be - ne -*

9

S *- xit fi - li - is tu -*

A *fi - li - is tu -*

T *di - xit fi - li - is*

B *di - xit fi - li - is tu -*

5.3.4. João Lourenço Rebelo, *Lauda Jerusalem*, cc. 5-12.

O segundo segmento do segundo verso é, como já referido, predominantemente homofônico, com o tom salmódico atribuído neste verso ao Superius, desenvolvendo-se as restantes vozes sobretudo em movimentos por graus conjuntos até ao final do verso.

O terceiro verso é, de todos, o mais extenso em consequência de ter maior quantidade de texto que os anteriores e, simultaneamente, por ocorrer maior repetição textual que nos restantes. Aqui, o tom salmódico está novamente atribuído ao Altus. Tal como os versos anteriores, está dividido em dois segmentos de proporção desigual resultante da organização textual de cada um dos hemistíquios. No primeiro segmento, com menos texto, o compositor optou por expô-lo de forma silábica em homofonia (Ex. 5.3.5.).

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The score is divided into two systems, measures 65-69 and 70-74. The lyrics are: 'Je - ru - sa - lem om - ni - bus di - e - bus vi - - - - - tae tu - - - - - ae. om - ni - bus di - e - - - - bus'. The Soprano part begins with a melodic motif in measure 65 that is imitated by the other voices in subsequent measures. The Tenor part has a melodic entry in measure 67, which is imitated by the Soprano in measure 69 and the Bass in measure 72. The Alto part has a melodic entry in measure 70, which is imitated by the Tenor in measure 72. The Bass part has a melodic entry in measure 72, which is imitated by the Tenor in measure 74. The Alto part has a melodic entry in measure 74, which is imitated by the Tenor in measure 76.

5.3.5. Pedro Vaz Rego, *Beati omnes*, cc. 65-74.

No segundo segmento (Ex. 5.3.5.) encontramos um ponto de imitação inicial com base num motivo que surge primeiramente no Superius, sendo posteriormente projetado em imitação no Bassus e Tenor com alguma transformação no que respeita à sua estrutura intervalar. No segundo ponto de imitação, o motivo utilizado para a imitação aparece projetado integralmente nas restantes vozes. Este motivo, associado ao texto “omnibus diebus vitae tuae”, surge primeiramente no Tenor ao compasso 67 sendo imitado uma oitava acima pelo Superius no compasso 69. É ainda imitado uma quinta abaixo pelo Bassus no compasso 72. O Altus não toma parte neste processo imitativo por lhe estar atribuído o *cantus firmus* salmódico.

Como já referido, Rego colocou em polifonia a primeira parte da doxologia o que, tratando-se dos versos pares, seria, de acordo com a tradição polifónica, a segunda parte correspondendo ao *Sicut erat*. Verifica-se que esta é uma tendência presente nos salmos do Códice manuscrito n.º 6, onde, i.e., no já referido salmo *Lauda Jerusalem* de Rebelo, também ele uma versão polifónica dos versos pares do respetivo salmo, é colocada em polifonia a primeira parte da doxologia. Encontramos também um caso semelhante em *Laetatus sum* de Francisco Martins, onde foram postos em polifonia os versos pares do salmo, todavia, aparecendo em polifonia a primeira parte da doxologia, tendo o compositor expandido o número de vozes, de quatro para seis, nesta parte da obra.

Em geral e confrontando este salmo com as indicações de Pietro Cerone no *El Melopeo*

y *Maestro* respeitando a composição de obras deste género, encontramos-lo no seguimento do modelo proposto pelo teórico espanhol. Encontramos no salmo *Beati omnes* um equilíbrio entre a imitação (que ocorre quase sempre em três das quatro vozes) com um dos hemistíquios mais imitativo que o outro, o que não torna o verso demasiado extenso, ficando dentro do que recomenda Cerone, não abandonando por completo a imitação, mantendo algum "artifício". Outro aspeto referido por Cerone prende-se com a pontuação cadencial em cada verso. No caso de Rego, estando de acordo com o que o teórico espanhol refere, este compositor dividiu o verso em dois segmentos utilizando a mediante do tom para a cadência, geralmente à confinal do tom, de forma a este ser facilmente identificável, utilizando a terminação no segundo segmento que conclui cada verso. Existe também uma adaptação da escrita polifónica no final de cada verso para que o mesmo conclua sempre com a terminação do tom salmódico.

Apesar da presença de alguma imitação, o salmo de Rego é predominantemente silábico, com a brevidade nos pontos imitação a não influenciar a inteligibilidade do texto, afastando-se do "modo de fabordão" referido por Cerone, mas, simultaneamente, criando algumas "fugas breves".

A doxologia mantém, em linhas gerais, o mesmo estilos dos versos precedentes, embora Cerone admitisse que esta secção pudesse ser mais elaborada, *i.e.*, com um canon ou aumentando o número de vozes, como acontece nos salmos de Juan Navarro. Rego optou por manter a mesma divisão bipartida dos segmentos mantendo também o mesmo tipo de pontuação cadencial.

PEDRO VAZ REGO: *CREDIDI PROPTER QUOD E IN EXITU ISRAEL*

Optou-se por agrupar estes dois salmos uma vez que ambos partilham características comuns. No caso do salmo 115, *Credidi propter quod*, o Códice manuscrito n.º 5 identifica-o como estando no Tom IX. No entanto, a indicação presente no Códice manuscrito n.º 6 "Ton Peregrinus, sive 9 t." clarifica que o salmo se encontra no *tonus peregrinus*. Desta forma, este salmo agrupa-se com o salmo 113, *In exitu Israel*, também ele no *tonus peregrinus*.

Para o estudo deste tom salmódico, apresenta-se como uma importante referência o estudo de Mattias Lundberg dedicado exclusivamente à história e ocorrência do *tonus peregrinus*. Aqui concentramo-nos no estudo que o autor fez das fontes Ibéricas, sobre as quais dedicou um capítulo específico, classificando a presença deste tom nas mesmas como "dialecto Ibérico", dadas as especificidades que aí encontrou, quando comparadas com as romanas e da Europa Central. Este autor encontrou grande número de ocorrências do *tonus peregrinus* em fontes ibéricas dos séculos XVI e XVII (Lundberg, 2011: 102). Notou também o autor a existência de obras utilizando este tom salmódico em compositores ibéricos cuja produção musical é bastante reduzida. O "dialecto Ibérico" aparece, assim,

como uma variante dominante nas liturgias portuguesas e espanholas (Ex. 5.3.6.).



portugueses), existe diversidade na abordagem composicional ao *tonus peregrinus*. Em particular nas seções livres, estão patentes as características locais e individuais. Todas as exceções aparentes a esta tendência estão associadas a um uso pensado (não à adoção) dessas propriedades como se encontram, *i.e.*, na obra de Guerrero. Por outro lado, as seções menos livres revelam frequentemente características comuns aos compositores que seguiram a tradição da prática do fabordão (Lundberg, 2011: 117). Estas características encontram-se, *i.e.*, no salmo *In exitu Israel* de Francisco Martins, não incluído no estudo de Lundberg, onde o compositor mantém esta relação das peculiaridades do tom salmódico com a tradição de escrita salmódica em fabordão.

O salmo *Credidi propter quod* vem no seguimento do salmo anterior, com a diferença de ter sido colocado em polifonia o segundo hemistíquio do seu primeiro verso polifónico, que corresponde à terminação do respetivo tom. O tom salmódico está aqui atribuído ao Bassus. Rego parece esboçar um breve ponto de imitação que, todavia, é essencialmente uma recitação silábica do texto em homofonia.

O segundo verso polifónico inicia com um ponto de imitação sobre um motivo que é introduzido pelo Superius, sendo consequentemente imitado uma oitava abaixo pelo Tenor e uma quinta abaixo pelo Bassus. Neste primeiro segmento e hemistíquio, o tom salmódico está atribuído ao Altus, que não participa no processo imitativo. No entanto, a terminação do tom salmódico é transferida para o Bassus no início do segundo segmento/hemistíquio. Na imbricação dos segmentos (Ex. 5.3.8.) é gerado um motivo no Superius que é imitado uma quinta abaixo pelo Bassus, iniciando a terminação do tom salmódico. As restantes três vozes iniciam um ponto de imitação que utiliza um motivo proveniente da terminação do tom salmódico, que ocorre no Bassus nos compassos 25 e 26. Este motivo é introduzido pelo Tenor no compasso 21 (Ex. 5.3.8.), sendo imitado uma quarta acima pelo Altus e, seguidamente, uma oitava acima pelo Superius. Finaliza com o, já referido, motivo do Bassus, uma quinta abaixo relativamente ao Tenor.

16

S

A

T

B

no, pro om - ni - - - mi - no, am Do - - - - - mi - no,

21

S - - ni - bus quae re - tri - - bu - it

A bus quae re - tri - - bu - it mi - - - -

T quae re - tri - - bu - it mi - - - - hi, - - - -

B pro om - - - - ni - bus - - - - quae re - tri - -

5.3.8. Pedro Vaz Rego, *Credidi propter quod*, cc. 16-25.

O primeiro segmento do terceiro verso polifónico é, predominantemente, homofónico, estando o tom salmódico atribuído ao Tenor. No final do segmento existe um esboço de imitação, com o texto “coram omni populo”, que, todavia, não se desenvolve por via da pontuação cadencial que introduz o segmento seguinte. Este segundo segmento, como se tem visto em casos anteriores, é mais imitativo que o primeiro, com um motivo a ser imitado pelas três vozes, introduzido primeiramente pelo Superius, com imitação pelo Altus uma quinta abaixo e pelo Bassus uma oitava abaixo, não participando o Tenor em virtude de lhe estar atribuído o *cantus firmus* salmódico. Comparado com os anteriores, este é um verso mais extenso e que, embora não ocorra repetição textual, desenvolve-se mais melismaticamente.

O mesmo se poderá dizer do verso seguinte, cujo primeiro segmento (Ex. 5.3.9.) inicia com um ponto de imitação “clássico” entre o Tenor, que o inicia, o Superius, que imita uma quinta acima o motivo do Tenor, e o Bassus, que o imita uma quarta abaixo, ficando o tom salmódico atribuído ao Altus.

56

S Di - ru - pi - sti vin - cu - la me - - - - -

A Di - ru - pi - sti vin - - cu -

T Di - ru - pi - sti vin - cu - la me - - - - -

B Di - ru - pi - sti vin - cu - la

62

S a: ti - - - bi sa - cri - - fi - ca - bo ho - - -

A la me - - - a: ti - - - bi sa - cri - fi - ca - bo

T - - - - - a: ti - - - bi sa - cri - fi - ca - bo

B me - - - - - a: ti - - - bi sa -

5.3.9. Pedro Vaz Rego, *Credidi propter quod*, cc. 56-67.

No segundo segmento encontra-se um ponto de imitação inicial (Ex. 5.3.9.) cuja estrutura intervalar do motivo aparece transformada na projeção nas restantes vozes. Ocorre ainda um segundo ponto de imitação neste segmento, tomando como motivo a terminação do tom, e que é imitado por todas as vozes, não ocorrendo desenvolvimento em virtude da cadência final.

O primeiro segmento da doxologia (Ex. 5.3.10.) é predominantemente homofónico, com um desfasamento textual de um compasso entre o Superius, onde surge o tom salmódico, e as restantes três vozes. O segundo segmento é constituído por um motivo baseado, novamente, na terminação do tom salmódico. Este surge primeiramente, alterado, no Altus. Segue-se o Superius, sendo este motivo imitado uma quarta abaixo pelo Tenor e, seguidamente, uma oitava abaixo pelo Bassus.

90

S o, et Spi - ri - - - tu - i San - - - -

A o, et Spi - ri - - - tu - i San - - - cto, et

T o, et Spi - - - ri - - - tu - i

B o, et

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measures 90-101 of Pedro Vaz Rego's 'Credidi propter quod'. The lyrics are in Latin and are distributed across the four voices in a polyphonic manner. The Soprano part begins with 'cto., San - - - - - cto.', the Alto with 'Spi - ri - - - tu - i San - - - - - cto.', the Tenor with 'San - - - - - cto.', and the Bass with 'Spi - ri - - - tu - i San - - - - - cto.' The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

5.3.10. Pedro Vaz Rego, *Credidi propter quod*, cc. 90-101.

Em suma, observa-se uma transferência do tom salmódico entre as vozes de verso para verso. No primeiro verso polifônico este aparece no Bassus, no segundo, no Altus, no quarto, surge no Tenor, regressando ao Altus no quinto e, finalmente, surge no Superius na doxologia. Tal como no caso do salto anterior *Beati omnes*, este salmo segue, em linhas gerais, as indicações já enunciadas presentes no *El Melopeo y Maestro*, conformando-se com a tradição polifônica seiscentista.

No caso do salmo *In exitu Israel*, dada a sua extensão textual, tornou-se tradição (pelo menos, na Península Ibérica) apenas colocar em polifonia uma determinada quantidade de versos. Contrariou esta regra, *i.e.*, Francisco Guerrero que colocou em polifonia todos os versos ímpares do salmo, uma das composições mais extensas deste tipo. No caso de Juan Navarro, cujo salmo substituiu o de Rego no Códice manuscrito n.º 5, o compositor embora tenha colocado uma grande quantidade de versos em polifonia, segue a tendência geral começando pelo verso 3 e seguindo pelo 6, 9, 12 e 15, terminando com a segunda parte da doxologia (*Sicut erat*).⁴² Esta sequência de versos polifônicos terá servido de modelo ao salmo de Rego, que, embora sobreviva incompleto, inclui polifonia para os versos 3, 6, 9 e 12, faltando-lhe o verso 15 e a doxologia para a completar. No entanto, esta sequência de versos polifônicos também foi seguida pelo compositor Francisco Martins na respetiva composição presente no manuscrito 388 da Catedral de Elvas.

O salmo *In exitu Israel* de Pedro Vaz Rego, para quatro vozes (SATB), é, dos três, aquele com maior prevalência de homofonia. Nos quatro versos que sobreviveram no Códice manuscrito n.º 6, em geral, não existe um equilíbrio entre homofonia e imitação nos dois hemistíquios como acontece nos dois salmos já caracterizados. Contrariamente aos anteriores, este salmo foi escrito em ritmo ternário, tal como os salmos de João Lourenço Rebelo presentes no mesmo códice. No primeiro fólio precede a identificação do respetivo tom a indicação “cum tribus choris”, que também ocorre na versão de Juan Navarro presente no Códice manuscrito n.º 5. Trata-se, segundo Dionísio Preciado de uma

⁴² Navarro colocou em polifonia os versos 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27 do salmo.

indicação para a divisão da capela musical. De acordo com o autor, para estes salmos mais extensos (refere como exemplos o salmo *In exitu Israel* e *Memento Domine David*) era prática comum dividir-se “o coro catedralício em três setores: o coro do lado direito, o da esquerda e a *schola cantorum*, que atuava em torno da estante no meio do coro” (Preciado, 2002: 212). O primeiro verso, “que definia sempre o tom salmódico, “fazia-o o salmista ou o diretor do coro”, sendo a composição em *alternatim*. Quando os salmos tratados polifonicamente eram extensos, “a polifonia costumava intervir a cada três versos”. O autor refere Cristóbal de Morales e Juan Navarro como exemplo de compositores que assim o fizeram, bem como o de Francisco Guerrero, sendo que estes “indicaram no primeiro fólio da composição *cum tribus choris* (com três coros) (Preciado, 2002: 212).

No primeiro verso polifónico do salmo de Rego (Ex. 5.3.11.), o *tonus peregrinus* está atribuído ao Superius, sendo que as restantes três vozes desenvolvem-se em homofonia. Apesar de existir algum movimento contrapontístico, a imitação é praticamente inexistente embora ocorra um motivo nas três vozes mais graves, todavia, bastante alterado na sua projeção relativamente à apresentação inicial.

Superius
Ma - re vi - dit, et

Altus
Ma - re vi - dit, et fu -

Tenor
Ma - re vi - dit, et fu -

Bassus
Ma - re vi - dit, et fu -

4
S
fu - git: Jor - da - nis con -

A
- - - - - git: Jor - da - nis con - ver - sus est re - tror -

T
- - - - - git: Jor - da - nis con - ver - sus est re - tror -

B
- - - - - git: Jor - da - nis con - ver - sus est

5.3.11. Pedro Vaz Rego, *In exitu Israel*, cc. 1-8.

O tom salmódico encontra-se atribuído ao Tenor no segundo verso polifónico. Esta secção apresenta, em linhas gerais, o mesmo estilo do verso precedente. Existe um esboço de imitação entre o Bassus e o Superius à distância de oitava, no entanto, sem

desenvolvimento e rapidamente regressando à homofonia. Aqui, poder-se-á enquadrar este tipo de imitação breve, envolvendo apenas duas vozes, no âmbito daquilo que refere Cerone no respeitante a uma contenção quanto a “demasiado artifício e demasiada solenidade que não convém à salmodia” (Cerone, 1613: 689). A utilização de duas vozes enquadra-se também na possibilidade de “fazer a imitação com duas ou pelo menos uma parte, a fim de que se conheça o tom mais facilmente” (Cerone, 1613: 689).

No terceiro verso, com o texto “non nobis Domine”, existe um ponto de imitação inicial (Ex. 5.3.12.) entre as três vozes mais graves, estando o tom salmódico atribuído ao Superius. Trata-se de um motivo que surge primeiramente no Bassus, sendo repetido pela mesma voz. O motivo do Bassus é imitado uma quinta acima pelo Altus e, seguidamente, uma oitava abaixo pelo Tenor relativamente ao Altus.

28

S Non no - bis Do - - - - mi - - - ne, non

A Non no - bis Do - mi - ne, non no - bis Do - - mi -

T Non no - bis Do - mi - ne, non no - bis, non no - bis

B Non no - bis Do - mi - ne, non no - bis Do - mi - - - ne,

5.3.12. Pedro Vaz Rego, *In exitu Israel*, cc. 28-32.

No quarto e último verso sobrevivente, Rego reduziu os valores rítmicos de semibreve para mínimas (Ex. 5.3.13.), o que conferiu algum movimento às vozes numa das secções mais homofónicas deste salmo. Neste verso, o tom salmódico encontra-se atribuído ao Tenor.

43

S Si - mu - la - cra gen - ti - um ar - gen - tum et au - rum: o - pe - ra ma - nu - um ho - mi -

A Si - mu - la - cra gen - ti - um ar - gen - tum et au - rum: o - pe - ra ma - nu - um

T Si - mu - la - cra gen - ti - um ar - gen - tum et au - rum:

B Si - mu - la - cra gen - ti - um ar - gen - tum et au - rum:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in G major (one sharp) and common time. The lyrics are: 'num, o - pe-ra ma - nu-um ho - mi - num, ho - - - mi - num. ho - - - mi - num, ho - - - mi - num. o - pe-ra ma - nu-um ho - - - mi - num. o - pe-ra ma - nu-um ho - - - mi - num.' The score shows a point of imitation starting at measure 46, where the Soprano introduces a motif that is imitated by the other voices in subsequent measures.

5.3.13. Pedro Vaz Rego, *In exitu Israel*, cc. 43-52.

Segue-se um ponto de imitação no segundo segmento (Ex. 5.3.13.) com um motivo, que surge no Superius ao compasso 46. Este é projetado em imitação de forma assimétrica, surgindo no Altus uma sétima abaixo do Superius. O Bassus imita o motivo do Superius uma quinta abaixo no compasso 48.

Este salmo *In exitu Israel* desenvolve-se de uma forma bastante mais homofónica e de uma maneira menos imitativa que os outros dois salmos de Rego já caracterizados. Encontramos alguns esboços para a projeção de determinado motivo que não tem continuidade e, quando a tem, a imitação ocorre quase sempre apenas entre duas vozes o que, como já se viu, não constituía um erro no respeitante à composição de salmos na teoria musical do início de seiscentos. No entanto percebe-se que os dois salmos de Vésperas *Beati omnes* e *Credidi propter quod* afiguram-se bastante mais elaborados em termos contrapontísticos que o salmo *In exitu Israel*. Um dos motivos para esta diferença poderá estar relacionado com o uso litúrgico destas obras. O salmo *In exitu Israel* fechava a salmodia para o ofício de Vésperas dos domingos enquanto os outros dois salmos poderiam integrar a salmodia do ofício de Vésperas da festa de *Corpus Christi*, ocorrendo deste modo, uma maior ou menor elaboração conforme a importância da festividade.

2.4. PAIXÕES PARA A SEMANA SANTA

Escrevendo por volta de 1909, o historiador eborense António Francisco Barata referia o seguinte acerca de Diogo Dias Melgaz e a casa na Rua do Espírito Santo onde o compositor viveu: “Foi aquella casa habitada posteriormente por quem estimava a musica [...] ainda se encontraram algumas musicas [...], como o *Passionarium* de João Fernandes Formoso [...]” (Barata, 1909: 45). José Augusto Alegria refere, na sua edição das obras de Melgaz, o mesmo que Barata, acrescentando que “não seria o [*Passionarium*] que pertence hoje ao fundo dos livros do século XVI da Biblioteca de Évora, visto que este tem a indicação expressa de ter pertencido [...] ao Convento do Paraíso” (Alegria, 1978: XVII). Ambos os

autores referiam-se ao *Passionarium secundum ritum capelle regis Lusitaniae* de Diogo Fernandes Formoso (erradamente identificado como João) impresso na oficina de Luís Rodrigues em Lisboa no ano de 1543 (Cardoso, 2002: 36-37). O Passionário de Formoso foi um dos três livros deste tipo impressos em Portugal ao longo do século XVI (os outros dois sendo os de Fr. Manuel Cardoso e Fr. Estêvão de Cristo respetivamente) e apresenta-se como o primeiro de que se tem conhecimento a ter sido dado à estampa (Cardoso, 2002).

No seu extenso estudo sobre o canto da Paixão em Portugal, José Maria Pedrosa Cardoso identificou aquilo que considerou como a singularidade dos passionários portugueses. O autor começa por interrogar-se sobre qual seria a melodia utilizada para o canto da Paixão segundo a legislação litúrgica, referindo que a opção por um modelo é usual, contrariada pelos tratadistas setecentistas, em que se nota um compromisso com o modelo romano, por aquilo que identifica como “condicionalismos históricos (Cardoso, 2006: 99).⁴³ Até ao século XVIII existe um modelo melódico adotado: “todos os livros litúrgicos da época, tais como passionários e tratados teóricos são unânimes na utilização de um único modelo de cantochão” para o canto da Paixão. A presença de polifonia, enquanto elemento alternativo ou integrante, é, para Cardoso, mais um elemento factual que normativo, estando sempre dependente dos recursos de cada instituição religiosa (Cardoso, 2006: 99). Raramente os livros cerimoniais eram produzidos a pensar apenas numa comunidade religiosa, constituindo-se a versão gregoriana divulgada por Giovanni Guidetti em 1586⁴⁴ correspondente ao modelo seguido pela corte Papal sendo este aquele que parece constar no *Caeremoniale Episcoporum*. Em Portugal o autor observa uma “tradição decididamente original”, explicando Fr. Manuel da Conceição em 1730 a intervenção do coro para o canto das turbas como um costume português: “so he permitido, e tolerado pela mesma Igreja dizerem se no coro com musica alguns especiaes dito das turbas, como sempre foy estylo neste reyno” (Cardoso, 2006: 100). O teórico setecentista justifica ainda a presença de polifonia no texto (Cronista), bem como nos ditos de Cristo, constituindo um “um bom apontamento para a interpretação técnica do canto da Paixão” (Cardoso, 2006: 100). Deste modo, Cardoso constata que o canto da Paixão, mantendo uma estética comum, que é explicada pela sua funcionalidade, é diversificado através do mundo Católico Romano, com variantes melódicas dependentes das respetivas comunidades eclesíásticas (Cardoso, 2006: 107).

Relativamente aos passionários monódicos portugueses dos séculos XVI e XVII, Cardoso observou entre os exemplos estudados uma unidade entre os mesmos resultante de uma relação de dependência. Os passionários assumem a tradição da Capela Real portuguesa e, simultaneamente, “a linha paradigmática do canto da Paixão em Portugal

⁴³ Os “condicionalismos históricos” que refere Cardoso são as questões resultantes da adoção do modelo romano no que respeita ao cerimonial litúrgico-musical aquando da elevação da Capela Real a Patriarcal a partir de 1716 como já foi referido no segundo capítulo do presente trabalho.

⁴⁴ Guidetti, G. (1586). *Cantus ecclesiasticus Passionis Domini nostri Jesu Christi, secundum Matthaeum, Marcum, Lucam & Ioannem*. Roma: Alexandrum Gardanum.

na sequência das reformas litúrgicas do século XVI” (Cardoso, 2006: 131). Identificou, no que intitula de “*cantus passionis* tradicional português”, o mesmo modelo melódico nas fontes estudadas. Isto significa, para o autor, que, até 1732 (data do primeiro passionário impresso em Portugal com o modelo romano), o modelo tradicional presente nos vários passionários impressos ao longo dos séculos XVI e XVII foi aquele praticado nas igrejas portuguesas. Os quatro passionários deste período⁴⁵ estudados por Cardoso apresentam alguma variedade dentro de um âmbito de unidade. Trata-se, segundo o autor, de quatro versões do mesmo modelo melódico, cada uma delas caracterizada pela maior ou menor iniciativa reformista de respetiva comunidade eclesiástica (Cardoso, 2006: 163, 169). Ao primeiro volume que se conhece ter sido impresso em Portugal, de Diogo Fernandes Formoso, seguiu-se o de Fr. Manuel Cardoso, referido por Cardoso como um *modus cantandi* sem reforma significativa em relação ao passionário precedente (Cardoso, 2006: 170). Embora publicado após o Concílio de Trento, o modelo presente no passionário de Cardoso não partilha as características com o tridentino, distanciando-se dos modelos ibéricos contemporâneos, referindo o autor que este “é praticamente igual ao antes publicado por Formoso” (Cardoso, 2006: 170). No caso do terceiro volume, da autoria de Fr. Estêvão de Cristo, Cardoso refere que este faz menção ao volume de Cardoso, mas já não menciona o de Formoso. O volume de Cristo apresenta algumas alterações no respeitante ao *accentus* do canto da Paixão, no entanto, continua o modelo tradicional português, “não passando de uma reformulação estilística do primeiro passionário” (Cardoso, 2006: 170). O quarto volume, da autoria de Fr. Manuel Pousão, é aquele que mais se distancia da edição precedente, sendo já impresso na segunda metade de seiscentos, considerado por Cardoso como o último autor conhecido que imprimiu um passionário com o modelo tradicional português. O livro não possui qualquer introdução, sendo a sua fidelidade total aos volumes anteriores no que respeita ao modelo melódico seguido, nomeadamente “a utilização de apenas duas notas-tenor Fá² para o Cronista e Cristo e Dó³ para o Sinagoga” (Cardoso, 2006: 171). No entanto, Cardoso identifica como elemento de novidade a apresentação da semitonía nas melodias. Esta é definida através da colocação dos respetivos acidentes, o que, para o autor, significa o estilo musical da época encontrava-se “voltado para a tonalidade em prejuízo da velha modalidade” (Cardoso, 2006: 171).

No que respeita à unidade básica dos passionários portugueses, Cardoso refere que o que os diferencia dos modelos espanhóis ou italianos, centra-se na distribuição do canto da Paixão apenas por duas cordas de recitação, correspondentes aos três cantores

⁴⁵ Formoso, D. F. (1543). *Passionarium secundum ritum capelle regis Lusitanie*. Lisboa: Luís Rodrigues; Cardoso, Fr. M. (1575). *Passionarium iuxta Capellae Regis Lusitaniae consuetudinem: accentus rationem integre observans*. Leiria: António de Mariz; Cristo, Fr. E. (1595). *Liber Passionum et eorum quae a dominica in palmis, usque ad vésperas Sabbathi sancti inclusive cantari solent*. Lisboa: Simão Lopes; Pousão, Fr. M. (1675). *Liber Passionum et eorum quae a Dominica Palmarum usque ad Sabbatum Sanctum cantari solent*. Lyon: Pierre Guillemin.

convencionais (Cardoso, 2006: 174). A sua unidade formal coexiste com uma diversidade estilística. Em todos eles verifica-se a estrutura essencial do modelo tradicional português, ou seja, a já mencionada adoção de apenas duas notas-tenor para três níveis melódicos e dois tipos de cadência final (Cardoso, 2006: 174). Para além desta unidade estrutural, surge alguma diversidade ornamental que individualiza cada um dos passionários ou, até mesmo, cada uma das Paixões no âmbito de cada volume. Para esta análise, Cardoso, considerou o proémio – fórmula comum a todas as Paixões – como elemento analítico, demonstrando que, em vez de uma unidade estilística completa dentro da mesma obra, verifica-se alguma diversidade no que diz respeito à ornamentação, o que acontece em Formoso e, em menor escala, também em Pousão (Cardoso, 2006: 174-175). Cardoso alude ainda a uma diversidade mais acentuada nos passionários manuscritos por ele estudados, pertencentes a ordens religiosas, como é o caso dos religiosos de Santa Cruz de Coimbra, logo no início de cada Paixão, nos neumas atribuídos à primeira sílaba de “Passio” (Cardoso, 2006: 175).

Para o presente trabalho tem particular interesse a análise que Cardoso fez das versões polifónicas da Paixão. O autor refere a dificuldade em localizar quando se começou a escrever obras deste tipo em Portugal, avançando o nome de António Carreira “O Velho” como o primeiro compositor conhecido, autor de uma Paixão polifónica.⁴⁶

Partindo desta e outras obras com compositor identificados ou anónimas, Cardoso desenvolveu ao longo do seu estudo uma tipologia de caracterização da Paixão polifónica em Portugal. De acordo com o autor, citando a classificação de Kurt von Fischer, destaca-se no contexto Português um tipo de “Paixão responsorial”, onde ocorre a alternância de monodia e polifonia. Centrando-se no primeiro subtipo, que corresponde à presença de polifonia nas frases pertencentes aos personagens coletivos (a *turba*), Cardoso considera-o como a forma mais simples e esteticamente mais justificada (Cardoso, 2006: 187). Neste subtipo, o autor incluiu as Paixões de Tomás Luis de Victoria e Francisco Guerrero, ambas com polifonia para os versos da *Ancilla* e *falsi testes*.

Todas as obras portuguesas identificadas e inventariadas por Cardoso, verifica-se que todas elas supõem a alternância entre cantochão e polifonia e, em alguns casos, as seções de cantochão encontram-se escritas junto com as polifónicas. O autor classificou-as todas como Paixões responsoriais e coloca a hipótese de que nos reinos ibéricos, a adesão aos ideais romanos tridentinos, bem como a omnipresença da Inquisição, constituíram travões à expansão da composição de Paixões ao estilo dos compositores centro-europeus (Cardoso, 2006: 192). Só muito tardiamente entrará o estilo concertado e acompanhado na composição de Paixões, identificando Cardoso a *Passione di Gesù Christo* de João Pedro de Almeida Mota como o primeiro exemplo deste estilo e classificada como

⁴⁶ Trata-se da *Paixão segundo São Mateus* e *São João* presentes no chamado *Livro de São Vicente* (P-Lf FSVL 1P/H6 (Alvarenga, I, 2005)).

Paixão-oratória e que não versa o texto dos respetivos Evangelhos, mas sim um libreto de Metastasio (Cardoso, 2006: 192).

Como já referido, as Paixões portuguesas inserem-se no tipo Paixão-responsorial, implicando a coexistência de cantochão e polifonia. Este diálogo origina uma grande diversidade de formas, sistematizada por Cardoso. A sistematização realizada pelo autor, supondo que o cantochão preencheria as restantes secções musicais, organiza a polifonia presente apenas no discurso narrativo, só nos versos de Cristo ou de outras personagens singulares, somente nos versos das turbas ou ainda nos versos das turbas e de todos os personagens singulares (Cardoso, 2006: 193). Tanto o cantochão que surge na polifonia, como o restante, seguem o modelo tradicional português. Entre as várias categorias estabelecidas por Cardoso para o seu estudo, interessa-nos ao presente trabalho a categoria “3.2. Turbas”, definida pelo autor como “as frases polifónicas correspondentes apenas aos personagens coletivos da Paixão: judeus, soldados, discípulos, etc.” (Cardoso, 2006: 194). Em termos literários encontram-se 19 versos atribuídos à turba na Paixão segundo São Mateus, 12 na de São Marcos, 14 na de São Lucas e também 14 na de São João. A escrita polifónica das turbas, assim como a dos bradados, foi sempre executada de forma a integrar responsorialmente o cantochão do recitante e de outros eventuais cantores. O modelo do cantochão utilizado na parte monódica constituía-se normalmente como o *cantus prius factus* das secções polifónicas. No entanto, na análise feita por Cardoso das obras identificadas, a citação deste *cantus firmus* na polifonia não é necessariamente linear, exemplificando que a melodia do cantochão poderia aparecer completa, mas também difusa, em alguns casos até como simples referência, dependendo do compositor a maior ou menor densidade da escrita musical (Cardoso, 2006: 212-213).

A utilização do termo “turbas” é praticamente universal e todos os tratadistas o utilizam para explicar o cerimonial da Paixão nos dias respetivos da Semana Santa. Entre os vários exemplos anónimos referidos por Cardoso, surgem vários com autoria identificada mediando entre a segunda metade do século XVI e o início do XVIII, entre os quais encontramos alguns compositores relacionados com a Catedral de Évora, como é o caso de Estêvão de Brito, Estêvão Lopes Morago, Francisco Martins e, como é óbvio, Diogo Dias Melgaz (Cardoso, 2006: 211). Nem todos os compositores colocaram em polifonia a totalidade dos versos das turbas o que, segundo Cardoso, poderá ser explicado por razões pontuais, de meios de interpretação e de tradição local (Cardoso, 2006: 212). Estas composições são tendencialmente em fabordão, embora subsistam alguns exemplos com uma elaboração contrapontística mais complexa. Dentro deste último grupo, o maior ou menor cuidado verificado, por exemplo, na multiplicação de vozes, no estilo melismático, entre outros, devem explicar-se, segundo Cardoso, por razões de ordem estética ou mística (Cardoso, 2006: 212).

Entre os vários compositores anteriormente enumerados relacionados com a Catedral de Évora, debruçamo-nos sobre as duas composições sobre os textos das turbas da Paixão

elaborados por Francisco Martins, ao qual juntamos uma composição semelhante de João Lourenço Rebelo, pela proximidade geográfica e temporal a Diogo Dias Melgaz.

A *Paixão segundo São Mateus* (única obra deste tipo que se lhe conhece)⁴⁷ de João Lourenço Rebelo é mencionada por José Augusto Alegria na edição do compositor junto com os salmos já mencionados neste trabalho e uma antífona *Asperges me*. Foi esta obra também colocada num apêndice à edição dos *Psalmi tum vesperarum...* de Rebelo sem qualquer comentário de ordem crítica ou analítica adicional (Alegria, I, 1982: XIV). Pedrosa Cardoso refere que a obra possui secções para três (SAT), quatro (SATB) e seis (SSATTB) vozes, correspondentes a 18 versos em polifonia. Estes são baseados naquilo que o autor identifica como o modelo tradicional português, aparecendo de forma clara no tenor do primeiro verso. Este aproxima-se, segundo o autor, da versão de Fernandes Formoso pelo tratamento que Rebelo lhe dá na primeira parte do primeiro verso, aparecendo também, embora mais livre e disperso, em outros versos ao longo da obra (Cardoso, 2006: 308). Em termos dos estilos presentes, Cardoso refere que estes são diversificados, desde o fabordão até ao contraponto mais complexo, nomeadamente os versos adensados numa textura de seis vozes e os mais rarefeitos numa textura de três vozes. As cadências presentes, são analisadas por Cardoso como seguindo um sentido harmónico usual de IV – V – I, embora também ocorra I – V – I e, no caso das interrogações textuais, VII – I. Nota também o autor a presença de acordes de sétima e quinta diminuta, embora quase sempre resultantes de retardos, e uma utilização ainda ambígua da semitonia (Cardoso, 2006: 308).

De Francisco Martins, apesar de existirem quatro obras com os Ditos de Cristo, seguindo cada um dos textos da *Paixão* de acordo com o respetivo Evangelista, detemo-nos nas duas turbas por serem estas as obras equivalentes às de Melgaz. Martins. No respeitante à *Paixão segundo São Mateus*, Cardoso apenas a refere no seu estudo, incorporando somente a obra num quadro descritivo dos elementos de análise. Deste modo, segundo o autor, a obra, para quatro (SATB) e cinco vozes (SSATB), não possui próêmio, tendo o compositor posto em polifonia dezanove versos. Está escrita para quatro vozes seguindo o modelo tradicional português, que surge com maior frequência no Tenor e Superius. Em termos de textura, Cardoso refere uma predominância do contraponto relativamente ao fabordão habitual, embora este último também esteja presente. Também no que se refere ao tipo de cadências, aponta IV – V – I e VI – V – I como as mais usuais e um uso ambíguo da semitonia, que o autor vê como uma ligação com o “modalismo antigo, mas um interesse crescente pelo sentido tonal” (Cardoso, 2006: 306-307).

No que concerne à *Paixão segundo São João*, também para quatro (SATB) e cinco

⁴⁷ José Maria Pedrosa Cardoso atribuiu-lhe a *Paixão segundo São Marcos e São João* no Livro n.º 4 de Vila Viçosa [P-VV Livro de Coro N.º 4].

(SSATB) vozes, foram postos em polifonia quatorze versos, utilizando o modelo tradicional português que também surge no Tenor e Superius. O autor caracteriza a obra como escrita predominante mente em fabordão com alguns versos desenvolvidos em contraponto, como é o caso do verso para cinco vozes “Crucifige”. As cadências predominantes são do tipo IV – V – I, com a presença também de VI – V – I e I – V – I, existindo também ambiguidade no uso da semitonia (Cardoso, 2006: 325-326).

No percurso em torno dos arquivos das várias dioceses portuguesas e principais centros musicais, Pedrosa Cardoso identificou o compositor nos arquivos da Catedral e da Biblioteca Pública como principais testemunhos do que foi a música na cidade de Évora, embora não os considere significativos no que respeita à existência de música para a Paixão. Explica a quase inexistência de obras deste tipo como resultado de uma tradição menos cuidada da Paixão ou ao desaparecimento de manuscritos e fontes originais (Cardoso, 2006: 227). O autor nota não ter encontrado em Évora exemplares anteriores ao século XVIII (as obras de Melgaz subsistem num livro de coro copiado no final de setecentos).

Diogo Dias Melgaz é autor de um conjunto de quatro composições polifónicas para as turbas das respetivas quatro Paixões. Sobre este grupo de composições de Melgaz pouco refere José Augusto Alegria na sua edição da *opera omnia* do compositor. Alegria foca-se sobretudo nos aspetos relacionados com o texto e quais as partes dele que Melgaz colocou em polifonia, abstendo-se de comentários de ordem analítica para além de mencionar que a presença de um “canto preexistente obrigava o compositor a contar com a nota final do Narrador a fim de se manter na estrutura geral melódica e respetiva tonalidade” (Alegria, 1978: XXIV). O autor integra as composições de Melgaz na tradição de composição polifónica deste tipo de obras “que foi constante nas igrejas de Portugal até aos tempos de D. João V”. Prossegue, tratando sucintamente os modelos melódicos, com enumeração dos passionários já tratados neste trabalho.

Mariana Portas de Freitas refere-as sobretudo no plano da análise referente à música de Melgaz para Semana Santa, que considera ser uma parte significativa da sua produção musical. As quatro obras do compositor, por versarem diretamente sobre excertos do Evangelho (a Paixão), com o discurso de personagens coletivas, constituíam talvez o género litúrgico-musical que ofereceria as maiores possibilidades de dramatização musical (Freitas, 2000: 44). No entanto, embora oferecessem potencialidades retóricas, o compositor encontrava-se condicionado pelas convenções resultantes de uma tradição melódica e modal do canto da Paixão. Freitas refere ainda a singularidade portuguesa no que diz respeito aos passionários espanhóis ou italianos, nomeadamente no que toca ao seu esquema melódico, à estrutura modal e às notas-tenor (a *repercussio*) do *accentus* correspondente a cada uma das partes musicais, como já anteriormente referido, e que inspirou as versões polifónicas da Paixão que surgiram em Portugal ao longo do século XVII (Freitas, 2000: 44).

As quatro turbas da Paixão de Melgaz, surgem, de acordo com Freitas, na continuidade de uma “tradição melódica autóctone portuguesa, vertida para uma construção polifónica” (Freitas 2000: 44). No entanto, a autora notou “alguns traços especificamente individuais, que se revestem do maior interesse”, nomeadamente a inexistência de proémio, a inclusão dos versos de algumas personagens individuais (como Pedro, Sumos Sacerdotes ou o Centurião Romano) para além dos versos atribuídos à multidão (turba). Estas incluem ainda alguns ditos de Cristo, apenas quando invocados por outros personagens, não incluindo o tradicional verso do abandono da Cruz “Eli, Eli llama sabachtani”. Melgaz não incluiu os versos do Cronista. A totalidade das intervenções polifónicas são em discurso direto, sem intermediação do narrador (Freitas, 2000: 44).

Referindo-se à maior ou menor liberdade composicional de Melgaz no referente às Turbas, a autora afirma que tendo o compositor os condicionalismos do *cantus prius factus* dos passionários litúrgicos essas restrições estão acentuadamente presentes na uniformidade, pouca margem restando para variação entre cada uma das quatro obras. Junto com a *Missa Ferialis*, as Turbas são mais conservadoras que, por exemplo, o grupo de motetes, “quer no que respeita às texturas contrapontísticas, quer nos aspetos melódicos ou, nas soluções cadenciais” (Freitas, 2000: 44).

Como já referido, as Turbas baseiam-se em material motivico preexistente, estando o *accentus* no Modo V contido nos passionários tradicionais portugueses (Freitas, 2000: 52-53). No entanto, refere Freitas, apesar das obras respeitarem o tom original (Modo de Fá), a utilização do *cantus prius factus* nas melodias é eventual e difusa, variando quanto às vozes onde aparece (Freitas, 2000: 53).

PAIXÃO SEGUNDO SÃO MATEUS

A *Paixão segundo São Mateus* encontra-se no Códice manuscrito n.º 9 da Catedral de Évora, copiado em 1785 para uso da Catedral, e que ostenta o título de *Livro da Semana Santa*. José Maria Pedrosa Cardoso, no seu quadro analítico, refere que Melgaz colocou em polifonia dezassete versos, dois dos quais correspondentes à *Ancilla* (Cardoso, 2006: 307). O autor identifica nos versos desta Paixão a predominância do “estilo contrapontístico, frequentemente imitativo”, baseado no modelo tradicional português “exposto com liberdade, mas claramente perceptível nas frases monódicas da *Ancilla*” (Cardoso, 2006: 307). A repetição de palavras e o texto musical a elas associado, com as vozes frequentemente agrupadas em *bicinium*, é, para o autor, sinal de uma dimensão dramática. De facto, a repetição de determinadas passagens do texto tem como objetivo primordial enfatizar a situação onde ocorrem, bem como os gestos a elas associados. É esse o caso dos versos 10, 11, 12 onde a multidão responde a Pilatos para que se solte Barrabás e se crucifique Jesus respetivamente, funcionando as três repetições do nome “Barabbam” como representando a resposta da turba, assim como os dois versos

seguintes. É também nestes versos que encontramos um dos momentos de imitação em toda a obra.

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of staves, measures 126-135. The lyrics are 'Cru - ci - fi - ga - - - - tur, cru - ci - fi - ga - - - - tur.' The Soprano part begins with a whole note 'Cru' and continues with half notes 'ci', 'fi', 'ga', and a final whole note 'tur'. The Alto part begins with a whole rest and then enters with a half note 'Cru' and continues with half notes 'ci', 'fi', 'ga', and a final whole note 'tur'. The Tenor part begins with a whole note 'Cru' and continues with half notes 'ci', 'fi', 'ga', and a final whole note 'tur'. The Bass part begins with a whole note 'Cru' and continues with half notes 'ci', 'fi', 'ga', and a final whole note 'tur'. The score shows a homophonic setting with some imitative passages.

5.4.1. Diogo Dias Melgaz, *Paixão segundo São Mateus*, Verso 11, cc. 126-135.

No que respeita à afirmação de Cardoso de que se trata de um “estilo contrapontístico, frequentemente imitativo”, discordamos da mesma, uma vez que a textura que predomina ao longo desta, como das restantes *Paixões*, é a homofonia, sendo a imitação utilizada como recurso para colocar em evidência determinadas passagens do texto. É o que encontramos no exemplo precedente, que corresponde aos Versos 11 e 12. O texto aí utilizado resume-se a uma palavra – “Crucifigatur” – que é repetida duas vezes em cada um dos versos (Ex. 5.4.1.). Por um lado, percorrendo os versos da *Paixão*, constata-se que a homofonia é utilizada por Melgaz ao longo da obra como um meio de avançar o texto, recitando-o quase sempre de forma silábica e com poucas, ou nenhuma, repetições. Este pode ser considerado um caso em que o texto musical está subjugado à funcionalidade litúrgica de transmissão mais clara e direta do respetivo texto da *Paixão*. Pode-se comparar este recurso ao que Pietro Cerone refere acerca da composição de salmos: “ao compor salmos não é erro deixar a imitação da salmodia por serem os versos breves. Imitando o cantochão em todas as vozes tornaria o verso demasiado longo “com demasiados artifícios e com demasiada solenidade” (Cerone, 1613: 689). Deste modo, onde o texto é escasso, Melgaz abandonou a homofonia limitativa para introduzir um

motivo que é imitado pelas quatro vozes.

Em termos da segmentação, o texto da obra, em verso, acaba por ditar a respetiva divisão. Muito à semelhança dos salmos, os versos polifónicos desta *Paixão* são em média compostos por dois segmentos (em alguns casos apenas um e, em outros, pode chegar a comportar três segmentos), o primeiro dos quais encontra-se geralmente em homofonia, sendo o segundo (ou o último se houver mais que dois) composto por um ponto de imitação que configura as fórmulas cadenciais habituais para a cadência final de cada verso.

Quanto à imitação, nos pontos de imitação da *Paixão segundo São Mateus* é apenas utilizado um motivo que é projetado em todas as vozes. Uma vez mais, este tipo de disposição motívica está muito próxima da composição de salmos, pelos motivos já apontados no parágrafo anterior. Alguns dos motivos, no entanto, têm como função caracterizar musicalmente alguns dos gestos presentes no texto literário. O termo, corrente na Musicologia anglo-saxónica, conhecido como *word painting* (pintar musicalmente uma porção de texto) ocorre, *i.e.*, na passagem referente à descida da Cruz, onde um motivo descendente de três notas ilustra o respetivo gesto de descida.

214

S
Rex Is - - - ra - el est des - cen - dat, des -

A
Rex Is - - - ra - el est des - cen - dat

T
Rex Is - - - ra - el est des - cen - - - dat, des - cen - dat

B
Rex Is - - - ra - el est des - cen - dat des -

220

S
cen - dat nunc de cru - - - ce, et cre - - -

A
nunc de cru - - - ce, et cre - - -

T
nunc de cru - - - - - - - ce, et cre - - -

B
cen - dat nunc de cru - - - ce, et cre - - -

5.4.2. Diogo Dias Melgaz, *Paixão segundo São Mateus*, Verso 16, cc.214-225.

Torna-se, deste modo, difícil uma caracterização da imitação nesta, como nas restantes três obras. No entanto identificamos um breve ponto de imitação a fechar o primeiro verso, associado ao texto “fieret in populo” (Ex. 5.4.3.). O motivo associado é

introduzido pelo Superius no compasso 10. É imitado pelo Altus uma quinta abaixo relativamente pelo Superius, pelo Tenor uma oitava abaixo e pelo Bassus, uma oitava abaixo relativamente ao Altus. Desta forma, temos um ponto de imitação “clássico” com as habituais relações de quinta e oitava entre as vozes.

10

S tus fi - - e - ret in po - - - pu - lo,

A tus fi - - e - ret in po - - - - - pu -

T tus fi - - e - ret in po -

B tus fi - - e - ret in

11

S fi - - e - ret in po - - - - - pu - lo.

A lo, fi - - e - ret in po - - - - - pu - lo.

T (b) - - - pu - lo, in po - - - - - pu - - - lo.

B po - - - pu - lo, in po - - - - - pu - - - lo.

5.4.3. Diogo Dias Melgaz, *Paixão segundo São Mateus*, Verso 1, cc.10-19.

Surgem também outros pontos de imitação ao longo da obra que, embora breves, nos permitem estabelecer uma caracterização. Referimos de seguida alguns exemplos destas secções que consideramos mais ilustrativas.

É esse o caso do Verso 8, que é totalmente preenchido por um ponto de imitação (Ex. 5.4.4.). Trata-se de um motivo de três notas associado ao texto “quid ad nos?”, que surge primeiramente no Superius, sendo imitado uma quinta abaixo pelo Altus. Este surge simultaneamente no Tenor e Bassus, com o Tenor a imitar uma oitava abaixo o Superius e o Bassus imitando o Altus também uma oitava abaixo. Surge um segundo motivo, associado ao texto “tu videris”, também de três notas, sendo introduzido pelo Altus imediatamente a seguir ao motivo anterior, desenvolvendo-se uma breve imitação com o Bassus uma oitava abaixo, o Tenor uma quinta acima, e contrariando esta ordem, entra o Superius uma quarta acima do motivo do Altus.

95

S Quid ad nos, quid ad nos, ad nos?

A Quid ad nos? tu vi -

T Quid ad nos?

B Quid ad nos? tu

100

S tu vi - de - ris.

A de - ris.

T tu vi - de - ris.

B vi - de - ris.

5.4.4. Diogo Dias Melgaz, *Paixão segundo São Mateus*, Verso 8, cc. 95-104.

Outro exemplo de imitação surge no, já referido, no Verso 11 (Ex. 5.4.1.). Aqui, encontramos a palavra “crucifigatur” cujo motivo associado aparece primeiramente no Tenor. Segue-se o Superius, uma sétima acima do Tenor junto com o Bassus, que imita esse motivo uma quarta abaixo, terminando com o Altus uma quinta acima do Tenor e uma oitava acima do Bassus. Um pormenor que encontramos frequentemente nestes pontos de imitação é a intervenção de apenas três das quatro vozes na projeção imitativa do motivo, sendo a voz não participante agrupada com uma destas (neste caso, o Superius agrupado com o Bassus) em *bicinia*.

É de notar ainda o Verso 17, composto por um único ponto de imitação sobre o texto “Eliam vocat iste” (Ex. 5.4.5.). Trata-se de um ponto de imitação “clássico”, sendo o respetivo motivo apresentado primeiramente no Tenor, seguindo-se o Bassus uma quarta abaixo. O Superius imita uma oitava acima o motivo do Tenor e o Altus, uma quinta acima.

250

S E - - - - li - am

A E - - - -

T E - - - - li - am vo - cat i - - - -

B E - - - - li - am vo - cat i - - - -

255

S vo - cat i - - - - ste.

A li - am vo - cat i - - - - ste.

T ste, vo - - - - cat i - - - - ste.

B - - - - ste, i - - - - ste.

5.4.5. Diogo Dias Melgaz, *Paixão segundo São Mateus*, Verso 17, cc. 250-259.

Curiosamente, não ocorre imitação no último verso desta *Paixão* estando grande parte dele em homofonia, passando a uma série de retardos na aproximação às respetivas fórmulas cadenciais finais.

AS TURBAS DA PAIXÃO SEGUNDO SÃO MARCOS

A *Paixão segundo São Marcos* também consta do *Livro da Semana Santa* de 1785 (Códice manuscrito n.º 9) da Catedral de Évora. Esta obra segue, em linhas gerais, as características da precedente no que respeita a uma predominância da homofonia, dando mais raras as seções imitativas que, quando ocorrem, são também geralmente baseadas num único motivo. Contrariamente à *Paixão segundo São Mateus*, esta *Paixão* inicia com um ponto de imitação sobre um único motivo com o texto “Non in die festo”, transformando-se rapidamente numa textura homofónica a partir desse ponto.

Um dos momentos de maior imitação, para além do início, ocorre no final do Verso 2, com o texto “et dari pauperibus”. Aqui um único motivo introduzido pelo Tenor é imitado pelas restantes vozes, pelo Bassus uma quinta diminuta abaixo, pelo Altus, uma quinta acima e, finalmente, pelo Superius uma oitava acima (Ex. 5.4.6.). Tanto neste ponto de imitação, como nos restantes desta obra, o compositor não seguiu as distâncias “clássicas” de projeção de um motivo pelas várias vozes de intervalos de oitava, quinta, ou quarta conforme o caso.

44

S et da - - -

A et da - - - ri, et

T da - - - ri pau - pe - - - ri - bus, et da -

B et da - - - ri pau - pe - - - ri - bus, et

49

S ri pau - pe - ri - bus, pau - pe - - - - - ri - bus.

A da - - - ri pau - pe - - - - - ri - bus.

T - - - ri pau - pe - - - - - ri - bus.

B da - - - ri pau - pe - - - - - ri - - - bus.

5.4.6. Diogo Dias Melgaz, *Paixão segundo São Marcos*, Verso 2, cc. 44-54.

A expressividade do texto é também posta em evidência por parte de Melgaz e, comparativamente ao texto da *Paixão segundo São Mateus*, pode-se observar como é que a mesma palavra foi objeto de um tratamento expressivo diferenciado. É este o caso da passagem “crucifige eum” (Ex. 5.4.7.). Aqui, o texto foi posto em homofonia com uma breve imitação de um motivo associado a “crucifige” em uníssono e oitavas pelas vozes.

108

S Cru - ci - fi - - - ge, cru - ci - - fi - - - ge e - - - -

A Cru - ci - - fi - - - ge, cru - ci -

T Cru - ci - - fi - - - ge,

B Cru - ci - - fi - - - ge, cru - ci - - fi - - - ge,

113

S
- - - - - um, e - - - - - um.

A
fi - - - ge, cru - ci - - fi - - ge e - - - - um.

T
cru - ci - - fi - - ge e - - - - - um.

B
cru - - - ci - fi - ge e - um, e - - - - um.

5.4.7. Diogo Dias Melgaz, *Paixão segundo São Marcos*, Verso 7, cc. 108-117.

Um momento de imitação ocorre no quarto e último segmento do Verso 2, associado ao texto “et dari pauperibus”. O motivo utilizado neste ponto de imitação surge primeiramente no Tenor sendo imitado pelo Bassus uma quinta diminuta abaixo, numa clara transformação da sua estrutura. Segue-se o Altus, uma quinta acima do Tenor, e o Superius, uma oitava acima (Ex. 5.4.6).

Após vários versos em homofonia, surge o já referido “crucifigere” (Ex. 5.4.7.). No Verso 9, surge um ponto de imitação no terceiro segmento, associado ao texto “descendens de cruce” (Ex. 5.4.8.). O motivo descendente (com intenção de caracterizar a descida da Cruz) surge primeiramente no Altus, sendo imitado pelo Tenor uma quarta abaixo. No caso do Bassus, que entra no compasso 151, o motivo apresentado nesta voz é uma imitação do motivo do Tenor, uma quinta abaixo, como o motivo do Superius, uma quarta acima relativamente ao Tenor.

145

S
vum fac te - met i - - - psum

A
vum fac te - met i - - - psum de - scen - - -

T
vum fac te - met i - - - psum de - scen - - -

B
vum fac te - met i - - - psum de -

151

S de - scen - dens de cru - ce.

A dens, de - scen - dens de cru - ce.

T dens, de - scen - dens, de cru - ce.

B scen - dens, de cru - ce.

5.4.8. Diogo Dias Melgaz, *Paixão segundo São Marcos*, Verso 9, cc. 145-156.

Contrariamente ao final da *Paixão segundo São Mateus* e também as outras duas obras deste gênero, o final da *Paixão segundo São Marcos* é bastante movimentado no que toca à imitação, abandonando a predominância da homofonia, ocorrendo a utilização de valores rítmicos mais curtos que nos restantes versos.

182

S mus et cre - da - mus.

A mus et cre - da - mus.

T mus et cre - da - mus.

B mus et cre - da - mus.

187

S mus.

A mus.

T mus.

B mus.

5.4.9. Diogo Dias Melgaz, *Paixão segundo São Marcos*, Verso 10, cc. 182-191.

No caso do último segmento do Verso 10 (Ex. 5.4.9.), o motivo descendente aí utilizado, associado ao texto “et credamus”, surge primeiramente no Altus ao compasso 182, sendo imitado uma oitava abaixo pelo Bassus e uma quinta acima pelo Superius. O Tenor entra um compasso mais tarde, uma quarta abaixo relativamente ao Altus. O mesmo motivo é repetido em imitação por todas as vozes mas, desta vez, surge

transposto uma segunda abaixo em cada uma, surgindo ainda uma terceira vez no Superius também transposto uma terceira abaixo relativamente à primeira apresentação.

AS TURBAS DA PAIXÃO SEGUNDO SÃO LUCAS

A *Paixão segundo São Lucas*, é a mais “austera” de todas as quatro obras deste gênero de Diogo Dias Melgaz. Esta austeridade deve-se, em grande parte, à predominância de uma textura quase exclusivamente homofônica por toda a obra.

Encontramos, no entanto, um momento de imitação no quarto verso, num breve ponto de imitação associado ao texto “tu ergo es Filius Dei” (Ex. 5.4.10.). Este motivo surge primeiramente no Altus, seguindo-se o Bassus uma quinta abaixo, que se encontra agrupado com o Tenor em *bicinia*. O Superius entra no compasso 28 uma quarta acima do Altus.

24
S
A
T
B
Tu er - go es Fi - - - li - us, tu
Tu er - go es
Tu er - go es Fi -

29
S
A
T
B
er - go es Fi - - - li - us De - - - - i.
er - go es Fi - - - li - us De - - - - i.
Fi - - - li es Fi - li - - - us De - - - - i.
- - li - us De - - - - i.

5.4.10. Diogo Dias Melgaz, *Paixão segundo São Lucas*, Verso 4, cc. 24-34.

No verso 7, mais concretamente no segundo segmento, surge um ponto de imitação no seguimento daqueles já referidos anteriormente (Ex. 5.4.11.). O Superius e Bassus estão agrupados em *bicinia* no compasso 103, surgindo nesta última voz o motivo que será imitado pelas outras vozes. O Tenor imita esse motivo do Bassus uma quarta acima, e o Altus uma oitava acima.

5.4.11. Diogo Dias Melgaz, *Paixão segundo São Lucas*, Verso 7, cc. 102-108.

AS TURBAS DA PAIXÃO SEGUNDO SÃO JOÃO

No que diz respeito à *Paixão segundo São João*, encontra-se pouca novidade relativamente ao que já foi referido nas obras anteriores. Existe uma predominância da homofonia ao longo de toda a obra, com alguma imitação sem, todavia, ocorrer um desenvolvimento.

Há que notar o primeiro verso, que se constitui como o mais imitativo de toda a obra. Com apenas duas palavras – “Jesu” e “Nazarenum” – a ambas estão associados dois motivos simples (Ex. 5.4.12). Duas notas num intervalo de quarta no caso do primeiro, que surge primeiramente no Tenor, aparecendo o segundo motivo a seguir a uma pausa de mínima. O Superius e Bassus surgem agrupados em *bicinia*, com a imitação do motivo do Tenor uma quarta abaixo no Bassus, e, por último, o Altus, uma quinta acima do Tenor.

Superius

Altus

Tenor

Bassus

Je - sum, Je - sum

Je - sum,

Je - sum, Je -

Je - sum,

Je -

5

S

Na - za - re - - - - - num.

A

Na - - - - za - re - - - - - num.

T

sum Na - za - re - - - - - num.

B

sum Na - za - - - - re - - - - - num.

5.4.12. Diogo Dias Melgaz, *Paixão segundo São João*, Verso 1, cc. 1-9.

AS PAIXÕES DE PEDRO VAZ REGO

Diogo Barbosa Machado mencionou ainda, na *Bibliotheca Lusitana*, Pedro Vaz Rego como autor de “textos da Paixão a 4 vezes” (Barbosa Machado, 1752: 625). Todavia, não se conseguiu encontrar quaisquer versões destes “textos da Paixão” no Arquivo Musical da Catedral de Évora, nem estas obras foram mencionadas por José Augusto Alegria (1973; 1973a). Pelo que percebemos, não se trata de confusão do autor da *Bibliotheca Lusitana*, atribuindo as Paixões de Melgaz a Rego, uma vez que, no espaço dedicado ao primeiro destes compositores, estas obras estão-lhe claramente atribuídas. Poderá, no entanto, tratar-se de equívoco por parte do autor, mencionando uma obra inexistente na produção musical do compositor.

2.5. OUTRAS OBRAS

Aqui incluem-se as obras que representam géneros ou formas individuais e que não se incluem naqueles anteriormente elencados, como é o caso das antífonas *Pueri Hebraeorum* para o Domingo de Ramos, da antífona mariana *Salve Regina* e do *improperium* para Sexta-Feira Santa

AS ANTÍFONAS *PUERI HEBRAEORUM*

Estas duas breves antífonas para a entrada da procissão das palmas na igreja em Domingo de Ramos são caracterizadas em conjunto, uma vez que ambas têm a mesma função litúrgico-musical.

No caso da primeira antífona, *Pueri Hebraeorum portantes*, trata-se de um pequeno motete que pode ser dividido em quatro segmentos, correspondendo cada um deles a um ponto de imitação.

No ponto de imitação do primeiro segmento surge um primeiro motivo no Tenor, sendo o mesmo imitado pelo Bassus uma oitava abaixo (Ex. 5.5.1.). No Superius surge um segundo motivo, que acaba por ser o motivo do Tenor invertido que, por sua vez, é imitado uma oitava abaixo pelo Altus. Este primeiro segmento termina com uma cadência forte a Lá, uma vez que envolve as três fórmulas cadenciais.

Superius

Pu - - - e - ri He - brae - o - - - - rum

Altus

Pu - - - e - ri He - brae - o - - -

Tenor

Pu - e - ri He - brae - o - - - - rum por - tan - tes

Bassus

Pu - - - e - ri He - brae - o - - - - rum por -

5.5.1. Diogo Dias Melgaz, *Pueri Hebraeorum portantes*, cc. 1-5.

O segundo segmento é bastante mais homofónico que o primeiro, com três vozes agrupadas, primeiramente o Superius, Altus e Tenor, e, em seguida, o Superius, Altus e Bassus. O terceiro segmento é também predominantemente homofónico, gerando-se um ponto de imitação no quarto segmento.

26

S

ho - san - na in ex - cel - - - -

A

ho - san - na in ex - cel - - - - sis, ho -

T

ho - san - na

B

ho - san - na in ex -

31

S
sis, ho - san - na in ex - cel - sis.

A
san - na in ex - cel - sis.

T
in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

B
cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.

5.5.2. Diogo Dias Melgaz, *Pueri Hebraeorum portantes*, cc. 26-36.

O motivo utilizado no quarto e último segmento surge primeiramente no Altus, sendo imitado uma quinta acima pelo Superius no compasso seguinte (Ex. 5.5.2.). O motivo surge seguidamente no Bassus, uma sétima abaixo do Altus, o que acaba por interromper a projeção imitativa. No entanto, se tomarmos em conta o motivo do Superius, acaba por ser uma quarta abaixo, o mesmo se passando com a entrada do Tenor, uma sétima relativamente ao Superius, mas uma quinta acima do Bassus.

A segunda antífona, *Pueri Hebraeorum vestimenta*, encontra-se dividida em três segmentos. No caso do primeiro segmento, o motivo que surge inicialmente no Bassus acaba por não ter desenvolvimento (Ex. 5.5.3.). Aquele que é desenvolvido em imitação está associado à palavra “vestimenta”. Este surge primeiramente no Bassus, sendo imitado uma quinta acima pelo Tenor, segue-se o Superius, uma quinta acima relativamente ao motivo do Tenor, e o Altus uma oitava acima do Tenor. Segue-se uma secção homofónica com o texto “et clamabant dicentes” (Ex. 5.5.4.).

Superius
Pu - e - ri He - brae - o - rum

Altus
Pu - e - ri He - brae - o - rum

Tenor
Pu - e - ri He - brae - o - rum ves - ti -

Bassus
Pu - e - ri He - brae - o - rum ves - ti - men - ta

A ANTÍFONA *SALVE REGINA*

Esta obra é, certamente, a mais conhecida de Diogo Dias Melgaz sendo frequentemente referida como um dos exemplos cimeiros da sua produção musical. No entanto, esta antífona causa alguma discordância em termos dos diferentes tipos de escrita contrapontística nela presentes. José Augusto Alegria observou que Melgaz expôs o cantochão (identificado pelo autor como “tema” na secção inicial “em contraponto imitativo”, mas “logo na palavra *Mater* ruma para um contraponto expressivo, no qual atinge surpreendentes efeitos” (Alegria, 1978: XXVII). O momento de mudança a que se refere Alegria, situa-se entre o final do primeiro segmento e o início do segundo. Mariana Portas de Freitas, pelo contrário, contabilizou uma igualdade entre “contraponto imitativo” e “contraponto expressivo” ao longo da obra, reafirmando que esta antífona é a única “destas rubricas músico-litúrgicas em que a imitação assume uma percentagem superior a um terço, embora não chegue a atingir metade da sua extensão” (Freitas, 2000: 104).

No entanto, ambos os autores não mencionam na sua análise que o manuscrito onde se encontra esta antífona é uma cópia realizada um século após a morte de Melgaz, se tivermos em conta o ano de 1801 presente no manuscrito como a data de cópia do mesmo. Surge ainda um pormenor adicional que poderá ter alguma influência em termos da análise do texto musical. A cópia do manuscrito da *Salve Regina* (bem como de algumas outras obras de Melgaz), foi realizada pelo Padre Francisco José Perdigão, mestre de capela da Catedral nas duas últimas décadas de setecentos. Nas cópias feitas por este compositor, embora grande apreciador da obra de Melgaz e de Fr. Manuel Cardoso, são frequentes as adições pessoais a obras de compositores anteriores. É esse o caso, *i. e.*, da *Lamentação para Quinta-Feira Santa* de Melgaz em cujo frontispício refere Perdigão que a obra havia sido “domesticada ou reduzida ao nosso methodo de hoje, pello P.^e M.^e da mesma Capp.^a Franc.co José Perdigão em 1822”.⁴⁸ Deste modo, a análise e consequente caracterização desta obra ficará limitada pelo que transmite a respetiva fonte que, no entanto, cremos tratar-se de uma limitação envolvendo o texto musical e não a estrutura e forma da composição original de Melgaz.

Assim, esta antífona poderá ser considerada também como um motete, dividido em dez segmentos, com características diversas. No que respeita ao primeiro segmento, é exposta a entoação da respetiva melodia de cantochão logo no início pelo Superius (Ex. 5.5.5.). Tal como nos motetes quaresmais, temos uma entrada das vozes espaçada, com o Bassus a imitar o motivo do Superius uma oitava abaixo no compasso 5. O Tenor entra também com o mesmo motivo logo a seguir, uma quinta acima, no compasso 6. O motivo

⁴⁸ Trata-se do manuscrito P-EVc Lamentações n.º 11, uma coleção de folhas de papel para as várias partes da *Lamentação* de Melgaz. Algumas partes são setecentistas e outras, como a parte para órgão onde se encontra o texto de onde foi extraída a citação foi copiada pelo Padre Perdigão.

91).

6

S gi - - - na, Re - gi - - - na, Re -

A Re - - - gi - - - na, Sal - - -

T Sal - - - - - ve

B - - - - - ve Re - gi - - - - na,

5.5.5. Diogo Dias Melgaz, *Salve Regina*, cc. 1-11.

“madrigalismos” que se poderão encontrar ao longo da obra (Ex. 5.5.6.).

28

S
spes no - stra, spes no - stra sal - ve, sal - ve, sal - ve. Ad

A
spes no - stra, spes no - stra sal - ve, sal - ve.

T
spes no - stra, spes no - stra sal - ve, sal - ve.

B
spes no - stra, spes no - stra sal - ve, sal - ve, sal - ve.

5.5.6. Diogo Dias Melgaz, *Salve Regina*, cc. 28-32.

O terceiro segmento constitui-se como o primeiro de vários que são preenchidos por efeitos sonoros com a divisão das quatro vozes divididas em dois grupos respondendo entre si naquilo que Mariana Portas de Freitas identificou como um estilo concertado embrionário. Numa primeira secção em “clamamus” existe este, por assim dizer, “concerto entre as vozes” com um motivo cujo intervalo melódico de quarta sugere a ênfase da respetiva palavra (chamar, clamar). Segue-se uma secção homofónica, separada da anterior por uma pausa geral de semínima, com valores rítmicos mais curtos sobre o texto “exules filii Evae”, com várias repetições textuais.

No quarto segmento prossegue o mesmo jogo de efeitos entre as vozes numa primeira secção. Sobre o texto “ad te suspiramus...”, Mariana Portas de Freitas refere várias palavras do texto que são ilustradas “por belíssimos efeitos, como seja por ex. o efeito de alternância rítmica que se produz sobre a palavra «*suspiramus*», sugerindo a própria acção física do suspiro ou soluço” (Freitas, 2000: 74). A esta secção sucede outra passando a um longo ponto de imitação com valores rítmicos mais largos. Aqui surge um motivo primeiramente no Altus ao compasso 48, que é imitado pelo Bassus uma quinta abaixo (Ex. 5.5.7.). Seguidamente entra o Superius com uma variante desse motivo inicial do Altus, sendo imitado pelo Tenor uma quarta abaixo.

43

S
mus, su - - spi - ra - mus

A
te su - - pi - ra - - - mus ge - - - men - - -

T
- mus, su - - spi - ra - - - mus ge - - - men - - -

B
- - ra - mus, su - spi - - ra - mus

30

S
ge - men - - - tes et flen - - - tes

A
tes, et flen - - - tes, flen - - - tes ge -

T
tes, ge - men - - - tes et flen - tes, ge - men - -

B
ge - - - men - - - tes et flen - - - tes, et

5.5.7. Diogo Dias Melgaz, *Salve Regina*, cc. 45-54.

O quinto segmento une-se ao anterior por imbricação, contrariando a tendência de justaposição dos anteriores, uma vez que prossegue a imitação, nomeadamente através de um motivo declamatório utilizando semínimas. A este segmento justapõe-se um novo segmento de grande intensidade expressiva, regressando o “concerto” entre as vozes em “eia ergo” utilizando semínimas, estando esta secção inicial separada da seguinte, em homofonia, através de uma pausa geral de semínima. Aqui, o compositor utilizou os valores rítmicos mais curtos de toda obra (colcheias) com motivos declamatórios, sem uma relação imitativa, de maneira a criar tensão.

78

S
- - des o - cu - los ad nos con - ver - te, o - cu - los ad nos,

A
cor - des o - cu - los ad nos con - ver - te, o - cu - los ad nos, o - cu - los ad

T
cor - des o - cu - los ad nos con - ver - te, o - cu - los ad nos,

B
cor - des o - cu - los ad nos con - ver - te, o - cu - los ad nos,

5.5.8. Diogo Dias Melgaz, *Salve Regina*, cc. 78-81.

A tensão parece desaparecer no segmento seguinte, onde utiliza outro mecanismo expressivo com a colocação de pausas entre as palavras “et” e “Jesum” para criar espaço. Este espaço culmina no oitavo segmento que é totalmente homofônico, de maneira a declamar o texto “nobis post hoc exsilium ostende”. Segue-se um segmento com valores rítmicos mais largos (composto sobretudo por semibreves), de forma a realçar os atributos da Virgem “o pia” “o clemens”. Aqui repete-se um motivo de três atribuído a estas duas expressões sem grande relação imitativa.

O contraponto imitativo regressa no décimo e último segmento. Numa secção inicial continua os efeitos sonoros, com repetições da palavra “dulcis”, bem como do mesmo

motivo a ela associado.

5.5.9. Diogo Dias Melgaz, *Salve Regina*, cc. 118-123.

Na segunda secção, pelo contrário, inicia-se um ponto de imitação em “Virgo Maria”, com o motivo associado a esse texto sendo introduzido pelo Bassus no compasso 114 (Ex. 5.5.9.). O Altus imita esse motivo uma quarta acima, seguindo-se o Tenor uma quinta acima. Segue-se uma série de variantes deste motivo na aproximação à cadência final.

O IMPROPERIUM POPULE MEUS

O *improperium Popule meus*, cantado na Adoração da Cruz em Sexta-Feira Santa, pode-se considerar como um dos mais destacados exemplos da continuidade polifónica na Catedral de Évora, sendo a obra de Melgaz copiada para um livro de coro nas últimas décadas de setecentos.

Acaba por ser a obra com a forma mais complexa de todas aquelas presentes neste trabalho, com um largo número de secções incluindo várias repetições ao estilo responsorial. Deste modo existem duas secções iniciais para todo o coro, seguindo-se uma secção em que o coro se divide em duas metades cantando em *alternatim* o texto grego. Na quarta secção torna-se a unir o coro, repetindo seguidamente a secção policoral (“Agius o theos...”). Seguem-se mais duas secções para o coro único, intercaladas com repetições da primeira secção “Popule meus...”. Daqui resulta a forma seguinte:

1. *Popule meus quid feci tibi?*
2. *Quia eduxi te de terra Aegypti...*
3. *Agius o theos...*
4. *Quia eduxi te per desertum...*
3. *Agius o theos...*
5. *Ego eduxi te de Aegypto...*
1. *Popule meus quid feci tibi?*
6. *Ego ante te aperui mare...*
1. *Popule meus quid feci tibi?*

Tal como as turbas das Paixões, este *improperium*, dada a sua natureza, também é predominantemente homofónico. Na secção interior, com texto em Grego, “Hagios o theos...”, o coro subdivide-se em dois coros de quatro vozes (SATB) atuando de forma responsorial. Aqui, os respetivos segmentos articulam-se sobretudo por justaposição o que, por norma, deveria ter mais expressão a sobreposição dos mesmos. O único exemplo de sobreposição ocorre no compasso 85 com o Altus do segundo coro a entrar na segunda metade do compasso em que termina o primeiro coro. Dada a brevidade, praticamente não se poderá considerar esta articulação como uma sobreposição, não só por se sobrepor apenas uma voz, como também por esta partilhar a mesma nota (Dó) que o Altus do primeiro coro.

No quinto segmento da primeira secção encontramos um esboço de um ponto de imitação que, à semelhança do que acontece nas Paixões, envolve apenas três das quatro vozes (Ex. 5.5.10.). O respetivo motivo surge primeiramente no Tenor, sendo imitado uma quinta abaixo pelo Bassus, que se encontra agrupado com o Superius em *bicinia*. O Altus imita o Bassus uma oitava acima no compasso seguinte.

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is presented in two systems, beginning at measure 21 and measure 26. The lyrics are in Portuguese and are written below the corresponding staves. The first system (measures 21-25) shows the Tenor (T) and Bass (B) parts entering with the lyrics 'quo con - tri - sta - vi te? re -'. The Soprano (S) and Alto (A) parts are also present but do not have lyrics in this system. The second system (measures 26-30) shows all four parts with the lyrics 'spon - de, re - spon - de mi -'. The Soprano (S) and Alto (A) parts are in the upper staves, while the Tenor (T) and Bass (B) parts are in the lower staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

5.5.10. Diogo Dias Melgaz, *Popule meus*, cc. 21-30.

Os pontos de imitação possuem, em geral, a mesma configuração daquele ilustrado no Ex. 5.5.10., quando ocorrem, frequentemente na aproximação à cadência final de uma determinada secção.

É o que acontece na quarta secção “Quia eduxi te per desertum...”, no quarto segmento, associado ao texto “in terram satis bonam parasti Crucem” (Ex. 5.5.11.). O Tenor entra com o respetivo motivo no compasso 125, seguindo-se o Bassus e Superius, agrupados em *bicinia*, estando a imitação no Bassus uma quinta abaixo do Tenor. O Altus entra uma segunda abaixo do Tenor no compasso 128.

121

S te, et in - tro - du - - - xi te in

A te, et in - tro - du - - - - - xi te

T et in - tro - du - - - xi te in ter - ram

B et in - tro - du - - - xi te in

127

S ter - ram sa - tis bo - - - - - nam: pa - ra - sti

A in ter - - - ram sa - tis bo - - - nam: pa -

T sa - tis bo - - - nam, bo - - - - - nam: pa - ra - sti

B ter - ram sa - tis bo - - - - - nam: pa - ra - sti

Ex. 5.5.11. Diogo Dias Melgaz, *Popule meus*, cc. 121-132.

3. ELEMENTOS CARATERÍSTICOS FORMAIS E ESTILÍSTICOS

Partindo da análise dos vários géneros elencados no Subcapítulo 2 do presente Capítulo, poderemos propor alguns elementos que caracterizam formal e estilisticamente as obras de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego no que respeita ao repertório que segue a tradição polifónica da Catedral de Évora. Servem estes elementos como conclusões ao estudo analítico de cada um dos géneros representados. Deste modo, a presente caracterização desenvolve-se em torno de duas linhas principais, uma das quais envolve os elementos formais e estruturais da composição polifónica, como é o caso da segmentação e imitação, e outra incluindo questões de ordem estilística envolvendo a composição de cada um dos géneros representados, nomeadamente de acordo com a tratadística musical seiscentista.

Ambos os compositores parecem seguir as regras da tratadística musical seiscentista, que estão expressas nas obras em estilo antigo selecionadas. Limitando-nos às obras selecionadas e classificadas como pertencentes ao estilo antigo e a sua integração na continuidade polifônica da Catedral de Évora, encontramos essa continuidade largamente expressa nos vários géneros musicais presentes na produção musical selecionada de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego. Estão aqui representados os principais géneros, como é o caso da missa e do motete, assim como o salmo e outros, menos comuns, como acontece com as Paixões para a Semana Santa e o *improperium*.

A missa constitui-se como o género que melhor representa a continuidade polifônica em Melgaz e Rego. Esta surge na tradição como um tipo de composição que traz pouca novidade em termos formais, uma vez que está dependente da estrutura formal do texto. No caso de Melgaz, a composição da missa ferial surge na continuidade desta prática na Catedral de Évora que remonta, pelo menos, ao final do século XVI e à composição deste tipo missa por Manuel Mendes. Trata-se de uma composição com uma dependência profunda no cantochão que parafraseia através de um contraponto simples realizado com figuras rítmicas largas, como a semibreve e a breve, e com a brevidade que uma missa para os dias *de feria* exigia.

No que diz respeito a Pedro Vaz Rego, no início do século XVIII, este compositor desenvolve as duas composições objeto do presente estudo segundo a técnica composicional da paráfrase, no primeiro caso, de uma melodia de cantochão de um hino e, no segundo, revolvendo ainda em torno dos tons salmódicos. Nestas obras, o compositor consegue um equilíbrio entre secções predominantemente imitativas e secções onde domina a homofonia. A homofonia ocorre nos locais habituais da missa que podemos encontrar, *i.e.*, em Fr. Manuel Cardoso ou Duarte Lobo, nomeadamente no início do Gloria e do Credo. No caso da *Missa Ad omnem tonum*, encontramos no Sanctus um bom exemplo de uma imitação elaborada de forma complexa, com pontos de imitação mais extensos que envolvem maior quantidade de material motivico e a consequente presença de mais tons salmódicos. Esta parece ser uma característica comum ao longo da obra: onde ocorre maior quantidade de texto, predomina uma textura sobretudo homofónica (como acontece no segmento “Laudamus te” do Gloria) e, onde o texto é mais escasso, como é o caso do Sanctus ou do Kyrie, os segmentos possuem uma textura tendencialmente mais imitativa e melismática.

Tal como acontece em alguns motetes de Melgaz, nos inícios das obras de Rego, o motivo do ponto de imitação inicial tende em ser invertido, gerando um segundo motivo, como ocorre, *i.e.*, na *Missa Tantum ergo Sacramentum*. Nesta obra, como já foi referido, o compositor mantém-se, em geral, dentro dos parâmetros composicionais elencados por Pietro Cerone em 1613, no respeitante à utilização do material motivico proveniente do modelo e os respetivos locais ao longo da composição onde o mesmo deveria ser citado. Esta missa, embora não sobreviva completa, parece-nos representar um bom exemplo da

abordagem “clássica” a este género musical por parte do compositor, o que sugere um conhecimento profundo por parte do mesmo da técnica de paráfrase do cantochão.

O mesmo se pode afirmar no que respeita à *Missa Ad omnem tonum*. Aqui Rego explorou os oito tons salmódicos, incluindo como nono tom o *tonus peregrinus*, dentro do contexto teórico Ibérico, que o denominava como *tono irregular*. Aliás, este *tonus peregrinus*, que surge também associado aos salmos *Credidi propter quod* e *In exitu Israel* do mesmo compositor, é um marco na caracterização de Rego uma vez que, nestas composições, se situa no âmbito da tradição Ibérica e não da Romana, cuja reforma do cantochão se fazia sentir nas instituições musicais de Lisboa à época. Rego desenvolve esta missa através da paráfrase das terminações de cada um dos tons, das quais deriva o material motivico. Os motivos daí resultantes (cada um deles associado ao respetivo tom) são expostos primeiramente em sucessão e, em seguida, combinados entre si de forma, por vezes, algo complexa. São frequentes os pontos de imitação que envolvem a combinação de motivos de vários tons, inúmeras vezes resultando em variantes por via dessa escolha. Seguindo a tendência “clássica” na composição da missa polifónica, o compositor excede os procedimentos desenvolvidos ao longo da composição no segundo Agnus Dei através da expansão da textura vocal para oito vozes explorando as possibilidades combinativas dos nove tons, atribuindo um tom específico a cada uma das vozes. Embora não tenha chegado até aos nossos dias, é também referenciado um “enigma”, que supomos ser um canon, presente no Agnus Dei da *Missa Tantum ergo Sacramentum*, o que nos confirma um conhecimento da tradição polifónica (pelo menos Ibérica) por parte do compositor eborense.

No que respeita à composição de salmos, Rego afasta-se dos compositores do princípio de seiscentos, e de uma influência predominante do fabordão. Nos seus salmos ocorre uma clara paráfrase do respetivo tom salmódico, atribuído a uma voz específica (variando a atribuição de verso para verso) em valores rítmicos mais largos, todavia, mantendo alguma imitação. Esta realiza-se dentro dos parâmetros que encontramos em Pietro Cerone, geralmente através de um motivo (por vezes, derivado do próprio tom salmódico) que é frequentemente projetado em apenas duas vozes e, ocasionalmente em três.

Nas suas obras em estilo antigo, Pedro Vaz Rego desenvolve os pontos de imitação de forma “clássica”, geralmente seguindo a habitual projeção dos motivos em imitação pelas várias vozes em intervalos de quinta (ou quarta) e oitava. Não explora muito a repetição textual pelo que os segmentos são, regra geral, curtos envolvendo um ou dois pontos de imitação com material motivico diferente, composto por um ou dois motivos que, como anteriormente referido, podem estar relacionados por inversão.

Diogo Dias Melgaz, apesar de não estar representado na missa (para além da *Missa Ferialis*) e no salmo, possui uma vasta produção de motetes em estilo antigo (que não

encontramos em Rego), bem como várias rubricas destinadas a momentos particulares da Liturgia como o são as cerimónias da Semana Santa, onde encontramos antífonas e versões polifónicas das Paixões.

O grupo principal na produção musical de Melgaz constitui-se pelo ciclo de motetes quaresmais. Consistem em pequenas composições que, todavia, poderão ser consideradas como estando no seguimento dos motetes de Fr. Manuel Cardoso presentes no *Livro de varios motetes* de 1648 (que certamente Melgaz conheceria) em termos das características de segmentação que, como foi referido, apresentam um segmento inicial mais longo, bem como o final, com segmentos intermédios mais curtos alguns deles frequentemente divididos com uma pausa geral, e que se enquadram no motete português pós-tridentino. Os segmentos comportam geralmente um ou dois pontos de imitação com material motivico específico, com a ocorrência, por vezes, de um segundo motivo derivado do primeiro por inversão o que também ocorre nas obras de Cardoso.

Contrastando com este vasto grupo de motetes, as composições para a Semana Santa, quer sejam motetes, Paixões ou antífonas, apresentam-se como obras tendencialmente mais homofónicas e dependentes dos textos (e respetiva estrutura formal) para as ocasiões litúrgicas a que se destinam. O caso mais notório é o das quatro Paixões polifónicas onde a imitação se resume a momentos específicos, geralmente correspondendo a secções onde a quantidade de texto é escassa. Também é esse o caso do *improperium* que, tal como as Paixões, estava destinado a uma ocasião particularmente importante e onde os artifícios contrapontísticos seriam contrários à “gravidade” do momento. Surgem como exceções a esta tendência as duas pequenas antífonas processionais para o Domingo de Ramos, que constituem dois exemplos interessantes da exploração da motivicidade por parte de Melgaz.

Podemos considerar que este grupo, tal como o ciclo de motetes para a Quaresma e Semana Santa, surge como adições da parte de Melgaz a repertório já existente na Catedral. Isto pode ser observado no Códice manuscrito n.º 7, onde a *Missa Ferialis* e os motetes para as quartas e sextas-feiras da Quaresma foram combinados com os motetes e a missa dominical de Afonso Lobo de forma a completarem o ciclo quaresmal tanto para os domingos como para os dias *de feria* a que assistia o Cabido da Catedral. O mesmo pode ser observado relativamente aos salmos de Vésperas de Rego. Estes inserem-se no Códice manuscrito n.º 6 de forma a completar a coleção de salmos de João Lourenço Rebelo, correspondendo aos ciclos com maior uso na Catedral.

No caso da polifonia para a Semana Santa, tanto as Paixões como o *Improperium* representam adições de relevo a rubricas que seriam, por norma, realizadas em cantochão.

CONCLUSÃO

A escrita de polifonia vocal sacra *a cappella* no estilo palestriniano constituiu ao longo do século XVII e grande parte do século XVIII um importante elemento de continuidade musical, coexistindo com outros estilos que, entretanto, se desenvolviam e acabaram por se tornar nos principais focos da composição musical sacra, como foram o estilo moderno e o estilo concertado.

Embora esteja geralmente associado à figura de Giovanni Pierluigi da Palestrina, o estilo antigo não seguiu de uma forma rigorosa a concepção do estilo deste compositor, incorporando também frequentemente características dos outros estilos, não só da música sacra, como também da profana, afastando-se, em vários casos, de uma austeridade com que é genericamente caracterizado. O modelo palestriniano do estilo antigo é, regra geral, utilizado para distinguir este repertório vocal sacro *a cappella* de outras obras da mesma época, mas com características marcadamente mais inovadoras, como acontece com o estilo concertado no final do século XVII. Itália e, mais concretamente, Roma são considerados como os principais centros de onde se expandiu esta prática composicional, muito por influência da geração seguinte de compositores, entre os quais se encontram vários discípulos do próprio Palestrina. Encontramos, deste modo, no compositor seiscentista dois tipos de repertório musical sacro que vai sendo criado conforme os requisitos litúrgicos das instituições onde estes ocupam cargos, sendo um deles composto pelas obras em estilo antigo e o outro pelas obras em estilo moderno e concertado. Um dos primeiros exemplos mais notórios que referimos foi o de Claudio Monteverdi. Uma das figuras de relevo no desenvolvimento do estilo moderno, Monteverdi integra na sua produção musical em estilo antigo algumas das inovações presentes no que estavam em desenvolvimento nesta nova forma de compor música sacra.

Dada a projeção internacional que teve a figura de Palestrina, aliada à difusão do compositor como “salvador da música sacra” no âmbito do Concílio de Trento, o estilo antigo difundiu-se por toda a Europa, não só associado à prática polifónica romana, mas também incluindo a continuidade de práticas locais, tendo sido a Península Ibérica um bom exemplo dessa continuidade. Em Espanha, encontramos, durante o século XVII em praticamente todas as catedrais e igrejas principais, compositores que, paralelamente à composição de obras em estilo moderno e concertado, ou até mesmo, obras para o teatro, como é o caso de Sebastián Durón. Estes irão compor grande quantidade de repertório em estilo antigo, a “nova polifonia” que se insere nos géneros musicais herdados do século XVI, mantendo a mesma forma e estrutura, mas inserindo já, embora de uma maneira algo contida, elementos inovadores provenientes de outros estilos, que se refletem sobretudo ao nível da sonoridade. Juan García de Salazar ou José de Torres y Martínez Bravo surgem-

nos como exemplos da continuidade dessa prática polifónica nas últimas décadas de seiscentos estando, este último, envolvido na edição em 1705 da *Arte de Canto Llano* do teórico quinhentista Francisco de Montanos. Aliás, a tratadística musical tanto espanhola como portuguesa parece acompanhar esta continuidade polifónica. Praticamente todas as obras teóricas impressas até meados do século XVIII são divididas entre as questões do ensino e prática do cantochão e uma parte dedicada ao canto de órgão e os aspetos teóricos com ele relacionados como a solmização, a prolação, notação, ligaduras entre outros. A continuidade destas ideias teóricas proporcionou uma série de polémicas musicais envolvendo a introdução de elementos modernos no repertório sacro, como foi o caso da questão em torno da *Missa Scala aretina* de Francisco Valls, em que a entrada de uma voz com um intervalo de nona não preparado despoletou uma série de publicações em defesa e contra esta situação.

Portugal não foi alheio a essa tendência da continuidade na teoria musical, encontrando-se frequentemente na tratadística musical uma parte dedicada ao cantochão e outra ao canto de órgão como é o caso de Manuel Nunes da Silva, cuja *Arte minima* foi primeiramente impressa em 1685, ou, em outros casos, dois volumes contendo cada uma dessas partes, como acontece com João Vaz Barradas Muito Pão e Morato em 1735. O estilo antigo romano teve uma profunda influência nas primeiras décadas do século XVIII, no seguimento da elevação da Capela Real a Patriarcal, com implicação na renovação do repertório musical ao estilo das capelas papais. Aqui a importação de repertório em estilo antigo teve um papel importante, partilhando a sua utilização na Liturgia também com obras em estilo moderno e estilo concertado. Paralelamente a esta importação continuou-se a utilizar repertório polifónico do final do século XVI e primeira metade do século XVII, como é o caso dos compositores Manuel Mendes e Fr. Fernando de Almeida, cuja música continuou a ser cantada na Patriarcal, como atestam vários livros de coro existentes no Paço Ducal de Vila Viçosa. Junto com este repertório mais antigo encontram-se também obras em estilo antigo compostas como “nova polifonia”, como acontece com os compositores Manuel Soares, ou, a um nível mais reduzido, com Francisco António de Almeida ou João Rodrigues Esteves, mais representativos do estilo concertado.

No caso da Catedral de Évora, a continuidade da polifonia do século XVI e primeira metade do século XVII, manteve-se a um nível significativo, embora no início do século XVIII tenham começado a surgir obras em estilo moderno e, gradualmente, ao longo do século, também em estilo concertado. A continuidade polifónica nesta instituição poderá estar relacionada com uma tradição significativa do Colégio dos Moços do Coro enquanto local de aprendizagem musical e com a perpetuação do mesmo sistema de ensino, focada no cantochão e canto de órgão. Por outro lado, poderá também ter tido influencia determinante na continuidade da composição de repertório polifónico (que acabou por tomar as características associadas ao estilo antigo), as exigências litúrgicas da Catedral que encontramos, *i.e.*, no *Calendário* das festividades anuais a que o Cabido da Catedral estava

obrigado a assistir, um documento de meados do século XVIII que identificava o estilo do repertório musical que seria utilizado em cada ocasião. Todavia, ainda está por fazer um estudo alargado sobre estas dinâmicas litúrgico-musicais abrangendo também a respetiva relação com as restantes instituições da cidade de Évora.

Ao longo do século XVII encontramos uma presença significativa de obras em estilo antigo na produção dos compositores que ocuparam cargos musicais na Catedral de Évora. Embora uma lacuna que surge em meados de seiscentos no que respeita a fontes que tenham chegado aos nossos dias, nomeadamente respeitando à produção de compositores como Bento Nunes Pegado ou António Rodrigues Vilalva, não permita fazer uma leitura exaustiva da continuidade do estilo antigo na Catedral, o que se conhece sobre a produção de Francisco Martins ou do próprio Diogo Dias Melgaz, ilustra esta tendência de continuidade.

No que respeita a Francisco Martins, este compositor estudou no Colégio da Catedral, tendo depois ocupado o cargo de mestre de capela na Catedral de Elvas. Desta última instituição chegaram à atualidade dois livros de coro que ilustram a predominância da polifonia na produção deste compositor. Trata-se sobretudo de salmos para o ofício de Vésperas e uma coleção de responsórios para o ofício de Matinas no *Triduum Sacrum*, caso raro no âmbito dos compositores portugueses seiscentistas. Outro caso prende-se com o compositor João Lourenço Rebelo, autor de uma coleção de salmos policorais com instrumentos *obligati*, que, simultaneamente, escreveu salmos *a cappella* para o ofício de Vésperas, bem como motetes e Paixões polifónicas para a Semana Santa.

Em Évora, Diogo Dias Melgaz surge no seguimento destes compositores que escreveram predominantemente obras em estilo antigo, ao qual poderemos juntar Pedro Vaz Rego, que inicia um ciclo que se estende ao longo do século XVIII em que a presença de repertório em estilo antigo começa a perder gradualmente importância na produção global dos compositores dando lugar ao estilo concertado. Em linhas gerais, o repertório em estilo antigo presente na produção musical de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego constitui uma adição ao repertório já existente de gerações anteriores no arquivo musical em uso na Catedral de Évora.

Estas obras encontram-se sobretudo numa coleção de livros de coro existente na Catedral. Os Códices musicais n.º 7 e 9 contêm grande parte do repertório em estilo antigo de Diogo Dias Melgaz, que também existe em cópias mais tardias provenientes da Catedral de Lisboa. Compõem-se estas obras por um ciclo de motetes para a Quaresma e, uma série de composições destinadas à Semana Santa, compostas por antífonas para o Domingo de Ramos, três motetes para vários dias da semana, quatro Paixões polifónicas e o *improperium* para a Adoração da Cruz em Sexta-Feira Santa.

No caso de Pedro Vaz Rego, as suas missas polifónicas e os três salmos de Vésperas encontram-se nos Códices manuscritos n.º 5, 6 e 8 da Catedral, encontrando-se também a

Missa Ad omnem tonum num livro de coro setecentista da Catedral de Guatemala, estando aí atribuída ao compositor José de Torres y Martínez Bravo.

Como ilustram estes livros de coro, consiste o respetivo repertório em obras que seguem essencialmente os parâmetros comuns o estilo antigo seiscentista e que podemos encontrar na produção musical dos compositores italianos mas, sobretudo, no repertório musical produzido localmente nas catedrais espanholas.

Não sendo um caso único da Catedral de Évora, toda esta “nova polifonia”, como lhe chamou José López-Calo, irá coexistir com a chamada “polifonia clássica” dos compositores do final do século XVI e primeira metade do século XVII ao longo de todo o século XVIII. Como um processo desenvolvido sobre camadas de repertório musical já existente, irá suceder a estes dois compositores uma geração composta por Ignácio António Celestino e André Rodrigues Lopo, culminando, já na última década de setecentos e primeiras duas décadas de oitocentos, com as figuras de Miguel Anjo do Amaral e Francisco José Perdigão, este último um particular apreciador da produção musical de Diogo Dias Melgaz e Fr. Manuel Cardoso, cujas obras surgem frequentemente nos livros de coro copiados ao longo do século XVIII. É sobretudo a estes compositores que se deve a perpetuação da tradição polifónica na Catedral de Évora ao longo do século XVIII chegando praticamente às vésperas do Liberalismo. Devendo-se também a eles (em particular, a Perdigão) a cópia de muitas das obras de Melgaz e Rego que chegaram aos nossos dias.

A continuidade polifónica na Catedral está presente, não só em termos da elaboração de livros de coro conjugando repertório mais antigo com repertório de compositores da época, mas também na construção das próprias obras. Em termos de géneros musicais, está representada a missa e o motete, assim como uma série de outros géneros que ocupam um lugar secundário no âmbito da polifonia renascentista, como a Paixão ou a antífona. Barbosa Machado refere um largo número de salmos, motetes, missas e responsórios o que o colocaria no seguimento dos compositores seiscentistas.

No que respeita aos motetes que chegaram à atualidade, encontramos grande parte das características do motete português pós-tridentino exploradas por João Pedro d’Alvarenga. Melgaz escreveu uma coleção de obras deste tipo destinadas às quartas-feiras e sextas-feiras da Quaresma a que, de acordo com o Calendário da Catedral eborense, estava obrigado a assistir o Cabido. Estas obras, embora breves em termos da sua extensão, utilizam textos provenientes do Evangelho do dia, conforme a tendência do motete para o Advento e Quaresma, compondo-se geralmente por um ou dois versículos. O texto encontra-se dividido em quatro a cinco segmentos de extensão variável conforme a quantidade de texto presente em cada um deles. Regra geral, o primeiro e último segmento são mais extensos que os segmentos interiores que, por vezes, incluem secções homofónicas, em alguns casos, isoladas por uma pausa geral como acontece em alguns dos motetes para o Advento de Fr. Manuel Cardoso. Estes segmentos estão habitualmente

interligados por imbricação, ocorrendo uma breve sobreposição de apenas um ou dois compassos. Noutros casos, especialmente no final das secções homofónicas estão os mesmos interligados por justaposição, podendo ou não ocorrer uma pausa geral como elemento de separação.

A ideia de motivicidade, desenvolvida por Joshua Rifkin e João Pedro d'Alvarenga, está presente de forma significativa nestas obras através de um ou dois pontos de imitação em cada segmento, geralmente envolvendo um ou dois motivos, sendo por vezes o segundo uma inversão do primeiro, como frequentemente ocorre nas obras de Fr. Manuel Cardoso. O material motivico é projetado em imitação de forma “clássica”, envolvendo intervalos de quinta (ou quarta) e oitava, são raros os casos em que esta ordem de entrada em quintas/quartas ou oitavas é contrariada e, ao ocorrer, acontece em ocasiões excepcionais em que o discurso contrapontístico assim o exige.

No caso das obras referentes à Semana Santa, encontramos uma textura predominantemente homofónica. São geralmente obras bastante extensas em termos textuais, com um forte carácter declamatório o que resulta em segmentos bastante mais curtos e uniformes que aqueles dos motetes para a Quaresma, assim como uma motivicidade e imitação bastante mais restrita. Este circunscreve-se frequentemente aos últimos pontos de imitação das secções ou segmentos ocorrendo geralmente antes de uma cadência final.

Embora com uma sonoridade bastante avançada através do frequente uso de cromatismos, estas obras de Diogo Dias Melgaz seguem, no essencial, as características da polifonia seiscentista, estando os intervalos de quarta aumentada ou quinta diminuta (que ocorrem sobretudo no plano melódico) também presentes nas obras de outros compositores como Francisco Martins ou Fr. Manuel Cardoso.

Enquanto o estilo antigo compõe uma esmagadora parte da produção musical de Melgaz, no caso de Pedro Vaz Rego, a produção de obras em estilo antigo assume uma percentagem consideravelmente mais reduzida no âmbito geral da sua produção musical. Trata-se de uma mão cheia de obras, no entanto, de maiores dimensões quando comparadas com as de Melgaz.

No que diz respeito à missa, Rego cultivou técnicas de composição de datam pelo menos ao início do século XVI, como é o caso da paráfrase de melodias de cantochão. O compositor ainda tem a preocupação em desenvolver uma obra de dimensões consideráveis, como é a *Missa Ad omnem tonum*, em torno das questões envolvendo os tons salmódicos. Desafiando-se quase em emulação, propôs-se em dispô-los de forma imitativa explorando um vasto leque de possibilidades combinativas, que culminam na combinação de todos os tons no último Agnus Dei, ao jeito dos *canons* enigmáticos que encontramos na tradição polifónica Ibérica.

Este conhecimento do contexto musical Ibérico parece-nos evidente através das várias referências a correspondência frequente de Pedro Vaz Rego com outros compositores espanhóis do seu tempo como Sebastián Durón ou José de Torres y Martínez Bravo. Parece também confirmar este conhecimento a referência à sua participação na conhecida polémica teórica que gerou a *Missa Scala aretina* do compositor catalão Francisco Valls nas primeiras décadas do século XVIII. Em termos musicais, o compositor mantém-se dentro das práticas Ibéricas, como demonstra a continuação do uso do *tonus peregrinus* conforme aparece nas fontes peninsulares.

Reconhecemos, todavia, que ainda existem ainda inúmeros caminhos a explorar quanto à investigação da obra musical destes dois compositores, nomeadamente no que diz respeito ao estilo antigo, dentro do contexto eboense e também das inter-relações com outros centros não só em território português como também ao nível peninsular.

Um estudo mais extenso das obras em estilo moderno de Diogo Dias Melgaz e, particularmente, de Pedro Vaz Rego, poderá trazer uma visão ainda mais alargada sobre o estilo e técnicas compositivas destes compositores. Tal como se realizou neste trabalho relativamente aos respetivos compositores e as gerações precedentes, também um estudo das gerações de compositores da Catedral de Évora posteriores a Pedro Vaz Rego, nomeadamente o seu discípulo Ignácio António Celestino, poderá revelar mais detalhes sobre o primeiro.

Por outro lado, o desenvolvimento dos estudos sobre a música na cidade de Évora, que ainda está por fazer, poderá trazer ao nosso conhecimento mais detalhes sobre os meios e contexto onde circularam estes compositores. É disso exemplo as irmãs religiosas de Pedro Vaz Rego que pertenceram à comunidade cisterciense de São Bento de Cástris e agostinha de Santa Mónica e se o facto do seu irmão ser músico e mestre dos moços do coro terá eventualmente também proporcionado a estas religiosas uma carreira musical. Neste trabalho não se conseguiu localizar os respetivos processos destas religiosas mas, no entanto, poderão estar por revelar. Aliás, as relações familiares destes dois compositores e possíveis implicações musicais são outra das linhas de investigação a seguir.

Encontramos, assim, dois compositores que, ocupando os cargos de mestre de capela na Catedral de Évora entre pelo menos 1678 e 1736, escreveram, entre obras em estilo moderno ou predominantemente modernas para a época, uma quantidade assinalável de composições em estilo antigo dentro dos preceitos que datam ao final do século XVI.

Deste modo, longe de dar por terminada a investigação sobre a continuidade polifónica na Catedral de Évora, trata-se de uma investigação que apresenta uma série de linhas para futuros desenvolvimentos do tema. Esperamos que o presente trabalho possa, de algum modo, vir a constituir um ponto de partida para estudos futuros sobre o tema aqui foi tratado, como também proporcionar mais trabalhos sobre a obra de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego, assim como outros compositores e contextos musicais de cidade de Évora.

BIBLIOGRAFIA

1. FONTES PRIMÁRIAS

DOCUMENTOS DE ARQUIVO

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Acórdãos do Cabido, 1646-1652.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Acórdãos do Cabido, 1652-1663.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Acórdãos do Cabido, 1667-1678.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Acórdãos do Cabido, 1694-1714.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Fábrica da Sé de Évora, Receita e Despesa, 1662-1663.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Fábrica da Sé de Évora, Receita e Despesa, 1672-1673.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Fábrica da Sé de Évora, Receita e Despesa, 1680-1681.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Fábrica da Sé de Évora, Receita e Despesa, 1710-1711.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Cabido da Sé de Évora, Governo do Cabido, 1689-1722.

Arquivo Distrital de Beja, Paroquiais, Paróquia de Cuba, Registos de Batismos 1610-1655, D2 Cx. 0388.

Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Câmara Eclesiástica de Évora, Cargos e Benefícios, Colações, Cx. 13, Doc. 534.

Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Câmara Eclesiástica de Évora, Cargos e Benefícios, Colações, Cx. 16, Doc. 690.

Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Câmara Eclesiástica de Évora, Habilitações a Ordens, Requisitórias, Cx. 16, n.º 442.

Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Coleção de testamentos, 1554/1835, Testamento de Luísa da Fonseca, natural de Évora, Cx. 13, n.º 49.

Arquivo Distrital de Évora [P-EVad], Coleção de testamentos, 1554/1835, Testamento de Pe. Pedro Vaz Rego, natural de Évora, Cx. 26, n.º 54.

Arquivo Distrital de Portalegre, Paróquia de Nossa Senhora da Expectação, Registos de baptismos 1667/1678.

Biblioteca Pública de Évora [P-EVp], Reservados, Códice CXXVI/2-21.

Biblioteca Pública de Évora [P-EVp], Fundo Manizola, Códice X-5.

MANUSCRITOS MUSICAIS

Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa [P-Lf], Livro de Facistol n.º III.

Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa [P-Lf], Volume manuscrito n.º 246.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Fundo Musical, Códice manuscrito n.º 5.
<http://pemdatabase.eu/source/6204>

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Fundo Musical, Códice manuscrito n.º 6.
<http://pemdatabase.eu/source/10346>

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Fundo Musical, Códice manuscrito n.º 7.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Fundo Musical, Códice manuscrito n.º 8.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Fundo Musical, Códice manuscrito n.º 9.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Fundo Musical, Códice manuscrito n.º 10.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Fundo Musical, Livro de música impressa n.º 3, [add. ff. 1r-10v] [*Missa Tantum ergo Sacramentum*]

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Fundo Musical, Música Mariana n.º 13.

Arquivo da Sé de Évora [P-EVc], Fundo Musical, Salmos n.º 177-180.

Arquivo Musical da Catedral de Guatemala [GCA-Gc], Libro de polifonía n.º 1.
<http://conan.lib.muohio.edu/musica/data/9-007>

Biblioteca Municipal de Elvas [P-Em], Manuscrito 388 [*Vesperal*].

Biblioteca Municipal de Elvas [P-Em], Manuscrito 944 [*Livro da Coresma*].

Paço Ducal de Vila Viçosa [P-VV], Arquivo Musical do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Livro de Coro N.º 4.¹

Paço Ducal de Vila Viçosa [P-VV], Arquivo Musical do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Livro N.º 9.
<http://pemdatabase.eu/source/96558>

¹ Para os livros de coro de P-VV, utilizou-se a catalogação e descrição de Joaquim (1953).

Paço Ducal de Vila Viçosa [P-VV], Arquivo Musical do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança, Livro N.º 10.
<http://pemdatabase.eu/source/96428>

Sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra, [Livro de coro sem cota].²

2. BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

AGAZZARI, A. (1638). *La musica ecclesiastica dove si contiene la vera diffinitione della musica come scienza, non più veduta, e sua Nobiltà*. Siena: Appresso il Bonetti, nella Stamparia del Publico. [transcrição dada em Dixon, 1987].

BARBOSA MACHADO, D. (1741). *Bibliotheca Lusitana*. Tomo I. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca.

BARBOSA MACHADO, D. (1752). *Bibliotheca Lusitana*. Tomo III. Lisboa: Na Officina de Ignacio Rodrigues.

BARBOSA MACHADO, D. (1759). *Bibliotheca Lusitana*. Tomo IV. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

BERARDI, A. (1681). *Ragionamenti musical composti dal Sig. D. Angelo Berardi*. Bolonha: Giacomo Monti.

CERONE, P. (1613). *El Melopeo y maestro*. Libro XII. Nápoles: Giovanni Battista Gargano & Lucrecio Nucci.

FEIJÓO Y MONTENEGRO, B. (1863). *Obras Escogidas del Padre Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro*. Madrid: M. Rivadeneyra.

FONSECA, F. da (1728). *Evora gloriosa. Epilogo Dos quatro Tomos da Evora Illustrada, que compoz o R. P. M. Manoel Fialho da Companhia de Jesu*. Roma: Na Officina Komarekiana.

FROUVO, J. A. (1662). *Discursos sobre a perfeiçam do Diathesaron*. Lisboa: Na Officina de Antonio Craesbeeck de Mello.

MONTANOS, F. de (1705). *Arte de Canto Llano... Compuesto por Francisco Montanos, y aora nuevamente corregido y aumentado El Arte Practico de Canto de Organo..., por Don Joseph de Torres...* Madrid: En la Imprenta de Musica.

MORATO, J. (1735). *Breve resumo de cantocham, com as regras mais principaes e a forma que devem guardar, o director do coro para o sustentar... ordenado ao uso romano*.

² Apesar dos esforços, não se conseguiu contactar os responsáveis da instituição de modo a poder ser consultado o respetivo livro de coro.

Lisboa Ocidental: Na Officina da Musica.

MORATO, J. (1735a). *Flores musicaes colhidas no jardim da melhor Lição de varios autores. Arte pratica de canto de órgão, índice de cantoria para principiantes*. Lisboa Occidental: Na Officina da Musica.

NASSARRE, P. (1724). *Escuela Musica, segvn la practica moderna*. Saragoça: Por los Herederos de Diego de Larumbe.

REGO, P. V. (1729). *Enora buena, que dio Evora Ciudad a la Serenissima Señora Princesa del Brasil nuestra Señora*. Lisboa: Imprensa de la Musica.
<https://purl.pt/36422>

REGO, P. V. (1730). Fama posthuma do Ecellentissimo Duque do Cadaval o Senhor Nuno Alvares Pereira de Mello. In *Últimas acções do Duque D. Nuno Alvares Pereira de Mello: desde 11 de Setembro de 1725 até 29 de janeiro de 1727 em que faleceu*. Lisboa Ocidental: Na Officina da Musica.
<https://purl.pt/35577>

REGO, P. V. (1706). *Relaçam das Festas, com que a Cidade de Evora celebrou as alegres notícias que recebeo em 2 de junho de 1706*. Évora: Officina da Universidade.
<https://purl.pt/34492>

SCACCHI, M. (1649). *Breve Discorso sopra la Musica Moderna*. Varsóvia: Per Pietro Elert Stamp. di sua Maestà.

SCACCHI, M. (1643). *Cribrum musicum ad triticum Siferticum seu, Examinatio sucinta Psalmorum, quos non ita pridem Paulus Sifertus Dantiscanus...* Veneza: A. Vincenti.

SILVA, M. N. (1685). *Arte minima, que com semibreve prolação trata em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa Sciencia da Musica*. Lisboa: Na Officina de Joam Galram.

3. BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

ABREU, J. (2002). *Sacred Polychoral Repertory in Portugal, ca. 1580-1660*. Tese de Doutoramento em Musicologia, University of Surrey.
<https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/99511049902346>

ALEGRIA, J. A. (1973). *Arquivo das Músicas da Sé de Évora: Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ALEGRIA, J. A. (Ed.). (1978). *Diogo Dias Melgás: Opera Omnia*. Portugaliae Musica XXXII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ALEGRIA, J. A. (Ed.). (1991). *Francisco Martins: Obra Litúrgica*. Portugaliae Musica L. 2 vols. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- ALEGRIA, J. A. (Ed.). (1968). *Frei Manuel Cardoso: Livro de Vários Motetes (Lisboa, 1648)*. Portugaliae Musica XIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALEGRIA, J. A. (1983). *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALEGRIA, J. A. (1973a). *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALEGRIA, J. A. (1997). *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALEGRIA, J. A. (1984). *Polifonistas Portugueses. Duarte Lobo. Filipe de Magalhães. Francisco Martins*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- ALEGRIA, J. A. (Ed.). (1982). *Psalmi tum vesperarum, tum completorii. Item Magnificat Lamentationes et Miserere*. Portugaliae Musica XXXIX-XLII. 4 vols. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALVARENGA, J. P. d'. (2014). *Allo stile dei musici di questa nazione: Balancing the old and new in Portuguese church music from the 1720s and 1730s*. *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 38, pp. 33-53.³
- ALVARENGA, J. P. d' (2015). On Performing Practices in Mid- to Late-Sixteenth-Century Portuguese Church Music: The *Cappella* of Évora Cathedral. *Early Music*, 43(1), 3-21. <http://doi.org/10.1093/em/cau135>
- ALVARENGA, J. P. d' (2002). Para uma compreensão da polifonia portuguesa pós-tridentina, a propósito dos motetos de Fr. Manuel Cardoso (com uma análise de *Non mortui eSitivit anima mea*). In *Estudos de Musicologia* (pp. 105-152). Lisboa: Edições Colibri/Centro de História da Arte da Universidade de Évora.
- ALVARENGA, J. P. d' (2015a). Polyphonic Church Music and Sources from Late Sixteenth-Century Évora Cathedral. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2(1), 19-40. <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/261>
- ALVARENGA, J. P. d' (2005). *Polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista: estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6*. 2 vols. Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/11374>
- ALVARENGA, J. P. d'. (2009). The Debate on Musical Aesthetics around 1600 and the *Defensa de la mvsica moderna* by King João IV (1649). In J. P. d'Alvarenga e M. P. Ferreira (Eds). *'New Music' 1400-1600: Papers from an International Colloquium on the Theory*,

³ Devido à impossibilidade de obtenção da obra publicada, foi utilizada neste estudo a versão *pre-print*, e respetiva paginação, disponibilizada pelo autor em <https://hdl.handle.net/10362/63113> (acedido em setembro 20, 2019).

- Authorship and Transmission of Music in the Age of the Renaissance (Lisbon-Évora, 27-29 May 2003)*. (pp. 239-250). Lisboa e Évora: CESEM/Centro de História da Arte e Investigação Artística/Casa do Sul.
- ALVARENGA, J. P. d'. (2011). 'To make of Lisbon a new Rome': The repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s. *Eighteenth-Century Music*, 8(2), 179-214.
- AMORIM, E. (2015). *Prática composicional na Música Sacra em Portugal na primeira metade do Século XVIII – Estudo e Edição da obra de João Rodrigues Esteves*. 3 vols. Tese de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, Universidade Católica Portuguesa. <http://hdl.handle.net/10400.14/21595>
- ATLAS, A. (2006). Music for the Mass. In J. Haar (Ed.). *European Music, 1520-1642*. (pp. 101-129). Woodbridge: The Boydell Press.
- BARATA, A. F. (1909). *Evora Antiga. Noticias colhidas com afanosa diligencia em favor dos asylos de Infancia Desvalida e Ramalho-Barahona*. Évora: Minerva Commercial, de José Ferreira Baptista.
- BARNETT, G. (2008). Giovanni Maria Bononcini and the Uses of the Modes. *The Journal of Musicology*, 25(3), 230-286.
- BIANCONI, L. (1987). *Music in the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRINDLE, R. S. (1968). Monteverdi's G Minor Mass: An Experiment in Construction. *The Musical Quarterly*, 54(3), 352-360.
- BRITO, M. C. de. (2016). Rebelo [Rebello, Rabelo, Rabello], João Lourenço or João Soares. *Grove Music Online*. Acedido em maio 30, 2016. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23003>
- CARTER, T. (2005). Renaissance, Mannerism, Baroque. In T. Carter e J. Butt (Eds.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. (pp. 1-26). Cambridge: Cambridge University Press.
- CARDOSO, J. M. P. (2006). *O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII: A Singularidade Portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- CASTAGNA, P. (2000). *O Estilo Antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. Tese de Doutoramento em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.
- CASTILHO, L. C. (2009). *As obras de Manuel de Tavares e o desenvolvimento da policoralidade na polifonia portuguesa do século XVII*. 3 vols. Tese de Doutoramento em Música e Musicologia, Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/11140>

- CID, M. S. (1995). *O livro de Motetes de João Tavares de Andrade: transcrição e análise*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.
- COLLINS, P. (2005). *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*. Londres e Nova Iorque: Ashgate.
- CRAMER, E. C. (2001). *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*. Londres e Nova Iorque: Ashgate.
- DIXON, G. (1987). Agostino Agazzari (1578-After 1640): the theoretical writings. *Royal Musical Association Research Chronicle*, 20:1, 39-52.
- DIXON, G. (1979-80). The Origins of the Roman ‘Colossal Baroque’. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 106, 115-128.
- DODERER, G. (2007-8). Manifestações primordiais do Barroco Musical em Portugal. *Recerca Musicológica*, XVII-XVIII, 83-92.
- DRABKIN, W. (2001). Motif [Motive]. Grove Music Online. Acedido em janeiro 20, 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19221>
- DRUESEDOW, J. (1975). Aspectos teóricos modales de un libro español de misas de principios del siglo XVIII de José de Torres y Martínez Bravo. *Revista Musical Chilena*, 29(132), 40-55. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11621/11980>
- ESPANCA, T. (1964). Curiosidades de Évora (2.ª série). Calendário das Festividades Sagradas do Corpo Capitular da Catedral de Évora. *A Cidade de Évora*, 47, 98-104.
- ESSES, M. (1992). *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries. Volume I – History and Background, Music and Dance*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.
- ETZION, J. (2016). Romero, Mateo [Matheo] [Rosmarin, Matthieu; ‘Capitán’; ‘Maestro Capitán’]. *Grove Music Online*. Acedido em maio 31, 2016. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23769>
- FELLERER, K. G. (1953). Church Music and the Council of Trent. *The Musical Quarterly*, 39(4), 576-594.
- FREITAS, M. (2000). *A obra sacra de Diogo Dias Melgás (ca. 1638-1700): Da tradição polifónica à inovação barroca*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.
- GRAMPP, F. (2002). «... benché i Maestro tal volta si prendino qualche licenza.» Osservazioni sulla *Guida Armonica* di Giuseppe Ottavio Pitoni. *Polifonie*, 2(3), 205-228.

- HARPER, J. (1991). *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- HENRIQUES, L. (2018). A nova capela-mor setecentista da Catedral de Évora: Uma abordagem ao seu impacto na atividade musical de Pedro Vaz Rego e Ignácio António Celestino. *Arte y Patrimonio*, 3, 77-92.
<http://hdl.handle.net/10396/17235>
- HENRIQUES, L. (2019). Alguns aspetos de transformação musical na Catedral de Évora (Portugal) no Barroco. A produção musical de Pedro Vaz Rego nas primeiras décadas do século XVII. *Anuario de História Regional y de las Fronteras*, 24(1), 15-33.
<https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/view/9436>
- HENRIQUES, L. (2015). *As três missas de Duarte Lobo sobre motetes de Francisco Guerrero no Liber Missarum de 1621: Uma visão analítica do seu processo de construção*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa.
<http://hdl.handle.net/10362/19584>
- HENRIQUES, L. (2019a). Continuidade do repertório polifónico na Catedral de Évora no século XVIII. In Eborae Mvsica (Org.). *Escola de Música da Sé de Évora – Conferências*. (pp. 179-189). Lisboa: Edições Colibri.
- JOAQUIM, M. (1929). Documentos para a História da Música da Sé de Elvas. *Jornal de Elvas* [vários números].
- JOAQUIM, M. (Ed.). (1961). Estêvão Lopes Morago. *Várias obras de música religiosa “A Cappella”*. Portugaliae Musica IV. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- JOAQUIM, M. (1944). *Nótulas sobre a música na Sé de Viseu*. Viseu: Publicações da Junta de Província da Beira Alta.
- JUDD, C. (2000). *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAIRD, P. (2009). Catholic church music in Italy, and the Spanish and Portuguese Empires. In P. S. Keefe (Ed.). *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*. (pp. 27-58). Cambridge: Cambridge University Press.
- LATINO, A. (2001). *Instituições, eventos e músicos: uma abordagem à música em Portugal no século XVII*. Tese de Doutoramento em Ciências Musicais – Musicologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.
<http://hdl.handle.net/10362/116445>
- LOLO, B. (2016). Torres y Martínez Bravo, Joseph [José] de. *Grove Music Online*. Acedido em maio 30, 2016.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40012>

- LÓPEZ-CALO, J. (1983). *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid: Alianza Música.
- LUNDBERG, M. (2011). *Tonus Peregrinus: The History of a Psalm-tone and its use in Polyphonic Music*. Londres e Nova Iorque: Ashgate.
- MAZZA, J. (1944-45). *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses. ed. e notas de José Augusto Alegria*. Lisboa: Ocidente, Tipografia da Editorial Império.
<https://purl.pt/773>
- MCKINNON, J., GÖLLNER, T., et alii. (2001). Mass (Lat. *Missa*; Fr. *Messe*; Ger. *Messe*; It. *missa*; Sp. *Misa*). *Grove Music Online*. Acedido em setembro 29, 2021.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45872>
- MILLER, S. (2016). *Stile antico*. *Grove Music Online*. Acedido em maio 30, 2016.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26771>
- MONSON, C. A. (2002). The Council of Trent Revisited. *Journal of the American Musicological Society*, 55(1), 1-37.
- MORALES ABRIL, O. (2015). Música local y música foránea en los libros de polifonía de las Catedrales de Guatemala y México. *Jahrbuch für Renaissance Musik Band*, 14, 95-124.
- MORENO, A. (1985). *História de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música.
- NEGREIROS, V. (2005). *O filho da velhice – Questões de Interpretação*. Tese de Doutoramento em Música, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.
<http://hdl.handle.net/10773/1250>
- NERY, R. V. (1984). *A Música no Ciclo da Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- NERY, R. V. (1980). *Para a História do Barroco Musical Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- NERY, R. V. e CASTRO, P. F. (1991). *História da Música (Sínteses de Cultura Portuguesa)*. Lisboa: Europália/Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- O'REGAN, N. (2005). The Church Triumphant: music in the liturgy. In T. Carter e J. Butt (Eds.). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. (pp. 283-323). Cambridge: Cambridge University Press.
- OWENS, J. (1997). Palestrina as Reader: Motets from the Song of Songs. In D. Pesce (Ed.). *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*. (pp. 307-328). Oxford: Oxford University Press.
- PALISCA, C. (2006). *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Urbana: University of Illinois Press.
- PALISCA, C. (2001). Scacchi, Marco. *Grove Music Online*. Acedido em maio, 7, 2022.

- PALISCA, C. (1994). *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- PATALAS, A. (2011.). In search of a mode of criticism. *Cribrum musicum* by Marco Scacchi and *Censura* by Filippo Kesperle. *Musica Iagellonica*, 5, 73-86.
- POLLIN, A. (1957). Toward an Understanding of Antonio Eximeno. *Journal of the American Musicological Society*, 10(2), 86-96.
- PRECIADO, D. (2002). Juan de Anchieta (C. 1462-1523) y los salmos del Códice Musical de la Parroquia de Santiago de Valladolid (CMV). In D. Crawford e G. Wagstaff (Eds.). *Encomium Musicae: Essays in Memory of Robert J. Snow*. (pp. 209-230). Hillsdale: Pendragon Press.
- PUJOL, D. (1965). Polifonía española desconocida conservada en el Archivo Capitular de la Catedral de Guatemala y de la Iglesia parroquial de Santa Eulàlia de Jacaltenango. *Anuario Musical*, 20, 3-10.
- RODRÍGUEZ-GARCÍA, E. e FILIPPI, D. (Eds.). (2019). *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*. Nova Iorque: Routledge.
- ROSAND, E. (1993). Venice, 1580-1680. In C. Price (Ed.). *The Early Baroque Era: From the late 16th century to the 1660s*. (pp. 75-102). London: Macmillan Press.
- SHAY, R. (1996). 'Naturalizing' Palestrina and Carissimi in Late-Seventeenth-Century Oxford: Henry Aldrich and His Contemporaries. *Music & Letters*, 77(3), 368-400.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (1976-77). Contribución a la bibliografía de las fuentes de la cuestión Valls. *Anuario Musical*, 31-32, 195-224.
- STEIN, L. (2016). Durón, Sebastián. *Grove Music Online*. Acedido em maio 31, 2016. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08401>
- STEVENSON, R. (2001). Melgaz [Melgás], Diogo Dias. *Grove Music Online*. Acedido em fevereiro 2, 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18325>
- STEVENSON, R. (2001a). Rego, Pedro Vaz. *Grove Music Online*. Acedido em fevereiro 2, 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23083>
- STEVENSON, R. (Ed.). (1976). *Vilancicos Portugueses*. Portugaliae Musica XXIX. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- TOMLINSON, G. (1990). *Monteverdi and the End of the Renaissance*. Berkeley: University of California Press.
- VASCONCELOS, J. de (1870). *Os Músicos Portuguezes: Biografia, Bibliografia*. Volume II.

Porto: Imprensa Portuguesa.

VIEIRA, E. (1900). *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Volume II. Lisboa: Lambertini.

WALKLEY, C. (2010). *Juan Esquivel: A Master of Sacred Music during the Spanish Golden Age*. Woodbridge: The Boydell Press.

WIENPAHL, R. (1972). Modality, Monality and Tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: II. *Music & Letters*, 53(1),

2.1 APÊNDICE AO CAPÍTULO II

CALENDÁRIO DAS FESTIVIDADES SAGRADAS DO CORPO CAPITULAR DA CATEDRAL DE ÉVORA [SÉC. XVIII]

Dia	Festa	Categoria	Ofício	Estilo	Observações
JANEIRO					
1	Circuncisão	Temporal	Missa e Meias Vésperas	Canto de órgão	
5	Epifania	Temporal	Vésperas e Compleatas	Canto de órgão	Cantadas “verso de música e verso de corpo”, alternadamente.
6	Epifania	Temporal	Missa e Meias Vésperas	Canto de órgão	Precedida de procissão. Chegando ao altar de N. S. do Anjo “canta a música do coreto a antífona” sendo a resposta “Amen” do coro.
16	Santo Antão		Vésperas	Canto de órgão	“na Igreja da Freguesia de Santo Antão”.
17	Santo Antão		Missa	Canto de órgão	“na mesma freguesia”.
19	S. Sebastião	Mártires	Missa	-	
20	S. Sebastião	Mártires	Missa	Canto de órgão	Procissão e missa “na sua igreja”.
FEVEREIRO					
1	Purificação	Virgem	Vésperas e Compleatas	Canto de estante	
2	Purificação	Virgem	Missa e Meias Vésperas	Canto de estante	“Bênção da cera antes da missa”.
3	S. Brás		Missa	Canto de órgão	Precedida de procissão, “na sua igreja”.
21	S. Pedro de Antioquia		Missa de Vésperas	-	
22	[S. Pedro de Antioquia]		Missa	Canto de estante	
23	S. Matias	Apóstolos	Missa de Vésperas	-	
24	S. Matias	Apóstolos	Missa	Canto de estante	
MARÇO					

10	S. José		Novena	-	Primeiro dia da respetiva novena.
12	S. Gregório	Doutores da Igreja	Missa	Canto de estante	
19	S. José	Doutores da Igreja	Missa	Canto de órgão	“Antes da missa celebra-se exposição do Santíssimo Sacramento”.
24	Anunciação	Virgem	Vésperas e Completas	Canto de estante	
ABRIL					
25	S. Marcos	Evangelistas	-	Canto de estante	
30	S. Filipe e S. Tiago	Apóstolos	Missa de Vésperas	-	
MAIO					
1	S. Filipe e S. Tiago	Apóstolos	Missa	Canto de estante	
2	Invenção da Cruz		Vésperas e Completas	Canto de estante	
3	Invenção da Cruz		Missa	Canto de órgão	
6	S. João		[Missa]	Canto de estante	
7	Aparição de S. Miguel		Meias Vésperas	-	
8	Aparição de S. Miguel		Missa	Canto de estante	
20	S. Manços		Vésperas	Canto de estante	
21	S. Manços		Missa	Canto de órgão	“não tem meias vésperas”
22	Dedicação da Catedral		Missa	Canto de órgão	
JUNHO					
11	S. Barnabé		Missa	Canto de estante	
13	S. António		Missa	Canto de estante	
23	S. João Batista		Vésperas	Canto de estante	
24	S. João Batista		Missa e Meias Vésperas	Canto de órgão	
25	Restauração de Évora		Missa	Canto de estante	Com “solene procissão”.
28	S. Pedro	Apóstolos	Vésperas	Canto de órgão	
29	S. Pedro	Apóstolos	Missa e Meias Vésperas	Canto de órgão	

JULHO					
1	Visitação	Virgem	Vésperas e Completas	Canto de estante	
2	Visitação	Virgem	Missa e Meias Vésperas	Canto de órgão	“Procissão que vai à Misericórdia acompanhada da Capela de Música”.
	Anjo Custódio		Missa	Canto de estante	Celebrava-se “na terceira domingo do mês”. Com procissão “na Catedral, depois da missa”.
24	S. Tiago	Apóstolos	Vésperas e Completas	Canto de estante	
25	S. Tiago	Apóstolos	Missa e Meias Vésperas	Canto de estante	
AGOSTO					
1	S. Pedro <i>ad vincula</i>		Meias Vésperas		
2	S. Pedro <i>ad vincula</i>		Missa e Completas	Canto de estante	
4	Senhora das Neves	Virgem	Vésperas e Completas	Canto de estante	
5	Senhora das Neves	Virgem	Missa	Canto de órgão	
6	Transfiguração		Missa	Canto de estante	
10	S. Lourenço	Mártires	Missa	Canto de órgão	
14	Vitória de Aljubarrota		Missa	Canto de estante	“Procissão acompanhada da Capela de Música”.
	Assunção	Virgem	Vésperas e Completas	Canto de órgão	
15	Assunção	Virgem	Missa e Meias Vésperas	Canto de órgão	
23	S. Bartolomeu	Apóstolos	Meias Vésperas		
24	S. Bartolomeu	Apóstolos	Missa	Canto de estante	
28	S. Agostinho		Missa	Canto de estante	
SETEMBRO					
7	Natividade	Virgem	Vésperas e Completas	Canto de estante	
8	Natividade	Virgem	Missa e Meias Vésperas	Canto de órgão	
13	Exaltação da Cruz		Vésperas	Canto de órgão	

20	S. Mateus	Apóstolos	Missa de Vésperas		
21	S. Mateus	Apóstolos	Missa	Canto de estante	
29	S. Miguel Arcanjo		Missa	Canto de estante	
30	S. Jerónimo	Doutores da Igreja	Missa	Canto de estante	
OUTUBRO					
18	S. Lucas	Evangelistas	Missa	Canto de estante	
27	S. Vicente, S. Sabina, S. Cristeta	Mártires (de Évora)	Missa e Meias Vésperas	Canto de estante	“Procissão à igreja dos padroeiros”.
28	S. Simão, S. Judas	Apóstolos	Missa	Canto de estante	
31	Todos-os- Santos		Vésperas e Compleatas	Canto de órgão	
NOVEMBRO					
1	Todos-os- Santos		Missa	Canto de órgão	
2	Comemoração todos os Defuntos		Missa de Requiem		
11	S. Martinho		Missa	Canto de estante	
20	Apresentação	Virgem	Vésperas e Compleatas	Canto de estante	
21	Apresentação	Virgem	Missa e Meias Vésperas	Canto de órgão	
29	S. André	Apóstolos	Meias Vésperas		
30	S. André	Apóstolos	Missa	Canto de órgão	
DEZEMBRO					
1	Aclamação de D. João IV		Missa	Canto de estante	“Matinas iniciadas as 6 horas. Procissão solene”.
7	S. Ambrósio	Doutores da Igreja	Missa	Canto de estante	
	Conceição	Virgem	Vésperas e Compleatas	Canto de órgão	
17	Expectação	Virgem	Vésperas e Compleatas	Canto de órgão	
18	Expectação	Virgem	Missa e Meias Vésperas	Canto de órgão	
20	S. Tomé	Apóstolo	Meias Vésperas		
21	S. Tomé	Apóstolo	Missa	Canto de estante	
24	Natal		Vigília	Canto de órgão	“Neste dia há prima cantada [...] e

completas”.			
25	Natal	Missa	Canto de órgão
	Natal	Vésperas	Canto de estante
26	S. Estêvão	Missa e Meias Vésperas	Canto de órgão
27	S. João	Evangelistas Missa e Meias Vésperas	Canto de estante
28	Santos Inocentes	Missa	Canto de estante
31	S. Silvestre	Missa	Canto de órgão
	Circuncisão	Vésperas	Canto de estante

Outras obrigações:

- *Todos os sábados do ano haverá missa cantada de dedicação a Nossa Senhora, com excepção de dia santo ou da celebração dos 4 Doutores da Igreja, nos quais se lêem duas missas.*
- *Domingo: missa cantada de canto de estante.*
- *Nas 3.ª domingos de cada mês, haverá procissão de renova do Santíssimo Sacramento, acompanhada da Capela de Música.*

Festas mudáveis:

- *Missa cantada de estante nas 4.ª e 6.ª feiras da Quaresma.*
- *Missa de canto de estante e Paixão na terça-feira da Semana Santa.*
- *Procissão e Paixão em Domingo de Ramos.*
- *Missa de canto de estante e Paixão na quarta-feira Santa. De tarde, ofício das Trevas, em que as Lamentações do 1.º e 3.º nocturno são da música e todos os Responsórios do coro.*
- *Quinta-Feira Santa. Missa de canto de órgão. Procissão da Exposição do S. Sacramento.*
- *Às 12 horas cerimónias do lava pés; as respostas do Evangelho são do coro, e acabada a cerimónia as respostas são também do coro, cantando a capela de música tudo o mais. Acabado o sermão, entra-se no ofício das Trevas, que é idêntico ao do dia antecedente.*
- *Sexta-Feira Santa. Missa das oito horas. Paixão, Adoração da Cruz ao som do coro e capela de música. Procissão do Enterro. As Trevas são iguais às do dia anterior.*
- *Sábado Santo. Missa de canto de órgão. De tarde, completas no coro.*
- *Domingo de Páscoa da Ressurreição. Procissão solene. Missa do dia de canto de órgão. De tarde, vésperas de canto de estante e completas.*
- *Domingo depois da Ressurreição. Vésperas de N.ª S.ª dos Prazeres. Missa de canto de órgão e meias vésperas.*

Ladainhas:

Na 2.ª, 3.ª e 4.ª feira antes da Ascensão de N. S. Jesus Cristo, há missas cantadas nos seguintes conventos:

- *2.ª feira – S. Francisco;*
- *3.ª feira – S. Domingos;*
- *4.ª feira – N.ª S.ª dos Remédios.*

Domingo do Espírito Santo. Missa Sem sermão, de canto de órgão. De tarde, vésperas de canto de estante e completas.

Sábado, véspera da Santíssima Trindade. Vésperas de canto de estante e completas.

Quarta-Feira depois da S. Trindade. Vésperas de corpo de Jesus Cristo. Missa com canto de órgão. Procissão acompanhada pela Capela de Música.

Dia 8 do Corpo de Deus. Missa com canto de órgão e procissão na Sé. Às três horas, vésperas por se dia de jejum, de canto de órgão. Estas vésperas são [104] dedicadas ao Santíssimo Coração de Jesus e à festa do S.

Sacramento da Catedral.

Na domingo 3.^a depois do Espírito Santo, comemora-se o Milagre da Cera. Missa de canto de estante. Procissão acompanhada pela Capela de Música.

Biblioteca Pública de Évora (P-EVp), Fundo Manizola, Códice X-5.

3.1. APÊNDICE AO CAPÍTULO III

CONTEÚDO DOP-EVc *Códice manuscrito n.º 5*

N.º	ff.	Obra [Título normalizado]	Compositor	Observações
1.	1v-6r	<i>Dixit Dominus</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc <i>Códice manuscrito</i> n.º 6, ff. 1v-5r
2.	6v-12r	<i>Confitebor tibi Domine</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc <i>Códice manuscrito</i> n.º 6, ff. 5v-8r
3.	12v-17r	<i>Beatus vir</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc <i>Códice manuscrito</i> n.º 6, ff. 8v-11r
4.	17v-22r	<i>Laudate pueri</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc <i>Códice manuscrito</i> n.º 6, ff. 11v-14r
5.	22v-24r	<i>Laudate Dominum</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc <i>Códice manuscrito</i> n.º 6, ff. 14v-15r
6.	24v-29r	<i>Laetatus sum</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc <i>Códice manuscrito</i> n.º 6, ff. 15v-18r
7.	29v-33r	<i>Nisi Dominus</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc <i>Códice manuscrito</i> n.º 6, ff. 18v-20r
8.	33v-38r	<i>Lauda Jerusalem</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc <i>Códice manuscrito</i> n.º 6, ff. 20v-23r
9.	38v-43r	<i>Credidi propter quod</i>	Pedro Vaz Rego	P-EVc <i>Códice manuscrito</i> n.º 6, ff. 23v-26r
10.	43v-47r	<i>Beati omnes</i>	Pedro Vaz Rego	P-EVc <i>Códice manuscrito</i> n.º 6, ff.
11.	47v-54r	<i>Memento Domine David</i>	Juan Navarro	<i>Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni</i> (1590)
12.	54v-64r	<i>In exitu Israel</i>	Juan Navarro	<i>Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni</i> (1590)
13.	64v-69r	<i>De profundis clamavi</i>	Ignacio António Celestino	P-EVc <i>Códice manuscrito</i> n.º 1, ff. 103v-108r
14.	69v-78r	<i>Confitebor quoniam audisti</i>	André Rodrigues Lopo	
15.	78v-90r	<i>Exaltabo Te Deus</i>	André Rodrigues Lopo	
16.	90v-102r	<i>Magnificat Primi Toni</i>	Juan Navarro	<i>Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni</i> (1590); P-EVc <i>Códice manuscrito</i> n.º 1, ff. 108v-119r
17.	102v-113r	<i>Magnificat Secundi Toni</i>	Juan Navarro	<i>Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni</i> (1590)
18.	113v-125r	<i>Magnificat Tertii Toni</i>	Juan Navarro	<i>Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni</i> (1590)
19.	125v-137r	<i>Magnificat Quarti Toni</i>	Juan Navarro	<i>Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni</i> (1590)
20.	137v-147r	<i>Magnificat Quinti Toni</i>	Juan Navarro	<i>Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni</i> (1590)
21.	147v-159r	<i>Magnificat Sexti Toni</i>	Juan Navarro	<i>Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni</i> (1590)

22.	159v-171r	<i>Magnificat Septimi Toni</i>	Juan Navarro	<i>Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni</i> (1590)
23.	171v-183r	<i>Magnificat Octavi Toni</i>	Juan Navarro	<i>Psalmi, hymni ac Magnificat totius anni</i> (1590); P-EVc Códice manuscrito n.º 1, ff. 130v-138r

No *recto* do primeiro fólio: EX.mº e Rm.º Sr. D. JOAQUIM XAVIER BOTELHO DE LIMA ARCEBISPO METROPOLITANO DE EVORA MANDOU FAZER ESTE LIVRO PARA A CAPELLA DA SUA SÊ.

No *verso* do último fólio: NO ANNO DE 1797 Foi escrito este Livro por Fr. Jacinto de Santa Ignes. o Qual, depois de Collega no Seminario desta Sêe de EVORA, foi Relig.o de S. Francisco da Provincia dos Algarves. Sendo M.e da Cap.a o R. P.e Francisco Joseph Perdigão

3.2. APÊNDICE AO CAPÍTULO III

CONTEÚDO DO *P-EVc Códice manuscrito n.º 6*

N.º	ff.	Obra [Título normalizado]	Autor	Observações
1.	1v-5r	<i>Dixit Dominus</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc Códice manuscrito n.º 5, ff. 1v-6r
2.	5v-8r	<i>Confitebor tibi Domine</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc Códice manuscrito n.º 5, ff. 6v-12r
3.	8v-11r	<i>Beatus vir</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc Códice manuscrito n.º 5, ff. 12v-17r
4.	11v-14r	<i>Laudate pueri</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc Códice manuscrito n.º 5, ff. 17v-22r
5.	14v-15r	<i>Laudate Dominum</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc Códice manuscrito n.º 5, ff. 22v-24r
6.	15v-18r	<i>Laetatus sum</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc Códice manuscrito n.º 5, ff. 24v-29r
7.	18v-20r	<i>Nisi Dominus</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc Códice manuscrito n.º 5, ff. 29v-33r
8.	20v-23r	<i>Lauda Jerusalem</i>	João Lourenço Rebelo	P-EVc Códice manuscrito n.º 5, ff. 33v-38r
9.	23v-26r	<i>Credidi propter quod</i>	Pedro Vaz Rego	P-EVc Códice manuscrito n.º 5, ff. 38v-43r
10.	26v-28r	<i>Beati omnes</i>	Pedro Vaz Rego	P-EVc Códice manuscrito n.º 5, ff. 43v-47r
11.	28v-30r	<i>In exitu Israel</i>	Pedro Vaz Rego	
12.	30v-32r	<i>Asperges me</i>	-	

3.3. APÊNDICE AO CAPÍTULO III

CONTEÚDO DO P-EVc CÓDICE MANUSCRITO N.º 7

N.º	ff.	Obra [Título normalizado]	Autor	Observações
1.	1v-4r	<i>Missa Ferialis</i>	Diogo Dias Melgaz	Kyrie, Sanctus e Agnus Dei. P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 5v-7r; 48v-50r; 61v-64r
2.	4v-7r	<i>Adjuva nos Deus</i>	Diogo Dias Melgaz	
3.	7v-9r	<i>Memento homo</i>	Diogo Dias Melgaz	
4.	9v-11r	<i>Ego autem dico vobis</i>	Diogo Dias Melgaz	
5.	11v-13r	<i>Magister volumus</i>	Diogo Dias Melgaz	P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 5v-8r
6.	13v-15r	<i>Domine, hominem non habeo</i>	Diogo Dias Melgaz	P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 8v-11r
7.	15v-17r	<i>Ecce ascendimus</i>	Diogo Dias Melgaz	P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 11v-14r
8.	17v-19r	<i>Malos male perdet</i>	Diogo Dias Melgaz	P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 14v-17r
9.	19v-21r	<i>Honora patrem et matrem</i>	Diogo Dias Melgaz	P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 17v-20r
10.	21v-23r	<i>Qui autem biberit ex aqua</i>	Diogo Dias Melgaz	P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 20v-23r
11.	23v-25r	<i>Ille homo qui dicitur Jesus</i>	Diogo Dias Melgaz	P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 23v-26r
12.	25v-27r	<i>Ego sum resurrectio</i>	Diogo Dias Melgaz	P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 26v-29r
13.	27v-29r	<i>Opera quae ego facio</i>	Diogo Dias Melgaz	
14.	29v-31r	<i>Quid facimus</i>	Diogo Dias Melgaz	P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 32v-35r
15.	31v-33r	<i>Pia et dolorosa Mater</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 59v-61r
16.	33v-35r	<i>O vos omnes</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 73v-75r
17.	35v-38r	<i>Ductus est Jesus</i>	Afonso Lobo	P-EVc Códice manuscrito n.º 10, ff. 33v-36r
18.	38v-41r	<i>Assumpsit Jesus</i>	Afonso Lobo	P-EVc Códice manuscrito n.º 10, ff. 36v-39r
19.	41v-44r	<i>Erat Jesus ejiciens</i>	Afonso Lobo	P-EVc Códice manuscrito n.º 10, ff. 39v-42r
20.	44v-47r	<i>Cum sublevasset</i>	Afonso Lobo	
21.	47v-50r	<i>Dicebat Jesus</i>	Afonso Lobo	
22.	50v-52r	<i>Pueri Hebraeorum portantes</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 7v-9r
23.	52v-54r	<i>Pueri Hebraeorum vestimenta</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 9v-11r

24.	54v.59r	<i>Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae</i>	Afonso Lobo
25.	59v-62r	<i>Rex tremendae majestatis</i>	Diogo Dias Melgaz
26.	64v-66r	<i>Nil canitur suavius</i>	-

Inscrição no *recto* do primeiro fólio: LIVRO QUARESMA QUE COMPOS O R. M. DIOGO DIAS MELGAS

3.4. APÊNDICE AO CAPÍTULO III

CONTEÚDO DO P-EVc CÓDICE MANUSCRITO N.º 9

N.º	ff.	Obra [Título normalizado]	Autor	Observações
1.	1v-3r	<i>Asperges me</i>	Fr. Manuel Cardoso	<i>Livro de varios motetes</i> (1648), P-EVc Códice manuscrito n.º 10, ff. 1v-4r
2.	3v	<i>Hosanna filio David</i>	[Cantochão]	Antífona
3.	3v-4r	<i>Collegerunt Pontifices</i>	[Cantochão]	Graduale
4.	5v-7r	<i>Sanctus</i>	Diogo Dias Melgaz	<i>Missa Ferialis</i> . P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 1v-4r
5.	7v-9r	<i>Pueri Hebraeorum portantes</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 50v-52r
6.	9v-11r	<i>Pueri Hebraeorum vestimenta</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 52v-54r
7.	11v-12r-	<i>Domine, ne longe facias</i>	[Cantochão]	Introitus
8.	12v-17r	<i>Kyrie</i>	Fr. Manuel Cardoso	<i>Missa pro Adventus & Quadragesimae</i> . <i>Livro de varios motetes</i> (1648); P-EVc Códice manuscrito n.º 10, ff. 4v-8r
9.	17v	<i>Tenuisti manum dexteram</i>	[Cantochão]	Graduale
10.	18r-19r	<i>Deus deus meus, respice</i>	[Cantochão]	Tractus
11.	19v-29r	<i>[Passio secundum Matthaeum]</i>	Diogo Dias Melgaz	
12.	29v-38r	<i>Credo</i>	Fr. Manuel Cardoso	<i>Missa pro Adventus & Quadragesimae</i> . <i>Livro de varios motetes</i> (1648); P-EVc Códice manuscrito n.º 10, ff. 8v-17r
13.	38v	<i>Improperium expectavit</i>	[Cantochão]	Offertorium
14.	39v-41r	<i>In monte Oliveti</i>	Diogo Dias Melgaz	
15.	41v-47r	<i>Sanctus</i>	Fr. Manuel Cardoso	<i>Missa pro Adventus & Quadragesimae</i> . <i>Livro de varios motetes</i> (1648); P-EVc Códice manuscrito n.º 10, ff. 17v-
16.		<i>Agnus Dei</i>	Fr. Manuel Cardoso	<i>Missa pro Adventus & Quadragesimae</i> . <i>Livro de varios motetes</i> (1648); P-EVc Códice manuscrito n.º 10, ff.
17.	47v	<i>Pater, si non potest</i>	[Cantochão]	Communio
18.	47v-48r	<i>Nos autem gloriari</i>	[Cantochão]	Introitus
19.	48v-50r	<i>Kyrie</i>	Diogo Dias Melgaz	<i>Missa Ferialis</i> . P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 1v-4r
20.	50v-51r	<i>Ego autem, dum mihi</i>	[Cantochão]	Graduale
21.	51v-59r	<i>[Passio secundum Marcum]</i>	Diogo Dias Melgaz	
22.	58v	<i>Custodi me Domine</i>	[Cantochão]	Offertorium
23.	59v-61r	<i>Pia et dolorosa Mater</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 31v-33r

24.	61v-63r	<i>Sanctus</i>	Diogo Dias Melgaz	<i>Missa Ferialis</i> . P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 1v-4r
25.	62v-64r	<i>Agnus Dei</i>	Diogo Dias Melgaz	<i>Missa Ferialis</i> . P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 1v-4r
26.	64v	<i>Adversum me exercebantur</i>	[Cantochão]	Communio
27.	65r-65v	<i>In nomine Jesu</i>	[Cantochão]	Introitus
28.	65v-66r	<i>Ne avertas faciem tuam</i>	[Cantochão]	Tractus primus
29.	66r	<i>Domine exaudi orationem</i>	[Cantochão]	Tractus secundus
30.	66v-73r	<i>[Passio secundum Lucam]</i>	Diogo Dias Melgaz	
31.	72v	<i>Domine exaudi orationem</i>	[Cantochão]	Offertorium
32.	73v-75r	<i>O vos omnes</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 33v-35r
33.	75v	<i>Potum meum</i>	[Cantochão]	Communio
34.	76r	<i>Christus factus est</i>	[Cantochão]	Graduale
35.	76v	<i>Dextera Domine</i>	[Cantochão]	Offertorium
36.	77r	<i>Dominus Jesus, post quam</i>	[Cantochão]	Communio
37.	77v-80r	<i>Domine, tu mihi lavas pedes?</i>	Francisco Martins	
38.	80v	<i>Domine, audivi auditum</i>	[Cantochão]	Tractus primus
39.	81r	<i>Eripe me Domine</i>	[Cantochão]	Tractus secundus
40.	81v-88r	<i>[Passio secundum Joannem]</i>	Diogo Dias Melgaz	
41.	88v-95r	<i>Popule meus</i>	Diogo Dias Melgaz	
42.	95v-96r	<i>Cantemus Domino</i>	[Cantochão]	Tractus primus
43.	96r-96v	<i>Vinea facta est</i>	[Cantochão]	Tractus secundus
44.	96v-97r	<i>Attende caelum</i>	[Cantochão]	Tractus tertius
45.	97v-100v	<i>Litaniae Sanctorum</i>	[Cantochão]	
46.	100v-101r	<i>Laudate Dominum</i>	[Cantochão]	Tractus
47.	101r-101v	<i>Vesperae autem sabbati</i>	[Cantochão]	Antífona ad Magnificat

No recto do fólio inicial: O Exm.º e Rm.º Sr. D. JOAQUIM XAVIER BOTELHO DE LIMA, ARCEBISPO METROPOLITANO DE EVORA, MANDOU FAZER ESTE LIVRO PARA A CAPELLA DA SUA SEE.

No recto do segundo fólio inicial: LIVRO DA SEMANA SANTA

No recto do último fólio: No Anno de 1785, foi escrito este Livro por Fr. Jose de N.S. do Loureto; o qual depois de Collega no Seminario desta See de Evora. foi ser Relligioso Observante na Prov.^a de S. Francisco dos Algarves.

No tempo do P.^e M.^e da Capp.^a Francisco Joze Perdigaõ [anotado a letra diferente]

3.5. APÊNDICE AO CAPÍTULO III

CONTEÚDO DO GCA-Gc *LIBRO DE POLIFONÍA N.º 1*¹

N.º	ff.	Obra [Título normalizado]	Autor	Observações
1.		<i>Asperges me</i>	Anónimo	
2.		<i>Asperges me</i>	Anónimo	
3.		<i>Vidi aquam</i>	Pedro Bermúdez	
4.		<i>Vidi aquam</i>	Anónimo	
5.		<i>Asperges me</i>	Alonso de Trujillo	
6.		<i>Missa Ut, re, mi, fa, sol, la</i>	Cristóbal de Morales	
7.		<i>Missa Sine nomine</i>	Giovanni P. da Palestrina	Versão de 1567.
8.		<i>Missa Pere de nous</i>	Pierre Colin	
9.		<i>Missa Tertii Toni</i>	Rodrigo de Ceballos	
10.		<i>Missa</i>	José de Torres y Martínez Bravo	P-EVc Códice manuscrito n.º 8
11.		<i>Missa O quam gloriosum</i>	Tomás Luis de Victoria	
12.		<i>Missa Ave maris stella</i>	Tomás Luis de Victoria	
13.		<i>Missa de 5º Tono</i>	Michelangelo Serra	

No verso do primeiro fólio: LIBRO DE MISSAS / copiado de el que elaboró el P. Gaspar / Fernandes el año de 1602. y aora se le añadieron otras seis Missas q pudo / conseguir de la Europa, la solicitud y / diligencia de Manuel Joseph de Qui/rós, Mto de Capilla, quienlo dedico / com el debido rendimento que merece el / mut lustre, y Venerable S.º Dean / y Cabildo de esta Santa Yglesia Me/tropolitana de Guatemala / este Año de 1760.

¹ Informação detalhada sobre este livro de coro pode ser encontrada em DIAMM – The Digital Image Archive of Medieval Music, <https://www.diamm.ac.uk/sources/985/#/>

3.6. APÊNDICE AO CAPÍTULO III

CONTEÚDO DO *P-Lf Livro de Facistol n.º III*

N.º	ff.	Obra [Título normalizado]	Autor	Observações
1.	1v-5r	<i>Cum facis eleemosinam</i>	Alexandre Delgado Janeiro	
2.	5v-8r	<i>Magister volumus</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 11v-13r
3.	8v-11r	<i>Domine hominem non habeo</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 13v-15r
4.	11v-14r	<i>Ecce ascendimus</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 15v-17r
5.	14v-17r	<i>Malos male perdet</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 17v-19
6.	17v-20r	<i>Honora patrem et matrem</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 19v-21r
7.	20v-23r	<i>Qui autem biberit ex aqua</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 21v-23r
8.	23v-26r	<i>Ille homo qui dicitur Jesus</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 23v-25r
9.	26v-29r	<i>Ego sum resurrectio</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 25v-27r
10.	29v-32r	<i>In jejunio et fletu</i>	[Diogo Dias Melgaz]	
11.	32v-35r	<i>Quid facimus</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 29v-31r
12.	35v-39v	<i>Nos autem gloriari</i>	Fr. Manuel Cardoso	<i>Livro de varios motetes</i> (1648)
13.	39v-43r	<i>Vere languores</i>	Tomás Luis de Victoria	<i>Motecta</i> (1572); <i>Officium Hebdomadae Sanctae</i> (1585)

No recto do fólho inicial: *MOTETTOS. PARA AS QUARTAS E SEXTAS. FEIRAS. DA QUARESMA. AUCTOR O P.^e M.^e MELGÀS ANNO 1770.*

3.7. APÊNDICE AO CAPÍTULO III

CONTEÚDO DO *P-Lf Volume manuscrito n.º 246*²

N.º	pp.	Obra [Título normalizado]	Autor	Observações
...				
#1	94-99	<i>Cum facis eleemosinam</i>	Alexandre Delgado Janeiro	P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 1v-5r
...				
#2	106-111	<i>Magister volumus</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 11v-13r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 5v-8r
#3	111-115	<i>Domine, hominem non habeo</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 13v-15r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 8v-11r
...				
#4	122-127	<i>Ecce ascendimus</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 15v-17r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 11v-14r
#5	128-132	<i>Malos male perdet</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 17v-19r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 14v-17r
...				
#6	141-145	<i>Honora patrem et matrem</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 19v-21r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 17v-20r
#7	146-150	<i>Qui autem biberit</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 21v-23r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 20v-23r
#8	150-155	<i>Ille homo qui dicitur Jesus</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 23v-25r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 23v-26r
#9	155-160	<i>Ego sum resurrectio</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 25v-27r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 26v-29r
...				

² Com base na descrição feita em Freitas (2000: 18-19).

#10	166-170	<i>Opera quae ego facio</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 27v- 29r
#11	171-175	<i>Quid facimus</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 29v- 31r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 32v-35r
...				
#12	310-315	<i>Adjuva nos Deus</i>	Diogo Dias Melgaz	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 4v- 7r

No recto do fólio inicial: *Partitura / da Missa, Adjunta nas Bem / ção das Candeias, e Motettos / p^a todas as Domingas, quartas e 6^a f^a desde o Adventu, a Sabbado d' Alleluia.*

4.1 APÊNDICE AO CAPÍTULO IV

PRODUÇÃO MUSICAL DE DIOGO DIAS MELGAZ³

N.º	Obra	Gênero	Instrumentação	Fontes ⁴
1	<i>Missa Ferialis</i>	Missa	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 1v-4r; P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 5v-7r, ff. 48v-50r, ff. 61v-64r
2	<i>Adjuva nos Deus</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 4v-7r
3	<i>Memento homo</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 7v-9r;
4	<i>Ego autem dico vobis</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 9v-11r;
5	<i>Magister volumus</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 11v-13r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 11v-13r
6	<i>Domine hominem non habeo</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 13v-15r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 13v-15r
7	<i>Ecce ascendimus</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 15v-17r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 11v-14r
8	<i>Malos male perdet</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 17v-19r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 14v-17r
9	<i>Honora patrem et matrem</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 19v-21r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 17v-20r
10	<i>Qui autem biberit ex aqua</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 19v-21r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 20v-23r
11	<i>Ille homo qui dicitur Jesus</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 23v-25r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 23v-26r
12	<i>Ego sum resurrectio</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 25v-27r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 26v-29r
13	<i>Opera quae ego facio</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 27v-29r
14	<i>Quid facimus</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º

³ Os títulos a negrito representam as obras selecionadas para estudo no presente trabalho.

⁴ Para o presente estudo não foram elencadas em “fontes” as fontes datadas do século XIX.

				7, ff. 29v-31r; P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 32v-25r
15	<i>Pia et dolorosa Mater</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 31v-33r; P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 59v-61r
16	<i>O vos omnes</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 33v-35r; P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 73v-75r
17	<i>Pueri Hebraeorum portantes</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 50v-52r; P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 7v-9r
18	<i>Pueri Hebraeorum vestimenta</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 52v-54r; P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 9v-11r
19	<i>Rex tremendae majestatis</i>	Motete	AATB, Continuo	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 59v-62r;
20	<i>Passio secundum Mattheum</i>	Paixão	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 19v-29r
21	<i>Passio secundum Marcum</i>	Paixão	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 51v-59r
22	<i>Passio secundum Lucam</i>	Paixão	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 66v-73r
23	<i>In monte Oliveti</i>	Motete	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 39v-41r
24	<i>Passio secundum Joannem</i>	Paixão	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 81v-88r
25	<i>Popule meus</i>	Improperium	SATB/SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 88v-95r
26	<i>Salve Regina</i>	Motete	SATB	P-EVc Música Mariana n.º 13
27	<i>[In jejúio et fletu]</i>	Motete	SATB	P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 29v-32r
28	<i>[Cum facis eleemosinam]</i>	Motete	SATB	P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 1v-5r
29	<i>Lamentação para 5.ª Feira Santa</i>	Lamentação	SSAT/SATB,	P-EVc Lamentações n.º 11
30	<i>Veni Sancte Spiritus</i>	Sequência	SATB/SATB, Continuo	P-Lf Manuscrito n.º 136/10 C
31	<i>Dies irae</i>	Sequência	SATB/SATB, Continuo?	P-EVc Hinos n.º 33
32	<i>Recordare, Virgo Mater</i>	Motete	SATB/SATB, Continuo	P-EVc Música Mariana n.º 14
33	<i>Reinad faroles del cielo</i>	Vilancico	Incompleto	P-EVp Cód. CLI/1-2 d n.º 12
34	<i>Bem sei senhor namorado</i>	Vilancico	Incompleto	P-EVp Cód. CLI/1-2 d n.º 13
35	<i>Oigan la proposición</i>	Vilancico	Incompleto	P-EVp Cód. CLI/1-2 d n.º 14
36	<i>Oh nuevamente triunfante</i>	Vilancico	Incompleto	P-EVp Cód. CLI/1-2 d n.º 15
37	<i>[Missa de Batalha]</i>	Missa	2 coros	Barbosa Machado (1759)
38	<i>[Gloria, laus et honor]</i>	Hino	8 vozes	Barbosa Machado (1759)

39	<i>[Lamentações da Semana Santa]</i>	Lamentação	6 vozes	Barbosa Machado (1759)
40	<i>[Miserere mei, Deus]</i>	Salmo	8 vozes	Barbosa Machado (1759)
41	<i>[Miserere mei, Deus]</i>	Salmo	12 vozes	Barbosa Machado (1759)
42	<i>[Victimae Paschali laudes]</i>	Sequência	2 coros	Barbosa Machado (1759)
43	<i>[Lauda Sion Salvatorem]</i>	Sequência	2 coros	Barbosa Machado (1759)
44	<i>[Salmos de Vésperas de Cristo e da Senhora]</i>	Salmo	12, 8, 6 e 5 vozes	Barbosa Machado (1759)
45	<i>[Salmos de Completas]</i>	Salmos	2 coros	Barbosa Machado (1759)
46	<i>[Nunc dimittis]</i>	Cântico	2 coros	Barbosa Machado (1759)
47	<i>[Responsórios do Natal]</i>	Responsório	2 coros	Barbosa Machado (1759)
48	<i>[Lições de Defuntos]</i>	Lição	4 e 3 vozes	Barbosa Machado (1759)
49	<i>[Ladainha de Nossa Senhora]</i>	Litania	?	Barbosa Machado (1759)
50	<i>[Ladainha do Rosario]</i>	Litania	?	Barbosa Machado (1759)
51	<i>[Motetes]</i>	Motete	8, 6 e 4 vozes	Barbosa Machado (1759)
52	<i>[Hinos e Antífonas para várias festas]</i>		8 vozes	Barbosa Machado (1759)

4.2. APÊNDICE AO CAPÍTULO IV

OBRA MUSICAL DE PEDRO VAZ REGO¹

N.º	Obra	Género	Instrumentação	Fontes
1	<i>Missa ad Omnem Tonum</i>	Missa	SATB (SSAATTBB)	P-EVc Códice n.º 8; GCA-Gc Libro de Polifonía n.º 1
2	<i>Missa Tantum ergo Sacramentum</i>	Missa	SATB	P-EVc Impresso Musical n.º 3 [add.], [ff. 1-8].
3	<i>Missa pro Defunctis</i>	Missa	SATB, Continuo	P-EVc Missas pro Defunctis n.º 13
4	<i>Credidi propter quod</i>	Salmo	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 5 ⁴ , ff.33v-38r; P-EVc Códice manuscrito n.º 6, ff. 23v-26r
5	<i>Beati Omnes</i>	Salmo	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 5 ⁵ , ff. 43v-47r; P-EVc Códice manuscrito n.º 6, ff.26v-28r
6	<i>In exitu Israel</i>	Salmo	SATB	P-EVc Códice manuscrito n.º 6, ff. 28v-30r
7	<i>Deus in nomine tuo</i>	Salmo	SSATB/SATB, Continuo	P-EVc Salmos n.º 208
8	<i>Beati imaculati in via</i>	Salmo	SSATB/SATB, Continuo	P-EVc Salmos n.º 209
9	<i>Retribue servo tuo</i>	Salmo	SSAT/SATB, Continuo	P-EVc Salmos n.º 210
10	<i>Laudate pueri</i>	Salmo	AATT, Continuo	P-EVc Salmos n.º 211
11	<i>Laudate Dominum</i>	Salmo	SSAT/SSAT, Continuo	P-EVc Salmos n.º 212
12	<i>Iste est</i>	Motete	SATB, VI, Continuo	P-EVc Salmos n.º 175
13	<i>Deus firmavit orbem terrae</i>	Cantata	S, 2 Vls, Continuo	P-EVc Salmos n.º 176
14	<i>O quam suavis</i>	Motete	SATB, Continuo	P-EVc Diversos n.º 177
15	<i>Novena de S. Joseph</i>	Novena	SATB, SATB, VI, Continuo	P-EVc Diversos n.º 178
16	<i>En cadenas atado</i>	Vilancico	SSAT	P-EVp Cód. CLI/1-2 d n.º 23
17	<i>Que en disfraz divino</i>	Vilancico	Incompleto	P-EVp Cód. CLI/1-2 d n.º 24
18	<i>Quando a la mesa me ponen</i>	Vilancico	Incompleto	P-EVp Cód. CLI/1-2 d n.º 25
19	<i>Pues venid festegad</i>	Vilancico	Incompleto	P-EVp Cód. CLI/1-2 d n.º 26
20	<i>Amante Deus da minha alma</i>	Vilancico	SAATB	P-EVp Cód. CLI/1-2 d n.º

⁵ Os salmos *Credidi* e *Beati omnes* surgem ainda num livro de coro sem cota pertencente à sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra. Apesar de todos os esforços, não se conseguiu obter acesso ao dito volume.

				27
21	<i>Dios y pesebre que es esto</i>	Vilancico	Incompleto	P-EVp Cód. CLI/1-2 d n.º 28
22	<i>Excelsa aurora</i>	Tonilho	SSATB	P-EVp Cód. CLI/1-5 d n.º 24
23	<i>[Missa]</i>	Missa	4 coros	Barbosa Machado (1752)
24	<i>[Missa]</i>	Missa	2 coros	Barbosa Machado (1752)
25	<i>[Missa]</i>	Missa	2 coros	Barbosa Machado (1752)
26	<i>[Salmos]</i>	Salmo	4 coros	Barbosa Machado (1752)
27	<i>[Hinos]</i>	Hino	?	Barbosa Machado (1752)
28	<i>[Motetes]</i>	Motete	?	Barbosa Machado (1752)
29	<i>[Lamentações da Semana Santa]</i>	Lamentação	3 coros	Barbosa Machado (1752)
30	<i>[Responsórios para o Triduo das Matinas da Semana Santa]</i>	Responsório	4 coros	Barbosa Machado (1752)
31	<i>[Textos da Paixão]</i>	Paixão	4 vozes	Barbosa Machado (1752)
32	<i>[Vilancicos de Natal]</i>	Vilancico	?	Barbosa Machado (1752)
33	<i>[Vilancicos da Conceição]</i>	Vilancico	?	Barbosa Machado (1752)
34	<i>[Vilancicos da Epifania]</i>	Vilancico	?	Barbosa Machado (1752)
35	<i>[Vilancicos para Vários Santos]</i>	Vilancico	?	Barbosa Machado (1752)

5.1. APÊNDICE AO CAPÍTULO V

TONS SALMÓDICOS EM SILVA (1785)

TOM I

Principio meyo final 1.

Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis.

Final 2. Final 3.

saeculorum Amen, saeculorum Amen.

Final 4. Duplex.

saeculorum Amen, Magni fi cat.

TOM II

Principio meyo

Confitebor tibi Domine in toto corde meo.

Final.

in concilio iustorum & congregatio tua.

Duplex

Magni fi cat.

TOM III

Principio. Meyo. Final 1.

beatus vir, qui timet Dominum, in mandatis eius volet nimis.

Final 2. Duplex

saeculorum Amen, Magni fi cat.

TOM IV

Principio Meyo Final 1.

Laudate te pueri Domini lauda te nomen Domini.

Final 2. Fin. 3. este feuzana Sé Duplex.

saeculorum Amen, saeculorum Amen, Magni fi cat.

TOM V

Principio Meyo Final.

Laudate Dominum omnes gentes. Laudate eum omnes populi.

Duplex.

Magni fi cat.

Bbii

TOM VI

Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi in domum Domini.

ni i bi mus Magni fi cat.

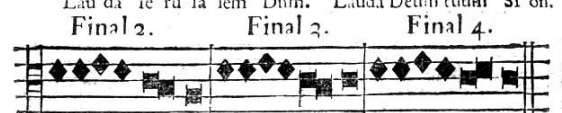
TOM VII

Princ. meyo. final 1.



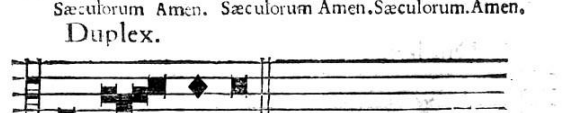
Lau da te ru la lem Dñm. Lauda Deum tuum Si on.

Final 2. Final 3. Final 4.



Sæculorum Amen. Sæculorum Amen. Sæculorum. Amen.

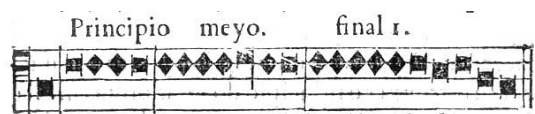
Duplex.



Mag ni fi cat,

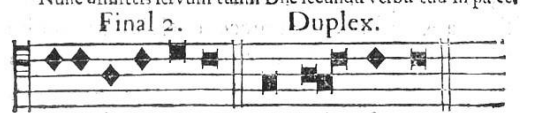
TOM VIII

Principio meyo. final 1.



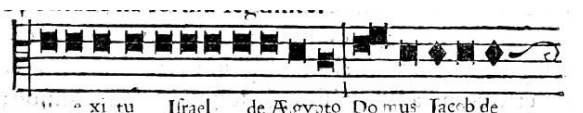
Nunc dimittis seruum tuum Dñe secundū verbū tuū in pa ce,

Final 2. Duplex.

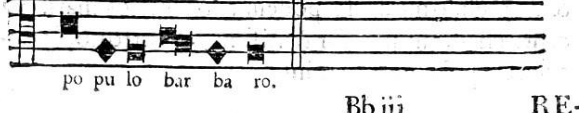


Sæcu lo rum A men, Mag ni fi cat,

TOM IX sive *Tonus Peregrinus*



e xi tu Israel de Ægypto Do mus Jacob de



po pu lo bar ba ro.

Bb iij RE.

ANEXO 5.1. APÊNDICE AO CAPÍTULO V

TONS SALMÓDICOS EM MORATO (1735)

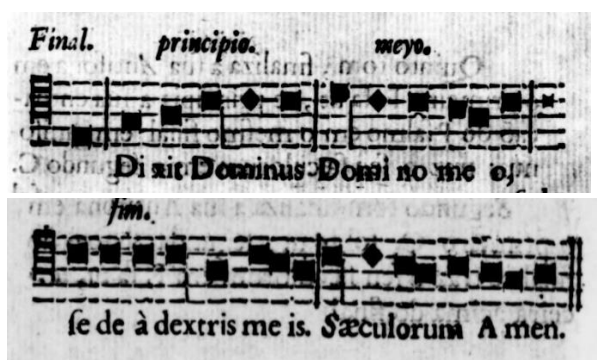
TOM I



TOM II



TOM III



TOM IV



TOM V



TOM VI



TOM VII



TOM VIII



TOM IX sive Tonus Peregrinus



EDIÇÕES MUSICAIS

CAPÍTULO I

CRITÉRIOS EDITORIAIS

Tanto a obra de Diogo Dias Melgaz, como a de Pedro Vaz Rego, encontra-se atualmente preservada em fontes manuscritas do século XVIII e início do XIX. Como tal, uma grande percentagem destas fontes encontra-se notada musicalmente de acordo com as convenções da escrita musical atual contando com a presença de vários elementos remiiscentes da notação mensural, uma das caraterísticas visuais das obras em estilo antigo do século XVIII. Porém, apesar da sua proximidade aos critérios notacionais atuais, foi necessário realizar algumas alterações de ordem editorial ao texto original. Os títulos atribuídos a cada obra conforme surgem nas fontes foram normalizados de maneira que as mesmas possam ser facilmente identificáveis ao longo do presente estudo.

1. CLAVES

Grande parte das obras transcritas encontram-se com o mesmo sistema de combinação de claves. Estas são referidas no comentário crítico individual de cada uma das obras. Foram usadas as claves de acordo com a prática moderna, com a clave de Sol na segunda linha (g2) a corresponder na transcrição moderna às claves de Dó na primeira linha (c1) (no caso do Superius) e Dó terceira linha (c3) (no caso do Altus). A clave de sol na segunda linha transposta à oitava inferior foi utilizada para as claves de Dó na quarta linha (c4) (no caso do Tenor) e manteve-se a clave de Fá na quarta linha (F4) no caso do Bassus, sendo a mesma também utilizada para a clave de Fá na terceira linha (F3).

2. NOTAÇÃO MUSICAL

Nas transcrições optou-se por manter os valores rítmicos originais das notas. As notas finais de cada parte foram figuradas de modo a completarem o último compasso onde surgem. Se a nota final ocorre no início do compasso, será uma semibreve ou breve e, se ocorre na segunda parte do compasso, será uma mínima ou semibreve, conforme o caso. No caso de se tratar de um compasso preenchido com uma semibreve, surgindo na fonte uma breve como nota final, foi omitido o segundo compasso. As pausas que excedem mais que um compasso (pausas de breve e longa) foram regularmente distribuídas pelos compassos respetivos, não estando a sua realização referida no comentário crítico. Como

anteriormente referido, a notação presente nas fontes musicais de Melgaz e Rego segue, em grande parte, os critérios atuais.

3. BARRAS DE COMPASSO

Nas transcrições foi adotado o método atual de divisão dos compassos através de barras verticais que atravessam o pentagrama. Todavia, apesar de na maioria das fontes ocorrer este tipo de divisão, noutras há em que não existem barras de compasso ou surgem os dois sistemas em simultâneo. De forma a uniformizar os critérios editoriais, foi decidido a este respeito transcrever as obras em que não existem barras de compasso segundo as convenções atuais (barra vertical no pentagrama a dividir o compasso), prescindindo do método *measurestrich*, utilizado entre os pentagramas.

Existem situações na notação musical em que, mesmo existindo barra de compasso, aparece uma figura pontuada que ocupa espaço no compasso seguinte (por exemplo, uma semibreve pontuada, cujo ponto encontra-se localizado no compasso seguinte), ou uma breve ou longa, que ocupa mais que um compasso, o mesmo acontecendo com as pausas, sobretudo de breve e longa. Neste caso (assim como nos casos em que não existe barra de compasso), o valor da figura em causa foi dividido pelos compassos necessários, estando as várias figuras unidas através de uma ligadura curva de adição de valor.

A resolução do valor rítmico destas figuras foi realizada no texto musical de cada obra sem menção no respetivo comentário crítico. A mudança de seção de cada uma das obras foi assinalada com uma barra dupla (por exemplo, no caso das missas, o Kyrie, Gloria, etc.) e o final de cada obra com uma barra final convencional.

4. ACIDENTES

Reproduziu-se a incidência dos acidentes presentes na fonte, omitindo-os no caso de ocorrerem mais que uma vez dentro de um compasso, sendo omitidos neste caso aqueles para além do primeiro, segundo a convenção moderna. Os acidentes presentes na fonte são colocados à esquerda da nota a que respeitam, considerando-se válidos para essa nota e para as notas imediatamente repetidas até à barra de compasso.

Os acidentes editoriais e os consequentes foram colocados sobre o pentagrama, em tamanho mais reduzidos que o acidente presente na fonte, afetando somente a nota respeitante. Os acidentes de precaução presentes na fonte e julgados necessários foram também colocados sobre o pentagrama em tamanho mais reduzido entre parêntesis curvos, tendo também a mesma ação que os acidentes editoriais.

5. LIGADURAS E COLORAÇÃO

Uma das características visuais do repertório em estilo antigo consiste na manutenção das ligaduras e coloração, o que está particularmente presente nas obras de Pedro Vaz Rego. Como tal, encontramos tanto ligaduras mensurais, como coloração. No primeiro caso, as respetivas ligaduras foram resolvidas na edição, não constando do comentário crítico. Assim, as ligaduras foram assinaladas na edição através de parêntesis horizontais retos por cima das figuras em causa. A coloração foi assinalada na edição através de parêntesis horizontais retos truncados, aparecendo por cima das figuras afetadas.

6. O TEXTO

A ortografia foi regularizada, com o uso de maiúsculas e a divisão silábica dos textos de acordo com a convenção moderna, apenas mantendo o “j” em vez do “i” nos casos em que tal se verifica. As palavras abreviadas na fonte foram desdobradas sem comentário. O texto em itálico representa a resolução do sinal de repetição do texto anterior assinalado como “ij” ou outro sinal correspondente.

O texto entre parêntesis reto representa a adição editorial de texto omissos. A colocação das sílabas sob a música mantém-se, tanto quanto possível, de acordo com a sua colocação na fonte. O alinhamento silábico individual foi ajustado sem comentário sempre que a proposta da fonte produza uma relação entre o texto e a música insatisfatória ou desprovida de lógica no contexto do discurso musical assim como da imitação motívica.

Relativamente à colocação do texto sob a música, na palavra “eleison” com que termina o Kyrie, foi mantida a sua divisão conforme surge na fonte (“e-le-i-son”). Porém, em alguns casos surgem em simultâneo as divisões “e-le-i-son” e “e-lei-son”. Nestes casos foram mantidas as duas versões de divisão textual uma vez que o texto musical invalidou o desmembramento da letra “i” como sílaba própria.

CAPÍTULO II

COMENTÁRIO CRÍTICO

O presente capítulo inclui a listagem, descrição e comentário das transcrições realizadas das obras de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego objeto de estudo neste trabalho. Foram também adicionadas as fontes identificadas, sendo aquela que encabeça a lista a que foi selecionada para a respetiva transcrição moderna da obra. É também fornecido o texto presente em cada obra de acordo com a respetiva segmentação.

1. MISSAS

DIOGO DIAS MELGAZ: *MISSA FERALIS*

A *Missa Ferialis* compõe-se Kyrie, Sanctus e Agnus Dei. Contém a indicação no índice do Códice P-Lf Volume manuscrito n.º 246 para ser cantada nas quartas-feiras e sextas-feiras da Quaresma.

No Kyrie o Códice manuscrito n.º 7 possui a numeração junto a cada segmento referente à ordem com que cada um seria repetido, intercalando com segmentos em cantochão. Desta forma, o segmento 1 corresponde à 1.^a e 3.^a invocação do Kyrie

O Agnus Dei contém o texto musical para uma das duas invocações terminando em “miserere nobis”, pressupondo-se que, em termos interpretativos, esta seria repetida, e a terminação “dona nobis pacem”.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 0v-4r
 P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 5v-7r; 48v-50r; 61v-64r

Segmentação Kyrie

1. *Kyrie eleison.*
2. *Christe eleison.*
3. *Kyrie eleison.*
4. *Kyrie eleison.*

Sanctus

1. *Sanctus,*
2. *Dominus Deus Sabaoth.*
3. *[Pleni sunt] Caeli et terra gloria tua.*

4. *Hosanna in excelsis*
5. *[Benedictus] Qui venit in nomine Domini.*
6. *Hosanna in excelsis.*

Agnus Dei

1. *Agnus Dei qui tollis peccata mundi: miserere nobis.*
2. *Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.*

Claves

P-EVc Códice manuscrito n.º 7

c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

P-EVc Códice manuscrito n.º 9

c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

PEDRO VAZ REGO: MISSA TANTUM ERGO SACRAMENTUM

Missa parafraseando o verso *Tantum ergo Sacramento* do hino *Pange lingua*, para quatro vozes (SATB). A missa surge num apêndice manuscrito colocado no fim de uma cópia impressa do *Missarum liber* (1636) de Filipe de Magalhães. Desta missa apenas sobrevive o Kyrie, Gloria e Credo em condições de se conseguir obter uma transcrição fragmentada. Todavia, no manuscrito encontram-se fragmentos do Sanctus e Agnus Dei (I?).

Fontes P-EVc Livro impresso de polifonia n.º 3, add., ff. 1-8.

Segmentação Kyrie

1. *Kyrie eleison.*
2. *Christe eleison.*
3. *Christe eleison*
4. *Kyrie eleison.*

Gloria

1. *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*
 2. *Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.*
 3. *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.*
 4. *Domine Deus Rex caelestis Deus Pater [omnipotens].*
 5. *Domine Fili unigenite Jesu Christe.*
 6. *Domine Deus agnus Dei Filius Patris.*
-
1. *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*
 2. *qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.*
 3. *Qui sedes ad dexteram Patris: miserere nobis.*
 4. *Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus Jesu*

Christe.

5. *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*

Credo

1. *Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae,*
2. *[visibi]lium omnium, et invisibilium Dominum Jesu Christum Filium Dei unigenitum.*
3. *Et ex Patre natum ante omnia saecula.*
4. *De[um]...*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F3 (Bassus)

Comentário Kyrie

Superius, está em falta toda a linha para o primeiro Kyrie.

Tenor, está em falta toda a linha para o primeiro Kyrie.

c.2, Bassu, faltam os compassos seguintes até c.5.

c.6, Altus, falta a primeira parte do compasso.

Superius, está em falta toda a linha para o primeiro Christe.

Tenor, está em falta toda a linha para o primeiro Christe.

c.16, Superius, faltam três tempos ao compasso.

c.16, Altus, faltam três tempos ao compasso.

c.16, Tenor, faltam dois tempos e meio ao compasso.

c. 16, Bassus, faltam dois tempos e meio ao compasso.

c.18, Superius, falta a primeira metade do compasso.

c.18, Altus, falta a primeira mínima do compasso.

c.18, Tenor, falta a primeira mínima do compasso.

c.18, Bassus, falta a primeira mínima do compasso.

Gloria

c.2, Tenor, falta a primeira metade do compasso.

c.3, Superius, falta a última mínima do compasso.

c.4, Superius, falta a primeira metade do compasso.

c.6, Superius, falta a última mínima do compasso.

c.7, Superius, falta a primeira mínima do compasso.

c.15, Superius, falta a primeira mínima do compasso.

c.15, Tenor, falta a parte interior do compasso.

c.43, Altus, falta a primeira parte do compasso.

c.43, Bassus, falta o compasso.

Credo

c. 1, Altus, falta todo o texto musical a partir do segundo tempo.

c.2, Bassus, falta todo o texto musical a partir do quarto tempo.

c.4, Tenor, falta o primeiro tempo do compasso.

Falta todo o texto musical nas quatro vozes a partir do c.13.

PEDRO VAZ REGO: *MISSA AD OMNEM TONUM*

A *Missa ad omnem tonum* encontra-se copiada no Códice n.º 8 do arquivo musical da Sé de Évora. O livro de coro apresenta a data de cópia de 1731. Existe também uma cópia presente num livro de coro (Libro de polifonía n.º 1), que pertenceu à Catedral de Guatemala, e cuja cópia da missa está datada de 17

Trata-se de uma obra para quatro vozes (SATB), mantendo o mesmo número de vozes no *Benedictus*, expandindo-o para oito vozes (SSAATTBB) no *Agnus Dei II*. A obra está escrita em utilizando a indicação de compasso ♩ , excetuando as secções “Et incarnatus est” do Credo e “Benedictus” do Sanctus que estão em c.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 8
 GCA-Gc Libro de Polifonía n.º 1

Segmentação Kyrie

1. *Kyrie eleison.*
2. *Christe eleison.*
3. *Christe eleison.*
4. *Kyrie eleison.*

Gloria

1. *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*
2. *Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.*
3. *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.*
4. *Domine Deus Rex caelestis Deus Pater omnipotens*
5. *Domine Fili unigenite Jesu Christe.*
6. *Domine Deus agnus Dei Filius Patris.*
1. *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis,*
2. *qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.*
3. *Qui sedes ad dexteram Patris: miserere nobis.*
4. *Quoniam tu solus Sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus altissimus, Jesu Christe.*
5. *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*

Credo

1. *Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium.*
2. *Et in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.*
3. *Et ex Patre natum ante omnia saecula.*

4. *Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero.*
5. *Genitum non factum, consubstantialem Patri; per quem omnia facta sunt.*
6. *Qui propter nos homines et propter nostram salutem*
7. *descendit de caelis.*
1. *Et incarnatus est*
2. *de Spiritu Sancto ex Maria Virgine,*
3. *et homo factus est.*
1. *Crucifixus etiam pro nobis*
2. *sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.*
3. *Et resurrexit tertia die, secundum*
4. *Et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris.*
5. *Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos;*
6. *cujus regni non erit finis.*
1. *Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem,*
2. *qui ex Patre Filioque procedit.*
3. *Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.*
4. *Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.*
5. *Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.*
6. *Et expecto resurrectionem mortuorum.*
7. *Et vitam venturi saeculi. Amen.*

Sanctus

1. *Sanctus*
2. *Dominus Deus Sabaoth.*
3. *Pleni sunt caeli et terra gloria tua:*
4. *Hosanna in excelsis.*
5. *Benedictus qui venit*
6. *in nomine Domini:*
7. *Hosanna in excelsis.*

Agnus Dei I

1. *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*
2. *miserere nobis.*

Agnus Dei II

1. *Agnus Dei qui tollis peccata mundi*
2. *dona nobis pacem.*

Claves c1 (Superius 1 & 2), c3 (Altus 1 & 2), c4 (Tenor 1 & 2), F4 (Bassus 1 & 2)

Comentário P-EVc Códice manuscrito n.º 8
Ocorrem frequentemente mínimas ligadas a mínimas ou semínimas

entre o segundo e terceiro tempo do compasso ou entre o quarto tempo do compasso. As ligaduras foram resolvidas sem indicação no comentário crítico através da sua transformação em semibreve, no caso de duas mínimas, ou mínima pontuada, no caso de mínima e semínima.

Surge frequentemente o caso de semibreves ou mínimas com um ponto de aumento, ocorrendo estas figuras nos últimos tempos de um compasso, tendo o copista colocado o ponto de aumento no início do compasso seguinte. Na edição foi o ponto de aumento resolvido no compasso seguinte através da colocação da respetiva figura (mínima ou semínima, conforme o caso) com ligadura à figura do compasso anterior, sem menção no comentário crítico.

Gloria

c.20, Bassus, nota 3, Fá.

c.49, Tenor, notas 2 e 3, duas mínimas.

c.49, Bassus, notas 2 e 3, duas mínimas.

Agnus Dei I

c.16, Bassus, nota 2, Si.

Agnus Dei II

c.6, Superius 2, pausa de mínima.

2. MOTETES

2.1. MOTETES PARA A QUARESMA

DIOGO DIAS MELGAZ: *ADJUVA NOS DEUS*

Este motete utiliza o texto proveniente do verso do *Tractus* para a missa de Quarta-Feira de Cinza. No Códice n.º 7

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 4v-7r

Segmentação	1. <i>Adjuva nos Deus</i>
	2. <i>Salutaris noster,</i>
	3. <i>et propter gloriam nominis tui Domine</i>
	4. <i>libera nos:</i>
	5. <i>et propitius esto</i>
	6. <i>peccatis nostris,</i>

7. *propter nomen tui.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

DIOGO DIAS MELGAZ: MEMENTO HOMO

O motete *Memento homo*, para quatro vozes (SATB), possui a indicação *Feria Quarta Cinerum* no Códice manuscrito n.º 7. O texto utilizado nesta obra é proveniente de Génesis 4:19.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 7v-9r

Segmentação

1. *Memento homo*
2. *quia pulvis es*
3. *memento homo*
4. *quia pulvis es*
5. *et in pulverem*
6. *reverteris*
7. *et in pulverem*
8. *Reverteris.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

DIOGO DIAS MELGAZ: EGO AUTEM DICO VOBIS

Este motete, para quatro vozes (SATB), possui a indicação *In Feria Sexta Post Cineres* no Códice manuscrito n.º 7. O texto aqui utilizado é proveniente de Mateus 5:44.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 9v-11r

Segmentação

1. *Ego autem dico vobis:*
2. *diligite inimicos vestros,*
3. *benefacite his, qui oderunt vos*
4. *et orate pro persequentibus*
5. *et calumniantibus vos.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

DIOGO DIAS MELGAZ: MAGISTER VOLUMUS

Este motete, para quatro vozes (SATB), possui a inscrição no topo do fólio 12r do Códice manuscrito n.º 7 “*Feria Quarta Post Dominicam Prim.*” Estando, assim, indicado para a

quarta-feira após o Primeiro Domingo da Quaresma. É utilizada nesta obra a passagem textual de Mateus 12:38-39.

Fontes	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 11v-13r P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 5v-8r
Segmentação	1. <i>Magister volumus a te signum videre:</i> 2. <i>qui respondens ait illis:</i> 3. <i>generatio mala et adultera signum quaerit</i> 4. <i>et signum non dabitur ei,</i> 5. <i>nisi signum Jonae Prophetae.</i>
Claves	c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)
Comentário	P-Lf Livro de Facistol n.º III c.4, Bassus, semibreve. c.12, Altus, nota 1, mínima, Fá. c.12, Altus, nota 2, mínima, Mi. c.33, Tenor, nota 1, mínima não ligada à semibreve anterior. c.36, Superius, nota 1, Fá natural. c.37, Altus, nota 2, Mi. c.57, Superius, nota 1, mínima, Si. c.57, Superius, nota 2, mínima, Lá.

DIOGO DIAS MELGAZ: DOMINE, HOMINEM NON HABEO

Este motete, para quatro vozes (SATB), possui a indicação no topo do fólio 14r do Códice manuscrito n.º 7 “Feria Sexta Post Domin. Prim.”, estando assim indicado para a sexta-feira após o Primeiro Domingo da Quaresma. O texto aqui utilizado é proveniente de João 5:7.

Fontes	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 13v-15r P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 8v-11r
Segmentação	1. <i>Domine, hominem non habeo,</i> 2. <i>ut cum turbata fuerit aqua,</i> 3. <i>mitat me in piscinam:</i> 4. <i>dum venio enim ego,</i> 5. <i>alius ante me descendit.</i>
Claves	c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)
Comentário	P-Lf Livro de Facistol n.º III c.3, Altus, pausa de mínima.

- c.7, Superius, nota 2, Fá.
- c.11, Altus, nota 1, Fá sustenido.
- c.16, Superius, nota 1, Dó sustenido.
- c.23, Altus, nota 3, Mi.
- c.40, Tenor, nota 1 e 2, mínima ligada a mínima.
- c.45, Altus, nota 2, Mi.

DIOGO DIAS MELGAZ: ECCE ASCENDIMUS JEROSOLIMAM

O motete *Ecce ascendimus Jerosolimam*, para quatro vozes (SATB), possui a indicação no Códice manuscrito n.º 7 “Feria Quarta Post Domin. Secund.”. O texto utiliza uma passagem de Mateus 20:18-19.

Fontes	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff.15v-17r P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 11v-14r
Segmentação	1. <i>Ecce ascendimus Jerosolimam,</i> 2. <i>et Filius hominis tradetur principibus sacerdotum et scribis,</i> 3. <i>et condemnabunt eum morte,</i> 4. <i>et tradent eum gentibus</i> 5. <i>ad illudendum, et flagellandum, et crucifigendum</i> 6. <i>et tertia die resurget.</i>
Claves	c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)
Comentário	P-Lf Livro de Facistol n.º III c.16, Superius, nota 3 e 4, Fá sustenido. c.19, Superius, semibreve, Mi bemol. c. 23, Altus, duas mínimas. c.24, Altus, nota 1, mínima pontuada. c.24, Altus, nota 2, semibreve. c.25, Altus, breve. c.28, Altus, nota 2, Dó. c.28, Altus, nota 3, Si. c.29, Altus, nota 2, Lá. c.30, Altus, nota 1, Sol. c.68-69, Bassus, Breve. c.70, Tenor, nota 1, semínima. c.70, Tenor, nota 2, semínima, Si bemol.

DIOGO DIAS MELGAZ: MALOS MALE PERDET

O motete *Malos male perdet*, para quatro vozes (SATB), possui a indicação no Códice manuscrito n.º 7 “Feria Sexta Post Domin. Secund.”. O texto é proveniente de Mateus 21:41.

Fontes	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 17v-19r P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 14v-17r
Segmentação	1. <i>Malos male perdet</i> 2. <i>et vineam suam locabit aliis agricolis</i> 3. <i>qui reddant ei fructum temporibus suis.</i>
Claves	c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)
Comentário	P-Lf Livro de Facistol n.º III c.31, Altus, nota 2, Lá. c.31, Tenor, oitava inferior. c.40, Bassus, nota 2, oitava inferior. c.41, Bassus, oitava inferior c.41, Superius, nota 2, Ré. c.42, Bassus, nota 1, oitava inferior. c.43, Tenor, nota 2, oitava inferior. c.43, Bassus, nota 2, oitava inferior. c.45, Altus, nota 3, oitava inferior. c.51, Altus, nota 1, semínima, Mi, semínima, Ré.

DIOGO DIAS MELGAZ: *HONORA PATREM ET MATREM*

Este motete, para quatro vozes (SATB), encontra-se no Códice manuscrito n.º 7 com a indicação “Feria Quarta Post Domin. Tert.”. O texto é proveniente de uma parte de Mateus 15:4.

Fontes	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 19v-21r P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 17v-20r
Segmentação	1. <i>Honora patrem et matrem</i> 2. <i>et qui maledixerit patre vel matri,</i> 3. <i>morte moriatur.</i>
Claves	c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)
Comentário	P-Lf Livro de Facistol n.º III c.17, Superius, nota 1, mínima ligada ao compasso anterior. c.17, Superius, nota 2, duas semínimas. c.20, Altus, nota 1, mínima ligada ao compasso anterior.

c.49, Tenor, semínima, Dó; semínima, Si bemol; mínima, Dó.
c.55, Tenor, semínima, Ré; semínima, Dó; mínima, Dó.

DIOGO DIAS MELGAZ: QUI AUTEM BIBERIT EX AQUA

Este motete, para quatro vozes (SATB), encontra-se indicado no Códice manuscrito n.º 7 para “Feria Sexta Post Domin. Tert.”. O texto é proveniente de João 4:13-14.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 21v-23r
P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 20v-23r

Segmentação 1. *Qui autem biberit ex aqua*
2. *quam ego dabo ei*
3. *non sitiet in aeternum.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

Comentário c.10, Superius, nota 1, mínima, Lá; nota 2, mínima, Lá.
c.11, Superius, toma o texto musical do Tenor até ao c.27.
c.11, Tenor, toma o texto musical do Superius até ao c.
c.12, Tenor, semibreve.
c.13, Superius, semibreve.
c.26, Tenor, semibreve com ligadura à mínima do c. seguinte.
c.27, Superius, nota 1, mínima, Sol.
c.27, Superius, nota 2, mínima, Dó.

DIOGO DIAS MELGAZ: ILLE HOMO QUI DICITUR JESUS

O motete, para quatro vozes (SATB), encontra-se no Códice manuscrito n.º 7 indicado para “Feria Quarta Post Domin. Quart.”. O texto é proveniente de vários versículos de João 9.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 23v-25r
P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 23v-26r

Segmentação 1. *Ille homo qui dicitur Jesus,*
2. *lutum fecit ex sputo,*
3. *et linivit oculos meos,*
4. *et modo video.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

Comentário c. 16, Tenor, Fá suspenso.
c.22, Altus, nota 2, mínima pontuada.

- c.23, Altus, nota 1, semibreve pontuada.
- c. 24, Altus, nota 1, semibreve.
- c. 24, Bassus, nota 1, mínima pontuada; nota 2, semínima.
- c.59, Tenor, nota 1, duas semínimas.
- c.61, Superius, semibreve.
- c.63, Tenor, nota 1, duas semínimas.

DIOGO DIAS MELGAZ: EGO SUM RESURRECTIO

Este motete, para quatro vozes (SATB), encontra-se indicado no Códice manuscrito n.º 7 para “Feria Sexta Post Dom. Quart.”. O texto é proveniente de João 6:26-27.

Fontes	P-EVc Códice manuscrito n.º 7, 25v-27r P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 26v-29r
Segmentação	1. <i>Ego sum resurrectio et vita</i> 2. <i>qui credit in me etiam si mortuus fuerit, vivet</i> 3. <i>et omnis qui vivit, et credit in me,</i> 4. <i>non morietur in aeternum.</i>
Claves	c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)
Comentário	c.13, Bassus, semibreve c.15, Superius, semibreve. c.20, Tenor, Dó natural. c.36, Tenor, nota 2, Dó natural. c.44, Altus, nota 1, Dó natural.

DIOGO DIAS MELGAZ: OPERA QVAE EGO FACIO

O motete, para quatro vozes (SATB), encontra-se indicado no Códice manuscrito n.º 7 para “Feria Quarta Post Dom. Quint.”. O texto é proveniente de João 10: 25-26.

Fontes	P-EVc Códice manuscrito n.º 27v-29r
Segmentação	1. <i>Opera quae ego facio nominis Patris mei,</i> 2. <i>haec testimonium perhibent de me,</i> 3. <i>sed vos non creditis</i> 4. <i>quia non estis</i> 5. <i>ex ovibus meis.</i>
Claves	c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

DIOGO DIAS MELGAZ: QUID FACIMUS

O motete, para quatro vozes (SATB), encontra-se indicado no Códice manuscrito n.º 7 para “Feria Sexta Post Domin. Quint.”. O texto é proveniente de João 11:47-48.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 29v-31r
P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 32v-35r

Segmentação 1. *Quid facimus,*
2. *quia hic homo multa signa facit,*
3. *si dimittimus eum sic,*
4. *Omnes credent in eum.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

Comentário c. 26, Tenor, nota 2, Dó natural.
cc.46-47, Bassus, breve.

2.2. OS MOTETES PARA A SEMANA SANTA

DIOGO DIAS MELGAZ: IN MONTE OLIVETI

O motete *In monte Oliveti*, para quatro vozes, surge no Códice manuscrito n.º 9 a seguir ao *Offertorium* em cantochão e o *Sanctus*. O texto aqui utilizado é proveniente do primeiro responsório para o ofício de Matinas de Quinta-Feira Santa.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 39v-41r

Segmentação 1. *In monte Oliveti*
2. *oravit ad Patrem:*
3. *Patrem mi, si non potest*
4. *hic calix transire, nisibibam illum,*
5. *Fiat voluntas tua.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

DIOGO DIAS MELGAZ: PIA ET DOLOROSA MATER

O motete *Pia et dolorosa Mater*, para quatro vozes (SATB), possui a indicação *Feria Tertia Majoris Hebdomadae* no Códice manuscrito n.º 7. Não se conseguiu localizar a proveniência do texto aqui utilizado pelo que

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 31v-33r

P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff.

- Segmentação
1. *Pia et dolorosa Mater*
 2. *obtam durum et vehementem dolorem,*
 3. *intercede pro nobis apud tuum Filium*
 4. *nostrum Redemptorem.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

DIOGO DIAS MELGAZ: O VOS OMNES

O motete *O vos omnes*, para quatro vozes (SATB), possui a indicação *Feria Quarta Majoris Hebdomadae* no Códice manuscrito n.º 7.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 32v-35r
P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff.

- Segmentação
1. *O vos omnes qui transitis per viam,*
 2. *attendite et videte*
 3. *si est dolor,*
 4. *similis sicut dolor meus.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

2.3. OS MOTETES CUM FACIS ELEEMOSINAM E IN JEJUNIO ET FLETU

[DIOGO DIAS MELGAZ]: CUM FACIS ELEEMOSINAM

O motete *Cum facis eleemosinam*, para quatro vozes (SATB), possui a indicação *Feria Sexta post Cineres* no Livro de Facistol III. A obra subsiste apenas em fontes provenientes da Catedral de Lisboa, onde se encontra atribuída ao compositor Alexandre Delgado Janeiro. O texto utilizado é proveniente de vários versículos de Mateus 5.

Fontes P-Lf Livro de Facistol n.º III, 1v-5r

- Segmentação
1. *Cum facis eleemosinam*
 2. *nesciat sinistra tua,*
 3. *quid faciat dextera tua.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

[DIOGO DIAS MELGAZ]: IN JEJUNIO ET FLETU

Este motete, para quatro vozes (SATB), possui a indicação *Feria Quarta post Dom. Quintam Quadrag.*, subsistindo somente em fontes provenientes da Catedral de Lisboa, tendo sido atribuído a Diogo Dias Melgaz. O texto é proveniente de vários versículos de Joel 2.

Fontes P-Lf Livro de Facistol n.º III, ff. 29v-32r

Segmentação

1. *In jejunio et fletu plorabant sacerdotes dicentes:*
2. *parce Domine populo tuo*
3. *haereditatem et deshaereditatem tuam*
4. *in perditionem.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

3. SALMOS

PEDRO VAZ REGO: *BEATI OMNES*

Versão polifónica do salmo 127 para quatro vozes (SATB), identificado como *Septimo Tom*. O compositor colocou em polifonia os versos pares do salmo, nomeadamente os versos 2, 4 e 6, e ainda a primeira parte da doxologia. Contrariando o que é usual ocorrer neste género, o compositor colocou em polifonia a primeira parte da doxologia (Gloria Patri) em polifonia, contrariamente à prática usual nas versões polifónicas dos versos pares em que é posta em polifonia a segunda parte (Sicut erat).

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 5, ff. 43v-47r
P-EVc Códice manuscrito n.º 6, ff. 26v-28r

Segmentação

1. *Labores manuum tuarum quia manducabis:*
2. *beatus es, et bene tibi erit.*
3. *Filii tui sicut novellae olivarum,*
4. *in circuitu mensae tuae.*
5. *Benedicat tibi Dominus ex Sion:*
6. *et videas bona Jerusalem omnibus diebus vitae tuae.*
7. *Gloria Patri, et Filio,*
8. *et Spiritui Sancto.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

Comentário P-EVc Códice manuscrito n.º 5
c. 36, Bassus, nota 1, Dó suspenso.

P-EVc Códice manuscrito n.º 6
c.36, Bassus, nota 1, Dó sustenido.

PEDRO VAZ REGO: CREDIDI PROPTER QUOD

Versão polifónica do salmo 115 para quatro vozes (SATB), identificado como *Nono Tom*, sendo na realidade o *tonus peregrinus*, como é referido no Códice manuscrito n.º 6: “Ton. Peregrinus, sive 9 t.”. O compositor colocou em polifonia os versos ímpares do salmo, nomeadamente os versos 1, 5, 7 e a primeira parte da doxologia. Contrariamente ao que é habitual, a polifonia inicia no segundo hemistíquio do primeiro verso.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 5, ff. 38v-43r
 P-EVc Códice manuscrito n.º 6, ff. 23v-26r

Segmentação 1. *Ego autem humilitatus sum nimis.*
 2. *Quid retribuam Domino,*
 3. *pro omnibus quae retribuit mihi?*

 4. *Vota mea Domino reddam coram omni populo ejus:*
 5. *pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum ejus.*

 6. *Dirupisti vincula mea:*
 7. *tibi sacrificabo hostiam laudis, et nomen Domini invocabo.*

 8. *Gloria Patri, et Filio,*
 9. *et Spiritui Sancto.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus).

PEDRO VAZ REGO: IN EXITU ISRAEL

Versão polifónica do salmo 113, para quatro vozes (SATB), tendo sido postos em polifonia os versos 3, 6, 9 e 12 do salmo, não existindo polifonia para a doxologia. No cimo do primeiro fólio possui a indicação “In Exitu. Tribus Choris. Ton. Peregrinus”, o que identifica o tom em que se encontra o salmo.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 6, ff. 28v-30r

Segmentação 1. *Mare vidit, et fugit:*
 2. *Jordanis conversus est retrorsum.*

 3. *Montes exsultastis sicut arietes,*
 4. *et colles sicut agni ovium?*

5. *Non nobis Domine, non nobis:*
6. *sed nomini tuo da gloriam?*
7. *Simulacra gentium argentum et aurum,*
8. *opera manum hominum.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

Comentário P-EVc Códice manuscrito n.º 6
c.14, Altus, semibreve.

2.4. PAIXÕES PARA A SEMANA SANTA

DIOGO DIAS MELGAZ: *[PASSIO SECUNDUM MATTHAEUM]*

Versão polifónica a quatro vozes (SATB) dos versos das turbas referentes à *Paixão segundo São Mateus*, indicada no Códice manuscrito n.º 9 “Dominica Palmarum”.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 19v-29r

Segmentação

1. *Non in die festo ne forte tumultus*
2. *fieret in populo.*
3. *Hic dixit: possum destruere templum Dei,*
4. *et post triduum reaedificare illud.*
5. *Reus est mortis.*
6. *Prophetiza nobis Christe*
7. *quis est qui te percussit?*
8. *Et tu cum Jesu Galilaeo.*
9. *Et hic erat cum Jesu Nazareno.*
10. *Vere et tu ex illis es,*
11. *nam et loquela tua*
12. *Manifestum te facit.*
13. *Quid ad nos? tu videris.*
14. *Non licet eos mittere in carbonem*
15. *Quia pretium sanguinis est.*
16. *Barabbam.*

17. *Crucifigatur.*
18. *Crucifigatur.*
19. *Sanguis ejus super nos*
20. *et super filios nostros.*
21. *Ave rex Judaeorum.*
22. *Vah, qui destruis templum Dei et in triduo reaedificas illud,*
23. *salva temet ipsum, si filius Dei es,*
24. *Descende de cruce.*
25. *Alios salvos fecit, se ipsum non potest salvum facere, si Rex Israel*
26. *est descendat de cruce,*
27. *et credimus ei, confidit in Deo, liberet eum nunc di vult, dixit enim*
28. *quia Filius Dei sum.*
29. *Eliam vocat iste.*
30. *Sine videamus an veniat Elias liberans eum.*
31. *Vere Filius Dei erat iste.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

DIOGO DIAS MELGAZ: [PASSIO SECUNDUM MARCUM]

Versão polifónica a quatro vozes (SATB) dos versos das turbas referentes à *Paixão segundo São Marcos*, indicada no Códice manuscrito n.º 9 para “Feria III Majoris”.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 51v-59r

- | | |
|-------------|--|
| Segmentação | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Non in die festo ne forte tumultus</i> 2. <i>fieret in populo.</i> 3. <i>Ut quid perditio ista unguenti facta est?</i> 4. <i>poterat enim unguentum istud</i> 5. <i>venundari plus quam trecentis denariis,</i> 6. <i>et dari pauperibus.</i> 7. <i>Quoniam nos audivimus eum dicentem:</i> 8. <i>ego dissolvam templum hoc manufactum et per triduum aliud</i> 9. <i>non manufactum aedificabo.</i> 10. <i>Prophetiza.</i> |
|-------------|--|

11. *Et tu cum Jesu Nazareno eras.*
12. *Vere ex illis es nam et Galilaeus es.*
13. *Crucifige eum.*
14. *Crucifige eum.*
15. *Vah, qui destruis templum Dei et in tribus diebus*
16. *reaedificas, salvum fac temet ipsum*
17. *descendens de Cruce.*
18. *Alios salvos fecit, se ipsum non potest*
19. *salvum facere Christus Rex Israel*
20. *descendat nunc de cruce ut videamus*
21. *et credamus.*
22. *Ecce Eliam vocat*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

DIOGO DIAS MELGAZ: [PASSIO SECUNDUM LUCAM]

Versão polifónica a quatro vozes (SATB) dos versos das turbas referentes à *Paixão segundo São Lucas*, indicada no Códice manuscrito n.º 9 “Feria IV Majoris”.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff.66v-73r

- Segmentação
1. *Et hic cum illo erat.*
 2. *Prophetiza quis est te percussit.*
 3. *Si tu es Christus dic nobis.*
 4. *Tu ergo es Filius Dei.*
 5. *Quid ad huc desideramus testimonium?*
 6. *ipsi enim audivimus de ore ejus.*
 7. *Hunc invenimus subvertentem gentem nostram et prohibentem*
 8. *tributa dare Caesari et dicentem*
 9. *se Christum Regem esse.*
 10. *Commovet populum docens per universam judaeam incipiens*
 11. *a Galilaea usque huc.*

12. *Tolle hunc, et dimitte nobis Barabbam.*
13. *Crucifige eum.*
14. *Alios salvos fecit se salvum faciat si hic est Christus*
15. *Dei electus*
16. *Si tu es Rex Judaeorum salvum te fac.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

DIOGO DIAS MELGAZ: [PASSIO SECUNDUM JOANNEM]

Versão polifónica a quatro vozes (SATB) dos versos das turbas referentes à *Paixão segundo São João*, indicada no Códice manuscrito n.º 9 “Feria VI in Parasceve”.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 81v-88r

- Segmentação
1. *Jesum Nazarenum.*
 2. *Jesum Nazarenum.*
 3. *Num quid et tu ex discipulis ejus es?*
 4. *Si non esset hic male factor,*
 5. *Non tibi tradidissemus eum.*
 6. *Nobis non licet interficere quemquam.*
 7. *Non hunc, sed Barabbam.*
 8. *Ave Rex Judaeorum.*
 9. *Crucifige eum.*
 10. *Nos legem habemus et secundum legem debet mori,*
 11. *quia Filium Dei sefecit.*
 12. *Si hunc dimittis, non es amicus Caesaris.*
 13. *Omnis enim qui se Regem facit, contradixit Caesari.*
 14. *Tolle crucifige eum.*
 15. *Non habemus regem nisi Caesarem.*
 16. *Noli scribere Rex Judaeorum*
 17. *sed quia ipse dixit Rex sum Judaeorum.*

18. *Non scindamus eam*
19. *sed sortiamur illa cujus sit.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

2.5. OUTRAS OBRAS

DIOGO DIAS MELGAZ: *PUERI HEBRAEORUM PORTANTES*

É a primeira das duas antífonas para a entrada da procissão das palmas na igreja em Domingo de Ramos, estando escrita para quatro vozes (SATB). Esta antífona funciona no Códice manuscrito n.º 7 como a primeira parte de uma só composição, que tem como segunda parte a antífona *Pueri Hebraeorum vestimenta*.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 50v-52r.
P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 7v-9r

Segmentação

1. *Pueri Hebraeorum portantes ramos olivarum*
2. *obviaverunt Domino clamantes et dicentes:*
3. *hosanna in excelsis.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

DIOGO DIAS MELGAZ: *PUERI HEBRAEORUM VESTIMENTA*

É a segunda das duas antífonas para a entrada da procissão das palmas na igreja em Domingo de Ramos, estando escrita para quatro vozes (SATB). Esta antífona encontra-se como a mesma composição no Códice manuscrito n.º 7, junto com a antífona *Pueri Hebraeorum portantes*, funcionando como uma segunda parte.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 7, ff. 52v-54r
P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff. 9v-11r

Segmentação

1. *Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant in via clamabant dicentes:*
2. *hosanna Filio David,*
3. *Benedictus qui venit in nomine Domini.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

DIOGO DIAS MELGAZ: *SALVE REGINA*

Versão polifónica da antífona *Salve Regina*, para quatro vozes (SATB). O manuscrito P-EVc Música Mariana n.º 13 ostenta a data de 1801.

Fontes P-EVc Música Mariana n.º 13

- Segmentação
1. *Salve Regina*
 2. *Mater misericordia vita dulcedo spes nostra salve.*
 3. *Ad te clamamus exsules filii Evae.*
 4. *Ad te suspiramus gementes et flentes,*
 5. *in hac lacrimarum valle.*
 6. *Eia ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte.*
 7. *Et Jesum benedictum fructum ventris tui,*
 8. *nobis post hoc exsilium ostende.*
 9. *O Clemens, O pia.*
 10. *O dulcis virgo Maria.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

DIOGO DIAS MELGAZ: *POPULE MEUS*

O *improperium Popule meus* está escrito para dois coros de quatro vozes cada (ambos SATB). No topo do primeiro fólio da obra no Códice manuscrito n.º 9 encontra-se a indicação “Adoratio Crucis” identificando a respetiva função litúrgica.

Fontes P-EVc Códice manuscrito n.º 9, ff.

- Segmentação
1. *Popule meus,*
 2. *quid feci tibi?*
 3. *Popule meus, quid feci tibi?*
 4. *Aut in quo contristavi te?*
 5. *Responde mihi.*
 6. *Quia eduxi te de terra Aegypti: parasti Crucem Salvatori tuo.*
Hagios o Theos..
Sanctus Deus.
Hagios Ischyros.
Sanctus Fortis.
Hagios Athanatos,
eleison hymas.
Santcus Immortalis,
miserere nobis.

*Quia eduxi te per desertum quadraginta annis,
et manna cibavi te,
et introduxi te
in terram satis bonam parasti Crucem
Salvatori tuo.*

*Ego eduxi te de Aegypto, demerso Pharaoen in mare rubrum: et me
tradidisti principibus sacerdotum.
Ego ante te aperui mare: et tu aparuisti lancea latus meum.*

Claves c1 (Superius), c3 (Altus), c4 (Tenor), F4 (Bassus)

