



**PAULO ANDRÉ
CORTESÃO BANACO** **MÚSICA PARA A QUARESMA ATRIBUÍDA A PEDRO
DE CRISTO: TRANSCRIÇÃO E INTERPRETAÇÃO**



**PAULO ANDRÉ
CORTESÃO BANACO**

**MÚSICA PARA A QUARESMA ATRIBUÍDA A PEDRO
DE CRISTO: TRANSCRIÇÃO E INTERPRETAÇÃO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Dr. Vasco Negreiros, professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Prof.^a Dr.^a Maria do Rosário Correia Pereira Pestana
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais:

Prof. Dr. José António Pereira Nunes Abreu
professor auxiliar convidado da Universidade de Coimbra

Prof. Dr. Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros
professor auxiliar da Universidade de Aveiro (orientador)

agradecimentos

Os meus agradecimentos académicos dirigem-se em primeiro lugar ao professor Vasco Negreiros pela ajuda na realização deste trabalho e ao longo dos anos em Aveiro.

Agradeço também aos professores José Abreu e Paulo Estudante pela ajuda ao nível da pesquisa musicológica durante este mestrado, com ênfase no primeiro por me ter aconselhado a trabalhar sobre o MM 26, dando, assim, um primeiro impulso para este estudo e também pelas digitalizações do LC 57.

Agradeço a cedência das digitalizações do MM 26 ao CESEM, concretamente ao professor Manuel Pedro Ferreira e à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e à Biblioteca Nacional de Portugal, pelo uso das imagens do LC 57.

Agradeço ao diácono Nuno Fileno pelo ótimo acolhimento e ajuda na preparação do concerto no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Agradeço também ao Francisco Berény por se ter gentilmente oferecido para gravar o concerto.

A nível académico e pessoal, agradeço aos colegas e amigos que se disponibilizaram para colaborar na interpretação da música em estudo: Ana Teresa Seiça, Cristiano Rocha, Daniela Matos, Miguel Maduro-Dias, Nuno Almeida, Raquel Faria e Rute Simone.

Também aqui deixo os meus agradecimentos ao professor Carlos Alberto Figueiredo pelo incentivo que fez a este trabalho e ao meu estudo da música de forma tão inteligente quanto confiante.

Agradeço igualmente à Dr.^a Patrícia Marinho por ter demonstrado um cuidado e dedicação que considero verdadeiramente exemplares, além da manifesta ajuda que tão positivamente me moldou.

O meu obrigado dirige-se ao António Dias e ao Jorge Graça, constantes camaradas nos quais encontro as melhores qualidades humanas que para mim invejo.

A nível pessoal, agradeço aos meus pais e irmã pelo apoio e compreensão.

Finalmente, mas não por último, pelo generoso apoio e pela sua adorável sensibilidade para encontrar tanta beleza na música e em *tout ce qui fait douce la vie des hommes*, agradeço à Laura, *carissima in deliciis*.

palavras-chave

polifonia portuguesa; Pedro de Cristo; retórica musical; interpretação historicamente inspirada; patrologia

resumo

Este trabalho propõe uma interpretação musical que seja suportada pelo conhecimento dos comentários patrísticos sobre o texto cantado. Para tal, realizou-se a transcrição de onze motetes liturgicamente associados aos domingos da Quaresma e atribuídos a Pedro de Cristo, nas fontes P-Cug MM 26 e P-Ln LC 57. A análise textual dos comentários foi associada aos acontecimentos retóricos encontrados nos motetes e daqui surgiu a interpretação musical que define os diversos parâmetros da agógica e outros de relevância na interpretação de modo a que esta se aproxime ao sentido textual enunciado pelos comentários.

keywords

Portugese polyphony; Pedro de Cristo; rhetoric and music; historically inspired interpretation; patrology

abstract

This work suggests a musical interpretation which may be supported by the knowledge of the patristic commentaries concerning the sung text. In order to that, a transcription of eleven motets was made, all of them liturgically related with the Sundays of Lent and attributed to Pedro de Cristo, found in P-Cug MM 26 and P-Ln LC 57. The textual analysis of the commentaries was linked to the rhetorical procedures founded in the motets and hence resulted an interpretation which defines the multiple parameters of agogic and other of high relevance in a way that this might connect the musical expression with the one presented by the commentaries.

ĉefvortoj

Portugala polifonio; Pedro de Cristo; retoriko kaj muziko; historie inspirita interpreto; patrologio

prezento

Ĉi-tiu verko proponas muzikan interpreton, kiu estu certigata de la kono pri la patristikaj komentoj de la kantita teksto. Por ke ĉi-tiu efektivigu, estis verkita la transskribo de dudek motetoj liturgie rilataj al la dimanĉoj de la Karesmo kaj atribuitaj al Pedro de Cristo, en la originalaj dokumentoj P-Cug MM 26 kaj P-Ln LC 57. La teksta analizo de la komentoj estis rilatitaj al la retorikaj procedoj trovitaj en la motetoj kaj tiamaniere ĝi elfluas la muzikan interpreton, kiu definas la agogikajn parametrojn kaj ceterajn egale gravajn por la interpreto, por ke ĉi-tiuj alproksimiĝu al la teksta senco esprimita de la komentoj.

*Libra fulgente prope cursum litoris imus
Cum te apud loca opaca relictam invenimus unam.
Statim lares tum tibi sanximus esse daturos
Et hic fortunam pedibus incedere posse
Quattuor iucundam nos sic valide docuisti.
Quae te contegit atra humus nunc omnibus veris
Gignet flores qui reliquis sunt candidiores*

Melongenae in memoriam.

P.B.

Índice

Índice	8
Índice de figuras	11
Legenda	14
Introdução	15
Estado da Arte	40
Parte I Transcrição	47
1. Metodologia editorial	49
1.1. Inscrição	49
1.2. Designação das partes	50
1.3. Partituração	52
1.4. Claves	53
1.5. <i>Mensurstriche</i>	55
1.6. Pausas	58
1.7. <i>Legature</i>	59
1.8. Acidentes e <i>musica ficta</i>	62
1.9. Notas corrigidas	68
1.10. Colocação de texto	75
Parte II Análise e Interpretação	
1. <i>Feria Quarta Cinerum</i> (MM 26 e LC 57)	85
1.1. Enquadramento litúrgico	85
1.2. Análise do texto (MM 26)	85
1.2.1. Comentários teológicos	87
1.3. Análise da música (MM 26)	91
1.3.1. Forma	91
1.3.2. Atribuição modal	94
1.3.3. Material motivico e procedimentos polifónicos	98
1.3.4. Retórica musical	100
1.4. Comentários de interpretação (MM 26)	101
1.5. Análise do texto (LC 57)	104
1.6. Análise da música (LC 57)	106
1.6.1. Forma	106
1.6.2. Atribuição modal	108
1.6.3. Material motivico e procedimentos polifónicos	109
1.6.4. Retórica musical	113
1.7. Comentários de interpretação (LC 57)	115
2. <i>Dominica prima in Quadragesima</i> (MM 26 e LC 57)	118
2.1. Enquadramento litúrgico	118
2.2. Análise do texto (MM 26)	118
2.2.1. Comentários teológicos	121

2.3. Análise da música (MM 26)	124
2.3.1. Forma	124
2.3.2. Atribuição modal	125
2.3.3. Material motivico e procedimentos polifônicos	127
2.3.4. Retórica musical	130
2.4. Comentários de interpretação (MM 26)	131
2.5. Análise da música (LC 57)	134
2.5.1. Forma	134
2.5.2. Atribuição modal	136
2.5.3. Material motivico e procedimentos polifônicos	137
2.5.4. Retórica musical	139
2.6. Comentários de interpretação (LC 57)	140
3. <i>Dominica secunda in Quadragesima</i> (MM 26 e LC 57)	144
3.1. Enquadramento litúrgico	144
3.2. Análise do texto	144
3.2.1. Comentários teológicos	147
3.3. Análise da música (MM 26)	149
3.3.1. Forma	149
3.3.2. Atribuição modal	150
3.3.3. Material motivico e procedimentos polifônicos	151
3.3.4. Retórica musical	153
3.4. Comentários de interpretação (MM 26)	154
3.5. Análise da música (LC 57)	158
3.5.1. Forma	158
3.5.2. Atribuição modal	160
3.5.3. Material motivico e procedimentos polifônicos	162
3.5.4. Retórica musical	163
3.6. Comentários de interpretação (LC 57)	165
4. <i>Dominica tertia in Quadragesima</i> (MM 26)	169
4.1. Enquadramento litúrgico	169
4.2. Análise do texto	169
4.2.1. Comentários teológicos	171
4.3. Análise da música (MM 26)	173
4.3.1. Forma	173
4.3.2. Atribuição modal	175
4.3.3. Material motivico e procedimentos polifônicos	177
4.3.4. Retórica musical	178
4.4. Comentários de interpretação (MM 26)	179
4.5. Análise do texto (LC 57)	182
4.5.1. Comentários teológicos	183
4.6. Análise da música	186
4.6.1. Forma	186
4.6.2. Atribuição modal	187

4.6.3. Material motivico e procedimentos polifónicos	188
4.6.4. Retórica musical	191
4.7. Comentários de interpretação (LC 57)	191
5. <i>Dominica quarta in Quadragesima</i> (MM 26 e LC 57)	197
5.1. Enquadramento litúrgico	197
5.2. Análise do texto	197
5.2.1. Comentários teológicos	199
5.3. Análise da música (MM 26)	204
5.3.1. Forma	204
5.3.2. Atribuição modal	205
5.3.3. Material motivico e procedimentos polifónicos	206
5.3.4. Retórica musical	207
5.4. Comentários de interpretação (MM 26)	208
5.5. Análise da música (LC 57)	212
5.5.1. Forma	212
5.5.2. Atribuição modal	213
5.5.3. Material motivico e procedimentos polifónicos	214
5.5.4. Retórica musical	216
5.6. Comentários de interpretação (LC 57)	217
6. <i>Dominica de Passione</i>	221
6.1. Enquadramento litúrgico	221
6.2. Análise do texto	221
6.2.1. Comentários teológicos	223
6.3. Análise da música	226
6.3.1. Forma	226
6.3.2. Atribuição modal	228
6.3.3. Material motivico e procedimentos polifónicos	230
6.3.4. Retórica musical	233
6.4. Comentários de interpretação	234
Questões práticas	238
Conclusão	245
Bibliografia	248
Anexo I Glossário de figuras de retórica	254
Anexo II Concerto no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra	264
Anexo III Digitalizações MM 26	268
Anexo IV Digitalizações LC 57	279
Anexo V Transcrições	289

Índice de figuras

Figura 1 Designação da parte de Tenor (<i>Feria Quarta Cinerum</i> MM 26)	50
Figura 2 (à esquerda) movimento cadencial do Baixo (<i>Feria Quarta Cinerum</i> MM 26); (à direita) Ornamentos melismáticos no Soprano (<i>Dominica tertia in Quadragesima</i> MM 26)	52
Figura 3 Âmbito de cada clave	53
Figura 4 Anotação marginal com barras de compasso (fól. 18r, MM 26)	55
Figura 5 Barra final para separar a parte de Soprano e a de Tenor (<i>Feria Quarta Cinerum</i> MM 26)	56
Figura 6 Início da parte de Soprano de <i>Dominica Quarta in Quadragesima</i> M 26.	58
Figura 7 (acima) Pausas considerando a unidade de compasso (embaixo) Pausas desconsiderando a unidade de compasso	58
Figura 8 Pausa de semibreve afastada das pausas anteriores	59
Figura 9 <i>Legature</i> na <i>Arte de Canto Chão</i> de Pedro Talésio (1618)	60
Figura 10 <i>Legature cum opposita proprietate</i> na parte de Alto e suas resoluções (<i>Dominica tertia in quadragesima</i> LC 57)	61
Figura 11 Repetição dos bemóis em duas oitavas no original (<i>Dominica secunda in Quadragesima</i> MM 26)	62
Figura 12 Coexistência do bemol anteposto e do sustenido abaixo da nota (<i>Dominica quarta in quadragesima</i> LC 57)	62
Figura 13 Tabela dos nomes possíveis para cada nota do gamut. Herman Finck, <i>Practica Musica</i> , 1553, Wittenberg	64
Figura 24 Melodia cantada sob o hexacorde durum (<i>Dominica tertia in quadragesima</i> MM 26)	66
Figura 15 Solmização da melodia do Baixo com mudança (<i>Dominica quarta in quadragesima</i> MM 26)	66
Figura 16 Tabela da figura 16 com realce na mudança da figura 19	66
Figura 17 Cláusula em RÉ	67
Figura 18 Cláusulas <i>cantizans</i> em FÁ e DÓ.	67
Figura 19 Transcrição das passagens com tiras de papel nos fól. 7v e 8r (MM 26)	69
Figura 20 Parte de Baixo escrito como está na fonte	69


Figura 21 Solmização da parte de Soprano e Alto (<i>Dominica prima in Quadragesima</i> LC 57)	70
Figura 22 Solmização da parte de Alto (<i>Dominica prima in Quadragesima</i> LC57)	70
Figura 23 Solmização de todas as partes (<i>Dominica prima in quadragesima</i> LC57)	71
Figura 24 Parte de Soprano como está escrita na fonte	72
Figura 25 Parte de Alto de acordo com o original (<i>Dominica secunda in quadragesima</i> LC57)	73
Figura 26 Imitação melódica na parte de Alto	74
Figura 27 Colocação do texto deslocada das notas na parte de Baixo (<i>Dominica secunda in quadragesima</i> LC 57)	75
Figura 28 Repetição de texto com repetição de ritmo (<i>Feria Quinta Cinerum</i> MM 26)	78
Figura 29 Colocação de sílaba após semínimas (<i>Feria Quinta Cinerum</i> MM 26)	78
Figura 30 Colocação de texto original na parte de Alto (<i>Feria Quinta Cinerum</i> MM26)	79
Figura 31 Colocação de texto editorial para a mesma parte.	79
Figura 32 Parte de Tenor (<i>Dominica prima in Quadragesima</i> MM 26)	80
Figura 33 Colocação de texto editorial em <i>Dominica de Passione</i>	83
Figura 34 Abreviaturas na parte de Soprano (<i>Dominica secunda in Quadragesima</i> MM 26)	84
Figura 35 Abreviaturas na parte de Soprano (<i>Dominica prima in Quadragesima</i> MM 26)	84
Figura 36 Escrita diferente da palavra que foi transcrita como <i>turbæ</i>	84
Figura 37 Abreviatura de <i>neq[ue]</i> e outra forma de escrever <i>æ</i> na palavra	84
Figura 38 Primeiros compassos de <i>Feria Quarta Cinerum</i> e de <i>Dominica prima in Quadragesima</i> MM 26	92
Figura 39 Continuidade das partes de Tenor e Baixo que apresenta todas as notas do modo.	95
Figura 40 Concatenação do ritmo 	109
Figura 41 Reorganização do original	110
Figura 42 Junção dos símbolos de <i>brevis</i> e <i>longa</i> da métrica latina	110
Figura 43 Momentos de semelhança e diferença entre as notas curtas e longas e as sílabas, segundo a mesma medição métrica	111

Figura 44 Coincidência dos momentos de <i>thesis</i> da música assinalados por ‘T’ na parte superior, e o mesmo na parte inferior aplicado ao texto. O ‘t’ representa o acento secundário da palavra.	111
Figura 45 Presença do <i>fa</i> representando M _b pela aplicação regra citada	112
Figura 46 Parte de Soprano tal como está escrita no original (acima); parte de Soprano reescrita de acordo com prolação ternária (abaixo). Exemplos extraídos dos cc. 19-21; c. 31-36; c. 53-56.	128
Figura 47 Parte de Alto nos cc. 23-27 escrita na clave original C ₂ e reescrita na clave C ₃ , como clave atribuída pelas fontes mencionada para a parte de Alto no VII modo	176
Figura 48 Colcheias na parte de Soprano (<i>Dominica tertia in Quadragesima</i> MM 26)	180
Figura 49 Cláusula do c. 25 (à esquerda) e cláusula final (à direita)	227
Figura 50 Transcrição original dos cc. 14-17 (em cima); reescrita dos mesmos de acordo com prolação ternária (em baixo)	231
Figura 51 Cartaz do concerto	266

Legenda

As divisões em secções foram feitas através das letras do alfabeto grego: α , β , γ , δ , ϵ , ζ , η , θ , ι , κ . As subsecções são apresentadas com a numeração: α_1 , α_2 , β_1 , β_2 , γ_1 , γ_2 , etc.

Os nomes das notas em maiúscula representam-nas independentemente da oitava: DÓ, RÉ, MI, por exemplo. Quando a oitava merece ser especificada usou-se o sistema Helmholtz, correspondendo o c' ao DÓ central do piano.

A abreviatura *c.* substitui *compasso* (*cc.* indica *compassos*) e é usada anteposta ao número do compasso de acordo com a transcrição.

Todas as traduções do latim, do inglês e do francês são de minha responsabilidade.

Introdução

O presente trabalho destina-se à disciplina de Dissertação do segundo ano do Mestrado em Música, dentro do ramo de direção coral. O tema escolhido foi a interpretação de polifonia portuguesa com transcrição a partir das fontes originais e usando as informações dadas pela literatura sobre o texto cantado como base da interpretação musical. Daqui resultam as duas partes fundamentais do trabalho: a primeira, que versa sobre a transcrição, sobre os desafios encontrados ao longo do processo e como se propuseram possíveis soluções para os mesmos; e a segunda que trata a interpretação e como esta pode encontrar formas de ser esclarecida e influenciada através do conhecimento da literatura escrita sobre o texto da música, tentando aproximar-se da concetualização tida pelo autor, sem desconsiderar a conceção pessoal da obra.

O objetivo primário deste trabalho é a interpretação de polifonia portuguesa aliada à literatura sobre o texto cantado, ao mesmo tempo que se tenta dar um pequeno contributo para a problemática escassez de conhecimento do repertório português desta época histórica, a qual tem sido denunciada por vários musicólogos. Veja-se o que escrevem Nery e Castro na sua *História da música portuguesa* sobre um compositor de Santa Cruz de Coimbra:

As suas obras [de Heliodoro de Paiva] aguardam, também elas, transcrição e estudo, como, aliás, sucede com a vasta maioria das peças que se preservam nas dezenas de manuscritos musicais oriundos de Santa Cruz de Coimbra actualmente pertencentes à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra¹.

Também na *História da música portuguesa* de Brito e Cymbron a mesma deficiência é apontada:

¹ Nery, Rui Vieira e Paulo Ferreira de Castro. *História da música portuguesa*. Sínteses de cultura portuguesa. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, pág. 40

O carácter algo disperso das fontes de polifonia sacra do século XVI, e sobretudo a ausência de um estudo e análise aprofundados das mesmas, tornam difícil por enquanto obter uma visão coerente da produção religiosa portuguesa desse período²

Em 1995, Owen Rees publica *Polyphony in Portugal c. 1530 – c.1620* onde o mesmo problema é apontado nas seguintes palavras:

Although musicologists in Portugal have long recognized the potential importance of this fascinating group of sources for the musical history of the country, no general survey of them has previous been attempted, and we have not hitherto possessed accurate published inventories or codicological descriptions, or an assessment of the repertoires in their historical contexts.³

Já num artigo de 2011, uma década após a observação de Nery e de Castro, José Abreu e Paulo Estudante relatam o mesmo problema de carência de estudo do património musical nas Sés de Lisboa e Coimbra:

É indiscutivelmente delicado assegurar a robustez das conclusões de uma reflexão em torno de um compositor ou de uma obra, por exemplo da Sé de Coimbra ou de Lisboa quando, ainda hoje, não dispomos de uma monografia musical sólida de qualquer uma dessas catedrais ou ainda não temos a plena consciência de qual o repertório sobrevivente que podemos realmente associar às instituições.⁴

E os mesmos autores prosseguem:

Permanece urgente a necessidade de mais “trabalho de terreno”, directamente nos arquivos. Era importante que os investigadores

² Brito, Manuel Carlos de e Luísa Cymbron. *História da música portuguesa*. Lisboa, Universidade Aberta, 1992, pág.44. O facto de esta obra e a de Nery apresentarem esta opinião próxima não deve, ainda assim, ser considerado como uma mesma opinião vinda de contextos díspares, dado que as citações feitas a Nery por Brito nesta obra de 1992 são frequentes. Também a distância de apenas um ano que separa os dois livros não permite tirar conclusões de novidade naquilo que apresentam um e outro.

³ Rees, Owen. *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620*. Nova York e Londres, Garland Publishers, 1995, pág. 4. Apesar de os musicólogos em Portugal terem há muito reconhecido a potencial importância deste fascinante grupo de fontes primárias para a história da música do país, nunca foi anteriormente tentado um levantamento geral e não possuímos até agora inventários publicados ou descrições codicológicas ou uma avaliação dos repertórios nos seus contextos históricos.

⁴ Abreu, José e Paulo Estudante. *A propósito dos livros de polifonia impressa existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: uma homenagem ao musicólogo pioneiro Manuel Joaquim*. Revista de História das Ideias. Vol. 32 (2011). pág. 86

reencontrassem o gosto por um positivismo crítico que acautelasse a competente e sistemática identificação e tratamento das fontes de pertinência musical a par com contribuições de carácter mais interpretativo.⁵

Neste último ponto, há a relação entre a necessidade de um levantamento *positivista* aliado a *contribuições de carácter mais interpretativo*, como forma de incentivar um trabalho musicológico cujo fim se traduza necessariamente numa prática interpretativa que se encontra a jusante de um trabalho de pendor musicológico.

Assim, as observações dos musicólogos supracitados encorajam a um trabalho cujo objetivo passa pelo levantamento das fontes e seu posterior tratamento, quer do ponto de vista musicológico, quer também da interpretação da música que contêm. Também este trabalho se centrou neste objetivo, pelo que foram escolhidas duas fontes para a realização do mesmo: uma da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, designada por P-Cug MM 26 (simplesmente escrita como MM 26 ao longo do texto) e outra da Biblioteca Nacional de Portugal, designada por P-Ln LC 57 (LC 57, no texto), de acordo com as siglas do *Répertoire International des Sources Musicales*.

A justificação para esta escolha composta por uma componente musicológica de transcrição e outra de interpretação encontra-se no trabalho desenvolvido no âmbito da disciplina de *Laboratório de Formação Musical* da Licenciatura em Música, na qual foram tratados temas como a paleografia e a retórica musical. Também noutra unidade curricular da licenciatura, a de *Música em Portugal*, surgiu a oportunidade de trabalhar em grupo a transcrição de duas peças de Pedro de Cristo presentes no MM36 localizado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, bem como um pouco de trabalho codicológico com o mesmo documento. Também neste âmbito, foi realizado um trabalho para a unidade curricular de *Domínios de Estudo da Música* com música vocal e instrumental de Carlos Seixas escrita no documento M.M. 22/8 da Biblioteca Nacional de Portugal. Esta

⁵ *Idem*, pág. 88

recorrência do tema durante o primeiro ciclo de estudos revelou, assim, o gosto pelo assunto enunciado e a possibilidade de o estudar no contexto da investigação do segundo ciclo.

A fonte de Coimbra foi inicialmente sugerida pelo professor José Abreu, quando questionado qual a fonte ainda editada e que merecesse essa atenção neste âmbito de estudos através da sua transcrição e interpretação. Após a sugestão desta fonte, cuja música está atribuída por Owen Rees a Pedro de Cristo, foram procuradas outras fontes com música do compositor, de acordo com o inventário disponibilizado pelo mesmo musicólogo no artigo *Cristo, Pedro de* no *Grove Dictionary of Music and Musicians*⁶. Assim, foi encontrada a coincidência litúrgica entre o repertório da Quaresma localizado em Coimbra e aquele para a mesma ocasião litúrgica na fonte de Lisboa, surgindo a possibilidade de tratar música oriunda de fontes diferentes, para a mesma liturgia.

Mas a transcrição de uma fonte musical apresenta uma série de problemas, antes mesmo de se iniciar um olhar interpretativo da música, pois o sistema de escrita musical, à semelhança de outros sistemas de escrita, apresenta variações dos seus códigos e elementos ao longo do tempo de uso, que diferem dos mesmos usados no tempo presente. Assim, a interpretação da música escrita noutros códigos e a sua leitura implicam o conhecimento do sistema atual e do usado na fonte. A transcrição moderna de uma partitura escrita sob um sistema de outra época histórica representa um meio de acesso tendencialmente facilitado à música de então, logo o desafio da transcrição resulta do compromisso entre o sistema atual e o usado na fonte.

Na transcrição musical, encontram-se variadas atitudes perante a fonte e, por isso, variadas edições delas resultantes, as quais se podem adequar com maior ou menor precisão para um repertório. Para o repertório em estudo, considerou-se uma atitude editorial que contivesse um sentido de fidelidade com a fonte, ao mesmo tempo que lhe imprime um olhar crítico de pendor musicológico, sem desconsiderar

o objetivo interpretativo da edição. A atitude aqui seguida aproxima-se daquela apontada por Figueiredo quando se refere à edição diplomática:

A edição diplomática está um passo adiante da edição fac-similar, ao trazer o texto musical transcrito diplomaticamente, ou seja, o mais fiel possível ao original, apresentando, pelo fato de ser uma transcrição, um componente interpretativo que a edição fac-similar não pode ter. Tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada numa única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica.⁷

A transcrição tem uma componente interpretativa e musicológica, pois foi através destes aspetos que foram modificadas algumas passagens de erros de copista ou de deterioração do material; do mesmo modo, a colocação de texto teve um objetivo de natureza sobretudo interpretativa – dado que esta colocação de texto influi diretamente na prestação do coro ao interpretar a música; e também de natureza musicológica e analítica – pois a colocação de texto tem impacto na compreensão formal da obra e na relação entre o repertório em estudo e outros possíveis que tomem por base o mesmo texto. Segue-se, portanto, também as palavras de Figueiredo sobre o significado de uma edição:

Editar é estabelecer um texto, resultante da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem (...)⁸

Há uma pretensão de estabelecer o texto musical dentro das capacidades possíveis do conhecimento atual sobre a teoria musical contemporânea à música estudada, como a utilização de *musica ficta* e a acuidade da colocação de texto. Ainda que haja esta pretensão, é também assumida a fragilidade inerente a este tipo de decisões, pois as passagens que são editorialmente modificadas podem receber um tratamento diferente e uma consequente edição diferente por parte de quem se preste à realização de um trabalho semelhante dentro do mesmo repertório.

⁶ Rees, Owen. *Cristo, Pedro de*. The new Grove dictionary of music and musicians. Londres, Grove, 2001. Vól. 6. Ed. Stanley Sadie

⁷ Figueiredo, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX. Teorias e práticas editoriais*. 2014, pág. 63.

⁸ *Idem*, pág. 45.

A Parte II do presente trabalho foi intitulada de *Análise e interpretação* e tem como propósito mostrar aspectos analíticos de relevo para a interpretação, numa perspectiva de cumprir o plano delineado de transcrever – i. e., realizar o levantamento do repertório e adaptá-lo para a leitura dos músicos modernos, sem implicar um afastamento face à fonte que distorça em demasia a informação por ela fornecida; analisar – estabelecer critérios que possam valorizar o repertório e dele destacar o que pode suportar a tarefa interpretativa –; e, finalmente, interpretar – transformar em som o conhecimento previamente adquirido sobre a música e o seu texto. Assim, tendo sido já expostos os critérios de transcrição, a Parte II versa sobre a análise das peças, numa perspectiva de lhes tecer um comentário que sirva de apoio à prática interpretativa. Deste modo, surge a interpretação a partir do conhecimento do enquadramento litúrgico das peças; da análise do texto valorizando os seus aspectos retóricos, expressivos e a literatura sobre o texto; da análise da solfa, i.e., do significado que a composição tem *per se* e dentro das práticas composicionais da época e, por fim, da análise dos recursos de retórica musical que unem a análise textual e a da solfa.

Quanto ao primeiro, o enquadramento litúrgico das peças permite conhecer o significado atribuído à festividade em causa para o dia para o qual a música está destinada. Esta é uma informação de relevo para conhecer o significado não só doutrinal, mas também psicológico que está em causa nessa festividade ou fase do calendário litúrgico. De acordo com as premissas de classificação de Todd⁹, a música estudada no presente trabalho corresponde à forma de motete sendo, mais concretamente, motetes litúrgicos; estes distinguem-se dos motetes devocionais¹⁰, dado que os primeiros são escritos com as leituras de evangelhos de Domingo, seguem ordem litúrgica com referência à festa para a qual se destinam, contêm narrações sobre as palavras de Cristo ou mesmo as suas próprias palavras e têm

⁹ Todd, Michael. *The Motet and Spanish Religiosity ca 1550-1610*. Dissertação de doutoramento. Michigan, Universidade de Michigan, 1997

¹⁰ *Idem*, pág. 55 “The motet was a dual purpose genre: it could present texts in a way which highlighted their connection to the liturgy, or in a way that stressed their devotional importance”. O moteto era um género de duplo propósito: podia representar textos de modo a enfatizar a sua conexão com a liturgia, ou de modo a mostrar a sua importância devocional.

sobretudo uma função didática¹¹. Os aspetos mencionados podem ser confirmados pelas fontes em estudo, dado que estas evidenciam também estes traços característicos¹².

O texto usado para a análise foi o encontrado nas fontes e as restantes considerações aos evangelhos foi feita tanto através do texto da Vulgata, como na tradução do mesmo texto publicada pelas edições Paulinas em 1960¹³. A leitura a partir da Vulgata, ao invés do uso da Septuaginta, deve-se ao facto de o texto das fontes estar na sua versão latina e de a música polifónica consultada ao longo do presente trabalho estar em latim. Os comentários aos evangelhos estão também em latim, tendo sido consultados na sua forma original¹⁴. Ainda que o grego fosse estudado – e inclusivamente falado¹⁵ – em Santa Cruz, esta era já uma língua de uso decadente no contexto da Igreja Católica, apesar da sua inegável influência aquando da transição entre o uso do grego e o do latim, uma vez que, dada a carência de vocabulário latino para expressar conceitos originalmente gregos (e também hebraicos), foram criados neologismos e adaptações semânticas vindas do grego¹⁶. A favor do latim – ainda que simples e desprovido da sofisticação linguística própria dos autores clássicos, dada a origem humilde dos primeiros autores cristãos¹⁷ – estavam, entre outros, Jerónimo, que traduziu a Septuaginta criando a Vulgata e mantendo o estilo simples na sua restante obra, e Santo Agostinho, que se refere ao latim católico como a *ecclesiastica loquendi consuetudo*¹⁸, levando a crer na

¹¹ *Idem*. Págs. 23, 32, 57

¹² Todas as peças em estudo têm texto extraído das leituras de evangelhos dos Domingos da Quaresma, à exceção da peça *Feria Quarta Cinerum* LC 57, que é uma antífona com texto extraído do livro de Joel. As peças *Feria Quarta Cinerum* MM 26, *Dominica Quarta in Quadragesima* LC 57, e *Dominica de Passione* contêm ainda citações das próprias palavras de Cristo.

¹³ *Biblia Sagrada*, traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. São Paulo, Edições Paulinas, 1960, XII edição, pág. 812

¹⁴ Disponíveis em <http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>

¹⁵ Descrição e de vxo do moesteyro de Sancta Cruz de Coimbra. Fac-simile: Revah, Coimbra 1957 in *Boletim Bibliográfico da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, 1958

¹⁶ Palmer, Leonard Robert. *Introducción al latín [The Latin Language]*. Editorial Ariel, Barcelona, 1988. 2ª ed., col. Letras e Ideas, Instrumenta, trad. Juan José Moralejo e José Luís Moralejo. pág. 190

¹⁷ Herrero, Víctor José. *Introducción al estudio de la filología latina*. Editorial Gredos, Madrid, 1976, 1ª ed., col. Biblioteca universitária Gredos. 1, Manuales, pág. 166-167

¹⁸ A prática eclesiástica de falar. Citado em Palmer (1988), pág. 193.

existência do latim patrístico – nascido neste contexto mais erudito e em contraste com o uso mais vulgar e simples do latim na liturgia e com o dos primeiros autores cristãos¹⁹. Por esta latinidade tão presente neste *corpus* literário, prescindiu-se do uso da Septuaginta em favor da Vulgata.

A análise do texto dos evangelhos baseou-se numa contextualização do texto dentro da narrativa do próprio evangelho, assim como num plano narrativo maior que incluísse, sempre que justificável, passagens pertencentes ao Velho Testamento. Esta análise tende a reduzir-se à descrição dos factos narrativos que melhor situem o seu contexto, estando para lá do objetivo deste texto apresentar os significados simbólicos²⁰ além dos estritamente necessários para a interpretação musical, numa perspetiva que se aproxima à da Bíblia enquanto literatura²¹.

Para os comentários ao texto, foi usada a *Catena Aurea*²², por se considerar que é um instrumento eficaz para conhecer a crítica textual feita pelos autores patrísticos e outros que escreveram sobre os evangelhos, durante um espaço de tempo muito alargado – desde Orígenes, nascido no séc. III, até às *glossae* do próprio Tomás de Aquino – e cuja influência na filosofia cristã se fez sentir ao longo dos séculos, dada a autoridade²³ própria a cada um dos Doutores da Igreja citados. A sua organização permite uma ordem de raciocínio que induz a uma leitura lógica e sequencial. É tratada em detalhe cada passagem dos quatro evangelhos, expondo noções de doutrina cristã suportadas pelas ditas passagens.

De particular relevância para o trabalho em causa são os comentários de Agostinho de Hipona, dado que é a partir da sua regra que foi implantada a Ordem

¹⁹ Herrero (1976), págs. 170-4

²⁰ Crain, C. Jeanie. *Reading the Bible as literature, an introduction*. Cambridge, Polity Press, 2010, pág. 61

²¹ Abordagem surgida no meio académico no séc. XIX (Crain (2010), pág. 14).

²² Trata-se de uma compilação de comentários aos evangelhos feita por Tomás de Aquino, na qual são considerados autores seus contemporâneos, mas outros mais antigos, como Orígenes, além de comentários feitos pelo próprio compilador, chamados *Glossae*.

²³ Esta autoridade dos argumentos patrísticos encontra-se num dos critérios tradicionais da classificação dos Padres da Igreja: a *approbatio ecclesiae* [aprovação da igreja] que é o reconhecimento da doutrina do Padre pela restante igreja. (*vide* Drobner, Hubertus. *Manual de Patrologia* [Lehrbuch der Patrologie]. Tradução de Víctor Abelardo Martínez de Lopera. Barcelona, Herder, 199

de Santa Cruz, fazendo também uso do seu nome: Ordem dos Cónegos Regrantos de Santo Agostinho. Pode, assim, considerar-se a hipótese de que a leitura feita por Agostinho aos evangelhos fosse de relevância maior para a interpretação tida pelos membros da mesma ordem.

O conhecimento dos comentários presentes nesta obra de Aquino toma maior justificação para o seu uso no estudo deste repertório quando consideradas as palavras de Todd sobre a presença dos comentários patrísticos nos sermões:

Patristic exegesis was always present in the sermons of early modern preachers, who cited them freely and often.²⁴

A análise textual é seguida pela análise da música. Esta ordem tem como objetivo não contradizer a ordem natural dos elementos da composição, uma vez que se considera como hipótese que o compositor teve primeiramente perante si o texto e, a partir do conhecimento do mesmo, pôde compor a música cantada sobre o texto prévio, recebendo este grande atenção, como será descrito.

A análise musical da polifonia renascentista não está apartada da problemática da adequação de métodos que encontra a interpretação historicamente inspirada, pois a interpretação implica um olhar crítico sobre música em estudo e, se esta pretende encontrar os meios performativos que se creem ser mais próximos aos da época original, a mesma busca deve acontecer no que concerne a análise e a teoria musical circundante, por extensão da mesma atitude que encontra na história uma influência próxima. Daí que seja necessário o entendimento a partir daquilo que se conhece da música da época, ao invés de transformar o nosso entendimento moderno para entender a música de outra época²⁵:

Analyses that bring to a piece of music or a repertory an external theory devised outside that repertory that is historically and technically inappropriate to it tend to have weaker explanatory

²⁴ Todd, 1997, pág. 110. A exegese patrística estava sempre presente nos sermões dos primeiros pregadores modernos, que a citavam livre e frequentemente.

²⁵ Bent, Margaret, The grammar of early music: preconditions for analysis, in Tonal Structures in Early Music, ed. Cristle Collins Judd, pág. 16

power than ones harmonious with the diagnosed characteristics of the music.²⁶

O resultado prático do uso da teoria musical renascentista para a análise da música coetânea é a consideração da classificação modal – como a identificação de cláusulas e seus tipos para cada voz ou conjuntos de vozes –; é considerado o material motivico e os acontecimentos polifónicos em detrimento de uma conceção vertical (de maior organização harmónica) do tecido polifónico, apesar de esta ser completamente considerada; e, por fim, a análise dos procedimentos composicionais que, pelo contraste com o material total da peça que constituem, se apresentam como excepcionais e são, assim, considerados procedimentos retóricos, dentro de uma teoria da retórica musical aliada à retórica literária, renascida no interesse renovado pela *ars bene dicendi*²⁷ da cultura clássica greco-latina, fornecendo à composição musical uma versão transformada naquilo que se tornou a retórica musical. Apesar de utilizar um pouco de todos os outros parâmetros apresentados, a distinção em partes diferentes e avaliação da forma é o primeiro passo realizado na análise, dado que permite uma melhor explicação de cada secção, em separado. Assim, resumem-se os aspetos analisados a: forma, atribuição modal, material motivico e procedimentos polifónicos²⁸ e retórica musical²⁹.

²⁶ *Idem*, pág. 31. Análises que tragam a uma peça ou a um repertório uma teoria externa inventada fora daquele repertório que é lhe é histórica e tecnicamente inapropriada tende a ter um poder explanatório mais fraco do que aquelas que são harmoniosas com as características identificadas para a música.

²⁷ Note-se a íntima relação da retórica com a música referida por Quintiliano em *Institutio Oratoria*, depois de mencionar passagens relativas à música na mitologia grega e na Eneida: “Quibus certe palam confirmat auctor eminentissimus, musicen cum divinarum etiam rerum cognitione esse coiunctam. Quod si datur, erit etiam oratori necessaria, siquidem (ut diximus) haec quoque pars, quae ab oratoribus relictæ a philosophis est occupata, nostri operis fuit, ac sine omnium talium scientia non potest esse perfecta eloquentia.” Pelas quais [palavras: *canit errantem lunam solisque labores* ‘[ele] canta a lua errante e os trabalhos do sol’ Eneida I, 742] o autor eminentíssimo confirma abertamente que a música está unida ao conhecimento das coisas divinas. Posto isto, será também necessária ao orador esta parte (como dissemos), a qual, sendo deixada pelos oradores, é tomada pelos filósofos, deixando de ser nossa e, sem o conhecimento de tal sabedoria, não é possível haver eloquência perfeita.

²⁸ Estes primeiro parâmetros são os mesmos que os propostos por Timoty H. Steele no artigo ‘Tonal Coherence and the Cycle of Thirds in Josquin’s *Memor esto verbi tui*’. in *Tonal Structures in Early Music*, ed. Cristle Collins Judd, pág. 155-181

O primeiro parâmetro, o da análise formal, está estreitamente relacionado com a análise formal do texto, dada a importância que este tem na composição, como supradito. Esta leitura atenta do texto enquanto elemento estruturante da forma encontra-se nos autores modernos consultados que escrevem sobre a análise de música renascentista, sendo consensual que a análise nasce deste conhecimento, por mais complexa que seja a análise musical posterior³⁰, e o mesmo ponto de vista no que concerne o texto é tido pelos autores antigos³¹. A divisão em secções foi feita usando as letras do alfabeto grego, sendo que a numeração a partir do 2 (inclusive) indica uma subparte dentro daquela que é indicada pela letra acompanhada do número 1 ou sem numeração atribuída – para o caso de secções sem subsecções. Estas subpartes ocorrem quando o discurso musical acontece com expressões diferentes no que concerne a parâmetros da textura do contraponto ou outros procedimentos melódicos ou harmónicos contrastantes com a música da mesma parte, mas em que o texto se mantém inalterado, é repetido ou em que o compositor altera o discurso musical para ilustrar um elemento de maior relevo poético dentro de uma única frase. Para a divisão em secções é também considerado a duração de cada uma e como o compositor organiza o discurso do ponto de vista da arquitetura geral da obra, com maior ou menor duração para passagens do texto que mereçam essa mesma duração; a figura eleita para unidade de medida da duração das secções foi a mínima, dado que é esta a figura de menor valor em que um novo segmento do texto é apresentado; as intersecções entre cada secção são indicadas entre parêntesis. A densidade de texto é a razão entre o número de sílabas do texto da secção e o número de mínimas da mesma secção, multiplicada por 100 com arredondamento às unidades. Tem como objetivo encontrar um modo de calcular através de um

²⁹ O texto é também tido em conta na tabela analítica apresentada por João Pedro de Alvarenga em Estudos de musicologia, Edições Colibri / Centro de História da Arte da Universidade de Évora. Lisboa, 2002

³⁰ Timoty H. Steele, no artigo citado na nota anterior; Cristle Collins Judd em Josquin's Gospel Motets and Chant-based tonality, *Tonal Structures in Early Music*, ed. Cristle Collins Judd, pág. 109-154; Smith, Anne. *The Performance of 16th-Century Music: learning from the theorists*. Nova York, Oxford University Press, 2011, pág. 72, 117,128; Alvarenga (2002), pág. 113, 115

³¹ Hothby, *Tractatus quarundam regularum artis musicae*, fol. 12-12v; Zarlino, *Istitutione Harmonice*. p.221 (ambos citados em Smith (2011), pág. 72)

número o modo como o compositor o desenvolvimento textual em relação à duração das secções.

A atribuição modal expõe os pontos cadenciais decorrentes ao longo do motete e como estes se enquadram dentro dos oito modos eclesiásticos, além de outras considerações ao XI modo com carácter ilustrativo. A componente psicológica concernente a cada modo é também explorada, tal como a forma como esta se coaduna com a mesma dimensão dada pelo texto. Segue-se, de acordo com Wiering³², as duas visões do modo: a externa, na qual o modo é tido como uma realidade prática e objetiva que auxilia a composição e que está estreitamente relacionada com a utilização prática de melodias requeridas na liturgia de acordo com os modos, bem como enfatiza o papel das cláusulas³³ e das *inales* de cada uma delas³⁴. A visão interna é a outra forma de encarar a caracterização de cada modo, na qual são evidenciadas as suas características expressivas e psicológicas³⁵, a sua relevância para a forma e a sua vertente mais filosófica, i. e., menos presa a noções de solfa e de praticabilidade e apontando mais para uma noção expressiva de cada

³² Franz Wiering, Internal and External Views of the Modes. in Tonal Structures in Early Music, ed. Cristle Collins Judd, pág. 87-107

³³ Smith (2011), pág. 94. As cláusulas são situações adequadas na identificação modal, dado que se tratam de pontos de apoio no desenvolvimento contrapontístico realizado a partir do modo.

³⁴ *Idem*. Pág. 90,93

³⁵ Quanto a estas últimas, Smith (2011) coligiu uma série de textos relativos a cada modo e suas implicações psicológicas (pág. 165-231) aos quais se pode acrescentar o poema latino encontrado na *Arte de Canto Chão* de Talésio (1618, pág. 64)

Primus modus, morosè & curialiter vagatur

Secundus, per raucam procedit grauitatem.

Tertius, per indignantis seueram insultationem.

Quartus, adulatoriam habet formam.

Quintus modestam continet petulantiam

Sextus lachrimosam sonat continentiam.

Septimus per saltus progreditur inimicos

Octauus, tenorem decentem & quasi continent matronalem.

O primeiro modo vagueia com lentidão e cerimónia

O segundo procede com rouca dignidade.

O terceiro com a severa jactância do indignado.

O quarto tem forma adulatoria.

O quinto contém modesta petulância.

O sexto sona a lacrimosa moderação.

O sétimo avança por saltos hostis

O oitavo tem movimento [ou *tenor*, no sentido de *repercussa* do modo] próprio de matrona.

modo, sem esquecer a sua dimensão identificável como organização de estruturas intervalares³⁶. Anne Smith³⁷ mencionado emprega uma citação de Calvisius que une esta noção interna do modo com a importância do texto, como supradito:

Melopaei ex hac doctrina certò statuere possunt, non tantum in qua clave Cantilena quaelibet incipenda sit, & finienda: sed etiam vbi Clausulae ad affectum textui convenientem eliciendum appositae, sint formandae.³⁸

A análise do material motivico e dos acontecimentos polifónicos foca a sua atenção no processo de desenvolvimento e variação melódica a partir de um modo, bem como a forma como o compositor usa diferentes texturas contrapontísticas no decurso do motete. Esta análise encontra em cada melodia os seus pontos de tensão e relaxamento e a forma como o seu próprio desenvolvimento se relaciona com as restantes partes, tendo como objetivo entender a rede de relações entre as vozes envolvidas no contraponto, com enfoque na ordem das vozes com a qual os novos segmentos de texto são apresentados. A função do texto nesta análise motivica é também determinante, dado que é o texto que indica a entidade de um motivo, quer seja este melódico, harmónico ou textural³⁹. Esta análise do motivo tem em conta algumas considerações sobre o conceito de *motivicity* desenvolvido por Joshua Rifkin⁴⁰, o qual o autor descreve como sendo as transformações que um motivo –

³⁶ *Idem*. The internal view is a theoretical, even philosophical, view. It concerns the understanding of a musical composition, and the expression of mode through the entire piece. It employs the word “mode,” and defines mode as “interval species.”. A visão interna é uma visão teórica, até filosófica. Aplica-se à compreensão de uma composição musical e à expressão do modo ao longo da peça inteira. Aplica a palavra “modo” e define modo como “espécies de intervalos”.

³⁷ Smith, Anne. *The Performance of 16th-Century Music: learning from the theorists*. Nova York: Oxford University Press, 2011.

³⁸ Calvisius, *Exercitationes Musicae Duae*, 1600. Citado em Smith (2011), pág. 95. Os compositores certamente podem considerar desta maneira, não só em que clave uma certa melodia deve começar e acabar, mas também onde se deve formar as cláusulas aplicadas aos afetos adequados do texto.

³⁹ Pinto, Rui Magno e Luís Miguel Santos, revisão a João Pedro d’Alvarenga, *Estudos de Musicologia*, Lisboa: Edições Colibri / Centro de História da Arte, Universidade de Évora, 2002, na *Revista Portuguesa de Musicologia* v. 14/15 (2004-2005), pág. 226-229

⁴⁰ Joshua Rifkin, “Miracle, Motivicity, and Mannerism: Adrian Willaert’s *Videns Dominus flentes sorores Lazari* and Some Aspects of Motet Composition in the 1520’s,” in *Hearing the Motet: Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, ed. By Dolores Pesce, (New York: Oxford University Press, 1997), p. 244. Citado em Smith (2011), pág. 123

chamado *denominador* – pode sofrer no desenrolar da polifonia⁴¹, quase como se se tratasse de uma repetição ligeiramente variada⁴². Os vários tipos de escrita contrapontística característicos do motete serão considerados e relacionados com a expressão retórica – estes são o contraponto estrito, contraponto livre e homofonia⁴³. O primeiro caso ocorre sobretudo em situações de imitação em que a coesão melódica e suas implicações harmónicas na polifonia têm maior consideração; o contraponto livre mantém as restrições harmónicas anteriores, mas com liberdade melódica, a qual é de menor expansão no contraponto estrito; a homofonia, geralmente acompanhada de homorritmia, interrompe o procedimento habitual de polifonia, num trecho que se destaca por ter todas ou quase todas as partes participando com o mesmo texto e mesmo ritmo, algo que será constatado ser característico do estilo de Pedro de Cristo⁴⁴ e inserido na expressão da retórica musical com o intuito de introduzir novidade, de chamar a atenção do ouvinte⁴⁵ e como forma de separar secções.

A análise retórico-musical encontra situações composicionais de exceção, dado que é da novidade face ao já apresentado que surge a expressão retórica, seguindo a ideia de que a invenção permite alargar ou contradizer as regras usualmente tidas como gramaticais⁴⁶ ou que pertençam ao discurso corrente. Chega, de facto, a acontecer uma correspondência próxima entre procedimentos textuais que são tratados de forma semelhante, quase como se fossem transformados em música⁴⁷. Todd enfatiza a importância do texto na música após

⁴¹ Alvarenga, João Pedro d'. Estudos de musicologia, Edições Colibri / Centro de História da Arte da Universidade de Évora. Lisboa, 2002, pág. 115. Smith (2011), pág. 123

⁴² Smith (2011), pág. 123-4

⁴³ Jeppesen, Knud, 'Kontrapunkt (vokalpolyfoni)' [Counterpoint, The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century], Nova York, Dover 1992, pág. 241-250

⁴⁴ Rees (1995), pág. 60

⁴⁵ Todd, Michael. *The Motet and Spanish Religiosity ca 1550-1610*. Tese de Doutoramento. Universidade de Michigan, 1997, pág. 112

⁴⁶ Bent, Margaret. *The Grammar for Early Music: Preconditions for Analysis*. In *Tonal Structures in Early Music*, ed. Cristle Collins Judd, pág. 28

⁴⁷ "(...) Cardoso produz com *Non mortui* um discurso retórico subtil, na medida em que faz corresponder certas unidades verbais dotadas de uma carga semântica precisa a estruturas musicais com propriedades naturais análogas, aplicando figuras convencionais e arquitetando gestos capazes de manifestar à vista o conteúdo do texto, de imitar-visualizar, no sentido da mimesis aristotélica, os conceitos radicais significados nas palavras (...). Alvarenga (2002), pág. 130

1550 apoiando-se na tratadística de Bermudo, Montano e Vicentino, entre outros teóricos⁴⁸. Esta data corresponde sensivelmente à época do concílio de Trento, na qual a retórica foi estimada como forma eficaz de veicular a pregação e o conhecimento da exegese⁴⁹. Se o pregador utiliza o conhecimento exegético fornecido pelos doutores da igreja para elucidar, através da retórica literária, a sua assembleia acerca da doutrina a seguir e se é este mesmo conhecimento que é validado por aqueles que são responsáveis pela manutenção do serviço da fé, compreende-se que a posição do compositor perante esta implementação ideológica não seja uma de contrariedade, mas sim de conformidade e de coesão entre o seu fazer musical e aquele que é o do pregador: o compositor serve à liturgia a música que dá som à doutrina do sermão, a qual toma por base a longa tradição dos comentários, havendo um paralelismo entre a figura do padre que usa a palavra e o compositor que usa a música⁵⁰, ambos com o mesmo objetivo catequizante e recorrendo a um sistema bem definido de artifícios criativos organizados na retórica literária e poético-musical. Este paralelismo tem continuidade pois o sermão – de conteúdo textual condicionado, mas de menor rigidez face à padronização do texto litúrgico – pode ser comparado na sua liberdade expressiva àquela que é conferida ao compositor aquando da criação de um motete – o qual pode prescindir de um tipo de padronização semelhante ao texto litúrgico. Cabe ao compositor, supervisionado por alguém versado em teologia⁵¹, selecionar o trecho do evangelho, por exemplo, que pretende tratar dentro de um texto maior e prescindindo também de material litúrgico já concebido como o cantochão. Tal como afirma o mesmo autor para o caso espanhol do séc. XVI:

Composers had as models not only the assertions of music theorists, and not only motets by other composers, but also, perhaps more importantly, the example of the preachers they heard and the

⁴⁸ Todd (1997), pág. 4

⁴⁹ *Idem*, pág. 58, 119, 125

⁵⁰ *Idem*, pág. 221

⁵¹ “Na mesma linha de pensamento [clareza do texto sagrado] se inserem um extremo cuidado com a escolha do texto utilizado em motetes novos, que em muitas instruções eclesíásticas tinha por norma de ser examinado por um teólogo competente de modo a não incorrer em erros doutrinários, e sobretudo a nítida preferência concedida, mesmo no caso dos textos fixos da liturgia, àqueles de mais acentuado teor emocional.” Nery (1991), pág. 48

rhetorical tradition in which they were educated. (...) These motets were rhetorical works that moved the affects of the listeners by syntactically articulating texts and singling out exegetically-important ideas in order convey messages of doctrine central to Spanish religiosity⁵².

Daqui se infere quão próximos os textos da *Catena Aurea* e os dos sermões estão da música vocal, em concreto no caso do motete, e também como a retórica é o veículo de expressão e catequização com sustentação doutrinal na literatura patrística⁵³.

A relação entre as figuras de retórica musical encontradas com o texto literário é explicada nos comentários de interpretação. Assim, são expostas as figuras de forma mais autónoma, assumindo-se que a interpretação literária das mesmas recebe uma influência subjetiva, a qual é mais própria dos comentários de interpretação.

O objetivo desta análise musical é encontrar os elementos que permitam sustentar uma interpretação construída em torno do conhecimento da obra e do seu contexto literário, à luz do que escreve Smith sobre a interpretação com enfoque especial na dimensão retórica:

The challenge for us today is to look beyond the notated text, to learn to identify and see these constructive figures as rhetorical devices, to gradually build up a vocabulary of such features. Using them as a basis, we can then make the interpretative decisions necessary to present the text vividly (...) with all the concomitant changes in dynamics, tempo, articulation, and expression, thereby greatly enhancing the changes of the composition (...)⁵⁴

⁵² Todd (1997), pág. 228-229. Os compositores tinham como modelos não só as asserções sobre música dos teóricos e não só os motetes de outros compositores, mas também, talvez de modo mais importante, o exemplo dos pregadores que ouviam e também a tradição retórica na qual foram educados. (...) Estes motetes eram obras retóricas que moviam os afetos dos ouvintes por articular sintaticamente os textos e por evidenciar ideias exegeticamente importantes de modo a veicular mensagem de doutrina que eran centrais para a religiosidade espanhola.

⁵³ vide Rubio, Samuel, *La Polifonía Clásica*, coleção: Biblioteca “La Ciudad de Diós”, ed: Real Monasterio de El Escorial, Madrid 1956, pág. 184

⁵⁴ Smith (2011), pág. 123. O desafio que se nos coloca hoje é olhar para lá do texto notado, aprender a identificar e ver estas figuras construtivas enquanto artifícios retóricos, construir gradualmente um vocabulário de tais figuras. Usando-as como uma base, podemos fazer as decisões interpretativas necessárias para apresentar o texto vividamente (...) com todas as mudanças concomitantes de dinâmica, tempo, articulação e expressão, e desse modo acentuar enfaticamente a variedade na composição.

É procurando este olhar para lá do texto notado que se seguem os comentários de natureza interpretativa. Estes procuram basear-se na informação previamente prestada e têm como propósito a condução do trabalho de interpretação feito com o coro.

Este trabalho interpretativo nasce de uma complexa sucessão de escolhas. Estas escolhas são consequentes de influências variadas, mais ou menos conscientes, mas que têm uma função modelar de grande importância neste processo de decisões. Estas influências podem ser divididas entre internas, ou pessoais, e externas, ou impessoais, sendo que as primeiras se transformam nas segundas, num processo que auxilia a interpretação. Quanto às primeiras, estas especificam-se no conhecimento do repertório estudado e na experiência resultante de interpretações passadas; pois o conhecimento do repertório, que deve ser autonomamente construído pelo intérprete, influi na aceitação ou rejeição de opções interpretativas relacionadas com questões estilísticas que possam estar, até certo ponto, pré-estabelecidas por uma tradição de interpretação veiculada de forma não-escrita, como o são a ornamentação e diversos parâmetros da agógica, incluindo-se aqui também a pronúncia do texto, para a música vocal⁵⁵; a experiência de interpretações passadas tem função de servir ao intérprete uma série de opções, tidas noutros momentos do seu estudo e resultantes de situações práticas, que podem ser aplicadas a um novo repertório, funcionando como uma coleção de opções interpretativas, a qual, quanto mais vasta for, maior variedade de opções oferece ao intérprete para se servir durante a construção de uma nova interpretação – estas opções nascidas da experiência podem encontrar justificação apenas num plano de gosto pessoal, o qual é também formado pela influência externa de toda a música

⁵⁵ Encontra-se este exemplo alteração da pronúncia do texto da obra no caso da interpretação de Paul van Nevel de música composta com texto de Virgílio e de outros autores clássicos, em que a pronúncia usada é aquela reconstruída para servir o latim clássico, diferente em vários aspetos fonético do latim chamado eclesiástico. Na interpretação desta música, van Nevel destacou-se de outros intérpretes que gravaram as mesmas obras (Skinner, David. *Dulces exuviae*, faixas 6-10, *The Spy's Choirbook*. Obsidan, 2014 e Baldassari, Maria Luisa. *Dulces exuviae* faixas 11,12. *Bartolomeo Tromboncino. Dulces Exuviae. Frottole su testi latini e giochi letterari*. Tactus Records, 2001) pelo uso da pronúncia clássica, ao invés da pronúncia eclesiástica de uso mais comum na música vocal do Renascimento.

com a qual o intérprete contactou durante a sua formação. Todas estas influências ditas internas ou pessoais gozam de uma natureza que é em grande parte quase inescrutável e que atuam nas decisões interpretativas de um modo que pode ser inconsciente para o intérprete, dado que fazem parte de uma intuição que é despertada quando requerida, ainda que nem sempre a sua manifestação tenha uma origem localizável. Estas influências são, portanto, indiretas, porque nascem de um conhecimento do repertório e das experiências de interpretação que formam uma visão mais global do que particular em relação a esse repertório, criando uma imagem abrangente que despreza pormenores, os quais apenas o estudo específico pode esclarecer; são influências imprecisas e indiferenciáveis, porque nem sempre é possível para o intérprete justificar ou localizar racionalmente o porquê de uma opção, pois esta é resultado de um conhecimento prévio que ascendeu à intuição, prescindindo de detalhes próprios de um estudo sistemático, algo que contrasta com a natureza imprevisível e natural com que acontecem o conhecimento do repertório e a experiência de interpretação. A influência interna ou pessoal é, assim, a representação da individualidade.

A outra esfera de influência, a externa ou impessoal, especifica-se num maior número de variantes que são os diversos contextos em que uma obra pode ser incluída, os quais atuam na transformação do seu significado por comparação mútua. Destes contextos, evidencia-se o estritamente musical: podendo uma obra ser inserida num plano maior que é composto por outras obras do mesmo compositor ou de outro; esta pode também ser valorizada *per se*, resultando daqui o conhecimento analítico, estilístico e de repertório, o qual não necessita de um contexto maior para servir de sustentação musical a uma interpretação; no entanto, as considerações interpretativas que surjam apenas deste conhecimento circunscrito a um olhar que despreze contextos maiores e se baseiem, de igual modo, na influência interna acima tratada, ficam assentes num número claramente restrito de influências – ainda que igualmente possíveis e viáveis, pois um conhecimento vasto do repertório aliado a uma análise que nasça duma visão abrangente do mesmo pode servir de modo firme a uma interpretação que se assuma como uma leitura

acurada da obra aos olhos do intérprete, sem que a dita influência externa, para lá do repertório e da análise, seja ativamente procurada ou demonstrada.

Procurando abrir este âmbito de influências, consideram-se outros contextos além do estritamente musical, como contexto literário. Neste contexto, composto pelos textos sobre música que não sejam partituras e outros de diferentes naturezas, são encontradas fontes diretas sobre música que ensinam ou elencam aspetos técnicos e/ou interpretativos, como os tratados. É nestas fontes que se pode encontrar justificações documentais para as práticas tradicionais de interpretação que foram referidas como sendo questões estilísticas pré-estabelecidas⁵⁶. Além destes documentos, existem também outros cuja informação ilustra as relações sociais entre músicos, como a literatura epistolar⁵⁷, registos contratuais e de práticas dos coros nas suas funções no serviço religioso⁵⁸ e outros documentos com eventuais informações espontâneas sobre música⁵⁹, que referem a música como

⁵⁶ Sobre ornamentação, uma prática de natureza mais interpretativa que analítica ou escrita, que recebeu atenção em tratados renascentistas como o *Trattado de Glosas* de Diego Ortiz (1553), o método de *glosare sopra il libro* com as *recercate* ornamentadas; a introdução de *Le nuove musiche* de Giulio Caccini (1601), as descrições de *cadenze fiorite* na *Cartella* de Adriando Banchieri (1601), servindo estes a título de exemplo entre muitos outros possíveis.

⁵⁷ Nestes exemplos podem ainda incluir-se as dedicatórias de livros feitas pelos compositores aos seus patronos.

⁵⁸ vide Alegria, José Augusto. *O ensino e a prática de música nas Séis de Portugal (da Reconquista aos fins do séc. XVI)*. Coleção Biblioteca Breve, Série Música, nº 101. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1985.

⁵⁹ As referências a música vocal e repertório presentes na *Divina Comédia* de Dante Alighieri (“À popa vinha o angélico barqueiro, / e parecia beato ter inscrito; / de espíritos mais de um cento viageiro “*In exitu Israel de Aegypto*” / cantavam todos juntos a uma voz / com quanto mais do salmo inda anda escrito.” Purg. II, 43-48. in Moura, Vasco Graça, *A Divina Comédia de Dante Alighieri*. Lisboa, Bertrand, 2006) e a instrumentos musicais e seu uso presentes n’*Os Lusíadas* de Camões (“Responderam as trombetas mensageiras, / Pífaros sibilantes e *atambores* (...) Deu sinal a trombeta Castelhana, / Horrendo, fero, ingente e temeroso (IV, 27-28); vide Branco, João de Freitas, *A música na obra de Camões*, Coleção Biblioteca Breve, Série Música, nº 42. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979). Serve de exemplo um documento de 1449 em que é descrito um dilúvio que atacou o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, no qual “(...) [a] agoa levou muitos e mui nobres livros do coro do dicto moesteiro e outros que se hy perderam e cobrio ho altar mor e todolos outros altares (...)” (in Santos, Maria José A., *Da visigótica à carolina. A escrita em Portugal de 882 a 1172* Lisboa, FCG-JNICT, 1994, pp. 293-296). A crítica de João I à música de Machaut (Nery (1991)) constitui também um exemplo de referência indireta. Inclui-se também aqui a informação prestada pela iconografia, como, dando exemplo útil à música instrumental e à organologia, o Pórtico da Glória na Catedral de Santiago de Compostela, o túmulo de Afonso Henriques no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e ainda as partituras pintadas no Palácio de Vila-Viçosa com música de João Lourenço Rebelo, bem como o retrato de outros compositores (vide Rebelo, João Lourenço. *Psalmi tum vesperarum* (...).

parte integrante da narrativa. Estes são os documentos escritos sobre música aos quais o intérprete se pode socorrer para que as suas escolhas se baseiem neste conhecimento documental sobre música, numa perspetiva de que este sirva para transformar a interpretação, quer através da aplicação da nova informação, quer pela sua rejeição ou readaptação.

Noutros contextos maiores, pode incluir-se o momento histórico de uma determinada obra e simultaneamente o modo como a mesma atua dentro de um grupo social, como é o caso da música destinada ao serviço religioso, resultando daqui um número progressivamente mais amplo de informações que adquire o intérprete justamente por considerar as áreas do conhecimento que rodeiam a obra e delas selecionar as que mais profícuas forem para a sua leitura.

Estas influências ditas externas ou impessoais são, em resumo, originárias de um olhar sobre a obra que privilegie o seu contexto e dele se sirva para melhor se deixar compreender. Encerram um sentido positivo porque se comprometem a enumerar factos de natureza direta ou indiretamente musical; são conscientes porque o músico serve-se destas informações de modo direto e preciso aquando das suas opções, por estas serem baseadas nas informações recolhidas; tendem a uma visão particular de um repertório ou mesmo de uma peça ou de uma simples passagem, pois, sobre esses casos isolados, o músico pode encontrar uma justificação documental que suporte diretamente a sua decisão; são influências localizáveis e discretas, coletadas na literatura musical ou apenas textual que dizem respeito à obra musical e às que à sua volta orbitam, dentro da escolha de uma seleção consciente. A influência externa ou impessoal é o afastamento da individualidade do intérprete para uma melhor apuração da obra no seu contexto lato.

A diferença de uma interpretação que se proponha a ser construída nestes propósitos de influências internas e externas no seu sentido mais alargado e outra que se restrinja apenas a uma leitura pessoal ou exclua conscientemente outras

influências externas, tentado basear-se apenas no sentido literal – ainda que esta leitura estritamente literal não seja possível –, é a de que a primeira implica uma atitude de interrogação perante a obra, o que se aproxima a uma cientificidade própria da crítica literária, por exemplo, cujos propósitos não se distanciam daqueles do músico enquanto intérprete. A segunda interpretação assume-se como uma leitura pessoal tendo o seu valor próprio enquanto exposição do indivíduo perante a obra, sem que se exijam posteriores explicações de carácter tendencialmente musicológico. Dentro destas opções, será discutida a primeira e como esta busca de influências inconscientes e de contextos externos se pode materializar.

Se se aceitam as informações trazidas pelas fontes antigas, não só as diretamente musicais, mas também as que indiretamente informam sobre práticas musicais, podem, do mesmo modo, ser valorizadas as fontes que, não sendo diretamente musicais, são de interesse claro para a interpretação, por conterem informações igualmente importantes para uma dimensão de destaque na música vocal – o seu texto. Estes documentos que interpretam ou ensinam uma via interpretativa do texto são de igual validade em relação aos documentos sobre a música para um intérprete que deles se queira servir na sua função perante um repertório de música vocal.

É certo que aqui se impõe uma perspetiva filológica, codicológica e paleográfica inevitável ao tratar documentos antigos: no caso dos tratados, a informação de natureza musical neles descrita é acompanhada do demais texto circundante, o qual merece – e quase se impõe – ser compreendido dentro de um contexto que transcende o conhecimento prático do intérprete dadas as transformações ocorridas a nível da terminologia musical ao longo da história da teoria, que obrigam a um estudo específico de um período para que a informação do mesmo se revele ou se readapte perante o conhecimento da teoria atual. Aqui surge o primeiro passo de alargar a perspetiva de um músico moderno: a confrontação

com um repertório baseado numa teoria musical adequada às necessidades interpretativas de outro repertório leva a uma reavaliação da teoria em que o músico foi formado com o objetivo de a sua interpretação se aproximar dessa teoria recém-aprendida, daí que tenha surgido a necessidade de transcrever o repertório em estudo, para possibilitar uma leitura facilitada do mesmo aos músicos modernos. Este afastamento em relação ao texto pode acontecer por motivos práticos de localização do mesmo num fundo de difícil acessibilidade, ou por motivos paleográficos ou linguísticos, pois as fontes podem requerer um conhecimento específico de paleografia – geral ou musical –, bem como a língua das mesmas pode não ser compreendida pelo intérprete que se propõe a tratar o repertório, quer se trate de uma língua estrangeira, ou da língua nativa numa forma já obsoleta e de dificultosa compreensão por motivos ortográficos ou lexicais.

Propondo-se o intérprete a tratar música de uma época passada com base nos documentos que a descrevam, as dificuldades crescem quando considerados outros documentos que se encontrem mais afastados da prática musical já razoavelmente conhecida pelo mesmo, os quais contêm informação que se revela necessária para a elucidação do texto contido na obra de música vocal. A vastidão de documentos que tratam os textos cantados no âmbito da música para a Igreja Cristã contrasta com a relativa escassez que é notória quando este número é comparado com o das fontes que versam a música de modo direto, legando ao intérprete a escolha de entre os documentos possíveis, a qual pode ser feita com base na proximidade dos documentos teológicos aos documentos musicais ou com base na acessibilidade dos mesmos perante as suas capacidades.

A Reforma tornou mais próxima dos crentes esta acessibilidade ao texto, como se exemplifica pela noção de *sola scriptura*, uma das cinco *solae* da Igreja Protestante e pelas traduções da Bíblia para as línguas vernáculas emergentes na época. A Contrarreforma atuou através da implementação do sermão que se pode classificar como uma forma de educação religiosa incluída no serviço litúrgico. Neste sentido, os sermões que se preservaram até aos nossos dias no seu registo escrito são uma fonte fidedigna de ensinamento doutrinal destinado

especificamente à assembleia presente no momento de culto e comunicados através dos recursos retóricos. Não só os sermões, mas os comentários patrísticos são úteis no conhecimento desta exegese, tendo sido selecionada a *Catena Aurea* de Aquino para as decisões interpretativas contidas neste texto.

Este afastamento face ao texto bíblico pode ser encarado de forma semelhante ao afastamento da individualidade tratada acima: estando vedado o acesso aos textos originais e implementada a doutrina baseada numa tradição literária produzida por um número restrito de autores – os doutores da Igreja –, a noção de opinião pessoal sobre o mesmo texto pode ser considerada como tendencialmente inexistente, pois a leitura era una e consensual, implicando-se com isto um afastamento da individualidade do leitor. Do mesmo modo, o olhar para o contexto externo das influências interpretativas conduz a esse afastar das opiniões pessoais que não eram incentivadas neste meio da Contrarreforma e possibilita uma visão que privilegie a doutrina enquanto forma potencialmente única de ler o texto sagrado. Assim, a interpretação do repertório que use o texto comentado pela literatura patrística pode ser influenciada pela leitura que o intérprete faça dos ditos textos, no plano do contexto literário indiretamente musical, mas diretamente relacionado com a música vocal e que se insere na esfera das influências externas ou impessoais.

A leitura da obra musical que contém um conhecimento da exegese bíblica previamente adquirido e no qual o compositor em estudo se inscreve, dado o seu contexto histórico-social, é uma leitura que se presta a uma interpretação possivelmente mais próxima daquela que se poderá julgar que foi a do compositor, criando ligações mais ou menos claras entre uma noção da doutrina veiculada pelos comentários e um dado acontecimento retórico. A leitura dos comentários influi na interpretação por lhe dar um novo sentido, que é o resultado do conhecimento prévio do intérprete sobre o texto unido às noções doutrinárias dos comentários, de modo semelhante a que a leitura de teoria musical de épocas passadas molda o conhecimento da teoria musical moderna, tendo por consequência uma

interpretação dita historicamente informada – não só pela técnica musical, mas pelo conhecimento doutrinal, para a música vocal.

Este ponto de vista pode ser simplificado quando aplicado às quatro causas da *Metafísica* de Aristóteles⁶⁰: a causa material identifica-se no conhecimento de exegese através dos comentários ou do contacto com a doutrina propagada pelo sermão, pois é deste conhecimento doutrinal que o compositor se serve para criar o seu motete. O compositor é ele mesmo a causa eficiente – ainda que se lhe possa adicionar a figura do pregador, pois é deste que nasce fundamentalmente a causa material, a par da possível formação teológica que o compositor poderá ter adquirido, no caso de se inserir numa ordem religiosa. O motete, resultado da ação do compositor permeada pela doutrina, é a causa formal e tem como causa final a comoção emotiva dos crentes, tal como é um dos propósitos dos recursos retóricos.

A ação do intérprete direciona-se à causa formal – o motete – para com ele atingir a causa final – a emoção dos ouvintes – e uma das formas de procurar a efetivação destes propósitos é através do conhecimento de grande amplitude adquirido pelo intérprete em relação às duas causas primeiras – a doutrina e o compositor, no sentido do método composicional e da forma como este se socorre de artifícios retóricos para veicular o sentido do texto, unindo-se aqui o conhecimento do repertório e do contexto literário diretamente musical, como já mencionado. No entanto, é verdadeiramente impossível identificar cada situação composicional com uma única noção da doutrina, quase como se se estabelecesse uma relação direta entre ambas, a qual só se encontra, talvez, na concetualização primária da obra, alcançável apenas ao seu autor.

Mas é neste contexto puramente conjectural que as escolhas interpretativas se materializam: a influência externa ou impessoal informa o intérprete acerca da obra no seu contexto, quer musical, quer literário – tal como os comentários patrísticos ou os sermões da liturgia –, mas é a influência interna ou pessoal – a individualidade

⁶⁰ Kenny, Anthony. *Nova História da Filosofia Ocidental. Filosofia Antiga*. [A New History of Western Philosophy. Ancient Philosophy.] Tradução de Pedro Galvão, Fátima Carmo, António Infante, Célia Teixeira e Cristina Carvalho. Vol. 1. Lisboa, Gradiva, 2010

do intérprete que se manifesta num conhecimento intuitivo, inconsciente e quase inescrutável – que permite coadunar as noções de doutrina com as opções composicionais retóricas da obra musical. A influência interna tem essa função de grave importância de aproximar da obra aquilo que está relegado a ser apenas o seu contexto, ao mesmo tempo que se propõe a seguir a irrecuperável intenção autoral, sem se excluir as inevitáveis dúvidas, hesitações e uma vasta gama de possibilidades igualmente válidas, resultantes da índole pessoal do intérprete.

Após os comentários de interpretação, seguem-se as *Questões práticas*, onde será apresentada uma descrição do trabalho com o *ensemble* vocal realizado na preparação dos motetes.

A conclusão elenca diversos pontos de investigação que não foram cobertos pelo presente trabalho, mas que se consideram de relevância para o estudo musicológico, continuando a perspetiva enunciada pelos musicólogos, a qual enuncia a falta de trabalho de inventariação e posterior estudo das fontes musicais no contexto português.

Estado da Arte

A transcrição musical e a edição crítica de polifonia portuguesa enfrentam o já mencionado problema do desconhecimento dos fundos documentais. Os esforços iniciais da musicologia portuguesa no sentido de inventariar as obras até então desconhecidas resultaram na criação de catálogos do espólio musical português mais ou menos estruturados, os quais, apesar da urgente e necessária atitude positivista, ficaram longe de cumprir o seu propósito abrangente. Entre estes catálogos, encontra-se, para a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, o *Índice do Fundo Musical* de Manuel Joaquim e *Impressos Musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra* de Maria Luísa Lemos de 1980; bem como as chamadas *fichas verdes* realizadas por Manuel Joaquim a partir da década de 60, no contexto do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbekian. A meados da década de 50, surgiram edições críticas de polifonia portuguesa na coleção *Polyphonia: cadernos de repertório coral. Série azul*, a qual é posta por sete volumes com música de Francisco Martins (1º volume), Manuel Cardoso (2º), Pedro de Cristo (3º), Filipe de Magalhães (6º) e Diogo Dias Melgaz (5º e 7º), com as edições a cargo de Mário de Sampayo Ribeiro (3º, 4º com compositores diversos, 5º, 6º) e de José Augusto Alegria (2º e 7º).

Para este trabalho é de maior importância o terceiro volume com o título: *Dom Pedro de Cristo: 1545? a 1618: 6 trechos selectos transcritos em notação moderna e revistos por Mário de Sampayo Ribeiro*. Esta edição é marcada por uma ação editorial que transcende a informação da fonte primária por lhe adicionar um grande número de intervenções editoriais que nunca são assinaladas como tal, resultando assim numa edição em que fica indistinta a diferença entre autor e editor. Além disso, as intervenções editoriais não são de natureza musicológica ou que melhor possam informar o leitor sobre a fonte, mas sim de natureza musical interpretativa, sobretudo ao nível da dinâmica, articulação e andamento. O editor acrescenta nomes das partes em latim com designações de I e II, usa claves

modernas, acrescenta indicação metronómica, altera o compasso para 2/2, reduz o valor rítmico à sua metade, transpõe as peças diretamente e aplica dinâmicas, mesmo de modo inconsistente. Apresenta também ligaduras de expressão, tracejado entre sílabas, articulações, *accelerandi*, mudanças de andamento e indicações de expressão, as quais não são escritas na fonte primária. Sampayo Ribeiro edita esta música com uma componente interpretativa musical pessoal muito elevada, de modo a que se pode considerar que deturpa o texto inicial, pois nenhuma indicação editorial está identificada, como referido. Talvez esta edição se preste a informar um público menos instruído o modo como o editor considera que a interpretação desta música deva ser feita, preterindo o pendor musicológico de uma edição crítica.

Após estes *Cadernos de Repertório Coral*, surge a coleção *Portugaliae Musica* publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian. A atitude dos editores desta coleção é bem distinta daquela apresentada por Sampayo Ribeiro, ainda que se encontre uma ação muito forte de alteração do texto da fonte. A presença de vários editores provocou também uma grande variedade de resoluções de problemas semelhantes. O Cónego Alegria, já mencionado na coleção dos *Cadernos*, participa na transcrição e estudo das obras de Cardoso⁶¹ e de Melgás⁶² e nestas edições encontram-se claves modernas, barras de compasso, compasso transformado em 4/2 e ainda tracejados entre as sílabas da mesma palavra cantadas com melisma; no entanto, os valores rítmicos são os originais, a *ficta* está escrita acima do pentagrama – ainda que opte por escrever ♯ como anulação da nota SI♭ – as notas modificadas são indicadas em rodapé, o texto entre parêntesis reto indica possivelmente a repetição de texto na fonte e os fólios em que a música se encontra estão escritos acima do pentagrama. É uma edição que se destaca daquela realizada por Sampayo Ribeiro, pois nesta não existem indicações editoriais interpretativas, como as encontradas anteriormente e

⁶¹ Cardoso, Manuel, José Augusto Alegria. Editado por José Augusto Alegria. *Portugaliae musica*. Série A; vol. 26. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

⁶² Melgás, Diogo Dias, José Augusto Alegria. *Opera omnia*. Editado por José Augusto Alegria. Vol. *Portugaliae musica*. Série A ; 32. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

há uma tentativa de deixar clara a distinção entre a intervenção editorial e a fonte original, ainda que algumas alterações tenham sido feitas, as quais se consideram prescindíveis, como o uso das claves modernas, da barra de compasso, dos tracejados entre sílabas da mesma palavras e outras intervenções que não se realizaram nas transcrições do presente trabalho.

Uma atitude editorial semelhante é seguida por Luís Pereira Leal na edição da *Missa de B. Virgine Maria*⁶³, apesar de optar por escrever os valores a metade e usar o *Mensurstrich*. As *legatures* estão assinaladas com parêntesis reto acima do pentagrama e existem notas de rodapé para as intervenções a nível das notas modificadas. Salienta-se a diferença face ao Cónego Alegria o uso do *Mensurstrich*.

Apesar de se aplicar ao contexto da música profana, a edição do *Cancioneiro de Elvas* realizada por Manuel Morais⁶⁴ apresenta uma atitude editorial que, apesar de não procurar estabelecer parâmetros interpretativos de articulação e dinâmicas – como o faz Sampayo Ribeiro –, altera a fonte original pela aplicação de informações que se consideram desnecessárias, de acordo com a atitude editorial do presente trabalho. Destas informações salientam-se as constantes alterações de compasso que não se adequam ao repertório, chegando mesmo a contradizer o sentido rítmico da música pela anulação de procedimentos rítmicos como síncopas e hemíolas através de os tentar moldar dentro de um compasso. Talvez fosse da intenção do editor demonstrar através de um compasso do repertório moderno todas os momentos de *arsis* e *thesis* e as inflexões rítmicas próprias de cada melodia, mas considera-se que esse trabalho de encontrar esses momentos de atividade rítmica deve ser feito pelo intérprete, mesmo que daí resultem opiniões divergentes face à mesma música. Impor uma conceção de prosódia rítmica através de uma edição que restringe cada melodia resulta numa atitude editorial demasiado restrigente e que não incentiva a

⁶³ Magalhães, Filipe de, Luís Pereira Leal. *Missa de B. Virgine Maria*. Editado por Luís Pereira Leal. *Portugaliae musica. Série A*; vol. 27. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

⁶⁴ Morais, Manuel, ed. *Cancioneiro musical d'Elvas*. *Portugaliae musica. Série A*; vol. 31. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

crítica individual do intérprete. Ainda assim, a *ficta* é apresentada acima do pentagrama e a localização da música no manuscrito é apresentada.

A estes dois editores – Pereira Leal e Moraes – junta-se o musicólogo americano Robert Stevenson para a edição de uma antologia de polifonia portuguesa⁶⁵. Nesta edição encontram-se valores rítmicos a metade em relação ao original e inclusivamente valores a 1/4 do original em *Hostia et preces*; também claves modernas e tracejado entre sílabas da mesma palavra. No entanto, salienta-se a ação editorial no caso da indicação de *ficta* acima do pentagrama, texto entre parêntesis reto para a repetição ou texto acrescentado editorialmente e a situação litúrgica é descrita no subtítulo da peça – ainda que não de forma constante.

Outro musicólogo americano, Robert J. Snow, editou as *Opera omnia* de Gaspar Fernandes⁶⁶ em que o aparato crítico contém informações de pendor musicológico e codicológico mais ilustrativas que outras edições da *Portugaliae Musica*. O resultado das partituras, no entanto, aproxima-se bastante ao que foi até agora apresentado.

As edições da *Portugaliae Musica* têm um propósito claro de conhecimento do estudo de fontes e da importância da codicologia para o estudo deste repertório, pois os editores acrescentam, antes dos *textos musicais*, algumas imagens das fontes originais. Estas imagens servem apenas como exemplo, apesar de os editores chamarem a esta secção do livro '*fac-simile*' o que sugere que todo o livro original está presente para ser consultado pelo leitor e para confrontação do mesmo com a transcrição crítica, mas, na verdade, isto não acontece pelo carácter meramente representativo dessas imagens.

No contexto da produção académica sobre transcrição, encontram-se os casos de transcrições que servem sobretudo um propósito ilustrativo, sem que a

⁶⁵ Stevenson, Robert, Luís Leal Pereira, Manuel Moraes, ed. *Antologia de polifonia portuguesa*. *Portugaliae Musica*. Série A; vol. 37. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

⁶⁶ Fernandes, Gaspar. *Obras Sacras*. Editado por Robert J. Snow. *Portugaliae musica*. Série A; vol. 49. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

preparação das mesmas receba uma atenção especializada por parte do autor. São transcrições que se prestam a servir uma leitura facilitada, sem que com isso o autor se proponha a estabelecer o texto musical nem a lhe tecer um comentário crítico de propósitos musicológicos.

Esta atitude encontra-se, a título de exemplo, na tese de doutoramento de Todd⁶⁷, em que o autor não apresenta sugestões de *musica ficta*, relegando-as para a consideração do leitor. Ainda assim, acontece intervenção editorial com o propósito de tornar acessível a leitura das obras: as claves apresentadas de acordo com a prática moderna, os valores rítmicos estão diminuídos à metade e estão presentes barras de compasso.

Também Rees⁶⁸ recorre a este tipo de edição em *Polyphony in Portugal c. 1530 – c.1620*, ainda que lhe acrescente sugestões de *ficta*.

Abreu⁶⁹, na sua tese sobre repertório policoral português, apresenta transcrições de procedimento semelhante, com claves modernas e barras de compasso, apesar de não diminuir o valor rítmico das notas originais.

Estas edições, apesar de se dirigirem a um público versado em assuntos musicológicos, dispensa as especialidades requeridas numa edição crítica, em função de uma transcrição adaptada e de rápida realização. Este facto prende-se com o propósito destes trabalhos, o qual não têm na transcrição a sua parte fundamental, servindo as transcrições de ilustrações à música discutida. É mais difícil com estas transcrições reconstruir a fonte original e perceber as especificidades da escrita do copista.

Privilegiando a transcrição, encontram-se, por exemplo, as teses de João Figueiredo⁷⁰ e de Negreiros⁷¹. O primeiro caso distingue-se dos até agora

⁶⁷ Todd (1997)

⁶⁸ Rees (1995)

⁶⁹ Abreu, José. *Sacred Polychoral Repertory in Portugal, ca.1580-1660* (Dissertação de Doutoramento). Surrey,: Universidade de Surrey, 2002.

apresentados por se tratar de música instrumental, mas a atitude editorial merece ser aqui referida pela diferença que marca face aos anteriores. Assim, foi acrescentada *ficta* acima das notas e os valores rítmicos foram mantidos como no original.

A tese de Negreiros destaca-se das restantes pela atenção dada à transcrição. O facto de ser reeditada música já publicada na edição do Cónego Alegria, para a coleção *Portugaliae Musica*⁷² acima comentada, revela como a transcrição que é feita se presta a propor um novo método. O objetivo é diretamente a leitura do intérprete e como esta pode ser influenciada pelo conhecimento do documento original, o qual a transcrição possibilita. Assim, resulta uma edição diplomática cuja maior diferença assinalável face à fonte é a organização em partitura, ao invés da original organização em livro de coro. As claves são mantidas, inclusivamente no seu aspeto gráfico de acordo com a fonte, também o são os compassos, as formas das notas e os acidentes ocorrentes na partitura. Nesta edição não acontece o uso de barras de compasso nem de *Mensurstrich*, sendo usado o número do compasso, de acordo com a numeração moderna, para marcar o primeiro momento de *thesis* do compasso. Esta aproximação à fonte e afastamento à prática moderna implica, ainda assim, certas dificuldades de leitura, sobretudo ao nível da organização visual do discurso musical pela ausência de um elemento estruturador do ritmo, como o *Mensurstrich*, por exemplo, pois os números de compassos acima da partitura nem sempre se revelam suficientes para esta função. O formato original das notas pode também resultar numa dificuldade de leitura, não ao nível individual da leitura isolada de uma parte, mas sim no momento de ler o total do número de partes. A imagem gráfica resultante do aglomerado de notas em forma de losango não revela tão grata a uma leitura do total.

⁷⁰ Figueiredo, João. *O género musical concertado em três manuscritos do século XVII do fundo musical da Universidade de Coimbra: do contraponto improvisado à composição* (Dissertação de mestrado). Coimbra: Universidade de Coimbra, 2014.

⁷¹ Negreiros, Vasco. *O filho da velhice – Questões de Interpretação*. (Dissertação de Doutoramento). Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005.

⁷² Cardoso, Alegria (1968)

Pode-se colocar esta atitude editorial no contexto de produção acadêmica num extremo oposto à atitude encontrada para os musicólogos acima mencionados: os primeiros prestam-se a ilustrar o texto escrito com exemplos simplificados, o segundo propõe-se a adaptar o menos possível a fonte para uma melhor informação musicológica. Mais se separam quando se considera a interpretação, pois na primeira atitude há um propósito que dir-se-ia puramente musicológico ou especulativo, desconsiderando as questões que enfrenta um intérprete ao lidar com as transcrições apresentadas; ao passo que, na segunda atitude, esse propósito musicológico está ao serviço do intérprete e de como este se deve servir da musicologia para interpretar a música transcrita.

Parte I Transcrição

²²Respondit Pilatus: “Quod scripsi, scripsi!”.

Evangelium secundum Ioannem 19,22

As fontes primárias usadas para a transcrição da presente música encontram-se na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC) e na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) com as cotas MM 26 e LC 57, respetivamente. A este sistema de cotas interno a cada instituição, foi anteposta a sigla do *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), de modo a identificar de forma internacional a localização da instituição possuidora da fonte. Pela mesma ordem, surgem as siglas *P-Cug* e *P-Ln*, para as duas bibliotecas.

A primeira fonte é um livro de coro com música polifónica datado do início do século XVII com proveniência do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Contém motetos, paixões e responsórios para a quaresma e para a semana santa escritos com notação mensural branca⁷³, datado de c. 1610⁷⁴. Rees⁷⁵, pela comparação do ponto de vista estilístico, inclui esta fonte como uma das anónimas que contêm música de Pedro

⁷³ Quanto às informações codicológicas da primeira fonte, estas foram consultadas no *site* pemdatabase.eu/source/15703, tendo sido introduzidas por Bernardette Nelson em 2013 e em Rees, Owen. *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620*. Nova York e Londres, Garland Publishers, 1995, pág. 205-211. Estando este estudo codicológico para lá dos objetivos deste trabalho, optou-se por utilizar esta informação.

⁷⁴ Rees (1995), pág. 8, 208

⁷⁵ Rees (2001),

de Cristo. A música utilizada encontra-se nos fólhos 11r-10r e 11v-12r e de acordo com a foliação manuscrita a lápis no canto superior direito.

A segunda fonte é um livro de coro com música polifónica com possível proveniência do de Santa Cruz de Coimbra ou de São Vicente de Fora, mosteiros sob a mesma ordem de Santo Agostinho, apesar de constar na página de rosto um carimbo indicando Santa Clara de Guimarães⁷⁶. Esta fonte está datada por Rees⁷⁷ como sendo do final do séc. XVI e início do seguinte e o mesmo autor afirma ter esta fonte música de Pedro de Cristo. É, de facto, legível a atribuição *Domnus Petrus* com a mesma caligrafia da música, tal como se encontra em manuscritos de Coimbra, entre os quais, o MM 18⁷⁸, o MM 8, o MM 33⁷⁹, além do que se depreende da comparação estilística com outras obras do compositor crúzio. Assim, a utilização desta fonte é sugerida pela atribuição autoral de Rees a Pedro de Cristo.

⁷⁶ Rees (1995), pág. 440

⁷⁷ *Idem*. As anotações codicológicas podem ser consultadas em Rees (1995), pág. 437.

⁷⁸ Outra grafia possível é *Dono petro*. Na página de rosto deste manuscrito, lê-se ainda *Dom Pedro Conego Regular de s.to Augustino*. De novo a inscrição de *Dono Petro* na música para o texto *Non in die festo* e também *Dono Petro Canonico* no fól. 53 com música para o *Magnificat* a dois coros. Seguem-se neste manuscrito outras inscrições que indicam Dom Pedro da Esperança, que não deverá ser tido por Pedro de Cristo, confusão aliás já explicada por Ernesto Gonçalves de Pinho (1981)

⁷⁹ Com a inscrição *D. PETRVS AVT.* no fól. 2. No fól. 82v está de novo *D. Petri C. Regularis* na música para o *Magnificat* de quarto tom.

1. Metodologia editorial

1.1. Inscrição

Estando a inscrição escrita de forma abreviada, optou-se por desdobrar essas mesmas abreviaturas usando a grafia normalizada das palavras latinas. É uma forma de tornar mais imediata a identificação da peça e da situação litúrgica onde se insere.

Às duas peças que carecem de inscrição, *Feria Quarta Cinerum MM 26* e *Dominica de Passione*, foi atribuído a inscrição com base na confrontação dos textos da música com os do presente no *Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini (...)* de 1588⁸⁰.

A escolha deste missal para a fonte de textos litúrgicos prende-se com a sua datação coetânea ao período de vida de Pedro de Cristo (c. 1550-1618⁸¹) e com a sua localização em Coimbra. Este missal apresenta também a vantagem de possuir uma escrita com acentos que permitem esclarecer questões de prosódia das palavras⁸²; por outro lado, as abreviaturas no texto musical aparecem desdobradas no texto literário, sendo esta uma vantagem para a transcrição.

⁸⁰ Acessível em https://almamater.sib.uc.pt/pt-pt/fundo_antigo/missale_romanum_ex_decreto_sacro_sancti_concilii_tridentini_restitutum_pii_v_iussu

⁸¹ Rees (2001)

⁸² Ver os comentários à peça *Feria Quarta Cinerum MM 26* em 2.10 Colocação de texto.

1.2. Designação das partes

Não estando presente a designação das partes nos fólhos originais, à exceção de um único, optou-se por atribuir, nesta edição, as designações de Soprano, Alto, Tenor e Baixo estando estas indicadas com as iniciais dentro

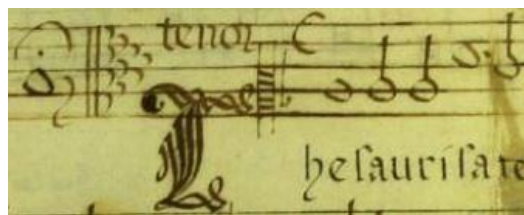


Figura 1 Designação da parte de Tenor (*Feria Quarta Cinerum* MM 26)

de parênteses reto, antecedendo a parte a que correspondem. O *Rol dos Cónegos Regrantes* refere-se aos cantores com os nomes de *tiple*, *contralta*, *tenor* e *contrabaxa*⁸³ e esta podia ser a designação usual das partes; por outro lado, estas designações não estão de acordo com as que se encontram na música impressa da época, à qual os monges tinham acesso e que copiavam⁸⁴; daí que se tenha optado por usar os nomes modernos de cada parte. A exceção referida encontra-se no fól. 18v, em que o copista optou por escrever o nome da parte que começa quando a música escrita nos mesmos pentagramas termina, por estarem grafadas em continuidade. Esta designação em quatro partes – cinco, no caso da *Dominica quarta in Quadragesima* MM 26 – é feita de igual modo para todas as peças.

A tabela 1 apresenta as claves para cada peça, estando estas segundo a ordem apresentada na transcrição. A clave mais frequente para a parte mais aguda (aquela que é escrita na parte superior do fólho esquerdo) é a clave de sol na segunda linha; a mais frequente para a segunda parte (escrita na parte superior do fólho direito) é a clave de dó na segunda linha; as mais frequentes para a terceira parte (escrita na parte inferior do fólho esquerdo) são a clave de dó na quarta e na terceira; a parte mais grave (escrita na parte inferior do fólho direito) tem como claves mais frequentes a clave de dó na terceira e a de fá na terceira.

⁸³ Pinho (1981), pág. 18

⁸⁴ Rees (1995) págs. 87-90

Tabela 1 Frequência das claves em cada parte. Os números em baixo representam as peças segundo a ordem na transcrição. As colunas a negrito representam a música do MM 26 e as outras a do LC 57.

S	G2	G2	C1	G2	G2	C1	C1	C2	G2	G2	C1	G2=6; C1=4; C2=1
A	C1	C1	C2	C1	C2	C2	C2	C3	C2	C1	C3	C2=5; C1=4; C3=2
T	C2	C2	C3	C1	C3	C2	C4	C4	C3; C3	C1	C4	C3=4; C4= 3; C2=3; C1=2
B	C3	C3	F3	C2	F3	C3	F4	F3	C4	C3	F4	C3=4; F3=4; F4=2
nº	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	

A designação das partes não advém apenas da clave pela qual a parte está escrita, pois a função da parte dentro do tecido polifónico é também um aspeto identificador da mesma. Assim, no Baixo são mais frequentes os saltos de 4ª e 5ª em zonas cadenciais. O Soprano apresenta maior tendência para melismas e ornamentos em figurações rápidas (figura 2, à direita), nos quais se incluem retardos ornamentais recorrentes nesta parte que lhe dão uma função diferente da restante⁸⁵. Nas peças cantadas com bemol, a parte de Soprano tende a receber o Sl⁴, geralmente como 3ª retardada pela 4ª⁸⁶. Duas das peças terminam com a mesma melodia no Soprano, que são *Dominica secunda in Quadragesima* MM 26 e *Dominica de Passione*; ambas apoiam a unidade no conjunto de peças de MM 26, apesar de não se ouvir esta cadência em

⁸⁵ *Dominica prima in quadragesima* MM 26 c. 50-52; *Dominica prima in quadragesima* LC 57 cc. 39-41; *Dominica tertia in quadragesima* MM 26 cc. 21-22, 27-28; *Dominica de Passione* c. 37-38. Excluem-se aqui os trechos ornamentais que são imitativos, dado que passam por todas as partes e não permitem que a parte de Soprano se evidencie.

⁸⁶ *Dominica prima in Quadragesima* MM 26 c. 15, 20-21, 29, 32, 35; *Dominica secunda in Quadragesima* MM 26 cc. 3-4, 13, 24; *Dominica secunda in Quadragesima* LC 57 c. 5, 29; *Dominica quarta in Quadragesima* MM 26 c. 21, 33-34

nenhuma das peças do MM 33⁸⁷, o que pode ter significado para a questão da atribuição a Pedro de Cristo.

The image displays two sections of a musical score. The left section, labeled 'Figura 2 (à esquerda)', shows a cadential movement for the Bass (Baixo) in measures 6, 7, and 8. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'za- te vo- bis' across the measures. The right section, labeled 'Figura 2 (à direita)', shows melismatic ornaments for the Soprano (Soprano) in measure 21. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'ens dae - - mo - ni - um' for Soprano, 'ni-um' for Alto, 'um et i- llud e-' for Tenor, and 'et i- llud e- rat mu-' for Bass.

Figura 2 (à esquerda) movimento cadencial do Baixo (*Feria Quarta Cinerum* MM 26); (à direita) Ornamentos melismáticos no Soprano (*Dominica tertia in Quadragesima* MM 26)

1.3. Partituração

A opção de editar as peças em forma de partitura alinhada prende-se com a maior facilidade de identificação de processos contrapontísticos quando as partes se encontram alinhadas verticalmente com concomitância de ritmo. Esta disposição aproxima a grafia da música ao seu estado de composição, i.e., ao modo como o compositor poderá ter primeiramente estruturado a sua composição para posterior

⁸⁷ Rees, Owen. *Music by Pedro de Cristo*. Amsterdão: Harwood Academic Publisher, 1998

escrita em partes separadas, quer em livro de coro, quer em livros de parte. Smith⁸⁸ relata o uso da *scala decemlinealis*, uma tábua encerada onde se escrevia polifonia de forma esquemática, como preparação para a composição. Além disso, a mesma autora refere que as partituras eram objetos de estudo por parte dos compositores, enquanto as partes separadas eram objetos práticos em uso dos cantores⁸⁹ e que o uso das partituras começa a ser mais requerido quando o número de partes aumenta⁹⁰.

A partitura alinhada surge assim como um objeto de estudo tanto no ponto de vista performativo como no analítico, dado que esta partitura permite ao cantor uma leitura da própria parte e das restantes com a finalidade de integrar a sua nas demais partes do contraponto, atentando movimentos imitativos e a sua função dentro de uma cláusula. Para este último caso, são conhecidos os movimentos mais frequentes na aproximação e resolução da cláusula, como o *atto de soprano* e *atto de tenore*⁹¹, mas estes *atti*, que requerem frequentemente anotação de *musica ficta*, podem ser esclarecidos sobre estas alterações de *semitonia subintellecta* mediante a confrontação da parte em questão com as que participam da mesma cláusula aquando da partituração.

1.4. Claves

Para a transcrição, optou-se por manter as claves tal como estão escritas no original. De novo surge a ligação entre o ponto de vista performativo e o analítico. No primeiro caso, a

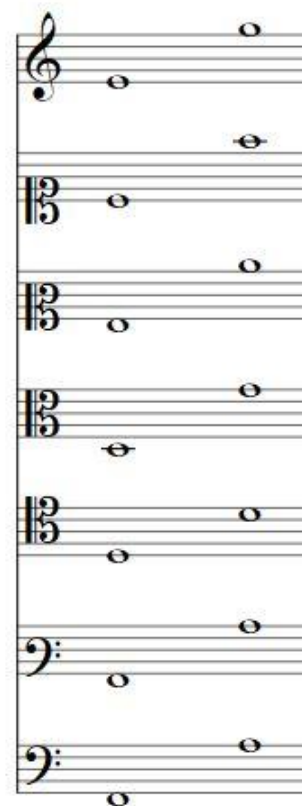


Figura 3 Âmbito de cada clave

⁸⁸ Smith (2011), pág. 11-12

⁸⁹ *Idem*, pág. 155

⁹⁰ *Idem*, pág. 154

⁹¹ Silva, Pedro Sousa. *Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista*. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Aveiro, 2010, pág. 146, 186

clave de cada parte indica a tessitura vocal que deve ser confortável para o cantor. A figura 3 apresenta o âmbito de cada clave ao longo das peças aqui estudadas. Assim, considerando a tessitura de Soprano, verifica-se que as claves de Sol na segunda linha e de dó na primeira são adequadas para serem cantadas por esta voz. A parte de Alto canta com as claves de dó na primeira e na segunda. A parte de Tenor canta nas claves de dó na terceira e na quarta e, no caso do Baixo, as claves de fá na terceira e na quarta linha são as mais adequadas. A representação gráfica de cada nota dentro do pentagrama resulta favorável ao cantor, dado que, utilizando as claves originais, as notas do centro do pentagrama representam as notas do centro do registo do cantor, enquanto as agudas e as graves representam o esforço do desvio face ao centro, nos dois sentidos. Assim, a reação visual perante uma nota fora do pentagrama alerta de imediato para o esforço que esta requer.

Do ponto de vista analítico, as claves são também indicadoras do modo utilizado na composição. Como escreve Smith:

As ledger lines were avoided in the notation of the time, each mode tended to be notated in a clef that enabled the melody to appear without them. Together with the regular distribution of parallel authentic and plagal modes in four-part music of the time, certain modes came to be associated with a specific set of clefs.⁹²

Deste modo, conclui-se que a transformação das claves originais implicaria a perda desta informação analítica.

No caso específico do compositor ao qual a música estudada é atribuída, esta informação das claves tem um significado relevante no opinião de Rees⁹³, que as encara como características da produção de Pedro de Cristo. Estas combinações de claves

⁹² Smith (2011), pág. 98 Dado que as linhas suplementares eram evitadas na notação da época, cada modo tendia a ser escrito numa clave que permitisse que a melodia aparecesse sem estas linhas. Junto com a distribuição regular de modos autênticos e plagais na música a quatro partes da época, certos modos tornaram-se associados a um conjunto específico de claves.

⁹³ Rees (2001); Rees (1995) pág. 441

pouco frequentes no repertório polifónico global, são, no entanto, frequentes no repertório de Santa Cruz, sendo progressivamente menos comuns aquando da introdução da música impressa, dada a padronização que a impressão possibilita, impossível para a produção menos volumosa de um copista⁹⁴.

1.5. *Mensurstriche*

A utilização de *Mensurstriche* deve-se à maior clareza visual que a partitura apresenta quando as barras de compassos surgem apenas entre os sistemas, sem cruzar os pentagramas.

As barras de compasso cruzando o pentagrama aconteciam já nesta época, como testemunha o MM 26 no fól. 18r, onde se leem dois pentagramas escritos à mão livre em que o inferior tem clave de dó na quarta linha e mostra uma melodia em breves, enquanto o pentagrama superior tem clave de dó na primeira linha e nos dois primeiros compassos está apenas iniciada uma melodia



Figura 4 Anotação marginal com barras de compasso (fól. 18r, MM 26)

unindo os traços das colcheias e, de maior relevo, usando barras de compasso atravessando ambos os pentagramas. Ainda que aqui apareça este sistema de barras de compasso, o mesmo não foi o optado para a edição, uma vez que a música transcrita carece de barras cruzando os pentagramas.

⁹⁴ Agradeço ao professor José Abreu por esta informação sobre as claves em Pedro de Cristo e no repertório de Santa Cruz.

A presença das barras finais é consistente na música aqui transcrita e também na demais música escrita em notação mensural branca. A barra final é de maior importância quando se escreve em *cantus literalis* por haver necessidade de separar claramente o fim de uma parte e o seguinte início da outra⁹⁵.

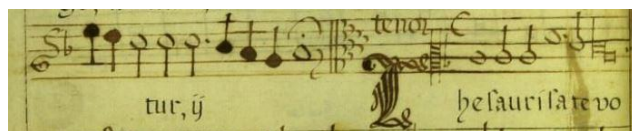


Figura 5 Barra final para separar a parte de Soprano e a de Tenor (*Feria Quarta Cinerum* MM 26)

Excluir completamente as barras de compasso poderia resultar em maior insegurança de leitura, sobretudo quando esta se transcreve em partitura com todas as partes alinhadas. A ausência de uma barra organizativa do discurso rítmico pode causar, assim, erros de leitura rítmica. Uma passagem da *Arte de Tañer Fantasía* de Sanctamaría aconselha uma atenção especial no que concerne ao ritmo e afirma que, para ter sucesso na leitura do mesmo, é necessário não só sentir a pulsação de forma clara, como também saber como organizar as diferentes figuras dentro de um compasso:

La primera [recomendação], es tañer a Compas, llevandole sempre com una mesma ygualdad de tiempo, esto es, no mudandole de mayor en menor, ni de menor en mayor, para lo qual es necessário llevar el Compas con el pie, y assi mesmo tener gran cuenta con el medio Compas, sin el qual dificultosamente se podria tañer a Compas, porque (como antes fue notado) por experiencia vemos, que todos los que tañen a compas pecan en el medio compas. De mas desto, es necesario entender todas las figuras, y dar a cada una su entero valor⁹⁶.

A ausência de qualquer tipo de informação gráfica, que seja imediata na organização da pulsação ao longo do discurso musical, levaria a uma dificultada leitura porque caberia ao intérprete acrescentar extemporaneamente essa informação.

⁹⁵ *Idem*

⁹⁶ Citado em Smith (2011), pág. 132. A primeira [recomendação] é manter o compasso [significando pulsação], tomando-o sempre com a mesma igualdade de tempo, isto é, não lhe mudando de maior em menor, nem de menor em maior, para o qual é necessário manter o compasso com o pé, e ainda assim ter grande atenção ao meio-compasso [fora da pulsação, i. e., em *thesis*], sem o qual dificilmente se pode tocar a compasso, porque (como foi dito) pela experiência vemos que todos os que

A utilização de *Mensurstriche* surge como um compromisso entre as barras de compasso cruzando os pentagramas, como soía escrever-se para a música instrumental e a ausência de barras nas partes vocais, sendo que ambas as situações são visíveis no MM 26.

O facto de os *Mensurstriche* não cruzarem os pentagramas permite a escrita de cada parte de modo idêntico ao original e a vantagem que daqui advém é a de permitir todos os casos de mudanças de prolação não escritas que ocorrem dentro daquela que é proposta pelo símbolo de prolação⁹⁷. Esta observação de que a barra de compasso pode ocultar acontecimentos de diferentes prolações é constatada por Rees⁹⁸ quando comenta a música de Francisco de Santa Maria, num estilo de fluência rítmica nascida do texto que é próximo ao de Pedro de Cristo⁹⁹:

(...), the rhythms are not organised in obedience to a sense of tactus, as is clearly revealed when one attempts to impose a regular barring. (...) The distortion which such barring causes (and which is too fundamental and pervasive to be characterised merely as syncopation) can be observed (...) where the accents suggested by the rhythmic profile of the music (...) are almost all contradicted by the imposed tactus. The sense of flexible ‘speech-song’ is increased by the frequent use of crotchets to set unstressed syllables (most often in pairs, producing the dactylic figure minim-crotchet-crotchet which is ubiquitous in their chorus settings); such use of crotches (in works retaining the minim as the basic unit of rhythmic movement), although for from unique, was certainly unusual at the period.¹⁰⁰

não tocam a compasso pecam no meio-compasso. Além disto, é necessário entender todas as figuras e dar a cada uma o seu valor inteiro. Fól. 57v.

⁹⁷ Vide Parte II, 2.2.3. (*Feria Quarta Cinerum* LC 57 cc.9-13; Parte II 3.3.3. (*Dominica prima in quadragesima* MM26, cc. 19-21; c. 31-36; c. 53-56)

⁹⁸ Rees (1995), pág. 109

⁹⁹ Rees (1995), pág. 118: “Pedro de Cristo’s setting of this poem (...) is as striking as the text, and the principal features which make it so are – to a considerable extent – those found in the chorus settings of Francisco de Santa Maria: the text is set almost entirely syllabically, and without repetition except for the last line – exactly Dom Francisco’s practice”

¹⁰⁰ *Idem.* (...) os ritmos não estão organizados com obediência ao sentido do *tactus*, tal como é claramente revelado quando se tenta impôr barras regulares. (...) A distorção que tais barras causa (e a qual é também fundamental e difundida para ser caracterizada como mera sincopação) pode ser observada (...) onde os acentos sugeridos pela rítmica da música (...) são quase todos contraditos pela imposição do *tactus*. O sentido de uma “canção-discurso” flexível é aumentada pelo frequente uso de semínimas em sílabas átonas (frequentemente em pares, produzindo uma figura de dátilo mínima-

1.6. Pausas

Como consequência da inexistência de barras de compasso, todas as figuras são representadas no seu valor total, sem recurso a ligaduras de prolongação, como já foi esclarecido. Utilizando barras de compasso, pode acontecer surgirem duas pausas consecutivas separadas por barra de compasso, mas com *Mensurstriche*, este caso não acontece, dado que as mesmas pausas separadas passam a ser escritas numa só pausa de maior valor rítmico. O critério de escrita das pausas estabelecido para as transcrições foi feito de modo a que as

pausas maiores que uma unidade de compasso surgissem agrupadas, mas as que são menores aparecem dentro do compasso a que estão sujeitas. Assim, a leitura é

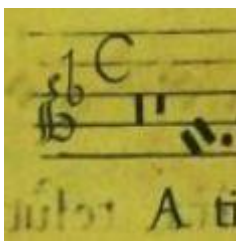


Figura 6 Início da parte de Soprano de *Dominica Quarta in Quadragesima MM*

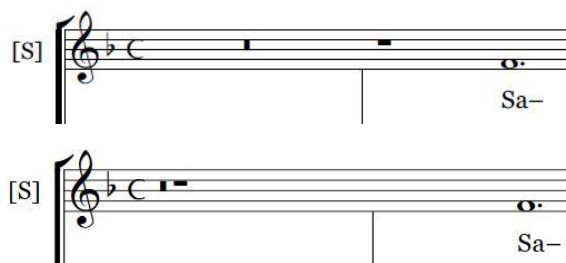


Figura 7 (acima) Pausas considerando a unidade de compasso (embaixo) Pausas desconsiderando a unidade de compasso

facilitada por ser imediato o reconhecimento de que um determinado compasso está preenchido apenas pela pausa, sem prejuízo para a leitura das pausas mais pequenas. A figura 7 acima mostra de uma forma clara quando inicia a nota cantada. Na mesma figura, abaixo, está o mesmo excerto, no qual a leitura da pausa de semibreve se torna menos clara, com conseqüente menos clareza de leitura de quando começa a nota no compasso seguinte.

Este modo de escrever as pausas torna-se mais frutífero quando usado nas pausas iniciais que são habitualmente mais longas que as que surgem no decorrer do discurso.

semínima - semínima, o qual é ubíquo na música para coro); tal uso de semínimas (em obras que mantêm a mínimas como a unidade básico do movimento rítmico), apesar de estar longe de ser único, é certamente inusual para este período.

Na mesma peça, a parte do Baixo começa com longas pausas que preenchem três unidades de compasso e só depois destas surge uma pausa de semibreve. Dado o desfasamento gráfico consequente do alinhamento em partitura, a última pausa – a de semibreve – podia ser desconsiderada pelo cantor, provocando um erro de leitura no compasso de entrada. É sobretudo para estes casos de grandes pausas com outras mais pequenas escritas em sítio afastado, que este modo de transcrição se revela mais eficaz.

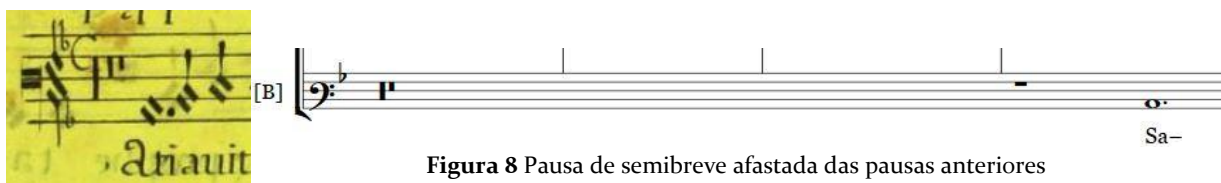


Figura 8 Pausa de semibreve afastada das pausas anteriores

1.7. *Legature*

O aparecimento de *legature* é pouco frequente e resume-se a duas combinações entre as cinco que serão mencionadas. Este facto apoia a noção do desaparecimento progressivo deste recurso de escrita ao longo dos séculos XVI e XVII¹⁰¹. Sendo transformações gráficas de alguns neumas gregorianos, as *legature* funcionam como uma forma de encadear melismas entre duas ou mais figuras, mas que são grafados com a mesma figura rítmica, usualmente a *brevis* na música mensural. Na sua *Arte de Canto Chão*, escreve Pedro Talésio¹⁰² sobre estes casos: “Nos pontos Alfados, Atados, dobrados, & muytos em ligaduras, não se poem letra, senão no primeyro ponto.”¹⁰³, a indicação de melisma é tida como importante pelo autor desta *Arte*, sendo que a única

¹⁰¹ Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge (Massachussets), The Mediaeval Academy of America, 1953, p.88

¹⁰² Trata-se de um exemplo de um músico relacionado com Coimbra dado que foi lente de música na universidade e foi aluno do antigo lente da mesma instituição, Mateus de Aranda (Rees, (1995) pág. 31)

¹⁰³ Talésio, Pedro. *Arte de Canto Chão*. Coimbra, Diogo Gomez de Loureyro, 1618, p. 12

observação que faz às *legature*, se assemelha à de Zarlino¹⁰⁴. O ritmo de cada nota dentro da *legatura* precisa ser medido quando estas são escritas em



Figura 9 Legature na *Arte de Canto Chão* de Pedro Talésio (1618)

música mensural, daí que tenha surgido a necessidade de criar um sistema que o indicasse e esclarecesse que nota sofre que valor rítmico, o que não fica claro por só se usar a *brevis* como figura. Este sistema discrimina a qualidade rítmica da primeira nota dentro de duas de uma *legatura* atribuindo-lhe a qualidade de *proprietate*, resultando daqui que a primeira figura é uma *brevis* se for *cum proprietate* e é uma longa se não a tiver – *sine proprietate*. A segunda figura funciona de mesmo modo, mas com ou sem *perfectio*, surgindo daqui que esta figura é longa, se for *cum perfectione*, e *brevis*, se for *sine perfectione*. É também possível que num par de figuras de uma *legatura* ambas possuam as suas características (*cum proprietate* e *cum perfectione*: *brevis* e *longa*) ou que ambas careçam delas (*sine proprietate* e *sine perfectione*: *longa* e *brevis*). Este sistema é indicado graficamente pela presença ou ausência de uma haste à esquerda das figuras que, estando esta para baixo em melismas descendentes, indica os casos de *cum proprietate-cum perfectione* e *cum proprietate-sine perfectione*. Estes dois casos com a haste para baixo são distinguidos pela forma das notas, sendo que para o primeiro (*cum-cum*) as notas têm a forma quadrada ou redonda e para o segundo (*cum-sine*) as notas são escritas de forma oblíqua com o nome de Alfado. Tinctoris escreve no *Tractatus de notis et de pausis*:

Sexta regula generalis est quod in omni ligatura descendente, prima nota habens caudam parte sinistra deorsum protractam brevis est.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Ver 2.11 Colocação de texto

¹⁰⁵ A sexta regra geral é que em toda a ligadura descendente, tendo a primeira nota uma haste prolongada para baixo na sua parte esquerda, representa a breve. (*Scriptorum de musica medii aevi*. Ed.: Edmond Henri de Coussemaker, tomo IV, Parisiis, 1864, pág. 43-44)

O caso particular do sistema de *proprietate* e *perfectio* é o da *legatura cum opposita proprietate*. Esta *legatura* é diferente das anteriores porque usa duas breves com uma haste para cima para representar duas semibreves cantadas numa só sílaba. Daqui advém uma interpretação gráfica da *legatura cum opposita proprietate* na qual uma só *brevis* é seccionada em duas notas de alturas diferentes (mas de igual símbolo escrito) que são cantadas na duração total de uma *brevis*, como se fosse uma só *brevis* que possui duas alturas. Este raciocínio ajuda a suportar o facto de as *legature* serem cantadas comumente sob uma só sílaba.

Sobre estas *legature cum opposita proprietate* escreve Tinctoris no mesmo tratado:

Prima regula generalis est quod in omni ligatura ascendente prima nota habens caudam sursum a parte sinistra protractam semibrevis est. (...) Quinta regula generalis est quod in omni ligatura descendente, prima nota habens caudam sursum a parte sinistra protracta[m] semibrevis est.¹⁰⁶

Ocorre em LC 57 este caso de *legatura* que é representado na transcrição através de parêntesis retos paralelos ao pentagrama e abrangendo ambas notas.



Figura 10 *Legatura cum opposita proprietate* na parte de Alto e suas resoluções (*Dominica tertia in quadragesima* LC 57)

¹⁰⁶ A primeira regra geral é que em toda a ligadura ascendente, tendo a primeira nota uma haste prolongada para cima na sua parte esquerda, representa a semibreve. (...) A quinta regra geral é que em toda a ligadura descendente, tendo a primeira nota uma haste prolongada na sua parte esquerda, representa a semibreve. (*Scriptorum de musica medii aevi*. Idem. IV, pág. 43)

1.8. Acidentes e *musica ficta*

As alterações escritas dividem-se em dois casos: aquelas que aparecem no original e que na transcrição são antepostas à nota que afetam, independentemente da disposição que o copista escreveu em relação à nota; e aquelas que são resultantes do uso de notas externas à *musica recta* e que implicam uma alteração cromática.

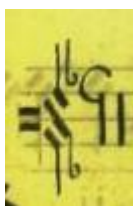


Figura 11 Repetição dos bemóis em duas oitavas no original (*Dominica secunda in Quadragesima* MM 26)

As armações de clave originais foram mantidas sem exceção por se considerar ser esta uma informação de necessidade para a atribuição modal e na aplicação das sílabas de solmização, no que concerne a leitura da solfa¹⁰⁷. No original, os acidentes da armação de clave aparecem repetidos em ambas as oitavas cobertas pelo pentagrama, algo que não foi replicado na transcrição por não se considerar necessário à leitura pelos músicos atuais, uma vez que cantam a nota indicada pela armação de clave em qualquer oitava. Quanto à escrita destes acidentes, encontra-se nas fontes em estudo a presença de acidentes manuscritos que não estão incluídos na organização gráfica do pentagrama, mas sim apontados acima ou abaixo da nota, o que pode conduzir à ideia de terem sido colocados após a conclusão do trabalho do copista; e outros acidentes que estão incluídos. Para este último caso, só se encontram bemóis, dado que todos estes estão

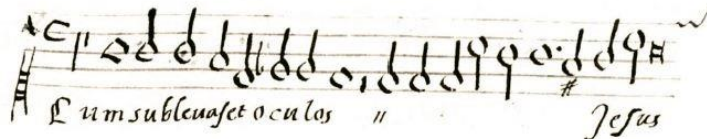


Figura 12 Coexistência do bemol anteposto e do sustenido abaixo da nota (*Dominica quarta in quadragesima* LC 57)

escritos antes da nota que afetam.

Por outro lado, todos os sustenidos estão escritos fora do pentagrama ou acima/abaixo da nota, o que mostra um tratamento

¹⁰⁷ Nas palavras de Sancta María, no tratado supradito: “La segunda cosa, es cantar cada boz por si, entendendo la Solfa de rayz” [A segunda coisa é cantar cada voz por si, entendendo a Solfa de raíz] Citado em Smith (2011), pág. 132.

diferente para as duas situações de alteração, que pode ser vista num único pentagrama como o da figura 12. O uso do bemol pode ser aqui encarado como estrutural dentro desta música, ao passo que o sustenido tem a função de resolver os *atti de soprano e de tenore* cujas notas alteradas não pertencem à *musica recta*, o que se aplica a todos os modos, à exceção do V.

Pinho escreve que os crúzios escreviam frequentemente a *ficta* nos próprios livros de coro¹⁰⁸, algo que pode confirmar esta forma de escrever os acidentes em torno da nota e não antecedendo-a, por serem acrescentados ao invés de incluídos na escrita. O mesmo autor, no que concerne à produção de livros de música do mosteiro, informa ainda a respeito dos elementos da linha de produção como os pautadores, apontadores de solfa, escrivães de letras (estas duas últimas funções podiam estar ao encargo da mesma pessoa¹⁰⁹) e, finalmente, os iluminadores¹¹⁰. Talvez seja possível que estes acidentes acontecessem no decorrer do estudo das obras, como apontamento dos próprios cantores, ou talvez seja produto da revisão do próprio compositor:

Há um numeroso grupo de Manuscritos, que se podem classificar de pequeno formato, com uma modalidade de escrita de sinais de dimensões mínimas, feitos sem qualquer preocupação e que revelam por vezes a mão do próprio compositor na sua elaboração.¹¹¹

e ainda sobre Francisco de Santa Maria

Francisco de Santa Maria “o tempo que lhe ficava gastava em compor suas obras de musica, as quais são sem conto, elle as compunha escrevia e apontava de letra, e letras de buxo, e ponto muito perfeito, como se ue em muitos liuros que campos (sic)” Rol... óbito nº144¹¹²

¹⁰⁸ Pinho (1981), pág. 112

¹⁰⁹ Idem pág. 114

¹¹⁰ Idem pág. 113

¹¹¹ Idem pág. 108

¹¹² Idem pág.176

No caso de MM 26, os sustenidos são escritos acima ou abaixo das notas que afetam, sem serem integrados no espaçamento do pentagrama, como se verá mais adiante. Esta prática parece suportar a observação de Rees de que o segundo copista do MM 26 terá corrigido a escrita do primeiro¹³.

Se há o caso de *Feria Quarta Cinerum* MM 26 onde não há a presença de *musica ficta* nem original, nem editorial, em muitos outros casos foi necessária a introdução de alterações editoriais. Estas foram escritas acima da nota a que dizem respeito e afetam apenas essa mesma nota, sendo repetido o acidente sempre que necessário, mesmo em notas contíguas¹⁴.

No caso de o sustenido simbolizar a anulação do bemol da armação de clave, esta alteração foi mantida tal como no original. A explicação para esta opção encontra-se no sistema de solfejo praticado na época, o qual denominava o *gamut* – i.e., a totalidade das vinte notas disponíveis de G a e” e dominadas por letras de G a ee, respetivamente, tendo cada uma, uma altura fixa – em grupos de seis notas chamados hexacordes, compostos pelas sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la*. Tendo em conta que este solfejo se destinava sobretudo a ensinar melodia para servir o canto¹⁵, a

Systema claves ac uoces Musicales monstrans.

CLAVES dividuntur in	Geminatas siue excellētes, quia duplicatis literis scribuntur, et sunt 5.	ee'				la	sol	
		dd				la	sol	
		cc				sol	fa	
		bb				fa	mi	
		aa				la	mi	re
	Minores et acutas, quia punctas, quia punctis literis scribuntur, et sunt 7.	g				sol	re	ut
		f				fa	ut	
		e				la	mi	
		d				la	sol	re
		c				sol	fa	ut
		b				fa	mi	
		a				la	mi	re
	Maiores et capitales, quia capitalibus et grandiusculis literis notantur, et sunt 8.	G				sol	re	ut
		F				fa	ut	
		E				la	mi	
		D				sol	re	
		C				fa	ut	
		h				mi		
		A				re		
		Γ				ut		

Figura 13 Tabela dos nomes possíveis para cada nota do gamut. Herman Finck, *Practica Musica*, 1553, Wittenberg

¹³ Rees (1995), pág. 208: “(...), the collaboration between the scribes may have been close (...) He [o segundo copista] also made numerous additions and alterations to the work of the other man.”

¹⁴ *Dominica prima in quadragesima* MM26, c.21, Soprano

¹⁵ Quer a leitura à primeira vista, quer a memorização. Smith (2011), pág. 23

funcionalidade do hexacorde preza-se por se tratar de uma estrutura intervalar com meio-tom entre *mi-fa* e um tom entre as outras notas contíguas. Assim, a nota inicial pode ser deslocada para um conjunto definido de alturas – pode começar nas notas do *gamut* que serão adiante indicadas – sem que esta estrutura intervalar fique alterada. Este processo de atribuir uma sílaba do hexacorde às notas da *gamut* dá-se o nome de solmização. Começando o *gamut* na nota G, como dito, a esta nota se dá o nome de *ut*, ao A chama-se *re* e assim até e, que é o *la* e última nota deste hexacorde; o meio-tom natural B-c está sob as sílabas *mi-fa*, o que está de acordo com a estrutura intervalar. A nota c pode ser chamada *ut*, dado que o meio-tom *mi-fa* coincide com as notas e-f do *gamut*. Seguindo esta lógica, todas as notas SOL e DÓ do *gamut* podem receber um hexacorde, dado que os meios-tons naturais coincidem com os meios-tons de *mi-fa*, e podem inclusive coincidir, tal como o c se chama *ut*, nascendo o hexacorde nele próprio, mas também se chama *fa*, nascendo o hexacorde no G, uma 4ª perfeita abaixo. É também possível um hexacorde começar na nota f, mas o meio-tom *mi-fa* obriga o b a tornar-se *b♭* para que diste meio-tom de a. O SI natural só ocorre quando o hexacorde nasce de SOL, pois o meio-tom *mi-fa* está entre as notas SI-DÓ, como já referido. Conclui-se que o *SI♭* só pode receber o nome de *fa* e o SI, só o de *mi*. A indicação do *♭* para o *SI♭/fa* pode estar omissa, ainda que se cante com esta nota e não com SI, como explica Tinctoris:

Differunt igitur b rotundum et ♮ quadrum forma et nomia. Nec prætereundum est quod etiam ista clavi quarta scilicet b rotundo utimur in omni loco quo fa irregulariter canitur, ut patet per universa pene compositorum opera¹¹⁶

¹¹⁶ Diferem o b redondo e o ♮ quadrado em forma e em nome. E não é de desconsiderar que também se usa esta quarta clave [aqui no sentido de nota] (a saber b redondo) em todos os locais onde o fa se canta irregularmente [onde se canta fa onde a escrita indica mi], tal como falta em quase todas as obras dos compositores. ((*Scriptorum de musica medii aevi*. Idem. IV, pág. 6)

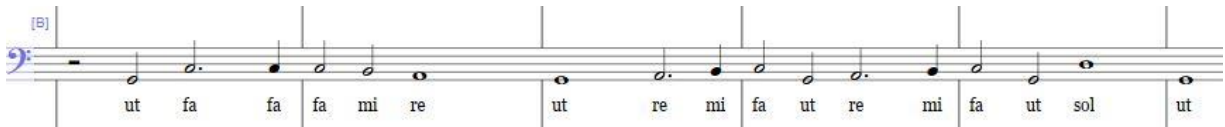


Figura 14 Melodia cantada sob o hexacorde durum (*Dominica tertia in quadragesima* MM 26)

Ao hexacorde que contém o $SI\flat$ é dado o nome de *molle*, por conter a versão mole da nota b , ao passo que o hexacorde com SI é chamado *durum*, por ter a versão dura do b escrito de forma quadrada. O hexacorde *naturale*, o que começa em $DÓ$, não tem nenhum caso do SI .

Cantar uma melodia que não exceda o âmbito de uma 6^a (o mesmo que o hexacorde) não apresenta dificuldade, uma vez que as possibilidades estão restritas aos nomes do hexacorde. Mas quando uma melodia excede este intervalo, é necessário fazer uma mudança de um hexacorde para outro, usando o que é mais adequado para a possível presença de meios-tons no decorrer da melodia. A figura 15 apresenta a

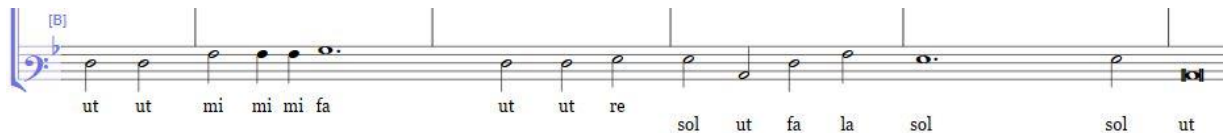


Figura 15 Solmização da melodia do Baixo com mudança (*Dominica quarta in quadragesima* MM 26)

melodia do Baixo de *Dominica quarta in Quadragesima* MM 26, cujo âmbito é uma 7^a menor. A presença do bemol na armação de clave, implica que o $SI\flat$ seja cantado *fa* e, conseqüentemente, o hexacorde *molle* é o mais adequado para esta passagem. O salto de 5^a SOL-DÓ extrapola o âmbito do hexacorde *molle*, porque o DÓ se encontra abaixo de FÁ, que é o *ut* do hexacorde *molle*. É preciso, então,



Figura 16 Tabela da figura 13 com realce na mudança da figura 15

mudar de hexacorde para aquele que englobar o DÓ no seu âmbito, sem comprometer o resto da melodia¹⁷. Aproveitando a repetição da nota SOL, esta foi usada como

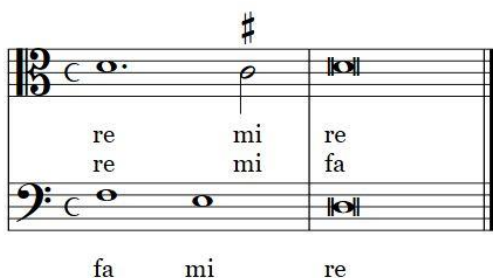


Figura 17 Cláusula em RÉ

charneira por ser o antigo *re* e o novo *sol*, sendo agora cantado com o hexacorde *naturale*, com o nome das sílabas do hexacorde a coincidir com as letras do *gamut*.

Outra situação de mudança acontece quando uma melodia é transposta de modo a que os meios-tons possíveis na *musica recta* que advém do *gamut* – SI-DO, MI-FA, LA-SI \flat – acontecem entre notas que distam um tom. A importância destas transposições é maior quando acontecem em cláusulas em que o procedimento melódico é fixo, ou que

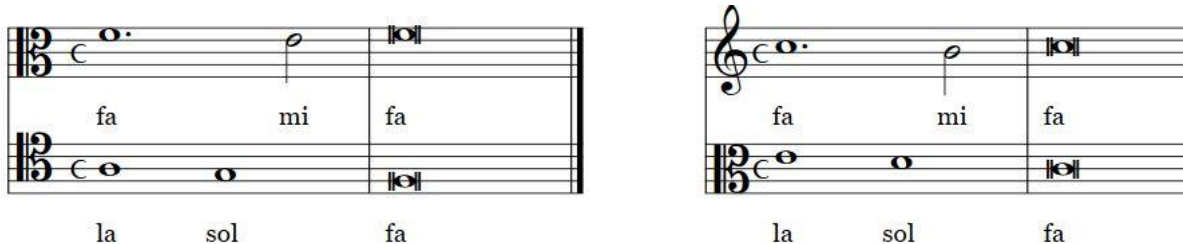


Figura 18 Cláusulas *cantizans* em FÁ e DÓ.

permite poucas alterações de composição, como o já referido *atto de soprano* ou movimento *cantizans*. Este movimento consiste em cantar *fa mi fa* contra outra voz formando os intervalos (6^a)-7^am-6M^a-8^aP, como na figura 18 à esquerda, i. e. um movimento de $\hat{1} \hat{7} \hat{1}$ com meio-tom que acontece naturalmente sobre FÁ e em DÓ.

¹⁷ Este deslocar de um elemento mais pequeno (hexacorde de seis sílabas) face a um maior (*gamut*) obriga a mutações frequentes em que se usam pontos comuns entre os vários hexacordes ou se justapõe para suavizar a mudança. Isto exige um raciocínio muito próximo do que acontece quando se tomam decisões sobre a dedilhação num instrumento de tecla pela semelhança mão/hexacorde e *gamut*/teclado, com as passagens de polegar a funcionar de modo semelhante às mudanças, pois estas passagens são momentos em que a mão se readapta para alcançar outro conjunto limitado de teclas face à sua posição anterior. Outra comparação possível acontece com as mudanças de posição na escala de um instrumento de corda – situação em que o nome de mudança é partilhado com este sistema de solmização.

Mas quando esta cláusula se aplica sobre outras notas que não estas, o movimento de meio-tom só acontece alterando a nota que antecede a 8ªP, obrigando a que esta nota seja subida meio-tom através da escrita do sustenido. Esta nota, subida para que a cláusula se realize de acordo com o padrão da melodia com o ornato inferior de meio-tom e formando os intervalos já indicados, é solmizada com a sílaba *mi*¹¹⁸, independentemente da nota que a antecede e que a sucede. Esta última pode mesmo ser chamada *fa* porque dista meio-tom do *mi* anterior.

Daqui se conclui que o sustenido representa cantar *mi* no lugar de qualquer outra sílaba do hexacorde e obrigando a formar o intervalo de meio-tom com a nota que lhe segue. No caso de a melodia ser cantada sob o hexacorde *molle* (com o *SIb* a ser cantado *fa*) e se realizar uma cláusula sobre *DÓ*, o *SIb* é tornado *mi* com o mesmo processo de escrever um sustenido que torna *mi* a nota que era *fa*. O uso do bequadro moderno para anular o efeito dos outros acidentes deixa de ser adequado quando se pratica a solmização na aprendizagem da música, pois os acidentes de bemol e sustenido representam sílabas específicas do hexacorde e estão fortemente implicados na escolha destas sílabas.

1.9. Notas corrigidas

Aquando da partituração, descobriram-se erros que a leitura isolada de cada parte não esclarece. Para a resolução dos mesmos é necessário realizar tentativas reescrevendo a música e observando regras de contraponto e semelhanças da música em causa com aquela que não apresenta problemas, numa perspectiva de respeitar dados estilísticos.

¹¹⁸ No caso das cláusulas sobre *RÉ*, *SOL* e *LÁ*, é possível solmizar esta melodia com *re ut re, sol fa sol e la sol la*, cantando o meio-tom e desrespeitando a organização do hexacorde (Silva (2010), pág. 151), mas a solmização proposta aqui com o *mi* serve como exemplo para a justificação editorial que se segue.

Figure 19 shows a musical score for three voices: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The lyrics are "qua-dra-gin-ta di-e bus". The score covers measures 37 and 38. In measure 37, all three parts have a semibreve. In measure 38, the Soprano and Tenor parts have a semibreve, while the Alto part has a minim. This indicates a correction in the Alto part.

Figura 19 Transcrição das passagens com tiras de papel nos fól. 7v e 8r (MM 26)

Figure 20 shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "qua-dra-gin-ta di-e bus". The score covers measures 36, 37, and 38. In measure 36, all parts have a semibreve. In measure 37, all parts have a semibreve. In measure 38, the Soprano, Alto, and Tenor parts have a semibreve, while the Bass part has two semínimas. This indicates a correction in the Bass part.

Figura 20 Parte de Baixo escrito como está na fonte

A peça *Dominica prima in Quadragesima* MM 26 é um dos casos em que as correções acontecem na própria fonte como se vê nas tiras de papel no quarto e no último pentagrama do fól. 7v assim como também no quarto do fól 8r. A transcrição desta passagem está apresentada na figura 24 e não resulta num conflito na música transcrita. A transcrição da parte do baixo, tal como está no original apresenta, no entanto, um deslocamento face às vozes superiores. Conclui-se que o copista escreveu erradamente duas semínimas no lugar de duas mínimas. Este erro deveria estar presente em todas as outras vozes, pelo que a tira de papel foi colocada para o corrigir. Ainda que seja possível todas as partes com semínimas, esta opção resultaria numa sensação de hemíola em todas as vozes que não encontra paralelo na música estudada, tal como acontece com o retardo da 3ª pela 4ª sobre a nota FÁ do Baixo, que é resolvido em semínimas surgindo estas no início do c. 38. Esta opção inviável, corrobora a ideia de que a tira de papel serviu para corrigir as anteriores semínimas, que se tornaram mínimas.

A mesma peça apresenta o mesmo problema noutra passagem: o Tenor e o Baixo têm uma tira de papel (fól. 8v e 9r), enquanto o Soprano e o Alto não têm. Estas últimas vozes cantam uma mínima e quatro semínimas, enquanto as outras cantam uma semibreve e quatro mínimas. É possível que todas as vozes tivessem tiras de papel,

mas que, sob o efeito do tempo, estas tiras tivessem caído, deixando agora visível a versão prévia à correção.

O sustenido indicado, no Alto no c. 33 (figura 21), poderá ter sido escrito sem consideração pelas outras vozes. A causa da escrita deste sustenido deve-se à regra de solmização *Una nota super la sempre est canendum fa*¹¹⁹, que diz que quando a melodia se estende apenas uma acima do hexacorde, esta nota é chamada *fa*. No sentido oposto, pode dizer-se que uma nota abaixo de *ut* se canta *mi*, como acontece nas cláusulas estudadas no subcapítulo anterior. Quem apontou o sustenido¹²⁰ baseou-se nestas considerações e escreveu o *mi* no lugar da nota FÁ, resultando daí a nota do gamut FÁ#¹²¹. No entanto, a solmização das restantes vozes revela duas situações de *mi* contra

Figura 21 Solmização da parte de Soprano e Alto (*Dominica prima in Quadragesima LC 57*)

Figura 22 Solmização da parte de Alto (*Dominica prima in Quadragesima LC 57*)

¹¹⁹ Uma nota acima de *la* é sempre de se cantar *fa*

¹²⁰ Ver nota de rodapé 114

¹²¹ Compare-se a *ficta* editorial em *Dominica tertia in Quadragesima MM 26*, na parte de Tenor no c. 13, onde a mesma lógica é seguida. Toda esta peça apresenta consistentemente o uso do *mi* abaixo do hexacorde *durum*.

fa, o que significa que o intervalo entre duas notas cantadas com estas sílabas é de 2ª menor, de trítono ou de 8ª menor¹²². A primeira é a que acontece quando solmizada a voz de Soprano porque o *mi* do Alto soa ao mesmo tempo que os *fa* de Soprano. Esta situação de *mi contra fa* na qual resulta um intervalo de 8ª menor foi alterada na edição e a solmização da parte de Alto foi reescrita com mudança na nota SOL de *ut* para *sol* e a nota que antes se chamava *mi* passa a chama-se *fa* no hexacorde *naturale*¹²³; deste modo, a 8ª menor torna-se 8ª Perfeita.

Figura 23 Solmização de todas as partes (Dominica prima in quadragésima LC57)

A outra situação de *mi contra fa* forma-se entre as partes de Tenor e de Soprano, como se vê na figura 23. Apesar de resultar num trítono, como foi observado ser possível na combinação destas duas sílabas de solmização, este intervalo não foi modificado na transcrição. Acontece aqui uma situação cadencial sobre DÓ com *tenorizans in fundamento* e *cantizans* na voz de Tenor, i.e., uma cláusula *semiperfecta*. Estas vozes estruturais na cláusula não são alteradas. Usando a terminologia atual de graus dentro de uma escala, o uso do ii grau com função subdominante com 6ª ou 7ª

¹²² Estes são os intervalos dissonantes de *mi contra fa*. O outro intervalo possível é a 3ªm que é uma consonância imperfeita e por isso é possível de ocorrer.

¹²³ Encontra-se outro caso de ser necessária uma alteração para mudar o hexacorde em que a melodia é cantada em Palestrina. A Missa *Ecce Sacerdos Magnus* (ed.: Franz Xaver Haberl, *Opera Omnia Ioannis Petraloysii Praenestini, Tomus X*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1880, pág. 20), escrita no VI tom, tem o texto *Pleni sunt coeli* escrito para Alto, Tenor e Baixo. No final desta secção da missa, o editor manteve o sustenido presumivelmente original aplicado na nota SI. A solmização da passagem ilustra o porquê desta alteração. O SI seria cantado SI \flat se o hexacorde natural fosse mantido, pela regra do *fa super la*, mas o sustenido obriga a mudança para o hexacorde *durum* para cantar o SI com a sílaba *mi*.

acrescentada torna-se mais frequente na música desta época, bem como o uso da 7ª acrescentada ao V grau como nota de passagem¹²⁴.

Na peça *Dominica secunda in Quadragesima* LC 57, a fonte indica um SI \flat na parte de Soprano que soa contra um LÁ na parte de Tenor e foi modificado para DÓ por ser esta a nota em falta na tríade construída a partir da nota FÁ do Baixo e por não pôr em causa a integridade melódica da passagem.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measures 21 to 24. The Soprano part has a red arrow pointing to a note on the second staff. The lyrics are: 'tem ex-cel-sum in mon-tem ex-cel-sum'. The Soprano part has a note on the second staff that is marked with a red arrow. The Alto part has a note on the second staff that is marked with a red arrow. The Tenor part has a note on the second staff that is marked with a red arrow. The Bass part has a note on the second staff that is marked with a red arrow.

Figura 24 Parte de Soprano como está escrita na fonte

Na mesma peça, a parte de Alto foi modificada de um DÓ original para RÉ, como se ouve no c. 39 e que soaria contra o SI do Baixo. A opção do RÉ deve-se a completar com a 5ª a tríade formada a partir do SOL do Tenor com a 7ª acrescentada pelo Alto; não seria possível substituir o DÓ original pelo SI, pois causaria 8ªs paralelas entre o Soprano e o Baixo, algo que não é aconselhado pelo contraponto da época¹²⁵.

Ainda na mesma peça, a parte de Alto dos cc.37-38 sofreu alterações. A transcrição de acordo com o original é mostrada na figura 33. O LÁ de Alto no final do c. 37 soa ao mesmo tempo que as restantes vozes cantam uma tríade com fundamente na nota DÓ do Baixo. Esta 6ª acrescentada acontece neste repertório apenas na situação de esta nota ser acrescentada ao vi grau de uma escala menor, numa situação de preparação cadencial; tal situação não se verifica aqui, porque neste mesmo sítio

¹²⁴ *Dominica prima in Quadragesima* LC 57, c. 29; *Dominica tertia in Quadragesima* LC 57 c. 9, 19, 23, 33; *Dominica quarta in Quadragesima*

¹²⁵ Apesar de acontecer ao longo das peças, inclusive entre Soprano e Baixo, como na *Dominica quarta in quadragesima* MM 26, c.6

acontece a cláusula para FÁ com o acorde sobre DÓ, estando a 6ª acrescentada fora deste estilo. Apesar de as 6ª entre Alto e Soprano nos cc. 38-39 serem possíveis, a escrita original mostra outro erro pela presença do RÉ enquanto as restantes vozes cantam a tríade de FÁ.

Mais uma vez a presença do DÓ, tal como aparece escrito contra a tríade de um SIb, mostra ser outro erro, apesar de o Soprano cantar esta nota, que vem preparada e resolvida de acordo com o que é possível no estilo.

A correção passou por substituir o LÁ por SOL com valor de semínima no c. 37 e transformar a semibreve em duas mínimas, passando esta voz a pertencer à cláusula, com movimento *tenorizans*. Revelou-se grato eliminar a pausa de mínima original e colocar esta parte a começar antes do que está no original, com um resultado como visto na figura 30. Com esta correção, o DÓ passou a pertencer à tríade de FÁ e revela-se que esta parte está a imitar a voz do Baixo, no que concerne ao ritmo e às alturas, pelos intervalos paralelos de 3ªs. Por outro lado, a imitação a uma mínima de distância entre a parte de Alto e a de Soprano é recorrente nesta secção final para o texto *ante eos*.

Na peça *Dominica tertia in Quadragesima LC 57*, as notas do Alto que, na transcrição, se encontram no c. 18, foram modificadas face ao original. Este apresenta as notas RÉ e MI. A primeira soa ao mesmo tempo que as restantes vozes formam uma tríade maior sobre DÓ,

17

[S] tu- us vo- ca- ri fi- li- us

[A] ca- ri fi- li- us tu- us

[T] vo- ca- ri fi-

[B] vo- ca- ri fi- li- us

Figura 25 Parte de Alto como está no original (*Dominica tertia in quadragesima LC57*)

ficando o RÉ fora dela. A segunda soa simultaneamente com FÁ de Baixo e Soprano e com DÓ de Tenor, o que prefigura uma tríade de FÁ e, pelo que, o MI não lhe pertence. A solução encontrada procurou manter o intervalo de 2ª entre as duas notas incorretas e, ao mesmo tempo, fornecer a terceira da tríade de FÁ. Uma crítica possível a esta solução pode apontar os saltos de 3ª menor e 4ª perfeita consecutivos e a sensação de irregularidade que daí pode advir; também o facto de este trecho com o texto *vocari filius tuus* ter um âmbito de 7ª menor pode resultar estranho ao estilo.



Figura 26 Imitação melódica na parte de Alto

Na mesma peça, a parte de Alto foi modificada de um $S\flat$ para $L\acute{A}$ no c. 38 da

transcrição. Esta alteração justifica-se primeiramente por uma razão melódica: a figura 26 mostra, por parêntesis retos, dois membros da mesma frase, nos quais o segundo é a imitação do primeiro. A presença original do $S\flat$ quebra esta imitação. Além disso, deste $S\flat$ resulta uma tríade de $S\flat$ invertida que obrigaria o ritmo harmónico a mover-se à mínima numa parte final da peça em que a estabilidade do ritmo harmónico de semibreve tem vindo a acontecer desde o c. 35 (com a exceção da passagem pela tríade de FÁ no c. 36) e daqui resultaria uma quebra neste ritmo harmónico que prejudicaria a conclusão do motete. Como última correção, optou-se por fazer com que todas as vozes cantassem a última nota em simultâneo, o que não se verificava apenas na parte de Alto. Para isso, a penúltima nota da parte de Alto foi modificada de semibreve para breve. Suporta esta decisão o facto de as peças terminarem de duas maneiras: a mais simples acontece quando todas as vozes participam na cláusula e resolvem-na ao mesmo tempo, podendo uma das vozes ornamentar com notas de passagem¹²⁶; na outra maneira ouve-se uma voz que permanece na nota final que começa antes das restantes,

¹²⁶ *Feria Quarta Cinerum* MM 26, *Dominica Prima in Quadragesima* MM26, *Dominica Tertia in Quadragesima* MM26, *Dominica Quarta in Quadragesima* MM 26. Todas estas são as do MM 26, faltando apenas duas de seis.

a cláusula é realizada por uma par de vozes e por fim, a última voz a chegar à cláusula, fá-lo depois de ornamentar brevemente¹²⁷. Deste modo, considerou-se oportuno modificar esta parte de modo a que a cláusula ouvida nesta peça se aproximasse do primeiro caso.

1.10. Colocação de texto

A colocação de texto foi o aspeto editorial que se prestou mais a múltiplas soluções e diferentes tentativas. Por um lado, os escrivães de letra e/ou os apontadores de solfa escreveram o texto

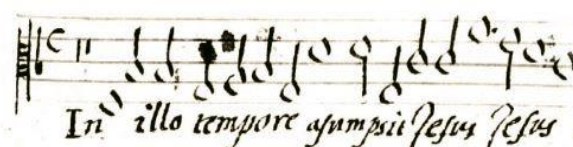


Figura 27 Colocação do texto deslocada das notas na parte de Baixo (*Dominica secunda in quadragesima LC 57*)

de modo mais indicativo do que explicativo, significando que o texto é indicado abaixo do trecho musical sob o qual é cantado e não abaixo de cada nota¹²⁸, ainda que haja exemplos de que este modo de apontar a letra é usado corretamente. Através deste processo, o espaço gráfico entre a colocação da nota e a sílaba que lhe corresponde pode ser bastante amplo, havendo confusão sobre que nota recebe que sílaba. A figura 27 mostra justamente um caso de deslocação que não permite uma leitura imediata da parte. Este caso, ainda que de primeira leitura dificultada, pode ser resolvido considerando que a passagem é silábica, logo, a cada nota corresponde uma sílaba do texto.

¹²⁷ *Dominica Prima in Quadragesima LC 57; Dominica Secunda in Quadragesima MM26, Dominica secunda in Quadragesima LC 57; Dominica Quarta in Quadragesima LC 57* e também possivelmente *Dominica Quinta in Quadragesima LC 57*

¹²⁸ Demonstra o pouco cuidado neste trabalho o facto de algumas passagens terem mais notas que sílabas com notas repetidas, não permitindo assim o melisma (*Dominica tertia in Quadragesima L.C. 57*, na segunda vez que surge o texto *de mercenariis tuis* na parte de Alto), e mesmo sílabas a mais (*Dominica tertia in Quadragesima L.C. 57*, na primeira vez que surge o texto *vocari filius tuus* na parte de Soprano; e *Dominica*,

Outra situação, em ambas as fontes, é a presença do símbolo de repetição de texto representado por *ij* no MM 26 e por dois traços que imitam as letras indicadas no LC 57. Estas repetições nem sempre são óbvias quanto à colocação do mesmo texto na nova música, sobretudo no que concerne a relação entre o ritmo e a prosódia, mas também com implicações nos módulos de tensão e distensão da polifonia, bem como nos inícios e fins de trechos musicais novos. A importância de colocar o texto corretamente prende-se com a finalidade prática de que o texto possa ser compreendido pelos ouvidos e que seja de dicção grata para os cantores: esta importância prende-se também com a finalidade analítica de separar secções que se distingam das restantes, quer a nível musical, quer textual. A situação de imitação exige um tratamento igual em todas as partes que participa, requerendo, portanto, uma colocação de texto semelhante. Finalmente, por ser o texto o principal indicador de articulação da frase musical e das dinâmicas a um nível mais restrito dentro de cada parte, é importante que se procure homogeneidade, de acordo com as exigências estilísticas respeitadas.

Todo o texto acrescentado por causa da omissão original ou que, de certa forma, foi transcrito com intervenção editorial está escrito em itálico, bem como as abreviaturas desdobradas. Quando a colocação de texto separa as sílabas que compõem uma só palavras, estas são seguidas de travessão (-).

No plano teórico, considerou-se as dez regras propostas por Zarlino, cuja aplicação prática ao repertório estudado se revelou útil, mas nem sempre consistente. Estas regras são:

1. La Prima Regola adunque sarà, di porre sempre sotta la sillaba longa, o breue una figura conveniente, di maniera, che nõ si odi alcuno barbarismo. (...)
2. La Seconda regola è, che ad ogni Legatura di più figure, o note, sai posta nel canto figurato, o nel plano, non se le accomoda più di una sillaba nel principio.
3. La Terza, che al Punto, il qual si pone vicine alle figure nel canto figurato, ancora che sia cantabile, non se gli accomoda sillaba alcuna.

4. La Quarta, che rare volte si costuma di porre la sillaba sopra alcuna Semiminima; ne sopra quelle figure, che sono minori di lei; ne alla figura, che la segue immediatamente.
5. La Quinta, che alle figure, che seguono immediatamente li Punti della semibreve & della minima, le quali non siano di tanto valore, quanto sono tali Punti; si come la Semiminima dopo il punto della Semibreve, & la Chroma dopo il punto della Minima; non si costuma di accompagnarle alcuna sillaba; & cosi a quelle, che segono immediatamente tali figure.
6. La sesta, quando si porrà la sillaba sopra la Semiminima, si potrà anco porre un'altra sillaba sopra la figura seguente.
7. La Settima che qualunque figura, sia qual si voglia, che sia posta nel principio della cantilena, o sia nel mezo dopo alcuna pausa, di necessita porta seco la pronuntia di una sillaba.
8. La Ottava, che nel Canto piano non si replica mai parola, o sillaba: ancora che si odino alle volte alcuni, che lo fanno; cosa veramente biasimevole: ma nel figurato tali repliche si comportano; non dico gia di una sillaba ne di una parola: ma di alcuna parte della oratione, quando il sentimento è perfetto; & ciò si può fare quando ui sono figure in tanta quantità, che si possono replicare commodamente; ancora che il replicare tante fiata una cosa (...) non stia troppo bene; se non fusse fatto, per isprimere maggiormente le parole, che hanno in se qualche graue sentenza, & fusse degna di cōsideratione.
9. La Nona, che dopo l'havere accommodato tutte li sillabe, che si trovano in un Periodo, ovvero in una parte del la oratione, alle figure cantabili; quando resterà solamente la penúltima sillaba, & l'ultime; tale penúltima potrà havere alquante delle figure minori sotto di se; come sono due, o tre, & altra quatità; pur che la detta penúltima sillaba sia longa, & non breue: percioche se fusse breve, si verrebbe a commettere il barbarismo (...)
10. La Decima, & ultima regola è, che la sillaba ultima della oratione dè terminare, secondo la osservanza delle date Regola, nella figura ultima della cãtilena.¹²⁹

A primeira peça apresenta, na parte de Soprano, um exemplo que mostra que por vezes se coloca sílaba depois de semínimas. É forçosamente necessária a sílaba depois das semínimas, dado que a música continua com um trecho diferente que imita ritmicamente o início, exigindo nesta repetição musical uma repetição textual. Acontece outra repetição de texto indicada com *ij* com simultânea repetição de ritmo, o que facilita a transcrição. Aqui se compreendem duas regras de Zarlino: a oitava que concerne a repetição de texto, aconselhando a que esta se faça só quando o texto fizer

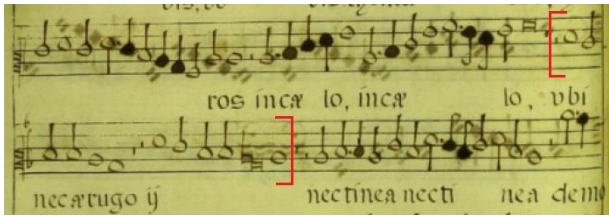


Figura 28 Repetição de texto com repetição de ritmo
(*Feria Quinta Cinerum* MM 26)



Figura 29 Colocação de sílaba após semínimas (*Feria Quinta Cinerum* MM 26)

sentido, i.e. quando a repetição contém sentido textual sólido que possa representar uma ideia, ou que seja uma oração subordinada a outra principal – a frase *ubi nec ærugo*¹³⁰ constitui um sentido próprio e isto acontece sobretudo pela presença do substantivo; a outra regra implicada é a segunda, dado que a repetição rítmica dos dois trechos apenas difere

na presença da ligadura que dobra o valor daquela que fora a última nota do trecho anterior – esta mesma nota recebeu a sílaba *æ* e a nota da ligadura que lhe corresponde no segundo trecho recebe a mesma sílaba que se prolonga pelas duas notas da ligadura.

A secção final desta peça apresenta uma colocação de texto que respeita a primeira regra e, para que isto aconteça, desrespeita a quarta. A palavra em causa é *dēmōlitur*, terceira pessoa do singular do verbo *dēmōlīor, dēmōlīrī, dēmōlītus sum*¹³¹ pertencente ao paradigma dos verbos regulares de tema em *ī*, de onde resulta a acentuação tónica, apresentada a negrito, em *dēmōlītur*¹³², pela aplicação da regra que estipula:

Nas palavras de mais de duas sílabas, o acento recai na penúltima, se for longa; mas, se for breve, recai na antepenúltima: *diērum, régibus*¹³³

¹²⁹ Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Veneza, 1558. Ed. Fac-smile: Nova York, Broude Brothers, 1965, pág. 341

¹³⁰ Onde nem o verdete.

¹³¹ Torrinha, Francisco. *Dicionário Latino-Português*. Edições Marânus, 1945, p. 240

¹³² O *Missale* apresenta a grafia *demolitur* para esta palavra, em que o acento circunflexo indica aqui o acento tónico.

A primeira regra de Zarlino refere-se à duração das sílabas como longas e breves, o

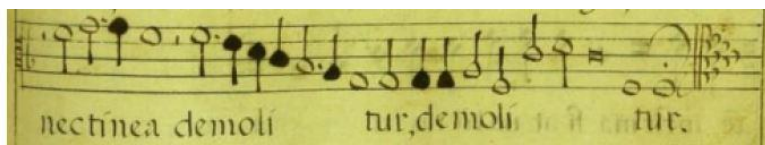


Figura 30 Colocação de texto original na parte de Alto (*Feria Quinta Cinerum MM26*)

que deve ser aqui considerado como tónicas e átonas respetivamente, dado que esta atenção à duração das sílabas é

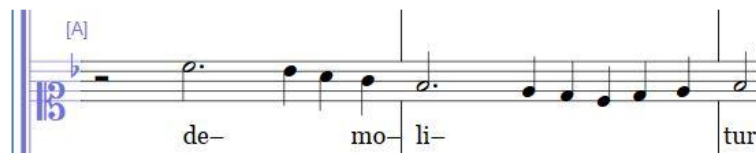


Figura 31 Colocação de texto editorial para a mesma parte.

pouco tida em conta na composição musical, sendo um tema mais próprio da poesia latina. Na prática musical é, portanto, de maior relevo a noção da acentuação primária, como mostra o noema¹³⁴ do c.34 da transcrição, em que se ouve claramente um repouso tónico na música para a sílaba *lī* de *dēmōlītur*. A parte que inicia o trecho cantado exclusivamente com a palavra *dēmōlītur* é o Alto e a fonte não permite esclarecer onde devem ser colocadas as sílabas além da primeira. A proposta editorial é apresentada na figura 34, em que a sílaba tónica (longa, segundo Zarlino) foi colocada na nota mais longa dentro do contexto rítmico da passagem. A sílaba *dēmōlītur*, apesar de longa na língua latina, é aqui tratada com brevidade sem que daqui advenha barbarismo: a acentuação primária da palavra é respeitada, logo o seu entendimento não é corrompido.

No que concerne o estilo na colocação de texto, esta peça tem uma secção final melismática sobre a última palavra – em concreto, na penúltima sílaba da última palavra, seguindo a nona regra de Zarlino – o que também se encontra no final de *Dominica secunda in Quadragesima* MM 26, pelo facto de o Soprano ter texto enquanto as restantes partes prolongam o melisma; também se ouve em *Dominica tertia in*

¹³³ Figueiredo, José Nunes de, Maria Ana Almendra, *Compêndio de gramática Latina*, Coimbra editora, 1965, p.17

¹³⁴ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 29

Quadragesima MM 26 com melisma em todas as partes; o mesmo em *Dominica tertia in Quadragesima* LC 57 e em *Dominica quarta in Quadragesima* LC 57.

Dominica prima in Quadragesima MM 26 não deixa clara a colocação da palavra *Iesus*. Segundo a parte de Tenor, a primeira sílaba está abaixo do LÁ, o que, estando esta nota entre notas mais longas, provoca a sensação de acentuação da palavra sobre a sílaba *Iesus* pelo facto de esta

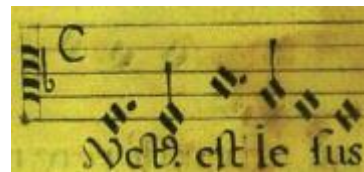


Figura 32 Parte de Tenor
(*Dominica prima in Quadragesima*
MM 26)

sílaba estar em nota que acontece em *thesis*, o que não está de acordo a acentuação da mesma que acontece na primeira sílaba – o mesmo se passa em *Dominica de Passione*. A transcrição de ambas as peças foi assim realizada de modo a acentuação de *Iesus* acontecer num momento de *arsis*, tal como sucede em outras peças em que surge a mesma palavra¹³⁵, resultando, portanto, acentuação em *Iesus*. No caso das peças *Dominica secunda in quadragesima* LC 57 e *Dominica quarta in Quadragesima* LC 57, a acentuação musical sobre a sílaba *Iesus* é inevitável e foi assim mantida¹³⁶.

¹³⁵ *Dominica prima in Quadragesima* LC 57, em que o texto indica *Iesus* em *arsis* em todas as partes com exceção do Tenor onde não resulta muito claro. O mesmo acontece em *Dominica secunda in Quadragesima* MM 26 nos cc. 4-3 em que a palavra começa em *thesis* mas com apoio melódico na nota seguinte em *arsis* e também no c. 9 com todas as parte com a palavra em *arsis*, com exceção do tenor que inicia antes, mas que, pelo facto de ter o retardo, pertence também a este modo de apresentar a palavra, dado que o momento de maior tensão é a dissonância e esse momento coincide com a colocação da sílaba tónica nas restantes partes.

¹³⁶ Esta acentuação da palavra latina coincide com a portuguesa. Não é o único caso de adulteração da primeira língua e aproximação à segunda, dado que esta fonte apresenta outras ortografias em que isto se verifica. No fól. 44 lê-se deserto, igual à grafia portuguesa, em vez de *desertum* como acontece nas outras partes. No fól. 44v a parte de tenor usa a palavra *altum* em vez de *excelsum* que está nas outras partes, possivelmente num lapso do copista que traduziu a palavra. Outra semelhança com o português são as palavras *dies* e *noctes* que será tratada adiante. A grafia das formais verbais do mais-que-perfeito do conjuntivo (*sublevasset* [de *sublevavisset*], *vidisset*) e do imperfeito do conjuntivo (*esset*) estão escritas apenas com um s. A pronúncia latina do 's' simples ou duplo difere na duração da consoante, ainda que não haja implicação disto no canto. A forma portuguesa mais semelhante para as formas verbais latinas apresentadas são as do imperfeito do conjuntivo, que são escritas com *ss* tal como o eram no final do séc. XVI. (A título de exemplo: cf. *Os Lusíadas* VIII, 85, na edição original) A ortografia com um único s pode significar a desatenção do copista. Outra situação de irregularidade no texto versa o uso das palavras *dies* e *noctibus* em *Dominica secunda in quadragesima* LC 57 que será tratada aquando dos comentários ao texto desta peça. O mesmo acontecerá à questão da pronúncia do texto latino e a influência da ortografia na mesma.

Na colocação do texto *ut tentaretur* sugere acentuação em *tentaretur*, mas a repetição de texto obriga a parte de Soprano a ter nota longa em *arsis* sobre a sílaba *tentaretur*. Para evitar isto, a sílaba *diabolo* antecedente teria que ser prolongada o que enfraqueceria a cláusula sobre SOL que aí acontece.

O texto sob as partes modificadas¹³⁷ neste motete está escrito em itálico, ainda que esteja de acordo com a versão ritmicamente errada original. Os cc. 42-43 mostram uma repetição de texto em que foi apenas usada a última palavra, dado que esta corresponde às exigências rítmicas. O trecho que carece de texto é tão curto que não permitia escrever toda a frase anterior, mas a colocação de *noctibus* neste excerto pode também ter uma justificação retórico-musical pela repetição da palavra poder representar a duração das quarenta noites do jejum de Cristo.

Sobre este mesmo trecho de texto (*et cum ieiunasset quadraginta diebus et quadraginta noctibus*), a música para o mesmo texto presente em LC 57 apresenta *quadraginta dies et quadraginta noctes*. Trata-se aqui do uso do complemento circunstancial de tempo expresso por ablativo significando tempo em que uma coisa se faz¹³⁸. O copista escreveu *dies* e *noctes*, i.e. as formas de acusativo plural e nominativo plural¹³⁹ ao invés de aplicar o caso ablativo plural, que é *diebus* e *noctibus*, conforme se lê em MM 26 e no *Missale*¹⁴⁰. Tal alteração não provocou conflito na colocação de texto das partes, à exceção do Alto que carecia de uma nota para receber a palavra. Optou-se por repetir a mesma nota que a sílaba anterior *noctibus*, resultando daqui não só a colocação da palavra em causa, mas também a homorritmia que caracteriza esta passagem e que não acontece na fonte. A colocação de texto foi alterada nos últimos cinco compassos deste motete, de forma a criar uma subsecção final que tenha função de *coda* para o motete. Estas secções finais com repetição de texto encontram-se

¹³⁷ Ver 2.9 Notas corrigidas, sobre *Dominica prima in Quadragesima* MM 26

¹³⁸ Diz-se «em quanto tempo uma coisa se faz», empregando o ablativo. (Figueiredo, 1965)

¹³⁹ E ainda de nominativo singular *dies* e vocativo, para ambos os casos; mas considera-se apenas o plural.

¹⁴⁰ Fól. 67

igualmente noutros motetes em estudo, como, a título de exemplo, *Feria Quarta Cinerum* MM 26.

Na peça *Dominica secunda in Quadragesima* LC 57, o Tenor é a única parte com o texto *in montem altum*, enquanto as restantes cantam *in montem excelsum*. Esta diferença foi corrigida, sendo a palavra *excelsum* aplicada de acordo com as outras partes.

Em *Dominica prima in Quadragesima* LC 57, a parte final do Baixo foi reescrita de modo a cantar o *noema* do c. 34 com o mesmo texto que as restantes partes. Para tal, manteve-se a palavra *es* à semelhança do Alto. Deste modo, esta parte termina com texto igual ao Tenor e de forma semelhante às restantes partes. Logo após esta passagem, no c. 37, a mesma parte de Baixo foi alterada de modo a que o movimento paralelo que esta parte tem com o Tenor fosse também cantada com o mesmo texto; ainda que o copista tenha escrito *lapides isti panes fiant*, optou-se por escrever apenas *panes fiant*, tal como o Tenor, alterando as duas mínimas originais para uma semibreve, em semelhança com o Tenor.

Em *Dominica quarta in Quadragesima* LC 57, o copista escreveu na parte de Baixo o texto *ipse audem sciebat* quando as restantes partes cantam *hoc autem dicebat*. Todas as partes têm o mesmo motivo, sendo o Baixo a única parte diferente no que concerne o texto, diferença que foi alterada na edição, passando o Baixo a cantar de acordo com a colocação de texto nas restantes partes.

A obra dos fól. 15v e 16r, carece de texto. A colocação do mesmo nesta peça é, portanto, editorial e foi feita em semelhança à música para o mesmo texto em *Dominica quinta in Quadragesima* LC 57 da autoria de António Carreira. Apesar de esta peça estar incompleta nesta fonte¹⁴¹ no que concerne o número de partes, o texto está completo, o que permite a conclusão da peça anterior, aplicando o texto em falta à semelhança da peça de Carreira. O texto acrescentado foi *vos non auditis quia ex deo non estis*. A dificuldade de colocação de texto prendeu-se com a secção *quia ex deo non estis* porque a música não permite o cumprimento da prosódia regular da palavra. *Qui* é a sílaba tónica da palavra e surge em *thesis* na música, como mostra a figura 40.

A ortografia e o uso das maiúsculas foram mantidos como o original. No entanto, sinais de abreviaturas e modos diferentes de escrever a palavra *et* e o ditongo *æ*, foram alterados. A abreviatura como se vê na figura 41 foi transcrita com a forma completa da palavra: *Ductus est Iesus*. A utilização do til para substituir as consoantes nasais acontece por uma questão de espaço na partitura, não havendo

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are distributed across the staves as follows:

- Soprano (S):** Measures 34-37: *tis Qui-a ex De-o non es-*
- Alto (A):** Measures 34-37: *vos non au-di-tis Qui-a ex De-*
- Tenor (T):** Measures 34-37: *tis Qui-a ex De-o non es-*
- Bass (B):** Measures 34-37: *Qui-a ex De-o non es-*

Figura 33 Colocação de texto editorial em *Dominica de Passione*

¹⁴¹ Está completa nos fls. 34v-35r de MM36 e no manuscrito OpBP 76-9. (Rees (1995), pág. 251)

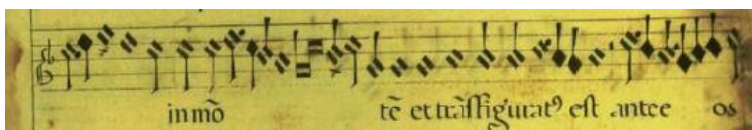


Figura 34 Abreviaturas na parte de Soprano (*Dominica secunda in Quadragesima MM 26*)

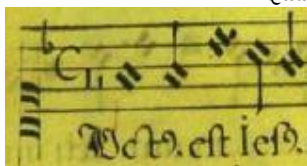


Figura 35 Abreviaturas na parte de Soprano (*Dominica prima in Quadragesima MM 26*)

uma norma que defina a sua utilização; assim, estas abreviaturas foram desdobradas, tendo as palavras as consoantes em falta. A aparente ausência do critério das abreviaturas, além da questão do espaço e a coexistência de várias formas de mostrar a mesma palavra, leva à conclusão de não ser necessária a transcrição exata destas mesmas abreviaturas e outros sinais gráficos não habituais. A transcrição apresenta o trecho da figura 37 da seguinte forma: *in montem et transfiguratus est ante eos*. A mesma figura apresenta a utilização do s longo, o qual foi escrito sem essa distinção. A escrita de *æ* acontece de formas diferentes nas duas fontes, mas foi escrita como está indicada de acordo com a forma moderna da ligadura das duas letras. A abreviatura de *neq[ue]* foi também desdobrada.

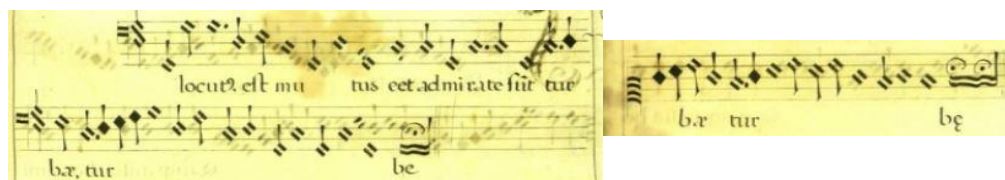


Figura 36 Escrita diferente da palavra que foi transcrita como *turbæ*

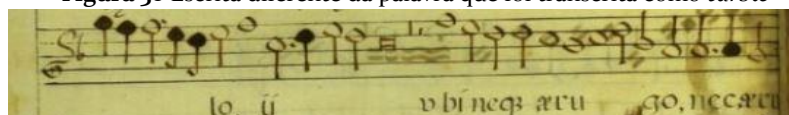


Figura 37 Abreviatura de *neq[ue]* e outra forma de escrever *æ* na palavra

Parte II Análise e interpretação

³⁰Accurrens autem Philippus, audivit eum legentem Isaiam prophetam, et dixit: Putasne intelligis quæ legis? ³¹Qui ait: Et quomodo possum, si non aliquis ostenderit mihi? Actus Apostolorum 8,30-31

1. *Feria Quarta Cinerum* (MM 26 e LC 57)

1.1. Enquadramento litúrgico

Este domingo marca o início da quaresma. Contém um significado de penitência, a qual conduz à purificação da alma do crente. Para tal, espera-se deste que cumpra os seus deveres de mortificação do espírito¹⁴²

1.2. Análise do texto (MM 26)

*Thesaurizate vobis thesauros in caelo ubi neque aerugo nec tinea demolitur (Mt 6,20)*¹⁴³

Os capítulos 5 a 7 do evangelho de Mateus contêm o sermão da montanha, começando com a enumeração das beatitudes¹⁴⁴, seguido de outros aspetos dos

¹⁴² Missal Romano, pág. 271

¹⁴³ “Entesourai para vós tesouros no céu, onde nem a ferrugem, nem a traça (os) consome” (Mt 6,20) (Bíblia Sagrada, 1960)

ensinamentos de Cristo para que os crentes possam merecer o Reino dos Céus, estabelecendo o contraste com o da terra¹⁴⁵. Estas novas leis podem ser encaradas como ‘atualizações’ dos mandamentos transmitidos por Moisés no monte Sinai¹⁴⁶, dado que estes são revisitados por Cristo nesta passagem mencionada, mas também noutras, quer de modo categórico e direto¹⁴⁷, quer resumindo e concentrando-se na lei que concede o acesso ao Reino dos Céus através do amor¹⁴⁸. São as palavras de Cristo que informam que a mensagem que traz com a sua vinda não é de confrontação com a lei e com os profetas: “¹⁷Nolite putare quoniam veni solvere legem aut prophetas: non veni solvere, sed adimplere.¹⁴⁹” No decálogo de Moisés, as quatro primeiras regras são de carácter espiritual, no que concerne a relação crente-Deus, e as restantes seis são de carácter social, sobre as relações entre os crentes¹⁵⁰. No capítulo 5, que é a primeira parte do sermão da montanha, a dimensão social recebe maior destaque, como a passagem que exige que seja feita a justiça entre irmãos antes de haver adoração¹⁵¹ e enfatizando a união entre inimigos¹⁵²; por seu turno, o capítulo seguinte é de natureza mais espiritual do que o antecedente por introduzir de modo mais próximo a relação crente-Deus, com a inclusão do modo correto de orar e da oração que auxilia na maior intimidade com a divindade¹⁵³. Após esta última passagem e uma recomendação sobre o jejum¹⁵⁴, Cristo

¹⁴⁴ Mt 5,1-11

¹⁴⁵ Mt 5,19

¹⁴⁶ Ex 20,1-17

¹⁴⁷ Mc 10,17-21

¹⁴⁸ Mc 12,29-33.

¹⁴⁹ “Não julgueis que vim destruir a lei ou os profetas; não vim (*para os*) destruir, mas sim (*para os*) cumprir.” (Mt 5:17). A essa passagem pode ser acrescentada a de Lc 16,17 de sentido semelhante. No entanto, serão encontradas passagens mais à frente que mostram uma oposição clara de Cristo à severidade das leis de do Deuteronomio e do Levítico. Cf. *Dominica de Passione*

¹⁵⁰ Dyas, Dee e Esther Hughes, *The Bible in Western Culture*, Londres e Nova York: Routledge, 2005, pág. 59

¹⁵¹ Mt 5,23

¹⁵² Mt 5,43-45

¹⁵³ Mt 6,5-14. A passagem Mt 6,1-4 que inicia o capítulo refere ainda a justiça perante os homens, mas esta pode ser tida já como um aspeto da crença que está entre a dimensão espiritual e a social, tal como são as palavras de Deus em Is 1, 17 e em Is 61, 8, em que a noção de justiça é aplicada na sociedade e para atual nela mesma.

¹⁵⁴ Mt 6,16-18

aconselha a valorização espiritual em detrimento da física, dado que a primeira permite o caminho para Deus e a segunda afasta os crentes desse caminho, pela impossibilidade de servir Deus e ao mesmo tempo as riquezas terrestres – resulta daqui a noção de que as ações humanas são valorizadas de forma antagónica e sem coexistência das duas partes¹⁵⁵, entre as quais o crente deve *peregrinar*, usando o termo de Agostinho de Hipona¹⁵⁶.

1.2.1. Comentários teológicos

O próêmio da *Catena Aurea* no Evangelho de Mateus tem a dupla função de introduzir este mesmo evangelho, mas também de apresentar os restantes, bem como a forma como os quatro textos estão sem relação mútua. A cada evangelho está associado um animal, aos quais são atribuídas características psicológicas que se coadunam com aquelas que cada evangelista destaca¹⁵⁷, como escreve Tomás de Aquino:

¹⁵⁵ Mt 6,24.

¹⁵⁶ Este contraste entre riqueza terrena e espiritual encontra lugar na obra de Agostinho, *Civitas Dei*, onde a Cidade de Deus é contraposta à cidade terrena, a qual se compreende ser Roma, uma vez que a obra data após o saque a Roma pelos Visigodos em 410. Eslin, Jean-Claude. *Saint Augustin : L'homme occidental*. Paris, Éditions Michalon, 2002. “«Parmi nous, au contraire, suivant la sainte Écriture et la sainte doctrine, les citoyens de la Cité de Dieu, vivant selon Dieu dans le pèlerinage de cette vie, craignent et désirent, souffrent et se réjouissent. Et la rectitude de leur amour fait la rectitude de ces affections»” [Entre nós, pelo contrário, segundo a sagrada Escritura e a santa doutrina, os cidadãos da Cidade de Deus, vivendo segundo Deus na peregrinação desta vida, temem e desejam, sofrem e regozijam-se. E a retidão do seu amor cria a retidão dos seus afetos] (pág. 62, in *Civitas Dei* XVI,9) ; “(...) les deux cités sont si étroitement mêlées que la tension permanente entre elles atteint le sens de la condition humaine.” [as duas cidades estão tão estreitamente misturadas que a tensão permanente entre elas afeta o sentido da condição humana] (pág. 87). Esta mesma dualidade espiritual e carnal perpassa a carta aos Romanos escrita por Paulo (Rm 15-25)

¹⁵⁷ Existe concordância geral no que toca a que animais corresponde cada evangelho, ainda que com algumas exceções. Gregório, nas homilias sobre Ezequiel, sintetiza os quatro animais na figura de Cristo sem as demais considerações dos evangelhos: *Ipse enim unigenitus Dei filius veraciter factus est homo; ipse in sacrificio nostrae redemptionis dignatus est mori, ut vitulus; ipse per virtutem suae fortitudinis surrexit, ut leo; ipse etiam ascendens ad caelos est elevatus, ut aquila*. Este mesmo filho unigénito de Deus foi verdadeiramente transformado em ser humano; ele mesmo se condescendeu a

Glossa. Sic ergo quatuor nobis de Christo evangelica doctrina tradit: divinitatem assumptam, humanitatem assumptam, mortem per quam a servitute eripimur, resurrectionem per quam nobis aditus gloriae vitae aperitur; et propter hoc in Ezechiele sub figura quatuor animalium demonstratur¹⁵⁸.

Mateus, iniciando-se com a linhagem humana de Cristo, representa o ser humano:

Glossa. In qua ascensione manifeste ostendit suam divinitatem. Matthaeus ergo in homine intelligitur, quia circa humanitatem Christi principaliter immoratur¹⁵⁹

Esta ideia é continuada no facto de Cristo ser a representação carnal de Deus, por ser a sua materialização na dimensão terrestre, como dirá João no prólogo que inicia o seu evangelho:

et Verbum caro factum est et habitavit in nobis et vidimus gloriam eius gloriam quasi unigeniti a Patre plenum gratiae et veritatis¹⁶⁰

e na carta ao Colossenses:

quia in ipso [Christo] inhabitat omnis plenitudo divinitatis corporaliter¹⁶¹

morrer como sacrifício pela nossa redenção, como um cordeiro; o próprio ressuscitou pela virtude da sua força, como um leão; ele mesmo foi elevado aos céus ascendendo como uma águia.

¹⁵⁸ Glosa: Assim a doutrina dos evangelhos nos diz quatro coisas: a aceitação da divindade, a qualidade humana assumida, a morte pela qual somos salvos da servidão, a ressurreição pela qual o acesso à via da glória nos é aberto; e é isto que é demonstrado pela alegoria dos quatro animais em Ezequiel.

¹⁵⁹ Glosa: Na ascensão, manifestou claramente a sua divindade. Mateus é compreendido como “o ser humano” porque se concentra principalmente na humanidade de Cristo.

A linhagem em sentido inverso apresentada em Lc 3,23-38 parece não ser tida em conta pelos comentadores no que concerne a *humanidade* de Cristo. Esta recua na ascendência de Cristo até Set, filho de Adão, enquanto a de Mateus começa em Abraão e avança cronologicamente até José, pai de Cristo. As informações de ambas as genealogias são claramente diferentes.

¹⁶⁰ “E (*para isso*) o Verbo se fez carne e habitou entre nós; e nós vimos a sua glória, glória como de (*Filho*) Unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade” (Jo 1,14)

¹⁶¹ “porque nele habita corporalmente toda a plenitude da divindade” (Cl 2,9)

Este é também o evangelho que inicia o Novo Testamento, o qual traz consigo a promessa de vida eterna, tal como escreve Agostinho:

Aeternae enim vitae promissio, regnumque caelorum ad novum pertinet testamentum, temporalium vero promissiones testamento veteri continentur.¹⁶²

Esta promessa é cumprida apenas quando os crentes agem de acordo com as leis dadas por Deus através de Cristo, com especial atenção àquelas supraditas no sermão da montanha – já que as de Moisés, por pertencerem ao velho testamento, podem ser tidas como de menor relevância, de acordo com a visão de Agostinho, onde transparece um pendor maior para o Novo Testamento. Em suma, a valorização da dimensão espiritual é encorajada, em detrimento da terrena. Os comentários compilados por Tomás de Aquino permitem uma leitura mais informada sobre o que considerava a literatura patrística sobre esta contraposição entre o espiritual e o material.

A crítica focada no aspeto terreno, concretamente no material passível de ostentação económica, evidencia a inutilidade da acumulação excessiva de bens dispensáveis¹⁶³ e propõe a esmola como forma de solucionar o destino dos bens materiais¹⁶⁴. Continuando a dicotomia da sordidez do terreno e da pureza do celeste¹⁶⁵,

¹⁶² A promessa de vida eterna e o reino dos céus pertencem ao novo testamento, as promessas temporais estão, no entanto, contidas no velho testamento.

¹⁶³ Chrysostomus in Matth. (...) *Nihil enim ita pecunias concupiscere facit ut gloriae cupido: propter hoc namque famulorum greges et auro opertos equos et argenteas mensas expetunt homines, non ut utilitatem aut voluptatem impleant, sed ut multis ostendantur.*

Nada faz desejar assim o dinheiro como o desejo de glória: é por isso que os homens esperam muitos servos, cavalos cobertos de ouro e mesas de prata, não para que cumpram uma utilidade ou a sua vontade completamente, mas para que mostrem isto aos demais.

¹⁶⁴ Chrysostomus in Matth. *Dicens autem nolite thesaurizare vobis thesauros in terra, subdit ubi aerugo et tinea demolitur: ut demonstret thesauri qui est hic, nocumentum, et eius qui est in caelo, utilitatem, et a loco, et ab his quae nocent; quasi dicat: quid formidas ne pecuniae consumantur, si eleemosynam dederis? Itaque da eleemosynam, et additionem accipient: etenim quae in caelis sunt apponentur; quod si non dederis, pereunt.*

Dizendo “Não acumuleis riquezas aqui na Terra” e depois “onde nem a traça nem a ferrugem corroem”: para que demonstre o que aqui há de tesouro: incómodo; e o que há de tesouro no céu: utilidade. E sobre estas coisas que prejudicam continua como se dissesse: temes que o dinheiro se acabe

a deterioração dos bens materiais que apresenta o versículo é vista também de modo alegórico para a soberba e para a inveja¹⁶⁶. Dado que os materiais se deterioram – e também as virtudes, de acordo com esta última observação –, conclui-se que os materiais são passageiros e só a dimensão celestial é eterna; assim, o crente deve enriquecer-se obtendo a riqueza celestial que é eterna, tal como a vida que lhe é prometida¹⁶⁷.

em dando a esmola? Dá esmola e maior será o dinheiro; aquilo for dado ao céu, lá será posto; o que não for dado, perecerá.

Chrysostomus super Matth. *Quia supra dominus nihil de eleemosyna, vel oratione, vel ieiunio docuerat, sed simulationem eorum compescuit tantum, nunc secundum tria praedicta, tres consequentias introducit doctrinae: quarum prima pertinet ad eleemosynam, quae est haec: nolite thesaurizare vobis thesauros in terra, ubi primo dat consilium ut eleemosyna fiat; ut sit ordo narrationis talis: cum facis eleemosynam, noli tuba canere ante te; (...) secundo ostendit quae sit utilitas in eleemosyna facienda; tertio ut neque timor inopiae accidentis impediatur voluntatem eleemosynae faciendae.*

Porque antes nunca o senhor ensinara sobre a esmola, ou sobre a oração ou o jejum, mas apenas restringiu a sua imitação falsa, agora introduz três analogias da doutrina: a primeira é sobre a esmola, que é “Não acumuleis riquezas aqui na Terra”, dando primeiramente conselho a que se faça a esmola; assim é a ordem da narração: quando deres esmola, não toques a trombeta à tua frente; em segundo lugar mostra qual é a utilidade de dar esmola; em terceiro mostra que nem o medo da carência contingente deve impedir a vontade de dar esmola.

¹⁶⁵ Augustinus de Serm. Dom. *Si enim eo corde quisque operetur aliquid ut terrenum commodum adipiscatur, quomodo erit cor mundum quod in terra volutatur? Sordescit enim aliquid cum inferiori miscetur naturae, quamvis in suo genere non sordidetur, quia etiam de puro argento sordidatur aurum si misceatur: ita et animus noster terrenorum cupiditate sordescit, quamvis terra in suo ordine munda sit.*

Se de facto desta maneira alguém trabalhasse para que recebesse algo de terreno e cómodo, de que maneira terá o coração limpo quando se revolve na terra? Qualquer um se suja quando se mistura com a natureza inferior, ainda que não se suje por nascimento, dado que o ouro se suja quando misturado com a prata pura: assim também a nossa alma se suja com o desejo das coisas terrenas, ainda que a terra, na sua origem seja limpa.

¹⁶⁶ Rabanus. *Allegorice autem aerugo significat superbiam, quae decorem virtutum obscurat. Tinea, quae vestes latenter rodit, invidia est, quae bonum studium lacerat, et per hoc compactionem unitatis dissipat. Fures sunt haeretici et Daemones, qui semper ad hoc sunt intenti ut spiritualibus spolient.*

Alegoricamente a ferrugem significa a soberba, que escurece o decoro da virtude. A traça, que rói secretamente as roupas, é a inveja, que lacera a boa devoção, e com isto dissipa a junção da unidade. Os ladrões são os heréticos e os demónios, que sempre estão perto das riquezas e roubam as pessoas de espírito.

¹⁶⁷ Chrysostomus super Matth. *Quid ergo melius est, an in terra reponere, ubi incertus est conservationis eventus, an in caelo, ubi est certa custodia? Quae autem stultitia est illic relinquere unde exiturus es, et illuc non praemittere quo iturus es? Illic ergo substantiam tuam colloca ubi patriam habes.*

Que é melhor: pôr na terra onde é incerto que as coisas se conservem, ou no céu onde há custódia certa? Que estultice é deixar aí onde serás destruído e não enviar para lá onde irás! Coloca o que tens onde tens a tua pátria.

1.3. Análise da música (MM 26)

1.3.1. Forma

Partes	Secção	Texto	Sílabas do texto	Densidade de texto	Duração	Interceção	Nota da cláusula
I Duração: 79	α	<i>Thesaurizate vobis</i>	7	21	34	2	(FÁ) DÓ
	β_1	<i>thesauros</i>	3	25	14	2	FÁ
	β_2				18	5	FÁ
	γ	<i>in caelo</i>	3	10	29	7	(FÁ) DÓ
II Duração: 69	δ	<i>ubi nec aerugo</i>	6	18	33	3	FÁ
	ϵ	<i>nec tineae</i>	4	24	17	5	(DÓ) FÁ
	ζ_1	<i>demolitur</i>	4	33	12	0	FÁ
	ζ_2				27	15	
			Total: 27	Total: 18	Total: 148		

A divisão entre a parte I e a II é feita de acordo com o sentido textual, que também aqui encontra uma separação, como indicado em 1.2. Além disto, a secção que termina a parte I faz-se ouvir através de sucessivas entradas em imitação com curta distância de tempo, o que pode ser considerado como um traço estilístico dos motetes em estudo para marcar o fim de secções ou do próprio motete¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Outros exemplos são: *Dominica secunda in Quadragesima* MM 26 c. 31 com o texto *ante eos*; *Dominica secunda in Quadragesima* LC 57 c. 33 com o texto *ante eos*; *Dominica quarta in Quadragesima* MM 26 com o texto *qui venturus est in mundum*. *Dominica quarta in Quadragesima* LC 57 com o texto *quid esse facturus*; *Dominica de Passione* com divisão central com o texto *propterea vos non auditis*.

A secção α tem grande semelhança com *Dominica prima in Quadragesima* MM 26, havendo correspondência exata nas melodias nas primeiras notas, como indicado na figura 41. Daqui se destaca o movimento melismático de Soprano e a posterior

The image shows two systems of musical notation for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The first system covers the first four measures of a section. The Soprano part has a melismatic line starting with a long note on 'The' and continuing through 'sau-ri-za-te vo-bis The-sau-ri-'. The Alto part has a rest in the first measure, then enters with 'The-sau-ri-'. The Tenor part has 'The-sau-ri-za-te vo-' and then 'bis'. The Bass part has 'The-sau-ri-za-te'. The second system covers the next four measures. The Soprano part has 'Duc-tus est Ie-sus in de-'. The Alto part has 'Duc-tus'. The Tenor part has 'Duc-tus est Ie-sus in de-ser-'. The Bass part has 'Duc-tus est'.

Figura 38 Primeiros compassos de *Feria Quarta Cinerum* e de *Dominica prima in Quadragesima* MM 26

entrada das partes de Baixo e Alto, que possibilitam o desenvolvimento da polifonia até à cláusula *perfecta cum basso in fundamento* no compasso¹⁶⁹ 7 sobre a nota FÁ. Esta cláusula é ornamentada até chegar a DÓ no c. 9, sem 3^a.

A secção β_1 introduz uma imitação à distância de mínima entre os pares Soprano-Alto e Tenor-Baixo, que se mantém até à estabilização no c. 12, após as *tirate*

¹⁶⁹ A referência a compassos e sua numeração é feita exclusivamente a partir da transcrição como forma a facilitar a localização e fazê-la de modo mais direto do que usando apenas o texto, daí que esta informação não será repetida aquando dos próximos usos do número de compassos.

ornamentais de Tenor, Soprano e Alto, na qual inicia a subsecção β' . Esta caracteriza-se pelo contraste que mostra face à imitação anterior, dado que se aproxima mais da homofonia e por ter uma longa cláusula ornamentada sobre FÁ. O *supplementum*¹⁷⁰ da parte de Tenor interceta a secção seguinte de forma única neste motete. A secção γ , última da primeira parte, é composta pela imitação à distância de breve do motivo apresentado para *in caelo*.

A parte II é iniciada com antecipação da melodia face ao *tactus* da semibreve e o ritmo presente é mais simples, com semínimas e colcheias surgindo esporadicamente e com função ornamental, num contraste claro com as mínimas e breves desta secção. Esta termina com cláusula *perfecta* sobre o acorde de FÁ maior no c. 28.

A secção ϵ mostra grande contraste rítmico com a secção anterior com o uso de mínima pontuada como variedade rítmica, que se torna o ritmo mais marcante de toda esta secção, dado que os motivos dos textos *nec tineae* e o de *demolitur*, da secção seguinte, são iniciados por mínima pontuada. ζ_1 termina o motete de maneira similar à de como γ termina a parte I: com imitação à distância de breve. A subsecção ζ_2 serve de repetição expressiva do texto *demolitur*, como forma de concluir o motete. Nesta subsecção conclusiva, o uso de motivos já apresentados resume-se à última participação do Soprano, sendo, por isso, uma subsecção mais livre.

Observando as secções α e β_1 e comparando-as à secção δ , conclui-se que há tendência para que estas partes iniciais do motete tenham um ritmo mais próximo da semibreve e da mínima. Já as secções γ e ϵ – ambas secções finais da parte I e II, respetivamente – apresentam maior agilidade rítmica com principal destaque para a situação paralela entre o ritmo ouvido na secção γ e o da secção ϵ , dado que ambos são iguais e se situam em situações paralelas dentro do âmbito da grande parte em que cada um se situa, – com exceção da subsecção ϵ_2 que remete ao ritmo das primeiras secções e serve de *coda* ao motete, algo apoiado pela repetição de texto e que será

¹⁷⁰ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 34

frequente encontrar nos motetes em estudo. Há, portanto, um pensamento de composição que considera o desenvolvimento da obra em, pelo menos, dois ciclos que correspondem às duas grandes partes do motete, aplicadas às duas partes do texto.

1.3.2. Atribuição modal

Claves	Armação de clave	Notas iniciais	Âmbito	Acorde final
G ₂		c''	f'-g''	a'
C ₁		f'	c'-c''	f'
C ₂	b	c'	a-c'	c'
C ₃		f	f-g'	f

O motete inicia-se com a 4ª DÓ-FÁ na parte de Tenor e logo imitada pela parte de Soprano, gerando no c. 3 o retardo da 3ª pela 4ª sobre DÓ, que, ainda que carecendo de outras partes para esclarecer a situação harmónica, se torna muito clara a presença de um acorde de DÓ Maior numa situação defetiva, dada a ausência de uma 5ª a partir de DÓ. Na secção α , a presença de FÁ maior é suportada não só pela cláusula a esta nota, como também o gesto melódico do Tenor e do Baixo, indicado na figura 39, que apresenta todas as notas do modo.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part is in treble clef, and the other three parts are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "The- sau- ri- za- te vo- bis The- sau- ri- za- te". The Tenor and Bass parts have red lines under the notes "za- te vo-" and "bis vo-" respectively, indicating a specific melodic line.

Figura 39 Continuidade das partes de Tenor e Baixo que apresenta todas as notas do modo.

A cláusula da secção γ ocorre nos cc. 19-20 também sobre FÁ Maior, após cinco compassos de imitações cerradas. No c. 22 ouve-se o acorde de DÓ Maior com a 3ª retardada pela 4ª, mas, com a pausa do Baixo e o movimento descendente do Tenor, esta cláusula torna-se *fuggita*, evitando FÁ Maior e resolvendo na 3ª RÉ-FÁ, de um presumível acorde de RÉ menor. Outra situação de *fuggita* acontece no c. 25, em que o Baixo não canta o FÁ que se espera ouvir após DÓ Maior com a 3ª retardada pela 4ª no Tenor; esta ação permite desenvolver a harmonia até à cláusula *perfecta* nos cc. 27-28. Daqui até ao final, não ocorrem cláusulas conclusivas ou que permitam organizar o discurso, uma vez que esta organização é feita através de variação motívica, rítmica e de repetição de texto. Assim, a cláusula final acontece lentamente entre os cc. 35-37, com *supplementa* na parte de Soprano e na parte de Tenor que vão evitando chegar a nota, pertencentes a FÁ Maior, o que só acontece na sua totalidade na segunda metade do último compasso.

Além das cláusulas *fuggite* que fazem ouvir RÉ menor depois de DÓ Maior, todas as outras cláusulas *perfectae* e *semiperfectae* resolvem para FÁ Maior, tornando-o um claro ponto de apoio em todo o motete. Neste motete não há indicações de alterações cromáticas no manuscrito e não foram introduzidas situações de *musica ficta* na edição moderna. Este é o único motete que é exclusivamente cantado em *musica recta*.

A restrição quase total de pontos cadenciais a FÁ maior dificulta a atribuição modal ficando esta pendente entre o V ou o VI modo¹⁷¹; o âmbito das vozes não é conclusivo na atribuição entre estes dois modos porque, apesar de tanto o Soprano como o Baixo terem um âmbito de uma 8ª dentro de FÁ e de o Alto ter um de uma 8ª dentro de DÓ, o Tenor é a voz que apresenta um âmbito mais frequente entre DÓ e FÁ, com uso de LÁ abaixo de DÓ e de DÓ acima do FÁ, tendo assim um âmbito de 10ª menor a partir de LÁ.

Analisando as cláusulas de Vicentino para o V e VI modos¹⁷², constata-se que as referentes ao V modo apresentam apenas como alteração escrita o FÁ# na cláusula para SOL menor; neste cláusulas, todos os usos de alterações fora da *musica recta* são devidamente identificados. Outras alterações nas cláusulas do VI modo são o DÓ# na cláusula sobre RÉ menor e o MI♭ na cláusula sobre DÓ menor e na anterior terminando num acorde de MI♭ maior. Comparando as alterações presentes nas cláusulas para o VI modo com as do V modo, percebe-se que o primeiro tem maior presença de alterações e que o segundo, pelo contrário, faz um uso mais constante da *musica recta*, tal como observado no motete.

Considerando o ponto de vista externo do modo, como supracitado de Wiering, este motete aproxima-se do V modo pelo uso constante da *musica recta*, i. e., por carecer das mudanças de hexacorde e consequentes mudanças de situações harmónicas que são frequentes no VI modo. A simplicidade do V modo está presente neste motete.

A consideração interna do modo, seguindo o mesmo teórico, leva a uma decisão agora justificada pela dimensão literária. A tratadística do Renascimento atribui ao VI modo uma expressão de prece, de tristeza, que se predispõe para as lágrimas, mas que

¹⁷¹ Assume-se que o V modo presente neste motete tem o SI tornado SI♭, cantando *fa* no lugar de *mi* e desfazendo o trítone que aconteceria entre a *finalis* e a quarta nota do modo, como observado por Glareanus (*Dodekachordon* p. 166) e Herbst (*Musica Poética*, p. 104) (Ambos citados em Smith (2011), págs. 195, 197). Também Vicente Lusitano faz esta observação nos fols. 6-6v da *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato contraponto semplice et in concerto* de 1553.

transmite piedade e devoção¹⁷³. Os comentários ao texto mostram que a atitude de Cristo ao proferir estas palavras é uma de aconselhamento entre escolher as riquezas físicas e perecíveis e as riquezas do Reino dos Céus, intocáveis pelos males destrutivos do mundo terreno. Esta instrução não funciona como prece porque não se trata de uma mensagem dita por Cristo a Deus – como acontece noutras passagens dos evangelhos, como o ensino do *Pater noster* e mesmo os momentos de fala com Deus nos últimos dias de Cristo e na sua Paixão –; a mensagem transmitida não é uma de tristeza porque não há uma condenação do crente, mas é-lhe, sim, dado a escolher os caminhos que o aproximam ou afastam de Deus. Esta passagem também não evidencia a presença de lágrimas. A piedade e a devoção são, talvez, sentimentos presentes por parte de Cristo, se se considerar que a piedade é a justiça que encaminha os inocentes¹⁷⁴. O que Cristo aqui refere é justamente o encaminhamento dos crentes através da devoção em Deus. Talvez assim, talvez se possa considerar a relação psicológica que existe entre os dois modos, uma vez que um é *mestre* e outro *discípulo* e que ambos têm uma relação de proximidade, resultante da interceção de efeitos psicológicos: no crente, pode ser vista a simplicidade do V modo, já Cristo é caracterizado pela piedade do VI modo. Observada a adaptação da piedade e da devoção ao texto, considera-se agora o que escreveram os teóricos renascentistas sobre o V modo. Estes comentários remetem este modo a um estado agradável, moderação, temperança, agradecimento, deleite e alegria, dispensar cuidados do espírito, e até desdém¹⁷⁵.

Conclui-se que a peça pertence ao V modo pelo seu uso constante de *musica recta* – contra o uso mais frequente de *musica ficta* no VI modo – e que a expressão psicológica apresentada para o V modo é mais adequada ao texto do motete do que a expressão triste e lacrimosa do VI, enfatizando-se, assim, a dimensão psicológica do crente.

¹⁷² Smith (2011), pág. 193 e 200

¹⁷³ Citado em Smith (2011), pág. 201-204

¹⁷⁴ Pr 13:6 A justiça guarda o caminho do inocente; porém a impiedade causa a ruína do pecador.

¹⁷⁵ Smith (2011), pág. 194-197

1.3.3. Material motivico e procedimentos polifónicos

A secção α é marcada pela imitação em 8^{as} pelos pares Tenor-Soprano e Baixo-Alto. Esta imitação aplica-se às primeiras sete notas de cada parte, sendo depois transformada a variação em cada uma das partes de forma diferente, com destaque para a parte de Soprano que canta descendentemente todas as notas de FÁ maior dentro de uma 8^a que começa no FÁ do c. 3. Repare-se que o motivo é, na verdade, iniciado com pausa de mínima, mas o compositor escreve-o com semibreve na parte de Tenor para não começar com pausa. Marca-o o intervalo de 4^a ascendente e a conseqüente descida por graus conjuntos que só no caso das partes de Alto e Baixo não ultrapassa a nota inicial do motivo. A *tirata*¹⁷⁶ do Tenor do c. 6 é expressiva pela variedade que dá ao contraponto, a qual fora iniciada no c. 4 pela parte de Soprano. A polifonia vai-se dissolvendo até chegar à 5^a no c. 9, com as partes a receberem progressivamente valores mais longos, como as breves de Soprano, Tenor e Baixo.

A secção β_1 introduz a novidade da imitação *per arsim et thesim* entre os pares Tenor-Soprano e Baixo-Alto à distância de mínima, formando assim constantes síncopas e, conseqüentemente, intervalos paralelos de 8^a que são permitidos neste estilo de contraponto: a justificação para isto pode residir na variedade que o motete ganha aquando da audição destas síncopas; este recurso é valorizado em detrimento do suposto desrespeito pelo comportamento habitual das normas do contraponto, como na já citada consideração de Bent sobre a validade da norma no ato de composição:

Proper evaluation of exceptional locutions depends on mastery of standard usage, indeed makes no sense without such a background. The

¹⁷⁶ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 36

wings of music and literature are not clipped by the grammars that are nevertheless their essential foundation¹⁷⁷

A secção γ apresenta um motivo ascendente para *in caelo* e a 4ª ascendente do início do motete transforma-se agora em 5ª com graus conjuntos a complementarem o intervalo. A imitação cerrada que se ouviu na secção β_1 é agora mais espaçada por se tornar em semibreve, o que antes era em mínima, mas a sensação de síncopa e de entradas fora dos apoios espectáveis de *thesis* são comuns à secção β_1 . O motivo ascendente é ligeiramente transformado em cada parte, sendo que a imitação acontece essencialmente nas primeiras notas que compõem a 5ª preenchida de graus conjuntos. Assim acontece por razão de variedade, mas também porque o constante surgimento de entradas em todas as partes obriga a um contraponto mais exigente na condução das vozes e na formação de intervalos corretos.

A secção δ inicia a parte II do motete e destaca-se das partes anteriores pelo sentido descendente dos motivos que apresenta. Até então todas as frases começaram ou por um salto ascendente de 4ª ou por uma 5ª ascendente preenchida por graus conjuntos. Este motivo descendente tem relação com o anteriormente ouvido na secção γ , uma vez que é também composto por uma 5ª preenchida por intervalos conjuntos, o que faz com que este motivo de δ seja espelhando em relação ao de γ com eixo na altura da nota inicial; mais se acrescenta que as primeiras aparições do motivo de γ acontecem sobre a nota FÁ, tal como o motivo inicial de δ , o que acentua a sua relação de oposição perante um eixo, como dois caminhos surgindo do mesmo ponto de partida. A imitação com o texto *ubi nec aerugo* acontece com a distância de breve, pelo que se conclui que, desde a secção β_1 que esta distância se tem tornado progressivamente maior passando por mínima, semibreve e agora breve.

¹⁷⁷ Bent, Margaret. *The Grammar for Early Music: Preconditions for Analysis*. In *Tonal Structures in Early Music*, ed. Cristle Collins Judd, pág. 28. Uma avaliação própria de locuções excepcionais depende da mestria do uso padronizado; de facto, não faz sentido se carecer de tal contexto. As asas da música e da literatura não estão cortadas pelas gramáticas, ainda que estas sejam a sua base.

A secção ϵ expõe uma atividade rítmica com mínimas pontuadas e semínimas, o que se apresenta como novidade no motete, ao mesmo tempo que a curta duração do motivo indica uma mudança de expressão. A entrada das vozes em imitação é feita pela mesma ordem que na secção δ - Alto, Tenor, Baixo, Soprano – o que é também um elemento de variedade, porque toda a primeira secção é exposta sob a ordem Tenor, Soprano, Baixo, Alto. A primeira aparição da palavra *demolitur* mantém o exemplo de melodia descendente que se ouve na secção δ e agora a relação de movimento oposto deste motivo com o ouvido na secção γ é mais explícita do que a mesma situação anteriormente exposta, dado que o ritmo do motivo da secção γ é mantido na ζ_1 ; a distância entre as entradas em γ é também igual à de ζ_1 . A análise motívica permite suportar a justificação escrita nas considerações levadas a cabo em 1.3.1 de que as secções finais são marcadas por maior atividade rítmica e imitativa.

1.3.4. Retórica musical

A secção γ apresenta uma figura de *anabasis*¹⁷⁸ pelo uso de um motivo composto ascendentemente com o texto *in caelo*, ao mesmo tempo que a parte de Soprano apresenta uma *hyperbole*¹⁷⁹, na nota SOL. No sentido contrário, encontra-se *catabasis*¹⁸⁰ nas secções δ e ζ_1 ilustrando, assim, a destruição dos bens terrestres através de um motivo de sentido descendente. Nesta secção final, destaca-se o *noema* com repetição de texto – semelhante ao que acontece na subsecção β_2 , apesar de neste último caso, o resultado retórico ser de menos impacto – o que suporta a importância da destruição

¹⁷⁸ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 2

¹⁷⁹ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 23

¹⁸⁰ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 8

dos bens efémeros. A repetição do motivo inicial de ζ_1 pela parte de Soprano, resulta numa figura de *epanadiplosis*¹⁸¹ de grande poder conclusivo para o motete.

1.4. Comentários de interpretação (MM 26)

A temática textual deste motete é a valorização espiritual em detrimento da dimensão física expressa metaforicamente através do sentido da riqueza em forma de tesouro. Na impossibilidade de adorar tanto a vertente espiritual como a material, Cristo aconselha pela primeira, por ser esta o caminho de Deus. Os bens materiais, de acordo com os comentários da *Catena Aurea*, são dispensáveis, perecíveis, incitando à soberba e inveja; ao passo que os bens espirituais são eternos e darão ao crente a vida eterna prometida no Novo Testamento.

Na secção α encontramos as notas repetidas iniciais, que podem ser encaradas como uma forma de sugerir a ordem ou pedido que Cristo faz aos crentes de colecionar tesouros no céu, como apresenta esta secção. Daí resulta um sentido de assertividade que marca esta secção inicial, ao mesmo tempo que deve ser interpretada com um sentido de dignidade, dada a proveniência divina do conselho. O melisma de Soprano parece mostrar ao ouvinte a multidão¹⁸² que ouvia as palavras de Cristo quando professadas.

A forma inesperada com que a 5ª oca surge no c. 9, com o DÓ a pertencer já ao motivo de β_1 , enfatiza a palavra *thesauros* como se o ouvinte fosse de súbito confrontado com a imagens resplandecente do ouro. Esse brilho encontra-se na imitação *per arsim et thesim* e também nas passagens de semínimas em *catabasis*. Ao mesmo tempo, a subsecção β_2 apresenta um grande contraste rítmico com maior

¹⁸¹ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 16

estabilidade, pelo que se pode ver nesta passagem o conselho dado por Crisóstomo em combater a posse desnecessária dos bens materiais através da esmola. Por isso, o *thesaurus* que é anteriormente dado como refulgente, é agora repetido com suavidade, porque é esta suavidade que se encontra na conceção da esmola, ao contrário dos hipócritas que anunciam a sua dádiva ao som da trombeta, nas palavras do mesmo autor. É contrariando a caricatura estridente deste instrumento que esta passagem deve ser cantada, procurando essa clemência e suavidade que é ajudada pelo movimento cadencial paralelo entre Alto e Tenor e pelas breves de Soprano e Baixo.

A secção γ representa o céu através da *anabasis*, numa representação gráfica e musical da direção para a qual se olha o céu, quer factualmente, quer metaforicamente, no sentido de o céu mencionado pelo texto ser onde se situa o Reino dos Céus anunciado por Cristo na sua vinda à dimensão humana. As imitações com distância de semibreve ajudam a criar maior atividade, como que maior entusiasmo pela menção à dimensão celeste. Este sentido superior do céu é também expresso pelo facto de a repetição do texto na parte de Baixo acontecer uma 5ª acima e também pela *hyperbole* de Soprano, uma vez que a transgressão do âmbito do modo até à nota SOL (uma 2ª Maior acima do FÁ limítrofe para o modo) demonstra como o céu mencionado se encontra além da realidade física representada, neste caso, pelas notas pertencentes ao modo. Também a participação do Alto nos cc. 17-19 – em que canta uma melodia com âmbito de 8ª com a nota mais aguda mais longa que as anteriores – denota esse sentido de superioridade do céu ilustrado. Deve esta passagem ser cantada em dinâmica próxima do *mf*, apesar da tendência de ser cantada de forma mais incisiva e forte, dado o registo mais agudo. Esta representação do céu pode ser uma de pacificidade – umas das beatitudes de Mt 5 – que induza um sentido de lonjura tranquila.

Após a apresentação do céu, a secção δ desce por *anabasis* até à dimensão terrestre para relatar o primeiro dos males que destroem os bens materiais: a ferrugem.

¹⁸² Mt 5,1

A noção de perecibilidade dos bens materiais à custa dos elementos destrutivos, que começam agora a ser indicados, pode ser encontrada na resolução irregular de Tenor no c. 22, uma vez que deveria, cantar FÁ com movimento de *cantizans*, mas canta RÉ tornado esta cláusula, no que se chama na harmonia moderna, uma cadência interrompida, tal como é interrompida a existência dos bens materiais. Apesar da descida ao nível mais baixo, o Soprano mantém o DÓ agudo com breve como forma de representar o céu acima dos males agora referidos. Os retardos de de 5ª pela 6ª de Alto em relação ao Tenor junto com o ritmo de notas repetidas podem ser usados para enfatizar a repetição do texto, sendo cantados com as semínimas mais curtas, quase *stacatto*. A dinâmica de *mf* com que se cantou a secção anterior pode agora crescer progressivamente pelo sentido indicado pela *anabasis* de regressar à dimensão terrestre.

O ritmo pontado e a repetição de nota do início da secção ε evidenciam um carácter diferente, como forma de separar retoricamente a ação da ferrugem da ação da traça, ainda que ambas representem a destruição dos bens materiais. A curta duração do motivo de δ confere certa dureza ao discurso musical, daí que se interprete este motivo com uma articulação de *marcato*¹⁸³ com notas mais curtas e com acentos. Esta acentuação também favorece o contraste com a secção anterior por ‘dissipar a junção da unidade’¹⁸⁴ que se criaria se não surgisse a novidade deste motivo e ilustra um sentido mais feroz da inveja¹⁸⁵. A participação do Baixo na repetição de texto dos cc. 30-31 deve ser bem perceptível, não só pela repetição, mas pela *heterolepsis* que acontece em relação ao Tenor.

¹⁸³ Representando aqui uma diminuição da intensidade da nota imediatamente após a sua emissão.

¹⁸⁴ Rabanus, *vide* nota 170. “Alegoricamente a ferrugem significa a soberba, que escurece o decore da virtude. A traça, que rói secretamente as roupas, é a inveja, que lacera a boa devoção, e com isto dissipa a junção da unidade.”

¹⁸⁵ *Idem*.

Para o sentido da demolição, ouve-se de novo a *catabasis* na secção ζ₁, em contraste com a *anabasis* do céu da γ. Esta demolição crê-se ser uma total, dado o âmbito de 7ª desde a nota mais aguda que se ouve em todas as partes – à exceção da de Alto, na qual esse âmbito é de 8ª. A destruição pode ser também vista como vinda do céu, como metáfora para Deus, pelo que indica a *hyperbole* de Tenor ao cantar o c', aquando da sua primeira participação com o texto *demolitur*. A articulação indicada para a secção anterior pode também aqui ser aplicada, com a atenção focada na acentuação da palavra *demolitur*, ao mesmo tempo que as semínimas devem ser cantadas com menor intensidade por se tratarem de notas de passagem, com exceção das que surgem no Alto e Tenor no c. 33 que, renunciando o compasso seguinte, devem ser cantadas de forma mais presente.

A subsecção ζ₂ repete o texto com *noema* inicial que deve ser cantado com maior intensidade e ainda com semínima curtas. Apesar disso, a cláusula nos c. 35-36, semelhante à que se ouviu nos c. 13-14, deve também ser tão suave quanto a anterior. O *supplementum* de Soprano, com sentido de *epanadiplosis*, deve ser cantado com grande suavidade, tal como o retardo de Tenor no último compasso. Esta suavidade final remete àquela cantada nas subsecções β₂ e δ: a destruição dos bens materiais é encarada de forma positiva pois esta incentiva a criação de bens espirituais em detrimento dos materiais, condenados nesta passagem do evangelho.

1.5. Análise do texto (LC 57)

Inter vestibulum et altare plorabant [sic] sacerdotes [domini] ministri domini dicentes parce domine parce populo tuo et ne des hereditatem tuam in opprobrium ut dominantur eis nationes (Jl 2, 17)¹⁸⁶

¹⁸⁶ Chorem os sacerdotes, ministros do Senhor, postos entre o vestíbulo e o altar, e digam: Perdoa, Senhor, perdoa ao teu povo, e não deixes cair a tua herança em opróbrios de sorte que as nações a dominem; (...)

O livro de Joel, de onde é retirado o texto da antífona, é um dos livros dos profetas – os que falam em nome de Deus, predizendo o futuro e combatendo a idolatria e a imoralidade¹⁸⁷ e cujos temas se relacionam com Israel por escreverem sobre o seu pecado, castigo, conversão, castigo dos inimigos, restauração, assim como sobre o reino que será trazido pelo Messias¹⁸⁸. Este livro, em concreto, faz uso de uma praga de gafanhotos¹⁸⁹ que terá ocorrido em Jerusalém na época da escrita do livro¹⁹⁰, transformando-a numa metáfora para as tribulações nas mãos dos infiéis – Israel estava sob domínio grego e o mesmo povo é referido em Jl 3,6¹⁹¹ como o povo ao qual foram vendidos os filhos de Judá. O texto da antífona é composto pelas últimas frases da primeira parte do livro de Joel, cujo sentido veiculado é o juízo de Deus contra Israel.

O reino de Israel chora a sua carência de alimentos e de bens materiais resultante da destruição¹⁹² feita pelo *povo forte* que veio sobre a terra¹⁹³ e que destruirá Judá¹⁹⁴. Esta vinda é o castigo – julgado no dia do juízo¹⁹⁵ – pela falta de penitência, de sacrifício e de libações¹⁹⁶. A vinda deste dia é a anunciação do dia do Senhor que apelarà à conversão¹⁹⁷ e à redenção¹⁹⁸. É neste ponto que se contextualiza o texto: os sacerdotes pedem perdão ao senhor e rogam para que a herança – a religião ou o conhecimento da mesma – não caia nos opróbrios – os infiéis – de maneira a que as

¹⁸⁷ *Bíblia Sagrada* (1960), pág. 812

¹⁸⁸ *Idem*. Pág. 813

¹⁸⁹ Jl 2,25

¹⁹⁰ *Bíblia Sagrada*, Pia Sociedade de São Paulo. São Paulo, Paulus, 2009, 6ª edição. Pág. 1290

¹⁹¹ *Vós vendestes os filhos de Judá e os filhos de Jerusalém aos filhos dos gregos, para os pordes longe da sua pátria* (*Bíblia Sagrada* 1960)

¹⁹² Jl 1,5; 1,8-12; 1,16-20

¹⁹³ Jl 1,6; 2,3-10

¹⁹⁴ Jl 2,2

¹⁹⁵ Jl 1,15; 3,1

¹⁹⁶ Jl 1,13

¹⁹⁷ Jl 2,12-14

¹⁹⁸ Jl 2,15-17

nações – os infiéis¹⁹⁹ – a dominem. Há, portanto, uma súplica para a salvação e uma confirmação da crença na religião²⁰⁰, porque é pedido que esta permaneça entre os crentes. Perante a ameaça do povo forte e dos castigos anunciados, entende-se, na ação dos sacerdotes, o medo do castigo, ao mesmo tempo que se percebe a dureza e a ira do senhor, impiedoso para com os infiéis.

1.6. Análise da música (LC 57)

1.6.1. Forma

Partes	Secção	Texto	Sílabas do texto	Densidade de texto	Duração	interceção	Nota da cláusula
I Duração: 71	α ₁	<i>Inter vestibulum</i>	6	80	20	5	RÉ
	α ₂	<i>et altare</i>	4	20	20		RÉ (duas vozes)
	β	<i>plorabant sacerdotes</i>	7	41	17	1	SOL
	γ	<i>ministri domini dicentes</i>	9	45	20		SOL (duas vozes)
II Duração: 93	δ ₁	<i>parce domine</i>	5	38	13	4	FÁ
	δ ₂	<i>parce populo tuo</i>	7	43	16	1	LÁ
	ε ₁	<i>et ne des hereditatem tuam</i>	11	44	25	9	SIb /LÁ
	ε ₂	<i>in opprobrium</i>	5	24	21	3	SOL
	ζ	<i>ut dominantur eis nationes</i>	10	29	35		SOL
			Total: 64	Total: 39	Total: 164		

A tabela apresentada expõe o modo como a antífona foi dividida, de acordo com as duas partes de maior dimensão e as secções e subsecções que o compõe. A divisão

¹⁹⁹ As nações são referidas como metonímia para o resto do mundo (Jl 3,9) e dos povos (Jl 3,12-14). A referência ao Egito e à Idumeia (Jl 3,19, que serão destruídos, evidencia a ligação entre ‘nação’ e infiéis, por contraste com os benefícios que gozará Judá após o julgamento do dia do senhor.

²⁰⁰ Jl 2,32

das duas partes é sustentada pelo texto, uma vez que a primeira é narrativa e a segunda contém o discurso proferido pelos sacerdotes do senhor; musicalmente, esta divisão é suportada pelo *noema* que marca o início da parte II, contrastando com a situação polifónica anterior. As divisões em secções estão de acordo com o uso do texto feito pelo compositor, mas também pela expressão própria que cada secção ou subsecção apresenta; assim, a secção β distingue-se da anterior a nível textual, mas também composicional, dado que a presença de uma organização rítmica pertencente à prolação ternária que é ouvida, bem como a ausência momentânea do Baixo, marcam uma diferença de secção pelo contraste com a música até então apresentada. Uma divisão semelhante ocorre entre a parte I e II, correspondendo ao início da secção δ_1 . As cláusulas que terminam as secções α_2 e γ são diferentes das congéneres, dado que a resolução de cada uma delas é feita apenas a duas partes, apesar de serem preparadas pelas quatro; nos casos mencionados, as partes participantes são o Tenor, com o movimento de *cantizans*, e o Alto, com um suposto movimento de *tenorizans* que é transformado, fazendo com que a nota de resolução ascenda ao invés de descer. Para a secção ϵ_2 , consideram-se as cláusulas presentes nos cc. 27-28 e 29-30; o primeiro caso, trata-se de uma cláusula *fuggita* com o Baixo a evitar o movimento de *bassizans* e cantando Slb , enquanto as restantes vozes formam uma cláusula sobre RE ; no segundo caso, ouve-se $L\acute{A}$ maior no início do c. 29 e do c. 30, sem que haja um momento de conclusão, algo que é evidenciado pela interceção da secção ϵ_2 – a maior interceção da antífona.

1.6.2. Atribuição modal

Claves	Armação de clave	Notas iniciais	Âmbito	Acorde final
G ₂		d''	g'-f''	d''
C ₁	b	a'	d'-d''	bb'
C ₂		a'	c#'-bb'	g'
C ₃		d'	g-g'	g

A tabela de 1.6.1. permite constatar que a cláusula mais frequente é a que acontece sobre SOL, sendo que tanto a parte I como a parte II terminam com esta cláusula. A presença das cláusulas na secção ϵ_1 entre Slb e LÁ e a chegada a FÁ no final da secção δ_1 constituem elementos de variação dentro dos pontos de resolução do motete. Estes acontecem maioritariamente sobre SOL, nota de maior relevância a nível formal e de atribuição modal, e em menor número e de relevância imediatamente inferior, sobre RÉ. Os âmbitos situam-se numa 8ª entre SOL para as partes de Soprano e de Baixo; entre RÉ para o Alto; o Tenor apresenta uma 7ª diminuta que deve ser encarada como uma 5ª com notas ornamentais em ambos os sentidos, o que faz com que esta voz possua um âmbito relacionável com o que apresenta o Alto. Conclui-se que esta peça está no VII modo, cantado por bemol, pela presença de cláusulas frequentes sobre SOL e sobre RÉ.

Os comentários a este modo apresentados pela tratadística da época²⁰¹ relacionam a sua expressão com uma dupla expressão de ora lascívia, ora modéstia, mas com pendor para a revolta, para a excitação amedrontada, para a severidade, para a perturbação e para a ira. É nestas últimas características psicológicas que se encontra maior proximidade às sensações propostas pelo texto literário, daí que esta caracterização modal se coadune com aquela apresentada pelo texto.

1.6.3. Material motivico e procedimentos polifônicos

Na secção α_1 , a entrada é apresentada pelos pares Baixo-Soprano e Alto-Tenor, agrupados pelo facto de começar cada par com a nota RÉ e LÁ, respetivamente. Daqui salienta-se a entrada afasta de Tenor, dado que esta começaria na terceira mínima do c. 2, se se mantivesse a distância de semibreve entre cada parte. Este afastamento faz com que a parte de Tenor tenha uma participação muito curta, a qual é útil, pois apresenta o motivo desta secção de uma forma muito clara e desprovida do contraponto florido que se ouve nas outras vozes. Assim se pode observar que o elemento fundamental deste motivo é a 5ª preenchida e em sentido descendente, como se ouve na parte de Baixo.

Figura 40 Concatenação do ritmo $\text{♩} \text{♩}$

A subsecção α_2 mostra novidade no ritmo pela concatenação do ritmo $\text{♩} \text{♩}$ começando no c. 6 na parte de Alto e seguindo para Tenor, Alto, Soprano e Alto de novo; a única quase interrupção acontece na

segunda participação do Alto, mas pode ser considerada nesta sequência pela existência da semínima.

A secção β introduz maior novidade rítmica pela existência da prolação ternária, ainda que não seja escrita pelo compositor, i.e., com intenção de que se ouça a

²⁰¹ Citados em Smith (2011), 207-210

continuidade da prolação binária enquanto se ouve ritmo de prolação ternária. Esta situação cria conflito não só a nível musical da prolação, mas também a nível textual, apesar de a compreensão do texto não ser prejudicada. Resulta daqui uma exceção composicional que reforça o sentido textual, como será explicado no subcapítulo sobre retórica.

Reorganizando a escrita musical de acordo com um modelo de prolação ternária, o trecho original torna-se como mostra a figura 44:



Figura 41 Reorganização do original

Unindo à escrita musical os símbolos usados no estudo da métrica latina para as sílabas *breves* e *longae* – *breve* e *macron*, respetivamente – obtém-se o seguinte



Figura 42 Junção dos símbolos de *brevis* e *longa* da métrica latina

Seguindo o mesmo princípio, pode-se classificar as sílabas do texto:

plōrābānt sǎcērdōtēs dōmīnī

Aplicando o texto com os símbolos da métrica, observa-se os momentos de semelhança – assinalados por ✓ - e de diferença – por ✕.

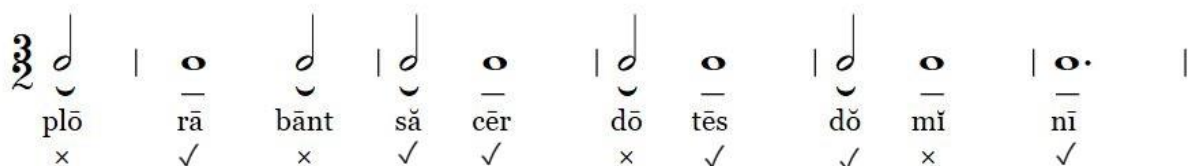


Figura 43 Momentos de semelhança e diferença entre as notas curtas e longas e as sílabas, segundo a mesma medição métrica

Esta situação em que se alterna entre coincidência e discordância de métricas cria grande variedade no discurso musical sem haver prejuízo na compreensão do texto.

No que toca à língua latina, a duração de cada sílaba deixou de ter a relevância que tivera quando o acento latino era feito por altura e não por intensidade, algo que se perdeu aquando da época do latim vulgar. Este acento de intensidade privilegia uma sílaba em detrimento das restantes, ou duas sílabas, sendo que uma delas é principal e a outra secundária. A compreensão musical deste trecho não fica comprometida, pois os momentos de *thesis* correspondem com os acentos de intensidade do texto falado. Ainda que haja a natural conversão de a sílaba longa do acento musical passar a sílaba acentuada no acento de intensidade, a junção deste acento de intensidade com os momentos de *thesis* na música não exigem necessariamente que esta sílaba seja longa, pois não o sendo, cria-se artisticamente a variação no discurso musical.

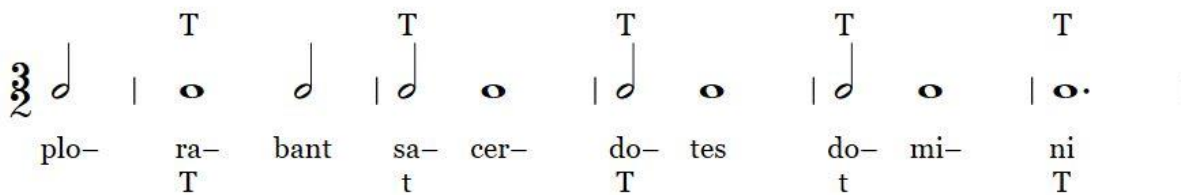


Figura 44 Coincidência dos momentos de *thesis* da música assinalados por “T” na parte superior, e o mesmo na parte inferior aplicado ao texto. O ‘t’ representa o acento secundário da palavra.

A secção γ retoma a polifonia imitativa interrompida pela secção anterior. A parte de Alto canta nos cc. 15-16 o ritmo $\downarrow \cdot \downarrow \downarrow \downarrow \cdot \downarrow \downarrow$ que pode ser compreendido dentro de um compasso de 3/2, de prolação ternária; estas subtilezas de coexistência das prolações binária e ternária conferem maior atividade rítmica ao discurso polifónico. Na mesma secção, repare-se que o copista acrescenta o $M\flat$ que, neste caso, resulta supérfluo, dado que esta nota é cantada pela regra de *Una nota super la sempre est canendum fa*.



Figura 45 Presença do *fa* representando $M\flat$ pela aplicação regra citada

A secção ϵ_1 mostra a mesma repetição do ritmo $\downarrow \cdot \downarrow$ que se ouve na subsecção α_2 , ao mesmo tempo que se ouve um motivo composto pela sequenciação de 3^{as} em sentido ascendente o que contrasta com os apresentados até então, que são sobretudo compostos por melodias descendentes com preponderância para o grau conjunto. Esta mesma tendência é contradita na subsecção de ϵ_2 , dado que esta começa com um motivo que se inicia por uma 4^a diminuta, algo não ouvido em mais nenhum dos motetes em estudo, mas cuja novidade será explicada no subcapítulo de Retórica Musical. Este motivo em ϵ_2 é ouvido em respostas muito espaçadas – uma breve – e com o Alto a entrar ainda mais tarde do que seria a sua entrada expectável, lembrando a exposição inicial da secção α_1 , com a intervenção tardia do Tenor.

A secção ζ apresenta uma imitação entre o Baixo e o Soprano formando 8^{as} paralelas. Ainda nesta secção se observa como o Alto canta o mesmo motivo ligeiramente alterado no c. 38 enquanto o Tenor não recebe o motivo, cantando com maior atividade rítmica até ao final da antífona, sendo iniciado com a 5^a ascendente por graus conjuntos em semínimas, que aparece também no Alto nos cc. 29-30. Estes dois

momentos, juntos com o movimento de semínimas do Alto nos cc. 3-4, formam as situações de maior ornamentação de toda a antífona, pela presença das *tirate* de com âmbito de 5ª perfeita. Estes momentos são muito espaçados, o que confere à antífona poucos momentos de ornamentação, ainda que a variedade seja apresentada por todos os recursos supraditos.

1.6.4. Retórica musical

Após a apresentação inicial feita pela secção α_1 , o discurso contrapontístico é interrompido pelo *noema* da secção β , ao qual correspondem simultaneamente as figuras de *abruptio*²⁰² e *emphasis*²⁰³. Após a situar no espaço – *inter vestibulum et altare* –, o texto indica a ação – *plorabant sacerdotes* – e a composição descreve a primeira frase através da expressão pungente que se ouve imediatamente no c. 2 na dissonância de 7ª maior entre Baixo e Alto; apesar de a primeira frase não ser textualmente muito explícita, o compositor inicia a antífona procurando incutir no ouvinte o significado que será ouvido na parte II da antífona, quando a matéria profética e dolorosa do texto é claramente apresentada. A secção β começa então por contradizer a característica meramente expositiva da secção anterior e interrompe-a com as figuras apresentadas, das quais a *abruptio* se destaca pelo irromper do *noema* e pela diferença da prolação subentendida, como já foi exposto em 1.6.3. A secção γ , de caráter mais declamatório do que β apresenta um *noema* para a palavra *dicentes*, seguido de *aposiopesis*²⁰⁴ nas partes de Alto e de Baixo. A *aposiopesis* tem aqui um sentido de interrupção retórica do discurso musical, com vista a uma variedade composicional. Tem também uma função formal, pois ajuda a organizar a exposição do material literário do motete.

²⁰² ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 1

²⁰³ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 15

²⁰⁴ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 6

A secção δ_1 , iniciada com *noema*, mostra outra situação de importância retórica e semelhante à anteriormente exposta para a secção β . Têm em comum estas duas secções o facto de ambas terminarem com uma cláusula na qual duas partes estão em falta, o que confere às secções α_2 e γ – que antecedem β e δ_1 , respetivamente – uma terminação em *homoioteleuton*²⁰⁵. Ainda que não se encontrem justapostos, estes finais de secção são importantes por ambos darem continuidade a uma passagem de forte acontecimento retórico, o qual acontece pela ação do *noema* e, para isso, estas cláusulas, às quais faltam duas partes, são relevantes pelo contraste – a preparação do *noema* é feita por uma cláusula enfraquecida, enfatizando tanto a sensação de falta que a cláusula provoca, como a sensação de impacto do *noema*.

A secção ϵ_1 apresenta uma *aposiopesis* na parte de Baixo, ao mesmo tempo que o passo de MI para FÁ no Soprano e o movimento paralelo de Alto e Tenor indicam uma *congeries*²⁰⁶ que fica restrita apenas aos acordes de FÁ Maior na primeira inversa e a SOL menor, sem ter continuidade. O Baixo, aquando da sua entrada, provoca uma *ellipsis*²⁰⁷, tornando *fuggita* a cláusula dos cc. 27-28.

A nível de figuras sobre a melodia, destaca-se o *saltus duriusculus*²⁰⁸ de 4ª diminuta para *in opprobrium* da subsecção ϵ_2 . Apesar de o âmbito de cada parte estar muito próximo das restantes, destacam-se momentos de *metabasis*²⁰⁹ por parte do Baixo em relação ao Tenor, nos cc. 4-5, e do Alto em relação ao Soprano, nos cc.35-36.

²⁰⁵ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 22

²⁰⁶ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 11

²⁰⁷ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 14

²⁰⁸ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 33

²⁰⁹ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 25

1.7. Comentários de interpretação (LC 57)

Este texto tem um forte pendor para o castigo através do juízo de Deus contra Israel. Esse castigo virá no dia do juízo e punirá a falta de diligência dos crentes. Deste modo, os sacerdotes temem a punição e suplicam a conservação da religião, i. e., que aconteça a conversão dos fiéis e que estes se mantenham no caminho de Deus. De igual modo, há um sentido de tristeza causado pelas tribulações de que Israel era vítima, às mãos do domínio estrangeiro.

O sentido de alarme e de futuro pavor pode ser encontrado logo no c. 2 na dissonância de Alto e, na mesma parte, o *gropo* dos cc. 3-4 pode indicar um sentido de espacialidade, como que abrangendo a área desde o vestíbulo até ao altar, por perífrase de ‘toda a igreja’. A entrada do Baixo no c. 4 com o novo texto representa a dignidade do altar por começar mais agudo, irrompendo o tecido polifônico e introduzindo o novo trecho do texto. A pungência do retardo da 6ª pela 7ª ressurge no c. 6 na parte de Alto em relação ao Baixo e une, assim, todo o primeiro membro da frase, dado que *inter vestibulum* e *et altare* começam ambos com o dito retardo do Alto.

A secção β , apresentando a irregularidade métrica explicada em 1.6.3., deve ser cantada em *f* como expressão da *abruptio* presente e atendendo a que os acentos da prosódia sejam realizados devidamente em *plorabant sacerdotes domini*. A figura de *emphasis* que se ouve neste trecho mostra a reação dos sacerdotes – o choro provocado pelo medo – o que contradiz com a visão do sacerdote. Este submete-se aos desígnios da religião e não se atemoriza; mas o contrário é aqui verificado, pois os sacerdotes choram o castigo que virá, como exposto em 1.6.3., e poderá ter sido este sentido de contraste que o compositor enfatizou nesta secção β .

A secção seguinte pode ser cantada em *mf* porque, apesar de o texto ser uma continuação do da secção anterior, o compositor optou por expressá-lo com diferenças

musicais evidentes: o caráter é mais narrativo, mas o sentido de alarme continua presente na dissonância do Alto no c. 16. A palavra *dicentes* é cantada com um pouco mais de intensidade do que as anteriores, uma vez que indica que o que se segue é uma citação das palavras dos sacerdotes; ao mesmo tempo, o *noema* com que começa aproxima a interpretação a esta maior intensidade sugerida, tal como a *aposiopesis*, pelo contraste que apresenta.

A secção δ_1 introduz o discurso dos sacerdotes e deve ser cantada com dinâmica *f* com ímpeto, mas de forma atemorizada, como quem pede perdão, sabendo-se culpado. O terror e o medo dos sacerdotes é assim expresso com notas com duração total, ainda que com articulação bem presente, evitando o *legato*. O *ductus* do compasso deve sentir-se internamente de modo a que síncopa com que o texto começa seja sentida com maior ênfase de intensidade e de articulação. A intervenção do Alto no c. 19 contextualiza-se também neste sentido de mostrar a síncopa como exceção e, por isso, com maior impacto. Já a secção δ_2 pode abandonar a dinâmica e tomar o *p* como forma de mostrar que estes sacerdotes pedem a Deus piedade para com o povo. O registo mais agudo do Tenor pode ajudar nesta expressão de piedade, tal como o movimento paralelo em 3^{as} entre esta parte e a de Baixo. Neste sentido de expressão piedosa, foi colocado o # de *ficta* sobre a parte de Alto, dado que esta *mutatio toni*²¹⁰ pode ajudar a esta expressão. Ainda sobre a piedade, esta pode ser encontrada também na presença recorrente do acorde de LÁ menor, uma vez que, sendo esperado LÁ maior resultante de um hipotético *atto* cadencial pela proximidade a RÉ menor e a SI \flat , o compositor – ou o copista – optou por não indicar alguma alteração, ouvindo-se o acorde de LÁ menor, como que sugerindo um estado de subserviência, própria de quem pede perdão como resultado da assunção dos pecados. Este servilismo significando, por um lado, impotência – pois os sacerdotes podem castigados por Deus– e, por outro,

²¹⁰ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 28

culpa – pelos pecados reconhecidos – é indicado pela *congeries* dos cc. 25-26 presente nas três partes mais agudas. Essa fraqueza que advém da impotência pode ser encontrada na *aposiopesis* do Baixo no compasso seguinte, quando o Tenor canta também num registo mais agudo. A dinâmica deve permanecer em *p*, mas a articulação deve mais *legato* do que a da secção anterior.

A vergonha está expressa no *saltus duriusculus* do motivo de ϵ_2 , que representa a destruição da religião por cair nas mãos dos infiéis e que é único tanto na antífona, como no total dos motetes. Esta passagem pode ser cantada em *pp*, ainda que o Alto a intercete em *p*, vindo da secção anterior. As partes de Soprano e Tenor devem manter essa dinâmica, mesmo na sua participação num registo agudo.

À semelhança do c. 4, o Baixo introduz texto novo e pode fazê-lo de forma presente tomando a dinâmica de *mp* com *crescendo*. A secção ζ_1 representa o medo dos sacerdotes no que concerne às tribulações de serem controlados por gentios, que são chamados de *nationes* no texto; daí que *ut dominantur eis* se cante com *crescendo* que culminará no texto *nationes*. Este será cantado com acentos em cada nota no Baixo e no Soprano, cuja imitação se deve perceber claramente pela intensidade *f* com que esta palavra é cantada. Um sentido de peso e de grandiosidade – ainda que negativa pois representa opressão ao povo de Israel por parte das *nationes* – é requerido por este trecho e reforçado pela imitação estreita entre Baixo e Soprano. A mesma expressão acontece no motivo de 3^{as} sequenciadas, com a presença do bemol, que neste caso não deve ser interpretado com a suavidade da *musica mollis*, mas sim com um sentido de *pathos*, nascido das tribulações sofridas por Israel. A *tirata* de Tenor no c. 38 pode ser cantada em *crescendo*, tal como a restante música desta parte, dados os movimentos melismáticos importantes para a conclusão da antífona. Do mesmo modo, as restantes partes não devem diminuir em direção ao fim da antífona, sendo também possível uma articulação que se aproxime do *marcato* e com acentos até à nota final.

2. *Dominica prima in Quadragesima* (MM 26 e LC 57)

2.1. Enquadramento litúrgico

Este é um tempo de concentração no serviço de Deus e no reconhecimento das dificuldades da vida terrena. É um período de perdão e de reconciliação com Deus, pois, afastando-se o crente das suas necessidades terrenas, pode focar-se na dimensão divina.²¹¹

2.2. Análise do texto (MM 26)

Ductus est Iesus in desertum à spiritu ut tentaretur à diabolo et cum leiuisset quadraginta dies et quadraginta noctes postea esuriit et accedens tentator dixit ei si filius dei es dic ut lapides isti panes fiant (Mt 4,1-3)²¹²

Mateus começa a sua narração da vida de Cristo com seu nascimento, seguido da fuga da família para o Egito até à chegada a Galileia, sendo as ordens dadas em sonhos a José e que o conduzem a esta viagem. Neste evangelho mais não se sabe sobre a infância de Cristo, passando a ação para o momento do seu batismo, momento em que se inicia a narração no evangelho de Marcos.

²¹¹ Missal Romano, pág. 289

²¹² “Então Jesus foi conduzido pelo Espírito (*Santo*) ao deserto, para ser tentado pelo demônio. ²E, tendo jejuado quarenta dias e quarenta noites, depois teve fome. ³E, aproximando-se (*dêle*) o tentador, disse-lhe: Se és filho de Deus, dize que estas pedras se convertam em pães.” (Mt 4,1-3)

O episódio do batismo de Cristo é centrado na personagem de João Batista. Cristo chega junto de João Batista, tal como chegavam outros vindos de Jerusalém²¹³, o que significa que chega sob a condição humana e sem destaque para a sua chegada. A sua relevância enquanto filho de Deus acontece apenas após o batismo²¹⁴ e, a partir daqui, o evangelho foca a sua narração nas ações de Cristo. Até este momento, a ação focara-se em personagens orbitantes em torno do Messias, começando justamente pela longa enumeração de personalidades desde a sua ascendência, passando para o nível familiar de Maria e José, depois para um nível social maior que influencia o comportamento de José negativamente – Herodes e os sacerdotes – e, positivamente – o anjo do Senhor e os reis magos. A última personagem é, por fim, João Batista que prepara a chegada de Cristo, daí que Jerónimo o denomine de *praecursor domini*²¹⁵.

O primeiro acontecimento com destaque central em Cristo acontece no capítulo 4 deste evangelho, cujo texto é usado no motete em estudo e que versa sobre a tentação. Nesta passagem, Cristo é levado pelo Espírito²¹⁶ para ser tentado no deserto. O facto de ser levado para o deserto mostra que Cristo estava noutra lugar, provavelmente contrastante, e que é para aqui conduzido para que algo aconteça que não aconteceria se estivesse noutra ambiente, pois esta mudança de lugar físico para

²¹³ Mt 3,5-6

²¹⁴ Mt 3,16-17

²¹⁵ Hieronymus. *Primus Baptista Ioannes regnum caelorum praedicat, ut praecursor domini hoc honoretur privilegio.*

João Batista será o primeiro a anunciar o reino dos céus, com este privilégio é honrado o precursor do senhor.

²¹⁶ Esta passagem apresenta a quinta vez que aparece a palavra *spiritus*. As duas primeiras identificam-no como *spiritus sanctus* pelo qual Maria foi fecundada; a terceira, o *spiritus sanctus* pelo qual aquele que virá depois de João Batista batizará; a quarta é o *spiritus Dei* que desce sobre Cristo depois de os céus de abrirem e quando se ouve que Cristo é o filho amado. Este *spiritus* que aqui aparece pode ser, portanto, encarado de forma positiva, em contraste com o demónio que surge depois. No entanto, este mesmo espírito conduz Cristo para ser tentado, i. e. uma ação negativa que não seria associada com a personagem positiva que é este *spiritus*.

maior predisposição para acontecimentos espirituais, sucede noutras passagens dos evangelhos²¹⁷ como forma de prenunciar transformação.

O diabo tenta-o primeiramente, confrontando-o com a fome, dado o seu jejum de quarenta dias; mas a ordem de converter pedras em pão foi rejeitada, com a justificação de que a necessidade humana passa também pelo espiritual²¹⁸. Acontece a separação terreno/espiritual já encontrada no motete anterior e que será revisitada no motete de *Dominica quarta in Quadragesima* MM 26. A tentação seguinte é a da fé, que é respondida com o dogma da potência divina, a qual não deve ser posta em causa²¹⁹; segue-se a tentação dos bens materiais segue-se, sendo rejeitada porque só Deus deve ser servido²²⁰. São três as tentações e cada uma delas reprova três características a evitar pelos crentes: o apego à dimensão material, o questionar da onipotência e a adoração de outros *ídolos*²²¹ – podendo considerar-se a hipótese de também os bens materiais serem considerados *ídolos*.

²¹⁷ Cristo sobe ao monte para proferir o Sermão da Montanha (Mt 5,1); ora no monte antes do episódio de caminhar sobre as águas (Mt 14,23); é num monte que acontece a sua transfiguração (Mt 17,1-2); é num monte que os discípulos vêem Cristo depois da sua ressurreição (Mt 28,16). Esta mesma ideia é comentada por Crisóstomo para o capítulo 6 do Evangelho de João: *Ascendit etiam in montem erudiens nos a tumultibus et ab ea quae in mundo est turbatione requiescere; apta enim ad philosophiam solitudo est.* [Subiu também ao monte ensinando-nos a descansar dos tumultos e da perturbação que há no mundo; a solidão é mais adequada para a filosofia.]

²¹⁸ Trata-se de uma réplica de Dt 8,3.

²¹⁹ A presença ou ausência de fé está também presente no episódio de caminhar sobre as águas (Mt 14,23) e na cura do menino que, não tendo sido curado pelos discípulos, foi-o por Cristo, porque este tinha maior fé (Mt 17,14-21). As mesmas palavras se encontram em Dt 6,16.

²²⁰ A impossibilidade de servir a dois *senhores*, dos quais um é Deus e o outro é o dinheiro, acontece também em Mt 6,24 e Lc 16,13.

²²¹ O Diabo apresenta as riquezas em troca da adoração a si dirigida. A ideia da adoração a divindades que não a Deus aparece também no Salmo 113,4: *Simulacra gentium argentum et aurum, / opera manuum hominum.* [Os seus [das gentes] ídolos são prata e ouro, obra das mãos dos homens]

2.2.1. Comentários teológicos

Os comentários indicam o deserto como local propício à tentação, por serem lugares de afastamento da sociedade e, portanto, são-no também de Deus²²², daí que Cristo tenha sido levado pelo Espírito Santo²²³ para que aí, longe dos demais, fosse tentado a pecar. A tentação de Cristo acontece logo após o batismo. Crisóstomo comenta que o batismo fortalece o crente quando exposto a tentações²²⁴, que a superações destas provas feitas pelo diabo dão mais sentido aos tesouros futuros na vida eterna e que a tentação é prova da existência de uma honra divina, que deve ser interpretada como o batismo²²⁵. Esta superação é também vista como característica dos

²²² Chrysostomus in Matth. *Tunc autem maxime instat Diabolus ad tentandum cum viderit solitarios; unde etiam in principio mulierem tentavit sine viro inveniens; unde et sic per hoc etiam Diabolo datur occasio tentandi quod ducitur in desertum. (...)Omne etiam bonum est extra carnem et mundum, quia non est secundum voluntatem carnis et mundi. Ad tale ergo desertum omnes filii Dei exeunt ut tententur (...) filii autem Diaboli in carne et mundo constituti confringuntur (...) Qui autem gloriosiores sunt filii Dei, extra fines carnis exeunt contra illum quia victoriae gloriam concupiscunt. Propterea et in hoc Christus exiit ad Diabolum ut tentaretur ab eo.*

Agora maximamente o Diabo ameaça os solitários a pecar; no princípio tentou a mulher encontrando-a sem homem; e assim também é dada ao Diabo a ocasião de tentar [Cristo] no deserto. Tudo de bom está para lá da carne e do mundo, o que não é bom não existe de acordo com a vontade da carne e do mundo. Para tais coisas [boas] os filhos de Deus saem para serem tentados, mas os filhos do Diabo são destruídos por estarem agarrados à carne e ao mundo. Por os filhos de Deus serem gloriosos, saem dos limites da carne e dirigem-se a ele para que vejam a glória da vitória. Por isso, Cristo saiu para o Diabo para ser tentado por ele.

²²³ Na explicação de Gregório à questão exposta na nota 33: *Dubitari autem a quibusdam solet a quo spiritu sit ductus Iesus in desertum, propter hoc quod subditur assumpsit eum Diabolus in sanctam civitatem. Sed vere et absque ulla quaestione convenienter accipitur ut a spiritu sancto ductus esse credatur, ut illuc eum suus spiritus duceret ubi hunc ad tentandum spiritus malignus invenit.*

É costume alguns duvidarem porque espírito é Cristo conduzido para o deserto, por causa do que é dito depois “Então o demônio levou-o à Cidade Santa”. Mas verdadeiramente e sem qualquer dúvida se pode crer que foi levado pelo Espírito Santo; para lá o seu espírito o levou para que lá o espírito mau o encontrasse.

²²⁴ Chrysostomus in Matth. *Quisquis ergo post Baptismum maiores sustines tentationes, non turberis; etenim propter hoc accepisti arma ut non cadas, sed ut praelieris. Ideo autem tentationem a te Deus non prohibet, primum quidem, ut discas quoniam multo factus es fortior.*

Depois do batismo sentes maiores tentações, mas não te perturbes; foi com o batismo que recebeste as armas não para que caias, mas para que lutes. Assim também Deus não te afasta da tentação, para que primeiramente aprendas te tornaste muito mais forte.

²²⁵ Chrysostomus in Matth. (...) *ut crediti tibi thesauri signum accipias: neque enim Diabolus superveniret tibi ad tentandum, nisi te in maiori honore effectum videret.*

santos, dado que estes são mais tentados e mais resistem à tentação²²⁶, e como maior exemplo, está Cristo²²⁷, a quem a tentação não consegue mover por ter sido gerado sem pecado, i. e., não contendo em si o pecado original²²⁸.

O número de dias de jejum é explicado por Gregório como sendo a multiplicação do decálogo de Moisés pelos quatro evangelhos²²⁹ e o facto de Cristo não ter sentido fome senão após quarenta dias é tido por Crisóstomo como sendo a representação da sua divindade em corpo humano, dado que jejuar por tão longo tempo é próprio da divindade, mas ter fome só é próprio do ser humano²³⁰.

As respostas de Cristo às tentações do diabo são terminantes e o facto de usar as Sagradas Escrituras para justificar a sua conduta não pecaminosa ao invés de derrotar o

Para que recebas o sinal do tesouro a ti concedido: e se o Diabo não chegaria até ti para te tentar, a não ser que visse em ti a prova de uma honra maior.

²²⁶ Hilarius in Matth. *In sanctificatis enim maxime Diaboli tentamenta grassantur quia victoria ei est magis optata de sanctis*

As tentações do Diabo rodam sobretudo os santificados, porque prefere a conquista de um santo.

²²⁷ Augustinus de Trin. *Cur seipsum quoque tentandum praeuit? Ut ad superandas tentationes mediator esset, non solum per adiutorium, verum etiam per exemplum.*

Porque se expôs a si próprio para ser tentado? Para que fosse o intermediário para as tentações que devem ser superadas, não só o é pela ajuda, mas também pelo exemplo.

²²⁸ Gregorius in Evang. (...) *Deus vero, qui in utero virginis incarnatus, in mundum sine peccato venerat, nihil contradictionis in semetipso tolerabat. Tentari ergo per suggestionem potuit, sed eius mentem peccati delectatio non momordit; atque ideo omnis diabolica illa tentatio, foris, non intus fuit.*

Mas Deus, que viera ao mundo sem pecado, reencarnado no útero de uma rapariga, não tolerava em si nada de contraditório. Pôde ser tentado por sugestão, mas o deleite do pecado nem lhe atingiu a mente, e por isso toda a tentação diabólica foi externa e não interna.

²²⁹ Gregorius in Evang. (...) *Quadragenarius autem numerus custoditur, quia virtus Decalogi per libros quatuor sancti Evangelii impletur*

Observa-se o número quarenta porque a virtude do Decálogo é realizada nos quatro livros dos santos evangelistas.

²³⁰ Chrysostomus super Matth. (...) *Unde dominus processit contra eum, non quasi Deus, sed quasi homo; magis autem quasi Deus et homo. Nam per quadraginta dies non esurire non erat hominis; aliquando autem esurire non erat Dei. (...) Esurire enim et non manducare, patientiae est humanae; non esurire autem, divinae naturae.*

Daqui que o senhor avançou contra ele, não como Deus, mas como ser humano; mais como Deus e como ser humano. Porque não ter fome por quarenta dias não é próprio de ser humano; ainda que ter fome não é próprio de Deus. Ter fome e não comer é a persistência humana; não ter fome é natureza divina

inimigo pela violência é visto por Gregório como um ensinamento²³¹. A ardileza do diabo é também digna de uma curiosa nota no comentário de Ambrósio, quando diz que o diabo aparentemente reconhece a origem divina de Cristo, mas tira vantagem da sua humanidade, representada na fome, para o tentar²³² – ainda que sem sucesso, pela resposta ouvida que valoriza o *verbum* que vem de Deus.

Esta resistência de Cristo é descrita como contrária à de Adão e Eva do terceiro capítulo do Génesis²³³ e Cristo surge assim como novo Adão que não se deixa enganar pela tentação da gula, pois mesmo sentido fome após os quarenta dias, não aceita as outras propostas, que pressupõem avarícia e vanglória²³⁴.

²³¹ Gregorius in Evang. *Sic ergo tentatus a Diabolo dominus, sacri eloquii praecepta respondit; et qui tentatorem suum mergere in abyssum poterat, virtutem suae potentiae non ostendit, quatenus nobis praeberet exemplum ut quoties a pravis hominibus aliquid patimur, ad doctrinam excitemur potius quam ad vindictam.*

Assim, o senhor é tentado pelo Diabo e responde com os preceitos da eloquência sagrada; quem pôde afogar o seu tentador no abismo, não mostrou a virtude da sua persistência, até que ponto nos é mostrado o exemplo de que tantas vezes sofremos pela ação de homens sem importância, e que melhor seria mostrar a doutrina ao invés da vingança.

²³² Ambrosius super Lucam. *Inde autem coepit unde iam vicerat, scilicet a gula; unde dixit ei si filius Dei es, dic ut lapides isti panes fiant. Quid autem sibi vult talis sermonis exorsus, nisi quia cognoverat Dei filium esse venturum, sed venisse per infirmitatem corporis non putabat? Aliud explorantis, aliud tentantis est; et Deo se profitetur credere, et homini conatur illudere.*

Assim começou onde já vencera, ou seja, pela gula; quando lhe diz “Se Tu és Filho de Deus, manda que estas pedras se tornem pães!”. De que maneira começaria tal discurso, se não soubesse que o filho de Deus estaria para vir, apesar de não saber que viria pela infirmitade do corpo? De uma maneira explora, de outra tenta; e declara acreditar em deus para tentar iludir o ser humano.

²³³ Tomás de Aquino comenta o facto de o deserto onde Cristo é tentado nesta passagem do evangelho é o mesmo onde outrora fora Adão tentado: *Glossa. Hoc desertum est in Ierusalem et Iericho ubi morabantur latrones, qui locus vocatur dammin, idest sanguinis, propter effusionem sanguinis quam ibi latrones faciebant; unde et homo cum descendisset a Ierusalem in Iericho incidisse dicitur in latrones, gerens figuram Adae, qui a Daemonibus victus est. Conveniens ergo fuit ut ibi Christus Diabolum superaret ubi Diabolus hominem sub figura superasse dictum est.* Este deserto é em Jerusalém e em Jericó onde estavam os ladrões; este lugar é chamado *dammin*, que é *sangue*, por causa do derrame de sangue que os ladrões aí faziam e aí se diz que o ser humano, tendo a forma de Adão, desceu entre ladrões desde Jerusalém até Jericó, por ter sido vencido pelos demónios. Bem se entende que Cristo conquiste o Diabo onde se diz que o Diabo superou o ser humano.

²³⁴ Gregorius in Evang. *Sed si ipsum ordinem tentationis aspicimus, pensamus quanta magnitudine nos a tentatione liberamur. Antiquus enim hostis primum hominem ex gula tentavit cum cibum ligni vetitum ad comedendum suasit; ex vana gloria, cum diceret: eritis sicut dii; ex avaritia, cum diceret: scientes bonum et malum: avaritia enim non solum pecuniae est, sed etiam altitudinis, cum supra modum sublimitas ambitur. Quibus autem modis primum hominem stravit, istis modis secundo homini tentato succubuit. Per gulam tentat, cum dicit dic ut lapides isti panes fiant; per vanam gloriam cum dicit si filius*

2.3. Análise da música (MM 26)

2.3.1. Forma

Partes	Secção	Texto	Sílabas do texto	Densidade de texto	Duração	interceção	Notas da Cláusula
I Duração: 107	α ₁	<i>Ductus est Iesus in desertum</i>	9	16	3 ¹	3	DÓ
	α ₂				2 ³	0	DÓ
	β ₁	<i>a spiritu sancto</i>	6	27	22	10	DÓ
	γ ₁	<i>ut tentaretur</i>	5	24	21	0	DÓ
	γ ₂	<i>a diabolo</i>	5	13	39	16	FÁ
II Duração: 117	δ	<i>et cum ieiunasset</i>	6	17	35	0	DÓ
	ε	<i>quadraginta diebus et quadraginta noctibus</i>	15	48	31	6	FÁ
	ζ ₁	<i>postea esuriit</i>	7	18	40	0	FÁ
	ζ ₂	<i>esuriit</i>	(4)	24	17		FÁ
			Total: 53	Total: 24	Total: 224		

A divisão das duas grandes partes baseia-se na divisão textual, a qual surge pela divisão do texto entre dois membros de frase separados por *ut*. O primeiro é a apresentação da ação e das personagens envolvidas, o segundo indica uma descrição temporal e também a segunda ação, que é a fome sentida por Cristo. A parte II

Dei es, mitte te deorsum; per sublimitatis avaritiam, cum regna mundi ostendit, dicens haec omnia tibi dabo.

Mas se atentarmos à ordem da tentação, consideramos com quanta magnitude nos libertamos da tentação. O antigo inimigo tentou o primeiro homem pela gula quando o persuadiu para que comesse o alimento proibido da árvore; com vã glória disse: “tornar-vos-eis como deuses”; com avarícia disse: “conhedores do bem e do mal”: a avarícia não é só do dinheiro, mas também da grandeza, roda em torno da magnanimidade. Do modo como [o Diabo] destruiu o primeiro homem, pelos mesmos modos faz sucumbir o segundo homem pela tentação. Tenta pela gula, quando diz “manda que estas pedras se

evidencia-se da anterior pelo contraste rítmico que as notas mais longas da secção δ_1 apresentam face às *tirate* que se ouvem no Baixo nos cc. 24-25 e no Soprano e Tenor no c. 27.

A subsecção α_2 representa a repetição do texto inicialmente exposto na secção anterior, ao mesmo tempo que demonstra como esta subsecção começa numa cláusula sobre DÓ, passa por uma cláusula sobre FÁ nos cc. 11-12 e torna a DÓ. A secção β distingue-se pelo *noema*, ao passo que γ_1 é iniciada por entradas imitativas a uma distância de breve. O uso do *noema* torna na subsecção γ_2 e o mesmo recurso de distinguir secções pela alternância entre *noema* e imitação acontece até ao final do motete, sem exceções²³⁵.

A secção ζ_1 é a secção final do motete e apresenta uma imitação à distância de semibreve, ao mesmo tempo que tem uma atividade rítmica de maior complexidade, em relação às secções anteriores pelo uso do ritmo $\downarrow \cdot \downarrow \downarrow$ em todas as partes. A subsecção ζ_2 acontece por uma repetição de texto que é editorial, tal como observado em 1.10. da Parte I.

2.3.2. Atribuição modal

Claves	Armação de clave	Notas iniciais	Âmbito	Acorde final
C ₁		f	c'-f'	c''
C ₂			g-a'	f
C ₃	b	f	f-f'	c'
F ₃		c	bb-c'	f

tornem pães”; pela vão glória quando diz “Se és Filho de Deus, lança-te daqui abaixo!”; pela avarícia da grandeza quando mostra os reinos do mundo dizendo “Dar-te-ei tudo isto”

²³⁵ Esta é uma característica apontada para a música a Fernão Gomes Correia, cuja música se encontra também no LC 57. (*vide* Nery (1991), pág. 35)

A Parte I do motete é composta por cinco secções e subsecções e, à exceção da última, todas terminam com cláusula sobre DÓ, apesar de o motete iniciar com as notas pertencentes ao acorde de FÁ maior e possuir o bemol. A parte II começa com uma cláusula semelhante às anteriores, mas todas as seguintes são sobre FÁ. A única situação de cláusula que se afasta das notas mencionadas é a que ocorre nos cc. 23-24, em que é preparada uma cláusula para RÉ menor, mas com movimentos que evitam esta resolução, ouvindo-se o acorde de SOL menor onde o RÉ menor seria esperado. A presença destes pontos cadenciais ajuda a caracterizar o modo deste motete como sendo o V modo, cantado por bemol, pois estes são os pontos cadenciais apontados pela teoria renascentista para o modo indicado²³⁶. A comparação das claves do motete com as apresentadas por Smith para este modo transposto por bemol conduz à mesma conclusão, dado que, à exceção do Soprano que neste motete canta com C₁, todas as restantes vozes cantam com a combinação de claves indicada pela mesma autora²³⁷. A caracterização externa do V modo para a peça *Feria Quarta Cinerum* MM 26 demonstraram como este modo está relacionado com a moderação, a temperança, a alegria, a agradabilidade, mas também o desdém²³⁸. Quanto às primeiras características, pode compreender-se que a rejeição por parte de Cristo das riquezas oferecidas pelo Diabo é uma demonstração destas mesmas características psicológicas – é no sentido de enaltecer estas características que os comentários teológicos indicam a superação do pecado como forma de fortalecer o crente. Aliado a este sentido de superação está o do desdém, dado que Cristo – que viveu sem pecado²³⁹ – não se deixa enganar pela tentação, ainda que, por essa missão, seja mais fortemente tentado – tal como os santos, como dizem os comentários²⁴⁰. A superação da prova do pecado

²³⁶ Smith (2011), pág. 193

²³⁷ *Idem*, pág. 192

²³⁸ Cf. 1,3,2.

²³⁹ 1 Pedro 2,22: “(...) ele não cometeu pecado, nem se encontrou engano na sua boca”

²⁴⁰ Cf. Hilarius, nota 230.

conduz a um maior sentido na recompensa que será dada através do Reino dos Céus, i. e., há um sentido de uma felicidade prometida ao crente, a qual está presente nas características do modo.

2.3.3. Material motivico e procedimentos polifónicos

O início deste motete mostra grandes semelhanças com *Feria Quarta Cinerum* MM 26: os motivos de ambos os motetes são iguais no seu ritmo e na melodia, por serem constituídos por uma 4^a ascendente compensada por graus conjuntos e por começarem com pausa inicial, no caso do Soprano e do Alto, neste motete, e, no caso de todas as partes do outro motete mencionado, à exceção do Tenor, em ambos os casos, uma vez que o não é possível que a voz que inicie o motete o faça com pausa, nesta técnica composicional; as entradas das partes são também iguais não só na ordem, mas também na distância entre elas, havendo, assim, um decalque claro entre os dois motetes. Por um lado, as justificações para tal podem ser suportadas por motivo de estilo do compositor, por outro, este é o primeiro motete dos domingos da quaresma, ouvido poucos dias depois do motete de quarta-feira de cinzas ser cantado, de modo que esta semelhança pode ter uma intenção de coesão musical entre a celebração que dá início à quaresma e aquela que é a primeira dos domingos deste período litúrgico.

A repetição em α_2 é acompanhada de repetição do motivo apresentado em α_1 , à exceção do Soprano, que apresenta uma melodia diferente, enquanto o Tenor repete o texto e o Baixo começa o motivo sem lhe dar seguimento, criando uma falsa imitação.

A secção β dá a ouvir uma nova porção de texto e a forma como este é apresentado contrasta com a polifonia anterior, criando uma situação de *noema* na qual a intenção melódica da composição ocupa um lugar menos privilegiado face ao texto. Este é tratado com especial realce uma vez que são usadas notas repetidas para o cantar, com maior atividade rítmica no Soprano, o que torna o texto mais perceptível. O uso do *noema*, acompanhado de notas repetidas acontece nas secções γ_2 e ϵ com resultados semelhantes.

A imitação acontece em γ_1 à distância intervalar de 8^a , sem recurso a outro intervalo expectável como a 4^a ou a 5^a , tal como acontece no início do motete; também a distância rítmica entre todas as vozes é a mesma – a breve.

A subsecção γ_2 , além da característica já apresentada, mostra também passagens ornamentais através de *tirate* no c. 27, nas partes de Soprano e Tenor, o que confere

The image displays a musical score for Soprano (S) in two parts. The top part is the original score, and the bottom part is a rewritten version. The lyrics are: 'ut ten- ta- re- tur' and 'cum ie- iu- na- sset'. The rewritten part includes a trill ornament on the final note 'it'.

Figura 46 Parte de Soprano tal como está escrita no original (acima); parte de Soprano reescrita de acordo com prolação ternária (abaixo). Exemplos extraídos dos cc. 19-21; c. 31-36; c. 53-56.

maior novidade rítmica à passagem, como forma de contrastar com a rigidez com que esta subsecção é iniciada. Esta variedade rítmica é perceptível quando se considera uma leitura da parte de Soprano realizada através da prolação ternária. Ficam, assim, mais claros os momentos de acentuação diferentes dos que resulta de uma leitura da mesma parte apenas na prolação binária original. A figura 49 mostra a comparação do mesmo trecho escrito nas duas prolações.

A secção δ corresponde à parte II do motete e a diferença motivica para com a parte I reside na inversão do sentido da melodia e no uso imediato de graus conjuntos. Se o motivo de α era composto por um salto de 4ª compensado por graus conjuntos, o motivo de δ é constituído por graus conjuntos descendentes até atingir um intervalo de 4ª.

Na secção final do motete acontecem imitações à distância de semibreve e com intervalo de 8ª. O motivo imitado é de novo descendente, com graus conjuntos até alcançar a 4ª, tal como na secção anterior. A atividade rítmica é muito mais intensa que nas secções anteriores, o que reforça o sentido de terminar o motete com uma secção de demonstração de agilidade no contraponto – tal como encontrado noutros motetes em estudo. Esta densa teia de ritmos variados encontra um momento de grande complexidade no c. 45.

No que concerne o ritmo, pode-se encontrar passagens que se adequariam melhor a uma prolação ternária, ao invés da binária indicada no motete, como demonstram as figuras. Estas diferentes acentuações das melodias criam os múltiplos relevos coexistentes que são responsáveis pelas passagens de maior vivacidade nesta polifonia.

2.3.4. Retórica musical

As *tirate* de α_1 e α_2 conferem maior atividade rítmica nestas secções tendencialmente mais descritivas. Nos cc. 10-13 o Baixo canta em *anabasis*, ao mesmo tempo que as partes de Soprano e Alto deixam progressivamente de cantar. Para a figura do Baixo, atribui-se o significado de afastamento que a imagem do deserto sugere, por ser um lugar de afastamento, como mencionado em 2.2.1. As pausas de Soprano e Alto ilustram o mesmo sentido de abandono que resulta da menção ao deserto.

As secções β , γ_2 e ϵ destacam-se por se tratarem de situações de *noema* pela interrupção que geram na polifonia, dando maior destaque ao texto. Nas mesmas secções, acontecem figuras de *epizeuxis*²⁴¹ pelo facto de se ouvir o texto cantado sobre a mesma nota, como forma de lhe dar maior destaque, em detrimento dos acontecimentos polifónicos das secções que as medeiam. Ainda na secção β , a parte de Soprano repete o texto criando uma figura de *pleonasmus*²⁴²: esta figura não só é formada pela melodia, que se comporta pela forma descrita na definição de Burmeister, como também tem o significado retórico da repetição do texto, mostrando assim a relevância que tem o *spiritus* conduzir Cristo para ser tentado; a parte do Soprano é a única a repetir o texto *a spiritu* por três vezes, criando uma longa interceção na secção seguinte.

As partes de Alto e Soprano apresentam *hypobolae* pelo uso de notas mais graves na secção ζ_1 . No c. 53 em diante, o Soprano canta um *supplementum* como forma de terminar o motete, tal como acontece noutros motetes.

²⁴¹ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 19

²⁴² ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 31

2.4. Comentários de interpretação (MM 26)

Esta passagem do evangelho trata a tentação de Cristo por parte do Diabo, sendo também a primeira situação em que Cristo é posto em destaque no evangelho de Mateus. A primeira tentação é a da fome, mas Cristo resiste, afirmando que a alimentação é também espiritual e é desta que o motete trata. No seguimento das peças estudadas, o texto deste motete relaciona-se com os anteriores pelo facto de condenar o apego à dimensão terrestre e incentivar a valorização da espiritual. A ação decorre no deserto, local de tentação, e acontece após o batismo de Cristo, como forma de mostrar que a aceitação do batismo implica a confrontação e superação do pecado. Cristo responde de forma terminante, ao passo que o Diabo fala com ardileza.

O carácter narrativo do início, deve ser cantado com uma dinâmica de *mp*, podendo crescer aquando do início da subsecção α_2 , com o objetivo de demonstrar a repetição de texto e suportar o registo mais agudo que as partes apresentam nesta subsecção. As *tirate* presentes nas secções α_1 e α_2 podem ser cantada com *diminuendo*, expressando afastamento, pois o deserto é o local afastado onde ocorrem tentações ao espírito, como indicado em 2.2.1. No entanto, a partir do c.11, deve acontecer um *diminuendo* que é ajudado pela *anabasis* que se encontra nas partes de Soprano, Tenor e Baixo. O silêncio do Alto no c. 12 e a não participação do Soprano na cláusula do c. 13 indiciam também o *diminuendo*.

A secção β indica que foi um espírito que transportou Cristo para o deserto, o que é feito pelo *noema*, junto com a *epizeuxis* da repetição de texto. Esta repetição é única na parte de Soprano, a qual canta acompanhada pelas as restantes partes, como sendo melodia única. Esta melodia única na parte de Soprano pode indiciar que o espírito que levou Cristo proveio de um local elevado. As entradas sucessivas da secção γ_1 convidam a um *crescendo* até à entrada de Soprano, que acontece num registo muito agudo, com o FÁ acima do pentagrama. Esta maior tensão mostra como a tentação

implica um envolvimento emocional forte, pois o desejo despertado pela fome ou a concupiscência das riquezas mundanas têm esse impacto.

A secção γ_1 surge com *noema* anunciando que é o Diabo que tenta Cristo. Tanto o texto *a spiritu* como *a diabolo* encontram-se postos em música com o mesmo recurso a esta figura retórica, o que aproxima os dois conceitos – a dúvida sobre a identidade deste *spiritus* enunciada em 2.2., a qual questiona sobre a natureza positiva ou negativa do mesmo²⁴³, pode encontrar aqui uma proposta de interpretação dada pelo compositor, dada a semelhança na apresentação das duas personagens, o *spiritus* e o *diabolus*, através da mesma música²⁴⁴. A dita ardileza do Diabo pode ser expressa nas *tirate* de toda esta subsecção γ_1 através de um *crescendo*, do mesmo modo que O Soprano pode cantar a repetição de texto dos cc. 29-30 numa intensidade mais forte que as restantes partes, evidenciando a presença do Diabo neste contexto e com a ajuda da *mutatio toni* indicada pela *ficta* na transcrição.

A secção δ pode ser cantada com menor intensidade, em *p*, para demonstrar o jejum de Cristo. Apesar de só sentir fome ao fim de quarenta dias e quarenta noites, o jejum é indicador de fraqueza para quem sofre a condição de padecer de fome – do mesmo modo que se considerou que as tentações afetam quem não é divino. Estes pontos são considerados úteis na interpretação, mesmo não tendo em conta a natureza divina dada a Cristo, pois é preciso demonstrar o sofrimento da tentação e da fome no contexto daqueles que podem disso padecer e não restringir o espectro de impacto destes conceitos à natureza divina de Cristo. A confusa densidade polifónica, com *heterolepsis* do Baixo no Tenor e constantes semínimas apoiam a esse sentimento de fraqueza provocado pela fome, pelo que a cláusula dos cc. 35-36 não deva ser cantada

²⁴³ Vide nota 92

²⁴⁴ A noção de que a escolha do texto e o modo como a composição é feita podem demonstrar opções religiosas – e até mesmo políticas – por parte do compositor e/ou da ordem religiosa a que pertence está explorada por Todd, no que concerne a compositores espanhóis do séc. XVI. Vide Todd (1997), págs. 175, 185, 194.

com grande intensidade, mas sim em *diminuendo*, para aumentar o contraste com a secção seguinte.

O novo texto da secção ϵ é apresentado com *noema*. No contraste entre os quarenta dias e noites, os dias podem ser cantados com maior intensidade e com um *legato* que evidencie a duração prolongada destes dias, suportada pelas notas longas sobre a sílaba *diebus*. Já a referência à noite pode ser feita em *pp* e com muita suavidade, usando os melismas que surgem no final desta parte com notas negras – possível referência pictórica à noite, como *Augenmusik* – para fazer referência ao deserto, como se ouviu no início do motete, quase imitando sopros de vento entre dunas ou o frio de uma noite neste clima – entre outras imagens passíveis de ajudar os intérpretes a construírem a sonoridade desejada para esta passagem.

Os comentários patrísticos dizem que o facto de só sentir fome após tantos dias é um testemunho da origem divina de Cristo e, apesar de as situações de sofrimento terem como base a experiência terrena, pode considerar-se aqui que esta passagem demonstra simultaneamente dignidade e ao mesmo tempo a fraqueza da fome: a primeira, porque Cristo suportou tantos dias dada a sua natureza divina; a segunda, porque, ainda assim, teve fome, como um ser humano, conforme no comentário de Crisóstomo. A dignidade, presente nos ritmos pontoados e na repetição do motivo em notas mais agudas, pode ser demonstrada através de uma dinâmica mais forte na repetição de texto que acontece nos cc. 46-47; ao passo que a fraqueza acontece pela *hypobole* das partes de Soprano e Alto.

A secção ζ_2 , pelo carácter de *coda* que tem e apresentando melismas que se aproximam da figura de *supplementum* na parte de Soprano, enquanto o Alto mantém a mesma nota, pode ser cantada em *pp*, como forma de demonstrar a fraqueza final a que Cristo chegou, com *ritardando* nos últimos dois compassos.

2.5. Análise da música (LC 57)

2.5.1. Forma

Partes	Secção	Texto	Sílabas do texto	Densidade de texto	Duração	interceção	Notas da Cláusula
I Duração: 57	α	<i>Ductus est Iesus</i>	5	21	24	3	(MI <i>fuggita</i>) DÓ
	β	<i>in desertum a spiritu</i>	7	37	19	1	DÓ
	γ	<i>ut tentaretur a diabolo</i>	10	48	21	3	SOL
II Duração: 36	δ	<i>et cum ieiunasset</i>	6	46	13	2	SOL
	ε	<i>quadraginta diebus</i>	7	41	17	0	DÓ
	ε	<i>et quadraginta noctibus</i>	8	89	9	1	DÓ
III Duração: 71	ζ	<i>postea esuriit</i>	7	54	13	1	FÁ
	η	<i>et accedens tentator dixit ei</i>	10	48	21	3	(SOL) DÓ
	θ	<i>si filius dei es</i>	7	58	12	0	DÓ
	ι	<i>dic ut lapides isti</i>	7	47	15	3	FÁ
	κ	<i>Panes fiant</i>	4	24	17		DÓ
			Total: 78	Total: 48	Total: 164		

Este motete contrasta com o anterior não só pelo uso do texto – que é mais longo, neste caso, em 21 sílabas – mas também pelo maior número de secções com uma duração média inferior. A duração média das secções do motete anterior localizado em MM 26 ronda as 29 mínimas ao passo que a deste motete ronda as 16 mínimas, o que conduz a um maior número de secções. Aliada a isto está a diversidade motívica que se encontra ao longo do motete, dado que cada secção apresenta um novo motivo.

A secção β distingue-se da anterior pela atividade rítmica mais presente, o que é contrastado na secção seguinte, porque esta apresenta um ritmo mais simples. As divisões entre γ , δ e ε baseiam-se na apresentação de motivos diferentes aliados à progressão do texto. Esta tendência é interrompida na subsecção ε_2 que é assim considerada – e não uma secção independente – dada a ligação textual tão forte baseada na oposição entre os *quadraginta dies* e as *quadraginta noctes*.

O observado para as secções de γ a ε aplica-se de ζ a η , com a novidade rítmica a marcar a diferença na secção θ_1 , que usa o mesmo recurso de variedade já ouvido em β .

A ordem do Diabo é apresentada em três secções diferentes, apesar de o texto apresentar apenas dois membros: a prótase *si filius dei es* e a apódose *dic ut lapides isti panes fiant*. No entanto, a música é dividida em três secções baseadas na distinção entre imitação e homorritmia.

A divisão em três partes resulta da divisão já apresentada para o texto. A nível musical, a parte I caracteriza-se pela presença do $F\acute{A}\#$ nas cláusulas dos cc. 4, 13 e 14-15, e pela alternância entre secções com atividade rítmica diferentes, tal como observado em relação à secção β – central na parte I; a parte II, por seu turno, apresenta um ritmo mais próximo da mínima, sobretudo na secção ε_2 , com o texto sendo declamado apenas em mínimas; também nesta secção há maior tendência para o uso do acorde de $F\acute{A}$ Maior, em contraste com os $F\acute{A}\#$ ouvidos na parte I. Esta facta também se encontra noutras passagens, como no início da secção ε_1 e também nas secções ε_2 e ζ , na alternância entre $F\acute{A}$ maior e noutros acordes à distância mínima. A parte III retoma o ritmo de maior complexidade, sobretudo na secção θ , ao mesmo tempo que representa o discurso do diabo.

2.5.2. Atribuição modal

Claves	Notas iniciais	Âmbito	Acorde final
G2	c''	g'-g''	e''
C1	g'	c'-d''	c''
C1	g'	c'-d''	g'
C2	c'	c'-f'	c'

Além da recorrência das cláusulas sobre a nota DÓ, deve acrescentar-se a presença de SOL como ponto cadencial. Este ponto cadencial, apesar de aparecer na sua forma concluída apenas no final das secções γ e δ , aparece também de forma dissimulada, através das cláusula *fuggite* para MI, que são resultado do evitar da nota SOL. O primeiro exemplo destas cláusulas encontra-se nos cc. 4 e 5 com a parte de Alto a cantar o movimento sincopado que antecede uma cláusula²⁴⁵, a parte de Baixo a cantar o RÉ que resolveria para SOL (e não para MI) e ainda o Tenor que cantaria LÁ-SOL, mas que tem salto e canta depois SI. A cláusula do c. 5 é mais clara que a anterior por se encontrarem os movimentos de *cantizans* e *tenorizans* para a nota SOL nas partes de Soprano e Tenor, respetivamente, com o Baixo a evitar cantar o SOL, substituindo-o com o MI.

Estes pontos cadenciais suportam a atribuição deste motete ao XI modo, pois DÓ, SOL e FÁ encontram-se entre os pontos cadenciais enunciados pelos teóricos renascentistas²⁴⁶, sendo esta última nota mencionada como *clausula de passo* ou *peregrinae* para Cerone e Herbst, respetivamente. As partes de Tenor podem receber,

²⁴⁵ Cf. *Dominica tertia in Quadragesima* MM 26, Alto, c. 21, 32; *Dominica Quarta in Quadragesima* LC 57, Baixo, c.13; *Dominica de Passione*, Alto, c. 18, 20. Encontra-se ainda o mesmo ritmo com valores duplicados nos seguintes exemplos, de entre outros no mesmo repertório: neste motete, Alto, c. 14; *Feria Quarta Cinerum* LC 57, Tenor, c.40; *Dominica prima in Quadragesima* MM 26, Soprano, c. 15; *Dominica tertia in Quadragesima* LC 57, Tenor, c.25;

²⁴⁶ Smith (2011), pág. 223

neste modo, as claves de C1 e C2, tal como acontece no motete de LC 57, de acordo com Galilei²⁴⁷.

No entanto, pode também considerar-se uma atribuição modal dentro dos oito modos eclesiásticos. Assim, este motete pode ser inserido no VI modo, o que é suportado pelas duas cláusulas sobre FÁ nas secções ζ e ι. A caracterização psicológica do XI modo encontra-se afastada da interpretação dada pelos comentários patrísticos apresentados em 2.2.1. Este modo está associado à dança, à alegria, agradabilidade, à suavidade e inclusivamente à lascívia²⁴⁸. Destas características, pode-se afirmar que a ardileza do diabo tem como paralelo o sentido lascivo do modo, mas a gravidade requerida pelo contexto narrativo da tentação de Cristo afasta o sentido de alegria próximo à dança que o modo indicia. Já a caracterização psicológica do VI modo evidencia um sentido de devoção²⁴⁹ que pode ser encontrada na superação das tentações, que mencionam os comentários.

2.5.3. Material motivico e procedimentos polifónicos

A secção α começa com imitação entre os pares Soprano-Alto e Tenor-Baixo, sendo que estes estão invertidos de modo a que o Baixo imita o Soprano e o Tenor, o Alto. Esta maneira de iniciar o motete acontece apenas neste e em *Dominica Quarta in Quadragesima* LC 57, o que pode resultar num indício de relação estilística entre o repertório localizado em LC 57 e aquele em MM 26, ainda que se façam as devidas reservas, dada a frequência deste caso, quando considerado um *corpus* de repertório mais alargado. No entanto, a repetição de texto na parte de Soprano no c. 4 usa parte do motivo que pertence ao Alto/Baixo, como que mantendo coerência motivica, sem manter os pares originais. O motivo inicial de Alto/Tenor começa com 5ª descendente

²⁴⁷ *Idem*, pág. 225

²⁴⁸ Smith (2011), pág. 224-225

seguida de 8ª ascendente que é depois compensada até atingir a nota inicial. Este salto de 8ª cria uma diferença acentuada para com os graus conjuntos do par Soprano/Baixo, mas a sua realização prática acaba por não permitir que este artifício composicional seja bem percebido, dada a proximidade das partes, que obriga a constantes *metabaseis* entre as três mais agudas.

A secção β não usa a mesma ordem de imitações emparelhadas anterior, mas usa todas as vozes em imitação, cuja distância é de mínima, à exceção do Soprano que entra à distância de semibreve. Este novo motivo é composto por um intervalo de 4ª compensado e com o ritmo $\downarrow \cdot \downarrow$ a marcar o seu início. Como anteriormente observado, a secção γ tem um ritmo mais simples e a isso estão associados os graus conjuntos, que então se ouvem em contraste com os procedimentos da secção anterior, e também o âmbito reduzido das melodias, com destaque para as partes de Tenor e Baixo, cujos âmbitos são de 2ª menor e maior, respetivamente. Nesta secção, observa-se também que as entradas se resumem a três, dada a concomitância entre Alto e Baixo. O mesmo acontece na secção seguinte, com simultaneidade entre as partes de Soprano e Alto, e também nas secções ζ , θ e κ .

As secções ϵ_1 e ϵ_2 , compostas por uma harmonização de melodia, apresentam uma parte de Baixo com carácter mais próximo a um baixo instrumental, como se de um *continuo* instrumental se tratasse, dada a presença de intervalos de 5ª perfeita entre fundamentais de acordes e a presença do acorde de DÓ maior na primeira inversão.

No que concerne à exposição das entradas, esta acontece de acordo com três disposições: desfasamento em todas as partes, nas secções β , ϵ_1 , e η ; concomitância de duas das partes, nas secções já mencionadas (γ , δ , ζ , θ e κ); concomitância em todas as partes, nas secções ϵ_2 e ι .

²⁴⁹ Smith (2011), pág. 193 e 200

2.5.4. Retórica musical

Os trechos *in desertum* e *si filius dei es* é apresentado sobre a forma de *mimesis*²⁵⁰, uma vez que as imitações não são estritas, mas sim aproximadas. No caso do primeiro trecho de texto, observa-se ainda a figura de *dubitatio*²⁵¹ pela incerteza rítmica que se gera sobretudo nas partes de Soprano e Alto. Nesta parte de Alto, no segundo trecho, *si filius dei es*, encontra-se um final não conclusivo, o que se considera ser uma *apocope*²⁵². A mesma figura encontra-se na parte de Soprano, na secção δ , na palavra *ieiunasset*.

As passagens *a spiritu* da secção β , a secção ϵ_2 , *dixit ei* de η e ι apresentam figuras de *noema* que resultam como forma de conferir variedade ao discurso polifónico e de, ao mesmo tempo, salientar a relevância do texto cantado. Neste ponto de vista, ressaltam o primeiro caso, em que o *spiritus* é destacado face ao resto da frase e o mesmo acontece em *dixit ei* e *dic ut lapides*. Conclui-se que a ação de falar é introduzida por esta figura retórica, com especial ênfase no último caso, dado que se trata de uma ordem, cujo sentido retórico é melhor expresso pelo *noema*, dado o ímpeto que este implica. No caso destes *noemata*, o que se ouve em ϵ_2 é antecedido de *aposiopesis* e, em menor grau, também a secção ι se aproxima desta figura, porque, apesar de a pausa só acontecer nas partes de Soprano e Alto. A interpretação pode, portanto, aproximar este final à figura de *aposiopesis*, ainda que não ocorra pausa geral.

A nível melódico, identificam-se também as *tirate* presentes na parte de Soprano para o texto *diabolo* na secção γ e também na parte de Alto em *accedens* da secção η .

²⁵⁰ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 26

²⁵¹ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 13

²⁵² ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 5

2.6.Comentários de interpretação (LC 57)

O intervalo de 8ª que caracteriza as partes de Soprano e Tenor, logo no início do motivo de α , pode ser visto como uma representação do transporte de Cristo para outro lugar, dado que este salto, o mais amplo salto melódico encontrado no repertório em estudo, indicia essa mudança de estado pelo qual Cristo passou quando foi levado para o tatar, também a síncopa que acontece nesta nota pode também ser vista como forma de transportar a nota do tempo fraco para um forte, como representação do transpor de Cristo.

O deserto mencionado na secção β partilha com o ouvido no motete anterior o facto de ser cantado com ritmo mais ativo, com semínimas mais frequentes; ainda assim, a descrição feita neste motete é mais eficaz no que toca ao sentido de abandono do caminho correto que o deserto evidencia, nas palavras dos comentários patrísticos. Isto acontece pela figura de *dubitatio*, na qual o ritmo das partes não é tão claro quanto à sua organização em momentos de *arsis* e *thesis*, resultando uma instabilidade que demonstra uma descrição do deserto pelo afastamento em relação às regiões habitadas. Se as partes de Tenor e Baixo, que cantam com homorritmia, cantarem com menor intensidade, ajudam a que o ritmo mais variado do Alto e do Soprano seja, de facto, menos preso a uma métrica organizativa. A dinâmica pode também ser reduzida nesta passagem, sugerindo-se uma articulação que privilegie a dicção do texto. O trecho final desta secção, *a spiritu*, pode ser iniciado pelo Soprano numa dinâmica entre o *mf* e o *f* com uma articulação da palavra *a* que seja feita de forma rítmica, com possível uso de golpe de glote – ainda que evitável na maior dos casos – tornando a palavra [ʔa]


A secção γ relaciona-se com a α por ter também um carácter mais narrativo do que descritivo, daí que possa ser cantada numa dinâmica entre o *p* e o *mp*, mas com progressivo *crescendo* para demonstrar claramente a palavra *diabolo* no final da secção e de modo a que a *tirata* de Soprano surja como consequência dessa energia criada.

A fraqueza do jejuar pode ser expressa pela parte de Alto que, pela dissonância de 7ª no final do c. 17, se mostra em conflito com as restantes partes, demonstrando essa debilidade. Também o sentido de *catabasis* de todas as partes pode reforçar esse significado. No entanto, a entrada de Soprano e Alto com uma 5ª num registo agudo pode representar a superação da fome que Cristo conseguiu, dado que, mesmo jejuando por quarenta dias, como será dito nos compassos que se seguem, não vacilou. Ainda assim, estas duas partes devem diminuir logo após a sua participação nesta secção δ.

Os quarenta dias são representados na secção ε em continuidade com polifonia anterior e merecem uma dinâmica mais forte para mostrar que foi durante esse período de tempo que Cristo jejuou e que foram dias, logo, de uma luz mais clara. Assim, sugere-se que se cante o texto que refere os dias com maior dinâmica, para que, a seguir, a descrição das quarenta noites, ainda que com *noema*, seja feita entre o **pp** e o **p**. Cria-se, portanto, o contraste evidente com a secção anterior e com a própria escrita homorrítmica, que pode ser usada como ênfase de textura, mas não como ênfase de dinâmica. A *aposiopesis* com que começa esta secção ε2 pode ser um pouco mais longa que o *tactus* inicial, dependendo do ligeiro *cedendo* que a cláusula de 20-21 possa ter. O registo agudo de Soprano e Tenor deve ser usado para expressar suavidade e não o contrário.

A secção ζ pode usar o sentido de mistério entre **pp** e o **p** que aconteceu na secção anterior para representar de novo a fraqueza da fome, dando continuidade à dinâmica. Se antes a indicação do jejum foi feita com um toque de força por causa da superação na entrada de Soprano e Alto em 5ªP, nesta secção não há presença de algo comparável a esse sentido de intensidade, pelo que deve ser cantada na dita dinâmica. A cláusula dos cc. 26-27 pode ser aproveitada para um *diminuendo*.

Já a secção η pode ser cantada em **mf** com um ímpeto progressivamente maior até *tentator*. A *tirata* do Alto em *accedens* é ilustrativa de como o *tentator* tem que subir para chegar a Cristo, pelo sentido de *anabasis* que tem, como que indicando a

condição inferior do Diabo. A agressividade do mesmo pode ser descrita no ritmo  de Soprano no c. 29 através de uma articulação do texto que privilegie o fonema da africata palato-alveolar [tʃ], presente em *accedens* – sem que este contamine o som [t] da seguinte palavra com uma aspiração indesejada, tornando-o [ts]. *Dixit ei* pode ser cantando numa dinâmica mais *p*, como se o narrador desse lugar à personagem para esta poder dizer aquilo que o narrador anunciou.

A secção θ deve surgir quase de forma inesperada numa dinâmica preferencialmente *f*, em *marcato* com todas as notas com acento. As mínimas da sílaba *filius* nas partes de Soprano e Baixo podem ser cantadas como se fossem semínimas, de forma a ser usado o poder usar a força sibilante de [s] na metade da mínima, ao invés de a unir à letra ‘d’ da seguinte palavra. Também a palavra *es* pode ser articulada com golpe de glote [ʔε] para ajudar à vivacidade rítmica.

A secção ι deve manter a intensidade expressiva da secção anterior, mas aumentando a dinâmica, dada a textura homorrítmica aqui presente. A longa permanência no acorde de DÓ Maior confere também à passagem um sentido imperativo, que ajuda a suportar a ordem dada pelo Diabo. Mas a cláusula dos cc. 36-37 indica um *diminuendo* pela presença dos movimentos paralelos de Alto e Tenor, o que ajuda a aproximar o motete da sua frase final. A ordem do Diabo é apenas uma – *dic ut lapides isti panes fiant*²⁵³ –, mas o que separa os dois membros é o sentido diferente entre as *lapides* e os *panes*: as pedras são descritas de modo mais rude e em homorritmia, como uma descrição monolítica cantada ‘a uma voz’ com diferentes alturas; o pão é descrito com a suavidade das 3^{as} entre o Tenor e o Baixo, ao mesmo tempo que o passo entre DÓ Maior na primeira inversão e FÁ Maior no c. 38 se aproxima a uma expressão de suavidade próprio de uma *congeries*, ainda não sendo o caso exato desta figura. Também a 5^a diminuta entre Soprano e Alto com resolução no compasso seguinte da 3^a retardada pela 4^a – ainda que um procedimento habitual –

pode aqui ser usado como expressão de suavidade para o significado do pão. Mas esta suavidade é, na verdade, uma ação ardilosa do Diabo, pois representa a tentação; deste modo, deve ser expressa numa dinâmica entre o *pp* e o *p*, mas mostrando uma atração sedutora para o pecado da gula.

²⁵³ “dize que estas pedras se convertam em pães”

3. *Dominica secunda in Quadragesima* (MM 26 e LC 57)

3.1. Enquadramento litúrgico

A transfiguração de Cristo relembra ao crente a importância da penitência e como esta leva à recompensa, pois também Cristo sofreu e ressuscitou. Reforça-se a ideia da superação da dimensão terrestre para alcançar a divina, confrontando-se o crente com a luta contra as suas tentações e paixões.²⁵⁴

3.2. Análise do texto

MM 26: Assumpsit Iesus di[s]cipulos suos et ascendit in mo[n]te[m] et tra[n]sfigurat[us] est ante eos.²⁵⁵

LC 57: In illo tempore assumpsit Iesus Petru[m] et Jacobu[m] et Joane[m] fratrem eius et duxit illos in mo[n]tem excelsum seorsum et transfiguratus est ante eos. (Mt 17,1-2)²⁵⁶

O texto apresentado em ambas as peças revela diferença face ao *Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini* (...) de 1588. Este tem o texto na seguinte forma:

In illo témpore: Assumpsit Iesus Petrum & Iacôbum & Ioannem fratrem eius: & duxit illos in mo[n]tem excelsum seórsum: & transfigurátus est ante eos.

²⁵⁴ Missal Romano, pág. 319.

²⁵⁵ Tomou Jesus os seus discípulos e ascendeu a um monte e transfigurou-se diante deles.

²⁵⁶ [Naquele tempo] “tomou Jesus consigo Pedro e Tiago e João, seu irmão, e levou-os à parte a um alto monte, e transfigurou-se diante deles.”

No caso de MM 26, os nomes dos discípulo são substituídos simplesmente por “di[s]cipulos” e a ação de os conduzir para um monte alto é descrito apenas como “ascendit in mo[n]te[m]”, sendo apenas coincidente a frase final.

Já o texto presente em LC 57 inicia com o complemento circunstancial de tempo *in illo tempore* que, apesar de recorrente no texto da Vulgata, é anteposto às leituras dos evangelhos nos missais, mesmo em passagens em que a Vulgata não o apresenta.

A mesma passagem supradita aparece assim na Vulgata:

Et post dies sex assumit Jesus Petrum, et Jacobum, et Joannem fratrem ejus, et ducit illos in montem excelsum seorsum : et transfiguratus est ante eos. (Mt 17,1-2)²⁵⁷

Estas indicações acrescentadas no *missale* podem ser compreendidas como forma de contextualizar os ouvintes para a situação lida, com pequenas substituições de texto que não comprometem o significado central da passagem – o da transfiguração, neste caso, cujo texto é utilizado *ipsis verbis*.

Após a tentação no deserto, sobre a qual o domingo anterior a este, Jesus é seguido por discípulos e cura o povo. Seguem-se o sermão da montanha, continuam os episódios de milagres e os ensinamentos por parábolas até chegar ao capítulo 17 onde os discípulos Pedro, Tiago e João vão a um monte alto e vêem Cristo transfigurado, brilhando como o Sol. Surgem em seguida Moisés e Elias e ouve-se a voz saída da nuvem, dizendo que este é o seu filho amado²⁵⁸. A presença de Cristo e dos apóstolos na montanha é indicadora de um momento de intensidade espiritual²⁵⁹, em particular este em que a dimensão divina de Cristo é manifestada perante os discípulos. Perante a visão de Cristo transfigurado, os discípulos temeram e foram tranquilizados por Cristo. Ao olhar de novo, os discípulos apenas viram Cristo na sua forma anterior.

²⁵⁷ “Seis dias depois, tomou Jesus consigo Pedro e Tiago e João, seu irmão, e levou-os à parte a um alto monte, e transfigurou-se diante deles”

²⁵⁸ Mt 3,17; Mt 17,5

Considerem-se as palavras de João Paulo II na Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae* de 2002, ainda que salvaguardando que se trata de um texto moderno, cronologicamente muito próximo do presente e que serve apenas de exemplo para ilustrar um ponto de vista autorizado por vir do Vaticano:

A cena evangélica da transfiguração de Cristo, na qual os três apóstolos Pedro, Tiago e João aparecem como que extasiados pela beleza do Redentor, pode ser tomada como ícone da contemplação cristã. Fixar os olhos no rosto de Cristo, reconhecer o seu mistério no caminho ordinário e doloroso da sua humanidade, até perceber o brilho divino definitivamente manifestado no Ressuscitado glorificado à direita do Pai, é a tarefa de cada discípulo de Cristo; é por conseguinte também a nossa tarefa.²⁶⁰

Daqui se conclui que esta visão dos discípulos é destinada a todos os crentes que, passando pelas dificuldades inerentes a uma vida humana, tendencialmente dolorosa, de acordo com as palavras supracitadas, se mantêm na conduta requerida para o reino dos céus.

A estrutura do texto que se encontra em LC 57 permite a divisão em três partes que correspondem a: *In illo tempore assumpsit Iesus Petru[m] et Jacobu[m] et Joane[m] fratrem eius*; a segunda: *et duxit illos in mo[n]tem excelsum seorsum* – esta divisão acontece por ação da conjunção *et* que une os dois membros da frase – e a terceira: *et transfiguratus est ante eos*. Na primeira frase pode-se destacar *In illo tempore* enquanto informação temporal, seguindo-se a ação *assumpsit Iesus Petru[m] et Jacobu[m] et Joane[m] fratrem eius*. A segunda parte da frase constitui uma unidade bem definida, ainda que seja possível perceber a ligação mais estreita entre *et duxit illos*, por ter verbo e complemento direto, e a localização da ação em *in mo[n]tem excelsum seorsum*. As últimas palavras – *et transfiguratus est ante eos* – formam por si uma parte, apesar de mais pequena que as anteriores. É dada maior relevância a esta ação que é exposta por

²⁵⁹ Dyes (2005), pág. 146. Cf. nota 110

estas palavras, pois tudo o que aconteceu no texto até então é uma preparação para este acontecimento de importância no desenvolvimento narrativo e na dimensão teológica: a transfiguração de Cristo perante os seus discípulos mostra a sua natureza divina aos que são de natureza humana.

3.2.1. Comentários teológicos

Os comentários da *Catena Aurea* apresentam um ponto em comum de maior significado para esta passagem: apenas os crentes na presença divina de Cristo – o verbo feito carne – merecem a visão celestial da sua glória – a qual a vida cristã tem por finalidade, segundo as palavras modernas de João Paulo II supraditas – e esta visão é a de Cristo em seu verdadeiro estado espiritual, como está no seu reino²⁶¹, i. e., em espírito sem manifestação carnal²⁶², ao qual apenas os verdadeiros crentes têm acesso²⁶³. Mesmo dentre os discípulos, apenas três são eleitos para assistir à transfiguração, entre os quais está Pedro, cujo favoritismo é apontado por

²⁶⁰ Acedido em https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/apost_letters/2002/documents/hf_jp-ii_apl_20021016_rosarium-virginis-mariae.html a 5 de fevereiro de 2016.

²⁶¹ Hieronymus. (...) *Ubi splendor faciei ostenditur, et candor describitur vestium, non substantia tollitur, sed gloria commutatur. Certe transformatus est dominus in eam gloriam qua venturus est postea in regno suo.*

Onde é mostrado o esplendor da face, e a candura das vestes é descrita, não ascende em substância, mas é em glória transformado. Certamente o senhor foi transformado em sua glória, pela qual irá futuramente ao seu reino.

²⁶² Origenes in Matth. (...) *In Evangelii enim Iesus simpliciter intelligitur ab eis qui non ascendunt per excitationem verborum spiritualium super excelsum sapientiae montem; eis autem qui ascendunt, iam non secundum carnem cognoscitur, sed Deus verbum intelligitur.*

Nos evangelhos Jesus é simplesmente compreendido por aqueles que não ascendem pelo erguer das palavras espirituais acima do alto monte da sapiência, mas aqueles que ascendem já não o vêem segundo a carne, mas sim segundo o verbo de Deus.

²⁶³ Rabanus. *Vel tres solummodo discipulos secum ducit, quia multi sunt vocati, pauci vero electi. Vel quia qui nunc fidem sanctae Trinitatis incorrupta mente servant, tunc aeterna eius visione laetantur.*

Apenas levou consigo três discípulos porque muitos são chamados, mas poucos são eleitos. Assim, quem conserva agora a fé na santa Trindade de modo incorrupto, alegrar-se-á na sua eterna visão.

Crisóstomo²⁶⁴. O exemplo daqui resultante aconselha os crentes a desprender-se da vida terrena para preparar a vida eterna que é celestial, daí que Cristo tenha subido o monte²⁶⁵, como já acontecera noutras ocasiões²⁶⁶.

²⁶⁴ Chrysostomus in Matth. *Ideo autem hos tres assumpsit, quoniam aliis potiores erant. Intende autem qualiter Matthaeus non occultat eos qui sibi praepositi sunt: hoc enim et Ioannes facit, praecipuas Petri laudes commemorans.*

Juntou estes três porque eram melhores que os outros. Percebe-se de que modo Mateus não oculta os que são preferidos: isto também fez João relembrando principalmente os louvores de Pedro.

²⁶⁵ Remigius. (...) *in quo docet quia necesse est omnibus qui Deum contemplari desiderant, ut non in infimis voluptatibus iaceant, sed amore supernorum semper ad caelestia erigantur; et ut ostendat discipulis quatenus gloriam divinae claritatis non in huius saeculi profundo quaerant, sed in caelestis beatitudinis regno.*

Nisto [Cristo] ensina que é necessário que todos os que desejem contemplar Deus não caiam nas infinitas volúpias, mas que sejam erguidos sempre em amor das coisas mais elevadas até às alturas; e assim ensina para que mostre aos discípulos de que modo devam procurar a glória da divina claridade não nas profundezas desta era, mas no reino da felicidade celeste.

²⁶⁶ *Vide* Nota 209.

3.3. Análise da música (MM 26)

3.3.1. Forma

Partes	Secção	Texto	Sílabas do texto	Densidade de texto	Duração	interceção	Notas da Cláusula
I Duração: 55	α_1	<i>Assumpsit Iesus</i>	5	12	16	2	(DÓ) FÁ
	α_2				25	0	DÓ
	β	<i>discipulos suos</i>	6	32	19	3	(DÓ) FÁ
II Duração: 41	γ	<i>et ascendit</i>	4	17	24	0	DÓ
	δ	<i>in montem</i>	3	18	17	0	DÓ
III Duração: 60	ϵ	<i>et transfiguratus est</i>	7	50	14	3	FÁ
	ζ_1	<i>ante eos</i>	4	7	21	5	FÁ
	ζ_2				15	0	FÁ
	ζ_3				18		FÁ
			Total: 29	Total: 19	Total: 156		

A secção α_1 é constituída apenas pela participação das duas vozes superiores, entrando as restantes na subsecção α_2 em imitação do par inicial com posterior contraponto livre em todas as partes. A secção β distingue-se pelo *noema* e pelo novo texto, seguindo-se com melismas mais longos para a palavra *suos*. A secção γ é marcada pela maior atividade rítmica, que começa com a sequência do ritmo $\downarrow \cdot \downarrow$ a iniciar-se na última mínima do c. 14 e que se prolonga com repetição de texto até ao *noema* do c. 20. A textura homorrítmica mantém-se para a secção ϵ e é interrompida com o novo texto na secção ζ_1 . Este mesmo texto é repetido por três vezes, sendo que as duas primeiras são imitativas - ζ_1 e ζ_2 - e a última recebe uma textura inicialmente homorrítmica (segunda metade do c.35) com posteriores melismas de maior liberdade, sem fazerem referência a motivos anteriores, até à conclusão do motete.

A divisão em duas partes baseia-se na relevância que tem, do ponto de vista teológico, a transfiguração Cristo perante os seus discípulos – uma vez que é demonstrada a origem divina de Cristo, ao mesmo tempo que lhes é revelada a forma que Cristo terá no Reino dos Céus, prometida apenas aos crentes. Assim, a parte II corresponde ao texto *et transfiguratus est ante eos*. A ênfase da repetição recaiu neste motete sobre as palavras *ante eos*, em contraste com o que acontece no motete seguinte, da fonte de Lisboa, no qual a repetição de texto incide sobretudo em *et transfiguratus est*.

Considera-se que a parte I tem um carácter mais narrativo. A parte II foca-se na ação de ascender ao monte, feita de um modo composicional de grande interesse retórico, como será explorado adiante. A secção III apresenta a transfiguração de Cristo, com especial foco nas palavras *ante eos* que se repetem por três vezes. As duas primeiras secções têm forma similar, uma vez que ambas são concluídas por uma secção que se inicia por um *noema*, ainda que breve, no caso de δ , e que é antecedida por uma secção de maior pendor melismático. Estas partes terminam ainda com o mesmo gesto melódico da parte de Alto, como será mencionado em 3.3.3.

3.3.2. Atribuição modal

Claves	Armação de clave	Notas iniciais	Âmbito	Acorde final
G ₂		f	f'-f''	c''
C ₂		c'	c'-a'	c'
C ₃	b	f	f-f'	a
F ₃		c	Bb-c'	f

Os pontos cadenciais indicados na tabela em 3.3.1. indicam FÁ e DÓ como únicas notas, mas a combinação de claves adequa-se na sua totalidade àquela

apresentada por Smith²⁶⁷ para o XI modo transposto por bemol – situação pouco comum nos motetes em estudo, mas que se revela eficaz nesta atribuição modal. Nesta transposição, a nota DÓ, *finalis* real do XI modo, torna-se FÁ, resultando daqui que os pontos cadenciais originais do XI modo real DÓ e SOL se tornem respetivamente FÁ e DÓ, tal como observado ao longo do motete.

Dentro dos oito modos eclesiásticos, este motete recebe uma atribuição no VI modo, na sua transposição por bemol, tendo FÁ como *finalis* e Sl \flat como *repercussa*.

As expressões de alegria e de contentamento patentes neste modo²⁶⁸ adequam-se à alegria, mencionada nos comentários patrísticos, que o crente terá aquando da visão de Cristo no Reino dos Céus. Assim, conclui-se que este motete se encontra no XI modo na sua transposição uma 5ªP abaixo. A atribuição ao VI modo, no entanto, contrasta com esta alegria, pois este modo está associado ao lamento²⁶⁹.

3.3.3. Material motivico e procedimentos polifónicos

O sentido ascendente do motivo inicial em α parece já anunciar o monte para o qual Cristo convoca os seus discípulos, só explicitado na secção δ . A textura a duas vozes é incomum nestes motetes e a cláusula para DÓ com o Tenor a cantar FÁ resulta pouco própria para o início do motete, uma vez que prepara a chegada de DÓ, ao mesmo tempo que o Tenor a contraria cantando FÁ. O motivo inicial é também marcado pelos intervalos de 6ª que se formam entre a primeira nota e a mais aguda, algo que contradiz o âmbito geralmente reduzido dos restantes motetes. A este âmbito largo contrasta a declamação da secção β que, uma vez que se aproxima mais do

²⁶⁷ Smith (2011), pág. 226

²⁶⁸ *Idem*, págs. 224-225

²⁶⁹ *Idem*. Pág. 201-204

discurso falado, tem um âmbito de 4ª perfeita na parte de Soprano, i. e., mais estreito, em relação ao estilo mais melódico da secção anterior.

O motivo de γ é marcado pelo ritmo $\downarrow \cdot \downarrow$, como já mencionado, e pela repetição à distância de breve. A inexistência de nota na primeira semínima no início do compasso, como no c. 16 e no c. 19, à exceção da parte de Soprano, é também marcante dentro do motete e no contexto das obras estudadas, pelo que daqui se pode concluir que o compositor usou este recurso, como forma de enfatizar o significado desta passagem, como será explicado na secção sobre a interpretação. Toda esta secção γ é muito melismática, como se pode observar pelo uso de colcheias, nos cc. 16, 18 e 19, e ainda pelo longo melisma do Tenor, entre os cc. 16 e 17.

Este sentido melódico é interrompido na secção δ , quando todas as vozes começam o novo texto ao mesmo tempo, mas depois prosseguem melodicamente, ainda que sem a variedade rítmica anterior. Esta secção tem em comum com β não só a homorritmia com que ambas se iniciam, mas também o facto de ambas terminarem com *supplementum* de Alto em cadências semelhantes, o que suporta a divisão em três partes, sendo que a primeira e a segunda terminam de forma semelhante.

A secção ϵ , de expressão paralela à de β , no que concerne o sentido declamatório, apresenta igualmente um âmbito de 4ª perfeita na parte de Soprano. As secções ζ_1 e ζ_2 começam com um motivo que se aproxima de uma inversão em relação ao motivo apresentado em γ , dado que o ritmo inicial de $\downarrow \cdot \downarrow$ é comum às duas secções; mas nestas secções finais a presença de semínimas em forma de *tirate* está mais presente. Estas secções finais incluem-se na tendência verificada ao longo do estudo destes motetes de usar motivos com sentidos melódicos opostos em partes diferentes do motete, sendo que, neste caso, o sentido ascendente é usado na parte II e o descendente na parte III. A secção ζ_3 retoma momentaneamente a textura homorrítmica e a parte de Soprano termina com uma fórmula cadencial já encontrada

neste motete no final da secção δ e ainda nos motetes *Dominica tertia in Quadragesima* MM 26 e *Dominica de Passione*.

3.3.4. Retórica musical

A secção α inicia-se com uma *congeries* que, apesar de incompleta por lhe faltar uma parte que complete os acordes, se consegue inferir pela condução das vozes. Os primeiros dois compassos da parte de Baixo apresentam formação de consonâncias e dissonâncias causadas pela imitação do motivo inicial que provoca instabilidade harmónica pela ocorrência de um *transitus*²⁷⁰, que provoca alternância entre consonâncias e dissonâncias por graus conjuntos numa passagem ritmicamente rápida. O Tenor, ao ter uma melodia ascendente na presumível cláusula para SOL nos cc. 6-7 e cantando MI no lugar de RÉ, provoca uma *mora*²⁷¹. A figura de *noema*, usada para inferir variedade contrapontística e como destaque na sua relação com ao texto, surge na secção β . O ritmo instável de γ forma uma figura de *dubitatio*, à qual se junta a *circulatio*²⁷² de Tenor entre os cc. 16-17. Toda esta secção é marcada pela *anabasis* implicada no sentido ascendente do motivo e pela repetição do mesmo numa altura mais aguda. A situação harmónica que se ouve na terceira mínima do c. 18 – em que as partes de Soprano, Alto e Tenor têm retardo em relação ao Baixo – é caracterizada pela figura de *antistaechon*²⁷³. A parte II é concluída por um *noema* sobre o texto *in montem* com *supplementum* melódico do Alto, já mencionado no ponto anterior.

²⁷⁰ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 37

²⁷¹ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 27

²⁷² ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 9

²⁷³ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 4

A secção ϵ é a de maior pendor homorrítmico do motete, uma vez que as anteriores – β e δ – prosseguem com melismas finais, ao contrário de ϵ , que deles prescinde, terminando e começando com o texto a ser dito ao mesmo tempo por todas as vozes. Encontra-se nesta secção uma figura de *pleonasmus* pelo facto de se tratar de uma melodia acompanhada pelas restantes vozes, salientando-se aqui a melodia do Baixo, que mais se assemelha a uma própria de um *continuo* instrumental. A secção ζ_1 é marcada pela *anabasis*, em contraste com a *catabasis* da parte II, como explicado acima e também no ponto anterior. O breve *noema* com que começa a subsecção ζ_3 serve como forma de dar maior sentido conclusivo ao motete, continuando depois com melismas até ao seu final, num recurso também encontrado no motete *Feria Quarta Cinerum* MM 26, *Dominica tertia in Quadragesima* LC 57 e *Dominica prima in Quadragesima* MM 26, ainda que neste último seja resultante da colocação de texto por intervenção editorial.

3.4. Comentários de interpretação (MM 26)

O texto versa sobre o episódio de grande intensidade espiritual que é a transfiguração de Cristo perante os seus discípulos. Os comentários enfatizam que apenas os crentes verão Cristo no Reino dos Céus, tal como os discípulos o viram transfigurado, e não serão muitos esses crentes, pois apenas três dos discípulos mereceram assistir a este acontecimento. A ascensão ao monte para a transfiguração reforça a ideia presente nos motetes até agora estudados de que é necessário desprender-se da dimensão terrena para alcançar o Reino dos Céus.

O sentido de *anabasis* com que a secção α_1 começa parece prenunciar a descrição do monte que Cristo ascende na secção δ ; assim, aconselha-se o *crescendo* até à cláusula no c. 4. Também a figura de *mora* do Tenor com a resolução irregular

ascendente e a tirada do Baixo no c. 8 apontam para essa sensação de *anabasis* que perpassa esta secção. O *transitus* do Baixo parece indicar que essa subida ao monte possa ter sido difícil, como que escolhendo o caminho estre pedras, pela alternância entre dissonâncias e consonâncias que caracteriza esta figura. Estes movimentos de *anabasis* devem ser acompanhados de *crescendo*.

A secção β indica que Cristo juntou os discípulos através do *noema*, daí que se possa cantar esta passagem numa dinâmica entre o *mf* e o *f*. Este *noema* representa também a união entre Cristo e os discípulos, no sentido ajudado pela homorritmia e reforçado pela dinâmica, dado que maior intensidade induz a uma sensação de *gradatio*²⁷⁴, como se a ação se focasse antes apenas em Cristo e então os discípulos se juntassem, criando um maior número de personagens atuantes na ação. O *supplementum* de Alto deve ser cantado com suavidade e *diminuendo* de modo a fechar a secção.

Toda a secção γ é marcada pela *anabasis*, agora como forma mais clara de representação do *ascendit*. O *tactus* torna-se pouco perceptível ao longo desta secção, dados os momentos em que nenhuma parte canta a tempo (c. 16) ou apenas uma o faz (c. 19 primeira e terceira mínima). Resulta daqui uma figura de *dubitatio* e o seu significado pode ser interpretado como sendo o monte um local apenas acessível aos crentes; não sendo um monte real, a sua existência e ascensão são metafóricas e estão vedadas àqueles que se apegam aos bens materiais²⁷⁵; se os bens materiais são representados pelas notas cantadas dentro do *tactus* numa lógica estrita, então os bens espirituais, incentivados pelo sentido dos comentários patrísticos, são as notas em *arsis*, de natural mais débil, menos terrestre, e, talvez, de noção mais espiritual²⁷⁶. A

²⁷⁴ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 10

²⁷⁵ A ascensão ao monte, significando um momento de intensidade espiritual, é restrita apenas aos discípulos escolhidos por Cristo por estarem mais aptos a assistir à sua transfiguração

²⁷⁶ Repare-se no comentário de Remígio em que este contraste é explicado: *Ostensusur autem dominus gloriam suae claritatis discipulis, duxit eos in montem: unde sequitur et duxit illos in montem excelsum seorsum: in quo docet quia necesse est omnibus qui Deum contemplari desiderant, ut non in*

figura de *antistaechon* do c. 18 pode representar isto simultaneamente no ritmo, como na harmonia: o Baixo canta a tempo, as restantes partes procedem de uma dissonância formada com o Baixo a tempo e resolvem apenas na semínima seguinte; à luz da interpretação proposta, o Baixo a tempo representa a dimensão terrestre mais baixa e as restantes partes são a dimensão espiritual, mais agudas, soltas das restrições impostas pela dimensão terrestre, por cantarem em dissonância retardada. A ênfase na parte espiritual em detrimento da terrestre é demonstrada imediatamente após esta situação, quando é a vez do Soprano manter a nota aguda, enquanto as restantes partes se afastam descendentemente, tal como a dimensão terrestre se aparta da espiritual. Ainda como exemplo da natureza metafórica e espiritual do monte, pode-se indicar a *circulatio* do Tenor enquanto imagem de transformação através da ascensão em círculos, cuja agitação se pode encontrar igualmente na imitação entre Soprano e Tenor que é mais presente que a das outras duas partes.

A secção δ representa então o monte onde Cristo uniu os discípulos. O texto do motete seguinte descreve o monte como sendo alto e, apesar de este motete não o fazer, esta informação pode ajudar a caracterizar esta passagem, influenciando uma interpretação que use acentos nas notas longas e uma dinâmica mais próxima do *f* como forma de demonstrar a magnanimidade do monte. Por outro lado, a presença das *legature* não permite essa articulação de acento, pois são como que uma única nota que possui duas alturas distintas, logo, cantadas com *legato*; mantendo as notas das *legature* com *legato* num contexto de acento é uma forma de unir a representação

infirmis voluptatibus iaceant, sed amore supernorum semper ad caelestia erigantur; et ut ostendat discipulis quatenus gloriam divinae claritatis non in huius saeculi profundo quaerant, sed in caelestis beatitudinis regno.

Estando o Senhor para mostrar a glória da sua claridade aos discípulos, conduziu-os para um monte: onde se diz “e conduzi-os para um monte alto separadamente” no qual ensina que é necessário a todos os que queiram contemplar Deus que não se mantenham nas vontades diminutas, mas que sempre se animem nas coisas celestiais através do amor aos [entes] superiores; e mostra também aos discípulos de que modo podem procurar a glória da divina claridade não nas profundezas desta era, mas no reino da beatitude celeste.

pictórica de o monte alto (os acentos) ao mesmo tempo que se descreve que o monte é metafórico e espiritual (o *legato*); ainda relacionando a passagem anterior, podemos ver que a característica interpretada como espiritual – cantar fora do *tactus* – aparece na parte de Soprano durante quatro notas nos cc. 22-23. O *supplementum* do Alto pode demonstrar os discípulos, pois foi com um gesto melódico igual que terminou a secção β que os identifica.

O registo grave com que começa a secção ε incita a uma dinâmica entre o *p* e o *mp*. Ainda que se refira à transfiguração de Cristo, esta passagem pode ser encarada como um ato de admiração contemplativa de um acontecimento sublime, plena de dúvida e espasmo, mas não displicente e não necessariamente triunfante num primeiro momento. Daí aconselhar-se as dinâmicas indicadas, além do *legato* acompanhado de um *crescendo* até à sílaba tónica *transfiguratus* que pode ser um pouco mais expansivo do que os *crescendi* usados até então. O sentido triunfante pode surgir gradualmente ao longo de ζ₁ e seguintes secções. ζ₁ pode ainda começar entre *p* e *mp*, mas com maior presença e clareza, aproveitando as *tirate* para fazer o *crescendo* mencionado. ζ₂ já se presta a uma interpretação mais expansiva do que a anterior, podendo ter dinâmica entre o *mf* e o *f*, mas não atingindo esta última dinâmica. A primeira entrada – a do Baixo – num registo agudo evidencia essa novidade de dinâmica e as *tirate* de Tenor e Baixo no c. 33, que se complementam por graus conjuntos, funcionam como uma maneira melódica de escrever implicitamente um *crescendo*. As entradas sucessivamente mais agudas e mantendo sempre a distância de semibreve criam uma *gradatio* com o mesmo sentido dinâmico. A semibreve do c. 36 pode ser encurtada para a metade, sendo o ‘s’ pronunciado na pausa de mínima criada na interpretação, de forma a dar um espaço para uma respiração generosa que crie uma sensação de *reticentia*, reforçando a repetição de texto e o *noema* do início da secção ζ₃. Esta pode ser cantada com dinâmica *f*, expressando o contentamento, indicado pelo XI modo, dos

discípulos ao encarar Cristo transfigurado, e ainda com *ritardando* final no *supplementum* de Soprano.

3.5. Análise da música (LC 57)

3.5.1. Forma

Partes	Secção	Texto	Sílabas do texto	Densidade de texto	Duração	interceção	Notas da Cláusula
I Duração: 63	α_1	<i>In illo tempore assumpsit Iesus</i>	10	30	20	1	DÓ
	α_2				13	3	DÓ
	β_1	<i>Petrum et Iacobum</i>	6	30	20	0	FÁ
	β_2	<i>et Ioanem fratrem eius</i>	8	53	15	1	FÁ
II Duração: 36	γ_1	<i>et duxit illos in montem excelsum</i>	11	41	27	1	DÓ (FÁ)
	γ_2	<i>seorsum</i>	3	27	11	1	FÁ
III Duração: 61	δ	<i>et transfiguratus est</i>	7	21	12	0	DÓ
	δ_2				10	0	FÁ
	δ_3				11	1	DÓ
	ϵ_1	<i>ante eos</i>	4	14	29		FÁ
			Total: 49	Total: 31	Total. 160		

Tal como observado em 3.2., as últimas palavras do texto constituem por si uma parte de importância igual às outras partes do mesmo, apesar de ser mais curta, em comparação com a maior duração das anteriores. Também na estrutura do motete a relevância desta parte final é enfatizada em relação às secções anterior; assim, as 39 sílabas desde α_1 até γ_2 são cantadas em 100 mínimas e as 10 sílabas de *et transfiguratus*

est ante eos são cantadas em 60 mínimas. Apesar da desigualdade no que concerne a duração de cada parte – dado que a primeira e a segunda possuem duração semelhante, mas a central tem sensivelmente metade da duração de cada uma das anteriores – esta divisão não entra em conflito com o sentido textual.

A secção α_1 apresenta uma unidade rítmica constante até ao seu final, onde a textura homorrítmica é interrompida para dar lugar a uma imitação com repetição de texto que constitui a subsecção α_2 .

A secção β_1 começa com imitação entre o par Tenor-Baixo e as partes de Alto e Soprano, individualmente, até chegar à cláusula sobre FÁ que é imediatamente seguida por um *noema* que interrompe a imitação para dar lugar a uma passagem homorrítmica e é então que começa a subsecção β_2 .

O novo texto inicia a secção γ_1 novamente com imitação, mas alterando a ordem com o par Alto-Baixo e as partes Soprano e Tenor. O texto *in montem excelsum* apresenta um motivo diferente face ao que se ouve no início de γ_1 , mas foi mantido ainda dentro desta secção devido ao sentido gramatical da frase. Este sentido gramatical foi conscientemente quebrado na subsecção γ_2 , uma vez que *seorsum* pertence à frase anterior; este advérbio – significando *à parte, separadamente*²⁷⁷ – é ilustrado pelo compositor de um modo mais subtil, no que toca ao motivo por graus conjuntos, contrastando com os saltos ouvidos nas vozes extremas no texto *in montem excelsum*.

O texto *et transfiguratus est*, com que se inicia a secção δ , é ouvido por três vezes, criando assim a secção ϵ , para a primeira e, para as seguintes, as subsecções δ_2 e δ_3 .

Na secção ϵ_1 , ocorre nesta secção uma concatenação quase ininterrupta do motivo apresentado, que é ouvido em todas as partes e é iniciado em todas as mínimas

²⁷⁷ Torrinha (1945)

dentro da prolação, dando grande variedade ao contraponto. É a única secção de maior atividade rítmica ao longo de todo o motete e isto encerra-o, deixando clara a intenção de enfatizar a importância das secções finais – de δ a ϵ_1 – no que toca ao significado teológico aqui presente: o crente verá Cristo tal como este se apresentará no Reino dos Céus.

3.5.2. Atribuição modal

Claves	Armação de clave	Notas iniciais	Âmbito	Acorde final
C ₁		c''	f-d''	a'
C ₂		f	c'-bb'	c'
C ₂	b	c'	c'-bb'	f
C ₃		f	f-f	f

Os primeiros 5 compassos do motete contêm uma variedade de alterações cromáticas que é atípica para os motetes em estudo. Ouvindo os primeiros dois compassos, espera-se uma cláusula próxima sobre FÁ, mas esta não acontece e é mesmo afastada pela presença do MI_b no c. 3, na parte de Alto, formando um trítone com o Baixo, que resolve por movimento contrário no c. 4, com cláusula sobre SI_b. A cláusula *perfecta* sobre DÓ, com o *atto de Soprano* na parte que o identifica e com o SI cantado como *mi*, é também inesperada. Segue-se a repetição de texto, que tem cláusula *semiperfecta* sobre DÓ. Estas cláusulas provocam novidade porque a música inicia com notas pertencentes ao que hoje se chama FÁ Maior, mas concluem sobre DÓ.

A secção β_1 é a primeira a começar e a terminar sobre FÁ com duas cláusulas afastadas por uma única breve nos cc. 11-13, como que aproximando a FÁ Maior por repetição da cláusula sobre a mesma nota. O *noema* da subsecção β_2 repete o acorde de FÁ Maior, terminando com uma cláusula *fuggita*, em que o Baixo não canta FÁ, mas tem pausa, ficando o Alto com essa mesma nota. Trata-se de uma cláusula que, apesar de chegar a FÁ, é de grande debilidade, dada a pausa do Baixo e a ausência de outra parte que realize o movimento complementar ao Alto – este faz o movimento *tenorizans*, carecendo de *cantizans*. Este movimento é apenas preparado pelo Tenor sem chegar a ser concluído, dado que escapa a sua melodia para LÁ ao invés de cantar FÁ. Tal cláusula tão pouco estável dá lugar à secção γ_1 , toda construída sobre a *musica recta* e com cláusula sobre FÁ no c. 19 e no c. 25 – ambas *perfectae*.

A secção δ é inteiramente construída sobre FÁ, sendo que a subsecção δ_2 se aproxima de DÓ pela presença de SI cantado *mi* (SI \sharp , escrito com \sharp por ser original e não editorial), tanto no Soprano como no Baixo, mas a cláusula sobre FÁ nos cc. 30-31 desfaz esta aproximação a DÓ. A cláusula sobre DÓ do c. 33 é a última a acontecer de modo conclusivo, tendo exatamente os mesmos movimentos que a cláusula no c. 5. Toda a secção ϵ_1 está escrita em *musica recta* e a cláusula final acontece sobre FÁ com *supplementum* de Soprano da 3^a retardada pela 4^a.

Considerando os oito modos eclesiásticos, este motete pode ser atribuído ao V modo, tendo uma expressão psicológica de moderação, temperança, deleite e alegria²⁷⁸. As primeiras duas expressões podem encontrar-se em Cristo, pois o facto de seleccionar apenas três discípulos para perante eles se transfigurar revela essa moderação e temperança; por outro lado, o deleite e a alegria é o presumível estado de espírito dos discípulos ao contemplar Cristo transfigurado.

²⁷⁸ Smith (2011), pág. 194-197

3.5.3. Material motivico e procedimentos polifônicos

A secção α_1 começa com o par Soprano-Tenor com imitação destes por parte de Alto-Baixo. Repare-se que a imitação da 4ª de Tenor DÓ-FÁ é respondida pelo Baixo com FÁ-SI \flat , quando a resposta expectável para a 4ª seria a 5ª, tal como acontece na imitação do Soprano da parte do Baixo nos cc. 5-6 – a parte de Alto imita o Baixo à 8ª e mantém a 4ª original. O motivo apresentado adequa-se ao texto e a simplicidade rítmica confere à música uma natureza narrativa que se aproxima à expressão *in illo tempore*. Esta entrada a pares em que cada elemento canta em simultâneo com o outro não é frequente nos motetes aqui estudados e observa-se que há neste motete maior tendência para novos motivos serem apresentados com uma das vozes coincidente com outra – início das secções β_1 e γ_1 – tornando a apresentação do motivo numa situação polifónica que imita a textura a três vozes, tal como se observa em *Dominica prima in Quadragesima* LC 57, i.e., o motete que antecede o presentemente em estudo no manuscrito de Lisboa. Há, desde o início do motete, uma crescente densidade no que toca à união das partes nas suas entradas: a secção α_1 começa com uma textura de dois pares, como se fossem apenas duas partes, sendo que cada uma se desdobra em duas vozes de alturas diferentes, mas sempre homorrítmicas; as secções β_1 e γ_1 começam a três, como observado – o texto *in montem excelsum* retoma os dois pares como no início, se bem que com vozes diferentes e, dado que se insere na secção γ_1 , pode ser considerado apenas como elemento de variedade dentro da secção – e ainda dentro da secção γ_1 a palavra *seorsum* aparece mais espaçada entre as vozes; a secção ϵ , a que inicia a parte II do motete, começa com cada voz com sua entrada própria, com o devido contraste em relação às subsecções δ_2 e δ_3 ; por último, a secção ϵ_1 apresenta todas as partes com independência e a iniciarem a sua participação em todos os tempos da prolação, como supradito, em que as entradas distam apenas uma mínima, criando uma densidade rítmica que se mantém até ao final do motete.

A narração da secção α_1 encontra na secção γ_1 um carácter semelhante, sobretudo pelo intervalo de 3ª descendente, pelos graus conjuntos e pelo ritmo constante de mínimas. A secção δ apresenta um motivo que contrasta com os apresentados até então, dado que os anteriores foram construídos com base em graus conjuntos e com compensação de intervalos, enquanto este está feito com acumulação de intervalos de 3ª, o que soa verdadeiramente expressivo pela novidade que traz. δ_2 dá continuidade aos motivos anteriores pela presença dos graus conjuntos em contraste com o anteriormente exposto.

A secção ϵ_1 tem um motivo composto pela repetição do mesmo ritmo que só é usado no motete no c. 22, na parte de Tenor, e no c. 9 da mesma parte, se bem que com continuidade diferente. Assim, este motivo surge como sendo a novidade mais afastada do que se ouviu até então, pela justificação do ritmo e pelas entradas nas quatro partes com distância de mínima.

3.5.4. Retórica musical

O *noema* presente em β_2 apresenta o terceiro discípulo, cujo favoritismo é indicado por Crisóstomo, mas, apesar da quebra musical, esta não acontece no texto, pelo que se pode considerar este *noema* como um caso de variedade dentro da continuidade da enumeração dos discípulos.

Toda a secção δ e suas subsecções mostram grande variedade de procedimentos retóricos que representam a transfiguração de Cristo. A repetição por três vezes da frase *et transfiguratus est* constitui uma *epanalepsis*²⁷⁹. A primeira vez que surge este texto,

²⁷⁹ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 17

na secção δ , a melodia ascende por três saltos consonantes formando *salti compositi*²⁸⁰ ao mesmo tempo que o sentido ascendente cria uma *anabasis*. Na segunda vez (δ_2), ouve-se uma *mutatio toni* ao mesmo tempo que acontece um *noema*, no qual o Tenor não participa, estando numa situação de *parembole*²⁸¹ – a mesma situação acontece nesta parte nos cc. 24-25. Ainda considerando figuras de implicação melódica, ouve-se uma *epizeuxis* na parte de Soprano no texto *in montem* da secção γ_1 e também uma *circulatio* não concluída na parte de Alto no c. 15. A *epizeuxis* ilustra um sentido de grandeza que pode ser atribuído ao monte, ajudando as notas repetidas a conferir magnanimidade. A *circulatio* de Alto pode representar o facto de Cristo ter unido em torno de si os três discípulos, com esta figura a imitar um gesto de acolhimento.

A secção final é também expressiva no que toca a manifestações retóricas: o sentido descendente do motivo apresentado em ϵ_1 implica uma *catabasis*; o ritmo denso, aliado à imitação inexata conduzem a uma *dubitatio* e a uma *mimesis*, respetivamente; esta forma retoricamente diferente do resto do motete e representar o momento após a transfiguração de Cristo, no qual este se mostra perante os discípulos, pode ser considerada uma figura de *emphasis*. Esta interpretação é auxiliada pelos comentários patrísticos, pois pode ser entendida como diferentes estados de contemplação divina, a qual a vida cristã tem por objetivo. A secção δ representa uma crescente alegria que começa a revelar-se; δ_2 demonstra o seu esplendor de encarar Cristo transfigurado; e δ_3 , o reconhecimento da importância deste acontecimento. Apenas os crentes podem ver Cristo neste estado em que o espírito se revela sem manifestação carnal, nas palavras dos Doutores da Igreja mencionados em 3.2.1.

²⁸⁰ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 32

²⁸¹ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 30


3.6. Comentários de interpretação (LC 57)

O texto *in illo tempore* com que o motete se inicia pode ser cantado em *mf* dado o carácter narrativo da passagem, mas com um *crescendo* que prepare a ação no texto *assumpsit Iesus*. Este texto diferencia-se do anterior sobretudo pela diferença harmónica dos acordes de SOL menor e RÉ menor. A subsecção funciona como uma *coda* ao anteriormente exposto, depois de chegar numa intensidade mais forte aos cc. 4-5, pelo que pode ser cantando em *mp* com *diminuendo* para concluir a secção.

A secção β_1 apresenta uma *assimilatio*²⁸² uma vez que o número de discípulos convocados por Cristo são três e o número de entradas imitativas nesta secção é igualmente três, apesar do contexto polifónico a quatro partes. Assim acontece pela concomitância das entradas de Tenor e Baixo que devem cantar com especial coesão tímbrica, aproveitando para isso a 8ª inicial, que se presta a esses cuidados de timbre e afinação por ser um intervalo perfeito. O *noema* de β_2 , tal como referido, representa o terceiro dos discípulos no contexto da enumeração dos mesmos, pelo que deve ser cantado em continuidade, apesar da diferença textural. Para tal, deve começar na mesma intensidade com que o *diminuendo* da secção anterior terminou e a partir dessa dinâmica progredir até ao final da secção no c. 16. Após a enumeração dos discípulos, o Alto canta uma *circulatio* que parece ilustrar um sentido de colheita, de juntar o que está disperso que foi a ação praticada por Cristo quando juntou os discípulos; o facto de estar aqui no final da passagem indica que esse unir dos discípulos está concluído, podendo, a partir daí, conduzi-los até ao monte.

O sentido narrativo volta na secção γ_1 , pelo que deve ser cantado em *mp*, procurando homogeneidade de articulação dentro de cada voz, mas no geral do coro. As notas com a sílaba *illos* das partes de Tenor e Baixo podem ser encurtadas para a

²⁸² ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 7

metade, enfatizando o salto para o novo texto. Esta descrição do monte alto pode ser feita numa intensidade mais forte que a secção anterior, entre o *mf* e o *f* e também com uma articulação mais *marcato*, suportada pela *epizeuxis*. Pode-se encontrar a altura do monte no salto de Soprano no c. 22 com o ornato superior para a nota RÉ. A exposição da palavra *seorsum* é de grande significado retórico: o contraste acontece porque as partes cantam anteriormente saltos de 3^{as} e 5^a e notas repetidas, com sentido de *epizeuxis*, e agora, nesta subsecção, a palavra 'à parte' é cantada com graus conjuntos, de modo mais discreto. A altura do monte descrita no RÉ de Soprano torna a ser ouvida no ponto mais agudo da melodia sobre *seorsum*; o gesto melódico do Baixo com  é expressivo porque mostra uma brevíssima ornamentação num contexto parco de situações semelhantes, reforçando assim o papel estrutural de cada parte, carecendo de artifícios ornamentais; a *parembole* de Tenor, mantendo-se na mesma nota, ajuda a criar esse significado de reclusão e quietude de quem chega alguém da multidão para lhe falar em segredo – tal como fez Cristo nesta passagem. Assim, aconselha-se a que esta passagem comece em *p* e vá perdendo dinâmica, mas vá simultaneamente ganhando uma energia que prenuncie a transfiguração que se avizinha. Se possível, pode haver uma *caesura* muito breve antes de o Soprano iniciar a secção seguinte, como que aumentando a intensidade expectante desta passagem.

A secção δ_1 e as duas seguintes subsecções narram a transfiguração de Cristo com três repetições do texto, devendo cada uma delas expressar resultados interpretativos diferentes. Para tal, a primeira pode ser interpretada como a que anuncia a transfiguração de Cristo, ajudando para isso a *anabasis* por *salti composti* sucessivos, que pode ser entendida – na perspectiva de colorir a interpretação e o estudo da obra por parte do coro – como um som de trombeta anunciando uma novidade. Ainda assim, isto deve acontecer ainda numa dinâmica de *p*, privilegiando a dicção do texto e as suas informações rítmicas e agógicas e com um *crescendo* de rápido

desenvolvimento, que deve acontecer em todas as partes, como que uma energia contida prestes a ser liberta.

Esta libertação ocorre justamente na subsecção δ_2 , onde a expressão é a de alegria e contentamento que tanto o XI modo descreve, como Remigius menciona quando escreve sobre o reino de felicidade celeste²⁸³, ao mesmo tempo que as imagens sugeridas por Crisóstomo se adequam para ilustrar este momento: “*Ubi splendor faciei ostenditur, et candor describitur vestium, non substantia tollitur, sed gloria commutatur. Certe transformatus est dominus in eam gloriam qua venturus est postea in regno suo.*”²⁸⁴. A *mutatio toni* e o sentido ondulante de todas as partes – à exceção do Tenor – conduzem a esta demonstração do *splendor* e do *candor* que deve ser cantado numa dinâmica *f* e num *legato* que imite a emissão contínua de raios de luz. A subsecção seguinte, porém, não precisa de manter a interpretação expansiva que se ouviu na antecedente, mas sim usar o *noema* como forma de demonstrar certeza e dignidade, sendo cantada numa dinâmica entre o *mf* e o *f*, mas preferencialmente mais próximo ao *mf*, como que tornando esta parte, a que tem uma natureza mais íntima. Acrescenta-se ainda o sentido de transformação que é apresentado pelas *mutatio toni* implícitas nos sustentidos, que se encontram na fonte; assim, δ apresentou o anúncio da transfiguração; δ_2 , o seu esplendor e a alegria de quem a assistiu; e δ_3 , a confirmação do sucedido através da fé, i. e., interiorizando o significado da transfiguração – podendo até caracterizar-se cada uma das secções como sendo, por ordem, a que se destina ao ouvido, porque é o primeiro momento de anúncio da transfiguração; a que se destina ao olhar, porque é a visão do esplendor; e, finalmente, a que se destina ao intelecto ou coração, porque é a confirmação do significado espiritual do sucedido.

²⁸³ Vide nota 269.

²⁸⁴ Onde é mostrado o esplendor da face, e a candura das vestes é descrita, não ascende em substância, mas é em glória transformado. Certamente o senhor foi transformado em sua glória, pela qual irá futuramente ao seu reino. (Vide nota 147)

A secção ε1 apresenta um sentido de *catabasis* que pode ser interpretado como o brilho de luz emanados pelo esplendor mencionado; simultaneamente a figura de *dubitatio* indica que esse brilho é constante e ubíquo, porque não se restringe a uma rítmica estática e a figura de *mimesis* pode indicar um grande número de raios de luz, ou a insistência da fonte de luz que se propaga de forma constante, mas sempre mutável e variável.

4. *Dominica tertia in Quadragesima* (MM 26 e LC 57)

4.1. Enquadramento litúrgico

Este domingo versa sobre a transformação do crente que passa a seguir os desígnios de Deus, contrastando com o seu modo de ser anterior a este momento. Tal acontece por ação de Cristo, que liberta dos males e possibilita que o crente se transforme.²⁸⁵

4.2. Análise do texto

Erat Iesus eijcie[n]s demoniu[m] et illud erat mutu[m] et cu[m] eiecisset demoniu[m] locutus est mut[us] Et admiratae su[n]t turbae. (Lc 11,14)²⁸⁶

O capítulo 11 do evangelho de Lucas inicia-se com o ensinamento da sua versão da oração *Pater noster*²⁸⁷ e segue-se com uma descrição metafórica da fé em Deus. Essa fé é descrita tal como um amigo que serve outro na adversidade e como um pai que alimenta o seu filho de modo correto. A frase “¹³Si ergo vos, cum sitis mali, nostis bona data dare filiis vestris: quanto magis Pater vester de caelo dabit spiritum bonum petentibus se?²⁸⁸” termina a passagem com um argumento *a maiori ad minus* característica da diatribe cínico-estóica, na qual o autor usa a argumentação de forma a

²⁸⁵ Missal Romano, págs. 347-348

²⁸⁶ “(Outra ocasião) estava [Jesus] expelindo um demônio, o qual era mudo. E, depois de ter expelido o demônio, o mudo falou, e as multidões ficaram maravilhadas.”

²⁸⁷ A outra encontra-se em Mt 6, 9-13

²⁸⁸ Lc 11,13

responder a possíveis perguntas dos seus interlocutores²⁸⁹. Daqui salienta-se o processo argumentativo indicado frequente nas epístolas de São Paulo, nos textos judaicos do Antigo Testamento e na filosofia da época helenística²⁹⁰. Este tipo de recursos retóricos, de maior importância no estudo da sua relação com a composição musical, indica o contexto filosófico em que os evangelistas se inseriram, bem como os restantes autores do Novo Testamento.

A passagem de Lc 11,14-23 narra a expulsão do demónio que emudecera a sua vítima. Esta voltou a falar, para grande espanto de quem assistia, após o exorcismo realizada por Cristo; o que significa que passou a ouvir a palavra de Deus, que conduz à felicidade²⁹¹. Ainda assim, alguns afirmaram serem estas ações cometidas por Satanás e exigem um sinal do céu, como forma de afirmar que Cristo atua pelo bem. A resposta imediata de Cristo é desviante face ao problema, referindo-se à fraqueza de Satanás, de um modo pouco claro. É dito que os filhos da turba também realizam milagres e subentende-se que também o façam por Deus; e continua Cristo dizendo que a expulsão dos demónios significa a vinda do Reino dos Céus. Pelo uso de uma metáfora, indica que virá alguém que será mais forte do que se pensa, não ficando claro se este que virá e vencerá, repartindo o que roubou, é Cristo que castiga quem não creu nele ou se este ‘assaltante’ mais poderoso é Satanás. De forma direta, Cristo distancia aqueles que o apoiam e os que não apoiam, criando uma clivagem indubitável entre estes dois grupos. Este episódio tem paralelo em Mt 12,22, sendo o mudo também cego, mas as respostas de Cristo carecem de uma compreensão imediata. O sentido obscuro da linguagem de Cristo, aliás assumido em Lc 8,10, está presente nas parábolas e no uso de figuras de estilo que não permitem uma compreensão imediata, tal como a passagem aqui presente sobre o ‘assalto’, mas o resto desta passagem está escrita de

²⁸⁹ Abadía, José Pedro Tosaus. *A Bíblia como literatura [La Biblia como literatura]*. Trad: Jaime A. Clasen. Petrópolis, Rj, Editora Vozes, 2000. Pág. 66

²⁹⁰ Châtelet, François, *História da Filosofia: de Platão a S. Tomás de Aquino*, Publicações Dom Quixote, 1986. Tradução de Afonso Casais Ribeiro, *et. al.* pág. 180

²⁹¹ Lc 11,28

modo muito mais direto do que aquele que aparece nas parábolas e, ainda assim, o seu sentido não é necessariamente claro.

4.2.1. Comentários teológicos

Se o Evangelho de Mateus recebe a figura do ser humano por tratar Cristo na sua dimensão humana, apesar da sua origem divina, o de Lucas apresenta Cristo na figura do cordeiro. Assim acontece porque o cordeiro representa o sacrifício de morrer pela redenção²⁹², expiando os pecados²⁹³ e, na sua morte, representado a dimensão humana que se padece por esses mesmos pecados²⁹⁴. Daí resultando que Cristo, pelo cordeiro, representa também o sacerdócio²⁹⁵, dado que é o cordeiro que se entrega ao sacerdote

²⁹² Gregorius super Ezech. *Ipse enim unigenitus Dei filius veraciter factus est homo; ipse in sacrificio nostrae redemptionis dignatus est mori, ut vitulus.*

Este mesmo filho unigénito de Deus foi verdadeiramente transformado em ser humano; ele mesmo se condescendeu a morrer como sacrifício pela nossa redenção, como um cordeiro

²⁹³ Ambrosius in Luc. *Vitulus enim sacerdotalis est victima, unde bene congruit vitulo hic Evangelii liber, qui a sacerdotibus inchoavit et consummavit in vitulo, qui omnium peccata suscipiens pro totius mundi vita est immolatus; et ipsam vituli immolationem Lucas stylo quodam pleniore diffudit.*

O cordeiro é a vítima sacerdotal, daí que corretamente se tenha concordado na figura do cordeiro no livro deste evangelho, que começou pelos sacerdotes e termina com o cordeiro, que recebe os pecados de todos e é imolado pela vida de todo o mundo; e Lucas divulgou a tal imolação do cordeiro num certo estilo de boa qualidade.

²⁹⁴ Hieronymus super Isaiam. *Et Christus despectus erat et ignobilis quando pendeat in cruce; et absconditus est vultus eius atque despectus, ut humano corpore divina potentia celaretur.*

E Cristo foi desprezado e [visto como] desprezível quando pendia na cruz; e a sua face foi coberta e desprezada, para que fosse escondida a potência divina no seu corpo humano

²⁹⁵ Augustinus de Cons. Evang. *Lucas enim circa sacerdotalem domini stirpem atque personam magis occupatus videtur, unde per vitulum significatus est, propter maximam victimam sacerdotis.*

Glossa. In qua ascensione manifeste ostendit suam divinitatem. (...) Lucas in vitulo, quia agit de sacerdotio.

Augustinus de Cons. Evang. (...) *Lucas autem per vitulum, propter victimam sacerdotis. (...) per vitulum intellexerunt Lucam, quia vitulus sacerdotalis est hostia, et ipse semper circa templum et sacerdotium versatus est.*

Lucas parece que se ocupa mais da linhagem sacerdotal do senhor e da sua pessoa; daí que se apresente o cordeiro, porque é a maior vítima do sacerdote.

no sacrifício, tendo aqui a dupla função de redentor sacrificado e de pregador da Boa Nova. Há ainda comentários elogiosos à sabedoria de Lucas, salientando o seu conhecimento de gramática, poesia e retórica²⁹⁶.

Quanto à passagem do capítulo 11, os comentários leem na personagem do surdo a de alguém que não houve a palavra divina e que não pode, por isso, ter ações corretas²⁹⁷; assim, a sua conversão significa passar a ver a luz da fé²⁹⁸. A admiração das

Lucas [é representado] pelo cordeiro, porque é a vítima do sacerdote. Compreenderam Lucas pelo cordeiro porque o cordeiro é a vítima sacerdotal e ele mesmo se encontra sempre junto do tempo e dos sacerdotes.

²⁹⁶ Graecus expositor. *Cum autem Lucas bonae indolis esset et capacitatis strenuae, Graecorum scientiam consecutus est. Grammaticam siquidem atque poesim adeptus perfecte, rethoricam autem et persuadendi leporem assecutus ad plenum, neque philosophiae muneribus caruit; denique et medicinam acquiriit, et quoniam naturae velocitate satis de humana gustaverat sapientia, ad altiore convolat.*

Sendo Lucas de boa índole e se de capacidade vigorosa, adquiriu o conhecimento dos gregos. Conheceu a gramática e a poesia perfeitamente e percebia plenamente a retórica e o encanto da persuasão, e não carecia dos dons da filosofia; finalmente estudou também medicina e atingiu conhecimento mais alto porque degustara grande sapiência humana.

Hieronymus de viris illustribus. *Sermo autem Lucae tam in Evangelio quam in actibus apostolorum comptior est et saeculari redolet eloquentia. Unde subditur dominus dedit mihi linguam eruditam.*

O discurso de Lucas, tanto no evangelho como nos Atos dos Apóstolos, é mais elegante e exala eloquência secular. Assim é dito “O senhor deu-me a capacidade de falar como discípulo” [Esta é a tradução de acordo com a edição usada. O original pode ser traduzido de forma mais literal e que melhor suporta o comentário de Jerónimo: “O senhor deu-me linguagem erudita”.]

²⁹⁷ Titus. *Mutum autem vel surdum dicit Daemonium quod hanc ingerit passionem, quod non audiatur divinum verbum. Nam Daemones auferentes aptitudinem humani affectus, obtundunt animae nostrae auditum. Idcirco venit Christus ut eiciat Daemonium, et audiamus verbum veritatis; unum enim sanavit, ut universalem praegustationem faciat humanae salutis.*

Diz-se que é mudo ou surdo o demónio porque impõe tal sofrimento, porque não é ouvida a palavra divina. Porque tirando os Demónios a aptidão humana, ensurdecem a audição da nossa alma. Por isso Cristo veio para expulsar o Demónio e para que ouçamos a palavra da verdade; sarou um para que faça uma degustação total da salvação humana.

²⁹⁸ Remigius. *Daemoniacus autem iste apud Matthaeum non solum mutus, sed et caecus fuisse narratur. Tria igitur signa simul in uno homine perpetrata sunt. Caecus videt, mutus loquitur, possessus a Daemone liberatur quod quotidie completur in conversione credentium, ut, expulso primum Daemone, fidei lumen aspiciant; deinde ad laudes Dei tacentia prius ora laxentur.*

É narrado por Mateus que este demónio não só era mudo como também era cego. Ocorrem num único homem simultaneamente três sinais. O cego passa a ver, o mudo a ouvir, o possuído pelo demónio é libertado para que todos os dias aconteça a conversação dos crentes, para que, sendo primeiramente expulso o Demónio, vejam a luz da fé; de seguida abrem-se as bocas antes caladas para os louvores de Deus.

turbas é explicada pela sua ignorância – sendo ignorantes, deixam-se também levar pelas falsas acusações de ação demoníaca²⁹⁹.

4.3. Análise da música (MM 26)

4.3.1. Forma

Partes	Secção	Texto	Sílabas do texto	Densidade de texto	Duração	interceção	Nota da cláusula
I Duração: 139	α1	<i>Erat Iesus</i>	8	10	35	14	DÓ
	α2	<i>ejiciens</i>			44	24	SOL
	α3	<i>(erat Iesus ejiciens) demonium</i>	4	7	52	12	SOL
	β1	<i>et illud erat mutum</i>	7	10	34	12	(RÉ) SOL
	β2				36	12	SOL
II Duração: 77	γ	<i>et cum ejecisset demonium</i>	10	24	42	0	(RÉ) SOL
	δ	<i>locutus est mutus</i>	6	46	13	0	SOL
	ε	<i>et admiratae sunt turbae</i>	6	43	14	4	SOL
	ε2	<i>turbae</i>	(2)	8	24		SOL
			Total: 41	Total: 19	Total: 216		

²⁹⁹ Beda. *Turbis autem, quae minus erudita videbantur, domini semper facta mirantibus, Scribae et Pharisei vel negare, vel sinistra interpretatione pervertere laborabant; quasi non divinitatis, sed immundi spiritus opera fuissent*

A turba, que parecia menos erudita, observando sempre os feitos do senhor, esforçava-se com os escribas e os fariseus em destruir [o que Cristo dizia] com interpretações incorretas; eram trabalhos de um espírito imundo e não de divindade.

A divisão deste motete em secções foi condicionada pela repetição de texto que aqui acontece especialmente na parte I, em que a densidade de texto é de valor 7 e valor 10; isto contrasta com a parte II em que esses valores são mais elevados – com exceção da subsecção ϵ_2 . Assim, a parte I usa uma porção de texto menor durante mais tempo, enquanto a parte II tem maior densidade de textual. Daqui se conclui que a parte I expõe o material musical e textual de forma mais prolixa, ao passo que a parte II se presta mais a uma exposição musical mais próxima à narração do texto, com menos privilégio de invenção musical.

A divisão entre a parte I e a parte II do motete acontece na secção γ e é suportada sobretudo pela dimensão textual. A parte I usa o texto *Erat Iesus ejiciens demonium et illud erat mutum*, no qual está presente apenas uma ação – *ejiciens* – e ainda que *erat* seja verbo, este não informa uma ação, daí que esta parte I forme uma unidade sólida. As distinções entre secções dentro da parte I resultam da observação do texto e do confronto deste com as cláusulas. Estas são pouco conclusivas, com pouca estabilidade após cada cláusula, e mesmo o seu evitar, como nos cc. 16-17, em que se espera ouvir uma cláusula sobre SOL, mas ouve-se, ao invés, LÁ menor; ou ainda nos cc. 28-29 em que o acorde de RÉ com a 3ª retardada pela 4ª dá lugar a DÓ, ao invés de SOL.

A parte II apresenta a nova ação do texto que vem na frase *et cum ejecisset demonium*. Esta frase usa *cum* acompanhado de subjuntivo tendo aqui um sentido causal, dado que o facto de o mudo falar é uma consequência, cuja causa é a saída do demónio, representada pelo início desta parte II. Ainda dentro desta parte, resultam claras as divisões entre as secções desde γ até ϵ_1 pela quebra da polifonia e uso da homorritmia. A secção ϵ_2 resulta da repetição final da palavra *turbæ*, que é cantada com um motivo novo composto por uma *tirata* ascendente, o que lhe confere independência formal face à secção ϵ_1 .

4.3.2. Atribuição modal

Claves	Notas iniciais	Âmbito	Acorde final
C ₁	g'	c'-d''	g'
C ₂	c'	g-a'	d'
C ₄	g	c-d'	b
F ₄	c	G-a	G

As cláusulas apresentadas na tabela em 4.3.1. mostram que há uma única exceção nas notas das cláusulas no final de cada secção ou subsecção, pois todas terminam em SOL e apenas uma, a inicial, em DÓ. Existem cláusulas para a nota RÉ no c. 28 e nos cc. 41-42, mas estas não são conclusivas e ambas dão imediatamente lugar a uma cláusula sobre SOL. Esta repetição de SOL, a cláusula em DÓ e as passagens por RÉ evidenciam o VIII modo, o que coincide com os pontos cadenciais e com claves indicadas pela teoria renascentista³⁰⁰. Quanto às cláusulas, as indicadas por Cerone, Pontio e Dressler são apenas SOL, DÓ e RÉ, o que corresponde exatamente às encontradas; por outro lado, os dois primeiros autores juntam cláusula que não indicam uma conclusão tão forte quanto as outras – denominadas de *clausulas de passo* e *per transitio* – e estas são cláusulas em FÁ e LÁ; no motete ouve-se uma breve passagem por FÁ, no c. 12, seguido de LÁ no compasso seguinte e, para a mesma nota, acontece uma cláusula *fuggita* no c. 17.

Quanto às claves, verifica-se que há coincidência entre as usadas neste motete e naquelas que mostram as fontes tratadísticas, à exceção do Alto, que no motete canta em C₂ e nas fontes teóricas é indicado C₃ – ainda que esta parte pudesse, na verdade, ser escrita em C₃ sem prejuízo na leitura, pois daí não surgiriam notas em linhas suplementares e seria uma clave mais adequada para passagens mais graves como

acontecem nos cc. 6-8, cc. 23-27, e cc. 30-34. Ainda assim, pode-se considerar a possibilidade de ser desejado, por parte do compositor, que esta parte cantasse num registo grave com um propósito de conferir à passagem musical o timbre mais grave da VOZ.

The image shows two staves of musical notation for the Alto part. Both staves are in a bass clef and contain the lyrics: "et i- llud e- rat mu- tum". The top staff is marked with a blue clef and a bracketed "[A]" above it, representing the original C2 clef. The bottom staff is also marked with a blue clef and a bracketed "[A]" above it, representing the re-written C3 clef. The notes are identical in pitch relative to their respective clefs, but the C3 version is an octave lower than the C2 version.

Figura 47 Parte de Alto nos cc. 23-27 escrita na clave original C2 e reescrita na clave C3, como clave atribuída pelas fontes mencionada para a parte de Alto no VII modo

A expressão psicológica resultante da visão interna do VIII modo evidencia a modéstia, dando alegria e prazer aos corações com a sua doçura e suavidade; é o modo de expôr tranquilamente um significado filosófico, profundo e virtuoso, demonstrando temperança e honestidade; ainda assim é um modo sob o qual se canta sobre assuntos vivos e que convidam ao deleite³⁰¹.

Tal expressão pode-se encontrar no facto de Cristo se aproximar de quem sofria a possessão por parte do demónio e o libertar dessa condição, possibilitando-lhe o caminho para a felicidade, como indicado em Lc 11,28, em que Cristo se refere às palavras do senhor, cuja audição torna o crente mais feliz. O sentido da modéstia que é mencionado para este modo pode ser encontrado no facto de este ser o evangelho de Lucas, cujo significado preponderante é a dimensão sacerdotal de Cristo enquanto cordeiro sacrificado; o significado profundo que é veiculado é o da conversão para o

³⁰⁰ Smith (2011), pág. 204

³⁰¹ Citado em Smith (2011), págs. 213-216

crente se tornar um ouvinte e seguidor da palavra divina; a vivacidade corresponde, uma vez mais, à alegria da conversão.

4.3.3. Material motivico e procedimentos polifónicos

As secções de α_1 a α_3 começam com motivos que são construídos em torno de uma nota que se repete após ornatos inferiores ou superiores. É de reparar a nota repetida sem que daí resulte uma repetição de texto, situação que é frequente sobretudo em movimentos ornamentais cadenciais³⁰². Esta situação de repetição de texto com o ritmo $\downarrow \cdot \downarrow$ ouve-se depois com continuidade, sobretudo na parte de Soprano que justapõe por três vezes este ritmo. Os restantes motivos da primeira parte fazem uso deste ritmo, o que lhes confere unidade formal, cuja origem se entende neste motivo inicial. A permanência deste ritmo ajuda também à expressão de vivacidade mencionada no subcapítulo anterior pela leveza e continuidade que são assim favorecidas pelo ritmo apresentado. De α_1 até α_3 inclusive, a polifonia está construída com base na imitação de motivos iniciais, sem haver interrupção deste mesmo tecido polifónico, cuja interligação é reforçada, por exemplo, pela entrada distante do Alto em α_3 , porque mostra como a exposição de uma nova secção e a forma como esta se interseta com as suas circundantes está realizada de modo a conferir continuidade à polifonia. Esta continuidade não se deixa quebrar pelo que se ouve entre os cc. 18-19, onde o Tenor e o Baixo cantam o mesmo texto, com o mesmo ritmo, enquanto as partes de Soprano e Alto não cantam o novo texto, o que se aproxima a um *noema* sem, no entanto, acontecer de facto, pela não coincidência de todas as partes.

³⁰² Como se ouve em *Dominica prima in Quadragesima* MM 26 na parte de Soprano, c.51-52; em *Dominica secunda in Quadragesima* LC 57 na parte de Soprano, c. 39. Vide Lewis, Mary "Zarlino's Theories of text underlay as illustrated in his motet book of 1549", in *Notes*, Vol. 42 nº2, pp. 239-267, dezembro de 1985

A secção β_1 continua a fazer uso do ritmo mencionado e, ao contrário dos motivos anteriores que orbitavam em torno de uma nota, o que se ouve nesta nova secção é composto por um salto de 4ª compensado por graus conjuntos. As entradas de cada parte são realizadas em equidistância de uma breve. O mesmo motivo e a mesma sequência de entradas acontecem na subsecção β_2 com transposição de 5ªP ascendente, o que justifica a diferenciação desta subsecção.

A parte II do motete, coincidente com a secção γ , usa o ritmo (com início em *arsis*) $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \circ$ como forma de novidade; mas a nível melódico, neste motivo é identificável um elemento que o conecta com os motivos iniciais do motete de α_1 a α_3 , que é o facto de usar notas em torno de uma nota central e ainda um elemento que o relaciona ao motivo de β_1 , uma vez que, depois de repetir notas num âmbito estreito, continua em movimento descendente num intervalo de 4ª. Este motivo é continuamente imitado até chegar à secção δ que interrompe a polifonia para criar um *noema* sobre o texto *locutus est mutus*. A mesma homofonia continua na secção ϵ_1 e a polifonia retorna em ϵ_2 como forma de terminar o motete. Como anotação estilística deste final, salienta-se a parte de Tenor com mais movimento rítmico e melódico. Estas partes ornamentadas melodicamente encontram-se em situações de final de secção, como na parte de Soprano nos cc. 21-22, que terminam a subsecção α_3 , e, na mesma parte, nos cc.27-28, que terminam a secção β_1 .

4.3.4. Retórica musical

A secção α_1 e suas subsecções, pela repetição de motivos semelhantes, apresenta uma *distributio*³⁰³ que confere à música um carácter mais narrativo, como que criando o ambiente necessário para ser apresentada a ação principal do texto – a transformação do mudo, como metáfora para a sua conversão. A parte de Soprano canta uma melodia

³⁰³ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 12

que se pode considerar como uma expansão de um *grosso*³⁰⁴ descendente quando se ouve pela última vez a palavra *demonium*, como forma de evidenciar a presença do elemento negativo pela atividade melódica que implica esta figura.

Encontra-se na secção β_1 uma *hypobole*³⁰⁵ com *heterolepsis*³⁰⁶ na parte de Alto, dado que canta num registo muito grave, ao mesmo tempo que o Soprano se afasta criando uma figura de *longinqua distantia*³⁰⁷. A secção β_2 constitui uma *paranomasia*³⁰⁸ em relação à secção anterior.

Na secção δ encontra-se uma interrupção em *abruptio* com *noema* que interrompe a imitação ouvida até então. A este milagre, a turba reage com a admiração que é mostrada pela continuação da homofonia anterior; as *tirate* da secção ϵ_2 são também uma forma de representar a turba, tal como explicado no próximo subcapítulo.

4.4. Comentários de interpretação (MM 26)

A longa duração da secção α_1 e das correspondentes subsecções, com três momentos de repetição de texto com desenvolvimento motivico, indicia a presença de uma figura de *distributio*, cujo significado se pode atribuir, neste contexto, à presumível longa duração que o exorcismo de Cristo poderá ter levado. A secção α_1 pode ser cantada numa dinâmica *mp*, dada a simplicidade do motivo – por ser composto por graus conjuntos num âmbito muito restrito – para lhe corresponder com simplicidade

³⁰⁴ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 20

³⁰⁵ *Hyperbole/Hypobole, Licentia*: a transgression of the range or *ambitus* of a *modus*. (*idem*, pág. 441). Uma transgressão do registo ou *ambitus* de um *modus*

³⁰⁶ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 21

³⁰⁷ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 24

³⁰⁸ *Paranomasia*: a repetition of a musical passage with certain additions or alterations for the sake of greater emphasis. (Bartel (1997), pág. 444). Uma repetição de uma passagem musical com certas adições ou alterações com o intuito de dar mais ênfase.

na interpretação, podendo ser acrescentado um *legato* que facilite as passagens ornamentais que são frequentes neste trecho. Estas ornamentações em colcheias devem ser cantadas com pouca intensidade, possivelmente com um *diminuendo* na nota longa



Figura 48
Colcheias na parte
de Soprano
(*Dominica tertia*
in Quadragesima
MM 26)

anterior e *crescendo* na seguinte, como forma de tornar a ornamentação menos explícita e com uma natureza mais volátil e leve.

Como exemplo gráfico, pode-se mostrar as colcheias da própria fonte, na Figura 48. A subsecção α_2 pode ser cantada em dinâmica de *mf*,

mas o Alto, ao cantar *daemonium* nos cc. 14-16, pode fazê-lo com articulação mais *marcato* que as restantes partes, destacando este caso único da palavra, que só surge mais tarde. Este surgimento acontece nos cc. 18-19 nas partes de Tenor e Baixo, que podem imitar o Alto na articulação, à exceção das semínimas de Tenor que devem ser cantadas *legato*. Situação semelhante é o *grosso* de Soprano nos cc. 21-23, que pode também ter destaque de intensidade, mas mantendo articulação não-*marcato* nas semínimas e colcheias.

A secção β_1 descreve o demónio previamente mencionado e, sendo ele mudo, fá-lo começando no Baixo e com imitações que acontecem no registo grave de cada parte – excetuando-se o Soprano, que, ainda assim, deve cantar com um timbre mais próximo ao do registo grave. A articulação do texto deve ser muito pontual e curta e as notas devem também ser cantadas mais curtas, mas não *staccato*. Deste modo, encontra-se uma maneira possível de a interpretação demonstrar a mudez do demónio. A *hypobole* do Alto nos cc. 25-26 indica essa relação entre o registo grave e a mudez, unindo a debilidade de som com a sua própria ausência, enquanto a figura do Soprano, formando uma *longínqua distantia*, funciona como forma de enfatizar a reclusão da vítima do demónio, dado que canta um grande melisma com movimento, mas sem que este se traduza em alguma informação textual, tal como o mudo que se quer expressar, mas se encontra preso por um demónio que lhe proíbe a fala, como comentado

anteriormente. Os longos melismas sobre a sílaba *mutum* são também uma forma de representar a surdez pela inexistência da atividade do texto, que colore e articula o canto com vogais e consoantes: não o havendo, cria-se uma quase mudez de texto e de sentido, permanecendo as partes em melisma de duração mais longa do que até então foi apresentado no motete.

A secção β_2 , através da *paranomasia*, permite que as partes de Soprano e Tenor rerepresentem o motivo de β_1 num registo mais grave, enquanto as restantes partes cantam mais agudo, pelo facto de não lhes ser possível cantar na 8ª abaixo do que está escrito, como seria de esperar, tanto pela imitação, como pelo significado retórico da mudez, formando, assim, uma figura de *assimilatio*. Os melismas são mais longos nesta subsecção, com principal destaque para a parte do Baixo que só tem texto à décima terceira semibreve. A articulação de notas mais curtas do que seria habitual mantém-se nesta passagem, aconselhando-se a marcação de respirações para serem realizadas conjuntamente entre os elementos de cada naipe.

A secção γ introduz novo texto após longos melismas, pelo que esta novidade pode ser introduzida com uma dinâmica mais forte, mas sem esquecer que este texto faz parte do plano narrativo, pelo que a dinâmica *mp* será suficiente para veicular este significado. Repare-se que o ritmo de anapesto que se ouve após a sílaba *ejecisset* parece imitar um gesto de repulsa, de afastamento ou de projeção; para que tal seja demonstrado na interpretação, pode fazer-se um *crescendo* desde o início do motivo até esse ponto, com um *diminuendo* mais rápido do que o *crescendo* anterior.

A surpresa do falar do mudo descrita na secção δ pode ser interpretada em *f*, depois de um *crescendo* rápido no compasso anterior, como que representando o momento exato em que o demónio sai do corpo da vítima e esta mesma inicia a sua fala numa voz intensa de crescente volume sonoro, como se o seu grito de regresso à fala já tivesse começado ainda antes de o poder fazer. Até à cláusula, pode haver um *diminuendo*, para que a secção ϵ_1 comece com um *f* que tenha um impacto semelhante

ao da secção anterior; a articulação deve ser um *legato* muito denso e com atividade contínua, sem perder a energia, mesmo com o *diminuendo*. Isto cria contraste com a secção ϵ que, demonstrando a admiração da turba, pode ser cantada com uma articulação de notas acentuadas. As *tirate* da subsecção ϵ_2 indiciam *crescendi* e acontecem em todas as partes, em continuidade. A dimensão da turba pode ser compreendida nesta secção pela repetição constante e acontecendo em sítio diferentes relativamente ao *tactus*, criando uma figura de *epizeuxis*, com a expressão enfática de demonstrar quão grande era a turba, por ser composta por muitas vozes do povo repetindo o mesmo incessantemente. Quando apenas o Tenor mantém a atividade rítmica, as restantes partes devem manter uma articulação acentuada, mas não encurtado a duração das figuras. Apesar de também ser cantada sobre a vogal ‘u’, a descrição das turbas é muito diferente da do mudo, pois as turbas admiram-se criando muito ruído, algo que o mudo não podia fazer; daí que se aconselhe uma articulação acentuada, mas não com notas curtas, pois, ao ouvinte, as duas secções pareceriam semelhantes, não o sendo.

Desde a secção δ que o motete deve ser cantado com uma dinâmica tendencialmente *f*, com diferenças subtis no sentido do *mf* e com *ritardando* final no penúltimo compasso.

4.5. Análise do texto (LC 57)

Pater peccavi in caelu[m] et coram te iam no[n] su[m] digus vocari filius
tuus fac me sicut unu[m] de mercenarijs tuis (Lc 15,18-19)³⁰⁹

³⁰⁹ “Pai, pequei contra o céu, e contra ti; ¹⁹já não sou digno de ser chamado teu filho; trata-me como um dos teus jornaleiros”

O trecho insere-se numa parábola contada por Cristo em Lc 15,11-32. Esta parábola – conhecida como a do filho pródigo – conta a história de um filho que sai de casa e gasta metade da herança de forma irresponsável, chegando a passar fome, num estado de condição inferior aos empregados de seu pai. O texto do motete é composto pelas palavras do filho aquando do seu regresso a casa do pai. Ainda antes de o filho chegar, o pai vê-o e sente compaixão por ele. O filho repete as palavras de arrependimento e é recebido festivamente pelo pai. O irmão mais velho, enraivecido de inveja, pergunta ao pai porque nunca merecera tal tratamento, apesar de se ter mantido junto a ele. O pai responde-lhe que deve festejar pois o irmão estava perdido e foi encontrado.

Lê-se nesta passagem a importância que tem a confissão do pecado e o arrependimento. Apesar do pecado, a sua assunção possibilita o perdão e o pecador é recebido com festividade, por voltar às ações corretas. Este perdão dado ao filho perdido contrasta com o que aconselha o Deuteronómio em Dt 21,18-21, no qual o filho desobediente deve ser julgado e apedrejado. O filho da parábola não é dito ser rebelde, mas poderia ter sido alvo de desprezo pelo pai aquando da sua chegada.

Esta parábola é paralela com a que lhe antecede – a da ovelha perdida – a qual narra a alegria de encontrar a ovelha que se perdera, seguindo-se um comentário sobre a alegria de encontrar uma moeda perdida. Estas parábolas são ditas por Cristo de forma a responder aos fariseus que o acusam de acolher pecadores consigo.

4.5.1. Comentários teológicos

As três parábolas deste capítulo do evangelho de Lucas são descritas por Ambrósio como sendo três estados progressivamente maiores de misericórdia: Cristo, o

pastor que encontra a ovelha; a Igreja, a mulher que encontra a moeda; Deus, o pai que se alegra na reconversão do pecador³¹⁰.

Os dois filhos do pai descrito na parábola são tidos como dois povos: os que adoram a Deus e os que adoram a ídolos³¹¹. Esta divisão de duas categorias de pessoas perante o olhar de Deus tem a sua origem na criação pela existência do bom e do mau conhecimento³¹², mas, apesar desta duplicidade do conhecimento, Deus concede-o para que o crente possa ter a liberdade de escolha nas suas ações³¹³ e, posterior,

³¹⁰ Ambrosius. *Tres ex ordine Lucas parabolas posuit: ovis quae perierat et inventa est; drachmae quae perierat, et inventa est; filii qui erat mortuus et revixit; ut triplici remedio provocati vulnera nostra curemus. Christus ut pastor te suo corpore vehit, quaerit ut mater Ecclesia, recipit Deus pater*

Lucas colocou três parábolas por ordem: a da ovelha que se perdeu e que foi encontrada; a da moeda que se perdera e que foi encontrada; a do filho que estava morto e que ressuscitou; para que, magoados, curemos as nossas ferias com o remédio tríplice.

³¹¹ Cyrillus. *Quidam vero per seniore filium dicunt significari Israel secundum carnem; per alium vero qui discessit a patre describitur multitudo gentium.*

Alguns dizem que o filho mais velho significa Israel segundo a carne; e, pelo outro que se afasta do pai, é descrita a multidão dos gentios.

Augustinus de quaest. Evang. *Hic ergo homo habens duos filios, Deus habens duos populos intelligitur, tamquam duas stirpes generis humani: unam eorum qui permanserunt in unius Dei cultu, alteram eorum qui usque ad colendum idola deseruerunt Deum.*

Daqui se percebe que tendo este homem dois filhos, tem Deus dois povos, tal qual duas linhagens do género humano: uma delas que permaneceu no culto do Deus único, a outra delas que abandonou Deus até criar novos ídolos.

Cyrillus. (...) *Est ergo hic sensus parabola. Arguentibus eum Phariseis et Scribis quod reciperet peccatores, proponit praesentem parabolam, in qua hominem vocat Deum, qui pater est duorum fratrum, iustorum scilicet et peccatorum; quorum primus gradus est iustorum ab initio iustitiam sequentium, secundus gradus est hominum per poenitentiam ad iustitiam reductorum.*

Este é o sentido da parábola. Alegando os Fariseus e os Escribas que [Cristo] recebera pecadores, propõe a presente parábola, na qual chama 'homem' a Deus, que é o pai de dois irmãos, a saber, dos justos e dos pecadores; a primeira posição é a dos justos que seguem a justiça, a segunda posição é a dos homens que regressam à justiça pela penitência.

³¹² Chrysostomus. *Dicit autem Scriptura dividere patrem ex aequo filiis duobus substantiam suam, idest scientiam boni et mali, quae verae et perpetuae sunt opes animae bene utentis.*

Diz a Escritura que o pai divide a sua riqueza igualmente pelos dois filhos, isto é, o conhecimento do bom e do mau, que são as verdadeiras e perpétuas riquezas da alma daquele que as usa corretamente.

³¹³ Augustinus de quaest. Evang. (...) *hoc est quia non multo post institutionem humani generis placuit animae per liberum arbitrium ferre secum velut quamdam potentiam naturae suae, et deserere eum a quo condita est, fidens de viribus suis.*

Assim é porque não muito tempo depois da instituição do género humano, agradou à alma levar consigo pelo libre arbítrio uma certa potência da sua natureza, e abandonar aquela pelo qual foi criada, crendo nas suas virtudes.

Theophylactus. *Hominis substantia rationalitas est, quam comitatur libertas arbitrii.*

A substância do ser humano é a racionalidade, a qual a liberdade de juízo acompanha.

arrependimento, no caso de pecado³¹⁴. A escolha de ações erradas conduz ao afastamento de Deus³¹⁵ e este afastamento implica mal-estar e desconhecimento da verdade³¹⁶, daí que o filho se queixa de fome e de nada ter, porque antes tinha tudo e, após o afastamento do pai, nada tem – tal é o estado de quem carece da palavra de Deus³¹⁷. O seu afastamento levou-o a alimentar porcos e até a querer alimentar-se da sua comida, representado aqui os animais e o seu alimento a vanidade e o apego a bens

³¹⁴ Chrysostomus. *Est etiam inter parabolas supradictas ratio distinctionis secundum personas vel mentes peccantium, ut pater filium recipiat poenitentem, qui arbitrii sui libertate utitur.*

Está entre as parábolas supraditas a razão da distinção segundo pessoas ou mentes dos pecadores; assim o pai recebe o filho penitente, que usa a sua liberdade de pensar.

³¹⁵ Chrysostomus. *Minor filius in regionem longinquam profectus est, non localiter a Deo decedens, qui ubique est, sed affectu: fugit enim Deum peccator ut a longinquo stet.*

O filho mais novo partiu para uma região longínqua, não abandonando Deus, que está em todo o lado, mas abandonando a afeição: o pecador foge de Deus para estar longe.

Chrysostomus. (...) *homo quidam habuit duos filios. Sunt qui dicant de duobus filiis istis seniore[m] Angelos esse, iuniorem vero hominem ponunt, qui in longinquam peregrinationem abierit, quando in terram de caelis et Paradiso cecidit: et aptant consequentia, respicientes ad casum vel statum Adae.*

Certo homem tinha dois filhos. Há quem diga que, dos dois filhos, o mais velho é os Anjos, e que o mais novo é o ser humano, que se afastou numa longa peregrinação, quando caiu dos céus na terra: e aplicam os que daí resulta, considerando caso ou o estado de Adão.

³¹⁶ Augustinus de Verb. Dom. (...) *Porro si perverse vult imitari Deum, ut quomodo Deus non habet a quo regatur, sic ipse velit sua potestate uti, ut nullo regente vivat; quid restat nisi ut recedens ab eius calore torpescat, recedens a veritate vanescat?*

Se alguém quer perversamente imitar Deus, não tendo Deus por quem seja governado, assim esse alguém quer usar a sua potência, para que viva sem regente; o que resta se ele mesmo ficar entorpecido ao abandonar Deus e se desaparecer, abandonando a verdade?

Ambrosius. *Merito egere coepit qui thesauros sapientiae et scientiae Dei, divitiarumque caelestium altitudinem dereliquit.*

Começa a carecer de mérito quem abandonou os tesouros da sabedorias, o conhecimento de Deus e a grandeza das coisas divinas e celestiais.

³¹⁷ Ambrosius. *Facta est autem in regione illa fames non epularum, sed bonorum operum atque virtutum, quae sunt miserabiliora ieiunia: etenim qui recedit a verbo Dei, esurit, quia non in solo pane vivit homo, sed in omni verbo Dei, et qui recedit a thesauro eget. Egere ergo ideo coepit et famem pati, quia nihil prodigae satis est voluntati.*

Apareceu naquela região a fome não de comida, mas de boas ações e das virtudes, e esta fome é um jejum terrível: e assim quem se afasta da palavra de Deus, passa fome, porque “não só de pão vive o homem, mas de toda a palavra que sai da boca de Deus”, e quem se afasta do tesouro, tem sente falta de algo. Começa então a carecer de algo e a sofrer de fome, porque nada é suficiente para a vontade esbanjadora.

materiais³¹⁸, cuja vontade de posse nunca é saciada – o mal não permite a saciedade por o pecador se tornar dependente do seu pecado³¹⁹.

4.6. Análise da música

4.6.1. Forma

Partes	Secção	Texto	Sílabas do texto	Densidade de texto	Duração	interceção	Nota da cláusula
I Duração: 79	α	<i>Pater peccavi in caelum</i>	7	29	24	1	LÁ
	β ₁	<i>et coram te</i>	4	15	14	5	RÉ
	β ₂				12	1	RÉ
	γ	<i>iam non sum dignus</i>	5	22	23	9	FÁ
	δ	<i>vocari filius tuus</i>	8	33	24	2	DÓ
II Duração: 77	ε	<i>fac me sicut unum</i>	6	24	25	13	DÓ
	ζ ₁	<i>de mercenariis tuis</i>	8	11	32	10	SI _b
	ζ ₂				24	0	FÁ
	ζ ₃				19		FÁ
			Total: 38	Total: 24	Total: 156		

³¹⁸ Chrysostomus. *Vel spiritualibus destitutus operibus, quasi prudentia et intellectu, porcos pascere dicitur, hoc est, sordidas et immundas in anima sua cogitationes nutrire: et edit escas irrationabiles pravae conversationis, dulces quidem egenti bonorum: quia suave perversis videtur omne opus carnae voluptatis, quae virtutes animae penitus enervat et perimit.*

Desprovido de ações espirituais, como se de prudência e de intelecto, diz-se que apascenta os porcos, isto é, nutre em sua alma sujas e imundas cogitações: e come a comida irracional dos seus viciosos companheiros, comida que é doce mas que carece de coisas boas: porque parece suave toda a ação da vontade da carne, a qual enfraquece e destrói internamente as virtudes da alma.

³¹⁹ Theophylactus. *Quibus nullus dat saturitatem malorum; distat enim a Deo qui talibus vescitur. Daemones autem ad hoc student, ne unquam saturitas malorum proveniat.*

Nada dá a saciedade das coisas más; está afastado de Deus quem se alimenta de tais coisas. Os demónios, no entanto, dedicam-se a isto, para que a saciedade das coisas más nunca aconteça.

Glossa. *Vel nemo illi dabat, quia cum Diabolus aliquem suum facit, ultra ei abundantiam non procurat, sciens eum esse mortuum.*

Ninguém lhe dava, porque quando o Diabo toma alguém para si, não lhe fornece mais abundância, dado que sabe que a sua vítima está morta.

A secção α expõe a narrativa e o mesmo carácter expositivo pode ser visto no ritmo harmónico, uma vez que este é inicialmente lento, à breve, e depois mais rápido, à semibreve.

A secção β_1 apresenta uma repetição expressiva no Soprano, Tenor e Baixo nos cc. 9-10, na qual a parte de Alto também participa melodicamente, apesar de a sua repetição de texto se iniciar antes das restantes partes.

Na passagem da secção γ para a secção δ encontra-se uma grande interceção da parte de Soprano, como que anunciando o texto que será tratado nesta secção, enquanto as restantes vozes terminam o seu discurso dentro da secção γ .

A divisão entre a secção ϵ e ζ_1 deve-se à diferente expressão, do ponto de vista rítmico que se ouve nesta passagem. ζ_1 tem uma atividade rítmica mais presente, o que a faz contrastar com ζ_2 , apesar de manter o texto.

A subsecção ζ_3 acontece após a pausa geral e serve de *coda* ao motete, enfatizando o significado positivo do filho que ele próprio propõe ser submisso ao pai.

A parte I foca-se na assunção da culpa por parte do filho, com um sentido mais doutrinal, enquanto a parte II versa sobre o seu pedido de ser castigado pelo pai, pelo reconhecimento do pecado.

4.6.2. Atribuição modal

Claves	Armação de clave	Notas iniciais	Âmbito	Acorde final
C ₂		f'	d'-b'	f'
C ₃		c'	g-g'	c'
C ₄	b	a	f-d'	a
F ₃		f	c-bb	f

Os pontos cadenciais enunciados na tabela de 6.3.1. indicam cinco acordes como tendo esta função de concluir uma secção. Destes destaca-se SI \flat que é resultante de uma cláusula *fuggita* que deveria chegar a RÉ, tal como acontece no c. 14 e nos cc.28-29, numa resolução irregular da cláusula ouvida no c. 7, em que após o acorde de LÁ Maior se segue RÉ menor. FÁ, nota da cláusula final, e DÓ ajudam na classificação modal, dado o intervalo de 5ª que formam, tal como as *finales* e *repercussae* da maioria dos modos autênticos. As cláusulas sobre RÉ, LÁ, DÓ e FÁ são identificadas por Lanfranco e Vanneus como pertencentes ao VI modo³²⁰ e outros autores como Pontio e Vicentino – como supradito – incluem o SI \flat como outro ponto cadencial possível, como se ouve nas cláusulas *fuggite* já mencionadas.

Suportam esta atribuição modal as características psicológicas indicadas pelos teóricos sobre este modo: uma expressão de prece, de tristeza, que se predispõe para as lágrimas, mas que transmite piedade e devoção³²¹. O arrependimento do pecado por parte do filho leva-o a mostrar-se como pecador perante o pai, no que se pode entender uma expressão de prece e de tristeza, sendo que, por parte do pai, acontece uma expressão piedosa que leva à devoção do filho³²².

4.6.3. Material motivico e procedimentos polifónicos

Todo o motete mostra homorritmia com casos pouco extensos de imitações: este facto afasta-o do estilo presente nos outros motetes em estudo e aproxima-o mais do estilo que se ouve nos responsórios presentes no MM 26³²³. Esta semelhança pode elucidar a interpretação deste motete por comparação do estilo severo e lúcido com a

³²⁰ Smith (2011), pág. 201-204

³²¹ Smith (2011), pág. 201-204

³²² Piedade e devoção na descrição de Vanneus. Citado em Smith (2011) pág. 201

homorritmia, funcionando como forma de sobriedade, dos ditos responsórios. Considerando os motivos com base no trecho de texto que usam, conclui-se que o âmbito de alguns deles fica restrito a intervalos curtos como a 3ª Maior³²⁴, em contraste com situações mais expansivas de outros motetes³²⁵. O ritmo, estabilizado em mínimas com eventuais semínimas de passagem, representa também a sobriedade que não se ouve na outra peça para o mesmo domingo deste estudo e que contrasta com outras passagens de grande atividade rítmica³²⁶.

O motivo sob o qual é apresentado o texto novo é imitado de forma muito subtil pelas restantes vozes, sendo que a imitação resume-se ao ritmo e ao contorno melódico sem se tratar de imitações reais, como acontece nos cc. 11-16, em que a palavra *dignus* se ouve com a flexão melódica superior de tom ou meio-tom nas vozes de Soprano e Tenor, mas repare-se que esta flexão é tão contida que o Alto não a faz no c. 13³²⁷. O mesmo gesto de se ouvir um meio-tom ascendente acontece na parte de Soprano no c. 15, podendo haver aqui uma intensão de unir *iam non sum dignus* com *vocari filius tuus* através deste gesto melódico, dado que esta união lógica textual poderia estar enfraquecida pelo novo motivo que surge com *vocari filius tuus*. Mas não é com este gesto que a secção δ se inicia, mas sim com o motivo apresentado pelo Alto e imitado pelo Baixo e Tenor, sem que o Soprano tome parte da imitação de modo tão explícito. Esta voz apresenta uma melodia descendente nos cc. 18 com anacruse que se pode ser ouvida como uma imitação variada, na qual mantém as primeiras três notas – talvez se encontre aqui um exemplo muito simples da motivicidade proposta por Rifkin, como

³²³ Fóls. 19v-65r

³²⁴ Soprano nos cc. 9-11; cc. 15-17; cc. 21-23;

³²⁵ Veja-se o início de *Dominica prima in quadragesima* LC 57 com o salto de 8ª no Alto e Tenor e também o texto *et ascendit* em *Dominica secunda in quadragesima* MM 26 com âmbitos mais alargados e movimentos que rápidos que chegam a ter colcheias. Neste último caso é importante a dimensão textual, com este movimento expansivo para ilustrar a ascensão de Cristo ao monte

³²⁶ Em destaque estão os cc. 21-24 de *Dominica de Passione* e as secções finais imitativas seguidas de um pequeno trecho tendencialmente homofónico ou de densidade contrapontística mais reduzida, como já referido em 1.3.1.

³²⁷ Esta imitação implicando um meio-tom ascendente fora do hexacorde acontece, por exemplo, em *Dominica de Passione* na parte de Baixo no c. 3.

mencionado na *Introdução*; esta imitação variada que se desenvolve descendentemente pode, encontrar um argumento a seu favor ao ouvir-se a parte de Tenor nos cc. 18-20, porque esta parte progride em graus conjuntos, em movimento descendente, tal como aconteceu no compasso anterior da parte de Soprano.

A divisão para a parte II do motete dá-se na secção ϵ e o texto é apresentado com duas notas de mesma altura e em mínimas que são repetidas e imitadas logo de seguida – esta exiguidade de meios favorece a expressão retórica de uma ordem dada.

A secção ζ_1 apresenta outro caso de um motivo que é lançado mas que é imediatamente variado: surge no Alto no c. 25 e, depois, nas partes de Soprano, Tenor e Baixo, sendo que a imitação se restringe às primeiras quatro sílabas, ou três, no caso do Baixo. Apesar de o elemento imitado ser tão curto, a intenção de variação do motivo e mesmo da densidade contrapontística está presente, ajudada também pela distância temporal curta entre cada participação de cada parte.

A secção ζ_1 começa com uma expressão muito diferente, ainda que mantendo o mesmo texto e com exceção da primeira participação do Soprano. A expressão diferente é resultado de um ritmo composto por valores mais longos, que contrasta com o ritmo mais desenvolvido da secção anterior. Outra possível presença da motivicidade acontece justamente nesta oposição rítmica das duas secções porque o motivo da subsecção ζ_2 é agora demulcido pela mínima pontuada transformada em mínima e pela continuidade da nota repetida, num intervalo de 2ª ascendente (Soprano e Alto, cc. 30 e 32) e descendente (Tenor e Baixo, c. 32). O mesmo gesto de 2ª acontece na subsecção ζ_3 , como se ouviu nos cc. 11-13 e cc. 31-32.

Conclui-se que está presente em todo o motete uma restrição do âmbito melódico com gestos melódicos de ornato superior de 2ª; que a dimensão rítmica é tratada com grande simplicidade, através de mudanças explícitas a acontecerem por expressão retórica; e que a imitação acontece com trechos iniciais muito curtos.

4.6.4. Retórica musical

A repetição de texto na secção β_1 , por três vezes, constitui uma *epizeuxis* de expressão enfática de reforço para o significado de o filho estar perante o pai, funcionando a repetição como confirmação. A cláusula *fuggita* do Baixo no c. 14 forma uma *ellipsis*, que pode ser vista como uma expressão de “já não ser digno” que o texto apresenta, como se essa quebra de dignidade fosse apresentada pela resolução irregular da cláusula. A secção ϵ , com a novidade súbita do texto *fac me* cria uma figura de *abruptio* ao mesmo tempo que a quebra na polifonia indicia um *noema*, apesar de as partes não cantarem simultaneamente, como acontece nos outros motetes em estudo aquando da escrita de um *noema*. A mudança de expressão da subsecção ζ_2 é induzida pela *ellipsis* do Baixo semelhante à anteriormente referida e a repetição de texto com música diferente mostra a presença de uma figura de *synonymia*³²⁸. A subsecção seguinte começa com *aposiopesis* geral e com *noema* que resulta de forma a preparar o fim do motete, ao mesmo tempo que o sentido literário da aceitação do castigo por parte do filho é reforçado.

4.7. Comentários de interpretação (LC 57)

Os pontos fundamentais suportados pelo texto deste motete são a expiação do pecado pelo arrependimento e o perdão para com o pecador, que deseja retomar o caminho de Deus. Nos comentários patrísticos, este episódio do filho pródigo representa Deus através do pai e o crente desviado através do filho. A alegria na conversão é expressa pelo pai aquando da confissão dos pecados por parte do filho, que,

³²⁸ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 35

tendo saído e adorado ídolos, regressa a casa, usando o livre arbítrio para evitar o ‘mau conhecimento’, que leva às ações desviantes, à carência e ao apego pelos bens materiais – cuja crítica tem sido até agora anunciada ao longo dos textos da Quaresma.

Este é o único motete dos presentemente estudados em que todas as partes se iniciam simultaneamente, pelo que se pode considerar que significa que as quatro partes representam a voz única do filho e também que esta simplicidade de recursos evidencia um sentido de confissão e de humildade. A expressão pode ser uma de refreamento, pois o filho teme o castigo do pai pelos seus pecados; pode acontecer um *crescendo* que ajude a demonstrar o sentido de *anabasis* que prepara a palavra *caelum* ao mesmo tempo que a chegada ao acorde de SI^b Maior confere à passagem um ponto de maior tensão para posterior chegada a LÁ Maior. Deve este início ter uma expressão de prece, de súplica contida, a qual se encontra nas características próprias ao VI modo. A *tirata* do Baixo no c. 5 deve ser suave e funcionar como um *supplementum* que ajude a encerrar esta secção. Esta secção deve ser cantada numa dinâmica entre *pp* e *p*, com uma expressão de confissão do pecado aliada a uma contenção própria de quem admite o erro perante quem o julga. O equilíbrio de dinâmica entre todas as partes é de maior importância de modo a acontecer uma textura única, sem relevos desnecessários, que melhor represente o sentido pesado a nível de emoções negativas presente no texto.

Na secção β_1 , a curta duração do motivo de *et coram te* de Tenor e Baixo parece imitar uma expressão soluçante; a nota longa e 5^a descendente de Soprano sugerem a expressão penosa de semblante baixo. Pode ser cantado, durante o c. 8, um *diminuendo* e a divisão entre as palavras *te* e *et*, nas partes de Tenor e Baixo, pode usar a respiração – sugerida pela repetição de texto – como forma de representar a expressão soluçante mencionada. A *epizeuxis* que acontece na repetição de texto de Soprano e Alto no c. 9 pode ser iniciada mais *p* e com uma expressão contida, sendo que a última repetição de texto no c. 10 (c. 9 para a anacruse de Tenor) pode ser cantada em *mp*, como forma de afirmar que, apesar dos pecados, o filho está agora perante o pai, numa perspectiva de os

assumir e regressar a casa – uma metáfora para o caminho de Deus. Deste modo, cada uma das repetições de texto da secção β_1 é cantada de forma diferente: a primeira em *p* e com *diminuendo*, a segunda mais *p* e de forma contida, a terceira em *mp* e de modo determinado e decidido.

A homorritmia com que a secção γ se inicia – embora excluído o Alto – vem dar continuidade e reforçar o sentido de determinação com que a secção anterior terminou, daí que possa ser cantada um pouco mais intensamente do que *mp* anterior e com notas ligeiramente mais curtas, ainda que não demasiado acentuadas – as *legature* de Soprano e Tenor devem ser cantadas com *legato*. Para o Alto, apesar de ter repetição de texto, sugere-se que não respire, pois estaria a quebrar a tensão e o relaxamento que acontece no retardo da 3ª pela 4ª no c. 13. Entre os cc. 12-14 pode haver um *crescendo* unido ao sentido de determinação e posterior *diminuendo* que prepare o sentido de *ellipsis* que acontece na cláusula *fuggita* do Baixo no c. 14. Nesta figura presente no Baixo está também a representação da indignidade do filho que, em vez de seguir o caminho correto – que seria representado por um movimento de cláusula *perfecta cum basso in fundamento*, por exemplo – evita-o, tomando um caminho alternativo e errado, o qual leva a um afastamento de Deus, como referem os comentários patrísticos ao texto apresentado.

A coexistência do texto *iam non sum dignus* e de *vocari filius tuus* nos cc. 15-16 pode ser entendido como um prolongamento do primeiro trecho, ou uma antecipação do segundo. Para o primeiro caso, pode-se interpretar como sendo uma repetição enfática que revele o quão o filho quer expor a sua indignidade para que dela seja liberto, daí que aconteça a repetição, mesmo depois de a secção ter terminado e o trecho seguinte ser apresentado; para o segundo caso, pode-se considerar que o Soprano tem a função de contrastar o sentido da indignidade com o sentido do filho que, à partida, não seriam justapostos, se não se desse o caso de o filho assumir a sua indignidade – como se o filho dissesse que é indigno, mas que, ainda assim, se mantém

filho de seu pai. As partes de Alto, Tenor e Baixo podem diminuir a dinâmica, mas não em demasia; já a parte de Soprano, ao cantar o novo texto, deve fazê-lo com muita suavidade, como que contrastando a sentido da indignidade com o sentido de ser filho – aliado a uma noção de possível ternura – e, para tal, pode cantar numa dinâmica entre o *pp* e *p*.

A ternura mencionada para a referência que o filho faz a si próprio – quase uma expressão de *pathos* no sentido retórico de evocar emoções de comiseração – aparece representada na secção δ pela *mutatio toni*, uma vez que as cláusulas para DÓ conferem um sentido de positividade pela novidade do SI cantado natural. A cláusula que pode expressar maior ternura é, talvez, a *semiperfecta* que se encontra nos cc. 19-20, pelo movimento paralelo de Soprano e Baixo que induz simplicidade. Esta secção deve ser cantada com um *legato* contínuo, sendo a diferença entre as duas sílabas da palavra *tuus* demulcida, ao contrário do que seria a prática de as separar.

A secção ϵ surge com o texto *fac me*, cujo uso do imperativo deve ser demonstrado através de articulação *marcato* com maior intensidade na primeira palavra. Pode surgir de modo quase súbito, no caso do Alto e Soprano, mas a intensidade máxima só deve chegar quando o Tenor e o Baixo se juntam, o que implica que Soprano e Alto cantem com maior dinâmica em relação à secção anterior, mas sem que esta primeira intervenção seja mais intensa que a segunda. A determinação pela confissão do pecado e a certeza de receber o castigo é expressa nesta secção; a imitação entre Alto e Tenor não deve perder esse carácter, mas deve contudo diminuir de forma a concluir o sentido da secção, ao mesmo tempo que permite a ação do Tenor, como será exposto.

As secções ζ_1 e ζ_2 constituem uma figura de *synonymia*, correspondendo cada uma delas a um dos elementos desta figura com ζ_2 a alterar a exposição da secção anterior. Quanto a ζ_1 , a parte de Tenor começa ainda dentro da secção anterior, pelo que a expressão da nova secção deva já aparecer aqui em contraste com o ambiente

ainda pertencente a ϵ . O *diminuendo* sugerido para o final da secção anterior serve para dar destaque à apresentação que o Tenor faz do motivo de ζ_1 . Este motivo versa sobre os mercenários – ou jornaleiros – que são encarregados de tarefas difíceis e pesadas, daí que possa ser cantado em *marcato* e com acentos nas sílabas *mercenariis*; as imitações ajudam a criar maior intensidade numa dinâmica entre *mf* e *f* e podem também sugerir um grande número de mercenários que trabalhem para o pai. No sentido apresentado para esta secção, pode-se pensar na palavra *mercenarius*, aproximando-a por assonância ao sentido de *merx* – latim para *mercadoria* – no sentido de a imagem de este trabalho pesado ajudar a construir uma articulação, por imitação. No entanto, a *ellipsis* do Baixo, nos cc. 28-29, marca uma diferença no discurso musical – e não no literal – pois a atividade rítmica anterior desvanece-se em prol de notas mais longas, sendo o Soprano a única exceção, no que toca a este ponto, mas que pode, ainda assim, receber a expressão para a nova subsecção. Esta expressão contrasta com a anterior pelo facto de, ajudada pelas notas mais longas e de menor densidade rítmica, ser mais simples e suave, com uma dinâmica que se pode localizar entre o *p* e o *mp* e uma articulação em *legato*, que se esforça por marcar a diferença face a ζ_1 , com especial atenção para a cláusula de longa duração que se encontra nos cc. 33-34. Se antes a imagem era o peso da mercadoria que transporta um mercenário, a expressão de tranquilidade de ζ_2 pode ser suportada usando outra palavra latina, desta vez *merces* – salário – advindo daqui um contraste muito grande entre o peso de *merx* e a recompensa de *merces*. Nesta justaposição contrastada, a diferença entre ζ_1 e ζ_2 e entre as palavras latinas – aqui sugeridas como forma de moldar a interpretação através de imagens poéticas, que transcendam a especificidade do discurso puramente técnico – inclui em si a mensagem principal do motete: o sentido negativo do pecado e da fuga do caminho de Deus está presente na primeira das secções, materializado na figura do mercenário que sofre o peso do trabalho físico, tal como o pecador sofre o afastamento de Deus; o sentido positivo está presente na segunda pois o pecador que reconhece o pecado e torna para o caminho de Deus é recompensado pela saciedade da carência que

sentia, tal como o assalariado é recompensado pelo esforço do trabalho através do pagamento.

Após a asserção teológica das secções anteriores, surge uma *aposiopesis* que se afigura como se de um momento de pausa para reflexão se tratasse, podendo, por isso, ser ligeiramente mais longa do que a métrica exigiria. A última vez que surge o texto, na secção ζ₃, é através do *noema*, o qual, tal como observado para o *noema* de δ₃ em *Dominica secunda in Quadragesima* LC 57, funciona como forma de confirmação e reconhecimento íntimo e espiritual. Nesta última secção pode sugerir esse reconhecimento espiritual, quase como se o filho afirmasse quão bom é, então, pertencer ao pai e não andar extraviado como antes estivera; daí que a dinâmica possa ser entre o *p* e o *mp*, com *crescendo* no c. 35 para acompanhar o *noema*.

Deve terminar o motete com um sentido de dignidade e tranquilidade que resulta da aceitação que o filho faz de se submeter à bondade do pai após mostrar o seu arrependimento pelas más ações, que o levaram ao afastamento e à carência. Esta interpretação coaduna-se com a interpretação patrística que faz representar o evangelho de Lucas através do cordeiro, significando assim o sacrifício e a expiação dos pecados; do mesmo modo que a figura do pai resulta numa metáfora para Deus.

5. *Dominica quarta in Quadragesima* (MM 26 e LC 57)

5.1. Enquadramento litúrgico

Este é o domingo de menor intensidade do sentido penitencial da Quaresma e que anuncia o chegar da alegria da Páscoa. A penitência que o crente sofre com Cristo será só então recompensada, mas este domingo resulta num sentido de alívio face às obrigações quaresmais.³²⁹

5.2. Análise do texto

MM 26: Satiavit Domin[us] quinq[ue] milia hominu[m] de qui[n]q[ue] panib[us] illi ergo homines cu[m] vidissent quod fecerat Iesus signu[m] intra se diceba[n]t quia hic est vere propheta q[ui] ve[n]tur[us] est in mu[n]du[m] (Jo 6,14)³³⁰

LC 57: Cum sublevas[set] oculos Iesus et vidis[set] maxima[m] multitudinem venientem ad se dixit ad filipum unde ememus panem ut ma[n]duce[n]t hi hic aute[m] dicebat te[n]tans eu[m] ipse aute[m] sciebat quid es[set] facturus. (Jo 6,5-6)³³¹

O sexto capítulo do evangelho de João pode ser dividido em três cenários em que a ação se desenrola, sendo o terceiro o mais afastado dos primeiros. A primeira ação é a multiplicação dos cinco pães hordeáceos e dos dois peixes de forma a alimentar cinco mil homens³³² – e um número maior seria se também as mulheres e

³²⁹ Missal Romano, pág. 279

³³⁰ [O senhor saciou cinco mil pessoas com cinco pães] “vendo então aqueles homens o milagre que Jesus fizera, diziam: êste é verdadeiramente o profeta que devia vir ao mundo”

³³¹ “Jesus, pois, tendo levantado os olhos, e visto que vinha ter com êle uma grande multidão, disse a Filipe: Onde compraremos nós pão, para dar de comer a esta gente? “Dizia, porém, isto para o experimentar, porque sabia o que havia de fazer.”

³³² Jo 6,9-11

crianças fossem contados³³³. Antes disto, Cristo submete Filipe a uma prova de fé ao colocar-lhe a pergunta de onde comprarão alimento para tanta gente; à qual o discípulo responde que seria preciso muito dinheiro para alimentar tanta gente, do que Cristo conclui que este discípulo não está ainda pronto por não acreditar no poder atribuído a Cristo por ação divina. A população, ao ver o milagre, reconhece que Cristo é o profeta³³⁴ e deseja torná-lo rei. Cristo afasta-se de Tiberíade, local do milagre narrado, e vai para Cafarnaum, onde ocorre a segunda cena. Nesta, Cristo utiliza a alegoria da alimentação para se referir a si próprio como intermédio entre os seres terrenos e Deus³³⁵. Afirma ser o pão da vida com o qual ninguém sentirá fome³³⁶, tal como acontece com a sua carne e o seu sangue³³⁷, que garantem a comunhão com Cristo e a vida eterna³³⁸. Esta alegoria da carne e do pão é encarada de forma diferente pelos judeus, do que aquela que Cristo intenciona expor³³⁹, talvez por não ouvirem nem entenderem, como explicado em Mc 4,12. Ainda em relação aos antepassados dos judeus presentes, Cristo refere-se-lhes como tendo comido o maná no deserto³⁴⁰ e estando agora mortos, mas, com a Boa Nova do novo testamento, os crentes comerão o pão que vem de Deus e terão a vida eterna³⁴¹.

O texto desta peça apresenta apenas a primeira parte, narrando de forma abreviada a multiplicação do pão e do peixe e utilizando o texto em que os homens se admiram pelo milagre de Cristo, que é descrito como *signum*. Já em Jo 2,11, o milagre

³³³ Theophylactus. *Sequitur discubuerunt ergo viri numero quasi quinque millia. Soli viri numerantur ab Evangelista, quia legale consuetudinem sequebatur.*

Segue-se “Estavam lá cerca de cinco mil pessoas”. Só os homens são contados pelo evangelista, porque seguia a prática legal.

³³⁴ Jo 6,14

³³⁵ Jo 6,37-38

³³⁶ Jo 6,35

³³⁷ Jo 6,56

³³⁸ Jo 6,54-58

³³⁹ Jo 6,52

³⁴⁰ Sofrendo de fome no deserto, Deus alimentou a multidão criando *manhu*, que Moisés explica ser o pão dado por Deus (Ex 16,14). Situação semelhante acontece em Nm 11,1-7, com posterior explicação de o que é o *man*. O *manna* surge como alimento dividido junto com o pão no Salmo 77,24.

³⁴¹ Jo 6,58

das bodas de Canaã é descrito como o *initium signorum*³⁴² e é explicado como demonstração da sua glória aos seus discípulos. Assim também é o milagre da transformação do pão e do peixe.

A terceira cena é reduzida apenas a Jesus e aos seus discípulos, sendo que alguns se afastam, ficando apenas doze³⁴³. A mensagem dada por Cristo aos doze é a de saber quem é o verdadeiro crente e que apenas por ele se chega a Deus³⁴⁴. Após a confirmação de crença de Simão Pedro, Cristo anuncia saber quem o trairá³⁴⁵.

5.2.1. Comentários teológicos

Ao evangelho de João é associada a águia porque este é um evangelho da divindade, dos sacramentos divinos³⁴⁶ e versa sobre a dimensão contemplativa e espiritual³⁴⁷. Esta dimensão é de tamanha relevância para este evangelista, que a

³⁴² Início dos sinais.

³⁴³ Jo 6,67

³⁴⁴ Jo 6,64-65

³⁴⁵ Jo 6,68-71

³⁴⁶ Glossa. *In qua ascensione manifeste ostendit suam divinitatem. (...) Ioannes in aquila, scribens sacramenta divinitatis.*

Claramente demonstrou a sua divindade na ascensão (...) João [é representado] na águia, escrevendo os sacramentos da divindade

Gregorius super Ezech. (...) *quia vero a divinitate verbi coepit, digne per aquilam significatur Ioannes.*

Porque começou verdadeiramente da divindade da palavra, João é dignamente representado pela águia.

Alcuinus. (...) *Unde merito in figura quattuor animalium aquilae volanti comparatur, quae volat altius cunctis avibus, et solis radios irreverberatis aspicit luminibus.*

[João] é comparado à águia voante dentro da figura dos quatro animais, porque voa mais alto que todas as aves e contempla os raios do sol de luz fulgurante.

³⁴⁷ Augustinus de Cons. Evang. (...) *At vero Ioannes velut aquila volat, et lucem incommutabilis veritatis acutissimis cordis oculis intuetur. Ex quo datur intelligi tres Evangelistas circa activam vitam fuisse versatos, Ioannem vero circa contemplativam.*

Mas verdadeiramente João voa como uma águia e contempla a luz da verdade inalterável pelos olhos subtilíssimos do seu coração.

Augustinus, in Ioannem. *Transcendit enim Ioannes omnia cacumina terrarum, transcendit omnes campos aeris, transcendit omnes altitudines siderum, transcendit omnes choros et legiones Angelorum: nisi enim transcenderet ista omnia quae creata sunt, non perveniret ad eum per quem facta sunt omnia.*

narração do nascimento de Cristo é dispensada³⁴⁸ por ser algo exclusivamente humano. O facto de um mortal narrar tal conhecimento de Deus é visto como um milagre e é assim admirável que os demais consigam perceber Deus através do seu testemunho³⁴⁹.

Cristo, ao passar pelas várias regiões, despertava a fé das pessoas³⁵⁰ e fazia-o através de milagres, curando física e espiritualmente³⁵¹, como já antes descrito na peça *Dominica tertia in Quadragesima* MM 26. Esta passagem entre várias terras, com

João transcende todos os cumes das terras, transcende todos os campos aéreos, transcende todas as alturas siderais, transcende todos os coros e legiões dos Anjos: se não transcendesse tudo isto que foi criado, não chegaria àquele pelo qual tudo foi feito.

Augustinus, de Cons. Evang. (...) [Ioannes] *ipsam enim maxime divinitatem domini, qua patri est aequalis, intendit, eamque praecipue suo Evangelio, quantum inter homines sufficere credidit, commendare curavit.*

João dirige-se grandemente para a própria divindade do senhor, que é igual ao pai, e essa mesma divindade procurou delegar pelo seu evangelho, tanto quanto acreditou ser suficiente entres os homens.

³⁴⁸ Ex Eccles. Hist. *Quia enim nativitatem salvatoris secundum carnem vel Matthaeus, vel Lucas descriperant, reticuit hic Ioannes, et a theologia atque ab ipsa eius divinitate sumit exordium; quae pars sine dubio ipsi velut eximio per spiritum sanctum reservata est.*

Omitiu João a natividade do salvador segundo a carne, porque já o descreveram tanto Mateus como Lucas, e começa o exórdio pela teologia e pela própria divindade; é como se esta parte fosse sem dúvida reservada à sua perfeição pelo espírito santo.

³⁴⁹ Chrysostomus, in Ioannem. *Quando igitur barbarus hic et indisciplinatus talia loquitur quae nullus eorum qui in terra sunt hominum novit unquam, si hic solus esset, miraculum magnum esset. Nunc autem cum his et aliud isto maius tribuit argumentum, quod a Deo inspirata sunt ei quae dicuntur hic, scilicet quod omnes audiunt, et suadet omnibus per omne tempus. Quis ergo non admirabitur habitantem in eo virtutem?*

Quando este ignorante e indisciplinado diz tais coisas, as quais nenhum dos que aqui na terra são gente alguma vez souberam, só este pode assim ser, se se tratar de um grande milagre. Agora com estas palavras, maior é concedido o argumento de que o que ele diz são coisas inspiradas por Deus, isto é, tudo aquilo que todos ouvem e que a todos convence por todo o tempo. Quem não se admirará tendo em si esta virtude?

Origenes. *Ioannes interpretatur gratia Dei, sive in quo est gratia, vel cui donatum est. Cui autem theologorum donatum est ita abscondita summi boni penetrare mysteria, et sic humanis mentibus intimare?*

João é interpretado pela graça de Deus, ou naquilo que é a graça, ou naquilo que lhe é concedido. A que teólogo são, no entanto, concedidos os mistérios secretos de penetrar na suma bondade e assim os descrever às mentes humanas?

³⁵⁰ Theophylactus. *Transit enim de loco ad locum probando populi voluntatem, et avidiores homines uniuscuiusque civitatis et sollicitiores reddens.*

Vai de um lugar a outro satisfazendo a vontade do povo e expelindo os mais avarentos e mais perturbados de cada cidade.

³⁵¹ Alcuinus. *Scilicet quod caecos illuminabat, et alia huiusmodi. Et sciendum est, quod quoscumque in corpore sanabat, eos pariter reformabat in anima.*

Dava a luz aos cegos e tais coisas deste modo. Saiba-se que, em cada corpo que curava, igualmente lhes corrigia a alma.

travessia do mar, como se lê neste capítulo, representa a passagem de Cristo pela terra, na qual morreu humanamente e ressuscitou de forma divina, como se caminhasse pela terra e a atravessasse numa outra dimensão³⁵². A admiração da turba com os milagres mostra quão pouco tinham de intelecto, pois só se admiravam com os milagres visíveis e não com a doutrina³⁵³ - maior é a governação do mundo que alimentar tal quantidade de pessoas³⁵⁴ - e ainda não reconheciam Cristo como filho de Deus³⁵⁵. Cristo, ao mandar que se deitassem, demonstra como a turba está apegada à dimensão terrestre³⁵⁶, mas, por estarem com Cristo, foi alimentada pelo pão celestial³⁵⁷. É esta alimentação

³⁵² Alcuinus. *Mystice enim nomine maris turbidum saeculum designatur. Mox autem ut Christus mare mortalitatis nostrae adiit nascendo, calcavit moriendo, transiit resurgendo*

A época tempestuosa é misticamente chamada pelo nome de mar. Assim Cristo se aproximou do mar da nossa mortalidade nascendo, nele caminho morrendo, o atravessou ressuscitando.

³⁵³ Chrysostomus in Ioannem. *Tanta autem doctrina potientes, a signis magis movebantur, quod grossioris mentis erant. Signa enim, ut ait Paulus, non sunt data fidelibus, sed infidelibus. Sapientiores autem erant illi de quibus dicitur quod stupebant in doctrina eius.*

Queiram tanta doutrina, mas eram mais movidos pelos sinais porque eram de mente ignorante. Os sinais, como diz Paulo, não são dados aos fiéis, mas aos infiéis. Os mais sábios eram aqueles, dos quais se diz que se admiravam com a sua doutrina.

³⁵⁴ Augustinus. (...) *Maius enim miraculum est gubernatio totius mundi quam saturatio quinque millium hominum de quinque panibus: et tamen hoc nemo miratur; illud mirantur homines, non quia maius, sed quia rarum est. Nec tamen sufficit hoc intueri in miraculis.*

Maior milagre é a governação do todo o mundo que saciar cinco mil pessoas com cinco pães: e, no entanto, ninguém se admirou com isto; as pessoas admiram-se não com o que é maior, mas com o que é mais raro. Não é necessário ver isto nos milagres.

³⁵⁵ Beda. *Turbae autem cum vidissent signum quod fecit dominus, mirabantur, quia nondum eum Deum esse cognoverant*

As turbas, tendo visto o sinal que o senhor fez, admiraram-se, porque ainda não o tinham reconhecido como sendo Deus.

³⁵⁶ Beda. (...) *ideoque Evangelista subdit illi ergo homines, quia carnales erant et carnaliter intelligebant, cum vidissent quod fecerat signum, dicebant quia hic est vere propheta qui venturus est in mundum.*

E por isso diz o evangelista “As pessoas”, porque eram carnales e pensavam carnalmente, “viram o sinal que Jesus tinha realizado”, diziam que “este é mesmo o Profeta que devia vir ao mundo”

Theophylactus. *Addiscimus autem ex miraculo perpetrato, non fieri pusillanimes in coarctationibus paupertatis.*

Aprendemos, com o milagre realizado, a não nos tornar-mos pusilânimes nas restrições da pobreza.

³⁵⁷ Augustinus in Ioannem. (...) *Super fenum autem discumbebant, quia carnaliter sapiebant, et in carnalibus quiescebant; omnis enim caro fenum. Illi autem de panibus domini implentur qui quod auribus audiunt, operibus implent.*

Deitavam-se sobre o feno porque pensavam carnalmente e na carne descansavam; toda a carne é feno. Mas eles são alimentados pelos pães do senhor porque aquilo que ouvem, fazem-no em ações.

espiritual que Cristo pretende que aconteça nos seus seguidores quando permite que festejem a páscoa: de acordo com Alcuíno, este é um período de se alimentar com a palavra divina, abandonando os vícios e seguindo as virtudes³⁵⁸.

A pergunta de Cristo a Filipe que se ouve no segundo texto deste domingo demonstra como aquele discípulo não estava ainda preparado, no que concerne à doutrina; destina-se a criar maior impacto aquando da realização do milagre, porque a pergunta expõe a carência de pão, como segue: “Unde ememus panem ut ma[n]duce[n]t hi[?]”, “Onde compremos o pão para que estes comam?”³⁵⁹. Cristo pergunta, embora já sabendo a resposta, e quer, com isto, expor que Filipe ainda estava apegado a necessidades humanas³⁶⁰ e que ainda não confiava nas capacidades de Cristo³⁶¹.

³⁵⁸ Alcuinus. (...) *quod imminente Pascha illos reficit, significat quia quisque pane divini verbi, et corpore et sanguine domini desiderat refici, debet spirituale Pascha facere, idest, de vitiis ad virtutes transire.*

Reanimou-os estando a Páscoa próxima, isto significa que cada que um deseje reanimar-se pelo pão do verbo divino, pelo corpo e pelo sangue do senhor, deve cumprir a páscoa espiritual, isto é, afastar-se dos vícios em direção às virtudes.

³⁵⁹ Chrysostomus in Ioannem. (...) *Cuius igitur gratia Philippum interrogat? Sciebat enim quod discipulorum eius congregatio ampliori indigebat doctrina. Talis autem erat Philippus, qui postea dixit: ostende nobis patrem, et sufficit nobis. Propterea igitur prius eum erudiebat. Nam si simpliciter factum esset, miraculum non tantum appareret; nunc autem prius cogit confiteri inopiam, ut certius discat miraculi magnitudinem.*

Porque razão interroga Filipe? Sabia que aquela reunião de discípulos carecia de doutrina. Assim estava Filipe que depois diz: “mostra-nos o Pai e isso nos basta”. Por isso em primeiro lugar o ensina. Se o milagre fosse simplesmente feito, não parecia tanto um milagre; primeiro força-o a dar-se conta da falta, para que de modo mais certo aprenda a grandeza do milagre.

³⁶⁰ Theophylactus. *Philippum igitur dominus tentans utrum fidem haberet, invenit eum adhuc humanis passionibus subiacentem.*

Por isso, o senhor, tentando Filipe sobre se tinha fé, encontra-o ainda subjacente aos padecimentos humanos.

³⁶¹ Alcuinus. *In quo tarditatem suam ostendit: nam si perfecte de creatore intelligeret, de eius potentiae largitate non diffideret.*

Nisto demonstra a sua vagareza: porque se percebesse perfeitamente o criador, não desesperaria da grandeza da sua potência.

O reconhecimento de Cristo como máximo profeta vê nele próprio um estatuto muito elevado de senhor dos anjos e dos profetas³⁶² - esta situação especial é representada mesmo do ponto de vista sintático na versão grega³⁶³.

³⁶² Augustinus in Ioannem. *Sic autem propheta est Christus et dominus prophetarum, sicut Angelus et dominus Angelorum: ex eo enim quod praesens annuntiavit, Angelus erat; ex eo quod futura praedixit, propheta erat; ex eo quod verbum caro factum est, et Angelorum et prophetarum dominus erat: nullus enim propheta sine verbo Dei.*

Se Cristo é profeta e senhor dos profetas, tal como o Anjo é senhor dos Anjos; estando presente, nisto anunciou que foi Anjo; naquilo que predisse de futuro, foi profeta; sendo o verbo feito carne, foi senhor dos Anjos e dos profetas: não há profeta em verbo de Deus.

Alcuinus. (...) *sed iam multum profecerant ex virtute miraculi, qui eum secernentes ab aliis, prophetam vocabant, sicut sciebant in populo illo prophetas aliquando miracula fecisse.*

Mas já muito conseguiram pela virtude do milagre, porque lhe chamavam profeta separando-o dos outros, pois sabiam que os profetas por vezes faziam milagres naquele povo.

³⁶³ Chrysostomus in Ioannem. *Ex hoc autem quod dicunt qui venturus est in mundum, manifestum est quod prophetam quemdam principalem expectabant; et ideo quod dicitur hic est vere propheta, in Graeco cum adiectione articuli ponitur, ad ostendendum scilicet, eum esse discretum ab aliis prophetis.*

Naquilo que é dito “que devia vir ao mundo”, é manifesto que esperavam um certo profeta principal; e assim quando é dito “este é mesmo o Profeta”, é posto com o artigo adicionado, para que se perceba que este é um profeta diferente dos outros profetas.

5.3. Análise da música (MM 26)

5.3.1. Forma

Partes	Secção	Texto	Sílabas do texto	Densidade de texto	Duração	Interceção	Notas da cláusula
I Duração: 98	α	<i>Satiavit Dominus</i>	7	11	66	0	(DÓ) (SOL) FÁ
	β	<i>quinque milia hominum de quinte panibus</i>	14	64	22	2	DÓ
	γ	<i>et duobus piscibus</i>	7	58	12	0	FÁ
II Duração: 98	δ	<i>illi ergo homines</i>	7	70	10	3	FÁ
	ε	<i>cum vidissent</i>	4	27	15	0	FÁ
	ζ	<i>quod fecerat Iesus signum</i>	8	44	18	2	DÓ
	η	<i>intra se dicebant</i>	6	50	12	0	FÁ
	θ	<i>quia hic est vere prophetas</i>	9	41	22	7	FÁ
	ι	<i>qui venturus est in mundum</i>	8	24	33		FÁ
			Total: 70	Total: 36	Total: 196		

A parte I do motete, correspondente à ação de Cristo de saciar a fome aos cinco mil, apresenta um maior desenvolvimento do material com a primeira secção a ter uma densidade de texto de valor 11. Trata-se de uma secção bastante longa quando comparada com as restantes secções do motete, como, por exemplo, as últimas três que, juntas, perfazem 67 mínimas e com densidade de texto de valor 34, i.e., um valor mais denso que o valor 11 apresentado anteriormente. Apesar de tão extensa, a cláusula para DÓ, nos cc. 8-9, e a para SOL menor, nos cc. 14-15, permitem organizar o discurso

musical, ao mesmo tempo que a variedade de motivos funciona com o mesmo propósito. A secção β distingue-se pelo *noema* e a γ pelo uso de apenas duas partes, numa mudança de textura única no motete e rara nos outros em estudo. Das secções seguintes, δ , ζ e θ usam homorritmia, ao passo que as restantes usam imitação, numa prática que alterna as duas texturas. A última secção imitativa é mais longa que as anteriores, o que aproxima este motete de outros da fonte de Coimbra que também têm uma secção final imitativa com grande densidade contrapontística sobre o mesmo texto³⁶⁴.

5.3.2. Atribuição modal

Claves	Armação de clave	Notas iniciais	Âmbito	Acorde final
G ₂		f'	e'-f''	c''
C ₂		c'	f-bb'	f'
C ₃	b	f	d-f'	a
C ₃		c'	e-g'	c'
F ₃		c	A-c'	f

Os pontos cadenciais referidos na tabela de 5.3.1. indicam FÁ como o mais frequente e também como último; além deste existe também DÓ e uma breve passagem por SOL. O âmbito das partes de Tenor indica um modo autêntico pelo uso do registo mais agudo. A presença do bemol indicia uma transposição uma 5ª abaixo, o que indica que DÓ e SOL são os pontos cadenciais não transpostos para o modo do motete. Daqui se conclui que este motete se encontra no XI modo transposto por

³⁶⁴ Secção ζ de *Dominica prima in Quadragesima* MM 26, secção ζ de *Dominica secunda in Quadragesima* MM 26, secção ζ de *Dominica de Passione*

bemol uma 5ª perfeita abaixo, considerando uma atribuição modal dentro dos doze modos. Estando conotado com a dança e com a alegria³⁶⁵, este modo adequa-se à expressão que a multidão terá tido aquando do deslumbre do milagre da transformação dos alimentos. Além disso, sendo conotado com a lascívia, este modo pode também evidenciar o sentido materialista que os comentários patrísticos dão ao apego que os famintos tinham à dimensão terrestre, em referência à passagem em que Cristo manda que se recumbissem.

Considerando uma atribuição modal restrita aos oito modos, este motete enquadra-se no V modo, sendo-lhe identificáveis as características deleite e alegria³⁶⁶ quando os comentários patrísticos mencionam a admiração da turba como demonstração de alegria com o milagre realizado.

5.3.3. Material motivico e procedimentos polifónicos

Ao longo da secção α , todas as partes usam o motivo inicial apresentado pelo Tenor I e repetem-no aquando das suas posteriores entradas, além da inicial; apenas o Tenor II não usa tal motivo, progredindo sempre com liberdade de material apresentado, o que o destaca das restantes partes. Este motivo é composto por graus conjuntos até formar uma 4ª perfeita ascendente em relação à primeira nota, descendo da mesma maneira, tendo a melodia uma forma em arco. Destaca-se também o uso ornamental de colcheias que é frequente neste motete em situações de cláusulas pouco conclusivas, tal como a que acontece nos cc. 8-9 e 14-15.

³⁶⁵ Smith (2011), pág. 224-225

³⁶⁶ Smith (2011), pág. 194-197

A secção β , por ser mais declamatória, usa notas repetidas e menor variedade melódica, ainda que mantendo as colcheias antes da cláusula do modo acima mencionado.

A secção γ é bastante pequena e usa apenas duas partes, como forma de variar a textura polifónica e com implicações retóricas e interpretativas, como será observado. A secção δ é também declamatória e só em ϵ ressurgue a imitação. Nesta secção, apresenta-se como novidade o facto de um motivo começar com $\downarrow \uparrow$, o qual acontece no sentido ascendente e descendente, com o mesmo ritmo.

A secção ζ volta a ser mais declamatória, mas com *tirata* no Soprano e síncopa com melisma em todas as partes entre os cc. 32-33.

Os dois Tenores têm um motivo diferentes daquele cantado pelas outras partes em η que usa de novo as semínimas. A participação do Tenor I no c. 36 é comparável à declamação em semínimas que acontece na secção δ de *Dominica de Passione*. Esta situação aproxima-se da encontrada na secção α , em que o Tenor II tem maior liberdade, embora, neste caso, ambos os Tenores gozem dessa liberdade

A afirmação que o texto traz à secção θ é exposta em homorritmia. O motivo de ι é composto pela sequência do ritmo $\downarrow \uparrow$ tal como ouvido na secção γ de *Dominica secunda in Quadragesima* MM 26, podendo daqui inferir-se um traço estilístico na fonte de Coimbra, ainda que numa base hipotética. Este motivo tem sentido descendente e é repetido com alteração da altura para uma mais aguda.

5.3.4. Retórica musical

A progressão paralela entre os dois Tenores indica uma *gradatio* que começa com *anabasis* e progride no sentido contrário. A variedade melódica da secção α

constitui uma figura de *synonymia*, como que significando a entrega do pão e do peixe por parte de Cristo, tal como será explorado para esta e para as seguintes figuras, nos comentários de interpretação em 5.2.1. Desta secção, destacam-se ainda os *gropi* de Tenor II nos cc. 12 e 16, o que confere a esta parte maior independência face às restantes, como observado no ponto anterior. As secções β , ζ e θ começam com *noemata* que, pelo uso da homorritmia, destacam o texto cantado face ao anterior. A secção γ apresenta uma figura de *aposiopesis*³⁶⁷ pelas pausas nas partes de Soprano, Tenor II e Baixo., ao mesmo tempo que se encontra uma figura de *assimilatio*, pelo facto de a referência aos dois peixes ser feita apenas com duas partes.

A imitação feita de maneira diferente na secção ϵ indica uma *mimesis*, enquanto se ouvem *tirate* nas partes de Tenor II e Soprano no c. 30. A mesma figura melódica da *tirata* encontra-se no início da secção ζ , também na parte de Soprano. Ainda nesta secção, o Tenor I canta num registo mais grave do que tem vindo a cantar, ultrapassando o FÁ é a nota mais grave do XI modo transposto por bemol, criando assim uma *hypobole* junta com *heterolepsis*³⁶⁸ em relação ao Baixo, por invadir o seu âmbito. A mesma situação de *hypobole* encontra-se nas partes de Alto no c. 42, Tenor no c. 44 e Baixo no c. 45. O motivo de ι apresenta uma figura de *catabasis* pelo seu sentido descendente e como ilustração do texto.

5.4. Comentários de interpretação (MM 26)

A existência e o poder da fé são os assuntos tratados no texto deste motete, pois é a fé que possibilita saciar a fome aos cinco mil presentes perante Cristo. Tendo

³⁶⁷ *Aposiopesis*: a rest in one or all voices; a general pause. (*idem*, pág. 439)

³⁶⁸ *Heterolepsis*: an intrusion of one voice into the range of another. (*idem*, pág. 441). Uma intrusão de uma voz no registo de outra.

saciado os famintos, estes confirmaram, pela ação desse milagre, a proveniência divina de Cristo. Este apresenta-se como sendo o pão da vida, usando a metáfora da alimentação para se referir à alimentação espiritual. Este confronto entre o terreno e o espiritual está também presente no momento em que Cristo pede para que se recumbam, demonstrando que os famintos estão ainda apegados à dimensão terrestre, como dito nos subcapítulos acima.

A figura de *synonymia* presente na repetição extensa do trecho inicial, pode representar a ação contínua da distribuição do pão e do peixe que Cristo terá feito. As *tirate* e os *gropi* de Tenor parecem demonstrar esse ato de distribuição pelo sentido de movimento que implicam na polifonia. Estes gestos melódicos podem ser cantados com um *crescendo*, mesmo quando no sentido descendente, como no caso do Alto no c. 9 e do Tenor no c. 10. Um *diminuendo* geral pode acontecer no c. 8, de forma a preparar a cláusula que acontece apenas nas partes de Alto, Tenor II e Baixo nos cc. 8-9. A cláusula a SOL menor nos cc. 14-15 pode ser precedida de *crescendo* e, depois de acontecer, um *diminuendo* até ao fim da secção.

O grande número de famintos é descrito pela secção β não só devido ao *noema*, mas também pelo ritmo rápido de mínima e semínima; do mesmo modo, a homorritmia é mantida ao longo do texto *de quinque panibus*, como forma de demonstrar a ligação lógica entre as duas partes – os cinco mil são saciados pelos cinco pães – e a presença da cláusula para DÓ com o SI cantado natural, dando uma sensação de elevação, pode ser uma descrição, através da figura de *mutatio toni*, de que o pão que alimentou os cinco mil era um pão diferente por ser celestial, vindo de uma região superior; a sensação de elevação é também desenhada pelas *tirate* em *anabasis* com movimentos paralelos entre os dois Tenores. A articulação do início da secção deve ser próxima ao *marcato*, com notas mais curtas e a intensidade, entre *mf* e *f*, com *crescendo* durante o texto *de quinque panibus*.

A *aposiopesis* contrasta o número dos cinco pães com o dos dois peixes: sendo de menor quantidade, os peixes são cantados com uma textura menos densa e, pela figura de *assimilatio*, o número dos peixes é também representado pelas duas partes únicas participantes nesta secção, com o Alto com um ritmo mais vivo, quase representando os movimentos físicos de um peixe. O *crescendo* com que terminou a secção anterior é contrastado nesta secção com uma textura menos densa e com dinâmica *mp*.

A voz e a dimensão da turba ressurgem na secção δ , pelo que se retoma o *marcato* com dinâmica *f*. As imitações em *mimesis* que ocorrem em ϵ parecem indicar que o milagre não foi visto por toda a gente simultaneamente, mas como se cada uma das pessoas o observasse individualmente e com isso se espantasse: só depois da surpresa de cada um, o milagre foi visto e admirado por toda a gente, como está representado no *noema* da secção ζ , em que se une, não só o espanto do milagre, mas também o seu autor, numa expressão cantada em *f*. A dinâmica em ϵ deve ser entre o *p* e o *mp*, privilegiando a pronúncia do texto, fazendo uso do som sibilante de [s] para demonstrar um espanto gradual. Os gestos melódicos do c. 30 podem receber um grande *crescendo* para preparar o *noema* do compasso seguinte.

A secção η é antecedida de *diminuendo* e pode começar numa dinâmica de *mp* como que sugerindo que o texto, deixando de estar focado em Cristo, tem, por curtos momentos, um carácter narrativo, sobretudo pelo uso da palavra *dicebant* – diziam –; as intervenções dos dois Tenores no c. 36 podem ser ligeiramente mais fortes que as restantes partes para representar o falar da turba através das notas rápidas com texto constante, texto esse que pode ser pronunciado com maior ênfase na natureza rítmica das consoantes.

A afirmação de Cristo enquanto verdadeiro profeta acontece na secção θ e pode ser feita com dinâmica *f*, destacando-se o facto de este poder ser o momento de maior expansão do motete.

A *catabasis* da secção ι representa a vinda ao mundo – local baixo e preso à matéria passageira – de Cristo, que, procedendo das alturas, desce ao mundo. A profundidade do mundo em relação à procedência divina e elevada de Cristo pode ser encontrada no Alto quando canta com *hypobole* nos cc. 41-43 e no Tenor, no salto de 5ª descendente fora do âmbito modal no c. 44. As imitações constantes até ao final do motete assemelham-se retoricamente àquelas que se ouvem no final dos motetes do segundo domingo da Quaresma que trata a transfiguração: nessa passagem, Cristo é revelado em esplendor e candor e esta passagem neste quarto domingo representa uma imagem semelhante, pois também se refere à vinda de Cristo que acontecerá de modo semelhante àquele em que Cristo se transformou perante os discípulos; assim, a secção ι pode ser cantada numa dinâmica *f* e em *legato*, imitando raios de luz, como mencionado para os motetes acima referidos

5.5. Análise da música (LC 57)

5.5.1. Forma

Partes	Secção	Texto	Sílabas do texto	Densidade de texto	Duração	Interceção	Notas da cláusula
I Duração: 116	α	<i>Cum sublevasset oculos Iesus</i>	10	22	46	11	(SOL) RÉ
	β_1	<i>et vidisset maximam multitudinem</i>	12	32	37	3	RÉ
	β_2	<i>venientem ad se</i>	5	17	29	7	SOL
	γ	<i>dixit ad filipum</i>	6	24	25	0	SOL
II Duração: 112	δ	<i>unde ememus panes</i>	6	38	16	4	SOL
	ϵ	<i>ut manducent hi</i>	5	28	18	1	SOL
	ζ_1	<i>hoc autem dicebat</i>	6	46	13	5	SOL
	ζ_2	<i>tentans eum</i>	4	15	27	2	RÉ
	η	<i>ipse autem sciebat</i>	7	44	16	3	SOL
	θ	<i>quid esse facturus</i>	6	16	37		SOL
			Total: 67	Total: 29	Total: 228		

O texto *multitudinem* no c. 14 é precedido de cláusula sobre SOL, mas optou-se por não se considerar uma nova secção dada a continuidade que a parte de Tenor provoca ao não cantar o texto mencionado, mas sim, mantendo o texto anterior. Esta deslocação do Tenor continua na secção β_2 : apesar de no plano melódico o Tenor já pertencer à subsecção β_2 , o texto que canta ainda é *multitudinem*, da secção anterior.

No entanto, mas a divisão para esta nova subsecção foi realizada no Tenor, em simultâneo com o Baixo, desconsiderando a questão textual. Reescrever a colocação de texto do Tenor, tornando-o igual à parte do Baixo, implicaria excluir da parte de Tenor a repetição da palavra *multitudinem*, ao mesmo tempo que restariam notas repetidas com a mesma altura sem colocação de texto.

Um problema de colocação de texto acontece também na parte de Baixo na secção ζ_1 e ζ_2 , uma vez que o copista escreveu nesta secção o texto que pertence à seguinte, o que foi corrigido na transcrição³⁶⁹. Ainda nesta parte, a divisão para a subsecção ζ_2 foi assim realizada, ao invés de criar uma nova secção, dado o sentido textual que acontece na frase *hoc autem dicebat tentans eum* – isto dizia tentando-o.

A pausa geral com que a secção γ termina conduz a que a divisão entre a primeira e a segunda parte do motete aconteça neste ponto. A parte I é narrativa por descrever a ação de Cristo e o seu contexto – vendo a multidão que o segue; a parte II começa com o discurso direto de Cristo pondo a pergunta a Filipe e prossegue com a narração.

5.5.2. Atribuição modal

Claves	Armação de clave	Notas iniciais	Âmbito	Acorde final
G ₂		g'	g'-g''	d''
C ₁		g'	d'-e ^b ''	a'
C ₁	b	g'	d'-d''	f#'
C ₃		g	g-g'	d'

³⁶⁹ Vide Parte I 2.10.

A presença dos pontos cadenciais em SOL e RÉ e a presença do bemol videnciam que este motete se encontra no I modo transposto uma 5ª perfeita abaixo. Apoia esta atribuição o facto de o âmbito do Soprano e do Baixo ser de uma 8ª entre SOL, fazendo com que o âmbito geral do motete não desça de maneira a que a sua atribuição pendesse mais para o II modo, ao invés do I, e daqui também resulta a justificação para a clave de G2 na parte de Soprano, que se presta a notas mais agudas, próprias de um modo autêntico.

O I modo enuncia características psicológicas como a temperança, a nobreza, a dignidade, a seriedade e a virtude³⁷⁰. Estas características são próprias de Cristo no momento de pôr à prova a fé de Filipe, pois Cristo fá-lo com a seriedade de quem interroga se o discípulo crê nele, apesar de já saber a resposta e de já saber que faria de seguida o milagre logo após por ele realizado. A virtude e a dignidade de Cristo estão presentes no facto de ele próprio não estar apegado à realidade material tal como Filipe e os famintos saciados estavam, como indicado em 5.2.1.

5.5.3. Material motivico e procedimentos polifónicos

No início deste motete, estão formados os pares Soprano-Baixo e Alto-Tenor, de modo a que cada par tenha o mesmo material motivico, o qual se relaciona com o material do outro par. Esta é uma combinação também visível em *Dominica prima in Quadragesima* LC 57, indiciando uma conexão estilística própria da fonte de Lisboa e que não se encontra na de Coimbra, apesar de ser um indício apenas hipotético, pois esta maneira de iniciar o motete pertence ao estilo corrente. O motivo do par Soprano-

³⁷⁰ Smith (2011), pág. 167-171

Baixo é composto por uma 5ª ascendente compensada por graus conjuntos, mantendo a técnica semelhante já encontrada em dois motetes anteriores³⁷¹ para o primeiro motivo do motete. É também semelhante a motetes anteriores a repetição do motivo inicial acontecer com a primeira nota encurtada³⁷², como se as três mínimas restantes cantadas com a mesma altura, fossem uma anacruse para a nota do compasso seguinte, tal como se observa na parte de Soprano nos cc. 5-6 e na de Alto nos cc. 6-7.

A secção β₁ apresenta um motivo com 4ª descendente compensada ascendentemente, como que ilustrando o sentido de *maximam* presente no texto, ao mesmo tempo que o Tenor canta uma *tirata* no mesmo sentido ascendente. β₂ começa com um motivo mais simples e em síncopa, destacando-se sobretudo a *tirata* de 7ª no Baixo nos cc. 20-21 como movimento melódico de maior destaque. A secção γ apresenta uma densidade rítmica menos intensa do que a da secção anterior, podendo considerar-se que o ritmo se vai simplificando desde β₁ até chegar a γ, como forma de preparar a mudança de secção na pausa geral do c. 30.

A natureza declamatória da secção δ prescinde de maior sofisticação melódica, uma vez que as notas repetidas são mais adequadas a esta declamação, enquanto a imitação é abandonada para surgir a homoritmia. O mesmo sentido de repetição de alturas para aproximar a música ao discurso falado acontece com a permanência em SOL menor, por um compasso e meio, na secção γ, nos cc. 24-25, com o texto *dixit – disse*.

Após as palavras de Cristo, volta a acontecer uma pausa nas partes de Alto, Tenor e Baixo, com o Soprano a terminar com uma nota longa. Aqui dá-se início à secção ζ₁ que retoma um pouco a textura homorrítmica, embora não use o Soprano. Repare-se nesta parte que, com o texto *dicebat – dizia –*, canta notas repetidas, como

³⁷¹ *Feria Quarta Cinerum* LC 57 e *Dominica prima in Quadragesima* MM 26.

³⁷² *Feria Quarta Cinerum* MM 26, *Dominica prima in Quadragesima* MM 26 e *Dominica tertia in Quadragesima* MM 26.

referência à secção δ , na qual a declamação conduzia a uma repetição de notas; nesta parte ζ_1 , a referência à fala leva também à declamação em notas repetidas.

De maior novidade rítmica é a subsecção ζ_2 que é composta por imitação entre todas as partes com Alto e Baixo a cantarem em síncoa, enquanto Soprano e Tenor cantam a tempo.

A homorritmia ressurgue em η , mas logo no texto seguinte retorna a imitação com um novo motivo composto por uma 4ª ascendente (5ª no caso do Baixo) compensada.

5.5.4. Retórica musical

A secção β_1 apresenta uma repetição nos cc. 11 e 14, sendo que esta acontece entre as partes de Soprano e Alto no primeiro caso e entre Soprano e Tenor no segundo. Esta repetição assemelha-se a outras figuras de repetição, mas sem que se enquadre num caso específico determinado por cada uma dessas figuras definidas, uma vez que se trata de uma repetição de um trecho que se encontra na parte central de uma passagem e que ressurgue no início de uma nova passagem. Estas repetições são acompanhadas de *gradatio* com sentido de *anabasis*, que é apoiado pelas *tirate* com o mesmo sentido ouvidas nas partes de Tenor (c. 11), Alto e Baixo (c. 13). Estas figuras representam a multidão avistada por Cristo, como será referido nos comentários de interpretação.

Na secção γ , a parte de Alto canta acima do seu âmbito formando uma *hyperbole*. No final desta secção acontece uma *aposiopesis* com *homioioteuton*³⁷³,

³⁷³ (...) *Homioioteuton*: a general pause in all voices (*aposiopesis*) (...) following a cadence (*homioioteuton*) (*idem*, pág. 447)

seguida de *noema*. Situação semelhante acontece no final da secção ϵ , com a exceção da participação da parte de Soprano, como referido.

Toda a secção ζ_2 representa uma figura de *dubitatio* pela instabilidade rítmica resultante das constantes síncopas simultâneas às notas cantadas a tempo. Outra situação de *aposiopesis* seguida de *noema* acontece no c. 46, onde se inicia a secção η .

Da secção θ destaca-se o intervalo de 6ª menor ascendente e de 4ª diminuta ascendente na parte de Alto no c. 56. O uso deste intervalo encontra-se também na secção final de *Feria Quarta Cinerum* LC 57.

O motete termina com *supplementum* nas partes de Alto, Tenor e Baixo, sendo que o Soprano canta a nota pedal LÁ até ao final.

5.6. Comentários de interpretação (LC 57)

O texto deste motete trata um momento anterior relativamente ao motete da fonte de Coimbra. Cristo põe Filipe à prova e conclui que este ainda não crê na sua procedência divina, a qual lhe permite alimentar aquelas pessoas – e ainda mais, pois *maius enim miraculum est gubernatio totius mundi quam saturatio quinque millium hominum*³⁷⁴, como escreve Agostinho de Hipona em relação a esta passagem.

A 5ª ascendente com que começa o motivo de α é uma representação da ideia de erguer os olhos que é relatada pelo texto e que é reforçada pelo salto de Soprano no c. 5 na repetição de texto. Esta secção inicial pode ser cantada em *mp*, um pouco mais forte na entrada do Baixo, que é reforçada pela repetição de texto de Soprano e com *diminuendo* até ao c. 9.

³⁷⁴ Maior milagre é a governação do todo o mundo que saciar cinco mil pessoas.

A secção β_1 descreve a grande multidão que se aproxima de Cristo. A grandeza da multidão pode ser ouvida na *gradatio* que acontece nas partes de Soprano e Alto até à nota mais aguda, ao mesmo tempo que o Tenor canta a *tirata* ascendente. As partes de Soprano e Alto progridem descendentemente formando assim uma melodia em forma de arco, o que resulta numa *assimilatio* por representar a grandeza da multidão. O gesto de *tirata* ressurge no c. 13 cantado pelo Alto, no qual se destaca o âmbito de trítono para esse compasso, o que cria tensão para o trecho seguinte. Começando com homorritmia, o c. 13 continua a descrição da multidão e fá-lo com gesto de *gradatio*, mas agora nas partes de Soprano e de Tenor, do que resulta uma coexistência de *maximam* com *multitudinem* cantado em movimentos paralelos que expressam a dita grandeza. As passagens com *gradatio* ascendente devem ser acompanhadas de *crescendo* e as de descendente, de *diminuendo*, procurando equilibrar timbricamente as partes envolvidas nesse gesto semelhante e também de modo a que a palavra *multitudinem* se ouça como continuação de *maximam*, de modo a manter a coesão textual. Tal pode acontecer não só por uma dinâmica que se mantenha entre as duas palavras, mas, talvez, com diferença tímbrica nas partes ora de Soprano e Alto, ora de Soprano e Tenor, provocando uma diferença face às restantes partes que não participam nesta descrição com gestos de *gradatio*.

Em β_2 , os passos da multidão que se aproxima podem ser ouvidos na *tirata* do Baixo, que se prolonga num âmbito de 7ª menor. A parte de Tenor, apesar de não receber o texto igual à de Baixo, como observado em 5.5.1., deve imitar a acentuação e articulação da palavra *venientem*, dentro das limitações impostas pelo melisma sobre a sílaba *multitudinem*. Esta secção, referindo-se ainda à multidão, pode ser cantada numa dinâmica mais presente que *mf*, mas sem chegar a *f*, de modo a permitir ao Baixo cantar a sua *tirata* e a chegar à 8ª com o Soprano no c. 21 com uma intensidade presente, mas não invasiva face às restantes partes. A *anabasis* de Soprano parece indicar uma proximidade, como se a turba estivesse longe e se aproximasse e, com isso, o gesto melódico descendente representasse essa aproximação gradual; assim, a parte

de Soprano pode cantar com um ligeiro *crescendo* que começa no c. 21 – onde deverá cantar com a mesma dinâmica do Baixo – e depois progredir até ao final da sua frase nesta secção.

O Tenor, o primeiro a cantar na secção γ , deve fazê-lo com grande suavidade e numa dinâmica entre *pp* e *p*, como que indicando às outras partes que é esta a nova dinâmica que foi escolhida por se tratar de uma passagem puramente narrativa, sem ação, mas que a anuncia. Esta narração de γ é expressa pela permanência em SOL menor por três semibreves, num ritmo harmónico mais longo do que acontece no restante motete e deve ser cantada na dinâmica já indicada para o Tenor. Mesmo o Soprano e o Alto que começam num registo agudo, acima do pentagrama, devem procurar a subtilidade da narração que prepara a ação seguinte – as palavras do Cristo.

Estas palavras são antecedidas de *aposiopesis* que pode ser um pouco mais longa do que a métrica até então, para preparar o discurso que se segue. Esta secção é cantada em *mp*, não numa intensidade muito presente, mas com uma expressão de interrogação pouco verdadeira, pois Cristo sabe já a resposta. Para mostrar esta contradição, o *crescendo* espectável no c. 32 pode ser negado, sendo este compasso inicialmente cantando de modo mais presente, mas com um imediato *diminuendo* até ao compasso seguinte, o qual pode crescer em dinâmica até diminuir apenas na cláusula do c. 33. Continuando nessa expressão de contrariedade presente na pergunta ardilosa de Cristo, a secção ϵ pode ser cantada inicialmente em *legato*, mas a repetição de texto do c. 35 pode ser cantada com notas mais curtas, mas não *marcato*. Assim o contraste é evidenciado na justaposição de duas articulações diferentes ao mesmo tempo, usando-se o facto de haver homorritmia nesta passagem, o que conduz a uma sonoridade mais homogénea, sobretudo se cantada com uma articulação igual em todas as partes.

A *aposiopesis* com que a pergunta de Cristo termina pode receber a mesma duração fora da métrica que a *aposiopesis* que a antecedeu, mesmo mantendo o Soprano a sua nota. Também o texto *hoc autem dicebat*, que se assemelha a *dixit ad*

filipum, deve ser cantado com a expressão narrativa entre **pp** e **p** que se ouviu no texto anterior. A *dubitatio* de ζ_2 deve continuar a dinâmica e, se possível, mantê-la, contrariando a tendência natural para progredir a dinâmica em ciclos de crescente e decrescente tensão; assim, expressa-se o sentido de *tentans* – tentando, pondo à prova – que tem uma expressão de contrariedade e de dúvida – tal como diz a figura de retórica. A articulação pode ser *legato*, mas com acentos em todas as notas – no sentido de curtos *diminuendi*, retomando a nota seguinte a intensidade inicial – e com maior intensidade na pronúncia das consoantes, sem, no entanto, nasalar as vogais seguidas de ‘n’, tornando [ẽⁿ], fonema da língua portuguesa, o que é [ɛn].

A *aposiopesis* e o *noema* do c. 46 marcam o fim do prova de Cristo feita a Filipe, pelo que pode ser iniciada entre **mf** e **f** com *diminuendo* até à cláusula, ajudado pela *tirata* em *catabasis* do Alto. Esta dinâmica expressa também a certeza de Cristo por se afirmar que ele sabia o que seria feito, ajudado por *autem* – no entanto – que conduz a esse contraste face à secção anterior, cantada numa dinâmica menos intensa.

A secção θ é caracterizada pelo intervalo de 6ª menor que raras vezes surge nos motetes em estudo. O texto indica que Cristo sabia o que seria feito e essa ação é o milagre descrito no motete do mesmo domingo da fonte de Coimbra, para o qual se aconselhou a dinâmica **f** na secção ζ_1 , justamente por se tratar do momento em que a turba observa o milagre. No entanto, esta secção deste motete não é ainda a realização do milagre, mas sim a cogitação de Cristo para a fazer; logo, a dinâmica pode ser **mf**, mas contendo em si a energia que será expressa na reação da turba aquando do milagre. Os *saltus duriusculi* de 6ª e 4ª indicam essa expressão de pouca intensidade dinâmica, mas de energia contida.

6. *Dominica de Passione*

6.1. Enquadramento litúrgico

Este domingo, o último da Quaresma, relembra o sentido da vida de Cristo, que, de acordo com São Paulo, é restabelecer a glória de Deus, afirmando-o para a purificação dos pecados dos crentes. Este domingo da Paixão relembra que o crente deve sofrer, à semelhança de Cristo.³⁷⁵

6.2. Análise do texto

Dicebat Iesus turbis iudeoru[m] et principib[us] sacerdotu[um] qui ex Deo est Verba Dei audit propterea [vos non auditis quia ex Deo non estis] (Jo 8,47)³⁷⁶

Todo este oitavo capítulo do evangelho de João se centra no confronto entre Cristo e os judeus, em forma de diálogo, no qual Cristo é interrogado com perguntas muito curtas e responde de forma mais complexa, ainda que sustendo sempre os mesmos argumentos, ao longo da disputa. Nesta contenda, Cristo repete a ideia de que há uma separação muito grande entre os que o seguem e entendem e os que não o fazem e seguem por mau caminho, mensagem que já foi encontrada em *Dominica tertia in Quadragesima* MM 26.

Cristo começa por perdoar uma mulher acusada de adultério. Os judeus dizem que pela lei de Moisés, esta deve ser apedrejada ao que Cristo responde que só quem

³⁷⁵ Missal Romano, pág. 412

³⁷⁶ [Dizia Jesus à turba dos judeus e aos chefes dos sacerdotes] “O que é de Deus ouve as palavras de Deus. Por isso vós não as ouvis, porque não sois de Deus”

não pecou deve atirar a pedra³⁷⁷. Em primeiro lugar, há o confronto direto com a lei de Moisés, dado que Cristo não a cumpre, apesar de a conhecer³⁷⁸ – esta lei pode ser encontrada em Dt 22,22. O castigo mortal para o adultério aparece também em Lv 20,10 e o apedrejamento como forma de castigar a adoração a outros deuses é descrito em Dt 17,1-7. Ao invés de atuar de acordo com esta severidade que apresenta a dita lei de Moisés, Cristo obriga a uma análise de consciência que desmascara o pecado que há em cada um dos que julgou a mulher culpada, com conseqüente abandono do local por parte daqueles que tacitamente reconheceram o seu pecado. A temática do arrependimento já foi encontrada na parábola do filho pródigo na peça *Dominica tertia in Quadragesima* LC 57 e ressurge aqui de modo mais difuso, dado que não há uma assunção imediata e manifesta da culpa de cada um dos pecadores, mas essa mesma culpa é reconhecida interiormente e revela-se apenas no afastamento³⁷⁹.

Após esta cena, começa a discussão entre Cristo e os judeus em que este afirma ser a luz do mundo, identificando-se com os ouvintes do sermão da montanha, dado que neste sermão ele mesmo diz que os *beati* são a *lux mundi*³⁸⁰. Afirma também a sua proximidade com Deus, dizendo que dele procede e afirmando a sua união com o pai, porque conhecer um é reconhecer o outro³⁸¹. De forma enigmática, anuncia que irá para um lugar onde os seus interlocutores não irão³⁸², referindo-se ao reino dos céus. Em todo o diálogo há uma não compreensão por parte dos judeus³⁸³ e as respostas de Cristo são bastante restritas, baseando-se na já mencionada distância, na proveniência e no conhecimento de Deus enquanto origem e destino da vida.

³⁷⁷ Jo 8,5-7

³⁷⁸ Apesar de Cristo afirmar em Mt 5,18 e Lc 16,17 que nada na lei será mudado. A mesma situação de confrontação aconteceu na parábola do filho pródigo ouvida na *Dominica tertia in Quadragesima*.

³⁷⁹ Esta é a função de Cristo de acordo com as suas palavras em Lc 5,32.

³⁸⁰ Mt 5,1-14

³⁸¹ Jo 8,16-19

³⁸² Jo 8,21

³⁸³ Jo 8,27

A passagem cantada no motete em estudo informa que quem não pertence a Deus não ouve as suas palavras. Já no texto de *Dominica tertia in Quadragesima* MM 26 se narrou um episódio versando a mudez – condição semelhante à surdez no sentido de impossibilitar a comunicação – que também é mencionada com o significado de impossibilidade de aceder aos desígnios de Deus. Mas, se no motetes desse domingo a surdez é provocada por um demónio, não tendo a vítima culpa de tal facto; a surdez que Cristo aponta nos judeus é resultante das suas ações. Os judeus identificam-se como filhos de Abraão, mas Cristo, imediatamente, insinua que são filhos do Diabo, porque não cumprem os desígnios do patriarca e não reconhecem a Cristo como filho de Deus. Continua acusando-os de mentirosos que não querem ouvir a verdade por ele dita. Estes, por isso, não procedem de Deus apenas porque não ouvem – nem entendem – as palavras que dele vêm, ditas por Cristo.

6.2.1. Comentários teológicos

Os comentários a esta passagem focam-se nas referências ao Diabo e à ascendência dele por parte dos que mentem. Há concordância no que concerne a essência de cada pessoa que, sendo correta, pode ser desviada do bom caminho por más ações³⁸⁴, tal como os judeus ali presentes na conversa com Cristo e que lhe mentiram. Estes não podem ser vistos como descendentes de Abraão por não

³⁸⁴ Origenes in Ioannem. *In hoc autem simile videntur incurrisse ei qui diceret alteram esse oculi videntis substantiam et alteram caligantis vel se avertentis: quemadmodum enim in his non differt substantia, sed quaedam contingit causa quae facit caligare; sic substantia eadem est, sive recipiat rationem, sive non.*

Isto parece igualar-se que quem o encontrou foi quem dissera que uma é a substância vista pelo olho de quem vê e outra é a que é vista pelo olho de quem vê mal ou está perturbado: de sobremaneira a substância não difere nestes casos, mas sucedeu alguma causa, que fez com que [o olho] visse mal; assim a substância é a mesma, quer o garanta a razão ou não.

Augustinus de quaest. Nov. et Vet. Testam. *Diabolus non speciale nomen est, sed commune. In quocumque enim opera Diaboli fuerint inventa, Diabolus est appellandus: operis enim nomen est, non naturae.*

cumprirem o desígnio de Deus³⁸⁵: eles são naturalmente de Deus, mas, por ações maliciosas³⁸⁶ e por desejo³⁸⁷, são, na verdade, filhos do Diabo³⁸⁸. Os judeus da conversa com Cristo não percebem o que diz Cristo por não ouvirem com o coração³⁸⁹ e mantêm-se na mentira que criaram – pois é possível criar para si uma mentira, de um modo oposto àquele como Deus criou a verdade³⁹⁰ – a qual Cristo reconhece de uma maneira que só ele é capaz, pois é o único que te relação próxima com Deus e sabe, por

Diabo não é um nome individual, mas comum. Qualquer ação que se perceba ser do Diabo, é chamada de Diabo: é o nome da ação, não da sua natureza.

³⁸⁵ Chrysostomus in Ioannem. *Exclusit Iudaeos dominus a cognatione Abraham; et quia maiora ausi sunt, ut scilicet patrem suum Deum dicerent, de reliquo percutit eos, dicens vos ex patre Diabolo estis.*

Excluiu o Senhor os Judeus da sanguinidade de Abraão; e atreveram-se a algo maior que foi dizerem ser Deus o seu pai, disso os atacou dizendo “O vosso pai é o diabo”

³⁸⁶ Augustinus. *Iudaei ergo filii erant Diaboli imitando, non nascendo; unde sequitur et desideria patris vestri vultis facere. Ecce unde filii estis, quia talia desideratis, non quia de illo nati estis: quaeritis enim me occidere, hominem qui veritatem vobis dico.*

Os Judeus eram filho do Diabo por imitação, não por nascimento; daí se diz “e quereis realizar o desejo do vosso pai”. Assim: sois filhos porque tais coisas desejais, não porque dele nascestes: tentai matar-me, o homem que vos diz a verdade.

³⁸⁷ Chrysostomus. *Et non dixit: opera, sed desideria eius facitis, ostendens quoniam vehementer et ille et ipsi ab occisionibus possidentur: et quia continue eum accusabant quod non est a Deo, insinuat occulte quod hoc etiam eis ex Diabolo est; unde sequitur et in veritate non stetit.*

E não disse: [não] fazeis as ações, mas sim os seus desejos, mostrando veementemente que tanto ele com eles próprios serão possuídos pela matança: e porque continuamente o acusavam de não ser de Deus, insinua-lhes ocultamente o que é do Diabo; onde diz “porque nele não existe verdade”

³⁸⁸ Augustinus in Ioannem. *Noli attendere naturam, sed vitium. Sunt isti ex Deo, et non sunt ex Deo: natura ex Deo, vitium non ex Deo.*

Não prestai atenção à natureza, mas ao vício. Estes são de Deus, mas também não o são: a natureza é de Deus, mas não o é o vício.

³⁸⁹ Gregorius. *Interroget se ergo unusquisque, si verba Dei aure cordis percipit, et intelliget unde sit. Nam sunt nonnulli qui praecepta Dei nec aure corporis percipere dignantur; et sunt nonnulli qui haec quidem corporis aure percipiunt, sed nullo ea mentis desiderio complectuntur.*

Cada um se interroga, se percebe as palavras de Deus com os ouvidos do coração, e se compreende onde está. Porque há alguns que nem pelo ouvido do corpo se dignam a perceber os preceitos de Deus; e há alguns que certamente percebem os preceitos pelo ouvido do corpo, mas não os abraçam com nenhum desejo de suas mentes.

³⁹⁰ Augustinus in Ioannem. *Diabolum autem dominus dixit patrem mendacii: non enim omnis qui mentitur, pater mendacii sui est: si enim ab alio mendacium accepisti et dixisti, tu quidem mentitus es, sed pater mendacii non es. Ille vero, quia non aliunde accepit mendacium, quo mendacio tamquam veneno serpens hominem occideret, pater est mendacii, sicut Deus pater est veritatis.*

O senhor disse ser o Diabo o pai da mentira: nem todo o que mente tem Diabo como pai: se recebeste e disseste a mentira ouvida por outro, tu certamente não mentiste, dado que não é o pai da mentira. Mas aquele que [mente], não tendo recebido de nenhum outro a mentira, tal qual a serpente que mata o ser humano com o veneno da mentira, é o pai da mentira, tal como Deus é o pai da verdade.

isso, a verdade melhor que qualquer mortal³⁹¹. Assim a verdade é trazida ao mundo por Cristo, tal como a morte fora trazida pelo diabo.

Sendo a verdade, Cristo é o filho de Deus; mentindo, os Judeus são vistos como os filhos do Diabo, tal como os surdos não ouvem a palavra de Deus, assim estão os judeus dela separados³⁹².

³⁹¹ Origenes in Ioannem. *Habet autem hoc verbum Christi magnam fiduciam; cum nullus hominum fiducialiter hoc dicere potuerit nisi solus dominus noster, qui peccatum non fecit.*

Esta palavra de Cristo tem grande confiança; visto que nenhuma das pessoas com mais confiança pudera dizer isto, a não ser o nosso único senhor, que nunca pecou.

³⁹² Alcuinus. *Sed quia dominus veritas est et filius veracis Dei, veritatem dicit; sed Iudaei, qui filii erant Diaboli, aversi erant a veritate*

Mas porque o senhor é a verdade e é o filho do Deus verdadeiro, diz a verdade; mas os Judeus, que eram filhos do Diabo, eram aversos à verdade.

6.3. Análise da música

6.3.1. Forma

Partes	Secção	Texto	Sílabas do texto	Densidade de texto	Duração	Interceção	Notas da cláusula
I Duração: 103	α	<i>Dicebat Iesus</i>	5	19	26	o	RÉ
	β	<i>turbis iudeorum et principibus sacerdotum</i>	15	54	28	1	(DÓ) LÁ
	γ_1	<i>Qui ex Deo est</i>	5	16	13	1	B \flat
	γ_2				18	o	LÁ
	δ	<i>verba Dei audit</i>	6	23	26	6	RÉ
II Duração: 93	ϵ	<i>propterea vos non auditis</i>	8	21	38	12	LÁ
	ζ_1	<i>quia ex Deo non estis</i>	8	9	46	16	(SOL) LÁ
	ζ_2				37		RÉ
			Total: 47	Total: 24	Total: 196		

A divisão entre as duas grandes partes do motete está baseada na cláusula que encerra a secção δ : depois de nesta secção acontecer um gesto rítmico tão forte com a declamação do texto em semínimas, esta secção termina com uma cláusula em RÉ Maior com preparação e resolução, ambas durando uma breve e com o Baixo a cantar as notas SOL LÁ RÉ, que possuem a função moderna de subdominante, dominante e tónica, i. e., que perfazem um movimento cadencial conclusivo. Esta cláusula da secção δ resulta tão conclusiva quando a cláusula final do motete, dado que em ambas o Baixo canta as notas mencionadas e a duração da situação de dominante – que na secção δ acontece em todo o c. 25 e na cláusula final acontece na segunda metade no c. 47 e

Figura 49 Cláusula do c. 25 (à esquerda) e cláusula final (à direita)

primeira metade do seguinte – é igual a uma breve – considerando que o acorde de SOL menor, no c. 47, tem função ornamental de *supplementum*. O contraste do FÁ# que se ouve no Soprano no c. 26 e o FÁ \flat de Alto no c. seguinte, já na parte II, contribui também para criar maior distância entre as duas partes, no plano harmónico. Esta divisão resulta mais conflituosa com o texto, dado que este se divide entre a descrição da acção e a própria acção, que é o discurso de Cristo; no entanto, este mesmo discurso pode ser dividido no advérbio *propterea*, dado que separa a ideia da pertença a Deus do seu oposto, representado pelo *vos* que se ouve logo de seguida. Daqui resultam as duas partes do motete de duração sensivelmente próxima, com diferença de apenas 10 mínimas.

As secções β e δ distinguem-se das anteriores pela quebra da polifonia com o uso do *noema* em cada uma delas. No caso da secção β , o texto *et principibus sacerdotum*, apesar de poder ser considerado como outro início de uma nova secção ou subsecção, não o foi, dada a unidade que existe no sujeito plural que se forma com *turbis iudeorum et principibus sacerdotum* na qual consiste esta secção. A mesma coesão textual serviu

para não dividir numa nova subsecção o texto *vos non auditis*, localizado na ϵ , apesar de começar também com *noema*. A divisão de ζ_2 acontece pela *aposiopesis* do Baixo e por ser a última entrada de cada parte que usa do motivo tal como apresentado na secção anterior, pois depois destas entradas, a repetição de texto é feita com música diferente, que é desenvolvida até à conclusão do motete.

A parte I do motete é composta pela alternância entre secções imitativas e homorrítmicas, ao passo que a parte II contém apenas secções imitativas, com especial destaque para ζ_1 e ζ_2 .

6.3.2. Atribuição modal

Claves	Armação de clave	Notas iniciais	Âmbito	Acorde final
C ₁		a'	d'-d''	a'
C ₃		d'	g-g'	d'
C ₄	b	a	d-d'	f#
F ₄		d	F-g	d

As cláusulas descritas na tabela de 6.3.1. alternam entre RÉ e LÁ, com passagem por B \flat e por SOL, ainda que as primeiras duas notas tenham maior relevância – a primeira porque inicia e termina o motete, a segunda porque acontece na penúltima secção, como forma de preparar a chegada a RÉ. Este facto aponta a atribuição deste motete ao I modo, cantado por bemol, e o âmbito das partes de Soprano e Tenor, sendo uma 8^a entre RÉ, suporta esta atribuição, em detrimento do II modo, dado que este âmbito mais agudo é mais adequado ao I modo. RÉ e LÁ aparecem como pontos

cadenciais em todos os teóricos citados por Smith³⁹³, constando SOL como *clausula de passo e per transitu*, tal como indica a tabela no subcapítulo anterior, pelo uso de parêntesis. As claves escritas pelo compositor apresentam a mesma combinação que a indicada por Smith³⁹⁴, apesar de o compositor usar o \flat , enquanto os teóricos citados por Smith não o fazem para a mesma combinação de claves.

Tal como referido em 5.5.2 para o motete *Dominica quarta in Quadragesima LC 57*, a visão interna deste modo assenta na seriedade, na temperança, na nobreza de caráter que pratica o bom e o correto, na dignidade e na virtude, sendo mesmo chamado ‘professor de atenção inacreditável³⁹⁵’, é também dito que reanima o triste e o perturbado e é comparado ao Sol, porque sendo brilhante, dispersa a escuridão³⁹⁶.

Também os comentários patrísticos a este texto evidenciam a necessidade de seriedade, temperança e correção das ações por parte de quem ouve as palavras de Deus, pois, por ações erradas, os judeus são ditos como filhos do diabo, i. e., por se terem desviado da virtude que este modo demonstra. As características psicológicas deste modo ecoam também a personagem de Cristo, dado que este pode ser visto como o ‘professor de atenção inacreditável’ que mantém a sua virtude perante as mentiras dos judeus, pois só ele entre os mortais conheceu a verdade de Deus. Relacionar o Sol mencionado nas características psicológicas do modo com aquelas relativas a Cristo resulta adequado, pois tal como o Sol, que dissipa a escuridão ao propagar a sua luz, também Cristo dissipa a mentira ao dizer a verdade perante os judeus, os quais, de acordo do com este modo, podem ser encarados como os tristes e perturbados, por estarem apartados do caminho de Deus.

³⁹³ Smith (2011), pág. 167

³⁹⁴ *Idem*, pág. 171

³⁹⁵ “Veteres (...) Dorium modum (...) magistrum incredibili observatione profitebantur”, Gaffurius, *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus, Liber Quartus*, Milão, 1518, citado em Smith (2011), pág. 167-168)

³⁹⁶ Smith (2011), págs. 167-171.

6.3.3. Material motivico e procedimentos polifónicos

O motivo de α é composto por uma 2ª ascendente e outra descendente, sequenciadas por uma 3ª descendente. Esta simplicidade motívica condiz com a situação de narração que acontece no texto. Na secção β , sendo o texto o elemento de destaque, ouvem-se mais notas repetidas com parcos movimentos melódicos, dos quais apenas se destaca os que acontecem no Alto e Tenor, desempenhando o papel cadencial, nos cc. 8-9 e os posteriores *supplementa* feitos por *tirate* descendentes, em semínimas, nas mesmas vozes nos cc. 13-14.

Na secção γ_1 e na subsecção seguinte, o ritmo em destaque é a síncopa de mínima. A segunda metade do c. 16 apresenta o caso de maior diversidade rítmica, da qual o movimento de semínimas do Baixo com intervalo não preparado se mostra como um maior desvio composicional face ao estilo do contraponto então praticado. A secção γ_1 pode também ser lida como tendo prolação ternária, sem que esta esteja escrita pelo compositor.

[S] Qui ex De- o est Qui ex De- o est

[A] tum Qui ex De- o est Qui ex

[T] Qui ex

[B] Qui ex De- o est Qui ex De- o est Qui ex

[S] Qui ex De- o est Qui ex De- o est

[A] tum Qui ex De- o est Qui ex De- o

[T] Qui ex De- o

[B] Qui ex De- o est Qui ex De- o est Qui ex De-

Figura 50 Transcrição original dos cc. 14-17 (em cima); reescrita dos mesmos de acordo com prolação ternária (em baixo)

A secção δ_1 caracteriza-se pelo uso das semínimas como forma de declamar o texto, algo que não acontece com este nível de rapidez rítmica em nenhum outro motete em estudo e esta mesma passagem é tida por Rees como traço característico de Pedro de Cristo.

Stylistic traits characteristic of Dom Pedro can be observed most clearly in the motets copied between folios 7^v and 16[MM 26]; extended passages of crotchet declamation [transcrição da secção correspondente à δ_1 no presente texto] are common in Pedro de Cristo's music (and, as

noted before, rare among the works of even his younger Portuguese contemporaries such as Cardoso and Magalhães)³⁹⁷

Também daqui se destaca o Baixo que se aproxima mais a uma escrita própria de um *continuo* instrumental do que a uma parte vocal.

A secção ϵ retoma o contraponto imitativo por um breve período, pois com o texto *vos non audistis* a homorritmia ressurge com notas repetidas sem carácter melódico de destaque.

A secção ζ_1 e a seguinte funcionam como *coda* a todo o motete por ser usado durante toda a duração de 67 mínimas um único motivo que é desenvolvido e usado ao mesmo tempo que o contraponto livre. Este motivo é composto apenas por um intervalo de 4ª ascendente e outra descendente com o texto *quia ex deo*, sendo as restantes palavras da frase, *non estis*, usadas livremente. No ponto de vista rítmico, destaca-se nesta secção o uso contínuo de $\downarrow \cdot \downarrow$, bem como o *anapaestus* $\downarrow \downarrow \downarrow$, na parte de Soprano, nos cc. 37 e 40, na parte de Alto, no c. 47. Após a cláusula *fuggita* para SIb , o ritmo torna-se mais simples, usando sobretudo mínimas e ajudando a preparar a conclusão do motete.

Da segunda metade do c. 36 até ao c. 39, os acordes formados alternam entre RÉ menor e SOL menor, com maior preponderância deste último no c. 41. A cláusula para RÉ menor nos cc. 44 e a *fuggita* para SIb no c. 45 tornam a apresentar LÁ Maior, de modo a preparar a cláusula final para RÉ Maior.

³⁹⁷ Rees (1995), pág. 209. Podem ser claramente observados traços estilísticos característicos de Dom Pedro [de Cristo] nos motetos copiadas entre os fólhos 7v e 16 [do MM 26]; extensas passagens com declamação em semínimas [transcrição da secção correspondente à δ no presente texto] são comuns na música de Pedro de Cristo (e, como supradito, raras entre as obras mesmo dos contemporâneos portugueses mais jovens como Cardoso e Magalhães)

6.3.4. Retórica musical

Na secção α , as partes de Baixo e Alto cantam MIb representando uma *mutatio toni* que acontece noutros pontos do motete, como na secção γ_1 e no c. 31 na parte de Alto. Outra situação semelhante, mas com SI tornado b acontece no Tenor nos c. 8-9.

A secção β , como referido, apresenta um *noema*, seguido de *mimesis*, dado que *et principibus*, apesar de ritmo e texto diferentes, mantém semelhança com *turbis iudeorum* pela recitação em notas repetidas. A parte de Alto nos cc. 12-14 canta com um ritmo instável seguida de duas *tirate*, uma cantada pela mesma parte e a outra pela parte de Tenor; esta proximidade das duas partes cria uma *imitatio* entre as mesmas, na qual se encontra também uma expressão de *catabasis* pelo sentido descendente das *tirate*.

A repetição do texto *qui ex deo est* com apenas 5 sílabas métricas durante 30 mínimas correspondentes a γ_1 e γ_2 aponta para uma *epizeuxis* que reforça a relevância destas palavras no sentido teológico do motete. Esta repetição textual é reforçada pelo constante surgir da síncope de mínima, formando uma *epanalepsis* ou *resumptio* com o mesmo objetivo retórico, que é reconfirmado pela *epiphora*³⁹⁸ do Alto nos cc. 18 e 20.

A secção δ irrompe com uma *abruptio* pelo uso da homorritmia aliado ao movimento rápido das mínimas contrastante com o ritmo da secção anterior. Também esta secção faz um uso retórico de enfatizar o significado teológico do texto através da *epizeuxis* e, musicalmente, a repetição textual acontece acompanhada de *paranomasia*, uma vez que a repetição acontece sobretudo a nível rítmico, com mudanças melódicas, nas quais se incluem os diferentes sentidos das *circulationes* que se ouvem no Soprano na segunda metade do c. 22 e na segunda metade do compasso seguinte.

³⁹⁸ ver *Glossário de Figuras de Retórica*, 18

O texto *vos non auditis* na secção ϵ é expresso através de um *noema* e a chegada ao acorde de LÁ Maior parece preparar o acorde de RÉ, mas tal não acontece, criando uma situação semelhante a *apocope*, aplicada a todas as vozes pelo facto de a tensão criada não chegar a ser resolvida, mas sim prolongada. O Alto canta um *grosso*³⁹⁹ que ressurge na parte de Soprano no c. 37. Nos cc. 38-39, ouve-se uma *metabasis* entre o Soprano e o Alto, uma vez que esta última parte ultrapassa ascendentemente o Soprano. Na secção final ζ_2 o motivo de *quia ex deo* que surgiu na secção anterior deixa de ser ouvido, apesar de o texto se manter, criando assim a figura de *synonymia*.

6.4. Comentários de interpretação

O texto presente contrasta os seguidores de Cristo que entendem a sua mensagem com aqueles que não o fazem e, por isso, estão desviados do caminho de Deus. Por não entenderem, estes são também culpados e afastam-se da *lux mundi*, apartados da felicidade. É neste sentido que Cristo critica os judeus, uma vez que, mesmo afirmando-se filhos de Deus, estes estão, nas palavras de Cristo, afastados por cometerem más ações, pois é a maldade que os afasta do caminho. Cristo traz a verdade e com isto revela esta diferença entre os crentes, pois só aqueles que o seguem creem verdadeiramente em Deus, dada a unidade da procedência divina do Messias com o seu criador.

³⁹⁹ *Grosso*: a four-note motif in arch formation with a common first and third note. (*idem*, pág. 441). Um motivo de quatro notas em formação em arco com a primeira e a terceira notas em comum.

A secção α é de natureza narrativa pelo uso de notas de valores longos com predominância de semibreve. A presença do MI \flat indicia uma expressão de *musica mollis* que se realiza, neste contexto, numa dinâmica de ***p*** e em *legato*; pode acontecer um *crescendo* nos cc. 4-5 com *diminuendo* nos dois seguintes. Já a secção β presta-se a uma dinâmica inicial um pouco mais intensa que o ***mf***, de modo a demonstrar a turba como um aglomerado numeroso de pessoas, as quais, neste contexto do evangelho, se opõem a Cristo, pelo que a expressão de dinâmica mais intensa sugere uma certa agressividade que se pode adivinhar na turba dos judeus. Após um ligeiro *diminuendo* na cláusula para DÓ, a continuação do texto deve usar a mesma dinâmica do início de β , de modo a representar a turba dos judeus e dos chefes dos sacerdotes através do mesmo recurso, no que concerne a dinâmica. Sobre a articulação, a turba dos judeus pode ser cantada em *legato* como representação de massa indefinida de pessoas, mas os chefes dos sacerdotes, em *marcato*, podendo até o [s] de *principibus* acontecer na segunda semínima do c. 11, para acentuar a dicção do texto. A articulação de *marcato* deve ser excetuada nas semínimas de Alto e Tenor, as quais, pelo gesto de *tirata* em *catabasis*, representam o final da parte narrativa do motete e a preparação para o discurso direto de Cristo na secção seguinte.

Em γ_1 Cristo faz a afirmação que marca este motete: tal deve ser feito numa dinâmica entre o ***mf*** e o ***f*** num sentido determinado, assertivo, não devendo a articulação ser exagerada, sobretudo no som [ks] de *ex*. A pulsação ternária implícita neste trecho deve ser demonstrada através da acentuação nas sílabas *qui ex deo est*. A secção γ_2 , pelo uso das partes mais graves, deve acontecer numa dinâmica mais ***p***, como que demonstrando o sentido doutrinal do texto através de uma expressão mais introspetiva. A repetição de texto no c. 20, no entanto, pode ser cantada com maior intensidade, como forma de concluir a repetição e criar tensão para a secção seguinte; neste compasso, também o Alto pode crescer, mesmo não participando na mesma

repetição de texto, pois este crescimento deve-se à repetição da síncopa final, resultando na figura de *epífora*.

A *abruptio* da secção δ deve ser cantada inicialmente em *mf* para dar lugar a um grande crescendo que atinge o *f* na repetição de texto e com uma expressão de malícia, de acordo com as palavras de Agostinho de Hipona⁴⁰⁰. A pronúncia do texto é de grande importância para esta secção, dado que esta dimensão textual é o foco do ato composicional aqui presente. Os movimentos melódicos do Soprano, formando *circulationes*, favorecem o desenvolvimento do *crescendo*, tal como a *tirata* do Baixo no c. 23. A cláusula dos cc. 25-26, iniciada com duplo retardo no acorde de LÁ maior no c. 25, indica um *diminuendo* pelo seu ritmo subitamente mais lento, bem como a chegada a RÉ maior induz uma sensação de resolução, pelo que o início da secção seguinte pode ser atrasado um pouco mais do que a exigência da métrica.

Esta nova secção ϵ pode começar *mf*, diminuir e chegar ao texto *vos non auditis* em *pp*; assim, pelo recurso a uma baixa intensidade, sugere-se o facto de os judeus não ouvirem as palavras. Este sentido de não ouvir, ao qual se pode juntar o significado de carência e de vacuidade, pode ser cantado sem *musica ficta*, de modo a mostrar essa sensação de evitação que está contida no afastamento dos judeus – os quais se afastam do caminho de Deus por não agirem de acordo com os seus preceitos, segundo a crítica de Cristo.

A secção ζ_1 deve ser cantada de modo determinado e com uma articulação que mais se aproxima da acentuada, mas sem chegar a *marcato*, de modo a expressar a acusação de Cristo que é aqui explicitada. A alternância entre SOL menor e RÉ menor ajuda a criar esse sentido de afirmação, pela repetição harmónica.

⁴⁰⁰ Augustinus in Ioannem. *Noli attendere naturam, sed vitium. Sunt isti ex Deo, et non sunt ex Deo: natura ex Deo, vitium non ex Deo. Eis autem hoc dictum est qui non solum peccato vitiosi erant, nam hoc commune erat omnibus, sed etiam praecogniti quod non erant credituri ea fide qua possent a peccatorum obligatione liberari.*

A *synonymia* dos últimos quatro compassos pode ser cantada num *crescendo* constante até atingir o último acorde e com *ritardando* no penúltimo compasso. O *crescendo* deve-se ao facto de esta ser a última vez que a acusação aos judeus é feita, de modo a que se lhe possa atribuir um sentido mais categórico e determinado, sendo quase agressivo.

Questões práticas

Destinando-se este trabalho ao Mestrado em Música, variante de direção, ocorreu paralelamente à pesquisa e à reflexão teórica, a preparação de um *ensemble* vocal constituído por oito cantores, organizados em dois por parte. Considera-se a preparação teórica como tendo maior destaque no contexto do trabalho individual de quem dirige o trabalho do *ensemble*, ao mesmo tempo que esta preparação é acompanhada pelo estudo prático das obras. Só após este primeiro passo individual pode acontecer a preparação do repertório perante o *ensemble* e é justamente sobre esta preparação, ao longo dos ensaios, e sobre os problemas decorrentes que versa esta parte do presente trabalho. Será, portanto, elencada e analisada uma série de desafios surgidos ao longo dos ensaios.

Os problemas ocorridos nos ensaios podem ser discernidos em problemas relacionados com a transcrição e com outros relacionados com a interpretação. Sobre os primeiros, estes prendem-se com a leitura dos motetes. O uso das claves antigas em detrimento das modernas revelou-se positivo no sentido em que os cantores conseguiram rapidamente compreender o registo vocal em que o motete se expandia e também adequar o esforço vocal de um modo instintivo quando surgiam notas nas regiões extremas do pentagrama. No entanto, esta representação gráfica do esforço vocal ficou muitas das vezes comprometida quando se optou por cantar com uma transposição. Estas transposições aconteceram num intervalo abaixo em relação à notação – com exceção de *Dominica de Passione*, transposta uma 3ª menor acima – o que fez com que o esforço vocal estivesse também ele deslocado face ao pentagrama: a título de exemplo, os Altos cantaram frequentemente num registo abaixo do registo confortável, ao passo que os Tenores eram constantemente obrigados a cantar num registo muito

acima do confortável. Da transposição surge também o problema de leitura que está relacionado com o método que cada um utiliza neste processo, pois há cantores que optam por ler a sua parte transpondo diretamente e outros que cantam por relatividade, baseando a sua leitura quase totalmente no reflexo gráfico dos intervalos do pentagrama e sem dar atenção ao nome da nota cantada. Quanto ao primeiro caso, este pode implicar um esforço múltiplo, dependendo da preparação do cantor, pois é necessário ler na clave – a qual pode ser ou não habitual para o cantor – e transpor simultaneamente. Quanto ao segundo caso, este presta-se mais facilmente a erros de leitura sobretudo quando surgem intervalos como 4ª ou 5ª, os quais são facilmente confundidos; também intervalos de 6ª podem ser transformados em 5ªs ou em 8ªs. Ainda sobre a transposição, resultaram dificuldades pessoais no momento de apresentar as notas ao *ensemble* dada a transposição necessária. O controlo imediato no que concerne notas erradas esteve, em certas ocasiões, também momentaneamente dificultado pelo mesmo motivo.

Outro problema inerente do uso das claves antigas é a não identificação imediata de situações harmónicas de relevo. A ausência de uma prática que lhes seja próxima de ler em algumas das claves usadas neste repertório – sobretudo a clave de dó nas suas quatro posições possíveis, além da clave de fá na terceira linha – torna a leitura individual ligeiramente dificultada, mas exige um esforço relativamente pequeno e ultrapassável no decorrer dos ensaios. No entanto, a identificação de intervalos relevantes para cantar em conjunto – como os intervalos perfeitos, mais gratos a uma melhor apuração da afinação – fica dificultada, pois esta identificação implica a leitura das restantes partes, as quais estão escritas nas claves pouco habituais. É necessário por parte do cantor conhecer as claves das restantes partes, ou, pelo menos, saber os pontos exatos em que canta intervalos perfeitos com outra ou outras partes, de modo a que aconteça uma audição privilegiada do conjunto, favorecendo, assim, a afinação.

Aconselha-se, assim, o conhecimento das claves antigas, as quais, apesar de variadas, são frequentes num repertório desta natureza, não só nas fontes musicais, mas também nas transcrições.

Outro problema de leitura relaciona-se com o ritmo. O uso de *Mensurstrich* foi favorável para a maioria dos cantores, tendo sido capazes de realizar à primeira vista alguns trechos de relativa complexidade, como, por exemplo, sequências longas de síncopas, ritmos de grande variedade, frases musicais escritas contra o *tactus* ou ainda outros casos em que o compositor escreve música que se presta a uma prolação ternária, ainda que não haja uma indicação evidente de mudança de prolação. Apesar de estas situações de maior complexidade terem sido ultrapassadas sem esforço adicional, ocorreram outras em que a leitura foi de maior dificuldade para algum cantor. Estes erros aconteceram principalmente em situações de síncopas, quer nas que se sobrepõe ao *Mensurstrich*, quer noutros casos de síncopas dentro do compasso. O erro constituía frequentemente em desfazer a síncopa, cantando de acordo com o *tactus*, com maior tendência para cantar antes do tempo correto da nota.

A leitura do texto não foi, no geral, difícil, mas em todos os ensaios houve dificuldade de coesão de pronúncia. Não houve casos em que a leitura do texto tenha sido muito difícil para os cantores, nem caso em que um erro se tenha mantido por muito tempo, mas as tendências de pronúncia eram muito díspares. O desvio mais frequente e que parece menos adequado a uma pronúncia do latim de acordo com os parâmetros anunciados pelo Vaticano relaciona-se com a pronúncia das consoantes com aspiração, sobretudo o [t] tornado [t^h], cuja origem pode, ou não, ser encontrada na influência da língua inglesa. De entre os ditongos, o *oe* foi o que mereceu um esclarecimento, sendo pronunciado como [ε]. Estas diferenças de pronúncia devem ser consideradas relevantes pois conduzem a uma emissão vocal diferenciada que implica um timbre e uma afinação tendencialmente díspares.

Quanto aos acidentes editoriais, concluiu-se que o uso da *musica ficta* com ponto de interrogação, para indicar casos em aberto, é pouco prático no momento inicial de leitura, aconselhando-se a um esclarecimento prévio aos cantores se é ou não opção do maestro que se canta com ou sem a *ficta* com ponto de interrogação. O uso do sustenido original para desfazer o bemol da armação de clave revelou-se também confuso num primeiro momento, mas considera-se importante que esta alteração original seja tratada de modo distinto das alterações editoriais. As primeiras surgem dentro do pentagrama, antecedendo a nota que afetam; as segundas surgem acima, como que indicando que aquele signo não pertence ao aparato inicial, deixando claras tanto a intenção editorial como a intenção do copista e/ou do compositor. No entanto, a reação de um músico moderno a uma nota como um $S\sharp$ é, num primeiro momento, conflituosa, sobretudo num contexto harmónico em que não há lugar para alterações cromáticas que são encontradas num repertório diferente. Por outro lado, uma vez ultrapassada esta dificuldade, a leitura do sustenido representando a anulação do bemol, aos olhos do músico moderno, torna-se intuitiva e imediata.

Outro erro frequente aquando da leitura à primeira vista é cantar atribuindo alterações cromáticas e alterando o modo do motete. Aconteceu sobretudo em passagens que se podem contextualizar no primeiro modo, nas quais os cantores cantaram o 6º grau descido, alterando, assim, a melodia original.

No decorrer da preparação do repertório não foi possível testar a eficácia da leitura através das sílabas de solmização.

Conclui-se que a leitura deste repertório, ainda que feita com uma transcrição que se propõe a aproximar o código de escrita original para um que seja mais grato aos músicos modernos, exige um conhecimento daquilo que são algumas das práticas dentro da transcrição deste tipo de repertório. Utiliza-se, assim, uma forma de escrita que indique intuitivamente ao músico que o repertório que tem em mãos se trata de música de uma época passada e que, tal como a edição de música dessa época

apresenta uma diferença gráfica face ao repertório moderno, também a interpretação dessa mesma música se deve prestar a uma atitude de diferença perante a interpretação de outro repertório – quase como se a edição induzisse uma atitude interpretativa distinta. Ainda assim, é preciso que os intérpretes criem uma relação de proximidade e um conhecimento deste tipo de edições, tal como o fazem para um repertório que é expresso com grande variedade de símbolos gráficos sobre a partitura – como os diferentes tipos de símbolos para as articulações, dinâmica, e outro tipo de parâmetros musicais sugeridos pela edição e que entram no vocabulário gráfico do fazer prático dos intérpretes.

Não só a nível gráfico-musical deve esse conhecimento ser incentivado, mas também a nível da pronúncia do latim. Ainda não há uma atitude de uniformização da pronúncia da língua – independentemente da correção filológica e linguística das opções que se tomarem. Escolher se se canta de acordo com o uso do Vaticano, ou de acordo com as variantes ditas nacionais cabe ao maestro, no caso da música por ele dirigida; mas estas opções devem, tanto quanto possível, seguir uma norma estabelecida por entidades de maior autoridade neste assunto, quer cientificamente para o caso das pronúncias propostas por filólogos e linguistas, quer pela autoridade assumida a uma instituição como de função normalizadora o Vaticano.

A par dos problemas de leitura surgidos ao longo do trabalho com o *ensemble*, foram encontrados outros que são de natureza interpretativa. Ocorreu, no geral, uma boa reação aquando da exposição de noções de doutrina fornecidas pela patrologia, que eram comunicadas num sentido de aliar estas noções com a prática musical, tal como exposto nos subcapítulos com os comentários de interpretação. Foi mais fácil atingir uma determinada forma de interpretar a nível de articulação e dinâmica quando a informação técnica era acompanhada por informação literária e sugestiva. Ainda assim, nem sempre foi possível chegar a este estado de interpretação por dificuldades de leitura.

Num plano geral, outra dificuldade na preparação deste repertório relacionou-se com a escolha dos cantores para o *ensemble* e a adequação dos mesmos para cantar este repertório no que toca ao âmbito vocal de cada um deles. Foi já referida a dificuldade de os Altos cantarem muito grave e os Tenor muito agudo, havendo inclusivamente alguns motetes em que a claves para estas duas vozes eram a mesma e com âmbito igual. Isto implica obrigatoriamente a desadequação dos cantores pela diferença de registo vocal em cada um deles, como mencionado. Esta situação prática expôs muito claramente a problemática de a quem se dirigia este repertório, concretamente na pista deixada por Pinho, quando menciona:

Era costume os Conventos de *Donas* encomendarem aos compositores de Santa Cruz peças musicais para o seu uso. Foi, por exemplo, muitas vezes por elas procurado, o grande Dom Pedro de Cristo.⁴⁰¹

No caso concreto do motete *Dominica quarta in Quadragesima* LC 57, foi tentada a transposição uma 4ª abaixo, com os quatro naipes a cantar. O resultado não foi satisfatório por o Alto cantar constantemente num registo muito grave. Tentou-se transpondo apenas uma 2ª abaixo, ficando o Tenor a cantar num registo muito agudo, num esforço desnecessário e que desequilibrava o *ensemble*, ao mesmo tempo que o naipe dos Baixos cantava sempre em falsete e numa dinâmica desapropriada. Optou-se com se cantar com transposição de 2ª Maior abaixo, sendo a parte do Baixo escrita cantada por uma Alto, a parte de Tenor escrita, por outra Alto, a de Alto escrita por uma Soprano e a de Soprano escrita, por outra Soprano. O mesmo se optou para *Dominica secunda in Quadragesima* LC 57.

Conclui-se que os problemas em ensaio se prendem com a habituação dos músicos ao repertório não só a nível de leitura, mas também a nível interpretativo. A leitura deste repertório não é frequente na formação dos músicos, pelo que é necessário desenvolver essa relação ao longo dos ensaios, ao mesmo tempo que se tenta formar

⁴⁰¹ Pinho (1981) pág. 56

uma pronúncia do latim que se adeque ao sugerido pelo maestro. A nível interpretativo, surge a necessidade de informar os cantores para a o significado retórico das passagens cantadas, bem como o modo com as informações literárias são de maior valor no momento de encontrar uma interpretação para a obra que espelhe essas informações. Coloca-se também em causa o modo como o *ensemble* foi criado, pois conclui-se que as decisões da seleção dos cantores devem estar o mais próximas possível ao repertório cantado e menos à disponibilidade demonstrada pelos cantores.

Conclusão

Ao longo da realização deste texto, foram várias as dúvidas consequentes da investigação que não puderam ser tratadas por uma questão de limitação de âmbito da pesquisa em si ou por dificuldade de acesso a bibliografia e/ou fontes primárias que melhor pudessem ajudar a resolver as questões avançadas. Por se considerar que das soluções das mesmas poderiam surgir aspetos importantes para o conhecimento deste repertório, foram indicadas algumas das questões como forma de apresentar sinteticamente quais os possíveis futuros caminhos a seguir.

- Questão da autoria: quem é o autor da música do MM 26?

Esta é, sem dúvida, a mais premente das interrogações que perpassam o texto do presente trabalho. Considerou-se a autoria como sendo de Pedro de Cristo, com base nas palavras de Rees, como mencionado, mas não foram encontradas evidências claras da atribuição deste repertório ao dito compositor por existirem discrepâncias entre a sua obra já publicada e aquelas aqui estudadas. Daqui resultam as seguintes questões:

- Os copistas: porquê existirem caligrafias distintas no MM 26 e quais as possíveis atribuições?
- O estilo em Pedro de Cristo: pode-se considerar as características estilísticas do repertório em estudo e usar as restantes obras de Pedro de Cristo como um *contra-corpus* do qual se destacam as características comuns para suportar a atribuição?

Esta questão pode evidentemente ser expandida a um contexto maior:

- O estilo em Santa Cruz de Coimbra: haverá neste mosteiro um repertório que evidencie uma coesão estilística de contornos similares aos encontrados para a escola de Évora, para a qual tão pouco é evidente o uso do termo ‘escola’? Haverá uma escola de Santa Cruz de Coimbra?

A relação entre estes dois centros musicais está já presente na bibliografia musicológica portuguesa⁴⁰², bem como o conhecimento sobre a organização e alcance da escola de Évora no Renascimento português. Um estudo de âmbito semelhante não se encontra realizado para Santa Cruz por desadequação do mesmo conceito de ‘escola’ para Santa Cruz ou por desconhecimento do repertório oferecido pelo mosteiro?

Deste estudo de análise estilística resultariam possíveis respostas para a adequação de intervenções editoriais como a *musica ficta* e a colocação de texto, a título de exemplo.

- Música para *donas*: as combinações de claves num registo tão agudo como as encontradas no repertório estudado indicam que se poderia tratar de música para ser cantada por mulheres, tal como indicado na citação a Pinho (1981) no capítulo sobre as questões práticas? Apoia esta hipótese o *Dixit Dominus* de Gaspar Fernandes com a indicação *para monjas* e com as claves C1 C1 C3 F4⁴⁰³?
- O contexto literário e a interpretação musical: que textos podem servir para informar o intérprete sobre a possível intenção autoral e como estes textos se manifestam na composição?

O texto usado neste trabalho resumiu-se à *Catena Aurea* de Tomás de Aquino por conter grande variedade de autores eclesiásticos e Doutores da

⁴⁰² Cf. Nery (1991), pág. 34

⁴⁰³ Fernandes, Gaspar. *Obras Sacras*. Editado por Robert J. Snow. Vol. *Portugaliae musica*. Série A; Vol. 49. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

Igreja, mas um estudo aprofundado do fundo documental da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e o levantamento dos livros disponíveis aos cónegos de Santa Cruz nos séculos XVI e XVII poderia encontrar uma fonte de melhor adequação do que a obra de Aquino. Talvez o conhecimento dos sermões ditos no contexto litúrgico das peças e no próprio mosteiro melhor indiciasse o que teria o compositor em mente ao compor sobre os textos do evangelho.

- Outras possíveis leituras da retórica musical presente no repertório em estudo com consequentemente diferentes interpretações dos mesmos procedimentos.

As figuras de retórica encontradas gozam de uma indubitável subjetividade. Sendo que a interpretação musical as toma como ponto de partida, a interpretação que encontre outras situações de retórica tem como resultado uma interpretação diferente, à qual se junta não só a leitura subjetiva das figuras de retórica, mas também a subjetividade da construção da própria interpretação. Assim, é sugerida apenas uma interpretação possível e de inevitável subjetividade, ainda que esta não constitua um elemento depreciativo na conceção da interpretação aqui proposta.

Bibliografia

- Abadía, José Pedro Tosaus. *A Bíblia como literatura [La Biblia como literatura]*. Traduzido por Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.
- Abreu, José e Paulo Estudante. “. A propósito dos livros de polifonia impressa existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: uma homenagem ao musicólogo pioneiro Manuel Joaquim.” *Revista de História das Ideias*. Vol. 32, 2011: 81-130.
- Abreu, José. *Sacred Polychoral Repertory in Portugal, ca.1580-1660 (Dissertação de Doutoramento)*. Surrey,: Universidade de Surrey, 2002.
- Alegria, José Augusto. *O ensino e a prática de música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do séc. XVI)*. Vols. Coleção Biblioteca Breve, Série Música, nº 101. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1985.
- Alighieri, Dante e Vasco Graça Moura. *A Divina Comédia de Dante Alighieri*. Quetzal Editores, 2011.
- Alvarenga, João Pedro de. *Estudos de musicologia*. Lisboa: Edições Colibri / Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2002.
- Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge (Massachussets): The Mediaeval Academy of America, 1953.
- Banchieri, Adriano. *Cartella musicale*. 1601.
- Bartel, Dietrich. *Musical Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German baroque music*. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press, 1997.

- Bent, Margaret. "The grammar of early music: preconditions for analysis." Em *Tonal Structures in Early Music*, editado por Cristle Collins Judd, 15-59. Nova York: Barland Publishing, 1998.
- Bíblia Sagrada, traduzida da Vulgata. XII edição. Editado por Pe. Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1960.
- Branco, João de Freitas. *A música na obra de Camões*. Vols. Coleção Biblioteca Breve, Série Música, nº 42. . Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- Brito, Manuel Carlos de e Luísa Cymbron. *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- Caccini, Giulio. *Le nuove musiche*. 1601.
- Cardoso, Manuel. *Livro de Vários Motetes*. Editado por José Augusto Alegria. Vol. Portugaliae musica. Série A ; 13. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1968.
- Cardoso, Manuel, José Augusto Alegria. Editado por José Augusto Alegria. Vol. Portugaliae musica. Série A ; 26. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.
- Châtelet, François et al. *História da Filosofia: de Platão a S. Tomás de Aquino [La Philosophie - de Platon à saint Thomas]*. Editado por François Châtelet. Traduzido por et. al Afonso Casais Ribeiro. 1986: Publicações Dom Quixote, 1986.
- Coussemaeker, Edmond Henri de, ed. *Scriptorum de musica medii aevi*. Vol. IV. Paris [Parisiis]: Hildesheim, 1864.
- Crian, C. Jeanie. *Reading the Bible as literature: an introduction*. Cambridge: Polity Press, 2010.
- Cristo, Pedro de, Mário de Sampayo Ribeiro. *Dom Pedro de Cristo [Música impressa] : 1545? a 1618 : 6 trechos selectos*. Editado por Mário de Sampayo Ribeiro. Vol.

- Cadernos de repertório coral : polyphonia. Série azul ; 3. Lisboa: Sasseti e C^a. Lda, 1961.
- Drobner, Hubertus. *Manual de Patrología [Lehrbuch der Patrologie]*. Traduzido por Víctor Abelardo Martínez de Lopera. Barcelona: Herder, 1999.
- Dyas, Dee e Esther Hughes. *The Bible in Western Culture*«. Londres e Nova York: Routledge, 2005.
- Eslin, Jean-Claude. *Saint Augustin : L'homme occidental*. Paris: Éditions Michalon, 2002, 2002.
- Fernandes, Gaspar. *Obras Sacras*. Editado por Robert J. Snow. Vol. Portugaliae musica. Série A ; 49. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- Figueiredo, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*. 2014.
- Figueiredo, João. *O género musical Concertado em três manuscritos do século XVII do fundo musical da Universidade de Coimbra: do contraponto improvisado à composição (Dissertação de Mestrado)*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2014.
- Figueiredo, José Nunes de, Maria Ana Almendra. *Compêndio de gramática Latina*,. Coimbra editora, 1965.
- Herrero, Víctor José. *Introducción al estudio de la filología latina*. 1^a. Madrid: Editorial Gredos, 1976.
- Jeppesen, Knud. *'Kontrapunkt (vokalpolyfoni)' [Counterpoint, The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century]*. Nova York: Dover, 1992.

- Judd, Cristle Collings. "Josquin's Gospel Motets and Chant-based tonality." Em *Tonals Structures in Early Music*, editado por Cristle Collings Judd, 109-154. Nova York: Garland Publishing, 1998.
- Kenny, Anthony. *Nova História da Filosofia Ocidental. Filosofia Antiga. [A New History of Western Philosophy. Ancient Philosophy.] Vol. 1.* Traduzido por Fátima Carmo, António Infante, Célia Teixeira e Cristina Carvalho. Pedro Galvão. Lisboa: Gradiva, 2010.
- Lewis, Mary. "'Zarlino's Theories of text underlay as illustrated in his motet book of 1549.'" *Notes* 42 n° 2 (dezembro 1985): 239-267.
- Lusitano, Vicente. *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato contraponto semplice et in concerto .* 1553.
- Magalhães, Filipe de, Luís Pereira Leal. *Missa de B. Virgine Maria .* Editado por Luís Pereira Leal. Vol. *Portugaliae musica. Série A ; 27.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.
- Melgás, Diogo Dias, José Augusto Alegria. *Opera omnia.* Editado por José Augusto Alegria. Vol. *Portugaliae musica. Série A ; 32.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.
- Morais, Manuel, ed. *Cancioneiro musical d'Elvas.* Vol. *Portugaliae musica. Série A ; 31.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- Negreiros, Vasco. *O filho da velhice – Questões de Interpretação. (Dissertação de Doutoramento).* Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005.
- Nery, Rui Vieira e Paulo Ferreira de Castro. . *História da música portuguesa. Sínteses de cultura portuguesa.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.
- Ortiz, Diego. *Trattado de Glosas.* 1553.

- Palmer, Leonard Robert. *Introducción al latín [The Latin language]*. Traduzido por José Luís Moralejo Juan José Moralejo. Barcelona: Editorial Ariel, 1988.
- Paulo, Pia Sociedade de São, ed. *Bíblia Sagrada*. 6ª . São Paulo: Paulus, 2009.
- Pinho, Ernesto Gonçalves. *Santa Cruz de Coimbra. Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- Pinto, Rui Magno e Luís Miguel Santos. “Recensão a João Pedro de Alvarenga, Estudos de Musicologia, Lisboa: Edições Colibri, Universidade de Évora, 2002.” *Revista Portuguesa de Musicologia* 14/15 (2004-2005): 226-229.
- Quintiliano. “Institutio Oratoria.” Editado por Harvard University Press. Cambridge, MA, 1980.
- Rastall, Richard. *The Notation of Western Music*. Londres: J. M. Dent, 1983.
- Rebelo, João Lourenço. *Psalmi tum vesperarum (...)*. Editado por José Augusto Alegria. Vols. Col: Portugaliae Musica, Série A; 39. Vol. 1. . Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- Rees, Owen. “Cristo, Pedro de.” Editado por Stanley Sadie. Londres: Grove, 2001.
- . *Music by Pedro de Cristo*. Amsterdão: Harwood Academic Publisher, 1998.
- . *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620*. Nova York e Londres: Garland Publishers, 1995.
- Révah. “Descriçam e debvxo do moesteyro de Sancta Cruz de Coimbra. Fac-simile:.” *Boletim Bibliográfico da Biblioteca da Universidade de Coimbra* XXIII (1957).
- Rubio, Samuel. *La polifonía clásica*. Madrid: El Escorial, 1956.
- Santos, Maria José A. *Da visigótica à carolina. A escrita em Portugal de 882 a 1172* . Lisboa: FCG-JNICT, 1994.

- Silva, Pedro Sousa. *Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista. Dissertação de Doutoramento*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2010.
- Smith, Anne. *The Performance of 16th-Century Music: learning from the theorists*. Nova York: Oxford University Press, 2011.
- Steele, Timoty H. “Tonal Coherence and the Cycle of Thirds in Josquin’s Memor esto verbi tui’.” Em *Tonal Structures in Early Music*, editado por Crislte Collins Judd, 155-181. Nova York: Garland Publishing, 1998.
- Stevenson, Robert, Luís Leal Pereira, Manuel Morais, ed. *Antologia de polifonia portuguesa*. Vol. Portugaliae musica. Série A ; 37. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- Talésio, Pedro. “Arte de Canto Chão .” Coimbra: Diogo Gomez de Loureyro, 1618.
- Todd, Michael. *The Motet and Spanish Religiosity ca 1550-1610. Dissertação de doutoramento*. Michigan: Universidade de Michigan, 1997, 1997.
- Torrinha, Francisco. *Dicionário Latino-Português*. Edições Marânus, 1945.
- Wiering, Franz. “Internal and External Views of the Modes.” Em *Tonal Structures in Early Music*, editado por Criste Collins Judd, 87-107. Nova York: Garland Publishing, 1998.
- Zarlino, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*. Veneza [Nova York]: [Broude Brothers], 1558 [1965].

Anexo I Glossário de figuras de retórica

1. **Abruptio**: *a sudden and unexpected break in a musical composition.*

Repentina abruptio est periodus harminoca, qua rem cito peractam exprimimus (Kircher, Janovka). (Bartel (1997), pág. 167-8)

Uma quebra súbita e inesperada numa composição musical.

A abrupção repentina é uma frase harmónica, pela qual rapidamente exprimimos uma coisa acabada. (Kircher, Janovka).

2. **Anabasis, Ascensus**: *an ascending musical passage which expresses ascending or exalted images or affections.*

Anabasis sive Ascensio est periodus harmonica, quam exaltationem, ascensionem vel res altas & eminentes exprimimus (Kircher, Janovka); *Anabasis, cum concentus valde in altum tendit* (Vogt); *Anabasis ascensus est, ut cum voce & textu ascendimus: et ascendit in caelum* (Vogt) (Bartel (1997), pág. 179-180)

Uma passagem musical ascendente, a qual expressa imagens ou afetos ascendentes ou exaltados.

Anabasis ou *Ascensio* é uma frase harmónica, [com que] exprimimos exaltação, ascensão ou coisas altas e eminentes (Kircher, Janovka); *Anabasis*, quando o canto se eleva muito ao alto (Vogt); *Anabasis* é uma ascensão, tal como quando subimos pela voz ou pelo texto: como ‘ascende ao céu’ (Vogt)

3. **Anadiplosis, Reduplicatio**: *(1) a repetition of a mimesis; (2) a repetition of the ending of one phrase at the beginning of the following one.*

Anadiplosis, reduplication est cum ultima proris commatis dictio in sequentis initio iteratur: vel cum antecedentis membri exitum, consequentis initium facimus. (Susenbrotus); *Anadiplosis cum initium facimus ex praecedentis fine* (Volgt) (Bartel (1997), pág. 181-182)

(1) Uma repetição de uma *mimesis*; (2) uma repetição do final de uma frase no início da seguinte.

Anadiplosis é uma reduplicação [que acontece quando] o período da secção anterior é repetido no início da frase seguinte: ou quando escrevemos o início do [período] seguinte usando o final do anterior (Susenbrotus); *Anadiplosis* é quando fazemos o início [de um período] através do final do antecedente (Volgt)

4. **Antistaechon:** *a substituted dissonance for an expected consonance, usually the result of the melody remaining on the same pitch while the bass implies harmonic changes.*

Antithesis (aptius Antistoechon) est literae commutatio, hoc est cum litera pro litera ponitur. (Susenbrotus) (Bartel (1997), pág. 195-196)

Uma dissonância substituída por uma consonância esperada, normalmente como resultado de a melodia permanecer na mesma altura, enquanto o baixo implica uma mudança harmônica

Antithesis (mais corretamente *Antistoechon*) é uma trocar de letras, isto é, quando uma letra por outra é posta. (Susenbrotus)

5. **Apocope:** *an omitted or shortened final note in one voice of a composition*

Apocope est literae aut syllabae in calce dictionis abscisio (Susenbrotus); *Apocope est Fugae, quae ex omnibus partibus, per omnes voces non absolvitur, sed in voce affectionis illius quae in fugam abrepta est, propter aliquam causam amputatio* (Burmeister); *Quid est Apocope: est, cum finalis notula prorsus auffertur, & cum nota minima cantus terminatur, ut non erit finis.* (Thuringus) (Bartel (1997), pág. 201-202)

Uma nota final omitida ou encurtada numa voz de uma composição

Apocope é uma interrupção de uma letra ou de uma sílaba (Susenbrotus); *Apocope* é um corte de uma fuga, a qual não resolve em nenhuma das partes nem em nenhuma das vozes. É seccionada por uma [única] voz. (Burmeister); O que é a *apocope*: é quando uma nota final é completamente removida e quando uma pequena nota da voz termina, como ‘não terá fim’ (Thuringus)

6. **Aposiopesis:** *a rest in one or all voices of a composition; a general pause.*

Aposiopesis, est quum ex affectu, aut alicuius interventu, aut etiam transitus ad aliud gratia, orationis pars aliqua praeciditur. (Susenbrotus); *Aposiopesis est totale omnium vocum silentium quocunque signo datum* (Burmeister); *Quid est Aposiopesis? Est universale silentium in omnibus Cantilenae partibus.* (Thuringus) (Bartel (1997), pág. 204-205)

Uma pausa numa ou em todas as vozes de uma composição; uma pausa geral.

Aposiopesis é quando, por ação do afeto ou alguma intervenção ou também por um *transitus* a qualquer motivo, uma parte da oração é cortada. (Susenbrotus); *Aposiopesis* é um silêncio total de todas as vozes dado por qualquer sinal (Burmeister); O que é a *Aposiopesis*? É um silêncio total in todas as partes da peça. (Thuringus)

7. **Assimilatio, Homoiosis:** *a musical representation of the text's imagery*

Assimilatio est Periodus harmonica, qua actiones rerum seu verborum proprie exprimuntur, ut dum periodi singularum vocum diversa referent, prout in textu illo: tympanizant, cytharizant, fulgent stolis coram summa Trinitate. In hac cantione Bassus

tympanum grave referret, caeterae voces omnis generis instrumenta. (Janovka) (Bartel (1997), pág. 207-208)

Uma representação musical das imagens do texto.

Assimilatio é uma frase harmónica, pela qual as ações das coisas ou das palavras são propriamente expressas, como quando as frases de vozes individuais se referem a este texto: tocam tímpano, tocam cítara, brilham em ornamentos perante a suma Trindade. Nesta melodia o Baixo imita o tímpano grave e as outras vozes, os instrumentos de todo o tipo.

8. **Catabasis, Descensus:** *a descending musical passage which expresses descending, lowly or negative images or affections.*

Catabasis sive descensus periodus harmonica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infimis rebus exprimentes (Kircher); *Catabasis descendus cum vox descendit, ut cum texto descendit ad infernos* (Vogt) (Bartel (1997), pág. 214-215)

Uma passagem musical descendente, a qual expressa imagens ou afetos descendentes, baixos ou negativos.

Catabasis ou *descensus* é uma frase harmónica, com a qual dizemos afetos opostos [aos da *Anabasis*], exprimindo servidão, humildade, depressão de afetos e os mais baixos assuntos. (Kircher); *Catabasis descendus* é quando uma voz desce, como no texto ‘desce ao inferno’ (Volgt)

9. **Circulatio, Circulo, Kyklosis:** *a series of usually eight notes in a circular or sine wave formation*

Κυκλωσις sive circulatio est periodus harmonica, qua voces quasi in circulum agi videntur, servitque verbis actionem circularem exprimentibus (Kircher) (Bartel (1997), pág. 216-217)

Uma série de normalmente oito notas em formação circular ou em onde sinusoidal.

Kyklosis ou *circulatio* é uma frase harmónica, pela qual as vozes parecem agir como num círculo, serve também para exprimir uma ação circular.

10. **Climax, Gradatio:** (...) (3) *a gradual increase or rise in sound and pitch, creating a growth in intensity.*

Climax, Gradualis ascensus. Figura est communis (Vogt) (Bartel (1997), pág. 220-223)

Um incremento gradual no som ou na altura, criando um crescimento de intensidade.

Climax é uma ascensão gradual. É uma figura comum.

11. **Congeries, Synathroismus:** *an accumulation of alternating perfect and imperfect consonances, such as root-position and first-inversion triads.*

Congeries in tribus saltem vocibus tam perfectas, quam imperfectas concordantiarum species, vel in ascensum vel in descensum coacervat & per vices commutat. (Burmeister) (Bartel (1997), pág. 229-231)

Congeries une intervalos de consonâncias tanto perfeitas como imperfeitas em, pelo menos, três vozes, tanto no sentido ascendente como no descendente, e permuta-os [os intervalos] à vez.

12. **Distributio:** *a musical-rhetorical process in which individual motifs or frases of a theme or section of a composition are developed before proceeding to the following material.*

Die XVI. Mag die Zergliederung (DIstributio) heißen, und besteht aus einer ausführlichen Erzählung aller Theile, die bey seiner Sache vorkommen; wodurch denn dieselbe dem Gemnüthe sehr deutlich und ausführlich vorgestellt wird. (Gottsched) (Bartel (1997), pág. 239-241)

Um processo retórico-musical no qual motivos ou frases individuais de um tema ou secção de uma secção são desenvolvidos antes de proceder para o material seguinte.

A próxima figura pode ser chamada subdivisão (*distributio*), a qual consiste numa discussão total de cada aspeto de um pensamento, permitindo com isso que seja clara e totalmente percebido (Tradução a partir do inglês: The next figure might be called subdivision (*distributio*), which consists of a thorough discussion of every aspect of a thought, thereby allowing it to be clearly and thoroughly perceived)

13. **Dubitatio:** *an intentionally ambiguous rhythmic or harmonic progression.*

Dubitatio Graece ἀπορία est cum perplexi animique dubii haesitamus, quidnam potissimum inter duo plurave decendum sit aut faciendum. (Susenbrotus) (Bartel (1997), pág. 242-245).

Uma progressão rítmica ou harmónica intencionalmente ambígua.

Dubitatio, em grego *aporia*, é quando hesitamos, indecisos, duvidosos da intenção, sobre o que fazer ou que é mais próprio principalmente entre duas ou mais coisas

14. **Ellipsis, Synecdoche:** *(1) an omission of an expected consonance.*

Eclipsis, id est dictionis sive oratiunculae ad legitimam constructionem necessariae in sensu defectus. (Susenbrotus) (Bartel (1997), pág. 245-251).

Uma omissão de uma consonância esperada.

Eclipsis é a falta de uma frase ou de uma palavra necessária para a construção própria do sentido.

15. **Emphasis:** *a musical passage which heightens or emphasizes the meaning of the text through various means.*

Emphasis εμφασις est cum altior subest intellectus ac maior significantia, quam verba per seipsa declarant. (Susenbrotus) (Bartel (1997), pág. 251-255)

Uma passagem que eleva ou enfatiza o significado do texto através de vários meios.

Emphasis emphasis é quando a compreensão é mais elevada e maior o significado do que aquele que as próprias palavras declaram.

16. ***Epanadiplosis, reduplicatio*** a restatement of the opening of a passage or phrase at its close.

Epanadiplosis est cum finis est, ut initium; ut si cum cadentia inciperes periodum, & cum eadem cadentia finires. (Bartel (1997), pág. 260-261)

A reafirmação do início de uma passagem ou de uma frase no seu término.

Epanadiplosis é quando o fim é como o princípio; como se começasses a frase com uma cadência e com a mesma cadência, terminasses.

17. ***Epanalepsis, resumptio***: a frequent repetition of an expression.

Epanalepsis, επαναληψις, est quando post aliquam multa, vel claritatis vel alia quapiam causa orationi interposita, id quod in principio est collocatum, repetitur. (Susenbrotus) (Bartel (1997), pág. 260-261)

Uma repetição frequente de uma expressão.

Epanalepsis, epanalepsis, é quando, ou por causa da boa percepção ou por outra causa, após muitas coisas ditas, o que foi colocado no princípio, é repetido.

18. ***Epiphora, Epistrophe***: a repetition of the conclusion of one passage at the end of subsequent passages.

Epiphora. Welche das Ende eines Absatzes in der Rede etliche mal wiederholet (Bartel (1997), pág. 260-261)

Uma repetição da conclusão de uma frase no final de passagens subsequentes.

Epiphora, através da qual o final de uma passagem é repetido um número de vezes [mas passagens subsequentes] através do discurso (Tradução do inglês: *Epiphora*, through which the ending of one passage is repeated a number of times [in subsequent passages] throughout the oration)

19. ***Epizeuxis***: an immediate and emphatic repetition of a word, note, motif or phrase.

Epizeuxis επιζευξις Subiectio, est eiusdem dictionis, citra morem cum impetu pronunciationis ac maioris vehementiae gratia, geminatio: fit vel amplificandi gratia. (Susenbrotus) (Bartel (1997), pág. 263-265)

Uma repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase.

Epizeuxis epizeuxis, é a duplicação de uma frase, sem consideração do hábito e com ímpeto de declamação e para resultar em maior veemência: acontece também para resultar numa amplificação.

20. **Gropo**: *a four-note motif in arch formation with a common first and third note.*

Gropo ist eine geschwind-lauffende Figura, so sich überwältzet wie eine Kugel daher sie auch den Nahmen hat (Printz) (Bartel (1997), pág. 290-293)

Um motivo de quarto notas em formação arqueada com a primeira e a terceira notas em comum.

Gropo é uma figura de movimento rápido que parece girar as como se fosse uma bola, daí o seu nome (Tradução do inglês: *A gropo is a rapidly moving figure which appears to revolve as if it were a ball, thereby suppling its name*)

21. **Heterolepsis**: *an intrusion of one voice into the range of another.*

Heterolepsis ist eine Ergreifung einer anderen Stimme (Bernhard) (Bartel (1997), pág. 293-294)

Uma intrusão de uma voz no registo da outra.

Heterolepsis significa o agarrar de outra voz (Tradução do inglês: *The heterolepsis signifies the seizing of another voice*)

22. **Homioptoton, Homiopteleuton**: (...) (2) *similar endings of a number of subsequent passages.*

Homiopteleuton und Homioptoton, wenn man mit den letzten Sylbe, oder mit den Fallendungen spielet. (Gottsched) (Bartel (1997), pág. 295-298)

Finais similares num número subsequente de passagens.

Homiopteleuton e Homioptoton acontece quando se brinca com as últimas sílabas ou com as terminações dos casos (Tradução do inglês: *Homiopteleuton and Homioptoton occur when one plays with the last syllables or with case endings*)

23. **Hyperbole/hypobole, licentia**: *a transgression of the range or ambitus of a modus.*

Hyperbole υπερβολη est Melodiae supra supremum eius terminum superlatio. (...) Hypobole υποβολη est Melodiae infra ejus infimum Ambitus terminum subjectio... Unde colligitur ornamentum hoc contrarium esse Hyperbole. (Burmeister)

Uma transgressão do registo ou *ambitus* de um *modus* (Bartel (1997), pág. 303-307)

Hyperbole yperbole é transgressão superior do extremo de uma melodia acima do seu limite. (...) *Hypobole ypobole* é a transgressão inferior de uma melodia abaixo do teu âmbito inferior... Do que se deduz que este ornamento é contrário à *hyperbole*.

24. **Longinqua distantia:** *a distance between two neighbouring voices of a composition in excess of a twelfth.* (Bartel (1997), pág. 319-320)

Uma distância entre duas vozes vizinhas de uma composição

25. **Metabasis, transgressio:** *a crossing of one voice by another*

Metabasis, vel Diabasis. Transgressio, ubi una vox alteram transgreditur (Volgt) (Bartel (1997), pág. 319-320)

Um cruzamento de uma voz por outra.

Metabasis, ou *Diabasis*. Transgressão onde uma voz transgride uma outra.

26. **Mimesis, Ethophonia, Imitatio:** *an approximate rather than strict imitation of a subject at different pitches.*

Quid est Repetitio? Repetitio, quae & Mimesis dicitur, est cum in contrapuncto florido seu fracto, thema in una aliqua voce perpetuo iteratur, quantum vis mutatis locis (Thuringus); *Ethophonia, vel Mimisis. Cum aliquis alterius vocem imitatur, ut mulieres.* (Vogt) (Bartel (1997), pág. 324-331)

Uma imitação aproximada mais do que estrita de um sujeito em diferentes alturas.

O que é a repetição? Repetição, a qual também se chama *Mimesis*, é quando no contraponto florido, um tema é repetido noutra voz, em qualquer outra altura. (Thuringus); *Ethophonia*, ou *Mimisis*. Quando uma das outras [vozes] imita uma voz, como [vozes masculinas imitam as] mulheres.

27. **Mora:** *a rising resolution of a suspension when a falling one is expected*

Mora ist eine umgekehrte Syncopatio, indem nemlich die auff die rückende Dissonantz folgende Consonantz nicht eine Secunde fällt, sondern steigt. (Bartel (1997), pág. 332-333)

Mora é uma *syncopation* invertida que ocorre quando uma consonância, que segue a dissonância mudada, ascende ao invés de descer uma segunda (Tradução do inglês: The *mora* is na inverted *syncopatio* which occurs when the consonance which follows the shifted dissonance rises rather than falls a second)

28. **Mutatio Toni:** *an irregular alteration of the mode*

Mutatione (ital.) mutatio (lat.) bedeutet 1.) in der Solmisation die Verwechslung der Sylben, wenn z.E. im g-Clave bald ut, bald re, bald sol gesungen warden muss. 2) eines derer Accidentium, so in Ordnung der Klänge, wleche eine Melodie oder Gesang ausmachen, vorkommen (Walther) (Bartel (1997), pág. 334-338)

Uma alteração irregular do modo.

Mutatione or *mutatio* significa: 1) uma troca nas sílabas de solmização; quando por exemplo agora um *ut*, agora um *re* ou um *sol* é cantado na mesma linha na clave de Sol; 2) quando um acidente é adicionado às notas de uma melodia ou de uma composição. (Tradução do inglês: *Mutation* or *mutatio* means: 1) the Exchange of syllables in solmization; when for example now an *ut*, now a *re* or a *sol* is sung on the same line in the G-clef; 2) when an accidental is added to the notes of a melody or composition.

29. **Noema**: *a homophonic passage within a contrapuntal texture.*

Noema est collectio nudarum concordantiarum quae suavissime aures afficit, unica vice ad eas delata (Burmeister) (Bartel (1997), pág. 339-342)

Uma passagem homofônica dentro de uma textura contrapontística.

Noema é uma junção de consonâncias puras, que afeta o ouvido suavissimamente e que de uma só vez lhe [ao ouvido] é anunciado.

30. **Parebole, Interjectio**: *a supplementary voice in a fugue which fills in the harmony by proceeding parallel to one of the fugue's regular voices.*

Parebole παρεμβολη est quando duabus vocibus vel etiam pluribus, fugae affectionem ab initio cantus persequentibus, admiscetur alia vox, quae cum illis alteris pariter procedit, nihil ad Fugae naturam vel rationem conferens, sed tantum vacua concordantiarum loca inter alias voces Fugae μιμημα exsequentes, replens. (Bartel (1997), pág. 346-348).

Uma voz suplementar numa fuga que preenche a harmonia progredindo paralelamente a uma das vozes da fuga.

Parebole parebole est quando uma voz se mistura com duas ou também outras vozes, que acompanham o canto desde o início. Esta voz prossegue com as outras, nada trazendo para a natureza ou a compreensão da Fuga, mas apenas preenchendo os locais de consonância formados entre as outras vozes.

31. **Pleonasmus**: (1) *a prolongation of passing dissonances through suspensions*

Pleonasmus ex Symblemate & Syncopa conflatur, potissimum sub introductione clausulae alicujus; pleonasmus πλεονασμός est Harmoniae, in formatione Clausulae praesertim in ejus Medio abundantia, quae ex Symblemate & Syncopa conflatur, sub duplici, triplici, & ultra tactus, &c. (Burmeister)

Uma prolongação de dissonâncias de passagem através de suspensões

Pleonasmus compõe-se *symbletama* e de *syncopa*, principalmente quando se inicia uma cláusula; *pleonasmus pleonasmos* é uma abundância da harmonia sobretudo na formação de cláusulas, que se compõe de *symbletama* e de *syncopa* durante dois, três ou mais *tactus*.

32. **Salti Composti:** *a four-note figuration consisting of three consonant leaps.*

Salti composti bestehen aus vier geschwinden Noten, und dreyen Springen (Bartel (1997), pág. 447)

Uma figuração de quarto notas consistindo em três saltos consonantes.

Salti composti consistem em quatro notas rápidas e três saltos (Tradução do inglês: *Salti composti consisto ffour rapid notes and three leaps.*)

33. **Saltus Duriusculus:** *a dissonant leap.* (Bartel (1997), pág. 381)

Um salto dissonante

34. **Supplementum:** *a cadenza or coda added over a pedal point at the end of a composition*

Paragoge Diductio est literae vel syllabae in fine dictionis additio. (Susenbrotus); *Fine dato, nonnumquam adiecta reperitur affectio sive tractulus, qui vocem unam, vel plures voces inter plurimas, ad quas Harmonia excrevit* (Burmeister); *Quid est Paragoge? Est, cum in fine harmoniae duae vel plures voces caudam adiiciunt, quod hodie fere in omnibus cantionibus fieri solet.* (Thuringus) (Bartel (1997), pág. 344-346)

Uma cadência ou uma coda adicionada sobre um ponto pedal no final de um composição.

Paragoge Diductio é uma adição de letras ou de sílabas no final de uma frase (Susenbrotus); Estando o fim estabelecido, por vezes encontram-se um propósito [maior] ou um acrescento, o qual acrescenta à harmonia uma voz ou várias entre as demais; (Burmeister); O que é *Paragoge*? É quando no final da harmonia, duas ou mais vozes juntam uma cauda, o que hoje em quase todas as composições se costuma fazer.

35. **Synonymia:** *a repetition of a musical idea in an altered or modified form.*

Aliquando (...) initia quoque et clausulae sententiarum aliis, sed non alio tendentibus verbis inter se consonant... Hoc alii συνωνυμιαν, alii disiunctionem vocant, utrumque, etiamsi est diversum, recte; nam est nominum idem significantium separatio. (Quintiliano) (Bartel (1997), pág. 405-406)

Uma repetição de uma ideia musical numa forma alterada ou modificada.

Por vezes, os inícios e os finais das frases soam igual a outros, mesmo com palavras diferentes... A isto uns chamam *synonymia*, outros, *disiunctio*, ambos [o fazem] corretamente, ainda que seja diferente; a diferença é igual a significação dos dois nomes.

36. **Tirata:** *a rapid scalar passage, spanning a fourth to an octave or more.*

Tirata meza ist eine Figur, so in vier ordentlich auff- oder absteigende geschwinden Noten bestehet (Printz) (Bartel (1997), págs. 409)

Uma passagem escalar rápida, abrangendo desde uma quarta a uma oitava ou mais.

Tirata meza é uma figura que consiste em quatro notas em graus conjuntos, ascendendo rapidamente ou descendendo. (Tradução do inglês: *The tirata meza is a figura consisting of four stepwise, rapidly ascending or descending notes.*)

37. **Transitus, Celeritas, Commissura, Deminutio, Symblema:** *a dissonante or passing note between two consonante ones, on either the strong or the weak beat.*

Symblema Συμβλημα est concordantiarum & dissonantiarum commissura (Burmeister); *Quid est Commissura? Commissuram vocant Musici, cum dissonantia aliqua propter praecedentem & sequentem consonantiam excusatur.* (Nucius) (Bartel (1997), págs. 413-48)

Uma nota de passagem dissonante entre duas outras consoantes, quer no tempo forte como no fraco

Symblema symblema é a junção de consonâncias e dissonâncias (Burmeister); O que é *commissura*? Os músicos chamam de *commissura* quando uma dissonância ocorre por causa da consonância precedente e da sequente.

Anexo II Concerto no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

No dia 5 de Junho de 2016, realizou-se a apresentação pública do trabalho musical desenvolvido ao longo do segundo semestre do segundo ano deste mestrado. O coro é composto por colegas de Licenciatura e de Mestrado e também pelo professor Vasco Negreiros. A distribuição por naipes foi a seguinte:

Sopranos	Daniela Matos Rute Flores
Altos	Ana Teresa Seiça Raquel Faria
Tenores	Nuno Almeida Vasco Negreiros
Baixos	Cristiano Rocha Miguel Maduro-Dias

No agendamento e preparação do concerto, contei com a ajuda do diácono Nuno Fileno.

A duração do concerto rondou os vinte minutos. A ordem do programa foi a seguinte:

1. *Feria Quarta Cinerum* MM 26
2. *Feria Quarta Cinerum* LC 57
3. *Dominica prima in Quadragesima* MM 26
4. *Dominica prima in Quadragesima* LC 57
5. *Dominica secunda in Quadragesima* MM 26
6. *Dominica tertia in Quadragesima* MM 26
7. *Dominica tertia in Quadragesima* LC 57
8. *Dominica de Passione*

A gravação *audio* do concerto encontra-se no CD anexo a este trabalho com a seguinte seleção:

1. *Feria Quarta Cinerum* LC 57 (1:47)
2. *Dominica prima in Quadragesima* MM 26 (2:18)
3. *Dominica tertia in Quadragesima* MM 26 (1:52)
4. *Dominica de Passione* (2:08)

Concerto coral

Mosteiro de Santa Cruz, Coimbra

5 de Junho 16h30

Ensemble

In Quadragesima

direção

Paulo Banaco

Mestrado em Música

Universidade de Aveiro

Motetes para a Quaresma atribuídos a Pedro de Cristo



Figura 51 Cartaz do concerto

Anexo III Digitalizações MM 26

SMALL & CO
MUSICIANS
100, N. 100
COLUMBIA

.bi M 267

Dicitur est Iesu in deserto
tū aspi ritu, ij uttētare tur adi
bolo, ij Dicitur ieiuna
set, ij quadra

Dicitur est Iesus in deserto, ij
aspi ritu uttētare
tur adia bolo Dicitur ieiuna
set, ij ij quadra

Kelidun
gintadi e b2 etquadragita noc tibus
ij postea exu riit ij
ij mri rj obd ij

obrup ij

Kelidun
gintadi e b2 etquadragita noc ti b2 postea
exu riit ij mri rj
ij mri rj obd ij

obrup ij

gintadi e b2 etquadragita noc ti
b2 postea exu riit ij
ij mri rj obd ij

obrup ij

gintadi e b2 etquadragita noc ti bus
postea exu riit ij
ij mri rj obd ij

obrup ij

Dñcā. ij. in. quadrāg.

Sump̄t̄ fit lēsus ij
di ci pulos fu os et ascen dit ij
inmō tē et t̄āffigurat̄ est antee os
ij ij ij

Sūp̄t̄ fit lēsus dici pulos
os et ascē dit, ij inmō tē
tē et t̄āffigurat̄ est antee os, ij
ij

Sūp̄t̄ fit, ij lēsus
di ci pulos fu os, ij et ascē dit ij
inmō tē ij et t̄āffigurat̄ est ante
eos. ij

Sūp̄t̄ fit, ij lēsus dici pulos
fu os et ascē dit, ij inmō tē, ij
et t̄āffigurat̄ est antee os, ij
ij

Dncā. iij. in. quād.

Ratle sus e ij ciēs ij
 ij ij ij ij ij ij ij ij ij ij
 demo niū et illuderat mu tū ij
 etcū e iecif set demo niū, ij

Ratle sus ij ciēs, ij
 ij ij ij ij ij ij ij ij ij ij
 niū et illuderat mu tū ij
 etcū e iecif set demoniū, ij

Ratle sus, ij
 eijciēs demo niū, ij et illud
 erat mu tū ij
 cū e iecif set demoniū, ij

Ratle sus ij ij
 e ijciēs, ij ij demo
 niū et illuderat mu tū ij
 etcū e iecif set, ij demoniū

locutus est mu t. & admiratę sūt tur
be ij

locutus est mutus & admiratę sūt turba. ij

ui tollis peccata mudi mēre re
no bis

Qui tollis peccata mudi dona nobis p.ācē. ij

ui tollis peccata mudi mēre re no
bis

ui tollis peccata mudi dona no bis pa cē

Onca. j. inquād.

*D*eb. est iesu. in de ser tum, ij
a spi ritu, ij ij
ut tē tare tur adi a bo lo, ij ij
ij O cū i e i u n a s set quad

*D*eb. est le sus in de ser tū ij
a spi ritu ut tē ta re
tur adi a bo lo ij
O cū i e i u n a l set quadraginta

locut⁹ est mu tus et ad mi ta tes ſūt tur
ba tur be

locut⁹ est mu tus et ad mi rate ſūt tur
ba, tur be

Satia
 uit Do min⁹ ij Quinq̄ milia ho
 minū dequiq̄ pa nib⁹ il li ergo ho mines cū ui

Satiauit Do min⁹ ij
 Quinq̄ milia ho mi
 nū dequiq̄ pa nib⁹ & duob⁹ picibus i li ergo homi
 nes cū uicis

Satiauit Do min⁹ ij
 Quinq̄ milia hominū dequiq̄ pa nibus
 & duob⁹ picibus illi ergo homines cū uiciffēt

Satiauit Dominus. ij
 Quinq̄ milia
 hominū dequiq̄ panib⁹ i li ergo homines cū ui
 Atriauit Do min⁹ ij
 Quinq̄ milia hominū dequiq̄ pa
 nib⁹ illi ergo homines cū uiciffēt. ij

dissēt ij quod fecerat Iesus sig
nū intra sedice bāt quia hic est vere prophe
ta q̄ vētur⁹ est qui vētur⁹ est in mūdū

fēt ij quod fecerat Iesus sig
nū intra sedice bāt quia hic est vere prophe ta qui vē
tur⁹ est in mūdū qui vētur⁹ est in mūdū

8
cū vi dissēt, ij quod fecerat Iesus sig nū
intra sedice bāt quia hic est vere prophe q̄ vētur⁹ est in
mūdū. ij qui vētur⁹ est in mūdū

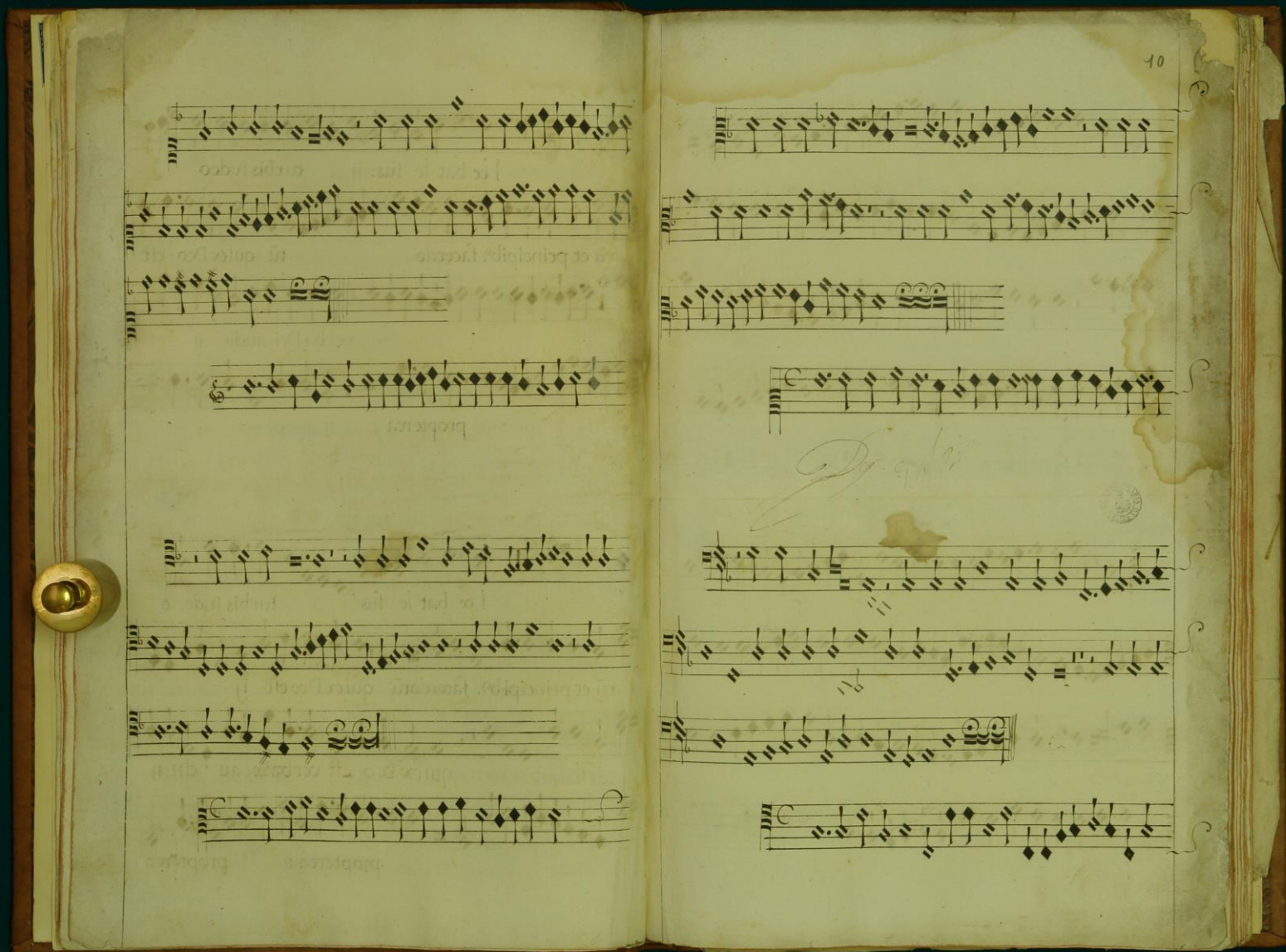
cū vidisset ij quod fecerat Iesus sig
nū intra sedice bāt quia hic est vere prophe
ta q̄ vētur⁹ est in mūdū ij
quod fece
rat Iesus sig nū intra sedice bāt quia hic est vere
prophe ta q̄ vētur⁹ est in mūdū ij

I ce bat le fus .ij turbis iudeo
rū de principib⁹ sacerdo tū qui ex Deo est .ij
Verba Dei au dit .ij
propterea .ij .ij

I ce bat le fus .ij
turbis iudeo rū et principib⁹ sacerdotū .ij
qui ex Deo est .ij .ij verba Dei audit .ij
ij propterea .ij

9
I ce bat le fus .ij turbis iudeo
rū et principib⁹ sacerdo tū qui ex Deo est
ij verba Dei audit .ij
propterea .ij propterea

I ce bat le fus turbis iude o
rū et principib⁹ sacerdotū qui ex Deo est .ij
ij qui ex Deo est verba Dei au dit .ij
propterea .ij propterea



he saurizate vo bis, y
 thesau ros thesau ros, inca lo, inca
 lo, y vbi neq; aru go, necaru
 go, nectinea, necti nea demoli tur, demoli
 tur, y he saurizate vo
 bis, vo bis thesau ros, thesau
 ros inca lo, inca lo, vbi
 necaru go y nectinea necti nea demo
 li tur, demoli tur, y

Expo un sermone in data mch. p. 12.

he saurizate vo bis thesau
 ros, thesauros inca lo, inca lo, vbi
 necaru go, necaru go, vbi necaru go, nec
 tinea, nectinea, demoli tur, demolitur, y
 he saurizate vo bis thesau ros
 thesauros, inca lo inca lo, y inca
 lo, vbi necaru go, nectinea
 nectinea demoli tur, demolitur.

Anexo IV Digitalizações LC 57

Feria quarta cinerum · Dominus Petrus

Inter uesti bulum et alta re
plorabam sacer do tes ministri domini dicetes
parce domine parce populo tuo et ne des hereditatem tu=
am in oppro brium ut dominetur e is natio=
nes natio nes

Inter uesti bulum et alta re
plorabam sacerdotes domini ministri dñi ministri do=
mini dicentes parce domini parce populo tuo
et ne des hereditatem tuam in opprobriū //
ut dominetur eis natio nes natio nes

Inter uesti bulam et alta-
 re plorabat sacerdotes ministri do-
 mini dicentes parce domine parce populo tuo et ne-
 des hereditatem hereditatem tuam in oppro-
 brium ut dominentur eis nationes

Inter uestibulum et altare et alta re
 plorabat sacerdotes ministri dñi dicentes parce do mine
 parce populo tuo et ne des hereditate tuam
 in opprobrium ut dominetur eis nationes //

Dominica prima in quadagesima. II



Ductus est Jesus ductus est Jesus in de-
serum a spiritu ut tentaretur ut tentaretur a di-
a bolo et cum ieiunasset quadraginta dies et
quadraginta noctes postea esurijt et accedens tentatur di-
xit ei si filius dei es dic ut lapides isti panes fiant

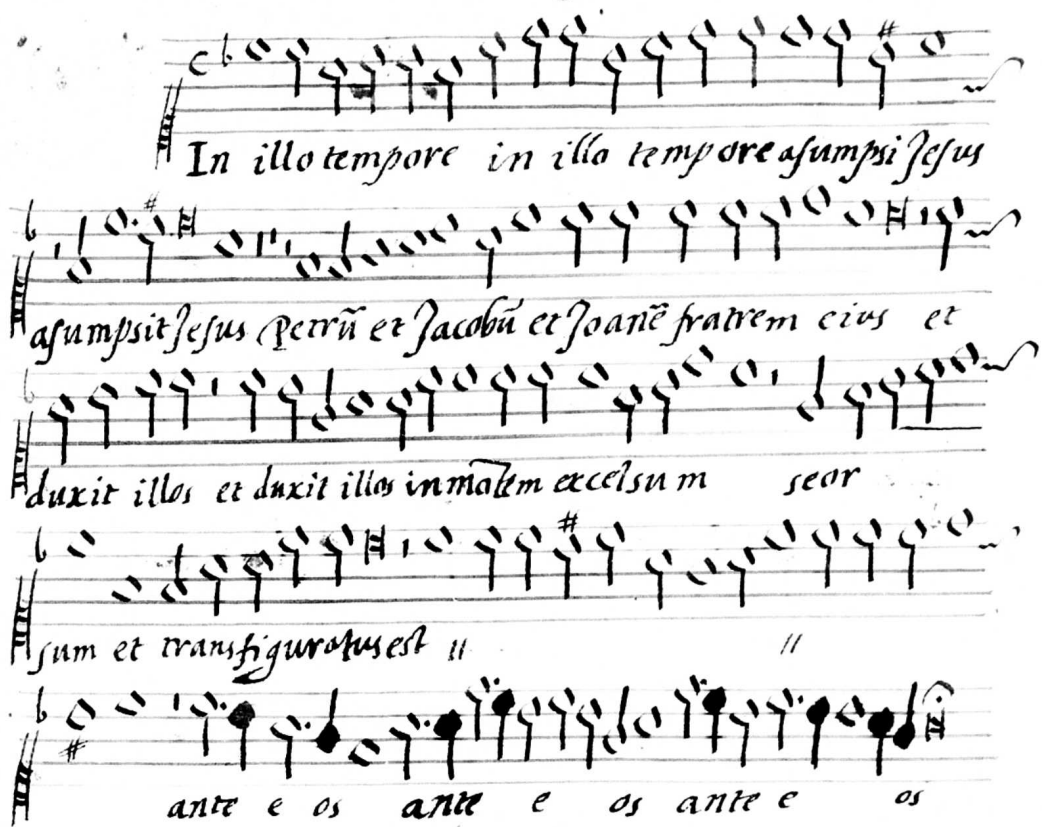


Ductus est Jesus in deser- rum
a spiritu ut tentaretur a dia bolo et cum ieiunas-
set quadraginta dies et quadraginta noctes postea
esurijt et accedens tentatur dixit ei si filius
dei es dic ut lapides isti panes fiant

Ductus est Jesus in deser-
 to a spiritu ut tentaretur a dia-
 bolo et cum ienu-
 nascer quadraginta dies et quadraginta noctes postea esurire
 et accedens tentator dixit si filius dei es dic es dic
 dic ut lapides isti panes fiant.

Ductus est Jesus in deser-
 to a
 spiritu ut tentaretur a dia-
 bolo et cum ienu nas-
 cer quadraginta dies et quadraginta noctes postea e-
 surire et accedens tentator dixit ei si filius dei
 es dic ut lapides isti panes fiant lapides isti panes fiant.

Dominica secunda quadragesima



In illo tempore in illo tempore assumpsit Jesus
assumpsit Jesus Petrus et Jacobum et Joannem fratrem eius et
duxit illos et duxit illos in montem excelsum seorsum
sum et transfiguratus est //
ante eos ante eos ante eos



In illo tempore // assumpsit Jesus //
Petrus et Jacobum et Joannem fratrem
eius et duxit illos in montem in montem altum seorsum
sum et transfiguratus est // Ante eos
eos ante eos ante eos

In illo tempore assumpsit Jesus petrum et
 iacobum et iohannem fratrem eius
 et duxit illos in montem excelsum excelsum
 seorsum et transfiguratus est ante eos //

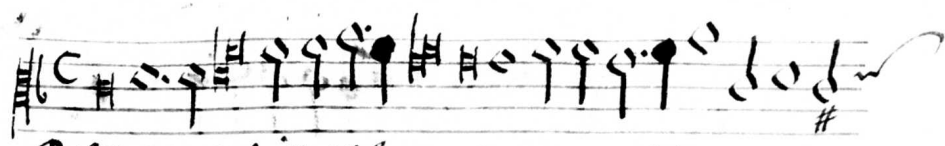
ante eos ante eos ante eos

In illo tempore assumpsit Jesus Jesus petrum et
 iacobum // et iohannem fratrem eius et duxit illos
 // in montem in montem excelsum seorsum
 et transfiguratus est // ante
 eos ante eos ante eos //

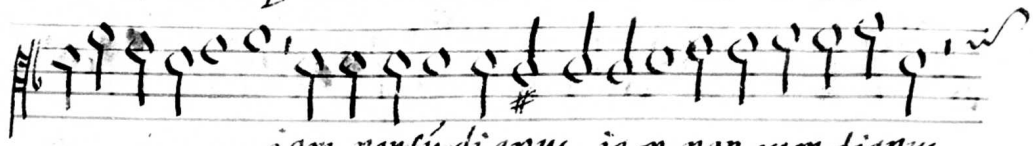
Dominica tertia in quadra gesima

Pater peccavi in celū et coram te et corā te
et corā te iam nō sū dignus uocari filius tuus uocari filius
tuus fac me fac me sicut unū de mercenarijs tuis
de mercenarijs tuis de merce narijs tuis demercenari
is tu is

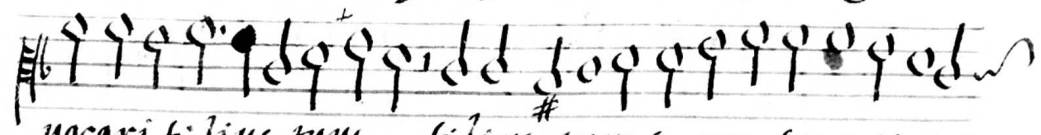
Pater peccavi in caelum et corā te et coram
te et coram te iam nō sū dignus iā nō sum dignus uo=
cari fi lius tuus fi lius tuus fac me sicut unū de merce nari
is tuis demercena rijs tu is demercena rijs
tuis demercenarijs tu is



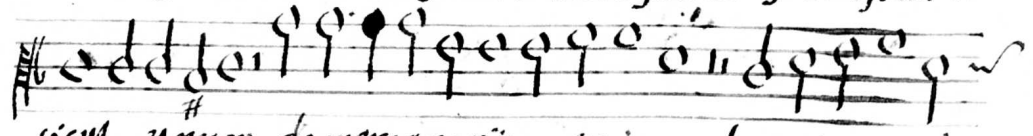
Pater peccavi in caelum et coram te //



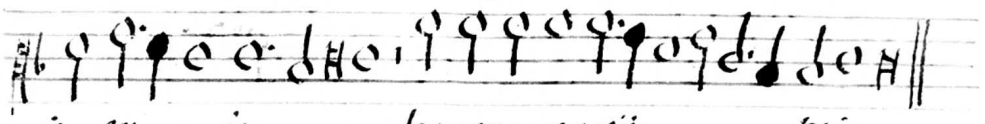
iam non sum dignus iam non sum dignus



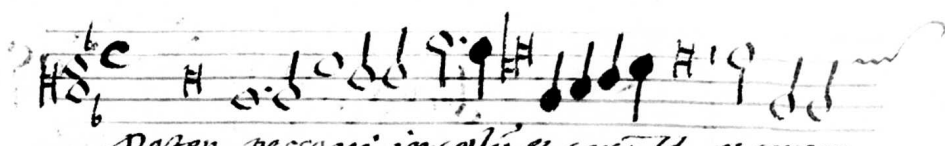
uocari filius tuus... filius tuus fac me fac me sicut u-



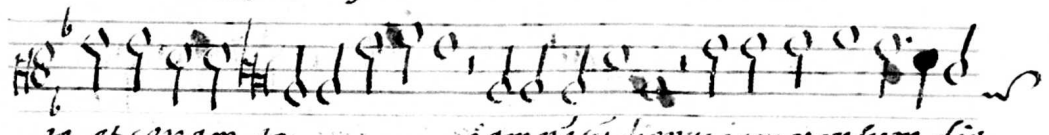
sicut unum de mercenarijs tuis de mercenari-



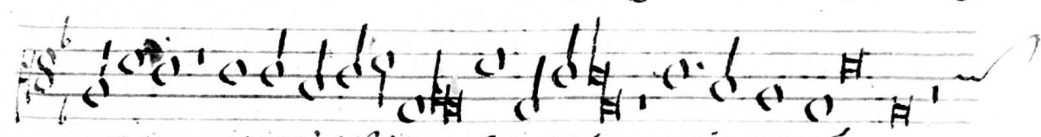
is tuis de mercenarijs tuis



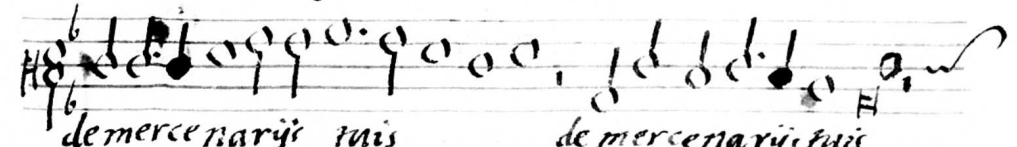
Pater peccavi in caeli et coram te et coram



te et coram te // iam non sum dignus iam non sum dig-



nus uocari filius tuus fac me sicut unum



de mercenarijs tuis de mercenarijs tuis



de mercenarijs tuis

Dominica quarta in quadragesima

Cum subleuasset oculos se sus cum subleuasset oculos et uidisset maxima multitudinem uenientem ad se dixit ad filium suum unde memus panes ut manduca hi hoc autem dicebat et trans eum

ipse autem sciebat quid esset facturum quid esset facturus //

Cum subleuasset oculos cum subleuasset oculos oculos se sus et uidisset maxima multitudinem uenientem ad se dixit ad filium suum dixit ad filium suum: unde memus panes ut manducaent hi hoc autem dicebat et trans eum ipse autem sciebat quid esset facturum //

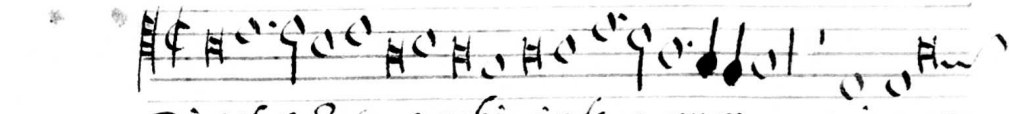
Cum subleuasset oculos // Jesus
 et uidisset maximam multitudinem
 uenientem ad se uenientem ad se dixit ad filipum ad filipum
 unde ememus panes ut manducet hi hoc autem dicebat tentans e-
 um tentans e um ipse autem sciebat quid esse facturus quid esse facturus

Cum subleuasset oculos Jesus et uidisset maximam
 multitudinem uenientem ad se // uenientem ad
 se dixit ad filipum unde ememus panes ut mon-
 ducant ut manducet hi ipse autem sciebat ipse autem sciebat ip-
 se autem sciebat quid esse facturus quid esse facturus

Dominica quinta in quadagesima



Di ce bat Je sus tur bis Ju de o rum qui ex uobis quis ex
uobis arguet me de pecca to si ue ritatem dico uobis
si ue ritatem dico uobis quare non creditis quare non creditis mi
hi qui ex deo est uerba dei audit pro pterea uos
non auditis quia ex deo non estis



Di ce bat Je sus tur bis iude o rum qui ex uo
bis arguet me de pecca to si ue ritatem
si ue ritatem dico uobis quare non creditis quare non creditis
mi hi qui ex deo est uerba dei audit pro pterea uos non au
di tis quia ex deo non estis

1. Feria quarta cinerum

P-Cug MM 26

fól. 11v-20r

[S] α
The- sau- ri- za- te vo- bis The- sau- ri- α

[A] The- sau- ri-

[T] α
The- sau- ri- za- te vo- α bis

[B] The- sau- ri- za- te

6 [S] $\beta 1$
za- te vo- bis the- sau- $\beta 1$

[A] za- te vo- bis the- sau-

[T] vo- bis the- sau- $\beta 1$

[B] vo- bis the- sau-

11 [S] $\beta 2$
ros the- sau- $\beta 2$ y

[A] ros the- sau- ros in cae-

[T] $\beta 2$ ros the- sau- y

[B] ros the- sau- ros in

16 γ

[S] in cae- lo in cae-

[A] lo in cae-

[T] γ
ros in cae- lo in cae-

[B] cae- lo in cae- lo in cae-

20 δ

[S] lo in cae- lo u- bi nec ae-

[A] lo u- bi nec ae- ru- go nec ae-ru- go

[T] lo u- bi nec ae- ru- go u-

[B] lo in cae- lo u- bi nec ae- ru-

25 ϵ

[S] ru- go nec ae-ru- go nec

[A] u- bi nec ae- ru- go nec ti- ne-a nec

[T] bi nec ae- ru- go nec ti- ne- a nec ti-

[B] go nec ti- ne-

30

[S] ti- ne-a nec ti- ne a de- mo-li- ζ1

[A] ti- ne-a de- mo- li- tur de-mo-li-

[T] ne a de- mo-li- tur de-mo-li- ζ1

[B] a nec ti- ne-a de- mo- li- ζ1

34

[S] tur de-mo-li- ζ2 tur de- mo- li- tur

[A] tur de-mo-li- ζ2 tur

[T] tur de-mo-li- ζ2 tur

[B] tur de-mo-li- ζ2 tur

2. Feria quarta cinerum

P-Ln L.C. 57

fól. 42v-43

[S] $\alpha 1$ In- ter ves- ti- bu- lum $\#$

[A] $\alpha 1$ In- ter ves- ti- bu- lum et $\alpha 2$

[T] $\alpha 1$ In- ter ves- ti- bu- lum $\alpha 2$ $\#$

[B] $\alpha 1$ In- ter ves- ti- bu- lum et al- ta-

6 [S] $\alpha 2$ et al- ta- re plo- ra- bant sa- β

[A] al- ta- re plo- ra- bant sa- β

[T] $\alpha 2$ $\#$ et al- ta- re plo- ra- bant sa- β

[B] re et al- ta- re sa-

11 [S] cer- do- tes do- mi- ni mi- nis- tri γ

[A] cer- do- tes do- mi- ni mi- nis- tri do- γ

[T] cer- do- tes do- mi- ni mi- nis- tri do- mi- ni mi- nis- tri $\#$

[B] cer- do- tes do- mi- ni mi- nis- tri do- mi- ni

16

[S] do- mi- ni di- cen- tes par- ce do- mi- ne

[A] mi- ni di- cen- tes par- ce do- mi- ne

[T] do- mi- ni di- cen- tes par- ce do- mi- ne

[B] di- cen- tes par- ce do- mi- ne

81

21

[S] par- ce po- pu- lo tu- o et

[A] par- ce po- pu- lo tu- o

[T] par- ce po- pu- lo tu- o

[B] par- ce po- pu- lo tu-

82

ε1

25

[S] ne des he- re- di- ta- tem tu-

[A] et ne des he- re- di- ta- tem he- re- di- ta-

[T] et ne des he- re- di- ta- tem tu- am in

[B] o et ne des he- re- di-

ε1

ε2

#

29

[S] am in op- pro bri- um

[A] tem tu- am in op- pro

[T] op- pro bri- um in op- pro bri- um

[B] ta- tem tu- am in op- pro bri- um ut do- mi-

ε2

ε2

ζ

ε2

ζ

ε2

34

[S] ut do- mi- nen- tur e- is na- ti- o-

[A] bri- um ut do- mi- nen- tur e- is

[T] ut do- mi- nen- tur e- is na- ti- o-

[B] nen- tur e- is na- ti- o-

ζ

ζ

ζ

ζ

38

[S] nes na- ti- o- nes

[A] na- ti- o- nes

[T] nes na- ti- o- nes

[B] nes na- ti- o- nes

3. Dominica prima in Quadragesima

P-Cug MM 26

fól. 1r-2r, 5v

α1

[S] Duc- tus est le- sus in de-

[A] Duc- tus

[T] Duc- tus est le- sus in de- ser-

[B] Duc- tus est

6

α2

[S] ser- tum Duc- tus est le- sus in

[A] est le- sus in de- ser-

[T] tum Duc- tus est le- sus

[B] le- sus in de- ser- tum Duc- tus est le- sus

11

β

[S] de- ser- tum a spi- ri- tu a spi- ri-

[A] tum a spi- ri- tu spi-

[T] in de- ser- tum a spi- ri-

[B] in de-ser- tum a spi- ri-

16

[S] *tu a spi- ri- tu ut ten- ta- re-* γ^1

[A] *ri- tu ut ten- ta- re-* γ^1

[T] *tu ut ten- ta- re-* γ^1

[B] *tu ut ten- ta- re-* γ^1

21

[S] *tur a di- a- bo- lo ut ten- ta- re- tur a* γ^2

[A] *tur a di- a- bo- lo* γ^2

[T] *tur a di- a- bo- lo ut ten- ta- re-* γ^2 #

[B] *tur a di- a-* γ^2

26

[S] *di- a- bo- lo a di- a- bo- lo* δ \natural

[A] *a di- a- bo- lo et cum ie- iu- nas-* δ

[T] *tur a di- a- bo- lo et cum* δ

[B] *bo- lo et cum ie- iu- nas- set ie- iu-* δ

31 8 4

[S] et cum ie- iu- nas-

[A] set ie- iu-nas-

[T] ie- iu- nas-

[B] nas- set et cum ie- iu- nas-

36 ε

[S] set qua- dra- gin- ta di- e bus et qua- dra- gin- ta

[A] set qua- dra- gin- ta di- e- bus et qua- dra- gin- ta

[T] set qua- dra- gin- ta di- e bus et qua- dra- gin- ta

[B] set qua- dra- gin- ta di- e- bus et qua- dra- gin- ta

41 ζ1

[S] noc- ti- bus noc- ti- bus post- e- a

[A] noc- ti- bus noc- ti- bus post- e- a e- su-

[T] noc- ti- bus post- e- a e- su-

[B] noc- ti- bus post- e- a e- su-

45

[S] e- su- ri- it post- e-a e-

[A] ri- it post- e-a e- su- ri-it post- e-a e- su-

[T] ri- it post- e-a e- su- ri-

[B] ri- it e- su- ri- it post- e-a e- su-

50

[S] su- ri- it e- ζ2

[A] ri- it e- ζ2

[T] it post- e- a e- su- ri- it e- ζ2

[B] ri- it e- su- ri- it e-

53

[S] su- ri- it

[A] su- ri- it

[T] su- ri- it

[B] su- ri- it

4. Dominica prima in Quadragesima

P-Ln L.C. 57
fól. 43v-44

[S] α $\#?$
Duc- tus est le- sus duc- tus est

[A] α
Duc- tus est le- sus *Duc- tus est*

[T] α
Duc- tus est le- sus *Duc- tus est* le- sus

[B] α
Duc- tus est le-

[S] β γ
le- sus in de-ser tum a spi- ri- tu ut

[A] β
le- sus in de-ser tum a spi- ri- tu

[T] β
in de-ser tum a spi- ri- tu

[B] β
sus in de- ser tum a spi- ri- tu

[S] γ δ
ten- ta- re- tur ut ten- ta- re- tur a di- a bo- lo

[A] γ δ
ut ten- ta- re- tur a di- a bo- lo

[T] γ δ
ut ten- ta- re- tur a di- a bo- lo et cum δ

[B] γ δ
ut ten- ta- re- tur a di- a bo- lo et

16

[S] δ ϵ
 et cum ie- iu- nas- set qua- dra- gin- ta di- e-

[A] δ ϵ
 et cum ie- iu- nas- set qua- dra- gin- ta di- e- bus

[T] ϵ
 ie- iu- nas- set qua- dra- gin- ta di- e-

[B] ϵ
 cum ie- iu- nas- set qua- dra- gin- ta di- e- bus

21

[S] $\epsilon 2$ ζ
 bus et qua- dra- gin- ta noc- ti- bus post- e- a e-

[A] $\epsilon 2$ ζ
 et qua- dra- gin- ta noc- ti- bus post- e- a e- su- ri-

[T] $\epsilon 2$ ζ
 bus et qua- dra- gin- ta noc- ti- bus post- e- a e- su-

[B] $\epsilon 2$ ζ
 et qua- dra- gin- ta noc- ti- bus post- e- a e- su-

26

[S] η
 su- ri- it et ac- ce- dens ten- ta- tor di- xit

[A] η
 it et ac- ce- dens ten- ta- tor di- xit

[T] η
 ri- it et ac- ce- dens ten- ta- tor di- xit

[B] η
 ri- it et ac- ce- dens ten- ta- tor di- xit

31

[S] e- i si fi- li-us de- i es dic ut la-

[A] e- i si fi- li-us de- i es dic ut la-

[T] e- i si fi- li-us de- i es dic ut la-

[B] e- i si fi- li-us de- i es dic ut la-

36

[S] pi- des is- ti pa-

[A] pi- des is- ti pa- nes

[T] pi- des is- ti pa-

[B] pi- des is- ti pa-

39

[S] nes fi- ant

[A] fi- ant

[T] nes fi- ant

[B] nes fi- ant

5. Dominica secunda in Quadragesima

P-Cug MM 26

fól. 2v-3

[S] α
As- sump- sit le-

[A] α
As- sump- sit as- sump-

[T] α
As- sump-

[B] α
As- sump-

[S] β
sus as- sump- sit le- sus dis-

[A] β
sit le- sus dis-

[T] β
sit le- sus dis-

[B] β
sit as- sump- sit le- sus dis-

[S] γ
ci- pu- los su- os et as- cen- γ

[A] γ
ci- pu- los su- os su- os et

[T] γ
ci- pu- los su- os et as- cen-

[B] γ
ci- pu- los su- os

16

[S] dit et as-cen-

[A] as- cen- dit et as- cen-

[T] dit et as- cen-

[B] et as- cen- dit et as- cen-

20

[S] dit in mon- tem

[A] dit in mon- tem in mon- tem mon- tem

[T] dit in mon- tem

[B] dit in mon- tem in mon- tem

25

[S] et trans- fi- gu- ra- tus est an- te e- os an-

[A] et trans- fi- gu- ra- tus est an- te e-

[T] et trans- fi- gu- ra- tus est an- te e-

[B] et trans- fi- gu- ra- tus est an- te e-

30

[S] te e- os an- te e-

[A] os an- te e- os an- te e-

[T] os an- te e-

[B] os an- te e-

ζ2

35

[S] os an- te e- os an- te e- os

[A] os an- te e- os

[T] os an- te e- os

[B] os an- te e- os

ζ3

6. Dominica secunda in Quadragesima

P-Ln L.C. 57

fól. 44v-45

α1

[S] In il- lo tem- po- re in il- lo tem- po- re as- sump- sit le- sus

[A] In il- lo tem- po- re as- sump- sit le- sus α2

[T] In il- lo tem- po- re in il- lo tem- po- re as- sump- sit le- sus as- α2

[B] In il- lo tem- po- re as- sump- sit le- sus as-

6 α2 β1

[S] as- sump- sit le- sus Pe-

[A] as- sump- sit le- sus Pe- trum et la-

[T] sump- sit le- sus Pe- trum et la- co-

[B] sump- sit le- sus Pe- trum et la- co-

11 β2

[S] trum et la- co- bum et lo- a- nem fra- trem e-

[A] co- bum et lo- a- nem fra- trem e-

[T] bum et lo- a- nem fra- trem e-

[B] Pe- trum et la- co- bum et lo- a- nem fra- trem e-

16 γ_1

[S] ius et du- xit il- los et du- xit il- los in mon-

[A] ius et du- xit il- los in mon-

[T] ius et du- xit il- los in mon-tem

[B] ius et du- xit il- los et du- xit il- los in mon- tem

21 γ_2 ϵ_1

[S] tem ex- cel- sum se- or- sum et

[A] tem ex- cel- sum ex- cel- sum se- or- sum

[T] in mon- tem ex- cel- sum se- or-

[B] in mon- tem ex- cel- sum se- or sum

26 ϵ_2

[S] trans- fi- gu- ra- tus est et trans- fi- gu- ra- tus

[A] et trans- fi- gu- ra- tus est et trans- fi- gu- ra- tus

[T] sum et trans- fi- gu- ra- tus est

[B] et trans- fi- gu- ra- tus est et trans- fi- gu- ra- tus

31

ε3 ζ

[S] est et trans- fi- gu- ra- tus est an- te e- os

[A] est et trans- fi- gu- ra- tus est an- te e- os

[T] et trans- fi- gu- ra- tus est an- te e- os an- te e-

[B] est et trans- fi- gu- ra- tus est an- te e- os an-

36

[S] an- te e- os an- te e- os

[A] an- te e- os an- te e- os

[T] os an- te e- os

[B] te e- os an- te e- os

7. Dominica tertia in Quadragesima

P-Cug MM 26

fól. 3v-4v, 6r

α1

[S] E- rat le- sus e- ji-

[A] E- rat le-

[T] E- rat le- sus e- ji- ci- ens

[B] E- rat le- sus E-

6 α2

[S] ci- ens E- rat le- sus E-

[A] sus E- rat le-

[T] E- rat le- sus e- ji- ci- ens

[B] rat le- - sus E- rat le-

11 α3

[S] rat le- sus E- rat le- sus E-

[A] sus e- ji- ci- ens dae- mo-

[T] E- rat le- sus e- ji- ci- ens

[B] sus e- ji- ci- ens e- ji- ci- ens E- rat

16

[S] rat le- sus e- ji- ci- ens e- ji- ci-

[A] ni- um E- rat le- sus e- ji- ci- ens dae- mo-

[T] E- rat le- sus e- ji- ci- ens dae- mo- ni-

[B] le- sus e- ji- ci- ens dae- mo- ni- um

21

[S] ens dae- mo- ni- um et il- lud e- rat mu-

[A] ni- um et il- lud e- rat mu-

[T] um et il- lud e- rat mu- tum et il- lud e- rat

[B] et il- lud e- rat mu-

26

[S] tum et il- lud e-

[A] tum et il- lud e- rat mu-

[T] mu- tum et il- lud e- rat mu-

[B] tum et il- lud e- rat mu-

31

[S] rat mu- tum et cum e- je- cis-

[A] tum

[T] tum et cum e- je- cis- set dae-

[B] tum et

35

[S] set dae- mo- ni- um et cum e- je- cis-

[A] et cum e- je- cis- set dae- mo- ni-

[T] mo- ni- um et cum e- je- cis-

[B] cum e- je- cis- set et

39

[S] set dae- mo- ni- um dae- mo- ni-

[A] um et cum e- je- cis- set dae- mo- ni-

[T] set dae- mo- ni-

[B] cum e- je- cis- set dae- mo- ni-

43

[S] δ $\#$ $\#$ $\epsilon 1$
um lo- cu- tus est mu- tus et ad- mi- ra-

[A] δ $\epsilon 1$
um lo- cu- tus est mu- tus et ad- mi- ra-

[T] δ $\epsilon 1$
um lo- cu- tus est mu- tus et ad- mi- ra-

[B] δ $\epsilon 1$
um lo- cu- tus est mu- tus et ad- mi- ra-

48

[S] $\epsilon 2$
tae sunt tur- bae tur-

[A] $\epsilon 2$
tae sunt tur- bae tur-

[T] $\epsilon 2$
tae sunt tur- bae tur-

[B] $\epsilon 2$
tae sunt tur- bae tur-

51

[S] bae

[A] bae

[T] bae tur- bae

[B] bae

8. Dominica tertia in Quadragesima

P-Ln L.C. 57

fól. 45v-46

[S] α Pa- ter pec- ca- vi in cae- lum $\beta 1$ et

[A] α Pa- ter pec- ca- vi in cae- lum $\beta 1$

[T] α Pa- ter pec- ca- vi in cae- lum et

[B] α Pa- ter pec- ca- vi in cae- lum et co-ram te

[S] 7 $\beta 2$ co- ram te et co- ram te et co- ram te iam γ

[A] $\beta 1$ et co- ram te et co- ram te $\beta 2$ co- ram te γ

[T] $\beta 1$ co- ram te et co- ram te et co- ram te iam γ

[B] $\beta 1$ et co- ram te et co- ram te et co- ram te iam γ

[S] 12 δ non sum dig- nus vo- ca- ri fi- li- us δ

[A] γ iam non sum dig- nus iam non sum dig- nus iam non sum dig- nus vo-

[T] non sum dig- nus iam non sum dig- nus

[B] non sum dig- nus iam non sum dig- nus

17

[S] tu- us vo- ca- ri fi- li- us tu- us fac me fac me ε

[A] ca- ri fi- li- us tu- us fi- li- us tu- us fac me fac me sic- ε

[T] vo- ca- ri fi- li- us tu- us fi- li- us tu- us fac me δ ε

[B] vo- ca- ri fi- li- us tu- us fac me δ ε

22

[S] sic- ut u- num de mer- ce- ζ1

[A] ut sic- ut sic- ut u- num de mer- ce- na- ri- ζ1

[T] sic- ut u- num de mer- ce- na- ri- is tu- is de ζ1

[B] sic- ut u- num ζ1

27

[S] na- ri- is tu- is de mer- ce- na- ri- is tu- is de ζ2

[A] is tu- is de mer- ce- na- ri- is tu- ζ2

[T] mer- ce- na- ri- is tu- is de ζ1 ζ2

[B] de mer- ce- na- ri- is tu- is de ζ1 ζ2

32 ζ3

[S] mer- ce- na- ri- is tu- is de mer- ce-

[A] is tu is de mer- ce-

[T] mer- ce- na- ri- is tu- is de mer- ce-

[B] mer- ce- na- ri- is tu- is de mer- ce-

36

[S] na- ri- is tu- is

[A] na- ri- is tu- is

[T] na- ri- is tu- is

[B] na- ri- is tu- is

9. Dominica quarta in Quadragesima

P-Cug MM 26
fól. 6v-8r

[S] *α*
Sa- ti- a- vit Do- mi- nus Sa- ti- a- vit

[A] *α*

[T] *α*
Sa- ti- a- vit Do- mi- nus Sa-

[T2] *α*
Sa- ti- a- vit Do- mi- nus Sa- ti- a- vit

[B] *α*
Sa- ti- a- vit

[S] *6*
Do- mi- nus Sa- ti- a- vit Do- mi-

[A] *α*
Sa- ti- a- vit Do-

[T] *α*
ti- a- vit Do- mi- us Sa- ti-

[T2] *α*
Do- mi- nus Sa- ti- a- vit Do- mi- nus

[B] *α*
Do- mi- nus Sa- ti- a-

10

[S] nus Sa- ti- a- vit Do-

[A] mi- nus Sa- ti- a- vit Sa- ti- a- vit

[T] a- vit Do- mi- nus Sa- ti- a- vit

[T2] Sa- ti- a- vit Do mi-

[B] vit Do- mi- nus Sa- ti- a- vit Do-

15

[S] mi- nus quin-que mi- li- a ho- mi- num de

[A] Do- mi- nus quin-que mi- li- a ho- mi- num de

[T] Do- mi- nus quin-que mi- li- a ho- mi- num de

[T2] nus Sa- ti- a- vit Do- mi- nus quin-que mi- li- a ho- mi- num de

[B] mi- nus quin-que mi- li- a ho- mi- num de

20

[S] quin-que pa- ni- bus

[A] quin-que pa- ni- bus et du- o- bus pis- ci-

[T] quin-que pa- ni- bus et du- o- bus pis- ci-

[T2] quin-que pa- ni- bus

[B] quin-que pa- ni- bus

25 δ

[S] il- li er- go ho- mi- nes cum vi- dis-

[A] bus il- li er- go ho- mi- nes cum vi- dis- sent cum vi-

[T] bus il- li er- go ho- mi- nes cum vi- dis- sent cum vi-

[T2] il- li er- go ho- mi- nes cum vi- dis-

[B] il- li er- go ho- mi- nes cum vi- dis- sent cum vi- dis-

29 ζ

[S] sent cum vi- dis- sent quod fe- ce- rat le- sus sig-

[A] dis- sent cum vi- dis- sent quod fe- ce- rat le- sus sig-

[T] dis- sent quod fe- ce- rat le- sus sig-

[T2] sent cum vi- dis- sent quod fe- ce- rat le- sus sig-

[B] sent quod fe- ce- rat le- sus sig-

33 η

[S] num in- tra se di- ce- bant

[A] num in- tra se di- ce- bant

[T] num in- tra se di- ce- bant

[T2] num in- tra se di- ce- bant

[B] num in- tra se di- ce- bant

38 θ

[S] θ
qui- a hic est ve- re pro- phe-

[A] θ
qui- a hic est ve- re pro- phe- ta qui- ven- tu- rus est

[T] θ
qui- a hic est ve- re pro- phe- ta

[T2] θ
qui- a hic est ve- re pro- phe- ta qui

[B] θ
qui- a hic est ve- re pro- phe- ta qui ven- tu-

43 l

[S] l
ta qui- ven- tu- rus est

[A] l
in mun- dum qui- ven- tu- rus est in

[T] l
qui ven- tu- rus est in mun- dum qui

[T2] l
ven- tu- rus est in mun- dum qui ven- tu-

[B] l
rus est in mun- dum qui ven- tu-

46

[S]
qui ven- tu- rus est in mun- dum

[A]
mun- dum qui ven- tu- rus est in mun- dum

[T]
ven- tu- rus est in mun- dum

[T2]
rus est in mun- dum

[B]
rus est in mun- dum

10. Dominica quarta in Quadragesima

P-Ln L.C. 57

fól. 46v-47

[S] *a*
 Cum sub- le- vas- set o- cu- los le- sus cum

[A] *a*
 Cum sub- le- vas- set o- cu- los

[T] *a*
 Cum sub- le- vas- set o- cu- los cum sub- le-

[B] *a*
 Cum

[S] *6* *β1*
 sub- le- vas- set o- cu- los et vi- dis- set

[A] *β1*
 cum sub- le- vas- set o- cu- los le- sus et vi-

[T] *β1*
 vas- set o- cu- los le-

[B] *β1*
 sub- le- vas- set o- cu- los le- sus

[S] *11*
 ma- xi- mam mul- ti- tu-

[A] *β1*
 dis- set ma- xi- mam mul- ti- tu-

[T] *β1*
 sus et vi- dis- set ma- xi-

[B] *β1*
 et vi- dis- set ma- xi- mam mul- ti- tu- di- nem

16

[S] $\beta 2$ di- nem ve- ni-

[A] $\beta 2$ di- nem ve- ni- en- tem ad se

[T] $\beta 2$ mam mul- ti- tu- di- nem ve- ni- en- tem

[B] $\beta 2$ ve- ni- en- tem ad se ve- ni- en- tem ve-

21

[S] en- tem ad se γ

[A] ve- ni- en- tem ad se di- xit

[T] γ ve- ni- en- tem ad se di- xit ad fi- li- pum

[B] γ ni- en- tem ad se di- xit ad fi-

26

[S] γ di- xit ad fi- li- pum δ un- de e-

[A] ad fi- li- pum ad fi- li- pum δ un- de e-

[T] di- xit ad fi- li- pum un- de e-

[B] δ li- pum ad fi- li- pum un- de e-

31

[S] me- mus pa- nes ut man- du- cent

[A] me- mus pa- nes ut man- du- cent ut man-

[T] me- mus pa- nes ut man- du- cent ut man-

[B] me- mus pa- nes ut man- du- cent ut man-

36

[S] hi hoc au- tem di- ce- bat ten-

[A] du- cent hi hoc au- tem di- ce- bat ten- tans e-

[T] du- cent hi hoc au- tem di- ce- bat ten- tans e-

[B] du- cent hi hoc au- tem di- ce- bat ten- tans e- um

41

[S] tans e- um ten- tans e- um

[A] um ten- tans e- um

[T] um ten- tans e- um

[B] ten- tans e- um e- um

46

[S] η θ
 ip- se au- tem sci- e- bat quid es- set fac-

[A] η
 ip- se au- tem sci- e- bat

[T] η θ
 ip- se au- tem sci- e bat quid es- set fac- tu- rus

[B] η θ
 ip- se au- tem sci- e- bat quid es- set fac- tu

51

[S] θ
 tu rus quid es- set fac- tu-

[A] θ
 quid es- set fac- tu- rus quid es- set fac-

[T] θ
 quid es- set fac- tu- rus quid es-

[B] θ
 rus quid es- set fac- tu-

55

[S] θ
 rus

[A] θ
 tu- rus

[T] θ
 set fac- tu- rus

[B] θ
 rus

11. Dominica de Passione

P-Cug MM 26
fól. 8v-10r

[S] *α*
Di- ce- bat le- sus Di- ce- bat

[A] *α*
Di- ce- bat le-

[T] *α*
Di- ce- bat le- sus Di- ce- bat

[B] *α*
Di- ce- bat le-

[S] *β*
le- sus tur- bis iu- de- o- rum et prin- ci- pi-

[A] *β*
sus le- sus tur- bis iu- de- o- rum et prin- ci- pi-

[T] *β*
le- sus tur- bis iu- de- o- rum et prin- ci- pi-

[B] *β*
sus tur- bis iu- de- o- rum et prin- ci- pi-

[S] *γ*
bus sa- cer- do- tum qui ex De- o est qui

[A] *γ*
bus sa- cer- do- tum qui

[T] *γ*
bus sa- cer- do- tum sa- cer- do- tum

[B] *γ*
bus sa- cer- do- tum qui ex De- o est qui

16

[S] ex De- o est γ_2 qui ex De- o est qui ex

[A] ex De- o est qui ex De- o est qui ex De- o

[T] qui ex De- o est qui ex De- o est qui ex

[B] ex De- o est qui ex De- o est qui ex

21

[S] De- o est Ver- ba De- i au- dit Ver- ba De- i au- δ $\#?$

[A] est Ver- ba De- i au- dit Ver- ba De- i au- δ

[T] De- o est Ver- ba De- i au- dit Ver- ba De- i au- dit Ver- ba De-

[B] De- o est Ver- ba De- i au- dit Ver- ba De- i au- δ

25

[S] dit prop- te- re- a prop- te- re- a prop- $\#$ ϵ

[A] dit prop- te- re- a prop- te- re- a prop- ϵ

[T] i au- dit prop- te- re- a prop- te- re- $\#$ ϵ

[B] dit prop- te- re- a prop- te- re- a prop- te- re- ϵ

30

[S] te- re- a vos non au- di- #? #? #? tis

[A] te- re- a vos non au- di- tis vos non au- di- ζ1

[T] a vos non au- di- tis qui- a ex

[B] a vos non au- di- tis qui- a ex De- o non

35

[S] qui- a ex De- o non es- tis qui- a ex De-

[A] tis qui- a ex De- o non es- tis non es- tis

[T] De- o non es- tis non es- tis qui-

[B] es- tis qui- a ex De- o non es-

40

[S] o non ζ2 es- tis qui- a ex De- o non #? #? es-

[A] qui- a ex De- o non ζ2

[T] a ex De- o non es- tis qui-

[B] tis qui- a ex De-

45

[S] *tis qui- a ex De- o non es- tis*

[A] *es- tis qui- a ex De- o non es- tis*

[T] *a ex De- o non es- tis*

[B] *o non es- tis*

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro