



**NUNO MIGUEL
MOREIRA PINTO DE
ALMEIDA**

**Da herança à criação – o *Magnificat* nos 400 anos da
morte de D. Pedro de Cristo**



**NUNO MIGUEL
MOREIRA PINTO DE
ALMEIDA**

**Da herança à criação – o *Magnificat* nos 400 anos da
morte de D. Pedro de Cristo**

Relatório de Projecto apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros, Professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte.

A todos os meus.

o júri

Presidente	Professor Doutor Pedro João Agostinho Figueiredo Santander Rodrigues, Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro
Vogal – arguente principal	Doutora Aoife Hiney, Investigadora de Pós-Doutoramento, INET-MD Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança
Vogal – orientador	Professor Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

agradecimentos

Aos compositores, Eugénio Amorim, Fernando C. Lapa, João Santos e Paulo Banaco

Aos *Moços do coro*, Mariana Pinto, Daniela Matos, Carolina Andrade, Maria Amaral, Mariana Caldeira Pinto, Rute Flores, Carlos Meireles, André Lacerda, Almeno Gonçalves, Miguel Maduro-Dias, Luís Neiva e Miguel Vasconcelos

Ao *grupo Vocal Ançã-ble*, José Carlos Miranda, Tiago Miranda, José Carlos Miranda Jr., José Miguel Miranda Urbano e António Miranda Hipólito

À Biblioteca Geral de Coimbra, na pessoa do seu Director Professor Doutor José Augusto Bernardes

À Diocese de Coimbra nas pessoas do Sr. Bpo. D. Vergílio Antunes, Vigário Geral Cônº Pedro Miranda, Cônº Sertório Martins, Pe. Nuno Fileno, Pe. Francisco Prior- Claro e Pe. Nuno Santos

Às equipas de gravação do canal *Angelus Tv* e Adriana Romero

Aos Professores José Abreu e Paulo Estudante

Ao meu orientador Professor Doutor Vasco Negreiros

Ao Diogo Santos, Miguel Maduro-Dias, Daniela Matos, Miguel Vasconcelos, João Resende, Paulo Banaco, Mónica Reis e Luís Costa

Aos demais que participaram de forma directa ou indirecta, e que não se encontram aqui mencionados

A todos os meus familiares e amigos

À Raquel e ao Pedro

À minha Sónia

Aos meus pais

palavras-chave

Magnificat, Música Sacra, Polifonia Portuguesa, Pedro de Cristo, Compositores contemporâneos.

resumo

O presente Relatório de Projecto pretende dar a conhecer todo o processo de montagem e execução concretizados pelo mestrando no projecto intitulado *Da herança à criação*. Numa primeira fase, apresenta-se o elemento de confluência do projecto: o texto *Magnificat*.

No que concerne à *herança*, transcrevem-se e analisam-se quatro *Magnificat* característicos da Polifonia Portuguesa concebidos nos tons quarto, quinto, sexto e oitavo tons. Atribuídos a Pedro de Cristo, estes exemplares podem ser consultados na Biblioteca Geral de Coimbra. Estabelecendo um diálogo harmonioso e por forma a enriquecer o património da Música Sacra, quatro compositores contemporâneos – Eugénio Amorim, Fernando C. Lapa, João Santos e Paulo Banaco – criaram generosamente os *Magnificat* sobre os restantes tons (primeiro, segundo, terceiro e sétimo).

No ano em que se faz memória dos 400 anos da morte do compositor renascentista, marca-se esta efeméride com a realização de um concerto e, posteriormente, a edição e publicação deste conjunto de oito *Magnificat*, compostos a partir dos oito tons de recitação.

keywords

Magnificat, Sacred Music, Portuguese Polyphony, Pedro de Cristo, contemporary composers.

abstract

This project report intends to make known the entire assembly and execution process concretized by the master's degree in the project titled "*Da herança à criação*" - From inheritance to creation. In a first phase, the project's confluence element is presented: the text *Magnificat*.

As far as the inheritance is concerned, four *Magnificat* characteristics of the portuguese polyphony are transcribed and analyzed in the fourth, fifth, sixth and eighth tones. Attributed to Pedro de Cristo, these copies can be consulted in the General Library of Coimbra. Establishing a harmonious dialogue and in order to enrich the heritage of Sacred Music, four contemporary composers - Eugénio Amorim, Fernando C. Lapa, João Santos and Paulo Banaco - generously created the *Magnificat* on the other tones (first, second, third and seventh).

In the 400th year the anniversary of the death of the renaissance composer, this event is marked with the performance of a concert and later the edition and publication of this set of eight *Magnificat*, composed from the eight tones of recitation.

INTRODUÇÃO

I.

MAGNIFICAT: UM SALMO DE ACÇÃO
DE GRAÇAS

II.

RELATÓRIO DE TRANSCRIÇÃO

III.

ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO

IV.

MEMÓRIA DESCRITIVA DAS OBRAS
CONTEMPORÂNEAS

V.

RELATÓRIO DO PROJECTO
“DA HERANÇA À CRIAÇÃO”

CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125
ANEXOS	129

Índice de figuras

Figura 1 - Identificação original da vox de fora, fólio 119v Magnificat Sexto Tom MM44 	43
Figura 2 - Preservação da denominação atribuída à voz que agrega o discurso Magnificat Sexto Tom MM44 	43
Figura 3 - Figuração rítmica soprano MM 44 Sexto Tom 	45
Figura 4 - Âmbito de cada parte.....	46
Figura 5 - Pausa de breve Magnificat oitavo Tom.....	47
Figura 6 - Transcrição do trecho musical, representando a conversão de pausas	47
Figura 7 - Pausas do início Magnificat quarto Tom MM 44 	47
Figura 8 - Transcrição fragmentando as pausas.....	47
Figura 9 - Imagem retirada de "Arte do Canto Chão" de Pedro Talésio	49
Figura 10 - Excerto parte Baixo Magnificat	50
Figura 11 - Transcrição do excerto representado à esquerda	50
Figura 12 - Excerto parte Tenor Magnificat	50
Figura 13 - Transcrição do excerto representado à esquerda	50
Figura 14 - Parte de contralto Magnificat sexto Tom MM 44 	51
Figura 15 - Acidente fonte original Magnificat sexto Tom.....	51
Figura 16 - Transcrição do excerto representado na imagem do lado esquerdo	51
Figura 18 - Aplicação de ficta com intuito de realização de Cláusula	53
Figura 19 - Recorte parte de baixo Magnificat sexto Tom	54
Figura 20 - Correção editorial parte de baixo Sexto Tom.....	54
Figura 21 - Excerto de transcrição Magnificat oitavo Tom	55
Figura 22 - Excerto de transcrição Magnificat oitavo Tom MM 53 	55
Figura 23 - Recorte parte de alto quarto Tom MM 44 	57
Figura 24 - Recorte parte de alto quarto Tom MM 44 	57
Figura 25 - Sinais de repetição de texto presentes nos originais.....	57
Figura 26 - Representação do uso do travessão empregado nas transcrições.....	59
Figura 27 - Representação comum do uso do travessão em edições actuais.....	59
Figura 28 - Exemplo 1 de separação silábica quarto Tom MM44 	59
Figura 29 - Exemplo 2 de separação silábica quarto Tom MM44 	59
Figura 30 - Moços do Coro	115
Figura 31 - Semelhança de figuras	117

Figura 32 - Entrevista Angelus TV	119
Figura 33 - Folhas de sala “Da herança à criação”	120

Índice de tabelas

Tabela 1 - Estrutura do Evangelho da Infância.....	25
Tabela 2 - Texto do Magnificat	31
Tabela 3 - Claves originais das obras transcritas.....	45
Tabela 4 - Atribuição modal (Quarto Tom)	63
Tabela 5 - Estrutura (Quarto Tom).....	64
Tabela 6 - Atribuição modal (Quinto Tom)	73
Tabela 7 - Estrutura (Quinto tom).....	74
Tabela 8 - Atribuição modal (Sexto Tom).....	83
Tabela 9 - Estrutura (Sexto tom)	84
Tabela 10 - Atribuição modal (Oitavo Tom)	92
Tabela 11 - Estrutura (Oitavo Tom).....	93
Tabela 12 - Elementos do ensemble Moços do Coro.....	115
Tabela 13 - Ordem de execução do concerto	121

INTRODUÇÃO

Intitulado “Da herança à criação – o *Magnificat* nos 400 anos da morte de D. Pedro de Cristo”, o projecto desenvolvido na disciplina de *Relatório de Projecto*, do segundo ano de Mestrado em Música, no ramo de Direcção Coral, sob orientação do Professor Doutor Vasco Negreiros, teve como principal elemento de trabalho a Música Coral Portuguesa, mais concretamente, o confronto entre a sua criação nos séculos XVI e XXI.

Ao período temporal, acima delimitado, associa-se musicamente a tão vasta tipologia de literatura musical observada neste projecto: o *Magnificat*. Rico em princípios teológicos, políticos e sociais, trata-se de uma presença obrigatória na liturgia das horas, concretamente na oração de *Vésperas*, transversal aos séculos que escrevem a história do Cristianismo, assim vê-se inúmeras vezes interpretado pela comunidade artística nas suas diversas expressões: Desde a sua representação nos vitrais da Catedral de Tours (França) datados do século XIII, passando pelo famoso fresco pré-renascentista do pintor italiano Giotto di Bondone, ou posteriormente, contemplando o óleo sobre tela de Rembrandt, datado do século XVII, actualmente presente no Detroit Institute of Arts. (Estados Unidos).

Da mesma forma, na expressão musical, não passou despercebido aos olhos de centenas de compositores, sendo trabalhado de diversas formas, estruturas e linguagens. Desde a sua representação melismática no Cantochão, como posteriormente a sua aplicabilidade na arte polifónica é, desta forma, considerado o texto mais trabalhado entre os séculos XV e XVII. O constante recurso a este cântico na prática liturgia quer da religião Católica, quer na época, do recente Protestantismo, exigiu que diversos compositores ligados à criação de música Sacra, compusessem sobre este texto por diversas vezes. “Desde Dufay e Thomas Stoltzer que escreveram cinco, Tomas Luis Victória, que escreveu um total de dezoito, Palestrina, com cerca de trinta e Orlando di Lasso, um total de cem *Magnificat*.”» (The New grove Dictionary of Music and Musicians, 1980).

Poder-se-á ainda afirmar que o *Magnificat* polifónico, até ao final do século XVII, recebeu uma forte presença do *cantus prius factus* inerente aos tons de recitação a ele atribuídos, à semelhança do que aconteceu com todas as obras apresentadas neste projecto. Também Pedro de Cristo, assim como os compositores anteriormente referidos, deverá ter composto um número considerável de *Magnificat*, explorando os oito tons de recitação a ele

destinados. Contudo, neste trabalho, são alvo de análise apenas quatro exemplares dos oito disponíveis na base de dados consultada em Portuguese Early Music Database (PEM).

No decurso do século XVI, o *cantus firmus* da recitação gregoriana, surgia representado em notas longas, muitas vezes presente numa voz interna do trançado polifónico, sendo também esta uma característica muito evidente no repertório aqui transcrito.

Foi assim pretendido numa primeira fase, proceder à transcrição de quatro *Magnificat* atribuídos ao compositor Pedro de Cristo, consultados na Biblioteca Geral de Coimbra (P-CUG). Considerou-se este um dos aspectos fundamentais para o desenvolvimento deste projecto, dando um forte contributo ao oferecer, à prática da comunidade musical, transcrições de obras de tão célebre compositor.

A preocupação de recuperar o espólio musical, em muitos casos inacessível devido ao seu mau estado de conservação, foi desde sempre uma preocupação de muitas personalidades com as quais o mestrando também se identifica. Diz-nos José Abreu e Paulo Estudante (2011, pp. 87,88), num artigo intitulado “*A propósito dos livros de polifonia impressa existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: uma homenagem ao musicólogo e pioneiro Manuel Joaquim*” relativamente a este assunto:

(...) o tratamento mais elementar dos fundos musicais portugueses, o simples conhecimento de quais foram realmente as fontes musicais que sobreviveram, é hoje ainda muito lacunar. Permanece urgente a necessidade de mais “trabalho de terreno”, directamente nos arquivos. Era importante que os investigadores reencontrassem o gosto por um positivismo crítico que acautelasse a competente e sistemática identificação e tratamento das fontes de pertinência musical...

Partilhando desta preocupação e vendo-se encorajado por acreditar que este também poderia ser um forte contributo deste projecto, o autor procurou através de um processo de transcrição e edição, divulgar a música de Pedro de Cristo para as gerações vindouras. Desta forma, e antecedendo este processo, foi necessário realizar um profundo estudo em torno de diversos elementos preponderantes para a realização de um processo de transcrição. A definição de uma identidade de edição requer um conhecimento e estudo de diversas formas para desenvolver o processo, podendo, assim, reunir-se elementos para definir a sua própria linha de edição.

Paralelamente a este processo, e no sentido de responder à segunda vertente do projecto, foram estabelecidos os contactos necessários com os compositores Eugénio Amorim,

Fernando C. Lapa, João Santos e Paulo Banaco, a fim de dar a conhecer o projecto e oferecer os elementos necessários à criação das suas obras.

A relação estabelecida neste projecto entre o passado e o presente, reflectidos na expressão artística, sempre mereceu uma atenção cuidada por parte do autor do mesmo. Aqui, pretende-se, numa primeira fase, propor a revisitação de uma técnica composicional, que no ramo da Música Sacra se fez transversal a longos períodos na história da Música, sendo bastante evidente a sua prática nos períodos Renascentistas e, mais recentemente, na música criada nos séculos XIX e XX. Assim, sobre uma nova abordagem, os compositores acima mencionados, à semelhança do que foi feito por Pedro de Cristo há quatro séculos, debruçaram o seu olhar sobre os tons, criando quatro *Magnificat* que enriqueceram o património da Música Sacra nacional.

Da mesma forma, numa vertente prática, esta relação tornou-se um desafio acrescido no decurso de todo o processo de montagem, mais evidente, na prática de direcção do concerto apresentado, pois exigiu ao autor deste projecto, um constante diálogo entre dois mundos composicionais tecnicamente distintos.

Este documento apresenta e analisa o processo acima descrito, sob uma perspectiva crítico-reflexiva de toda a acção desenvolvida, sustentada em referenciais teóricos e práticos fundamentais para o desenvolvimento académico e profissional do mestrando.

Constará deste Relatório de Projecto, nos cinco capítulos que de seguida se apresentam, os materiais explorados e desenvolvidos, bem como a aprendizagem concretizada:

- *MAGNIFICAT: UM SALMO DE ACÇÃO DE GRAÇAS* – este capítulo tem com principal objectivo abordar a aplicabilidade litúrgica deste texto e, posteriormente, fazer uma análise terminológica, permitindo assim oferecer elementos que mais tarde serão imprescindíveis para a análise da música transcrita.

- *RELATÓRIO DE TRANSCRIÇÃO* – neste encontra-se descrito todo o processo de transcrição, desde a origem das fontes ao relato de cada passo que constituiu este processo. Procurou-se, desde o início do mesmo uma atitude editorial crítica, que assumisse um compromisso de preservação e fidelidade com a fonte, no entanto, procurou corrigir, alterar e acrescentar elementos que fossem considerados imprescindíveis para a prática desta música. É exemplo disso mesmo a reorganização do texto, propondo a sua separação e inclusão silábica, sugestões de *ficta*, ou até mesmo a alteração de notas, a fim de responder a uma coerência harmónica, que por vezes se via fragilizada devido a erros, provavelmente, de copista.

- *ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO* – aqui pode encontrar-se uma análise dos elementos para a interpretação e execução do repertório transcrito. Estabelecendo uma ligação com o primeiro capítulo deste documento, que oferece uma contextualização do enquadramento litúrgico e uma análise do texto literário, este novo capítulo demonstra a sua aplicabilidade segundo a retórica musical que os une. Assim, no que concerne ao texto musical, primeiramente foi identificado o tom de recitativo, ponto de partida para a criação das obras. De seguida, realizou-se uma análise à sua estrutura, expondo graficamente a sua organização composicional. Por fim, verso a verso, foram reunidas informações sobre os *elementos de estrutura*, como é o caso da disposição do discurso melódico entre as partes e as cláusulas realizadas; o *material motivico*, que descreve a composição motivica e a forma como esta surge e se relaciona entre as partes da obra; finalmente, as *figuras de retórica musical*, que ajudam o leitor a compreender a interpretação do texto literário feita pelo autor na sua expressão musical.

- *MEMÓRIAS DESCRITIVAS DAS OBRAS CONTEMPORÂNEAS* – neste capítulo, todo ele dedicado aos compositores contemporâneos que abraçaram este projecto, podem ser consultados os relatos feitos pelos próprios referindo-se às suas criações. Recorrendo a uma descrição individual de cada composição, bem como de comentários recolhidos no decorrer do ensaio geral para a preparação do concerto realizado e, ainda, com recurso a uma entrevista cedida ao canal *Angelus TV*, reuniram-se elementos que permitiram a construção deste capítulo.

- *RELATÓRIO DE PROJECTO* – aqui relata-se o processo desenvolvido para a realização e concretização deste projecto. Inicialmente é apresentado um cronograma onde se encontra o resumo e a sequência de objectivos pretendidos com este trabalho. Aqui pode observar-se que se trata de um projecto bastante eclético, exigindo também ao realizador do mesmo uma versatilidade e adaptação em diversos meios, contextos e funções.

Como conclusão deste relatório, são tecidas algumas considerações finais que visam a reflexão e o testemunho a respeito do trabalho desenvolvido.

I.

MAGNIFICAT: UM SALMO DE ACÇÃO DE GRAÇAS

1. Comentários teológicos	24
2. Hermenêutica e análise terminológica: literatura/ espiritualidade	31

CAPÍTULO I.

MAGNIFICAT: UM SALMO DE ACÇÃO DE GRAÇAS

(...) *Magnificat* – un ritratto, per così dire, della sua anima – è interamente tessuto di fili della Sacra scrittura, di folo tratti dalla Parola di Dio.¹ (Bento XVI, 2005)

1. Comentários teológicos

A *Liturgia da Horas*² é rica na variedade dos textos e nas orações que propõe, tendo como figura central a imagem de Maria.

Tome-se como exemplo a oração que a Igreja propõe, em Vésperas, retirada da Sagrada Escritura, e que nos é dada através dos próprios lábios de Maria: o canto do *Magnificat*.

A sua aplicabilidade na liturgia é intemporal, tornando-se transversal a diversos ramos da religião cristã. No catolicismo, este cântico tem lugar no ofício da oração de *Vésperas*³, que iniciado por um invitatório, *Deus in adjutorum*, é seguido da execução de cinco salmos – escolhidos em função do dia –, *capitulum* (leitura do dia), hino responsorial e, por fim, o canto do *Magnificat*, culminando na evocação *Benedicamus Dominum*. Por outro lado, veja-se, por exemplo a sua prática na igreja siro-ocidental, à quarta-feira, dia de semana dedicado por excelência a Maria, onde este canto assume um papel central na prática litúrgica.

Poder-se-á também observar a sua forte presença na religião protestante, tendo Martinho Lutero, por requisito do Príncipe João Frederico – duque de Saxónia, landgrave da Turíngia e margrave de Meissen –, escrito, no ano de 1521, um pequeno livro intitulado “*Das Magnificat, verdeutscht und ausgelegt*” (Reimer, 2016, p. 46) em que propõe uma tradução para alemão, posteriormente, fazendo a análise do mesmo.

¹ “(...) O *Magnificat* – um retrato, por assim dizer, da sua alma – é inteiramente tecido com fios da sagrada Escritura, com fios tirados da palavra de Deus” (Libreria Editrice Vaticana, 2009).

² Liturgia das Horas, ou Ofício Divino, são orações feitas em comunidade, organizadas num ciclo horário bem definido. Na sua estrutura geral, inclui: o hino, a salmodia, a leitura (longa ou breve) da Sagrada Escritura, e por fim as preces (Secretariado Geral de Liturgia, s.d.).

³ É uma oração que pertence à Liturgia das Horas e que acontece à tarde. A par das *Laudes* (que ocorrem de manhã), as *Vésperas* são consideradas como Horas principais (Secretariado Geral de Liturgia, s.d.).

Magnificat reveste-se de maior importância pois trata-se do primeiro cântico do tríptico de cânticos que compõem o I Evangelho Segundo São Lucas⁴ denominado por Evangelho da Infância. Para uma melhor compreensão, de seguida expõe-se a estrutura do mesmo (Bíblia Sagrada, 2001, p. 1664/1671):

Tabela 1 - Estrutura do Evangelho da Infância

<p>1. Anúncio do Nascimento de João Baptista (Lc1, 5-25)</p> <p>Anúncio do Nascimento de Jesus (Lc1, 26-38)</p> <p>Visita de Maria a Isabel (Lc1, 39-45)</p> <p>Cântico de Maria (Lc1, 46-56)</p> <p>Nascimento e circuncisão de João Baptista (Lc1, 57-66)</p> <p>Cântico de Zacarias (Lc1, 67-25)</p> <p>2. Nascimento de Jesus (Lc2, 1-20)</p> <p>Circuncisão e apresentação de Jesus no templo (Lc2, 21-27)</p> <p>Cântico de Simeão (Lc2, 28-40)</p> <p>Jesus entre os Doutores (Lc2, 41-52)</p>
--

Como é possível constatar neste pequeno levantamento que representa a estrutura e divisão dos conteúdos deste evangelho, o cântico recebe uma função preponderante, não só do ponto de vista teológico, assumindo um papel de louvor e graça, mas também do ponto de vista literário, assumindo um papel de *intermezzo* ao longo do relato do nascimento e infância de Cristo.

Não é possível abordar o texto do *Magnificat* sem que, numa primeira fase, seja feita uma abordagem ao Antigo Testamento, como se depreende das palavras de Robert Tannehill (1974, p. 265):

*In the case of the Magnificat, there seems to be a deliberate attempt to speak so that one always hears the echoes of the biblical tradition in the background. This act of praise gains in power because in it reverberate Israel's many acts of praise in response to God's deeds. For this psalm this must be so, since it wishes to celebrate the deed which fulfills Israel's hope*⁵.

⁴ “Segundo uma tradição antiga (Santo Ireneu), o autor é Lucas, médico discípulo de Paulo. Pelas suas características, este evangelho encontra-se mais próximo da mentalidade do homem moderno: pela sua clareza, pelo cuidado nas explicações, pela sensibilidade e pela arte do seu autor.” (Bíblia Sagrada, 2001, p. 1663).

⁵ “No caso do *Magnificat*, parece haver uma tentativa deliberada de exprimir por forma a que se ouça sempre os ecos da tradição bíblica no pano de fundo. Este acto de louvor ganha poder porque, nele, reverberam os muitos actos de louvor de Israel em resposta aos feitos de Deus. Deve ser o caso deste salmo, já que este deseja celebrar a profecia que atende a esperança de Israel” (Tradução pelo Autor).

No livro dos Juízes (capítulos 5) – Antigo Testamento – intitulado *Cântico triunfal de Débora* (Bíblia Sagrada, 2001, p. 346), poder-se-á encontrar uma expressão da profetisa, também esta estruturada em forma de cântico, onde se reconhecem inúmeras semelhanças, sendo a mais evidente o facto de estar escrito na 1ª pessoa do singular:

*⁷Faltavam os chefes,
faltavam as forças em Israel,
até que eu, Débora, me levantei,
Levantei-me como mãe em Israel.
(Jz 5,7)*

Do mesmo modo, no que concerne ao poder e ao olhar imparcial de Deus perante os Homens, também este se torna um aspecto evidente em ambos os cânticos:

Cântico triunfal de Débora

*¹⁹Vieram os reis e combateram;
também combateram os reis de Canã em
Taanac, junto às águas de Meguido;
Mas não pegaram em despojos nem dinheiro.*

*²⁰Dos céus combateram as estrelas,
Combateram das suas órbitas contra Sísera.*

*²¹A torrente dos antigos, a torrente de
Quichon espezinhou a vida dos valentes. (Jz.5,
19-21)*

Cântico do Magnificat de Maria

*⁵¹Manifestou o poder do seu braço e
dispersou os soberbos.*

*⁵²Derrubou os poderosos de seus tronos e
exaltou os humildes. (Lc.1, 51-52)*

Diz-nos o Cardeal Giafranco Ravasi (1942, p. 42) acerca desta conexão entre o Antigo e Novo Testamento, respectivamente, protagonizada por Débora e Maria:

Aqueles que te amam, Senhor, sejam como o nascer do sol, em toda a sua pujança! O senhor celebra as suas vitórias com os fracos e é precisamente neste caminho que pode tomar corpo a aplicação à história de Maria, aquele que cantou no Magnificat a sua certeza de que Deus “Derruba os poderosos dos seus tronos e exalta os humildes” (Lc 1, 52)

Também no primeiro livro de Samuel, encontram-se fortes componentes que segundo o mesmo autor (Ravasi, 1942, p. 59), serviram mais tarde de inspiração para o canto do

Magnificat. Esses elementos encontram-se espelhados no capítulo 1 e 2, ambos dedicados a Ana.

À semelhança de Isabel, a visitada por Maria, também Ana, que era uma mulher estéril, após lhe ser concebido o seu desejo de ser mãe, entoou um cântico de louvor, rejubilando por seu filho ao qual pôs o nome de Samuel.

¹*Exulta o meu coração de júbilo no SENHOR.
Nele se ergue a minha fronte, a minha boca
desafia os meus adversários, porque me alegro
na tua salvação. (Sm. 2,1)*

Tal como Débora e Maria, também Ana inicia o seu cântico na 1ª pessoa, identificando-se ainda outros elementos transversais aos três cânticos aqui referidos:

Cântico de Ana

⁴*O arco dos fortes foi quebrado e os fracos
foram revestidos de vigor.*

*Os saciados tiveram que ganhar o pão e os
famintos foram saciados (...)*

⁷*O senhor despoja e enriquece, humilha e
exalta.*

*Levanta do pó o mendigo e tira da imundície o
pobre,*

*Para os sentar com os príncipes e ocupar um
trono de glória. (Sm.1, 4.7)*

Cântico do Magnificat de Maria

⁵¹*Manifestou o poder de seus braços, e
dispersou os soberbos.*

⁵²*Derrubou os poderosos de seus tronos e
exaltou os humildes.*

*Aos famintos encheu de bens, e aos ricos
despediu de mãos vazias. (Lc.1 51-52)*

Como é possível verificar, também este é destinado à exaltação dos pobres, humildes, famintos e apelando à restituição da justiça. Poder-se-á ainda encontrar inúmeras semelhanças num hino em honra de Beltia, da Babilónia presentes no Antigo Testamento “É ela que abate o rico e reergue o humilde, que derruba o inimigo, salva o prisioneiro, toma a mão do caído” (Ravasi, 1942, p. 172).

Ainda no que concerne a esta temática, torna-se imprescindível a abordagem à reflexão do texto poético, presente na obra intitulada *Catena Aurea*⁶, escrita entre os anos de 1262 e 1263, em resposta a um pedido feito por sua Santidade, o Papa Urbano IV.

Trata-se de um livro da autoria de S. Tomás de Aquino, reconhecido Doutor da Igreja, que aqui reúne um vasto número de comentários aos evangelhos, realizados por setenta e nove autores, entre eles, cinquenta e sete gregos, e vinte e dois latinos. Todos estes comentários encontram-se expostos de uma forma continua, organizados sequencialmente pelos respectivos versículos. Dedicando o seu 3º Volume ao evangelho de Lucas, Tomás de Aquino expõe uma aprofundada e eclética reflexão sobre o texto do *Magnificat* (Aquino, pp. 42 - 48):

Sobre o verso nº 46 “A minha alma glorifica o Senhor”, o teólogo Cristão do século III., Origenes de Alexandria, escreve:

*Now if the Lord could neither receive increase or decrease, what is this that Mary speaks of, “My soul doth magnify the Lord”? But if I consider that the Lord our Saviour is the image of the invisible God, and that the soul is created according to His image, so as to be an image of an image, then I shall see plainly, that as after the manner of those who are accustomed to paint images, each one of us forming his soul after the image of Christ, makes it great or little, base or noble, after the likeness of the original (...)*⁷

No que concerne ao verso seguinte, “o meu espírito se alegra em Deus meu Salvador”, San Basílio, Bispo e Teólogo do Sec. IV escreve:

“And my spirit hath leaped for joy”. She means the same thing, soul and spirit. But the frequent mention of leaping for joy in the Scriptures implies a certain bright and cheerful state of mind in those who are worthy. Hence the Virgin exults in the Lord

⁶ Apesar do original se encontrar redigido em Latim, foi elemento de estudo para a redacção deste trabalho a sua tradução e publicação em Inglês pela Universidade de Oxford no ano de 1843.

⁷ “Agora, se o Senhor não pudesse receber aumento nem diminuição, o que pretende Maria dizer quando fala sobre: “a minha alma glorifica o Senhor?” Mas se eu considerar que o Senhor nosso Salvador é a imagem do Deus invisível, e que a alma é criada à Sua imagem, de modo a imagem de uma imagem, então eu verei claramente que, como aqueles habituados a pintar imagens, cada um de nós é parte da Sua alma depois da imagem de Cristo, e torna-a grande ou pequena, vulgar ou nobre, à semelhança do original” (Tradução pelo autor).

with an unspeakable springing (and bounding) of the heart for joy, and in the breaking forth into utterance of a noble affection. It follows, "in God my Saviour".⁸

Estes dois versos, assumindo um papel de abertura deste canto, recebem uma reflexão Patrística muito evidente, como é possível constatar pelos testemunhos supracitados, pois possui uma forte presença teológica nas palavras de Maria.

Por outro lado, é igualmente importante fazer-se referência a um dos versos mais relevantes presentes neste texto, o verso nº 52, em que há uma forte mensagem Social, Teológica e Política nas palavras "Derrubou os poderosos de seus tronos e exaltou os humildes". Sobre esta mensagem, elucida-nos São Cirilo de Jerusalém, Bispo e teólogo do Século III.:

The mighty in knowledge were the evil spirits, the Devil, the wise ones of the Gentiles, the Scribes and Pharisees; yet these He hath put down and raised up those who humbled themselves under the mighty hand of God; giving them the power of treading upon serpents and scorpions and every power of the enemy. The Jews were also at one time puffed up with power, but unbelief slew them, and the mean and lowly of the Gentiles have through faith climbed up to the highest summit.⁹

Na sequência deste verso, surge um novo conteúdo, também ele, igualmente rico em princípios teológicos, políticos e sociais. Formando um quiasmo¹⁰, o verso nº 53, profere as seguintes palavras: "Aos famintos encheu de bens, e aos ricos despediu de mãos vazias", que segundo a visão de S. Ambrósio, expressa a seguinte interpretação:

These words regulate our conduct even with respect to sensible things, teaching the uncertainty of all worldly possessions, which are as short lived as the wave which is

⁸ "E o meu espírito exultou de alegria". Maria quer dizer o mesmo quando se refere à alma e ao espírito. Mas o constante mencionar da exultação de alegria nas Escrituras, implica um certo estado de espírito brilhante e alegre naqueles que são dignos. Por isso, a Virgem exulta no Senhor com uma grande (e contida) abertura do coração para a alegria, e pela manifestação de uma afeição nobre. Segue-se: "em Deus meu Salvador". (Tradução pelo autor).

⁹ "Os poderosos no conhecimento eram os espíritos maus, o Diabo, os sábios dos gentios, os escribas e fariseus; todavia Ele rebaixou e levantou aqueles que se humilharam perante a grandiosa mão de Deus, dando-lhes o poder de andar sobre de serpentes e escorpiões e todo o poder do inimigo. Os judeus outrora tiveram poder, mas a descrença matou-os, e os humildes dos gentios, através da fé, subiram ao cume mais alto". (Tradução pelo autor).

¹⁰ Consultar subcapítulo seguinte - 2. Hermenêutica e análise terminológica: literatura/ espiritualidade.

*dashed about to and fro by the violence of the wind. But spiritually all mankind suffered hunger except the Jews; for they possessed the treasures of legal tradition and the teachings of the holy prophets. But because they did not rest humbly on the Incarnate Word, they were sent away empty, carrying nothing with them, neither faith nor knowledge, and were bereft of the hope of good things, being shut out both of the earthly Jerusalem, and the life to come. But those of the Gentiles, who were brought low by hunger and thirst, because they clung to the Lord, were filled with spiritual goods.*¹¹

Poder-se-á acreditar que tais palavras poderão ter sido lidas e escutadas por Pedro de Cristo, uma certeza ficará por bem, que existia uma forte presença da exegese Patrística nos sermões e nos ofícios dos Cruzios, como nos é dito por Todd (1997, p. 110): “Patristic exegesis was always present on the sermons of early modern preachers, who cited them freely and often”¹².

¹¹ “Estas palavras orientam a nossa conduta mesmo com respeito por coisas sensíveis, ensinando a incerteza de todas as posses mundanas, que são tão curtas como as ondas que rebentam pela violência do vento. Mas a humanidade sofreu de fome de espírito, excepto os judeus, pois eles possuíam os tesouros das tradições e os ensinamentos dos santos profetas. Mas porque eles não repousaram humildemente sobre o Verbo Encarnado, foram mandados embora de mãos vazias, não carregando nada com eles, nem fé nem conhecimento, e foram privados da esperança de coisas boas, sendo excluídos tanto da Jerusalém terrena, como também da vida que há-de vir. Mas os gentios, que foram abatidos pela fome e sede, porque se mantiveram fiéis ao Senhor, foram recheados de bens espirituais” (Tradução pelo autor).

¹² “A exegese patrística esteve sempre presente nos sermões dos primeiros pregadores modernos, que a citavam livre e frequentemente” (Tradução pelo autor).

2. Hermenêutica e análise terminológica: literatura/ espiritualidade

Tabela 2 - Texto do Magnificat

Verso	Texto em <i>latim</i>	Texto em <i>português</i>
I	<i>Magnificat anima mea Dominum</i>	^{47a} A minha alma glorifica o Senhor,
II	<i>Et exultavit spiritus meus, in Deo salutari meo.</i>	^b e o meu espírito se alegra em Deus, meu salvador
III	<i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes</i>	^{48a} Porque pôs os olhos na humildade da sua serva ^b De hoje em diante me chamarão bem-aventurada todas as gerações.
IV	<i>Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius.</i>	^{49a} O Todo-poderoso fez em mim maravilhas ^b Santo é o seu nome.
V	<i>Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.</i>	^{50a} A sua misericórdia se estende de geração em geração ^b sobre aqueles que o temem.
VI	<i>Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mentes cordis sui.</i>	^{51a} Manifestou o poder de ser braço ^b e dispersou os soberbos
VII	<i>Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.</i>	^{52a} Derrubou os poderosos de seus tronos ^b e exaltou os humildes.
VIII	<i>Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.</i>	^{53a} Aos famintos encheu de bens ^b e aos ricos despediu de mãos vazias.
IX	<i>Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae</i>	^{54a} Acolheu a Israel, seu servo, ^b lembrando da sua misericórdia,
X	<i>Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.</i>	^{55a} como tinha prometido a nossos pais, ^b a Abraão e à sua descendência para sempre.
XI	<i>Gloria patri et filio et spiritui sancto.</i>	Glória ao pai, ao filho e ao Espírito Santo
XII	<i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i>	Como era no princípio, agora e sempre, pèlos seculos dos seculos. Ámen.

O poema, do ponto de vista formal, apresenta-se segundo uma “rítmica refinada, herança da tradição salmódica” (Ravasi, 1942, p. 173). No que concerne à sua estrutura, poder-se-á constatar que se desenvolve numa forma tipicamente adoptada nos hinos bíblicos. Tannehill (1974, p. 265) recorre a uma comparação, permitindo uma melhor percepção de como poderá ser vista a estrutura do canto aqui analisado:

Viewed in its narrative context, the Magnificat is like an aria in opera. The artistic conventions of opera allow the composer to stop the action at any point so that, through a poetic and musical development exceeding the possibilities of ordinary life, a deeper awareness of what is happening may be achieved. A similar deep participation

*in the meaning of an event is made possible by the placement of this poem in Luke's narrative.*¹³

Tomando como referência os estudos desenvolvidos em torno da poesia hebraica por Robert Lowth, um bispo anglicano do século XVIII, mais propriamente sobre paralelismos, pode constatar-se que os primeiros dois versos do texto, apresentam um paralelismo sinónimo¹⁴, bastante usual na poesia do Antigo Testamento. Por outro lado, também no verso 51 é possível observar esta prática, no entanto, neste caso trata-se de paralelismo sintético¹⁵. Não obstante, ainda é possível observar um terceiro tipo de paralelismo denominado de antitético¹⁶ presente nos versos 52 e 53 (cf. Tabela 2)¹⁷.

No paralelismo poderá acontecer ainda um processo de associação, estabelecendo-se uma relação entre palavras que ocupem o mesmo espaço, presentes em versos diferentes, ao qual se dá o nome de acoplamento. No que concerne a esta temática, defende Tannehill (1974, p. 266):

*We should no longer hear these no longer hear these words separately but in their interaction with each other. Such couplings suggest other couplings, so that even where words are not strictly synonyms or antonyms, similarities and contrasts are brought out. This interaction between words encourages us to turn a thought over in our minds*¹⁸.

Este processo fará com que cada palavra, que compõe este poema cristão, assumam uma presença imprescindível. Os sinónimos não poderão ser considerados meros sinónimos. Diferem de uma forma subtil, assumindo diferentes aspectos de um pensamento, contribuindo para um crescimento do seu significado. Este processo leva as palavras a libertarem-se do seu

¹³ "Visto pelo seu contexto narrativo, o *Magnificat* é como uma ária de ópera. As convenções artísticas da ópera permitem que o compositor pare a acção em qualquer momento para que, através de desenvolvimento poético e musical que excede as possibilidades da vida quotidiana, se obtenha uma consciência mais profunda do que está a acontecer. Uma participação profunda similar sobre o significado de um evento é possível ao colocar este poema na narrativa de Lucas." (Tradução pelo Autor).

¹⁴ O paralelismo sinónimo envolve a repetição na segunda parte do que já foi expresso no primeiro, enquanto simplesmente mudam as palavras (Seia, 2018).

¹⁵ O paralelismo sintético acontece quando os sentidos do texto se complementam (Seia, 2018).

¹⁶ O paralelismo antitético acontece quando os sentidos do texto se opõem (Seia, 2018).

¹⁷ Não será feita nova referência à consulta da tabela 2 no decorrer deste capítulo.

¹⁸ "Não deveríamos ouvir estas palavras em separado, mas antes na interacção entre elas. Estes acoplamentos sugerem outros acoplamentos, de modo que, até quando as palavras não são estritamente sinónimas, ou antónimas, são encontrados semelhanças e contrastes. Esta interacção entre palavras, encoraja-nos a resolver as ideias nas nossas mentes" (Tradução pelo Autor).

sentido literal, especialmente quando se encontram acopladas a outras palavras que não são literalmente correspondentes.

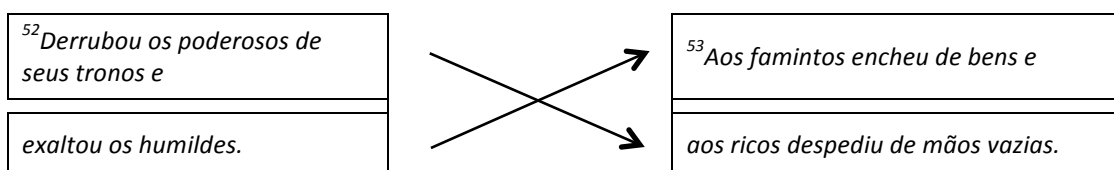
Tome-se como exemplo a relação estabelecida entre o termo «*hulilitatem*» que surge no verso 48 e, mais tarde, o aparecimento do termo «*humiles*», no verso 52. Torna-se aqui proeminente o contraste entre a humilhação da serva de Deus e a exaltação dos humildes.

Ivone Richter Reimer (2016, p. 51), citando Lutero, dedica um parágrafo a esta temática dizendo: “Assim, humildade nada mais é do que um estado ou uma condição de desprezo, insignificância e rebaixamento. Isso vale para os pobres, doentes, famintos sedentos, presos, sofredores e moribundos”.

Acrescenta ainda o mesmo autor (2016, p. 52), em relação à chave de hermenêutica usada no processo de tradução e análise de Martin Lutero: “é característico de Deus olhar para as coisas insignificantes. Por isso traduzi a palavra “humildade” por “nulidade” ou “ser insignificante”. Portanto, Maria quer dizer o seguinte: Deus olhou para mim, uma moça pobre, desprezada e insignificante”.

Mais tarde, no verso 52, surge uma nova referência aos «*humiles*», desta vez assumindo um paralelismo antitético com «*potentes*» (poderosos).

Numa relação entre os versos 52 e 53, poder-se-á identificar dois paralelismos antitéticos, que por sua vez formam um paralelismo sinónimo invertido entre eles, denominado por quiasmo¹⁹. Veja-se:



Esta relação estabelecida, por meio das várias expressões de paralelismo, é enriquecida por um outro aspecto bastante significativo no poema – o seu ritmo. Observe-se os contrastes rítmicos estabelecidos entre os vv. 46b-49a, 51-54a e 49b-50, 54b-55.

Como anteriormente referido, grande parte do texto *Magnificat* tem como berço da sua criação o Antigo Testamento. Também no que concerne à sua composição rítmica, afirma

¹⁹ Quiasmo é uma figura de estilo que se traduz pela inversão da ordem das palavras e de duas frases que se opõem, “permitindo não só diversificar o ritmo frásico, bem como levar à obtenção de certos efeitos semânticos, a partir da posição que as palavras ocupam no enunciado” (Seia, 2018).

N. K. Gottward, citado por Reimer (2016, p. 269), que existem fortes influências deste passado evangélico:

*Meter, insofar as it exists in Hebrew poetry, is actually the rhythmical counterpart of parallelism of thought. Rhythm is not due to syllabic quantities but to the less definable instinct of balancing parts whose exact accentual values are not measurable and probably never were...In Hebrew poetry regularity of stress is subordinated to regularity of balanced or compensation...is due to the desire to oppose word-masses of about the same weight while varying and emphasizing the thought.*²⁰

É através do seu ritmo que o poema se desvincula de todo o discurso corrente, afirmando-se como uma composição literária única, que procura oferecer uma visão singular. Esta riqueza rítmica, também é afirmada pela relação estabelecida entre as palavras que constituem o poema e que servem de elementos para definir a estrutura do mesmo. A primeira parte é inteiramente pessoal, entoadado pelo *eu poético* de Maria, quando esta proclama: «*anima mea*» (A minha alma) (...)«*spiritus meus*» (o meu espírito) (...) «*salutari meo*» (meu salvador) (...)«*beatam me dicent*» (me chamarão bem-aventurada) (...)«*Quia fecit mihi magna*» (o todo poderoso fez em mim).

Após esta introdução escrita na 1ª pessoa do singular (vv. 47 a 50), dá-se lugar a uma expansão do pensamento do sujeito poético, numa segunda parte inteiramente teocêntrica, em que o *eu* de Maria é substituído. Enaltecendo diversos feitos de Deus, tem como principal objecto de exposição, demonstrar a visão de Deus na procura de uma igualdade social, descrita numa relação de paralelismos antitéticos como anteriormente referido:

⁵² « <i>Potentes</i> » (poderosos)	→	⁵² « <i>Humiles</i> » (humildes)
⁵³ « <i>Esurientes</i> » (famintos/pobres)	→	⁵³ « <i>Divites</i> » (ricos)

No texto referido anteriormente, é notória a necessidade de reforçar o que anteriormente é dito, num momento inicial, com o discurso direccionado para uma individualidade, e posteriormente destinado a uma pluralidade social. Aquilo que já foi dito, tem de ser dito de uma forma mais veemente, fazendo novamente ressoar, para que a sua

²⁰“Métrica, na medida em que existe na poesia hebraica, é, na verdade, o equivalente rítmico do paralelismo de pensamento. Ritmo não é resultado da qualidade silábica, mas do instinto menos definível do equilíbrio das partes cujos valores acentuais exactos não são mensuráveis e provavelmente nunca foram. (...) Na poesia hebraica, a regularidade da acentuação é subordinada à regularidade de ideias equilibradas. Daí a tendência de preencher linhas com paralelismos incompletos como meio de compensação (...) é resultado do desejo de contrapor aglomerados de palavras com peso semelhante, enquanto se varia e enfatiza o pensamento.” (Tradução pelo Autor).

importância seja inteiramente sentida. Assim, nesta segunda parte – a partir do verso 51 – as conjunções são eliminadas, o que torna os verbos mais proeminentes, e a sua particularidade rítmica mais evidente. Ainda relativamente a este verso, o surgimento de expressões como «*brachio suo*» (o seu braço) ou «*dispersit superbos*» (dispersou os soberbos) oferece não só uma força exponencial por meio dos sons guturais que compõem as palavras, mas também por meio da materialização das imagens criadas.

Posteriormente, os versos 52 e 53, talvez os mais interventivos do poema, vigoram pela sua construção antitética, sendo esta antítese mais acentuada do que a anteriormente presente nos versos 48 e 49. Além deste factor, o padrão antitético é repetido duas vezes, resultando no paralelismo sinónimo entre os dois versos, já anteriormente aqui referido. A ligação entre os dois versos é feita por meio de um padrão quiástico, sendo ainda reforçada pela semelhança na terminação das palavras: *humiles – esurientes*.

Esta relação fonética, torna-se possível, pois o verso 53 quebra com o padrão adoptado até então da colocação do verbo no início do verso. Aqui, outros interesses colidiram com esse padrão, assumindo as palavras «*esurientes*» (famintos) e «*divites*» (ricos) um papel central em detrimento do verbo, como anteriormente acontecera.

Apesar de se poder considerar os versos 52 e 53 como o *clímax* do poema, como é indicado pela retórica presente nestes versos, nem o padrão estrófico, nem o pensamento estão completos neles. O verso 54 tem um papel preponderante, estabelecendo uma ligação aos últimos versos, pois apesar de Israel ainda não ter sido mencionado até então, as últimas palavras deste canto fazem referência à promessa de Israel. De novo, surge a referência à misericórdia de Deus, colocado uma vez mais na perspectiva de todas as gerações. Demonstramos Tannehill (1974, p. 276), que nos versos 54-55 constatamos a relação da dádiva de um filho à promessa de Israel referida neste verso:

*The gift of the child is the act of mercy which fulfills the promise given to Israel at the beginning of its history. Thus this gift is placed within the context of Israel's long history of hope and is celebrated as its fulfilment, which makes explicit the significance of the poem's extensive use of traditional biblical language.*²¹

²¹ “A dádiva do filho é um acto de misericórdia que cumpre a promessa dada a Israel no início da história. Assim, esta dádiva é colocada no contexto da longa história de esperança de Israel e é celebrada como a sua concretização, o que torna explícita a significância do uso extensivo do poema da língua bíblica tradicional.” (Tradução pelo Autor)

Constatamos assim que a dádiva do filho ganha significado, pois, por um lado, encontra-se aqui representado o acto poderoso de Deus no qual as sociedades são subvertidas, mas também porque se a coloca na perspectiva da história da esperança de Israel.

A presença da referência a Israel no cântico *Magnificat* também procura demonstrar o serviço de um povo de uma terra prometida, eleita por Deus, para pôr em prática toda a sua profecia, como se observa no livro do Êxodo, em que Deus se refere a Israel: “²²Assim fala o Senhor: O meu filho primogénito é Israel (Ex. 4,22)”. Constata-se assim que surge uma forte relação entre Israel, a eleita por Deus como sua filha, e a chegada daquele que Maria anuncia pelo Canto do *Magnificat*. Por outro lado, o olhar de Deus elegendo os mais desfavorecidos também se reflecte na escolha de Israel para sua cidade real, veja-se em Isaías quando Deus se refere a Israel:

⁸Quanto a ti, Israel, meu servo, Jacob, meu eleito, linhagem de Abraão, meu amigo, ⁹fui buscar-te aos confins da terra, chamei-te das regiões remotas. Eu disse-te: Tu é que és o meu Servo. Foi a ti que escolhi e não te rejeitarei. (IS. 41, 9).

Encontra-se no trecho acima transcrito a passagem a que Maria se refere no seu cântico, aquando da sua referência a Israel dizendo: “Acolheu a Israel, seu servo, lembrando da sua misericórdia, como tinha prometido a nossos pais, a Abraão e à sua descendência para sempre” (Lc. 1, 54-55).

Após esta análise, pode então concluir-se que se trata de um texto que contém padrões cuidados de repetição e contraste, por vezes confrontando ou reforçando uma ideia anteriormente transmitida. É por meio das características formais supramencionadas, que poder-se-á afirmar que este texto oferece ao pensamento um impacto que o irá expandir em significância. Ao propor-se contemplar este texto, os leitores têm de responder a diversos requisitos que são considerados imprescindíveis aos olhos do teórico Robert Tannehill (1974, p. 275):

He must allow line to interact with line and word with word, sensing their mutual reinforcement or the tension between them. He must feel the rhythm of returning thought and returning form, and savor the mood which is thus evoked²²

²² “Ele tem de permitir uma interacção entre cada linha, cada palavra, detectando o seu reforço mútuo ou tensão entre elas. Deve sentir o ritmo do pensamento e da forma regular, e saborear o espírito que é então invocado” (Tradução pelo Autor).

Na sua unidade dinâmica, este texto sustenta em comunhão a relação do pequeno com o grande, a relação entre uma mulher pobre e humilde com a realização da promessa feita a Israel através da subversão da sociedade humana. O texto, por outras palavras, permite reconhecer aquela que espera no seu ventre o filho de Deus como um sinal. Por outro lado, após esta análise também se torna evidente a transmissão de preferência para com os mais desfavorecidos. Assim, torna-se impossível compreender este texto, se não houver um olhar humano sobre a protagonista do cântico.

Termina este capítulo com as palavras de Santo Ambrósio, doutor da Igreja, que, certamente merecendo o olhar de Pedro de Cristo, elucida todo aquele que vá estabelecer um contacto com este texto, quer na condição de leitor, ouvinte ou compositor proposto a trabalhar a obra:

Esteja em cada um a alma de Maria que engrandece o Senhor, esteja em todos o espírito de Maria que exulta em Deus; se, segundo a carne, uma só é a mãe de Cristo, segundo a fé todas as almas geram Cristo; de facto, cada um acolhe em si o verbo de Deus... A alma de Maria engrandece o Senhor, e o seu espírito exulta em Deus, porque, consagrada com a alma e com o espírito ao Pai e ao Filho, ela adora com afecto devoto um só Deus, do qual tudo provém, e um só Deus, do qual tudo provém, e um só Senhor, em virtude do qual todas as coisas existem.

II.

RELATÓRIO DE TRANSCRIÇÃO

1. Contextualização	40
2. Metodologia Editorial	42
2.1 Denominação das obras	42
2.2 Designação das partes	42
2.3 Partituração	43
2.4 Claves	44
2.5 Pausas	46
2.6 <i>Mensurstriche</i>	47
2.7 <i>Legature</i>	48
2.8 Acidentes e música ficta	50
2.9 Elementos alterados do texto musical original	53
2.10 Colocação de texto	56

CAPÍTULO II.

RELATÓRIO DE TRANSCRIÇÃO

1. Contextualização

Antecedendo o processo de transcrição e edição de partitura, surge a necessidade de realizar um estudo em torno de diversos elementos preponderantes para a realização de um processo de transcrição. A definição de uma identidade de edição requer um profundo conhecimento de diversas formas de desenvolver o processo, podendo-se assim reunir elementos para definir a própria política editorial. Respondendo a essa necessidade, foi realizada uma longa investigação, que procurou conhecer diversos e distintos processos de edição e partituração realizados até hoje.

No quartel dos anos 50 do século XX, foram realizadas as primeiras edições críticas de polifonia portuguesa, intituladas *Polyphonia: cadernos de repertório Coral*, de autoria de Mário de Sampaio Ribeiro e José Augusto Alegria, estruturadas em sete volumes, onde é possível encontrar música de Francisco Martins, Manuel Cardoso, Pedro de Cristo, Filipe de Magalhães, Diogo Dias Melgaz. Estas edições caracterizam-se por um forte acréscimo de elementos aos representados nos originais.

Posteriormente, foi consultado o volume 16, da colecção *Portugaliae Musica*, intitulado *Cantica Beatae Mariae Virginis: magnificat*, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian no ano de 1974, onde é possível observar obras de Manuel Cardoso. Aqui José Augusto Alegria, propõe uma linha editorial muito idêntica à referida anteriormente, sujeitando a música a diversas alterações, modernizando a sua representação gráfica.

Apesar de todos estes contributos editoriais de rico valor, foi dedicado um tempo redobrado a observar, estudar e analisar obras como *Sacred Polychoral Repertory in Portugal ca.1580-1660*, da autoria de José Abreu, na sua dissertação de doutoramento, assim como *Poliphony in Portugal c.1530 – c. 1620*, da autoria de Owen Rees.

Por fim, destaca-se a obra intitulada *LIVRO DE VARIOS MOTETES. OFFICIO DA SEMANA SANTA. E OVTRAS COVSAS*, uma edição de Vasco Negreiros, publicada no ano de 2008, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, sendo este último, o reflexo da sua investigação no decurso do doutoramento intitulado *O filho da velhice – Questões de interpretação* (Negreiros,

2005), o autor propõe uma reedição de vários Motetes de Manuel Cardoso, anteriormente publicadas por Alegria na referida colecção *Portugaliae e Musica*. Porém, este procura ser o menos invasivo naquilo que é deixado pelo autor, permitindo assim ao executante encarar a música como se fizesse uso do próprio original, factor crucial para a interpretação e execução da obra.

As fontes primárias usadas no processo de transcrição presente neste projecto poderão ser consultadas na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), com as cotas MM 36, MM 44 e, por fim, MM 53, sendo a instituição identificada pela sigla *P-cug*²³. Todas as fontes descritas, são livros de coro de Música Polifónica Portuguesa, datados do século XVI, mais concretamente, entre os anos de 1570 e de 1600, provenientes do Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra.

No livro com a sigla *P-cug* MM 36, poder-se-á encontrar não só o *Magnificat* referente ao quinto tom, mas ainda diversos exemplos da música criada no Mosteiro de Santa Cruz: Aleluias, Motetes, Antífonas Marianas, Responsórios; num total de 62 títulos.

Relativamente ao livro identificado pela cota *P-cug* MM 44, poder-se-á consultar o original dos *Magnificat* compostos a partir dos quarto e sexto tons. Entre as 100 obras presentes neste livro, à semelhança do livro MM 36, também é possível encontrar diversos Aleluias, Antífonas, Missas, salmos entre outros.

Por fim, o último *Magnificat* abordado neste processo de transcrições, referente ao oitavo tom, encontra-se no livro *P-cug* MM 44. Neste livro, com um total de 102 obras, é possível encontrar 40 motetes, 6 paixões e muitas outras obras compostas pelo crúzio, estando todo o repertório escrito em notação mensural branca.

²³ As informações codicológicas das fontes podem ser consultadas na página web: <http://pemdatabase.eu/composer/1368>, tendo sido introduzidas por Nuno Raimundo, em 2016, e Bernardette Nelson, em 2013.

2. Metodologia Editorial

2.1 Denominação das obras

Ao longo do processo de transcrição, o autor optou por nomear cada transcrição com o tom de recitação a ela atribuída. Uma vez que estas serão publicadas num livro inteiramente composto por *Magnificat*, evita-se desta forma a sua identificação replicada na capa do livro e nas diversas obras que o constituem. Acrescenta-se, a cada transcrição, um subtítulo que contém os elementos codicológicos que permitem localizar e consultar as fontes originais, sendo eles o fólho e as balizas de paginação.

2.2 Designação das partes

Nos fólhos originais dos *Magnificat* não é encontrada a designação das partes no início de cada obra, contudo, excepcionalmente, poder-se-á constatar essa identificação aquando de uma alteração no discurso musical corrente, seja com a supressão ou o acréscimo de uma voz. Tome-se como exemplo o *Magnificat* referente ao sexto tom, presente na cota MM 44, em que acontece a particularidade de agregar uma nova parte denominada *vox de fora*. Neste caso, todas as outras encontram-se identificadas para que não restem dúvidas de quais as vozes a executar, pois estas acabam por assumir um novo lugar na disposição convencional do fólho (cf. figura 1).

Na proposta editorial apresentada neste trabalho, sendo esta considerada uma edição interpretativa²⁴, optou-se por atribuir os nomes modernos a cada parte. As designações de Soprano [S], Alto [A], Tenor [T] e baixo [B], encontram-se abreviadas pelas suas iniciais dentro de parênteses recto, antecedendo cada pentagrama correspondente. Excepcionalmente, no processo editorial aqui proposto, no momento em que surge uma nova voz - como o caso da já referida *vox de fora* -, o nome é representado por extenso (cf. figura 2).

²⁴ “Edição interpretativa: [1] edição crítica de um texto de testemunho único; nesta situação, o editor transcreve o texto, corrige os erros por conjectura (*emendatio opeingenii*) e regista em aparato todas as suas intervenções (...) para além da transcrição e da correcção de erros, o editor actualiza a ortografia e elabora notas explicativas de carácter geral” (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, *s.d.*).

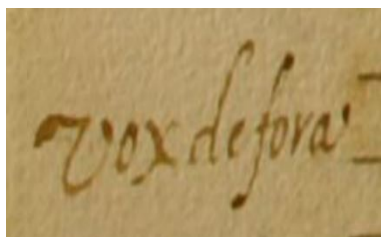


Figura 1 - Identificação original da vox de fora, fólho 119v Magnificat Sexto Tom | MM44 |



Figura 2 - Preservação da denominação atribuída à voz que agrega o discurso Magnificat Sexto Tom |MM44|

2.3 Partituração

Ao longo do processo de transcrição desenvolvido houve, desde o primeiro momento, a intenção de estruturar as obras numa disposição que facilitasse o trabalho não só do maestro de coro, mas também dos cantores, em diversos pontos de vista.

Assim, optou-se por representar os versos trabalhados polifonicamente com as respectivas partes dispostas num só sistema, contendo quatro pentagramas com a seguinte disposição descendente: soprano, alto, tenor e baixo.

Do ponto de vista prático, esta disposição permitirá que a obra seja alvo de estudo, não só para fim analítico, mas também de execução.

Para o cantor, facilitará a compreensão na relação de parte – todo, pois este, ao longo da *performance* da obra, poderá, por um lado, acompanhar e, por outro, executar com maior equidade os motivos imitados ao longo do discurso, permitindo-lhe assim uma maior consciência sobre o seu papel em determinadas cláusulas, bem como, para a execução de motivos imitativos em diálogo com as restantes vozes.

Alternadamente, aos versos trabalhados polifonicamente por Pedro de Cristo, foram acrescentados os versos de cantochão, retirados do *Liber Usualis, Missae Et Officii*, de 1930 e, ainda, do tratado de *Arte do Canto chão* de Pedro Talésio (1618, pp. 57,58). Esta representação gráfica permite, por outro lado, o exercício de diálogo sob prática alternada, que era característico em Santa Cruz, refere Pinho (1981):

Há, pois, que fazer distinção entre Coro e Capela. O coro era formado por todos os cónegos, cantava cantochão nas missas e nos ofícios (...). Os elementos da Capela, destacados devido às suas capacidades musicais, dedicavam-se à música polifónica (...).

2.4 Claves

Mantendo a linha conceptual do processo de transcrição, conservaram-se as claves usadas pelo compositor, evitando, deste modo, grandes mudanças, não só do ponto de vista gráfico, com o acrescentar de linhas suplementares, conforme explica Negreiros (2005, p. 121):

Só as claves originais permitem uma experiência visual correspondente à música, uma vez que a colocação das notas no pentagrama, conforme o desejo do compositor (...) indica de facto o registo usado, seja ele grave, médio ou agudo em cada uma das vozes. Prescindir desta relação seria causar uma grave perda de qualidade.

Relativamente à parte do *Superius*, o compositor recorre ao uso da clave de dó na primeira linha (parte que aparece na metade superior do verso do fólio); utiliza a clave de dó na terceira linha para grafar a parte de *Tenor* (visível na metade inferior do verso do fólio). No que concerne ao *Alto*, recorre ao uso da clave de dó na segunda linha (parte representada na metade superior do recto²⁵ do fólio). E para o *Bassus* faz uso da clave de dó na quarta linha (aparece na metade inferior do recto do fólio) fazendo, por vezes, uso da clave de dó na quinta linha, como é possível constatar no *Magnificat* correspondente ao oitavo tom. A *vox de fora*, parte que excepcionalmente aparece no *Magnificat* do sexto tom, é escrita na clave de dó na segunda linha (parte que se encontra na metade inferior do verso do fólio correspondente).

A tabela representada a seguir descreve as claves usadas em cada parte.

²⁵ “Recto: Face anterior de um fólio, em oposição a verso; num livro ou cadernos abertos, é a página da direita”. (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, s.d.).

Tabela 3 - Claves originais das obras transcritas

Fólios	MM44	MM36	MM44	MM53	
Parte \ Tons	VI	V	VI	VIII	Clave
S	C1	C1	b C1	C1	Normal
A	C2	C2	b C2	C2	Alta
T	C3	C3	b C3	C3	Alta
B	C4	C4	b C4	C4 – C5	Alta
Vox de fora	-	-	b C2	-	-

Pode concluir-se que o recurso a claves altas é bastante frequente na música transcrita, no entanto, a designação das partes não se depreende somente pela clave em que se encontra escrita, mas também pelo discurso polifónico, mais concretamente na sua figuração melódica e pelos momentos cadenciais. Isso é demonstrado pela parte do baixo que habitualmente executa saltos de 5^a descendente em momentos cadenciais. Por outro lado, na parte de soprano, é bastante frequente o recurso a movimentos de figuração rápida, enquanto, às restantes vozes, praticam um discurso rítmico mais estável (cf. figura 3). De referir também a frequência com que são atribuídos movimentos cadenciais à parte de soprano, com frequente recurso à 3^a retardada pela 4^a, como é possível constatar no *Magnificat* oitavo tom do MM 53.

Figura 3 - Figuração rítmica soprano | MM 44 Sexto Tom |

Como é possível observar na figura 4, os âmbitos alcançados no repertório transcrito, em circunstâncias normais, não carecem de uma transposição ou alteração de clave, pois são tessituras consideradas exequíveis para as características vocais dos naipes em questão. No que concerne ao fim analítico do repertório, a alteração de claves poderia tornar-se um obstáculo, segundo Smith (2011, p. 98):

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.²⁶

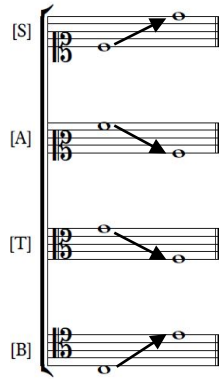


Figura 4 - Âmbito de cada parte

2.5 Pausas

*A fí como temos oito figuras pero cantar, cada hua tem sua pausa pera calar (...)*²⁷

(Fernandes, 1626, p. 11).

De acordo com a linha editorial defendida neste projecto, todas as figuras apresentam o seu valor real, nunca recorrendo a valores menores unidos por ligaduras. Nesta matéria, a representação da pausa não se torna excepção.

Devido ao recurso de *Mensurstriche*²⁸, foi possível representar as pausas com as figuras originais, dando a cada figura o seu valor total. Deste modo, o critério estabelecido para o registo das pausas no processo de transcrição tornou-se bastante rigoroso, representando sempre de forma agrupada todas as pausas que tivessem um maior valor em relação à unidade de compasso a que pertencem. Por outro lado, todas as pausas de valor menor que a unidade de compasso pertencente são convertidas e representadas nos mesmos, com é possível constatar nas seguintes figuras:

²⁶ “Dado que as linhas suplementares eram evitadas na notação da época, cada modo era escrito numa clave que a sua representação gráfica não dependesse destas linhas suplementares. Junto com a distribuição regular de modos autênticos e plagais na música a quatro partes da época, certos modos foram associados a determinadas claves.” (Tradução pelo Autor).

²⁷ “Assim como temos oito figuras para cantar, cada uma tem a sua pausa para calar.” (Tradução pelo Autor).

²⁸ Consultar subcapítulo seguinte.

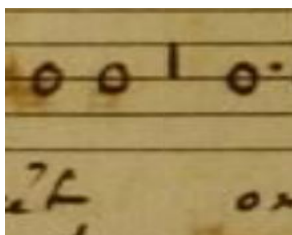


Figura 5 - Pausa de breve Magnificat oitavo Tom
[MM 53]

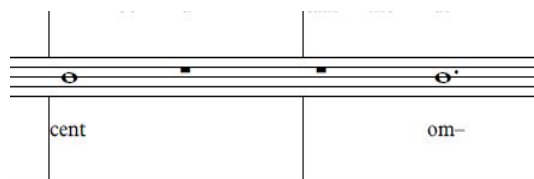


Figura 6 - Transcrição do trecho musical, representando a conversão de pausas

Mais evidente se torna a aplicabilidade deste processo nos inícios de frase – momentos que geralmente nascem de pausas longas – pois grande parte das vezes, encontra-se um número elevado de pausas agrupadas.

No início da parte de baixo no *Magnificat* do quarto tom - cota MM 44, apresentado na figura 7, pode concluir-se que o risco de o executante se equivocar, desconsiderando algumas das pausas de menor valor, é muito grande. Trata-se de longas pausas com a função de preencher três unidades e meia de compasso, o que dificulta uma leitura prática e segura. Nesse sentido, o transcritor optou por escrever as pausas de maior valor no seu compasso referente.

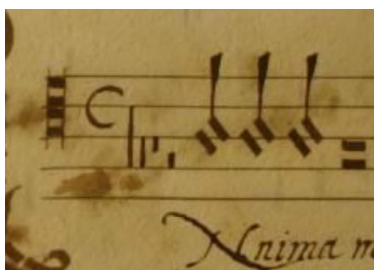


Figura 7 - Pausas do início Magnificat quarto Tom
[MM 44]

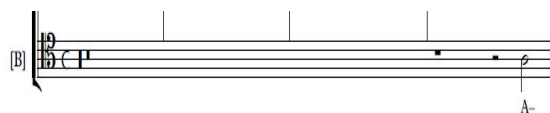


Figura 8 - Transcrição fragmentando as pausas

2.6 Mensurstriche

O uso de *Mensurstriche* deve-se à necessidade de auxiliar o executante no decorrer do discurso musical, procurando ser um elemento gráfico o menos invasivo nos documentos que nos foram deixados pelo compositor Pedro de Cristo.

“Apesar de na época já ser conhecido e posto em prática barras de compasso a interceptarem os pentagramas, opção muito presente na música instrumental,” (Banaco,

2016, p. 55), o material original apresenta-se despojado de qualquer barra de compasso, daí a sua colocação não ter sido tomada em consideração no processo editorial.

Por outro lado, a presença de barras duplas de compasso no material aqui transcrito é bastante evidente, assumindo a função de separar e distinguir versos no decurso de uma voz interna ou, por outro lado, separar as diversas partes presentes no livro de coro. A sua função foi considerada imprescindível, tendo sido mantida no processo de transcrição.

A exclusão total da presença da barra de compasso, poderia levar a consequências práticas que dificultariam o processo de montagem e execução da obra, não só para o coordenador dos trabalhos, mas também para os seus executantes.

Em contexto de ensaio, a presença permite de *Mensurstriche*, permite de uma forma breve e imediata, localizar uma parte em concreto a ser trabalhada. Relativamente ao papel do executante, este elemento permite uma organização e compreensão do discurso rítmico, dando-lhe uma maior noção da pulsação, elemento que define o *tactus* do discurso musical.

O *Mensurstriche* permite um compromisso, não só com os executantes da música transcrita, como ainda com a memória daquele que a criou, não comprometendo o discurso de uma determinada voz, nem tão pouco possíveis casos de diferentes prolações, tal como afirma Rees (1995, p. 118).

*(...), 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.*²⁹

2.7 Legature

As *legature* tem como principal função unir melismas de duas ou mais alturas, no entanto, esse conjunto é considerado apenas uma figura rítmica, quando se trata de música mensural branca.

Na época de Pedro de Cristo, o recurso a este elemento é pouco frequente, acabando por entrar em desuso nos finais do século XVI e XVII (Apel, 1953, p. 88).

²⁹ “(...) os ritmos não estão organizados segundo um sentido do *tactus*, como é claramente revelado quando se tenta impor barras regulares. (...) A distorção que a barra causa (e a qual é também fundamental e difundida para ser caracterizada como mera sincopação) pode ser observada.” (Tradução pelo Autor).

Pedro Talésio (1618, p. 12)³⁰, na sua “Arte do Canto chão” deixa uma breve explicação acerca desta temática, referindo-se à seguinte figura³¹:



Figura 9 - Imagem retirada de "Arte do Canto Chão" de Pedro Talésio

O ritmo de cada altura dentro da *legature* tem de ser medido quando estas se encontram representadas em escrita mensural, daí a necessidade de criar um sistema que nos indique qual das figuras assume determinado valor rítmico.

Assim, obtém-se essa explicação por parte de António Fernandes (1626, p. 36) que na sua *Arte de Musica de canto dorgam, e cantochão* nos diz acerca desta transformação na figura de semibreve:

*(...) E toda a figura descendo ou sobindo de pontos quadrados ou Alphados & o primeiro ponto tiuer plica á maó esquerda pera cima, os primeiros dous são semibreues ligadas a fji e se for Alpha tendo plica pera cima á maõ esquerda também de semibreue a fji (...)*³²

Na música abordada, a presença de *legature* é bastante frequente como é possível denotar nos manuscritos presentes em anexo (cf. anexo I). A opção tomada para a sua representação gráfica no processo de transcrição é feita por meio de parênteses longos horizontais que, ainda longe de conseguir assemelhar-se à representação original, estabelece, aos olhos do executante, uma ligação entre as alturas compreendidas por este elemento gráfico.

³⁰ “Presbytero, e insigne professor de música, cuja faculdade ensinou na Universidade de Coimbra, subindo á cadeira a 19 de Janeiro de 1613, quando já tinha sido mestre da Cathedral da Guarda no tempo do seu Bispo D. Affonso Furtado de Mendoça.” (Machado, 1752, p. 621).

³¹ “Nos pontos Alfados, Atados, dobrados, & muytos em ligaduras, não se põem letra, senão no primeyro ponto.”

³² “(...) Toda a figura descendo e subindo de pontos quadrados ou alfados e o primeiro ponto tiver plica do lado esquerdo para cima, os primeiros dois são semibreues ligadas, assim e se for alfa tendo plica para cima do lado esquerdo também é semibreue assim (...)”. (Modernização pelo Autor).

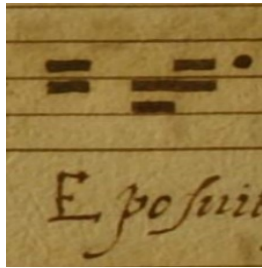


Figura 10 - Excerto parte Baixo Magnificat quarto Tom

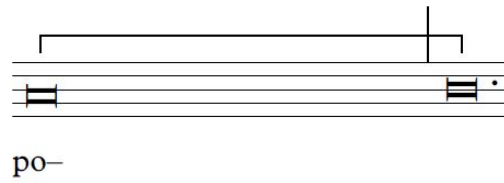


Figura 11 - Transcrição do excerto representado à esquerda

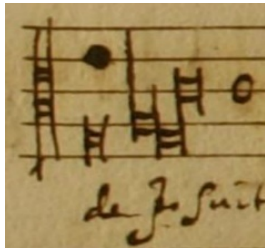


Figura 12 - Excerto parte Tenor Magnificat oitavo Tom

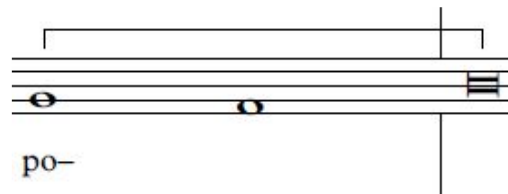


Figura 13 - Transcrição do excerto representado à esquerda

2.8 Acidentes e música ficta

A notação dos acidentes no processo de transcrição dos *Magnificat* teve como principal objectivo dar resposta a dois factores importantes: por um lado, manter não só os acidentes presentes na armação de clave, mas ainda todas as notas alteradas no decorrer do discurso musical registadas pelo copista; por outro lado, propor novas alterações que não se encontravam representadas na partitura.

Nos acidentes já registados nos fólios, encontram-se alterações não só no início das partes, como ainda sob a nota afectada ou do seu lado esquerdo, quando se trata de acidentes ao longo do discurso. Relativamente aos acidentes marcados no início de compasso, é-nos deixada uma excepção que é considerada oportuna ser aqui exposta.

No *Magnificat* presente no livro identificado pela cota MM44 referente ao sexto tom, unicamente presente na parte de alto, é possível ver-se o acidente replicado em ambas as oitavas (cf. figura 14), o que era muito frequente na época. Contudo, foi opção de edição não replicar tal representação gráfica, pois considera-se um elemento desnecessário para um músico actual, que pela prática saberá que o acidente se refere à altura em concreto, independentemente da oitava em que está representada.



Figura 14 - Parte de contralto Magnificat sexto Tom [MM 44]

Os acidentes, ao longo do discurso, poder-se-ão ver representados no pentagrama e em baixo do mesmo. Em todos os casos, constatou-se que, tratando-se de um bemol, a sua presença é feita em linha ou entrelinhas do pentagrama. Por outro lado, no caso de se tratar de uma alteração por meio de sustenido, a sua representação gráfica surge na margem inferior do pentagrama, por baixo da nota afectada, situação que nos levará a pensar que esta alteração foi colocada após a criação da obra.

No que diz respeito a esta questão, Pinho (1981, p. 112) diz-nos que os crúzios tinham por hábito escrever as *fictas* nos livros de coro, podendo esta alteração acontecer no decurso do processo editorial de uma obra. Na medida em que este processo passava por diversas mãos desde pautadores, apontadores de solfa, escrivães de letra e, por fim, os iluminadores (1981, p. 113), o autor acima referido, acredita que estas alterações possam ter surgido por parte de qualquer um destes encargos, sendo o mais provável de acontecer já na fase de conclusão pelas mãos dos próprios executantes no processo de estudo da obra.

Neste caso, no que concerne ao processo editorial, numa perspectiva de facilitar a leitura do executante, optou-se por colocar estes acidentes no espaço compreendido pelo pentagrama.

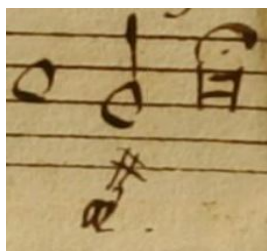


Figura 15 - Acidente fonte original Magnificat sexto Tom

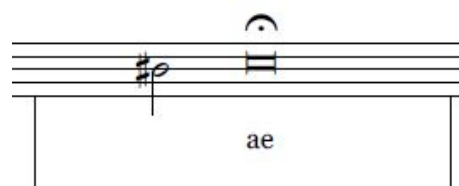


Figura 16 - Transcrição do excerto representado na imagem do lado esquerdo

Em muitos outros casos, surgiu a necessidade de alterar algumas notas que não estavam sujeitas a essa alteração no original, grande parte dos casos aconteceram em momentos de cláusula.

Tendo como base de trabalho o sistema de solfejo praticado na época, denominado de *gamut* foi possível encontrar algumas sugestões de alteração. Na figura 17³³, encontra-se representado um total de vinte notas, ascendentemente de G a ee, sendo a cada uma atribuída uma altura fixa, organizada segundo uma estrutura de seis notas, sendo este hexacorde denominado de ut, ré, mi, fá sol, lá.

Esta prática, denominada solmização, permite cantar o hexacorde iniciando em qualquer altura sendo que, de antemão, é sabido que a altura que corresponde às sílabas mi-fá terá um intervalo de meio tom. Assim, as restantes estabelecerão uma relação intervalar

de tom inteiro. Como exemplo, ao iniciar o gamut em G atribui-se a denominação de *ut* e assim sucessivamente até chegarmos ao E que corresponderá à sílaba lá. Segundo esta ordem de conversão, o meio-tom B-C estará sob as sílabas mi-fá, o que corresponde à relação intervalar. Quando o hexacorde nasce na nota F, surge a necessidade de tornar o B, que corresponde ao meio-tom mi-fá Bb para formar meio-tom com a nota A. Como anteriormente referido, grande parte destes casos podem ser constatados em movimentos de cláusula que, tendo como objectivo o alcance da oitava por meio de movimentos contrários, implicam a necessidade de alteração de notas, para que aconteçam movimentos característicos de cláusula.

Esta relação intervalar é naturalmente estabelecida sobre as cláusulas de Fá e Dó, pois ambas são antecedidas por meio tom. Contudo, existem casos em que o mesmo não acontece, impondo a necessidade de alteração intervalar por meio de acidentes adicionais. “(...) O sustenido representa cantar mi no lugar de qualquer outra sílaba do hexacorde e obrigando a formar meio-tom com a nota que lhe segue” (Banaco, 2016, p. 68). Assim podemos concluir que a função da *ficta* no discurso musical, tem como intuito estabelecer uma relação intervalar de meio-tom com a nota precedente, dando-lhe assim uma função de sensível.

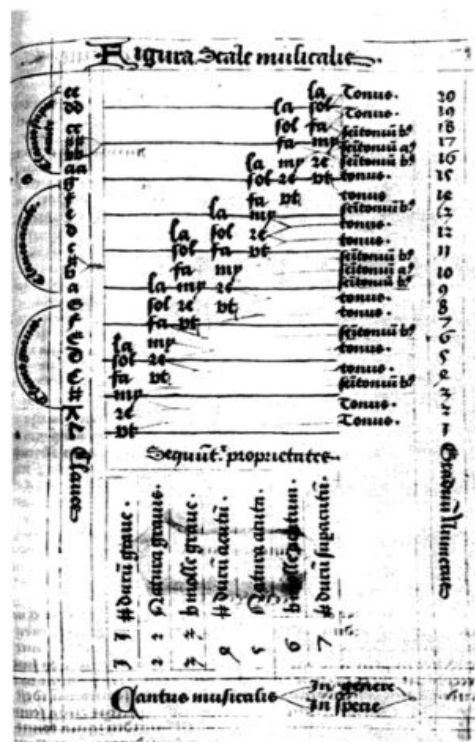


Figura 17 - Representação das mudanças do gamut

³³ Mr. Chent, Universiteitsbibliotheek, 70/ (71), fol. 108r (1503-04)

Do ponto de vista editorial, a representação destas alterações é feita na parte superior da nota afectada, permitindo assim dar a entender ao executante que se trata de uma sugestão de transcrição.

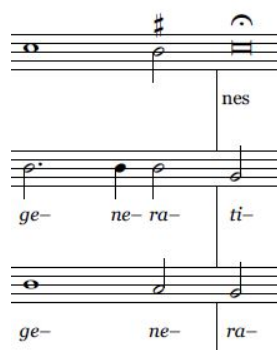


Figura 18 - Aplicação de ficta com intuito de realização de Cláusula

2.9 Elementos alterados do texto musical original

No decurso dos processos de transcrição das obras de D. Pedro de Cristo em estudo, por vezes são descobertas incorrecções que se poderão fazer evidentes, não só na solmização de uma parte isolada, mas também no resultado harmónico.

É um aspecto que deverá ser encarado com naturalidade, na medida que já tomamos consciência do processo³⁴ pelo qual as obras passavam até chegarem ao seu estado final. Assim, procura-se reescrever estes trechos, com auxílio de regras de contraponto, elementos estilísticos que tornem lúcido o processo de escrita da música, e ainda por meio do processo de tentativa-erro.

MM 44 [quarto tom]

No verso «*Suscepit Israel puerum suum*», ocorreu a necessidade de fazer a correcção de uma nota na voz de contralto. Na chegada ao acorde de dó M, a voz de contralto, mantém no original o fá (3ª do acorde anterior), criando assim uma 2ª M com a voz de tenor. Foi opção editorial alterar esse Fá para Sol, já que essa a nota é comum entre o acorde de dó M e o acorde posterior de sol M, também tendo como prioridade a qualidade de condução melódica da voz.

³⁴ Cf. II. RELATÓRIO DE TRANSCRIÇÃO; 2.8 *Acidentes e Música Ficta*.

MM 36 [quinto tom]

No que diz respeito ao *Magnificat* neste tom, não foi necessário realizar alterações.

MM 44 [sexto tom]

No *Magnificat* sobre o Sexto tom, surgiu a necessidade de proceder a pequenas alterações.

Na parte do baixo, realizou-se uma pequena alteração no que diz respeito à altura definida de uma nota. Ainda que se trate de uma nota de passagem, no fólio original, podemos ver uma figuração rítmica em valores curtos que colocam baixos e tenores em diálogo por movimentos contrários. No decorrer desse discurso, surge um si na parte de baixo contra um dó na parte de tenor. Ora, observando este facto, e não se tratando de um retardo, procurou-se compreender a incoerência, tendo constatado que o copista manteve a altura da voz anterior. Assim no processo de transcrição, com o objectivo de fazer a correcção melódica e, por sua vez a construção harmónica, alterou-se esse si para um lá (cf. figuras 19 e 20).



Figura 19 - Recorte parte de baixo Magnificat sexto Tom



Figura 20 - Correcção editorial parte de baixo Sexto Tom

No verso «*gloria patri*», concretamente na parte de tenor, compasso 118 da edição transcrita, viu-se a necessidade de acrescentar um ponto de aumentação à primeira figura do compasso, a fim de recolocar o discurso contrapontístico que, sem este, encontrar-se-ia permanentemente deslocado.

Este caso trata-se do mais premente no que toca à alteração de texto musical, quer no seu aspecto melódico quer rítmico.

Neste *Magnificat*, podem descrever-se três situações em que foi necessário proceder a alterações do texto musical original. Na voz de alto, no compasso 30 de transcrição, foi necessário fazer uma alteração rítmica. No original, pode encontrar-se como primeira figura uma breve pontuada, contudo, isso torna o discurso musical de alto deslocado em relação às restantes partes a partir desse ponto. Por forma a solucionar o problema, foi retirado o ponto de aumentação, o que viabilizou esta voz no discurso contrapontístico. Os outros dois casos semelhantes podem ser observados igualmente na parte do alto, sendo que não se trata de alterações rítmicas, mas sim, de alterações de alturas definidas

107

[S] ri- tu- i

[A] san-

[T] cto et spi-

[B] et spi-

Figura 21 - Excerto de transcrição Magnificat oitavo Tom

109

[S] cto

[A] ri- tu- i

[T] tu- i san-

[B] san-

Figura 22 - Excerto de transcrição Magnificat oitavo Tom [MM 53]

Como é possível observar na figura 21, o segundo grupo de notas constrói verticalmente o acorde de Fá M. No entanto, foi necessário proceder a uma alteração em relação ao original. Concretamente na parte de alto, no lugar de lá temos um sol, formando assim um intervalo de 9ª com o baixo, relação intervalar inadequada para a linguagem musical da época.

Por outro lado, na figura 22 encontra-se representada a cláusula final deste *Magnificat*. Também aqui foi necessário proceder a uma alteração na parte de alto. Pode ser visto no original que a terceira figura deste compasso é um si e não um dó como acontece na transcrição. Ora, a notação original levar-nos-ia a ter o si do naipe dos altos contra o dó no naipe de baixos. Assim, contornando a situação, procedeu-se à necessidade de alterar a

nota si de alto para dó, na perspectiva de rectificar o contexto harmónico presente neste trecho.

2.10 Colocação de texto

A fonte sobre a qual a transcrição foi realizada apresenta uma colocação do texto frequentemente corrida, sob o trecho musical em que deve ser cantado, não sendo demonstrada a sílaba que corresponde a cada nota musical. Por vezes, a distância estabelecida graficamente entre o texto e a música que lhe corresponde é de tal forma grande, que se torna difícil a sua associação. Por estes e outros motivos, a colocação do texto foi, no decurso do processo editorial, a fase de maior desafio, dadas as inúmeras soluções possíveis.

O mau estado de conservação do fólio, referente ao sexto tom, foi um desafio acrescido ao longo do processo de transcrição, já que, como é possível constatar na primeira página do referido fólio (cf. anexo I.3), a percepção do texto musical não é imediata.

Por seu turno, o *Magnificat* referente ao oitavo tom (cf. anexo I.4), apresenta uma caligrafia pouco cuidada e frequentemente ilegível, somando dificuldades ao decurso do processo.

A associação do texto literário ao conteúdo musical foi teoricamente suportada nas regras que Zarlino (1558) nos deixa na sua obra *Le Institvtioni Harminiche* relativamente a esta prática. No entanto, excepcionalmente, alguns casos de colocação de texto exigiram uma reflexão baseada na escrita habitual do próprio compositor, não tomando em consideração o que seria defendido por Zarlino. Tome-se como exemplo a situação que será apresentada em seguida pelo mesmo autor (1558, p. 341), na sua quarta regra, que defende:

*La Quarta, che rare volte si costuma di porre la sillaba sopra alcuna semínima; ne sopra quelle figure, che sono minori di lei; ne alla figura, che la segue immediatamente.*³⁵

Na prática composicional de Pedro de Cristo presente na sua música transcrita, pode constatar-se outra realidade. É clara a intenção esporádica da colocação de texto em figuras

³⁵ “A quarta, raramente é usada para colocar a sílaba sobre qualquer semínima; também não sobre as figuras de valor menor que esta; nem nas figuras que surgem imediatamente após estas.” (Tradução pelo Autor).

curtas, sendo esse um aspecto bastante frequente em todo o repertório que serviu de objecto de estudo desta investigação. A figura 23 exemplifica-o, evidenciando a intenção da colocação de texto em semínimas.



Figura 23 - Recorte parte de alto quarto Tom |MM 44|

Outro exemplo que prova a regularidade desta prática pode ser observado na mesma obra, no verso «*Deposuit Potentes*» (cf. figura 24), em que a colocação do texto também se faz acompanhar de uma carga simbólica por meio de uma figura de retórica musical, a *catabasis*³⁶.



Figura 24 - Recorte parte de alto quarto Tom |MM 44|

Situação recorrente é também a presença do símbolo *ij* ou *.//.* que representam a repetição de texto quando este se encontra omitido (cf. figura 25).



Figura 25 - Sinais de repetição de texto presentes nos originais

Neste caso, o editor optou pela colocação deste texto em itálico, demonstrando assim não se tratar de uma transcrição directa, mas sim, de uma sugestão editorial.

³⁶ Ver *catabasis* – Glossário de figuras de retórica musical (cf. Anexo III)

De facto, a maior dificuldade deste processo de idealização ou sugestão de colocação do texto foi solucionar situações em que os trechos musicais são curtos em relação ao texto literário correspondente. Em todos os casos onde este problema se verificou, a solução proposta foi igual, de forma a privilegiar a coerência editorial, optando-se pela repetição da última metade da frase, e não da frase no seu todo. A transcrição MM44 quarto tom (cf. anexo II.1) apresenta-se desta forma solucionada. Como se pode verificar no compasso 13, a parte de tenor repete somente a palavra «*dominum*», ao passo que a voz de baixo repete toda a frase «*anima mea dominum*». Ainda que o discurso musical de tenor se inicie antes do discurso do baixo, a falta de número de notas longas em relação ao número de sílabas longas presentes nesta frase, não permite adaptar ao trecho musical a frase na sua totalidade.

Ao longo deste trabalho de colocação de texto procurou-se ainda, por meio da prosódia, adaptar um texto coerente, atribuindo sílabas tónicas aos tempos fortes e sílabas longas aos tempos longos de cada linha melódica.

Por outro lado, as características da escrita contrapontística de D. Pedro de Cristo facilitam a resolução de eventuais questões que surjam no decurso do processo da colocação do texto. Por se tratar de uma técnica composicional que recorre à constante imitação motívica, permite muitas vezes descodificar trechos que não sejam claros numa primeira abordagem. Além disso, o contacto regular com esta linguagem musical funciona, ao longo da realização das transcrições, como factor preponderante na atenuação de determinados problemas que surjam, já que permite a lucidez quanto àquilo que é, de certo modo, familiar.

Outras opções editoriais gráficas foram devidamente ponderadas e tomadas em consideração, com a finalidade de facilitar o estudo da obra, tornando a leitura mais clara e imediata. Pode destacar-se as seguintes opções:

- Todos os acentos visíveis na fonte (que terão sido colocados com a intenção de abrir as vogais aquando da performance) foram retirados, sendo este considerado por parte do autor das transcrições um elemento desnecessário e visualmente perturbador;
- Todos os **V** colocados no lugar de **U** foram convertidos para **u**;
- Todos os **&** foram convertidos em **et**;
- Todos os **∫** longos, foram substituídos por **s**, de tamanho normal;
- Os casos de **m**, representados por um til, foram todos passados para a consoante correspondente.

Ainda do ponto de vista gráfico, como elemento de ligação das várias sílabas que constituem uma palavra, foi tido o cuidado de se colocar um travessão na face direita da sílaba (cf. figura 26), ao invés do seu uso comum nas edições actuais (cf. figura 27), procurando assim reduzir a poluição visual no decorrer do discurso.

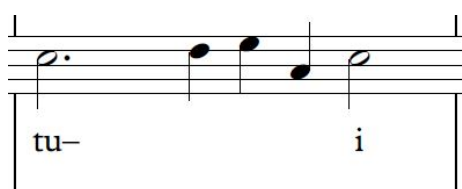


Figura 26 - Representação do uso do travessão empregado nas transcrições

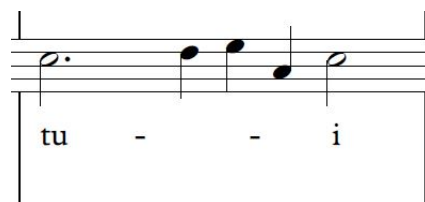


Figura 27 - Representação comum do uso do travessão em edições actuais

A propósito da divisão silábica, esta regeu-se por regras bastante rigorosas, procurando numa primeira fase, fazer a identificação e delimitação de cada palavra e, numa segunda fase, homogeneizar os casos que na fonte se apresentavam de forma diferente. Nas figuras que se seguem (cf. figuras 28 e 29) é possível confrontar duas versões distintas da divisão da mesma palavra nas obras em estudo, *Sanc-to* e *San-cto*.

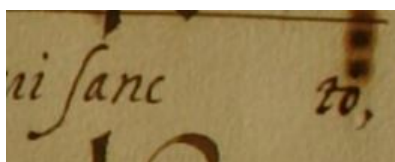


Figura 28 - Exemplo 1 de separação silábica quarto Tom [MM44]

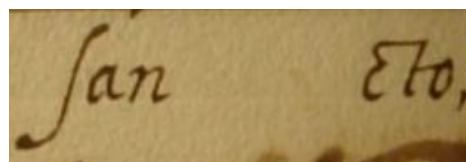


Figura 29 - Exemplo 2 de separação silábica quarto Tom [MM44]

Naturalmente que neste caso, como em todos os outros que se assemelham, transversais a todas as obras em estudo, a separação da palavra foi feita de igual forma, colocando o c na sílaba átona, por se tratar da sílaba de repouso.

Neste seguimento, é também visível alguma incoerência no que concerne à colocação de maiúsculas e minúsculas no início de algumas palavras. Por vezes, a título de exemplo, a palavra *Dominum* aparece escrita com maiúsculas, mas também com minúsculas, à semelhança de outras palavras. Com o intuito de homogeneizar o texto e privilegiar a coerência gráfica, o autor da transcrição teve como referência o texto do *Magnificat* presente no *Liber Usualis* (The Benedictines of Solesmes, 1961).

Para finalizar este capítulo, é pertinente realçar a importância que a vertente prática desta investigação (cf. capítulo V) teve também neste processo de colocação de texto.

Efectivamente, em contexto de ensaios no processo de preparação para a execução das obras em questão, constatou-se que, apesar de fundamentadas, as colocações de texto nem sempre eram as mais confortáveis de cantar e, por conseguinte, algumas opções de associação de texto literário ao texto musical foram repensadas e reajustadas seguindo as sugestões dos executantes.

III.

ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO

ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO	62
1. Análise da Obra no Quarto Tom MM 44 (108v – 114r) 	63
1.1 Tom de recitação	63
1.2 Estrutura	64
1.3 Análise de cada segmento	65
2. Análise da Obra no quinto tom MM 36 (44v – 49r) 	73
2.1 Tom de recitação	73
2.2 Estrutura	74
2.3 Análise de cada segmento	75
3. Análise da Obra no sexto tom MM 44 (114v – 120r) 	83
3.1 Tom de recitação	83
3.2 Estrutura	84
3.3 Análise de cada segmento	85
4. Análise da Obra no oitavo tom MM 53 (37v – 39r) 	92
4.1 Tom de recitação	92
4.2 Estrutura	93
4.3 Análise de cada segmento	94

CAPÍTULO III.

ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO

No presente capítulo serão analisados os quatro *Magnificat* compostos sobre os quatro tons referidos no capítulo anterior, a saber: Quarto, Quinto, Sexto e Oitavo tons, contribuindo este processo para a tomada de decisões interpretativas.

Optou-se por organizar a informação através dos subcapítulos: *Tom de recitação* e *Estrutura*. No que respeita ao subcapítulo *Tom de recitação*, apresentam-se referências bibliográficas de autores como Durán, Cícero e Nassare, apresentados em artigo por Zaldivar, que se debruçaram sobre o estudo dos tons e as suas características. Em relação à *Estrutura*, esta refere-se à divisão das partes que serão analisadas por meio dos versos que a compõem, assim, cada verso é dividido por secções, em que o texto tem um papel preponderante na delimitação das mesmas.

Posteriormente, realizou-se uma análise focada em cada verso (segmento) do texto, segundo três diferentes aspectos: *Notas de estrutura*, *Material motivico e outros dados* e *Figuras de retórica musical*.

Estas análises tiveram como principal objecto de trabalho as transcrições realizadas (cf. Anexo 2), devidamente seccionadas e identificadas pelas siglas presentes nas tabelas de estrutura.

1. Análise da Obra no Quarto Tom | MM 44 (108v – 114r) |

1.1 Tom de recitação

Tabela 4 - Atribuição modal (Quarto Tom)

Partes	Claves	Armação de clave	Notas iniciais	Âmbito	Cláusula final
[S]	C ¹	-----	a ¹	d ¹ – d ²	Mi
[A]	C ²		e ¹	a ¹ – b ²	
[T]	C ³		a ¹	f ¹ – g ²	
[B]	C ⁴		a ¹	d ¹ – e ²	

Este *Magnificat* encontra-se construído a partir do quarto tom gregoriano (*deuterus plagalis*). Este tom, igualmente denominado de Hipofrigio, caracteriza-se pela doçura enganosa, capaz de grandes contrastes de afecto (Zaldivar, 1997; Negreiros, 2002).

Muitos autores debruçam-se sobre esta temática musical. Segundo Cicerón, os oito tons sofrem forte influência dos astros. Ao quarto tom, é atribuído uma forte ligação ao planeta Mercúrio. Sobre esta temática diz-nos Nassarre (Zaldivar, 1997, p. 119) que “las influencias de este Planeta son mover a llanto y alegría, a ira y a mansedumbre, a apacibilidad y terribilidad, a blandura y fortaleza”³⁷. Durán (*idem*) refere como característica deste modo, a instabilidade emocional, classificando-o como “la letra del cuarto tono es halangüeña, lisonjera, com dulzura mansa y enganosa, que por un cabo parece que halaga, por outro, muerde y murmura”³⁸. Analogamente, e a fim de intensificar as suas características, o mesmo autor (*idem*), conclui que “este tono se compara y aplace a los susurrones, destratores, alevosos, que tiran la piedra y esconden la mano, lisonjeros, mohatrones, trampistas, pleiteantes, en todos engañosos”³⁹.

Sobre a sua composição, diz-nos António Fernandes, na sua *ARTE DE MVSICA E CANTO DORGAM, E CANTO CHAM* (1626, p. 68), “(...) todo o introito que fenecer em E la mi, & trazer o verfo A la mi re. & differ RE, VT, VT, RE, como efte duplex, he quarto tom”⁴⁰.

³⁷ “as influências deste planeta são mover o choro e a alegria, a ira e a mansidão, a suavidade e a terribilidade, o macio e a força” (Tradução pelo Autor).

³⁸ “a letra do quarto tom é complacente, agradável, com calma e falsa doçura, que por um lado parece que bajula, mas por outro, morde e murmura” (Tradução pelo Autor).

³⁹ “este tom compara e adia-se aos sussurros que atiram a pedra e escondem a mão, lisonjeiros, trampistas, burlador, demandantes, e em tudo enganosos.” (Tradução pelo Autor).

⁴⁰ “Todo o intróito que terminar em mi – lá – mi e trazer o verso lá – mi – ré e disser ré – dó – ré, com este duplex, é o quarto tom.” (Modernização pelo Autor).

1.2 Estrutura

Tabela 5 - Estrutura (quarto Tom)

Versos	Secção	Texto	Duração em mínimas	Intersecção	Nota da cláusula
Entoação		<i>Magnificat</i>			
I	a1	<i>Anima mea Dominum</i>	64	2	LÁ
	a2			0	MI
II	alternatim	<i>Et exultavit spiritus meus, * in Deo salutari meo</i>			
III	b1	<i>Quia respexit</i>	26	3	LÁ
	b2	<i>humilitatem ancillae suae*</i>	17	0	LÁ
	c1	<i>ecce enim ex hoc</i>	20	3	LÁ
	c2	<i>beatam me dicent omnes generationes</i>	47	0	(LÁ) MI
IV	alternatim	<i>Quia fecit mihi magna qui potens est, * et sanctum nomen eius</i>			
V	d1	<i>Et misericordia eius</i>	40	7	LÁ
	d2	<i>a progenie in progenies*</i>	43	0	LÁ
	e	<i>timentibus eum</i>	63	0	MI
VI	alternatim	<i>Fecit potentiam in brachio suo, * dispersit superbos mente cordis sui</i>			
VII	f1	<i>Deposuit potentes de sede*</i>	28	1	LÁ
	f2		16	2	-----
	g	<i>et exaltavit humiles</i>	38	0	MI
VIII	alternatim	<i>Esurientes implevit bonis, *et divites dimisit inanes</i>			
XI	h	<i>Suscepit Israel puerum suum*</i>	33	1,5	LÁ
	i1	<i>recordatus misericordiae suae</i>	26	8	MI
	i2		38	0	(LÁ) MI
X	alternatim	<i>Sicut locutus est ad patres nostros, * Abraham et semini eius in saecula</i>			
XI	j	<i>Gloria patri, et filio*</i>	48	3	RÉ
	k	<i>Et spiritui sancto</i>	35	0	(LÁ) MI
XII	alternatim	<i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper, * et in saecula saeculorum. Amen</i>			

1.3 Análise de cada segmento

Notas de estrutura:

Inicialmente, constata-se uma secção *a* que se forma através de duas frases, sendo a primeira definida até ao compasso⁴¹ 10, momento em que surge uma figura de retórica musical nas partes de alto, tenor e baixo, sendo esta, consequência da cláusula em LÁ entre soprano e contralto.

Esta frase é iniciada com a parte de tenor e a resposta é feita, à distância de uma semibreve, pela parte de alto. No c. 2, surge a entrada de soprano, mais tarde imitada pelo baixo, à distância de uma mínima, possível de identificar através da presença do *cantus firmus*⁴², correspondente a este verso.

Relativamente à segunda frase, tal como anteriormente referido, é iniciada pelas partes de baixo, tenor e alto, em simultâneo. A sua resposta é feita por soprano à distância de uma semibreve. Esta frase, assim que iniciada, só irá interromper o seu discurso na cláusula final do verso. No que concerne à figuração rítmica, é de referir o movimento melismático feito do alto, no decurso da secção *a2*.

Material motivico e outros dados:

Na secção *a1*, é de salientar um motivo apresentado pela parte de tenor, mais tarde imitado por alto. É evidente que a sua construção melódica vai recolher elementos do *cantus firmus* do tom em que este *Magnificat* é embasado. No entanto, esse é mais evidente na parte de soprano e baixo que, na sua entrada, executam-no *ipsis verbis* como está representado no seu *cantus firmus*.

No que concerne à secção *a2*, o início homorrítmico é executado pelas partes de baixo, tenor e alto, surgindo, mais tarde, a parte de soprano, uma vez mais com a responsabilidade de execução do *cantus firmus*, no entanto, sofrendo ligeiras alterações.

⁴¹ A numeração do compasso é feita em uso exclusivo às transcrições disponibilizadas em anexo. Com isto, permite-se uma consulta breve do material referido. Assim, informa-se que a partir daqui será usada a abreviatura “c.” para referir compasso.

⁴² *Cantus firmus*: termo associado particularmente à música medieval e renascentista, que designa a existência de uma melodia que tem por base uma nova composição polifónica. A melodia pode ser retirada da música secular cantada ou monofónica, ou de uma voz de obra polifónica sagrada ou secular, ou livremente inventada. Entende-se, agora, que a composição de *cantus firmus* englobe uma vasta gama de tratamentos rítmicos e melódicos de uma melodia antecedente dentro de uma nova textura polifónica (...)” (Bloxam, s.d.) (Tradução pelo Autor).

Importa referir o movimento melismático executado pelo alto no decurso de toda esta secção.

Figuras de retórica musical:

No que respeita à presença de retórica musical, nesta secção pode identificar-se um *epizeuxis*⁴³ na parte do baixo, quando este profere a palavra «*Dominum*» (c. 9). Esta ênfase do termo pretende demonstrar a necessidade de afirmação de que é somente a Deus que Maria enaltece. De seguida, sobre a palavra «anima» (c. 10), surge um *noema*⁴⁴ e as partes encontram-se homorritmicamente.

Nesta secção *a2*, repare-se, ainda, na presença de um *circulatio*⁴⁵ na parte de contralto, em «*spiritus meus*» em que Maria representando fala na primeira pessoa dando a conhecer o fulgor da exaltação do seu espírito. (cf. capítulo I pág. 34)

Verso III | Secção *b* e *c* |

Notas de estrutura:

O verso III é constituído por duas secções – *b* e *c*. Cada uma dividida por duas frases de acordo com a estrutura do texto. Na secção *b*, a frase *b1* é iniciada pelo parte de alto que, à distância de semibreve pontuada, obtém a resposta pela parte de soprano, que a imita na relação intervalar estabelecida, fazendo-o por valores mais largos. Na *anacruse* para o *c.4*, dá-se a entrada de tenor que, em resposta real, imita a parte de baixo à distância de uma breve pontuada, à semelhança do que se sucederá entre alto-soprano. Esta frase irá culminar numa cláusula em *LÁ* e tem a particularidade de todas as partes terminarem em simultâneo, não havendo intrusão de outra secção. Ainda que pertencente ao mesmo verso, o trecho polifónico que sucede, recebe uma nova letra, tratando-se, pois, de uma nova secção.

Na secção *c*, encontram-se duas frases também elas contrastantes. Na primeira, *c1*, destaca-se a cabeça do motivo em «*ecce enim*», por se tratar de um motivo constituído por dois saltos de 4ª descendente, no que respeita ao baixo e soprano. Esse elemento melódico

⁴³ Ver *epizeuxis* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

⁴⁴ Ver *noema* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

⁴⁵ Ver *circulatio* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

oferece a esta frase um carácter muito particular. Relativamente ao *c2*, poder-se-á constatar que se trata de um trecho muito mais *cantabile*.

Apresentado pela parte de alto, ainda no decurso da secção anterior, este novo motivo obtém uma resposta, breve e meia depois da sua proposta. Caracteriza-se por uma figuração rítmica que oferece um carácter bastante poderoso à frase «*omnes generationes*».

Esta secção termina com uma cláusula em (LÁ) MI.

Material motivico e outros dados:

No que concerne a esta questão, destaca-se o motivo iniciado no c. 22 pela parte de tenor, contrastando ritmicamente com o que o antecedeu, sendo desenvolvido um discurso ascendente em valores mais curtos. Por outro lado, *c1* apresenta uma cabeça de tema em intervalos de 4^{as} descendentes, podendo assim desenvolver o restante discurso numa progressiva ascensão harmónica.

Da mesma forma, *c2* (c. 31) recupera o motivo apresentado em *b2*, estabelecendo assim uma ligação entre a palavra «*humilitatem*», anteriormente proferida, e a palavra «*beatam*».

Figuras de retórica musical:

No início desta secção, estando o texto relacionado com o olhar de Deus sobre a humildade da sua serva, é clara a presença de um *assimilatio*⁴⁶, representando os olhos, ritmicamente presentes pela formação de pares de breves. Mais tarde, surge um *epizeuxis*, que enfatiza a expressão «*omnes generationes*», repetido incessantemente por todas as partes, aludindo a todas as gerações do mundo, por todos os tempos.

Verso V | Secção *d* e *e* |

Notas de estrutura:

Escrito para apenas três partes, a secção correspondente às letras *d* e *e*, é composta por duas frases, claramente contrastantes, não só do ponto de vista melódico, mas também do ponto de vista rítmico. De uma forma geral, toda a primeira frase *d1*, desenvolve-se em registo médio, numa textura contínua, pois no que concerne à sua figuração rítmica trata-se

⁴⁶ Ver *assimilatio* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

do uso de valores longos, dando assim a sensação de estabilidade. Por outro lado, a frase *d2*, iniciada na voz de baixo no c. 51 que, por sua vez, é respondida na parte de soprano à distância de semínima, caracteriza-se por um ambiente mais agitado, pois neste trecho observa-se uma figuração rítmica mais rica, e ainda diversas *tirate*⁴⁷ ascendentes. Esta secção termina com uma cláusula em LÁ.

Na secção *e*, revisita-se o ambiente criado em *d1*. Assim, os recursos rítmicos têm grande contraste, sendo que no c. 65 surge um *groppo*⁴⁸ na parte de soprano. O motivo é apresentado pela parte de tenor e imitado à distância de uma mínima. No c. 74, dá-se a cláusula final desta parte, resultando num *supplementum*⁴⁹ sobre o pedal de tenor, encerrando assim este verso.

Material motivico e outros dados:

Comece-se por referir, quanto a este verso, a maneira como surge a expressão «*a progenie*». Primeiramente, surgindo na parte de baixo, a palavra aparece de uma forma sincopada, surgindo a vogal «*a*» na segunda metade do primeiro tempo, com duração de uma semibreve e, por conseguinte, a sílaba «*pro-*» que surge, igualmente, na segunda metade do segundo tempo, com duração de uma mínima (c. 51).

Por outro lado, pode ver-se a mesma palavra na parte de soprano, tendo agora uma maior duração na primeira sílaba, estando esta representada numa semibreve pontuada e a segunda sílaba sobre uma mínima. No entanto, também esta palavra surge em tempo fraco, resultando num ritmo sincopado.

Por último, na parte de tenor, as duas primeiras sílabas da palavra são abordadas de igual forma, sobre tempo forte do segundo compasso sobre figura de mínima. Assim, apresentam-se três abordagens distintas da mesma expressão, aquando do seu surgimento nas diversas partes.

Surge, porém, um grande contraste rítmico com o que se sucedera na primeira secção deste verso, em que o desenvolvimento melódico consistia em música bastante linear, transmitindo assim serenidade por meio do uso de valores longos, para assim representar a referida misericórdia.

⁴⁷Ver *tirata* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

⁴⁸Ver *groppo* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

⁴⁹Ver *supplementum* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

Figuras de retórica musical:

Muito evidente é a presença de um rico recurso a figuras de retórica musical na frase *d2 «a progenie in progenie»*. Fazendo recurso a um *circulatio* e, posteriormente, a *tiratas ascendentes*, o compositor pretende aludir a outra representação das gerações vindouras e ainda à imagem do infinito. Surge, mais tarde, uma nova frase com recurso a um longo movimento melismático na parte de soprano, que sobre a palavra «*timentibus*», aplica uma *emphasis*⁵⁰, representando a agitação causada àqueles que sentem temor a Deus.

Verso VII | Secção *f* e *g* |

Notas de estrutura:

Surgindo todas as partes em simultâneo, a frase *f1*, rapidamente se inicia o processo de imitação motívica, fazendo uso de uma figura de retórica para direccionar o discurso melódico para uma região média-grave. No entanto, posteriormente a este trecho, o compositor reforça a mensagem presente no texto, repetindo-o.

Interceptado por um total de oito mínimas, termina a secção *f* executando sucessivos movimentos descendentes que resultarão num novo motivo. Identificado pela letra *g*, desenrolando-se numa região média-aguda, esta secção faz uso de novo material temático, recriando a exaltação dos humildes, visível na parte de tenor, através da longa secção melismática que culmina numa cláusula em MI.

Material motívico e outros dados:

No verso em questão, concretamente na secção *f1*, a primeira frase desenvolve-se numa sucessão de motivos descendentes. Por outro lado, *f2* apresenta o mesmo texto com uma leitura musicalmente diferente, tendo este, uma condução melódica mais estável e linear, à excepção da parte de baixo que não participa nesta repetição.

Figuras de retórica musical:

A fim de reforçar a imagem do derrubar dos poderosos por parte de Deus, em «*Deposuit potentes*», surge a figura *descensus*⁵¹, que aplicada a todas as partes, à excepção

⁵⁰Ver *emphasis* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

⁵¹Ver *descensus* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

de baixo, executa sucessivas *tirate*, levando esta frase ao registo mais grave da obra. Este elemento, reforça, poeticamente a construção antitética em que se encontra desenvolvido este verso em relação ao anterior (cf. Capítulo I. pág.35)

Após esta alteração, dá-se uma transformação total de ambiente com recurso a uma *anabasis*⁵², que se evidencia num registo médio-agudo, contrastando com o que o antecederá, em que no verso em questão é formado um quiasmo (cf. Capítulo I. pág.33) A aplicabilidade desta figura de retórica deve-se ao facto de o texto fazer referência à exaltação dos humildes por parte de Deus. Logo, estabelece-se um contraste de registo em correspondência para com o texto literário.

Verso IX | Secção *h e i* |

Notas de estrutura:

Apresentado pela parte de soprano, surge o trecho *h*, que oferece um motivo bastante rico, sucedido pela imitação imediata das restantes partes. À distância de uma mínima, surge a resposta real do baixo. No fim, em destaque, surge a parte de tenor, que terá a seu cargo a execução do *cantus firmus*.

Já no c. 104, surge uma nova frase na parte de soprano, interceptando a frase anterior. Esta irá culminar numa *cláusula perfecta* sobre a nota RÉ, posteriormente desenvolvendo uma sequência de 4^{as} descendentes até chegar à tonalidade de lá m, culminando na cláusula em MI.

Material motivico e outros dados:

A secção *h* destaca-se, pois, o seu motivo é bastante rico do ponto de vista rítmico, tratando-se de um *accelerando* gradual que se torna possível através da diminuição de valores progressivos das células rítmicas utilizadas.

Aqui, é de referir que a proposta feita pela parte de soprano recebe uma imitação real por baixo, no entanto, tanto este como o alto, surgem em tempo fraco, no primeiro e segundo tempos do c. 97, respectivamente.

Na secção *i*, surge o novo motivo igualmente apresentado pelo soprano no c. 104, sendo este mais estável do ponto de vista da sua condução melódica e composição rítmica.

⁵²Ver *anabasis* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

Relativamente a este motivo, «*recordatus*» trata-se de um material temático muito curto, pois a intenção é de evidenciar «*Misericordiae suae*», que surge em dois motivos: um primeiro de cariz melismático, abordado de maneira diferente por todas as partes que o executam, não só nos elementos rítmicos que o constituem, mas ainda na condução melódica, estabelecendo direcções divergentes; por outro lado, apresenta-se de uma forma mais estável nesta que é a sua abordagem contrapontística.

Figuras de retórica musical:

No c. 97, observa-se a aplicação de um *gropo* que cria um movimento cíclico para um motivo «*Suscepit Israel*». Surge, mais tarde, como término desta secção, uma *epanadiplosis*⁵³, atribuindo assim uma conotação de grande importância à palavra «*suae*», referindo-se à misericórdia de Deus, fazendo assim jus à relação estabelecida por Deus com a sua terra eleita - Israel e o seu povo. (cf. Capítulo I. pág.35)

Verso XII | Secção *j* e *k* |

Notas de estrutura:

Este novo verso é dividido em duas grandes secções. Uma primeira secção, denominados *j*, em que a entrada é feita em simultâneo por todas as partes, dando primazia à densidade harmónica, em detrimento de uma escrita contrapontística. Esta secção passará ainda por uma alteração na parte de soprano, a fim de executar a *cláusula perfecta* sobre a progressão harmónica IV-V-I (c.130).

Por outro lado, na secção *k*, surge pela parte de alto novo material temático que, sobre uma imitação real, reaparecerá na parte de baixo. Posteriormente, o motivo surge no tenor, tendo este uma resposta real na parte de soprano, parte que se agrega, por último, a esta secção. Esta termina com uma cláusula sobre a nota LÁ, tendo posteriormente um *supplementum*, que irá culminar no acorde de mi M.

Material motivico e outros dados:

A secção *j* é caracterizada pela sua entrada homorrítmica que, atacando a sílaba «*Glo-*» (*de Gloria*) no acorde de SOL M, atribui uma índole imponente ao trecho. Por outro lado,

⁵³Ver *epanadiplosis*– Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

surge novamente a palavra «*gloria*», agora numa abordagem contrapontística, com uma ordem de aparição do agudo para o grave de soprano – alto – tenor – baixo.

O motivo presente na secção *k* (c.131) é ritmicamente contrastante, atribuindo, desta forma, outra actividade energética ao trecho.

Figuras de retórica musical:

No verso XI, mais concretamente na secção *j*, pode identificar-se uma *epanalepsis*, retractada na constante repetição da frase «*gloria patri et filio*». Soma-se, ainda, nesta secção um *mutatio toni*⁵⁴ na parte de soprano no c. 130. De seguida, na secção *k*, observa-se a presença de uma *mimesis*⁵⁵, que passa por todas as partes na cabeça do tema «*et spiritui sancto*».

Na conclusão desta secção, identifica-se um *epizeuxis* que pretende intensificar a palavra «*Sancto*», por meio da repetição.

⁵⁴Ver *mutatio toni* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

⁵⁵Ver *mimesis* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

2. Análise da Obra no quinto tom | MM 36 (44v – 49r) |

2.1 Tom de recitação

Tabela 6 - Atribuição modal (quinto Tom)

Partes	Claves	Armação de clave	Notas iniciais	Âmbito	Cláusula final
[S]	C ¹	-----	G	c ¹ – d ²	LÁ
[A]	C ²		G	b ¹ – a ²	
[T]	C ³		C	f ¹ – g ²	
[B]	C ⁴		G	c ¹ – d ²	

Este *Magnificat* está escrito no quinto tom (*tritus authenticus*), sendo bastante evidente a presença do seu *cantus firmus* no decurso da obra.

Fernandes (1626, p. 68), expõe as suas características e, por sua vez, apresenta a forma de identificar este tom:

*“o duplex se levanta em F fá ut, & diz Fa, re, fa. Todo o Introito que fenecer em F ut, & trazer o Verso no mesmo F fa ut & differ Fa, re, fa como este duplex, he quinto tom o tal intróito”*⁵⁶.

Associado ao planeta Júpiter, este modo afectivamente caracteriza-se por ser benévolo, modesto e deleitoso (Negreiros, 2002, p. 15). Diz-nos Nassarre (Zaldivar, 1997, p. 121) que, acerca deste modo: “El planeta Júpiter, que está en el quinto cielo, es de su naturaleza caliente y húmedo templadamente, por cuyas cualidades es muy benévolo en sus influencias (...)”⁵⁷.

Ainda sobre este planeta diz o mesmo autor (*idem*): “Es muy saludable el año que domina, influye muy buenas condiciones en los sujetos sobre quienes tiene dominio, como son reconciliación de amistades, paz, concordia, sosiego tranquilidad de ánimo, benevolências e inclina a la devoción”⁵⁸. Por fim, acrescenta dizendo que o resultado da obra que fizer uso deste tom será sempre a transmissão de alegria para aqueles que a ouvirem (Zaldivar, 1997), o que se acaba por verificar neste *Magnificat*.

⁵⁶ “O duplex se levanta em fá-lá-dó, e diz fá-ré-lá. O intróito que terminar em fá-dó e trazer o verso no mesmo fá-lá-dó e disser fá-ré-fá, como este duplex é quinto tom o tal intróito.” (Modernização pelo Autor)

⁵⁷ “O planeta Júpiter, que está no quinto céu, é de natureza quente e moderadamente húmida, pelas suas qualidades, é muito tolerante nas suas influências(...)” (Tradução pelo Autor).

⁵⁸ “É muito saudável o ano que domina, traz boas condições aos indivíduos a quem ele tem domínio, como são reconciliações de amizade, paz concórdia, sossego, tranquilidade de humor, benevolências e inclinação para a devoção.” (Tradução pelo Autor).

2.2 Estrutura

Tabela 7 - Estrutura (quinto tom)

Versos	Secção	Texto	Duração em mínimas	Intersecção	Nota da cláusula
Entoação		<i>Magnificat</i>			
I	A	<i>Anima mea Dominum</i>	56	0	LÁ
II	Alternatim	<i>Et exultavit spiritus meus, * in Deo salutaris meo</i>			
III	b1	<i>Quia respexit</i>	22	7	DÓ
	b2	<i>humilitatem ancillae suae*</i>	21	3	DÓ
	C	<i>ecce enim ex hoc beatam me dicent</i>	33	2	DÓ
		<i>omnes generationes</i>	46	0	(LÁ) MI
IV	Alternatim	<i>Quia fecit mihi magna qui potens est,*et sanctum nomen eius</i>			
V	d1	<i>Et misericordia eius a progenie in progenies*</i>	30	2	DÓ
	d2		11	1	DÓ
	d3		42	3	SOL
	E	<i>Timentibus eum</i>	45	0	LÁ
VI	Alternatim	<i>Fecit potentiam in brachio suo, * dispersit superbos mente cordis sui</i>			
VII	F	<i>Deposuit potentes de sede*</i>	34	3	DÓ
	g1	<i>et exaltavit humiles</i>	41	2	DÓ
	g2		30	0	LÁ
VIII	Alternatim	<i>Esurientes implevit bonis,*et divites dimisit inanes</i>			
XI	H	<i>Suscepit Israel puerum suum*</i>	42	0	DÓ
	I	<i>recordatus misericordiae suae</i>	39	0	LÁ
X	Alternatim	<i>Sicut locutus est ad patres nostros* Abraham et semini eius in saecula</i>			
XI	J	<i>Gloria patri, et filio*</i>	34	2	DÓ
	K	<i>et spiritui sancto</i>	63	0	LÁ
XII	Alternatim	<i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper, * et in saecula saeculorum. Amen</i>			

2.3 Análise de cada segmento

Notas de estrutura:

A secção *a* é desenvolvida ao longo de 14 compassos. O motivo surge pela parte de alto e, à distância de uma semibreve, é imitado pela parte de tenor à 5^a. Surge mais tarde a entrada de baixo que receberá uma resposta tonal pela parte de soprano. Esta secção termina com uma cláusula em LÁ entre as partes de soprano e baixo.

Ao longo da secção, o registo, resultante da condução melódica das partes, torna-se progressivamente mais agudo.

Material motivico e outros dados:

No que concerne ao material motivico utilizado, o autor recorre ao uso do *cantus firmus* aplicando-o no primeiro aparecimento de cada parte. Este caracteriza-se por fazer inicialmente um movimento ascendente de 2^a maior, um salto de 3^a menor descendente, compensando novamente com um movimento ascendente de 2^a maior e, por fim, replicando o salto de 3^a menor descendente, como se de uma sequência melódica se tratasse.

O naipe de tenor desenvolve-se sempre na mesma região, tendo estas três frases ao longo da secção. Por outro lado, a parte de soprano, tratando-se da última voz a surgir no discurso, executa somente duas frases, replicando a mesma frase em regiões distintas, sendo que a sua segunda aparição acontece uma 4^a acima do que anteriormente foi apresentado.

Figuras de retórica musical:

Relativamente ao recurso de figuras retóricas, é de referir a presença de dois *epizeuxis* sobre a palavra «*Dominum*», na parte de alto e de tenor, respectivamente nos c. 5 e 6. À semelhança do que acontece no *Magnificat*, anteriormente analisado, o autor demonstra necessidade de reforçar a palavra «*Dominum*», representando assim o teocentrismo presente no cântico de Maria. No final da secção, concretamente a partir do c. 13, acontece um *supplementum* sobre o pedal de soprano, novamente sobre a palavra «*Dominum*» vindo este elemento a reforçar a ideia apresentada anteriormente.

Notas de estrutura:

O verso III está claramente dividido em duas secções, o que advém da construção frásica do texto. A primeira secção, designada com a letra *b*, divide-se em duas frases: «*Quia respexit*» (*b1*) e, conseqüentemente, «*humilitatem ancilae suae*» (*b2*).

Em *b1*, o motivo surge na parte de soprano, sendo posteriormente imitado pelo alto. Ainda no decurso do mesmo, surge no c.18, a intercepção pelo motivo posterior na parte de alto, culminando esta secção numa *cláusula perfecta* (c. 23).

Posteriormente, inicia-se uma nova secção com um novo material temático. Surgindo com a parte de alto ainda no decurso da secção anterior, à distância de uma mínima pontuada, recebe resposta pela parte de soprano.

A secção *c* tem a particularidade de surgir nas partes de tenor e baixo em simultâneo, contrastando assim com o que acontecera anteriormente. Trata-se de uma das mais longas secções da obra, pois o recurso constante à repetição de texto está bastante presente. Termina no c. 41 com uma cláusula sobre LÁ entre as partes de tenor e soprano, respectivamente, a *cláusula tenorizans* e *cláusula cantizans*.

Material motivico e outros dados:

Na secção *b*, encontra-se um primeiro motivo em «*Quia respexit*» construído em tríade ascendente. Por conseguinte, o motivo atribuído à frase que se sucede, em «*humilitatem ancilae suae*», trata-se de uma construção melódica mais regular e contínua, desenvolvida na mesma região, procurando contrastar com o contexto em que se encontra presente. Por outro lado, em «*ecce enim ex hoc*», dá-se uma recuperação do motivo anteriormente explorado, construído também este sobre um arpejo descendente, representando o gesto do olhar descendente para sobre a sua serva.

No c. 30, é possível observar-se a apresentação do tema de «*omnes generationes*». Este, ao contrário do que acontece com os restantes presentes neste verso, demonstra uma evidente presença do *cantus firmus*, remetendo para o verso I em que este elemento está bastante evidenciado.

Figuras de retórica musical:

No início da secção *c*, surge um *noema* presente nas partes de tenor e baixo.

Identifica-se, igualmente, esta figura de estilo nos c. 27, «*beatam medicent*», nas partes de tenor e alto, e ainda no c.31, «*omnes generationes*», nas partes de tenor e baixo. A presença desta figura de retórica procura responder ao contraste pretendido quando o texto faz referência à condição de Maria como bem-aventurada. Ainda no c. 27, apresenta-se uma *tirata* descendente na parte de baixo.

Entre a parte de tenor e soprano, também se encontra presente uma *mimesis* na frase «*omnes generationes*». Por outro lado, ainda sobre este tema, é demonstrado a simultaneidade de figuras de retórica no mesmo momento, com a realização de um *epizeuxis* e de uma *epanalepsis*, pois trata-se de um trecho em que o recurso à repetição é bastante usual, representando assim todas as gerações vindouras – «*omnes generationes*».

Verso V | Secção *d* e *e* |

Notas de estrutura:

À semelhança do que acontece no *Magnificat* MM 44 (quarto Tom), também este apresenta o verso III com apenas vozes partes. Inicialmente, o tema surge na parte de soprano e, à distância de uma mínima, é respondido na parte de alto. Surge, pela última vez, na parte de baixo, onde este realiza uma cláusula *fuggita in basizans*, iniciando a frase seguinte, ainda que esta use o mesmo material motivico.

A frase identificada por *d2* é bastante curta, iniciada no c. 50, é interrompida por uma cláusula sobre a nota DÓ na primeira metade do segundo tempo do c. 52. O material trabalhado é o mesmo, repetindo, uma vez mais, o texto e o material motivico, como se constatará no subcapítulo seguinte.

A partir do c. 53, com anacruse, dá-se pela terceira vez a repetição do texto e do seu material motivico, no entanto, concretiza-se numa frase mais longa que irá até ao c. 61, terminando sobre a cláusula *fuggita in basizans* entre as partes de baixo e soprano.

No c. 60, inicia-se a secção *c*, com a frase «*timentibus eum*», iniciada pelo baixo e obtendo resposta pelo alto no mesmo compasso. Por fim, surge a parte de soprano, culminando este verso numa cláusula sobre a nota LÁ.

Material motivico e outros dados:

O primeiro motivo que surge na parte de soprano, sob o texto «*Et Misericordia*» (c. 43), caracteriza-se por um salto melódico de 4ª ascendente, posteriormente compensando o salto em movimento contrário por graus conjuntos. Este, após ser exposto na parte de soprano, é imitado na parte de alto uma 5ª abaixo.

Na secção seguinte, observa-se uma questão pertinente através da constatação de uma sequência que, do ponto de vista harmónico, vai progredindo ascendentemente, no entanto, todas as frases estabelecem a mesma direcção fazendo um movimento descendente.

A secção *e*, motivicamente, assemelha-se muito ao verso I, «*anima mea Dominum*», estabelecendo as mesmas relações intervalares entre as alturas que formam o motivo. Este surge na parte de baixo e, posteriormente, obtém uma resposta real pelo naipe de alto.

Em jeito de conclusão, no c. 68, este motivo deixa de ser apresentado como acontecera até aqui, sendo agora um motivo descendente na parte de soprano e baixo, preparando assim a cláusula final.

Figuras de retórica musical:

Na secção *d*, concretamente entre os c. 47 e c. 52, surgem duas figuras de retórica em simultâneo. Por um lado, identifica-se um *epizeuxis*, sobre a expressão «a progenie» com recurso à constante repetição do texto literário, aludindo à misericórdia de Deus por todas as gerações futuras. Por outro, uma *mimesis*, com uma sobreposição motivica entre as partes de soprano e baixo nos c. 50 e c. 51.

Na secção seguinte, constata-se a presença de uma *catabasis*⁵⁹. Neste trecho, o autor opta por representar musicalmente «*in progenies*» com uma sucessão de melodias descendentes, como se de um olhar vindo do alto se tratasse “sobre aqueles que o temem”, frase presente na secção posterior a esta.

⁵⁹ Ver *catabasis* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

Notas de estrutura:

O quinto verso desta obra encontra-se dividido em duas secções, *f* e *g*. A primeira desenrola-se numa única secção, no entanto, a segunda subdividiu-se em duas subsecções, sendo elas identificadas por *g1* e *g2*.

Iniciada pela parte de soprano, a secção *f* tem a particularidade de progredir num contraponto cerrado, sendo clara a presença de homorrítmia em quase toda a secção. Esta desenvolve-se numa região média-grave.

Em anacruse para o c. 82, inicia-se na parte de tenor uma nova secção *g1*, com a frase «*et exaltavit humiles*». Esta, desenvolve-se numa região media-aguda contrastando assim com o trecho que a antecedeu. O diálogo contrapontístico torna-se aqui mais presente, culminando este trecho no c. 91 com a presença de uma cláusula com *basizans in fundamento*

A subsecção *g2* surge, homorrítmicamente, nas partes de alto, tenor e baixo, em anacruse para o c. 92. Esta subsecção é o trecho mais curto deste verso.

Material motivico e outros dados:

Toda a primeira secção possui uma carga energética bastante grande. Representado o poder de Deus em derrubar todos os poderosos, esta energia é conseguida por uma escrita desenvolvida em valores longos, em que as partes extremas vão, progressivamente, divergindo, abrindo assim o espectro, não recorrendo a figuração rítmica. Tem a particularidade de ter presente um duplo *retardo* entre as partes de alto e tenor no c. 75. O âmbito, anteriormente referido, agora converge e todas as partes tomam uma direcção melódica descendente, concluindo assim esta secção.

A secção *g*, iniciada pela parte de tenor, apresenta um tema caracterizado pelo seu salto de 8ª ascendente, presente na cabeça do motivo. Seguidamente, o mesmo texto prossegue um motivo diferente, sendo este construído por uma condução melódica por meio de graus conjuntos. A subsecção *g2*, que tem início em anacruse para o c. 92 é, também esta, à semelhança da secção *f*, um trecho homorrítmico.

Figuras de retórica musical:

No início do verso, como se de um chamamento se tratasse, evidenciando o poder de Deus em derrubar os poderosos, o compositor recorre à figura de retórica musical *noema*. Seguidamente, por meio de um *epizeuxis*, reforça a mensagem de que Deus foi capaz de derrubar os poderosos. Sobre a cláusula, no c. 81, identifica-se um *descensos*, presente em todas as partes, que executando melodicamente um movimento descendente, contribui para que todo o discurso passe para um registo médio-grave.

«*Et exaltavit*», motivo desenvolvido a partir do c. 81, apresenta-se sobre uma *catabasis* que tem como objectivo demonstrar a exaltação dos humildes por Deus.

Por outro lado, evidencia-se a presença de uma *epanalepsis* em toda a segunda secção. Sendo este considerado o trecho da obra em que mais vezes o texto é repetido, verifica-se uma vontade insistente do compositor em sublinhar a exaltação dos humildes por Deus.

O c. 92 caracteriza-se pela presença de um *noema* sobre a expressão «*et exaltavit*» nas partes de alto, tenor e baixo, reforçando assim o poder de Deus em exaltar os mais desfavorecidos. Todas estas presenças retóricas, evidência as características presentes no texto literário, em que podem ser observados dois paralelismos antitéticos (cf. Capítulo I. pág.33)

Verso IX | Secção *h* e *i* |

Notas de estrutura:

O verso IX é formado por duas secções, a saber: secção *h* e *i*. A secção *h* é formada pela frase «*Suscepit Israel puerum suum*» e, conseqüentemente, a secção *i* pela frase: «*recordatus misericordiae suae*».

A secção *h*, iniciada pela parte de alto, no c. 96, recebe resposta pelo soprano à distância de mínima pontuada. A sua conclusão dá-se na passagem do c. 105 para o 106 com uma cláusula entre as partes de alto e tenor, respectivamente, cláusula *cantizans* e cláusula *tenorizans*.

A secção *i* tem início na segunda metade do primeiro tempo do c. 106, com a entrada homorrítmica das partes de soprano, alto e baixo. Caracteriza-se por ser uma secção que não recorre a uma escrita contrapontística tão evidente, havendo com frequência partes a

executar o motivo em simultâneo. Termina com uma cláusula *cantizans*, na parte de soprano, e *tenorizans*, na parte de tenor, sobre a nota LÁ.

Material motivico e outros dados:

O material motivico presente na secção *h* é semelhante ao correspondente no MM 44 (quarto tom). Caracteriza-se por ter uma condução melódica bastante explorativa e ritmicamente é composta por valores contrastantes, atribuindo assim um carácter único a esta passagem. A parte de tenor executa o *cantus firmus* relativo a este verso.

Por outro lado, a secção *i* afirma-se no seu princípio, devido à entrada em simultâneo das partes de soprano, alto e baixo. O material motivico contrasta com o anteriormente apresentado, pois neste caso vive de valores longos e de uma condução melódica mais linear e contínua.

Figuras de retórica musical:

No que concerne às figuras de retórica musical presentes neste verso, pode identificar-se na parte de soprano a presença de um *groppo*, na sua primeira frase «suscepit Israel». Ainda na parte de soprano (c. 100) observa-se um *epizeuxis*, em que este reforça, por meio da repetição, a bondade de Deus ao acolher Israel. Repare-se, ainda, no aparecimento de uma *anabasis* transversal a todas as partes, sempre que surge o primeiro motivo de «*Suscepit Israel*».

Na parte de alto, é possível observar-se um *dubitatio*⁶⁰ presente na componente rítmica da frase desenvolvida no c. 105.

Verso XI | Secção *j* e *k* |

Notas de estrutura:

Dividido em duas secções, o verso XI caracteriza-se por um crescimento harmónico progressivo do número de vozes. A secção *j* iniciada pela parte de soprano, obtém resposta do alto, apesar de esta apresentar um material motivico diferente. Esta secção termina com uma cláusula entre soprano e baixo no c. 124.

A secção *k* inicia-se no c.124 pelo tenor e alto, que recebem resposta real pelo soprano e, mais tarde, pela parte de baixo. Caracteriza-se pelo constante recurso ao motivo

⁶⁰ Ver *dubitatio* – Glossário de retórica musical (cf. Anexo III)

«*et spiritui sancto*», surgindo esse motivo em diversas alturas. Termina no c. 135 com uma cláusula sobre a LÁ, de *cantizans*, no soprano, e *tenorizans* no tenor, conseqüentemente, desenvolvido ao longo de um *supplementum* sobre o pedal de soprano.

Material motivico e outros dados:

O material motivico presente na secção *j* caracteriza-se por ser desenvolvido a partir de um tema que poderá ser escutado nos versos III e VII, respectivamente em «*Quia respexit*» e «*Deposuit potentes*». Caracteriza-se por uma tríade ascendente, arpejando um acorde maior posteriormente, compensado em movimento contrário.

A partir do c. 124, inicia-se a secção *k*, também bastante semelhante a outras secções anteriormente interpretadas, no que concerne à sua construção motivica, como é o caso de «*et exaltavit humiles*» presente no c. 86, em que a relação intervalar do motivo é idêntica àquela agora analisada.

Figuras de retórica musical:

Na secção *j*, pode constatar-se a presença de um *circulatio* na parte do baixo, sendo este um elemento que cria movimento, estabelecendo direcção para a cláusula que acontece no c. 123.

Já na secção *k*, concretamente a partir do c. 124, é identificado um conjunto de duas figuras de retórica, nomeadamente a presença de uma *epanalepsis*, devido à constante repetição da mesma expressão do texto, e ainda um *epixeuxis* com constante repetição do texto literário. Identifica-se, igualmente, uma *mimesis*, pois neste aspecto o autor recorre à imitação constante do mesmo motivo. Por fim, sobre o longo pedal de soprano, é desenvolvido um *supplementum*.

3. Análise da Obra no sexto tom | MM 44 (114v – 120r) |

3.1 Tom de recitação

Tabela 8 - Atribuição modal (Sexto Tom)

Partes	Claves	Armação de clave	Notas iniciais	Âmbito	Cláusula final
[S]	C ¹	b	a	c ¹ – d ²	FÁ
[A]	C ²		c	b ¹ – b ²	
[T]	C ³		c	f ¹ – g ²	
[B]	C ⁴		f	d ¹ – d ²	

O sexto tom (*tritus plagalis*), ou modo Hipolidio, é dominado pelo planeta Vénus e os afectos a si associados passam por se considerar lastimoso, doloroso e terno (Negreiros, 2002, p. 15).

Pelas palavras de Nassarre (Zaldivar, 1997, p. 122) as influências deste são “muy benévolas, pues los efectos que influye son blandura de corazón, piedad, devoción e inclinación a toda cosa piadosa y ejercicio de caridad, a gratitud y a lágrimas de ternura y devoción.”⁶¹ Acrescenta ainda o mesmo autor (*idem*) acerca dos afectos enumerados anteriormente:

*Todos estos efectos causa el sexto tono en los oyentes, pues mueve su música a piedad y al ejercicio de las obras de caridad, mueve deseos del ejercicio de las virtudes y de las cosas eternas, ablanda el corazón, provoca a lágrimas de ternura devotas e infunde fervientes deseos de ver y gozar a Dios.*⁶²

Sobre a sua composição, escreve Fernandes (1626, p. 69) no seu tratado que “O sexto tom fenece no primeiro F fa ut, traz Seu levantamento no Segundo A la mi re, faz no princípio LA, & no meio La, ∫ol, la, & no fim La, fa, ∫ol, la.”⁶³

⁶¹ “muito benevolente, pois os efeitos que influenciam são a amabilidade de coração, piedade, devoção e inclinação a todas as coisas piadosas e exercício de caridade, a gratidão e a lágrima de ternura e devoção.” (Tradução pelo Autor).

⁶² “Todos estes efeitos são causados pelo sexto tom aos ouvintes, pois a sua música é movida pela piedade e pelos exercícios das outras obras de caridade, move desejos do exercício e das virtudes e das coisas eternas, amacia o coração, provoca a lágrima devotas de ternura e funde ferventes desejos de ver e disfrutar de Deus” (Tradução pelo Autor).

⁶³ O sexto tom termina no primeiro F-fa- dó, trás seu levantamento no segundo A -lá-mi-ré, faz no princípio la e no meio lá-sol-lá e no fim lá-fá-sol-lá. (Modernização pelo autor).

3.2 Estrutura

Tabela 9 - Estrutura (Sexto tom)

Versos	Secção	Texto	Duração em mínimas	Intersecção	Nota da cláusula
Entoação		<i>Magnificat</i>			
I	a1	<i>Anima mea Dominum</i>	16	5	FÁ
	a2		34	0	FÁ
II	Alternatim	<i>Et exultavit spiritus meus, * in Deo salutari meo</i>			
III	b1	<i>Quia respexit</i>	15	5	LÁ
	b2	<i>humilitatem ancilae suae*</i>	26	5	FÁ
	c1	<i>ecce enim ex hoc beatam me dicent</i>	39	20	FÁ
	c2	<i>omnes generationes</i>	30	0	LÁ
IV	alternatim	<i>Quia fecit mihi magna qui potens est, * et sanctum nomen eius</i>			
V	d	<i>Et misericordia eius</i>	54	4	FÁ
	e1	<i>a progenie in progenies* timentibus eum</i>	42	3	FÁ
	e2		34	0	FÁ
VI	alternatim	<i>Fecit potentiam in brachio suo, * dispersit superbos mente cordis sui</i>			
	f1	<i>Deposuit potentes de sede* et exaltavit humiles</i>	60	1	FÁ
	f2		21	0	FÁ
VIII	alternatim	<i>Esurientes implevit bonis, *et divites dimisit inanes</i>			
XI	g	<i>Suscepit Israel puerum suum*</i>	40	5	LÁ
	h	<i>recordatus misericordiae suae</i>	50	0	FÁ
X	alternatim	<i>Sicut locutus est ad patres nostros* Abraham et semini eius in saecula</i>			
XI	i1	<i>Gloria patri, et filio* et spiritui sancto</i>	15	6	FÁ
	i2		83	0	FÁ
XII	alternatim	<i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper, * et in saecula saeculorum. Amen</i>			

3.3 Análise de cada segmento

Verso I | Secção a |

Notas de estrutura:

A secção *a* divide-se em duas subsecções. Iniciada pela parte de tenor, *a1* caracteriza-se por se tratar de uma frase muito curta. A proposta de tenor recebe resposta pelo naípe de baixo, juntando-se, mais tarde, ao discurso o soprano e o alto.

De seguida, surge *a2*, proposta pela parte de alto, que será imitada por baixo e, seguidamente, pelo soprano e pelo tenor. Esta secção termina com uma cláusula em FÁ entre as partes de soprano e baixo, respectivamente, com a cláusula *cantizans* e *tenorizans*.

Material motivico e outros dados:

O material motivico, presente nesta secção, caracteriza-se pela forte influência do *cantus firmus*, correspondente ao sexto tom de recitação. Esta é evidente na parte de soprano, pois numa primeira aparição, retrata-se *ipsis verbis* no *cantus firmus* e, de seguida, em *a2*, surge com a mesma relação intervalar, apenas com uma nova abordagem rítmica.

Figuras de retórica musical:

No que concerne às figuras de retórica musical, neste verso identifica-se a presença de uma *tirata* descendente nos c. 6 e 7, respectivamente, nas partes de baixo e alto. Na secção *a2* encontra-se presente um *supplementum* que, após a cláusula final, completa o presente verso. É ainda de referir a identificação de um *epizeuxis* na parte de baixo, sobre a palavra «*Dominum*».

Verso III | Secção b e c |

Notas de estrutura:

O verso número III é dividido em duas secções, *b* e *c*. Iniciada na parte de baixo, a frase inicial de *b1* tem resposta à distância de uma semibreve pela parte de alto. Este trecho

da secção *b* é concluído com uma cláusula *fuggita*, evitando-se assim o movimento cadencial expectável.

Iniciada no c. 20, a secção *c* caracteriza-se por uma construção motívica ritmicamente contrastante. Surge pela primeira vez na parte de baixo e, à distância de uma mínima, recebe uma imitação à 5ª na parte de tenor. De seguida, tem aparição na parte de soprano e alto. A sua primeira subsecção (*c1*) termina no c.29 com uma cláusula sobre a nota FÁ. Inicia-se *c2* que, sobre o texto «*omnes generationes*», recorre a um novo motivo, contrastante com o anteriormente apresentado, e que irá concluir através da cláusula no c.34, acrescentando-lhe um *supplementum*, finalizando assim este verso.

Material motívico e outros dados:

O material motívico utilizado nas secções abordadas é bastante rico e contrastante. «*Quia respexit*» caracteriza-se por uma cabeça de tema descendente por graus conjuntos, sendo compensado por um salto de 4ª ascendente. Por outro lado, «*humilitatem*» é abordado de uma forma mais sóbria, sendo um motivo muito mais contínuo na sua construção intervalar. Por outro lado, é possível constatar-se que na secção *c1*, «*ecce enim ex hoc*», é trabalhado com uma figuração rítmica bastante rica, que atribui ao trecho uma nova energia bastante afirmativa, como é pedido pelo texto literário.

Similarmente, por meio da figuração rítmica usada, o trecho seguinte torna-se igualmente contrastante para com o que lhe antecederia, pois desenvolve-se todo ele em valores mais longos, tendo também uma condução melódica bastante linear e contínua. É de referir ainda a presença do *cantus firmus*, que pode ser observado na parte de alto.

Figuras de retórica musical:

No início deste verso, assim que é abordado no texto o olhar de Deus sobre Maria – «*Quia respexit*» -, o compositor aplica um *descenso*, não só na cabeça do motivo, transversal a todas as partes da obra, sendo este mais evidente na parte de baixo.

Na segunda parte desta secção, mais concretamente nos c. 27 e 28, pode ser constatada a presença de uma *tirata* ascendente na parte de baixo e, por outro lado, um *circulatio* na parte de soprano. O final deste verso, como anteriormente referido, é caracterizado pela presença de um *supplementum*.

Notas de estrutura:

Este novo verso, à semelhança do que acontece nos *Magnificat* anteriormente analisados, também se encontra cantando por apenas três vozes, partilhando com o *Magnificat* referente ao quarto tom, todos os naipes seleccionados para o executar, a saber: soprano, tenor e baixo. Iniciado na parte de soprano, recebe uma resposta real pelo tenor, à distância de uma breve e meia. Mais tarde, agrega-se ao discurso a parte de baixo que, terminada a sua frase, faz uma cláusula com o tenor sobre a nota FÁ, concluindo assim a primeira parte desta secção.

De seguida, apresentado pelo tenor, surge um novo motivo que é imitado pelo baixo, à distância de uma semibreve. Esta nova secção termina com uma cláusula sobre a nota FÁ, entre soprano e baixo, executando uma cláusula *perfecta*.

Material motivico e outros dados:

O material motivico, presente na primeira parte desta secção caracteriza-se por um motivo ascendente, que se desenvolve por graus conjuntos. Em «*a progenie*», o autor opta por apresentar um motivo contrastante com o que lhe antecederia, sendo este agora caracterizado por um salto de 4^a ascendente, sendo posteriormente compensado por um movimento descendente em graus conjuntos.

Finalmente, surge um tema em «*timentibus eum*» que é constituído por um salto de 3^a Maior descendente, posteriormente compensado por um movimento contrário em graus conjuntos que retorna a melodia à sua nota inicial.

Figuras de retórica musical:

Na secção *d*, pode observar-se a presença de um *circulatio* na palavra «*eius*», tornando-a a palavra mais longa do verso, devido à sua ornamentação. Ainda no c. 44, pode constatar-se uma longa frase musical sobre a palavra «*eius*», aludindo à grandiosidade da misericórdia de Deus retratada nesta secção do texto. No final, está presente um *supplementum* sobre a nota FÁ de soprano.

Notas de estrutura:

O verso VII é composto apenas numa secção, subdividida em duas partes. Uma primeira parte, «*Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*» identificada com *f1* e, «*et exaltavit humiles*», como *f2*.

A primeira parte, apresentada pelo tenor, obtém uma resposta real de soprano. Mais tarde, agregam-se ao discurso musical as partes de alto e de baixo. Este é um dos trechos mais longos da obra, realizando uma cláusula sobre a nota FÁ entre as partes de soprano e tenor, respectivamente, com cláusula de *tenorizans* e *cantizans*.

Posteriormente, surge a frase num registo mais agudo, caracterizada por uma escrita mais homorrítmica, contrastando, desta forma, com o que acontecera anteriormente. Também esta é concluída com uma cláusula sobre a nota FÁ, entre a parte de alto (cláusula *cantizans*) e baixo (cláusula *tenorizans*).

Material motivico e outros dados:

O motivo inicial caracteriza-se por ter, como intervalo inicial, um salto de 5^a descendente, como é possível observar-se na parte de tenor e soprano no c. 68, aludindo ao derrubar dos poderosos de seus tronos por parte de Deus – «*Deposuit potentes de sede*». Seguidamente, «*de sede*» também se caracteriza por um motivo bastante rico, não só pela sua figuração rítmica, mas também melódica, contrastando com o que lhe antecederá.

Por outro lado, «*et exaltavit humilles*», é abordado numa construção melódica mais simples, estando muito presente na sua condução melódica o *cantus firmus*. Aqui o compositor, opta por privilegiar a região em que se encontra a música (média-aguda) ao invés da aplicação de um motivo muito trabalhado.

Figuras de retórica musical:

No que concerne às figuras de retórica musical, poder-se-á constatar desde o primeiro compasso deste verso, a presença de um considerável número de exemplos. Na cabeça do tema «*Deposuit*» (c.68) pode observar-se um *assimilatio*, enfatizando assim, por meio de um salto de 5^a descendente, o derrubar dos poderosos de seus tronos por parte de Deus. Esta ideia é ainda reforçada com uma longa *tirata* descendente na parte de tenor, no c. 72. Consequentemente, constata-se a presença de um *epizeuxis* transversal a todas as vozes assim que surge o trecho «*de sede*».

A seguir, concretamente a partir do c. 78, pode ser reconhecida à aplicação de uma *anabasis* que, harmonicamente, ascende progressivamente aludindo à exaltação dos humildes por Deus. É ainda de referir que no c. 81 surge um *mutatio toni*, pois na parte de baixo, com o acrescentar de um acidente, dá-se a alteração do modo. Ainda nesse compasso, é possível observar uma *tirata* ascendente na parte de tenor, aludindo a exaltação dos humildes.

Na anacruse para o c. 83, após a concretização da cláusula, o início do novo trecho é evidenciado por meio de um *noema*. Dá-se aqui, uma vez mais, a presença de um *epizeuxis* que, por meio de repetição, reforça a mensagem mais importante a reter neste verso: «*Et exaltavit humiles*», demonstrando assim a busca da igualdade social por Deus na relação de paralelismo antitético presente no texto poético deste texto, como é possível constatar no capítulo I., pág 34 deste relatório.

Verso IX | Secção g e h |

Notas de estrutura:

O verso IX, divide-se em duas secções, sendo a primeira identificada pela letra *g* e a segunda pela letra *h*. A secção *g* surge apresentada pela parte do baixo e recebe resposta pelo tenor, à distância de uma mínima. Mais tarde, surge no soprano e, seguidamente, a parte de alto. Esta secção termina com uma cláusula sobre a nota LÁ, com *cantizans* no soprano, e *tenorizans*, no baixo.

Interceptando a secção que a antecede no decurso de seis mínimas, surge a secção *h*, apresentada pela parte de baixo e imitada pelo soprano à distância de uma mínima. De seguida, agregam-se ao discurso as partes de tenor e de alto, sobre as onde se desenrola um longo *supplementum*.

Material motivico e outros dados:

«*Suscepit*» apresenta-se na parte do baixo (c. 88) sob um motivo que se caracteriza por dois saltos ascendentes consecutivos, sendo o primeiro de 3^a maior e o segundo, de 4^a maior. De seguida, surge «*puerum suum*», caracterizado pela sua figuração rítmica sincopada, criando assim um ambiente contrastante com o que o antecede.

«*Suum*» surge numa primeira vez sob a forma de uma *tirata* descendente na parte de baixo, sendo esse motivo imitado na parte de alto. Após cláusula sobre a nota LÁ, a palavra «*recordatus*» é abordada com um motivo construído em tríade, sobre num arpejo descendente.

«*Misericordiae suae*» aparece num trecho musical longo, rico em figuração rítmica e melódica, aludindo assim à imensa misericórdia de Deus.

Figuras de retórica musical:

No que concerne às figuras de retórica musical, poder-se-á observar o uso de uma *tirata* descendente aplicada sobre a palavra «*suum*», representando, no decurso do segundo sistema, a prostração de Israel como servo de Deus e, ainda, um longo *supplementum* sobre a nota lá de alto, prolongando assim a infindável misericórdia de Deus «*misericordiae suae*».

Verso XI | Secção i |

Notas de estrutura:

O verso XI, em «*Gloria patri*», é cantado por cinco partes, contando com um *divissi* na parte de soprano, uma parte de alto, o agregar da *vox de fora* e ainda a parte de tenor. A primeira aparição do tema surge homorritmicamente por todas as partes, criando assim um impacto de grandiosidade. Desenvolve-se, desta forma, uma grande primeira secção *i1* que irá culminar numa cláusula sobre a nota FÁ entre soprano I e alto, respectivamente, as cláusulas de *cantizans* e *tenorizans* (c.121).

Após esta cláusula, segue-se um trecho em torno da frase «*et spiritui sancto*» contrastante com o que lhe antecede, principalmente pelo motivo usado nesta nova secção, rico em figuração rítmica. Este verso termina com uma cláusula sobre a nota FÁ, que acontece no *supplementum*, criado sobre a nota pedal do alto.

Material motivico e outros dados:

No que concerne ao material motivico desenvolvido nesta secção, é evidente o contraste entre a primeira abordagem a «*Gloria patri*», pois o autor apresenta-o de uma forma homorítmica e, mais tarde, já sobre um diálogo contrapontístico que surge num motivo que se destaca pelo seu salto de 5ª descendente, na cabeça do motivo.

Posteriormente, surge o motivo sobre o texto «*et spiritui sancto*» que demonstra claras influências do *cantus firmus* do sexto tom. Tem a particularidade de ser bastante rico na sua componente rítmica, elemento que o torna bastante vigoroso. É ainda de referir o facto de o compositor utilizar um salto de 8ª ascendente, quando se refere ao Espírito Santo, sendo este o motivo que utiliza a região mais aguda da obra.

Figuras de retórica musical:

Iniciado com um trecho homorrítmico, destaca-se aqui o uso de um *noema*, atribuindo desta forma uma particular magnificência à palavra «*gloria*».

A partir do c. 112, é possível observar um *circulatio* na parte de soprano II aplicado sobre a palavra «*patri*». Este longo motivo rítmico, contrastando com as restantes partes, torna figurada a grandeza e imensidão de Deus. No c. 115 encontra-se presente uma *mimesis* sobre as palavras «*et spiritui*». É possível observar um *epizeuxis* sempre que é feita uma referência a «*sancto*», reforçando assim a condição de Santidade do espírito (parte integrante da Santíssima trindade). O final deste verso é complementado com um *supplementum*, também este sobre a palavra «*sancto*».

4. Análise da Obra no oitavo tom | MM 53 (37v – 39r) |

4.1 Tom de recitação

Tabela 10 - Atribuição modal (oitavo Tom)

Partes	Claves	Armação de clave	Notas iniciais	Âmbito	Cláusula final
[S]	C ¹	-----	g	c ¹ – d ²	SOL
[A]	C ²		d	b ¹ – a ²	
[T]	C ³		d	g ¹ – g ²	
[B]	C ^{4/5}		g	c ¹ – d ²	

Este *Magnificat* esta construído sobre o oitavo tom (*tetrardus plagalis*), ou Hipomixolidio, sendo bastante evidenciado.

Não estando associado a nenhum planeta em concreto, ao contrário dos restantes modos, este está relacionado com o céu estrelado, afectivamente caracterizando-se por ser suave, repousado, sossegado e vagaroso (Negreiros, 2002, p. 15).

Nassarre (1997, p. 124) acerca desta caracterização refere que “es este modo grave e influye en el alma alegría espiritual, fervientes deseos de las cosas eternas y de la vista de nuestro hacedor y criador (...)”⁶⁴. Acrescenta ainda: “Dice San Ambrosio que este tono por su suavidade conviene a los hombres discretos, de sutil ingenio y bien acondicionados (...)”⁶⁵.

O mesmo autor (*idem*) diz-nos ainda que o resultado da obra que fizer uso deste tom, será sempre o de suscitar dos bens da alma:

*Excita a pedir los bienes del alma y el descanso eterno. Esto nos dieron a entender los Antiguosen todas sus composiciones, pues las antiguas que hallamosen este tono coincide la letra com los efectos que influye (...)”*⁶⁶.

Completa Fernandes (1626, p. 70) acerca deste tom:

*O duplex fe levanta em G fol re ut, & diz Vt, re, ut, fa. Todo o introito que fenecer em G, fol re ut & trazer o vefo no mefmo G fol re ut & fizer como efte duplex Vt, Re, Vt, Fa, he octavo tom*⁶⁷.

⁶⁴ “és este o modo grave que traz à alma a alegria espiritual, ferverosos desejos das coisas eternas e a vista do nosso benfeitor e criador.” (Tradução pelo Autor).

⁶⁵ diz São Ambrósio que este tom, devido à sua suavidade, é conveniente aos homens discretos, de subtil engenhosidade e bem instruídos (...)” (Tradução pelo Autor).

⁶⁶ “Leva a pedir os bens da alma e o descanso eterno. Deram-nos a entender os antigos em todas as suas composições, porque as antiguidades que encontramos neste tom, coincide a letra com os efeitos que transmite (...)” (Tradução pelo Autor).

4.2 Estrutura

Tabela 11 - Estrutura (Oitavo Tom)

Versos	Secção	Texto	Duração em mínimas	Intersecção	Nota da cláusula
Entoação		<i>Magnificat</i>			
I	<i>a</i>	<i>Anima mea Dominum</i>	44	0	SOL
II	alternatim	<i>Et exultavit spiritus meus, * in Deo salutari meo</i>			
III	<i>b</i>	<i>Quia respexit humilitatem</i>	49	1	SOL
	<i>c</i>	<i>ancilae suae* ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes</i>	65	0	SOL
IV	alternatim	<i>Quia fecit mihi magna qui potens est, *et sanctum nomen eius</i>			
V	<i>d</i>	<i>Et misericordia eius a progenie in progenies*</i>	30	0	SOL
	<i>e</i>	<i>timentibus eum</i>	34	0	SOL
VI	alternatim	<i>Fecit potentiam in brachio suo, * dispersit superbos mente cordis sui</i>			
VII	<i>f</i>	<i>Deposuit potentes de sede*</i>	30	4	DÓ
	<i>g</i>	<i>Et exaltavit humiles</i>	26	0	SOL
VIII	alternatim	<i>Esurientes implevit bonis, * et divites dimisit inanes</i>			
IX	<i>h</i>	<i>Suscepit Israel puerum suum* recordatus</i>	68	1	DÓ
	<i>i1</i>	<i>misericaordiae suae</i>	10	0	SOL
	<i>i2</i>		27	0	SOL
X	alternatim	<i>Sicut locutus est ad patres nostros* Abraham et semini eius in saecula</i>			
XI	<i>j</i>	<i>Gloria patri, et filio*</i>	30	7	DÓ
	<i>k</i>	<i>et spiritui sancto</i>	43	0	SOL
XII	alternatim	<i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper, * et in saecula saeculorum. Amen</i>			

⁶⁷ “O duplex que se levanta em sol-ré-dó e diz dó-ré-dó-fá. Todo o intróito que terminar em sol-sol-ré-dó e trazer o verso no mesmo sol-sol-ré-dó e fizer com este duplex dó-ré-dó-fá é oitavo tom.” (Modernização pelo Autor)

4.3 Análise de cada segmento

Verso I | Secção a |

Notas de estrutura:

A secção *a* caracteriza-se por ser uma primeira secção curta, se comparada às restantes obras anteriormente analisadas, tendo cada parte da obra somente duas frases ao longo de toda a secção.

Iniciada pela parte de baixo, recebe resposta à 5^a por parte do alto, após cinco mínimas. No tempo seguinte, dá-se a entrada de soprano e, por fim, a entrada de tenor, terminando com uma cláusula sobre a nota SOL.

Material motivico e outros dados:

No que diz respeito ao material motivico presente neste verso, poderá aqui ser dito que recebe uma forte influência da respectiva recitação gregoriana. O fim do motivo executa a mesma condução melódica que o fim da recitação fazendo – Dó↓ si↑ dó↓ lá↓ sol.

Trata-se de um motivo de construção espelhada, isto é, o movimento que executa ascendentemente, compensa-o em direcção contrária, passando pelas mesmas notas.

Figuras de retórica musical:

No início deste verso apresenta uma *anabasis* sobre o texto «*Anima mea Dominum*», construindo um motivo ascendente até «*Dominum*».

Quando se trata da palavra «*Dominum*», esta surge sempre com um elemento musical mais longo em relação aos associados às outras palavras que constituem a secção. No c. 5 é possível observar-se um *circulatio* sob a palavra «*Dominum*». Ainda sobre a mesma palavra surge uma outra figura de retórica que pode ser observada no c. 9, em que na parte de baixo se dá um *epizeuxis*. Assim, pode ser visto musicalmente referenciado a centralidade que Deus assume neste verso, à semelhança dos primeiros versos dos cânticos de Débora e Ana, referenciados no capítulo I, pág 26 deste relatório.

Notas de estrutura:

Iniciado na parte de alto, o motivo da secção *b* recebe resposta à distância de uma mínima pelo tenor, à 5^a. Mais tarde, o mesmo motivo surge na parte de baixo e, por fim, na parte de soprano. O discurso desenrola-se em duas grandes frases: «*Quia respexit*» e, de seguida, «*humilitatem*». Vem a concluir-se com uma cláusula sobre a nota SOL, entre as partes de soprano e alto, respectivamente, as cláusulas de *cantizans* e *tenorizans*.

No c. 23, dá-se início à secção identificada pela sigla *c*, secção que pelo seu tratamento vem a tornar-se uma das mais longas da obra. Constituída por três frases, vem a culminar numa cláusula *fuggita* na parte de baixo.

Material motivico e outros dados:

Os materiais motivicos que compõem este verso são ricos no que concerne à diversidade e contraste possível entre eles. Inicialmente, surgindo na parte de alto, «*Quia respexit*» é apresentado como primeiro motivo. Caracteriza-se por executar um movimento melódico 5-2-4-3-1, ou seja, maioritariamente por saltos.

Por seu turno, «*humilitatem*» apresenta-se sobre um motivo descendente por graus conjuntos, contrastando com o anteriormente apresentado. Seguidamente, surge um novo motivo para cada frase presente no texto.

No c. 32 é possível observar-se o motivo construído para a frase «*beatam me dicent*» em que o compositor recorre a um movimento descendente em arpejo, sendo este um elemento importante no que toca à retórica musical, como poderá ser visto no ponto de análise seguinte relacionado com este verso.

Figuras de retórica musical:

No início do verso, surge uma *mimesis* respondendo à necessidade de uma repetição constante do texto, sendo que, musicalmente, o compositor recorre à repetição do mesmo motivo, mas em registos diferentes.

Aquando do surgimento do motivo «*humilitatem*», é possível observar-se a presença de uma figura de retórica, pois este é desenvolvido sempre com uma condução melódica descendente por meio de graus conjuntos. Assim, observa-se aqui um *descensos* como acto de humildade, de prostração.

No c. 31, é possível observar um *noema* presente nas três vozes superiores que executam a música. O final deste verso é enriquecido com um *supplementum* que, sob o pedal de soprano e tenor, concluiu este verso.

Verso V | Secção *d* e *e* |

Notas de estrutura:

O verso V encontra-se dividido em duas secções, *d* e *e*. A primeira secção contém somente uma frase, não sendo o texto repetido em nenhuma das vozes. Inicia-se homorritmicamente por todas as vozes, atribuindo assim um vigor contrastante a este verso, em relação aos restantes. Por outro lado, ao contrário do que acontece nas restantes obras aqui sujeitas a análise, o compositor, ao invés de recorrer apenas a três vozes para dar música este verso, opta por o construir usando as quatro vozes executantes. A primeira secção termina com uma cláusula sobre a nota SOL entre soprano (cláusula *cantizans*) e alto (cláusula *tenorizans*). Há ainda um *supplementum* com uma suspensão no discurso que irá sectionar o verso.

A secção *e* tem início homorritmico à semelhança do que aconteceu no início do verso. Trata-se de uma secção também ela curta, que irá focar grande parte do desenvolvimento musical sobre a palavra «*eum*». Termina com uma cláusula sobre a nota SOL entre as partes de soprano e tenor, respectivamente, a cláusula *cantizans* e cláusula *tenorizans*.

Material motivico e outros dados:

As secções *d* e *e* encontram-se desenvolvidas sob uma escrita vertical, destacando-se a presença do *cantus firmus* na parte de alto.

Figuras de retórica musical:

No que concerne às figuras de retórica presentes neste verso, destaca-se a escrita de uma *tirata* ascendente na parte de soprano, no momento da referência de «*eius*» no texto. De seguida, nos c. 46 e 47, encontra-se uma suspensão transversal a todas as partes, suspendendo o discurso musical. No c. 49, parte de baixo, pode ser observado um *circulatio* sobre a palavra «*eum*», recurso estilístico a que o autor recorre sobre esta palavra em momentos anteriores.

Notas de estrutura:

Dividido em duas grandes secções, o verso VII caracteriza-se por uma primeira secção desenvolvida no registo médio–grave e uma segunda secção num registo médio–agudo.

A secção *f* é iniciada pelo tenor e pelo alto, em simultâneo, no entanto, o tema encontra-se apenas na parte de alto, tendo em conta que o tenor executa o *cantus firmus*. À distância de uma semibreve pontuada, dá-se a resposta à 5^a na parte de baixo e, mais tarde, a entrada do soprano. Esta secção termina no c. 62, onde acontece uma cláusula sobre a nota DÓ, entre as partes de soprano (cláusula *cantizans*) e a parte de tenor (cláusula *tenorizans*).

Inicia-se então uma nova secção, identificada pela letra *g* apresentada pelo alto e recebendo resposta do soprano, à distância de uma mínima. Mais tarde, surge a parte de baixo e, por fim, a parte de tenor. O discurso culminará numa cláusula sobre a nota SOL entre as partes de soprano e tenor, assumindo as cláusulas *cantizans* e *tenorizans*, respectivamente.

Material motivico e outros dados:

O material motivico da secção *f* caracteriza-se pelo seu salto de 4^a ascendente na cabeça do tema, compensando sempre em movimento contrário.

Na secção *g* destaca-se a figuração rítmica presente no motivo inicial, pois esta exerce um forte contraste com o apresentado anteriormente, executando um movimento melódico de 5 – 6 – 5 – 4 – 1.

Figuras de retórica musical:

No c.58, é possível observar-se uma *catabasis* representando o derrubar dos poderosos de seus tronos por Deus. Apesar de melodicamente todas as partes assumirem uma condução melódica descendente, dá-se um crescimento de intensidade devido ao aparecimento progressivo das partes que executam a obra. Assim, reforçasse musicalmente o paralelismo antitético que é formado pelo texto poético neste verso, como é possível confrontar no I. capítulo, pág 33 deste trabalho.

Mais à frente, é possível observar-se o oposto, uma *anabasis* que, aparecendo no c. 64, na parte de soprano, representa a exaltação dos humildes por Deus.

Verso IX |Secção *h* e *i*|

Notas de estrutura:

O verso IX, «*Suscepit Israel*», está escrito para três partes: soprano, alto e baixo. A sua estrutura constitui-se por duas secções identificadas pelas letras *h* e *i*.

A secção *h*, iniciada pelo alto, obtém resposta do baixo uma breve e meia após a sua entrada, por fim, surge a parte de soprano. Esta secção termina com uma cláusula *perfecta* sobre a nota DÓ.

Após esta primeira secção, surge uma outra sobre o texto «*Misericordiae suae*», que é dividida em duas partes. Em *i1* aparece, em simultâneo, o motivo nas partes de baixo e de alto, surgindo na parte de soprano à distância de uma mínima. No c. 87, dá-se uma cláusula sobre a nota SOL, elemento que irá definir uma nova secção, designada como *i2*.

Material motivico e outros dados:

No que concerne ao material motivico, presente na primeira secção, poder-se-á dizer que o seu desenvolvimento melódico demonstra uma forte influência do tom de recitação. Posteriormente, surge um novo material motivico sobre o texto «*puerum suum*», que se torna contrastante com o apresentado anteriormente, devido ao seu material rítmico.

Figuras de retórica musical:

Surge no c. 76, parte de alto, a presença de uma *epanalepsis*, no momento da repetição constante do texto «*puerum suum*» tornando assim evidente o destaque que é pretendido dar a este trecho do texto. Para uma melhor compreensão deste recurso, é essencial recordar o que surge no livro do êxodo, excerto referenciado no capítulo I. “*Assim fala o Senhor: o meu filho primogénito é Israel (Ex. 4,22)*, que elucida o papel de Israel como a terra prometida.

No c. 82, dá-se um *mimesis* na parte de soprano, surgindo o motivo de «*recordatus*» em alturas distintas. No c. 85 surge um *noema* entre as partes de alto e baixo.

Notas de estrutura:

O verso XI encontra-se estruturado em duas secções, *j*, sob o texto «*Gloria patri et filio*», e uma segunda, secção *k*, «*et spiritui sancto*».

Surgindo na parte de alto, o motivo pertencente à primeira secção recebe resposta uma 5ª acima pelo tenor, à distância de uma breve. Mais tarde, em simultâneo, dá-se a entrada das partes de soprano e baixo. Esta secção termina com uma cláusula *perfecta* sobre a nota DÓ, no c. 101.

Consequentemente, dá-se início à segunda secção pertencente a este verso, iniciada pelo baixo e recebendo resposta do soprano e do alto, em simultâneo, dando-se, por fim, a entrada de tenor.

O final desta secção é marcado por uma cláusula *fuggita* na parte do baixo, no c. 110.

Material motivico e outros dados:

Inicialmente, é apresentado um material motivico em que a sua construção se caracteriza por um arpejo correspondente ao acorde que se constrói sobre o I grau, à excepção da parte de soprano, onde se pode observar a aplicação do *cantus firmus*. Posteriormente, no que diz respeito ao motivo explorado em «*et spiritui sancto*», constata-se, igualmente, uma forte influência do tom de recitação no que concerne à sua condução melódica, porém contrastante na sua componente rítmica.

Figuras de retórica musical:

A palavra «*patri*», à semelhança do que acontece nos *Magnificat* anteriormente analisados, é a palavra com maior ênfase neste verso XI. Abordada sob um *circulatio*, esta palavra torna-se a mais longa e presente desta secção, representando assim a grandiosidade de Deus, na condição de Pai.

A partir do c. 102, dá-se uma *epanalepsis* sobre a frase «*et spiritui sancto*», em que o recurso à repetição está bastante presente, aludindo assim ao Espírito Santo através representado pela figura de uma pomba.

IV.

MEMÓRIA DESCRITIVA DAS OBRAS CONTEMPORÂNEAS

1. Criação compositores contemporâneos 	102
2. Análise das obras contemporâneas	104
2.1 Eugénio Amorim <i>Magnificat</i> primeiro tom	104
2.2 Fernando Lapa <i>Magnificat</i> Segundo tom	105
2.3 Paulo Banaco <i>Magnificat</i> terceiro tom	107
2.4 João Santos <i>Magnificat</i> sétimo tom	109

CAPÍTULO IV.

MEMÓRIAS DESCRITIVAS DAS OBRAS CONTEMPORÂNEAS

1. *Criação* | compositores contemporâneos |

O projecto *Da Herança à Criação* envolveu, para além das transcrições da *herança* dos *Magnificat* de D. Pedro de Cristo, a *criação* de quatro novas obras musicais sobre o mesmo texto. Se, por um lado, o projecto pretende incentivar a recuperação da obra, dos paradigmas musicais e da linguagem de D. Pedro de Cristo, por outro, pretende fechar o ciclo dos oito tons de recitação, complementando as quatro obras transcritas pelo mestrando.

Os compositores Eugénio Amorim, Fernando C. Lapa, Paulo Banaco e João Santos abraçaram este projecto a pedido do investigador e pelo desafio que foi proposto “de uma forma única em Portugal”⁶⁸ (Amorim, Entrevista Matinais - Concerto "Da herança à Criação", 2018). Assim, compuseram, respectivamente, os *Magnificat* para os tons: primeiro, segundo, terceiro e sétimo. A selecção destes compositores como parte integrante do presente projecto deve-se ao apreço e admiração que o investigador tem por estes quatro autores e pela sua ligação à prática da Música Sacra, à excepção de Paulo Banaco que, apesar de não dedicar o seu trabalho a este género musical, debruçou parte da sua investigação académica a Pedro de Cristo.

Eugénio Amorim aceitou o desafio de escrever e colaborar neste projecto com muito interesse por ser “um projecto com uma consistência muito grande”, alertando para o facto de ser “um projecto que parece do passado, mas é do futuro” (Amorim, Entrevista Matinais - Concerto "Da herança à Criação", 2018). Pela mesma razão, Fernando C. Lapa acolhe o estímulo da criação com empenho, já que “este projecto é exemplar porque (...) aproveita para chegar à tradição e criar modernidade” (Lapa, 2018). Este compositor musicara este texto três vezes, por iniciativa própria ou em resposta a pedidos de diversas instituições.

⁶⁸ Dados retirados de uma entrevista sobre o presente projecto, realizada no dia 26 de junho de 2018 pelo canal Angelus TV. Foram entrevistados os compositores Fernando C. Lapa e Eugénio Amorim, o cantor Miguel Maduro Dias, coralista participante da vertente prática do presente projecto e o investigador. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bJIMy8htt5k>.

Trata-se assim da quarta revisitação de um universo que conhece muito bem. Optou, desta vez, por um formato “mais austero”, abordando a temática “de uma forma mais essencialista” (Lapa, 2018).

Os dois compositores, supracitados, revelam abertamente a principal influência sofrida na composição dos seus *Magnificat*. Trata-se de uma obra de Bach que Eugénio Amorim conheceu com apenas 12 anos, confessando que “muito da minha fé, devo-a a essa obra” (Amorim, Entrevista Matinais - Concerto "Da herança à Criação", 2018) e Fernando C. Lapa reafirma que “o *Magnificat* de Bach é, de todos os que se escreveram até hoje, a referência” (Lapa, 2018).

Paulo Banaco, pelo interesse que tem na música do passado, compôs um *Magnificat* para este projecto procurando uma simbiose entre a música sacra e a música profana, cujo resultado conserva “música que será ouvida num contexto sacro, mas que tem dentro de si uma base profana, cuja dimensão espiritual se realiza na contemplação da natureza” (Banaco, 2018)⁶⁹.

Por outro lado, João Santos aponta o facto de nunca ter composto para coro *a capella* como o incentivo para aceitar o convite de integrar este projecto. Despertou em si um grande interesse compor sobre “este texto magnífico, crucial para a tradição da fé cristã, em particular da devoção mariana” (Santos, 2018)⁷⁰. Ainda assim, não deixa de referir a “interacção estimulante entre o antigo e o novo”, onde “a estreia moderna de quatro *Magnificat* de D. Pedro de Cristo (c1550-1618) estariam em confronto, mas igualmente em paralelo, com outros quatro de compositores contemporâneos, em estreia absoluta” (*idem*).

⁶⁹ Documento de apoio à obra cedido pelo compositor Paulo Banaco (2018).

⁷⁰ Documento de apoio à obra cedido pelo compositor João Santos (2018).

2. Análise das obras contemporâneas

2.1 Eugénio Amorim | *Magnificat* primeiro tom |

Este é um projecto com uma consistência muito grande, (...) que parece do passado, mas é do futuro. (Amorim, Entrevista Matinais - Concerto "Da herança à Criação", 2018).

Eugénio Amorim escreve o *Magnificat* sobre o primeiro tom. Seguiu o pressuposto do desafio que lhe foi criado, reinventando de certo modo a técnica de *alternatim* entre secções polifónicas e cantochão.

Optou por usar o cantochão original sempre dentro de um contexto harmónico, explicando tratar-se da “prática no século XVIII em Portugal” (Amorim, 2018b)⁷¹ fundamentando-se através da referência ao “*Theatro Ecclesiastico* de Domingos do Rosário, de 1751” (*idem*)

Expõe primeiramente o *Magnificat* a cinco vozes, onde o *cantus firmus* está presente nas vozes das 2ª sopranos. Seguidamente, o verso inicia-se a duas vozes, e ao longo dos restantes versos sobre o cantochão, o número de vozes vai crescendo transversalmente à complexidade harmónica, “sem que venha a ser alguma vez muito complexa”, anota o compositor.

No mesmo sentido, em versos de escrita polifónica, Eugénio Amorim procurou influenciar-se pela escrita renascentista, fosse na forma usada, nos processos imitativos, na transparência vocal, na forma natural e orgânica da escrita melódica e, ainda, na harmonia e no uso de determinados padrões rítmicos. O primeiro verso polifónico comprova o uso destas práticas renascentistas, “mas desde logo há momentos harmónicos e rítmicos que se afastam [destas práticas renascentistas], naturalmente” (*idem*)

Ainda no que concerne aos versos tratados polifonicamente, o compositor tem a intenção de manter “uma linha unificadora entre eles”, através de um aumento de complexidade harmónica, de um afastamento dos processos imitativos, variando a forma musical, por vezes até inteiramente homofónica, passando pelo vigor expressivo e dinâmico de algumas passagens, que seria, como Amorim (2018b) aponta, “excessivo na lógica da naturalidade e transparência da música renascentista”. O próprio compositor enumera os

⁷¹ Documento de apoio à obra cedido pelo compositor Eugénio Amorim (2018b).

seguintes excertos culminantes deste processo: «*Fecit potentiam*», um momento solista em «*Esurientes implevit bonis*» e ainda «*Sicut erat*».

Há, posteriormente, a intenção de regressar progressivamente ao ponto de partida desde o excerto «*Et in sæcula*». Apresenta texturas diversificadas em «*Esurientes implevit bonis*», “quase um solo com coro *accompagnato*”, depois, apresenta «*Sicut locutus*» num estilo que nos remete para o antigo, concluindo com um momento harmónico muito denso até ao verso «*Sicut erat*», intensamente imitativo.

Eugénio Amorim (2018b) admite que todo este processo musical não tem sentido quando desvinculado do texto litúrgico associado e do seu significado. Este, assegura o compositor, é “dos mais ricos de entre os textos da Bíblia, permite múltiplas abordagens, dependendo da interpretação mais ou menos intensa, mais contemplativa ou mais interpositiva de cada um dos versos”.

Por fim, e dando ênfase ao estudo da história e da música do passado, o compositor teve o propósito de se servir da sua conceptualização como inspiração e apoio na escrita de uma obra contemporânea, conservando o contexto para o qual foi idealizada – tal como as obras de D. Pedro de Cristo que são objecto de estudo desta investigação – o contexto de uma celebração de vésperas.

2.2 Fernando Lapa | *Magnificat* Segundo tom |

*É muito mais importante a música, espero eu, do que aquilo que eu posso dizer sobre ela. Pode-se pensar que [este projeto] está um bocadinho voltado para trás, voltado para a história, e de facto também está! Mas não há futuro sem passado. Não há investigação sem tradição!*⁷²(Lapa, 2018b).

Enobrecendo o texto do *Magnificat*, Fernando C. Lapa (2018b) compõe a sua obra a partir do segundo tom, focado na “grandeza do louvor e da alegria” deste texto e nas inúmeras formas de traduzir as expressões da graça e do “milagre”.

Procurou, no entanto, uma aproximação aos ambientes e recursos vocais e expressivos da época renascentista, como forma de não se desvincular daqueles que são o motivo deste projecto, os *Magnificat* de D. Pedro de Cristo. Exemplos disso são a aplicação corrida e plana do texto, isto é, sem o uso de repetições ou recorrências, assim como a

⁷² Documento de apoio à obra cedido pelo compositor Fernando C. Lapa (2018b).

duração total da sua obra, mantendo o compromisso deliberado com a “essencialidade, numa óptica de grande economia de meios” (*idem*)

A influência da música e prática tradicional não ficou por aqui. O compositor opta pela alternância entre escrita polifônica e cantochão, intercalando verso a verso entre os dois coros, formação para a qual foi escrita. A melodia gregoriana tradicional é sempre revisitada no início de cada versículo, e em cada novo texto, trabalhado autonomamente, privilegia a escrita modal e de matriz diatônica, com “linhas planas e progressivas e um fraseado muito próximo da respiração e do texto”, numa evidência clara dos “valores da estética gregoriana” (*idem*).

Ainda sobre o texto do *Magnificat*, objecto tão central na construção da obra de Fernando C. Lapa, a leitura é “serena, intimista e interior”, refere o compositor, “valorizando um clima de alegria e de encantamento que muitas palavras e expressões do texto constantemente reflectem” (*idem*).

Nesta perspectiva, há palavras e momentos onde o compositor centra a sua atenção, enfatizando-os com alargamentos dos tempos e/ou dos movimentos, com recurso a determinadas amplitudes dos registos vocais, a sublinhados harmónicos e ao movimento entre pontos extremos, gerindo assim a riqueza de cores, ritmos, formas e movimentos, que as expressões do texto vão fazendo surgir.

Há muitos exemplos desta perspectiva: o alargamento e amplitude do gesto inicial, muito simples, de “Magnificat” e da palavra “Dominum” (n.º 1); os acordes abertos de “Omnes” (n.º 3); a interioridade de “timentibus eum” (n.º 5); todo o final do n.º 7, sobre a palavra “humiles”; todo o final do n.º 9, sobre as palavras “puerum suum” e mais notoriamente com o longínquo “recordatus”. (Lapa, 2018b)

Naturalmente e, como em toda a construção desta obra, também a dinâmica parece ser, de certo modo, aplicada ao texto literário, tendo em conta a cor e o gesto de cada momento, de cada excerto musical, sendo também um recurso indispensável na sua execução.

Esta revisitação do texto é, no fundo, um paradigma de um clima de serenidade e interioridade, num tempo que se prevê suspenso como descreve o autor (*idem*), movido pela lisura, “tão luminoso e grato quanto pude, mesmo quando as notas são poucas, os acordes simples, os movimentos planos e estáticos”.

2.3 Paulo Banaco | *Magnificat* terceiro tom |

O compositor conimbricense Paulo Banaco compõe o seu *Magnificat* sobre o terceiro tom, dividindo-o em seis andamentos, onde são apresentados os versos ímpares do texto original.

Contrariamente aos restantes compositores contemporâneos que integraram o projecto “Da herança à criação”, Banaco (2018) afirma não ter tomado como influência o próprio texto *Magnificat*, funcionando este apenas como base para a estrutura formal da obra, não tendo sido “intencionalmente procurada uma expressão retórica que una a leitura do texto com a composição da música”.

Este facto interessante instiga a procura de elementos que poderão ter influenciado a sua composição. Para além da melodia gregoriana do terceiro tom, a melodia profana *in vernali tempore* e a música de Dufay estão, segundo o compositor, na sombra desta obra para coro de câmara (*idem*).

Uma das particularidades desta peça é o uso recorrente de uma *campana* que “pontua momentos iniciais e conclusivos do discurso musical”, circunscrevendo claramente a estrutura da peça (*idem*).

Os andamentos divergem entre si na utilização do coro, com a alternância entre o *tutti* e pares de solistas, requerendo uma determinada disposição espacial dos cantores solistas face ao coro. Esta disposição tem como finalidade, não só a distinção clara entre solistas e coro, mas também de solistas com funções diferentes dentro do tecido contrapontístico da obra.

A atribuição de diferentes funções aos solistas, como explica o compositor é consequente da estrutura interna da obra. Por outras palavras, o coro comporta um pequeno grupo de tenores que executam a melodia gregoriana do *Magnificat* no terceiro tom, um outro grupo variável que canta em *ripieno* e ainda um outro grupo, também variável, que participa melodicamente. No que concerne aos solistas, revela o compositor que, para além dos que cantam música original composta para o texto *Magnificat*, há uma voz que canta uma melodia pré-existente cuja presença é determinante na estrutura da obra (Banaco, 2018).

Este facto comprova a influência da tradição renascentista na construção desta peça, que consiste no uso de uma melodia profana como base da composição de uma obra sacra. Essa melodia, *In vernali tempore*, faz parte de uma publicação contemporânea de

Pedro de Cristo, *Piaes Cantiones ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum* (1582, em Greifswald, no norte da Alemanha).

A melodia [de In vernali tempore] enuncia através do texto as transformações da natureza aquando da chegada da primavera – o jardim que se anima, o frio que se afasta, a chegada das andorinhas, a graça que surge quando o mundo se renova. (Banaco, 2018).

A escolha da referida melodia, tal como fundamenta o compositor, prende-se pelo seu gosto pessoal e por se relacionar com o momento de escrita da peça, entre o final do inverno e o início da primavera.

O *canon in unísono* das vozes femininas agudas, em ritmos rápidos de prolação ternária presentes no segundo andamento, tem em simultâneo, a melodia *in vernali tempore*, através de uma voz feminina grave, em notas longas. O efeito, segundo o autor, é de concorrência da leveza e da espontaneidade do *canon* e da lentidão paciente da melodia profana (*idem*).

Por outro lado, no quarto andamento, a melodia é a base da escrita da voz solista masculina e surge em alternância com as participações desta mesma voz, provocando um efeito de contraste entre a versão transformada da melodia e a sua versão original, consecutivamente. Por fim, o texto musical do último andamento emprega a melodia pré-existente de um modo mais intenso, sendo esta “o ponto de partida para a criação da música de todas as vozes” (Banaco, 2018).

São, portanto, o segundo, o quarto e o sexto andamentos a presentear o ouvinte com a melodia de *In vernali tempore*, que vai coexistindo com um novo texto musical que se sobrepõe, num “contraponto desafiante em sintonia com a estética renascentista” (*idem*).

Paralelamente ao predomínio desta melodia profana, a peça de Banaco é claramente inspirada na música da primeira fase do renascimento, fase que precede Pedro de Cristo em cerca de um século. Mais concretamente, é a música de Dufay que dá o mote para a composição deste *Magnificat*, dado que o compositor se “dedicava com especial atenção à música deste compositor aquando do convite para a escrita da obra” (Banaco, 2018).

Apesar de não se tratar conscientemente de uma composição estilística, atravessando-se por liberdades composicionais que refutam esse propósito, o interesse pessoal de Banaco pelo compositor franco-flamengo e pela sua escrita, leva-o ao uso de determinados elementos a ele referentes.

Texturas contrapontísticas complexas (como o uso simultâneo de prolações diferentes, com preponderância da prolação ternária), situações harmónicas específicas da música do referido período (quintas perfeitas sem terceira e cláusulas com dupla sensível) e, sobretudo, um discurso rítmico muito irregular com um abrangente uso da síncopa e da hemíola, sem se aproximar de qualquer modelo de quadratura, e com frases de tamanhos variáveis (Banaco, 2018).

O resultado da composição deste *Magnificat* sobre o terceiro tom é, no fundo, a triangulação entre a música do passado destinada a um contexto sacro, entre a música profana sobre qual se baseia e ainda – e, por sua vez – a dimensão espiritual fomentada através do texto desta música, aludindo à natureza, aos seus processos e a sua contemplação.

2.4 João Santos | *Magnificat* sétimo tom |

A homogeneidade estilística de D. Pedro de Cristo contrastada com a heterogeneidade das composições contemporâneas poderia ser à partida paradoxal e incongruente, mas, numa outra perspectiva, plenamente justa e exemplar, exponenciando o espectro artístico e composicional de olhares e interpretações pessoais inspiradas no mesmo conteúdo textual (Santos, 2018).

Por forma a completar o ciclo de oito tons do *Magnificat*, o compositor João Santos compõe o seu sobre o sétimo tom, para ensemble vocal *a capella*, cantando com a prática de *alternatim*.

Honrado pelo convite de integrar este projecto, o compositor viu-se inspirado na tradição da fé cristã, mais concretamente na devoção mariana e na dimensão intemporal deste projecto, em torno do mesmo texto (Santos, 2018).

No que concerne à abordagem composicional, o compositor refere “trata-se de uma obra de pendor contemplativo, onde é notório o diálogo entre um tratamento vocal a quatro partes e um tratamento de divisão de vozes até onze partes” (*idem*). Ao longo da sua obra, é recorrente a intensão de reforçar a textura harmónica no decurso das frases. Muitas vezes, iniciadas em uníssono, progressivamente dá-se um acréscimo de vozes resultado dos

divisi em naipe de onde surgirão largas texturas harmônicas. Este tipo de tratamento composicional é dado ao primeiro verso, como refere o autor:

À palavra Magnificat é dada uma ênfase especial com um tratamento até 10 partes, em que todos os naipes iniciam em uníssono, mas que se desenvolve numa técnica de décalage dando uma sensação de aleatoriedade que antevê de certo modo o tratamento harmónico de toda a obra (Santos, 2018).

Recorrendo à prática alternada, João Santos, ao contrário dos restantes compositores que recorrem a esta técnica de alternância coral, manifesta o seu desejo em fazê-lo de uma forma mais extrema. Assim, contrapondo as grandes densidades harmônicas resultantes dos versos trabalhados, o *alternatim* é sempre executado por uma voz solista, fazendo-se intercalar a sua execução entre uma voz feminina e masculina.

No que concerne aos versos musicados (3,5,7 e 9), o autor refere que estes, “são trabalhados de forma semelhante: a primeira parte do verso alterna entre momentos a quatro partes, onde se assiste a um tratamento harmónico austero e arcaizante”, resultado deste tratamento harmónico o autor refere que “se seguem *divisi* alargando o âmbito sonoro e harmónico com a formação de clusters complexos nascidos da textura anterior e resolvidos na mesma textura” (Santos, 2018). Contrapondo ao uso desta linha composicional, João Santos procura outras texturas para trabalhar cada segunda parte de um verso, estando aqui mais clara a presença do *cantus firmus*, recebendo uma harmonização para quatro partes.

Por fim, no penúltimo verso, o autor procura recuperar o tratamento harmónico dado aos versos anteriormente trabalhados, no entanto, atribui uma outra ordem ao discurso textual usado:

No Gloria Patri (11), existe um alargamento harmónico nascido da ideia de clusters dando relevância às palavras Spiritui Sancto (O Espírito Santo descera sobre ti, e o poder do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra (Lucas 1,35) (Santos, 2018).

A obra termina com um longo *Amen*, onde o resultado da composição deste *Magnificat* sobre o sétimo tom é, fruído como um manto de texturas com uma alta dimensão espiritual fomentada pelo canto de Maria.



RELATÓRIO DO PROJECTO “DA HERANÇA À CRIAÇÃO”

1. Contextualização e objectivos	112
2. Cronograma	112
3. Descrição do projecto	113
3.1 Processo de Transcrição <i>Magnificat</i> D. Pedro de Cristo	113
3.2 Encomenda e criação <i>Magnificat</i> contemporâneos	113
4. Preparação do concerto	114
4.1 Local do concerto e data de apresentação	114
4.2 Executantes	114
4.3 Planificação de Ensaios	116
4.4 Meios de divulgação	117
5. O concerto	119

CAPÍTULO V.

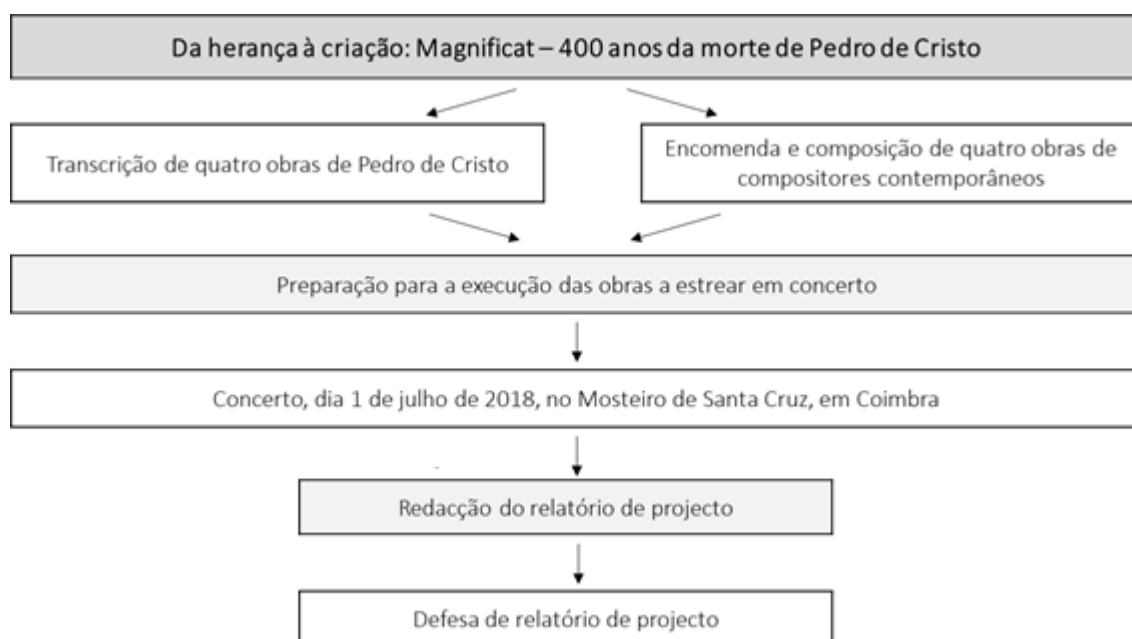
RELATÓRIO DE PROJECTO “Da herança à criação”

1. Contextualização e objectivos

Da herança à criação, como o próprio nome indica, é um projecto que visa construir uma ponte entre a *herança* que nos foi deixada por Pedro de Cristo – conseguida por meio das transcrições realizadas – e, por outro lado, a *criação* por meio das encomendas das composições criadas.

Este projecto pretende impulsionar a estima pela Música Sacra Coral portuguesa, por um lado, como meio de preservação do repertório transcrito e por outro, pelo incentivo para a criação de novas obras. Tornou-se imprescindível desde o primeiro momento, não deixar passar despercebida a efeméride assinalada no ano corrente, não fosse este também o principal fundamento desta investigação – os 400 anos da morte do compositor D. Pedro de Cristo.

2. Cronograma



3. Descrição do projecto

3.1 Processo de Transcrição | *Magnificat* D. Pedro de Cristo |

O processo de transcrição tratou-se de uma das etapas mais desafiantes do projecto. Um trabalho desenvolvido no decurso de sete meses, sem prévios conhecimentos, o que tornou a sua elaboração mais complexa e demorada, mas simultaneamente mais desafiante e interessante. Em resposta a isso, antecedeu-se um longo período de pesquisa e trabalho no campo da transcrição contando com o apoio do orientador científico.

No que concerne ao *software* seleccionado – *Sibelius* –, poder-se-á afirmar que não se considera o mais apropriado, pois não disponibiliza determinadas ferramentas necessárias para o processo proposto, sendo muitas vezes necessário recorrer a opções de formatação inexistentes no programa em questão. Toda a música transcrita e apresentada neste documento, foi consultada via online no site do CESEM (PEM)⁷³, sendo pontualmente necessário – devido ao mau estado de conservação do material original – consultas presenciais na Biblioteca Geral de Coimbra. Todo o *alternatim* presente na edição proposta, foi escrito com um apoio de um *software* – *Musescore* –, sendo agregado à edição aqui apresentada através de processos de colagem. Todo este processo terá sido desenvolvido sob apoio bibliográfico, tal como se encontra demonstrado ao longo do capítulo I.

3.2 Encomenda e criação | *Magnificat* contemporâneos |

Para integrar este projecto, os compositores contemporâneos terão sido seleccionados seguindo poucos mas decisivos critérios. Considerou-se essencial que os compositores estivessem vinculados de alguma forma à linguagem da Música Sacra, pois só assim poderiam desenvolver e criar uma obra adequada a esta prática. Para além deste factor, o apreço do autor do projecto pela identidade composicional de cada compositor, assim como a relação interpessoal com os mesmos, foram preponderantes na sua preferência.

No decorrer do mês de Janeiro de 2018, foram estabelecidos os contactos necessários com os compositores, pessoalmente, para que numa primeira fase fossem apenas

⁷³ Cf. Capítulo II. RELATÓRIO DE TRANSCRIÇÃO

apresentados o projecto e o convite para o integrar. Eugénio Amorim escolheu o primeiro tom para compor o seu *Magnificat*. Seguiu-se o contacto com o compositor João Santos, que prontamente nomeou o sétimo tom para desenvolver o seu trabalho. A terceira conversa aconteceu com Fernando C. Lapa que, já tendo musicado este texto anteriormente, decidiu desta vez fazê-lo a partir do segundo tom, e por fim o jovem compositor Paulo Banaco, que seleccionou o terceiro tom para dar início à sua composição, incluindo na sua obra o canto profano *In Vernali Tempore*. A todos eles foi disponibilizado um documento redigido pelo mestrando com o propósito de facultar os elementos necessários para a criação da obra (cf. Anexo V).

4. Preparação do concerto

4.1 Local do concerto e data de apresentação

O local escolhido para celebração do concerto “Da herança à criação” foi a Igreja de Santa Cruz de Coimbra, espaço que serviu de cenário para o quotidiano e percurso artístico de D. Pedro de Cristo.

Após seleccionado o espaço, procedeu-se aos devidos contactos a fim de obter as autorizações necessárias para a execução do concerto. Entre os meses de Janeiro e Maio de 2018, foram contactadas diversas personalidades religiosas, desde o Pároco de S. Cruz – à época Pe. Sertório Baptista Martins, bem como o Vigário Geral da Diocese de Coimbra, Sr. Pe. Pedro Miranda e, por fim, Sua Ex. o Bispo D. Virgílio Antunes. Foram ainda contactados alguns responsáveis civis do município, directamente ligados ao Pelouro da Cultura, a fim de procurar apoio financeiro para desenvolver este projecto.

4.2 Executantes

Ensemble *Moços do Coro*

A formação do Ensemble deu-se ao longo de três meses, entre Janeiro e Março de 2018. Todo o processo foi demorado pois, à semelhança da abordagem tida com os compositores, também neste caso, o autor do projecto considerou fundamental estabelecer

um contacto pessoal com cada elemento que o viria a integrar. Assim, no dia 20 de Março, reuniram-se pela primeira vez todos os elementos do *ensemble MOÇOS DO CORO* a saber:

Tabela 12 - Elementos do ensemble Moços do Coro

Naípe	Elementos
Soprano I	Daniela Matos Maria Pinto
Soprano II	Carolina Andrade Maria Amaral
Alto	Mariana Caldeira Pinto Rute Flores
Tenores	André Lacerda Almeno Gonçalves Carlos Meireles
Baixos	Luís Neiva Miguel Maduro-Dias Miguel Vasconcelos



Figura 30 - Moços do Coro

Considerou-se oportuno executar este concerto sob uma prática alternada, tal como o próprio repertório o exige. Respondendo a esta intenção, o autor do projecto estabeleceu contacto com o *grupo vocal Ançã-ble*, grupo vocal sediado na cidade de Coimbra. Dotados de uma extensa experiência vocal no ramo da Música Sacra, abraçaram muito amavelmente o projecto, tendo à sua responsabilidade a execução de todos os trechos de Cantochão a executar no concerto. Assim, sob um formato inteiramente masculino, este coro fez-se representar por:

Tabela 12 - Elementos do ensemble grupo Vocal *Ançã-ble*

	Elementos
Vocal <i>Ançã-ble</i>	José Carlos Miranda Tiago Miranda José Carlos Miranda Jr. José Miguel Miranda Urbano António Miranda Hipólito

4.3 Planificação de Ensaios

Para a preparação deste concerto foram contabilizados 14 ensaios, com duração de quatro horas cada um, realizados no decurso de quatro meses, na cidade do Porto.

Numa fase inicial, o mestrando considerou fundamental fazer uma abordagem teórico-prática dos elementos que compõem a linha editorial do repertório transcrito, permitindo assim uma autonomização de leitura por parte dos coristas. Complementando este trabalho, foi realizada uma minuciosa planificação, cedida atempadamente, pois contando com a diversidade de claves usadas, o contraste constante de linguagens musicais – que por sua vez leva a execuções estilisticamente distintas – obrigou a uma dedicação redobrada por parte de cada elemento do *ensemble*. Incluídos nesta calendarização de ensaios, foram previstos quatro ensaios intensivos realizados na semana que antecedeu o concerto, precisamente de 25 a 29 de Junho. A convite do mestrando, cada compositor contemporâneo se fez presente num desses ensaios, realizando um trabalho conjunto, permitindo assim ao *ensemble* executar a sua obra elucidados pelo que foi pretendido por cada compositor aquando da criação da sua obra.

4.4 Meios de divulgação

Houve uma forte dedicação no que concerne à divulgação do projecto, considerando este um aspecto fundamental para alcançar um dos grandes objectivos na criação do mesmo: divulgar a música sacra em Portugal de diferentes épocas, podendo dessa forma vir a ser usufruído pelo público. Assim, este projecto viu-se promovido em diversos contextos por meio de diversos formatos:

Cartaz

Primeiramente, deu-se a criação do cartaz promocional do concerto, elemento que seria a face de todo o projecto. Teve-se como referência a capa do tratado intitulado *ARTE DE CANTO CHÃO*, da autoria de Pedro Talésio, datado de 1618, como é possível constatar na figura 31.



Figura 31 - Semelhança de figuras

Adoptaram-se os *f* (s longos), substituíram-se os U pelos V e incluiu-se, por fim, a expressão “*Com todas as licenças neceffárias*”, alusiva aos documentos publicados na época do crúzio.

Foram afixados um total de 30 exemplares, por vários pontos fulcrais da cidade de Coimbra, entre eles, Câmara Municipal de Coimbra, Sé Nova de Coimbra, Universidade de

Coimbra – nos seus diversos pólos, sendo ainda digitalmente publicado em diversas plataformas culturais (cf. Anexo VI).

Convites

Considerou-se fundamental desenvolver convites pessoais para diversas personalidades. Desenvolvido dentro da mesma linha editorial do cartaz, o convite ofereceu as informações necessárias para quem de interesse possa ter-se feito presente no dia 1 de Julho em Santa Cruz de Coimbra (cf. Anexo VII).

No dia 21 de Junho, foram enviados um total de 52 convites dirigidos a diversas personalidades Religiosas, Políticas, Académicas e Militares das cidades de Coimbra, Aveiro e Porto.

Evento na rede social

Tratando-se de um projecto desenvolvido nos dias que correm, seria dificilmente dispensável o recurso aos vários meios de redes sociais a que dispomos.

Assim, foi criada uma um evento personalizado do projecto⁷⁴, em que diariamente eram actualizadas informações relativas à preparação do mesmo, permitindo que o público pudesse fazer um acompanhamento próximo de tudo o que envolveu a sua preparação.

Também por meio desta plataforma digital, foi possível na semana antecedente ao concerto, publicar um total de quatro vídeos promocionais, em que cada compositor contemporâneo dá a conhecer a sua visão sobre o projecto, e convida os seguidores do mesmo a fazerem-se presentes no concerto.

Entrevista canal *Angelus TV*

Respondendo a esta ambição promocional, foi estabelecido um contacto entre o autor do projecto e os responsáveis do canal Católico Português, *Angelus TV* (2018), que muito prontamente demonstraram receptividade em promover o evento. No dia 26 de Junho, pelas 9

⁷⁴ Ver em https://www.facebook.com/events/178374882822065/?active_tab=discussion

horas, realizou-se uma entrevista no canal *Angelus TV* com o objectivo de dar a conhecer, de uma forma mais alargada, este projecto (cf. Anexo IX, *em cd*).

Ao longo de 28 minutos, a audiência pôde escutar os compositores Eugénio Amorim, Fernando C. Lapa, oferecendo um olhar composicional ao serviço do projecto, o criador do projecto, Nuno Almeida e ainda o cantor Miguel Maduro-Dias, que falou para aqueles que ouviram esta entrevista sobre o papel de executante neste projecto.



Figura 32 - Entrevista Angelus TV

5. O concerto

Realizado no domingo, dia 1 de Julho de 2018, o concerto intitulado “Da herança à criação” contou com uma adesão de aproximadamente 300 pessoas a vivenciar este projecto, entre elas, diversas individualidades religiosas, políticas e académicas, destinatários dos convites anteriormente referidos, como ainda a presença honrosa dos quatro compositores contemporâneos envolvidos no projecto. Este concerto, que contou com a coordenação do autor deste projecto, envolveu uma equipa de 28 elementos, desde os seus executantes, passando pela equipa de gravação e edição, chegando aos assistentes de sala presentes no espaço.

A fim de perdurar este momento para tempos vindouros, este espectáculo contou com dois registos de vídeo áudio, sendo um realizado pela equipa de gravação e edição de imagem

de Adriana Romero (cf. Anexo X, em cd), e ainda um registo e reportagem pela equipa do canal de televisão Católico Português, *Angelus TV*.

Permitindo ao público seguir a sequência da execução do concerto, foi elaborada uma folha de sala. Desenvolvida dentro dos moldes dos elementos anteriormente criados – o cartaz e os convites -, permitiu assim uma associação gráfica de todos os elementos que compõem o projecto (cf. figura 32).



Figura 33 - Folhas de sala “Da herança à criação”

Manual e minuciosamente criada, dividida em três faces, a folha de sala é composta por uma capa em que se encontram descritos os executantes, o dia, hora e local, tendo do seu lado esquerdo uma badana externa onde se encontra o título do projecto, encontrando-se no interior desta badana a referência das datas aqui confrontadas (1618 -2018) tendo como elemento de ligação o título do texto que serve de charneira para todo este projecto: *Magnificat* (cf. Anexo VIII). No seu interior, vê-se uma representação gráfica do *incipit* referente aos oito tons apresentados, retirados do tratado de *ARTE DE CANTO CHÃO* da autoria de Pedro Talésio, anteriormente referenciado neste capítulo.

A última linha de cada pentagrama dos *incipit* representados, encontra-se prolongada, onde recebe uma assinatura autêntica de cada compositor, sendo a assinatura de Pedro de Cristo, uma reprodução aproximada de um original disponível na Biblioteca Municipal do Porto. No reverso desta página, poder-se-á encontrar ainda os devidos agradecimentos a todos aqueles que contribuíram, de uma forma directa ou indirecta para a realização deste projecto. Todos os 150 exemplares, encontraram-se lacrados, dando assim um adorno alusivo à época do Crúzio.

Com início às 16h10m, este concerto teve a duração de 1 hora e 35 minutos, e a ordem de execução das obras interpretadas foi determinada em função do confronto entre as obras da autoria de Pedro de Cristo transcritas pelo mestrando, e as criações cedidas pelos compositores contemporâneos. Assim, as obras de Pedro de Cristo encontram-se dispostas por uma ordem crescente dos respectivos tons; por outro lado, as obras contemporâneas dispõem-se em função das características composicionais e ainda, das exigências práticas de execução, intercalando sempre os dois períodos abordados:

Tabela 13 - Ordem de execução do concerto

Ordem	Compositor	Magnificat/tom	Duração
1º	João Santos	Sétimo tom	<i>aprox. 7'49''</i>
2º	D. Pedro de Cristo	Quarto tom	<i>aprox. 9'04''</i>
3º	Fernando C. Lapa	Segundo tom	<i>aprox. 10'54''</i>
4º	D. Pedro de Cristo	Quinto tom	<i>aprox. 8'42''</i>
5º	Eugénio Amorim	Primeiro tom	<i>aprox. 16'85''</i>
6º	D. Pedro de Cristo	Sexto tom	<i>aprox. 8'33''</i>
7º	Paulo Banaco	Terceiro tom	<i>aprox. 13'40''</i>
8º	D. Pedro de Cristo	Oitavo tom	<i>aprox. 9'07''</i>
Tempo total em música executada:			<i>aprox. 83'14''</i>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da herança à criação – o Magnificat nos 400 anos da morte de D. Pedro de Cristo, revelou-se um projecto promotor e defensor da Música Sacra portuguesa, resultando dele diversos contributos para a comunidade musical. A preservação do espólio de Pedro de Cristo, por meio da transcrição e edição partiturada de quatro obras e o incentivo à criação de novas composições musicais, através de encomenda solicitada a compositores contemporâneos serão porventura a herança deste projeto.

As interpretações do texto bíblico – *Magnificat* –, na sua vertente histórica, aplicabilidade litúrgica e ainda na sua hermenêutica, fundamentada em referenciais teóricos de diversos autores, foram essenciais para a realização do estudo musical das transcrições, bem como para a execução das obras integrantes do projeto.

O *Cântico de Maria*, também assim denominado, é um texto repleto de princípios teológicos, políticos e sociais, assumindo-se como um texto intemporal e expressivamente rico para o olhar e interpretação artística. Por este motivo, a revisão de literatura nesta temática tornou-se indispensável, na medida em que contribuiu para clarificar as opções tomadas, não só no decurso do processo de transcrição, como também na interpretação aquando da preparação das obras a apresentar em concerto.

O longo e exigente processo de transcrição das obras de Pedro de Cristo foi, para o autor do projecto, uma das etapas mais desafiantes de toda a construção. Se, por um lado, não houvera tido a experiência de transcrever, por outro, a transcrição de obras da época renascentista exigiu mais do que uma simples renovação gráfica.

Com o propósito de colmatar as instâncias deste desafio, o autor debruçou-se precocemente sobre a técnica composicional de Pedro de Cristo, reflexo do contraponto renascentista português. O contacto com outras obras do mesmo compositor ou de outras obras de compositores da época são exemplos de algumas estratégias que muniram o autor de certas ferramentas, permitindo compreender e adquirir a literacia essencial para a exploração dos documentos em estudo.

O olhar analítico sobre a herança, aqui representada pelas obras transcritas, seguiu determinados procedimentos para o estudo integral de cada obra: a identificação do modo, a determinação da sua estrutura, a organização e a presença do material motivico e, por fim, a identificação das figuras de retórica presentes. Este método de trabalho teve benefícios também do ponto de vista prático, permitindo muitas vezes descodificar excertos que devido ao mau estado de conservação de alguns originais, não se encontravam claros. Por outro lado,

auxiliou o transcritor a resolver pequenas incongruências no discurso melódico/harmónico, talvez cometidas pelos presumíveis copistas.

O estudo intensivo das obras possibilitou ainda ao mestrando, na condição de maestro, uma planificação devidamente estruturada dos ensaios, estabelecendo assim uma sequência de trabalho transversal a todas as obras, estruturada a partir das secções definidas pela análise. A abordagem analítica do material motivico, assim como a explicação das figuras de retórica, por exemplo, facilitaram a execução dos motivos pelas diversas vozes, respeitando a mesma articulação e interpretação. Por esse motivo, a análise da construção da obra contribui de igual forma para o estudo aprofundado de todos aqueles que pretendam executar o repertório transcrito, podendo usufruir deste documento como apoio aos trabalhos a desenvolver.

O convite para a integração deste projecto, destinado aos compositores contemporâneos – Eugénio Amorim, Fernando C. Lapa, João Santos e Paulo Banaco – foi o primeiro passo para a *criação*. Este foi efectivado pessoalmente, dada a índole ousada da solicitação. À semelhança do que foi feito por Pedro de Cristo há quatro séculos, sobre uma nova abordagem, os compositores acima mencionados, puderam debruçar o seu olhar sobre os tons gregorianos e criar quatro *Magnificat*. O capítulo dedicado a estes, – Memórias descritivas das obras contemporâneas –, teria um carácter subjectivo se não fosse fundamentado na memória descritiva que cada compositor disponibilizou para tal. Assim, reservou-se esse espaço para incluir o relato feito pelos próprios, pois considerou-se que, mais do que qualquer análise formal ou descrição da interpretação da obra, é o testemunho dos seus próprios criadores que prevalece na sua essência.

A presença destes últimos na preparação do concerto, na semana que o antecedeu, foi um marco na elaboração dos trabalhos. Na medida em que o trabalho desenvolvido estava a ser testemunhado pelos seus criadores, os executantes e o maestro tiveram a oportunidade de escutar dos próprios o que estes idealizaram no momento de criação.

Para além destas dádivas, a consecução deste projecto permitiu criar um grupo musical, o *ensemble* Moços do Coro, que dedicará, a partir deste projecto, à semelhança do que se desenvolveu, uma prática musical destinada à Música Sacra.

Vê-se descrito, ainda neste documento, todo o esforço indispensável para uma boa preparação e promoção do projecto, quer através do levantamento das necessidades inerentes à sua apresentação, bem como os principais contactos realizados para receber as respectivas autorizações civis e eclesiásticas para a sua execução.

Finalizando, o autor acredita que com este projecto desenvolveu competências e reuniu ferramentas que, futuramente, lhe permitirão, em contexto académico e/ou profissional, dar um contributo cientificamente mais eficiente.

Renovando as palavras de Amorim (2018), este projecto que “para muitos parece do passado, (...) é de futuro”, evidencia, assim, a importância deste género de projectos para que a herança do passado aumente e enriqueça o património musical do presente e do futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, J. (2002). *Sacred Polychoral repertory in Portugal, ca. 1580 - 1660*. Universidade de Surrey . Guildford, England.: Universidade de Surrey .
- Abreu, J., & Estudante, P. (2011). *A propósito dos livros de polifonia impressa existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: uma homenagem ao musicólogo pioneiro Manuel Joaquim*. Obtido em setembro de 2018, de Imprensa da Universidade de Coimbra: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41387/1/A_proposito_dos_livros_de_polifonia_impressa.pdf
- Albuquerque, C. (12 de Setembro de 2018). *Biografia de Martinho Lutero*. Obtido de Terra e educação: <https://www.estudopratico.com.br/biografia-de-martinho-lutero/>
- Alegria, J. A. (1985). *O ensino e a prática da música nas Sés de Portugal (da reconquista aos fins do século XVI)*. Lisboa.
- Amorim, E. (26 de junho de 2018). Entrevista Matinais - Concerto "Da herança à Criação". (C. Santos, Entrevistador) Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=bJIMy8htt5k&t=1530s>
- Amorim, E., Lapa, F. C., Almeida, N., & Dias., M. M. (26 de Junho de 2018). Da herança à criação. (C. Santos, Entrevistador) Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=bJIMy8htt5k>
- Antunes, J. F. (2010). *Uma epopeia entre o sagrado e o profano: O cadeiral do coro do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Coimbra.
- Apel, W. (1953). *The notation of poliphonic music 900-1600*. Londres: The Mediaeval Academy of America, Cambridge Mass.
- Banaco, P. A. (2016). *Música para Quaresma atribuída a Pedro de Cristo: Transcrição e interpretação*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Comunicação e Arte, Aveiro.
- Bartel, D. (1997). *Musical Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German baroque music*. Lincoln e Londres.: University of Nebraska Press.
- Bento XVI. (25 de dezembro de 2005). *Encicliche Deus Caritas Est*. Obtido de La Santa Sede: http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/it/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est.html
- Bíblia Sagrada. (2001). *Bíblia Sagrada. Para o Terceiro Milénio da Encarnação*. Fátima: Difusora Bíblica.
- Bloxam, M. J. (s.d.). *Grove Music online*. Obtido em agosto de 2018, de Oxford Music online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04795>
- Catholic Church. (1930). *Liber Usualis, Missae et officii pro Dominicis et festis duplicibus : cum cantu Gregoriano*. Parisiis, Tornaci, Romae: Editione Vaticana adamussim Excerpto.

- Cristo, M. d. (1956). *6 trechos selectos/ D. Pedro de Cristo; transcritos em notação moderna e revistos*. Lisboa: Sasseti.
- Dupont, J. (1980). Nouvelle revue théologique. *Le Magnificat comme discours sur Dieu*, pp. 321-343.
- Encyclopaedia Britannica . (14 de 09 de 2018). *Psalms*. Obtido de Encyclopaedia Britannica : <https://www.britannica.com/topic/biblical-literature/The-Ketuvim#ref73316>
- Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa. (s.d.). *Glossário de crítica textual*. Obtido em agosto de 2018, de Glossário: <http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/glossario.htm#186>
- Fernandes, A. (1626). *Arte de Mvsica de canto dorgam e canto chão*. Pedro Craesbeeck.
- Garcia, P. Q. (1923). *Documento para as biografias dos artistas de coimbra*. Coimbra: [n.i].
- Hiley, D. (1993). *Western Plainchant*. Estados Unidos: Oxford University press.
- Infópédia. (17 de 09 de 2018). *Infopédia da Língua Portuguesa*. (P. Editora, Editor) Obtido de quiasso: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/quiasmo>
- Jalôto, M. (2006). *Música de câmara da 1ª metade do século XVIII nas fontes do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Universidade de Aveiro, Comunicação e Arte. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- José Abreu, Paulo Estudante. (2011). *A propósito dos livros de polifonia impressa existentes na Biblioteca Geral de Universidade de Coimbra: uma homenagem ao musicólogo e pioneira Manuel Joaquim*. Instituto de História e teoria das ideias . Faculdade de letras da Universidade de Coimbra.
- Lapa, F. (26 de junho de 2018). Entrevista Matinais - Concerto "Da herança à Criação". (C. Santos, Entrevistador) Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=bJIMy8htt5k>
- Libreria Editrice Vaticana. (2009). *Discurso do papa Bento XVI aos participantes da plenária da pontifícia Comissão Bíblica*. Obtido em julho de 2018, de http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2009/april/documents/hf_ben-xvi_spe_20090423_pcb.html
- Machado, D. B. (1752). *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Oficina Ignacio Rodrigues.
- Macmillan publishers. (1980). *The New Grove Dictionary of Musica & Musicians*. Edited by Stanley Sadie.
- Macmillan Publishers limited. (1980). *The New grove Dicionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan Publishers limited.
- Nascimento, A. A., & Meirinhos, J. F. (1997). *Catalogo dos códices da livraria de mão do mosteiro de Santa cruz de Coimbra na biblioteca pública Municipal do Porto*. Porto: Biblioteca pública municipal do Porto.
- Negreiros, V. (2002). *Introdução às figuras da Retórica Poético- Musical*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Negreiros, V. (2005). *O filho da velhice - Questões de Interpretação*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro.
- Negreiros, V. (2008). *LIVRO DE VARIOS MOTETES. OFFICIO DA SEMANA SANTA. E OVTRAS COVSAS*. Lisboa : imprensa Nacional- Casa da moeda.

O ensino e a prática da M. (s.d.).

Pais, V. L. (2013). *Vilancico religioso na Península Ibérica - sec. XVI- os vilancicos de D. Pedro de Cristo (c. 1551- 1618)*. Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. .

Pinho, E. G. (1981). *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ravasi, G. (1942). *Il volti di Maria nella bibbia*. Italia: San Paolo Edizioni.

Rees, O. (1995). *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620*. Nova York e Londres: Garland Publishers.

Reimer, I. R. (Maio-Agosto de 2016). O Magnificat de Maria, o Magnificat de Lutero. *O Magnificat de Maria, o Magnificat de Lutero*.

Seia, C. (2018). *E-Dicionário de Termos Literários*. Obtido em julho de 2018, de <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/paralelismo/>

Silva, P. S. (2010). *Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Smith, A. (2011). *The Performance of 16th-Century Music: learning from the theorists*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Sumo Pontífice Bento XVI. (2005). *Deus Caritas Est*. Roma: Paulinas.

Tannehill, R. (1974). The Magnificat as Poem . *Jornal of Biblical Literature*, 263-275.

Thalesio, P. (1618). *Arte de canto chão*. (D. G. Loureyro, Ed.) Coimbra: Diogo Gomes Loureyro.

The Benedictines of Solesmes. (1961). *The Liber Usualis*. Tornaci, 1961: Desclée & Co, Tournai (Belg.).

Torrinha, F. (1945). *Dicionário Latino- Português*. Edições Marânus.

Vieira, L. P. (2013). *Vilancico religioso na Península Ibérica - século XVI - Os vilancicos de Pedro de Cristo (c.1551-1618)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Porto. Obtido em julho de 2018, de <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/20626/1/Vilancico%20religioso%20na%20Pen%C3%ADnsula%20Ib%C3%A9rica%20%E2%80%93%20s%C3%A9culo%20XVI%20PAIS%20V.pdf>.

Zaldivar, A. (Novembro de 1997). Como Canta el gregoriano. *apontaciones de la teoría Musical Española a la doctrina del ethos modal del canto llano*, p. 121.

Zarlino, G. (1558). *Le Institutioni Harmoniche*. Veneza: Broude Brothers .

ANEXOS

LISTA DE ANEXOS

Anexo I	Digitalizações das obras de Pedro de Cristo
Anexo I.1	P-CUG MM 44 (108v-114r) [IV TOM]
Anexo I.2	P-CUG MM 36 (44v-119r) [V TOM]
Anexo I.3	P-CUG MM 44 (114v-120r) [VI TOM]
Anexo I.4	P-CUG MM 53 (37v-39r) [VIII TOM]

Anexo II	Edição partiturada
Anexo II.1	P-CUG MM 44 (108v-114r) [IV TOM]
Anexo II.2	P-CUG MM 36 (44v-119r) [V TOM]
Anexo II.3	P-CUG MM 44 (114v-120r) [VI TOM]
Anexo II.4	P-CUG MM 53 (37v-39r) [VIII TOM]

Anexo III	Glossário de figuras de retórica musical
-----------	--

Anexo IV	Obras contemporâneas
Anexo IV.1	Eugénio Amorim
Anexo IV.2	Fernando C. Lapa
Anexo IV.3	Paulo Banaco
Anexo IV.4	João Santos

Anexo V	Documentos de apoio à criação das obras
---------	---

Anexo VI	Cartaz do concerto
----------	--------------------

Anexo VII	Convites para o concerto
-----------	--------------------------

Anexo VIII	Folha de sala
------------	---------------

Anexo IX	Entrevista ao Canal <i>Angelus TV</i> (CD)
----------	--

Anexo X	Registo vídeo-áudio do concerto não editado (CD)
---------	--

Anexo I | Digitalizações das obras de Pedro de Cristo

Anexo I. 1 | P-CUG MM 44 (108v-114r) [IV TOM]

Quarti toni



Nima me a dominū anima
meia donū anima mea Dnū.



Nima me a do minū.
do minū. anima mea do
minū. . 2.



Anima mea do

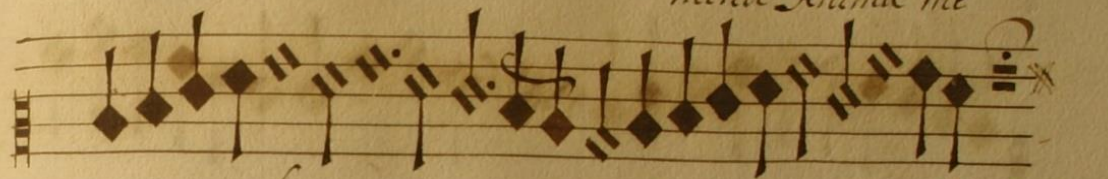


minu

do

minu

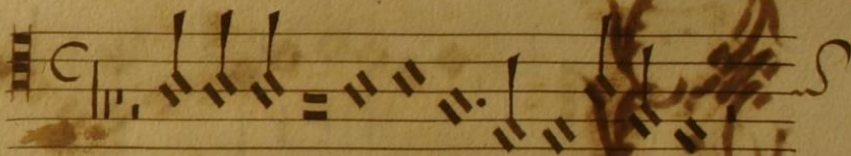
Anima me



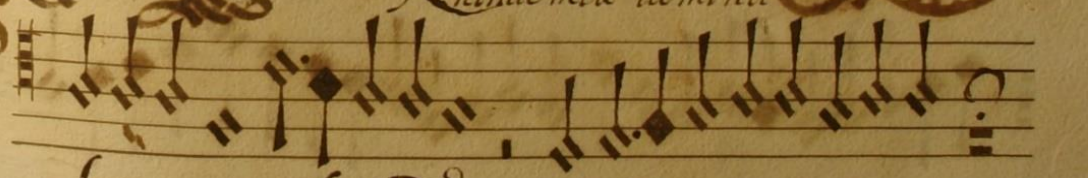
a

do

minu



Anima mea dominu



Anima mea dominu,

.ij. -




*S*iqui respexit ij



humilita tē anxi la sua ecce e



nim ex hoc be'atam me' di



cent omnes gēneratio nes; ij. -



*S*icut respexit humilitatē anxi



la su a ecce enim ex hoc.



be'atam me' di cent omnes gēnerationēs.



omnes gēneratio nes. ij. -

uia respexit
 humilitatem
 ancilla sua ecce enim ex hoc be'atam me dicent
 omnes generatio nes' omnes generatio
 nes' -

uia respexit
 humilitatem
 ancilla sua ecce enim ecce enim ex hoc be'
 atam me dicent ij. omnes'
 generationes nes' -

L Misericordia eius abro

genie' in proge' nies in proge'

nies, timentibus eu timentibus e'

um, timentibus e' un,

timentibus e' un, ~

L Misericordia eius ij

aprogenie in proge'

nies, inprogeni nies timentibus'

e' um timentibus e'
um, timentibus e' un

et misericordia eius tacet.

Misericordia e' ius et mis'
ricordia eius a progenie' inproge'
nies inprogenies timentibus eius ti
mentibus e' un y.



E po suit potentes de'posuit poten
 tes de sede, .ij. et exaltauit
 hu milis .ij.



E'posuit potentes, de'posuit
 potentes de sede de'posuit potentes de sede et ex
 altauit humiles et exaltauit
 hu milis? ~



Et posuit potentes de sede, et
 exaltauit humiles et exaltauit humiles

This block contains the first system of musical notation on a five-line staff. It begins with a large, ornate initial 'E' decorated with red and blue filigree. The notation consists of square neumes on a four-line red staff. The lyrics are written in a Gothic script below the staff. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Et posuit potentes de sede et
 exaltauit humiles, et exaltauit humiles

This block contains the second system of musical notation. It starts with another large, decorated initial 'E'. The notation continues with square neumes on a four-line red staff. The lyrics are written below the staff. The system ends with a double bar line and repeat dots.

This block contains four empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, located at the bottom of the page.



Uscipit Israael y.
puerum suum recordatus misericordia su
a. misericordia sua mi
sericordia su a. -



Uscipit Israael puerum suum
cordatus misericordia su a misericordia su
a su a. -

Uscēpit Isrrael puerū suū,
 puerū suū recordatus misericordi
 a sua misericordiā su
 a su a. ~

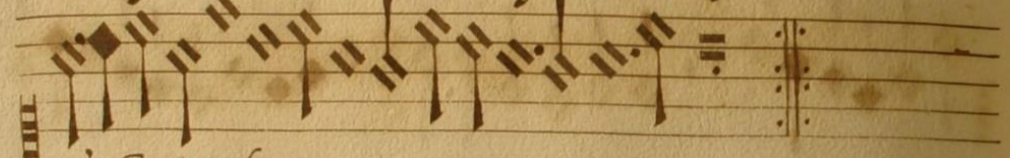
Uscēpit isrrael puerū
 suū puerū suū, recordatus misericordiā
 sua misericordiā sua, misericordiā su
 a, ij: ~



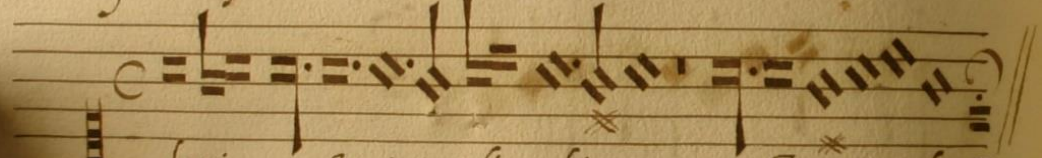
loria pa tri gloria patri et filio



o et filio gloria pa tri et filio:



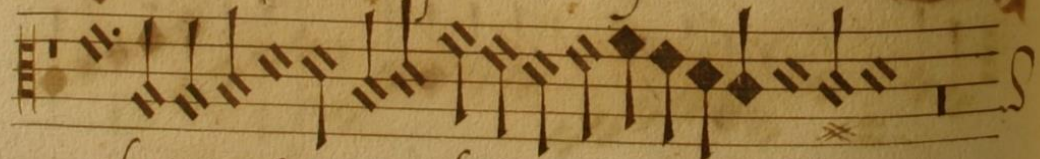
et spiritui sanc to. -



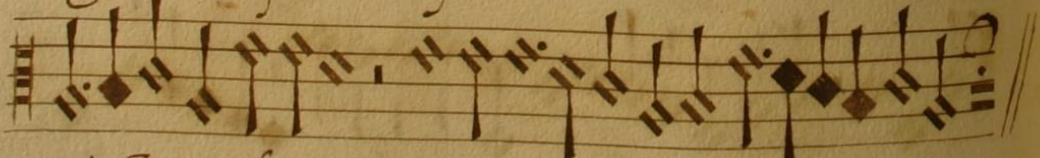
loria pa tri et fi lio et spiritui sancto. -



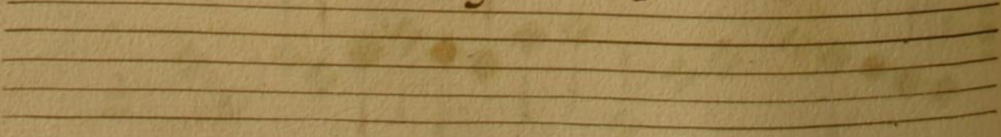
loria patri et filio



gloria patri et fi lio. -



et spiritui sancto, et spiritui sancto. -



Gloria patri et filio gloria
 patri et filio et Spiritu
 sancti tui sancto, ij. ~

Gloria patri et filio, gratia
 a patri et filio et Spiritui sancto
 ij. ~

Anexo I. 2 | P-CUG MM 36 (44v-119r) [V TOM]



Nima mea dominu. Anima mea

dominu.



uia respexit quia respexit. humilitatem an-

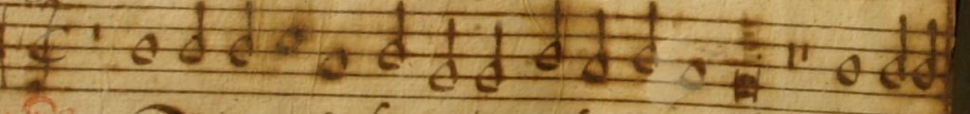
cile sua ecce enim ex hoc



beatam me dicent omnes generationes generati-



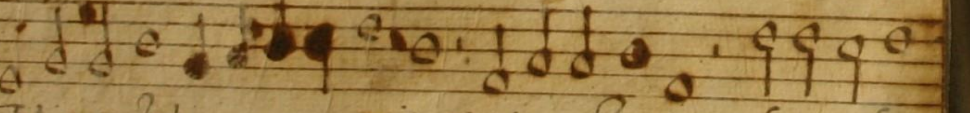
ones omnes generationes



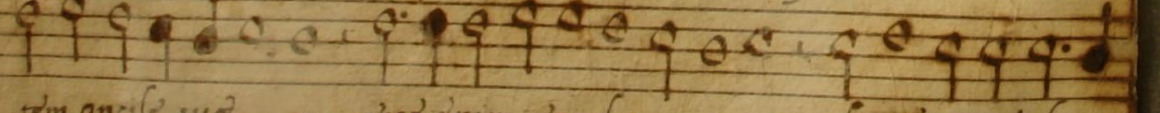
Nima mea dominu, do minu Anima



mea dominu, Anima mea dominu.



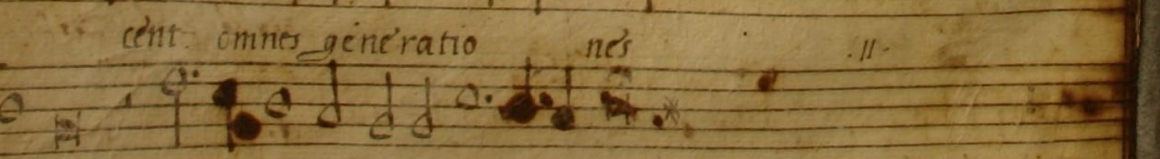
uia respexit, quia respexit humilita-



tem ancile sua ecce enim ex hoc beatam me di-



cent omnes generationes .II.



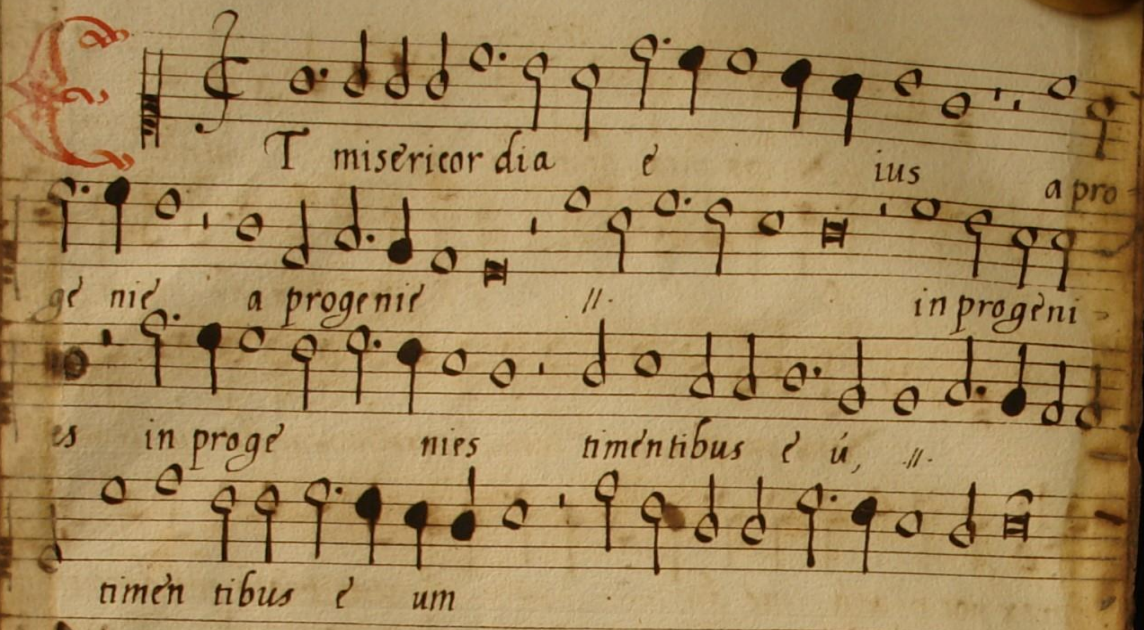
.II.

A nima mea dominu do mino. Anima
me a do mino a nima mea do mi nu

Via respexit humilitatem ancille sue, ecce
eni ex hoc beata me di cent, beata me dicent
Omnes gene'ra ti o nes // ones ge
ne'ra tio nes //.

A nima mea do mino //.
A nima mea dominum, Anima mea do mino

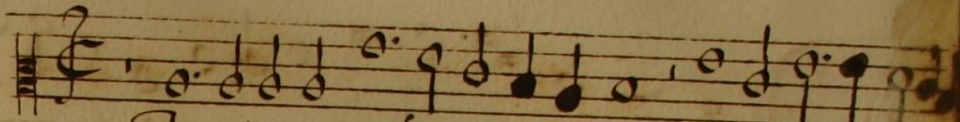
Quia respexit humilitate ancille
sue ecce enim ex hoc beata me di cent //.
Omnes generatio nes generatio nes
omnes generatio nes ones generatio nes.



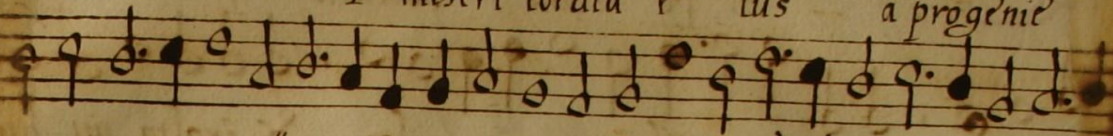
E T misericordiam eius
progenies in progeni-
bus in progenies
timentibus eius. //
timentibus eius

F misericordia eius. tacet.

E

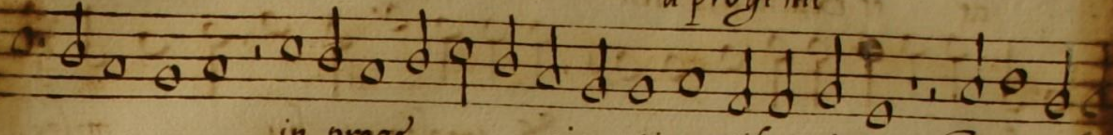


I miseri cordia e ius a progenie'



.||.

a progenie'

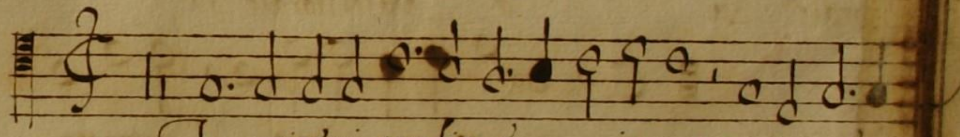


in proge' nies, timentibus eum Timentibus

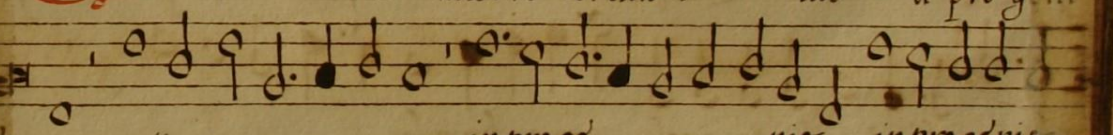


eum, e um timentibus e w timentibus e w

E



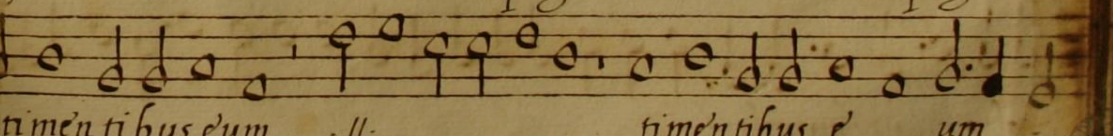
I miseri cordia e ius a pro geni



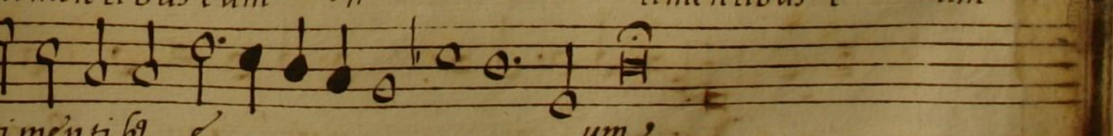
e,

.||.

in proge' nies in proge' nies



timentibus eum .||. timentibus e um



timentibus e um

D E po suit potentes potentes de se
de et exaltauit hu miles & exalta uit hu
miles, // & exaltauit hu miles.

S Uscepit Israel suscepit Isra
el suscepit Israel pueru suum. Recordatj miseri
cordie su a Misericordie su a.

D E po suit potentes potentes po
tentes de se de & exal tauit humiles &
exalta uit humiles // //

S Uscepit Israel pueru suum Recor
datus misericor die sue misericordie su a



E po

suit potentes potentes potentes

de sede, & exaltauit humiles //

exalta uir humiles

& exaltauit humiles.



Uscipit Israel

suscipit Israel

suscipit

Israel

puerum suu

Recordat

misericordie

sue

misericordie

Misericordie

sue



E po

suit potentes potentes de sede et exal

tauit humi les

& exaltauit humiles

& exalta uir hu

miles



Uscipit Israel //

suscipit Israel

pueru suu recordatus

Misericor die sue mi

sericordie su

æ.

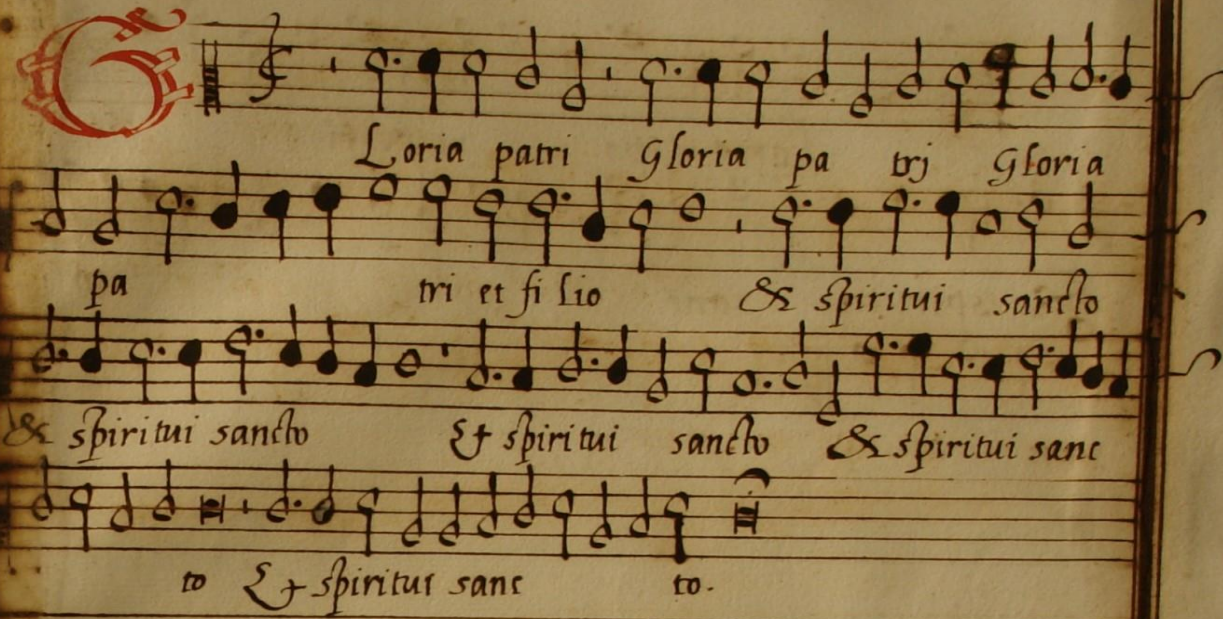
G

Lo, ria patri gloria patri gloria
 patri et fi lio & spi ritui sancto Et spiri tui
 sancto Et spiritui sanc [#]to

G

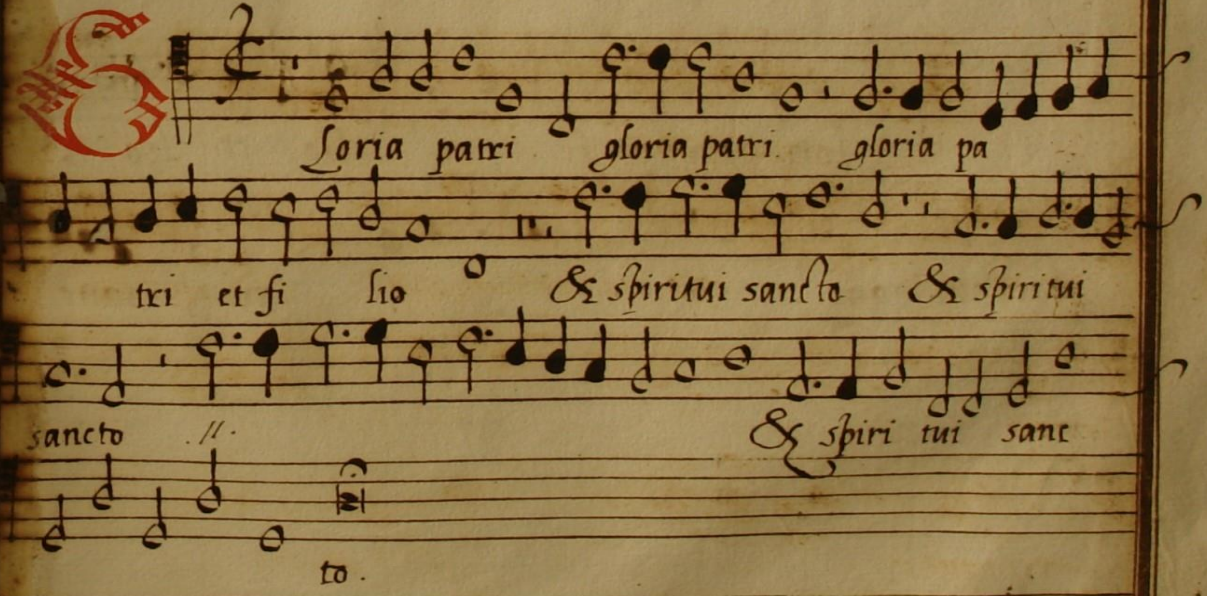
Loria patri // gloria
 pa tri et fi lio et spiritui sancto & spiri tui
 sancto // // et spi
 ritui sancto

G



Gloria patri gloria pa tri gloria
 pa tri et fi lio & spiritui sancto
 & spiritui sancto Et spiritui sancto & spiritui sanc
 to Et spiritus sanc to.

G



Gloria patri gloria patri gloria pa
 tri et fi lio & spiritui sancto & spiritui
 sancto // & spiri tui sanc
 to.

Anexo I. 3 | P-CUG MM 44 (114v-120r) [VI TOM]

~ 62. Tonus. ~



A nima mea dominu
nima mea dominum. ~



A nima mea do
minum, Anima mea do
minu. ~



Nima me'a dñm Anima me'a
dominam Anima me'a Anima me'a do
minã.

Nima me'a dominũ Anima me'
a dominũ dominum.

Viarespe xit humilitatem.
ancilla suæ ecce enim ex hoc
beata[m] me di cent omnes genera
tio nes ij. ~

Viarespe xit humilitatem anci
lla suæ, ecce enim ex hoc
beata[m] me di cent, omnes generatio
nes. ~



Via res p̄xit humilitatē. ancila
 su a, ecce enim ex hoc, beatam me
 dicent, omnes generatio nes. ~

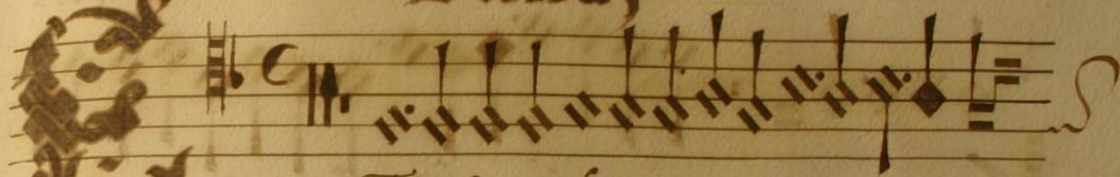


Via res p̄xit humilitatē
 tem, ancila su a, ecce enim ex hoc be ata
 me dicent, omnes generatio
 nes, omnes generatio nes. 2.

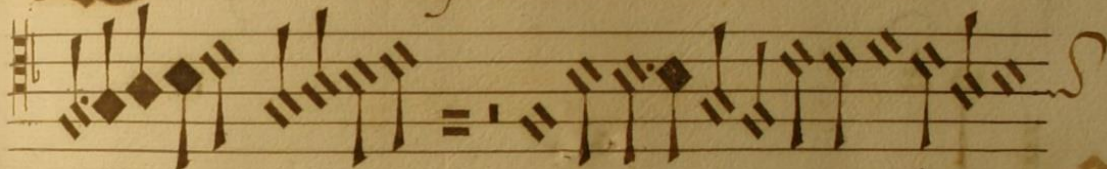
I misericordia e
ius. et misericordia e
ius, a progenie in progenies, timenti
bus eum, timentibus e um.

I misericordia e
ius et misericordia e
ius, a progenie ij. in proge
nies ij timentibus e um.

- Bassus -



Misericordia e



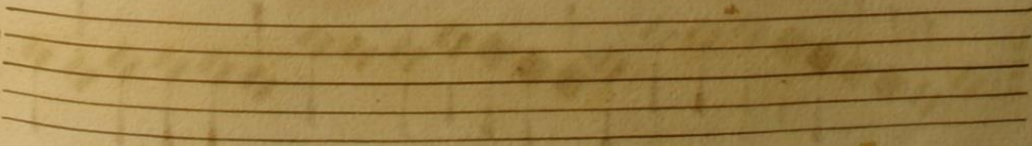
ins a progenie in proge



nies timentibus e um, Timent



bus e um, timentibus e um. ~.



ij. - timentibus e um. ~.



E posuit potentes,
 de se de se de et exalta
 vit humiles, et exaltavit humiles ij.



E posuit potentes poten
 tes, de se de et exaltavit hu
 mi les, et exaltavit humiles, et exaltavit
 humiles. ~



E posuit potentes de sede,
 de sed' de, de se de, et exaltavit
 humiles, et exaltavit humiles, ij. ~



E posuit potentes de se de
 et exaltavit hu mises et
 exaltavit humiles,



*S*uscepit Israel puerum suum
puerum suum, recordatus misericordias
suae, misericordia sua.



*S*uscepit Israel suscepit Israel
puerum suum recordatus
misericordias sua & misericordia
sua.

Suscipit israel israel, puerum
 suum puerum suum, recordatus misericordia su

a. ~

Suscipit israel ij. pue
 rum su um, recordatus, recorda tus
 misericor dia su a misericordia sua. ~

G

loria pa tri gloria pa tri
 gloria patri et filio et spiritui sanc
 to, et spiritui sanc to,
 et spiritui sancto, et spiritui san eto.~

f. tus.

G

loria patri et fi lio,
 et spiritui san eto, et spiritui san eto.~

vox de fora

loria pa tri, gloria patri et filio,
 et spiritui san eto, et spiritui sancto, et spiri-

Superius 2.

Gloria pa tri gloria pa tri et fi
 lio, et spiritui sanc
 to, et spiritui sancto et spiritui sanc to,
 et spiritui sancto, ij. -

Tenor

Gloria pa tri, Gloria pa tri
 et fi lio et spiritui sanc to, sancto,
 et spiritui sancto, ij. -
 tui sancto et spiritui san cto. -

Anexo I.4 | P-CUG MM 53 (37v-39r) [VIII TOM]

D. B.

Andante

Anima mea Domini, quia respexit, et humilitate ancilla sua, ecce enim ex hoc et misericordia eius in progenie in progenie, et timetibus eum,

Anima mea Domini, quia respexit, et humilitate ancilla sua, ecce enim ex hoc et timetibus eum, beati dicat, omnes generationes, et misericordia eius in progenie in progenie, et timetibus eum,

Anima mea domini, 2.

quia reflexit 2

humilitati

ancille sue, ecce enim ex hoc, 2. Gesta medi

ant omnes generati ones,

et misericordia eius a progenie in progenie, timetibus e um,

Anima mea domini, 2.

quia reflexit 2. humilitati, 2.

ancille sue, ecce enim ex hoc, Gesta medi

*ant omnes generati ones et misericordia eius, a progenie in pro
genie, timetibus e um, 2.*

147

Dei suus iustus deus de et exaltavit sumiles

Dei suus iustus deus

Superavit israel, quia suus, quia suus

deus, 2 misericordia sua, y. -

gloria patri et filio, et spiritui sancto, 2. -

deus suus iustus deus, et exaltavit sumiles,

superavit israel,

gloria patri et filio, et spiritui

sancto, 2.

sancto, 2.

Cello

deus sit in te de sede, 2. et exaltavit gratias,

ferre, superavit israel, 2. quoniam suum,

2. 2. recordatus misericordie sue, 2. gloria patri, et filio, et spiritui sancto

Basso, deus sit in te de sede, tu, 2. 2. et exaltavit gratias,

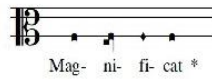
ferre, superavit israel, 2. quoniam suum, 2. recordatus, misericordie sue, 2.

gloria patri, et filio, et spiritui sancto, 2. 2.

Anexo II | Edição partiturada

Anexo II.1 | P-CUG MM 44 (108v-114r) [IV TOM]

[IV Tom]
P-Cug MM 44 (108v-114r)



a1

[S] *a1* A- ni- ma- me- a Do-

[A] *a1* A- ni- ma- me- a Do-

[T] A- ni- ma- me- a Do- mi- num *a1* Do-

[B] A- ni- ma- me-

6 # *a2*

[S] mi- num a- ni- ma me- a Do- mi- num *a2* a-

[A] mi- num Do- mi- num a- ni- ma- *a2*

[T] mi- num Do- mi- num a- ni- ma- *a2*

[B] a Do- mi- num Do- mi- num a- ni- ma-

11

[S] ni- ma- me- a Do-

[A] me- a Do-

[T] me- a Do- mi- num do-

[B] me- a Do- mi- num a- ni-

14

[S] mi- num

[A] mi- num

[T] mi num

[B] ma- me- a Do- mi- num

Et ex-ul-ta-vit spi-ri-tus me-us in De-o sa-lu-ta-ri me-o.

17 *b1*

[S] *b1* Qui- a res- pe- xit qui-

[A] Qui- a res- pe- xit *b1*

[T] Qui- a res-

[B] *b1* Qui- a res- pe-

21

[S] *a* *b2* *res- pe- xit hu- mi- li- ta- tem*

[A] *hu- mi- li- ta- tem an- cil- lae*

[T] *pe- xit hu- mi- li- ta- tem an-*

[B] *xit hu- mi- li- ta-*

b2 *b2* *b2* *b2*

*##*

25

[S] *an- cil- lae su- ae ec- ce e-*

[A] *su- ae ec- ce e- nim ex*

[T] *cil- lae su- ae ec- ce e-*

[B] *tem an- cil- lae su- ae ec- ce e- nim ec- ce e-*

c1 *c1* *c1*

##

29

[S] *nim ex hoc be- a-*

[A] *hoc be- a- tam me di- cent om- nes*

[T] *nim ex hoc be- a-*

[B] *nim ex hoc be- a- tam me di-*

c2 *c2* *c2* *c2*

*##* *##*

33

[S] tam me- di- cent om- nes ge- ne- ra- ti-

[A] ge- ne- ra- ti- om- nes

[T] tam me di- cent om- nes ge- ne- ra- ti- om- nes

[B] cent be- a- tam me di- cent

37

[S] o- nes om- nes ge- ne- ra- ti-

[A] om- nes ge- ne- ra-

[T] om- nes ge- ne- ra- ti-

[B] om- nes ge- ne- ra- ti- o-

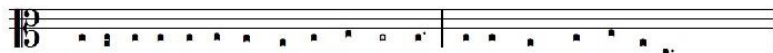
40

[S] o- nes

[A] ti- o- nes

[T] o nes ge- ne- ra- ti- o- nes

[B] nes



Qui-a fe-cit mi-hi mag-na qui po-tens est: et san-ctum no-men ei-us.

43 *d1*

[S] *d1* Et mi-

[T] *d1* Et mi-se-ri-cor-di-a e-

[B] *d1* Et mi-se-ri-cor-di-a e-

48

[S] se-ri-cor-di-a e- ius

[T] ius et mi-se-ri-cor-di-a

[B] ius et mi-se-ri-cor-di-a e- ius a- pro-

52 *d2*

[S] *d2* a pro-ge-ni-e in pro-ge-

[T] *d2* e- ius a pro-ge-ni-e

[B] ge- ni- e in

56

[S] ni- es in pro-

[T] in pro-ge-ni- es in- pro-

[B] pro- ge- ni- es in pro- ge-

60

[S] ge- ni- es ti- men- ti- bus

[T] ge- ni- es ti- men- ti- bus e-

[B] ni- es

64

[S] e- um ti- men- ti- bus

[T] um ti- men- ti- bus

[B] ti- men- ti- bus e- um

68

[S] e- um ti- men-

[T] e- um ti-

[B] ti- men- ti- bus e- um

72

[S] ti- bus e- um ti-

[T] men- ti- bus e- um

[B] ti- men- ti- bus e- um ti-

75

[S] men- ti- bus e- um

[T]

[B] me- ti- bus e- um

Fe- cit po- ten- ti- am in bra- chi- o su- o: dis- per- sit su- per- bos men- te cor- dis su- i.

78 *fl*

[S] De- *fl* po- su- it po- ten- tes de-

[A] De- *fl* po- su- it po- ten- tes de- po- su- it po-

[T] De- *fl* po- su- it po- ten- tes

[B] De- po- su-

82

[S] po- su- it po- ten- tes de se- de *f2*

[A] ten- tes de se- de de po- su- *f2*

[T] de- po- su- it po- ten- tes de se- de de-

[B] it po- ten- tes de se- de

86 *f2* *g*

[S] de- po- su- it po- ten- tes de se- de et e- xal-

[A] it po- ten- tes de se- de et e- xal- ta-

[T] po- su- it po- ten- tes de se- de et e-

[B] *g* et e- xal- ta- vit hu-

90 *#*

[S] ta- vit et ex- al-

[A] vit hu- mi- les et ex- al- ta- vit hu-

[T] xal- ta- vit hu- mi- les et e- xal-

[B] mi- les et e- xal-

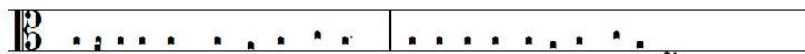
93

[S] ta- vit et ex- al- ta- vit hu- mi- les

[A] mi- les et ex- al- ta- vit hu- mi- les

[T] ta- vit hu- mi- les

[B] ta- vit hu- mi- les



E-su-ri-en-tes im-ple-vit bo-nis: et di-vi-tes di-mi-sit in-an-es.

97 *h*

[S] Sus- ce- *h* pit Is- ra- el sus- ce- pit

[A] Sus- ce- pit Is- ra- el pu- e- rum su-

[T] *h* Sus- ce- pit

[B] *h* Sus- ce- pit Is- ra- el pu-

101 *il*

[S] Is- ra- el pu- e- rum su- um re-

[A] um pu- e- rum su-

[T] is- ra- el pu- e- rum su-

[B] e- rum su- um pu- e- rum su-

105 *il*

[S] cor- da- tus mi- se- ri- cor- di-

[A] um re- cor- da- tus mi- se- ri- cor- di- ae su-

[T] um re- cor- da- tus

[B] *il* um re- cor- da- tus mi- se- ri- cor- di- ae su- ae

109

[S] ae su- ae mi- se- ri- cor- di- ae

[A] ae mi- se- ri- cor- di- ae su-

[T] mi- se- ri- cor- di- ae su-

[B] mi- se- ri- cor- di- ae su- ae mi- se- ri- co- di-

113

[S] su- ae mi- se- ri- cor- di- ae su-

[A] ae

[T] ae mi- se- ri- cor-

[B] ae su-

116

[S] ae- su- ae

[A] su- ae

[T] di- ae su- ae su- ae

[B] ae su- ae

132

k

[S] et spi- ri- tu- i san-

[A] spi- ri- tu- i san- cto

[T] et spi- ri- tu- i et spi- ri-

[B] *k* et spi- ri- tu- i san- cto et spi-

136

[S] cto

[A] san- cto san- cto

[T] tu- i san- cto

[B] ri- tu- i san- cto

Si- cut e- rat in prin- ci- pi- o, et nunc, et sem- per, et in sae- cu- la sae- cu- lo- rum. A- men.

Anexo II.2 | P-CUG MM 36 (44v-119r) [V TOM]

[V Tom]
P-Cug MM 36 (44v-49r)

M *ag- ni- fi- cat*

a

[S] *a* A-

[A] A- ni- ma me- a Do- mi- num Do- mi-

[T] A- ni- ma me- a Do- mi- num Do-

[B] *a* A- ni- ma me- a Do- mi-

5

[S] ni- ma me- a Do- mi- num

[A] num a- ni- ma me- a Do- mi- num

[T] mi- num a- ni- ma

[B] num a- ni- ma me- a Do- mi- num a-

9

[S] a- ni- ma me- a Do-

[A] a- ni- ma me-

[T] me- a Do- mi- num a-

[B] ni- ma me- a do- mi- num a- ni- ma me-

12

[S] mi- num

[A] a Do- mi- num

[T] ni- ma me- a Do- mi- num

[B] a Do- mi- num

Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus me- us in De- o sa- lu- ta- ri me- o.

15 *b1*

[S] Qui- a res- pe- *b1* xit qui- a res- pe- *b2*

[A] *b1* Qui- a res- pe- xit hu-

[T] Qui- a res- pe- xit qui-

[B] Qui- a res- pe- xit qui- a res-

19 *b2*

[S] xit hu- mi- li- ta- tem an- cil- lae

[A] mi- li- ta tem *b2* an- cil- lae su-

[T] a res- pe- *b2* xit hu- mi- li- ta- tem an- cil- lae

[B] pe- xit hu- mi- li- ta- tem an- cil- lae su-

23 *c*

[S] su- ae ec- ce e- nim ex hoc ec- ce e- nim ex hoc
c

[A] ae ec- ce e- nim ex hoc be- a- tam me di-

[T] su- ae ec- ce e- nim ex

[B] ae ec- ce e- nim ex hoc be- a-

27

[S] be- a- tam me di-

[A] cent be- a- tam me di- cent om-

[T] hoc be- a- tam me di- cent

[B] tam me di- cent be- a- tam me di- cent

31

[S] cent om- nes ge- ne- ra-

[A] nes ge- ne- ra- ti- o- nes ge- ne- ra- ti-

[T] om- nes ge- ne- ra ti- o- nes

[B] om- nes ge- ne- ra- ti- o- nes ge- ne-

35

[S] ti- o- nes ge- ne- ra- ti- o- nes om- nes ge-

[A] o- nes om- nes ge- ne- ra-

[T] om- nes ge- ne- ra- ti- o- nes

[B] ra- ti- o- nes om- nes ge- ne- ra- ti- o-

39

[S] ne- ra- ti- o- nes

[A] ti- o- nes ge- ne- ra- ti- o- nes

[T] om- nes ge- ne- ra- ti- o- nes

[B] nes om- nes ge- ne- ra- ti- o- nes

B | ||

Qui-a fe-cit mi-hi mag-na qui po-tens est: et san-ctum no-men e-ius.

43 *d1*

[S] Et *d1* mi- se- ri- cor- di- a e-

[A] Et mi- se- ri- cor- di- a e- ius

[B] *d1* Et mi-

47 d2

[S] ius a pro- ge- ni- e a d2

[A] a pro- ge- ni- e a pro- ge- ni- e a pro- d2

[B] se- ri- cor- di- a e- ius a pro-

51 d3

[S] pro- ge- ni- e a pro- ge-

[A] ge- ni- e a pro- ge- ni-

[B] ge- ni- e a pro- ge- ni-

55

[S] ni- e in pro- ge- ni- es

[A] e pro- ge- ni- e in pro-

[B] e in pro- ge- ni- es in

59 e

[S] in pro- ge- ni- es ti- men- e

[A] ge- ni- es ti- men- ti- bus e- um e

[B] pro- ge- ni- es ti- men- ti- bus e- um ti-

63

[S] ti- bus e- um ti- men- ti- bus ti- men-

[A] ti- men- ti- bus e- um e-

[B] men- ti- bus e- um ti- men- ti- bus

67

[S] ti- bus e- um ti- men- ti-

[A] um ti- men- ti- bus e-

[B] e- um ti- men- ti- bus e-

70

[S] bus e- um

[A] um ti- men- ti- bus e- um

[B] um



Fe- cit po- ten- tiam in bra- chi- o su- o; dis- per- sit su- per- bos men- te cor- dis su- i.

74 *f*

[S] De- *f* po- su- it po- ten-

[A] De- *f* po- su- it po- ten- tes

[T] De- *f* po- su- it po- ten- tes

[B] De- *f* po- su- it po-

78

[S] tes po- ten- tes de se-

[A] po- ten- tes po- ten- tes de se- de *g1*

[T] po- ten- tes po- ten- tes de se- de et

[B] ten- tes po- ten- tes de se- de

82 *g1*

[S] de et e- xal- ta- vit hu- mi- les

[A] et e- xal- ta- vit hu- mi- les et

[T] e- xal- ta- vit hu- mi- les

[B] et e- xal- ta- vit hu- mi- les et e- xal-

86

[S] et e- xal- ta- vit hu- mi- les et e- xal-

[A] e- xal- ta- vit hu- mi- les et e- xal- ta- vit

[T] et e- xal- ta- vit hu- mi- les et

[B] ta- vit hu- mi- les et

90 g2

[S] ta- vit hu- mi- les et e- xal-

[A] et e- xal- ta vit et e- xal-

[T] e- xal- ta- vit hu- mi- les et e- xal-

[B] e- xal- ta- vit hu- mi- les et e- xal-

93

[S] ta- vit hu- mi- les

[A] ta- vit- hu- mi- les

[T] ta- vit- hu- mi- les

[B] ta vit hu- mi- les

E- su- ri- en- tes im- ple- vit bo- nis: et di- vi- tes di- mi- sit in- an- es.

96 h

[S] Sus- ce- pit Is- ra- el Is- ra- el

[A] Sus- ce pit Is- ra- el sus- ce- pit Is- ra-

[T] Sus- ce-

[B] Sus- ce- pit Is- ra- el sus- ce- pit

100

[S] sus- ce- pit Is- ra- el sus- ce- pit Is- ra- el pu- e- rum su- um

[A] el sus- ce pit Is- ra- el pu-

[T] pit Is- ra- el pu-

[B] Is- ra- el sus- ce- pit Is- ra- el sus- ce-

104

[S] pu- e- rum su- um re- cor- da- tus mi- *i*

[A] e- rum su- um re- cor- da- tus *i*

[T] e- rum su- um re- cor- da- *i*

[B] pit pu- e- rum su- um re- cor- da- tus

108

[S] se- ri- cor- di- ae su- ae Mi-

[A] mi- se- ri- cor- di- ae su- ae mi- se- ri- cor- di-

[T] tus Mi- se- ri- cor- di- ae su- ae Mi- se- ri-

[B] Mi- se- ri- cor- di- ae su- ae mi- se- ri-

112

[S] se- ri- cor- di- ae su- ae

[A] e mi- se- ri- cor- di- ae su- ae

[T] cor- di- ae su- ae

[B] cor- di- ae su- ae

Si- cut lo- cu- tus est ad pa- tres nos- tros, Ab- ra- ham et se- mi- ni e- ius in sae- cu- la.

116 *j*

[S] Glo- ri- a pa- tri glo- ri- a

[A] Glo- ri- a pa- tri glo- ri- a pa- tri

[T] Glo- ri- a pa- tri glo- ri- a pa-

[B] Glo- ri- a pa- tri glo- ri- a pa-

120

[S] pa- tri glo- ri- a pa- tri et fi- li-

[A] glo- ri- a pa- tri et fi- li- o

[T] tri glo- ri- a pa- tri et fi- li-

[B] tri glo- ri- a pa- tri et fi- li-

124 *k*

[S] o et- spi- ri- tu- i san- cto et

[A] et spi- ri- tu- i san- cto et- spi- ri- tu- i san-

[T] o et spi- ri tu- i san- cto Et spi- ri- tu-

[B] o Et spi- ri- tu- i san-

128

[S] spi- ri- tu- i san- cto et spi- ri- tu- i san-

[A] cto et spi- ri- tu- i san- cto et

[T] i san- cto et spi- ri- tu- i san- cto

[B] cto et spi- ri- tu- i san- cto et

132

[S] cto

[A] spi- ri- tu- i san- cto et

[T] et spi- ri- tu- i san- cto

[B] spi- ri- tu- i san- cto et spi- ri- tu-

[S] *Rests*

[A] spi-ri- tu- i san- cto.

[T] et spi- ri tu- i san- cto

[B] i san- cto

Si- cut e- rat in prin- ci- pi- o, et nunc, et sem- per, et in sae- cu- la sae- cu- lo- rum. A- men.

Anexo II.3 | MM 44 (114v-120r) [VI TOM]

[VI Tom]
P-Cug MM 44 (114v-120r)

M $\frac{13}{8}$ ag- ni- fi- cat *

a1

[S] A- ni- ma me- a Do- mi- num

[A] A- ni- ma me- a Do- mi- num a- ni- ma- me- a

[T] A- ni- ma me- a Do-

[B] A- ni- ma me- a Do- mi- num

5 *a2*

[S.] a- ni- ma me- a Do-

[A.] Do- mi- num a- ni- ma me-

[T.] mi- num a- ni- ma

[B.] a- ni- ma me- a Do-

8

[S.] mi- num

[A.] a a- ni- ma me- a- Do- mi- num

[T.] me- a Do- mi- num

[B.] mi- num Do- mi- num

Et ex-ul- ta- vit spi- ri- tus me- us in De- o sa- lu- ta- ri me- o.

12 *b1*

[S.] *b1* Qui- a res- pe- *b2*

[A.] Qui- a res- *b1* pe- xit hu- mi- li- ta- *b2*

[T.] *b1* Qui- a res- pe- *b2* xit hu-

[B.] *b1* Qui- a res- pe- *b2* xit hu-

Qui- a res- pe- xit hu- mi- li- ta-

16 *b2*

[S.] xit hu- mi- li- ta- tem an- cil- lae su- ae

[A.] tem an- cil- lae su-

[T.] mi- li- ta- tem an- cil- lae su-

[B.] tem an- cil- lae su- ae

20 *c1*

[S.] ec- ce e- nim ex hoc

[A.] ae *c1* ec- ce e- nim ex

[T.] ae *c1* ec- ce e- nim ex hoc

[B.] ec- ce e- nim ex hoc be- a- tam me- di-

24

[S.] be- a- tam me di-

[A.] hoc be- a- tam me

[T.] be- a- tam me di-

[B.] cent om- nes ge- ne- ra- ti- o

28 *c2*

[S.] cent om- nes ge- ne- ra- ti- o

[A.] di- cent *c2* om- nes ge- ne- ra-

[T.] cent *c2* om- nes ge- ne- ra- ti-

[B.] nes *c2* om- nes ge- ne-

32

[S.] nes

[A.] ti- o-

[T.] o-

[B.] ra- ti- o-

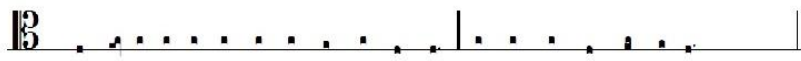
34

[S.] ge- ne- ra- ti- o- nes

[A.] nes

[T.] nes

[B.] nes ge- ne- ra- ti- o- nes



Qui-a fe-cit mi-hi mag-na qui po-tens est: et san-ctum no-men ei-us.

37 *d*

[S.] Et mi- se- ri- cor- di- a e-

[T.] Et mi- se- ri- cor- di- a e-

[B.] Et

Et

42

[S.] ius et mi-se-ri-

[T.] ius et mi se-ri-cor-

[B.] mi-se-ri-cor-di-a e-

46

[S.] cor-di-a e- ius *e1*

[T.] di-a e- ius a-

[B.] ius

50 *e1*

[S.] a- pro-ge-ni-e in pro-ge-

[T.] pro-ge-ni-e a- pro-ge-ni-e in

[B.] a- pro-ge-ni-e in pro-ge-

54

[S.] ni-es ti-men-

[T.] pro-ge-ni-es in pro-ge-ni-es in

[B.] ni-es ti-men-ti-bus e-

58 *e2*

[S.] ti-bus e- um ti-men-

[T.] pro-ge-ni-es ti-men-ti-bus e- um e- *e2*

[B.] um ti-men-ti-bus

62

[S.] ti- bus e- um

[T.] um ti- men- ti- bus ti-

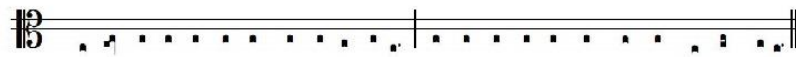
[B.] e- um ti- men- ti-

65

[S.]

[T.] men- ti- bus e- um

[B.] bus e- um



Fe- cit po- ten- ti- am in bra- chi- o su- o: dis- per- sit su- per- bos men- te cor- dis su- i.

68

[S.] *fl* De- po- su- it po- ten-

[A.] *fl* De- po- su- it po- ten- tes de

[T.] *fl* De- po- su- it po- ten- tes po-

[B.] *fl* De-

72

[S.] tes de se- de de

[A.] se- de de se- de

[T.] ten- tes de se-

[B.] po- su- it po- ten- tes de se-

76

[S.] se- de et ex- al- ta- vit

[A.] de se- de et ex- al- ta-

[T.] de et ex- al- ta-

[B.] de et ex- al- ta- vit hu-

80

[S.] hu- mi- les et ex- al- ta-

[A.] vit hu- mi- les et ex- al- ta- vit

[T.] vit hu- mi- les et e- xal-

[B.] mi- les

84

[S.] vit hu- mi- les et ex- al- ta- vit hu- mi- les

[A.] hu- mi- les et e- xal- ta- vit hu- mi- les

[T.] ta- vit hu- mi- les et ex- al- ta- vit hu- mi- les

[B.] et ex- al- ta- vit hu- mi- les

B | ||

E- su- ri- en- tes im- ple- vit bo- nis: et di- vi- tes di- mi- si- in- an- es.

88

[S.] *g* Sus- ce- pit Is- ra- el pu-

[A.] *g* Sus- ce- pit Is- ra- el

[T.] *g* Sus- ce- pit Is- ra- el sus- ce- pit Is-

[B.] *g* Sus- ce- pit Is- ra- el sus- ce- pit Is- ra-

92

[S.] e- rum su- um pu- e- rum su-

[A.] Is- ra- el pu- e- rum su- um pu- e- rum

[T.] ra- el pu- e- rum su- um pu-

[B.] el pu- e- rum su-

96 *h*

[S.] um re- cor- da- *h* tus

[A.] su- um *h* re- cor- da- tus mi-

[T.] e- rum su- *h* um re- cor- da- tus mi- se- ri-

[B.] um re- cor- da- tus re- cor- da-

100

[S.] mi- se- ri- cor- di- ae su-

[A.] se- ri- cor- di- ae su- ae

[T.] cor- di- ae su-

[B.] tus mi- se- ri- cor- di- ae su-

104

[S.] ae mi-

[A.]

[T.] ae mi- se- ri- cor

[B.] ae mi- se- ri-

106

[S.] se-ri-cor-di-ae su-ae

[A.]

[T.] di-ae su-ae

[B.] cor-di-ae su-ae

Si-cut lo-cu-tus est ad pa-tres nos-tros, Ab-ra-ham et se-mi-ni e-ius in sac-cu-la.

109 *i1* *i2*

[S.] *Glo-ri-a pa-tri et glo-ri-a pa-tri*

[S.II] *Glo-ri-a pa-tri et glo-ri-a pa-tri*

[A.] *Glo-ri-a pa-tri et glo-ri-a pa-tri*

[T.] *Glo-ri-a pa-tri et glo-ri-a pa-tri*

[B.] *Glo-ri-a pa-tri et glo-ri-a pa-tri*

113

[S.] tri glo- ri- a pa- tri et fi-

[S.II] tri et spi- ri-

[A.] fi- li- o

[T.] ri- a pa- tri et fi- li- o et spi- ri- tu- i san-

[B.] pa- tri et fi- li-

117

[S.] li- o et spi- ri- tu- i san-

[S.II] tu- i san- cto et

[A.] ⁱ² et spi- ri- tu- i san-

[T.] cto et spi- ri- tu- i san-

[B.] o et spi- ri- tu- i san- cto san-

121

[S.] cto et spi- ri- tu- i san-

[S.II] spi- ri- tu- i san- cto et spi- ri- tu- i san-

[A.] cto et spi- ri- tu- i

[T.] cto et spi- ri- tu- i san-

[B.] cto

cto

125

[S.] cto et spi-ri- tu- i san- cto et

[S.II] cto et spi-ri- tu- i san-

[A.] san-

[T.] cto

[B.] et spi-ri- tu- i san-

128

[S.] spi-ri- tu- i san- cto

[S.II] cto et spi-ri- tu- i san- cto

[A.] cto


[T.] et spi-ri- tu- i san- cto

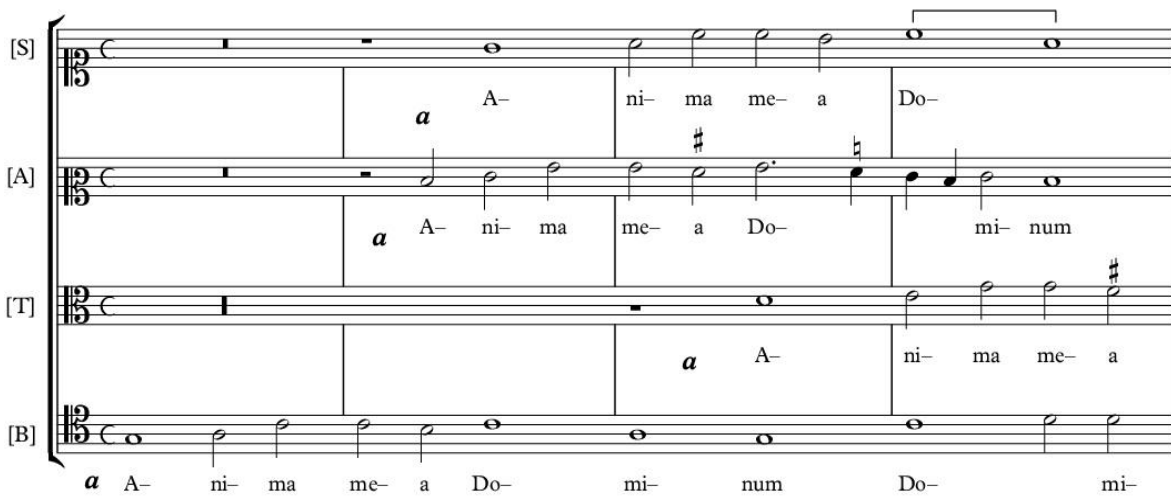
[B.] cto et spi-ri- tu- i san- cto

Si- cut e- rat in prin- ci- pi- o, et nunc, et sem- per, et in sae- cu- la sae- cu- lo- rum. A- men.

Anexo II.4 | P-CUG MM 53 (37v-39r) [VIII TOM]

[VIII Tom]
P-Cug MM 53 (37v-39r)

M  ag- ni- fi- cat *



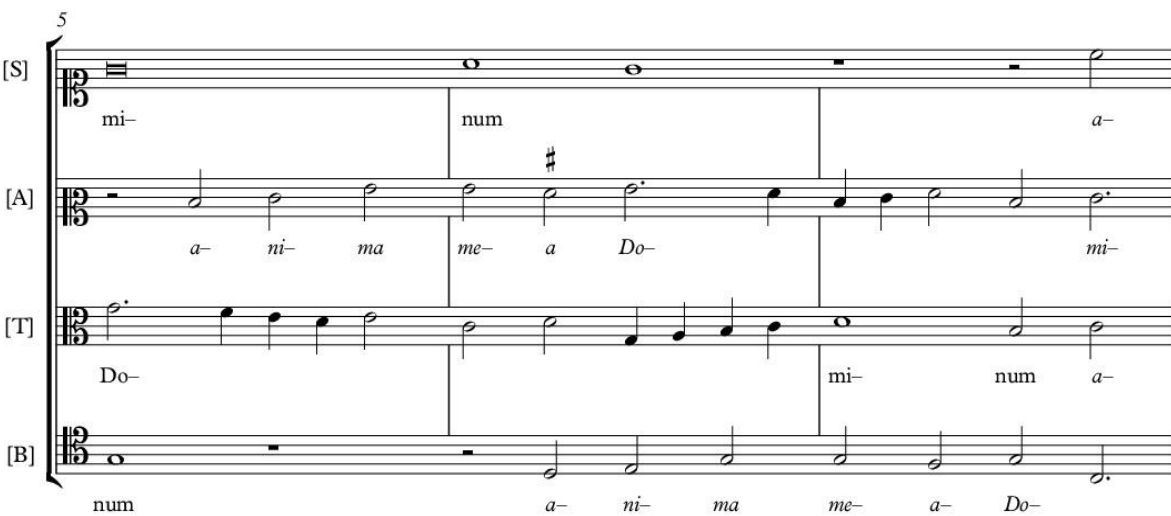
[S] *a* A- ni- ma me- a Do-

[A] *a* A- ni- ma me- a Do- mi- num

[T] *a* A- ni- ma me- a

[B] *a* A- ni- ma me- a Do- mi- num Do- mi-

5



[S] mi- num a-

[A] a- ni- ma me- a Do- mi-

[T] Do- mi- num a-

[B] num a- ni- ma me- a- Do-

8

[S] mi- ma me- a Do- mi- num

[A] num Do- mi- num

[T] mi- ma me- a Do- mi- num

[B] mi- num Do- mi- num

Et ex-ul- ta- vit spi- ri- tus me- us in De- o sa- lu- ta- ri me- o.

12

[S] **b** Qui- a res- pe-

[A] **b** Qui- a res- pe- xit qui- a res- pe-

[T] **b** Qui- a res- pe- xit qui- a res- pe-

[B] **b** Qui- a res- pe- xit qui- a res-

16

[S] xit qui- a res- pe- xit hu- mi- li-

[A] xit hu- mi- li- ta-

[T] xit res- pe- xit hu- mi- li- ta-

[B] pe- xit hu- mi- li- ta- tem hu-

20

[S] ta- tem hu- mi- li- ta- tem

[A] tem hu- mi- li- ta- tem

[T] tem hu- mi- li- ta- tem hu- mi- li- ta- tem

[B] mi- li- ta- tem **C** an-

24

[S] **C** an- cil- lae- su- ae ec-

[A] **C** an- cil- lae su- ae ec- ce e- nim ex hoc

[T] **C** an- cil- lae su- ae

[B] cil- lae su- ae ec- ce e- nim ex

28

[S] ce e- nim ec- ce e- nim ex hoc

[A] ec- ce e- nim ex hoc

[T] ec- ce e- nim ex hoc ec- ce e- nim ex hoc

[B] hoc ec- ce e- nim ex hoc ex

32

[S] be- a- tam me di- cent om- nes

[A] be- a- tam me di-

[T] be- a- tam me di- cent om-

[B] *hoc* be- a- tam me di- cent

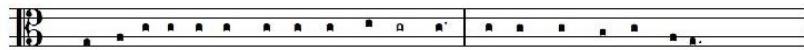
36

[S] ge- ne- ra- ti- o- nes

[A] cent o- nes ge- ne- ra- ti- o- nes

[T] nes ge- ne- ra- ti- o- nes

[B] om- nes ge- ne- ra- ti- o- nes



Qui- a fe- cit mi- hi mag- na qui po- tens est: et san- ctum no- men ei- us.

40

[S] **d** Et mi- se- ri- cor- di- a ei- us a pro-

[A] **d** Et mi- se- ri- cor- di- a ei- us a pro- ge- ni- e

[T] **d** Et mi- se- ri- cor- di- a ei- us a pro-

[B] **d** Et mi- se- ri- cor- di- a ei- us a pro-

44

[S] ge- ni- e in pro- ge- ni- es e ti-

[A] in pro- ge- ni- es e ti-

[T] ge- ni- e in pro- ge- ni- es e ti-

[B] ge- ni- e in pro- ge- ni- es e ti-

48

[S] men- ti- bus e- um e-

[A] men- ti-

[T] men- ti- bus e- um

[B] men- ti- bus e-

52

[S] um e- um

[A] bus e- um

[T] e- um e- um

[B] um ti- men- ti- bus e- um



Fe-cit po-ten-ti-am in bra-chi-o su-o: dis-per-sit su-per-bos men-te cor-dis su-i.

56

[S] *f* De- po- su- it po-

[A] *f* De- po- su- it po- ten- tes de- po- su-

[T] *f* De- po- su- it

[B] *f* De- po- su- it po- ten- tes de- po- su-

60

[S] ten- tes de se- de **g** et e- xal- ta- vit

[A] it po- ten- tes de se- de **g** et e- xal- ta- vit hu- mi-

[T] po- ten- tes de se- de

[B] it po- ten- tes de se- de **g** et

64

[S] hu- mi- les et

[A] les et e- xal-

[T] **g** et e-

[B] e- xal- ta- vit hu-

66

[S] e- xal- ta- vit hu- mi- les

[A] ta- vit hu- mi- les

[T] xal- ta- vit hu- mi- les

[B] mi- les



E- su- ri- en- tes im- ple- vit bo- nis: et di- vi- tes di- mi- sit in- an- es.

69

[S] *h* Sus- ce- pit

[A] *h* Sus- ce- pit Is- ra- el sus-

[B] *h* Sus- ce- pit Is- ra-

74

[S] Is- ra- el Is- ra- el pu- e- rum

[A] ce- pit Is- ra- el pu- e- rum su-

[B] el sus- ce- pit Is- ra- el pu-

78

[S] su- um pu- e-rum su- um

[A] um pu- e-rum su- um pu- e-rum su-

[B] e-rum su- um pu- e-rum su-

82

[S] re- cor- da- tus re- cor- da- tus *il*

[A] um re- cor- da- tus mi *il*

[B] um re- cor- da- tus mi-

86 *il*

[S] mi- se- ri- cor- di- ae su- ae

[A] se- ri- cor- di- ae su- ae mi- se- ri- cor-

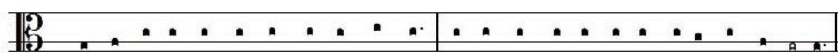
[B] se- ri- cor- di- ae su- ae su-

90 *i2*

[S] mi- se- ri- cor- di ae *i2* su- ae

[A] di- ae mi- se- ri- cor- di- ae su- ae

[B] *i2* ae mi- se- ri- cor- di- ae su- ae



Si-cut lo-cu-tus est ad pa-tres nos-tros, Ab-ra-ham et se-mi-ni e-ius in sac-cu-la.

95

[S] *j* Glo- ri- a

[A] *j* Glo- ri- a pa- tri et

[T] *j* Glo- ri- a pa-

[B] *j* Glo- ri- a pa-

99

[S] pa- tri et fi- li- o et *k*

[A] fi- li- o et fi- li- o et

[T] tri pa- tri et fi- li- o

[B] tri et fi- li- o et spi- ri- tu- i

103

[S] spi- ri- tu- i san- cto et spi-

[A] spi- ri- tu- i *k* san- cto et spi-ri- tu- i

[T] et spi-ri- tu- i san-

[B] san- cto et spi-ri- tu- i san- cto

107

[S] ri- tu- i san-

[A] san- cto et spi-

[T] cto et spi- ri-

[B] et spi- ri- tu- i

109

[S] cto

[A] ri- tu- i san- cto

[T] tu- i san- cto

[B] san- cto

Si- cut e- rat in prin- ci- pi- o, et nunc, et sem- per, et in sae- cu- la sae- cu- lo- rum. * A- men.

Anexo III | Glossário de figuras de retórica musical

1. *Anabasis, Ascensus*

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 alto (Vogt); Anabasis é uma ascensão, tal como quando subimos pela voz ou pelo texto: com ascende ao céu (Vogt) (Bartel, 1997, pp. 179-180)

2. *Aposiopesis*

Uma pausa numa ou em todas as vozes de uma composição; uma pausa geral. Aposiopesis é quando, por acção 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). (Bartel, 1997, pp. 204-205)

3. *Assimilatio, Homoiosis*

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 summa Trindade. Nesta melodia o Baixo imita o tímpano grave e as outras vozes, os instrumentos de todo o tipo. (Bartel, 1997, pp. 207-208)

4. *Catabasis, Descensus*

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 [ao da Anabasis], exprimindo servidão, humildade, depressão de afetos e os mais baixos assuntos. (Kircher); Catabasis descensus é quando uma voz desce, como no texto 'desce ao inferno' (Vogt) (Bartel, 1997, pp. 214-215)

5. *Circulatio, Circulo, Kyklosis*

Uma Série de normalmente oito notas em formação circular ou em onde sinusoidal. Kiklosis ou circulatio é uma frase harmónica, pela qual as vozes parecem agir como num círculo, serve também para exprimir uma acção circular. (Kircher) (Bartel, 1997, pp. 216-217)

6. *Dubitatio*

Uma progressão rítmica ou harmónica intencionalmente ambígua.

Dubitatio, em grego aporia, é quando hesitamos, indecisos, duvidosos da intensão, sobre o que fazer ou que é mais próprio principalmente entre duas ou mais coisas (Bartel, 1997, pp. 242-245)

7. *Emphasis*

Uma passagem que eleva ou enfatiza o significado do texto através de vários meios.

Emphasis é quando a compreensão é mais elevada e maior o significado do que aquele que as próprias palavras declaram (Bartel, 1997, pp. 251-255)

8. *Epanadiplosis, reduplicatio*

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 começasse a frase com uma cadência, e com a mesma cadência, terminasse. (Bartel, 1997, pp. 260-261)

9. *Epizeuxis*

Uma repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase.

Epizeuxis, é a duplicação de uma frase, sem consideração do hábito e com ímpeto de declaração e para resultar em maior veemência: acontece também para resultar numa amplificação. (Bartel, 1997, pp. 263-265)

10. *Grosso*

Um motivo de quatro notas em formação arqueada com a primeira e a terceira notas em comum.

Grosso é uma figura de movimento rápido que parece girar como se fosse uma bola, daí o seu nome. (Bartel, 1997, pp. 290-293)

11. *Mimesis, Ethoponia, Imitatio*

Uma imitação aproximada mais do que estrita de um sujeito em diferentes alturas.

O que é a repetição? Repetição ao qual se chama Mimesis, é quando no contraponto florido, um tema é repetido noutra voz, em qualquer outra altura. (Bartel, 1997, pp. 324-331)

12. *Mutatio toni*

Uma alteração irregular do modo (...) quando um acidente é adicionado às notas de uma melodia ou composição (Bartel, 1997, pp. 334-338)

13. *Noema*

Uma passagem homofónica dentro de uma textura contrapontística.

Noema é uma junção de consonâncias puras, que afeta ao ouvido suavissimamente e que de uma só vez lhe [ao ouvido] é anunciado. (Bartel, 1997, pp. 339-342)

14. *Supplementum*

Uma cadência ou uma coda adicionada sobre um ponto pedal no final de uma composição. (...) o que é uma Paragoge? 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. (Bartel, 1997, pp. 344-346)

15. *Tirate*

Uma passagem de escala rápida, abrangendo desde uma quarta a uma oitava ou mais.

Tirata meza é quando uma figura que consiste em quatro notas em graus conjuntos, ascendendo rapidamente ou descendendo. (Bartel, 1997, p. 409)¹

¹ Glossário retirado de Banaco (Música para Quaresma atribuída a Pedro de Cristo: Transcrição e interpretação, 2016, pp. 254-263).

Anexo IV | Obras contemporâneas

Anexo IV.1 | Eugénio Amorim

Magnificat

- Tone I -

Dedicado ao meu novo amigo Nuno Almeida

Eugénio Amorim
(*1963)

Fevereiro e Março de 2018

Verso 1

Maestoso *pp* *p* *>* Até a **libero, a gusto, ma non marcato** *mf* *f* Até a
ressonância desaparecer! ressonância desaparecer!

Soprano
Ma - gni - fi - cat
Ma - gni - fi - cat
p

Alto
ppp *p* *>*
Ma - gni - fi - cat
mf *f*
a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Tenor
mf *f*
a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Baixo
mf *f*
a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Verso 2

Sereno, ma molto espressivo ♩ = 72
In uno stilo antico

5

S.
Et e - xul -

A.
p Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us, e - xul - ta - vit

T.
pp E - xul - - - ta - - - vit... me - us

B.

10

S. ta - vit spi - ri-tus me-us, spi - ri-tus me - us, et e-xul-ta- vit,

A. spi-ri - tus me - us, me - us spi-ri - tus me - us,

T. spi - ri - tus... Et e-xul - ta - vit spi - ri-tus

B.

16

S. et e- xul - ta - vit spi - ri - tus me -

A. me - us et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me -

T. me-us, spi - ri-tus me - us, e - xul - ta - vit me -

B. Et e-xul - ta - vit spi - ri-tus me-us,

21

S. us in De - - o, in De - o sa - lu -

A. us, et e-xul-ta - vit spi - ri - tus me - o spi - ri - tus

T. us, et, et e-xul - ta- vit, et e - xul - ta - vit spi - ri-tus

B. De - - o, De - - o, et e-xul-ta-vit

26

S. ta - ris me - us, spi - ri - tus me - us, spi - ri - tus,

A. me - o, spi - ri - tus me - us, spi - ri - tus me - us,

T. me-us, me - us, et e-xul ta - vit spi ri-tus me-us,

B. spi - ri - tus, spi-ri - tus me - - us, spi - ri-tus,

31

S. spi - ri - tus me - us, me - us. Et e-xul

A. spi - ri-tus me - us, me - us. Et e-xul

T. spi - ri - tus me - us. Et e-xul

B. spi - ri-tus me - us. Et e-xul

37

S. ta - vit spi - ri-tus me-us, et e-xul ta - vit spi - ri-tus

A. ta - vit spi - ri-tus me-us, me - us in De - o

T. ta - vit spi - ri-tus me-us, me - us in De - o sa -

B. ta - vit spi - ri-tus me-us, in De - o sa - - lu -

43

S. me-us, in De - o sa - lu - ta - ris me - o,

A. sa - lu - ta - ris me - o,

T. lu - ta - ris me - o,

B. ta - ris me - o,

49 **Meno** ♩ = 60 **rall.**

S. *pp* in De - o... sa - lu - ta - ris me - o.

A. *pp* in De - o... sa - lu - ta - ris me - o.

T. *pp* in De - o... sa - lu - ta - ris me - o.

B. *pp* in De - o... sa - lu - ta - ris me - o.

56 **Verso 3**

S. Qui - a respexit humilitatem an - cil - læ su - æ:

A. Qui - a respexit humilitatem an - cil - læ su - æ:

57

S. ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes gene - ra - ti - o - nes

A. ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes gene - ra - ti - o - nes

Verso 4

58 **Calmo** ♩ = 56
pp *f*

S. Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens
pp *f*

A. Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens
pp *f*

T. Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens
pp *f*

B. *f*
 qui po - tens

65 *f* *p* *pp*

S. est, et san-ctum no - men ei - us. Qui - a fe - cit
f *p* *pp*

A. est, et san-ctum no - men ei - us. Qui - a fe - cit
f *p* *pp*

T. est, et san-ctum no - men ei - us. Qui - a qui - a, fe -
f *p* *pp*

B. est, et san-ctum no - men ei - us. Qui - a, qui - a
f *p* *pp*

74 *f* *pp* *p*

S. mi - hi ma - gna Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna
f *pp* *p*

A. mi - hi ma - gna Qui - a fe - cit mi - hi ma -
f *pp* *p*

T. cit ma - gna Qui - a qui - a, fe - cit ma - gna,
mf *pp* *p*

B. fe - cit ma - gna Qui - a, qui - a fe - cit ma - gna,
mf *pp* *p*

81 *mf* **Agitato** *f*

S. ma - gna qui po - tens

A. gna, ma - gna, qui po - tens est,

T. ma - gna, ma - gna, ma - gna, qui po - tens, qui po - tens,

B. ma - gna, ma - gna, qui po - tens, qui po - tens,

87 **serenando** *mf*

S. est, qui po - tens est et san - ctum no - men ei -

A. qui po - tens est, no - (o) - (o) - men ei -

T. qui po - tens, qui po - tens, no - (o) - (o) - men ei -

B. qui po - tens, qui po - tens, no - (o) - (o) - men ei -

92 **Più lento** ♩ = 40

S. us, no - men ei - us. no - men ei - us.

A. us, no - men ei - us. no - men ei - us.

T. us, no - men ei - us. no - men ei - us.

B. us, no - men ei - us. no - men ei - us.

Verso 5

98 *p*

S. E e - - - um

A. E e - - - um

T. *mp*

Et mi - sericordia ei - us a pro - ge - ni - e in progenies timen - ti - bus e - um.

Verso 6

100 **Vivace** ♩ = 120 *f*

S. Fe cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten -

A. Fe cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten -

T. Fe cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti -

B. Fe cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti -

107 *ff*

S. ti - am, fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - o,

A. - ti - am, fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - o,

T. am, fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - o,

B. am, po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - o,

Un pò meno

115 *f*

S. *f* dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-

A. *f* dis-per-sit, dis-per-sit dis-per-sit, dis-per-sit dis-per-sit, dis-per-sit dis-per-sit

T. *f* dis-per-sit, dis-per-sit dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit,

B. *f* dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit,

120 *sf*

S. per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, su-per

A. *sf* dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, su-per

T. *sf* dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, su-per

B. *sf* dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, dis-per-sit, su-per

127 **accelerando** **tempo primo**

S. - bos, su-per - bos, su-per - bos, su-per - bos

A. *3* bes, su-per - bos, su-per - bos, su-per - bos, su-per - bos

T. - bos, su-per - bos, su-per - bos

B. - bos, su-per - bos

Molto lento ♩ = 40

133

G.P. *pp* *f* *ff*

S. men - tes cor - dis su - - i.

A. men - tes cor - dis su - - i.

T. men - tes cor - dis su - - i.

B. men - tes cor - dis su - - i.

Verso 7

144

A. *p* De ...es.

T. *p* De ...es.

B. *mp*

De - po - suit po - ten - tes de se - de et exal - ta - vit hu - mi - les.

Verso 8

Calmo ♩ = 52

Solo messa di voce

S. *ppp* *p* *pp* *p* *mf*
E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - - nis et

A. *p*
...en - tes... bo - nis... bo - nis... bo - nis... bo - nis...

T. *p*
...en - tes... bo - nis... bo - nis... bo - nis... bo - nis...

B. *p*
...en - tes... bo - nis... bo - nis... bo - nis... bo - nis...

10

148 *f* *p* *f* *p subito*

S. di - vi-tes di-mi-sit i na - nes, di - mi-sit i na -

A. bo - nis... bo - nis... i - na-nes. ...na - nes

T. bo - nis... bo - nis... i - na-nes. ...na - nes

B. bo - nis... bo - nis... i - na-nes. ...na - nes

153 *pp* *f* **Tutti** *mf*

S. - nes. E - xu - ri - en - tes im - ple -

A. im-ple -

T. im-ple -

B. im-ple -

158 *ppp* *mf* *mf* *mf* *messa di voce*

S. vit bo - nis et di - vi - tes

A. vit bo - nis

T. vit bo - nis

B. vit bo - nis

163 *mf*

S. di - mi - - - sit

A. *p* im - ple - - vit bo - - nis

T. *p* im - ple - - vit bo - - nis

B. *p* im - ple - - vit bo - - nis

lento, quasi ad lib.

166 *ppp* *pp* (*respiração coral*)

S. i - na - nes.

A. *pp* na - nes... na - nes...

T. *pp* na - nes... na - nes...

B. *pp* na - nes... na - nes...

Verso 9

170 *mp*

S. Sus - ce - pit Israel pu - e - rum su - um recordatus misericor - di - æ su - æ,

A. *p* Sus... ..su - - - æ.

T. *p* Sus... ..su - - - æ.

B. *p* Sus... ..su - - - æ.

Verso 10

172 Solenne, ma con vigor $\text{♩} = 90$

Musical score for measures 172-176. The score is in 4/2 time and features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The tempo is 'Solenne, ma con vigor' with a quarter note equal to 90 beats per minute. The dynamics are marked *p* (piano). The lyrics are: Si - - cut lo - cu - tus est ad pa -

Musical score for measures 177-180. The score continues with the four vocal parts. The lyrics are: - cu - tus est ad pa - - tres nos - tros, si - tres nos - - - - tros,

Musical score for measures 181-184. The score continues with the four vocal parts. The lyrics are: nos - tros, si - cut Si - - cut lo - cu - tus est ad pa -

186

S. - cu - tus est ad pa - tres nos - tros,

A. ad pa - tres nos - - - tros,

T. est ad pa - tres nos - - - tros,

B. - tres nos - - - tros,

Più solenne $\text{♩} = 50-60$

191

S. *sfpp* A - bra-ham et se - - mi - ni

A. *sfpp* A - bra - ham et se - - mi - ni

T. *sfpp* A - bra-ham et se - - mi - ni

B. *sfpp* A - bra - ham et se - mi - ni

196

S. *ff* ei - - us in sæ - - cu - la.

A. *ff* ei - us in sæ - - cu - - la.

T. *ff* ei - us in sæ - - - cu - - la.

B. *ff* ei - us in sæ - - - cu la.

201 **Verso 11**
mp

S. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

A. *p* Glo... e o

T. *p* Glo... e o

B. *p* Glo... e o

203 **Verso 12**
Con moto $\text{♩} = 120$
p *mf*

S. Si-cut e - rat in prin - ci - pi - o, si - cut e - rat in prin-ci - pi - o,

A. *p* *mf* Si-cut e - rat in prin - ci - pi - o, Si-cut e - rat in prin-

T. *p* *mf* Si-cut e - rat in prin - ci - pi - o, si-cut e - rat in prin-ci - pi-

B. *p* *mf* Si-cut e - rat in prin - ci - pi - o, Si-cut e - rat

206

S. et nunc, et sem-per, et nunc, et sem-per, et nunc, et

A. ci - pi - o, et nunc, et sem-per, et nunc, et sem-per,

T. o, et nunc, et sem-per, et nunc, et sem-per, nunc, et

B. in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem-per, sem-per, sem-per, *p* Si - cut

209

p *mf*

S. Si-cut e - rat in prin - ci - pi - o, Si-cut e - rat in prin - ci - pi -

A. Si-cut e - rat in prin - ci - pi - o, Si-cut e - rat in prin - ci - pi - o,

T. Si-cut e - rat in prin - ci - pi - o, si-cut e - rat in prin - ci - pi - o, et

B. e - rat in prin - ci - pi - o, si-cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

212

f

S. o, et nunc, et sem - per, sem - per, sem - per, sem - per,

A. et nunc, et sem - per, et nunc, et sem - per, sem - per, et

T. nunc, et sem - per, et nunc, et sem - per, nunc, et sem - per, et

B. sem - per, et nunc, et sem - per, et nunc, et sem - per, sem - per,

214

S. nunc, et sem - per, sem - per, sem - per, sem - per,

A. nunc, et sem - per, sem - per, et per, sem - per,

T. sem - per, nunc, et sem - per, sem - per, sem - per,

B. et nunc, et sem - per, sem - per, sem - per,

217 **rall. poco** **Lunga**

S. sem - per, sem - - per, *pp* sem - per,

A. sem - per, sem - per, *pp* sem - per,

T. sem - per, sem - - per, *pp* sem - per,

B. sem - per, sem - - per, *pp* sem - per,

220 **Sereno, espressivo, in uno stile antico** ♩ = 80

S. Et in sæ - cu - la

A. *p* et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, et in sæ - cu - la

T. *pp* et in sæ - - cu - la sæ -

B.

226

S. sæ - cu - lo - rum. Et in sæ - cu - la, sæ - cu -

A. sæ - cu - lo - rum. Et in sæ - cu - la sæ -

T. - cu - lo - rum. Et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,

B.

rallentando

232

S. -lo - - rum, sæ - cu - lo - - - rum.

A. - - cu - lo - - rum, sæ - - cu - lo - rum.

T. et in sæ - - cu - la - - sæ - cu - lo - -

B. *p* Et in sæ - cu - la - - sæ - cu - lo - rum,

AMEN

Molto lento ed sereno

rall.

236

S. *pp* A - men. A - men. A - men.

A. *pp* A - men. A - men. A - men.

T. rum. *pp* A - men. A - men. A - men.

B. *pp* A - men. A - men. A - men.

Anexo IV.2 | Fernando C. Lapa

Magnificat

(para coro misto)

Fernando C. Lapa

1. Magnificat anima mea Dominum

$\text{♩} = 96$

SOPRANO *pp* Ma - gni - fi - cat *p*

ALTO *pp* Ma - gni - fi - cat *p*

TENOR *mf* Ma - gni - fi - cat *f*

BAIXO *mf* Ma - gni - fi - cat *f*

9 *ff* Ma - gni - fi - cat *pp* Ma - gni - fi - cat *dim.* *ppp*

ff Ma - gni - fi - cat *pp* Ma - gni - fi - cat *dim.* *ppp*

ff Ma - gni - fi - cat *pp* Ma - gni - fi - cat *dim.* *ppp*

ff Ma - gni - fi - cat *pp* Ma - gni - fi - cat *dim.* *ppp*

15 *f* *mf* *p* Do - mi - num

f *mf* *p* Do - mi - num

f *mf* *p* Do - mi - num

f *mf* *p* a - ni - ma me - a Do - mi - num

22 2. Et exultavit

Et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o

3. Quia respexit

24 $\text{♩} = 66$

res - pe - xit res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem hu - mi - li -

Qui - a res - pe - xit, res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem hu - mi - li -

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem hu - mi - li -

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem hu - mi - li -

31

ta - tem an - ci - lae su - ae ex hoc be - a - tam me di - cent, me

ta - tem an - ci - lae su - ae ex hoc be - a - tam me di - cent, me

ta - tem an - ci - lae su - ae ex hoc be - a - tam me di - cent, me

ta - tem an - ci - lae su - ae ec - ce e - nim be - a - tam me di - cent,

37

di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes. Om - nes!

di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes. Om - nes!

di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes. Om - nes!

di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes. Om - nes!

43 4. Quia fecit mihi magna

Qui - a — fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est et san - ctum no - men e - jus

45 5. Et misericordia ejus

Et mi - se - ri - cor - di - a
 mi - se - ri - cor - di - a — a pro - ge - ni -
 Et mi - se - ri - cor - di - a e - jus, mi - se - ri - cor - di - a a pro - ge - ni -
 a pro - ge - ni -

e - jus, mi - se - ri - cor - di - a, a pro - ge - ni e — in pro - ge - ni -
 e — et mi - se - ri - co - di - a e - jus, mi - se - ri - cor - di - a —
 e in pro - ge - ni - es — a — pr - ge - ni - e in pro - ge - ni -
 e — in pro - ge - ni - es — Et mi - se - ri -

59

es, in pro - ge - ni - es a pro - ge - ni - e in pro -
 in pro - ge - ni - es a pro - ge - ni - e in pro -
 es, in pro - ge - ni - es a pro - ge - ni - e in pro -
 co - di - a e - jus, mi - se - ri - cor - di - a

65

ge - ni - es ti - men - ti - bus e - um
 ge - ni - es ti - men - ti - bus e - um
 ge - ni - es ti - men - ti - bus e - um
 ge - ni - es ti - men - ti - bus e - um

6. Fecit potentiam

73

Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i

7. Deposuit potentes

75 $\text{♩} = 108$

De - po - su - it de - De - po - su - it de - De - po - su - it de - po - su - it po - ten - tes de - De - po - su - it de -

83

po - su - it de - po - su - it po - ten - tes de se - de, po - ten - tes de po - su - it de po - su - it po - ten - tes de se - de, po - ten - tes de po - su - it de - po - su - it po - ten - tes de se - de, po - ten - tes de po - su - it de - po - su - it po - ten - tes de se - de, po - ten - tes de

91

se - de E - xal - ta - vit et e - xal - ta vit, e - xal - ta - se - de E - xal - ta - vit Et e - xal - ta - vit, e - xal - ta - se - de Et e - xal - ta - vit e - xal - ta - vit, e - xal - ta - se - de Et e - xal - ta - vit, e - xal - ta -

98

vit e-xal-ta - vit, e-xal - ta - vit e - xal-
 vit Et e-xal-ta - vit, e-xal-ta-vit, e-xal - ta - vit e - xal-
 vit Et e-xal - ta - vit, e - xal - ta - vit, e-xal - ta - vit e - xal-
 vit Et e-xal-ta - vit et e-xal - ta - vit, e-xal - ta - vit e - xal-

104

ta - vit hu - mi - les hu - mi - les
 ta - vit hu - mi - les hu - mi - les
 ta - vit hu - mi - les hu - mi - les
 ta - vit hu - mi - les hu - mi - les

112

hu - mi - les
 hu - mi - les
 hu - mi - les
 hu - mi - les

119 8. Exurientes implevit bonis

E - su__ ri - en - tes im - ple - vit bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes

9. Suscepit Israel

121 $\text{♩} = 90$

Sus - ce - pit Is - ra - el sus - ce - pit Is - ra -
 Su - ce - pit Is - ra - el Is - ra - el Is - ra -
 Sus - ce - pit Is - ra - el
 Sus - ce - - - pit Is - ra - - - el,

130

el Is - ra - el sus - ce - pit Is - ra -
 el sus - ce - pit Is - ra - el, sus - ce - pit sus - ce - pit
 sus - ce - pit Is - ra - el, sus - ce - pit Is - ra - el sus -
 Is - - - ra - - - el, Is - ra - el

139

el sus - ce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - um

Is - ra - el, sus - ce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - um

- ce - pit Is - ra - el Is - ra - el su -

pu - e - rum su -

149

pu - e - rum su - um re - cor - da - tus

pu - e - rum su - um re - cor - da - tus

um pu - e - rum su - um re - cor - da - tus

um pu - e - rum su - - - um re - cor - da - tus

157

mi - se - ri - cor - di - ae su - ae Re - cor - da - tus

mi - se - ri - cor - di - ae su - ae Re - cor - da - tus

mi - se - ri - cor - di - ae su - ae Re - cor - da - tus

mi - se - ri - cor - di - ae su - ae Re - cor - da - tus

10. Sicut locutus est

166

Si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres nos - tros A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la

Detailed description: This block contains the musical score for the first section, 'Sicut locutus est'. It features a single melodic line on a treble clef staff in 4/4 time. The music consists of a series of eighth notes, starting on a middle C and moving in a stepwise fashion. The lyrics are written below the staff.

11. Glória Patri

168 $\text{♩} = 54$

Glo - ri - a Fi - li -

Glo - ri a Fi - li -

Glo - ri - a Pa - tri

Glo - ri - a Pa - tri

172

o et spi - ri - tu - i san - cto

o o et spi - ri - tu - i San - cto

et spi - ri - tu - i San - cto

et spi - ri - tu - i San - cto

Detailed description: This block contains the musical score for the second section, 'Glória Patri'. It is a four-part setting in 4/4 time with a tempo of quarter note = 54. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter at different points. The lyrics are: 'Glo - ri - a Fi - li -', 'Glo - ri a Fi - li -', 'Glo - ri - a Pa - tri', 'Glo - ri - a Pa - tri', 'o et spi - ri - tu - i san - cto', 'o o et spi - ri - tu - i San - cto', 'et spi - ri - tu - i San - cto', and 'et spi - ri - tu - i San - cto'. Dynamics include *mf* and *ff*.

12. Sicut erat in principio

177

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

Detailed description: This block contains the musical score for the third section, 'Sicut erat in principio'. It features four staves: three for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and one for the bass line. The vocal parts are marked *ppp* and consist of sustained notes. The bass line is marked *f* and consists of a series of eighth notes. The lyrics are: 'Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.'

Anexo IV.3 | Paulo Banaco

Magnificat

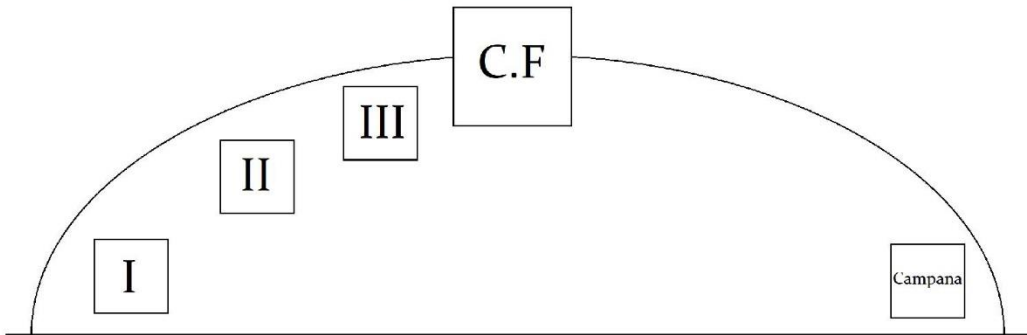
in vernali tempore

*Nuno Almeida, arte doctissimo musarum, dicatum
ut testimonium amicitiae verae reverentiaeque praestandae sit*

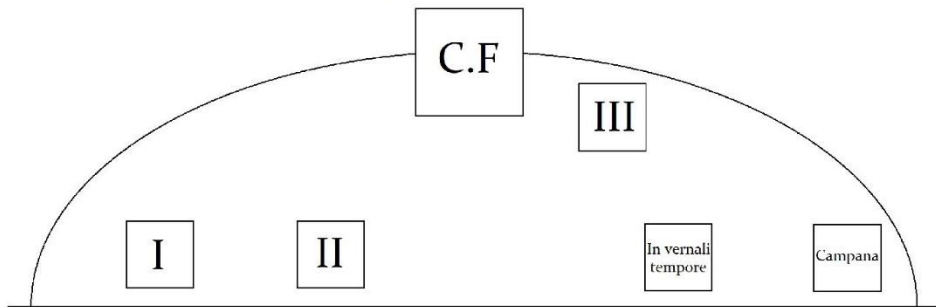
Paulo Banaco
MMXVIII

1. Magnificat anima mea dominum (9)
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me
dicent omnes generationes (11)
5. Et misericordia eius a progénie in progenies timentibus eum (14)
7. Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles (17)
9. Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae (22)
11. Gloria Patri et Filio (26)

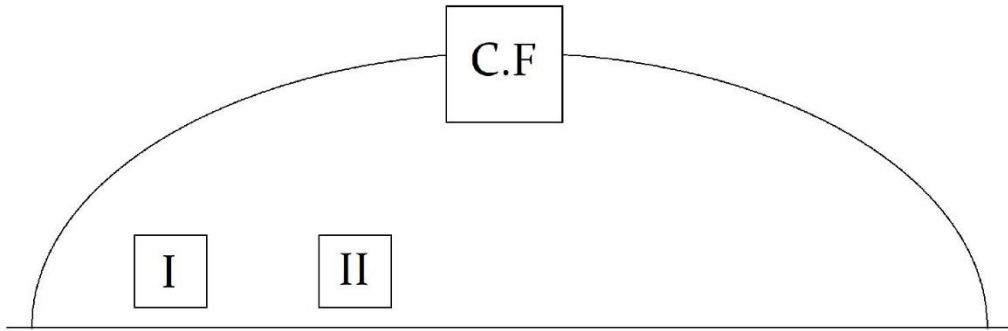
1. Magnificat anima mea dominum



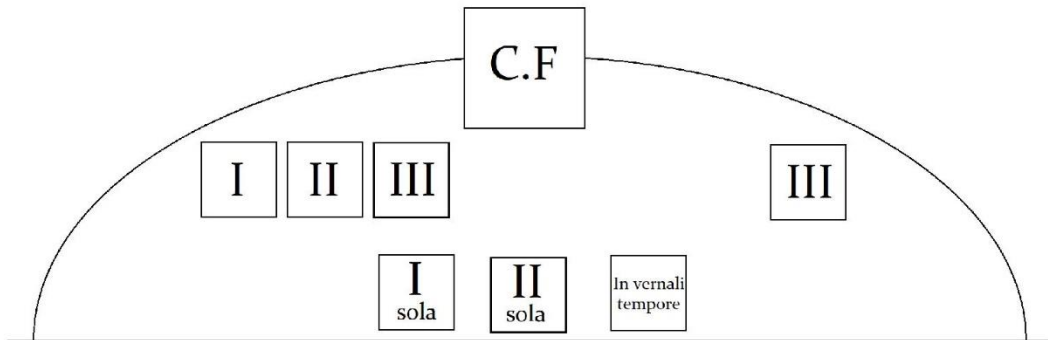
3. Quia respexit humilitatem ancillae suae



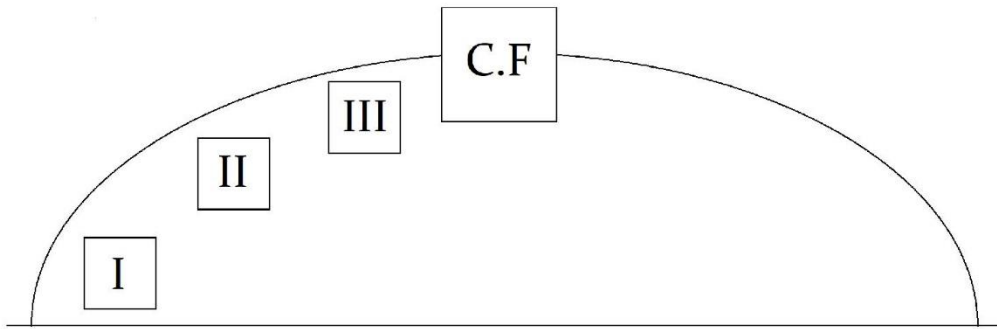
5. Et misericordia eius a progenie in progenies



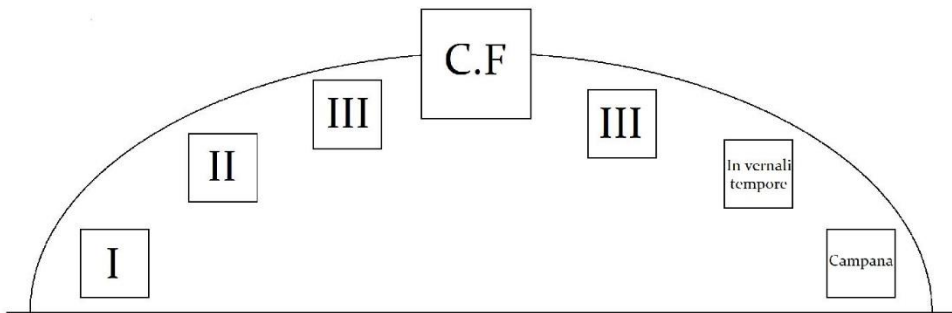
7. Deposuit potentes de sede



9. Suscepit Israel puerum suum



11. Gloria Patri et Filio



Magnificat

Nuno Almeida, arte doctissimo musarum, dicatum

1. Magnificat anima mea dominum

Paulo Banaco
MMXVIII

Suaviter (♩=90)

Prima
A- ni-ma me- a Do- mi-

Secunda
A- ni- ma Do- mi-

Tertia
A- ni- ma Do- mi-

Cantus firmus
Ma-gni fi-cat a- ni

Campana

Suaviter (♩=90)



7

I
num Do- mi- num Do-

II
num Do- mi- num Do- mi-

III
num Do- mi- num Do- mi-

C.F.
ma me

13

I
mi- num a- ni- ma me- a

II
num ma- gni- fi- cat ma- gni- fi- cat a- ni- ma me- a

III
num ma- gni- fi- cat a- ni- ma me- a Do- mi-

C.F.



19

I
Do- mi- num A- ni- ma me- a

II
Do- mi- num A- ni- ma me- a

III
num A- ni- ma me- a

C.F.

a Do- Do-



26

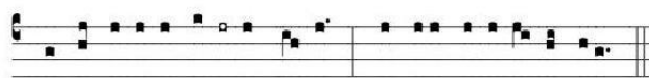
I
Do- mi- num Do- mi- num

II
Do- mi- num Do- mi- num

III
Do- mi- num Do- mi- num

C.F.

mi- num



2. Et ex-sultávit spíritus mé-us * in Déo salu-tá-ri méo.

3. Quia respexit humilitatem ancillae suae ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes

33 **Quasi ut choreae** (♩.=60)

I
sola Qui a res-pe-xit hu-mi-li-ta-tem Qui a res-pe

II
Canon in unisono
Qui-a res-pe-xit hu-mi-li-ta-tem Qui-a res-pe xit hu-mi-li-ta-

In vernali tempore
In ver-na-li tem-po-re

C.F.
Qui- a res-pe-xit

III
Qui- a res-pe-xit

Quasi ut choreae (♩.=60)

37

I
xit hu-mi-li-ta-tem an-cil-lae

II
tem an-cil-lae su-ac

In vernali tempore
or-tu lac-ta-bun-do

C.F.
hu-mi-li-ta-tem an-ci-

III
hu-mi-li-ta-tem an-ci-

41

I
 su- ac an- cil- lac

II
 an- cil- lac su- ae

In vernali tempore
 Ter- rae ma- ris ne- mo- ris De- cus

C.F.
 lac su-

III
 lac su-

46

I
 su- ae Qui- a res- pe xit hu- mi- li- ta- tem

II
 Qui- a res- pe xit hu- mi- li- ta- tem an- cil- lac su-

In vernali tempore
 ad- est de- fo- ris re- no- va- ris to

C.F.

III

51

Finis canonis

I
 an- cil- lac su- ac Ec- ce e- nim ex hoc be- a tam me di- cent

II
 ac Ec- ce e- nim ex hoc be- a tam me di- cent

In vernali tempore
 mun- do

C.F.
 ac Ec- ce e- nim ex hoc be-

III
 ac

56

I
ge- ne- ra- ti- o- nes ec- ce e- nim ex hoc be a- tam me di- cent o- nes ge- ne-

II
ge- ne- ra- ti- o- nes ec- ce e- nim ex hoc be a- tam me di- cent o- nes ge- ne-

C.R.
a tam me di- cent om- nes ge- ne- ra- ti-

60

I
ra- ti- o- nes ec- ce e- nim ex hoc be a- tam me di- cent o- mnes ge- ne- ra- ti- o- nes

II
ra- ti- o- nes ec- ce e- nim ex hoc be a- tam me di- cent o- mnes ge- ne- ra- ti- o- nes

C.R.
o- nes



4. Quia fécit mihi mágna qui pótens est: * et sánctum nó-men ejus.

5. Et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum

Tempus prius (♩.=60)

65

sola

I Et mi-se-ri-cor-di-a e- jus e-

sola

III Et mi-se-ri-cor-di-a e- jus e-

p

C.R. Et

70

I jus a pro-ge-ni-e a pro-ge-

III jus a pro-ge-ni-e a pro-ge-

C.R. mi-se-ri-cor-di-

75

I ni-e a pro-

III ni-e a pro-

C.R. a e- ius in pro-ge-es

80

I
ge- ni- e in pro- ge- ni- es ti- men- ti- bus e-

III
ge- ni- e in pro- ge- ni- e ti- men- ti- bus

C.F.

ti- men-



85

I
um ti- men- ti- bus

III
e- um ti- men- ti- bus

C.F.



90

I
e- um ti- men-

III
e- um ti- men-

C.F.

ti- bus e-



96

I
ti- bus ti- men-

III
ti- bus ti- men-

C.F.

101

I

ti- bus ti- men-

III

ti- bus ti- men-

C.F.



106

I

III

C.F.



109

I

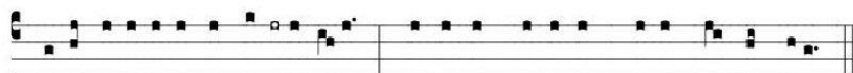
ti- bus e- um

III

ti- bus e- um

C.F.

um



6. Fécit poténtiam in bráchio sú-o: * dispérsit supérbos ménte cór-dis súi.

7. Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles

In modo deridendi (♩ = 60)

113

p

Sola I
De- po- su- it po- ten- tea

I
a

II
a

III
a

In vernali tempore
In ver- na- li tem- po-

C.F.
De-

mp

Sola II
De- po- su- it po- ten- tea

III
De-

117

Sola I

In vernali tempore

C.F.

Sola II

III

in brac-chi-o su-o

re or-tu lac-ta-bun-do

po-

in brac-chi-o su-o in brac-chi-

po-



121

Sola I

C.F.

Sola II

III

in brac-chi-o in brac-chi-o

o in brac-chi-o su-



124

Sola I

C.F.

Sola II

III

De-po-su-it De-po-su-it po-ten-

o De- po-su-it po-ten-

127

Sola I
tea De-

I
3

II
3

III
3

In vernali tempore
Te- rrae, ma- riae ne- mo- ris De- cus ad- est de- fo- ris re- no- va- to mun- do

C.F.

Sola II
tes

III
3

su- it- po- ten-



131

Sola I
po- su- it po- ten- tes

C.F.

Sola II
de ac- de de ac-

III

tea

135

Sola I
de se- de de se- de de se-

C.F.
de se-

Sola II
de de se- de de se-

III
de se-



138

Sola I
de et e- xal- ta- vit hu- mi- les

I

II

III

In vernali tempore
Dum re- ce- dunt fri- go- ra nun- ti- a hi- run- do

C.F.
de Et ex-

Sola II
de et e- xal- ta- vit hu- mi- les hu- mi-

III
de Et ex-

142

Sola I
 et e-xal-ta-vit hu-mi-les e-xal-ta-vit hu-mi-les

C.F.
 al-ta-

Sola II
 les et e-xul-ta-vit hu-mi-les

III
 al-ta-



145

Sola I
 hu- mi-les hu-

I

II

III

In vernali tempore
 hu- mi-les hu-

C.F.
 vit-hu-mi-

Sola II
 hu- mi-les hu-

III
 vit-hu-mi-

149

Sola I
I
II
III
In vernali tempore
C.F.
Sola II
III

mi-les
les
mi-les
les
les

Detailed description: This is a page of musical notation for page 22, starting at measure 149. The score is arranged in a system with eight staves. The top staff is labeled 'Sola I' and contains a melodic line in treble clef with lyrics 'mi-les'. Below it are three staves labeled 'I', 'II', and 'III', which appear to be empty or contain very faint notes. The fourth staff is labeled 'In vernali tempore' and contains a melodic line in treble clef with lyrics 'mi-les'. The fifth staff is labeled 'C.F.' and contains a bass line. The sixth staff is labeled 'Sola II' and contains a melodic line in bass clef with lyrics 'mi-les'. The seventh staff is labeled 'III' and contains a bass line. The eighth staff is also labeled 'III' and contains a bass line with lyrics 'les'. The music is in 4/4 time and features various rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.



8. E-suriéntes implévit bónis: * et dívites dimísit in-ánes.

9. Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae

120 **Ut primum** (♩=90)

I
Sus- ce- pit Is- ra- el pu- e- rum

II
Sus- ce- pit Is- ra- el pu- e- rum pu- e- rum

III
Sus- ce- pit Is- ra- el pu- e- rum

C.F.
Sus-

Ut primum (♩=90)

126

I
su- um pu- e- rum su- um pu-

II
su- um pu- e- rum su- um pu-

III
su- um pu- e- rum su- um pu-

C.F.
ci- pit

133

I
II
III
C.R.

e- rum pu-
e- rum pu-
e- rum pu-
Is- ra- el



138

I
II
III
C.R.

e- rum su- um
e- rum su- um
e- rum su- um
pu- e- rum su- um



145

I
II
III
C.R.

re- cor- da- tus mi- se- ri-
re- cor- da- tus mi- se- ri- cor- di-
re- cor

151

I re-cor-da tus mi-se-ri-cor-di-ac re-cor-da-tus

II cor-di-ac re-cor-da-tus

III ae-re-cor-da-tus mi-se-

C.F. ae-re-cor-da-tus mi-se-



157

I re-cor-da-tus mi-se-ri-

II mi-se-ri-cor-di-ac su-

III ri-cor-di-ac su-

C.F. re-cor-da-tus mi-se-ri-



161

I cor-di-a su-ac

II ac

III ac

C.F. ac



10. Si-cut locútus est ad pátres nostros, * Abraham et sémini é-jus in sǎcula.

11. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto

164 **Modice** (♩.=50)

I

II

III

In vernali tempore

C.F.

III

Glo- ri- a pa- tri et fi- li- o

In ver- na- li tem- po- re

Glo-

169

I
Glo- ri- a pa- tri Et spi- ri- tu- i san- cto

II
Glo- ri- a pa- tri Et spi- ri- tu- i san- cto Glo- ri-

III
Glo- ri- a pa- tri Et spi- ri- tu- i san- cto Glo- ri-

In vernali tempore
Dum

C.F.
ri- a

III
a



175

I

II
a pa- tri et fi- li- o

III
a pa- tri et fi- li- o

In vernali tempore
re- ce- dunt fri- go- ra

C.F.
pa-

III

180

I
Glo- ri- a pa- tri et fi- li- o et spi- ri- tu- i san- cto

II
Glo- ri- a pa- tri et fi- li- o et spi- ri- tu- i san- cto

III
Glo- ri- a pa- tri et fi- li- o et spi- ri- tu- i san- cto

In vernali tempore

C.F.
tri et fi- li-

III
Glo- ri- a pa- tri et fi- li- o et spi- ri- tu- i san- cto

186

I
Glo- ri- a pa- tri et fi- li-

II
Glo- ri- a pa- tri et fi- li-

III
Glo- ri- a pa- tri et fi- li-

In vernali tempore

C.F.
o

III
Glo- ri- a pa- tri et fi- li- o

191

I

II

III

In vernali tempore

C.F.

III

o

o

Et spi-ri-tu

A-qua tem-pe-ra-ti-bus

Et spi-ri-tu-



197

I

II

III

In vernali tempore

C.F.

Sola II

III

Et spi-ri-tu i san-

i san-cto

cto et spi-ri-tu i

ca-ret a-er im-

i-san-

Et spi-ri-tu i san-cto

202

I
cto et spi-ri-tu i san-cto et spi-ri

II
et spi-ri-tu i san-cto et spi-ri-tu i san-cto et spi-ri

III
san-cto et spi-ri i san-cto et spi-ri

In vernali tempore
bri-bus dul-ci ple-nus ro-

C.F.
cto

III



208

I
tu- i san-cto et spi-ri-tu- i

II
tu- i san-cto et spi-ri-tu- i

III
tu- i san-cto et spi-ri-tu- i

In vernali tempore
re

C.F.

III

213

I
san-cto

II
san-cto

III
san-cto

In vernali tempore

C.F.

III
cto

9/4



12. Si-cut érat in princípío, et núnc, et sémpér, * et in sǎcula sǎculó-rum. * Amen.

Anexo IV.4 | João Santos

ao maestro Nuno Almeida, na sua tese de Mestrado.

Magnificat VII toni

Para ensemble vocal accapela, *alternatim*

João Santos

2018

Estático (♩ = 60)

Soprano

1. Ma - gni

Alto

1. Ma - gni

Tenor

1. Ma - gni

Baixo

1. Ma - gni

rit. *f* Recitativo expressivo *mf* ced. *p*

S.

-fi - - - - - cat * á - ni - ma mé - a Dó - mi - num. *p*

A.

- - - - - cat * á - ni - ma mé - a Dó - mi - num. *p*

fi - - - - - cat * á - ni - ma mé - a Dó - mi - num. *p*

T.

fi - - - - - cat * á - ni - ma mé - a Dó - mi - num. *p*

fi - - - - - cat * á - ni - ma mé - a Dó - mi - num. *p*

B.

fi - - - - - cat * á - ni - ma mé - a Dó - mi - num. *p*

Canto

2. Et ex - ul - tá - vit spí - ri - tus mé - us* in Dé - o sa - lu - ta - ri mé - o.

Andante (♩ = 66) molto rit.

S. *pp* *mf* *pp*
 3. Qui - - a res - pé - - - - - xit

A. *pp* *mf* *pp*
 3. Qui - - a res - pé - - - - - xit

T. *pp* *mf* *pp*
 3. Qui - - a res - pé - - - - - xit

B. *pp* *mf* *pp*
 3. Qui - - a res - pé - - - - - xit

a tempo molto rit. a tempo ced.

S. *mf* *f sub.*
 tá - - - - - an - cil - læ sú - æ:*

A. *mf* *f sub.*
 tá - - - - - tem cil - læ sú - æ:*

T. *mf* *f sub.*
 tá - - - - - cil - læ sú - æ:*

B. *mf* *f sub.*
 ta - tem cil - læ sú - æ:*

Recitato

S. *p*
ah

A. *p*
ah

T. *mf espress.*
ec - ce é - nim ex hóc be - á - tam me dí - cent óm - nes ge - ne - ra - ti - ó - nes.____

B. *p*
ah

Canto

4. Qui - a____ fé - cit mí - hi má - gna qui pó - tens est: * et sán - ctum nó - men é - jus.____

Andante (♩ = 66) molto rit.

S. *pp* *mf* *pp*
5. Et mí - se - ri - cór - di - a e - - - - jus

A. *pp* *mf* *pp*
5. Et mí - se - ri - cór - di - a e - - - - jus

T. *pp* *mf* *pp*
5. Et mí - se - ri - cór - di - a e - - - - jus

B. *pp* *mf* *pp*
5. Et mí - se - ri - cór - di - a e - - - - jus

a tempo

molto rit. a tempo

ced.

S. *mf* gé *f sub.*
a pro - gé - ni - - - in pro - gé - ni - es *

A. *mf* gé ni *f sub.*
a - pro - gé - - - in pro - gé - ni - es *

T. *mf* gé ni *f sub.*
a - pro - gé - - - in pro - gé - ni - es *

B. *mf* gé *f sub.*
a - pro - gé - - - ni - es in pro - gé - ni - es *

Recitato

S. *p* ah *mp*

A. *mf espress.* ti - mén - ti - bus *mp* é - - - um.

T. *p* ti - - - mén - ti - bus *mp* é - - - um.

B. *p* ah *mp*

Canto

6. Fé - cit - - po - tén - ti - am in brá - chi - o sú - o : * dis - pér - sit su - pér - bos mén - te cór - dis sú - i - -

Andante (♩ = 66)

ced.

5

S. *p* 7. De - pó - su - it _____ *f*

A. *p* 7. De - pó - su - it _____ *f*

T. _____ *f* po - tén - tes de sé - de,* *f*

B. _____ *f* po - tén - tes de sé - de,* *f*

Recitato

S. *p* ah _____ *mp*

A. *p* ah _____ *mp*

T. _____ *mf espress.* et ex - al - tá - vi hú - mi - les. _____ *mp*

B. *p* ah _____ *mf espress.* et _____ ex - al - tá - vit hú - mi - les. _____ *mp*

Canto

8. E - su - ri - én - tes im - plé - vi - bó - nis: * et dí - vi - tes di - mí - sit i - ná - nes. —

Andante ($\text{♩} = 66$) poco rit. a tempo ced.

f *f* *f*

S. pú - e - rum sú - um, * —

A. pú - e - rum sú - um, * —

T. *p* — *f* — *p*
9. Sus - cé - pit Is - ra - el —

B. *p* — *f* — *p*
9. Sus - cé - pit Is - ra - el —

p *p* *mp*

S. ah —

A. *p* *p* *mp*
ah —

T. *mf espress.* *mp*
re - cor - dá - tus mi - se - ri - cor - di - æ sú - æ. —

B. *p* *mp*
ah —

Canto

10. Si - cut - lo - cú - tus est ad pá - tres nós - tros, * A - bra - ham et sé - mi - ni é - jus in sæ - cu - la.

Andante meno mosso (♩ = 60) molto rit. Adágio (♩ = 56)

pp *mf* *pp* *p*

S. 11. Gló - ri - a Pá - tri, et

A. 11. Gló - ri - a Pá - tri, et

T. 11. Gló - ri - a Pá - tri, et

B. 11. Gló - ri - a Pá - tri, et

mf *pp*

S. Fí - - - li - o,*

A. Fí - - - li - o,* et Spi - ri - tu -

T. Fí - - - li - o,* et Spi - ri - tu -

B. Fí - - - li - o,* et Spi - ri - tu -

Sán - cto, poco rall. meno mosso (♩ = 52)

S. *mf* Sán - cto, *ppp* Sán - cto, *p*

A. *mf* Sán - cto, *pp* Sán - cto, *ppp* Sán - cto, *p*

T. *mf* Sán - cto, *pp* Sán - cto, *ppp* Sán - cto, *p*

B. *mf* Sán - cto, *pp* Sán - cto, *p*

S. *mf* Sán - cto, *pp*

A. *mf* Sán - cto, *pp*

T. *p* Sán - cto, *mp* Sán - cto, *mf* Sán - cto, *pp*

B. *p* Sán - cto, *mp* Sán - cto, *pp*

- cto, Sán - cto.

Anexo V | Documento de apoio à criação das obras

Da herança à criação

400 anos da morte de D. Pedro de Cristo

Objectivo:

- Transcrição de 4 *Magnificat* de D. Pedro de Cristo (*IV; V; VI e VIII tonus*)
 - Composição de 4 *Magnificat* por 4 compositores contemporâneos Portugueses (*I; II; III e VII tonus*).
 - Realização de um concerto no Mosteiro de S. Cruz de Coimbra no ano de 2018.
 - Edição e Publicação gráfica das 8 obras pela editora AVA.
-

Elementos de orientação para a criação da obra:

- Para coro à capela, 4 vozes mistas (SATB), sendo possível realizar 1 *divisi* por voz com excepção da voz de soprano sendo possível realizar 2 *divisi*.
- Não exceda os 10' minutos de duração.
- Compor sobre o uso de prática alternada, reportando-se à técnica composicional adoptada por D. Pedro de Cristo na criação dos seus *Magnificat* (sugestão)
- Seja tido como principal material de trabalho o Tom Salmódico seleccionado.
- Texto do Cântico Magnificat em Latim ou língua vernácula (Português).

Magnificat:

Magnificat anima mea Dominum

Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo

Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius.

Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.

Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes,

Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae,

Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.

Gloria Patri, et filio, et Spiritui Sancto

Sicut erat in principio, et nunc, et sempre, et in saecula saeculorum.

Amen

Anexo VI | Cartaz do concerto

C o n c e r t o

DA HERANÇA À CRIAÇÃO

em virtude dos 400 anos da morte de D. Pedro de Cristo.

MAGNIFICAT,

em estreia absoluta de Transcrições e Composições,



de 1618, por

D. PEDRO DE CRISTO

a 2018, por

EUGÉNIO AMORIM

FERNANDO LAPA

JOÃO SANTOS

PAULO BANACO

por

MOÇOS DO CORO
& GRUPO VOCAL ANÇÃ-BLE

sob

NUNO ALMEIDA

PRIMEIRO DE JULHO

pelas 16 horas

IGREJA DE SANTA CRUZ

C O I M B R A

Com todas as licenças necessárias, Anno MMXVIII.



Anexo VII | Convites para o concerto

CONVITE

2018 é o ano que marca os 400 anos da morte do compositor D. Pedro de Cristo. A sua obra atravessa agora o tempo através de transcrições que permitem estender a sua música aos dias de hoje.

**Exmo. Rev. Bispo de Coimbra,
D. Virgílio do Nascimento Antunes,**

honrar-me-ia a sua presença no dia
1 de Julho de 2018, pelas **16 horas**, na
Igreja de Santa Cruz, em **Coimbra**, no concerto
“Da herança à Criação”.

Será um cruzamento musical entre a obra do compositor D. Pedro de Cristo e novas criações dos compositores contemporâneos João Santos, Eugénio Amorim, Fernando Lapa e Paulo Banaco, em torno do texto *Magnificat*. Pelas vozes dos Moços do Coro e do Grupo Vocal Ançã-ble a unir estes dois períodos distintos, será um concerto composto por estreias absolutas.

Cordialmente,

Nuno Miguel de Almeida,
20 de junho de 2018.

Anexo VIII | Folha de sala



MOÇOS DO CORO
&
GRUPO VOCAL ANÇÃ-BLE

Sob direção de
NUNO ALMEIDA



Primeiro de Julho
pelas 16 horas

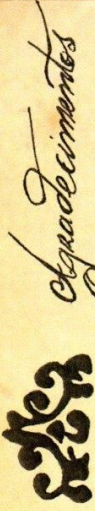
Igreja de Sta. Cruz

COIMBRA

com todas as licenças necessárias

ANNO MCMXXVIII

400 anos da morte de D. Pedro de Brito



Pelo voto de confiança e declaração:

Moços do Coro
Adriana Lente • Daniela Matos • Carolina Andrade • Mariana Amaral
Mariano Caldeira • Nat. Flores • Carlos Mendes • André Lacerda
Alonso Gomes • Miguel Dias • Luís Silva • Miguel Vasconcelos

Grupo Vocal Ançã-ble
José Carlos Almeida • Tiago Almeida
José Carlos Almeida, Sr. • José Miguel Almeida Veiros
António Almeida Espírito

Compositores

Eugenio Almeida • Fernando Lapa • João Santos • Paulo Branco

Pela pontualidade e cooperação


Jorge C. Ribeiro • Vasco Rodrigues • Sara Amy • P. Bruno Santos
P. Pedro Almeida • P. Bruno Vitorino • P. Francisco Claro • P. Pedro Martins
Diocetes Coimbra • Igreja de Sta. Cruz de Coimbra • Inês Vinho
Sonia Sobral • Miguel Vasconcelos • Danilo Matos • Miguel Dias
Paulo Branco • Raquel Silva • Diogo Santos • João Almeida
Inês Sousa • Adriana Gomes e equipa • Angelus TV

A CRIAÇÃO

DA HERANÇA




MAGNIFICAT

Settimo. *João Santos*

 Magni si cat

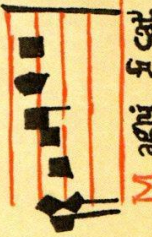
Quarto. *Dom pedro de christo*

 Magni si cat

Següdo. *Barand' fr' Condiak*

 Magni si cat


Quinto. *Dom pedro de christo*

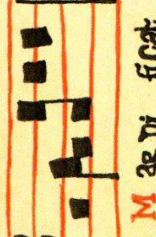
 Magni si cat

Primeiro. *Euzes Amas*

 Magni si cat

Sexto. *Dom pedro de christo*

 Magni si cat

Tercero. *Paulo Banaco*

 Magni si cat

Oitavo *Dom pedro de christo*

 Magni si cat

Anexo IX | Entrevista ao Canal *Angelus TV*

(consultar cd)

Anexo X | Registo vídeo-áudio do concerto não editado

(consultar cd)