

Universidade Católica Portuguesa

PRÁTICA COMPOSICIONAL NA MÚSICA SACRA EM PORTUGAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII

- ESTUDO E EDIÇÃO DA OBRA DE JOÃO RODRIGUES ESTEVES -

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa

para obtenção do grau de doutor em Ciência e Tecnologia das Artes

VOLUME I

EUGÉNIO MANUEL DE AMORIM RESENDE



CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes

Agosto de 2015











Universidade Católica Portuguesa

PRÁTICA COMPOSICIONAL NA MÚSICA SACRA EM PORTUGAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII

- ESTUDO E EDIÇÃO DA OBRA DE JOÃO RODRIGUES ESTEVES -

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa

para obtenção do grau de doutor em Ciência e Tecnologia das Artes

por Eugénio Manuel de Amorim Resende

sob orientação do Professor Doutor José António Nunes Abreu



CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes

Agosto de 2015

DECLARAÇÃO

Eu, Eugénio Manuel de Amorim Resende, portador do Documento de Identificação nº 6038597, morador na Rua Quinta das Chãs, 124 – Casa 4 – 4400-556 Vila Nova de Gaia, declaro por minha honra ser o autor desta Tese.

Mais declaro que não incorri em qualquer forma de plágio parcial ou total do trabalho agora apresentado.

Porto, 31 de agosto de 2015

O Doutorando



AGRADECIMENTOS

A elaboração de uma Tese de Doutoramento é uma parte de um percurso percorrido, onde se encontraram inúmeros desafios, indefinições, surpresas, algumas deceções, mas também muitas alegrias.

Este caminho não é percorrido solitariamente, pois só no confronto das ideias e das opções que em cada momento vão sendo objeto de reflexão, permitem almejar alcançar alguns resultados que possam contribuir para o prosseguir de um ideal coletivo de conhecer e estudar o vasto património musical português. Várias pessoas participaram neste percurso, devendo deixar aqui claramente expressa a minha profunda gratidão ao meu orientador, Professor Doutor José Nunes de Abreu, pela sua elevada competência na orientação, pela persistência e encorajamento, que ajudou a tornar este trabalho uma inestimável experiência de aprendizagem.

O momento de agradecer a todos os que, de uma maneira ou outra, participaram num processo como este é para mim difícil, pois se há pessoas de quem não me esqueço, outras haverá de quem me vou esquecendo e que, por vezes, numa curta conversa deram algumas contribuições ou um simples mais importante alento para um trabalho que foi longo e por vezes difícil. A elas o meu sincero obrigado.

Pretendo prestar um agradecimento especial a um admirável amigo, Dr. António Portugal, que surgiu súbita e inesperadamente na minha vida e, com a paixão que o caracterizava, me forneceu ajudas inestimáveis. Lamento, contudo, a sua partida deste mundo. Paz à sua alma!

Ao Dr. José Eugénio Vieira, responsável pelo Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa agradeço a ajuda e constante disponibilidade, muito para além das atribuições do trabalho que desenvolve voluntariamente.

Devo um reconhecimento muito particular ao Pe. Arnaldo Pinto Cardoso, pela abertura que me possibilitou fazer ao mundo das relações Lisboa/Roma.

Agradeço ainda a diversos musicólogos, pelas conversas, umas mais breves, outras mais longas, que permitiram uma releitura do mundo musical português e romano da primeira metade do século XVIII, de que destaco a Doutora Ana Paula Tudela, à Doutora Cristina Fernandes e aos Prof. Doutores Luciano Luciani e Giancarlo Rostirolla.

Manifesto um sentimento de enorme gratidão à generalidade dos funcionários de todos os arquivos por onde passei, na pessoa da Drª. Odete Martins, coordenadora do Gabinete de

Leitura Pública e Referência do Arquivo Nacional Torre do Tombo, que foi fundamental no arranque do trabalho de pesquisa bibliográfica.

Agradeço às diferentes Direções da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto, pelo apoio, compreensão e incentivo constantes que me deram, assim como aos meus colegas desta instituição.

Agradeço à FCT a atribuição das bolsas com as referências PROTEC-SFRH/BD/49679/2009 e SFRH/BD/85246/2012.

Às minhas irmãs e ao meu Pai, agradeço pelo inestimável apoio familiar que me concederam.

Aos meus filhos, Leonor e Francisco, pelas horas que ficaram sem a atenção do pai, agradeço o carinho que constantemente me deram, particularmente nos momentos de desalento.

À minha mulher Teresa, que sempre esteve a meu lado, pela paciência e incentivo em prosseguir esta caminhada e por ter sido um sólido esteio. Estou grato pelo seu amor.

RESUMO

Com este trabalho pretende-se contribuir para o conhecimento da musica sacra em Lisboa na primeira metade do século XVIII, a partir do estudo da música de João Rodrigues Esteves (ca.1701-1752), compositor que terá desempenhado um papel relevante no contexto musical dessa época.

Para isso procedeu-se ao levantamento, estudo e análise das fontes musicais preservadas em diversos arquivos, tendo como objetivo central a elaboração de uma edição crítica da vasta quantidade de obras que chegaram até aos nossos dias. Procedeu-se também ao enquadramento litúrgico das fontes musicais, ao estudo dos diversos géneros litúrgicos e à sua inserção no contexto ritual das celebrações estipuladas no calendário litúrgico.

No sentido de fornecer um quadro compreensivo das diversas tipologias estilísticas e composicionais do total das obras do compositor procedeu-se ao seu estudo e análise musical.

Foram assim estudadas todas as obras tendo sido possível enquadrá-las em quatro estilos composicionais - *stile concertato*, *stile pieno*, *stile antico* e *stile alla moderna*. Estes estilos estão contemplados nalguns dos tratados publicados por teóricos contemporâneos de João Rodrigues Esteves cuja leitura ajudou a definir, sistematizar e agrupar em tipologias estilísticas o conjunto vasto de obras do compositor. Evidenciou-se deste modo a coexistência de todos estes estilos e práticas composicionais deste período, dependendo a sua escolha de fatores diversos, como a importância litúrgica de festas ou solenidades ou dos efetivos vocais disponíveis.

Para além do estudo e análise musical e litúrgica foi também efetuado um estudo biográfico de João Rodrigues Esteves, que veio a revelar novos dados sobre a sua vida, possibilitando uma melhor compreensão do percurso do compositor da “Santa Igreja Patriarcal” e “mestre do seu Seminario".

ABSTRACT

This study intends to contribute to the knowledge about the sacred music in Lisbon during the first half of the XVIII century through the study of the music of João Rodrigues Esteves (ca. 1701- 1752), a relevant composer in the musical context of that time.

To that purpose, a survey, study and analysis of the still remaining musical sources of different archives were carried out allowing the development of a critical edition of the vast work preserved up to our days.

Additionally, a liturgical frame for the musical sources was provided, the different liturgical genres were studied and adequately inserted into the ritual context of the celebrations according to the liturgical calendar.

This composer's work was studied and analysed in order to provide a comprehensive framework of the various stylistic and compositional types.

Thus, all the works were studied, finally allowing the inclusion into four compositional types - *stile concertato*, *stile pieno*, *stile antico* e *stile alla moderna*. These styles are referred to in some treaties published by contemporary theorists of João Rodrigues Esteves. This helped to define, to systematize, and to group this composer's vast work into stylistic styles. The coexistence of all the styles and compositional practices of this period was highlighted, depending on several factors, such us the importance of liturgical celebrations or ceremonies or on the number and nature of the singers available.

In addition to the musical and liturgical analyses, a biographical study of João Rodrigues Esteves was also performed. This study revealed new data on his life, enabling a better understanding of the composer of the "Santa Igreja Patriarcal" and "mestre do seu Seminario".

ÍNDICE

VOLUME I				
DECLARAÇÃO				iii
AGRADECIMENTOS				v
RESUMO				vii
ABSTRACT				viii
ÍNDICE				ix
LISTA DE QUADROS				xiii
LISTA DE IMAGENS				xiv
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS				xvi
LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS				xx
INTRODUÇÃO				1
	1. OBJECTIVOS E METODOLOGIA			2
	2. ESTADO DA ARTE			9
	3. CONTEÚDO E ESTRUTURA DO TRABALHO			12

PARTE I

1	**JOÃO RODRIGUES ESTEVES - FONTES BIOGRÁFICAS**			15
	1.1	REVISÃO DAS PRINCIPAIS FONTES DOCUMENTAIS		16
	1.2	NOVAS PESQUISAS DOCUMENTAIS		29
	1.3	CONCLUSÕES		45
2	**FONTES MUSICAIS**			51
	2.1	IDENTIFICAÇÃO DAS FONTES MUSICAIS E RESPETIVOS ARQUIVOS		51
	2.2	INSCRIÇÕES EXISTENTES NAS PARTITURAS		66
		2.2.1	INSCRIÇÕES RELATIVAS A ASPETOS DE PERFORMANCE	71
		2.2.2	INDICAÇÃO EXPRESSA NAS FONTES SOBRE A AUTORIA DAS OBRAS	72
		2.2.3	INSCRIÇÕES DAS OBRAS, ORDENADAS POR DATAS	74
	2.3	FICHAS DE CATALOGAÇÃO E OBRAS NÃO LOCALIZADAS		76
	2.4	ESTADO DE CONSERVAÇÃO DE ALGUMAS FONTES		77

	2.5	COMPARAÇÃO MUSICAL DAS CONCORDÂNCIAS			79
		2.5.1	CASOS ESPECIAIS		94
3	**GÉNEROS LITÚRGICOS**				97
	3.1	GÉNEROS LITÚRGICOS EM OBRAS DE JOÃO RODRIGUES ESTEVES			100
		3.1.1	ANTÍFONAS MARIANAS		101
		3.1.2	HINOS		102
		3.1.3	LAMENTAÇÕES / LIÇÕES - MATINAS DO TRÍDUO PASCAL		103
		3.1.4	MISSAS – ORDINÁRIO		104
		3.1.5	MOTETES		105
		3.1.6	RESPONSÓRIOS		107
		3.1.7	SALMOS		108
			3.1.7.1	COMUM DOS SANTOS, DOMINGOS, APÓSTOLOS, EVANGELISTAS, MÁRTIRES, FESTAS DE NOSSA SENHORA, DAS VIRGENS E DAS SANTAS	108
			3.1.7.2	SALMOS DE VÉSPERAS DE 6ª-FEIRA	109
			3.1.7.3	SALMO 50 – MISERERE – TRÍDUO PASCAL - LAUDES	110
		3.1.8	CÂNTICOS - MAGNIFICAT		111
		3.1.9	SEQUÊNCIAS		111
		3.1.10	LADAÍNHAS		112
4	**TIPOLOGIAS E PRÁTICAS COMPOSICIONAIS**				117
	4.1	*STILE PIENO*			119
		4.1.1	ANÁLISE DE ALGUMAS OBRAS EM *STILE PIENO* POLICORAL		125
			4.1.1.1	*Primeira Lamentação de Quinta-feira Santa* (P-Lf – 72/13 A7)	125
			4.1.1.2	*Laudate Dominum* (P-Lf 72/76 A7)	132
			4.1.1.3	*Cum turba plurima*(P-Lf 72/25 A7)	136
		4.1.2	ANÁLISE DE OBRAS EM *STILE PIENO* A UM CORO A 4VV, BC.		144
			4.1.2.1	*Confitebor tibi Domine* (P-Lf 72/54 A7)	144
			4.1.2.2	*Regina cœli* (P-Lf 72/3 A7)	155
	4.2	*STILE CONCERTATO*			162
		4.2.1	ANÁLISE DE ALGUMAS OBRAS EM *STILE CONCERTATO* POLICORAL		164
			4.2.1.1	*Tanta grassabatur crudelitas* para AATB/SATB, Bc., (P-Lf 72/44 A7)	164
		4.2.2	ANÁLISE DE OBRAS EM *STILE CONCERTATO* a um coro (4vv		172

			ou 5vv)		
			4.2.2.1.	*Beatus vir*, para A solo, SATB, Bc, (P-Lf 72/47 A7)	172
			4.2.2.2.	*Beatus vir*, para SATB solo, SATB, Bc, (P-Lf 72/48 A7)	179
			4.2.2.3.	*Planctus Beatæ Mariæ Virginis* para SATB Soli, SATB, Bc, (P-Lf 72/88 A7 / P-Ln mc-16-cx13)	183
			4.2.2.4.	*Verbum caro* (P-Lf - 72/45 A7)	196
	4.3	*STILE ANTICO*			206
		4.3.1	OBRAS EM *STILE ANTICO*		207
			4.3.1.1.	*Ad Dominum* (P-Lf – 72/46 A7)	208
			4.3.1.2.	*Nunc, Sancte, nobis Spiritus* (P-Lf 72/7 A7)	212
			4.3.1.3.	*Quam pulchri sunt* (P-Lf 72/36 A7)	216
	4.4	*STILE ALLA MODERNA*			220
		4.4.1	*PINGUIS EST PANIS, CHRISTI* (P-Lf – 72/35 A7)		220
	4.5	OBSERVAÇÃO GLOBAL E POR DATAS			226
5	**CONCLUSÕES**				233
6	**BIBLIOGRAFIA**				241
7	**ANEXOS**				261
	I	*Inquirição de genere* de João Rodrigues Esteves			263
	II	Registos de batismo das filhas de João Rodrigues Esteves			301
	III	*Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecília ordenado pelos professores da Arte da Musica em o anno de 1749*			305
	IV	DANTAS, Júlio, Um documento importante para a história da música em Portugal, *in Anais das Bibliotecas e Arquivos - V. 1, n. 1* (Janeiro - Março 1920) Lisboa: Tipografia da Biblioteca Nacional, 1920, p.6-9			333
	V	Listagem completa de inscrições presentes nas partituras de João Rodrigues Esteves			339
	VI	3 Hinos *Nunc , Sancte, nobis Spiritus* em cantochão (P-Cug MM254)			347

PARTE II

EDIÇÃO CRITICA

- APARATO CRÍTICO -

1	PRINCÍPIOS EDITORIAIS		357
	1.1	PRINCÍPIOS GERAIS	358

	1.2	LISTA DE OBRAS EDITADAS ANTERIORMENTE	361
	1.3	ABREVIATURAS UTILIZADAS NESTE APARATO CRÍTICO	361
2	COMENTÁRIO CRÍTICO DETALHADO		362
	2.1	ANTÍFONAS MARIANAS	362
	2.2	CÂNTICOS	366
	2.3	HINOS	370
	2.4	LAMENTAÇÕES E LIÇÕES	378
	2.5	MISSAS	387
	2.6	MOTETES	395
	2.7	RESPONSÓRIOS	420
	2.8	SALMOS	434
	2.9	SEQUÊNCIAS	488
	2.10	LADAÍNHAS	495

VOLUME II

EDIÇÃO CRÍTICA – 1ª PARTE

ANTÍFONAS MARIANAS	1
CÂNTICOS	21
HINOS	47
LAMENTAÇÕES E LIÇÕES	101
MISSAS	181
MOTETES	163
RESPONSÓRIOS	455

VOLUME III

EDIÇÃO CRÍTICA – 2ª PARTE

SALMOS	565
SEQUÊNCIAS	1073
LADAÍNHAS	1131

LISTA DE QUADROS

Quadro 2.1	Número de fontes identificadas noutros arquivos e número de fontes concordantes com as existentes no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	51
Quadro 2.2	Fontes existentes em Lisboa, no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal	52
Quadro 2.3	Fontes sem concordâncias no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	55
Quadro 2.4	Fontes existentes em Lisboa, na Biblioteca Nacional de Portugal	58
Quadro 2.5	Fontes existentes em Lisboa, na Biblioteca do Palácio da Ajuda	59
Quadro 2.6	Fontes existentes em Elvas, na Biblioteca Municipal	60
Quadro 2.7	Fontes existentes em Vila Viçosa, no Arquivo Histórico do Palácio Ducal	61
Quadro 2.8	Fontes existentes em Évora, no Arquivo da Sé	63
Quadro 2.9	Fontes existentes em Viseu, no Arquivo da Sé	65
Quadro 2.10	Inscrições referentes aos *incipit* existentes nas fontes	66
Quadro 2.11	Obras que não contêm a indicação expressa do compositor	74
Quadro 2.12	Obras compostas por João Rodrigues Esteves ordenadas por datas	75
Quadro 2.13	Fichas de catalogação existentes de obras não localizadas	76
Quadro 2.14	Fichas de catalogação não localizadas e respetivas obras admissíveis	76
Quadro 2.15	Concordâncias nas obras de João Rodrigues Esteves	79
Quadro 2.16	Semelhanças em *Miserere mei, Deus* nas duas fontes existentes	84
Quadro 3.1	Calendário litúrgico - Ciclo temporal	97
Quadro 3.2	Calendário litúrgico - Ciclo santoral	98
Quadro 3.3	Lista de obras, agrupadas por géneros litúrgicos	101
Quadro 3.4	Lista de Antífonas Marianas	101
Quadro 3.5	Lista de Hinos	102
Quadro 3.6	Lista de Lamentações e Lição de 6ª-feira Santa	103
Quadro 3.7	Lista de Missas (Ordinário)	104
Quadro 3.8	Lista de Motetes	105
Quadro 3.9	Lista de Responsórios	107
Quadro 3.10	Lista de Salmos para o Comum dos Santos, Domingos, Festas de Nossa Senhora, das Virgens e das Santas	108
Quadro 3.11	Lista de Salmos de vésperas para 6ª-feira	109
Quadro 3.12	Lista dos Salmos 50 (*Miserere mei, Deus*)	110
Quadro 3.13	Lista de *Magnificat*	111
Quadro 3.14	Lista de Sequências	111
Quadro 3.15	Lista de Ladaínhas	112
Quadro 4.1	Obras em *Stile pieno* policoral (Dois ou mais coros)	122
Quadro 4.2	Obras em *Stile pieno* a um coro (4vv)	123

Quadro 4.3	Secções de texto e respetivos processos composicionais, de forma resumida	127
Quadro 4.4	Secções de texto e respetivos processos composicionais, de forma resumida	132
Quadro 4.5	Secções de texto e respetivos processos composicionais, de forma resumida	136
Quadro 4.6	Secções de texto e respetivos processos composicionais, de forma resumida	144
Quadro 4.7	Secções de texto e respetivos processos composicionais, de forma resumida	156
Quadro 4.8	Obras em *Stile concertato* policoral	162
Quadro 4.9	Obras em *Stile concertato* a um coro (4vv ou 5vv), com solos e B.c	163
Quadro 4.10	Secções de texto e respetivos processos composicionais, de forma resumida	165
Quadro 4.11	Secções de texto e respetivos processos composicionais, de forma resumida	172
Quadro 4.12	Secções de texto e respetivos processos composicionais, de forma resumida	179
Quadro 4.13	Estrutura do *Planctus Beatæ Mariæ Virginis*	184
Quadro 4.14	Secções de texto e respetivos processos composicionais, de forma resumida	197
Quadro 4.15	Obras em *Stile antico*	207
Quadro 4.16	Secções de texto e respetivos processos composicionais, de forma resumida	209
Quadro 4.17	Secções de texto e respetivos processos composicionais, de forma resumida	212
Quadro 4.18	Indicação de compassos das secções de *Quam pulchri sunt*	216
Quadro 4.19	Obras em *sitle alla moderna*	220
Quadro 4.20	Listagem de todas as obras, ordenadas por data, estilos e géneros litúrgicos	226

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1.1	Folha de Quartel dos Músicos da Basílica de Santa Maria no ano de 1748	26
Imagem 1.2	1ª página da *Inquirição de genere* de João Rodrigues Esteves	30
Imagem 1.3	Extracto de notícia nos *Avvisi di Mantova* de 25 de Dezembro de 1716	33
Imagem 1.4	Livro de Mercês de D. João V (fl.149)	34-35

Imagem 1.5	Registo de matrimónio de João Rodrigues Esteves	39
Imagem 1.6	Assinatura de João Rodrigues Esteves na 2ª página do termo de aprovação do *Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecília*	42
Imagem 1.7	Certidão de óbito de João Rodrigues Esteves	43
Imagem 2.1	Fonte em que a partitura tem a inscrição *in festo Corporis Christi*	56
Imagem 2.2	1ª página das partes separadas da obra anterior	57
Imagem 2.3	*Ad Dominum* para a *Festa das Sete Dores da Virgem Maria*, em formato notacional de livro de coro	61
Imagem 2.4	*Ad Dominum*, em formato de partitura (P-Lf 72/46 A7)	62
Imagem 2.5	Partes separadas do Canto e do Alto de *Regina Cæli*	63
Imagem 2.6	Partes separadas do Baixo do Responsório 1 e início do 2 (P-Lf 72/45.a[1] A7) em formato vertical	64
Imagem 2.7	Partes separadas de violino do Responsório 1 e início do 2 em formato horizontal	64
Imagem 2.8	Primeira página dos Responsórios de Natal (P-Lf 72/45ª A7	73
Imagem 2.9	Duas primeiras páginas de *Nunc, Sancte, nobis Spiritus* (P-Lf 72/8 A7)	77-78
Imagem 2.10	Primeira página da parte do Baixo em *Laudate Dominum* (P-Lf 72/75 A7), de que só há partes	78
Imagem 2.11	1º verso da partitura original de *Ad Dominum* (P-Lf 72/46[1] A7)	80
Imagem 2.12	1º verso da cópia de *Ad Dominum* existente em Vila Viçosa (P-Vv 7-fl 49-53)	80
Imagem 4.1	Folha de rosto de *Psalmus Confitebor a 4 Cheio*	119
Imagem 4.2	Folha de rosto de *Domine clamavi ad Te* com a indicação *pieno*	121
Imagem 4.3	3ª página de *Domine clamavi ad Te,* com a alternância dos coros	122
Imagem 4.4	Página de rosto da *Primeira lamentação de Quinta-feira Santa* (P-Lf – 72/13 A7)	126
Imagem 4.5	1ª página de *Tanta grassabatur crudelitas*	165
Imagem 4.6	Primeiros compassos, onde se pode ver resto de cola no final da referida secção	184
Imagem 4.7	Folha de rosto de *Verbum caro* (P-Lf - 72/45 A7)	197

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 2.1	Transcrição moderna do 1º verso da partitura original de *Ad Dominum* (P-Lf 72/46[1] A7)	81
Exemplo 2.2	Transcrição moderna do 1º verso da cópia de *Ad Dominum* existente em Vila Viçosa (P-Vv 7-fl 49-53)	81
Exemplo 2.3	Versão ornamentada de *Nisi Dominus* existente em Viseu (P-Vs 130)	85
Exemplo 2.4	Versão original de extracto de *Nisi Dominus* existente em Lisboa (P-Lf 72/82 A7)	85
Exemplo 2.5	Versão do mesmo extracto de *Nisi Dominus* existente em Viseu (P-Vs 130)	86
Exemplo 2.6	Extracto de *Quem vidistis pastores* (c.11-23) existente em Lisboa (P-Lf 72/45.a[3] A7)	91
Exemplo 2.7	Extracto com o mesmo texto de *Quem vidistis pastores* (c.11-31) na versão existente em Évora (P-EVc ms. 136-143)	92-93
Exemplo 2.8	Extracto da versão elaborada a partir das partes, para SATB, Bc.	95
Exemplo 2.9	Mesmo extracto da versão elaborada a partir da partitura, para SSAB, Bc.	95
Exemplo 4.1	Início da *Primeira lamentação de Quinta-feira Santa*	128
Exemplo 4.2	Primeiro momento melismático sobre a primeira letra do alfabeto hebraico	129
Exemplo 4.3	Primeiro momento com os coros em alternância antifonal	129
Exemplo 4.4	Momento melismático a 8vv sobre letra do alfabeto hebraico	130
Exemplo 4.5	Pequeno coro a 4vv	130
Exemplo 4.6	Coro final "Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum."	131
Exemplo 4.7	Início antifonal de *Laudate Dominum,* (P-Lf 72/76 A7)	133
Exemplo 4.8	Final da primeira secção	134
Exemplo 4.9	Secção central da obra	135
Exemplo 4.10	Últimos compassos da obra	135-136
Exemplo 4.11	Início de *Cum turba plurima*	137
Exemplo 4.12	Compassos 14 e ss. de *Cum turba plurima*	138
Exemplo 4.13	Compassos 28 e ss. de *Cum turba plurima*	138
Exemplo 4.14	Início da segunda secção da obra: compassos 39 e ss.	139
Exemplo 4.15	Imitação cerrada a partir dos compassos 74 e ss.	140
Exemplo 4.16	Exposição do tema principal da fuga final (c. 78)	140
Exemplo 4.17	Exposição do segundo tema da fuga final (c. 79)	141
Exemplo 4.18	Exposição da fuga final (c. 78ss)	141

Exemplo 4.19	Momento com alternância de coros (c. 101ss)	142
Exemplo 4.20	Conclusão da obra	143
Exemplo 4.21	Início da obra.	146
Exemplo 4.22	Início do segundo hemistíquio do primeiro verso	147
Exemplo 4.23	Início do segundo verso	147
Exemplo 4.24	Momento expressivo sobre o texto ”o Senhor é misericordioso e compassivo”	148
Exemplo 4.25	Compassos finais da primeira secção	149
Exemplo 4.26	Compassos iniciais do 6º verso	149
Exemplo 4.27	Momento melismático sobre a sílaba “et”	150
Exemplo 4.28	Imitação cerrada nos c. 97ss	150
Exemplo 4.29	Compassos sobre o texto “timor Domini”	151
Exemplo 4.30	Compassos finais do 9º verso	151
Exemplo 4.31	Compassos iniciais do “Gloria Patri”	152
Exemplo 4.32	Compassos finais do “Gloria Patri”, com o longo melisma	152
Exemplo 4.33	Exposição da Fuga final	153
Exemplo 4.34	Amen final	154
Exemplo 4.35	Compassos iniciais de *Regina Cœli*	156-157
Exemplo 4.36	Exposição do fugato sobre o primeiro ”Aleluia”	158
Exemplo 4.37	Secção homofónica do 3º verso	159
Exemplo 4.38	Segundo ”Aleluia”, com imitações em pares de vozes	159
Exemplo 4.39	Momento expressivo, homofónico, sobre o texto “ora pro nobis” (Ora por nós)	160
Exemplo 4.40	Exposição do fugato sobre o terceiro”Aleluia” de toda a obra	160
Exemplo 4.41	Início de *Tanta grassabatur crudelitas*	166
Exemplo 4.42	Alternância dos coros, nos compassos 4-12	167
Exemplo 4.43	Toda a passagem descrita (c.42-51)	168
Exemplo 4.44	Início da presa (c.52)	169
Exemplo 4.45	Exposição da fuga	170
Exemplo 4.46	Primeiros compassos da ária	171
Exemplo 4.47	Versos 1 (A solo) e 2 (Tutti em imitação)	173-174
Exemplo 4.48	Versos 3 (A solo) e 4 (Tutti homofónico)	174-175
Exemplo 4.49	5º verso	175-176

Exemplo 4.50	Extracto dos primeiros compassos do 6º verso	177
Exemplo 4.51	Início do fugato com 2 temas	177
Exemplo 4.52	Conclusão do 9º verso	178
Exemplo 4.53	Últimos 12 compassos da obra	178
Exemplo 4.54	"misericors, et miserator, et justus"	180
Exemplo 4.55	"desiderium peccatorum peribit"	181
Exemplo 4.56	10 compassos finais da obra	182
Exemplo 4.57	Início de *Planctus* (C.1-6)	187
Exemplo 4.58	*Planctus* (C.6-11)	187
Exemplo 4.59	*Planctus* (C.15-19)	188
Exemplo 4.60	*Planctus* (C.23-27)	188
Exemplo 4.61	*Planctus* (C.27-30)	189
Exemplo 4.62	*Planctus* – Soli (C.34-38)	189
Exemplo 4.63	*Planctus* – Soli (C.40-51)	190
Exemplo 4.64	*Planctus* – Tema de fugato (C.51-53)	191
Exemplo 4.65	*Planctus* – Tema de "tremebat" (C.57ss)	191
Exemplo 4.66	Ária *Quis est homo* (início)	192
Exemplo 4.67	Ária *Virgo virginum præclara* (C. 305ss)	192
Exemplo 4.68	Acorde de 6ª napolitana no 2º tempo do compasso 186 da ária *Eja Mater*	193
Exemplo 4.69	Acorde de 6ª napolitana no 3º tempo do compasso 241 da mesma ária	193
Exemplo 4.70	Coloratura longa e virtuosa, nos compassos 119 e seguintes da ária *Quis non posset*	193
Exemplo 4.71	Utilização repetida e sucessiva de síncopas, nos compassos 127 a 129 da mesma ária	194
Exemplo 4.72	Expressividade variada e contrastante nos compassos 129 e 130 da mesma ária	194
Exemplo 4.73	Coloratura sobre texto "planctus" , C. 274 da ária *Juxta crucem*	194
Exemplo 4.74	Exemplo de melisma sobre texto "planctus" , no C. 284ss da mesma ária	194
Exemplo 4.75	*Passus duriusculus* sobre a palavra "moriendo", (c.149-152)	195
Exemplo 4.76	Melisma coral que surge dos c.371 a 380	195-196
Exemplo 4.77	Tema da fuga final, que se inicia no compasso 380	196
Exemplo 4.78	Compassos iniciais de *Verbum caro*	198
Exemplo 4.79	Momento antífonal, nos c. 7ss	199
Exemplo 4.80	Fugato (c. 20ss)	200
Exemplo 4.81	Outro fugato (c. 26ss)	201

Exemplo 4.82	Início da Presa (c. 34ss)	202
Exemplo 4.83	Fugato (c. 50ss)	202
Exemplo 4.84	Conclusão da presa (c. 69ss)	203
Exemplo 4.85	Breve ritornello no início do versículo	204
Exemplo 4.86	Início do versículo	204
Exemplo 4.87	Início da doxologia breve	204
Exemplo 4.88	Conclusão da doxologia breve	205
Exemplo 4.89	Incipit inicial em canto-chão, indicado pelo próprio João Rodrigues Esteves	209
Exemplo 4.90	Conclusão do verso em cantochão	209
Exemplo 4.91	Conclusão do verso inicial em polifonia, com c.f. no Soprano	209
Exemplo 4.92	3ª verso com o tom salmódico no Alto	210
Exemplo 4.93	5ª verso com o tom salmódico no Baixo	211
Exemplo 4.94	Melodia em cantochão, indicada por João Rodrigues Esteves	212
Exemplo 4.95	Início da primeira estofe do Hino *Nunc, Sancte, nobis Spiritus* (P-Lf 72/7 A7)	213
Exemplo 4.96	4º verso da primeira estrofe do Hino *Nunc, Sancte, nobis Spiritus* (P-Lf 72/7 A7)	214
Exemplo 4.97	Início da terceira estrofe	215
Exemplo 4.98	4º verso da terceira estrofe	215
Exemplo 4.99	Primeira entrada do tema, no Tenor	217
Exemplo 4.100	Segundo motivo da 1ª secção	217
Exemplo 4.101	Primeiro motivo da 3ª secção, apresentado aqui no baixo	217
Exemplo 4.102	Primeiros compassos de "oculi tui divini," (teus olhos são divinos)	218
Exemplo 4.103	Primeiros compassos da terceira secção	218
Exemplo 4.104	Última secção da obra	219
Exemplo 4.105	Primeiros compassos com o ritornello no B.c.	221
Exemplo 4.106	Primeira apresentação do 1º tema, proposto pelo Tenor e imitado pelo Baixo	221
Exemplo 4.107	2º tema, no compasso 19ss	222
Exemplo 4.108	Entrada simultânea das vozes (C. 55) seguido de novo de imitação das vozes	223
Exemplo 4.109	Exemplo do longo melisma sobre a palavra "regibus" ("rei")	223
Exemplo 4.110	Exemplo do longo melisma, em *piano*, de novo sobre a palavra "regibus"	224
Exemplo 4.111	Início de "Alleluia"	225
Exemplo 4.112	Compassos finais da obra	225

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ANTT – ADLSB	Arquivo Nacional Torre do Tombo – Arquivo Distrital de Lisboa
P-Cug	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade
P-Em	Elvas, Biblioteca Municipal
P-EVc	Évora, Arquivo da Sé
P-La	Lisboa, Biblioteca da Ajuda
P-Lant	Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
PT-TT-CEL	Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Câmara Eclesiástica de Lisboa
PT-TT-RGM	Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Registo Geral de Mercês
P-Lf	Lisboa, Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal
P-Ln	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal
P-Ln MSR	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (Fundo Mário Sampayo Ribeiro)
P-Ln C.N.	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal (Fundo Conservatório Nacional)
P-Vs	Viseu, Arquivo da Sé
P-VV	Vila-Viçosa, Museu Biblioteca da Casa de Bragança
P-VV AA/MJ	Vila-Viçosa, Museu Biblioteca da Casa de Bragança (Augusto Alegria/Manuel Joaquim)

OUTRAS ABREVIATURAS

A	Alto (A.I = Alto I; A.II = Alto II; T. Solo = Alto solo)
B	Baixo (B.I = Baixo I; B.II = Baixo II; B. Solo = Baixo solo)
Bc.	Baixo contínuo (*Basso continuo*)
c.	Compasso
c.f.	*cantus firmus*
Cód.	códice
Cx.	caixa
ed.	edição
ex.	exemplo
fl.	folha, fólio
liv.	livro
MM	manuscrito musical
Ms.	manuscrito
nº	número
obs.	observações
Org.	Órgão (*Organo*)
orig.le	original (originale)
p. pp.	página, páginas
S	Soprano (S.I = Soprano I; S.II = Soprano II; S. Solo = Soprano solo)
ss	seguintes
T	Tenor (T.I = Tenor I; T.II = Tenor II; T. Solo = Tenor solo)
1ºT (2ºT...)	1º tempo (2º tempo...)
trad.	tradução
v	verso
Vl	violino
vv	vozes
vol.	volume

INTRODUÇÃO

> "Cuantas veces para preparar un ensayo breve, un artículo insignificante, un opúsculo como tantos hay hemos sufrido contrariedades insalvables, hemos padecido vicissitudes absurdas debidas a la desoldadora escassez, ausencia major, de medios de todo tipo: bibliográficos, técnicos, informativos… Qué desasosiego el del estudiante ávido de orientaciones, de señalizaciones precisas, de Fuentes seguras, de referencias fiables…"[1]

Quando me debrucei sobre o período em apreço, confrontei-me com alguma informação historiográfica, mas também com um conhecimento limitado e impreciso das diversas fontes disponíveis. São conhecidas as muitas adversidades históricas por que passaram os nossos arquivos; no entanto, e conscientes da perda irremediável de um vasto espólio, encontramos hoje em muitos arquivos um valioso património musical que permanece ainda pouco conhecido, o que igualmente se verifica no caso do Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, onde se destaca um conjunto vastíssimo de fontes musicais do século XVIII. Este arquivo foi sujeito a vários processos de inventariação e catalogação, dos quais o mais importante foi realizado nos anos 80 do século passado[2].

A minha primeira motivação em estudar as fontes musicais da primeira metade do século XVIII, resulta da minha atividade como maestro de coro no âmbito da qual procurei sempre integrar repertório de música portuguesa. Neste sentido a apresentação de um conjunto de obras de João Rodrigues Esteves escolhidas a partir da edição de Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes[3] suscitou em mim um interesse acrescido por a música deste compositor.

---

[1] TORRE, Jacinto, Los trabajos de base en la Musicologia española, in *Revista de Musicologia* (Madrid, S.E.M.), Vol. I, 1978, nº 1-2, p.203, citado por NERY, Rui Vieira, *A Música no Ciclo da "Biblioteca Lusitana"*, Fundação Calouste Gubenkian, Lisboa: 1984, p. 13

[2] Desse processo de inventariação e catalogação resultaram fichas de catalogação, que entendo serem provisórias, perante a expectativa da edição de um catálogo, que não teve lugar. Para mais detalhes, ver "Arquivos, Bibliotecas e Museus", *Enciclopédia de Música em Portugal no Século XX,* Círculo dos Leitores, 2010, vol. 1, pp. 49-72; p. 63)

[3] DODERER, Gerhard, FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

O estudo mais aprofundado deste compositor, da sua música, das fontes musicais existentes, do contexto litúrgico, estilístico, cultural e histórico foi-se impondo com crescente intensidade. Neste contexto, a edição critica da considerável quantidade de obras que nos chegaram constituiu certamente o ponto central e um dos grandes objetivos deste trabalho.

A investigação desenvolvida neste trabalho pretende também contribuir para a prossecução do conhecimento da música e da sua prática neste período. Procurou-se confirmar dados já conhecidos, acrescentar novos dados, conhecer e estudar as fontes, perceber o seu contexto litúrgico, os géneros musicais, as diferentes práticas e tipologias composicionais, fornecendo ainda uma edição crítica enquanto resultado deste processo de investigação.

Desta forma, o estudo das fontes musicais tornou-se num dos pontos cruciais, permitindo um conhecimento efetivo de um acervo bastante consequente. Tendo em vista futuros trabalhos julgo que este estudo poderá ajudar a estabelecer alguns quadros de referência dentro do conjunto de outras fontes musicais atualmente preservadas em arquivos públicos e privados portugueses.

João Rodrigues Esteves insere-se num vasto movimento de produção de música para os muitos eventos musicais sacros que aconteciam um pouco por toda a cidade de Lisboa, mas com especial incidência na Sé Patriarcal, onde foi compositor. D. João V conseguiu para a sua capela privada, a Capela Real, o estatuto de Patriarcal, podendo entender-se este acontecimento como o culminar de um plano seguramente pensado de forma bem estruturada. Após uma primeira tentativa de aproximação à corte francesa, D. João V empreendeu cuidadosamente uma relação com a "corte" de Roma, como descreve com propriedade o musicólogo João Pedro d'Alvarenga[4]. D. João V (1689-1750), Rei desde 1 de janeiro de 1707 até à sua morte a 31 de julho de 1750, manifesta desde muito cedo o notório intento de estabelecer em Lisboa a nova Roma, com todo o seu esplendor e prestígio. O historiador Veríssimo Serrão afirma ainda que: "Logo na cerimónia da aclamação se viu o pendor régio para a magnificência. Era novo o cerimonial e de molde a

[4] ALVARENGA, João Pedro d', To make of Lisbon a new Rome: The repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s, Eighteenth-Century Music 9

envolver a figura de Dom João V no halo de veneração com que o absolutismo cobria as Realezas."[5] Nesse contexto surge a vida e obra de João Rodrigues Esteves.

1. OBJECTIVOS E METODOLOGIA

O propósito primordial desta tese centra-se no estudo e edição crítica da música de João Rodrigues Esteves no contexto da música sacra da primeira metade do século XVIII em Lisboa. De entre os muitos aspetos passíveis de serem objeto de estudo, optou-se pelos seguintes:

a) Estudo das fontes;

b) Estudo dos géneros litúrgicos, como forma da compreensão na prática litúrgica do seu tempo;

c) Estudo das tipologias e práticas composicionais**,** pela inserção das obras em grupos, concebidos a partir dos estilos composicionais praticados.

O trabalho agora apresentado aborda alguns aspetos mais detalhados, que derivam das linhas atrás expostas, que no essencial se mantiveram, apesar de ter a alteração da importância dada a cada um dos componentes da investigação, por força das circunstâncias naturais da abordagem de documentos inéditos ou pela redescoberta e reinterpretação de dados. Assim, procedeu-se ao:

1. Levantamento, digitalização e catalogação das fontes musicais existentes nos diferentes arquivos nacionais das obras de João Rodrigues Esteves.
2. Transcrição moderna das fontes musicais existentes.
3. Elaboração de um aparato critico detalhado:
    i. Identificação do Arquivo e respetiva cota;
    ii. Concordâncias;
    iii. Efetivo vocal e instrumental;

[5] SERRÃO, Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal - Volume V (1640- 1750) - A Restauração e a Monarquia Absoluta*. Lisboa: Editorial Verbo, 2007 (reimpressão), p. 5

iv. Contexto litúrgico – Género litúrgico;
v. Formato notacional;
vi. Inscrições nas folhas de rosto:
    - Data e local de composição;
    - *Incipit* textuais;
vii. Texto original e respetiva tradução, com a identificação da autoria da tradução;
viii. Registo das alterações do texto original e respetiva justificação; Apresentação das opções editoriais, reveladoras de opções concebidas a partir quer de pressupostos, quer de decisões que resultam da interpretação editorial do fundo musical, visto globalmente.

4. Enquadramento litúrgico.
5. Estudo e análise de todas as obras, agrupando-as de acordo com as práticas composicionais existentes à data, nomeadamente pela inserção nos estilos mais característicos, possíveis de serem identificados.
6. Apresentação da análise de um número reduzido de obras, selecionadas devido ao facto de reunirem um conjunto de aspetos emblemáticos e representativos dos objetivos analíticos pretendidos[6].

No desenvolvimento da metodologia a utilizar, teve-se em conta a especificidade deste compositor, tendo havido por isso a necessidade de um estudo biográfico, que veio a revelar-se importante, devido às imprecisões identificadas em estudos anteriormente realizados sobre João Rodrigues Esteves, assim como pela descoberta de novos dados. Este trabalho encontra-se e encontrar-se-á sempre em aberto, pois a cada momento podem surgir dados que não só enquadrem melhor a figura do compositor em estudo, como a sua época, o seu relacionamento com os seus contemporâneos, entre outros. Tal poderá permitir uma compreensão mais aprofundada e contribuir para uma produção de conhecimento mais relevante.

[6] Ao longo deste processo, já como resultado da investigação produzida, procedeu-se à promoção de diversas obras, seja pela apresentação em concerto ou contexto litúrgico, seja pela participação em conferências, entrevistas para meios de comunicação social, escrita de notas a programas, etc..

No que diz especificamente respeito à metodologia de trabalho utilizado, destacam-se alguns aspetos que se revelaram neste contexto essenciais:

1. Após a necessária delimitação temática, que, mesmo estudada inicialmente, esteve sempre presente até à conclusão do trabalho, devido à natural incerteza dos resultados da investigação, procedeu-se ao levantamento, catalogação e digitalização das fontes existentes nos diferentes arquivos nacionais das obras musicais de João Rodrigues Esteves. Este trabalho revelou-se por vezes complexo, devido a inúmeros fatores, como a facilidade ou não no acesso aos fundos identificados, a quase inexistência de catálogos, assim como do estado em que alguns fundos se encontram[7].
2. Paralelamente levou-se a efeito um levantamento e análise crítica das fontes documentais secundárias conhecidas.
3. Deu-se início a um processo de descoberta de fontes documentais coevas, processo esse extremamente moroso, devido à sua dispersão, ainda maior do que no caso dos fundos musicais. Após investigação intensa nos principais arquivos nacionais e mesmo alguns internacionais, especialmente em Roma, foi necessário interromper este processo, que em condições normais seria infindável[8].
4. Transcrição moderna das obras, com a respetiva revisão crítica. Esta parte do trabalho adquiriu uma dimensão considerável, mas entendeu-se não se delimitar, a fim de que se pudesse ter uma visão completa da obra e assim

[7] O estado em que se encontra a generalidade dos arquivos musicais portugueses visitados é mau, nalguns casos mesmo muito mau. As condições de acomodamento dos fundos são por vezes de desadequada qualidade, há falta de catálogos, por vezes mesmo de simples inventários ou de instrumentos de descrição documental, assim como de sistemas informatizados. Ao nível das fontes documentais a situação é ainda mais complexa, devido essencialmente á sua grande dispersão por arquivos e bibliotecas. Este trabalho de inventariação e de descrição documental, concluindo com a sua publicação é essencial, sem o qual todos os trabalhos terão de percorrer este "calvário".

[8] O autor deste trabalho está certo que mais fontes haverá, mas qualquer trabalho de investigação será, nas actuais condição dos arquivos, de enorme dificuldade e imprevisibilidade quanto aos resultados. Refira-se aqui o impressionante incremento de fontes disponíveis online, na internet, que aumenta quase diariamente.

poder definir melhor quer critérios de correção como critérios de análise da obra[9].

5. Do conjunto dessa vasta obra de João Rodrigues Esteves, selecionaram-se algumas obras que foram objeto de análise. Os critérios que conduziram à seleção dessa obras tiveram a ver com critérios diversos, como os seguintes:
    a. Representatividade da diversidade das obras no contexto litúrgico, das missas aos momentos mais significativos da liturgia das horas, das festas mais relevantes, aos momentos mais importantes do ano litúrgico, com especial ênfase para a Semana Santa.
    b. Representatividade da diversidade de modelos composicionais, muitas vezes apelidados de diversos estilos composicionais, tendo-se optado pela utilização dos modelos definidos particularmente por dois teóricos importantíssimos da primeira metade do século XVIII em Roma, como Ottavio Pitoni[10] e Angelo Berardi[11]. Teria sido possível levar-se a efeito uma análise de acordo com práticas atuais, mas optou-se pela primeira anteriormente enunciada, pois depois das primeiras análises, esse modelo interpretativo demonstrou ser interessante.
    c. Casos peculiares, como são casos de obras 2 vozes solistas e órgão ou de uma obra para 5 vozes iguais e contínuo, p.ex..

---

[9] Este trabalho chamou à atenção de diversos agrupamentos, tendo sido apresentadas diversas obras transcritas por mim, por personalidades como Owen Rees e particularmente o Ensemble Vox Luminis (sob a direcção de Lionel Meunier), que entre apresentações diversas em concertos realizados em Portugal e noutros países europeus, realizaram um concerto no Centro Cultural de Belém, preenchido integralmente com obras de João Rodrigues Esteves, no contexto do qual teve lugar um contacto com o público, promovendo a obra de João Rodrigues Esteves, que veio da sequência de outras promoções em que participei em diversos órgãos de comunicação social.

[10] PITONI, Giuseppe Ottavio, *Guida Armonica - Fac-simile dell'unicum appartenuto a Padre Martini* (A cura di Francesco Luisi) - Roma: Libreria Musicale Italiana Editrice s.a.s., 1989

DURANTE, Sergio, La Guida armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni: un documento sugli stili musicali in uso a Roma al tempo di Corelli, in *Nuovissimi studi Corelliani*: Fusignano, 1980, pp. 285–326.

GMEINWIESER, Siegfried, Die Guida armonica von G.O. Pitoni, in *Festschrift Karl-Heinz Schlager* (Tutzing, 1998), pp. 245–281.

[11] BERARDI, Angelo, *Ragionamenti musicali composti dal Sig. Angelo Berardi ... dedicati all'illustriss. e reuerendiss. Sig. il Sig. abbate Carlo Antonio Sampieri da Giuseppe Orsolini luchese ...*, Bologna: Giacomo Monti, 1681

6. A investigação levado a cabo tinha uma particularidade que a distinguia e que tinha algumas implicações extra: as obras são todas de Música Sacra. Foram feitas tabelas, a partir das quais foi possível um melhor estudo das obras. Como é natural, procurou-se estudar a música na sua relação com o texto, seja na perspetiva simbólica, sem esquecer o contexto do tempo litúrgico e o momento da celebração a que se destina, admitindo-se ainda o contexto cerimonial em que cada obra é apresentada.

Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes[12] tinham identificado os arquivos onde se encontravam obras de João Rodrigues Esteves. Em virtude disso, comecei por visitar todos os arquivos referidos e confirmar a existência das obras referidas. Para além disso, digitalizei as obras, tendo em vista a sua transcrição e estudo posterior. Do conjunto das obras apreciadas, constatei desde logo, pela caligrafia musical, que as partituras autógrafas só existiam no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa[13]. De acordo com o que era conhecido anteriormente, haveria uma única obra na Biblioteca Nacional de Lisboa, do fundo do Conservatório Nacional, uma cópia da partitura autógrafa existente no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa. Veio a constatar-se a existência de mais duas obras, do espólio de Mário Sampayo Ribeiro, que pertenciam ao Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, conforme o respetivo carimbo. A apreciação detalhada dos arquivos e respetivas fontes musicais serão objeto central do 2º capítulo desta tese.

Foram visitados muitos outros arquivos, apesar de não haver referência prévia a qualquer obra de João Rodrigues Esteves nesses arquivos. Contudo, até porque algumas das referências conhecidas no início deste trabalho acabaram por se manifestarem imprecisas, era imperioso confirmar a existência de outras obras do autor[14]. Neste sentido foram consultados os seguinte arquivos nacionais: a) Arquivo da Sé de Lamego; b) Arquivo Distrital de Viseu; c) Arquivo Musical da Biblioteca da Universidade de Coimbra;

[12] DODERER, Gerhard & FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

[13] No decorrer deste trabalho localizou-se na Biblioteca Nacional um *Miserere a 3 Choros reais* e um *Planctus Beatæ Mariæ Virginis* (Stabat Mater), mas que terão pertencido ao Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal, pois ainda contêm o respetivo carimbo.

[14] Das muitas tarefas que ficam por realizar, ressalto neste contexto a necessidade de estudar cuidadosamente as obras sem indicação de autor existentes em todos os arquivos atrás referidos.

d) Arquivo da Sé de Elvas; e) Arquivo da Sé de Portalegre; f) Arquivo do Patriarcado de Lisboa – S. Vicente de Fora; g) Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Do conhecimento existente da estadia como bolseiro de D. João V em Roma, resultou, inevitavelmente, em visitas a alguns dos principais arquivos italianos, quase todos situados em Roma, com a perfeita consciência de que devido à dimensão do património musical existente em arquivos italianos, o trabalho realizado é muito limitado.

Os Arquivos visitados foram os seguintes: a) Archivio storico di Sant'Antonio dei Portoghesi – Roma; b) Arquivo da Embaixada de Portugal na Santa Sé – Roma; c) Biblioteca Apostolica Vaticana – Vaticano; d) Archivio Segreto Vaticano – Vaticano; e) Biblioteca Nazionale Centrale di Roma – Roma; f) Archivio musicale della Basilica di S. Giovanni in Laterano – Roma; g) L'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Roma; h) Archivio della Pontificia Universitá Gregoriana – Roma; i) Archivum Romanum Societatis Jesu – ARSI – Roma; j) Archivio di Stato di Roma – Roma; k) Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Casamari - Veroli

Não se encontrou qualquer fonte musical, mas, como veremos no primeiro capítulo, ficaram indícios da estadia do compositor português em Roma. Devido à dimensão de alguns destes arquivos, fica ainda a perceção que se poderá vir a encontrar documentação importante para a compreensão da prática musical em Portugal na primeira metade do século XVIII[15].

De entre os fundos documentais consultados em Portugal, refiro aqui os mais significativos, sendo que alguns dos arquivos musicais contivessem também documentação: a) Arquivo Nacional Torre do Tombo; b) Arquivo Distrital de Lisboa; c) Arquivo do Patriarcado de Lisboa – S. Vicente de Fora; d) Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa – Sé de Lisboa; e) Biblioteca Nacional (Jornais e Revistas; Colecção Pombalina, entre livros coevos); f) Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa; g) Fundo da Nunciatura Apostólica da Biblioteca João Paulo II da Universidade Católica Portuguesa; h)

[15] Para tal, seria importante a criação de um centro de investigação em Roma, em articulação com um centro de investigação em Portugal, que começasse por inventariar as fontes documentais e porventura musicais existentes. No entanto, entendo que qualquer trabalho sobre a actividade musical teria de ser articulado com outra áreas do saber, desde a história universal, à história da Igreja, ao estudo das relações comerciais, do conhecimento aprofundado das relações politicas e religiosas, etc..

Academia das Ciências; i) Biblioteca da Ordem dos Padres Jesuítas em Portugal – Casa Brotéria; j) Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa

Dentro das usuais tipologias de pesquisa utilizadas na investigação musicológica, no que diz especificamente respeito à questão das fontes, fez-se uso, em resumo, das seguintes: a) Fontes musicais, sob a forma de notação; b) Fontes documentais; c) Fontes fonográficas, resultado de gravações por abordagens anteriores. Fontes como as iconográficas são de diminuta importância e por isso praticamente ausentes deste trabalho.

2. ESTADO DA ARTE

Por força das circunstâncias específicas deste trabalho, uma parte do estado da arte será apresentado de forma detalhada no decorrer do texto em cada capítulo, com especial incidência no primeiro capítulo. Não obstante tal facto, nesta introdução pretendo efetuar uma primeira abordagem, mesmo de forma resumida, de algumas questões de carácter mais global, apresentando de forma geral o estado da investigação musicológica sobre o período em apreço.

A prática musical da primeira metade do século XVIII é ainda mal conhecida da comunidade musicológica. Certamente o interesse pelas novas formas musicais, pelo fascínio do que era novo, i.e., a ópera e o concerto, terá tido como consequência ter-se posto um pouco de parte a música sacra, associada a prática musicais mais conservadoras e consequentemente não trazendo consigo o carácter inovador que tanto fascinava a investigação musicológica. Efetivamente, a maior parte das fontes musicais conhecidas deste período são essencialmente dominadas por repertório litúrgico, muito dele replicando modelos composicionais de séculos anteriores, especialmente do século XVII. A existência nos arquivos de repertório musical de séculos anteriores em fontes do século XVIII, indiciando que essas obras coexistiam com as novas obras que iam sendo escritas, constitui também um fenómeno ainda por estudar.

Talvez pelo atrás descrito se compreenda que o número de obras deste período que viram a luz do dia, seja pela edição, seja pela execução a partir dos manuscritos existentes é

uma ínfima parte do conhecido e acessível; este facto não se limita a Portugal, podendo-se constatar que mesmo em compositores importantes italianos contemporâneos, como Pitoni e Chiti, cujo número total de obras é superior ao milhar[16], elas permaneçam na quase totalidade desconhecidas.

Os primeiros dados sobre o João Rodrigues Esteves inscrevem-se ainda no século XVIII e provêm de José Mazza[17] e de Francisco Ignacio Solano[18]. No contexto do movimento historiográfico do século XIX, dois historiadores dedicam algumas linhas à figura mas nunca às obras de João Rodrigues Esteves. São eles, Joaquim de Vasconcellos (1849-1936), em 1870[19] e Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895) que reproduz quase na íntegra as afirmações de Joaquim de Vasconcellos[20]. Será no século XX que surgirão alguns dados mais sobre a figura de João Rodrigues Esteves, algumas das suas obras e um pouco sobre o contexto em que ele se inseria. As primeiras referências de alguma dimensão são inevitavelmente da autoria de Ernesto Vieira[21], onde se referem sumariamente algumas obras. Há mais autores que acrescentam alguns dados, como é o caso de Júlio Dantas, por volta de 1914-15[22] e João Manuel Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues[23]. Um novo impulso será dado pelo trabalho de Mário Sampayo Ribeiro[24]. Em 1938 escreve um importante livro sobre a música em Portugal nos séculos XVIII e XIX, onde, para além da

---

[16] Conforme se pode constatar em *L'archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI-XX) Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI-XX) a cura di Giancarlo Rostirolla*. Roma: Istituto di Bibliografia Musicale, 2002

[17] *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, (anterior a 1797), Extracto da Revista Ocidente, com prefácio e notas do Pe. José Augusto Alegria, Lisboa , 1944/1945

[18] SOLANO, Francisco Ignacio. *Novo Tratado de Musica Métrica, e Rhythmica*, Lisboa, Regia Officina Typografica: 1779

[19] VASCONCELLOS, Joaquim de, *Os Musicos Portuguezes: Biographia-Bibliographia,* Porto: Imprensa Portugueza, 1870. 2 vol., 1º vol., pág. 98

[20] CHAGAS, Manuel Pinheiro, *Diccionario popular, historico, geographico, mythologico, biographico, artistico, bibliographico e litterario,* Lisboa:, Lallemant frères, typ., 1876-90. 16 vol., 5º vol, pág. 225

[21] VIEIRA , Ernesto. *Diccionario biographico de musicos portuguezes*, Lisboa: Typographia Mattos Moreira de Pinheiro, 1990, 2ºvol., p. 77

[22] *Anais das Bibliotecas e Arquivos* - V. 1, n. 1 (Janeiro - Março 1920) Lisboa: Tipografia da Biblioteca Nacional, 1920, pp. 6-9

[23] PEREIRA, João Manuel Esteves, RODRIGUES, Guilherme, *Portugal: diccionario histórico, chorographico, biographico, bibliographico, heráldico, numismático e artístico* Lisboa: João Romano Torres. 7 vol. (1904-1915), Vol. III (D-K) (1904-15)

[24] RIBEIRO, Mário Sampayo, *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX.* Lisboa, 1938, pp. 25-26

referência a alguns dados básicos sobre João Rodrigues Esteves, é feita uma descrição e apreciação de várias obras, entre as quais o *Miserere* a 3 coros, que ele transcreveu[25].

Teremos de esperar até 1980 para termos o primeiro trabalho de alguma dimensão sobre a figura e obra de João Rodrigues Esteves, da autoria de Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes[26]. Mesmo esse trabalho, que se revelou ser muito importante, foi escrito no contexto da introdução da edição de um conjunto de obras seletas de João Rodrigues Esteves[27].

Posteriormente, a musicóloga Cristina Fernandes, apesar de ~~o~~rientar primordialmente a sua investigação para a segunda metade do século XVIII, acrescentou ainda dados importantes sobre o compositor em estudo, nomeadamente quanto à apresentação de um dos seus *Te Deum*, para além de presentação de diversa informação que enquadra o trabalho que agora se apresenta. Na sua tese de doutoramento[28] apresenta diversos estudos relativos ao período em estudo nesta tese, especialmente no que diz respeito à Sé Patriarcal[29] e ao Seminário da Patriarcal[30].

Nesta fase dos estudos musicológicos, recebemos diversa informação importante, não tanto sobre a vida e obra de João Rodrigues Esteves, mas sobre o período em que este viveu e trabalhou, seja ao nível do campo da história da música, seja mesmo ao nível da história em geral, trabalho este que nunca mais parou e que nos traz regularmente novas perspetivas sobre o século XVIII, nas suas mais diversas facetas. Como vimos anteriormente, de entre os diversos trabalhos mais recentes, realçam-se os do musicólogo João Pedro d'Alvarenga, que muito têm contribuído para a conhecimento do período em que este compositor viveu[31].

---

[25] Esta transcrição encontra-se actualmente no fundo Mário Sampayo Ribeiro na Biblioteca Nacional

[26] DODERER, Gerhard & FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

[27] Este trabalho teve muitas virtudes, de que destacaria a importância de que se revestiu a generalidade dos músicos – e não só – a possibilidade em aceder numa edição moderna a algumas obras bem seleccionadas.

[28] FERNANDES, Cristina *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807,* 2 vols., Dissertação de doutoramento em Música e Musicologia, Évora, Universidade de Évora, 2010.

[29] Idem, pp. 1-15

[30] Idem, pp. 355-362

[31] Refira-se particularmente ALVARENGA, João Pedro d', Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal,

As restantes referências sobre a vida e obra de João Rodrigues Esteves, seja em livros de história da música, em artigos de enciclopédias, em notas a programas de concerto ou nos textos que acompanham os CD's entretanto editados, repetem, no essencial, o que os autores atrás referidos afirmaram.

3. CONTEÚDO E ESTRUTURA DO TRABALHO

Esta tese conta com 4 capítulos, um aparato critico e uma edição crítica das fontes musicais de João Rodrigues Esteves hoje conhecidas

No 1º Capítulo serão objeto de análise tudo o que de importante foi escrito sobre a figura de João Rodrigues Esteves, procurando primeiramente confirmar o melhor possível os dados já veiculados, refletindo sobre as deduções entretanto produzidas, avaliando da sua veracidade, ou procurando novas explicações para factos já conhecidos. Numa segunda parte, introduzo novos dados, resultantes da minha própria investigação, que no caso presente veio a adquirir uma dimensão inesperada, a priori, por mim. Farei a minha interpretação dos dados recolhidos, procurando apresentar o mais detalhadamente possível os processos, para permitir que porventura outros possam prosseguir o caminho, pois este

---

Travelling, and the Italianisation of the Portuguese Musical Scene, in *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death* , ed. Massimiliano Sala and W. Dean Sutcliffe, Ad Parnassum Studies 3 (Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2008), pp. 17-68 ou ALVARENGA, João Pedro d', To Make of Lisbon a New Rome: 'The Repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s', Eighteenth-Century Music, 8/2 (2011), pp. 179-214. Refira-se ainda a comunicação "Allo stile dei musici di questa nazione": Balancing the Old and New in Portuguese Church Music from the 1720s and 30s, realizada na Annual International Symposium of the Schola Cantorum Basiliensis, Basel, Suíça, entre 20-23 Novembro de 2014.

ficará com toda a certeza longe de estar concluído[32]. Como em todos os trabalhos desta natureza foi necessário colocar um ponto final neste processo que nunca terminará[33].

No 2º Capítulo será apresentada uma leitura detalhada das fontes, partindo da análise das fontes e os respetivos arquivos; serão analisadas criteriosamente as inscrições contidas nas fontes, que são preciosas na análise que se seguirá e no enquadramento litúrgico e estilístico a ser realizado, sendo elas referentes ao *incipit* textuais, a aspetos de performance, de questões de autoria, de datas, etc..

Há ainda diversos aspetos relativos às fontes, importantes de serem abordados, por nos permitir ter uma visão global da situação dos arquivos, nomeadamente a obras desaparecidas, ao estado em que se encontram os arquivos e as fontes. Conclui-se este capítulo com um estudo sobre as concordâncias, onde se poderá observar alguns casos peculiares.

Como pressuposto para o trabalho realizado no 3º e 4º capítulos está a transcrição da obra integral de João Rodrigues Esteves, com o respetivo aparato critico. A revisão critica e a edição da obra de João Rodrigues Esteves, que esteve sempre no centro deste trabalho, foi só parcialmente objeto de análise musical, procurando-se, pela análise, integrá-la na prática composicional do seu tempo, nomeadamente da prática composicional vigente em Roma, onde este compositor fez a sua formação como músico, depois da formação inicial feita em Portugal, de que se desconhece quase tudo. Mesmo do que fez em Roma nada se sabe de concreto, mas é possível integrar-se a sua música nos modelos claramente definidos por diversos teóricos e compositores como Ottavio Pitoni, ou Angelo Berardi. Este trabalho de enorme dimensão servirá de base para um estudo analítico bem aprofundado.

No 3º Capítulo serão analisadas as obras conhecidas de João Rodrigues Esteves segundo a perspetiva dos géneros litúrgicos mais significativos da Missa e do Ofício Divino, alguns possíveis de enquadrar nos momentos mais importantes do ano litúrgico,

[32] Neste caso, o terramoto de 1755 com as suas consequências devastadoras, dificultou enormemente este trabalho, mas apesar das dificuldades do trabalho produzido, fica a sensação de ser possível encontrar mais dados significativos, seja em Portugal, particularmente em Lisboa, seja em Roma, ainda que aí com mais dificuldade.

[33] Exemplo deste facto é a investigação está a ser feita por investigadores da Universidade Gregoriana de Roma, no âmbito da inventariação e posterior catalogação do vastíssimo fundo do Seminário e Colégio Romanos, onde é admissível João Rodrigues Esteves possa ter estudado.

desde a Semana Santa ao Natal, passando pelo *Corpus Christi*, das festas de Santos mais importantes a outros momentos especiais.

No 4º Capítulo serão estudadas obras de João Rodrigues Esteves segundo a perspetiva das tipologias e práticas composicionais. Estas serão agrupadas em quatro estilos: o *stile concertato*, o *stile pieno*, o *stile antico* e o *stile alla moderna*. Pretendeu-se assim obter uma visão sobre processos e práticas na música sacra da primeira metade do século XVIII. Proceder-se-á ainda a uma análise detalhada de algumas obras entendidas como mais representativas de cada um dos estilos. Foram ainda analisadas algumas obras que, por conterem aspetos peculiares, mereceram um olhar mais aprofundado.

CAPÍTULO 1 JOÃO RODRIGUES ESTEVES - FONTES BIOGRÁFICAS

> "... Cantando nela os melhores Cantores da Santa Igreja de Lisboa, e da corte, acompanhados de todo o genero de instrumentos, o Hymno Te Deum Laudamus, por huma nova disposiçam da solfa, composta pelo insigne Joam Rodrigues Esteves, compositor da mesma Santa Igreja Patriarcal, e Mestre do seu Seminario, que por ordem do Fidelissimo Rey D. Joam o V, de feliz recordaçam assistiu muitos anos na corte de Roma; e que havendo já feito outra composiçam musica do mesmo Hymno, nessa parece, que se excedeu a si mesmo, tanto na Ciencia, como no bom gusto; e de modo, que mereceu o geral aplauso de todos os ouvintes"[34].

Num estudo da biografia de um indivíduo, é usual referir-se que o objeto de estudo é o indivíduo, ele próprio, na sua singularidade e que tal determina as opções metodológicas a implementar. Sem rejeitar completamente esta premissa, entendo que os dados a recolher devem ser sempre interpretados à luz do tempo em que os factos ocorreram, com o cuidado necessário para que estes não sejam lidos de forma absoluta, procurando compreendê-los e interpretá-los com o máximo cuidado possível.

Os dados biográficos conhecidos de João Rodrigues Esteves são poucos e resumem-se a alguns aspetos muito parcelares da vida deste compositor, que como se pode ler na citação acima apresentada, chegou a compositor da "Santa Igreja Patriarcal" e "mestre do seu Seminario". Muitos são os motivos que tal justificam, mas sem dúvida que o Terramoto de 1755, com as consequências inerentes ao extravio irremediável de fontes musicais e documentais, adquiriu uma importância decisiva.

A primeira fase deste trabalho incidiu na recolha e revisão de dados biográficos mencionados em estudos existentes.

[34] *Gazeta de Lisboa* de 1751, suplemento do nº 52.

1.1 REVISÃO DAS PRINCIPAIS FONTES DOCUMENTAIS

As primeiras referências ao compositor da Patriarcal podem ser encontradas em publicações do século XVIII, nomeadamente no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, de José Mazza[35] e na *Prefação* ao *Novo Tratado de Musica Métrica, E Rhythmica* de Francisco Ignacio Solano[36].

José Mazza[37], afirma:

> *João Rodrigues Esteves foi mandado pelo senhor El-Rey D, João 5.º estudar a Roma, foi mestre do real Seminario da Muzica de Lx.ª alem de varias que compos forão 2 Te Deus para se cantarem nas reaes presenças, em dia de S. Silvestre sendo hum dos ditos Te Deus a quatro Coros, faleseo no seculo de 700*[38].

É possível admitir-se que no âmbito da sua atividade como músico da Capela Real, José Mazza possa ter conhecido João Rodrigues Esteves, compositor da Capela Patriarcal, merecendo assim as suas afirmações uma credibilidade considerável. Os dados referidos por José Mazza são os primeiros conhecidos sobre a vida de João Rodrigues Esteves, com a particularidade de que todos eles puderam ser confirmados posteriormente, como veremos.

Francisco Solano, por sua vez, refere na *Prefação* ao *Novo Tratado*, que:

> *O Objecto que me propuz para Compor es/ta Obra, foi o desejo de satisfazer ás súpplicas de hum Amigo meu. Quando me representei*

---

[35] *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, (anterior a 1797), Extracto da Revista Ocidente, com prefácio e notas do Pe. José Augusto Alegria, Lisboa , 1944/1945

[36] SOLANO, Francisco Ignacio. *Novo Tratado de Musica Métrica, e Rhythmica*, Lisboa, Regia Officina Typografica: 1779

[37] José Mazza, segundo José Augusto Alegria (MAZZA, José, Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses, (anterior a 1797), Extracto da Revista Ocidente, com prefácio e notas do Pe. José Augusto Alegria, Lisboa: 1944/1945), p.30, afirma que, de forma segura, se sabe unicamente que era italiano ou descendente de italianos. Refere ainda que no catálogo dos manuscritos organizado na Biblioteca Pública de Évora pelos bibliófilos Cunha Rivara e Teles de Matos é afirmado que teria sido aluno da "Academia dos conformes Lisbonenses", para além de ser instrumentista da "Câmara de Sua Magestade"; terá falecido nos últimos anos do século XVIII. Jozé Mazza no Dicionário Biográfico de Músicos

[38] idem, p. 30

tomar sobre os meus fra/cos, e débeis hombros este grande trabalho, a que só os Sábios podem dar o devido valor, não me esqueci, de que as Regras de acompanhar ao Cravo, e ao Órgão correm compostas com todo o acerto pelos melhores Professores, já impressas, já manuscriptas. De que existem as do insigne, e estudioso Romão Mazza, as do Prudente, e Sábio Mestre João Rodrigues Esteves, as do Scientífico Musico o Senhor Henrique da Silva Negrão, e outras. De que se derão ao Prelo as do famigera/do Manoel de Moraes Pedroso na Cidade do Porto em 1751, e as do muito benemerito Cravista o Senhor Alberto José Gomes da Silva em Lisboa no anno de 1758[39].

Depreende-se do atrás transcrito, que Solano terá conhecido João Rodrigues Esteves, a quem trata por Mestre, muito provavelmente por ter frequentado o Seminário de Música da Patriarcal no período em que João Rodrigues Esteves terá sido lá professor.

Não deixa de causar alguma estranheza o facto de Diogo Barbosa Machado (1682-1772) não ter feito qualquer referência a João Rodrigues Esteves na sua *Bibliotheca Lusitana*[40]. Barbosa de Machado era um bibliófilo extraordinário, membro fundador da Academia Real da História Portuguesa, autor de uma vastíssima obra publicada, possuidor de livros raros sobre a história portuguesa, de uma grande quantidade de notícias e opúsculos diversos, assim como livros contendo retratos de reis, príncipes e infantes de Portugal, outros de portugueses célebres, e ainda cartas e mapas geográficos de Portugal. A partir de toda esta documentação desenvolveu uma obra notável, denominada *Bibliotheca Lusitana*, em quatro volumes, onde reuniu toda a informação disponível sobre bibliografia portuguesa e os seus autores[41]. Nela estão referenciados muitos compositores e outros músicos, mas não João Rodrigues Esteves.

---

[39] Transcrição realizada de acordo com as *Normas Gerais de Transcrição e Publicação de Documentos e Textos Medievais e Modernos* do Padre Avelino de Jesus da Costa. (Costa, Avelino de Jesus da – *Normas Gerais de Transcrição e Publicação de Documentos e Textos Medievais e Modernos.* 2.ª edição. Braga: Tip. do Diário do Minho, 1982.)

[40] MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana, Historia, Critica e Chronologica, na qual se comprehende a noticia dos autores portuguezes, e das obras que compozeram desde o tempo da promulgação da Lei da Graça, até o tempo presente*, Lisboa, 1741 e 1758;

[41] http://www.arqnet.pt/dicionario/barbosamachadod.html (download feito a 27.07.2015)

Durante o século XIX a figura e a música de João Rodrigues Esteves parece ter caído no esquecimento. Tal pode ser explicável pelo contexto histórico conturbado por que passou o país. Será no contexto do movimento historiográfico, que João Rodrigues Esteves voltará a ser mencionado já no final do século. Em 1870, Joaquim de Vasconcellos (1849-1936) dá-nos a seguinte informação

> *Músico e escriptor theorico. Viveu na segunda metade do seculo XVIII. Não conhecemos as suas obras*[42].

Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), reproduz pouco mais tarde, quase na íntegra, o que Vasconcellos afirmou poucos anos antes, afirmando que João Rodrigues Esteves foi *musico e escriptor theorico que viveu na segunda metade do seculo XVIII*[43]. Está bem patente o conhecimento limitado e por vezes impreciso manifestado por Joaquim de Vasconcellos sobre a vida e obra de João Rodrigues Esteves, facto repetido posteriormente por Manuel Pinheiro Chagas.

Será no século XX que irá surgir um maior número de referências e estudos com informação mais detalhada. Um pouco ainda na linha da historiografia do século XIX, Ernesto Vieira no seu *Diccionario biographico de músicos portugueses* escreverá:

> *Esteves (João Rodrigues). Mestre da capella na sé de Lisboa durante a primeira metade do século XVIII. No archivo d'aquella sé existem numerosas composições d'este mestre, entre ellas vinte e dois psalmos; muitas são a oito vo/zes. Teem quasi todas datas, comprehendidas entre os annos de 1719 e 1751; as d'este ultimo anno são só duas. É musica de bom estylo religioso*[44].

[42] VASCONCELLOS, Joaquim de, *Os Musicos Portuguezes: Biographia-Bibliographia,* Porto: Imprensa Portugueza, 1870. 2 vol., 1º vol., pág. 98

[43] CHAGAS, Manuel Pinheiro, *Diccionario popular, historico, geographico, mythologico, biographico, artistico, bibliographico e litterario,* Lisboa:, Lallemant frères, typ., 1876-90. 16 vol., 5º vol, pág. 225

[44] Obra supracitada, 1º Vol., pág. 397

Este é o primeiro relato que temos da existência de obras no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, pronunciando-se Ernesto Vieira ainda sobre a qualidade das mesmas e referindo a especificidade das obras a oito vozes[45].

João Rodrigues Esteves continuará a merecer referências muito reduzidas, por comparação com outros nomes hoje menos conhecidos. No *Supplemento* do *Diccionario*, Vieira acrescenta ainda: *Esteves (João Rodrigues). Escreveu umas 'Regras de acompanhar', que corriam manuscriptas*[46]. Vieira parece apoiar-se apenas na informação mencionada por Francisco Solano na obra supracitada. A referência ao facto destas *Regras* estarem manuscritas, facto que não podemos deduzir completamente do escrito por Francisco Solano, não nos garante mesmo assim que ele possa atestar este facto. A referência a João Rodrigues Esteves como *mestre da capela* é muito vago. Não me parece que tenha acedido a qualquer documento que o comprove, pois se tal acontecesse, penso que o referenciaria, à semelhança do que faz noutros momentos da obra.

Segundo Gerhard Doderer, no pequeno manuscrito existente no atual Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa [47] pode ler-se:

> *João Rodrigues Esteves. Mestre da capella da Sé patriarchal durante a primeira metade do século XVIII. O Novo Tratado de Musica de Solano chama-lhe sábio mestre, citando-o com auctor de uma Regras de acompanhar que corriam manuscriptas. Guiado por esta única citação, o sr. Joaquim Vasconcellos nos Músicos Portuguezes e, reproduzindo-o, o sr. Pinheiro Chagas no Diccionario Popular, chamam-lhe musico theorico. Todavia as obras praticas que o archivo da Sé possue, deste seu antigo mestre da capella, n'essas obras variam entre 1719 e 1751. É, como se vê, uma colecção não menos valiosa do que a de D. João Jorge, pois, o que perdem ser menos numerosa, ganha a em ter maior antiguidade. Consta das seguintes obras, parte a quatro vozes, parte a oito; quatro hymnos, duas ladainhas, três lamentações, tres Miserere, duas missas ambas a oito vozes, vinte motetes, vinte e seis psalmos, matinas do Natal, oito responsorios das mesmas matinas,*

[45] Certamente Ernesto Vieira terá visitado o arquivo, onde se encontra ainda um pequeno manuscrito com biografias musicais de sua autoria.

[46] Ibidem, 2º Vol, pág. 437

[47] Referido por Gerhard Doderer na introdução a DODERER, Gerhard & FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. Até à data não nos possível localizar no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal este manuscrito.

terceiro responsorio das matinas de S: Vicente, três sequencias, vesperas[48].

Estas afirmações demonstram o facto de ter visto com detalhe as obras existentes, apesar de não ter feito qualquer análise mais detalhada. Refere três *Miserere*, mas hoje só se encontra no referido arquivo um único *Miserere*[49]. Refere ainda duas missas a oito vozes, o que não se verifica, mas tal poderá ter sucedido por algum equívoco na apreciação de uma das missas, que é a 5 vozes e não a 8 vozes.

Na sequência da investigação dos dados recolhidos e publicados por diversos historiadores e musicólogos, registo o facto de João Rodrigues Esteves não ser sequer citado nos *Subsídios para a historia da musica em Portugal* de Sousa Viterbo[50], nem em *Artes e Artistas em Portugal*[51]. Sousa Viterbo foi um historiador importante, que se debruçou sobre muitos aspetos da vida pública portuguesa e talvez por isso se esperasse alguma referência a João Rodrigues Esteves.

Júlio Dantas[52] refere em *Anais das Bibliotecas e Arquivos*[53] a figura de *João Rois Esteves*, como um dos *profissionais portugueses* laicos, membros da Santa Igreja Patriarcal. São inúmeros os músicos referidos no documentos que Júlio Dantas refere, citando um documento de 1749: *Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecília ordenado pelos professores da Arte da Musica em o anno de 1749*. Este códice estaria na Secção de Manuscritos da Biblioteca Nacional de Lisboa, no Fundo Geral, com a cota 9:0002, conforme a indicação precisa de Júlio Dantas. A referência é

[48] E. V.[IEIRA], 1892. Estas notas manuscritas deverão ter servido para o seu *Diccionario biográphico,* que será editado oito anos mais tarde.

[49] Um segundo *Miserere* foi entretanto localizado no fundo de Mário Sampayo Ribeiro, depositado pela sua família na Biblioteca Nacional.

[50] VITERBO, Sousa, *Subsídios para a história da música em Portugal : a música sagrada em diversas terras do reino,* Lisboa : Typographia do Commércio, [s.d.] - Separata de: Boletim da Associação dos Archeologos Portuguezes, Coimbra: Universidade, 1932

[51] VITERBO, Sousa, *Artes e Artistas em Portugal – Contribuições para a historia das artes e industrias portuguezas*, Lisboa: Livraria Ferreira, 1892

[52] Júlio Dantas (1876 - 1962) foi escritor, médico, político, diplomata e, com relevância para este estudo, Inspector das Bibliotecas Eruditas e Arquivos, por volta de 1914-15.

[53] *Anais das Bibliotecas e Arquivos* - V. 1, n. 1 (Janeiro - Março 1920) Lisboa: Tipografia da Biblioteca Nacional, 1920, p.6-9

feita com muito rigor, chegando mesmo a afirmar que este códice em papel tinha "38 folhas inumeradas, sendo 12 brancas, aparo dourado...". Este códice não foi até há pouco tempo localizado nem na Biblioteca Nacional nem sequer na Irmandade de Santa Cecília, tendo sido entretanto já encontrado e será referido mais adiante neste capítulo[54].

Entre 1904 e 1915, surgirá uma referência na obra de João Manuel Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Portugal: diccionario histórico, chorographico, biographico, bibliographico, heráldico, numismático e artístico* sobre João Rodrigues Esteves, que serão posteriormente repetidas quase na íntegra por Mário Sampayo Ribeiro[55]:

> *Esteves (*João Rodrigues*), Mestre de capella na sé de Lisboa durante a primeira parte do século XVIII. No archivo existem numerosas com-/posições suas, entre as quaes se contam 22 psal-/mos; muitas são a 8 vozes. Quasi todas teem data comprehendida entre os annos de 1719 e 1751; as d'este ultimo anno são só duas. Escre-/veu também uma* Regras de acompanhar, *que corriam manuscriptas.*

De entre todos os musicólogos que na primeira metade do século XX o que mais se debruçou sobre a vida e obra de João Rodrigues Esteves foi Mário Sampayo Ribeiro. Em 1938 escreve um importante livro sobre a música em Portugal nos séculos XVIII e XIX. Aí afirma:

> *Com efeito, João Rodrigues Esteves já mandava de Roma, em 1719, cinco composições a quatro vozes, todas muito notáveis. São outros tantos motetos (em estilo a-capella) para festas de Nossa Senhora – Nativitas gloriosæ Virginis Mariæ, Alma Redemptoris mater, Salve Regina, Ave Regina Cælorum e Regina cæli lætare – que revelam perfeito domínio da Arte.*
>
> *Ora não é possível que em dois anos (dando de barato que ele teria ido quando Teixeira) se pusesse capaz de assim escrever, se não tivesse grande bagagem de conhecimentos consigo.*
>
> *Em 1722 ainda estava em Roma, pois na Sé de Lisboa existe a partitura autografa de um Hino de S. José da sua autoria, que está datada dêsse ano e da capital dos Estados Pontifícios. Já estava, porém, de regresso em 1726.*

[54] pp.42-43

[55] PEREIRA, João Manuel Esteves, RODRIGUES, Guilherme, *Portugal: diccionario histórico, chorographico, biographico, bibliographico, heráldico, numismático e artístico* Lisboa: João Romano Torres. 7 vol. (1904-1915), Vol. III (D-K) (1904-15)

Do estilo das suas obras é lícito inferir que tenha sido discípulo do famigerado Ottavio Pittoni, pois nela predomina o estilo coral e aquele mestre era o mais notável nesse género dos que havia em Roma então.

João Rodrigues Esteves foi contrapontista consumado. Conheço um seu Miserere a três coros reais – isto é: a doze vozes – composto em 1737, que é simplesmente admirável.

A suas obras para dois coros (a oito vozes), com e sem órgão, são numerosas e para que se avalie bem a sua dextreza basta dizer que tenho cópia duma sua extensa composição – a sequencia da festa do Corpo de Deus, Lauda Sion Salvatorem – cujo autógrafo tem esta nota à margem: (isto é: reprodução) de um original feito em 24 horas! Está datado de 1726 – o provável ano da volta à pátria - e é obra tão notável pela técnica como pela beleza. Embora a arte contrapontística pela multiplicidade de combinações que proporciona contenha em si possibilidades que permitem maior facilidade de escrita, tem que reconhecer-se que vinte e quatro horas é pouco tempo para trabalhar a dois coros a belíssima poesia de Santo Tomás de Aquino (que compreende nove sextilhas, duas oitavas e duas quintilhas) e ainda tratar desenvolvidamente em estilo fugato as duas palavras finais amen *e* Alelluia – *cada qual de per si.*

É possível que Esteves tivesse recebido lições de Alexandre Scarlatti, mas foi, com certeza, seu grande admirador por este tacto: numa das suas partituras está copiada uma curta ária duma pastoral do mestre dos mestres do seu tempo[56].

Mário Sampayo Ribeiro formula ainda algumas deduções que nos parecem dignas de serem observadas mais de perto, pelas consequências que tiveram no que se veio a afirmar posteriormente sobre a vida de Esteves. Pode ler-se:

Do estilo das suas obras é licito inferir que tenha sido discípulo do famigerado Octávio Pittoni, pois nela predomina o estilo coral e aquele mestre era o mais notável nesse género dos que havia em Roma então.

José Augusto Alegria, remetendo para Mário Sampayo Ribeiro, refere no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, atrás referido que

Parece ter sido discípulo do famoso Octávio Pitoni. João Rodrigues Esteves foi um dos bons Mestres compositores portugueses mandados a Itália por D. João V[57].

[56] RIBEIRO, Mário Sampayo, *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa, 1938, pág. 25-26

[57] pp. 85-86.

A afirmação extremamente cuidadosa de uma hipótese por parte de Sampayo Ribeiro é em Alegria ainda cuidadosamente apresentada – com a palavra "parece" - vai ser posteriormente abandonada, passando-se a afirmar de forma perentória em quase todos os artigos escritos sobre João Rodrigues Esteves que estudou com Ottavio Pitoni. Teria sido porventura interessante perseguir outra linha de raciocínio, quanto ao professor com quem João Rodrigues Esteves teria estudado em Roma e que é apresentado no último parágrafo do texto, em que afirma que terá *recebido lições de Alexandro Scarlatti*.

Curiosamente uma das teses aqui defendidas, a que aponta para a possibilidade de João Rodrigues Esteves ter ido estudar para Roma aquando da ida de António Teixeira, i.e. em 1717, não foi posteriormente seguida por outros estudiosos. Gerhard Doderer[58], em 1980, defende que da indicação das datas nas margens das partituras permite que se retirem conclusões que apontam para que João Rodrigues Esteves tenha iniciado a sua estadia em Roma no outono de 1719. Infere ainda que, devido à qualidade técnica já amadurecida revelada pelas obras datadas de 1719, que João Rodrigues Esteves teria tido já uma boa formação musical em Lisboa, antes de ir para Roma prosseguir estudos. Esta mesma base dedutiva – a da confiança nas datas patentes nas partituras autografas existentes no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa - permitiu a Mário Sampayo Ribeiro afirmar que João Rodrigues Esteves estará de regresso a Portugal em 1726, dedução essa assumida por Gerhard Doderer. Afirma ainda, com o cuidado necessário, que, embora se não possa comprovar, pudesse ter sido possível ter estudado em Roma, conjuntamente com Francisco António de Almeida. Estranhamente, depois de afirmar que se supunha que Francisco António de Almeida teria estudado com Alessandro Scarlatti e encontrar pontos de contacto entre ele e João Rodrigues Esteves, não ter optado por defender a ideia que este pudesse ter igualmente estudado com Alessandro Scarlatti[59]. Uma hipótese de explicação pode passar pela opinião por vezes, mesmo hoje, veiculada de que este compositor é, acima de tudo, uma importante figura no contexto da ópera. Alessandro Scarlatti,

[58] DODERER, Gerhard & FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

[59] Num diário do Armário Jesuítico e Cartório dos Jesuítas (Cota: PT/TT/AJCJ), existente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, de entre muitas referências a estudantes de música portugueses a estudar em Roma, há uma referência clara, pág. 360-361, que permite deduzir a existência de uma relação próxima entre Alessandro Scarlatti e a casa professa dos Jesuítas, assim como com o Seminário e Colégio Romano, onde estudariam alguns dos portugueses.

particularmente no período de estadia dos bolseiros em Roma, escreveu muita música sacra, sobre a qual se debruçou detalhadamente Benedikt Poensgen[60].

Um dado mais, de grande relevância, é apresentado por Gerhard Doderer como hipótese e posteriormente afirmado por outros como certo é o que diz respeito à ascensão a *mestre de Capela da Sé* em 1729, devido à morte do anterior mestre capela Domingos Nunes Pereira[61]. Esta afirmação, não documentada por Gerhard Doderer é bastante frágil, desde logo pelo facto de haver em Lisboa desde 1729 duas Dioceses, uma Oriental e outra Ocidental junto ao Paço Real.

Este autor admite, contudo, outras teses, como a que João Rodrigues Esteves pudesse ter estudado em Roma com Giovanni Giorgi, que virá mais tarde para Lisboa, ou mesmo com Girolamo Chiti ou Ottavio Pitoni. A probabilidade de ter estudado com o primeiro deste dois é diminuta, senão mesmo nula. Na recente edição do Epistolário entre Girolamo Chiti e o Padre Martini[62], não há, nas largas centenas de cartas, qualquer referência nem a João Rodrigues Esteves, nem a qualquer compositor ou bolseiro português.

No que diz respeito à estadia em Roma de João Rodrigues Esteves e outros compositores, é certo que não encontramos qualquer referência no Arquivo da Igreja de Santo António dos Portugueses, como Gerhard Doderer cuidadosamente refere, mas sabe-se que o Arquivo desta Instituição passou ao longo dos séculos por tais vicissitudes, que a ausência de dados não é por si só reveladora da ausência de factos. O Arquivo das diversas embaixadas mudou de instalações demasiadas vezes, sofreu incêndios, entre diversas outras vicissitudes. O atual Arquivo da Embaixada de Portugal na Santa Sé, para o que seria de esperar, após séculos de relacionamento estreito entre Portugal e a Santa Sé, é muito pequeno, denotando-se em muitos documentos vestígios de incêndio, tendo sido catalogado sumariamente pelo Pe. José de Castro já em 1930[63].

---

[60] POENSGEN, Benedikt, *Die Offiziumskompositionen von Alessandro Scarlatti*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008

[61] DODERER, Gerhard & FERNANDES, Cremilde Rosado, *João Rodrigues Esteves,* pág.VIII

[62] ROSTIROLLA, Giancarlo, LUCIANI, Luciano, TANNUCCI, Maria Adelaide Morabito, PARISI, Cecilia, *Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti (1745-1759)* Roma: IBIMUS, 2010

[63] Pe. José de Castro anotou de forma manuscrita no Catálogo, que tem a denominação "Catálogo remissivo e sintético do arquivo da Embaixada de Portugal junto da Santa Sé, até 1930, contido em caixas e livros" que

Refira-se aqui que João Rodrigues Esteves irá dedicar uma obra sua, *Os salmos breves*, – a única obra que é dedicada a uma personalidade – ao Cav. Giuseppe de Sequeira, que foi, curiosamente, a partir de 1722, período em que João Rodrigues Esteves residiu em Roma, o administrador de Santo António dos Portugueses. Há aqui um indício de que terá havido contacto, de alguma forma, com esta instituição, que tem sido sempre um refúgio e ajuda aos portugueses que viveram ao longo dos tempos em Roma[64], ou pelo menos com esta personalidade, que terá sido administrador de Santo António dos Portugueses até ao regresso da comunidade portuguesa a Portugal em 1728.

Esta prática em definir etapas da vida de João Rodrigues Esteves através das datas de composição patentes nas margens das composições, particularmente nos manuscritos existentes no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, é porventura necessária, até pela falta de muitos dados sobre a sua vida, mas esta leitura deve ser levada a efeito de forma extremamente cuidadosa, pois caso contrário poderão tirar-se ilações pouco seguras. Vimos atrás um exemplo disto mesmo, resultante do método de leitura das datas inscritas nas partituras e da dedução algo apressada que João Rodrigues Esteves teria estado em Roma entre 1719 e 1726 – aspeto patente em quase todos os artigos sobre João Rodrigues Esteves –, quando entretanto se sabe, pela leitura do documento de habilitação de género, que João Rodrigues Esteves foi muito provavelmente estudar para Roma em 1716, como veremos no ponto 1.2 deste capítulo[65].

No artigo de Robert Stevenson sobre João Rodrigues Esteves, do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*[66] e que podemos encontrar no MGG[67], na sua tradução para alemão, Robert Stevenson, para além de resumir muito do que foi afirmado pelos seus antecessores, afirma que João Rodrigues Esteves foi nomeado mestre de capela da Basílica

---

o "Arquivo na parte mais antiga passou por um incêndio. O material salvo, encontra-se catalogado." E ainda acrescenta: "Índice das Caixas e Arquivo de 1700 (aprox.) a 1930: 83 caixas e 130 vol. encadernados".

[64] Sobre a música em Santo António dos Portugueses, ver: FRANCHI, Saverio, SARTORI, Orieta, Attività musicale nella chiesa nazionale di S.Antonio dei Portoghesi e altre musiche di committenza portoghese a Roma nei secoli XVII-XVIII, *in Musica se extendit ad omnia. Studi in onore di A. Basso in occasione del suo 75° compleanno, I*, Lucca 2007, pp. 218 ss.

[65] p. 32

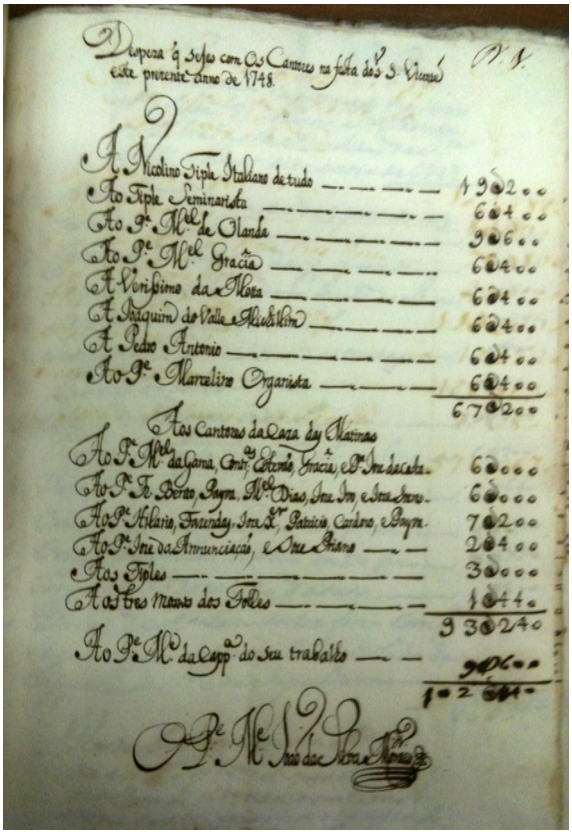
[66] STEVENSON, Robert. João Rodrigues Esteves, *in The Grove Music Online* ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com>(9.03.2013)

[67] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) (1994–2008)

de S. Maria à volta de 1729, o que até agora não foi possível confirmar, tendo em conta as folhas de pagamentos de músicos da Basílica de Santa Maria, existentes no Arquivo do Patriarcado, situado no Mosteiro de S. Vicente de Fora.

Gerhard Doderer refere que o nome de João Rodrigues Esteves, após o terramoto de 1755, não surge nas atas da Fábrica da Sé, deduzindo daí a hipótese de ter falecido nesse contexto trágico da história portuguesa e universal. Estamos na presença de uma afirmação não possível de ser comprovada e não sendo claro a que Sé se está a referir, havendo na altura duas catedrais. Até hoje, não foi possível encontrar qualquer ata referente a músicos da Sé Ocidental, onde muito provavelmente João Rodrigues Esteves terá trabalhado e nas folhas de pagamentos da Sé Oriental referentes à primeira metade do século XVIII, existente no Arquivo do Patriarcado, situado no Mosteiro de S. Vicente de Fora, não surge o nome de João Rodrigues Esteves. Surge unicamente um outro Esteves, que era clérigo. De entre os diversos registos de pagamentos relativos a anos da primeira metade do século XVIII, poderemos ver no quadro 1.1, um exemplo de uma Folha de Quartel dos Músicos entre outros existentes no Arquivo do Patriarcado de Lisboa, neste caso relativo ao ano de 1748. Nestas folhas, ficava registado o pagamento feito a todos os músicos, mesmo aos homens que davam aos foles do órgão.

Imagem 1.1: Folha de Quartel dos Músicos da Basílica de Santa Maria no ano de 1748


Despesa q̃ se fez com os Cantores na festa dos S. Vicente este presente Anno de 1748.

A Nicolino Tiple Italiano de tudo ... 190200
Ao Tiple Seminarista ... 60400
Ao Pe Mel de Olanda ... 90600
Ao Pe Mel Gracia ... 60400
A Verissimo da Mota ... 60400
A Joaquim do Valle e Alcantara ... 60400
A Pedro Antonio ... 60400
Ao Pe Marcelino Organista ... 60400
670200

Aos Cantores da Caza das Matinas
Ao Pe Mel da Gama, Cruz, Loreto, Gracia, Pe Ine Cascata ... 60000
Ao Pe Fe Berto, Bayra, Mel Dias, Ine Jos, e Ine Jacq ... 60000
Ao Pe Hilario, Fuzenday, Ine Fe, Patricio Cardoso, Bayra ... 70200
Ao Pe Ine da Annunciação, e Ine Bieno ... 20400
Aos Tiples ... 30000
A os tres Meninos dos Folles ... 10440
930240

Ao Pe Mel da Capp a do seu trabalho ... 90600
1020840

Pe Mel Sousa dos Reis Pinto

Cristina Fernandes deu a conhecer recentemente uma notícia relevante da *Gazeta de Lisboa* em que são apresentados diversos dados sobre João Rodrigues Esteves, para além da referência central da notícia, relativa apresentação do seu segundo Te Deum.

> *Lisboa 1 de Janeiro*
>
> *No ultimo dia do ano passado ordenou o Eminentis/simo, e Reverendissimo Senhor Cardial Patriarca, nosso dignissimo Prelado, se dessem publicamente graças a Deos nosso Senhor por todas as mercês, e beneficios, que no decurso dele fez a todo este Reyno, como sem-/pre costuma. Esta publica acçam de graças se fez na Igreja de S. Roque, da Casa professa dos padres da Com-/panhia de Jesus, cantando nela os melhores Cantores da Santa Igreja de Lisboa, e da corte, acompanhados de todo o genero de instrumentos, o Hymno Te Deum Lau-/damus, por huma nova disposiçam da solfa, composta pelo insigne Joam Rodrigues Esteves, compositor da mes-/ma Santa Igreja Patriarcal, e Mestre do seu Seminario, que por ordem do Fidelissimo Rey D. Joam o V, de feliz recordaçam assistiu muitos anos na corte de Roma; e que havendo já feito outra composiçam musica do mesmo Hymno, nessa parece, que se excedeu a si mesmo, tan-/to na Ciencia, como no bom gusto; e de modo, que mereceu o geral aplauso de todos os ouvintes: havendo assistido a esta funçam o Rey, e Rainha nossos Senhores, a Serenissima Senhora Princeza da Beira, e as Senhoras Infantas, e o[s] Senhores Infantes; os Excelentissimos Nun-/cio, e Embaixadores de Hespanha, e Malta, e os mais Ministros estrangeiros com huma numerosa afluencia de Nobreza, e povo. Estava a Igreja magnificamente armada, e iluminada magestosamente; corren-/do toda esta grande despeza por conta do mesmo Eminentissimo Se-/nhor, como em todos os mais anos precedentes*[68].

No decorrer dos últimos 25 anos muitos foram os capítulos de livros[69], ou os pequenos livros que acompanham diversos CD's[70] ou mesmo em notas em programas de

[68] De *A Gazeta de Lisboa*, N.52 Suplemento de 1751 – P. 1039-1040 (Publicada já em 1752)

[69] BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989. (Imprensa Universitária, v. 78)

NERY, Rui Vieira. *Para a história do barroco musical português* (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. 97

NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da música*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91 - Portugal / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, [1991]. (Sínteses da cultura portuguesa)

[70] DODERER, Gerhard – Notas a CD *Música sacra portuguesa do séc. XVIII* / Capela Lusitana, Doderer - Jorsom

CRANMER, David – Notas a CD João Rodrigues Esteves – Miserere, Lamentations, Stabat Mater / Ensemble européen William Byrd, Graham O'Reilly - Ambronay (AMY006)

concertos[71], que versaram de alguma forma a figura e a obra de João Rodrigues Esteves. De uma forma geral, repetiram muitas das ideias que os investigadores atrás apreciados formularam.

As considerações expostas anteriormente, são já muito mais do que o estado em que se encontrava o conhecimento dos dados biográficos de João Rodrigues Esteves, pois são já o resultado do confronto destes com a minha reflexão e investigação de novos dados que irei agora apresentar. Da leitura de tudo quanto tinha sido escrito até à data, ficavam ainda muitos aspetos biográficos por confirmar ou rever e possivelmente a acrescentar.

Notas a CD *Scarlatti: Stabat Mater; Esteves Missa* / Vocal Ensemble Currende, Nevel - Accent (ACT 10069)

Notas a CD *European Choral Music 1525-1751* / Christ Church Cathedral Choir Oxford, Darlington – Nimbus Records (NI1758)

Notas a CD *João Rodrigues Esteves – Mass for 8 voices* / Christ Church Cathedral Choir Oxford, Darlington – Nimbus Records (NI 5516). Este CD apresenta um título bastante apelativo, mas que se comprovou entretanto não estar correcto: "Mestre de capela Basílica de Santa Maria Lisbon 1729-1751"

Fernandes, Cristina – Notas a CD *Sacri Concentus* / Coro da Sé Catedral do Porto, Amorim – Fine Arts (560 8873 01 0048)

Melo, Francisco – Notas a CD *Em torno de João Rodrigues Esteves* / Coro Anima mea, Melo. Francisco Melo, de diferente dos restantes, admite como hipótese que Esteves possa ter nascido por volta de 1690.

Notas a CD *The Chapel of the Magnanimous King* / Coro de Câmara de Lisboa, Marques – Strauss

Neves, José Maria – Notas a CD *Lobo de Mesquita (Missa a 4 Vozes) & João Rodrigues Esteves (Stabat Mater) & Pe. José Maurício (Moteto para a Semana Santa)* / Conjunto Vocal Calíope, Moretzsohn - Calíope

[71] LOURO, João Pedro, Notas ao programa do Concerto com Ensemble Européen William Byrd (Direcção Graham O'Reilly) / Fundação Calouste Gulbenkian

1.2 NOVAS PESQUISAS DOCUMENTAIS

Perante os dados conhecidos, deu-se início a uma nova fase da investigação, seja pela procura de novas fontes documentais, seja pela confirmação e reinterpretação de alguns dados já conhecidos, que permitissem enquadrar o estudo da obra, objetivo central do trabalho.

De entre novas fontes documentais encontradas, é especialmente relevante o processo de *inquirição de genere*[72] interposto por João Rodrigues Esteves, depositado atualmente na Torre do Tombo, cuja página inicial é aqui incluída e transcrita[73]. Este processo iniciou-se em 1719 e teve a sua conclusão a 14 de agosto de 1723, como se pode constatar nas páginas seguintes[74]. Foi um processo moroso, tendo sido ouvidas diversas testemunhas, em que se faz referência à ascendência familiar, com o intuito de comprovar a pureza de sangue, se não era cristão-novo, ou mesmo judeu[75]. Não sabemos se João Rodrigues Esteves pretendia efetivamente ser ordenado sacerdote. Se essa era a sua intenção nunca a concretizou, como veremos mais adiante. Pode ter acontecido que, perante a iminência da assunção de um cargo como compositor ou professor de Seminário, tenha decidido empreender este processo, até porque era sabido ser moroso[76].

---

[72] As *habilitações* ou *inquirições de genere* destinavam-se a averiguar sobre a vida do requerente e da vivência dos ascendentes, se estes viviam sob os princípios da religião católica assim como da existência ou não da prática de crimes graves. Com a *habilitação de genere* o pretendente poderia receber as ordens menores, condição prévia para poder vir mais tarde a ascender às ordens mais importantes, as ordens maiores: Diáconos, Presbíteros e Bispos.

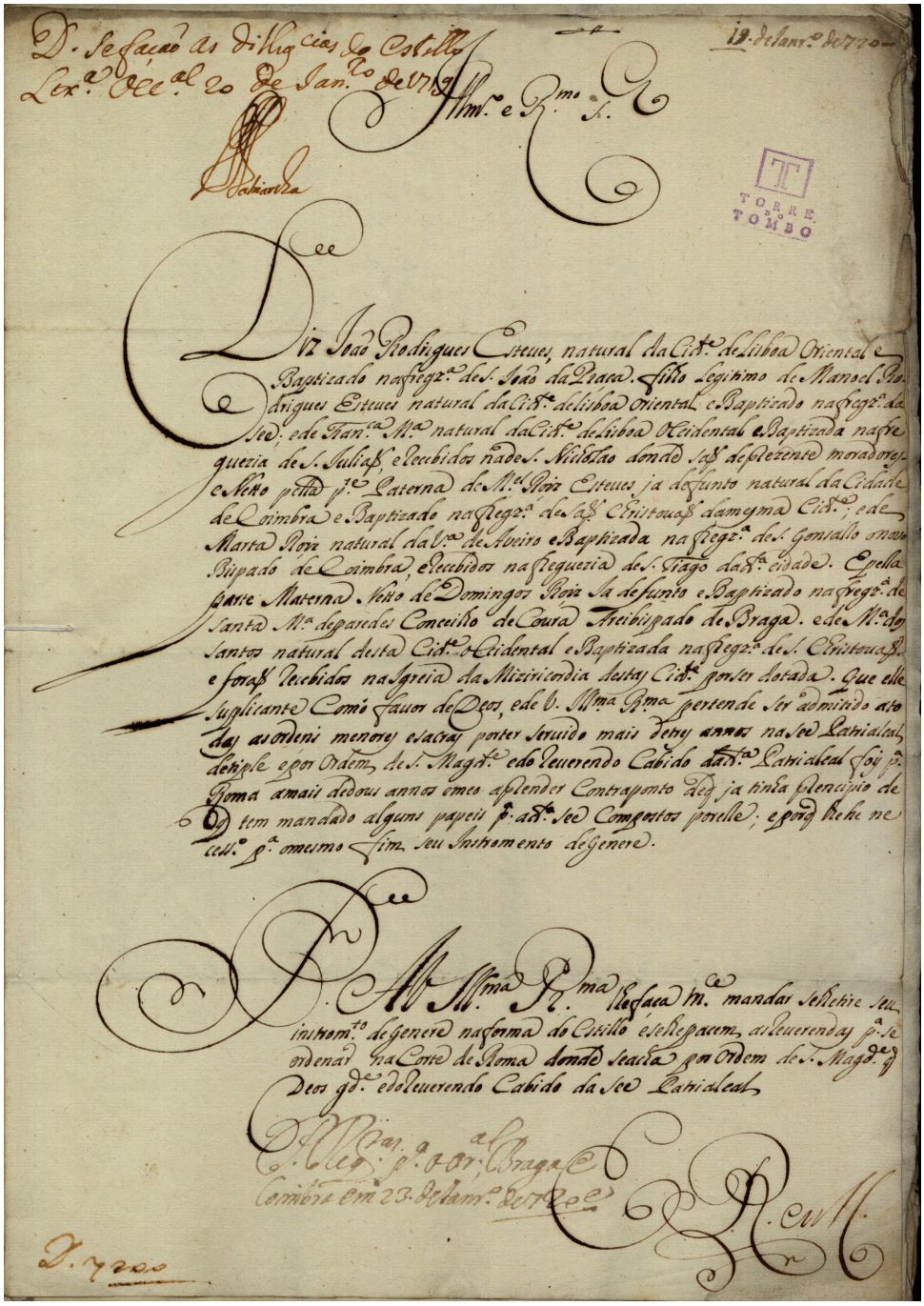
[73] PT-TT-CEL-1-343-00009

[74] O processo na íntegra, devido à sua relevância, será colocado no Anexo I

[75] Cristãos-novos eram judeus convertidos à religião católica. Com D. João IV adquiriram alguma liberdade e puderam ascender socialmente, mas será só em 1773 que Sebastião de Carvalho e Melo, primeiro-ministro de D. José, promulgará a lei que extinguirá as diferenças entre cristãos-velhos e cristãos-novos. A Inquisição foi durante esse longo período o garante da pureza da raça, em que a *inquirição de genere* era um dos meios mais eficazes do seu controle.

[76] "As habilitações de genere são posteriores ao Breve "Dudum charissimi in Christo" do papa Xisto V, de 25 de Janeiro de 1588, que proibia o provimento do benefício em pessoas com ascendência de cristãos novos." (http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=1280537 - Consultado a 19.02.2014)

Imagem 1.2: 1ª página da *Inquirição de genere* de João Rodrigues Esteves



O processo de João Rodrigues Esteves demorou mais do que o habitual, mas tal dever-se-á porventura ao facto de alguns ascendentes seus não serem de Lisboa – Coura (Braga), Aveiro e Coimbra -, o que terá dificultado o processo. Ao contrário do que acontece em processos similares, este processo não tem infelizmente qualquer indicação da data de nascimento do proponente. Transcrição do documento:

D se fação as dillig[ên]cias de esillo *19 de Jan[ei]ro de [1]720*

Lx[a] Occ[ident]al 20 de Jan[ei]ro de 1719

Ill[ustrissi]mo e R[everendíssi]mo Sr.

Patriarcha

Diz João Rodrigues Esteves, natural da Cid[a]de de Lisboa Oriental e Baptizado na freg[ue]z[i]a de S. João da Praça, filho legitimo de Manoel Ro/drigues Esteves natural da Cid[a]de de Lisboa Oriental e Baptizado na freguez[i]a da See; e de Fran[cis]ca M[ari]a natural da Cid[a]de de Lisboa Ocidental e Baptizada na fre/guezia de S. Julião, e Recebidos na de S. Nicolao donde são de prezente moradores e Netto pella p[ar]te paterna de M[anu]el Roiz Esteves ja defunto natural da Cidade de Coimbra e Baptizado na freg[ue]z[i]a de São Cristovão da mesma Cid[a]de ; e de Marta Roiz natural da V[il]a de Aveiro e Baptizada na freg[ue]z[i] de S. Gonsallo o novo Bispado de Coimbra, e Recebidos na freguezia de S. Tiago da d[i]ta cidade. E pella parte Materna Netto de Domingos Roiz Ja defunto e Baptizado na freg[ue]z[i]a de Santa M[ari]a de paredes Conceilho de Coura Arcibispado de Braga e de M[ari]a dos Santos natural desta Cid[a]de Ocidental e Baptizada na freg[ue]z[i]a de S. Cristovão e forão Recebidos na Igreia da Miziricordia desta Cid(a)de por ser dotada. Que elle suplicante Como favor de Deos, e de V. Ill[ustrissi]ma R[everendissi]ma pertende ser admitido a to/das as ordens menores e sacras por ter servido mais de tres annos na See Patriarchal, de tiple e por ordem de S. Magest[ad]e e do Reverendo Cabido da S[an]ta patriarchal foy p[ar]a Roma a mais de dous annos e meo aprender Contraponto de q[ue] ja tinha principio de [?] q[ue] tem mandado alguns papeis p[ar]a a [ac.[ta]] See Compostos por elle; e porq[ue] se he ne/cess[ari]o p[ar]a o mesmo fim, seu Instromento de genere.

P[ara] A V[ossa] Ill[ustrissi]ma R[everendíssi]ma se faça m.[ce] mandar se retire seu instrom[en]to de genere na forma do Estillo e se repacem as Reverendas p[ar]a se ordenar na Corte de Roma donde se acha por Ordem de S. Mag[esta]de q[ue] Deos g[uar]de e do Reverendo Cabido da See Patriarcal.

De entre os dados recolhidos nesta primeira página do documento da *inquirição de genere* ressaltam dados relativos à ascendência familiar de João Rodrigues Esteves, pais e avós, assim como os dados sobre o local de nascimento, local de residência e por vezes locais de batismo. João Rodrigues Esteves era neto, pela parte paterna, de Manuel Roiz Esteves, então já falecido, natural de Coimbra e batizado na freguesia de São Cristóvão da mesma cidade e de Marta Roiz natural de Aveiro e batizada na freguesia de S. Gonçalo o novo, bispado de Coimbra, sendo residentes na freguesia de S. Tiago da dita cidade. Pela parte materna era neto de Domingos Roiz, já falecido e batizado na freguesia de Santa Maria de Paredes, concelho de Coura, Arcebispado de Braga e de Maria dos Santos, natural de Lisboa Ocidental e batizada na freguesia de S. Cristóvão.

João Rodrigues Esteves afirma na *inquirição de genere* ter cantado durante 3 anos como tiple no Sé Patriarcal, presumivelmente entre 1713 e 1716, ano em que terá ido para Roma continuar estudos, estudos esses já iniciados já em Lisboa, possivelmente no Seminário da Patriarcal, criado a 9 de abril de 1713[77]. Assim, João Rodrigues Esteves irá para Roma estudar não em 1719, como era frequentemente afirmado, mas já em 1716; assim, a missa breve a 5vv (P-Lf 72/18 A7) que indica na margem ter sido composta em 1719 em Lisboa e que tem servido de justificação de João Rodrigues Esteves se encontrar nessa data ainda em Lisboa tem uma explicação diversa da usual, significando que foi composta aquando da sua passagem para requerer a *inquirição de genere.*

Em 1716 terá também ido António Teixeira estudar para Roma, o que faz parecer crível que os estudantes de *contraponto* tenham ido todos juntos para Roma[78]. Segundo uma notícia nos *Avvisi di Mantova* de 25 de dezembro de 1716[79], proveniente de Roma, afirma-se que "(…) e li 18 giovanetti venuti da Lisbona per essere instrutti nel Canto della Musica di Cappella, hanno cominciato lo Studio e vengono tenuti, e trattati come se fossero in Seminario, essendo rimasti 17. per esser morto l'altro"[80].

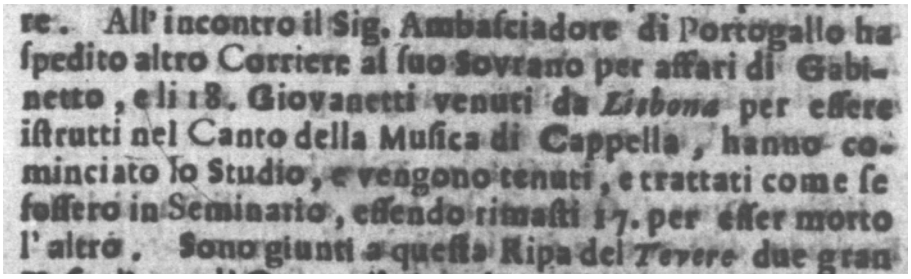
[77] Se tomarmos como certo o que se encontra inscrito na introdução aos *Estatutos do Real Seminário da Santa Igreja Patriarcal*, manuscrito datado de 1764 que se encontra na secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal (Cód. 3693), a instituição foi criada por um decreto de 6 de Abril de 1713.

[78] É usual afirmar-se que também Joaquim do Vale e Mexelim (ou Mexellim) terá ido estudar para Roma. Curiosamente, na folha de pagamentos apresentada anteriormente surge o seu nome.

[79] Avvisi di Mantova de 25 Dezembro de 1716, n.52, pág. 4, referido também em *Il Mondo novo musicale di Pier Leone Ghezzi.* Por Giancarlo Rostirolla. (Arte armonica, Serie IV. Iconografia e cataloghi, 2.) Milano: Skira; Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2001, pág. 316, ilustração 94. Nas caricaturas, editadas em livro pela Accademia Nazionale di Santa Cecilia, há ainda uma importante referência a Francisco António de Almeida: «Signor Francesco Portughese il quale è venuto a Roma per studiare, e presentemente è un bravissimo compositore di Concerti, e di musica da Chiesa, e per essere Giovane è uno stupore e canta con gusto inarrivabile, venendo alla mia Accademia di Musica Io Cavalier Ghezzi me ne sono lassata la memoria il dì 9 luglio 1724».

[80] "(...) e os 18 jovens, vindos de Lisboa para serem instruídos no 'Canto della Musica di Cappella', iniciaram o estudo e são mantidos e tratados como se estivessem no seminário, tendo restado 17. por ter morrido o outro. (...)" (tradução do autor)

Imagem 1.3: Extracto de notícia nos *Avvisi di Mantova* de 25 de Dezembro de 1716


re. All'incontro il Sig. Ambaſciadore di Portogallo ha ſpedito altro Corriere al ſuo Sovrano per affari di Gabinetto, e li 18. Giovanetti venuti da *Lisbona* per eſſere iſtrutti nel Canto della Muſica di Cappella, hanno cominciato lo Studio, e vengono tenuti, e trattati come ſe foſſero in Seminario, eſſendo rimaſti 17. per eſſer morto l'altro. Sono giunti a quella Ripa del *Tevere* due gran

Os jovens estariam em regime *como se fossero in seminario*. Se em Lisboa é admitido como mais do que provável que tenha estudado no Seminário da Patriarcal, em relação a Roma faltam ainda dados que permitam uma certeza sob o local onde terá estudado. É pouco provável que vá estudar com um compositor, mas antes sim numa instituição, como por exemplo o *Seminario ou Colégio Romano*, facto, contudo, ainda por confirmar. No verso de uma das composições de João Rodrigues Esteves encontra-se uma pequena ária de Alessandro Scarlatti. Este eminente compositor exerceu um intensa atividade como professor, nomeadamente no Seminário Romano. É autor de diversas obras encomendadas pela Corte portuguesa ou pelo embaixador de Portugal em Roma[81]. Será o filho dele, Domenico, que virá para Portugal em 1719, como compositor da corte, aqui permanecendo, com algumas interrupções até 1729. Do mesmo círculo de músicos romanos virá ainda Giovani Giorgi, no início de 1725. João Rodrigues Esteves passará por Lisboa nos finais de 1719 para requerer o documento de *inquirição de genere*. É referido ainda que teria já enviado de Roma *alguns papeis*, referência provável às Antífonas Marianas e à Missa a 8vv.

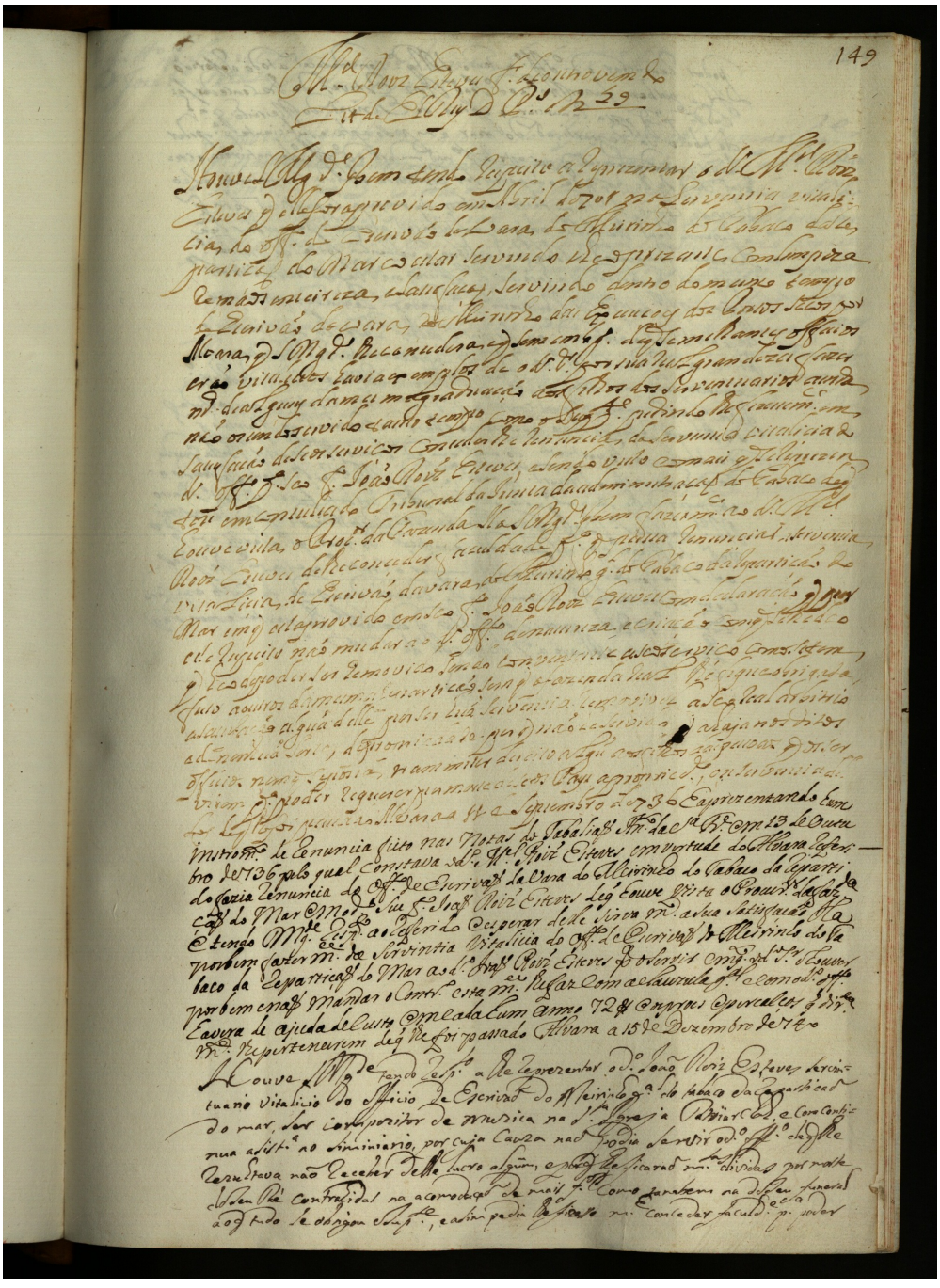
Nesse documento afirma a intenção de ser ordenado sacerdote na *Corte de Roma*, iniciando-se este processo pela admissão às ordens menores e posteriormente às maiores. Este manifesto de intenção, pelo qual solicita a *inquirição de genere,* não será concretizado, pois não se encontra qualquer registo no *Archivio Storico del Vicariato di Roma in S. Giovanni in Laterano* em Roma, onde forçosamente teria de estar e como iremos poder constatar mais adiante, tal não virá a acontecer.

Da leitura do restante documento, tomamos contacto com outros factos e pessoas próximas de João Rodrigues Esteves, mas que no essencial não são relevantes, faltando a indicação da data de nascimento ou de batismo, dados esses que noutras *inquirições de genere* vistas por mim costumam aparecer.

[81] FRANCHI, Saverio, *Drammaturgia Romana II (1701-1750)*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1997.

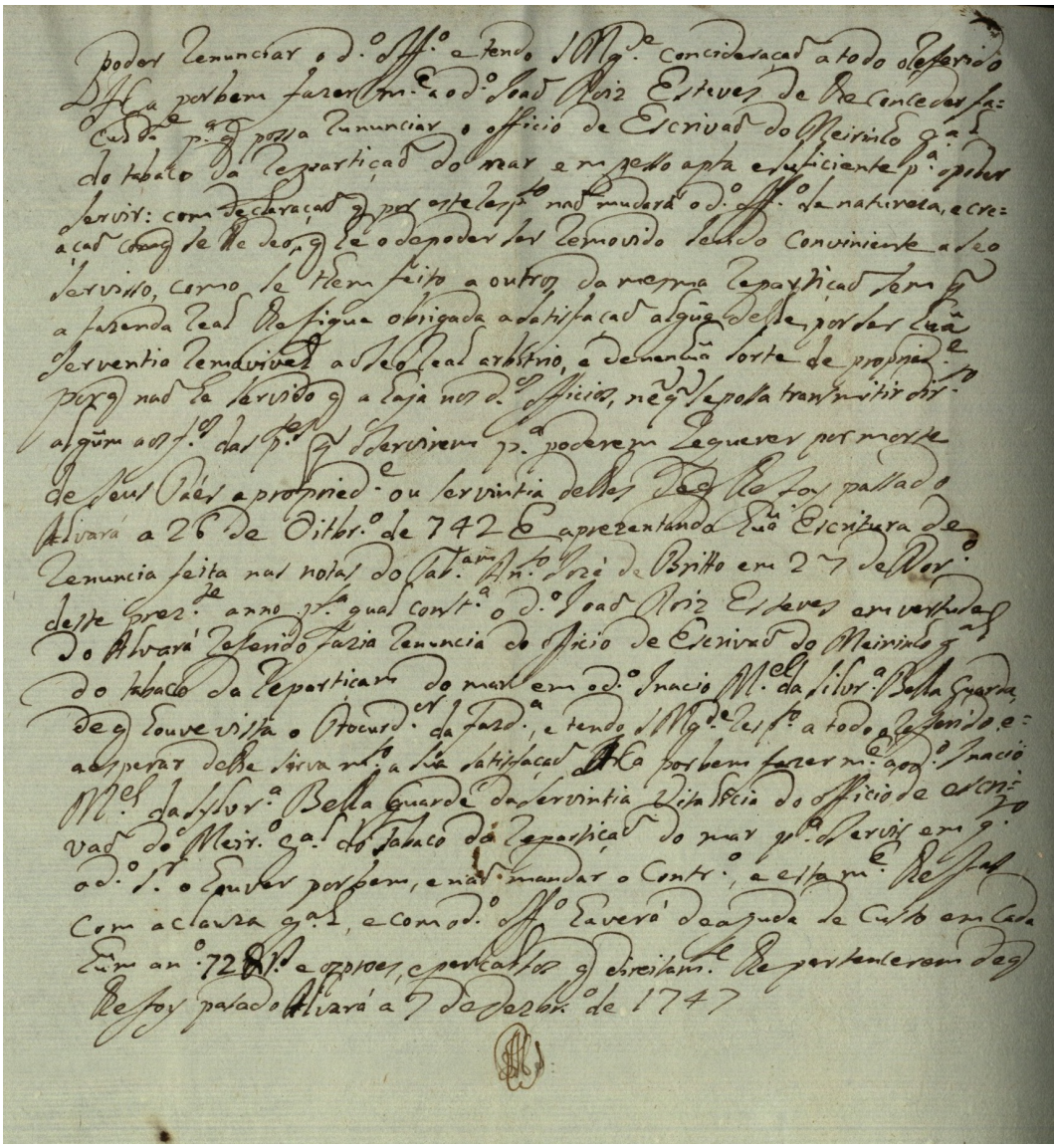
Na Torre do Tombo, encontram-se no Registo Geral de Mercês de D. João V[82] diversas mercês, desde uma de D. Pedro II relativa ao pai de João Rodrigues Esteves, Manuel Rodrigues Esteves, até uma última em 1742, entre outras anteriores, relativas a João Rodrigues Esteves[83].

Imagem 1.4: Livro de Mercês de D. João V (fl.149)



[82] liv. 28, fl149

[83] PT-TT-RGM/C/28/53562



Transcrição do documento:

Manoel Roiz Esteves [...] do/ Livro 14 de El Rey D. Pedro o n.º 49 /

Houve Sua Magestade por bem tendo respeito a reprezentar o dito Manoel Roiz Esteves que elle fora previdо em Abril de [1]701 na serventia vitali/cia do officio de Escrivão da Vara do Meirinho do Tabaco da Re/partição do Mar ao estar servindo el ao prezente com limpeza de mãos enteireza e satisfação servindo dentro do munto tempo de Escrivão da Vara do Meirinho das Execuções dos Portos Secos por Alvara que Sua Magestade lhe concedera e que sem embargo de que semilhantes officios erão vitalicios havia exemplos de o dito Senhor por sua Real grandeza fazer mercê de alguns da mesma graduação aos filhos dos serventuarios ainda não os tendo servido tanto tempo como o suplicante pedindo lhe fizesse mercê em satisfação de seos serviços conceder lhe renuncia da serventia vitalicia do dito officio para seo filho João Roiz Esteves e sendo visto ao mais que se reprezen/tase em consulta do Tribunal da Junta da Administração do Tabaco de que houve vista o Procurador da Fazenda Ha Sua Magestade por bem fazer mercê ao dito Manoel Roiz Esteves de lhe conceder faculdade para que

possa renunciar a serventia /vitallicia de Escrivão da Vara do Meirinho Geral do Tabaco da Repartição do Mar em que esta provido em seo filho João Roiz Esteves com declaração que por este respeito não mudara o dito officio de natureza e criação com que se lhe deo que hão de poder ser removido sendo conveniente a seo serviço com se tem feito a outros da mesma repartição sem que a Fazenda Real lhe fique obrigada a satisfação algũa d'elle por ser hũa serventia removivel a seo Real arbitrio e d<e> nenhũa sorte de propriedade porque não he servido que a haja nos ditos officio nem que se possa transmitir dereito algum aos filhos das pessoas que os ser/viam para poder requerer por a morte de seos pays a propriedade ou serventia del/les de que lhe foi passado Alvara a 11 d[e] Septembro de [1]736.

E aprezentando hum instromento de renuncia feito nas notas do Tabalião Antonio da Silva Ferreira em 13 de Outu/bro de [1]736 pelo qual constava o dito Manoel Roiz Esteves em virtude do Alvara referi/do fazia renuncia do officio de Escrivão da Vara do Meirinho do Tabaco da Reparti/ção do Mar em o dito seu filho João Roiz Esteves de que houve vista o Procurador da Fazenda e tendo [Sua] Magestade respondido ao referido e esperar delle sirva muito a sua satisfação Ha por bem fazer mercê da servintia vitalicia do officio de Escrivão do Meirinho do Ta/baco da Repartição do Mar ao dito João Roiz Esteves para o servir em quanto o dito Senhor o houver por bem e não mandar o contrario esta mercê lhe faz com a clauzula geral e com o dito officio havera de ajuda de custo em cada hum anno 72$ e os proes e percalços que direida/[34]mente lhe pertencerem de que lhe foi passado Alvara a 15 de Dezembro de [1]740. /

Houve Sua Magestade tendo respeito a lhe reprezentar o dito João Roiz Esteves servin/tuario vitalicio do officio de Escrivão do Meirinho Geral do Tabaco da Reparticão do Mar ser compozitor de muzica na Santa Igreja Patriarchal e com conti/nua asistencia ao Siminiario por cuja cauza não podia servir o dito officio de que lhe rezultava não receber delle lucro algum e porque lhe ficarão muitas dividas por morte do seu pae contrahidas na acomodação de mais filhos como tambem na de seu funeral ao que tudo se obrigou o suplicante e asim pedia lhe fizesse mercê conceder faculdade para poder (fl. 149)poder renunciar o dito officio e tendo Sua Magestade concideração a todo o referido Ha por bem fazer mercê ao dito João Roiz Esteves de lhe conceder fa/culdade para que possa rununciar o officio de Escrivão do Meirinho Geral do Tabaco da Repartição do Mar em pesso[a] apta e suficiente para o poder servir com declaração que por este respeito não mudará o dito officio de natureza e cre/ação com que se lhe deo que he o de poder ser removido sendo conviniente a seo servisso como se them feito a outros da mesma repartição sem que a Fazenda Real lhe fique obrigada a satisfação algũa delle por ser hũa serventia removivel ao seo Real arbitrio e de nenhũa sorte de propriedade porque não he servido que a haja nos ditos officios nem que se possa transmitir direito algum aos filhos das pessoas que o servirem para poderem requerer por morte de seus paes a propriedade ou servintia delles do que lhe foy passado Alvará a 26 de Oit[u]bro de [1]742. E aprezentando hũa Escritura de renuncia feita nas notas do Tabeliam Antonio Jozé de Britto em 27 de Novembro deste prezente anno pela qual consulta o dito João Roiz Esteves em vertude do Alvará referido fazia renuncia do

officio de Escrivão do Meirinho Geral do Tabaco da Repartição do Mar em o dito Inacio Manoel da Silveira Bella Guarda de que houve vista o Procurador da Fazenda e tendo Sua Magestade respeito a todo o referido e a esperar delle sirva muito a sua satisfação Ha por bem fazer merce ao dito Inacio Manoel da Sylveira Bella Guarda da servintia vitalicia do officio de Escri/vão do Meirinho Geral do Tabaco da Repartição do Mar para o servir em quanto o dito Senhor o houver por bem e não mandar o contrario e esta mercê lhe faz com a clauza geral e com o dito officio haverá de ajuda de custo em cada hum anno 72 mil réis e os proes e percalsos que direitamente lhe pertencerem de que lhe foy pasado Alvará a 7 de Dezembro de 1747.

(Assinado: AB (?))

Do conjunto da informação disponível neste documento, é possível afirmar como provável que tenha nascido em 1701 na freguesia de S. João da Praça, como filho de Manoel Rodrigues, natural da de Lisboa Oriental e batizado na freguesia da Sé e de Francisca Maria, natural de Lisboa Ocidental e batizada na freguesia de S. Julião. A dedução que aponta para que possa ter nascido em 1701, resulta do facto de nesse ano ter seu pai solicitado a serventia vitalícia do cargo que ocupava para seu filho João Rodrigues Esteves, conforme livro das mercês de D. Pedro II. Fica pelo menos claro que terá nascido nunca depois de 1701. Foi batizado na freguesia de S. João da Praça e terá residido com seus pais na freguesia de S. Nicolau. Não obstante intensa procura, não foi possível encontrar ainda os registos de batismo ou de nascimento. No registo de nascimento existente na Torre do Tombo relativo à freguesia de S. João da Praça não surge qualquer referência, pois, por azar, este foi um dos que se perdeu ao longo dos tempos e mesmo depois de se recuperar alguns dados, provenientes do Arquivo de Utah, constata-se que este registo, de uma freguesia que existirá, segundo Vieira da Silva de 1383[84] a 1885[85], os registos começam só em 1705.

Da leitura do livro de Mercês de D. João V que João Rodrigues Esteves terá sido *Escrivão do Meirinho Geral do Tabaco da Repartição do Mar*, de 1740 a 1742, facto esse que só por si impossibilita a admissível ordenação sacerdotal, dado esse que será reforçado mais uma vez no decorrer deste ponto.

---

[84] SILVA, Augusto Vieira da, *Dispersos.* Lisboa: Biblioteca de Estudos Olisiponenses, 1968. (1º vol.), pág. 58

[85] SILVA, Augusto Vieira da, *Dispersos.* Lisboa: Biblioteca de Estudos Olisiponenses, 1968. (3º vol.), pág. 205. Esta freguesia foi extinta a 24 de Dezembro de 1885 e anexada à freguesia de Santa Maria Maior.

João Rodrigues Esteves terá regressado a Roma para prosseguir os seus estudos, após o que regressa a Portugal em 1726, se considerarmos como fiáveis as indicações existentes nas margens de duas composições – de entre um total de oito conhecida desse ano -, ou só em 1728, aquando do corte de relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé motivado pelo caso Bichi[86], no contexto do qual também Francisco António da Almeida regressou.

Regressando a Lisboa, irá ocupar o lugar de professor no Seminário da Patriarcal[87], atividade essa que iremos ver referida por diversas vezes, seja nas notícias da Gazeta de Lisboa, nos registos de mercês, ou mesmo na capa de um partitura, como é o caso de *Cœnantibus illis*, que se encontra no Arquivo de Música da Biblioteca Municipal de Elvas[88]. Parece certo que se tornou professor do *Seminário da Patriarcal*, só não se sabendo com rigor em que data. Cristina Fernandes afirma que João Rodrigues Esteves "(...) viria a ocupar o lugar de professor do Seminário da Patriarcal após o seu regresso a Lisboa (…)".

Também não é possível determinar com exatidão o momento em que se torna *compozitor de muzica da Santa Igreja Patriarchal*, mas pelo menos em 1742 já o seria. Como se poder ler no registo de mercês de D. João V, em 1740 assume o ofício que era de seu pai, como *Escrivão da Vara do Meirinho do Tabaco da Repartição do Mar,* ao qual virá a renunciar dois anos mais tarde, por "ser compozitor de muzica na Santa Igreja Patriarchal e com continua asistencia ao Siminiario [...]".

Da leitura do livro de mercês, pode-se perceber que teria outros irmãos, porventura mais novos, que teriam ficado a seu cuidado após a morte de seu pai.

---

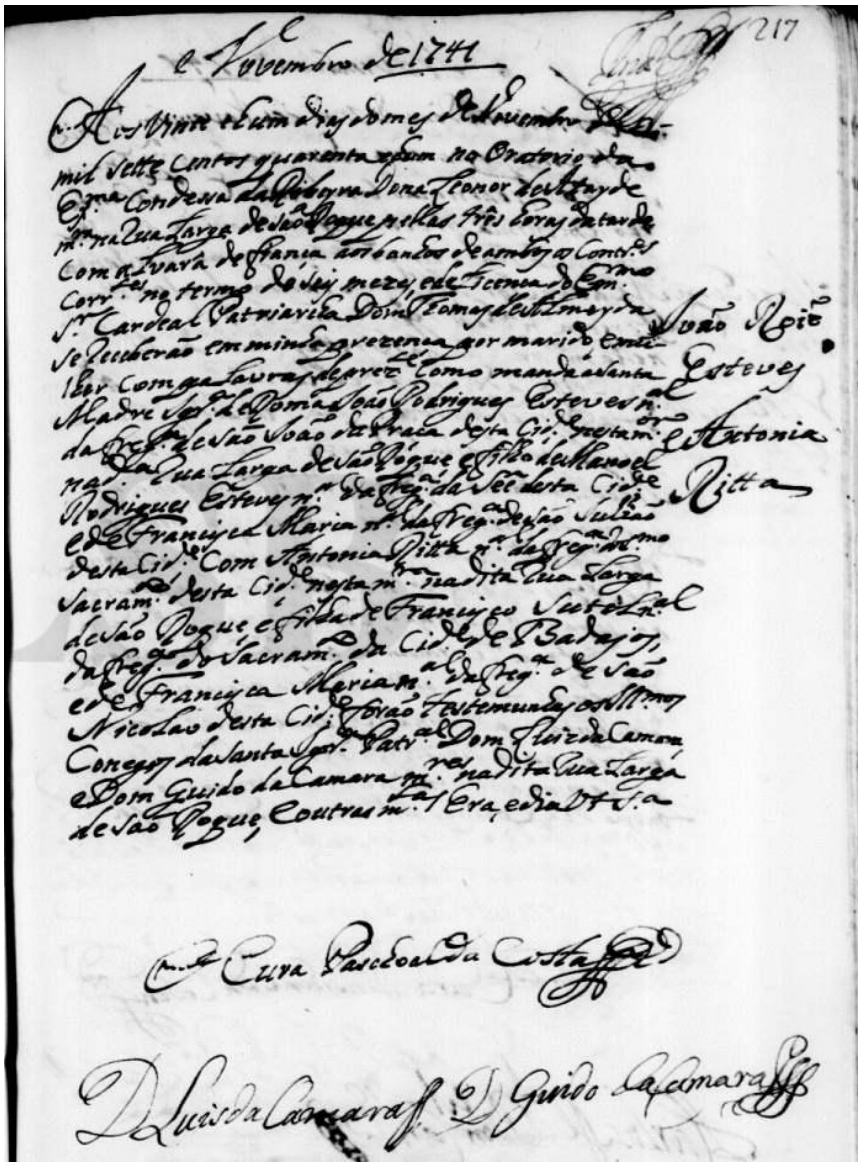
[86] Em 1720, quando o Núncio Vincenzo Bichi terminou as suas funções em Lisboa, o Papa não o elevou à dignidade de Cardinal, como era usual acontecer com todos os núncios que tivessem exercidos funções em Portugal. Entre 1721 e 1726 aconteceu uma contenda diplomática que, perante a intransigência de Roma, levou D. João V a decidir em 1728 o corte de relações com a Santa Sé e o regresso de toda a comitiva portuguesa.

[87] FERNANDES, Cristina, *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807,* 2 vols., Dissertação de doutoramento em Música e Musicologia, Évora, Universidade de Évora, 2010, pp.13

[88] P-Em 407

Conforme se pode ver na imagem 1.4 (e na respetiva transcrição), em 1741 contrai matrimónio com Antónia Ritta,[89] criada[90] da Casa dos Condes da Ribeira Grande, situada na Rua Larga de S. Roque, em Lisboa Ocidental, próximo da Igreja de S. Roque e do Seminário da Patriarcal, que funcionava à data no Convento de S. Francisco da Cidade, local que, por causa de um incêndio ainda 1741[91], terá de ser abandonado, funcionando posteriormente junto da Patriarcal até ao Terramoto de 1755[92].

Imagem 1.5: Registo de matrimónio de João Rodrigues Esteves



[89] ANTT – AD Lisboa – Paróquia da Encarnação, PT-ADLSB-PRQ-PLSB15-002-C8_m0248

[90] Segundo comunicação pessoal de António Portugal, descendente de Antónia Ritta.

[91] Folheto de Lisboa, 2 de Dezembro de 1741.

[92] Idem

Da transcrição que agora se apresenta, vários são os factos interessantes de analisar.

Novembro de 1741

Aos vinte e hum dias do mes de Novembro de mil sette centos quarenta e hum no Oratorio da Ex.ma Condessa da Ribeyra Dona Leonor de Atayde mor[ado]ra na Rua Larga de S. Roque pellas três horas da tarde com alvará de fiança aos banhos(?) de ambos os Contr[a]tos Corr[en]tes no termo de seis mezes e de licensa do Ex.mo Sr. Cardeal Patriarcha Dom Thomas de Almeyda se receberão em minha presença por marido e mulher com palavras de apreço e como manda a Santa Madre Igr[ej]a, de Roma João Rodrigues Esteves n[atur]al da freg[ues]ia de São João da Praça desta Cid[ad]e nesta m[orad]or na d[it]a Rua Larga de São Roque e filho de Manoel Rodrigues Esteves, n[atur]al da freg[ues]ia da See desta Cid[ad]e e de Francisca Maria n[atur]al da freg[ues]ia de São Julião desta Cid[ad]e Com Antonia Ritta[93] n[atur]al da freg[ues]ia do S[antíssi]mo Sacram[en]to desta Cid[ad]e m[orado]ra na dita Rua Larga de São Roque e filha de Francisco Sutil da freg[ues]ia do Sacram[en]to da Cid[ad]e de Badajoz, e de Francisca Maria Ma.[al] da freg[ues]ia de São Nicolao desta Cid[ad]e; forão testemunhas do Ill.mos Conegos da Santa Igr[ej]a Patr[iarc]al Dom Luiz da Camara e Dom Guido da Camara m[orado]res na dita Rua Larga de Sao Roque, e outras muitas era e diant[e] V.S.[a]

O Cura Paschoal da Costa

[Assinaturas de:]

D. Luis da Camara *D. Guido da Camara"*

Para além do conhecimento que se casou, confirmando-se definitivamente que não terá sido ordenado, e do nome da sua esposa e respetivos ascendentes, fica ainda o reconhecimento de que João Rodrigues Esteves seria figura importante, pois teve como testemunhas dois dos mais importantes cónegos da Igreja Patriarcal, D. Luís da Câmara e D. Guido da Câmara, filhos de D. Leonor de Ataíde, Condessa da Ribeira Grande, que era viúva de D. Luís Manuel Câmara[94], falecido em 1723, que, entre outros feitos importantes,

[93] De acordo com o site www.geneall.net, o nome completo será Antónia Rita da Silveira e terá nascido a 1720, apesar de tais dados necessitarem de virem a ser confirmados.

[94] SOUSA, D. António Caetano de, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa,* Coimbra: Atlântida-Livraria Editora, Lda 1946-54, Livro VII, p.199. Foi essa a primeira tentativa de aproximação de D. João V aos grandes centros políticos europeus, especificamente a França, antes de se direccionar a sua política externa para Roma. A descrição dessa embaixada denota uma clara manifestação do poder do Rei D. João V.

se destacou como embaixador extraordinário junto do rei francês Luís XIV.

Fica por estudar, por não ter sido encontrada documentação, a relação de João Rodrigues Esteves com esta ilustre família. Viveria ele mesmo na casa dos Condes da Ribeira Grande, ou residiria nas imediações? Neste documento é afirmado que reside na Rua Larga de S. Roque, i.e., na mesma rua do Palácio dos Condes da Ribeira Grande, mas não nos permite tirar qualquer resposta definitiva.

Nos anos seguintes vai ver a sua família crescer com o nascimento de 3 filhas, respetivamente Anna em 1742, Maria em 1747 e Josepha em 1749[95]. De realçar o facto de no batismo das duas primeiras filhas o celebrante ter sido D. José Dantas Barboza, Arcebispo de Lacedemónia, título atribuído no século XVIII ao Vigário Geral da Diocese de Lisboa, que é um Bispo, a que se acresce o facto de terem sido padrinhos importantes personalidades da Santa Igreja Patriarcal, como D. Luís da Câmara, O Deão Souza, Principal da referida Igreja e o Monsenhor D. João Galvão Castelobranco. Estes factos podem revelar uma relativa importância da figura de João Rodrigues Esteves, que continua a residir com sua mulher, como é referido, na Rua Larga de S. Roque.

Paralelamente à sua vida pessoal decorreria a sua atividade musical, de que há poucos registos novos.

Como vimos anteriormente, Júlio Dantas refere já em 1914 ou 1915, citando um documento de 1749, *Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecília ordenado pelos professores da Arte da Musica em o anno de 1749*[96]*,* a figura de *João Rois Esteves*, como um dos *profissionais portugueses* laicos, membros da Santa Igreja Patriarcal. Este códice estaria na Secção de Manuscritos da Biblioteca Nacional de Lisboa, no Fundo Geral, foi recentemente localizado na Biblioteca Nacional[97], registando-se a assinatura de João Rodrigues Esteves na 2ª página do termo de aprovação, ainda que ligeiramente encoberta por um borrão.

[95] Reprodução dos originais figuram no Anexo II

[96] A assinatura do termo de aprovação terá lugar só a 19 de Fevereiro de 1750

[97] O documento será colocado na íntegra no Anexo III

Imagem 1.6: Assinatura de João Rodrigues Esteves na 2ª página do termo de aprovação do *Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecília*



Muitas são as assinaturas, mas tal não significará que todos os nomes citados se referem a músicos, pois nos próprios estatutos se coloca como possível serem admitidos "Letrados, Medicos e Cirurgiões, naõ so pela nobreza do seu exercício, como por poderem ser com elle úteis a Irmandade, o mesmo se diz dos Religiozos, que se obrigarem as leis deste Compromisso"[98].

Temos informação sobre a apresentação dos seus dois Te Deum, o primeiro dos quais em 1747, "posto em solfa por João Rodrigues Esteves, e cantado pelos cantores mais insignes, italianos e portugueses e com a melhor música de instrumentos"[99], e o segundo no último dia do ano de 1751, como era usual acontecer todos os anos[100]. Como era habitual, a apresentação deste Te Deum, e deduzo que o anterior também, teve lugar na Igreja de S. Roque, da Companhia de Jesus, como está relatado no parágrafo inicial desta nota.

A obra de João Rodrigues Esteves conhecida hoje é exclusivamente sacra, mas temos uma indicação de que poderá ter escrito pelo menos uma serenata, forma musical muito apreciada em Lisboa no século XVIII, pois na *Descrizione della Musica procedente dal Legato di S. M. C. la Regina di Spagna che deve tutta esser conservata in essere, al quale fin non se ne f'la Stima legale Nella Camera Settima dell' Appartamento Inferiore ora Archivio della Musica*, está referido na *Papelera Prima Nº: 2: Lett: S: Serenate* é

[98] Não obstante isso, registe-se a existência de 115 profissionais de música, citando Júlio Dantas inúmeros nomes de músicos, entre "organistas, cravistas, violinistas, *castrati,* bailarinos, *virtuosi*, liturgistas, contrapontistas, mestre-de-solfa, compositores, cantores de ópera, motetistas ligeiros, canto-chanistas capuchos", e inserindo-os nas instituições de onde provinham. Documento de Júlio Dantas será colocado no Anexo IV.

[99] RODRIGUES, Francisco, S.J. *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal – a província portuguesa no século XVIII: 1700-1760.* Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1950, p. 51

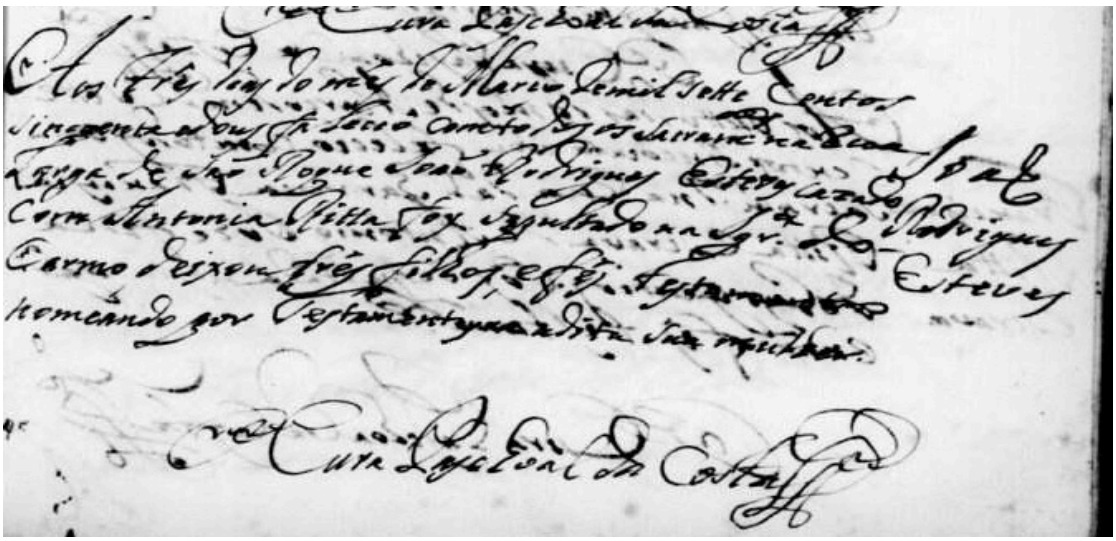
[100] A citação foi anteriormente referida na p. 27

referida a existência no nº 17 de uma *Serenata a 5: voci: Musica di Giovanni Rodriguez*[101]. Não é possível garantir tratar-se do mesmo João Rodrigues Esteves, mas é muito provável que o seja, até porque no mesmo volume estariam obras de Francisco António de Almeida, Domenico Scarlatti, Giovanni Giorgi, entre outros.

Ao analisar as datas das composições de João Rodrigues Esteves, considerando-as a priori válidas, podemos constatar que de 1741, data do seu casamento e provável mudança para a parte ocidental de Lisboa, assim como a admissão como Compositor da Santa Igreja Patriarcal, até à sua morte, conhecemos hoje 8 obras, sendo que dessas, 7 são de 1751. Em condições normais, i.e. se não atendêssemos ao efeito terrível do terramoto de 1755, seria neste período que João Rodrigues Esteves comporia mais obras, o que provavelmente aconteceu, mas talvez por se encontrarem na Biblioteca Real algures na Sé Patriarcal, se terão perdido.

João Rodrigues Esteves, de acordo com o documento que é agora apresentado e transcrito[102], faleceu a 3 de março de 1752 e encontra-se sepultado na Igreja do Carmo.

Imagem 1.7: Certidão de óbito de João Rodrigues Esteves



Transcrição do documento:

> "Aos três dias do mês de Março de mil sette centos sincoenta e dous faleceo com todos os sacramentos na Rua Larga de S. Roque João Rodrigues Esteves, casado com Antonia Ritta. Foy sepultado na Igr[ej]a

[101] Referido em Cappelletto, Sandro, *La voce perduta – Vita di farinello evirato cantore*, Torino, E. D. T. Edizioni di Torino, 1995, pág. 216

[102] Lisboa – Paróquia da Encarnação, 011 – ff. 288 - ANTT – ADLSB-PRQ-PLSB15-003-011_m0316

> do Carmo deixou três filhos e fez testamento nomeando por testamenteyra a dita sua mulher.
> Cura Paschoal da Costa"

No registo de óbito pode ler-se que terá deixado testamento, que até à data não foi possível encontrá-lo, quer no Arquivo da Torre do Tombo, quer no Arquivo Distrital de Lisboa. Caso venha a ser encontrado, poderá tornar-se num meio privilegiado de esclarecer alguns dados mais da vida de João Rodrigues Esteves, pois os testamentos são frequentemente fonte de preciosa informação.

1.3 CONCLUSÕES

No contexto do estudo da obra de João Rodrigues Esteves, foco central desta tese, os dados biográficos do compositor afiguravam-se *a priori* serem difíceis de se obter, mas essenciais, tendo em vista uma sua melhor compreensão. Procurou-se confirmar e aprofundar os dados anteriormente veiculados em diversos estudos de historiadores e musicólogos e, pela investigação própria, acrescentar alguns mais, que nos permitissem um enquadramento mais vasto da atividade deste "compozitor" e "mestre". Sabia-se que muitas fontes documentais primárias tinham desaparecido com o Terramoto de 1755 e noutros momentos conturbados posteriores, mas também se tinha a consciência que algumas delas se teriam dispersado e poderiam ser encontradas, por exemplo, no contexto da leitura de inúmeros documentos que se encontram à espera em arquivos de uma catalogação adequada. E assim aconteceu algumas vezes. Procurou-se encontrar predominantemente documentação de fontes primárias, apesar de a leitura de outro tipo de fontes documentais terem servido de apoio importante, como veio a verificar-se[103].

Vários foram os documentos novos encontrados e que se revelaram de enorme importância para o prosseguimento do estudo sobre a vida de João Rodrigues Esteves, nomeadamente a *Inquirição de genere*, os *Registos das mercês*, os registos de casamento, nascimento das 3 filhas e o registo de óbito. Não menos importante é a referência dos *Avvisi di Mantova* de 25 de dezembro de 1716, que pode trazer uma nova perspetiva à estadia dos bolseiros de D. João V em Roma.

Da leitura de documentação dada a conhecer anteriormente pelos diversos estudiosos, registo a publicação de Júlio Dantas (de 1914 ou 1915), que nunca tinha visto referida e que revela aspetos muito interessantes da vida musical em Lisboa na primeira metade do século XVIII, com especial incidência no conhecimento de muitas figuras do mundo musical desconhecidas.

---

[103] Paralelamente a este trabalho de investigação de fontes documentais, levou-se a efeito uma procura de fontes musicais não localizadas, de acordo com as fichas de catalogação, elaboradas nos anos 80 do século XX, das fontes musicais existentes no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, pois muitas das afirmações sobre a vida de João Rodrigues Esteves tinham sido produzidas a partir de inscrições encontradas nessas fontes. Nesse contexto, localizou-se na Biblioteca Nacional duas fontes musicais de relevante importância.

Da leitura da restante documentação produzida por diversos estudiosos, para além da confirmação de alguns dados, sinto a necessidade de refletir sobre factos de forma diversa da feita até agora. Tem sido repetidas vezes afirmado que terá estudado com Ottavio Pitoni, sem que um dado sequer exista. Mário Sampayo Ribeiro foi o musicólogo que formulou com enorme cuidado essa hipótese, pelo facto de Pitoni ser a figura de maior relevo na Roma do início do século XVIII, mas admitia como possível que João Rodrigues Esteves pudesse ter "*recebido lições de Alexandre Scarlatti"*; afirmava que pelo menos o compositor português tivesse sido um seu grande admirador, pelo facto de "*numa das suas partituras está copiada uma curta ária duma pastoral do mestre dos mestres do seu tempo*[104]. Sou da opinião que esta hipótese deva ser perseguida, enquadrada quiçá noutro contexto. Tendo em consideração que o facto de João Rodrigues Esteves ter estudado em Lisboa no Seminário da Patriarcal, é bem possível que também em Roma tenha estudado num Seminário ou Colégio. Aliás, da leitura da notícia da *Gazetta di Mantova* fica uma pergunta que pode conduzir a um outro enfoque da investigação. Que significa *como se fossero in Seminario*? Será que não terá João Rodrigues Esteves e os restantes bolseiros estudado num Seminário ou Colégio, como, por exemplo, o *Colegio* ou *Seminario Romano*? Sabe-se da leitura de outros estudos que Alessandro Scarlatti foi lá professor, para além de ser sobejamente conhecida a ligação a Portugal, à embaixada na Santa Sé, que lhe encomendou diversas obras. Acrescente-se que Alessandro Scarlatti compunha à data muita música sacra, contrastando com a atividade como compositor de óperas em períodos anteriores. Será aliás do meio onde se movimentava que virão para Portugal Domenico Scarlatti, seu filho, e Giovani Giorgi. Não obstante a procura, não foi possível encontrar dados que assegurem esta ligação, mas penso que esta pista lançada por Mário Sampayo Ribeiro pode ser bem mais frutuosa do que a que situa João Rodrigues Esteves no meio musical de Ottavio Pitoni, cujas obras e estudos certamente conheceu.

Após esta investigação quer em Lisboa, quer em Roma, temos mais dados, mas permanecem ou aumentaram as questões em aberto, tendo sido sempre a intenção deste trabalho dar continuidade ao trabalho existente e contribuir para abrir novas perspetivas, com a consciência que será um trabalho a prosseguir.

De seguida vai ser apresentado um resumo, estruturado de forma cronológica, com os dados conhecidos vida de João Rodrigues Esteves.

---

[104] RIBEIRO, Mário Sampayo, *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX.* Lisboa, 1938, pág. 25-26

João Rodrigues Esteves nasceu na freguesia de S. João da Praça, em Lisboa Oriental, provavelmente em 1701, sem que tal tenha sido possível até à data comprovado. Na mesma freguesia terá sido batizado, como filho legítimo de Manoel Rodrigues Esteves, natural de Lisboa Oriental e batizado na freguesia da Sé e de Francisca Maria, natural de Lisboa Ocidental e batizada na freguesia da S. Julião, residentes na freguesia de S. Nicolau. João Rodrigues Esteves era neto, pela parte do Pai, de Manuel Rodrigues (Roiz) Esteves, entretanto já falecido, natural da Cidade de Coimbra e baptiado na freguesia de São Cristovão da mesma cidade e de Marta Rodrigues (Roiz) natural de Aveiro e baptiada na freguesia de S. Gonçalo dessa cidade; eram residentes na freguesia de S. Tiago da cidade de Coimbra. Pela parte da mãe, João Rodrigues Esteves era neto de Domingos Rodrigues (Roiz), entretanto já falecido, batizado na freguesia de Santa Maria de Paredes de Coura, Arcebispado de Braga e de Maria dos Santos natural de Lisboa Ocidental e batizada na freguesia de S. Cristóvão.

Em 1713 terá entrado para o Seminário da Patriarcal, onde terá exercido a função de tiple[105], para além de ter iniciado os seus estudos musicais, em moldes que ainda hoje se desconhecem.

Muito provavelmente em 1716 – tem sido afirmado que António Teixeira foi estudar para Roma um ano depois, admitindo eu possa ter ido conjuntamente com João Rodrigues Esteves e os outros bolseiros já em 1716 - vai estudar para Roma como bolseiro de D. João V, tendo provavelmente estudado num dos seminários da cidade. A nota da *Gazzeta di Mantova* atrás citada dá disso um indício[106].

Passa por Lisboa em 1719 a fim de requerer a *inquirição de genere*. Este processo iniciou-se em 1719 e terá a sua conclusão a 14 de agosto de 1723. Afirma querer ser ordenado em Roma, o que não virá a acontecer, de onde teria enviado já algumas partituras.

---

[105] Tiple é o nome dado às vozes brancas, de crianças, ou nalguns casos a instrumentos de corda.

[106] A diferenciação entre Colégios ou Seminários era pouca, muitos dos quais instalados no mesmo espaço físico e só diferenciados pelo estatuto social dos seus membros. De entre todos os Seminários/Colégios, o Seminário Romano dos Jesuítas destaca-se particularmente. A Universidade Pontifícia Gregoriana de Roma (*Pontificia Università Gregoriana*) encontra-se ainda hoje num processo de catalogação do fundo do Colégio e Seminário Romano, de que é herdeira. Espera-se que deste trabalho possa resultar algumas novidades para o estudo da estadia dos 17 ou 18 bolseiros em Roma.

Regressa a Roma para prosseguir os seus estudos. É provável que tenha tido Alessandro Scarlatti como professor, pois conhecem-se as relações do compositor napolitano com o Colégio/Seminário romano e mesmo com os jesuítas, que tutelavam estas instituições de ensino

Regressará a Portugal ou em 1726 ou, a meu ver, mais provavelmente em 1728, juntamente com outros músicos como Francisco António de Almeida, aquando do corte de relações entre Portugal e a Santa Sé a propósito do caso Bicchi.

Não é possível determinar quando assume o cargo de *compozitor de muzica da Santa Igreja Patriarchal*, mas pelo menos em 1742 já o seria. Como se poder ler no registo de mercês de D. João V, assume em 1740 o ofício que era de seu pai, como *Escrivão da Vara do Meirinho do Tabaco da Repartição do Mar,* ao qual virá a renunciar dois anos mais tarde, por "ser compozitor de muzica na Santa Igreja Patriarchal e com continua asistencia ao Siminiario [...]". É provável que fosse já anteriormente professor no Seminário, que a partir de 1741 passou a funcionar na parte Ocidental da cidade, provavelmente em S. Francisco da Cidade.

Da leitura do livro de mercês, pode-se perceber que teria outros irmãos, porventura mais novos, de que teria de ter cuidado, aquando da morte de seu pai.

Em 1741 contrai matrimónio com Antónia Ritta, natural da freguesia do Sacramento de Badajoz, filha de Francisco Sutil, mas residindo em Lisboa, como criada na Casa dos Condes da Ribeira Grande*,* sita na Rua Larga de S. Roque, em Lisboa Ocidental. As duas testemunhas deste evento foram dois dos mais importantes cónegos da Igreja Patriarcal, D. Luís da Câmara e D. Guido da Câmara, filhos de D. Leonor de Ataíde, Condessa da Ribeira Grande, viúva de uma outra importante figura, como D. Luís Manuel da Câmara.

Nos anos seguintes vai ver a sua família crescer com o nascimento de 3 filhas, respetivamente Anna em 1742, Maria em 1747 e Josepha em 1749. De realçar o facto de no batismo das duas primeiras filhas o celebrante ter sido D. José Dantas Barboza, Arcebispo de Lacedemónia, título atribuído no século XVVIII ao Vigário Geral da Diocese de Lisboa, que é Bispo, a que se acresce o facto de terem sido padrinhos importantes personalidades da Santa Igreja Patriarcal, como D. Luís da Câmara, O Deão Souza, Principal da referida Igreja e o Monsenhor D. João Galvão Castelobranco. Estes factos podem revelar uma relativa importância da figura de João Rodrigues Esteves, que mora

com sua mulher, como é referido, na Rua Larga de S. Roque. Fica em aberto a possibilidade de residir no Palácio da Condessa da Ribeyra Grande, sito na mesma rua.

Em 1749 é membro da *Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecília ordenado pelos professores da Arte da Musica,* não tendo sido possível saber desde quando ele é membro, conforme se poderá comprovar pela assinatura existente no *Compromisso da Irmandade da Gloriosas Virgem e Mártir Santa Cecília, ordenado pellos professores da Arte da Musica em o Anno de 1749.*

Temos informação sobre a apresentação dos seus dois Te Deum, o primeiro dos quais em 1747 e o segundo no último dia do ano de 1751, como era usual acontecer todos os anos. Como era habitual, a apresentação deste Te Deum, e deduzo que o anterior também, teve lugar na Igreja de S. Roque, da Companhia de Jesus, como está relatado no parágrafo inicial desta nota.

João Rodrigues Esteves faleceu a 3 de março de 1752 e encontra-se sepultado na Igreja do Carmo, tendo deixado testamento em favor da sua mulher.

João Rodrigues Esteves terá contribuído para o desenvolvimento da música sacra em Portugal, implementando em Lisboa um estilo de composição sacra segundo os modelos que conheceu em Roma, servindo a Igreja Patriarcal, seja como professor do seminário, seja como compositor. A sua música que chegou até aos nossos dias é relevante, tem merecido a atenção de diversos intérpretes dentro e fora do nosso país e merece ser dada a conhecer aos que dela queiram usufruir, 263 anos depois da sua morte, pelo que será objeto de estudo detalhado nos próximos capítulos desta tese.

CAPÍTULO 2 FONTES MUSICAIS

2.1 IDENTIFICAÇÃO DAS FONTES MUSICAIS E RESPECTIVOS ARQUIVOS

A quase totalidade das fontes musicais de João Rodrigues Esteves de que hoje temos conhecimento está preservada no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, onde se encontram 96 obras manuscritas.

Da observação do quadro 2.1, podemos ainda identificar mais 27 fontes, distribuídas por seis outros arquivos localizados em Vila Viçosa, Évora, Lisboa, Elvas e Viseu. Do conjunto dessas 27 fontes, 24 são concordantes com as preservadas no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa (P-Lf), ou seja, encontramos apenas 3 obras para as quais não existe concordância no referido arquivo. Se as juntarmos às 96 aí existentes conseguimos reunir um total de 99 obras distintas.

Quadro 2.1: Número de fontes identificadas noutros arquivos e número de fontes concordantes com as existentes no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa

	Arquivo	Nº fontes	Nº de fontes concordantes com P-Lf[107]
P-VV	Vila Viçosa, Arquivo Histórico do Palácio Ducal	10	10
P-EVc	Évora, Arquivo da Sé	8	8
P-Ln	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal	3	2
P-La	Lisboa, Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda	3	2
P-Em	Elvas, Biblioteca Municipal	2	1
P-Vs	Viseu, Arquivo da Sé	1	1
	Total	27	24

[107] O Hino *Te, Joseph, celebrent* (P-Lf 72/11 A7) é concordante com uma fonte do próprio Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, que se enconra num álbum e tem, por isso, outra cota: P-Lf 245/fl.105-109 E-5.

Os Quadros 2.2 e 2.3 oferecem-nos uma primeiro panorama sobre as obras de João Rodrigues Esteves, onde é possível obter uma perspectiva dos diferentes efectivos, muitos deles incluindo Bc., que serão posteriormente objecto de apreciação detalhada, assim como os formatos notacionais em que as referidas fontes se encontram.

Quadro 2.2: Fontes existentes em Lisboa, no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal

Cota	Título	Efectivo	Data Local	Partitura	Partes	Obs. e Concordâncias
P-Lf 72/1 A7	Alma Redemptoris Mater	SATB, Bc.	1719 Roma	X	X	
P-Lf 72/2 A7	Ave Regina cælorum	SATB, Bc.	1719 Roma	X		
P-Lf 72/3 A7	Regina cæli	SATB, Bc.	1719 Roma	X		P-VV AA B-Maço XI. 3
P-Lf 72/4 A7	Salve Regina	SATB, Bc.	1719 Roma	X	X	
P-Lf 72/5 A7	Magnificat	SATB soli, SATB, Bc.	1751	X		
P-Lf 72/7 A7	Nunc, Sancte, nobis Spiritus	SATB	1738	X		
P-Lf 72/8 A7	Nunc, Sancte, nobis Spiritus	SATB	1727	X	X	
P-Lf 72/9 A7	Nunc, Sancte, nobis Spiritus	SATB	1730	X		
P-Lf 72/10 A7	Quid Lusitanos deserens	SATB, Bc.	1730	X		
P-Lf 72/11 A7	Te, Joseph, celebrent	SATB (ou c/Bc.)	1722 Roma	X	X	P-VV MJ 17 ff. 33-44 P-Lf Ms. 245 E-5
P-Lf 72/12 A7	Vexilla Regis	SATB	1729	X		
P-Lf 72/13 A7	Primeira lamentação de Quinta-feira Santa	SATB/SATB, Bc. (ad lib.)	1739	X		
P-Lf 72/14 A7	Primeira lamentação de Sexta-feira Santa	SATB/SATB	1726	X		
P-Lf 72/15 A7	Primeira lamentação de Sexta-feira Santa	SATB/SATB, Bc. *orgão ad libitum*	1738	X		
P-Lf 72/16 A7	Primeira lamentação de Sábado Santo	SATB/SATB, Bc.	1737	X		
P-Lf 72/17 A7	Lição VII de Sexta-feira Santa	SATB/SATB, Bc.	1738	X		
P-Lf 72/18 A7	Missa breve a 5	SSAAT	1719 Lisboa	X		
P-Lf 72/19 A7	Missa a 8	SATB/SATB, 2Bc.	1721 Roma	X	X	
P-Lf 72/20 A7	Adoramus te Christe	SATB, Bc.			X	
P-Lf 72/21 A7	Adoramus te Christe	SATB	1721	X	X	
P-Lf 72/22 A7	Beatus Laurentius clamavit	SATB soli, SATB, Bc.	1730	X		
P-Lf 72/23 A7	Cœnantibus illis	SATB soli, SATB, Bc.	1733	X	X	P-Em Ms. 407 (partes) P-La 48-VI-11 (21 a 25) partes
P-Lf 72/24 A7	Cum sero esset	SATB soli, SATB, Bc.	1730	X		
P-Lf 72/25 A7	Cum turba plurima	SATB/SATB, Bc.	1726	X		

			Lisboa			
P-Lf 72/27 A7	Dixit autem Dominus	SA soli, SATB, Bc.	1726 Lisboa	X		
P-Lf 72/28 A7	Intuens in cælum	SATB soli, SATB, Bc.	1731	X		
P-Lf 72/29 A7	Magister quid faciendo	SAT soli, SATB, Bc.	1728	X		
P-Lf 72/30 A7	Misereor super turbam	SATB, Bc.	1727	X		
P-Lf 72/31 A7	Muro tuo inexpugnabili	SATB, Bc.	1730	X		P-La 48-VI-11 (31 a 35)
P-Lf 72/32 A7	Nativitas gloriosæ Virginis Mariæ	SATB	1719 Roma	X	X	
P-Lf 72/33 A7	Nonne decem mundati sunt	SATB, Bc.	1729	X		
P-Lf 72/34 A7	O quam suavis est Domine	SATB	1746	X		
P-Lf 72/35 A7	Pinguis est panis Christi	TB soli, Bc.	1733	X		
P-Lf 72/36 A7	Quam pulchri sunt	SATB	1719	X		
P-Lf 72/37 A7	Quanto eis præcipiebat	SATB, Bc.	1729	X		
P-Lf 72/38 A7	Sicut fulgur exit ab oriente	SATB soli, SATB, Bc.	1726	X		
P-Lf 72/39 A7	Simile est regnum cælorum	SATB, Bc.	1728	X		
P-Lf 72/40 A7	Stetit Jesus in medio	SA soli, SATB/SATB, Bc.	1726	X		
P-Lf 72/41 A7	Tu est pastor ovium	SATB soli, SATB, Bc.	1731	X		
P-Lf 72/42 A7	Vespere autem Sabbathi	SATB soli, SATB, Bc.	1726	X		
P-Lf 72/43 A7	Custodivit illum Dominus	SSAB soli, SATB/SATB, Bc.	1740	X		
P-Lf 72/44 A7	Tanta grassabatur crudelitas	AATB/SATB soli, AATB/SATB, Bc.	1728	X		
P-Lf 72/45 A7	Verbum caro	S solo, SSSSA, Bc.	1731	X		
P-Lf 72/45.a[1] A7[108]	Responsórios de Natal - 1. Hodie nobis cælorum	SATB soli, SATB/SATB, Bc.	1736	X		P-EVc Ms. 136-143 c/ Vl
P-Lf 72/45.a[2] A7	Responsórios de Natal - 2. Hodie nobis de cælo	SAB soli, SATB/SATB, Bc.	1736	X		P-EVc Ms. 136-143 c/ Vl
P-Lf 72/45.a[3] A7	Responsórios de Natal - 3. Quem vidisti pastores	SSATB soli, SATB/SATB, Bc.	1736	X		P-EVc Ms. 136-143 c/ Vl
P-Lf 72/45.a[4] A7	Responsórios de Natal - 4. O magnum mysterium	SAT soli, SATB/SATB, Bc.	1736	X		P-EVc Ms. 136-143 c/ Vl
P-Lf 72/45.a[5] A7	Responsórios de Natal - 5. Beata Dei Genitrix	STB soli, SATB/SATB, Bc.	1736	X		P-EVc Ms. 136-143 c/ Vl
P-Lf 72/45.a[6] A7	Responsórios de Natal - 6. Sancta et immaculata	SSAB soli, SATB/SATB, Bc.	1736	X		P-EVc Ms. 136-143 c/ Vl
P-Lf 72/45.a[7] A7	Responsórios de Natal - 7. Beata viscera Mariæ	ATB soli, SATB/SATB, Bc.	1736	X		P-EVc Ms. 136-143 c/ Vl
P-Lf 72/45.a[8] A7	Responsórios de Natal - 8. Verbum caro	SAATB soli, SATB/SATB, Bc.	1736	X		P-EVc Ms. 136-143 c/ Vl

[108] P-Lf 72/45.a A7 contém os 8 Responsórios de Natal. Optou-se por se desdobrar e atribuir a cada um uma cota, utilizando-se o processo de se acrescentar um nº entre parêntesis rectos. Não deixa de causar surpresa a existência de uma cota P-Lf 72/45.a A7 para os 8 Responsórios e a cota P-Lf 72/45 A7, muito semelhante, mas sem o "a" para o *Verbum caro*, 8º Responsório de Natal, mas que não tem nada a ver com os restantes. Pode isto significar que se tratou de uma descoberta tardia.

P-Lf 72/46[1] A7	Ad Dominum	SATB	1735	X		P-VV AA7/MJ13 ff. 49v-53
P-Lf 72/46[2] A7	Eripe me Domine	SATB	1735	X		P-VV AA7/MJ13 ff. 53v-61
P-Lf 72/46[3] A7	Domine clamavi ad te	SATB	1735	X		P-VV AA7/MJ13 ff. 61v-68
P-Lf 72/46[4] A7	Voce mea	SATB	1735	X		P-VV AA7/MJ13 ff. 68v-74
P-Lf 72/47 A7	Beatus vir	A solo, SATB, Bc.	1751	X	X	
P-Lf 72/48 A7	Beatus vir	SATB/SATB soli, SATB, Bc.	1733	X		P-VV AA B-Maço CXV.4 (partes)
P-Lf 72/49 A7	Beatus vir	S solo, SATB, Bc.	1735	X	X	P-Ln C.N.36/12 (partes)
P-Lf 72/50 A7	Beatus vir	SATB/SATB, Bc.	1738	X		
P-Lf 72/51 A7	Beatus vir	A solo, SATB, Bc.	1739	X		
P-Lf 72/53 A7	Confitebor tibi	SATB/SATB, Bc.	1738	X		
P-Lf 72/54 A7	Confitebor tibi	SATB, Bc.	1733	X		
P-Lf 72/55 A7	Confitebor tibi	SA soli, SATB, Bc.	1738	X		
P-Lf 72/56 A7	Confitebor tibi	S solo, SATB, Bc.	1751	X	X	
P-Lf 72/59 A7	Dixit Dominus	SATB soli, SATB, Bc.	1733	X	X	P-VV AA B-Maço XI. 2
P-Lf 72/60 A7	Dixit Dominus	SATB soli, SATB, Bc.	1751	X	X	
P-Lf 72/61 A7	Dixit Dominus	SATB	1735	X		
P-Lf 72/62 A7	Dixit Dominus	S solo, SATB, Bc.	1722	X		
P-Lf 72/64 A7	Domine clamavi ad te	SATB/SATB, Bc.	1724	X	X	
P-Lf 72/65 A7	Domine probasti me	SATB soli, SATB, Bc.	1734	X	X	
P-Lf 72/66 A7	Domine probasti me	SATB/SATB, Bc.	1734	X		
P-Lf 72/67 A7	Eripe me Domine	SATB/SATB, Bc.	1723	X		
P-Lf 72/68 A7	In exitu Israel	SATB soli, SATB, Bc.	1735	X	X	
P-Lf 72/69 A7	In exitu Israel	SATB/SATB, Bc.	1735	X		
P-Lf 72/71 A7	Lætatus sum	SATB/SATB, Bc.	1726 Lisboa	X		P-VV AA B-Maço XI.1
P-Lf 72/72 A7	Lætatus sum	S solo, SATB, Bc.	1751	X		
P-Lf 72/73 A7	Lauda Jerusalem	SA soli, SATB, Bc.	1734	X	X	
P-Lf 72/74 A7	Lauda Jerusalem	SATB/SATB, Bc.	1724	X		
P-Lf 72/75 A7	Laudate Dominum	B solo, SATB, Bc.	s/ data		X	
P-Lf 72/76 A7	Laudate Dominum	SATB/SATB, Bc.	1738	X		
P-Lf 72/78 A7	Laudate pueri	SATB	1722 Roma	X		
P-Lf 72/79 A7	Laudate pueri	SATB/SATB, Bc.	1738	X		
P-Lf 72/81 A7	Miserere mei, Deus	SATB/SATB, Bc. ad libitum	1727	X		P-VV AA10/MJ16 ff. 97v-108
P-Lf 72/82 A7	Nisi Dominus	SATB soli, SATB, Bc.	1734	X	X	P-Vs 130
P-Lf 72/83 A7	Nisi Dominus	SA soli, SATB, Bc.	1751	X	X	
P-Lf 72/84 A7	Voce mea	SATB/SATB, 2Bc.	1724	X	X	

P-Lf 72/85[1] A7[109]	Salmos breves 1. Dixit Dominus	SATB soli, SATB, Bc.	1737	X		
P-Lf 72/85[2] A7	Salmos breves 2. Confitebor tibi	S solo, SATB, Bc.	1737	X		
P-Lf 72/85[3] A7	Salmos breves 3. Beatus vir	A solo, SATB, Bc.	1737	X		
P-Lf 72/85[4] A7	Salmos breves 4. Laudate pueri	T solo, SATB, Bc.	1737	X		
P-Lf 72/85[5] A7	Salmos breves 5. Laudate Dominum	SB soli, SATB, Bc.	1737	X		
P-Lf 72/85[6] A7	Salmos breves 6. In exitu Israel	SATB soli, SATB, Bc.	1737	X		
P-Lf 72/85[7] A7	Salmos breves 7. Magnificat	SATB soli, SATB, Bc.	1737	X		
P-Lf 72/86 A7	Lauda Sion Salvatorem	SATB/SATB soli, SATB/SATB, Bc	1726	X		
P-Lf 72/87 A7	Lauda Sion Salvatorem	SATB/SATB soli, SATB/SATB, Bc	1727	X		
P-Lf 72/88 A7	*Planctus Beatæ Mariae Virginis* (Stabat Mater dolorosa)	SATB soli, SATB, Bc.	1751		X	P-Ln MSR cx 13 M.C. 16

No Quadro que se segue, quadro 2.3, estão identificadas as 3 obras, para as quais não existe concordância no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa.

Quadro 2.3: Fontes sem concordâncias no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa

Cota	**Título**	**Efectivo**	**Data Local**	**Partitura**	**Partes**	**Obs. e Concordâncias**
P-Ln MSR M.C. 209	Miserere mei, Deus, a 3 coros	SATB/SATB/SATB, Org *ad libitum*	1737	X	X[110]	Partitura proveniente de P-Lf
P-La Ms. 48-VI-11 (26 a 30)	Nesciens virum	SATB soli, SATB, Bc.			X	
P-Em Ms 517	Ladaínha a Nossa Senhora	SSSA soli, Bc., Vl ad lib			X	

Do total das 123 fontes existentes[111] (99 referentes a obras distintas mais 24 concordâncias noutros arquivos), 96 delas encontram-se em formato de partitura e 55 em formato de partes separadas, havendo por isso 27 que estão preservadas sob os dois formatos. Em regra, as partes separadas encontram-se em formato vertical e as partituras em formato horizontal.

[109] P-Lf 72/46 A7 contém 4 salmos: *Ad Dominum*, *Eripe me Domine*, *Domine clamavi ad te* e *Voce mea*. Optou-se por se desdobrar e atribuir uma cota para cada um, utilizando-se o mesmo processo atrás descrito. Estes salmos são 4 dos cinco salmos da Festa das Sete Dores da Virgem Maria (*In officio Septem dolorum b. mariae v. ad vesperas,* como surge na concordância existente em Vila Viçosa).

[110] Parte só do Bc.

[111] Nenhuma das obras conhecidas existe impressa.

Da observação detalhada das fontes musicais de João Rodrigues Esteves, podemos encontrar um leque vasto de inscrições, nomeadamente quanto aos géneros e estilos, assim como o efectivo, data e local de composição, enquadramento no ano litúrgico.

A obra de João Rodrigues Esteves é rica na diversidade de géneros e estilos - objecto central de estudo nos capítulos que se seguem -, assim como ao nível das datações existentes nas margens das partituras e que serão apreciadas no ponto 2.6 deste capítulo.

Nas imagens 2.1 e 2.2, vamos poder observar um exemplar da primeira página de uma partitura e outro da respectiva parte separada. A primeira página de cada obra é rica em informações, sob a forma de inscrições.

Imagem 2.1: Fonte em que a partitura tem a inscrição *in festo Corporis Christi*
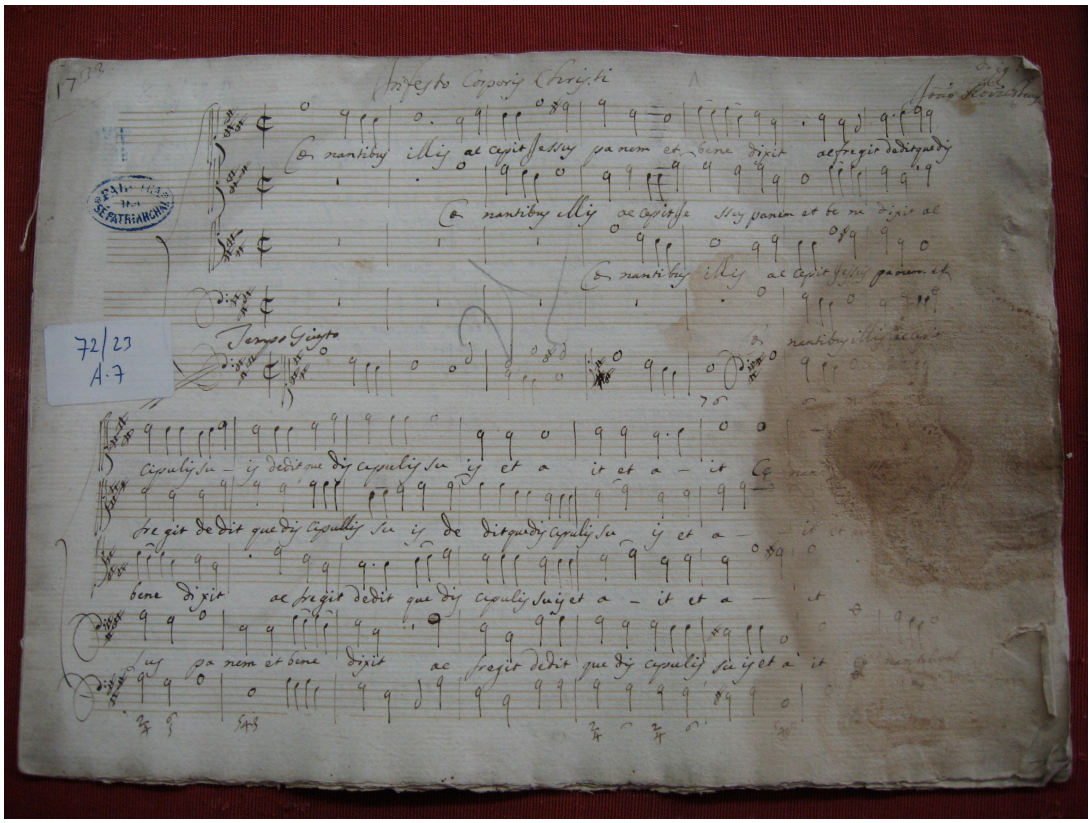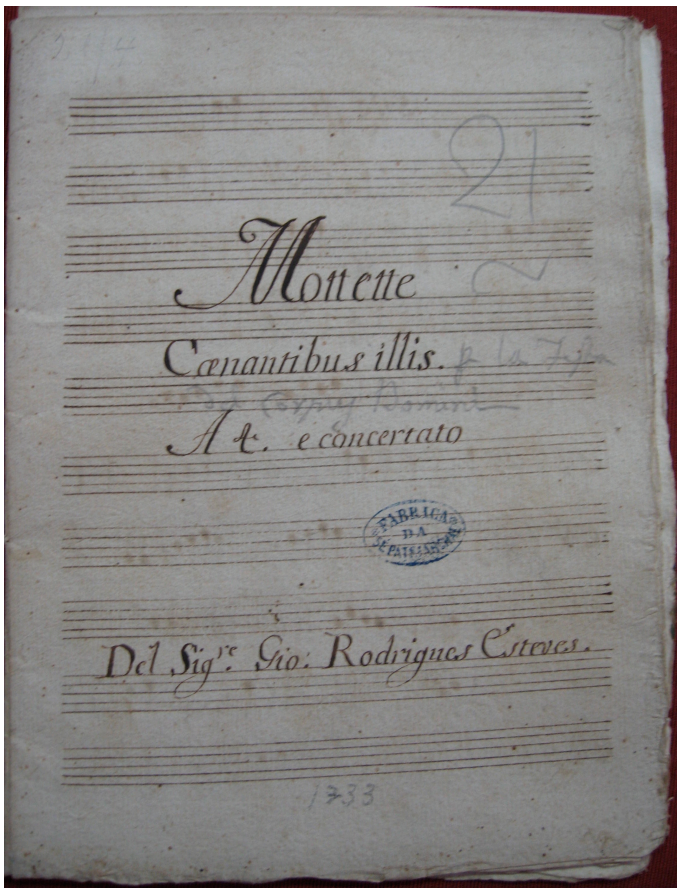


Imagem 2.2: 1ª página das partes separadas da obra anterior



Da conjugação da informação contida quer na primeira página da partitura, quer na primeira página das partes separadas, podemos retirar informações como do incipit textual (neste caso *Cœnantibus illis*), da data, da autoria (em ambas as folhas de rosto), do facto de ser original, do género litúrgico (*Mottette*), a disposição (*A 4*), o estilo (*concertato*) e o enquadramento no calendário litúrgico (*in festo Corporis Christi*). Este é um dos exemplos mais completos conhecidos. Temos fontes em que só parte destes dados nos é fornecida, levando por isso a um estudo aprofundado, principalmente ao nível dos géneros litúrgicos e estilos composicionais, que irão ser apresentados nos próximos capítulos.

As primeiras páginas das partituras e partes separadas das fontes existentes no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, reunem a quase totalidade da informação sobre as obras de João Rodrigues Esteves; temos, contudo, muitos exemplos em que só da leitura das inscrições existentes em fontes concordantes se conseguem obter dados, muitas vezes importantes. Um dos exemplos mais eloquentes acontece com a obra *Regina cæli*. Na fonte existente em Lisboa (P-Lf 72/3 A7) não surge o nome de João Rodrigues Esteves como autor; essa indicação, surge de forma clara na inscrição da concordância existente

em Vila Viçosa (P-VV AA B-Maço XI. 3). No quadro 2.10 teremos uma listagem das inscrições mais importantes, ficando para o Anexo V uma listagem mais completa.

De seguida iremos deburçar-nos sobre as fontes existentes nos restantes arquivos, conforme quadro 2.1.

BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA

Vamos agora observar as fontes musicais existentes na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Quadro 2.4: Fontes existentes em Lisboa, na Biblioteca Nacional de Portugal

Cota	Título	Efectivo vocal / Instrumental	Data Local	Partitura	Partes	Obs. e Concordâncias
P-Ln MSR M.C. 209	Miserere mei, Deus, a 3 coros	SATB/SATB/SATB, Org *ad libitum*	1737	X		Partitura proveniente de P-Lf
P-Ln MSR cx 13 M.C. 16	Planctus Beatæ Mariæ Virginis (Stabat Mater dolorosa)	SATB soli, SATB, Bc.	1751	X		Partitura proveniente de P-Lf, cujas partes têm a cota 72/88 A7
P-Ln C.N.36/12	Beatus vir	S solo, SATB, Bc.			X	P-Lf 72/49 A7

Das 3 fontes musicais existentes na Biblioteca Nacional de Portugal, 2 delas são partituras autógrafas, depositadas no fundo de Mário Sampayo Ribeiro[112]. O salmo *Beatus vir*, sob a forma de partes separadas, contém a indicação de ser proveniente do fundo do Seminário da Patriarcal e foi depositado na Biblioteca Nacional, proveniente do fundo do Conservatório Nacional de Lisboa[113].

O *Miserere mei, Deus,* a 3 coros (P-Ln MSR M.C. 209) e o *Planctus Beatæ Mariæ Virginis* têm nas respectivas primeiras páginas o carimbo do Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, que indica claramente a sua proveniência[114]. Ambas as obras são relevantes e porventura por isso mesmo, terão sido retiradas do arquivo para cópias

[112] Para além das partituras originais aí existentes, temos diversas transcrições manuscritas feitas por este musicólogo, nomeadamente de *Regina Cœli*, *Stabat Mater* (2 transcrições), *Miserere mei, Deus*, a 3 coros, *Sicut fulgur exit ab oriente* e *Missa breve a5,* datadas de 1950

[113] *Inventário Preliminar dos Livros de Música do Seminário da Patriarcal*, realizado por Rui Cabral, que aponta a publicação destas partes para o período compreendido entre 1790 e 1820.

[114] O *Planctus Beatæ Mariae Virginis (Stabat Mater)* e do *Miserere* a 3 coros são as únicas obras não preservadas no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal que só existem sob o formato de partitura.

modernas. O *Miserere* é a única obra a 3 coros de que temos conhecimento e o *Planctus* é um dos exemplares mais variados de uma obra em *stile concertato*, que será analisada no 4º capítulo desta tese.

BIBLIOTECA DO PALÁCIO DA AJUDA EM LISBOA

As fontes musicais existentes na Biblioteca do Palácio da Ajuda em Lisboa, que têm desde logo a particularidade de, sendo todas em partes separadas, terem a indicação *Bemposta*, indicando assim que seriam provenientes do Arquivo existente no Palácio da Bemposta, também conhecido pelo Paço da Rainha[115].

Quadro 2.5: Fontes existentes em Lisboa, na Biblioteca do Palácio da Ajuda

Cota	Título	Efectivo vocal / Instrumental	Data Local	Partitura	Parties	Obs. e Concordâncias
P-La Ms. 48-VI-11 (26 a 30)	Nesciens virum	SATB soli, SATB, Bc.			X	
P-La 48-VI-11 (21 a 25)	Cœnantibus illis	SATB soli, SATB, Bc.			X	P-Lf 72/23 A7 P-Em Ms. 407
P-La 48-VI-11 (31 a 35)	Muro tuo inexpugnabili	SATB, Bc.			X	P-Lf Ms. 72/31

Das 3 fontes musicais existentes na Biblioteca do Palácio da Ajuda, 2 delas são cópias de partes separadas, cujas partituras manuscritas estão preservadas no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa e no caso de *Cœnantibus illis* temos uma concordância mais, igualmente sob a forma de partes separadas na Biblioteca Municipal de Elvas; para além de estas duas obras concordantes, está depositado neste arquivo uma obra de que só se conhece esta fonte e sob a forma de partes separadas: *Nesciens virum* (P-La Ms. 48-VI-11 (26 a 30)).

[115] Este Palácio terá sido mandado construir pela Rainha de Inglaterra D. Catarina de Bragança, onde posteriormente terá existido a *Real Capela da Bemposta,* ou *Real Cappela dos Passos da Bemposta*. (http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70151 (Download feito a 5.5.2015). Após a morte de D. Catarina de Bragança, em 1705, o paço regressou à posse da Coroa e D. João V virá a integrá-lo na Casa do Infantado.

BIBLIOTECA MUNICIPAL DE ELVAS

O fundo musical existente na Biblioteca Municipal de Elvas é, no que diz respeito a obras de João Rodrigues Esteves, de pequena dimensão, cujas fontes só existem sob o formato de partes separadas.

Quadro 2.6: Fontes existentes em Elvas, na Biblioteca Municipal

Cota	Título	Efectivo vocal / Instrumental	Data Local	Partitura	Partes	Obs. e Concordâncias
P-Em Ms. 407	Cœnantibus illis	SATB soli, SATB, Bc.			X	P-Lf 72/23 A7 P-La 48-VI-11 (21 a 25)
P-Em Ms. 517	Ladaínha a Nossa Senhora	SSSA soli, Bc., Vl ad lib			X	

Para além de *Cœnantibus illis*, obra concordante com P-Lf 72/23 A7 e P-La 48-VI-11 (21 a 25), temos uma obra singular, no conjunto das obras que nos chegaram de João Rodrigues Esteves. Trata-se aparentemente de uma encomenda de uma obra pela *Segnora D. Maria Magdalena de S: Gioseppe*, contendo o nome de 3 das 4 possíveis cantoras[116] a quem se destinou a obra: *Ladaínha a Nossa Senhora* (*Litania a 4 voci con violini ad libitum*)[117], com a particularidade de conter instrumentos, ainda que *ad libitum*.

ARQUIVO HISTÓRICO DO PALÁCIO DUCAL DE VILA VIÇOSA

O Arquivo Histórico do Palácio Ducal de Vila Viçosa é o 2º arquivo mais importante do conjunto dos arquivos que contêm obras de João Rodrigues Esteves, seja pelo número, seja pela diversidade de géneros e estilos, que serão analisados mais adiante.

[116] A inscrição nas diversas partes separadas contém na primeira de cada folha os seguintes nomes: *Per la Segnora D. Maria Magdalena de S. Gioseppe*; *Per la Segnora D. Michaela Ignassia*; *Per la Segnora D.* [Não tem qualquer indicação de nome] e *Per la Segnora D. Antonia Luiza*, esta última uma voz de alto.

[117] Estamos na presença de uma obra singular no universo das obras de João Rodrigues Esteves, com elementos novos, formalmente mais modernos, seja pela escrita *a priori* só para vozes e, pela única obra – conhecida – com instrumentos a acompanhar, ainda que *ad libitum*. Trata-se, ainda assim de uma obra de relativa simplicidade, porventura fruto do enquadramento da pessoa que encomendou a obra.

Quadro 2.7: Fontes existentes em Vila Viçosa, no Arquivo Histórico do Palácio Ducal

Cota	Título	Efectivo vocal / Instrumental	Data Local	Partitura	Partes	Obs. e Concordâncias
P-VV AA7/MJ13 ff. 49v-53	Ad Dominum	SATB			X	P-Lf 72/46[1] A7 (2º tom)
P-VV AA7/MJ13 ff. 53v-61	Eripe me Domine	SATB			X	P-Lf 72/46[2] A7 (3º tom)
P-VV AA7/MJ13 ff. 61v-68	Domine clamavi ad te	SATB			X	P-Lf 72/46[3] A7 (4º tom)
P-VV AA7/MJ13 ff. 618-74	Voce mea	SATB			X	P-Lf 72/46[4] A7 (5º tom)
P-VV AA10/MJ16 ff. 97v-108	Miserere mei, Deus	SATB/SATB, Bc.			X	P-Lf 72/81 A7
P-VV AA11/MJ 17 ff. 33-44	Te, Joseph, celebrent	SATB			X	P-Lf 72/11 A7
P-VV AA B-Maço XI.1	Lætatus sum	SATB/SATB, Bc.			X	P-Lf 72/71 A7
P-VV AA B-Maço XI. 2	Dixit Dominus	SATB soli, SATB, Bc.			X	P-Lf 72/59 A7
P-VV AA B-Maço XI. 3	Regina cæli	SATB, Bc.			X	P-Lf 72/3 A7
P-VV AA B-Maço CXV.4	Beatus vir	SATB/SATB soli, SATB, Bc.			X	P-Lf 72/48 A7

Das 10 fontes existentes no Arquivo Histórico do Palácio Ducal de Vila Viçosa, refira-se o facto de 4 delas (as quatro primeiras do quadro 2.7) estarem agrupados na cota P-VV AA7/MJ13, pois tratam-se de salmos para a mesma festa, a *Festa das Sete Dores da Virgem Maria*. Comparando esta fonte com a concordância existente em Lisboa, em formato de partitura, reparamos desde logo o formato notacional em livro de coro, bem diferente do formato em partitura da fonte existente no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa.

Imagem 2.3: *Ad Dominum* para a *Festa das Sete Dores da Virgem Maria*, em formato notacional de livro de coro

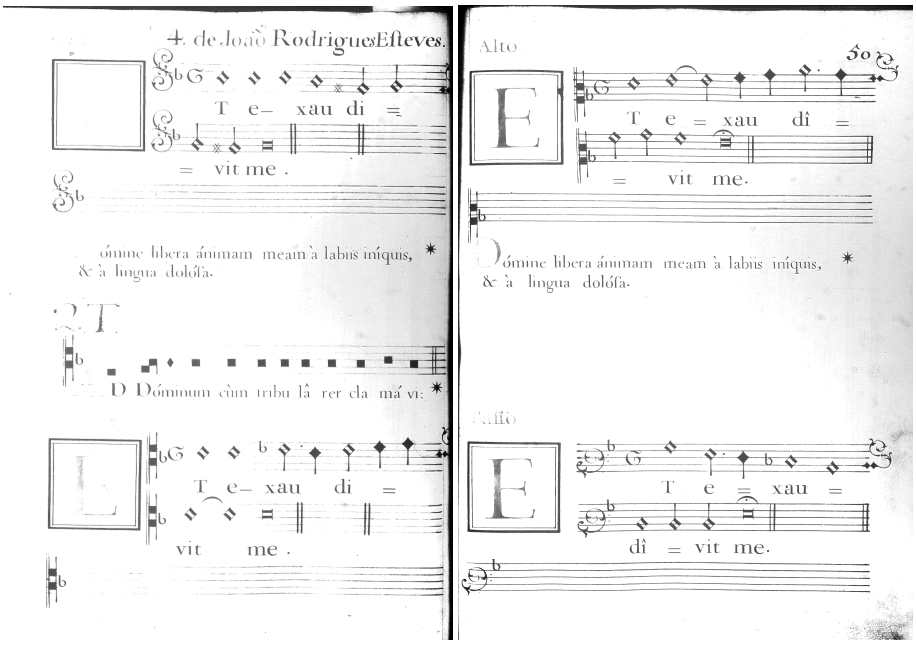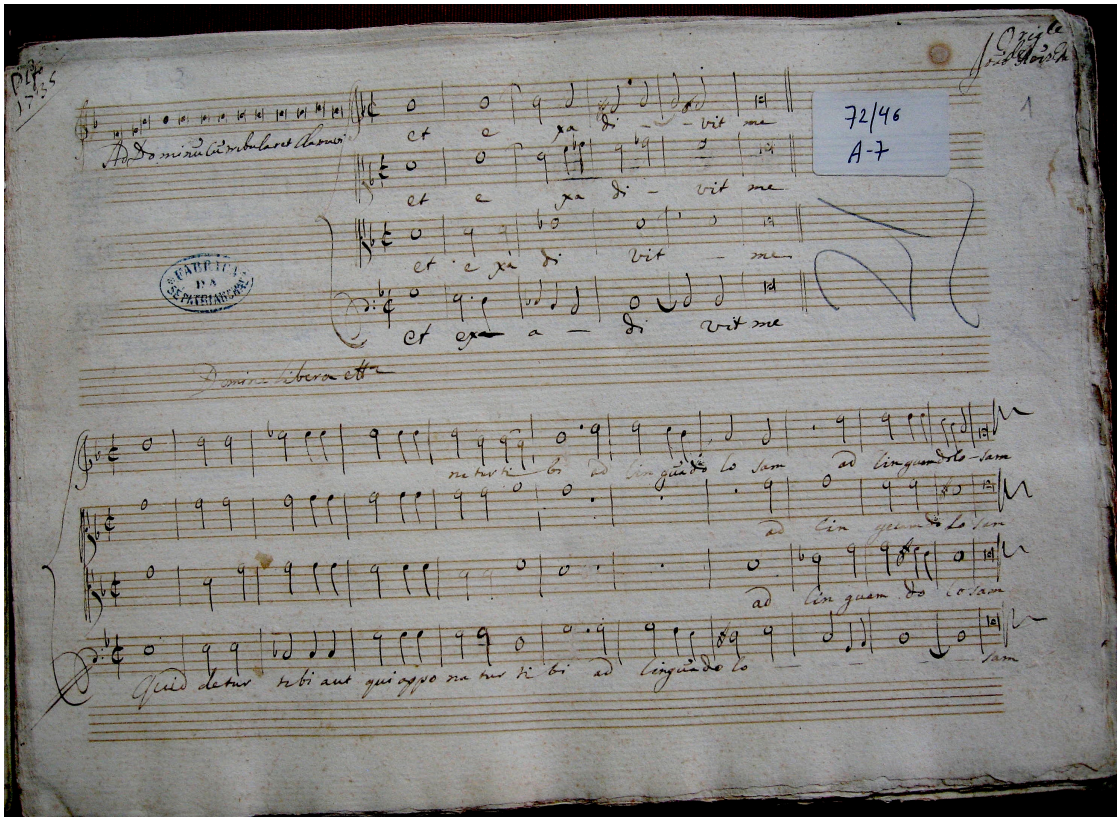


Imagem 2.4: *Ad Dominum* em formato de partitura (P-Lf 72/46 A7)
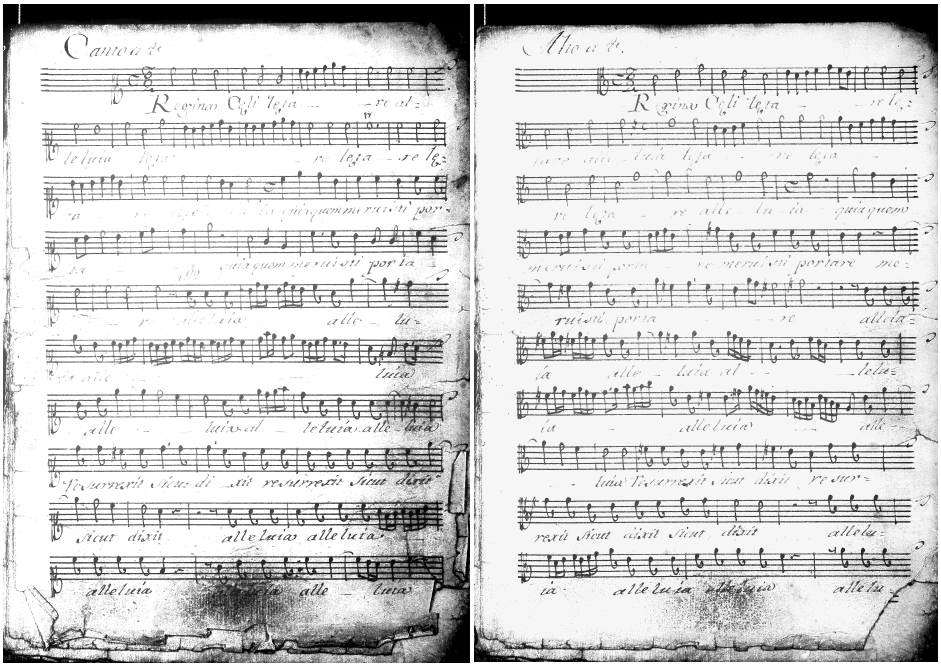


A fonte manuscrita destes salmos em P-Lf 72/46 A7, a notação mais moderna, tem a datação de 1735. A fonte existente em Vila Viçosa, que tem como título *Psalmi ad Vesperas In officio Septem dolorum Beatæ Mariae Virginis,* não está datada, mas por comparação com outras fontes do mesmo copista, aponta para que seja da mesma data, 1735, segundo o musicólogo Manuel Joaquim[118]. O salmo *Credidi* (1º tom) que se encontra nesta mesma fonte (JA7/MJ13 ff. 44v-49) terá sido acrescentado a este grupo de salmos para completar o ciclo de cinco salmos para esta festa[119]. Neste tipo notacional encontra-se igualmente o Hino *Te, Joseph, celebrent* e o *Miserere mei, Deus*. A mensuração e o barramento são dois aspectos que são bem diferentes nas duas fontes.

As 4 últimas fontes referidas no quadro 2.7, todas elas sob a forma de partes separadas, têm uma notação musical em tudo semelhante à existente no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa.

[118] JOAQUIM, Manuel, *Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa,* Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 1953, p. 149.

[119] É curioso constatar que todos estes salmos estão copiados em notação mensural, substancialmente diferente da escrita musical que poderemos observar na partitura autógrafa existente em P-Lf.

Imagem 2.5: Partes separadas do Canto e do Alto de *Regina Cœli*



ARQUIVO DA SÉ DE ÉVORA

As fontes musicais existentes no Arquivo da Sé de Évora representam algo singular no universo das obras conhecidas de João Rodrigues Esteves, pois sendo concordantes com as partituras autógrafas preservadas no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, têm algumas diferenças que são já significativas, quer pelo aumento a que foram sujeitas, quer pelo acrescento de um violino.

Quadro 2.8: Fontes existentes em Évora, no Arquivo da Sé

Cota	Título	Efectivo vocal / Instrumental	Data Local	Partitura	Partes	Obs. e Concordâncias
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal 1. Hodie nobis cælorum	SATB soli, SATB/SATB, Bc., Vl.			X	P-Lf 72/45.a[1] A7
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal 2. Hodie nobis de cælo	SAB soli, SATB/SATB, Bc., Vl.			X	P-Lf 72/45.a[2] A7
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal 3. Quem vidisti pastores	SSATB soli, SATB/SATB, Bc., Vl.			X	P-Lf 72/45.a[3] A7
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal 4. O magnum mysterium	SAT soli, SATB/SATB, Bc., Vl.			X	P-Lf 72/45.a[4] A7
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal 5. Beata Dei Genitrix	SAB soli, SATB/SATB, Bc., Vl.			X	P-Lf 72/45.a[5] A7
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal 6. Sancta et immaculata	SSAB soli, SATB/SATB, Bc., Vl.			X	P-Lf 72/45.a[6] A7
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal 7. Beata viscera Mariæ	ATB soli, SATB/SATB, Bc., Vl.			X	P-Lf 72/45.a[7] A7

P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal 8. Verbum caro	SAATB soli, SATB/SATB, Bc., Vl.			X	P-Lf 72/45.a[8] A7

As partes de coro estão em formato vertical, enquanto que as partes de violino se encontram em formato horizontal. Tal poderá significar que foram feitas em momentos diferentes.

Imagem 2.6: Partes separadas do Baixo do Responsório 1 e início do 2 (P-Lf 72/45.a[1] A7) em formato vertical

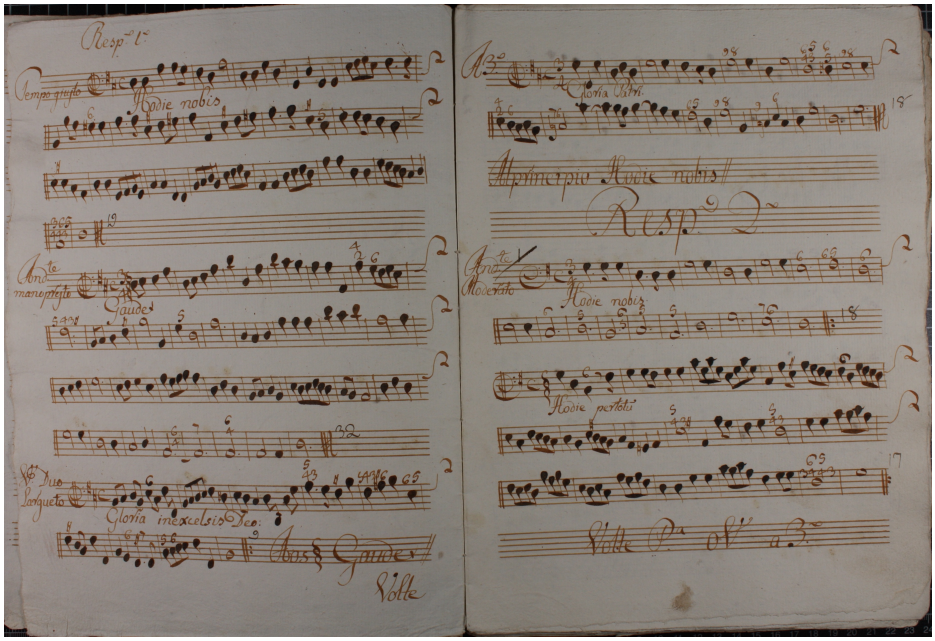
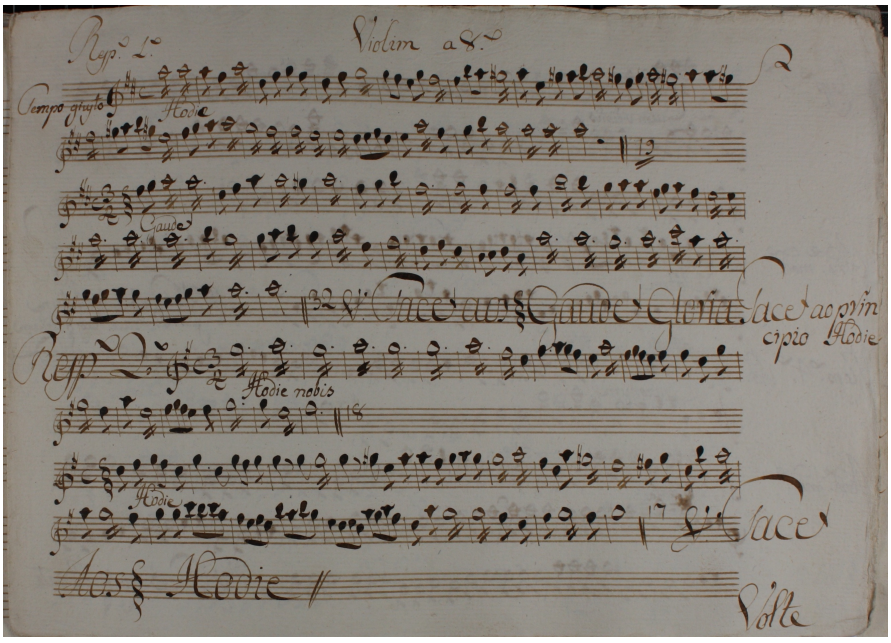


Imagem 2.7: Partes separadas de violino do Responsório 1 e início do 2 em formato horizontal



As diferenças entre as fontes concordantes são significativas, pois têm um aumento significativo de compassos, pelo que serão objecto de particular estudo no ponto 3 deste capítulo, dedicado às concordâncias.

ARQUIVO DA SÉ DE VISEU

A última das fontes abordadas é concordante com uma existente no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, com acrescentos interessantes de figuração, que serão objecto de estudo no ponto 2.5, relativo à comparação musical das concordâncias.

Quadro 2.9: Fontes existentes em Viseu, no Arquivo da Sé

Cota	Título	Efectivo vocal / Instrumental	Data Local	Partitura	Partes	Obs. e Concordâncias
P-Vs Ms. 130	Nisi Dominus	SATB soli, SATB, Bc.			X	P-Lf 72/82

2.2 INSCRIÇÕES EXISTENTES NAS PARTITURAS

Nas imagens 2.1 e 2.2 pudemos observar o exemplo de uma fonte, na qual as inscrições existentes na primeira da partitura e das partes separadas nos forneceram de forma bastante completa informações importantes e essenciais sobre uma obra. Para além dos aspectos então observados, temos outro tipo de informações que são porventura menos importantes, mas que convém conhecer, sendo que alguns delas surgem a meio das obras ou mesmo no fim. A listagem completa de todas as inscrições encontradas poderá ser vista no Anexo V.

Como iremos observar no quadro 2.10, das inscrições aí existentes poderemos obter informações relevantes relativas a:

a) Indicação do título original (*incipit* textual)[120]
b) Festa ou domingo a que se destinam (*in festo...*, *Dominica in...*, *Sabb. Sancto*)
c) Momento litúrgico (*ad matut.*, *P. se cantar na 4ª fª a tarde*, etc.)
d) Disposição vocal (*Alto Solo Con Ripieno, a 4 voci, a8 pieno*, etc.)
e) Género litúrgico (*Psalmo, motetto, Responsoria*, etc.)
f) Estilo composicional (*Concertato, pieno, con concerti*, etc..)

Quadro 2.10: Inscrições referentes aos *incipit* existentes nas fontes[121]

Cota	Título actual	Inscrições na partitura	Inscrições nas partes
P-Lf 72/1 A7	Alma Redemptoris Mater	[Sem *incipit*]	Anthipona Alma Redemptoris
P-Lf 72/2 A7	Ave Regina cælorum	Ave Regina [original] / Ave Regina Caelorum à 4 [Cópia]	----------
P-Lf 72/3 A7	Regina cæli	[Sem *incipit* no original] / [Sem incipit na cópia]	----------
P-Lf 72/4 A7	Salve Regina	[Sem *incipit*]	Salve Regina A4 piena
P-Lf 72/5 A7	Magnificat	Magnificat Concertata con ripieni	----------
P-Lf 72/7 A7	Nunc, Sancte, nobis Spiritus	Himnus	----------
P-Lf 72/8 A7	Nunc, Sancte, nobis Spiritus	Hymnus ad Tertiam	[Sem *incipit*]
P-Lf 72/9 A7	Nunc, Sancte, nobis	Hymnus ad Tertiam	----------

[120] Nem sempre o título assumido na edição e nos quadros coincide com o título original. Optou-se por se assumir as denominações mais utilizadas actualmente.

[121] A indicação a tracejado significa que não existe, seja partes ou partitura.

	Spiritus		
P-Lf 72/10 A7	Quid Lusitanos deserens	[Sem *incipit no original*]	----------
P-Lf 72/11 A7	Te, Joseph, celebrent	Hymnus S. Joseph	Hymnus S. Joseph à 4 voci
P-Lf 72/12 A7	Vexilla Regis	[Sem *incipit*]	----------
P-Lf 72/13 A7	Primeira lamentação de Quinta-feira Santa	P. se cantar na 4ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria 5ª a 8 vozes	----------
P-Lf 72/14 A7	Primeira lamentação de Sexta-feira Santa	P. se cantar na 5ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria Sexta a 8 vozes	----------
P-Lf 72/15 A7	Primeira lamentação de Sexta-feira Santa	P. se cantar na 5ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria Sexta a 8 vozes	----------
P-Lf 72/16 A7	Primeira lamentação de Sábado Santo	P. se cantar na 6ª fª a tarde - Pª Lamentação de Sabado Santo a 8 vozes	----------
P-Lf 72/17 A7	Lição VII de Sexta-feira Santa	P. se cantar na 5ª fª a tarde - Lectio VII Ferie 6ª in cena Domini	----------
P-Lf 72/18 A7	Missa breve a5	Missa breve a5	----------
P-Lf 72/19 A7	Missa a 8	[Sem *incipit*]	Missa a 8 pieno
P-Lf 72/20 A7	Adoramus te, Christe	----------	Adoramus te Christe à 4. Canto, Alto, Tenore e Baßo
P-Lf 72/21 A7	Adoramus te, Christe	[Sem *incipit*]	Motetto Adoramus te Christe à 4
P-Lf 72/22 A7	Beatus Laurentius clamavit	In festo Sto Laurentii	----------
P-Lf 72/23 A7	Cœnantibus illis	In festo Corporis Christi	Mottette Coenantibus illis a 4 e concertato
P-Lf 72/24 A7	Cum sero esset	Dominica in Albis	----------
P-Lf 72/25 A7	Cum turba plurima	Dominica in sexagesima	----------
P-Lf 72/27 A7	Dixit autem Dominus	Motete A4 Dom. 21 post Pentesc.	----------
P-Lf 72/28 A7	Intuens in cælum	In festo St. Stephani	----------
P-Lf 72/29 A7	Magister quid faciendo	Motete in Dominica XII post Pentecost.	----------
P-Lf 72/30 A7	Misereor super turbam	Motete a4 in Dominica VI post Pentecosten	----------
P-Lf 72/31 A7	Muro tuo inexpugnabili	In festo S. Angelo Custodis Regni	----------
P-Lf 72/32 A7	Nativitas gloriosæ Virginis Mariæ	Mottetto per la Nativita dela Beatis.ma Vergine	Motetto à4 per La Nativitá della Beatiß.ma Vergine
P-Lf 72/33 A7	Nonne decem mundati sunt	Pent. Dominica XIII	----------
P-Lf 72/34 A7	O quam suavis est Domine	[Sem *incipit*]	----------
P-Lf 72/35 A7	Pinguis est panis Christi	In festo Santissimi Corporis Christi	----------
P-Lf 72/36 A7	Quam pulchri sunt	Mottetto per la Concessione dela Beatissima Vergine	----------
P-Lf 72/37 A7	Quanto eis præcipiebat	Dominica XI post Pentecost.	----------
P-Lf 72/38 A7	Sicut fulgur exit ab oriente	Motete p.ª a Dominga Visegima quarta post Pentecoste a 4	----------
P-Lf 72/39 A7	Simile est regnum cælorum	Don.ca 6ª post Epiph.	----------
P-Lf 72/40 A7	Stetit Jesus in medio	Motet A8 Pª. A. Feria Tertia infra octavã Pascha	----------
P-Lf 72/41 A7	Tu est pastor ovium	In festo SS. Apostolorũ Petri et Pauli	----------
P-Lf 72/42 A7	Vespere autem Sabbathi	Motete A4 Pª A Dominica in Albis	----------
P-Lf 72/43 A7	Custodivit illum	Rº Cº de S. Vicente a8	----------

	Dominus		
P-Lf 72/44 A7	Tanta grassabatur crudelitas	R. 3º P. as Matinas do Martir S. Vicente A8 concertado	----------
P-Lf 72/45 A7	Verbum caro	Responsorio 8º A 5 voces pª o Il.mo Natal	----------
P-Lf 72/45.a[1] A7	Responsórios de Natal - 1. Hodie nobis cælorum	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios seguido de Resp. 1um
P-Lf 72/45.a[2] A7	Responsórios de Natal - 2. Hodie nobis de cælo	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: "Resp. 2um"]
P-Lf 72/45.a[3] A7	Responsórios de Natal - 3. Quem vidisti pastores	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: "Resp. 3um"]
P-Lf 72/45.a[4] A7	Responsórios de Natal - 4. O magnum mysterium	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: "Resp. 4um"]
P-Lf 72/45.a[5] A7	Responsórios de Natal - 5. Beata Dei Genitrix	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: "Resp. 5um"]
P-Lf 72/45.a[6] A7	Responsórios de Natal - 6. Sancta et immaculata virginitas	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: "Resp. 6um"]
P-Lf 72/45.a[7] A7	Responsórios de Natal - 7. Beata viscera Mariæ virginis	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: "Resp. 7um"]
P-Lf 72/45.a[8] A7	Responsórios de Natal - 8. Verbum caro	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: "Resp. 8um"]
P-Lf 72/46[1] A7	Ad Dominum	[Sem *incipit*]	----------
P-Lf 72/46[2] A7	Eripe me Domine	[Sem *incipit*]	----------
P-Lf 72/46[3] A7	Domine clamavi ad te	[Sem *incipit*]	----------
P-Lf 72/46[4] A7	Voce mea	[Sem *incipit*]	----------
P-Lf 72/47 A7	Beatus vir	Beatus Vir Alto Solo Concertato Con ripieno	Beatus vir Concertato Alto e a 4
P-Lf 72/48 A7	Beatus vir	Psalm. Beatus Vir con concertato a2e	----------
P-Lf 72/49 A7	Beatus vir	Beatus vir Canto Solo con Ripieno	Beatus vir Canto Solo e a4 Com Ripleni
P-Lf 72/50 A7	Beatus vir	Beatus vir a8	----------
P-Lf 72/51 A7	Beatus vir	Beatus vir a4 Concertato	----------
P-Lf 72/53 A7	Confitebor tibi Domine	Confitebor a8 pieno	----------
P-Lf 72/54 A7	Confitebor tibi Domine	Psalmus Confitebor a 4 cheio	----------
P-Lf 72/55 A7	Confitebor tibi Domine	Confitebor Concertato Com Ripieno	----------
P-Lf 72/56 A7	Confitebor tibi Domine	Confitebor Canto Solo Com Ripieno	Cõfitebor A Canto Solo Com Ripieno A4
P-Lf 72/59 A7	Dixit Dominus	[Sem *incipit*]	Dixit Dominus Concertato e a4
P-Lf 72/60 A7	Dixit Dominus	Dixit Dominus Concertato Com Ripieno	Dixit Dominus Concertato e a4
P-Lf 72/61 A7	Dixit Dominus	[Sem *incipit*]	----------
P-Lf 72/62 A7	Dixit Dominus	[Sem *incipit*]	----------
P-Lf 72/64 A7	Domine clamavi ad te	Psalmus Domine Clamavi ad te A8 pieno	Domine Clamavi e a 8 voci Pieno

P-Lf 72/65 A7	Domine probasti me	Psalmus Domine Probasti me	Domine probasti me A 4 voci concertato
P-Lf 72/66 A7	Domine probasti me	Psalmus Domine probasti me a8 pieno	----------
P-Lf 72/67 A7	Eripe me Domine	Psalmus Eripe me Domine	----------
P-Lf 72/68 A7	In exitu Israel	[Sem *incipit*]	In exitu A4
P-Lf 72/69 A7	In exitu Israel	[Sem *incipit*]	----------
P-Lf 72/71 A7	Lætatus sum	Lætatus sum A8 Concertado	----------
P-Lf 72/72 A7	Lætatus sum	Laetatus Sum a Canto Solo Con ripieno	----------
P-Lf 72/73 A7	Lauda Jerusalem	Psalmus Lauda Jerusalem Concertatto	Lauda Jerusalem A4 voci concertato
P-Lf 72/74 A7	Lauda Jerusalem	Lauda Jerusalem a8 voci pieno	----------
P-Lf 72/75 A7	Laudate Dominum	----------	Laudate Dominum omnes gentes Concertato basso solo e a4
P-Lf 72/76 A7	Laudate Dominum	Laudate Dominum omnes gentes a 8 pieno	----------
P-Lf 72/78 A7	Laudate pueri	Laudate pueri Dominũ	----------
P-Lf 72/79 A7	Laudate pueri	Laudate Pueri a 8 pieno	----------
P-Lf 72/81 A7	Miserere mei, Deus	[Sem *incipit*]	----------
P-Lf 72/82 A7	Nisi Dominus	Psal. Nisi Dominus a 4 concertato	Nisi Dominus A 4 voci concertato
P-Lf 72/83 A7	Nisi Dominus	Nisi Dominus a 2 concertato Can e Alt	Nisi Dominus Concertato Canto e Alto solo, e a 4
P-Lf 72/84 A7	Voce mea	Psalmus Voce mea a8 pieno e Breve	Voce mea a8 Pieno
P-Lf 72/85[1] A7	Salmos breves: 1. Dixit Dominus	Psalmi Brevi a4 - Dixit Concertato	----------
P-Lf 72/85[2] A7	Salmos breves: 2. Confitebor tibi Domine	Confitebor C solo Com Ripieno a4	----------
P-Lf 72/85[3] A7	Salmos breves: 3. Beatus vir	Psalmus Beatus vir Alto Solo Con Ripieno	----------
P-Lf 72/85[4] A7	Salmos breves: 4. Laudate pueri	Laudate Pueri T. Solo Con Ripieno	----------
P-Lf 72/85[5] A7	Salmos breves: 5. Laudate Dominum	Laudate Dominũ omnes gentes a due C. e B. Concertato	----------
P-Lf 72/85[6] A7	Salmos breves: 6. In exitu Israel	Psalmus In exitu Concertato	----------
P-Lf 72/85[7] A7	Salmos breves: 7. Magnificat	Magnifica Concertata	----------
P-Lf 72/86 A7	Lauda Sion Salvatorem	[Sem *incipit*]	----------
P-Lf 72/87 A7	Lauda Sion Salvatorem	Sequentia In festo Corporis Christi	----------
P-Lf 72/88 A7	Stabat Mater dolorosa	----------	Stabat Mater dolorosa A4 Con concerti
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal - 1. Hodie nobis cælorum	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios) seguido de Resp. 1º
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal - 2. Hodie nobis de cælo	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 2º]
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal - 3. Quem vidisti pastores	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 3º]
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal - 4. O magnum mysterium	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 4º]

P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal - 5. Beata Dei Genitrix	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: "Resp. 5º]
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal - 6. Sancta et immaculata virginitas	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: "Resp. 6º]
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal - 7. Beata viscera Mariæ virginis	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: "Resp. 7º]
P-EVc Ms. 136-143	Responsórios de Natal - 8. Verbum caro	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: "Resp. 8º]
P-VV AA7/MJ13 ff. 49v-53	Ad Dominum	----------	[Sem *incipit*]
P-VV AA B-Maço CXV.4	Beatus vir	----------	Beatus Vir Concertato e Pieno
P-VV AA B-Maço XI. 2	Dixit Dominus	----------	Dixit Dominus a 4 concertato
P-VV AA 7/MJ13 ff. 61v-68	Domine clamavi ad te	----------	[Sem *incipit*]
P-VV AA7/MJ13 ff. 53v-61	Eripe me Domine	----------	[Sem *incipit*]
P-VV AA B-Maço XI.1	Lætatus sum	----------	Lætatus sum A 8 concertado
P-VV AA10/MJ16 ff. 97v-108	Miserere mei, Deus	----------	Sabb. Sancto ad Matut. - Psalmus Miserere - Sabb. Sancto ad Laud. (na 2ª página)
P-VV AA B-Maço XI. 3	Regina cæli	----------	Regina cœli Lætare, A4 voci piena
P-VV AA7/MJ13 ff. 68v-74	Voce mea	----------	[Sem *incipit*]
P-Vs 130	Nisi Dominus	----------	Nisi Dominus a 4
P-Em Ms 517	Ladaínha a Nossa Senhora	----------	Litania a 4 voci con violini ad lib
P-Em Ms 407	Cœnantibus illis	----------	Coenantibus illis
P-La 48-VI-11 (21 a 25)	Cœnantibus illis	----------	Mottetto A4 Coenantibus illis
P-La 48-VI-11 (31 a 35)	Muro tuo inexpugnabili	----------	In Festo Sancti Angeli Cust. Regni - Motteto a4 Muro tuo in expugnabili
P-La 48-VI-11 (26 a 30)	Nesciens virum	----------	Motetto a4 Concertato Nesciens Virum - In Circumcisiones Dominis
P-Ln C.N.36/12	Beatus vir	----------	Psalmo 111 - Beatus vir qui timet Dominũ - a Solo de Soprano
P-Ln MC-16-cx13	Planctus Beatæ Mariæ Virginis (Stabat Mater dolorosa)	Planctus B. Mariæ Virginis	----------
P-Ln MC 209	Miserere mei, Deus a 3 coros	Miserere a3 Chorus Reais	----------
P-VV MJ17 ff.33v-44	Te, Joseph, celebrent	----------	In festo S. Joseph Confessoris
P-Lf 245/fl.105-109 E-5	Te, Joseph, celebrent	In festo S. Joseph confessor	

2.2.1 INSCRIÇÕES RELATIVAS A ASPECTOS DE PERFORMANCE

No quadro 2.10 pudemos ver algumas das inscrições encontradas nas primeiras páginas de todas as fontes. Temos ainda outras inscrições, tais como as relativas à performance, que deixam por vezes indicações claras, noutras somente indícios. Temos assim vários tipos de indicações:

a) *Organo*

Do total das obras temos a indicação da existência da inscrição de *Organo* em 10 obras (duas delas com a indicação *ad libitum)*, ou mais do que um órgão em duas obras policorais, admitindo-se, contudo, que esta prática fosse usual, mesmo quando nas partituras só existe uma pauta para o órgão; temos situações em que na partitura temos uma só pauta e nas partes separadas duas diferentes, uma para o 1º coro e outra para o 2º coro.

Do conjunto das partes separadas conhecidas, surge uma única vez numa das partes separadas da obra *Dixit Dominus* (P-Lf 72/59 A7) a indicação de "Contrabasso" na pimeira página e a indicação de "Guião" no topo das páginas seguintes, que contêm o baixo de toda a obra, mas sem qualquer cifra.

b) Solo e Tutti

De entre as indicações que surgem mais frequentemente são as de "soli" (ou "solo") e as de "tutti". Na maior parte dos casos, referem-se a momentos solísticos, por vezes duos, ou mesmo trios, com o natural carácter expectável, com algum virtuosismo mais e em diálogo com o tutti[122]. Em algumas obras claramente em *stile pieno*[123] surge por vezes a indicação *soli*, por vezes a 4vv, devendo-se entender tal indicação como uma referência à utilização de um coro mais pequeno, porventura a 1 voz por naipe.

[122] João Rodrigues Esteves nunca escreve ripieno, apesar de utilizar esta palavra nos *incipit* de texto.

[123] Este estilo será analisado no 4ª capítulo.

c) Indicações de andamento

Em 33 das 99 obras surgem indicações de andamento como Andante, Largo, Allegro, etc., devendo-se referir alguns casos em que estas indicações surgem em português, com expressões como "devagar"[124], "moderado", ou mesmo um peculiar "stacato". De entre as obras com mais indicações de andamento destacam-se o *Planctus Beatæ Mariæ Virginis* e os Responsórios de Natal.

d) Outras indicações

Temos ainda algumas indicações menos comuns, de entre as quais destacamos:

i. *piano e pianissimo ou tasto solo*[125].
ii. *Laus Deo et Beata Virgine* (surge algumas vezes), L. D. et B. M. (L.D.B.V.), ou ainda L.D.M.V.[126].
iii. "Feito em Roma pello metodo dos psalmos de Rabello"[127].
iv. "Deve cantar-se hum ponto mais baxo"[128].
v. "Dedicati allº Sig.re Cav.e Giusep. De Giorgio de Sequeira"[129].

2.2.2 INDICAÇÃO EXPRESSA NAS FONTES SOBRE A AUTORIA DAS OBRAS

Um aspecto relevante passa pela identificação da autoria das obras nelas mencionada. A maior parte das obras possui a identificação do autor que se admitiu como verdadeira, como podemos observar na imagem 2.8.

[124] Verbum caro (P-Lf 72/45 A7)

[125] Um de vários exemplos surge na *Primeira lamentação de Sexta-feira Santa* (P-Lf 72/14 A7), nomeadamente a indicação de *dianissimo* no antepenúltimo compasso.
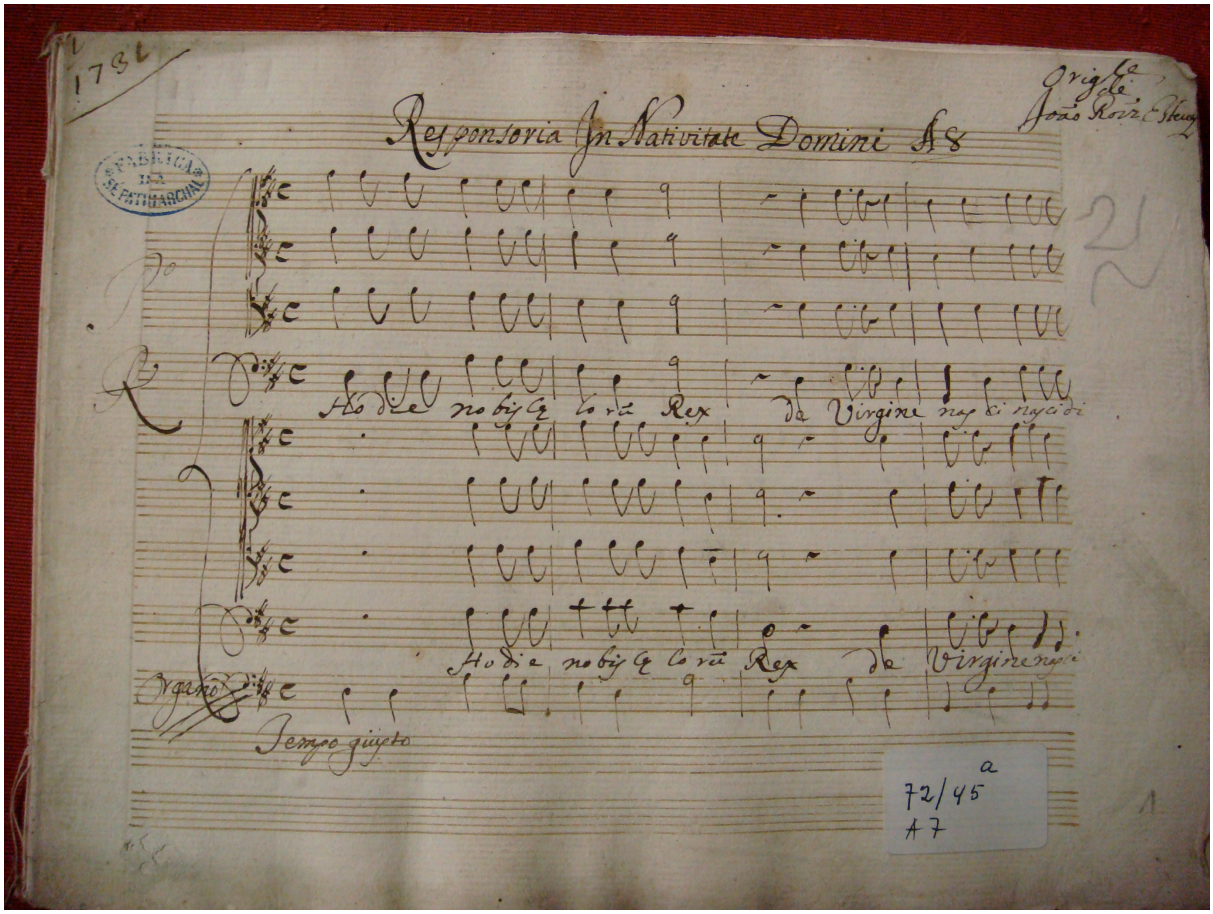
[126] A indicação completa *Laus Deo et Beata Virgine* surge, p.ex., na Missa a 8 (P-Lf 72/19 A7).

[127] Laudate pueri (P-Lf 72/78 A7)

[128] Beatus vir (P-Lf 72/48 A7)

[129] Esta dedicatória dirige-se a João Jorge de Sequeira, que foi administrador de Santo António dos Portugueses em Roma, aquando da passagem por essa cidade de João Rodrigues Esteves.

Imagem 2.8: Primeira página dos Responsórios de Natal (P-Lf 72/45ª A7[130])



Nos casos onde houve dúvidas, atendeu-se a alguns princípios que levaram à opção pela aceitação da autoria:

a. Atendeu-se à indicação de original (por vezes orig.le)[131].
b. Sempre que houve dúvida, procurou-se confirmar com partes, quando as havia, ou em cópias concordantes existentes noutros arquivos.
c. Procurou-se identificar a caligrafia musical de João Rodrigues Esteves, que, mesmo assim e como é natural, variou um pouco ao longo dos tempos.

[130] Em cima, do lado direito, surge o nome do autor, de forma abreviada, como é bastante usual: "João Roiz Esteves"

[131] Do conjunto de todas as fontes existentes no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa e das duas existentes na Biblioteca Nacional de Lisboa, retiradas do arquivo anterior, só as obras *Nunc, Sancte, nobis Spiritus* (P-Lf 72/7 A7), *Adoramus te, Christe* (P-Lf 72/20 A7), *Laudate Dominum* (P-Lf 72/75 A7), *Lauda Sion Salvatorem* (P-Lf 72/86 A7), *Stabat Mater dolorosa* (P-Lf 72/86 A7) e *Te, Joseph, celebrent* (P-Lf 245/fl.105-109 E-5), não têm a indicação, sendo que destas só a primeira também não tem indicação do autor.

Não se podendo garantir inequivocamente a autenticidade destas obras, ficam, contudo, poucas dúvidas. O quadro seguinte apresenta as obras que não têm indicação o nome do compositor e que, na edição moderna, surgirão por isso entre parêntesis rectos:

Quadro 2.11: Obras que não contêm a indicação expressa do compositor

Título	Efectivo vocal / Instrumental	Cota	Data Local	Obs.
Alma Redemptoris Mater	SATB, Bc.	P-Lf 72/1 A7 partitura e partes	1719 Roma	Caligrafia musical semelhante a de P-Lf 72/3 A7, identificada como sendo de João Rodrigues Esteves
Ave Regina cælorum	SATB, Bc.	P-Lf 72/2 A7 partitura autógrafa e cópia coeva	1719 Roma	Caligrafia musical semelhante a de P-Lf 72/3 A7, identificada como sendo de João Rodrigues Esteves
Regina cæli	SATB, Bc.	P-Lf 72/3 A7 partitura autógrafa e cópia coeva	1719 Roma	Cópia tem o nome do autor escrito a lápis. Indicação do autor na cópia de P-VV AA B-Maço XI. 3
Salve Regina	SATB, Bc.	P-Lf 72/4 A7 partitura e partes	1719 Roma	Caligrafia musical semelhante a de P-Lf 72/3 A7, identificada como sendo de João Rodrigues Esteves
Nunc, Sancte, nobis Spiritus	SATB	P-Lf 72/7 A7 partitura	1738	Caligrafia musical semelhante a de P-Lf 72/8 e P-Lf 72/9, em cujas folhas de rosto se pode ler o nome do compositor.
Quam pulchri sunt	SATB	P-Lf 72/36 A7 partitura	1719	Nome do compositor escrito a lápis, mas ausência da cota que se inicia com 69/xx.
Dixit Dominus	S solo, SATB, Bc.	P-Lf 72/62 A7 partitura	1722	Caligrafia da data e de "orig.le" idênticas a de outras partituras.
Eripe me Domine	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/67 A7 partitura	1723	Nome do compositor escrito a lápis. Caligrafia da data e de "orig.le" idênticas a de outras partituras.
Lauda Jerusalem	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/74 A7 partitura	1724	Caligrafia da data e de "orig.le" idênticas a de outras partituras.

2.2.3 INSCRIÇÕES DAS OBRAS, ORDENADAS POR DATAS

Um outro aspecto relevante no estudo das fontes refere-se às datas de composição, que surgem em quase todas as obras nas margens das folhas de rosto das partituras. Com a apresentadção destes dados pretende-se unicamente constatar e resumir dados anteriores, não tendo parecido ser possível fazer-se outras extrapolações para além daquelas que serão feitas após a apresentação do quadro.

Quadro 2.12: Obras compostas por João Rodrigues Esteves ordenadas por datas

Datas		Nº de obras
1719-1729		34
	1719	7
	1721	2
	1722	3
	1723	1
	1724	3
	1726	8
	1727	4
	1728	3
	1729	3
1730-1740		53
	1730	5
	1731	3
	1733	5
	1734	4
	1735	8
	1736	8
	1737	9
	1738	8
	1739	2
	1740	1
1741-1751		8
	1746	1
	1751	7
Total		95

Da leitura do quadro acima, constata-se que dos últimos anos de vida de João Rodrigues Esteves se conhecem poucas obras. Apesar de não se poder afirmar com toda a segurança o momento em que João Rodrigues Esteves passa a assumir o cargo de *compozitor de muzica da Santa Igreja Patriarchal*, mas pelo menos em 1742 já o seria. Poderá ter assumido funções na Sé Patriarcal, para além das que já assumia como professor no Seminário da Patriarcal, mas não deveriam ser tão exigentes, pois lhe permitiram ainda que fosse em até 1742 *Escrivão da Vara do Meirinho do Tabaco da Repartição do Mar*, ano em que abdica deste ofício que tinha herdado do pai, indicando o muito trabalho que teria na Sé Patriarcal como *compositor de muzica* como justificação para tal gesto. É deste período que temos menos obras, só 8, e quase todas datadas do seu penúltimo ano de vida, 1751, ao contrário do que seria natural e expectável. Com toda a certeza que muitas se perderam no contexto do Terramoto de 1755, sabendo nós que a Sé Patriarcal era contígua ao Palácio Real, ao nível do rio Tejo, tendo sido completamente destruída, assim como a Biblioteca Real[132].

[132] Fica por realizar um trabalho importantíssimo, mas extremamente importante, de identificar outras obras que possam ser de João Rodrigues Esteves, mas que não têm o seu nome inscrito na folha de rosto. Já foi feito algum trabalho nesse sentido pela equipe liderada por Macario Santiago Kastner, mas fica a convicção

2.3 FICHAS DE CATALOGAÇÃO E OBRAS NÃO LOCALIZADAS

No Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa foram encontradas ainda outras fichas de catalogação de obras não localizadas. As obras em questão, a que se referem as fichas são as seguintes:

Quadro 2.13: Fichas de catalogação existentes de obras não localizadas

Título	Efectivo vocal / Instrumental	Cota	Data Local	Obs. Constantes na ficha
Custodivit illum Dominus	a 8 vozes e Órgão	P-Lf 72/43 A7	1740	Partitura original completa em SolM e sem partes
De profundis a4 concertato	SATB, Bc.	Sem cota	Data ilegível	Atribuído, não autografado, em Dóm e sem partes
Te Joseph celebrent		Sem cota		Lám

Fica a dúvida se esta última ficha encontrada de *Te Joseph celebrent* se refere à obra com o mesmo nome, com a cota P-Lf 72/11 A7, pois ambas as fichas têm a indicação de as obras estarem em Lám.

Partindo do princípio bastante evidente que a catalogação levada a efeito nos anos 80 do século passado atribuiu cotas de forma sequencial, não foram localizadas as seguintes fichas de catalogação:

Quadro 2.14: Fichas de catalogação não localizadas e respectivas obras admissíveis [133]

Cota	Provável género musical
P-Lf 72/6 A7	Hino?
P-Lf 72/26 A7	Motete?
P-Lf 72/52 A7	Salmo
P-Lf 72/57 A7	Salmo (Credidi?)
P-Lf 72/58 A7	Salmo (Credidi? ou Dixit Dominus?)
P-Lf 72/63 A7	Salmo (Dixit Dominus?)
P-Lf 72/70 A7	Salmo (In exitu Israel?)
P-Lf 72/77 A7	Salmo (Laudate Dominum ou Laudate pueri?)
P-Lf 72/80 A7	Salmo (Laudate pueri ou Miserere?[134])

de que se poderá prosseguir com ele, seja no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, seja noutros arquivos.
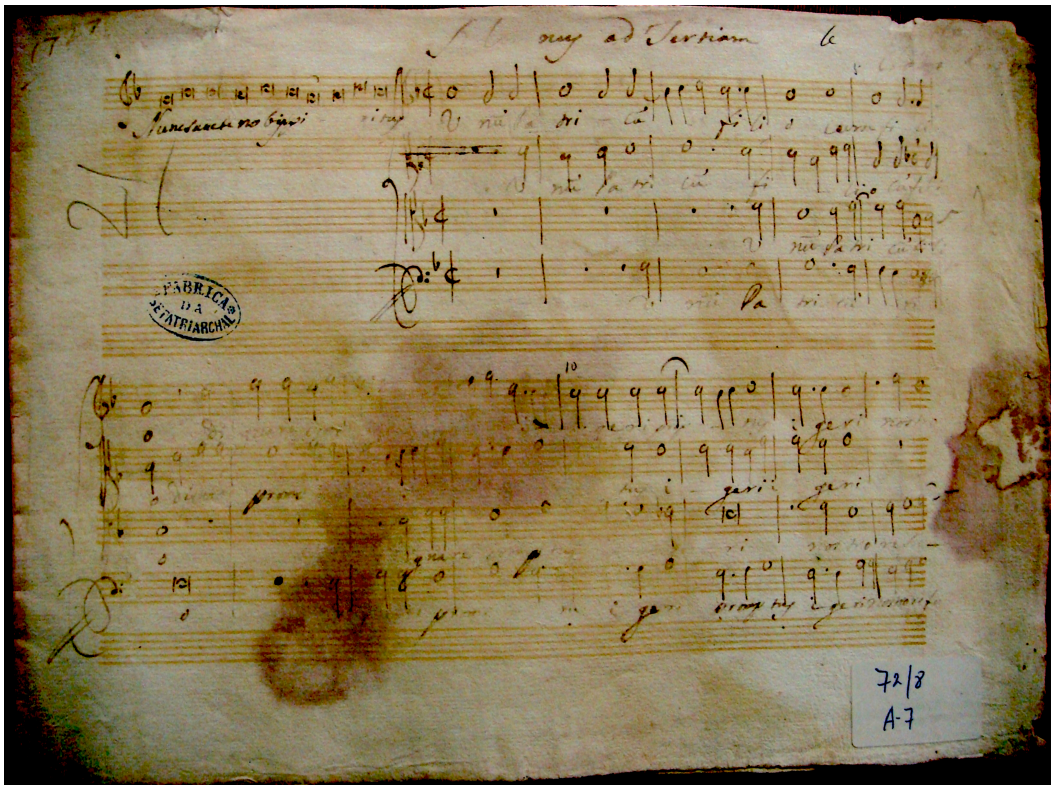
[133] Da leitura do que diversos musicólogos escreveram sobre as fontes relativas a João Rodrigues Esteves, verificam-se pequenas disparidades, de possíveis erros, ou de informação que entretanto se perdeu. Ernesto Vieira terá escrito num pequeno manuscrito existente no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, citado por Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes, da existência de três Miserere, sendo que só são conhecidos dois e de duas Ladainhas, só sendo conhecida uma.

As hipóteses apresentadas no quadro anterior quanto ao género das obras não encontradas, baseiam-se no facto de a catalogação ter sido ordenada por géneros e dentro de cada por ordem alfabética.

2.4 ESTADO DE CONSERVAÇÃO DE ALGUMAS FONTES

A generalidade das fontes encontram-se num estado de conservação bom ou regular. Contudo, como poderemos ver nas imagens 2.9 e 2.10, temos exemplo de algumas fontes em muito mau estado, tendo sido muito difícil poder-se transcrevê-las, sem a ajuda de modernos meios informáticos. Exemplos disso são os três hinos *Nunc, Sancte, nobis Spiritus* (P-Lf 72/7 A7, P-Lf 72/8 A7 e P-Lf 72/9 A7), cujas manchas resultantes de exposição à humidade se fazem sentir, ou no caso da fonte *Laudate Dominum* (P-Lf – 72/75 A7), em que parte do topo das folhas (partes) estão carcomidas.

Imagem 2.9: Duas primeiras páginas de *Nunc, Sancte, nobis Spiritus* (P-Lf 72/8 A7)



[134] Na eventualidade de ser um Miserere, não será o a 3 coros, encontrado na Biblioteca Nacional, pois, apesar de ter o carimbo da Fábrica da Sé Patriarcal, não tem qualquer cota actual.

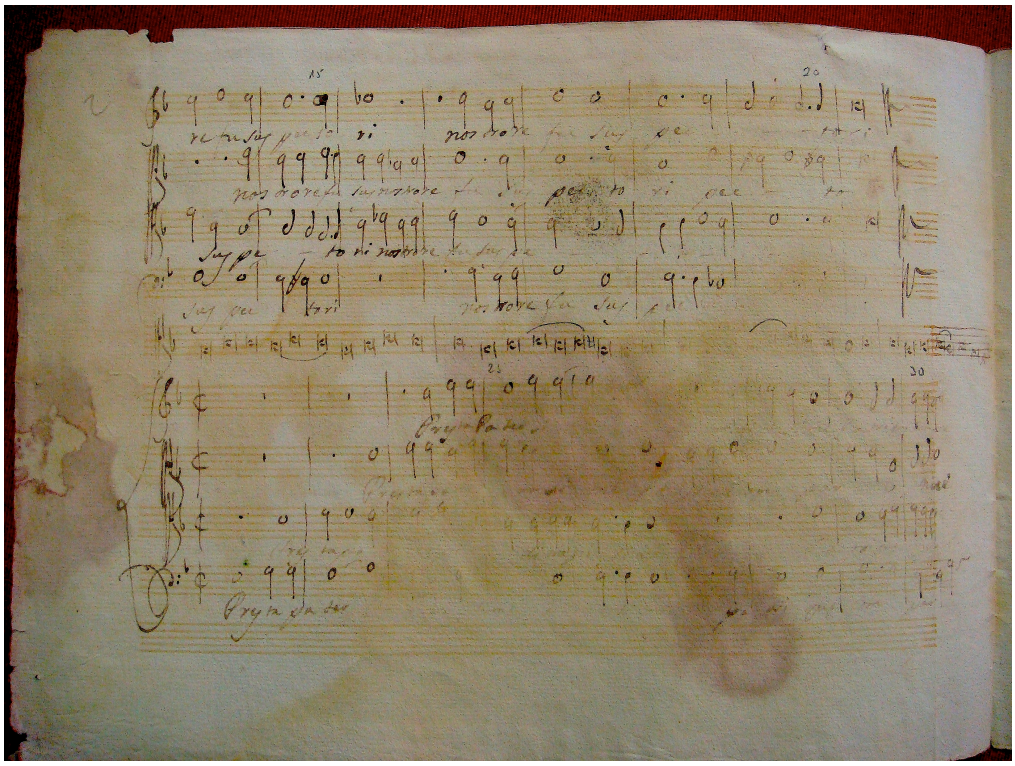
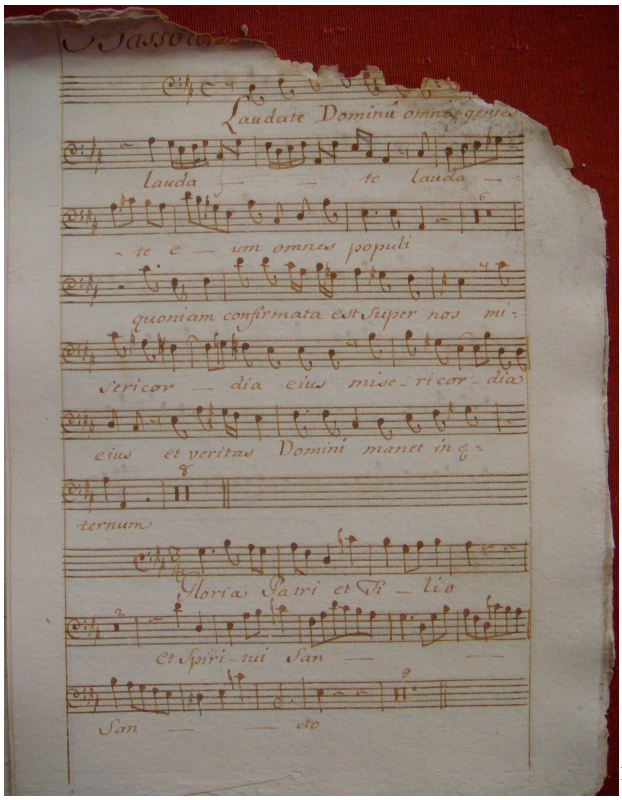


Imagem 2.10: Primeira página da parte do Baixo em *Laudate Dominum* (P-Lf 72/75 A7), de que só há partes



135

[135] O estado de conservação de alguns arquivos visitados é um assunto muito sensível e merecedor de atenção urgente. Para além da ausência, em quase todos eles, de catalogação adequada, os fundos estão

2.5 COMPARAÇÃO MUSICAL DAS CONCORDÂNCIAS

O quadro 2.15 dá-nos uma lista das obras que são concordantes. A análise de alguns casos nem sempre se afigura simples, como iremos ver. Vamos proceder à análise sumária da maior parte delas e à análise um pouco mais detalhada de algumas que suscitam questões mais ccomplexas. As principais diferenças iremos encontrar nas fontes concordantes dos Responsórios, em que o tipo de variante é significativa.

Quadro 2.15: Concordâncias nas obras de João Rodrigues Esteves

	OBRA		CONCORDÂNCIAS
1	Ad Dominum	P-Lf 72/46[1] A7	P-VV AA7/MJ13 ff. 49-53
2	Beatus vir	P-Lf 72/48 A7	P-VV AA B-Maço CXV.4 (partes)
3	Beatus vir	P-Lf 72/49 A7	P-Ln C.N.36/12 (partes)
4	Cœnantibus illis	P-Lf 72/23 A7	P-Em 407 (partes) P-La 48-VI-11 (21 a 25) (partes)
5	Dixit Dominus	P-Lf 72/59 A7	P-VV AA B-Maço XI. 2
6	Domine clamavi ad te	P-Lf 72/46[3] A7	P-VV AA7/MJ13 ff. 61v-68
7	Eripe me Domine	P-Lf 72/46[2] A7	P-VV AA7/MJ13 ff. 53v-61
8	Lætatus sum	P-Lf 72/71 A7	P-VV AA B-Maço XI.1
9	Muro tuo inexpugnabili	P-Lf 72/31 A7	P-La 48-VI-11 (31 a 35)
10	Miserere mei, Deus	P-Lf 72/81 A7	P-VV AA10/MJ16 ff. 97v-108
11	Nisi Dominus	P-Lf 72/82 A7	P-Vs 130
12	Regina cæli	P-Lf 72/3 A7	P-VV AA B-Maço XI. 3
13	Responsórios de Natal - 1. Hodie nobis cælorum	P-Lf 72/45.a[1] A7	P-EVc Ms. 136-143
14	Responsórios de Natal - 2. Hodie nobis de cælo	P-Lf 72/45.a[2] A7	P-EVc Ms. 136-143
15	Responsórios de Natal - 3. Quem vidisti pastores	P-Lf 72/45.a[3] A7	P-EVc Ms. 136-143
16	Responsórios de Natal - 4. O magnum mysterium	P-Lf 72/45.a[4] A7	P-EVc Ms. 136-143
17	Responsórios de Natal - 5. Beata Dei Genitrix	P-Lf 72/45.a[5] A7	P-EVc Ms. 136-143
18	Responsórios de Natal - 6. Sancta et immaculata virginitas	P-Lf 72/45.a[6] A7	P-EVc Ms. 136-143
19	Responsórios de Natal - 7. Beata viscera Mariæ virginis	P-Lf 72/45.a[7] A7	P-EVc Ms. 136-143

indevidamente acondicionados e preservados, como é o caso do Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa.

20	Responsórios de Natal - 8. Verbum caro	P-Lf 72/45.a[8] A7	P-EVc Ms. 136-143
21	Planctus Beatæ Mariæ Virginis (Stabat Mater dolorosa)	P-Ln MSR cx 13 M.C. 16	P P-Lf 72/88 A7 (Partes)
22	Te Joseph celebrent	P-Lf 72/11 A7	P-VV MJ 17 ff. 33-44 P-Lf Ms. 245 E-5
23	Voce mea	P-Lf 72/46[4] A7	P-VV AA7/MJ13 ff. 68v-74

1	*Ad Dominum*	P-Lf 72/46[1] A7
		P-Vv 7-fl 49-53

Na comparação musical das concordâncias não é pretendido ser-se exaustivo, devendo-se entender os extractos das obras que vão ser apresentados, como exemplo para outras passagens da mesma obra.

Como vimos acima stamos em presença de uma concordância com dois formatos notacionais diferentes, um em partitura e outro em formato livro de coro.

Imagem 2.11: 1º verso da partitura manuscrita de *Ad Dominum* (P-Lf 72/46[1] A7)

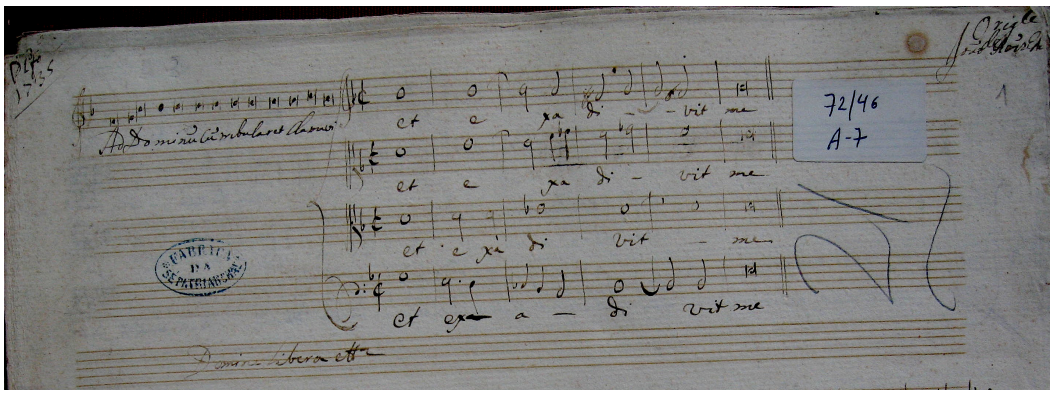
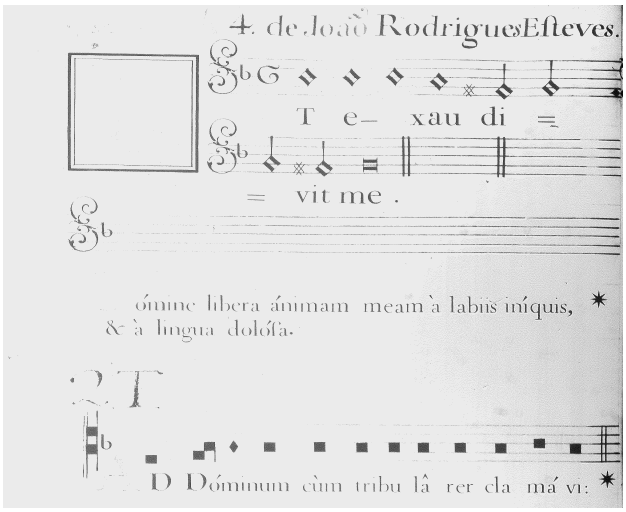


Imagem 2.12: 1º verso da cópia de *Ad Dominum* existente em Vila Viçosa (P-Vv 7-fl 49-53)

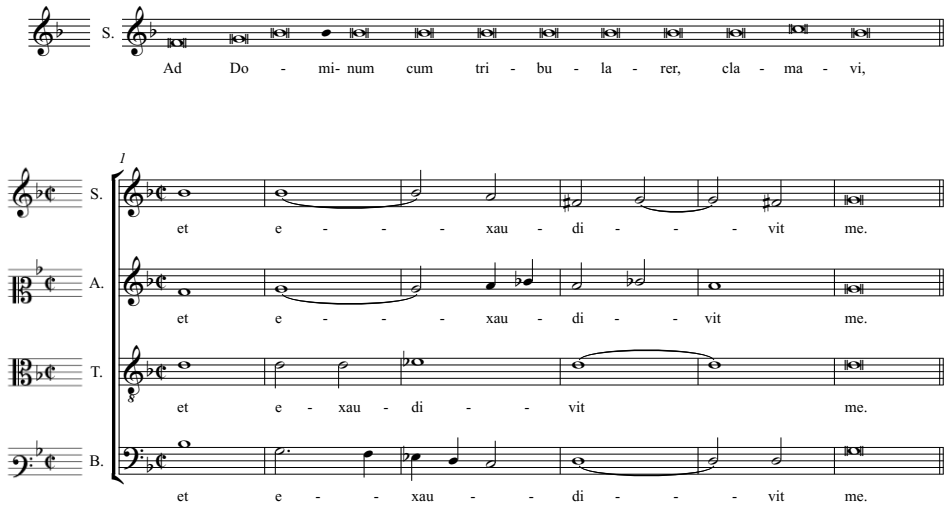


Na versão existente no Arquivo do Palácio Ducal de Vila Viçosa, temos partes num estilo de escrita em notação mensural, não havendo barra de compasso e inicia-se com a proposta em cantochão pelos tenores.
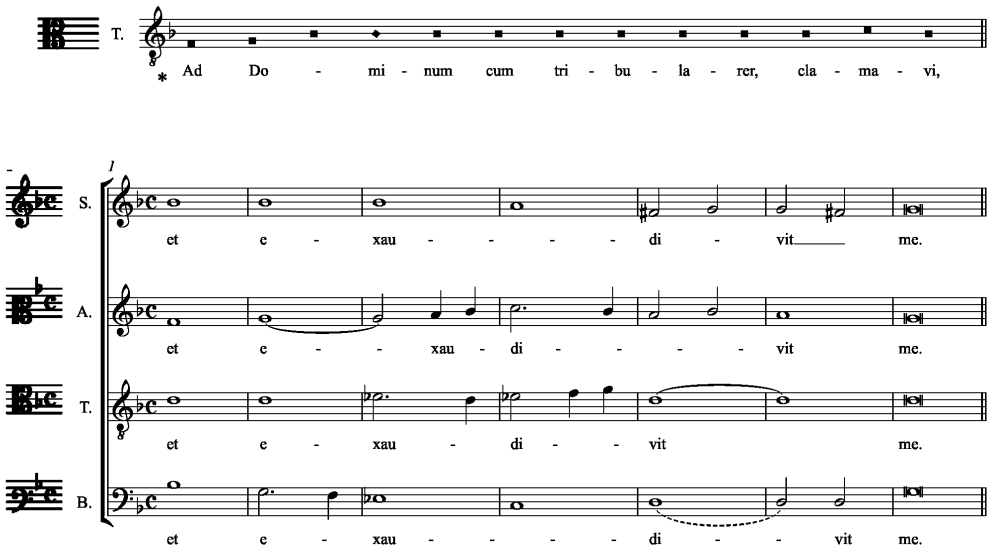
Havendo naturalmente muitos aspectos comuns, como contornos melódicos e harmónicos – entendido como sobreposição das vozes -, temos algumas diferenças ao nível da figuração, da duração de notas que reforçam palavras do texto, da própria indicação de quem entoa o cantochão (S no manuscrito de Lisboa e T na cópia de Vila Viçosa), à indicação de mensuração (𝐂 em Lisboa e 𝐂 em Vila Viçosa).

Apresenta-se de seguida o resultado do primeiro verso nas duas versões.

Exemplo 2.1: Transcrição moderna do 1º verso da partitura original de *Ad Dominum* (P-Lf 72/46[1] A7)



Exemplo 2.2: Transcrição moderna do 1º verso da cópia de *Ad Dominum* existente em Vila Viçosa (P-Vv 7-fl 49-53)



É possível reduzir ao essencial ambas as versões, entendendo-se o resto como forma simples de ornamentação. Numa execução destas obras, é de admitir a possibilidade de se acrescentar outra ornamentação.

2	*Beatus vir*	P-Lf 72/48 A7
		P-Vv Maço CXV

A única diferença entre as duas versões reside na indicação de *soli*, existente em P-Lf 72/48 A7 no Compasso 113, cujo efeito perdurará até ao compasso 135, que não surge em P-Vv Maço CXV.

3	*Beatus vir*	P-Lf 72/49 A7
		P-Ln C.N.36/12

As duas versões são no essencial iguais, residindo as mínimas diferenças em questões de articulação, especialmente com ligaduras, suspensões existentes ou não em finais de secções e no compasso 150ss: em P-Lf 72/49 A7 a mudança é feita abruptamente, dando lugar ao que poderia ser como um compasso de 5 tempos, enquanto que em P-Ln C.N.36/12 temos dois tempos de pausa com suspensão, iniciando-se de seguida de forma clara uma nova secção.

4	*Cœnantibus illis*	P-Lf 72/23 A7
		P-Em Ms. 407
		P-La 48-VI-11 (21 a 25)

As diferenças entre a partitura autografa (P-Lf 72/23 A7) e as duas cópias são mínimas, se exceptuarmos a única questão base, que passa pela duração de cada compasso, que nas cópias dura metade do original. As restantes diferenças são mínimas e têm a ver com algumas, poucas, colocações ligeiramente diferente de textos e o pontuar de algumas figuras.

5	*Dixit Dominus*	P-Lf 72/59 A7
		P-Vv Maço XI

As diferenças entre a partitura autografa (P-Lf 72/59 A7) e a cópia que resulta, sob a forma de partes, existente em Vila Viçosa (P-Vv Maço XI) são ínfimas, limitando-se à forma como algumas colcheias estão ligadas e à existência de algumas suspensões.

6	*Domine clamavi ad te*	P-Lf 72/46[3] A7
		P-Vv 7-fl 62-67

Estamos de novo na presença de mais uma, entre várias, obra, resultado da evolução da técnica de *fabordão*, que, contudo demonstra um tratamento assaz mais desenvolvido do que o analisado sumária já anteriormente. Quanto aso aspectos considerados antriormente nada se altera.

7	*Eripe me Domine*	P-Lf 72/46[2] A7
		P-Vv 7-fl 53-61

Mais uma obra, resultado da evolução da técnica de *fabordão*, que, contudo demonstra um tratamento assaz mais desenvolvido do que o analisado sumária já anteriormente. Quanto aso aspectos considerados anteriormente nada se altera.

8	*Lætatus sum*	P-Lf 72/71 A7
		P-Vv Maço XI

Se excluirmos algumas indicações de *soli* ou *tutti* ou a colocação num caso de suspensões noutro não, as versões são idênticas.

9	*Muro tuo inexpugnabili*	P-Lf 72/31 A7
		P-La 48-VI-11 (31 a 35)

Se excluirmos algumas indicações de andamento existente na cópia com a cota P-La 48-VI-11 (31 a 35), as versões são idênticas.

10	*Miserere mei, Deus*	P-Lf 72/81 A7
		P-VV AA10/MJ16 ff. 97v-108

As diferenças entre o original autógrafo existente no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa (P-Lf 72/81 A7) e a cópia preservada no Arquivo Histórico do Palácio Ducal de Vila Viçosa, com uma aparente excepção do 8º verso (assim indicado em P-Lf 72/81 A7), limita-se a alguns detalhes:

Quadro 2.16: Semelhanças em *Miserere mei, Deus* nas duas fontes existentes

P- Lf 72/81 A7	**P-VV 10-fl.97**
Partitura	Partes, ao jeito dos característicos livros de coro e numa escrita antiga.
Não temos qualquer denominação das vozes	Denominação das vozes: Cantus, Altus, Teno e Bassus
Indicação *Organo ad libitum*. Contudo, só temos a linha do continuo durante o primeiro verso.	Sem indicação de qualquer continuo
Ausência da melodia de cantochão, que vai alternar com a parte coral, acrescentado por mim.	Ausência da melodia de cantochão, que vai alternar com a parte coral, acrescentado por mim.
Indicação do nº dos versos polifónicos	
Indicação de *piano* nos c.47 e 48	
5º Verso, a disposição das vozes é a seguinte: SSA	5º Verso, a disposição das vozes é a seguinte: SI A/ SII
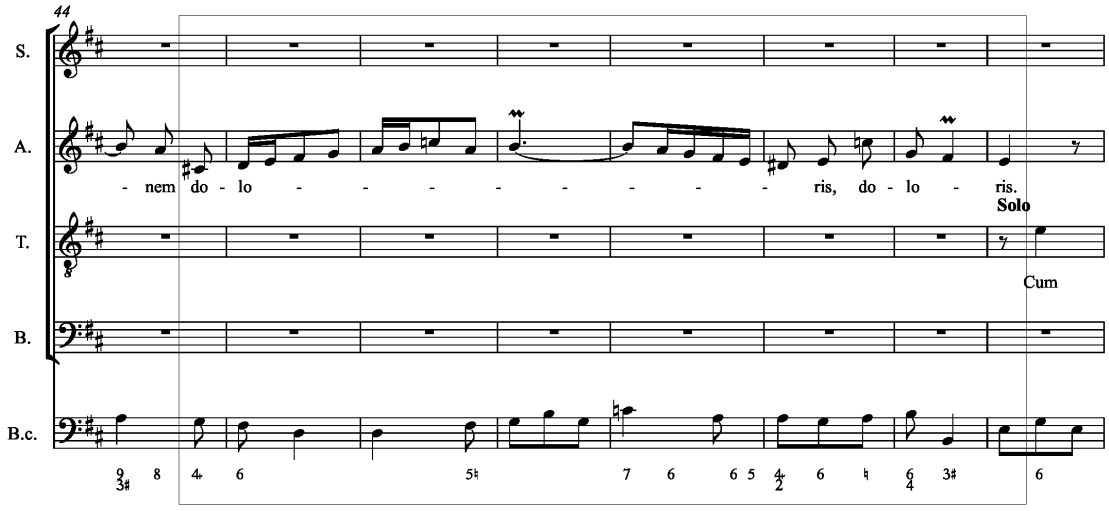
No 8º verso, *Libera me de sanguinibus, Deus,* em P-Lf temos a disposição vocal SSAATB e em P-VV a disposição vocal SATB/SATB. Contudo, podemos constatar que a diferença se limita em P-VV à dobragem pelos T.II e B.II do que está no T.I e T.II, havendo unicamente lugar à duplicação das vozes masculinas, por comparação com o que existe no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa.

11	*Nisi Dominus*	P-Lf 72/82 A7
		P-Vs 130

Esta obra é de alguma relevância, quanto às questões de concordâncias. Para além do início diferente, só no Bc., em que se pode ver que em P-Vs 130 este está rasurado,

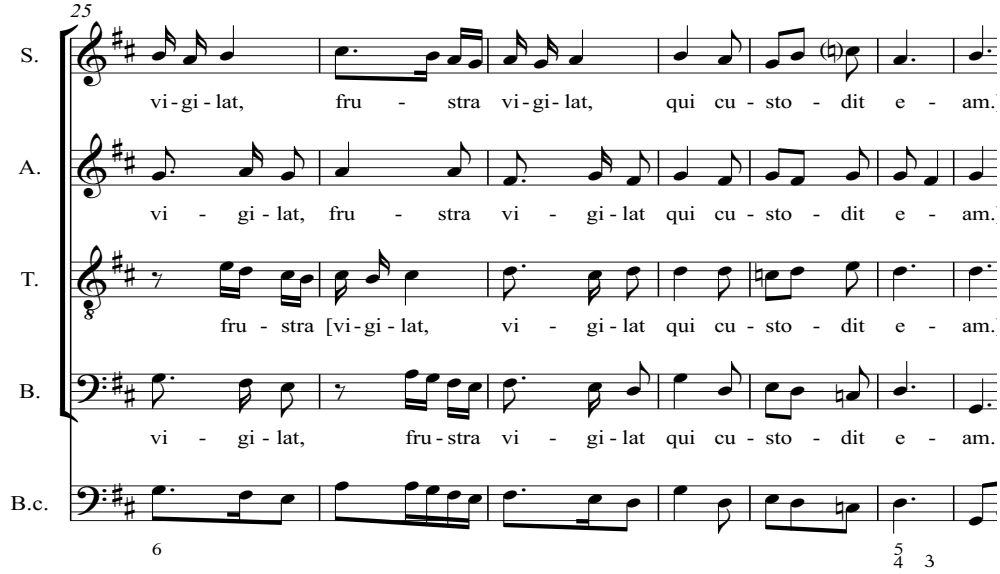
vislumbrando-se que por debaixo estaria conforme o original existente em P-Lf 72/82 A7, constata-se que na cópia existente em Viseu, temos mais indicações de cifras, assim como indicações de ornamentação, sobre a forma de sinais.

Exemplo 2.3: Versão ornamentada de *Nisi Dominus* existente em Viseu (P-Vs 130)
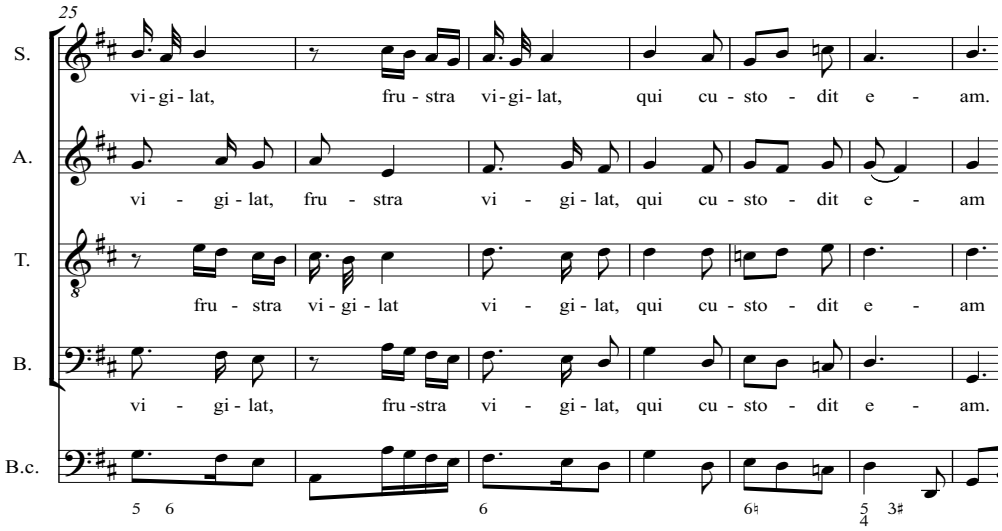


No decorrer da obra temos diversos momento com algumas, poucas, notas diferentes, sem que se altere o essencial da obra. Um exemplo de P- Lf 72/82 A7:

Exemplo 2.4: Versão original de extracto de *Nisi Dominus* existente em Lisboa (P-Lf 72/82 A7)



Exemplo 2.5: Versão do mesmo extracto de *Nisi Dominus* existente em Viseu (P-Vs 130)



Na cópia existente em Viseu tem mais indicações diversas de Tutti do que em o autógrafo existente no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, assim como contém indicações de andamentos, facto nada invulgar, se observarmos outros casos.

12	*Regina cæli*	P-Lf 72/3 A7
		P-Vv Maço XI

As obras são idênticas, mesmo nos erros detectados na partitura autógrafa existente no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa.

13 - 20	*Responsórios de Natal*	P-Lf 72/45.a [1-8] A7
		P-EVc Ms. 136-143

Aspectos há a analisar que são comuns a todos os 8 Responsórios de Natal, na comparação feita entre as partituras autógrafas existentes no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa [136] e as cópias, aparentemente posteriores, existentes no Arquivo da Sé de Évora. Em Évora temos a indicação de dois órgãos, um com cada coro, enquanto que em Lisboa só surge a indicação de um. Admito que mesmo em Lisboa fosse executado com dois órgãos, pois noutras obras para dois coros, temos exemplos de partes de dois

[136] Erroneamente, continua a poder ler-se no RISM e em quase todos os artigos sobre João Rodrigues Esteves que os originais dos Responsórios de Natal se encontram em Évora, o que é falso, pois encontram-se no Arquivo da Sé Patriarcal da Sé de Lisboa, como é possível identificar pela caligrafia.

órgãos. Como já referido anteriormente na cópia existente em Évora surge uma voz de Violino, que pode corresponder a um prática tardia. Refira-se que esta parte de violino é de duvidosa qualidade, pois se limita a repetir em trémolo a voz de 1º alto ou em alguns momentos mesmo o contínuo, numa oitava superior. A versão de Évora é curiosamente mais longa, sendo que o acrescento mantém uma coerência de escrita assinalável, respeitando a prática composicional patente até ao instante em que se inicia, o que faz crer que poderá ser de João Rodrigues Esteves. De assinalar ainda o acrescento de indicações de andamento no Bc.

13	*Responsórios de Natal - 1. Hodie nobis cælorum*	P-Lf 72/45.a[1] A7
		P-EVc Ms. 136-143

DIFERENÇAS ENTRE ÉVORA E LISBOA:

	LISBOA	ÉVORA
R[137]	Conclui no c. 15	Igual até c.12, 2ºT - Conclui no c. 19
P	Conclui no c. 37	Igual até c.29 Lx (c.33 EV) - Conclui no c. 51
V	Idênticos	
P	= P anterior	= P anterior
D	Conclui no c. 80	Igual até C.73 Lx (C.97 Ev) - Conclui no c. 110. Semelhanças na continuação.
P	= P anterior	= P anterior

14	*Responsórios de Natal - 2. Hodie nobis de cælo*	P-Lf 72/45.a[2] A7
		P-EVc Ms. 136-143

DIFERENÇAS ENTRE ÉVORA E LISBOA:

	LISBOA	ÉVORA
R	Conclui no c. 13	Igual até c.9 - Conclui no c. 18
P	Conclui no c. 22	Igual até c.18, 3ºT Lx (c.23 EV) - Conclui no c. 35
V	Idênticos	

[137] R = Resposório; P = Presa; V = Verso; D = Doxologia

P	= P anterior	= P anterior

15	*Responsórios de Natal - 3. Quem vidisti pastores*	P-Lf 72/45.a[3] A7
		P-EVc Ms. 136-143

DIFERENÇAS ENTRE ÉVORA E LISBOA:

	LISBOA	ÉVORA
R	Conclui no c. 23	Igual até c.13 - Conclui no c. 31
P	Conclui no c. 34	Igual até c.31 Lx (c.39 EV) - Conclui no c. 46
V	Idênticos	
P	= P anterior	= P anterior
D	Idênticas	
P	= P anterior	= P anterior

Gloria Patri: Org I e Vozes II? Opção por Org II, também à semelhança de Lisboa

16	*Responsórios de Natal - 4. O magnum mysterium*	P-Lf 72/45.a[4] A7
		P-EVc Ms. 136-143

DIFERENÇAS ENTRE ÉVORA E LISBOA:

	LISBOA	ÉVORA
R	Idênticos	
P	Conclui no c. 34	Igual até c. 30, 1ºT Lx (c.30 EV) - Conclui no c. 47
V	Idênticos	
P	= P anterior	= P anterior

Indicação nalgumas partes de *Adágio* e noutras de *Largo*. Opção por *Adágio*.

17	*Responsórios de Natal - 5. Beata Dei Genitrix*	P-Lf 72/45.a[5] A7
		P-EVc Ms. 136-143

DIFERENÇAS ENTRE ÉVORA E LISBOA:

	LISBOA	ÉVORA
R	Idênticos	

P	Conclui no c. 50	Igual até c.46 (c.46 EV) - Conclui no c. 62
V	Idênticos	
P	= P anterior	= P anterior

Beata quæ credidi: Org I e Coro II? Opção por Org II, também à semelhança de Lisboa

18	*Responsórios de Natal - 6. Sancta et immaculata virginitas*	P-Lf 72/45.a[6] A7 P-EVc Ms. 136-143

DIFERENÇAS ENTRE ÉVORA E LISBOA:

	LISBOA	ÉVORA
R	Conclui no c. 19	Igual até c.12 - Conclui no c. 24
P	Conclui no c. 41	Igual até c.27 (c.32 EV) - Conclui no c. 56
V	Idênticos	
P	= P anterior	= P anterior
D	Idênticas	
P	= P anterior	= P anterior

Org.II está em 2/2, mas no Org.I e Vl. está em 4/2

19	*Responsórios de Natal - 7. Beata viscera Mariæ virginis*	P-Lf 72/45.a[7] A7 P-EVc Ms. 136-143

DIFERENÇAS ENTRE ÉVORA E LISBOA:

	LISBOA	ÉVORA
R	Idênticos	
P	Conclui no c. 38	Igual até c.34, 1ºT Lx (c.34 EV) - Conclui no c. 44
V	Idênticos	
P	= P anterior	= P anterior

20	*Responsórios de Natal - 8. Verbum caro*	P-Lf 72/45.a[8] A7
		P-EVc Ms. 136-143
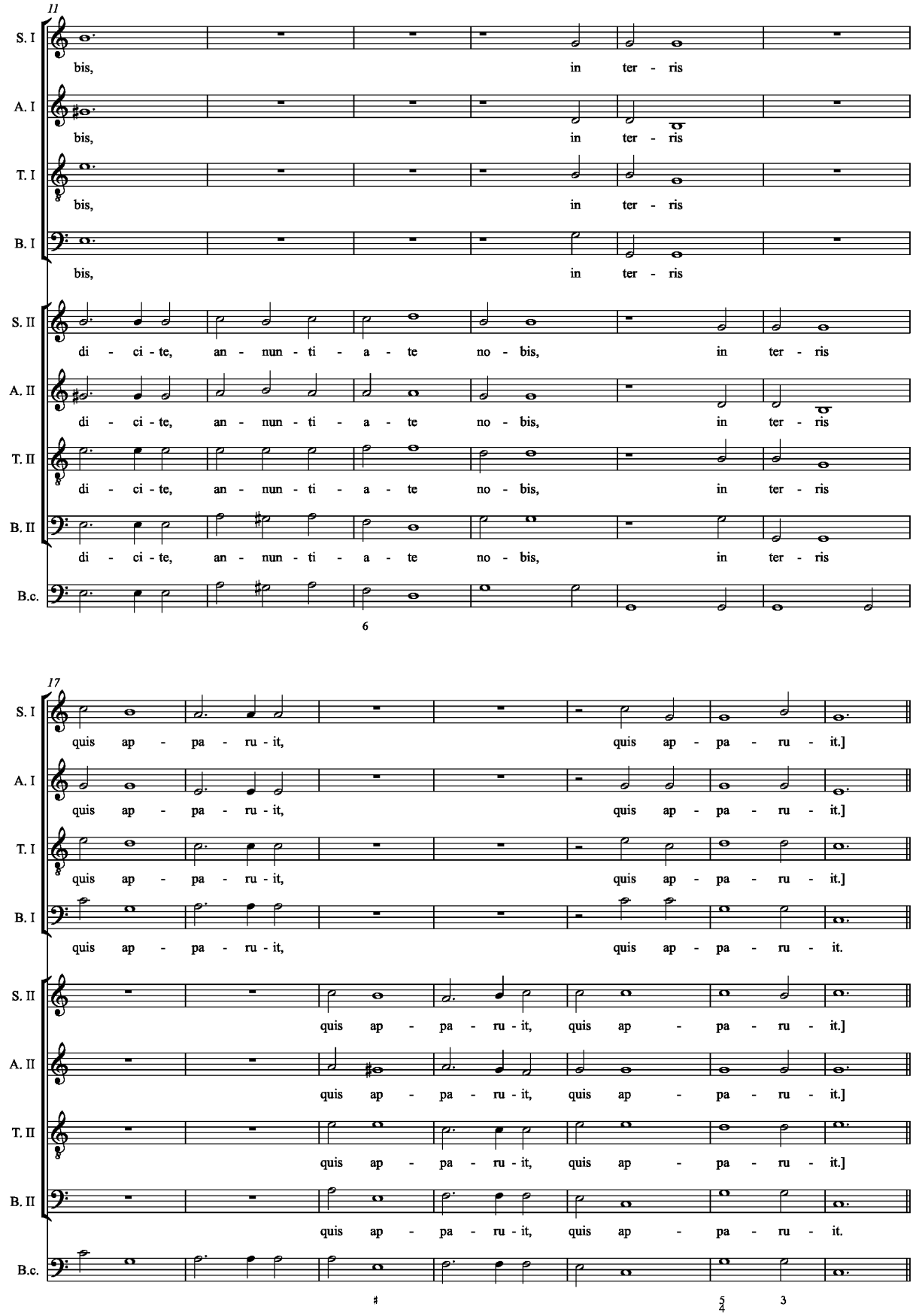
DIFERENÇAS ENTRE ÉVORA E LISBOA:

	Lisboa	Évora
R	Idênticos	
P	Conclui no c. 35	Igual até c.29 (c. 29 EV) - Conclui no c. 50
V	Idênticos	
P	= P anterior	= P anterior
D	Idênticas	
P	= P anterior	= P anterior
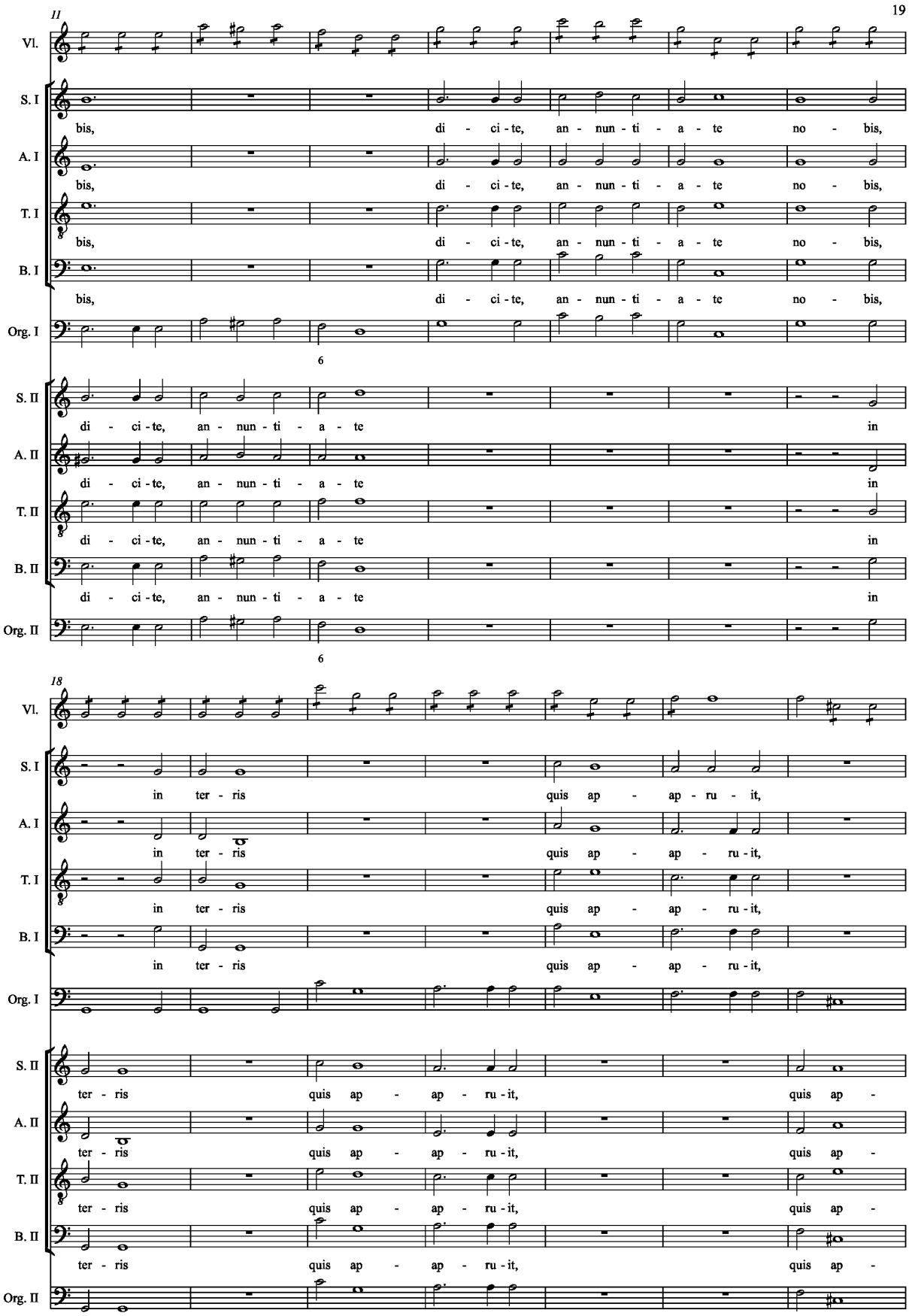
Da apreciação detalhada da versão existente no Arquivo da Sé de Évora, retirado o violino, é possível encontrar uma coerência interna composicional, em que os modelos melódicos, harmónicos, para alem das técnicas de escrita similares, seriam e são possíveis de serem atribuídos a João Rodrigues Esteves. Não foi possível determinar se esta versão da obra, na caligrafia de um copista, lhe pode ser atribuída, mas o resultado musical é consonante com a prática composicional reconhecida na versão de Lisboa dos Responsórios. O facto mais saliente passa pelo alongar dos responsórios. Terá tal acontecido com o intuito de aumentar ainda a festividade? A importância dos Responsórios de Natal, tão característica da música sacra na Península Ibérica pode justificar esta opção. A inclusão do violino – admito que pudesse haver mais instrumentos, cujas partes não foram encontradas – pode inserir-se neste propósito de engrandecimento, apesar de o resultado ser de menor qualidade musical, ao contrário do que aconteceu com o alongar dos responsórios.
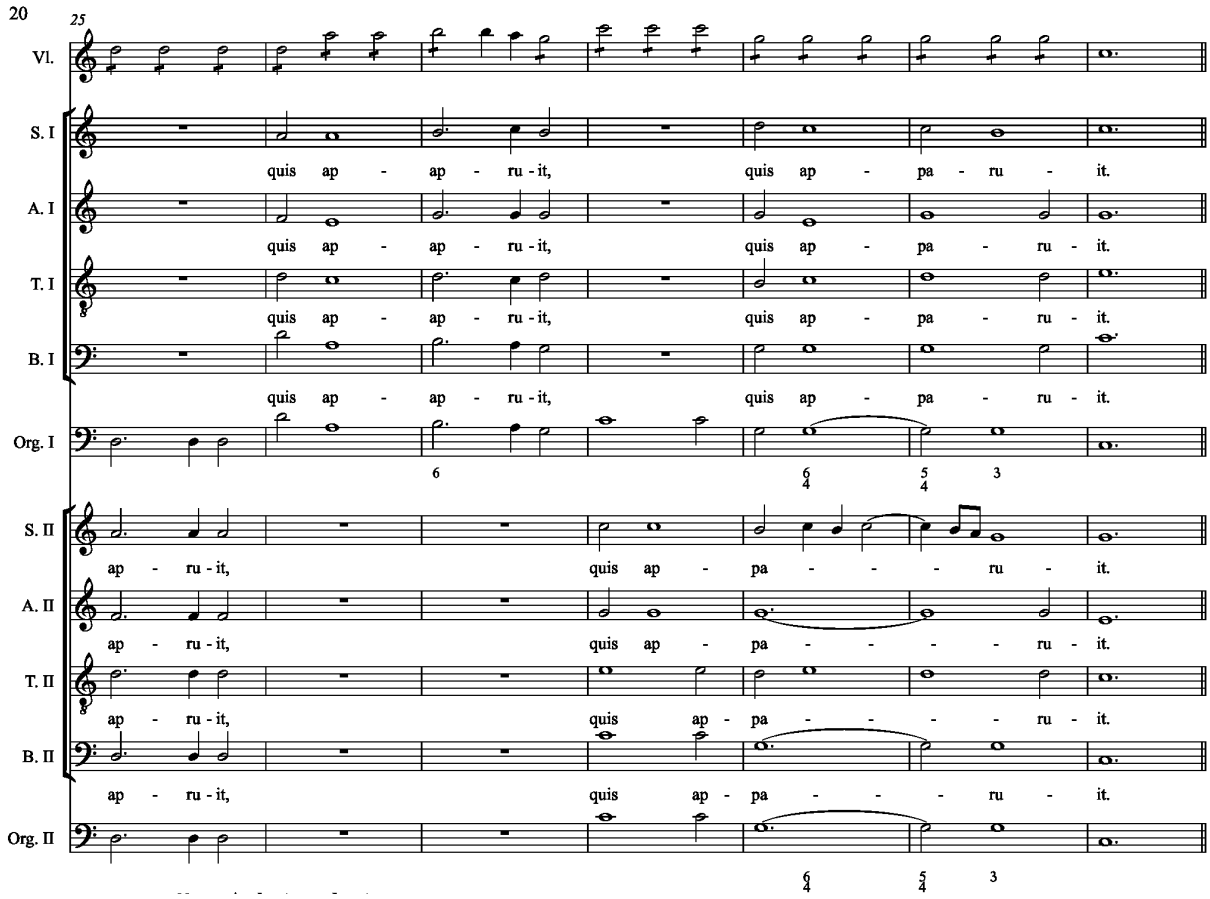
De entre todas as diferenças entre a partitura autógrafa preservada no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa e a concordância existente no cópia existente no Arquivo da Sé de Évora, uma salienta-se pela sua dimensão e encontra-se no responsério de *Quem vidistis pastores* (P-Lf 72/45.a[3] A-7 / P-EVc Ms. 136-143). Fica aqui o extracto destas duas concordâncias.

Exemplo 2.6: Extracto de *Quem vidistis pastores* (c.11-23) existente em Lisboa (P-Lf 72/45.a[3] A7)



Exemplo 2.7: Extracto com o mesmo texto de *Quem vidistis pastores* (c.11-31) na versão existente em Évora (P-EVc Ms. 136-143)





21	*Te Joseph celebrent*	P-Lf 72/11 A7
		P-Lf 245/E/5 – fl.105-109
		P-Vv MJ17 ff.33v-44

As diferenças entre a partitura original existente no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, as cópias existentes no ficheiro com a mesma cota, a cópia existente no álbum (P-Lf 245/E/5 – fl.105-109) e a cópia existente no Arquivo do Palácio Ducal de Vila Viçosa, reside nalgumas diferenças quanto à colocação de texto e na forma de escrita, só na cópia do Palácio Ducal de Vila Viçosa, que surge numa forma antiga, imitando escritas de séculos anteriores.

22	*Voce mea*	P-Lf 72/46[4] A7
		P-Vv 7-fl 68-74

Mais uma obra, resultado da evolução da técnica de *fabordão*, que, contudo demonstra um tratamento assaz mais desenvolvido do que o analisado sumária já anteriormente. Quanto aso aspectos considerados anteriormente nada se altera.

2.5.1 CASOS ESPECIAIS

Temos ainda dois casos especiais, que, não incluídos no quadro 2.15, merecem uma breve análise e reflexão.

1	*Adoramus te Christe*	P-Lf 72/20 A7
		P-Lf 72/21 A7
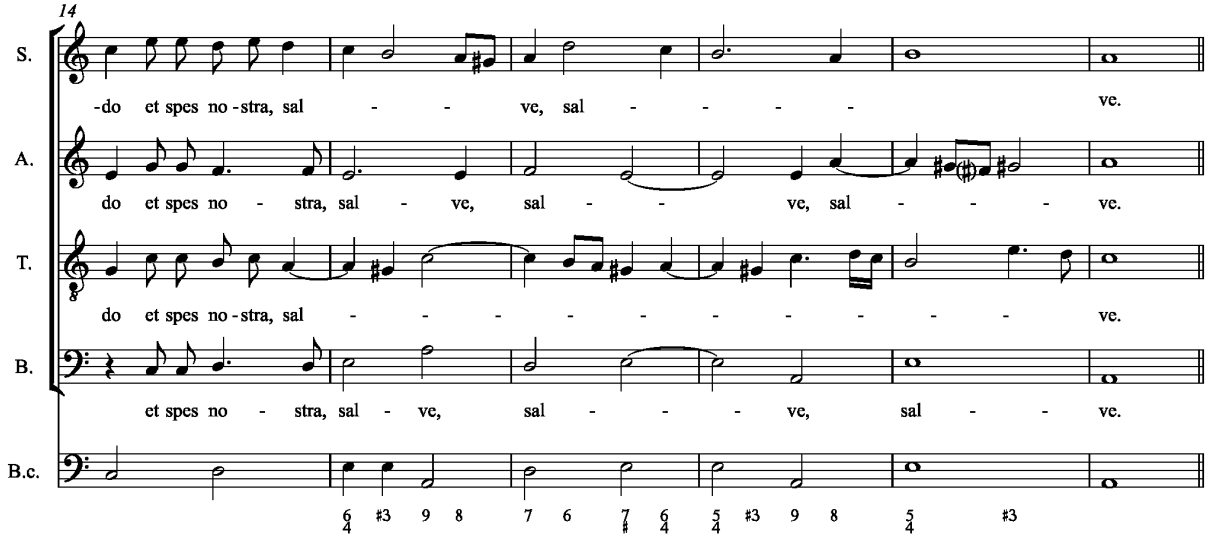
Até ao compasso 10, a parte vocal de ambas as obras é praticamente igual, havendo unicamente a registar o facto de existir um Bc. em P-Lf 72/20 A7, o que não acontece em P-Lf 72/21 A7.[138] A partir do compasso 11 e até ao fim, no compasso 41 em P-Lf 72/20 A7 e compasso 36 em P-Lf 72/21 A7, tudo é diferente. Estamos na presença de duas obras com um início idêntico, mais do que uma obra com variantes. Essa foi a opção doa autores da catalogação, que atribuíram cotas diferentes a cada uma das obras, decisão que optei por respeitar.

2	*Salve Regina*	P-Lf 72/4 A7
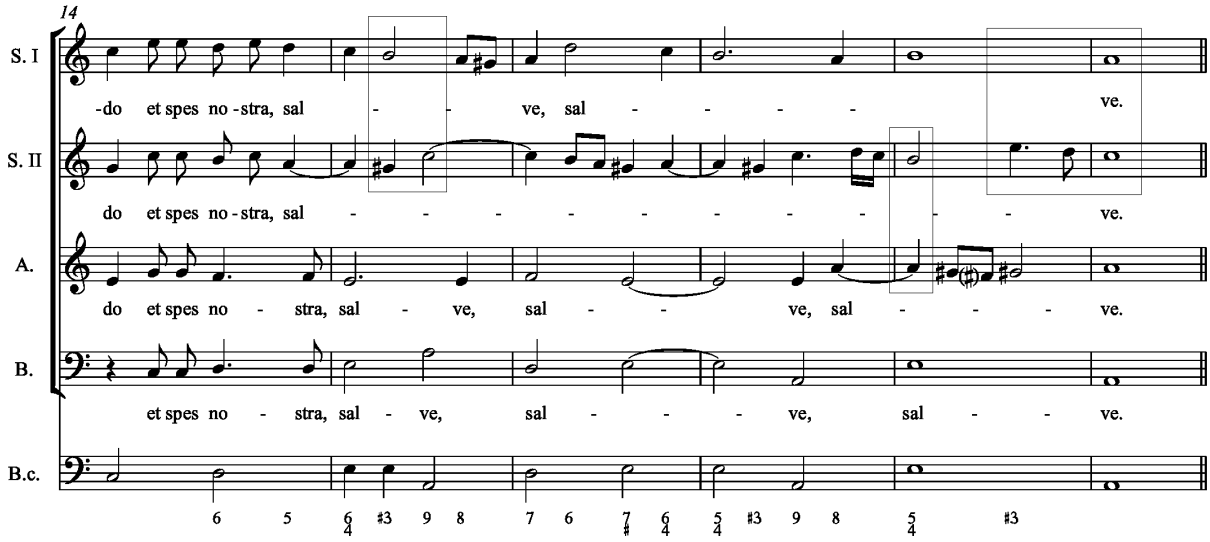
Nesta obra, para SSAB e Bc., existente na partitura, as partes separadas respectivas estão escritas para SATB e Bc.; a diferença reside exclusivamente na transposição do que era na partitura SII para Tenor nas partes separadas, transposto uma oitava inferior. Temos um mesmo texto literário, um mesmo texto musical, mas disposto de outra forma. O resultado sonoro de uma versão é semlhante à outra, mas há diferenças que não podem ser desconsideradas. Numa audição global, a versão das partes é mais transparente, com constantes posições alargadas, com uma maior supremacia do Soprano. No caso da partitura, que é autógrafa, a posição das vozes é regra geral está cerrada, ouvindo-se as três vozes superiores muito próximas, acontecendo por vezes que o Soprano II se sobrepõe ao Soprano I e dando origem a que os retardos, estando obviamente à mesma distancia do baixo, dêem origem a intervalos de 2º com as vozes próximas, como poderemos ver no exemplo 2.9, por comparação com o exemplo 2.8.

[138] Sabemos, mesmo da observação de outras fontes em João Rodrigues Esteves, que obras houve que terão sido escritas inicialmente sem Bc., o qual foi posteriormente acrescentado, o que faz com que se desvalorize este facto. Esta parece ter sido uma prática da época.

Exemplo 2.8: Extracto da versão elaborada a partir das partes, para SATB, Bc.



Exemplo 2.9: Mesmo extracto da versão elaborada a partir da partitura, para SSAB, Bc.



Não obstante as observações feitas e porque, numa perspectiva auditiva mais abrangente, aspectos mais gerais, tais como a melodia no seu essencial, a harmonia e a forma permanecem iguais, entendeu-se não se sugerir a alteração da catalogação existente da fonte.

Neste capítulo observámos os aspectos relacionados com as fontes musicais de João Rodrigues Esteves.

Começamos por identificar todas as fontes conhecidas, a sua localização, a identificação dos diferentes arquivos (sete no total), resultando daí a identificação das

concordâncias e a consciência de que a maioria das fontes se encontra no arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa. As concordâncias foram analisadas comparativamente no final deste capítulo, com especial incidência nos Responsórios de Natal, que apresentavam questões bem peculiares de serem analisadas.

Do estudo das fontes, constatou-se a riqueza das inscrições aí contidas, particularmente nas primeiras páginas das partituras e das partes separadas. Para além destes dois formatos notacionais, encontrámos ainda no Arquivo do Palácio Ducal de Vila Viçosa alguns exemplos de fontes na forma de livro de coro.

De entre as inscrições, ressaltaram aspectos mais relevantes para este estudo, como são as inscrições relacionadas com a função litúrgica (géneros litúrgicos, inserção em festas ou domingos, momento litúrgico possível), que serão objecto de estudo no 3º capítulo desta tese e questões relacionadas com estilos e práticas composicionais, que serão observados detalhadamente no 4º capítulo. As restantes inscrições serão apresentadas no quadro colocado no Anexo V.

Sentiu-se a necessidade de se fazer referência ao estado de algumas fontes e arquivos, a questões de fichas de catalogação ou obras não localizadas, assim como a algumas questões relacionadas com dúvidas na atribuição da autoria das fontes.

Em súmula, da análise destas fontes resultam impulsos importantes para a prossecução do estudo da música de João Rodrigues Esteves.

CAPÍTULO 3 GÉNEROS LITÚRGICOS

Da observação feita no capítulo anterior, constatou-se que a totalidade das fontes conhecidas de João Rodrigues Esteves são litúrgicas, pelo que neste capítulo as iremos analisar, tendo em consideração este enquadramento.

A exortação "Rezai sem cessar"[139] da 1ª carta de S. Paulo aos Tessalonicenses é vista como o fundamento para a existência do Ofício Divino, ou Liturgia das Horas, que conjuntamente com a celebração da Missa, instituída por Cristo em 5ª-Feira Santa, são o centro da vida litúrgica da Igreja Católica.

O Ofício Divino destinava-se "a consagrar, pelo louvor a Deus, o curso diurno e noturno do tempo"[140]. A Missa integrava-se na vida litúrgica como rememoração do sacrifício de Cristo. Como elemento litúrgico que é, o canto insere-se de forma própria nas diferentes celebrações, correspondendo à função de cada um dos seus momentos rituais e do seu enquadramento nos diferentes tempos litúrgicos.

No século XVIII o ano litúrgico, sendo semelhante no essencial ao que é hoje, tinha outras designações. Como hoje, tinha o seu centro no Domingo da Ressurreição (Domingo de Páscoa), tendo como outro momento central na vida das comunidades o Natal. No calendário litúrgico coexistem dois ciclos: o temporal e o santoral.

O ano litúrgico, no que diz respeito ao ciclo temporal, tinha a seguinte estrutura:

Quadro 3.1: Calendário litúrgico - Ciclo temporal[141]

CALENDÁRIO LITÚRGICO - CICLO TEMPORAL
Adventus (Dominica I-IV)
In Nativitate Domini (Vigília e Dia)
Dominica Infra Octavam Nativitatis
In Circumcisione Domini (1 Janeiro)
In Epiphania Domini (6 de Janeiro)

[139] 1 Tess. 5,17

[140] *Sacrosanctum Concilium*, Capítulo IV, Nº 84

[141] Informação contida em ROSÁRIO, Frei Domingos, *O theatro ecclesiastico: em que se acham muitos documentos de Cantho-Chão, para qualquer pessoa dedicada ao Culto Divino nos Officios do Coro, e Altar.* Lisboa: Officina de Francisco da Silva, 1751 & HARPER, John, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century.* Oxford: Clarendon Press, 1991, Appendix I, p.237

Dominica post Epiphaniam[142]
Dominica in Septuagesima[143]
Dominica in Sexagesima
Dominica in Quinquagesima
Feria IV in Cinerum
Dominica in Quadragesima (I-IV)
Dominica Passionis
Dominica in Palmis
Feria Quinta in Cœna Domini
Feria Sexta in Parasceve
Sabbato Sancto
Dominica Resurrectionis
Dominica in Albis
Dominica II Post Pascha (II-V)
Dominica Ascensionis Domini
Dominica Pentecostes
Festi Sanctissimae Trinitatis
Festi Corporis Christi
Dominicæ Post Pentecosten[144]

Quadro 3.2: Calendário litúrgico - Ciclo santoral[145]

CALENDÁRIO LITÚRGICO - CICLO SANTORAL[146]	MESES
Cathedra S. Petri	Janeiro
In Festo S. Vicentii Martytus	
De S. Agnetis, virginis et martyris	
In Conversione S. Pauli	
In Festo Purificatione B. M. Virginis	Fevereiro
Sanctæ Agathe, virginis et martyris	
Cathedra S. Petri	
S. Matthiæ apostoli	
In Festo S. Joseph Confessoris	Março
Perpetuæ & Felicitatis	
In Annuntiatione B. M. Virginis	

[142] Nº variável de Domingos, podendo ir até 6 Domingos.

[143] 7 domingos antes do Domingo da Paixão (*Dominica de Passione*).

[144] Nº variável de Domingos, podendo ir até 24 Domingos.

[145] Santoral é a denominação atribuída ao calendário dos dias dedicados à memória e veneração dos Santos. Procurou-se ter sempre um santoral universal para toda a Igreja, permitindo-se a existência de outros de carácter mais particular, para cada país, para cada família religiosa ou igreja local.

[146] Da leitura de diversos livros, foi feita uma selecção de festas de santos, em que foram adicionadas festas de carácter mais universal com outra mais específicas de Portugal, a partir de informação contida em ROSÁRIO, Frei Domingos, *O theatro ecclesiastico: em que se acham muitos documentos de Cantho-Chão, para qualquer pessoa dedicada ao Culto Divino nos Officios do Coro, e Altar.* Lisboa: Officina de Francisco da Silva, 1751 & HARPER, John, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century.* Oxford: Clarendon Press, 1991, Appendix I, p.237

In Festo Septem Dolorum B.M.V.	Data variável
S. Marci evangelisti.	Abril
Sanctorum Apostolorum Philippi & Jacobi	Maio
In Inventione & Exaltatione S. Crucis	
S. Joannis ante portam Latinam	
In Apparaatione S. Michaëlis Archangeli	
S. Barnabæ apostoli	Junho
In Festo S. Antonii de Padua	
In Nativitate S. Joannis Baptistæ	
Sanctorum Ioannis & Pauli	
In Festo Sanctorum Apostolorum Petri & Pauli	
In Commemoratio S. Pauli	
Visitatio B. M. Virg.	Julho
Sancte M. Magdalenæ	
Sancto Jacobi apostoli	
In Festo S. Annæ, Matris B. M. V.	
S. Petri ad vincula	Agosto
Transfiguratio Domini nostri Jesu Christi	
In festo S. Laurentii	
In Assumptione B. M. Virginis	
S. Bartholomæi apostoli	
S. Augustini episcopi	
Decollation S. Joanni Baptistæ	
Nativitate B. M. Virginis	Setembro
In Festo Exaltationis S. Crucis	
S. Mattæi apostoli et evangelisti	
S. Michaelis archangeli	
S. Lucas evangelisti	Outubro
SS. Simonis et Judæ apostolorum	
In Festo S. Angelo Custodis Regni	
In Festo Omnium Sanctorum	Novembro
S. Martini episcopi et confessoris	
S. Katherinæ virginis et martyris	
S. Andræ apostoli	
S. Nicholai episcopi et confessoris	Dezembro
Conceptio Beatæ Mariæ Virginis	
De S. Lúcia	
De S. Thomas Apostolo	
In festo St. Stephani	

A estrutura da Missa no século XVIII, sendo no seu todo substancialmente diferente da que é hoje, sob o ponto de vista musical, particularmente ao nível do ordinário era idêntica, ainda que a assembleia dos fiéis não participasse ativamente, mesmo nos

momentos do próprio. A celebração da Missa, sob o ponto de vista da prática musical, pode ser vista sob o ponto de vista de dois grandes grupos :

a) Ordinário[147], Os principais géneros litúrgicos do ordinário são o Kyrie, Gloria[148], Credo, Sanctus e Agnus Dei.
b) Próprio. Os géneros litúrgicos usados no Próprio são predominantemente Motetes, mas também temos Sequências, Aleluia (ou Gradual ou Tracto, dependendo do tempo litúrgico)[149] e ainda em momentos particulares Ladaínhas.

Para os diversos momentos do Ofício Divino, nomeadamente para Vésperas, Matinas, Laudes, Completas e Hora Terça, encontramos como principais géneros litúrgicos:

a) Salmos
b) Responsórios
c) Hinos
d) Cânticos
e) Antífonas Marianas
f) Lamentações / Lições

Da observação das obras escritas por João Rodrigues Esteves para o Ofício Divino e para a Missa, constata-te que quase todos os géneros atrás referidos são utilizados, em dimensões diversas mas numa proporção que, no essencial, parece adequada à prática existente e que mais adiante objeto de análise em pormenor. A exceção reside nos Aleluias (ou Graduais ou Tractos), de que não se conhece qualquer exemplo.

3.1 GÉNEROS LITÚRGICOS EM OBRAS DE JOÃO RODRIGUES ESTEVES

As obras escritas por João Rodrigues Esteves que chegaram aos dias de hoje podem ser agrupadas segundo o género litúrgico, da seguinte forma.

[147] No "Ordinário" da Missa encontramos tudo o que é comum a todas as missas; no "Próprio" da Missa, em que temos tudo o que é específico de uma solenidade, de uma festa ou da memória de um santo.

[148] O Gloria não é cantado nem recitado na *Quadragesima* (hoje Tempo da Quaresma)

[149] De João Rodrigues Esteves não conhecemos nenhum.

Quadro 3.3: Lista de obras, agrupadas por géneros litúrgicos

MISSAS (ORDINÁRIO)	2
SEQUÊNCIAS	3
LADAÍNHAS	1
MOTETES	23
SALMOS	42
RESPONSÓRIOS	11
HINOS	6
LAMENTAÇÕES/LIÇÕES	5
ANTÍFONAS MARIANAS	4
CÂNTICOS (MAGNIFICAT)	2
TOTAL	**99**

A obras foram agrupadas, sendo as primeiras para a Missa, não se sabendo se os motetes serão todos utilizados no contexto da Missa, ou noutros momentos, nomeadamente do Ofício Divino, ou em procissões, visitas regulares da Rainha ou do Rei às diversas Igrejas, etc..

Seguidamente vão ser apresentadas as diversas obras de João Rodrigues Esteves, agrupadas por géneros litúrgicos; optou-se por se seguir as cotas existentes no Arquivo da Fábrica da Sé patriarcal de Lisboa.

3.1.1 ANTÍFONAS MARIANAS

João Rodrigues Esteves compôs as quatro antífonas marianas durante o período de estudo em Roma e estão todas datadas do mesmo ano, 1719, ano em que terá vindo a Lisboa, para a requisição da habilitação de género.

Quadro 3.4: Lista de Antífonas Marianas

Título	Efectivo	Cota	Data Local	Obs.
Alma Redemptoris Mater	SATB, Bc.	P-Lf 72/1 A7	1719 Roma	Do primeiro Domingo do Avento até à Festa da Purificação
Ave Regina cælorum	SATB, Bc.	P-Lf 72/2 A7	1719 Roma	Da Festa da Purificação até 5ª-feira Santa
Regina cæli	SATB, Bc.	P-Lf 72/3 A7	1719 Roma	Para o Tempo Pascal P-VV JA B-Maço XI. 3
Salve Regina	SATB, Bc	P-Lf 72/4 A7	1719 Roma	Para o tempo que vai do fim da oitava de Pentecostes até ao início do Advento

As antífonas marianas são orações dirigidas a Nossa Senhora e têm o seu enquadramento litúrgico usual no final da hora canónica de completas[150]. Não deixa de ser curioso que da mesma data as restantes obras são igualmente de temática mariana, como *Nativitas gloriosæ Virginis Mariæ* e *Quam pulchri sunt*. Só a *Missa a5*, datada igualmente de 1719, não tem aparentemente temática mariana.

3.1.2 HINOS

Conforme se ver no quadro 3.5, de entre os Hinos compostos por João Rodrigues Esteves, 3 deles, *Nunc, Sancte, nobis Spiritus*, foram escritos para a Hora Terceira da Liturgia das Horas e os restantes 4 para vésperas de 4 importantes Festas: Festa de S. António, Festa de S. José. Festa da Exaltação da Cruz e Festa das Sete Dores da Beata Virgem Maria. Mais do que com outros elementos do Ofício, pretendia-se com os hinos definir no início da cada hora litúrgica, com a riqueza literária que usualmente os caraterizava, de forma peculiar cada hora ou festa.

Quadro 3.5: Lista de Hinos

Título	Efectivo	Cota	Data Local	Obs.
Nunc, Sancte, nobis Spiritus	SATB	P-Lf 72/7 A7	1738	Hino *ad Tertiam*; em alternatim com cantochão. Para Domingos e dias feriais do tempo da Quaresma até ao Domingo da Paixão[151]
Nunc, Sancte, nobis Spiritus	SATB	P-Lf 72/8 A7	1727	Alternatim com cantochão. Nas festas dos diversos Santos Mártires, Comuns dos Apóstolos, Confessores, Pontífices e não Pontífices e nas festas das Virgens e não virgens.[152]

[150] Segundo KURTZMAN, Jefrey, *The Monteverdi Vespers of 1610 – Music, Context, Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.57-58, de 1568 a 1911 as Antífonas Marianas poderiam ser apresentadas no final das Vésperas, caso não fossem cantadas as Completas.

[151] *In Dominicis & Feriis Quadragesimæ usque ad D[omi]nicam Passionis exclusive* (P-Cug 254, pp. 31-34); cópia do original colocado no Anexo VI, gentilmente cedido pelo Prof. Doutor José Abreu

[152] *Pro Plurib[9] Martyrib[9] qando Offic. Fit. Dupl. Hymn. Cãtatr ut in Com. Apost.s. | Quando aute[m] sit semidup. ca[n]tatur ut infra in Com. Confessorum | Pro Confess Pontif. & nõ Põntific | Pro Virgin & ono Virgin* (P-Cug 254, p. 61-64) ; cópia do original colocado no Anexo VI.

Nunc, Sancte, nobis Spiritus	SATB	P-Lf 72/9 A7	1730	Alternatim com cantochão Usado na Festa da dedicação de S. Miguel Arcanjo e na Festa do Santo Anjo da Guarda[153]
Quid Lusitanos deserens	SATB, Bc.	P-Lf 72/10 A7	1730	Hino Vésperas Festa de S. António - Infra Octavam Beatae Mariae (cf P-VV MJ17) Alternatim com cantochão
Te, Joseph, celebrent	SATB (ou c/Bc.)	P-Lf 72/11 A7	1722 Roma	Hino da Festa S. Joseph Confessoris (19 de Março) AA11/MJ 17 ff. 33-44 Alternatim com cantochão
Vexilla Regis	SATB	P-Lf 72/12 A7	1729	Hino Vésperas Festa da Exaltação da Cruz (P-VV MJ 17) Alternatim com cantochão

Um dos aspetos mais interessante a salientar dos hinos que chegaram até aos dias de hoje são concebidos em *alternatim* com cantochão e num *stile antico*. Tal deriva da sua estrutura estrófica, concluindo sempre com uma doxologia.

3.1.3 LAMENTAÇÕES / LIÇÕES - MATINAS DO TRÍDUO PASCAL

A Semana Santa, que vai do Domingo de Ramos ao Domingo de Páscoa é a semana central na vida de todo o cristão, por isso chamada de Semana Maior. A concluir este tempo especial temos o Tríduo Pascal, que vai desde a 5º-feira Santa ao Domingo de Páscoa, em que se vivencia de maneira particular e intensa a história da salvação.

João Rodrigues Esteves escreveu para este período 4 Lamentações do Profeta Jeremias e que foram durante séculos, juntamente com o *Miserere, mei, Deus* (Sl.50), o centro do Ofício de "Trevas", cantadas nas Matinas do Tríduo Pascal. Como se poderá ler na folha de rosto das 4 versões existentes de João Rodrigues Esteves, cantar-se-iam na véspera. Exemplo disso é a indicação *P. se cantar na 4ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria 5ª a 8 vozes* que surge na folha inicial da Primeira Lamentação de Quinta-feira Santa.

[153] *In Dedicatione S. Michaelis Archang. Et in Festo SS. Angelorum Custodum* (P-Cug 254, pág. 52-55); cópia do original colocado no Anexo VI.

Quadro 3.6: Lista de Lamentações e Lição de 6ª-feira Santa

Título	Efectivo	Cota	Data Local	Obs.
Primeira lamentação de Quinta-feira Santa	SATB/SATB, Bc. (ad lib.)	P-Lf 72/13 A7	1739	Matinas do Tríduo Pascal *P. se cantar na 4ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria 5ª a 8 vozes*
Primeira lamentação de Sexta-feira Santa	SATB/SATB	P-Lf 72/14 A7	1726	Matinas do Tríduo Pascal *P. se cantar na 5ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria 5ª a 8 vozes*
Primeira lamentação de Sexta-feira Santa	SATB/SATB, Bc. (ad lib.)	P-Lf 72/15 A7	1738	Matinas do Tríduo Pascal *P. se cantar na 5ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria 5ª a 8 vozes*
Primeira lamentação de Sábado Santo	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/16 A7	1737	Matinas do Tríduo Pascal *P. se cantar na 6ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria 5ª a 8 vozes*
Lição VII de Sexta-feira Santa	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/17 A7	1738	Matinas de Sexta-feira Santa O compositor indica "p[ara] se cantar na 5ª-feira Santa"

Todas as Lamentações – assim como a Lição de 6ª-feira Santa - de João Rodrigues Esteves são a 8 vozes, na linha do que acontecia com muitos outros compositores anteriores ou contemporâneos, como Benevoli, Pitoni, Alessandro Scarlatti (em parte da sua obra), etc., num tom grave e expressivo, conforme o texto e o tempo litúrgico o exigiam. Este género litúrgico tem algumas características peculiares, que derivam da forma como o texto literário está concebido: as Lamentações são cinco poemas, cada qual escrito em forma de acróstico, i.e., cada linha, ou grupo de linhas, segue a sequência das 22 letras do alfabeto hebraico; para além de ser uma ajuda para a memória, dividindo um texto tão longo, reforça a ideia de que as Lamentações abrangem tudo, de Aleph a Tau.

3.1.3 MISSAS – ORDINÁRIO

A celebração da Missa é hoje a mais importante das celebrações litúrgicas da igrejas cristãs, adquirindo uma importância e relevância que não tinha no século XVIII. Aí, era mais uma das formas de celebração. Se a missa, no seu todo tinha uma estrutura bem diversa da atual, quanto ao ordinário[154] a estrutura mantém-se inalterada.

[154] Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei.

Quadro 3.7: Lista de Missas (Ordinário)

Título	Efectivo	Cota	Data Local	Obs.
Missa breve a 5	SSAAT	P-Lf 72/18 A7	1719 Lisboa	
Missa a 8	SATB/SATB, 2Bc.	P-Lf 72/19 A7	1721 Roma	

Um aspeto ressalta da apreciação elementar destas fontes: ambas as obras foram compostas nos primeiros anos de composição de João Rodrigues Esteves, durante mesmo o período de formação em Roma, não obstante a Missa a 8vv ser de elevada complexidade.

3.1.5 MOTETES

O termo *Motete* é, porventura de entre todos os termos utilizados na linguagem musical, o que mais alterações, quanto ao seu significado, sofreu ao longo da história da música ocidental e particularmente na época em apreço. Com o advento do renascimento o motete passou a ser, de forma mais consolidada, uma obra religiosa, sobre textos bíblicos, na língua latina, de carácter grave e solene. Nem todos os motetes compostos por João Rodrigues Esteves têm um carácter mais grave e solene, pois dependem dos respetivos textos, assim como das festas a que se destinavam.

O Motete passará cada vez mais a ser toda a obra musical sobre textos bíblicos, que até podem fazer parte Próprio da Missa ou do Ofício Divino, mas que são utilizados fora da função para os quais estavam originalmente previstos.

Quadro 3.8: Lista de Motetes

Título	Efectivo	Cota	Data Local	Obs. / Concordâncias
Adoramus te Christe	SATB, Bc.	P-Lf 72/20 A7		[Festa da exaltação da Cruz]
Adoramus te Christe	SATB	P-Lf 72/21 A7	1721	[Festa da exaltação da Cruz]
Beatus Laurentius clamavit	SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/22 A7	1730	*In festo S. Laurentii* (10 Agosto)
Cœnantibus illis	SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/23 A7	1733	*In festo Corporis Christi* P-Em 407 P-La 48-VI-11 (21 a 25)
Cum sero esset	SATB soli,	P-Lf 72/24 A7	1730	*Dominica in Albis* (2º

	SATB, Bc.			Domingo do Tempo Pascal)
Cum turba plurima	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/25 A7	1726 Lisboa	*Dominica in sexagesima*
Dixit autem Dominus	SA soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/27 A7	1726 Lisboa	*Domi*nica XXI *post Pente*costen
Intuens in cælum	SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/28 A7	1731	*In festo St. Stephani* (26 de Dezembro)
Magister quid faciendo	SAT soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/29 A7	1728	*Dominica XII post Pentecoste*
Misereor super turbam	SATB, Bc.	P-Lf 72/30 A7	1727	*Dominica VI post Pentecosten*
Muro tuo inexpugnabili	SATB, Bc.	P-Lf 72/31 A7	1730	*In festo S. Angelo Custodis Regni* P-La 48-VI-11 (31 a 35)
Nativitas gloriosæ Virginis Mariæ	SATB	P-Lf 72/32 A7	1719 Roma	*Nativita dela Beatis.ma Vergine* (8 Setembro)
Nesciens virum	SATB soli, SATB, Bc.	P-La Ms. 48-VI-11 (26 a 30)		*In Circumcisiones Dominis* (1 de Janeiro)
Nonne decem mundati sunt	SATB, Bc.	P-Lf 72/33 A7	1729	*Dominica XIII post Pentecosten*
O quam suavis est Domine	SATB	P-Lf 72/34 A7	1746	[Corporis Christi][155]
Pinguis est panis Christi	TB soli, Bc.	P-Lf 72/35 A7	1733	*In festo Santissimi Corporis Christi*
Quam pulchri sunt	SATB	P-Lf 72/36 A7	1719	*Concessione dela Beatissima Vergine* (8 Dez.)
Quanto eis præcipiebat	SATB, Bc.	P-Lf 72/37 A7	1729	*Dominica XI post Pentecosten*
Sicut fulgur exit ab oriente	SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/38 A7	1726	*Dominica XXIV post Pentecosten*
Simile est regnum cælorum	SATB, Bc.	P-Lf 72/39 A7	1728	*Dominica VI post Epiphaniam*
Stetit Jesus in medio	SA soli, SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/40 A7	1726	*Feria Tertia infra octavam Pascha*
Tu est pastor ovium	SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/41 A7	1731	*In festo SS. Apostolorum Petri et Pauli* (29 Jul.)
Vespere autem Sabbathi	SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/42 A7	1726	*Dominica in Albis* (2º Domingo do Tempo Pascal)

Os textos de motetes são retirados de muitas fontes litúrgicas e podem serem apresentados nos mais diversos contextos, pelo que, exceto quando o compositor o explicita, se torna muito difícil saber em que contexto são apresentados, admitindo-se que sejam primordialmente apresentados em missas, mas também num outro momento litúrgico de uma festa mais importante. Em quase todos os casos visíveis no quadro anterior, o compositor indicou a festa a que se destinavam, mas no caso em que tal não aconteceu, optou-se por se aventar hipóteses de enquadramento litúrgico. Temos textos

[155] Antífona do Cântico Evangélico (Magnificat} das Vésperas da Solenidade do Santíssimo Corpo e Sangue de Cristo (*Corpus Christi*) in *Breviarium Romanum ex decreto sacrosanctum*, Pars Æstiva, pp.157

retirados de responsórios de matinas de diversas festas, em que pela dimensão inusitada no caso dos responsórios serem breves, quer peça forma musical não estar respeitada, não podem ser vistos como tal. Refira-se ainda que sempre que João Rodrigues Esteves compõe um responsório, faz questão de incluir no título essa indicação. Temos ainda um segundo grupo de textos retirados de antífonas de matinas, laudes ou mesmo vésperas, que, regra geral, seriam cantadas em cantochão. Também é interessante que seja, em contrapartida, colocada a indicação *in festo* – ou similar – ou *Dominica* seguida do número. Em 12 dos casos, o compositor indica que se trata de um motete (*Motetto, Mottette, Motete* ou *Motet*).

3.1.6 RESPONSÓRIOS

Os responsórios das Matinas, particularmente nas grandes festas como os da Semana Santa, particularmente no Tríduo Pascal, o Natal e a de Defuntos adquirem uma importância e dimensão muito maior, destacando-se ainda mais pela música que para eles foi sendo composta ao longo da história da música.

Quadro 3.9: Lista de Responsórios

Título	Efectivo	Cota	Data Local	Obs.
Responsórios de Natal 1. Hodie nobis cælorum	SATB soli, SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/45.a[1] A7	1736	Responsório Matinas de Natal P-Evc ms. 136-143 com Vl
Responsórios de Natal 2. Hodie nobis de cælo	SAB soli, SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/45.a[2] A7	1736	Responsório Matinas de Natal P-Evc ms. 136-143 com Vl
Responsórios de Natal 3. Quem vidisti pastores	SSATB soli, SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/45.a[3] A7	1736	Responsório Matinas de Natal P-Evc ms. 136-143 com Vl
Responsórios de Natal 4. O magnum mysterium	SAT soli, SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/45.a[4] A7	1736	Responsório Matinas de Natal P-Evc ms. 136-143 com Vl
Responsórios de Natal 5. Beata Dei Genitrix	STB soli, SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/45.a[5] A7	1736	Responsório Matinas de Natal P-Evc ms. 136-143 com Vl
Responsórios de Natal 6. Sancta et immaculata	SSAB soli, SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/45.a[6] A7	1736	Responsório Matinas de Natal P-Evc ms. 136-143 com Vl
Responsórios de Natal 7. Beata viscera Mariæ	ATB soli, SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/45.a[7] A7	1736	Responsório Matinas de Natal P-Evc ms. 136-143 com Vl
Responsórios de Natal 8. Verbum caro	SAATB soli, SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/45.a[8] A7	1736	Responsório Matinas de Natal P-Evc ms. 136-143 com Vl

Verbum caro	S solo, SSSSA, Bc.	P-Lf 72/45 A7	1731	Responsório Matinas de Natal
Custodivit illum Dominus	SSAB soli, SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/43 A7	1740	Responsório Matinas S. Vicente *Rº Cº de S. Vicente* (22 Jan.)
Tanta grassabatur crudelitas	AATB/SATB soli, AATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/44 A7	1728	Responsório 3º Matinas Mártir S. Vicente (22 Jan.)

Na linha da tradição ibérica temos um ciclo completo de Responsórios de Natal, cantados durante as Matinas da Natividade de Jesus Cristo, que têm na concordância existente no Arquivo da Sé de Évora interessantes variantes, que foram já no 2º capítulo objeto de breve análise. Muito curiosa é a composição sobre o último desses responsórios para um efetivo vocal e instrumental inusitado: SSSSA, Bc.. Não parece ser um responsório de mais uma série, mas sim um isolado. Terá sido composto para um convento feminino? De registar a existência de 2 responsórios para uma das festas mais importantes do calendário litúrgico: a Festa de S. Vicente, padroeiro da cidade de Lisboa. Todos estes responsórios respeitam a forma usual, utilizam na íntegra os textos previstos e em todos eles está inscrita a indicação de que se trata de um responsório. O género litúrgico como é conhecido[156] é seguido com toda o rigor.

3.1.7 SALMOS

O número elevado de salmos compostos por João Rodrigues Esteves que chegaram aos nossos dias, 42 salmos, é revelador da importância dada ao Ofício Divino na primeira metade do século XVIII. Todos os 150 salmos eram distribuídos pelas diferentes horas, sendo natural que alguns venham a assumir uma importância maior, pelo contexto em que surgiam; com o intuito de se poder ter uma melhor compreensão do enquadramento litúrgico destas obras, proceder-se-á a uma divisão em sub-grupos.

[156] Cada responsório é composto por 3 ou 4 secções: Responsório (r), a presa (p) o versículo (V) e a doxologia (D) – nalguns casos -, ordenando-se numa destas duas forma: a) R(r-p) – V – R(p); ou b) R(r-p) – V – R(p) – D – R(p)

3.1.7.1 COMUM DOS SANTOS, DOMINGOS, APÓSTOLOS, EVANGELISTAS, MÁRTIRES, FESTAS DE NOSSA SENHORA, DAS VIRGENS E DAS SANTAS

Quadro 3.10: Lista de Salmos para o Comum dos Santos, Domingos, Festas de Nossa Senhora, das Virgens e das Santas

Título	Efectivo	Cota	Data Local	Obs. e concordâncias
Dixit Dominus Sl. 109, 1-5.7.	S solo, SATB, Bc.	P-Lf 72/62 A7	1722	
Dixit Dominus Sl. 109, 1-5.7.	SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/59 A7	1733	P-VV AA B-Maço XI. 2
Dixit Dominus Sl.109, 1-5.7.	SATB	P-Lf 72/61 A7	1735	
Dixit Dominus Sl.109, 1-5.7.	SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/60 A7	1751	
Dixit Dominus (Salmos breves 1.)	SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/85[1] A7	1737	
Confitebor tibi Sl. 110	SATB, Bc.	P-Lf 72/54 A7	1733	
Confitebor tibi Sl .110	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/53 A7	1738	
Confitebor tibi Sl. 110	SA soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/55 A7	1738	
Confitebor tibi Sl. 110	S solo, SATB, Bc.	P-Lf 72/56 A7	1751	
Confitebor tibi (Salmos breves 2.)	S solo, SATB, Bc.	P-Lf 72/85[2] A7	1737	
Beatus vir Sl. 111	SATB/SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/48 A7	1733	P-VV AA B-Maço CXV.4
Beatus vir Sl. 111	S solo, SATB, Bc.	P-Lf 72/49 A7	1735	P-Ln C.N.36/12
Beatus vir Sl. 111	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/50 A7	1738	
Beatus vir Sl. 111	A solo, SATB, Bc.	P-Lf 72/51 A7	1739	
Beatus vir Sl. 111	A Solo, SATB, Bc.	P-Lf 72/47 A7	1751	
Beatus vir (Salmos breves 3.)	A solo, SATB, Bc.	P-Lf 72/85[3] A7	1737	
Laudate pueri Sl. 112	SATB	P-Lf 72/78 A7	1722 Roma	*Feito em Roma pello metodo dos psalmos de Rebello*
Laudate pueri Sl. 112	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/79 A7	1738	
Laudate pueri (Salmos breves 4.)	T solo, SATB, Bc.	P-Lf 72/85[4] A7	1737	
Laudate Dominum Sl. 116, 1.2	B solo, SATB, Bc.	P-Lf 72/75 A7	s/ data	
Laudate Dominum Sl. 116, 1.2	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/76 A7	1738	

Laudate Dominum (Salmos breves 5.)	SB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/85[5] A7	1737	
In exitu Israel Sl. 113	SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/68 A7	1735	
In exitu Israel Sl. 113	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/69 A7	1735	
In exitu Israel (Salmos breves 6.)	SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/85[6] A7	1737	
Lætatus sum Sl. 121	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/71 A7	1726 Lisboa	P-VV AA B-Maço XI.1
Lætatus sum Sl. 121	S solo, SATB, Bc.	P-Lf 72/72 A7	1751	
Nisi Dominus Sl. 126	SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/82 A7	1734	P-Vs 130
Nisi Dominus Sl. 126	SA soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/83 A7	1751	
Lauda Jerusalem Sl. 147	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/74 A7	1724	
Lauda Jerusalem Sl. 147	SA soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/73 A7	1734	

Da observação destes salmos - que chegaram aos nossos dias -, pode constatar-se o facto de, mesmo tendo composto repetidas vezes sobre o mesmo texto, João Rodrigues Esteves nunca repetiu o efectivo vocal a que se destinou.

3.1.7.2 SALMOS DE VÉSPERAS DE 6ª-FEIRA

Quadro 3.11: Lista de Salmos de vésperas para 6ª-feira

Título	Efectivo	Cota	Data Local	Obs. e Concordâncias
Ad Dominum (Sl. 119) 2º tom	SATB vs. ímpares	P-Lf 72/46[1] A7	1735	P-VV AA7/MJ13 ff. 49v-53 [FERIA VI. POST DOMINICAM PASSIONIS, LU 1422] [157]
Eripe me Domine (Sl. 139) 3º tom	SATB vs. ímpares	P-Lf 72/46[2] A7	1735	P-VV AA7/MJ13 ff. 53v-61 [FERIA VI. POST DOMINICAM PASSIONIS, LU 1422]
Domine clamavi ad te (Sl. 140) 4º tom	SATB vs. ímpares	P-Lf 72/46[3] A7	1735	P-VV AA7/MJ13 ff. 61v-68 [FERIA VI. POST DOMINICAM PASSIONIS, LU 1422]
Voce mea (Sl. 141) 5º tom	SATB vs. ímpares	P-Lf 72/46[4] A7	1735	P-VV AA7/MJ13 ff. 68v-74 [FERIA VI. POST DOMINICAM PASSIONIS, LU 1422]
Domine probasti me	SATB soli, SATB,	P-Lf 72/65 A7	1734	

[157] *In officio Septem dolorum b. mariae v. ad vesperas*, conforme inscrição na primeira página da concordância P-VV AA7/MJ13, existente no Arquivo Histórico do Palácio Ducal de Vila Viçosa.

	Bc.			
Domine probasti me	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/66 A7	1734	
Eripe me Domine	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/67 A7	1723	
Domine clamavi ad te	SATB/SATB, Bc.	P-Lf 72/64 A7	1724	
Voce mea	SATB/SATB, 2Bc.	P-Lf 72/84 A7	1724	

Os 4 primeiros salmos do quadro anterior têm uma estrutura em *alternatim*, com o respetivo tom salmódico presente como base e em alternância com ele, como veremos no capítulo seguinte. Os versos em cantochão entoam os versos ímpares, ficando para o coro os versos pares. Se da inscrição contida na concordância existente no Arquivo Histórico do Palácio Ducal de Vila Viçosa fica claro o enquadramento litúrgico das 4 primeiros salmos do quadro anterior, não se pode excluir que, com exceção de *Domine probasti me,* também os restantes possam ter sido escrito para o Ofício da Festa das Sete Dores da Beata Virgem Maria.

3.1.7.3 SALMO 50 – MISERERE – TRÍDUO PASCAL - LAUDES

Quadro 3.12: Lista dos Salmos 50 (*Miserere mei, Deus*)

Título	Efectivo	Cota	Data Local	Obs. e Concordâncias
Miserere mei, Deus Sl. 50	SATB/SATB, Bc. ad libitum	P-Lf 72/81 A7	1727	P-VV AA10/MJ16 ff. 97v-108
Miserere mei, Deus Sl. 50	SATB/SATB/SATB, Bc. ad libitum	P-Ln MSR MC 209	1737	

Com exceção do *Miserere* (Sl. 50), todos os restantes salmos são de vésperas, demonstrando-se assim a importância que era atribuída a esta hora do Ofício Divino.

Os Salmos estão presentes em praticamente em todos os momentos da vida litúrgica das Igrejas Cristãs, desde o Ofício Divino à Missa e a tantos outros momentos menos formais. No contexto da obra de João Rodrigues Esteves, eles vão surgir sempre no contexto do Ofício Divino.

3.1.8 CÂNTICOS - MAGNIFICAT

Magnificat é um dos cânticos evangélicos do Ofício Divino[158], que é cantado após o Hino e os salmos do Antigo Testamento, concretamente nas vésperas.

Quadro 3.13: Lista de *Magnificat*

Título	Efectivo	Cota	Data Local	Obs. e Concordâncias
Magnificat (Salmos breves: 7.)	SATB soli, SATB, Bc.	P-Lf 72/85[7] A7	1737	
Magnificat	SATB soli, SATB, Bc	P-Lf 72/5 A7	1751	

Temos 2 exemplares bem diversos de Magnificat, quer na dimensão, quer no estilo composicional. O texto, em versículos, é propício a um contraste de afetos muito grande, estruturando automaticamente a composição musical, seguindo João Rodrigues Esteves a estrutura *a priori* estabelecida.

3.1.9 SEQUÊNCIAS

Quadro 3.14: Lista de Sequências

Título	Efectivo	Cota	Data Local	Obs. e Concordâncias
Lauda Sion Salvatorem	SATB/SATB soli, SATB/SATB, Bc	P-Lf 72/86 A7	1726	Sequência Corpus Christe
Lauda Sion Salvatorem	SATB/SATB soli, SATB/SATB, Bc	P-Lf 72/87 A7	1727	Sequência Corpus Christe
Planctus Beatæ Mariae Virginis (Stabat Mater dolorosa)	SATB soli, SATB, Bc.	P-Ln MSR cx 13 M.C. 16	1751	P-Lf Ms. 72/88 - Partitura (proveniente de P-Lf) - Planctus para a festa das Sete Dores da BVM

De entre as quatro sequências que permaneceram após o concílio de Trento[159], que aboliu um elevado de outras, sobressai aqui *Lauda Sion Salvatorem*, destinada à Festa do

[158] Os restantes são o *Benedictus* para as Laudes e o *Nunc dimittis* para as Completas.

[159] De entre as muitas então existentes, permaneceram *Victimae Paschali Laudes* para o dia de Páscoa, *Veni Sancte Spiritus* para o dia de Pentecostes, *Lauda Sion Salvatorem* para a Festa do *Corpus Christi* e o *Dies Irae* para as Missas de defuntos.

Corpo e Sangue de Cristo (*Corpus Christi*), festa extremamente importante do calendário litúrgico, que pode explicar a existência de duas obras sobre o mesmo texto e ambas para um efetivo vocal de grande dimensão com 8 solistas e coro a 8vv.

A segunda sequência presente no quadro 3.14, *Planctus Beatæ Mariae Virginis (Stabat Mater dolorosa),* fazia parte desde 1521 do *Missale Romanum*, mas foi abolida pelo Concílio de Trento. Em 1727 foi autorizada ser incluída pelo Papa Bento XIII como Sequência da Festa das Sete Dores da Beata Virgem Maria (*Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis*), celebrada na 6ª-feira posterior ao Domingo da Paixão.

3.1.10 LADAÍNHAS

Tivemos ao longo da história da música sacra muitas ladainhas, principalmente, pensadas para momentos especiais como a Vigília Pascal, as ordenações sacerdotais, o Batismo, entre outras. As ladainhas compostas por João Rodrigues Esteves são ladainhas marianas, concretamente as "lauretanas", ou seja, as de Nossa Senhora de Loreto em Itália[160].

Quadro 3.15: Lista de Ladaínhas

Título	Efectivo	Cota	Data Local	Obs. e Concordâncias
Ladaínha a Nossa Senhora	SSSA soli, Bc., Vl ad lib	P-Em Ms 517	s/ data	

Da apreciação das inscrições e do estudo dos géneros litúrgicos, vistos anteriormente, associada à informação patente em fontes secundárias, é possível referir-se alguns momentos mais importantes do ano litúrgico e inserir algumas obras escritas por João Rodrigues Esteves. É impossível sabermos para que momento do ano litúrgico foram escritas todas as 99 obras conhecidas.

[160] Segundo KURTZMAN, Jefrey, *The Monteverdi Vespers of 1610 – Music, Context, Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, p.58, citando uma tese de doutoramento de David A. Blazey, "The Litany in Seventeenth-Century Italy" de 1990, refere que as Ladainhas Lauretanas poderão ter sido apresentadas muitas vezes no final das Vésperas.

Do conjunto de obras restantes, motetes, responsórios, hinos, sequências e alguns salmos, é possível saber-se o seu contexto litúrgico. Como seria de esperar temos obras para:

a. Natal

Responsórios de Natal (P-Lf 72/45a A7) e Verbum caro (P-Lf 72/45 A7)

b. Domingos entre o Tempo de Natal e da Quaresma

Dominica VI post Epiphaniam – Motete Simile est regnum cælorum (P-Lf 72/39 A7)

Dominica in sexagesima – Motete *Cum turba plurima* (P-Lf 72/25 A7)

c. Semana Santa, para o Ofício Divino do Tríduo Pascal.

4 Lamentações (P-Lf 72/13 A7 a P-Lf 72/16 A7), Lição (P-Lf 72/17 A7) e Salmos *Miserere mei, Deus* (P-Lf 72/81 A7 e P-Ln MSR MC 209)

d. Oitava da Páscoa

Motete *Stetit Jesus in medio* (P-Lf 72/40 A7)

e. Dominica in Albis

Motetes *Cum sero esset* (P-Lf 72/24 A7) e *Vespere autem Sabbathi* (P-Lf 72/42 A7)

f.

Corpus Christi	Motetes	*Cœnantibus illis*	P-Lf 72/23 A7
		O quam suavis est Domine	P-Lf 72/34 A7
		Pinguis est panis Christi	P-Lf 72/35 A7
	Sequências	*Lauda Sion Salvatorem*	P-Lf 72/86 A7
		Lauda Sion Salvatorem	P-Lf 72/87 A7

g. Dominica post Pentecosten

Dominica VI Motete *Misereor super turbam* (P-Lf 72/30 A7)
Dominica XI Motete *Quanto eis præcipiebat* (P-Lf 72/37 A7)
Dominica XII Motete *Magister quid faciendo* (P-Lf 72/29 A7)
Dominica XIII Motete *Nonne decem mundati sunt* (P-Lf 72/33 A7)
Dominica XXIV Motete *Sicut fulgur exit ab oriente* (P-Lf 72/38 A7)

h. Festas

In Circumcisiones Dominis	Motete	*Nesciens virum*	P-La Ms. 48-VI-11 (26 a 30)
S. Vicente	Responsórios	*Custodivit illum Dominus*	P-Lf 72/43 A7
		Tanta grassabatur crudelitas	P-Lf 72/44 A7
S. José	Hino	*Te, Joseph, celebrent*	P-Lf 72/11 A7

Festa das Sete Dores da Beata Virgem Maria	Hino	*Planctus Beatæ Mariae Virginis*	P-Ln MSR cx 13 M.C. 16 - P-Lf Ms. 72/88
	Salmos	*Ad Dominum*	P-Lf 72/46[1] A7
		Eripe me Domine	P-Lf 72/46[2] A7
		Domine clamavi ad te	P-Lf 72/46[3] A7
		Voce mea	P-Lf 72/46[4] A7
S. António	Hino	*Quid Lusitanos deserens*	P-Lf 72/10 A7
S. Pedro e S. Paulo	Motete	*Tu est pastor ovium*	P-Lf 72/41 A7
S. Lourenço	Motete	*Beatus Laurentius clamavit*	P-Lf 72/22 A7
Festa da Exaltação da Cruz	Hino	*Vexilla Regis*	P-Lf 72/12 A7
	Motetes	*Adoramus te Christe*	P-Lf 72/20 A7
		Adoramus te Christe	P-Lf 72/21 A7
Nativita dela Beatis.ma Vergine	Motete	*Nativitas gloriosæ Virginis Mariæ*	P-Lf 72/32 A7
S. Angelo Custodis Regni	Motete	*Muro tuo inexpugnabili*	P-Lf 72/31 A7
Concessione dela Beatissima Vergine	Motete	*Quam pulchri sunt*	P-Lf 72/36 A7

Para além das duas Missas, que não sabemos para que contexto foram escritas, temos ainda um conjunto de obras, cujo enquadramento litúrgico é mais abrangente, em termos do calendário litúrgico:

a) Antífonas Marianas[161]
b) Hino *Nunc, Sancte, nobis Spiritus* para a Hora Terça [162]
c) Salmos. Do conjunto dos 42 salmos ainda é possível, devido às inscrições, saber o enquadramento preciso no calendário litúrgico de 6 salmos.
d) Missas.
e) Ladaínha a Nossa Senhora.
f) Cânticos (Magnificat)

Não podemos excluir que, particularmente no que diz respeito aos salmos, eles possam ter sido utilizados noutras festas muito importantes – para além das atrás referidas – como eram o caso das festas dos principais santos venerados em Portugal e particularmente em Lisboa, como as festas de S. Francisco de Borja, patrono e protetor do Reino, S. Estêvão, Festa da Visitação de Santa Isabel e Festa do Patrocínio de Nossa Senhora.

[161] Ver Quadro 3.3.

[162] Ver notas de rodapé 13, 14 e 15

Muitas outras festas litúrgicas ou proto-litúrgicas tinham música sacra, tais como:

a) Festas de canonização de Santos
b) Caso especial das celebrações de *Te Deum*[163]

Caso peculiar do Te Deum na Festa de S. Silvestre em S. Roque, a 31 de dezembro

c) Festas onomásticas
d) Casamentos reais, batizados de príncipes e exéquias.
e) Caso singular da inauguração da Basílica de Mafra
f) Procissões. As procissões estão em regra associadas às grandes festas. Segundo D. Manuel Clemente[164] as procissões "gerais e solenes" em Lisboa vêm já do período seiscentista da capital: *Corpus Christi*, Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel (2 de julho), Anjo Custódio do Reino, São Sebastião (20 de janeiro), São Vicente (22 de janeiro), Santo António (13 de junho), Senhora da Saúde (na primeira quinta-feira depois da Pascoela), Festa da Ascensão (no fim do período pascal).

As celebrações litúrgicas estavam já em pleno século XVIII estruturadas, no essencial segundo o que ficou fixado na sequência do Concílio de Trento e das diversas recomendações, sob diversas formas, dos diversos Papas.

Na Lisboa da primeira metade do século XVIII, a atividade musical sacra era vastíssima, associada à vida litúrgica, em que as diversas festas assumem um papel central, às quais o rei e a corte se associam. O Rei, à semelhança, aliás, de quase todos os seus predecessores era muito religioso e participava ativamente nas múltiplas cerimónias litúrgicas, que eram em número consideravelmente maior do que as cerimónias de caráter secular ou profano.

> "Á vista do exposto, não se admirará o leitor se lhe asseverarmos que se consumia no paiz um numero extraordinário de mil cruzados em festas, arraiaes, procissões, e em tudo quanto fosse congruente para realçar o culto religioso."[165]

---

[163] Em qualquer visita que o Rei fazia fora de Lisboa, havia lugar à apresentação de um Te Deum.

[164] CLEMENTE, Manuel José Macário do Nascimento, Lisboa in *Dicionário de História Religiosa de Portugal,* dir. Carlos Moreira de Azevedo, III. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Círculo dos Leitores, 2001, p. 100

[165] BRANCO, Manuel Bernardes, *Portugal na Epocha de D. João V,* Lisboa: Livraria de António Maria Ferreira, 1886 (2ª Edição), p.81

4. TIPOLOGIAS E PRÁTICAS COMPOSICIONAIS

> "(…) analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements. In such a process the musical 'structure' may stand for part of a work, a work in its entirety, a group or even a repertory of works, in a written or oral tradition. The relationship between the structures and elements proposed by analysis, and experiential, generative and documentary perspectives on music, has circumscribed analysis differently from time to time and from place to place, and has aroused debate. Less controversially, a practical distinction is often drawn between formal analysis and stylistic analysis; but this is unnecessary insofar as on the one hand any musical complex, no matter how small or large, may be deemed a 'style'; and on the other hand, all the comparative processes that characterize stylistic analysis are inherent in the basic analytical activity of resolving structures into elements."[166]

A análise musical é muitas vezes entendida como o processo de compreensão de uma obra, pela decomposição em partes dos elementos que constituem o todo. Com este processo, vai ser possível estudar os elementos considerados pelo analista como essenciais, isolando-os momentaneamente, visando não obstante a importância em serem considerados na articulação com o todo. Começando por ser um processo de decomposição, deverá possibilitar posteriormente uma leitura global de uma obra, como possibilitar o estabelecimento de critérios, resultantes da análise, que possam vir a possibilitar uma leitura mais vasta, agrupando obras, que assumam os critérios tidos em conta na análise detalhada das obras.

Não existe uma única forma ou método de análise. Assumindo-se como uma disciplina autónoma no decorrer do século XX, a prática analítica fez sempre parte das preocupações de qualquer músico. As abordagens das obras são múltiplas e inserem-se num contexto considerado previamente, tendo em vista uma análise sob um determinado enfoque. No contexto novo da análise musical como disciplina, frequentemente foram desenvolvidos métodos que a afastaram um pouco do contexto histórico em que a obra em análise foi escrita. Tal opção é possível e muitas vezes permite mais facilmente um olhar transversal e global. Certamente, o enquadramento analítico histórico é fundamental, procurando conferir uma outra perspetiva ao fenómeno composicional, assim como

[166] BENT, Ian D.. Analysis, *in The Grove Music Online* ed. L. Macy, http://www.grovemusic.com (Download a 18.10.2014)

impedir leituras excessivamente especulativas ou afastadas da realidade em que a obra musical foi escrita.

A análise que vai ser posta em prática não pretende emitir juízos de valor estéticos ou perseguir intenções pedagógicas, apesar de, num sentido lato do termo, esta perspetiva estar inevitavelmente presente. Terá por base leituras teórico-analíticas levadas a cabo por teóricos – quase todos eles igualmente compositores – contemporâneos de João Rodrigues Esteves, mas não deixará de integrar leituras mais recentes, quando estas simplificarem a compreensão de certos fenómenos, particularmente quando nos tratados do séc. XVII e XVIII forem menos claros. É natural a procura do rigor, a vontade de atingir a maior objetividade possível, mas sempre com a consciência de que estamos perante criações humanas, não concebidas sobre modelos completamente imutáveis ou rigorosamente pré-definidos, pelo que permanecerá sempre um espaço de liberdade, de excecionalidade, permitindo quiçá num futuro novas leitura do mesmo fenómeno musical. É pretendido com a análise que vai ser agora apresentada, permitir um conhecimento alargado do tratamento das diversas tipologias estilísticas, observadas no respetivo contexto litúrgico. Serão objeto de análise um extrato de obras, escolhidas de forma a exemplificar as diversas tipologias.

Da análise musical do conjunto total das obras de João Rodrigues Esteves, foi possível agrupá-las em três grandes grupos estilísticos, sendo que destes, dois se destacam, pela quantidade de obras que integram, residindo a diferença entre eles, no essencial, na existência ou não de secções solísticas. Temos ainda 29 obras em *stile pieno,* 50 obras em *stile concertato*, estilo este que inclui secções solísticas, e 18 obras no denominado *stile antico*[167]; temos ainda 2 obras que não se incluem em nenhum dos estilos atrás referidos e que serão inseridas num estilo que é por vezes denominado de *stile alla moderna*[168].

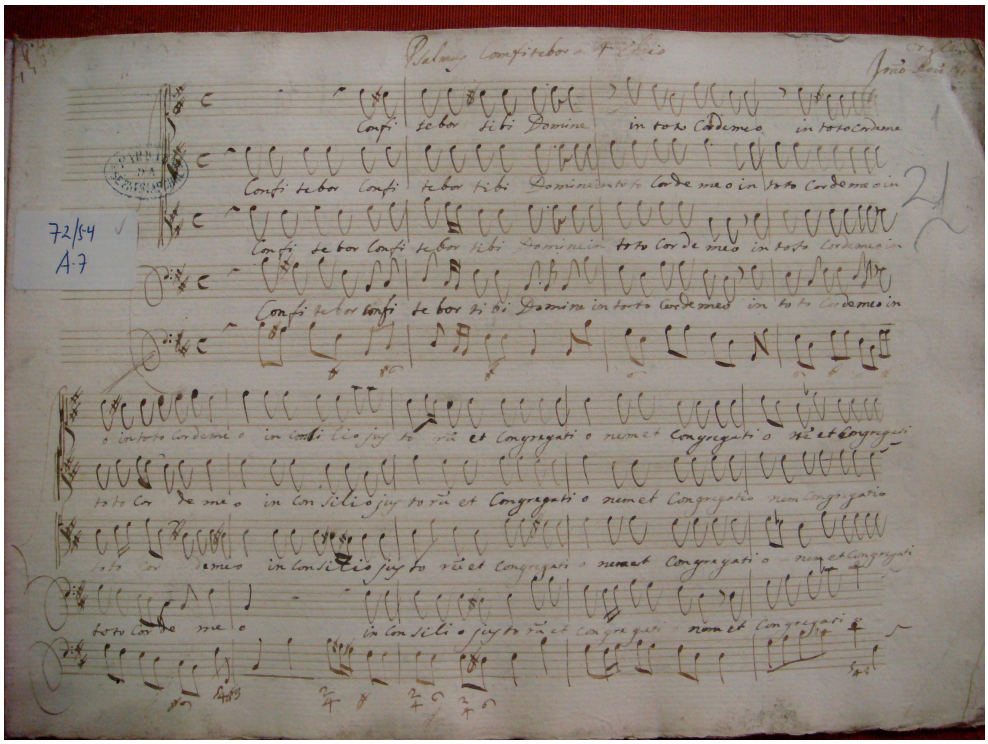
[167] Por *stile antico* entender-se-á de uma forma geral o estilo utilizado na música polifónica dos séculos XVI, que, como se verá, conitnua a ser utilizado no século XVIII.

[168] O termo *alla moderna é* referido por diversos autores, de que salientaria particularmente Angelo Berardi e Otavio Pitoni, nas obras citadas anteriormente, relevando-se neste estilo e particularmente nestas obras o facto de não possuírem momentos com tutti, ou também denominados ripieni.

4.1. O *STILE PIENO*

O *stile pieno*, numa tradução literal, significa estilo cheio[169], significando isso que se trata de uma obra para um coro sem solistas. Temos exemplos de obras em *stile pieno* policorais, mas também a 4vv[170].

Imagem 4.1: Folha de rosto de *Psalmus Confitebor a 4 Cheio*



A designação *pieno* aparece de forma explícita nalgumas fontes, ainda que não em todas. Não obstante isso, depois de apreciadas todas as obras, serão incluídas no vasto grupo das obras em *stile pieno* as que se caracterizam no essencial por não possuírem

[169] João Rodrigues Esteves utiliza essa palavra no título de uma obra sua: *Psalmus Confitebor a 4 cheio* (P-Lf 72/54 A7)

[170] Entre os diversos teóricos que estudaram e definiram este estilo, devemos destacar Giuseppe Paolucci, que o detalha de forma a que seja possível conceber a inclusão de obras a 4vv nesse vasto grupo. Em *Arte pratica di contrappunto*. Veneza: António de Castro, 1765, Tomo I, p.209, como resumo do que se foi praticando ao longo dos tempos, Paolucci afirma a existência de diferentes variantes deste estilo: um *semplice antico*, outro *non tanto semplice*, um *semplice moderno con organo*, um *legato moderno* e um *legato e senza obbligo d'imitazioni*.

solos, estando escritas numa linguagem harmónica e rítmica característica na música do século XVIII[171].

Nas fontes com partes separadas de duas a 4vv com Bc. surge a indicação de *piena*[172]: Assim irão ser incluídas no vasto grupo das obras em *stile pieno* algumas obras a 4vv, por não terem solos e não se incluírem no grupo das obras em *stile antico*.

Como iremos ver, numa seleção de obras de João Rodrigues Esteves, considerámos a existência de dois tipos *stile pieno*, quanto ao seu carácter musical: um *stile pieno* grave[173], e *stile pieno* vivo. Neste último para além da vivacidade do andamento, encontraremos fugatos – por vezes mesmo fugas de dimensão substancial - para além de outros recursos técnicos e expressivos.

A justificação para as obras em *stile pieno* policoral num estilo mais grave prende-se no essencial com o significado dos textos e o seu enquadramento litúrgico. Deste grupo ressaltam as 4 Lamentações, a Lição de Sexta-feira Santa, destinadas à Semana Santa, concretamente ao Tríduo Pascal, escritas para momentos fortemente dramáticos, de uma solenidade grave e profunda. O seu carácter, tecnicamente enfatizado pela utilização de figuras musicais e os motivos mais longos, de melodias mais sóbrias, sem que isso diminua o carácter impressivo da música faz sobressair a intensidade do texto. Os processos harmónicos são genericamente mais parecidos com os de um estilo mais antigo, tal como acontece com o Salmo 50, *Miserere mei, Deus*, seja a 2 seja a 3 coros, embora inequivocamente característicos da música do século XVIII. O salmo *Domine clamavi ad te* possui um carácter mais dramático, expressivo, pleno de retardos expressivos, começando logo com uma imitação a 8 vozes, antes da alternância que tanto caracteriza o *stile pieno.* Não obstante isto, tem uma escrita mais fragmentada que as obras atrás referidas, o que o aproxima das obras num estilo mais vivo. Constata-se que, com exceção do motete *Cum turba plurima*, todas as restantes obras em *stile pieno*, são salmos, todos de vésperas, deixando entrever a importância que estas celebrações ocupavam em determinadas festas do ano litúrgico. Associados a estes textos festivos encontramos muitas vezes as sequências harmónicas, com o que tal implica na dinâmica formal da obra,

[171] Ver quadros 4.1 e 4.2
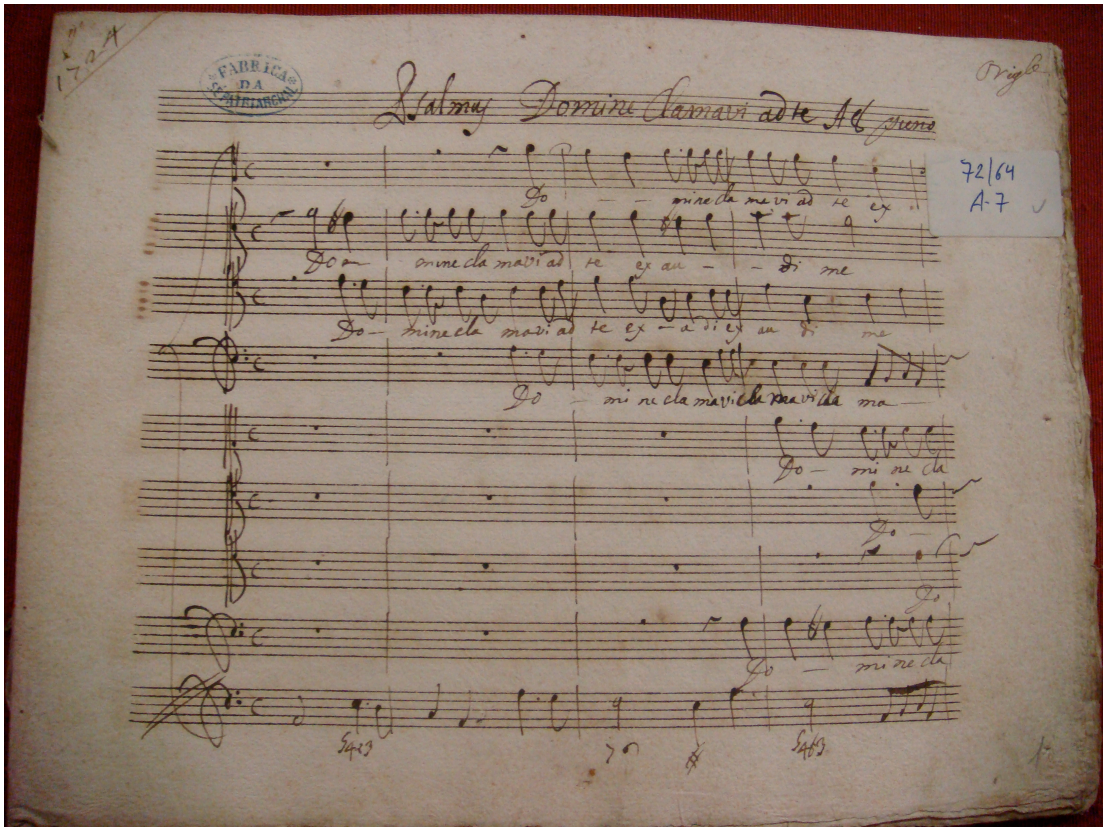
[172] Na partitura manuscrita e na cópia existentes no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa não surge esta indicação, só na cópia existente no Arquivo do Palácio Ducal de Vila Viçosa.

[173] Entenda-se aqui a palavra grave não unicamente como aspecto do andamento, mas sim com o sentido de intenso, profundo, circunspecto.

num estilo mais fragmentado, em que temos por vezes alternância de motivos brevíssimos, com secções em compasso ternário, com fugas vivas e fortemente contrastantes.
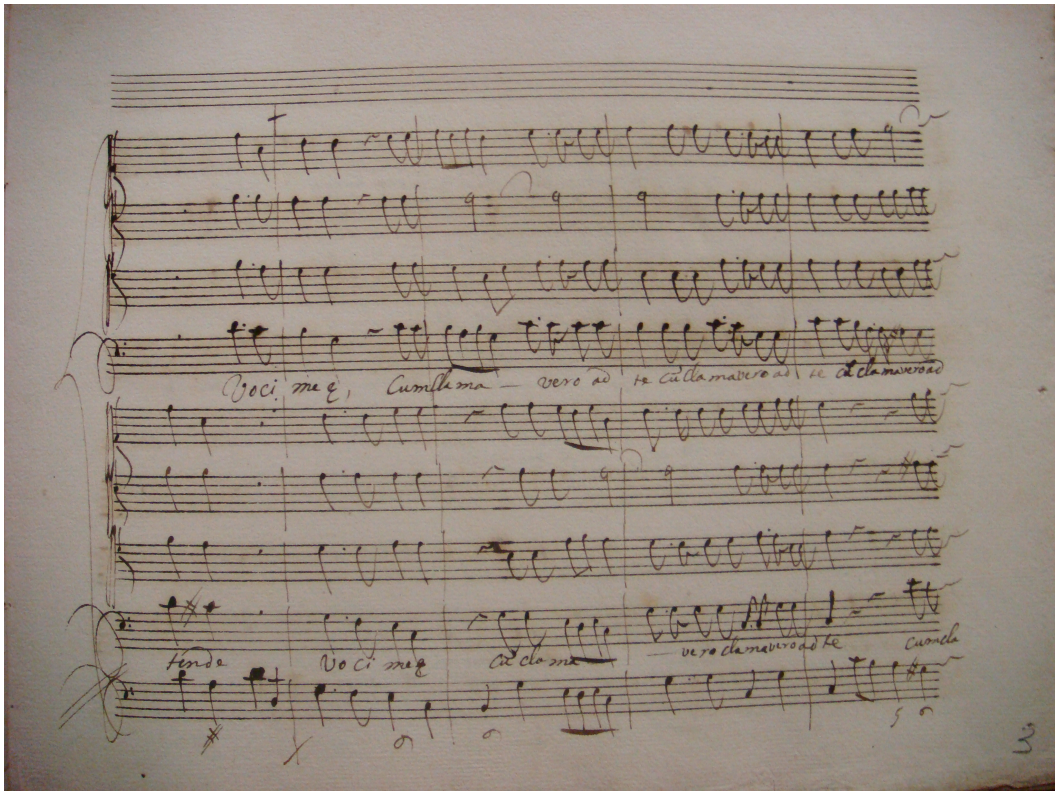
Na imagem seguinte, temos o exemplo da folha de rosto de uma obra em *stile pieno*, que, neste caso, começa com uma imitação de um motivo inicial nas 8 vozes; na imagem XXX temos o exemplo de uma outra página, onde se pode observar a usual alternância entre coros.

Imagem 4.2: Folha de rosto de *Domine clamavi ad Te* com a indicação *pieno*[174]



[174] A indicação da autoria surge nas partes existentes.

Imagem 4.3: 3ª página de *Domine clamavi ad Te,* com a alternância dos coros



A generalidade das obra possui Bc., aparecendo na quase generalidade das fontes a indicação de *Organo.*

Do conjunto das 99 obras de João Rodrigues Esteves 29 delas estão compostas em *stile pieno,* 19 policorais e 10 a 4vv.

Quadro 4.1: Obras em *Stile pieno* policoral (Dois ou mais coros)

Cota	Obra	Género litúrgico	Obs.
P-Lf 72/50 A7	Beatus vir	Salmo	[pieno]
P-Lf 72/53 A7	Confitebor tibi Domine	Salmo	pieno
P-Lf 72/64 A7	Domine clamavi ad te	Salmo	pieno
P-Lf 72/66 A7	Domine probasti me	Salmo	pieno
P-Lf 72/67 A7	Eripe me Domine	Salmo	[pieno]
P-Lf 72/69 A7	In exitu Israel	Salmo	[pieno]
P-Lf 72/74 A7	Lauda Jerusalem	Salmo	pieno
P-Lf 72/76 A7	Laudate Dominum	Salmo	pieno
P-Lf 72/79 A7	Laudate pueri	Salmo	pieno
P-Lf 72/84 A7	Voce mea	Salmo	[pieno]
P-Lf 72/81 A7	Miserere mei, Deus	Salmo	[pieno]
P-Ln MC 209	Miserere mei, Deus (3 coros)	Salmo	[pieno]
P-Lf 72/25 A7	Cum turba plurima	Motete	[pieno]

P-Lf 72/19 A7	Missa a 8	Missa	pieno
P-Lf 72/13 A7	Primeira lamentação de Quinta-feira Santa	Lamentação	[pieno]
P-Lf 72/14 A7	Primeira lamentação de Sexta-feira Santa	Lamentação	[pieno]
P-Lf 72/15 A7	Primeira lamentação de Sexta-feira Santa	Lamentação	[pieno]
P-Lf 72/16 A7	Primeira lamentação de Sábado Santo	Lamentação	[pieno]
P-Lf 72/17 A7	Lição VII de Sexta-feira Santa	Lição	[pieno]

Da observação do quadro anterior (quadro 4.1) constatamos a predominância de salmos e de peças para a Semana Santa, particularmente para o Tríduo Pascal, como é o caso das Lamentações e da Lição, assim como os salmos *Miserere mei, Deus*, das Laudes de Sábado Sancto, conforme se pode ler na inscrição existente na cópia do *Miserere* a dois coros existente no Arquivo do Palácio Ducal de Vila Viçosa. Com exceção do *Miserere,* todos os restantes salmos são de vésperas.

Quadro 4.2: Obras em *Stile pieno* a um coro (4vv)

Cota	Obra	Género litúrgico	Obs.
P-Lf 72/1 A7	Alma Redemptoris Mater	Antífona Mariana	[pieno]
P-Lf 72/2 A7	Ave Regina cælorum	Antífona Mariana	[pieno]
P-Lf 72/3 A7	Regina cæli	Antífona Mariana	[pieno]
P-Lf 72/4 A7	Salve Regina	Antífona Mariana	*piena*
P-Lf 72/30 A7	Misereor super turbam	Motete	[pieno]
P-Lf 72/31 A7	Muro tuo inexpugnabili	Motete	[pieno]
P-Lf 72/33 A7	Nonne decem mundati sunt	Motete	[pieno]
P-Lf 72/37 A7	Quanto eis præcipiebat	Motete	[pieno]
P-Lf 72/39 A7	Simile est regnum cælorum	Motete	[pieno]
P-Lf 72/54 A7	Confitebor tibi Domine	Salmo	cheio

Comum a todas as obras anteriores é o facto de serem a 4vv, com Bc.[175], sem solos. Também aqui, do conjunto de 10 obras em *stile pieno* a 4vv, temos algumas mais lentas, num *stile pieno* mais grave do que outras, sem chegarmos contudo aos grandes contrastes que podemos encontrar nas obras policorais. Regra geral a justificação de tal facto prende-

[175] Efectivamente o que é denominado aqui por Bc. é um baixo na linha do *basso seguente*, que é uma melodia num instrumento grave (órgão ou outros), que se imita no essencial a duplicar a voz mais grave em cada momento. No *sitle concertato*, iremos ter uma linha de baixo claramente independente, como iremos poder ver.

se de novo com os textos e o seu enquadramento litúrgico. Temos mesmo no interior de cada obra secções mais vivas que outras.

Algumas destas obras, principalmente os motetes iniciam-se com imitações características de motetes de séculos anteriores, mas como todos eles, têm mais do que um andamento, nesse 2º ou mesmo nos casos em que têm mais andamentos, o carácter muda – muda por vezes o compasso, tantas vezes para um ternário – e assume um estilo mais moderno e cheio de energia. O Salmo *Confitebor tibi Domine* (P-Lf 72/54 A7) é porventura o mais enérgico, numa escrita praticamente silábica, com uma textura muito densa e num ritmo harmónico assaz elevado.[176]

Se foi atrás sublinhado o facto de muitas obras em *stile pieno* policoral serem salmos, deve ser aqui sublinhado que a generalidade destas obras em *stile pieno* a 4vv são motetes, existindo um único salmo. Uma extrapolação destes dados de forma definitiva não é possível, pois, apesar de se ter analisado todas as obras, muitas outras se perderam, que poderiam vir a alterar esta observação, mas fica aqui um indício de alguma relevância.

[176] Este salmo será objecto de análise detalhada mais adiante neste capítulo.

4.1.1. ANÁLISE DE ALGUMAS OBRAS EM *STILE PIENO* POLICORAL

Giuseppe Paolucci[177] afirma a existência de diferentes categorias deste estilo: a) *Stile pieno semplice antico*; b) *Stile pieno non tanto semplice*; c) *Stile pieno semplice moderno con organo*; d) *Stile pieno legato moderno* e) *Stile pieno legato e senza obbligo d'imitazioni.* Assim, no conjunto das peças em *stile Pieno* policoral, constatamos a existência de um grupo de peças com um carácter mais grave de um outro com um carácter mais vivo. Os momentos litúrgicos para os quais as obras se destinam refletem certamente o carácter distinto destas peças. De seguida iremos analisar uma das peças do grupo de obras policorais de carácter mais grave destinadas para a Semana Santa e duas outras peças em *sitle pieno* de carácter mais vivo, que como iremos ver são diversas, quer na sua função litúrgica, quer na sua dimensão.

4.1.1.1 *Primeira Lamentação de Quinta-feira Santa* (P-Lf – 72/13 A7)

João Rodrigues Esteves, de quem chegaram aos nossos dias 4 lamentações, irá prosseguir com a prática composicional já conhecida de séculos anteriores, sendo todas elas num claro *stile pieno*. A principal diferença reside na harmonia, com a utilização de acordes de 4 sons, pela constante intensidade harmónica, num tirmo harmónico intenso, conferindo a todas as obras uma acentuada expressividade, com momentos de sobreposição de dissonâncias fortes, pela utilização de notas de passagem relativamente longas, com a alternância de secções em *Tutti* com outras de carácter claramente antifonal, a que se acrescentam os grandes contrastes ao nível do número presentes em cada momento, com alternância de passagens entre dois coros a 4 vozes para secções com 3 vozes, com baixo contínuo (ainda que colocado por vezes com a indicação de *ad libitum*), com uma rarefação contrapontística e uma clara diminuição das dissonâncias, em que a melodia, sendo simples, é conduzida com enorme clareza, denotando uma preocupação na sua direcionalidade, sendo um elemento importante para a perceção do texto, mas contribuindo, conjuntamente com a harmonia, para obras em que o processo formal é extremamente claro; há uma clara articulação, como iremos ver entre os processos
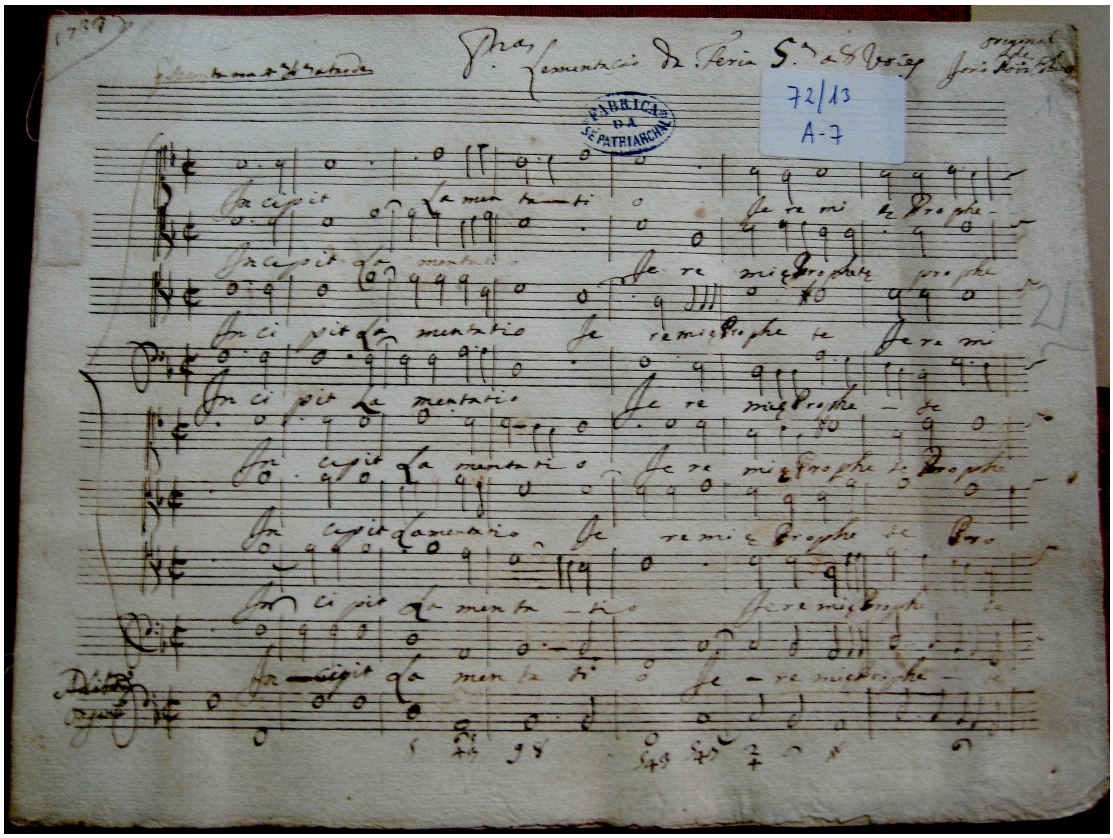
[177] PAOLUCCI, Giuseppe, *Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di varj autori e con osservazioni di Frate Giuseppe Paolucci Minor Conventuale*, (3 Vol.) Venezia: Antonio De Castro, p. 209

intrinsecamente musicais e o texto, na sua possível divisão, que no caso das lamentações está facilitado pela utilização das letras do alfabeto hebraico.

Refira-se ainda a importância estrutural da modulação às diversas tonalidades intermédias. Nesta obra, que tem como tonalidade base Fá maior, modula-se a Dó maior, Lá menor, Ré menor, Sol menor e Sib maior, i.e., a todas as tonalidades à distância de uma quinta, superior ou inferior, da tonalidade inicial, incluindo as respetivas relativas menores.

Exemplo da primeira página da partitura autógrafa da *Primeira lamentação de Quinta-feira Santa* (P-Lf – 72/13 A7), onde, para além de outros dados que poderão ser lidos na listagem sobre as inscrições[178], se pode ler que esta Lamentação destinada a Quinta-feira Santa era apresentada nas Matinas celebradas já ao final da tarde do dia anterior.

Imagem 4.4: Página de rosto da *Primeira lamentação de Quinta-feira Santa* (P-Lf – 72/13 A7)



Pode constatar-se o extremo respeito pelo texto, pela forma como ao texto corresponde a música para eles escritos. É notória a intenção em diversificar a forma como João Rodrigues Esteves fez uso das técnicas de escrita nas diversas letras do alfabeto

[178] Ver Anexo V

hebraico. Igualmente relevante a indicação de soli, que funcionam aqui como um pequeno coro, sem qualquer carácter solístico. Este pequeno coro foi colocado estrategicamente, de forma a criar o contraste necessário para que uma obra de dimensão considerável pudesse ser apreendida, na multiplicidade dos textos e respetivos afetos, e na multiplicidade das técnicas utilizadas. Enquadrados pelo "Incipit..." inicial e o "Jerusalem..." final, temos a sucessão das secções, resumida da seguinte forma:
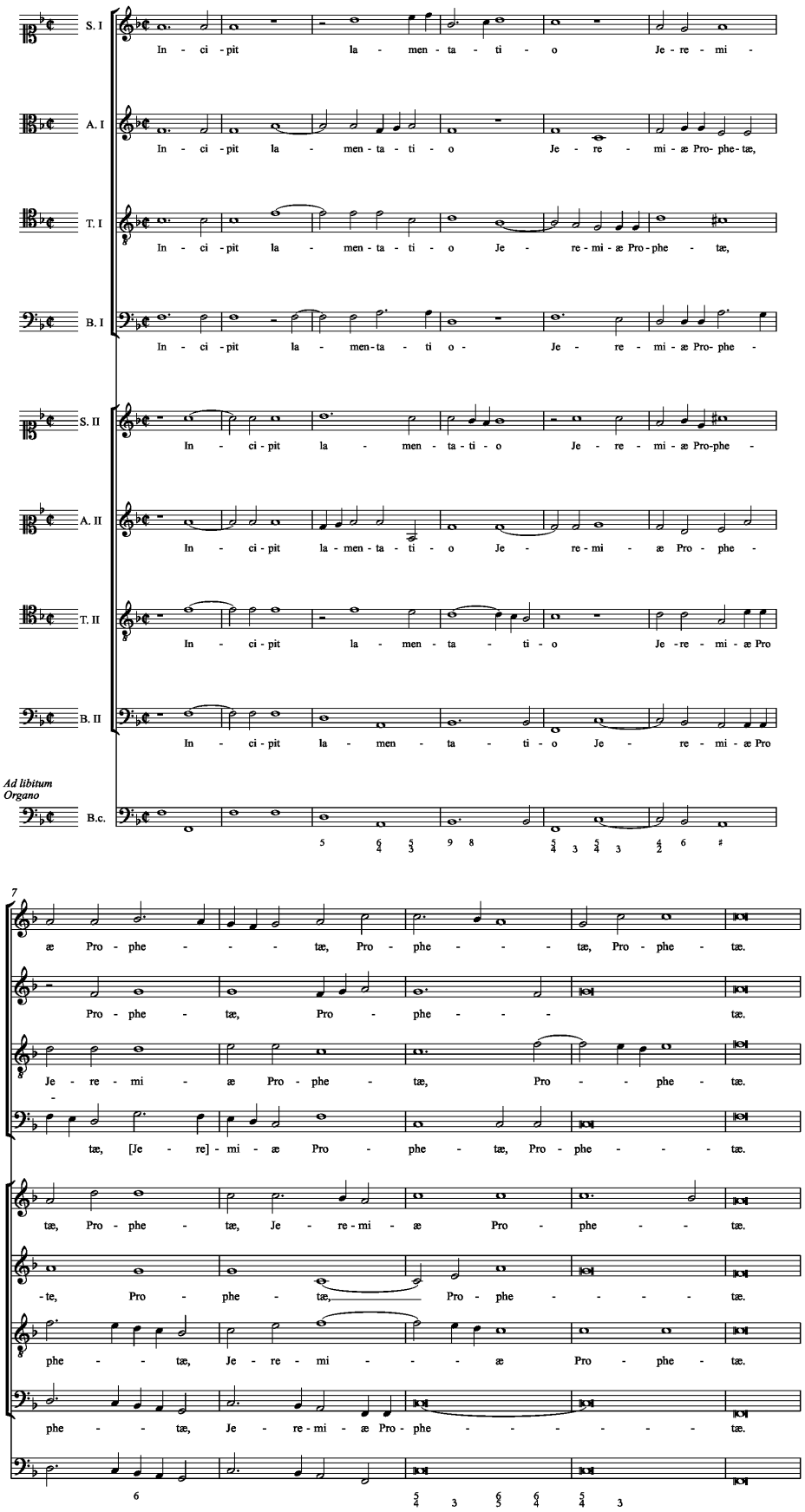
Quadro 4.3: Secções de texto e respectivos processos composicionais, de forma resumida

TEXTOS (INCIPIT)		RESUMO DOS PROCESSOS COMPOSICIONAIS
1	Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae.	Tuttti, após um brevíssimo início em imitação antifonal cerrada.
2	Aleph	Melisma do Coro I
3	Quomodo sedet... / Facta est...	Coros em alternância antifonal em duas sub-secções
4	Beth	Melisma de ambos os Coros
5	Plorans ploravit...	Pequeno coro a 4vv
6	Ghimel	Melisma de ambos os Coros
7	Migravit Judas… / omnes persecutores…	Coros em alternância antifonal em duas sub-secções
8	Daleth	Melisma de ambos os Coros, iniciado pelo Coro II e seguido pelo Coro I
9	Viæ Sion…	Pequeno coro a 3vv
10	He	Melisma de ambos os Coros, iniciado pelo Coro II e seguido pelo Coro I
11	Facti sunt… / Parvuli ejus…	Coros em alternância antifonal em duas sub-secções
12	Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	Início em imitação antifonal, concluindo com um Tutti em *piano.*

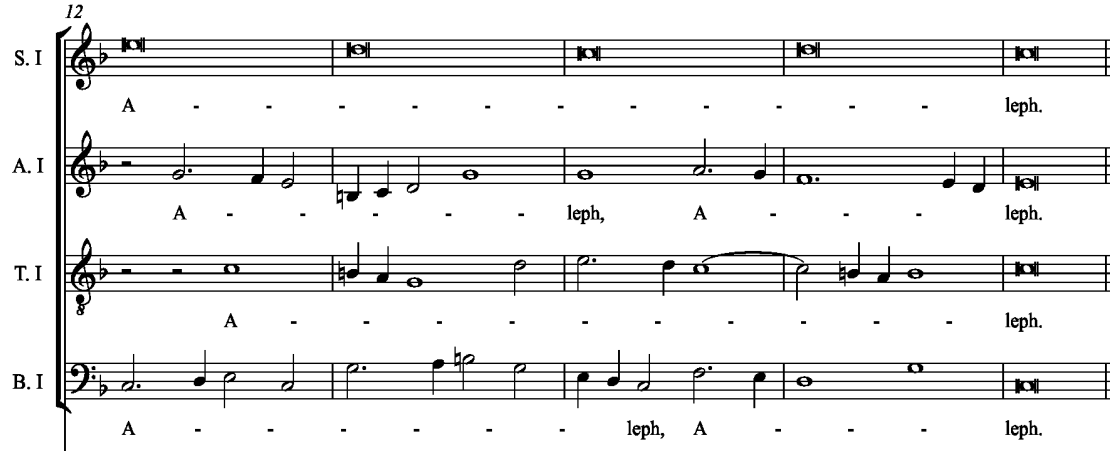
De seguida vão ser apresentados alguns momentos em que estão presentes os principais processos composicionais desta obra, que poderá ser vista na íntegra na secção desta tese onde se encontram editadas todas as obras de João Rodrigues Esteves.

No início da obra temos os coros em alternância antifonal cerrada, com o coro II entrando à distância de meio compasso, quase como se de um tutti a 8vv se tratasse, que vai surgir de imediato com as vozes quase independentes.
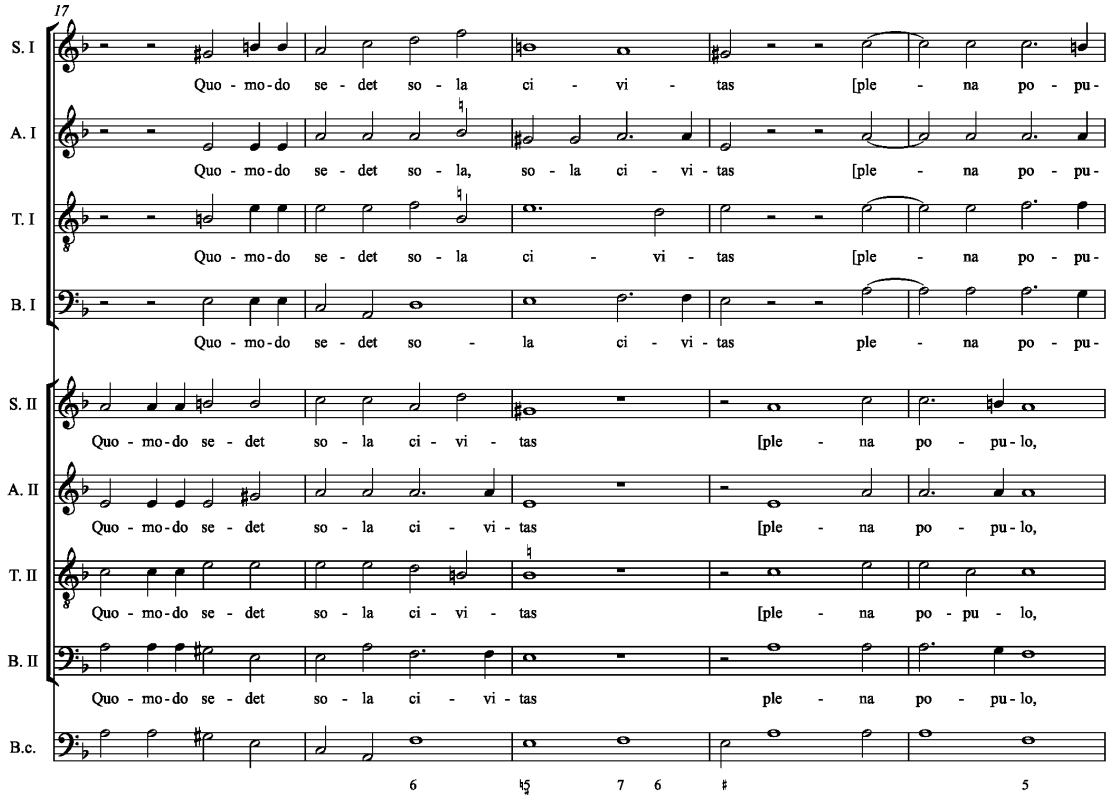
Ex. 4.1: Início da *Primeira lamentação de Quinta-feira Santa*
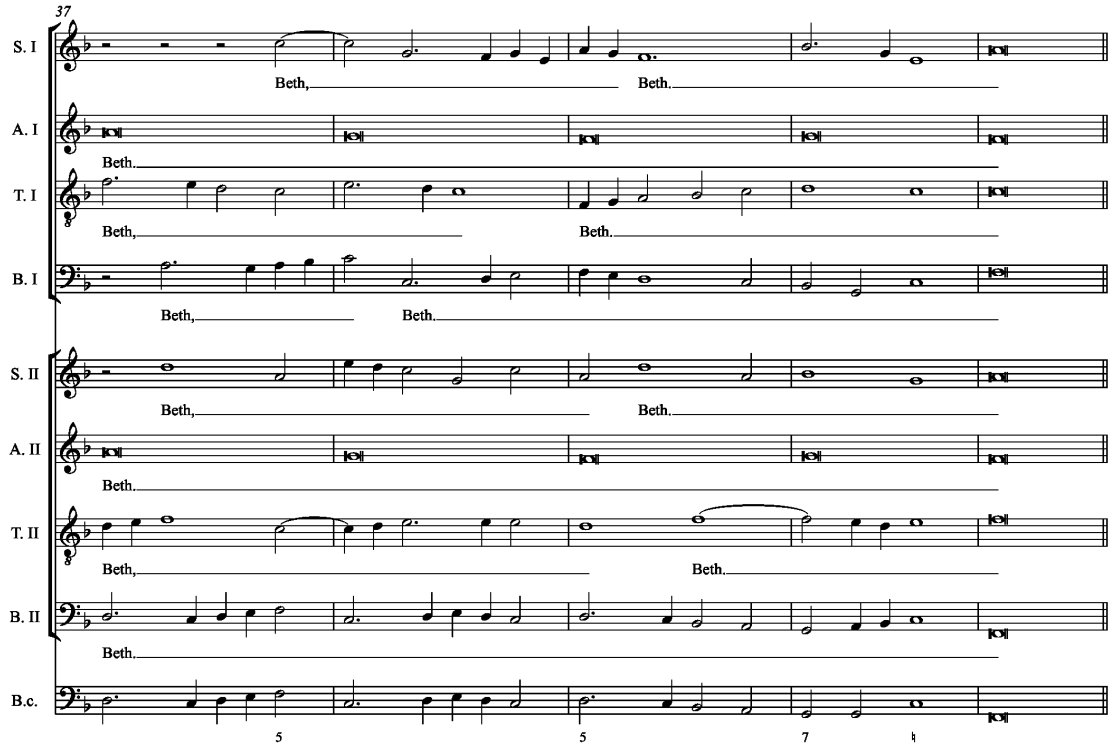


Ex. 4.2: Primeiro momento melismático sobre a primeira letra do alfabeto hebraico



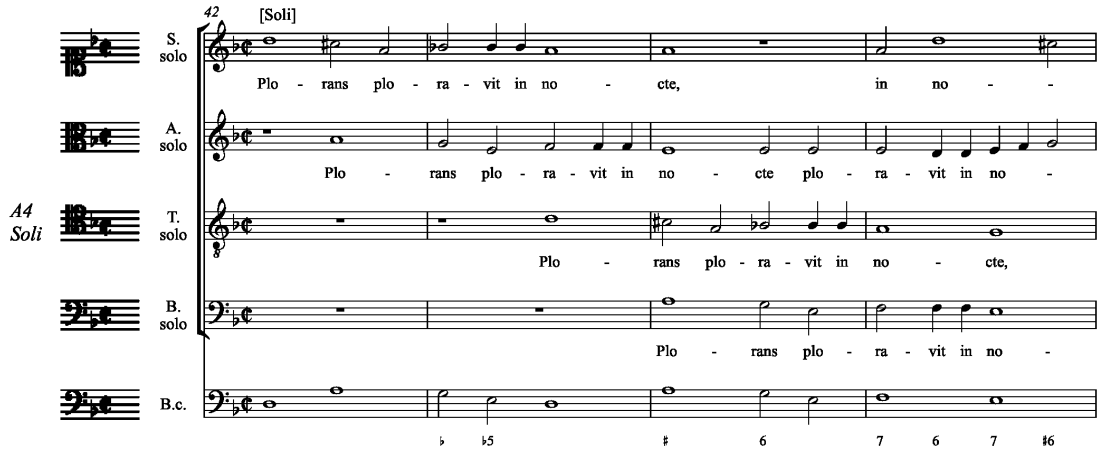
Ex. 4.3: Primeiro momento com os coros em alternância antifonal



Ex. 4.4: Momento melismático a 8vv sobre letra do alfabeto hebraico
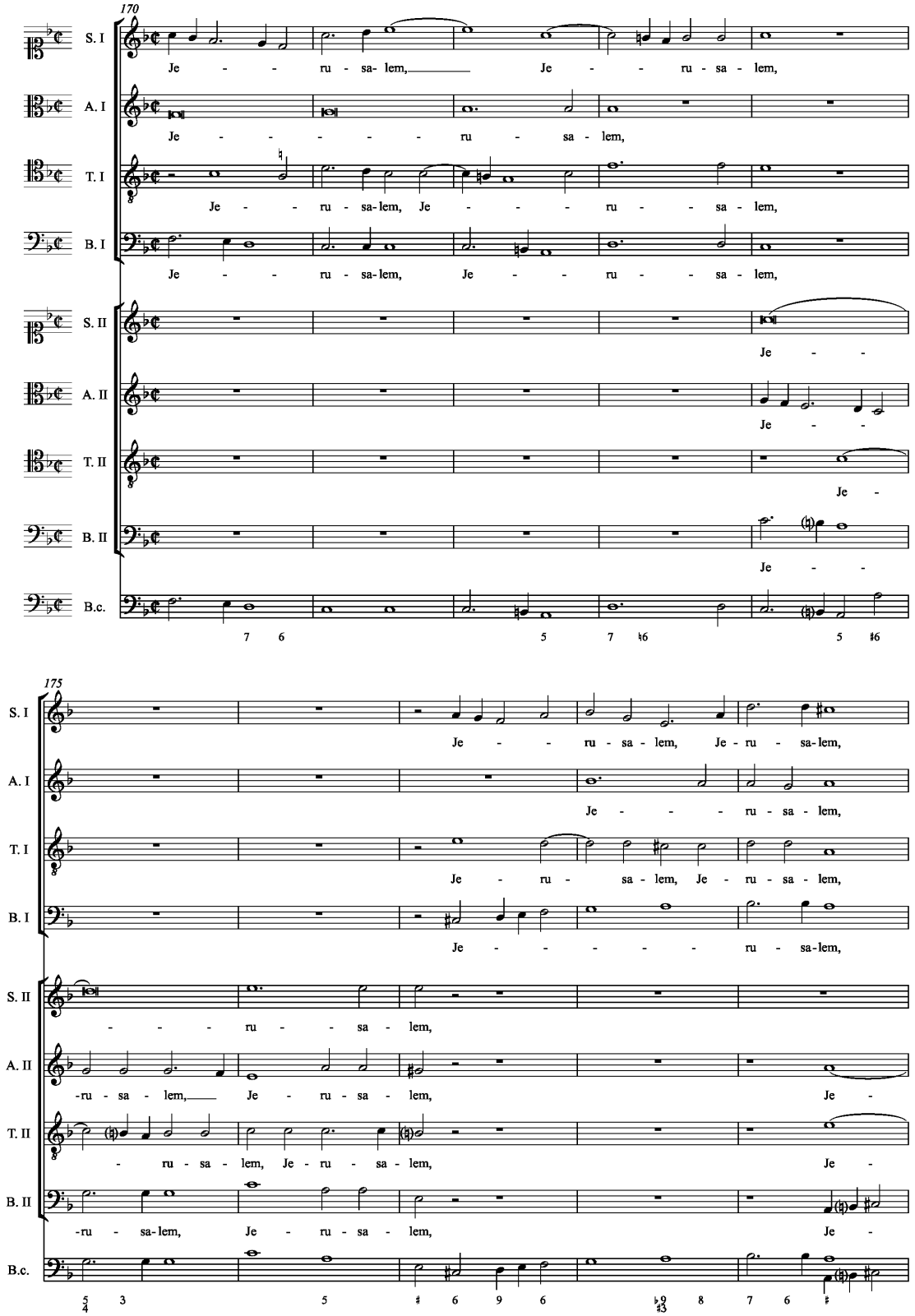


Ex. 4.5: Pequeno coro a 4vv



Como acontece em todas as Lamentações, também esta conclui com este texto, que serve como a lição a tirar de todo o texto ouvido. Após a ornamentação do *c.f.* existente no A do Coro I, que introduz o texto, o Coro II responde, ouvindo-se o *c.f.* no S.II, enquadrado melismaticamente pelas restantes vozes. Com o texto "convertere" dá-se continuidade à alternância dos coros que verdadeiramente só nos últimos 3 compassos se sobrepõem, concluindo com uma cadência conclusiva a Fá maior, tonalidade geral da obra.

Ex. 4.6: Coro final “Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.”



4.1.1.2. *Laudate Dominum* (P-Lf 72/76 A7)

Este salmo destinado à oração de vésperas, estruturado em 2 secções, começa com uma secção no compasso C, para os dois versos utilizados do salmo, seguido da doxologia, que por sua vez está divida em duas sub-secções, a primeira em 3/4 para o texto "Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto"[179] e a segunda no compasso C para o que resta da doxologia: "Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.".

Quadro 4.4: Secções de texto e respectivos processos composicionais, de forma resumida
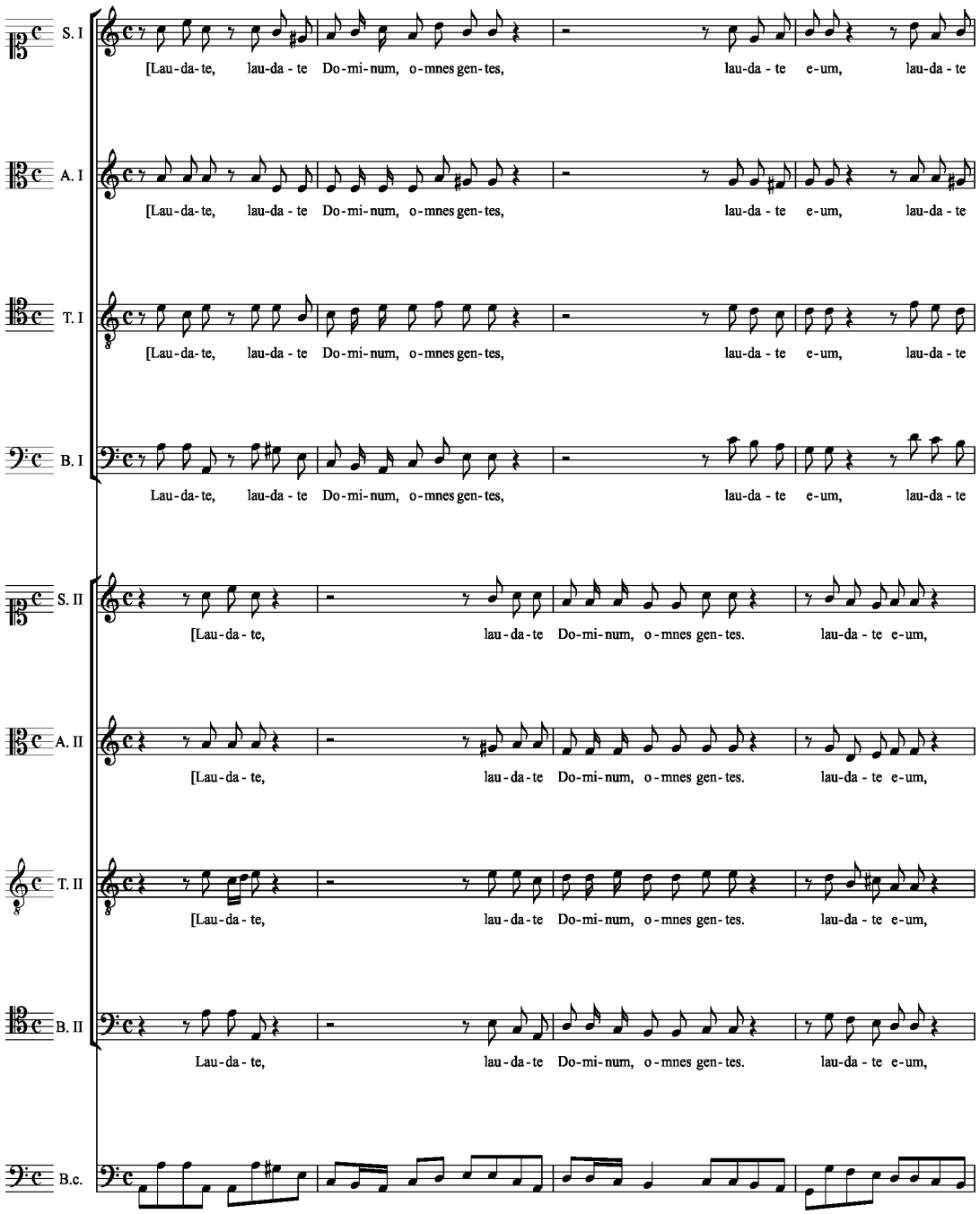
SECÇÕES	VERSOS	PROCESSOS COMPOSICIONAIS
1	1. Laudate Dominum, omnes gentes: laudate eum, omnes populi. 2. Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus: et veritas Domini manet in æternum.	Escrita antifonal extremamente fragmentada, concluindo cada verso de forma homorrítmica e ambos em Lá menor
2	3. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto 4. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	3. Escrita antifonal com entradas mais afastadas entre si. Sub-secção em Mi menor. 4. Escrita antifonal inicialmente pouco fragmentada, cerrando-se a distância entre as entradas de forma progressiva e concluindo homorritmicamente em Lá menor, tonalidade geral da obra

A distância entre imitações de coros começa por ser cerrada, à distância de um tempo entre entradas, reforçando assim a palavra "Laudate". A escrita é fragmentada e assim permanece, com frases musicais, muito breves, com uma pequena exceção em "misericordia ejus" e num momento sobre o texto "æternum". Após as imitações cerradas e fragmentadas, em que surgem sequências por quintas ascendentes e posteriormente descendentes, os coros juntam-se numa cadência em lá menor, tonalidade geral da obra. Uma das formas mais claras de se perceber o fim dos versos do salmo, assim como dos

[179] O compasso 3/4 é unidade de mensuração mais utilizada no "Gloria Patri", pela lógica simbológica do número 3, numa prática raramente quebrada, associado às 3 pessoas da Santíssima Trindade, aqui invocadas: Pai, Filho e Espírito Santo.
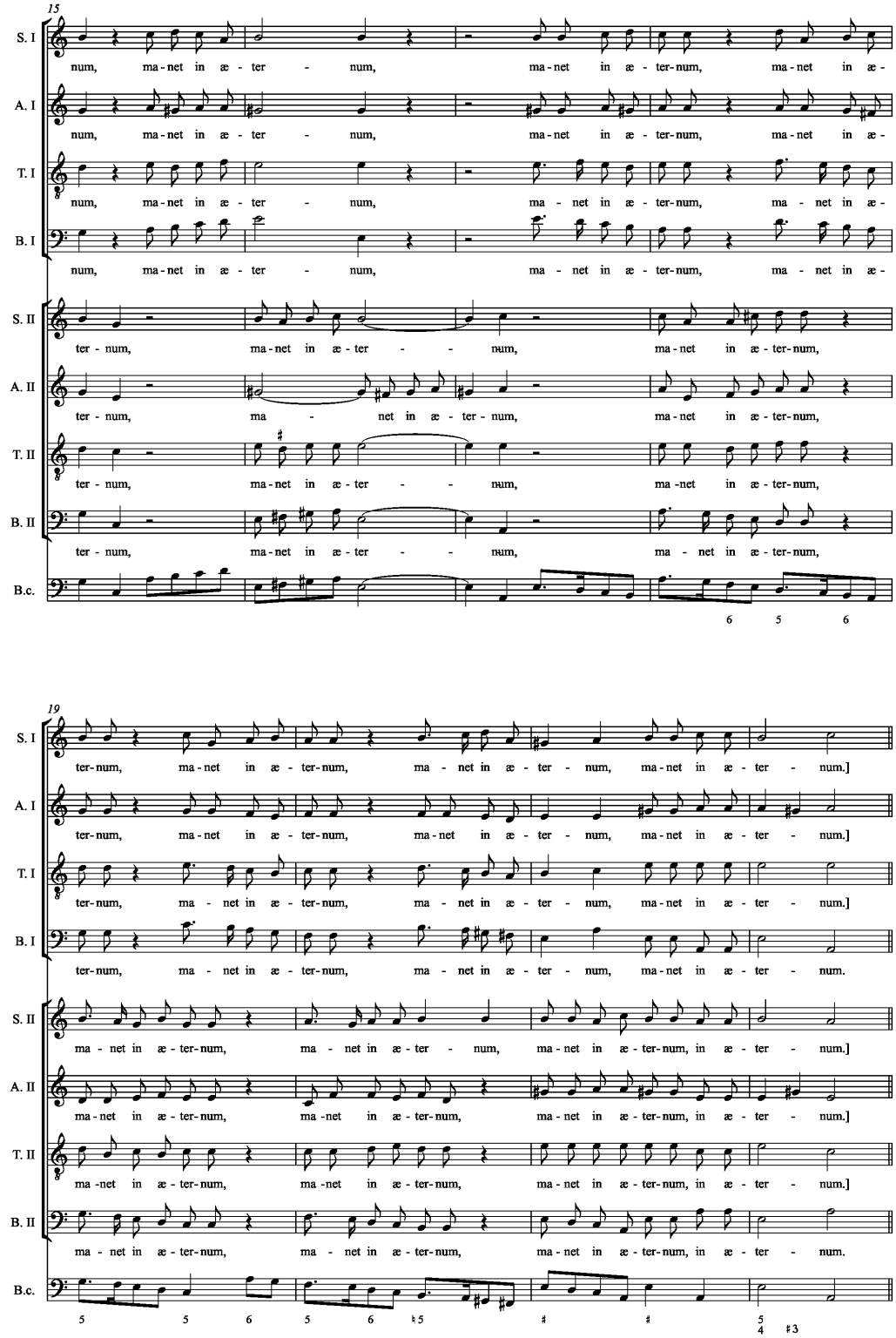
hemistíquios desses versos, reflete-se na escrita homofónica que só aí surge, assim como na clareza das cadências.

Ex. 4.7: Início antifonal de *Laudate Dominum,* (P-Lf 72/76 A7)
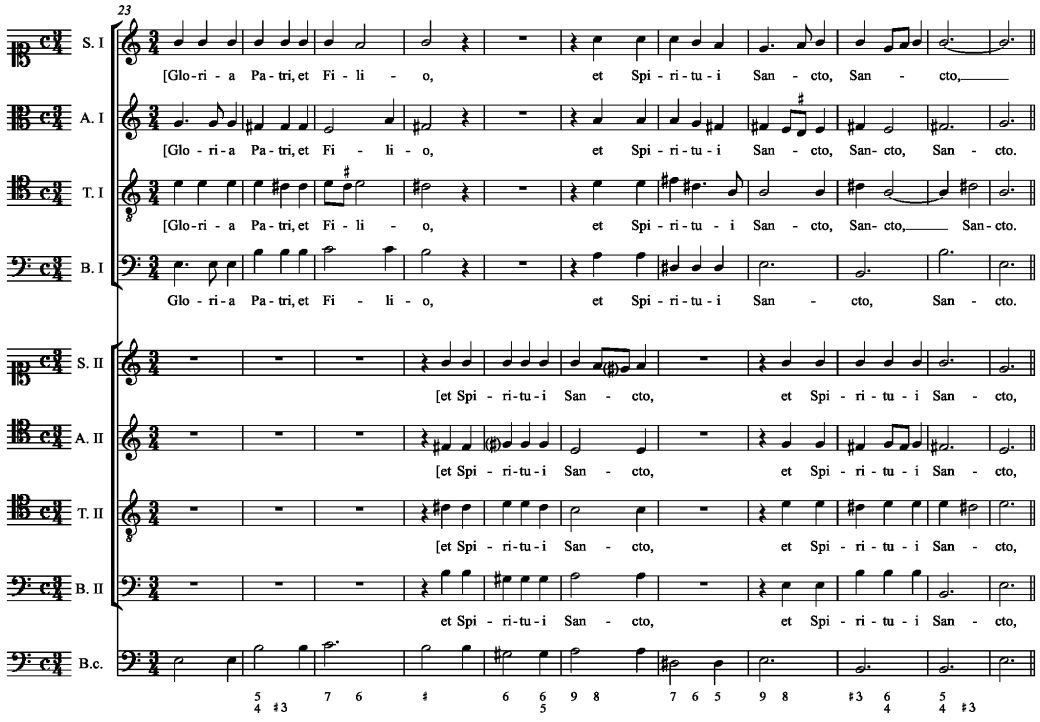


A distância máxima entre imitações de coros, que entrarão em bloco, será de um compasso e meio. Exemplo do final da primeira secção, onde após as imitações, no contexto harmónico de uma sequência por quintas descendentes, os coros se juntam numa cadência em lá menor, tonalidade geral da obra.

Ex. 4.8: Final da primeira secção
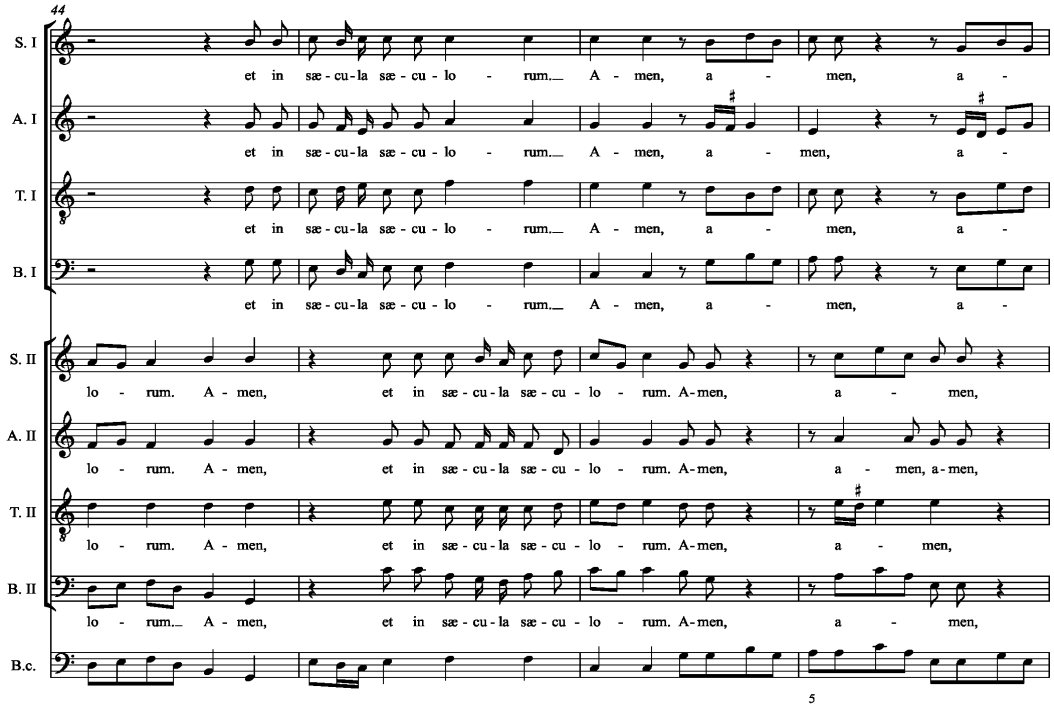


O início da doxologia, de duração muito breve, prossegue com a imitação antifonal, aqui com uma distancia entre entradas muito maior e na tonalidade próxima de Mi menor. O compasso utilizado cria um contraste, muito semelhante ao visto nas Antífonas Marianas.
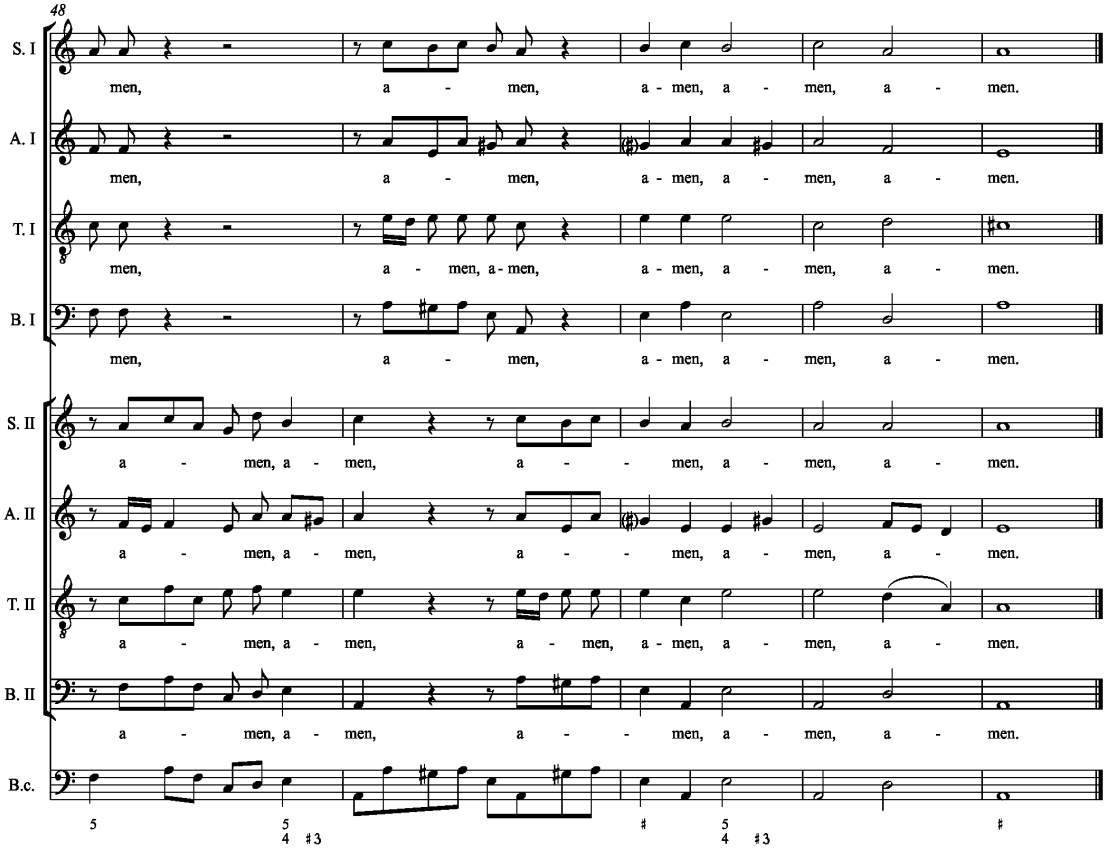
Ex. 4.9: Secção central da obra



A secção final, regressando a Lá menor, fazendo uso de ritmos muito vigorosos, em que imperam figuras rítmicas de valores curtos, colcheias e semicolcheias, termina de uma forma extremamente fragmentada, principalmente com a palavra “Amen”.

Ex. 4.10: Últimos compassos da obra





4.1.1.3. *Cum turba plurima* (P-Lf 72/25 A7)

Este motete para a *Dominica in Sexagesima*[180], é uma obra bem mais longa que a anteriormente analisada, numa vivacidade e vigor semelhantes, em 3 secções, a 1ª das quais no compasso C, a 2º no compasso 3/2 e a 3ª secção de novo no compasso C.

O texto é divido, no seu tratamento composicional, da seguinte forma:

Quadro 4.5: Secções de texto e respectivos processos composicionais, de forma resumida
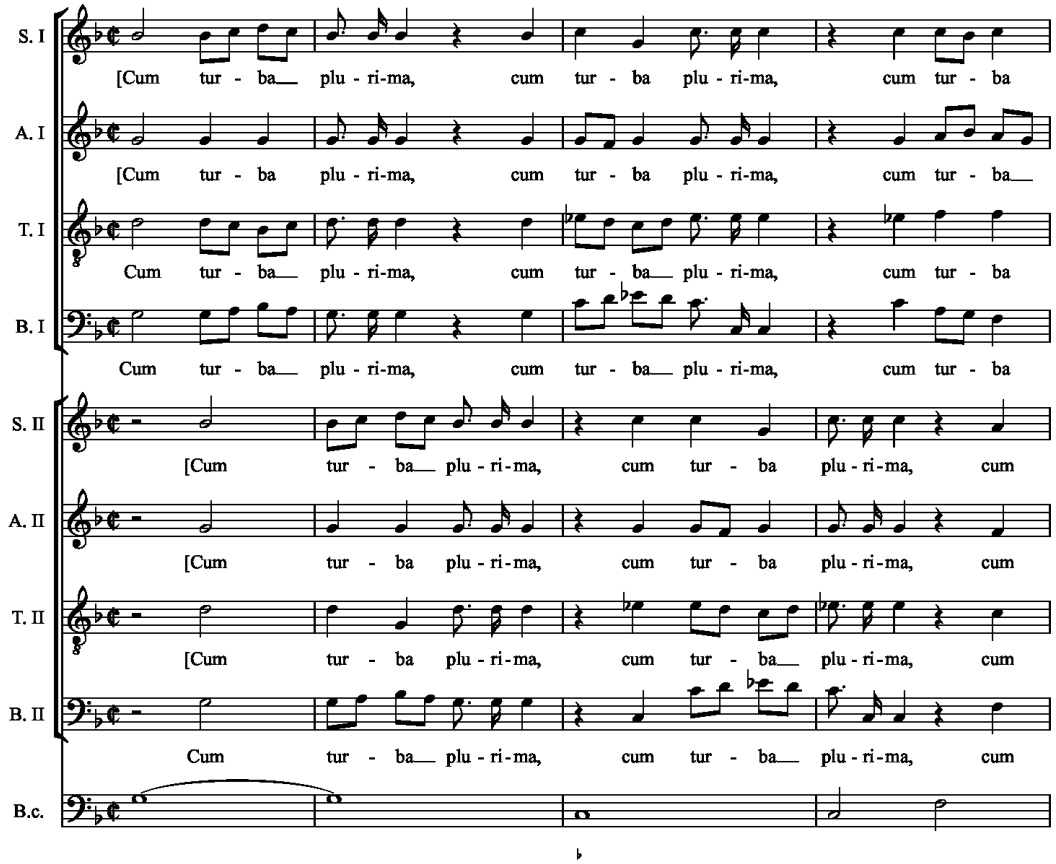
SECÇÕES	TEXTOS	PROCESSOS COMPOSICIONAIS
1ª	a) Cum turba plurima (...) b) et de civitatibus (...) c) dixit per similitudinem.	a) Coros em diálogo antifonal cerrado e fragmentado b) Imitação a 8vv c) Coros em dialogo antifonal concluindo num tutti. Toda a secção encontra-se no compasso C.

[180] Sexagesima era a denominação dada até ao Concílio Vaticano II ao Domingo que distava 6 Domingos do Domingo da Paixão.

2ª	Exiit qui seminat seminare (...)	Coros em dialogo antifonal, cerrando-se as entradas progressivamente até ao final da secção. Secção no compasso 3/2
3ª	a) et dum seminat (...) b) et conculcatum est c) et volucres cæli d) comederunt illud.	a) Fuga com dois temas b) Coros em breve diálogo antifonal c) Coros em breve diálogo antifonal, com momentos a 2vv d) Coros em diálogo antifonal cerrado.
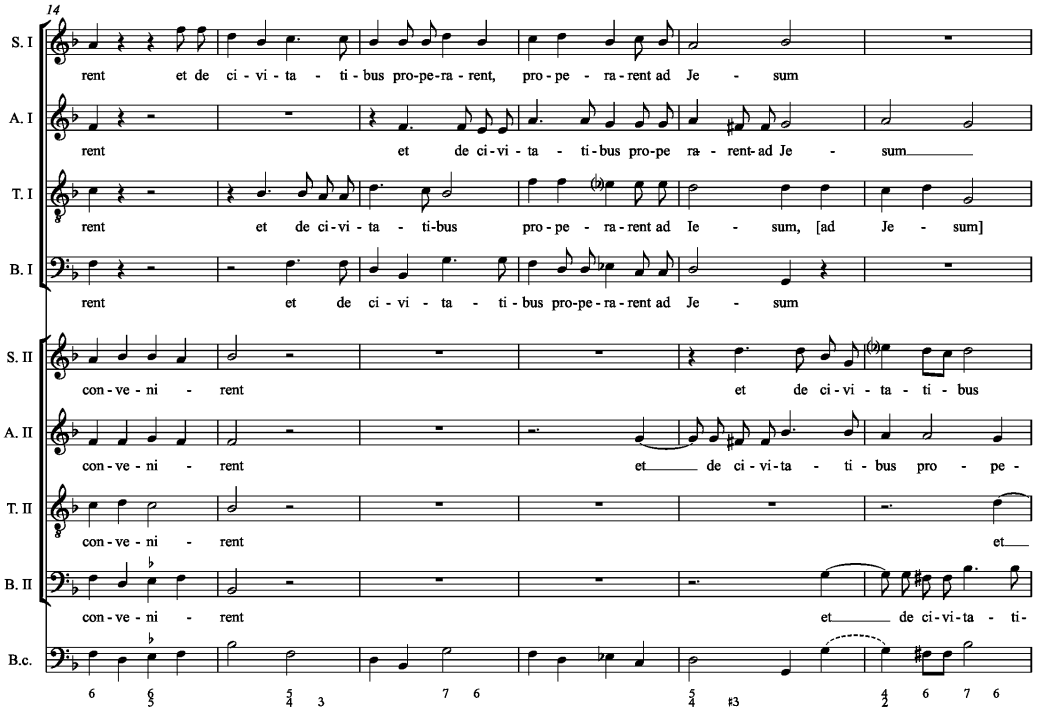
A obra inicia-se com uma vivacidade imensa, numa imitação entre coros muito cerrada, desde logo à distancia de meio compasso, em que o texto "Cum turba plurima" (Uma grande multidão) repetido incessantemente, num turbilhão também resultante da sobreposição do desenho melódico utilizado com notas de passagens ascendentes e descendentes e o ritmo colcheia pontuada/ semicolcheia.

Ex. 4.11: Início de *Cum turba plurima*
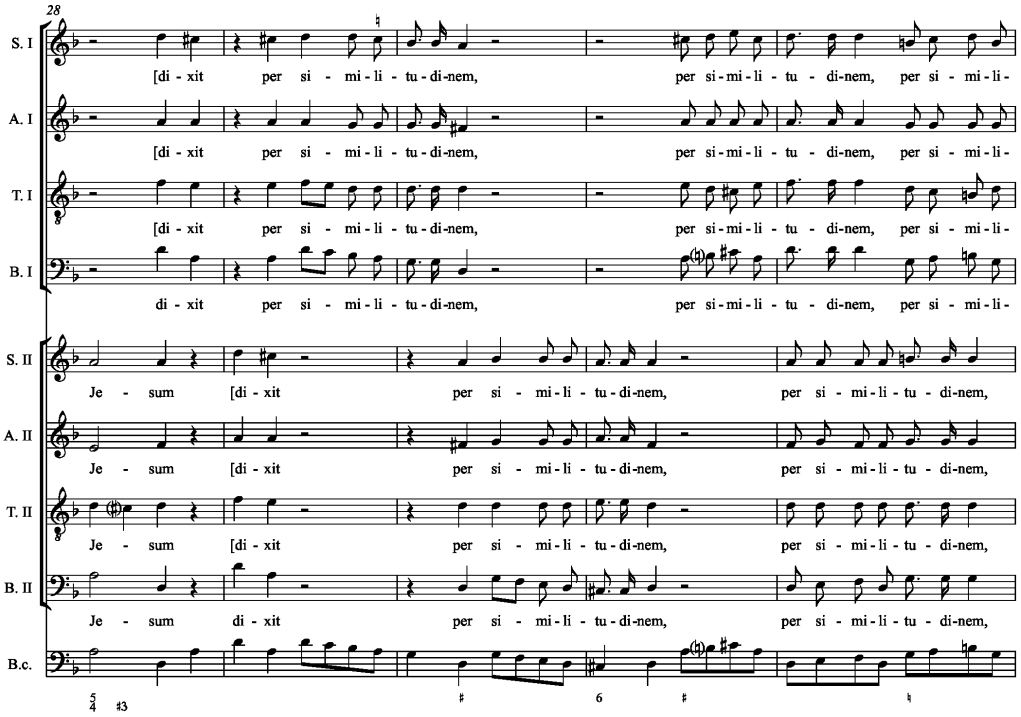


Só nos c. 13 e seguintes se concluirá o texto da primeira frase "convenirent". No c. 14 dá-se início a uma nova fase, com uma imitação passando por todas as vozes, primeiramente do 1º Coro e posteriormente do 2º Coro, com dois motivos, ainda que qualquer deles assuma pequenas variantes.

Ex. 4.12: Compassos 14 e ss. de *Cum turba plurima*
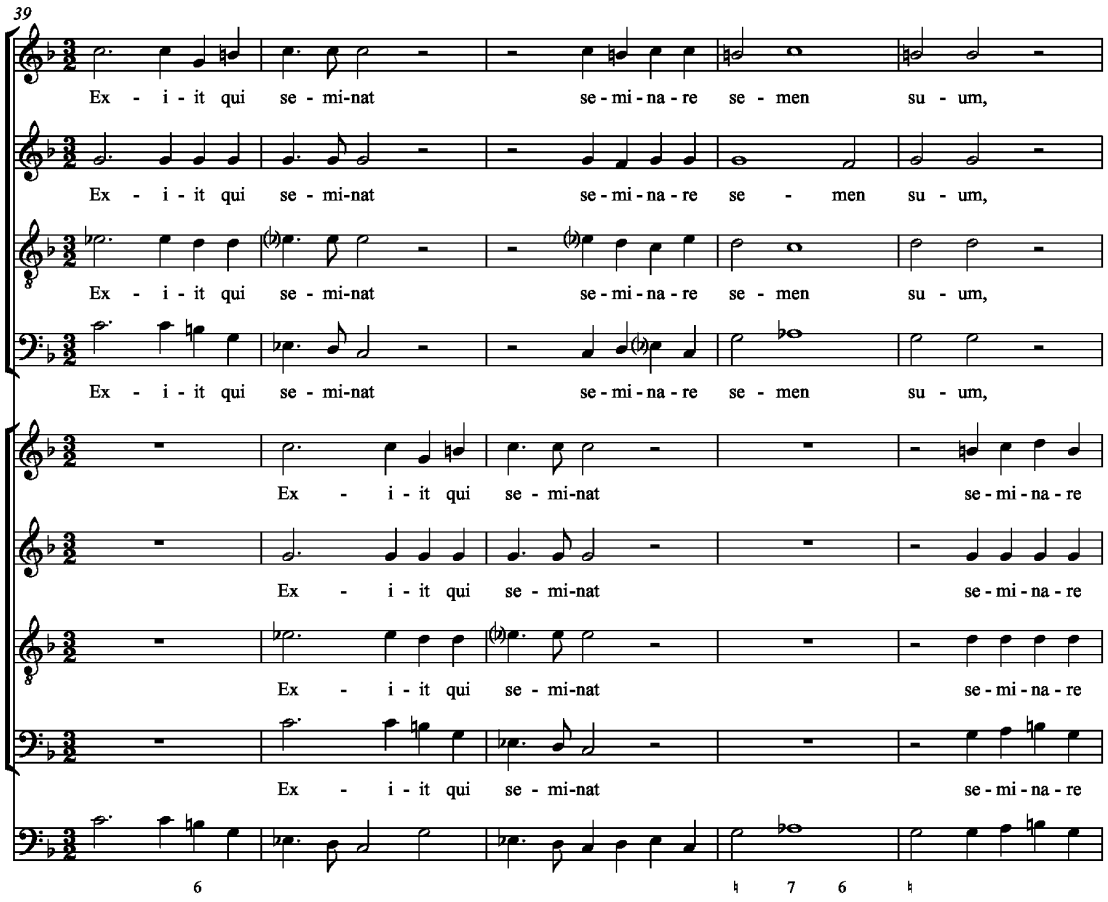


Segue-se uma nova fase com coros em escrita antifonal. Após uma intensa sobreposição, resultante de imitações estreitas dos coros, no contexto harmónico de uma sequência por quintas descendentes, conclui-se esta primeira secção da obra no compasso 38 em Sol menor, tonalidade geral da obra.

Ex. 4.13: Compassos 28 e ss. de *Cum turba plurima*
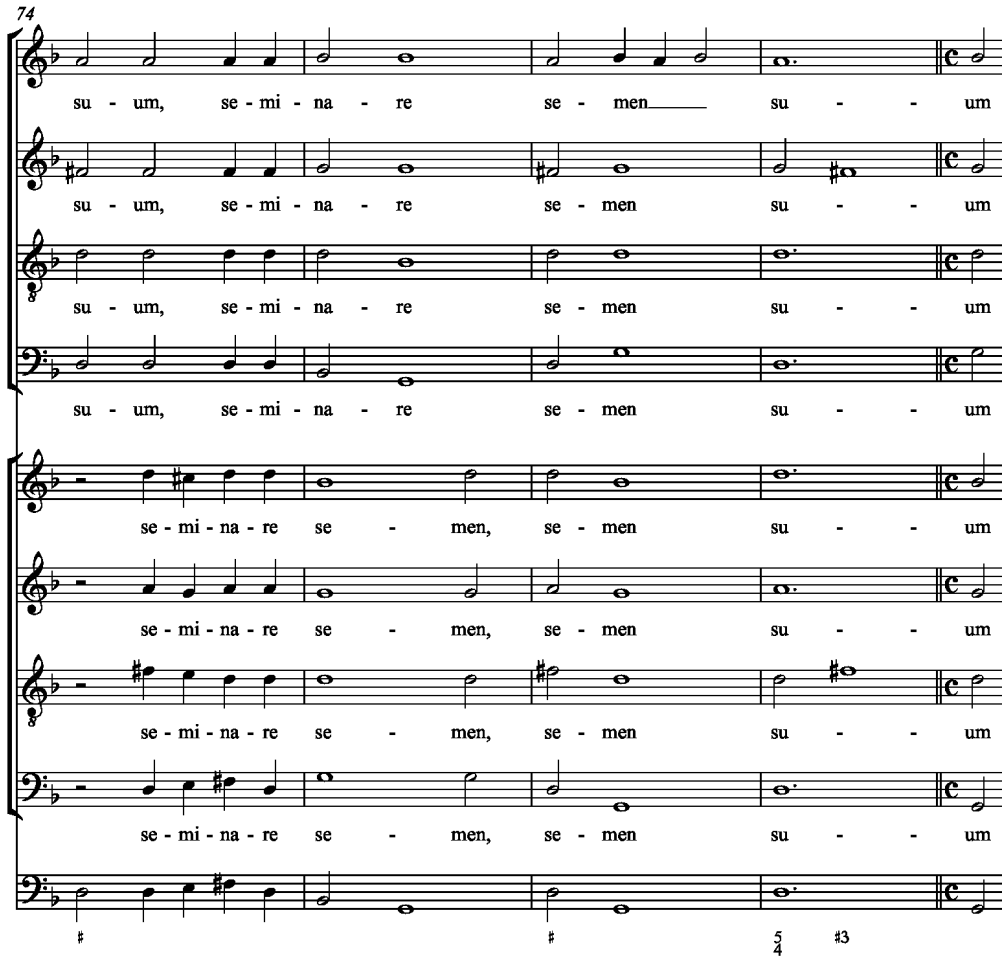


A segunda secção, em 3/2, começa com o coro II, de forma homorrítmica, a imitar o coro I à distância de um compasso, que nas frases seguintes se irá progressivamente alargando para 2 e posteriormente para 3 compassos.

Ex. 4.14: Início da segunda secção da obra: compassos 39 e ss.
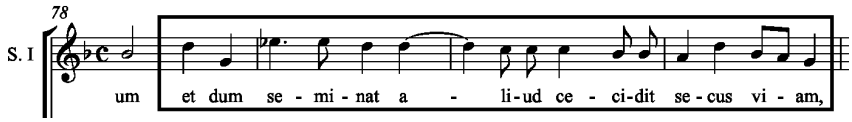


No c. 52, o Coro I faz a apresentação de uma frase de 6 compassos, respondendo o coro II, de forma muito similar à distância de 5 compassos. Outros 5 compassos posteriores, no c. 62, dá-se início a uma nova fase, começando o coro I e imitando o coro II à distância de um compasso. A técnica composicional da distância das imitações é notoriamente utilizada como meio de variar e nesta segunda secção tal prática composicional está bem demonstrada; refira-se ainda que na sub-secção final, a partir do c. 62, há por duas vezes a mudança na ordem da entrada da voz que propõe e da voz que imitará; este é mais um meio composicional utilizado, a meu ver, de forma claramente intencional. No c. 74, entra o coro II com "seminare", imitando o coro I à distância de um tempo, a mais estreita a acontecer até ao momento – e naturalmente a caminho do fim desta secção -, cerrando ainda mais, até que no c. 76 se encontram ambos os coros pela primeira vez.

Ex. 4.15: Imitação cerrada a partir dos compassos 74 e ss.
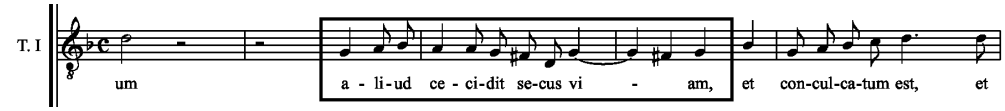


A última secção da obra inicia-se com uma fuga a 8 vozes, com dois temas. O primeiro dos temas, exposto inicialmente no S.I, está fortemente vincado pelos dois primeiros intervalos, uma 5ªP descendente, seguido de imediato por uma 6ª menor ascendente, intervalo fortemente expressivo.

Ex. 4.16: Exposição do tema principal da fuga final (c. 78)
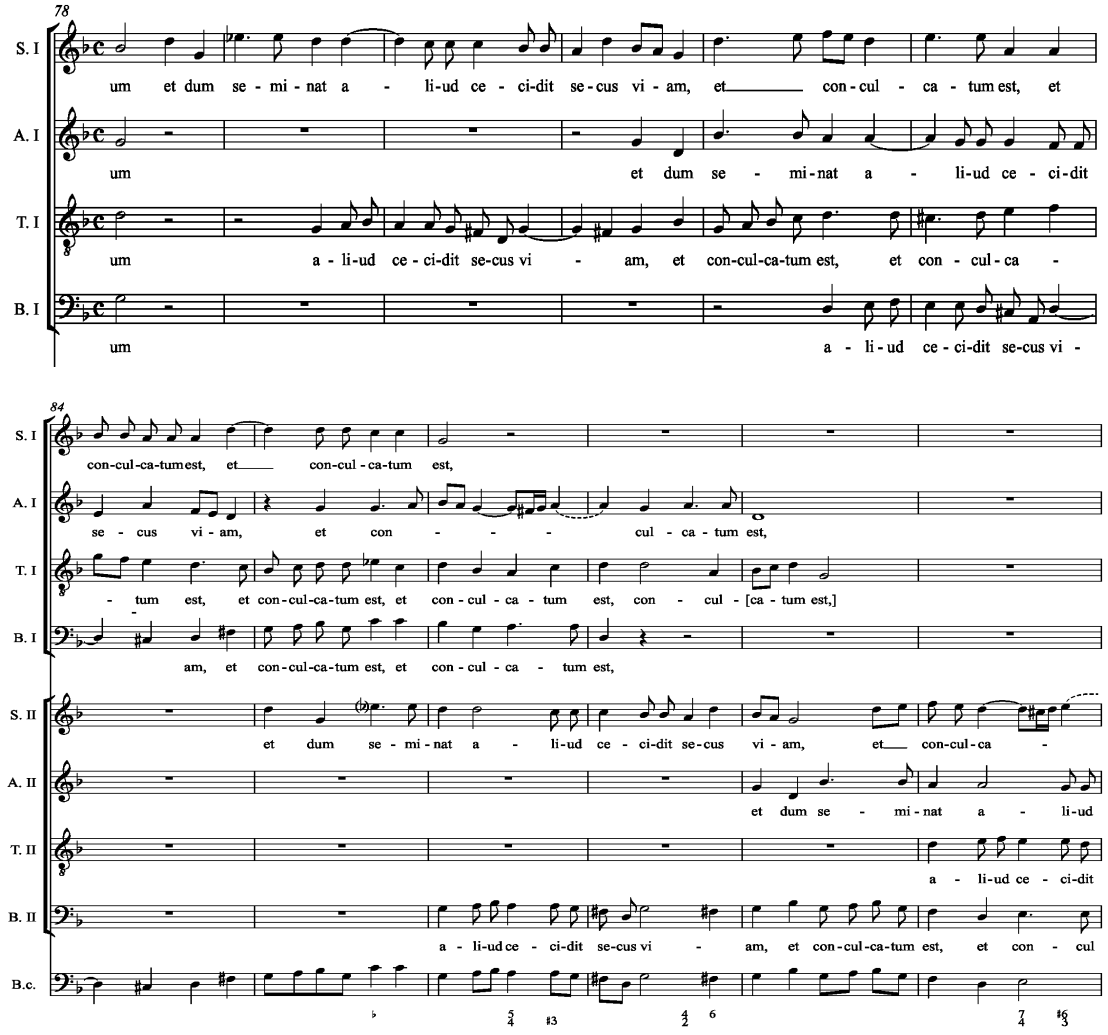


O segundo tema, exposto inicialmente no T.I, apresenta um claro contraste em relação ao primeiro tema, principalmente pelo facto de na cabeça do tema termos só graus conjuntos. De referir ainda a importância do retardo que irá surgir no fim deste tema.

Ex. 4.17: Exposição do segundo tema da fuga final (c. 79)



Após as entradas no coro I, no c. 78ss, seguir-se-ão as entradas no coro II , permanecendo ainda durante um curto espaço de tempo vozes do Coro I.
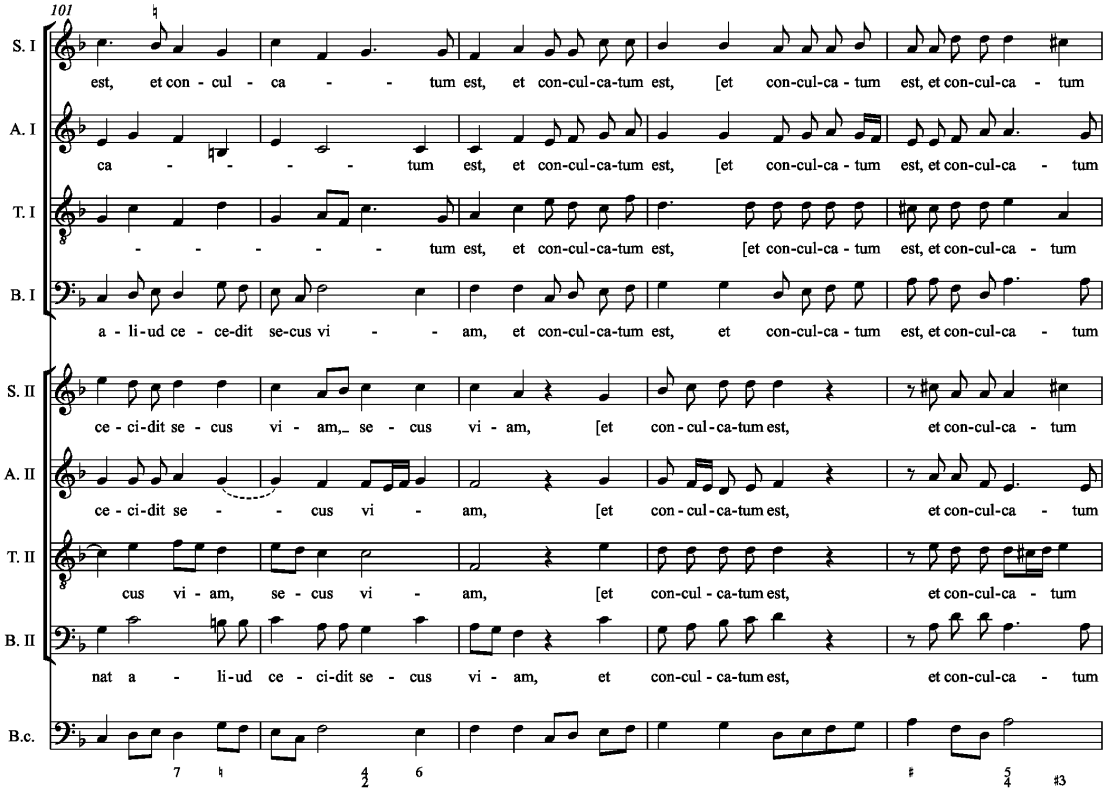
Ex. 4.18: Exposição da fuga final (c. 78ss)



Só num breve instante teremos todas as oito vozes presentes no contexto da fuga, entre os c. 101 e 103. A partir desse momento voltam os coros em alternância imitativa homorrítmica, concluindo a parte de texto que ainda faltava dizer: "(...) et conculcatum est".
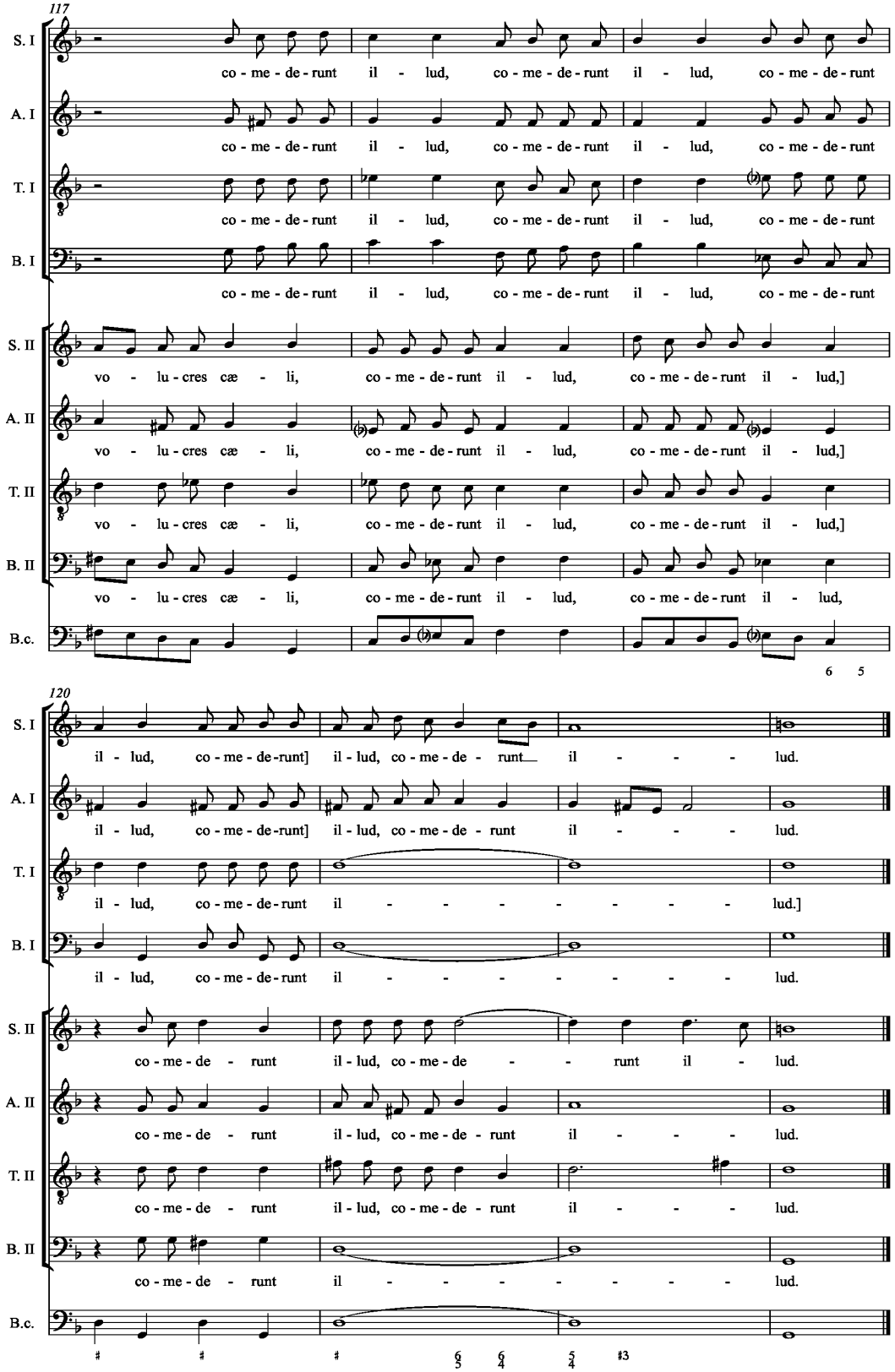
Segue-se uma secção em que, no Bc., surge a indicação de *Solo* e *Tutti*, não havendo verdadeiros solos, antes sim quiçá um coro mais pequeno, a um, por oposição a um coro com mais vozes por naipe, que parece corresponder ao carácter *pieno* da obra, assumindo a simbologia lançada pela palavra inicial "Cum turba plurima".

Ex. 4.19: Momento com alternância de coros (c. 101ss)



Com o texto "et volucres cæli comederunt illud" inicia-se a secção da obra, em que, de novo, a distância das imitações entre os coros tem um papel predominante. Esta começa à distância de 3 compassos e vai-se cerrando até que, no c. 117, de forma intensa, à distância de meio compasso e usando mais uma vez a sequência harmónica de quintas descendentes, se irá concluir esta obra, com uma nota pedal que reforçará ainda mais o carácter final quase apoteótico desta obra.

Ex. 4.20: Conclusão da obra



As duas última obras em *stile pieno* objeto de análise apresentam muitas semelhanças, sendo uma de curta duração e a segunda de maiores proporções: Ambas são obras policorais, que alternam, imitando-se um ao outro, em que distância das imitações é

um parâmetro composicional relevante; dentro de cada coro temos por vezes pequenas imitações; temos na obra de maiores dimensão, *Cum turba plurima,* uma fuga a8 vozes, facto que a diferencia da mais breve, porventura derivado deste mesmo facto; temos momentos de frases de duração de 5 ou 6 compassos, mas a regra passa por frases musicais muito mais breves, numa escrita muito fragmentada; a clareza harmónica é um sinal de alguma modernidade: numa harmonia em que a modulação tem um papel estrutural, mais notório na obra de maior dimensão, temos pêndulos harmónicos, duplos encadeamentos harmónicos, sequências harmónicas de 5ª descendentes, melodias simples, mas com contornos claros, em que as figuras rítmicas são curtas, imprimindo um vigor rítmico a ambas as obras; por fim, temos a alternância entre compassos quaternários ou binários e ternários, que é mais um processo de variedade de escrita.

4.1.2. ANÁLISE DE OBRAS EM *STILE PIENO* A UM CORO A 4VV, BC.

Do conjunto de obras em *stile pieno* a um coro a 4vv, vão ser analisadas duas obras distintas: um salmo e uma antífona mariana. Várias são as diferenças, de que se destacará as de carácter relacionado com a forma musical, nas diferenças de escrita das secções, e nos meios técnico-composicionais utilizados.

4.1.2.1 *Confitebor tibi Domine*[181] (P-Lf 72/54 A7)

Neste salmo de vésperas, salmo 110, estamos na presença de uma obra viva, com os seus 10 versos e a doxologia, em duas partes, com que se conclui habitualmente a recitação de um salmo ou hino.

Quadro 4.6: Secções de texto e respectivos processos composicionais, de forma resumida

VERSOS	TEXTOS	PROCESSOS COMPOSICIONAIS RESUMIDOS
1º	Confitebor tibi Domine (...)	Diálogo entre o soprano e as restantes vozes e no segundo hemistíquio entre o Baixo e as restantes vozes. Início em Si menor e conclusão em Sol maior.

[181] Inscrição na folha de rosto: *Psalmus Confitebor a 4 cheio*

2º	Magna opera Domini (...)	As quatro vozes iniciam este verso homofonicamente, mas logo adquirem independência, visível nas pequenas imitações, num contexto de tutti. Conclusão em Mi menor.
3º	Confessio et magnificentia (...)	Diálogo entre o soprano ou baixo com as restantes vozes. Conclusão em Si menor.
4º	Memoriam fecit (...)	Fase muito expressiva, com entradas em pares de vozes Mudança súbita de andamento e de carácter com o súbito Adagio, em Fá# menor. Regresso ao Andante, ao carácter inicial e à escrita homofónica, concluindo-se em Fá# menor.
5º	Memor erit in saeculum (...)	Tonalidade inicial da obra e diálogo entre uma voz solista e restante coro.
6º	Ut det illis hæreditatem (...)	Compasso ternário e tonalidade em Sol maior; imitação cerrada, passando para imitação em pares de vozes (ST e AB), e depois para (AT / SB.), concluindo em Si menor.
7º	Fidelia omnia (...)	Diversas combinações de vozes apresentadas homorritmicamente com uma outra voz em imitação, a que se seguirá imitação mais cerrada, concluindo em Mi menor.
8º	Redemptionem misit (...)	Diferentes de combinações de vozes, sejam em parelhas de vozes, seja na oposição de três vozes com uma outra; momentos muito expressivos, fazendo uso reiterado de retardos e concluindo em Sol maior.
9º	Sanctum et terribile (...)	Regresso ao movimento de colcheias dos primeiros versos, agora em Ré maior. Momento expressivo sobre "timor Domini", com a utilização de diversos meios harmónicos e modulando em Fá# menor.
10º	Intellectus bonus (...)	Movimento de colcheias, modulando de regresso a Ré maior, numa escrita homorrítmica.
11º	Gloria Patri (...)	Redução do efetivo vocal, com uma imitação de uma melodia, proposta pelo soprano e imitada pelas duas restantes vozes. Termina com um melisma sobre a palavra "Sancto". Regresso a Si menor, tonalidade geral da obra.
12º	Sicut erat (...)	Ressurgimento do motivo inicial da obra seguido de um fugato, que, depois de modular transitoriamente a diversas tonalidade próximas, conclui em Si menor.

Os versos do salmo, que por si só definem a estrutura da obra, na medida em que tem cada um deles um motivo e o respetivo processo composicional, são possíveis de serem agrupados, sendo que se irão diferenciar do agrupar de outros versos, peça perceção mais distinta da variedade dos processos, neste caso particularmente ao nível da mensuração e ao nível das diferentes tonalidades intermédias. Não obstante esta definição
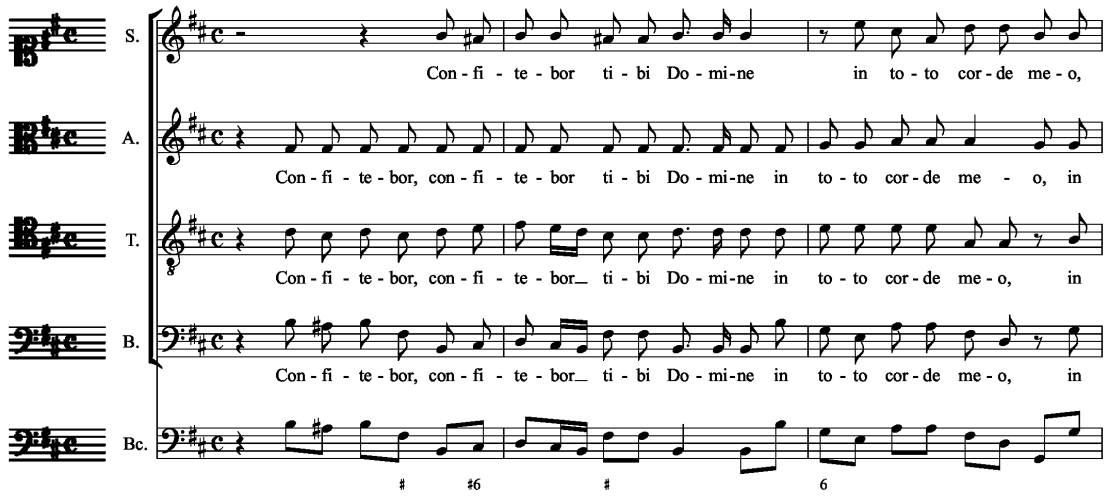
a priori, é possível agrupar os diversos versos, como foi induzido pelo quadro anteriormente apresentado.

A obra tem um pulsar invulgar, em que para tal o tratamento predominantemente silábico do texto muito contribui. Temos um movimento quase constante de colcheias, que confere uma intensidade invulgar, contribuindo ainda um outro ritmo para esse efeito: 

Esta obra, pelo menos nos andamentos mais vivos possui uma textura finamente variada e vive da conjugação do emparelhamento das vozes, em que a articulação do texto vai ser de relevante importância; o processo modulatório assume de novo um papel central, como em muitas outras obras.
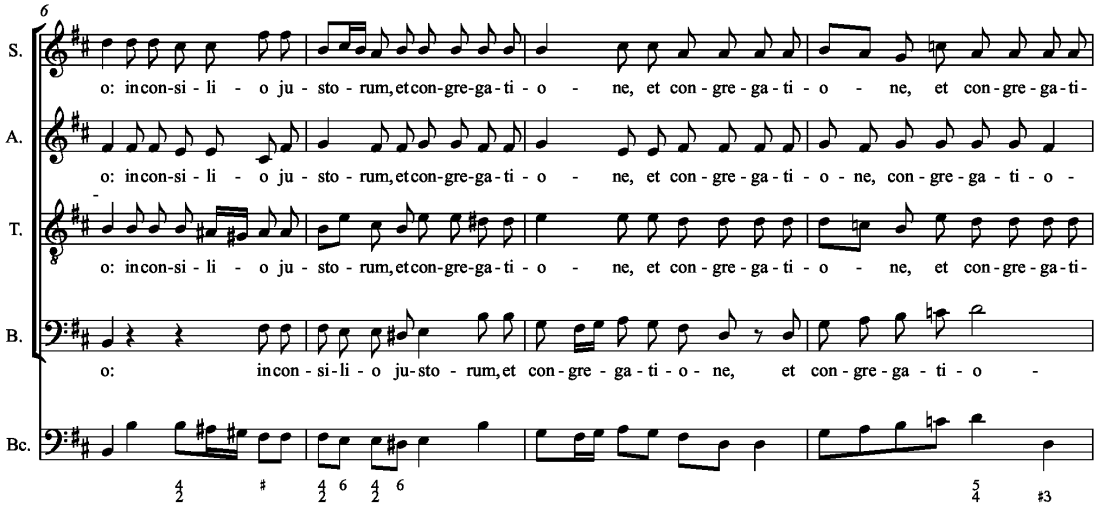
A obra inicia-se com um impulso especial, a que não é alheio o facto de se iniciar ao 2º tempo, facto único no conjunto das obras conhecidas de João Rodrigues Esteves.

Ex. 4.21: Início da obra
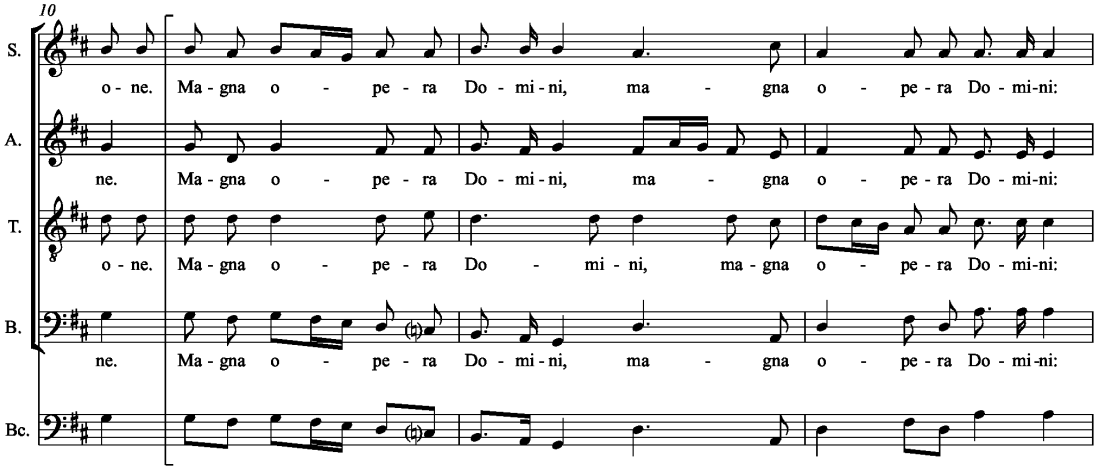


Podemos constatar desde já a oposição entre o soprano e as restantes vozes, que permanece até ao fim da primeira frase do primeiro verso. Depois da afirmação da tonalidade de Si menor, rapidamente se passa a uma sequência harmónica de quintas descendentes, que intensifica toda a dinâmica da obra. Com o início da segunda parte do verso passamos a ter uma oposição entre o baixo e as restantes vozes:

Ex. 4.22: Início do segundo hemistíquio do primeiro verso



Com a entrada do 2º verso, temos pela primeira vez uma entrada simultânea de todas as vozes, mas que de imediato evolui para um momento contrapontístico, vindo a concluir de forma simultânea no fim deste hemistíquio do verso.

Ex. 4.23: Início do segundo verso
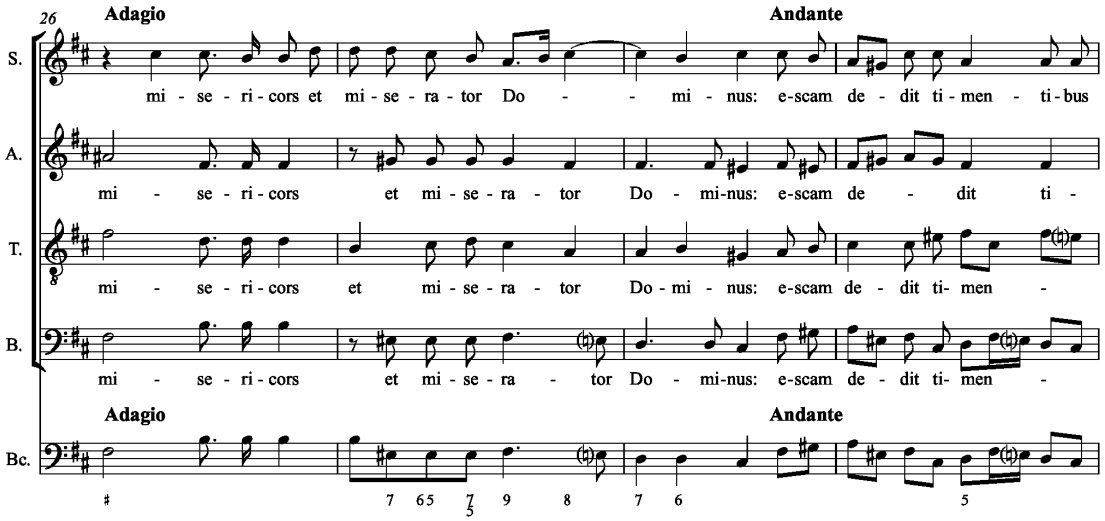


Sobre uma sequência harmónica de 5ª alternadas com 2ª, ambas ascendentes, temos um primeiro momento em que as quatro vozes têm uma independência quase total, concluindo todas as vozes este 2º verso simultaneamente, no compasso 16 e em Mi menor, depois de uma passagem breve por Ré maior, nos compassos 12 e 13. Mesmo que por vezes de forma transitória, em 16 compassos a obra já passou por 4 das 6 tonalidades próximas usuais na época em que João Rodrigues Esteves esteve ativo.

No 3º verso, voltamos às oposição 3 vozes superiores/baixo, com que se iniciou a obra, prolongando-se no essencial por todo o verso e modulando de regresso a Si menor.

Com o 4º verso inicia-se com uma fase mais expressiva, visível pelo intervalo melódico de 6ª ascendente no soprano, que se movimenta homorritmicamente com o tenor, e na resposta imitativa no baixo, em paralelismo com o alto. Com a conclusão da segunda parte desta primeira frase somos surpreendidos com uma súbita mudança de andamento, passando-se a Adagio, e com uma inesperada ligação do acorde de Lá maior do último tempo do compasso 25 para o acorde de Fá# maior no início do compasso seguinte, muito devido ao texto *"*o Senhor é misericordioso e compassivo".

Ex. 4.24: Momento expressivo sobre o texto "o Senhor é misericordioso e compassivo"

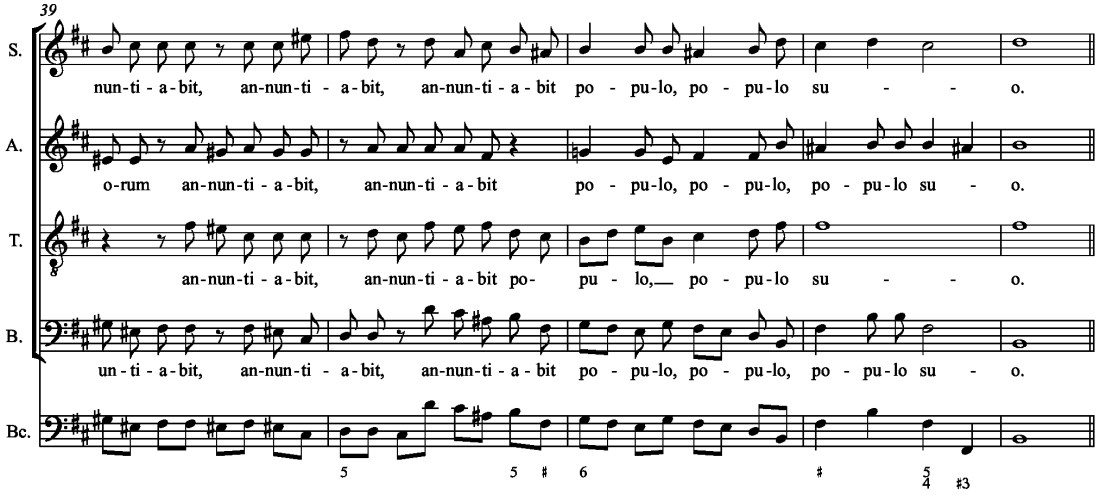


Harmonicamente, é também o momento mais rico de todos este primeiro andamento, concluindo sobre o acorde de Dó# maior, acorde sobre V grau de Fá# menor.

O 2º hemistíquio inicia-se com todas as vozes em simultâneo, regressando ao Andante em que, apesar de não estar explícito, estava a obra desde o seu início. Regressa também o movimento quase ostinato das colcheias, confirmando a tonalidade de Fá# menor.

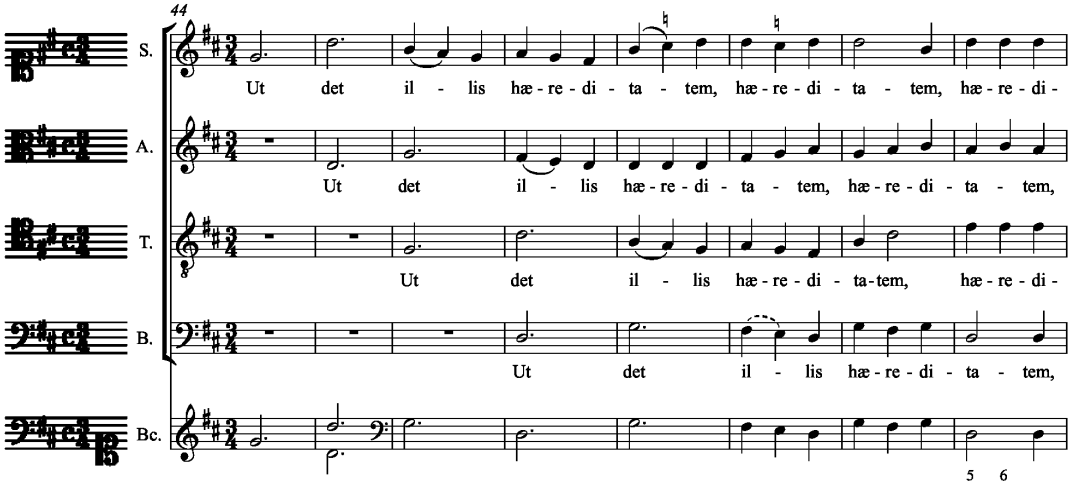
Com "Memor erit...", 5º verso, voltamos a Si menor e ao movimento inicial, assim como à oposição entre as três vozes superiores e o baixo. Vamos caminhar para o clímax deste andamento, pela repetição da palavra "annuntiabit", concluindo, depois de um passagem fugaz por Lá maior, em Si menor.

Ex. 4.25: Compassos finais da primeira secção



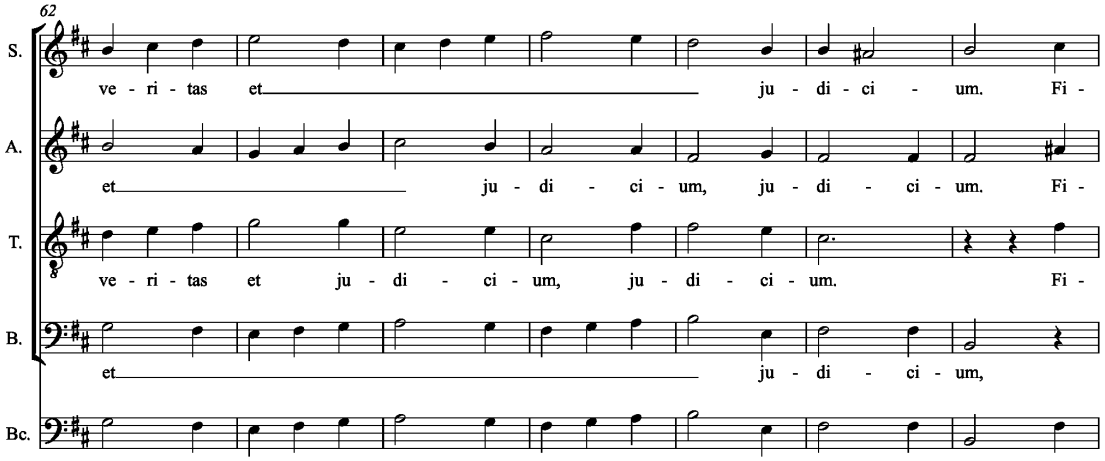
O 6º verso, em compasso ternário, inicia-se com um imitação cerrada, em Sol maior, passando para imitação em pares de vozes (ST e AB), prosseguindo, com a entrada da 2ª frase, numa outra combinação de parelhas de vozes: AT e SB.

Ex. 4.26: Compassos iniciais do 6º verso



A partir de "veritas" muda a combinação para a parelha anterior; de referir o caso único do momento melismático sobre a sílaba "et", só explicável, muito à semelhança do que acontecia no cantochão, para preparar o apoio da palavra seguinte: "judicium". No fim deste 6º verso, chegamos à tonalidade de Si menor, vindos da de Sol maior, depois de passar por Mi menor.

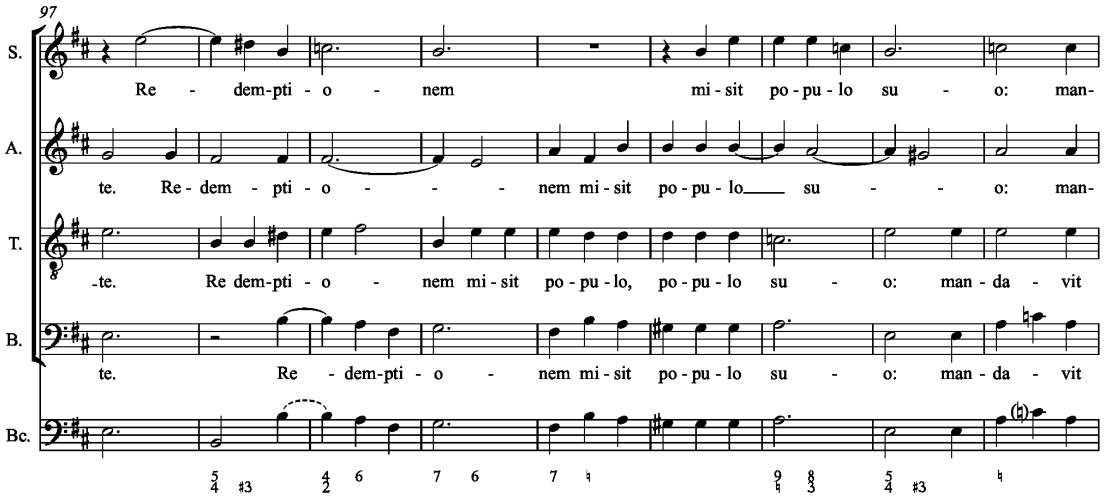
Ex. 4.27: Momento melismático sobre a sílaba “et”



Em todo o 7º verso temos diversas combinações de vozes apresentadas homorritmicamente com uma outra voz em imitação, chegando a Mi menor no início do compasso 97.

Em “Redemptionem misit populo suo”, 8º verso, temos uma imitação ainda mais cerrada, com as vozes a entrar á distância de 1 tempo, excetuando a última que entrará à distancia de 2 tempos.

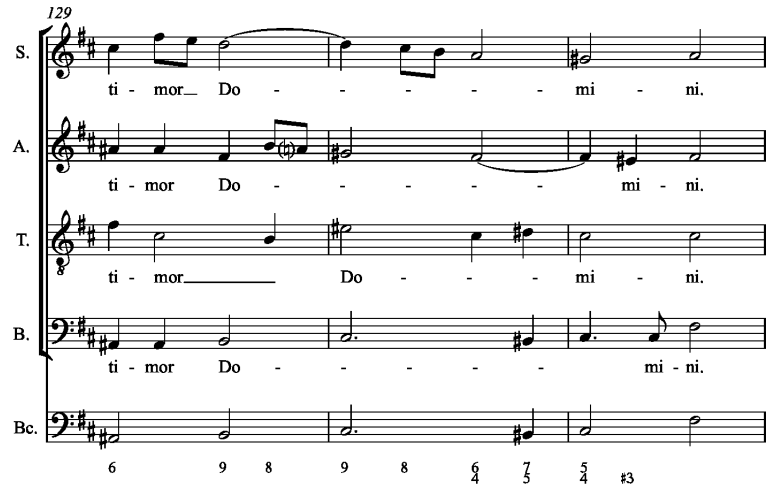
Ex. 4.28: Imitação cerrada nos c. 97ss



Voltaremos aos modelos anteriores de combinações de vozes, sejam em parelhas de vozes, seja na oposição de três vozes com uma outra, até ao final do andamento, em que se regressa a Sol maior, tonalidade de partida. Refira-se que a armação de clave se manteve inalterada em relação ao primeiro andamento. Esta secção é inicialmente mais expressiva, porventura devido à palavra “Redemptionem”, abundando aqui retardos, técnica quase não experimentada anteriormente nesta obra, se excetuarmos alguns momentos cadenciais.

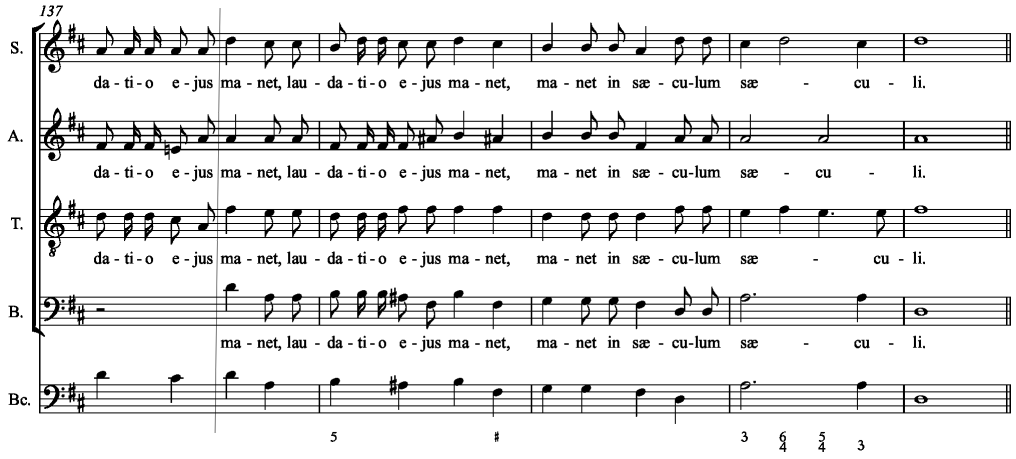
O 9º verso da obra repõe o movimento de colcheias do primeiro andamento, agora na tonalidade de Ré maior. Este movimento só é interrompido pelo momento sobre o texto "timor Domini" ("o temor do Senhor"), em que se fazem ouvir vários retardos 9 8, assim como um expressivo acorde de 7ª dim, seguido ainda de um retardo 4 3 e concluindo em Fá# maior.

Ex. 4.29: Compassos sobre o texto "timor Domini"



Com o verso seguinte, o 10º, voltamos ao jogo anterior, em que após entrada simultânea de todas as vozes, temos as combinações já observadas anteriormente. Este verso conclui em Ré maior, com uma entrada ritmicamente fortemente vincada e homorrítmica.

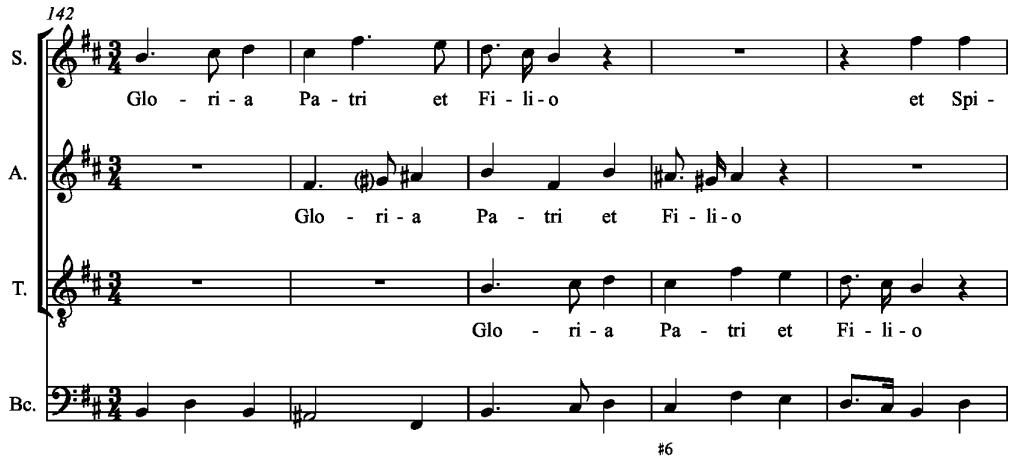
Ex. 4.30: Compassos finais do 9º verso



O salmo conclui-se com a habitual doxologia, que está por sua vez divida em duas partes. Regressamos a Si menor, com uma redução do efetivo vocal, sem baixo, sobre o texto "Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto." Temos uma singela, mas expressiva melodia, proposta pelo soprano e imitada pelas duas restantes vozes à distância de um
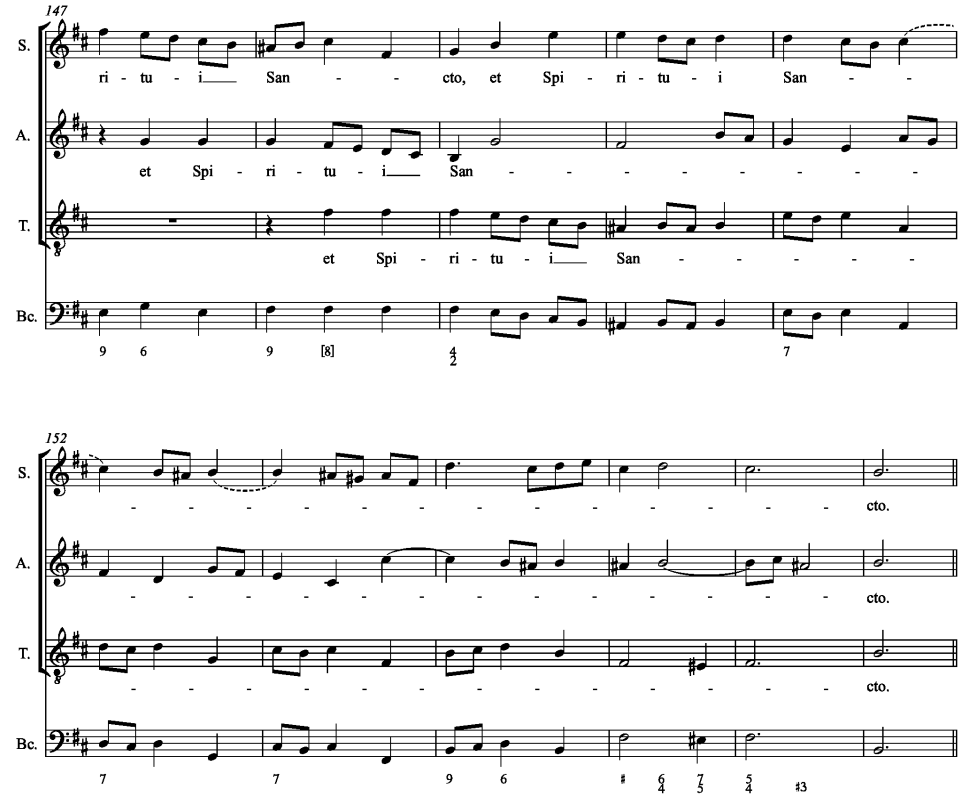
compasso. Como habitual, esta oração trinitária encontra-se num compasso 3/4.

Ex. 4.31: Compassos iniciais do "Gloria Patri"



Este momento, muito breve, termina com um longuíssimo melisma sobre a palavra "Sancto" e sobre uma sequência de 5ª descendentes com acordes de 7º e retardo 9 8.

Ex. 4.32: Compassos finais do "Gloria Patri", com o longo melisma
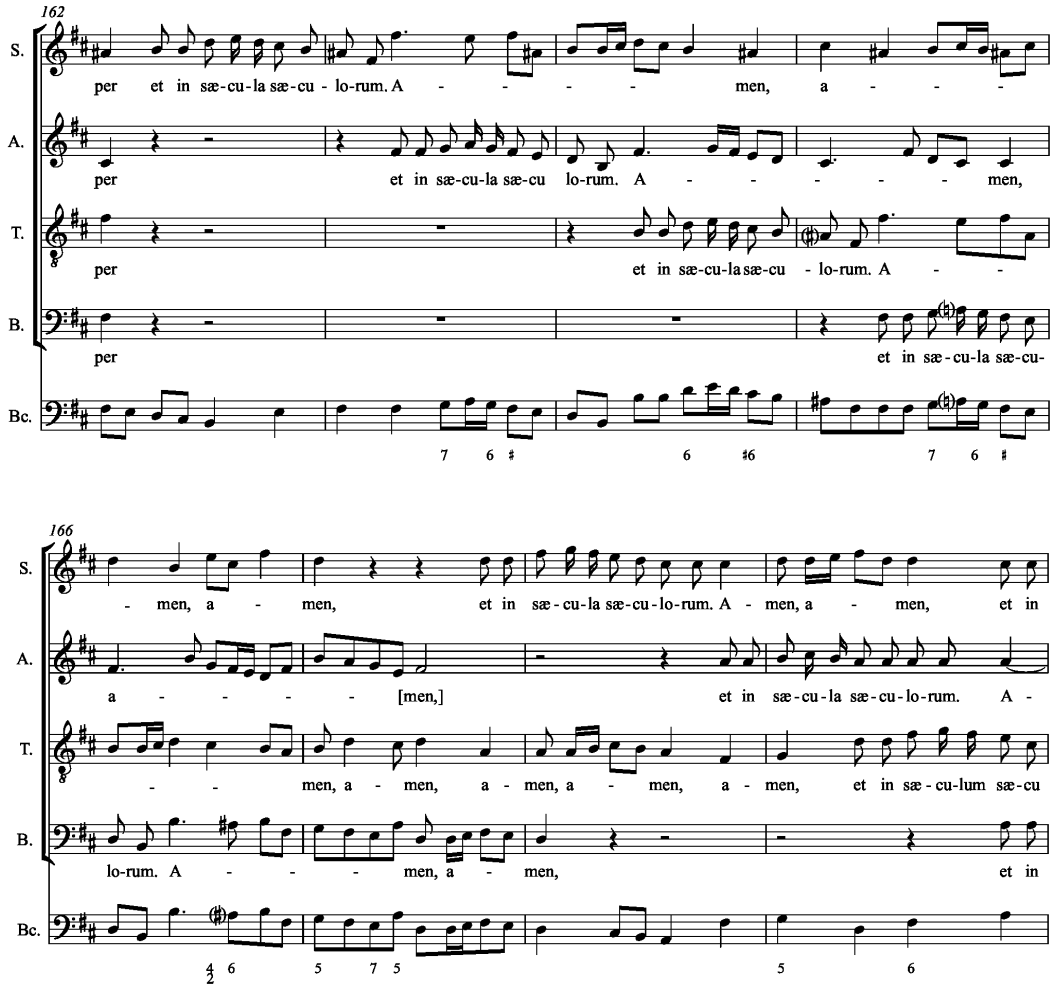


Com "Sicut erat (...)", após um breve regresso ao motivo com o respetivo carácter do motivo inicial da obra, teremos um fugato.

O tema do fugato é caracterizado pelas duas partes contrastantes, sendo que a segunda não é igual em todas as vozes igual. Tal deve-se ao facto de após a primeira parte
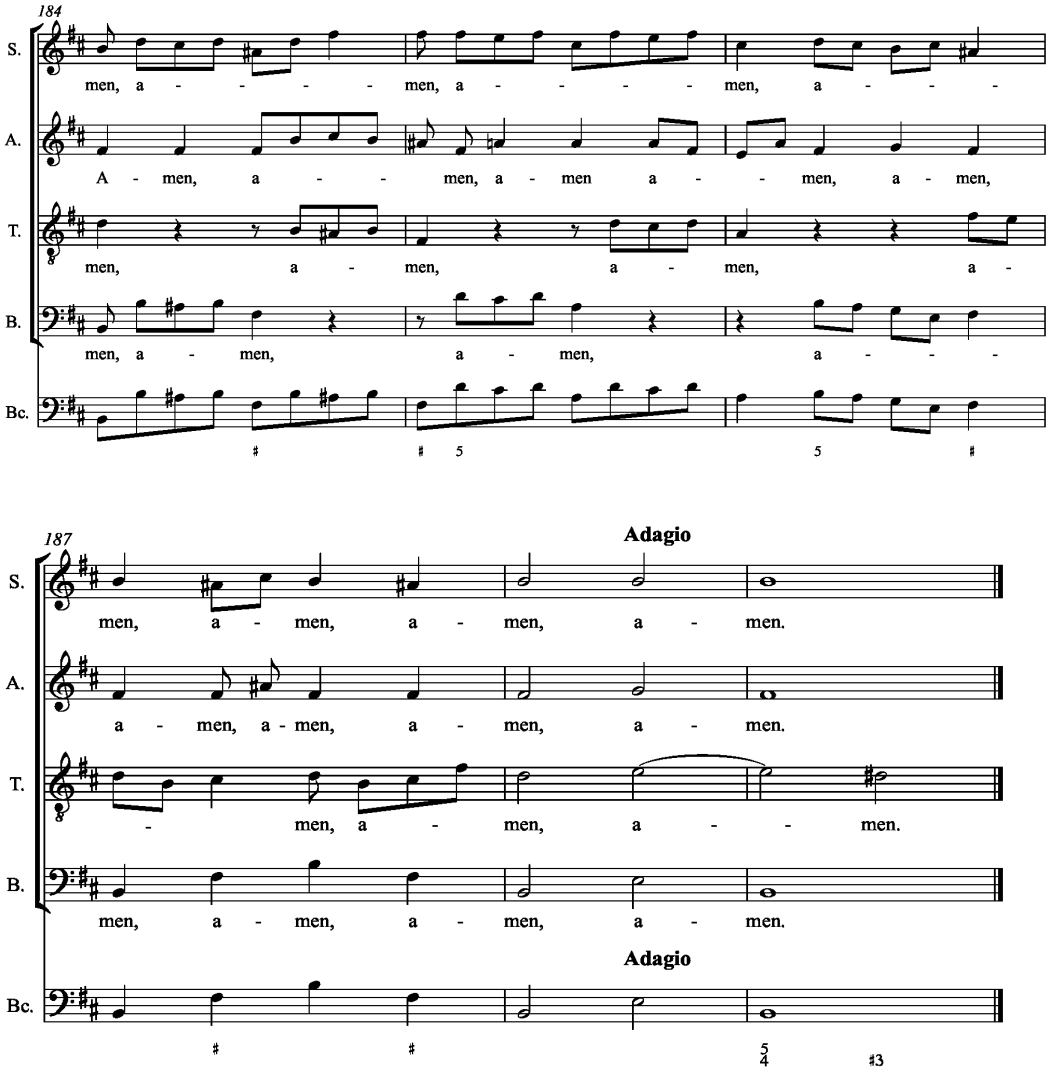
do tema, exposto no Soprano, entrar logo o Alto e posteriormente, da mesma forma, as restantes vozes. A lógica harmónica da imitação à 5ª está presente. A exposição é como se segue:

Ex. 4.33: Exposição da Fuga final



Após a primeira exposição, em Si menor, segue-se de imediato outra, agora em Ré maior, com início no último tempo do compasso 167. Após um brevíssimo episódio, teremos várias outras fases temáticas, em Fá# menor, Ré maior, Sol maior e Mi menor, chegando por fim a Si menor, tonalidade geral da obra no compasso 184. Daí ao fim teremos um momento apoteótico, com imitações utilizando motivos muito breves sobre a palavra "Amen", concluindo-se com esta expressão num breve momento em Adagio, travando a explosão contrapontística anterior e podendo assim concluir esta obra de uma energia esfusiante.

Ex. 4.34: Amen final



4.1.2.2 *Regina cæli* (P-Lf 72/3 A7)

Na obra anterior foi analisado um salmo em *stile pieno* a 4vv; nesta obra irá ser analisada uma das quatro antífonas marianas compostas por João Rodrigues Esteves em Roma, durante o período de estudo e concretamente em 1719[182].

Comum a todas as antífonas marianas temos alguns aspetos a realçar:

1. Ausência de *cantus firmus* em cantochão.
2. Diversidade de processos de escrita, com grandes contrastes e a expressividade acrescida pela elevada utilização de meios expressivos, como retardos.
3. Harmonia extrema clara.
4. Utilização sistemática num determinado momento de qualquer obra de um compasso ternário, com o intuito claro de conferir variedade à obra.
5. Utilização de fugatos de bem diversificados, alguns dos quais de carácter virtuoso.

A antífona *Regina Cæli* é uma obra numa única secção, mas com 4 sub-secções de carácter bem distinto, seguidas de "Alleluia".

---

[182] Deste mesmo período, que vai de 1716 a 1725, inclusive, admitindo que João Rodrigues Esteves possa ter regressado a Portugal em 1726, são igualmente as seguintes obras e respectivas cotas:

- Em 1719: a) Alma Redemptoris Mater (P-Lf 72/1 A7); b) Ave Regina cælorum, (P-Lf 72/2 A7); c) Regina cæli (P-Lf 72/3 A7); d) Salve Regina (P-Lf 72/4 A7); e) Nativitas gloriosæ Virginis Mariæ (P-Lf 72/32 A7); f) Quam pulchri sunt (P-Lf 72/36 A7)
- Em 1721: a) Adoramus te Christe (P-Lf 72/21 A7); b) Missa a 8 (P-Lf 72/19 A7).
- Em 1722: a) Dixit Dominus (P-Lf 72/62 A7); b) Laudate pueri (P-Lf 72/78 A7); c) Te, Joseph, celebrent (P-Lf 72/11 A7).
- Em 1723: a) Eripe me Domine (P-Lf 72/67 A7).
- Em 1724: a) Domine clamavi ad te (P-Lf 72/64 A7); b) Lauda Jerusalem (P-Lf 72/74 A7); c) Voce mea (P-Lf 72/84 A7).
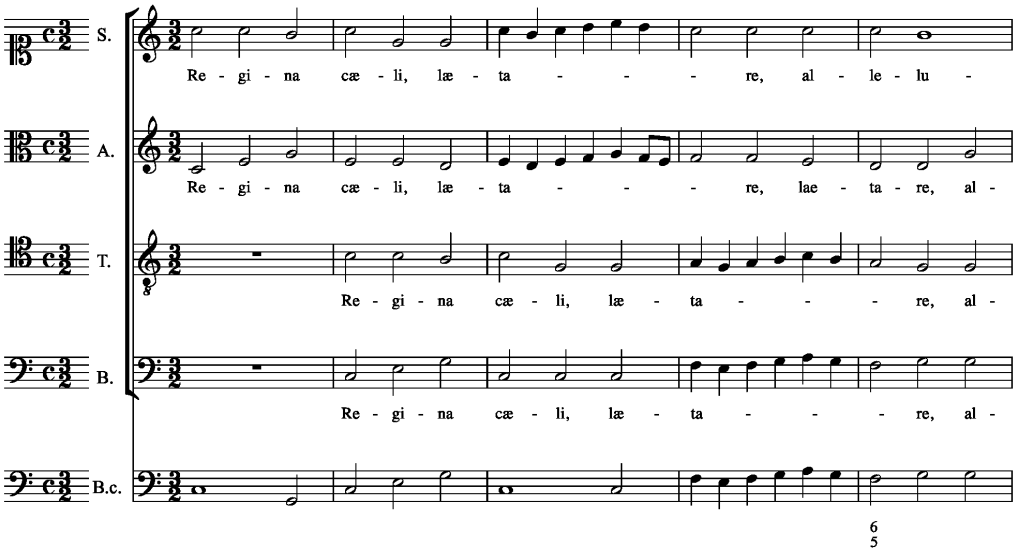
Também em 1719 foi composta a *Missa breve a5* mas que tem a indicação de ter sido composta em Lisboa. É de admitir que João Rodrigues Esteves a tenha composta aquando da passagem por Lisboa, para requerer a *habilitação de género.*
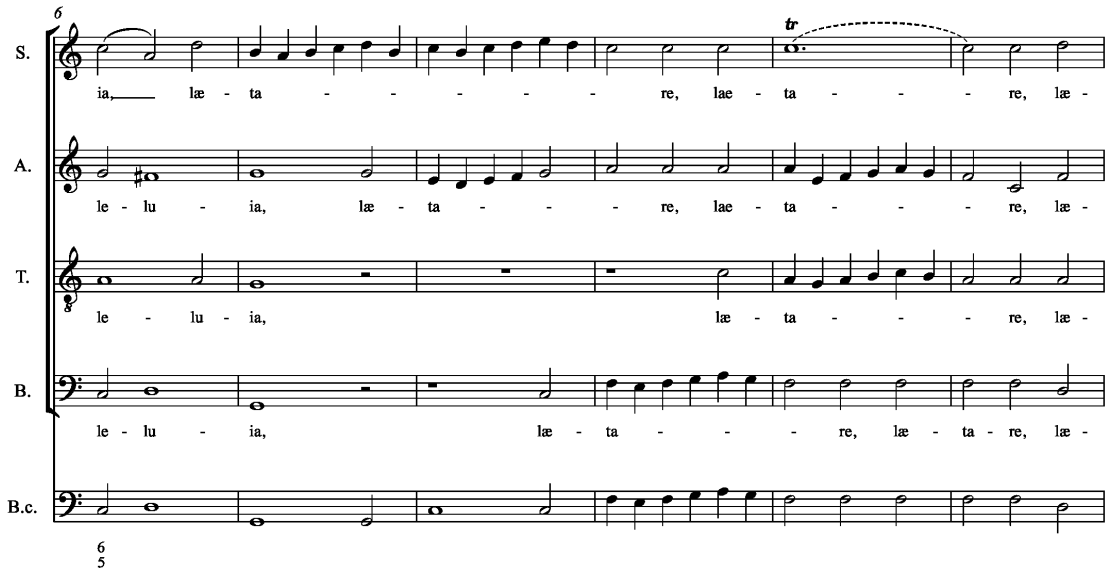
Quadro 4.7: Secções de texto e respectivos processos composicionais, de forma resumida

TEXTOS	PROCESSOS COMPOSICIONAIS RESUMIDOS
a) Regina cæli lætare,	Início em imitação, começando as duas vozes femininas, em $\frac{3}{2}$
b) alleluia.	
c) Quia quem meruisti portare,	Mudança para o compasso C, sem qualquer cesura; escrita imitativa em valores médios
d) alleluia,	Fugato de carácter virtuoso.
e) resurrexit sicut dixit,	Momento homofónico, inicialmente silábico, mas concluindo com um pequeno melisma.
f) alleluia.	Imitação, por vezes com resposta por pares de vozes.
g) Ora pro nobis Deum,	Momento homofónico, de valores mais longos que o anterior, concluindo melismaticamente
h) alleluia.	Fugato de maior dimensão e menos virtuoso que o anterior

Esta obra inicia-se logo num compasso ternário, não de forma homofónica, como noutros momentos de outras antífonas e com uma vivacidade justificada pelo texto: *Regina cæli lætare* (Rainha dos céus, alegrai-vos, aleluia.)

Ex. 4.35: Compassos iniciais de *Regina Cæli*





De referir a limitação em *lætare*, utilizando meios técnicos virtuosos e brilhantes no carácter. Adquire aqui um relevante importância a clareza harmónica patente. Por um lado temos um movimento pendular e por outro um duplo encadeamento – neste caso II^6-V-I – que, conjuntamente com outros, se vão tornar decisivos na afirmação ou modulação de tonalidade[183].
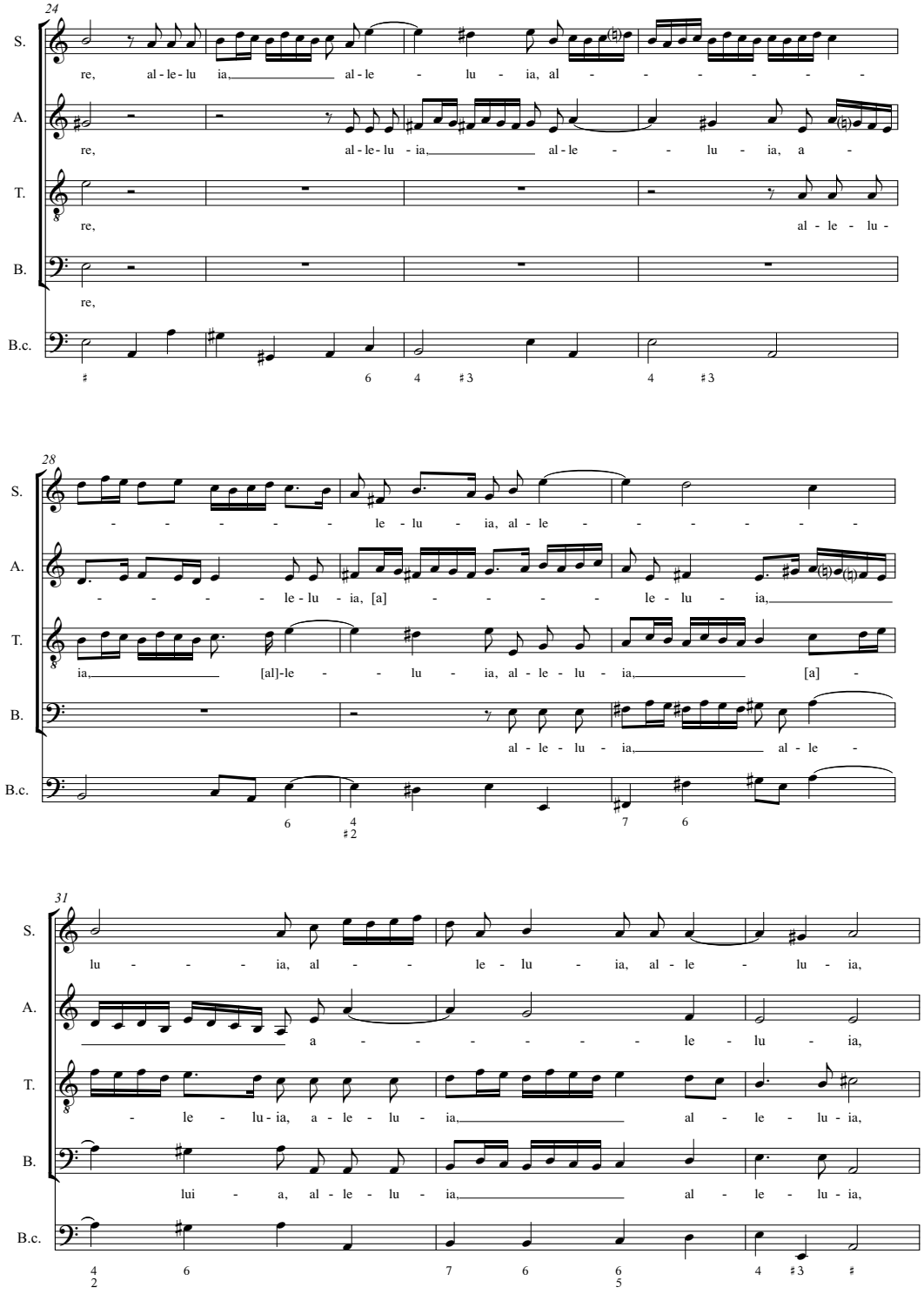
No início do 2º verso (*Quia quem meruisti*, c. 15) o compasso muda para quaternário e o texto é de novo musicado utilizando técnicas imitativas, embora comecem logo duas vozes em movimentos paralelos de 3ª. A harmonia permanece clara e utilizando os mesmo processos harmónicos e sempre com a utilização de retardos nos momentos cadenciais, mesmo que não coincidam com uma clara cesura formal.

No *Aleluia* deste 2º verso temos um dos mais elaborados fugatos de João Rodrigues Esteves, ainda que de curta duração. Este é um exemplo de uma escrita característica do século XVIII, de um elevado grau de virtuosismo, revelando por outro lado um domínio

[183] Serão utilizadas algumas definições teóricas definidas por GÁRDONYI, Zsolt, NORDHOFF, Hubert, *Harmonik*, Wolfenbüttel: Möseler Verlag, (2ª Edição) 2002, que aqui apresento de forma sucinta: a) Pêndulo harmónico: Movimento harmónico que vai de um acorde a outro e regressa ao primeiro; de entre os mais utilizados nesta época, salientam-se aqueles, definíveis, no contexto de uma tonalidade, em análise por graus, da seguinte forma: I – V – I, I – IV - I e I -VII^6 – I. Por duplos encadeamentos autênticos (DEA) entenderei a sucessão de dois movimentos, com três acordes, que concluindo na tónica, são precedidos por dois acordes, sobre outros graus da escala, cujas notas todas somadas completam o sistema sonoro envolvente, isto é reforçam, confirmam uma tonalidade ou servem para modular a uma outra; de entre os mais utilizados nesta época, salientam-se os seguintes, definíveis numa análise por graus: II – V – I; IV – V – I; e IV -VII^6 – I.

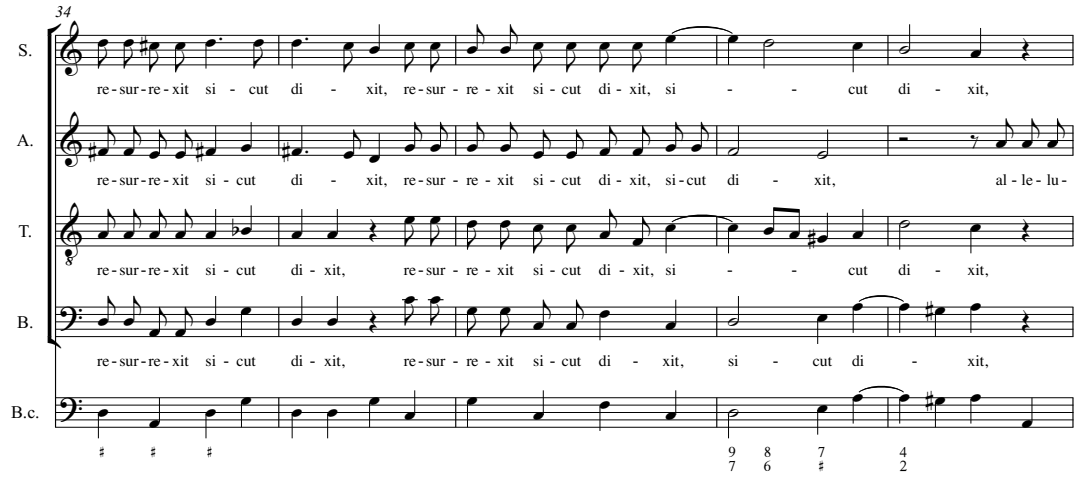
das novas forma de contraponto, visto cada vez mais como um processo de complementaridade rítmica, mais do que no sentido original do termo.

Ex. 4.36: Exposição do fugato sobre o primeiro ”Aleluia”
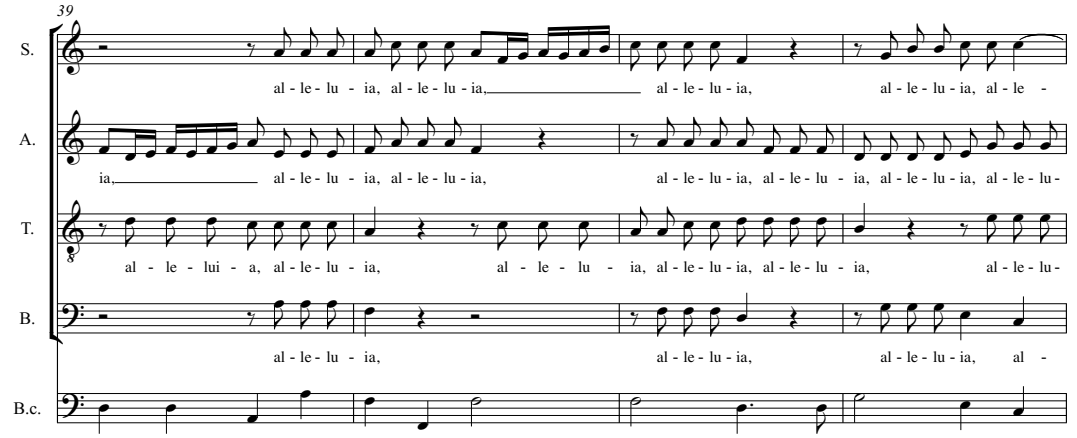


Temos com o 3º verso uma mudança de textura de escrita, com o primeiro momento homofónico, pelo menos no seu início.

Ex. 4.37: Secção homofónica do 3º verso



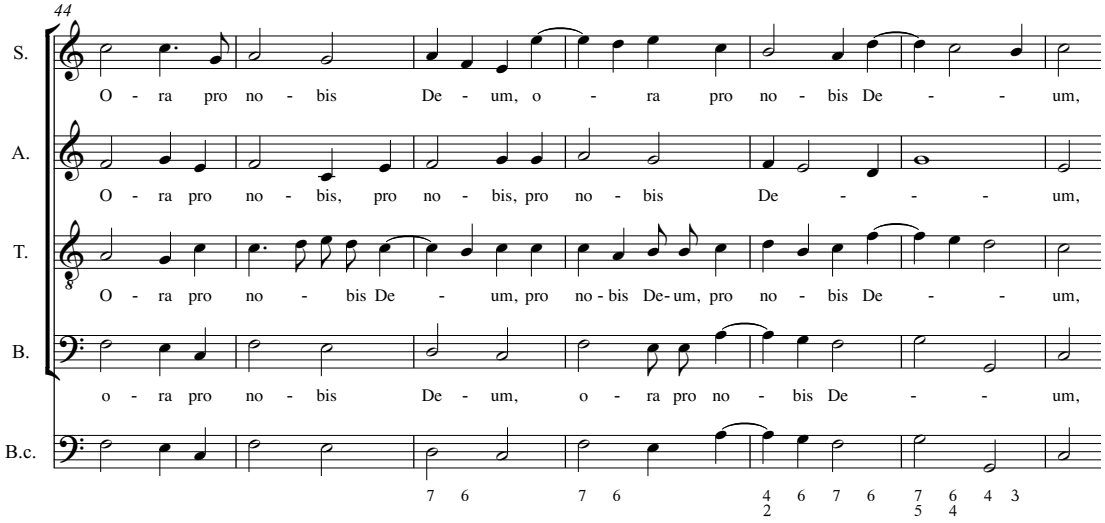
No *Aleluia* deste 2º verso temos a proposição de um breve motivo e a resposta por duas ou mais vozes.

Ex. 4.38: Segundo "Aleluia", com imitações em pares de vozes
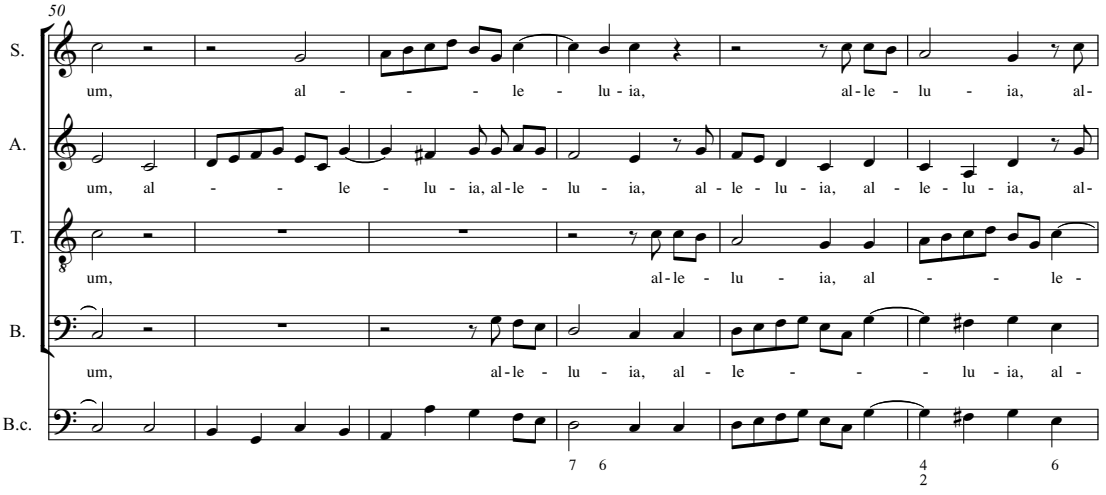


Após a conclusão do Aleluia deste verso, voltamos com o início do verso seguinte, no c. 44 (até ao c. 50) a um novo momento inicialmente homofónico, com um número um pouco mais elevado de retardos, muito provavelmente motivado pelo carácter suplicante do texto: *ora pro nobis Deum* (Rogai por nós a Deus.).

Ex. 4.38: Momento expressivo, homofónico, sobre o texto "ora pro nobis" (Ora por nós)



Do c. 50 ao final temos um pequeno fugato com dois temas, de 16 compassos, que irá até ao fim da obra, de novo sobre o texto Aleluia. Este fugato é construído numa base harmónica de enorme clareza, em que os pêndulos harmónicos e os duplos encadeamentos autênticos preenchem todo o espaço harmónico, com diversas e sucessivas modulações, que lhe conferem uma variedade assinalável.

Ex. 4.40: Exposição do fugato sobre o terceiro"Aleluia" de toda a obra



Este tema, com a primeira figura reduzida à duração de uma semínima, virá curiosamente a ser utilizado de forma bem mais extensa – 35 compassos - na obra *Tanta grassabatur* (P-Lf - 72/44), numa fuga a 8 vozes, na tonalidade base de Sib maior.

A questão que perdura, após esta breve análise, tem a ver com a forma musical. Pode-se constatar que as restantes antífonas, dispondo no espaço e no tempo e em dimensão diversa as mesmas técnicas composicionais observadas no *Regina cæli*, têm a

mesma forma. Com exceção do *Salve Regina*, todas elas são breves, como seria de esperar de uma Antífona e mesmo o *Salve Regina* não é muito longo. É interessante verificar que, na análise do *Regina cæli* cada verso tem direito a um motivo diferente e o mesmo acontece com cada um dos três aleluias. Esta prática, ainda que com outros meios de escrita, é herdeira da tradição do motete dos séculos XVI e XVII, aqui com outra clareza harmónica e acima de tudo com uma diferenciação bem mais contrastante, com elementos novos, como sucintamente atrás referidos.

4.2. O *STILE CONCERTATO*

O termo *concertato* surge em diversas fontes de João Rodrigues Esteves e define o estilo em que temos a interação entre secções de tutti e outras solísticas. Podemos observar a existência de sucessivas secções de texto musicadas de modo intencionalmente contrastante, seja ao nível das texturas ou de estilos: solos, tutti, escrita antifonal, polifonia imitativa, homofonia, entre outras.

Neste estilo o Bc. não tem mais o papel de *basso seguente*, mas adquire tem um papel independente, principalmente nos momentos solísticos. Vamos assistir ao crescente uso de diversidade de figuras rítmicas, com uma intensidade e vivacidade, por vezes de um virtuosismo elevado, conferindo um brilhantismo impressivo às diferentes obras.

Do conjunto da obra de João Rodrigues Esteves é neste estilo que iremos ter o maior número de obras escritas: 50. De entre estas 14 são para 2 coros e 36 para 1 coro a 4vv ou a 5vv.

Como se poderá observar no quadro que se segue, das 14 obras policorais, 10 são responsórios (8 de Natal e 2 para a Festa de S. Vicente). As restantes obras são 2 Sequências sobre o mesmo texto, um salmo e um Motete.

Quadro 4.8: Obras em *Stile concertato* policoral

Cota	Obra	Género litúrgico	Obs.
P-Lf 72/71 A7	Lætatus sum	Salmo	concertado
P-Lf 72/40 A7	Stetit Jesus in medio	Motete	[concertato]
P-Lf 72/86 A7	Lauda Sion Salvatorem	Sequência	[concertato]
P-Lf 72/87 A7	Lauda Sion Salvatorem	Sequência	[concertato]
P-Lf 72/43 A7	Custodivit illum Dominus	Responsório	concertato[184]
P-Lf 72/44 A7	Tanta grassabatur crudelitas	Responsório	concertado
P-Lf 72/45.a[1] A7	Hodie nobis cælorum	Responsório	[concertato]
P-Lf 72/45.a[2] A7	Hodie nobis de cælo	Responsório	[concertato]
P-Lf 72/45.a[3] A7	Quem vidisti pastores	Responsório	[concertato]
P-Lf 72/45.a[4] A7	O magnum mysterium	Responsório	[concertato]
P-Lf 72/45.a[5] A7	Beata Dei genitrix	Responsório	[concertato]
P-Lf 72/45.a[6] A7	Sancta et immaculata virginitas	Responsório	[concertato]
P-Lf 72/45.a[7] A7	Beata víscera mariæ virginis	Responsório	[concertato]
P-Lf 72/45.a[8] A7	Verbum caro	Responsório	[concertato]

[184] Na fonte temos a indicação *Rº Cº de S. Vicente a8,* presumindo-se que o *Cº* no título do responsório *Custodivit ilum Dominus* seja uma abreviatura de *Concertato*.

Se em relação aos responsórios para a Festa de S. Vicente não resta qualquer dúvida que estão escritos em *stile concertato*, o mesmo não se pode perentoriamente afirmar em relação aos Responsórios de Natal. Só da indicação patente na cópia da partitura depositada no Arquivo da Sé de Évora e das nas partes, que parecem ser coevas, existentes no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa ficou claro que os versículos e as doxologias são cantadas por solistas sempre com um efetivo vocal de duos (4 vezes), trios (6 vezes) ou mesmo quartetos (2 vezes).

Como se pode ver nos quadro 4.9, o termo surge em diversas fontes com diferentes grafias, como p.ex. *Concertato* ou *Concertata,* a *Concertata con ripieni*, *Concertato Com Ripieno*, *4 voci "concertato,* ou ainda simplesmente *Con concerti*".

Optou-se por, dentro do conjunto de todas as obras a 4vv em *stile concertato*, ordená-las por géneros litúrgicos e dentro deles por ordem alfabética. Das 36 obras que poderemos ver no quadro 4.9, temos:

i) 2 Cânticos
ii) 10 Motetes
iii) 22 Salmos
iv) 1 Planctus
v) 1 Responsório

Quadro 4.9: Obras em *Stile concertato* a um coro (4vv ou 5vv[185]), com solos e B.c

Cota	Obra	Género litúrgico	Obs.
P-Lf 72/5 A7	Magnificat	Cântico	*Concertata con ripieni*
P-Lf 72/85.[7] A7	Magnificat	Cântico	*Concertata*
P-Lf 72/22 A7	Beatus Laurentius clamavit	Motete	[concertato]
P-Lf 72/23 A7	Cœnantibus illis	Motete	*Concertato* (partes)
P-Lf 72/24 A7	Cum sero esset	Motete	[concertato]
P-Lf 72/27 A7	Dixit autem Dominus	Motete	[concertato]
P-Lf 72/28 A7	Intuens in cælum	Motete	[concertato]
P-Lf 72/29 A7	Magister quid faciendo	Motete	[concertato]
P-La 48-VI-11 (26 a 30)	Nesciens virum	Motete	Concertato (partes)
P-Lf 72/38 A7	Sicut fulgur exit ab oriente	Motete	[concertato]
P-Lf 72/41 A7	Tu est pastor ovium	Motete	[concertato]
P-Lf 72/42 A7	Vespere autem Sabbathi	Motete	[concertato]
P-Lf 72/47 A7	Beatus vir	Salmo	*Alto Solo Concertato Con ripieno*
P-Lf 72/48 A7	Beatus vir	Salmo	*con concertato a2^e*

[185] Unicamente o responsório *Verbum caro* (P-Lf 72/45 A7).

P-Lf 72/49 A7	Beatus vir	Salmo	*Canto Solo con Ripieno*
P-Lf 72/51 A7	Beatus vir	Salmo	*Concertato*
P-Lf 72/85.[3] A7	Beatus vir	Salmo	*Alto Solo Con Ripieno*
P-Lf 72/55 A7	Confitebor tibi Domine	Salmo	*Concertato Com Ripieno*
P-Lf 72/56 A7	Confitebor tibi Domine	Salmo	*Canto Solo Com Ripieno*
P-Lf 72/85.[2] A7	Confitebor tibi Domine	Salmo	*C solo Com Ripieno a4*
P-Lf 72/59 A7	Dixit Dominus	Salmo	*Concertato e a4* (partes)
P-Lf 72/60 A7	Dixit Dominus	Salmo	*Concertato Com Ripieno*
P-Lf 72/62 A7	Dixit Dominus	Salmo	[concertato]
P-Lf 72/85.[1] A7	Dixit Dominus	Salmo	*Concertato*
P-Lf 72/65 A7	Domine probasti me	Salmo	*Concertato* (partes)
P-Lf 72/68 A7	In exitu Israel	Salmo	[concertato]
P-Lf 72/85.[6] A7	In exitu Israel	Salmo	*Concertato*
P-Lf 72/72 A7	Lætatus sum	Salmo	*Canto Solo Con ripieno*
P-Lf 72/73 A7	Lauda Jerusalem	Salmo	*Concertatto*
P-Lf 72/75 A7	Laudate Dominum	Salmo	Concertato basso solo e a4 (partes)
P-Lf 72/85.[5] A7	Laudate Dominum	Salmo	*a due C. e B. Concertato*
P-Lf 72/85.[4] A7	Laudate pueri	Salmo	*T. Solo Con Ripieno*
P-Lf 72/82 A7	Nisi Dominus	Salmo	*concertato*
P-Lf 72/83 A7	Nisi Dominus	Salmo	*a 2 concertato Can e Alt*
P-Lf 72/88 A7	Planctus Beatæ Mariæ Virgine	Planctus	*con concerti* (partes)
P-Lf 72/45 A7	Verbum caro	Responsório	[concertato] a5
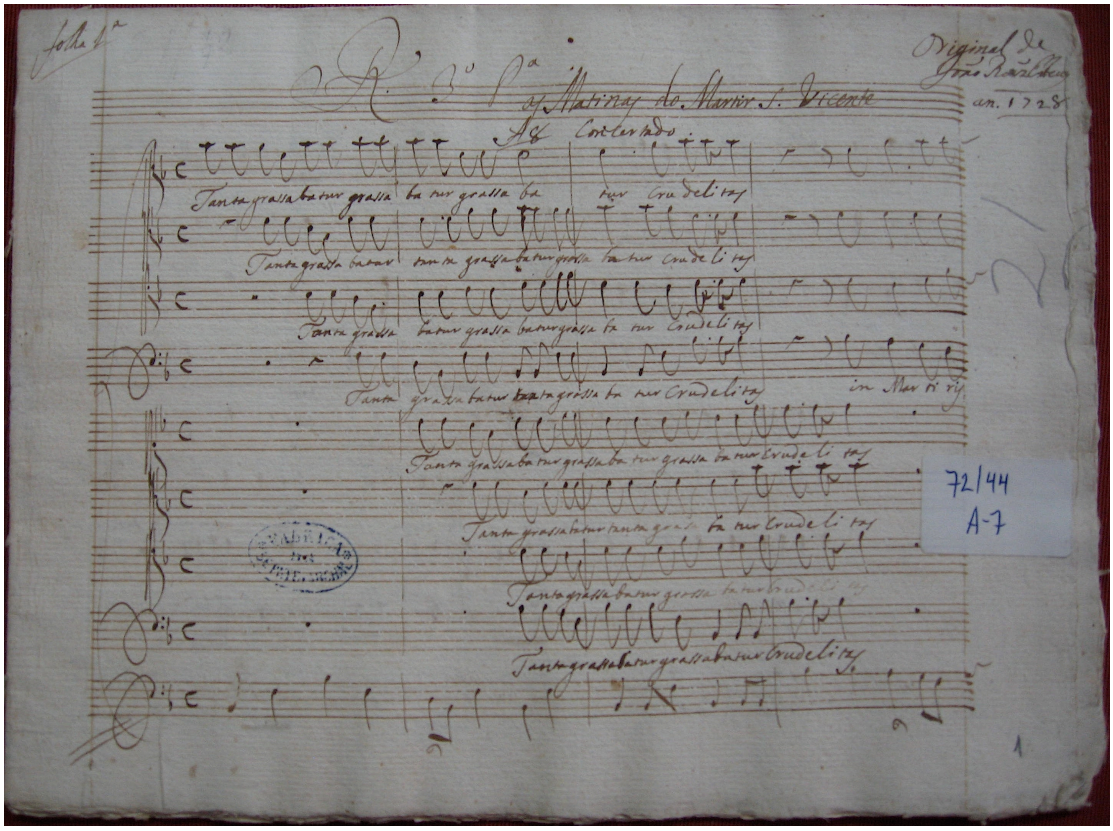
4.2.1. ANÁLISE DE OBRAS EM *STILE CONCERTATO* POLICORAL

4.2.1.1 *Tanta grassabatur crudelitas* para AATB/SATB, Bc., (P-Lf 72/44 A7)

Estamos na presença de um responsório para as Matinas da Festa do Mártir S. Vicente, padroeiro de Lisboa, como se pode ler na epígrafe. Este responsório, à semelhança do que é prática usual, é composto por 4 secções: o responsório (r), a presa (p), o versículo (V) e a doxologia breve (Db), ordenando-se por esta forma: R(r-p) – V – R(p) – Db – R(p).

Esta é uma obra em *stile concertato* muito elaborada. A explicação para tal facto pode passar pelo facto de esta se destinar a uma das festas mais importantes da cidade de Lisboa. Desde logo, um facto se afigura nesta obra de forma peculiar, ao analisarmos a primeira página da fonte, no que diz respeito às claves patentes: temos o Coro I constituído por A1A2TB e o Coro II com a disposição mais habitual: SATB.

Imagem 4.5: 1ª página de *Tanta grassabatur crudelitas*
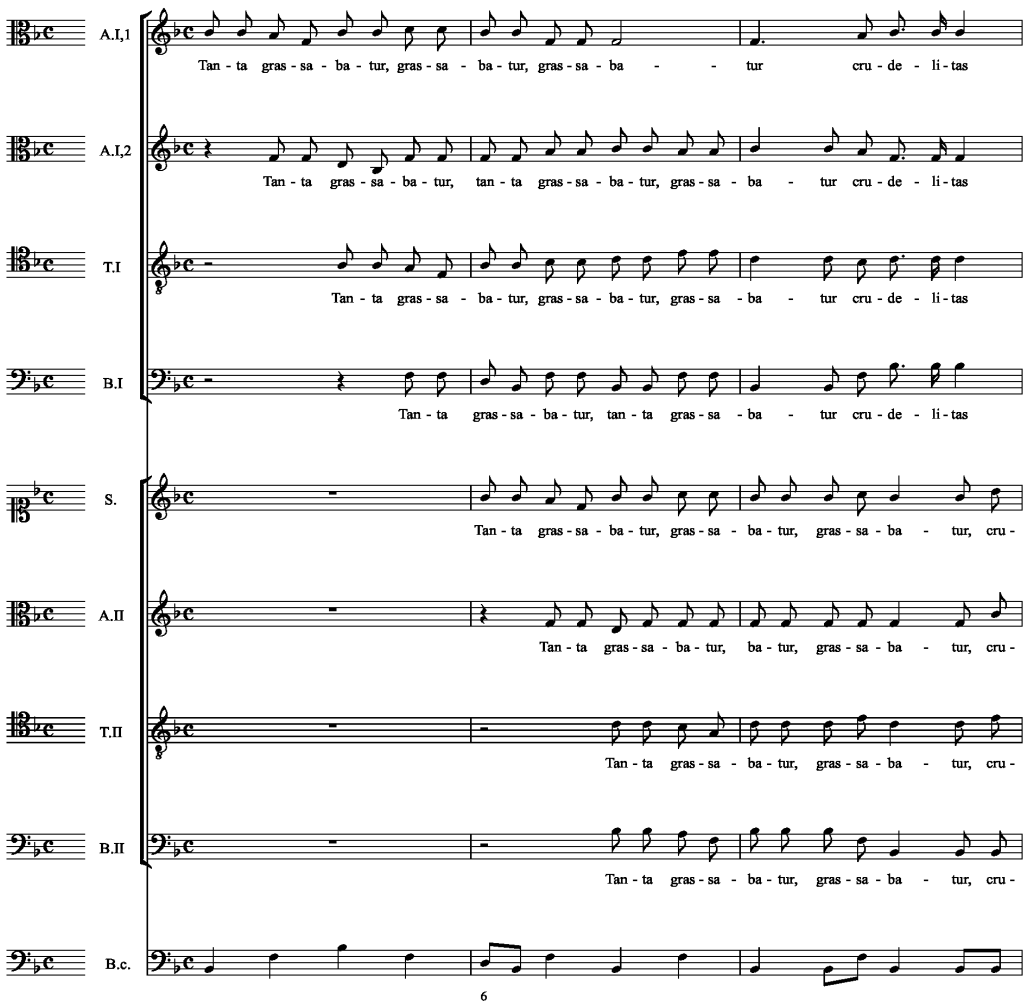


Quadro 4.10: Secções de texto e respectivos processos composicionais, de forma resumida

SECÇÕES	TEXTOS	PROCESSOS COMPOSICIONAIS RESUMIDOS
R(i)	a) Tanta grassabatur crudelitas in Martyris corpore, b) et tanta tranquilitas proferebatur in voce.	a) Imitação cerrada das 8 vozes, seguido de alternância de coros b) Início dos solos, inicialmente em pares de solos, mas posteriormente em coros de soli, com resposta dos Tutti
R(r)	a) Ut Vincentio patiente, b) non is, qui torquebatur, sed alius loqui videretur.	a) Coro I, imitado de imediato pelo Coro II, ambos numa escrita homofónica b) Fuga a8
V.	Tot convicta miraculis persistebat impietas (...)	Ária para Alto solo em Sol menor
R(p)	Ut Vincentio patiente (…)	(...)
Db	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Duo Alto e Tenor, em Ré menor.
R(p)	Ut Vincentio patiente (…)	(...)
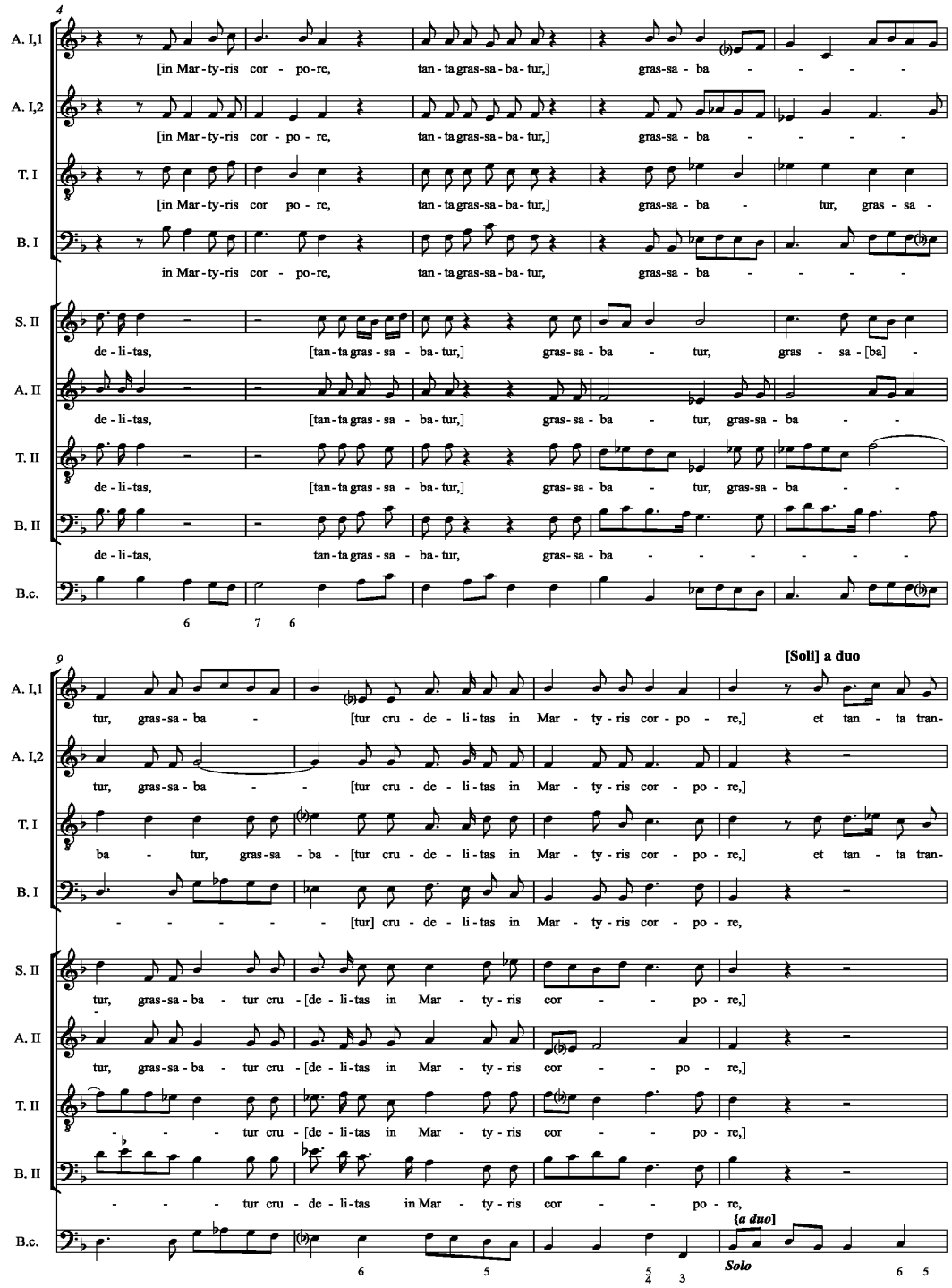
A obra inicia-se de uma forma singular e impressiva – texto *Tanta grassabatur crudelitas* -, com as entradas sucessiva das vozes à distância de um tempo, visualmente em forma de cascata: A1 – A2 – TI – BI – SII – AII – TII/BII.

Ex. 4.41: Início de *Tanta grassabatur crudelitas*



Segue-se um momento de alternância constante dos coros – texto *in Martyris corpore* –, com uma densidade da textura rítmica que conduz a que durante 5 compassos tenhamos as 8 vozes sobrepostas. Durante esses tempo faz-se ouvir uma sequência harmónica em que alternam 3ª e 5ª descendentes, com o carácter ascendente que confere a esta passagem, sob o ponto de vista da tensão musical, concluindo esta passagem no início do compasso 12, após uma breve cadência.
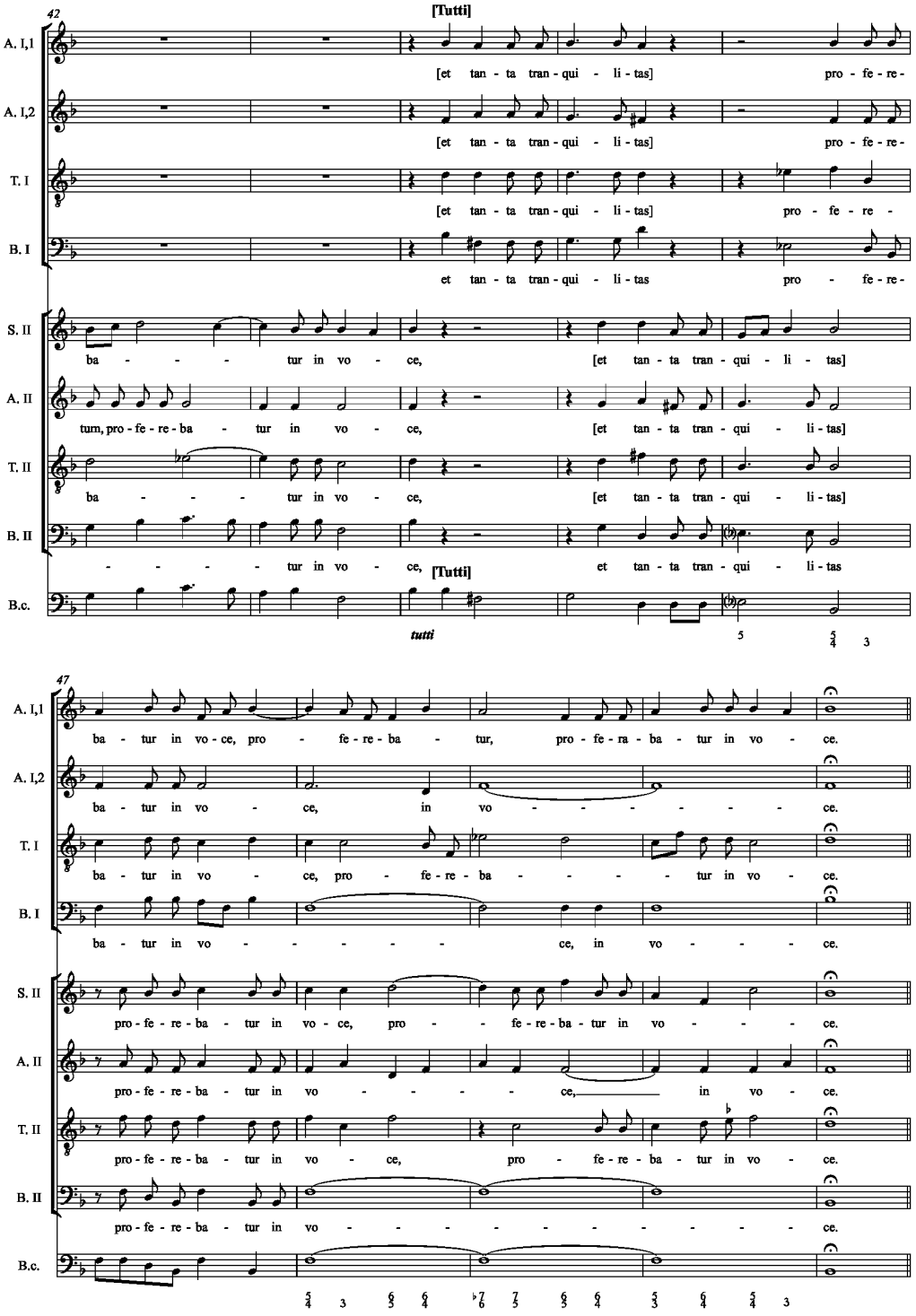
Ex. 4.42: Alternância dos coros, nos compassos 4-12



Com *et tanta tranquilitas proferebatur in voce*, segunda frase do responsório inicia-se uma nova fase, em que se alternarão pares de vozes com o Tutti: inicialmente S.I/T.I e posteriormente A.II/T.II. Em ambos os casos temos o Tutti como resposta, utilizando a sequencia harmónica de 5ª descendentes como base harmónica, na primeira das quais com acordes de 4 sons se encontram na 3ª inversão. Após os solos A.II/T.II. e respetiva resposta do Tutti (c.32-41), temos um momento de alternância do coro de solistas, seguido de um

momento de Tutti, com uma passagem num movimento harmónico interrompido, por Mib maior, que se tornará no IV de Sib maior em que terminará o responsório, precedido de uma nota pedal.
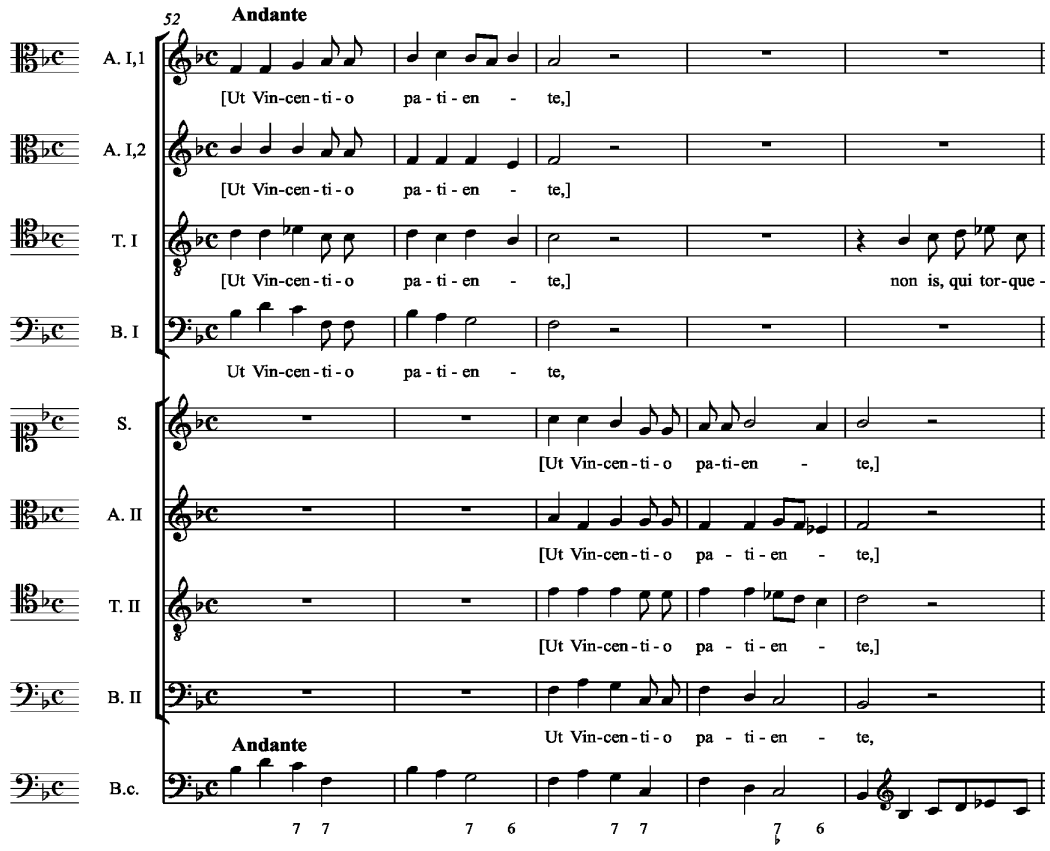
Ex. 4.43: Toda a passagem descrita (c.42-51)



A Presa inicia-se com uma proposta do Coro I, com o texto *Ut Vincentio patiente*, em que modula a Fá maior, a que responde o Coro II, com o mesmo texto, modulando de
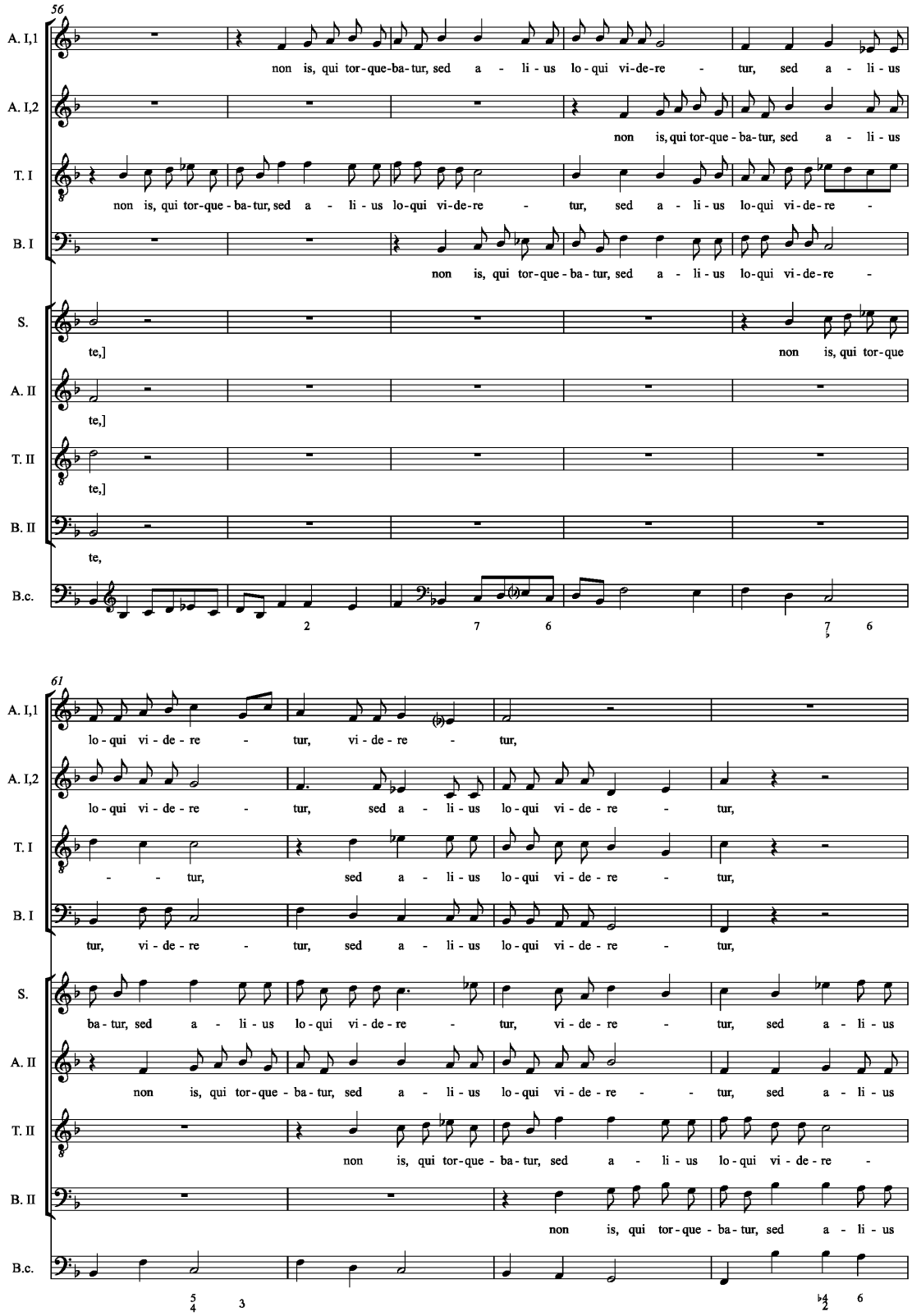
regresso a Sib maior, funcionando este momento com os dois coros como se de uma introdução se tratasse.

Ex. 4.44: Início da presa (c.52)



Segue-se uma das mais fulgurantes fugas do conjunto das obras de João Rodrigues Esteves, sobre o texto *non is, qui torquebatur, sed alius loqui videretur.* Esta fuga a 8 vozes, com a duração de 35 compassos, tem um tema já utilizado num fugato da antífona mariana *Regina cæli*, com a única alteração: a primeira figura é aqui reduzida à duração de uma semínima. Não temos episódios, mas temos uma fuga que modula a quase todas as tonalidades próximas – fica de fora a tonalidade de Dó menor -, mas passando momentaneamente por uma tonalidade afastada como Lá menor, na fase temática que se inicia em Ré menor.
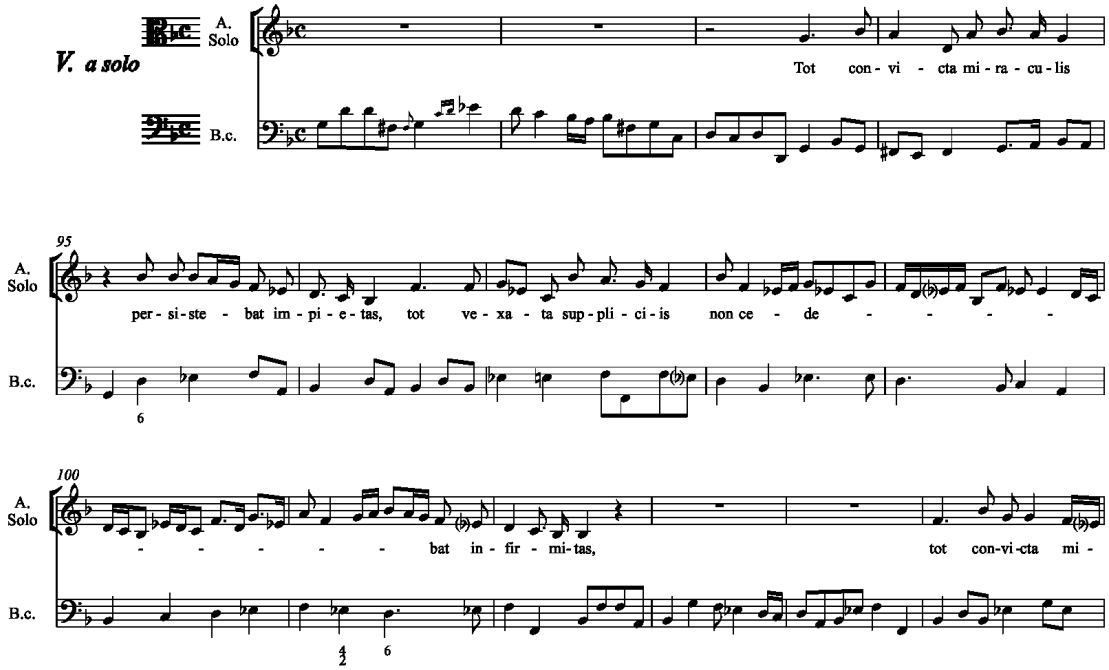
Ex. 4.45: Exposição da fuga



O versículo foi musicado sob a forma de uma Ária para Alto solo e contínuo, com uma particularidade que o torna quase único no universo musical de João Rodrigues Esteves. Esta ária inicia-se com um solo de contínuo, em jeito de um breve *ritornello*,

durante 3 compassos e meio[186]. Os momentos similares com solo que surgem, com dimensões diversas, ao longo da ária, contribuem para a sua definição formal. No decorrer da ária temos diversas modulações, mas coincidindo com o retomar do *ritornello*, temos modulações claras a Sib maior e a Ré menor e no fim da ária, que se conclui com o *ritornello*, de regresso à tonalidade de partida: Sol menor.

Ex. 4.46: Primeiros compassos da ária



Após a repetição da presa, surge a doxologia breve, para Alto e Tenor, num compasso ternário e num tom pouco festivo, mesmo algo piedoso pela utilização do movimento de terceiras paralelas associado a diversos retardos, regressa a presa, conforme indicação existente na fonte, de acordo com a estrutura usual dos responsórios.

[186] Só há uma obra mais que se inicia com um solo do Bc., numa obra toda ela singular, *Pinguis est panis Christi,* para TB solo, Bc. (Cota P-Lf – 72/35 A7), que será objecto de análise mais adiante neste trabalho.

4.2.2. ANÁLISE DE OBRAS EM *STILE CONCERTATO* a um coro (4vv ou 5vv)

Do conjunto das 99 obras o maior número destas fazem parte deste grupo em *stile concertato* a um coro, concretamente 36 obras. Dos 22 salmos, 10 motetes, 1 Hino, 1 responsório e 2 cânticos, irão ser analisados 2 salmos, 1 motete e 1 Hino, de entre muitas outras obras merecedoras de análise mais detalhada.

4.2.2.1. *BEATUS VIR*, para A solo, SATB, Bc, (P-Lf 72/47 A7)

O salmo 111, salmo de vésperas, pode ser apresentado na sua natural divisão em versos.
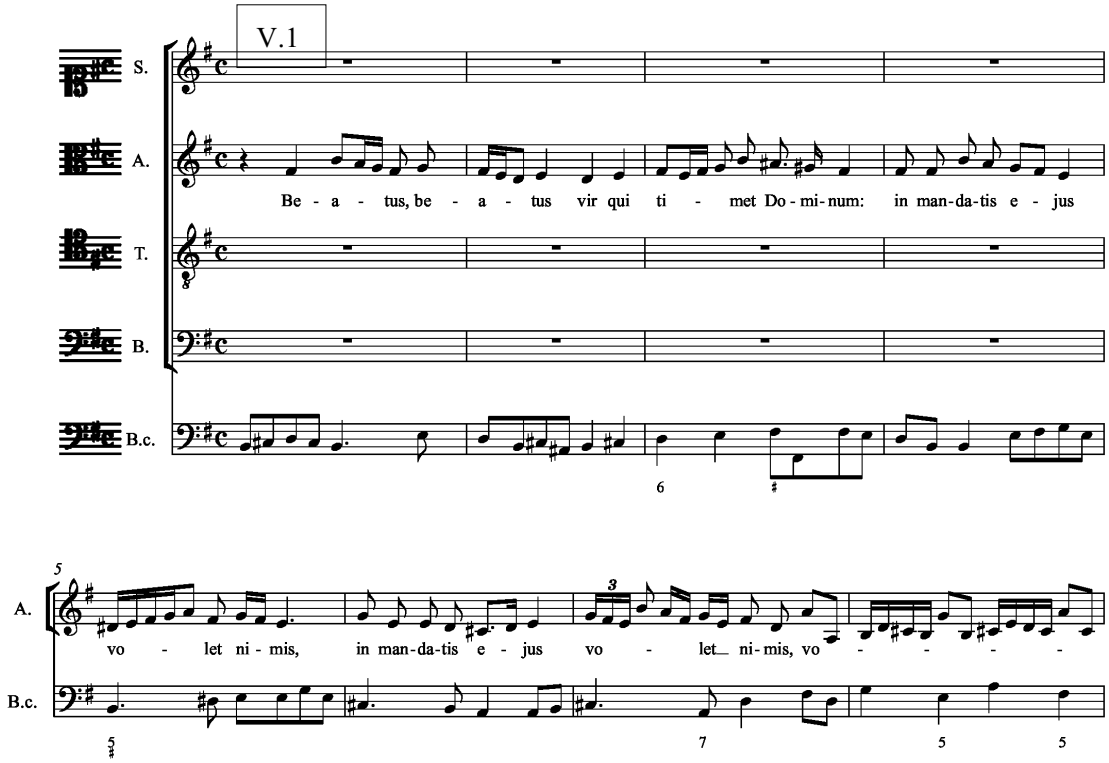
Quadro 4.11: Secções de texto e respectivos processos composicionais, de forma resumida
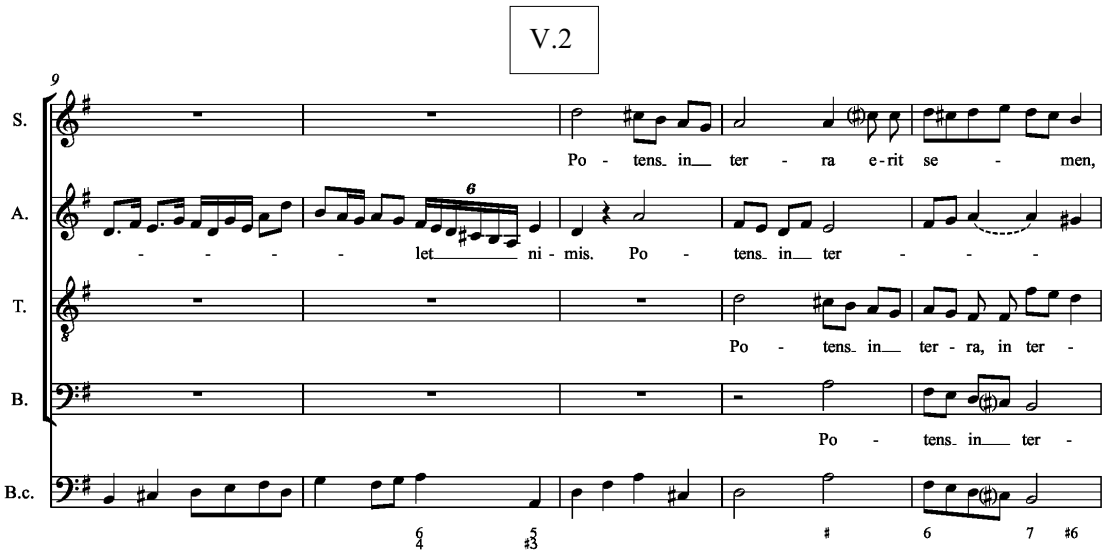
VERSOS	TEXTO	PROCESSOS COMPOSICIONAIS RESUMIDOS
1	Beatus vir qui timet Dominum: in mandatis ejus volet nimis.	Alto solo em C
2	Potens in terra erit semen ejus: generatio rectorum benedicetur.	Tutti, inicialmente em imitação, seguido de uma cadência, em homofonia.
3	Gloria et divitiae in domo ejus: et justitia ejus manet in saeculum saeculi.	Alto solo
4	Exortum est in tenebris lumen rectis: misericors, et miserator, et justus.	Tutti em escrita homofónica
5	a) Jucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in judicio: b) quia in aeternum non commovebitur.	a) Alto solo em alternância rápida com o tutti b) A em coloratura seguido de Tutti em escrita quase homofónica e com cadência.
6	In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit.	Alto solo em Larghetto, com coloratura, no compasso C.
7	Paratum cor ejus sperare in Domino, confirmatum est cor ejus: non commovebitur donec despiciat inimicos suos.	Tutti: Fugato com 2 temas
8	Dispersit, dedit pauperibus: justitia ejus manet in saeculum saeculi: cornu ejus exaltabitur in gloria.	Alto solo
9	a) Peccator videbit b) et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet: desiderium peccatorum peribit.	a) Tutti com texto *Peccator videbit*, seguido de Alto solo com uma melodia cromática ascendente em Adagio b) Alternância de Solo e Tutti, frase a

		frase, concluindo o Alto solo com uma coloratura em Adagio sob o texto *desiderium peccatorum peribit*
10	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Tutti em compasso 3/4
11	Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	Alternância de Alto solo em coloratura com Tutti homofónico, em compasso C

De forma resumida, é possível constatar a atenção dada pelo compositor à estrutura do texto, fazendo alternar o Alto solo com o Tutti, que assume diferentes tipos de escrita, por vezes imitativa, outras, na maior parte dos casos, homofónica; mesmo assim, o tutti surge por vezes num andamento vivo, noutros em Adagio e outros em Andante. Com exceção do 2º verso, temos uma prática usual de um adensar dos diálogos entre o Alto solo e o Tutti, com a aproximação do final do verso. No caso do 2º verso, tal não acontece motivado pelo reforço composicional do texto "desiderium peccatorum peribit", que significa, na tradução oficial em português: "os desejos dos ímpios saem frustrados."
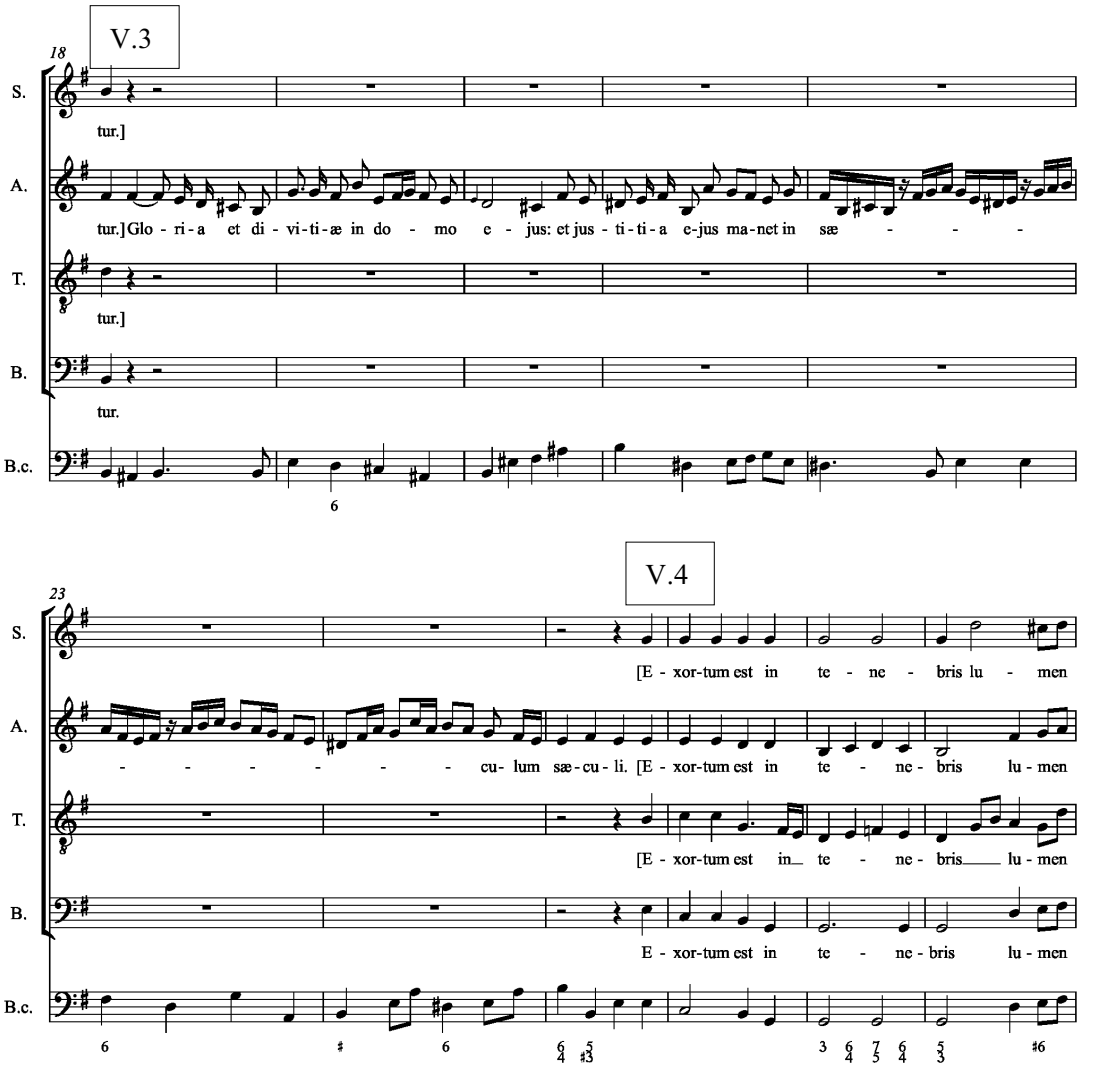
Exemplo 4.47: Versos 1 (A solo) e 2 (Tutti em imitação)

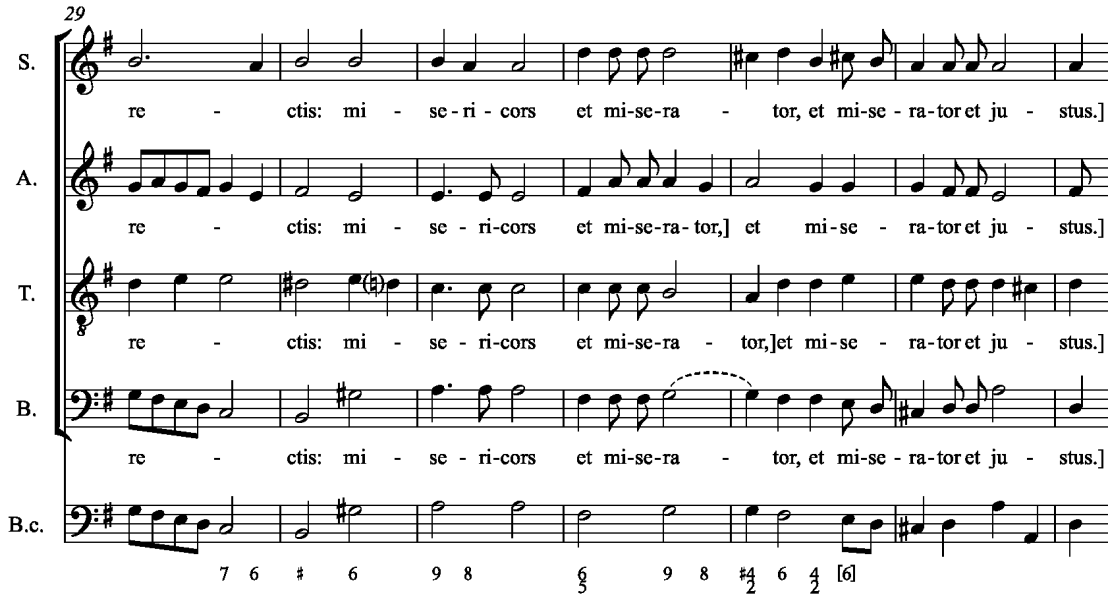




Refira-se aqui a modulação a Ré maior que acontece no fim do 1º verso do Alto solo, regressando no final da parte do Tutti a Si menor, tonalidade original.

Exemplo 4.48: Versos 3 (A solo) e 4 (Tutti homofónico)
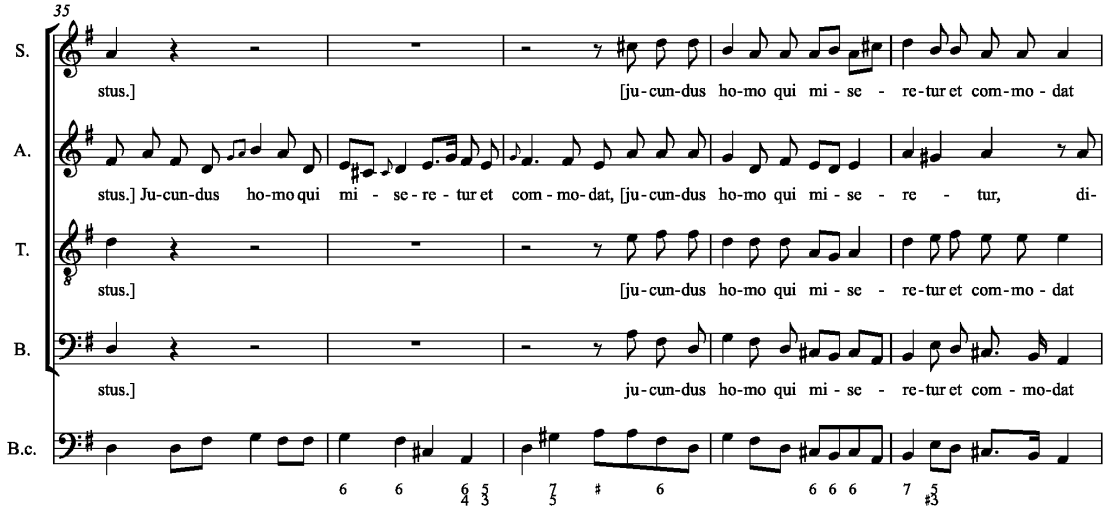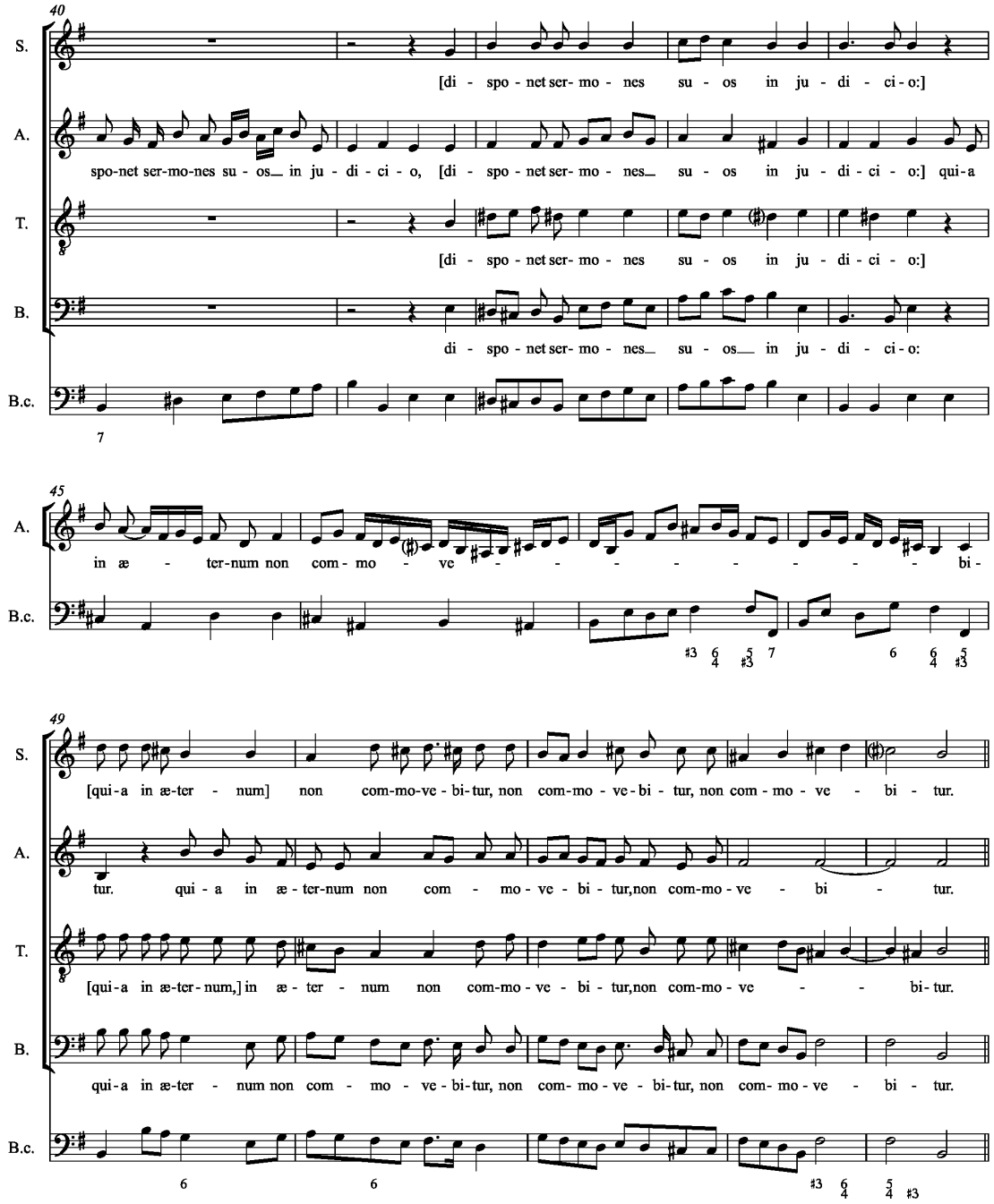




Dois aspetos são importantes serem relevados no 5º verso: a) O aumento da densidade da coloratura do Alto solo e b) a modulação de Si menor, tonalidade de onde parte a Ré maior, uma tonalidade próxima, passando, no fim do solo por Mi menor, outra tonalidade próxima. De referir ainda o reforço da palavra *tenebris* (c.27), em que, principalmente as três vozes inferiores se encontram na respetiva região vocal mais grave e em semínimas, perdendo intencionalmente o carácter vigoroso existente até aqui. Também igualmente interessante algum abrandamento na dinâmica rítmica que acontece com outras palavras centrais "misericors et miserator".

O 5º verso resume-se, no essencial, pela alternância entre solo e Tutti.
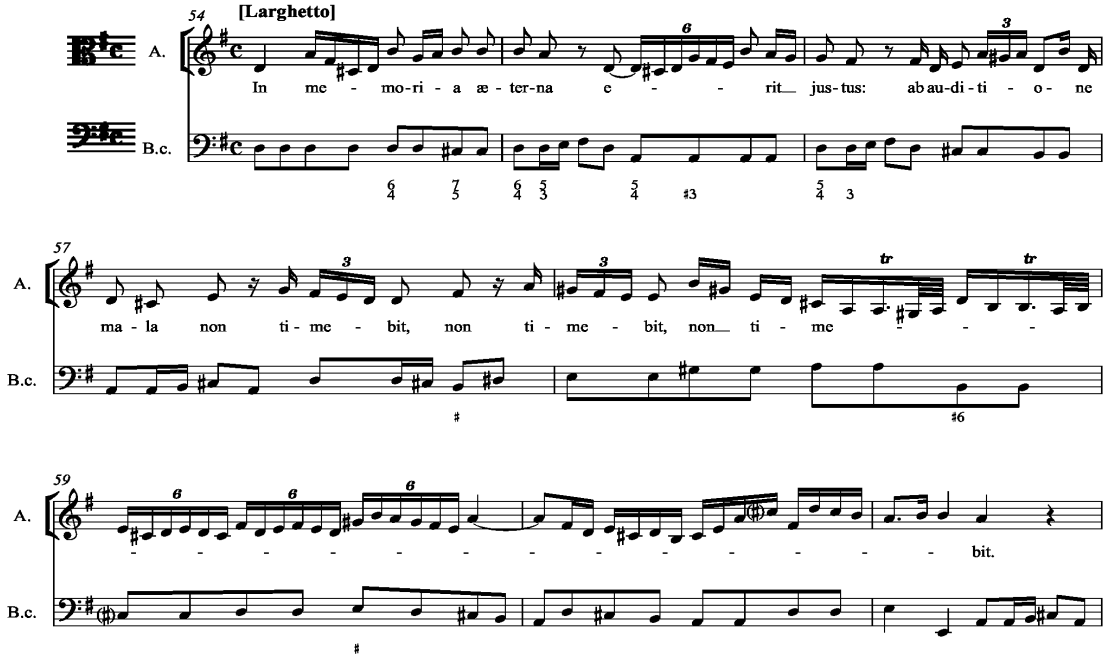
Exemplo 4.49: 5º verso
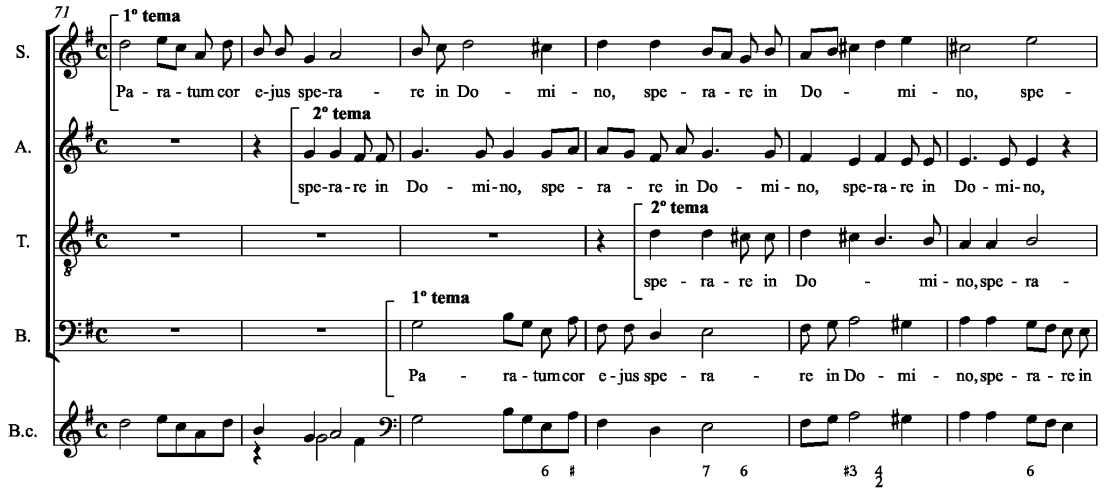




O 6º verso é preenchido na íntegra por um solo do Alto. Mesmo num andamento como o Larghetto – a indicação só surge nas partes -, esta é uma ária assaz virtuosa, com ritmos de valores muito curtos, pouco vulgares na generalidade das obras de João Rodrigues Esteves.

Exemplo 4.50: Extracto dos primeiros compassos do 6º verso
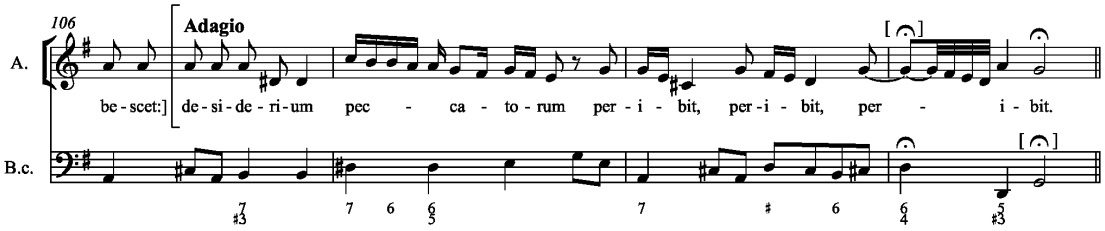


O 7º verso inicia-se com um fugato com dois temas, que dura 11 compassos, a que se segue uma breve alternância entre vozes agudas e graves do Tutti.

Exemplo 4.51: Início do fugato com 2 temas
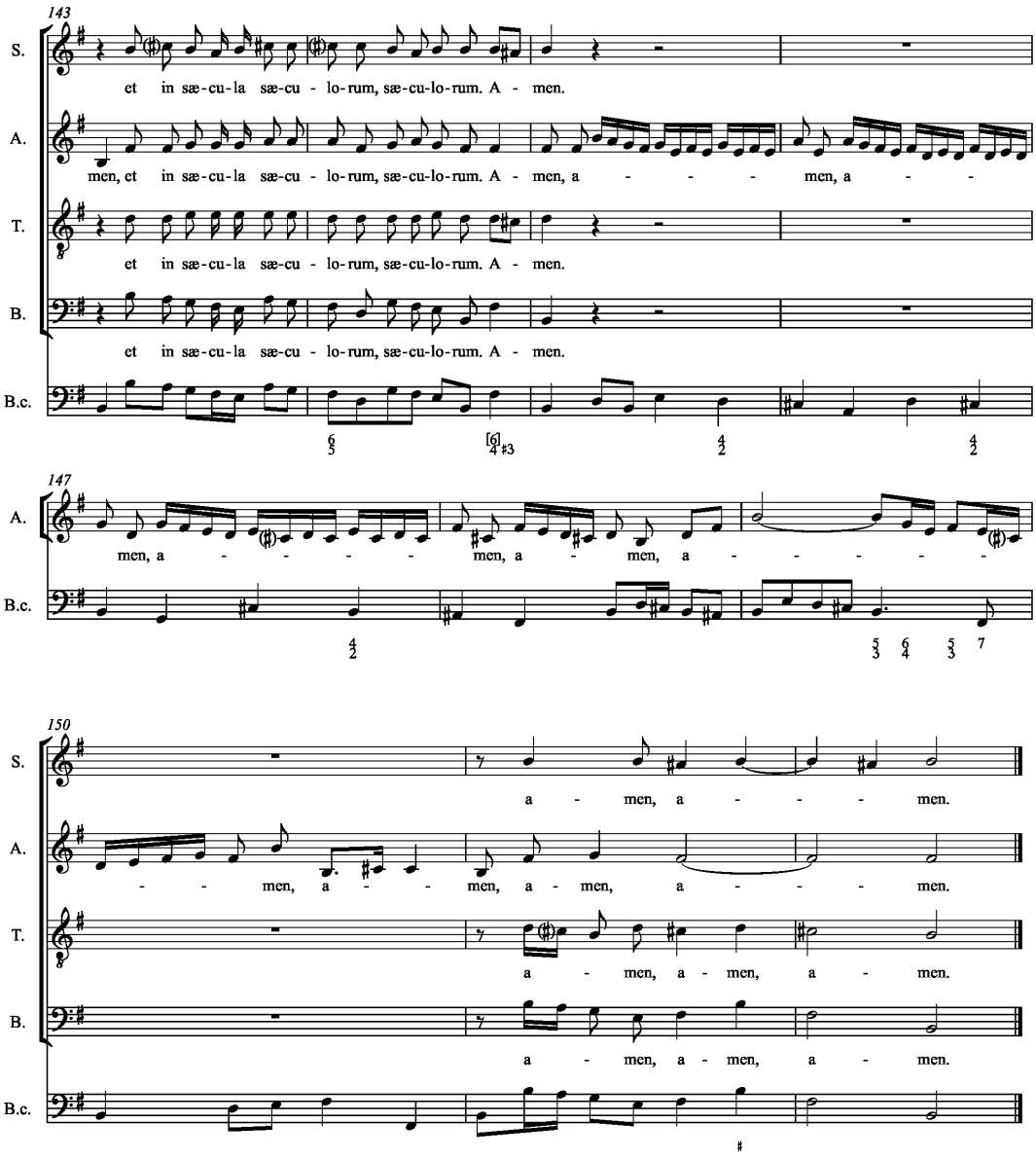


Após a habitual alternância entre solo e tutti, atrás resumida, alcançamos o final desta parte com um interessante e inesperado final, usualmente a cargo do tutti.

Exemplo 4.52: Conclusão do 9º verso



Após o *Gloria Patri* homófono, entoado pelo Tutti, segue-se um momento vivíssimo, com coloraturas virtuosíssimas, respondendo o tutti com momentos silábicos e em valores curtos.

Exemplo 4.53: Últimos 12 compassos da obra



4.2.2.2. *Beatus vir* para SATB solo, SATB, Bc, (P-Lf 72/48 A7)

No *stile concertato*, temos o concertar de elementos contrastantes, desde uma voz solista, um ensemble vocal e Bc., até várias vozes solistas, podendo envolver instrumentos, que não só os do contínuo. Em João Rodrigues Esteves não há indicação inequívoca de que ele tenha utilizados outros instrumentos, que não os do contínuo, exceto nos seus *Te Deum,* que infelizmente se encontram perdidos. Do que chegou aos nossos dias, no que diz respeito a solistas, temos a situação com um solista, como vimos no exemplo anterior, passando por 2 e 4 solistas, até à situação nada usual, que iremos observar agora de perto, em que temos uma obra com 8 solistas e um *tutti*, como assim denomina João Rodrigues Esteves. Sob o mesmo texto do exemplo anterior, o salmo 111, é agora de novo divido de forma diversa e musicado utilizando outros meios e processos, conforme poderemos observar de forma abreviada no seguinte quadro.

Quadro 4.12: Secções de texto e respectivos processos composicionais, de forma resumida

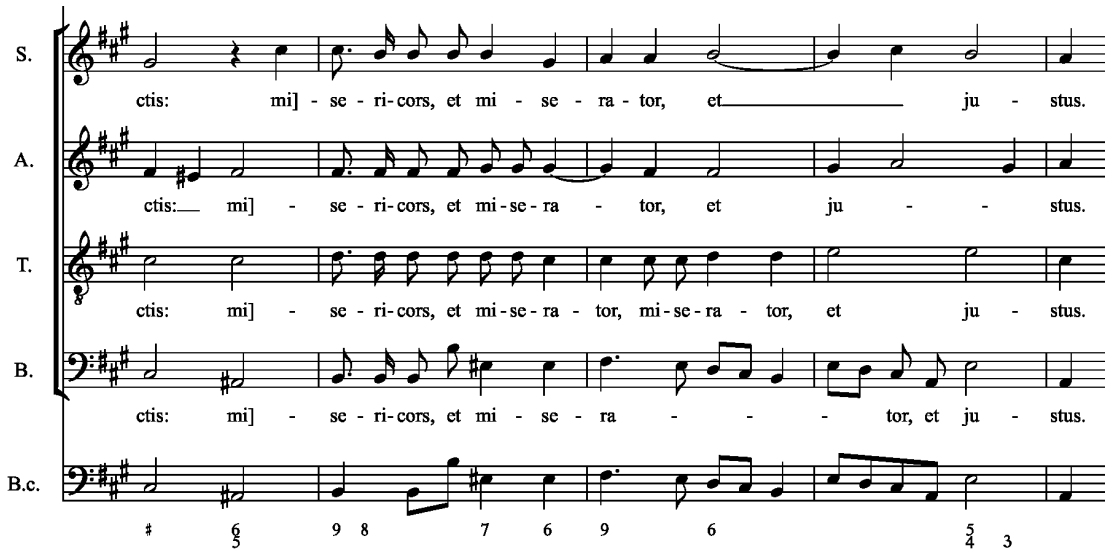
VERSOS	TEXTO	PROCESSOS COMPOSICIONAIS RESUMIDOS
1	Beatus vir qui timet Dominum: in mandatis ejus volet nimis.	S.I e S. II em diálogo, no compasso C
2	Potens in terra erit semen ejus: generatio rectorum benedicetur.	Tutti, numa escrita homofónica e silábica.
3	Gloria et divitiae in domo ejus: et justitia ejus manet in saeculum saeculi	A.I e A. II em diálogo
4	Exortum est in tenebris lumen rectis: misericors, et miserator, et justus.	Tutti, numa escrita homofónica e silábica.
5	Jucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in judicio: quia in aeternum non commovebitur.	T.I e T. II em diálogo
6	In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit.	Tutti, numa escrita imitativa, num breve fugato, e silábica.
7	Paratum cor ejus sperare in Domino, confirmatum est cor ejus: non commovebitur donec despiciat inimicos suos.	B.I e B. II em diálogo
8	Dispersit, dedit pauperibus: justitia ejus manet in saeculum saeculi: cornu ejus exaltabitur in gloria.	Tutti, numa escrita imitativa e posteriormente homofónica (*cornu ejus…*)
9	a) Peccator videbit et irascetur, b) dentibus suis fremet et tabescet: c) desiderium peccatorum peribit.	a) S solo/ T Solo seguido de Tutti, numa escrita homofónica e silábica. b) S solo/ T Solo (c.91) a que se juntam A solo / B solo no c.93 c) Mudança de compasso para um compasso ternário, com a indicação de Andante moderato. Temos de novo S solo/ T Solo seguido de Tutti, numa escrita homofónica e silábica

10	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	S. solo / A. Solo / B. solo
11	Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	Tutti, numa escrita homofónica e silábica. Só com a palavra *Amen*, temos uma alternância de todos os 8 solos, em diferentes combinações com o Tutti.

Mais uma vez é notório a atenção que o compositor dá à estrutura do texto, fazendo alternar os diferentes soli com o Tutti, que assume diferentes tipos de escrita, sendo, contudo na maior parte dos casos, homofónica e silábica.
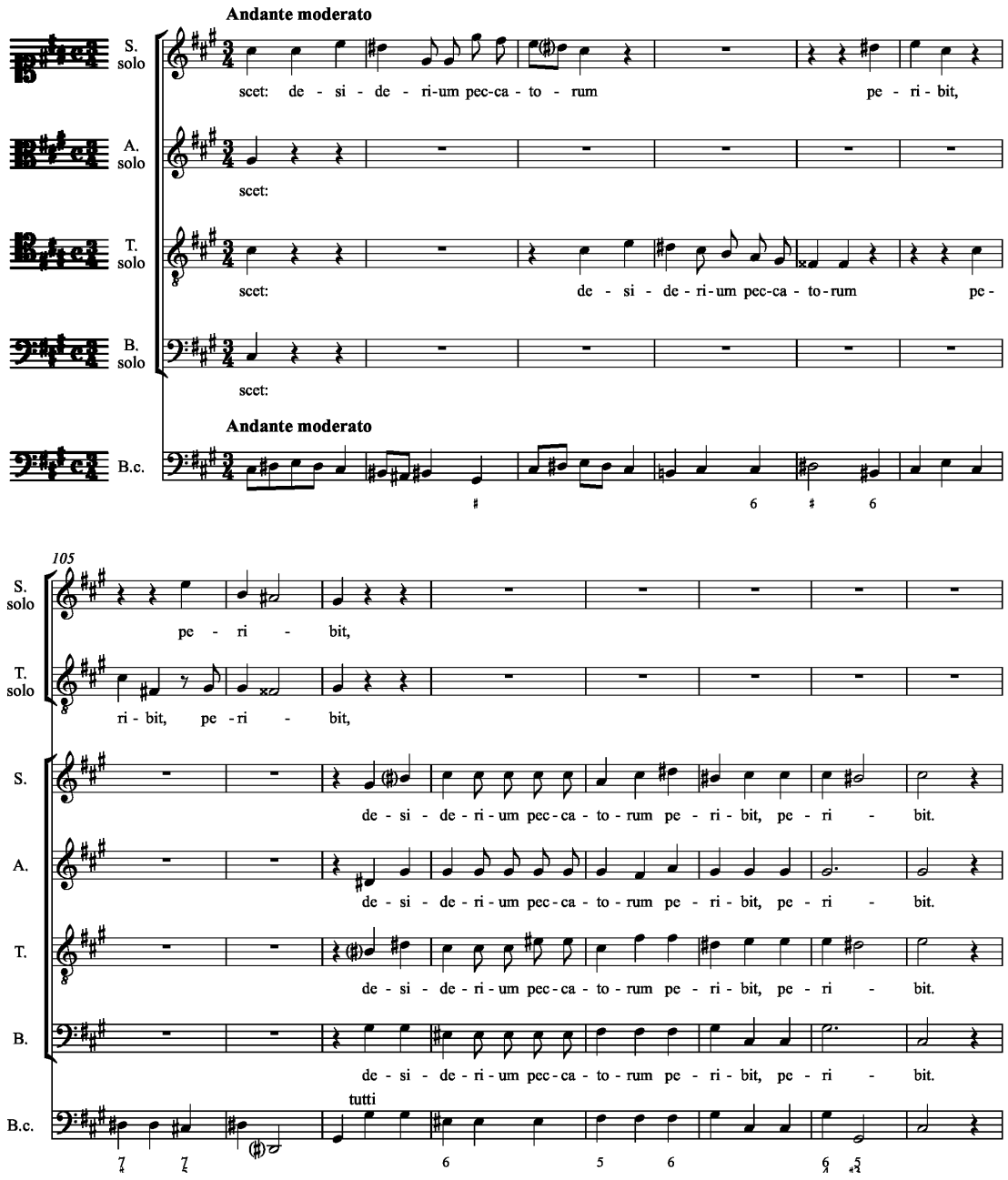
Temos no decorrer da obra, para além da barra dupla, que antecederá o final, duas mudanças de andamentos, curiosamente em momentos que, já na obra anterior, tinha acontecido: a) Em *misericors, et miserator, et justus*; b) *desiderium peccatorum peribit*; em ambos os casos estamos na presença do reforço expressivo de frases do texto que decididamente impressionaram o compositor, mas que são facilmente compreensíveis, pelo seu significado[187].

Exemplo 4.54: "misericors, et miserator, et justus"



[187] *Misericors, et miserator, et justus,* na tradução oficial portuguesa, significa "(homem) misericordioso, compassivo e justo". *Desiderium peccatorum peribit,* na tradução oficial portuguesa, significa "os desejos dos ímpios saem frustrados."

Exemplo 4.54: “desiderium peccatorum peribit”
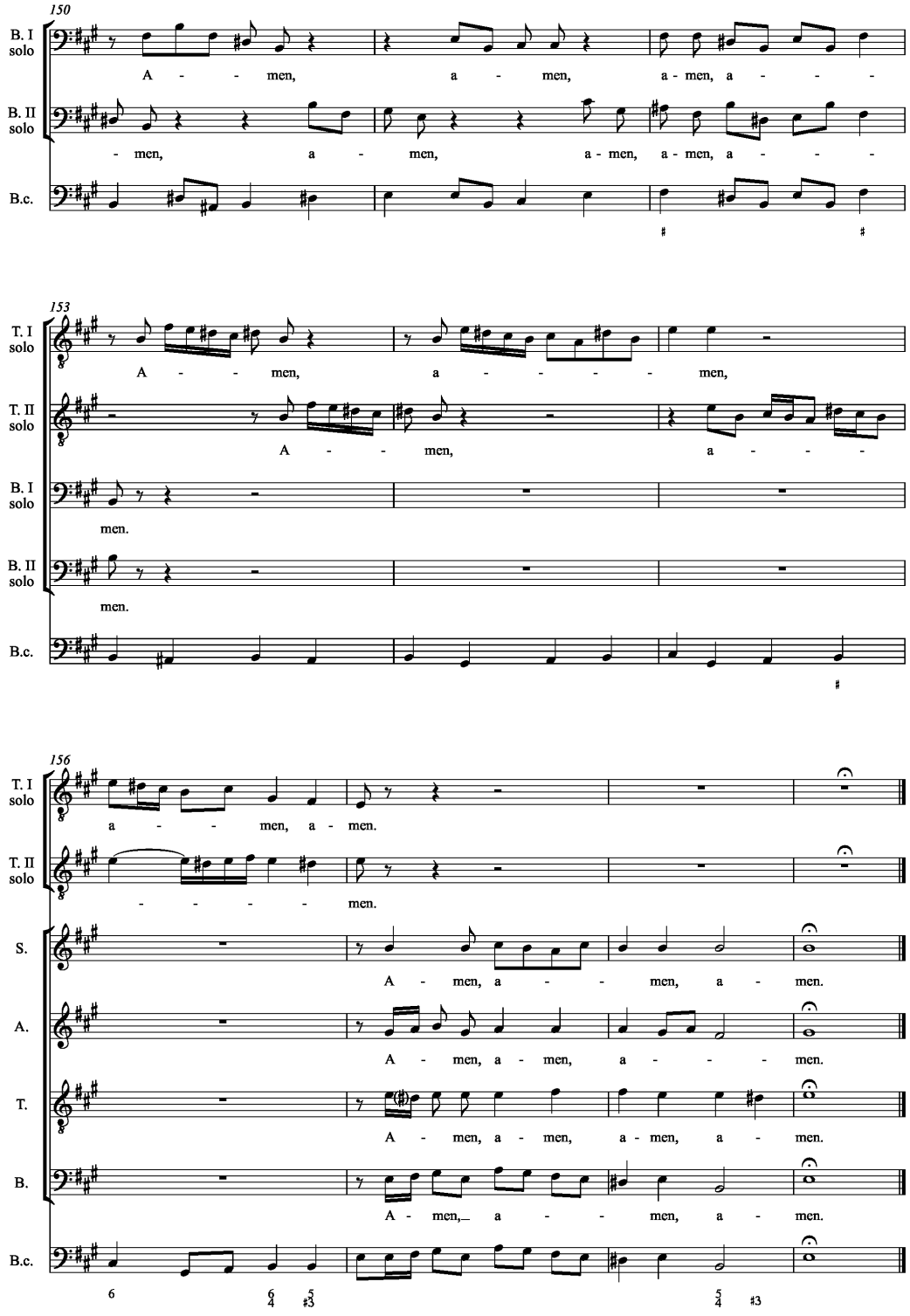


Os planos harmónicos são consistentes com a prática patente em muitas obras similares de João Rodrigues Esteves, com modulações a todas as tonalidades próximas da tonalidade original da obra, Lá maior.

Da comparação da forma musical utilizada nos dois salmos poderemos constatar que ela é bem diferente, seja na forma como agrupa os versos, seja nos andamentos indicados, apesar de nos dois momentos atrás descritos podermos encontrar semelhanças.

A secção final da obra, que se inicia no c.139, preenchida toda com o texto “Amen”, começa com o mesmo motivo melódico do início da obra e também com os dois

sopranos solos. Nesta secção de 20 compassos, todas as vozes solistas vão participar, em diversas combinações, numa escrita assaz fragmentada, contrastante, criando um final, que é um exemplo muito interessante de um *stile concertato.*

Exemplo 4.56: 10 compassos finais da obra
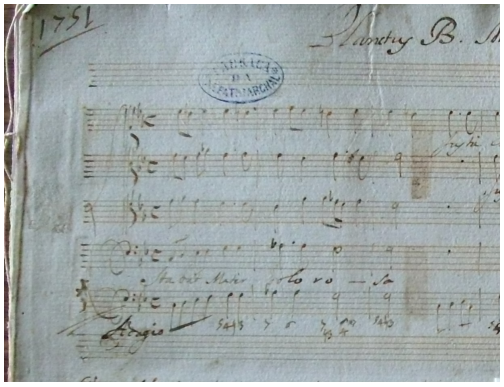


4.2.2.3. *Planctus Beatæ Mariæ Virginis*[188] para SATB Soli, SATB, Bc, (P-Lf 72/88 A7 / P-Ln mc-16-cx13)

Estamos perante uma das obras mais relevantes do conjunto de obras de João Rodrigues Esteves. Nas partes temos a indicação *con concerti*, que não deixa dúvidas quanto ao estilo que a define. Contudo, ela tem algumas particularidades que a tornam única. Estamos na presença de uma obra em diversos andamentos, concretamente 11, devendo-se ainda referir que quer o primeiro quer o último dos andamentos são claramente divisíveis em secções com tutti e secções de alguma dimensão com solos.

Na comparação da partitura existente na Biblioteca Nacional, no espólio de Mário Sampayo Ribeiro, com as partes retiradas, existentes no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, foi possível observar algumas pequenas diferenças referentes aos primeiros compassos. Constatou-se a existência na partitura de diversas momentos em que foram colados papéis sobre a partitura original, muito provavelmente com o intuito de serem feitas correções. Todas essas correções estão contempladas nas partes existentes em P-Lf 72/88 A7, com exceção do momento atrás referido, relativo aos primeiros compassos. Da observação mais pormenorizada da partitura, pode ver-se restos de cola desde o início ao 2º tempo do c.3. Esta é a secção em que há diferenças sensíveis entre a partitura e as partes. Das colagens existentes, podemos constatar que o copista respeitou sempre a música escrita nos papéis colados posteriormente na partitura. Esta observação leva-me a acreditar que também poderia ter havido um papel colado nos primeiros compassos e que se extraviou. Pelo atrás exposto, decidiu-se optar pela versão existente nas partes.

[188] Nas partes é referido o título Stabat Mater, mas como a utilização litúrgica da obra pode ser diversa, optou-se por se manter no título o nome *Planctus*, conforme inscrição na partitura e título existente no *Liber usualis*, pág. 1874

Imagem 4.6: Primeiros compassos, onde se pode ver resto de cola no final da referida secção



O texto foi agrupado pelo compositor conforme o quadro abaixo:

Quadro 4.13: Estrutura do *Planctus Beatæ Mariæ Virginis*

SECÇÕES	TEXTOS	DISPOSITIVO VOCAL	PROCESSOS COMPOSICIONAIS RESUMIDOS (+ COMPASSO E ANDAMENTO)
1	1. Stabat Mater dolorosa juxta crucem lacrimosa, dum pendebat Filius.	Tutti	(C - Adagio) Diferentes imitações para os 2 primeiros versos, com alterações da ordem das entradas. Imitação em pares de vozes para o 3º verso.
	2. Cujus animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius.		Secção homorrítmica no 1ºverso, regressando aos processos imitativos anteriores, modulando a Mib maior
	3. O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta, mater unigeniti!	SAB	Imitações, proposta pelo Soprano e seguida pelas restantes vozes, com mudança na ordem das entradas e conclusão homorrítmica em Mib maior, após passagens breves por Dó menor e Sib maior.
	4. Quae maerebat et dolebat, et tremebat, dum videbat nati poenas inclyti.	Tutti	2 imitações para os primeiros 2 versos, seguido de uma imitação em pares de vozes para o 3º verso, regressando a Dó menor.
2	5. Quis est homo, qui non fleret, Christi Matrem si videret in tanto supplicio?	SA	(3/4 – Moderato) Duo em forma binária, em Sol menor, havendo diferenças nos motivos, concluindo cada frase de forma homorrítmica, passando-se por Sib maior.
3	6. Quis non posset contristari, piam Matrem contemplari dolentem cum Filio?	T	(C - Andante moderato) Ária em Mib maior, em forma binária, concluindo a primeira frase em Sib maior e regressando no final a Mib maior
4	7. Pro peccatis suae gentis vidit Jesum in tormentis, et flagellis subditum.	Solos / Tutti	(C – Grave) Secção em Sib maior, em que os solos alternam com os tutti, prevalecendo a utilização de pares de vozes, mas concluindo homorritmicamente.
	8. Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum, dum emisit spiritum.	Tutti	Início homorrítmico em Sol menor, com vários momentos muito expressivos e concluindo com um Adagio em "dum emisit"
5	9. Eja, Mater, fons amoris, me sentire vim doloris, fac, ut tecum lugeam	S	(3/4 – Andantino) Ária em forma binária, em Sol menor, modulando no fim da primeira parte a Ré menor.
6	10. Fac, ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, ut sibi complaceam	B	(C - Solo Stacato) Ária em forma binária, em Mib maior, modulando no fim da primeira parte a Sib maior.

7	11. Sancta Mater, istud agas, crucifixi fige plagas cordi meo valide. 12. Tui nati vulnerati, tam dignati pro me pati, pœnas mecum divide.	SAB	(C – Largo) Trio solístico em Dó menor, em imitação das vozes, concluindo o primeiro terceto sem Sol menor. Na repetição do texto do primeiro terceto, há a alteração da ordem das entradas, modulando-se a Sib maior. No 2º terceto, iniciando-se homofonicamente em Sib maior, passar-se-á a uma escrita imitativa, passando por Sol menor e concluindo em Dó menor.
8	13. Fac me vere tecum pie flere, crucifixo condolere, donec ego vixero.	S	(C - Andante moderato) Ária em forma binária, em Fá menor, modulando no fim da primeira parte a Láb maior.
9	14. Juxta crucem tecum stare, te libenter sociare in planctu desidero.	SB	(C – Tempo giusto) Dueto em forma binária, em Sib maior, modulando no fim da primeira parte a Fá maior. Como usual, escrita imitativa concluindo homofonicamente.
10	15. Virgo virginum praeclara, mihi jam non sis amara: fac me tecum plangere.	A	(3/4 – Andantino) Ária em forma binária, em Sol menor, modulando no fim da primeira parte a Sib maior.
11	16. Fac, ut portem Christi mortem, passionis fac consortem, et plagas recolere.	Tutti	C Imitações diferentes para o 1º e 3º versos, com as habituais alterações da ordem das entradas. Homofonia no 2º verso. Regresso à tonalidade geral da obra, Dó menor.
	17. Fac me plagis vulnerari, cruce hac inebriari, ob amorem Filii.	S	Breve solo em Mib maior, modulando a Sol menor
	18. Inflammatus et accensus per te, Virgo, sim defensus in die judicii.	AB	Breve duo em imitação, começando em Sol menor e modulando a Mib maior
	19. Fac me cruce custodiri morte Christi praemuniri confoveri gratia.	T	Breve solo, começando em Mib maior, modulando a Dó menor, ficando a cadência sobre o V grau.
	20. a) Quando corpus morietur, fac, ut animae donetur paradisi gloria. b) Amen.	Tutti	a) Adagio / Andante Secção homofónica, com o primeiro verso em Adagio, e a partir do 2º em Andante b) Fuga, com modulações passando por Mib maior, Sol menor, Fá menor e regressando a Dóm

Podemos observar a abrir e a concluir a obra dois momentos de maior dimensão que enquadram de forma clara a obra, cada um deles em que o tutti inicia e conclui, tendo no meio solos: na secção 1 temos SAB solos em conjunto e na última secção temos momentos solísticos de todas as vozes, tendo no 2º momento um duo.

Os 9 tercetos centrais contêm árias ou tutti sem uma sucessão esquematizada, em que a mudança de compasso, com que inicia e se concluiu estas sub-secções, cria contraste e diversidade. Temos diversas disposições vocais e um só Tutti, em que só uma das disposições vocais é repetida. Temos a seguinte sucessão vocal, sempre com Bc.: a) SA soli – T solo – Tutti; b) S solo – B solo – SAB soli; c) S solo – SB soli – A solo.

Da observação feita anteriormente, resulta a constatação do cuidado na estruturação de uma obra desta dimensão. Outros fatores há que concorreram para que a obra seja de

enorme interesse, como aspetos de carácter harmónico e rítmico[189]. Esta é, de entre todas as obras de João Rodrigues Esteves que chegaram aos nossos dias, uma das em que é utilizado mais cromatismo, especialmente em movimentos do baixo, e são utilizados acordes menos usuais, como acordes denominados de sexta aumentada ou de dupla sensível, por conterem dois meios-tons à fundamental do acorde seguinte, assim como um número muito elevado retardos e apogiaturas; momentos há em que o ritmo harmónico na sucessão de acordes mais tensos é mais denso. As figuras rítmicas são extremamente variadas, com valores muito curtos, indo até à fusa, ritmos jâmbicos sucessivos, síncopas sucessivas, coloraturas muito elaboradas, em que chega a haver momentos melismáticos em que uma sílaba tem pausas, ou ainda um número elevadíssimo de apogiaturas.
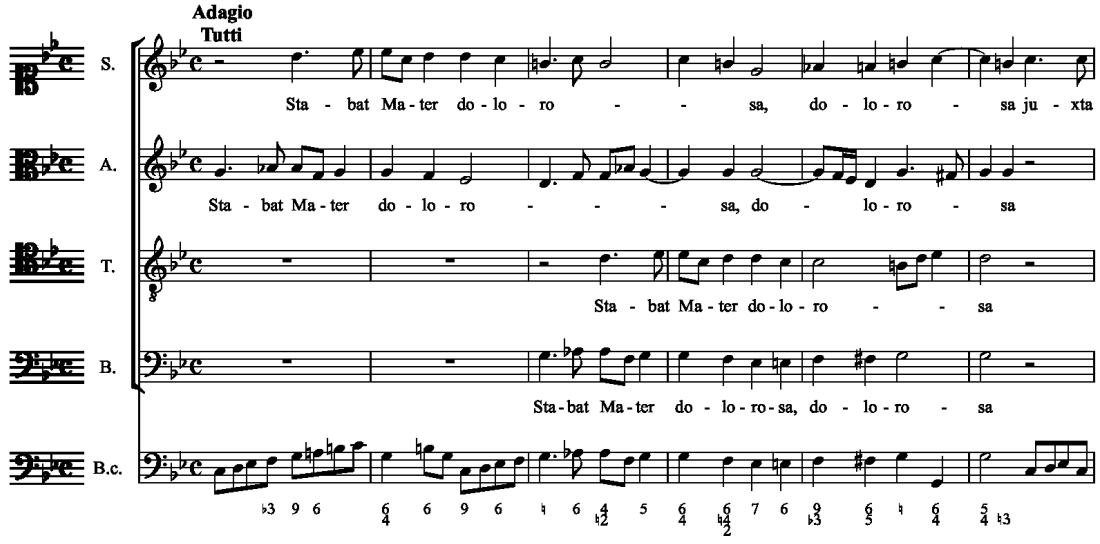
O título que surge na partitura indica unicamente *Planctus B. Mariæ Virginis*, mas as partes, que, pelo rigor, revelam um cuidado muito grande na sua elaboração e são provavelmente coevas, têm uma indicação diferente e que sugere um estilo: *Stabat Mater dolorosa A4 Con concerti*. Esta é uma obra claramente em *stile concertato,* tendo todas as características que assim a possibilitam definir. Contudo, é bastante diferente de todas as outras *concertatas*. Caracteriza-se por um número consideravelmente elevado de árias, utilizando a forma binária, que surgem, não no meio de um tutti – mesmo assim temos alguns momentos, particularmente nas secções iniciais e finais –, mas também de forma independente. Temos no total 5 solos, 2 duos e 1 trio.

Toda a primeira secção da obra, que vai do c.1 ao c.67 marca de forma impressiva toda a obra. A obra inicia-se com uma secção imitativa com a seguinte ordem de entradas: A/S/B/T. O motivo inicial propicia uma harmonia rica em retardos, com a natural expressividade que daí resulta[190]. Para além do movimento por colcheias inicial, temos um especial momento cromático ascendente que vai do 3ºT do c.4 até ao 3ºT do c.5 e que propicia uma riqueza expressiva especial.

[189] Nunca se podem excluir factores de ordem prática, relacionados com especificidades do espaço, do momento, dos executantes, etc..
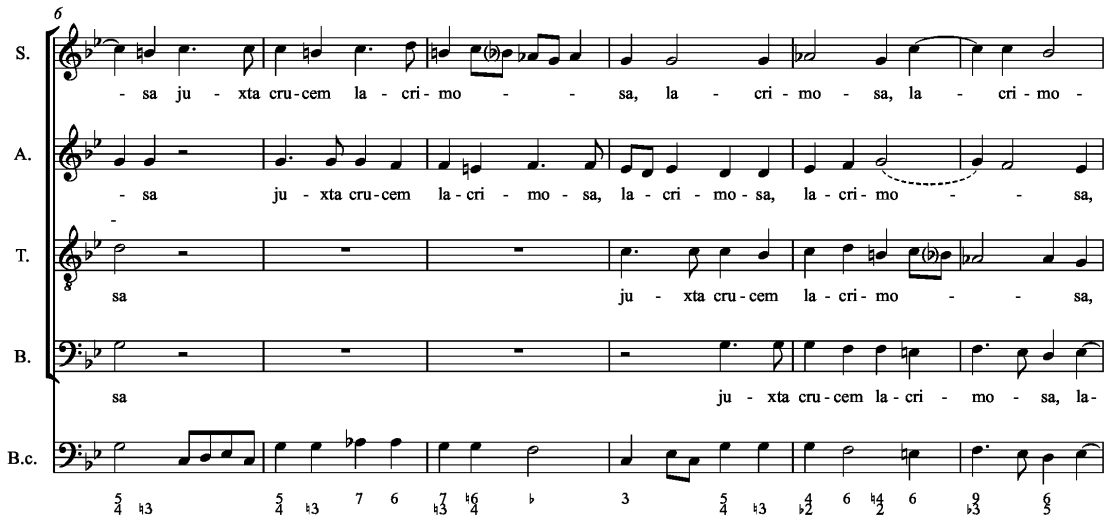
[190] Só nos primeiros cinco compassos temos, entre outros, 3 retardos 9 8.

Ex. 4.57: Início de *Planctus* (C.1-6)



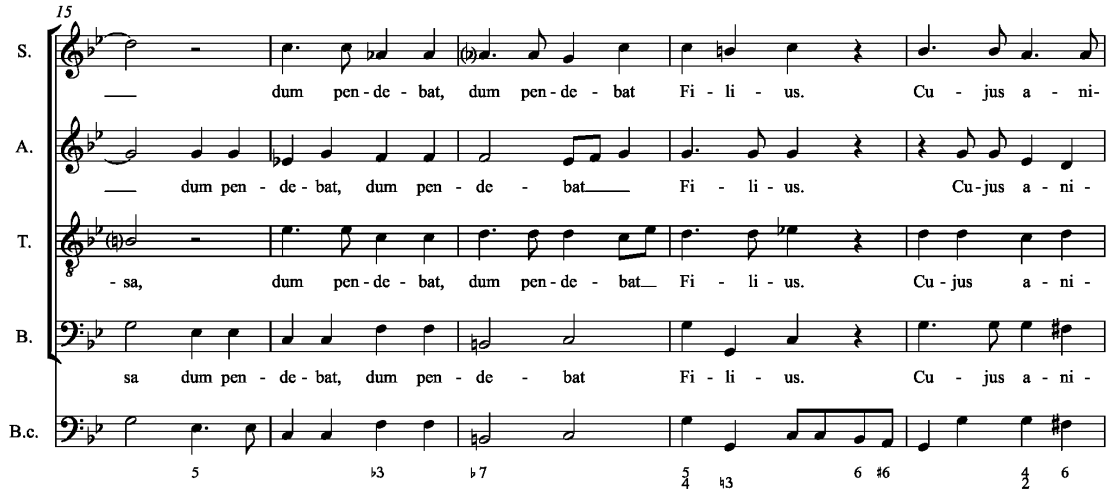
A riqueza harmónica prossegue na secção seguinte, que se inicia de imediato, no c.6, mantendo-se a escrita imitativa. A ordem de entradas altera-se, passando a ser S/A/T/B, sendo que a distância entre vozes mantém-se parcialmente inalterada, i.e., 2 tempos entre os pares de vozes a entrar, mas alonga-se um pouco entre a 2ª e 3ª vozes a entrar, que passa de 6 tempos para 8 tempos.

Ex. 4.58: *Planctus* (C.6-11)
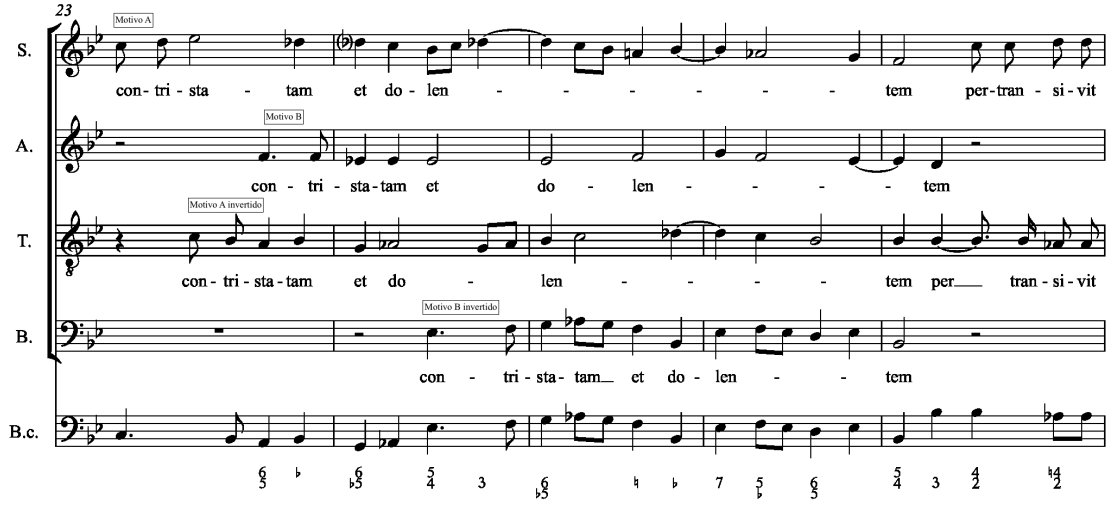


Após este modelo de imitação sucessiva, muda-se para entradas de vozes em pares de vozes, neste caso começando com AB seguido de ST. Harmonicamente temos uma mudança súbita de acorde. Tendo a frase anterior concluído em Sol maior, como acorde sobre a dominante da tonalidade de Dó menor, a fase seguinte inicia-se com o acorde de Mib maior, apesar de constatar que não se afastará da tonalidade de Dó menor, tonalidade essa confirmada no fim desta frase, no c.18.

Ex. 4.59: *Planctus* (C.15-19)



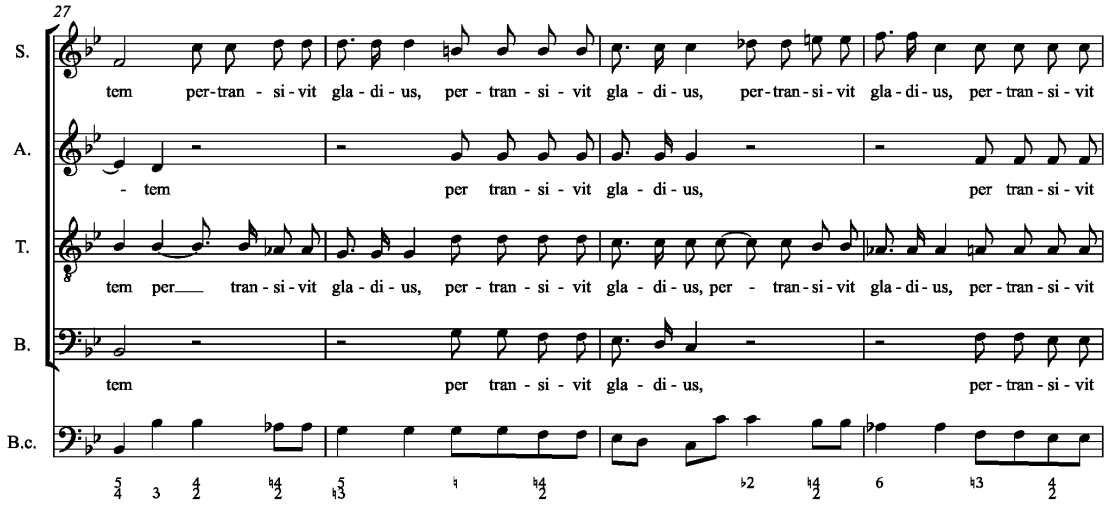
Segue-se, com início no c.19, uma secção mais homorrítmica, voltando-se à imitação no c.23, um pouco à semelhança do que aconteceu no início da obra, em que as entradas, contudo, estão mais próximas; temos dois motivos, apresentados mesmo cada um, da forma original e, na repetição, de forma invertida.

Ex. 4.60: *Planctus* (C.23-27)
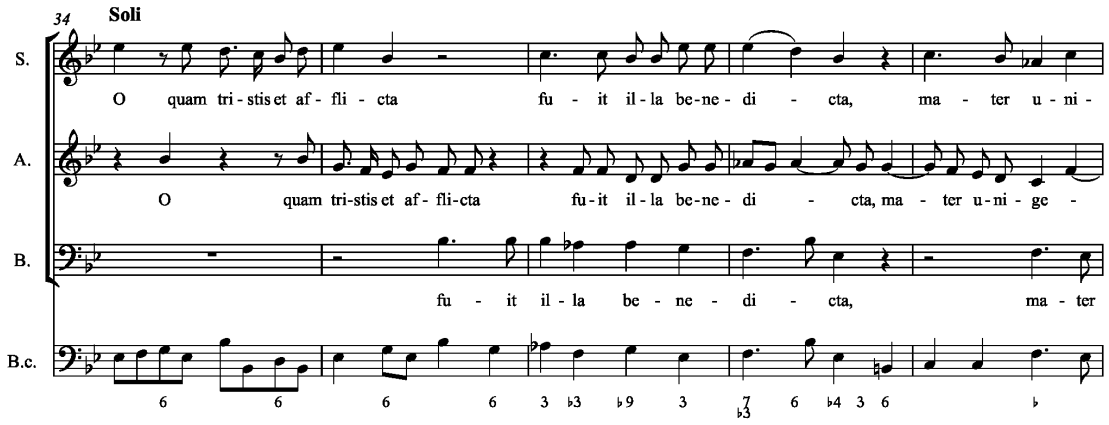


Na secção seguinte temos um dos momentos mais intensos e expressivos de toda esta primeira parte da obra, especialmente com os dois retardos entre Tenor, que prolonga a nota que vem já de trás, com o Soprano. Este efeito é mais intenso pela ausência das outras vozes, que surgem posteriormente, conjuntamente com estas duas, numa resposta homofónica.

Ex. 4.61: *Planctus* (C.27-30)



Após a conclusão da secção em Tutti, iniciam-se, sem qualquer paragem, os solos.

Ex. 4.62: *Planctus* – Soli (C.34-38)
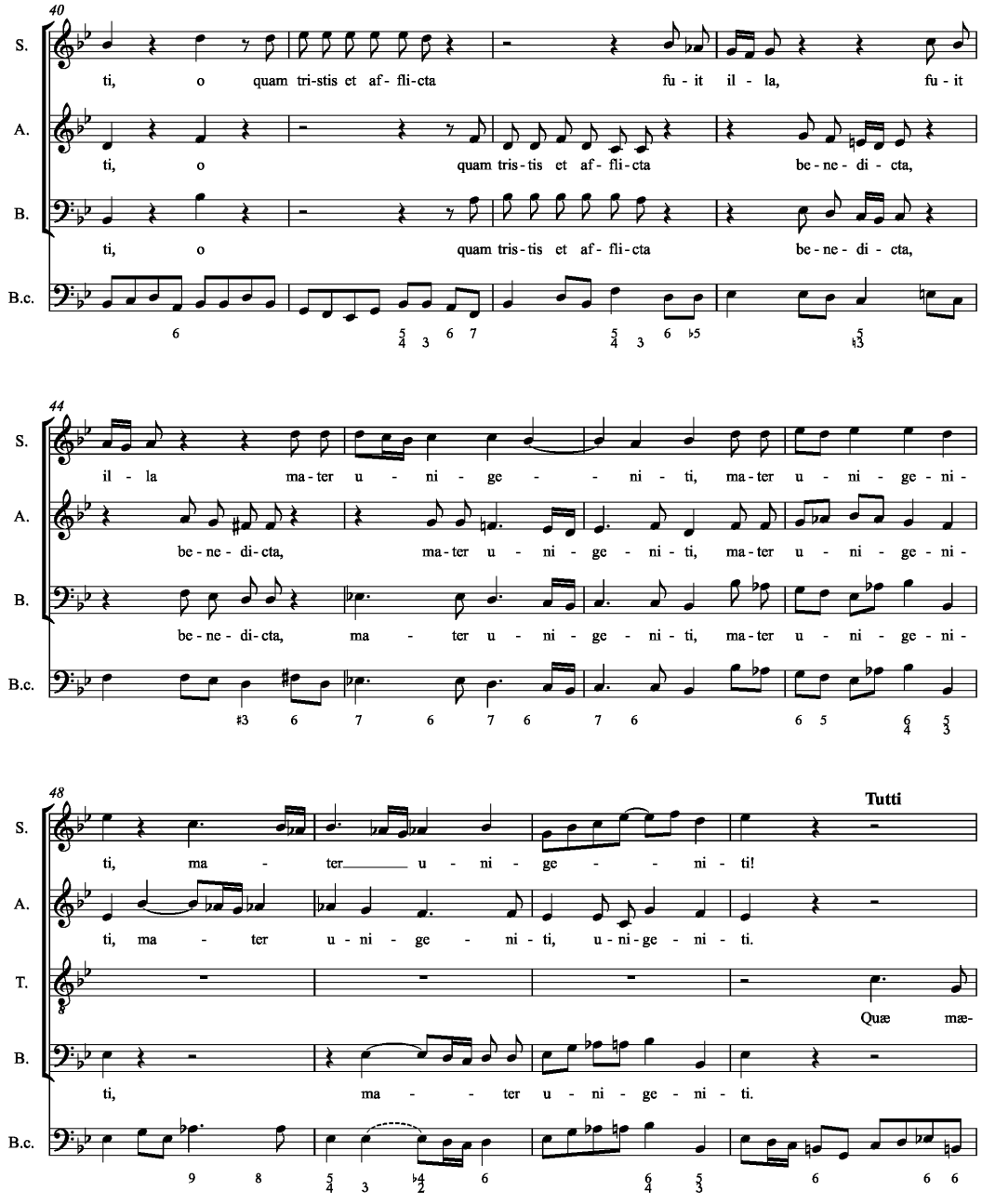


Temos inicialmente um contraste harmónico grande, no sentido de uma maior simplicidade, mas rapidamente regressa a complexidade harmónica. As 3 vozes prosseguem com o processo imitativo, apesar de o motivo inicial, proposto pelo Soprano solo, só ter sido imitado pelo Alto; o Baixo mantém o motivo que tinha surgido anteriormente no tutti, no c.23ss.

A secção solística seguinte é diferente nos meios: após a interjeição "O" de "o quam tristis et afflicta", no c.40, o Soprano propõe esta segunda parte do texto e as outras duas vozes respondem homorritmicamente, mantendo-se este mesmo processo para o resto do verso; a expressividade deste texto é claramente enfatizada pela repetição por cinco vezes da mesma nota; na repetição de "mater unigeniti" temos uma imitação plena de retardos expressivos, que culmina no c.47 com um movimento melódico ascendente até à
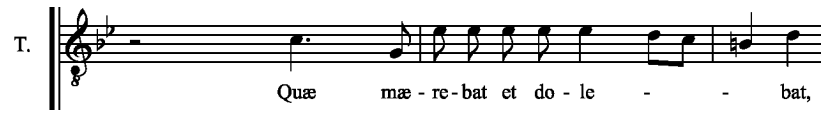
mota mais aguda desta secção, coincidindo com um adensar do ritmo harmónico no mesmo instante, criando assim um ponto culminante e final desta secção solística.

Ex. 4.63: *Planctus* – Soli (C.40-51)
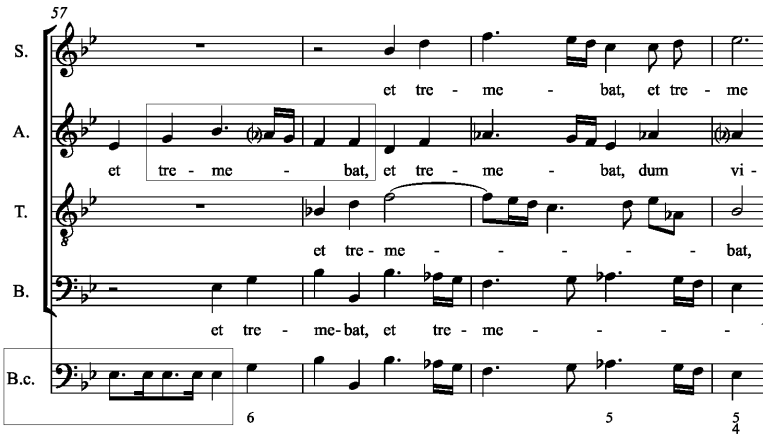


Na reentrada do tutti, no c.51, temos um motivo que retoma na sua 2ª parte a ideia da repetição de notas como fator expressivo, mas precedido, como cabeça do motivo, por dois intervalos de 4ªP descendente e de 6ªm ascendente, este particularmente expressivo e com forte tradição na história da música.

Ex. 4.64: *Planctus* – Tema de fugato (C.51-53)



Após a entrada das vozes numa nova ordem (T/A/S/B), temos uma segunda imitação, em que a palavra "tremebat" é decisiva nos motivos principais, seja o do Bc., seja no da semínima pontuada/ duas semicolcheias, nas vozes e posteriormente no Bc.

Ex. 4.65: *Planctus* – Tema de "tremebat" (C.57ss)



Segue-se um momento semelhante ao acontecido anteriormente nos c.27ss, concluindo esta fase no c.67 em Dó menor, tonalidade original, apesar de na armação da clave estarem somente as alterações Sib e Mib, podendo assim remeter para um modo antigo, mas cujo tratamento é claramente tonal.

As árias, duos ou o trio que se seguem, norteiam-se por princípios gerais comuns, tais como: a) forma binária; b) modulação a uma tonalidade próxima, em regra uma quinta superior, podendo ser possível passar transitoriamente por outras tonalidades próximas; c) Diversidade no motivo escolhido; d) Mudança de compasso e de andamento, que nesta obra surge, com um exceção[191], sempre indicado. Estas árias, duos ou trio são breves, mas claramente mais longas do que as outras que surgem incluídas quer na parte inicial, quer na parte final (a partir do c.328), entre os diversos tutti. Do conjunto de todos estes momentos, saliente-se aqui alguns efeitos expressivos, inovadores, nada usuais se comparados com
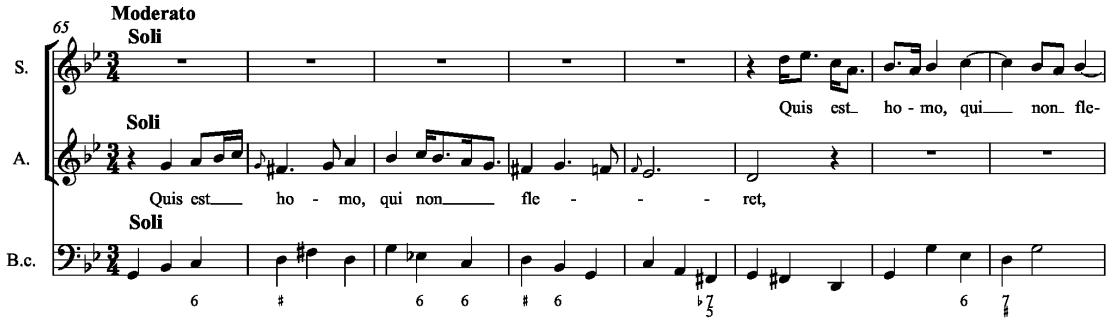
[191] Na ária para Baixo e Bc. sobre o texto *Fac, ut ardeat*, surge a indicação *solo stacato*, cujo significado não foi possível de forma inequívoca decifrar, pois não é imaginável que seja pensado ser tudo cantado e/ou executado em stacato.

outras obras de João Rodrigues Esteves. Alguns desses efeitos são condicionados pelo texto nesses instantes.

No decorrer desta obra surge por diversas vezes o modo rítmico trocaico, pouco ou nada usual noutras obras. Exemplo disso são as seguintes passagens:
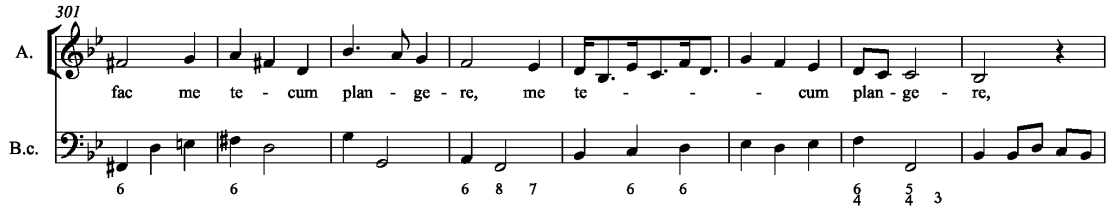
i. Ária *Quis est homo*, nos compassos 70 e 73, sendo que neste caso é mesmo o motivo B desta ária. No decorrer desta ária surgirá mais vezes.

Ex. 4.66: Ária *Quis est homo* (início)



ii. Ária *Virgo virginum præclara,* no compasso 305.

Ex. 4.67: Ária *Virgo virginum præclara* (C. 305ss)

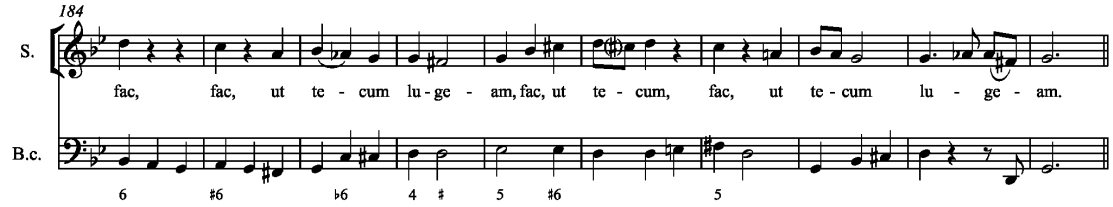


Outros processos pouco usuais merecem ser descritos aqui, pois constituem novidade em João Rodrigues Esteves e são musicalmente interessantes:

a) Acorde de Sexta Napolitana. Alguns exemplos:

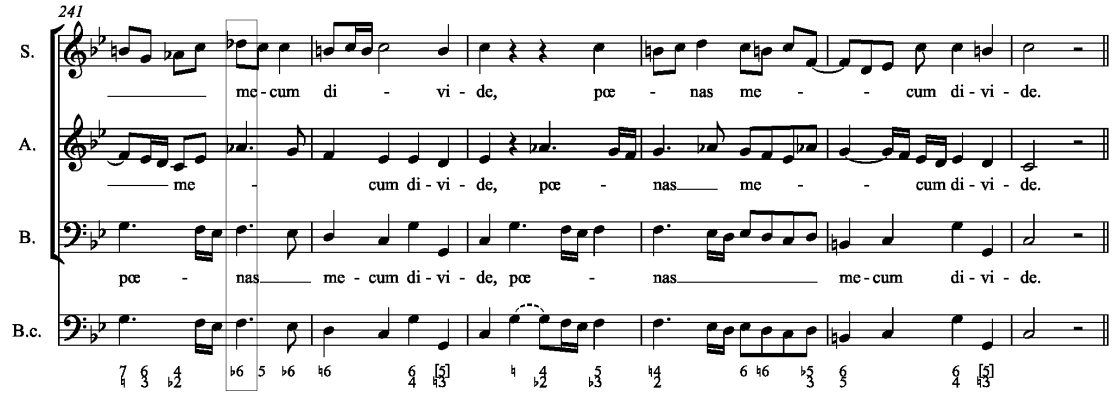
Ária *Eja Mater*, no compasso 186, ao 2º tempo. É curioso neste extrato a utilização melódica da 2º nota da escala de forma descendente no penúltimo compasso, i.e., alla napolitana.

Ex. 4.68: Acorde de 6ª napolitana no 2º tempo do compasso 186 da ária *Eja Mater*



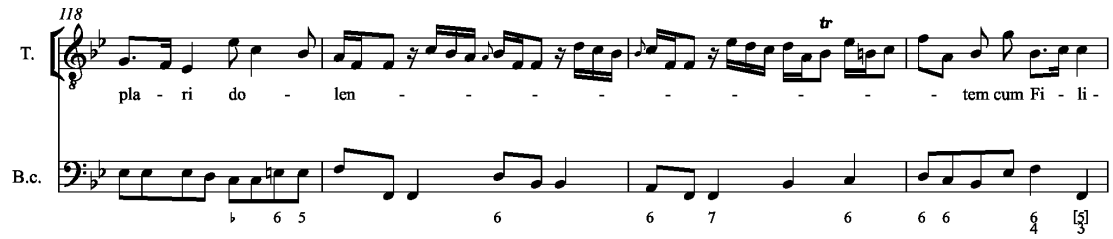
Esta ária está, aliás, plena de momentos harmónicos muito ricos, de que destacaria a utilização reiterada de acordes de sexta aumentada, também chamados de dupla sensível, assim como de acordes de sétima diminuta no estado fundamental, para já não falar da utilização de ritmos trocaicos.

Ex. 4.69: Acorde de 6ª napolitana no 3º tempo do compasso 241 da mesma ária
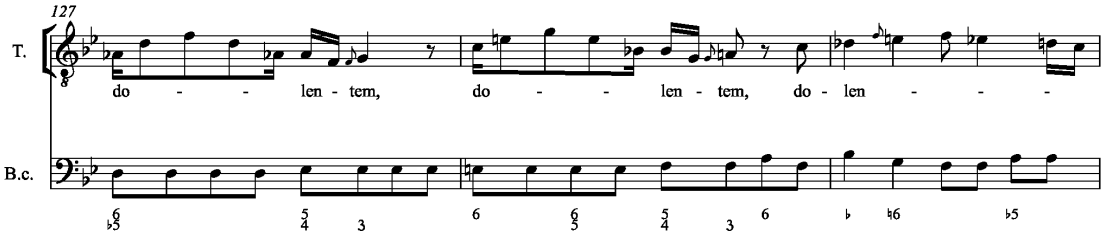


Temos momentos de coloratura muito intensos, na maior parte dos casos num andamento moderato, sublinhando palavras particulares. Exemplo singular é o que temos na ária *Quis non posset*, particularmente quando surge a palavra *dolentem*. Temos um primeiro exemplo com uma longa coloratura, em que sob uma mesma sílaba temos pausas, que reforçam o carácter doído, padecido.

Ex. 4.70: Coloratura longa e virtuosa, nos compassos 119 e seguintes da ária *Quis non posset*



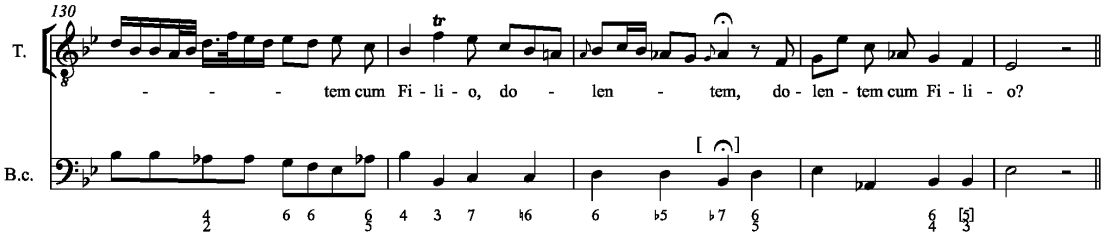
Pouco depois, nos compassos 127 e 128 temos uma sucessão de sincopas, em que o lamento é de novo enfatizado.

Ex. 4.71: Utilização repetida e sucessiva de síncopas, nos compassos 127 a 129 da mesma ária



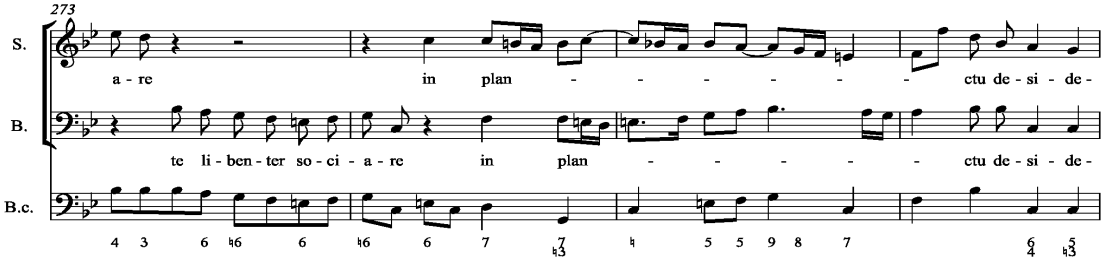
Nos compassos 129 e 130 temos primeiramente uma expressividade em notas lentas e no segundo desses compassos uma agitação rítmica muito expressiva.

Ex. 4.72: Expressividade variada e contrastante nos compassos 129 e 130 da mesma ária

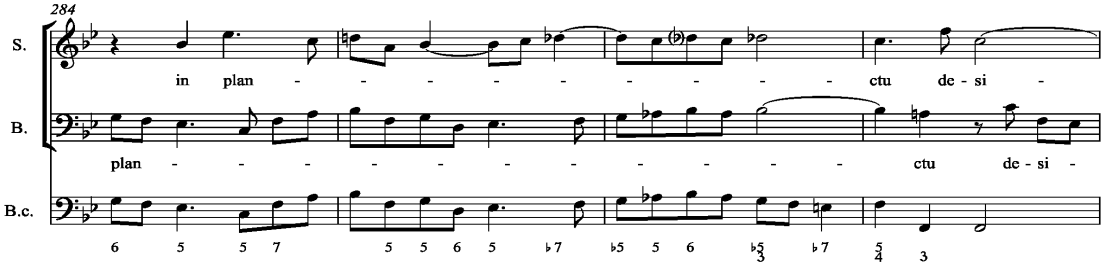


Na ária *Juxta crucem*, com o texto *planctu*, temos de novo coloraturas fortemente expressivas, desta vez sem utilização de processos rítmicos intensos, como os anteriores, mas mais processos melódicos, especialmente no 2º dos exemplos.

Ex. 4.73: Coloratura sobre texto "planctus" , C. 274 da ária *Juxta crucem*
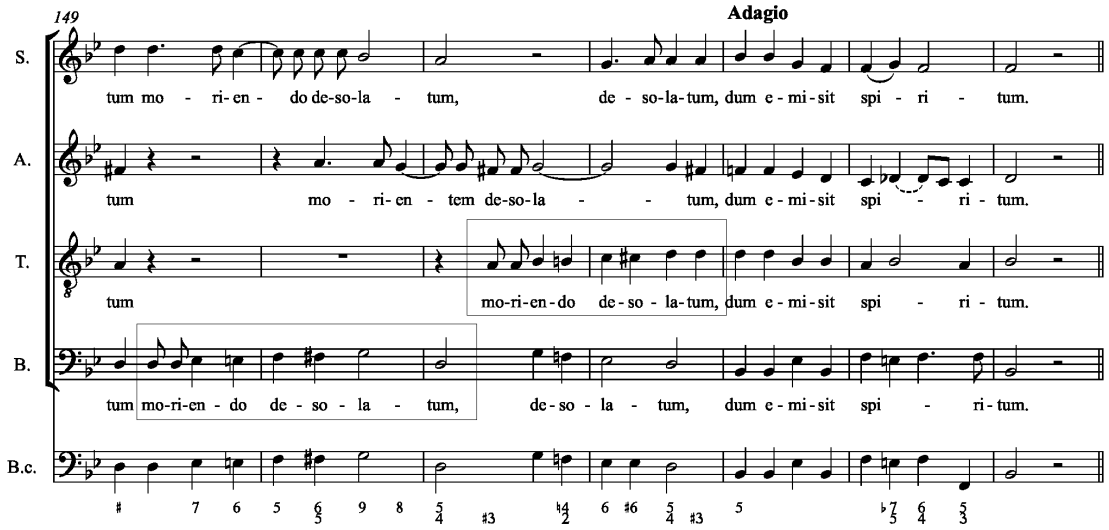


Ex. 4.74: Exemplo de melisma sobre texto "planctus" , no C. 284ss da mesma ária
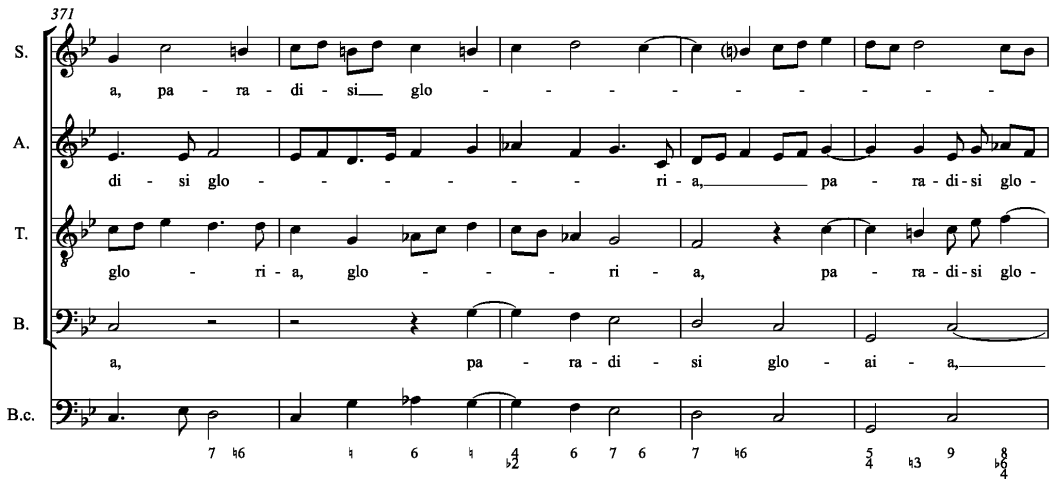


Um momento singular acontece nos compassos 149 a 152 de *Pro peccatis*, com a palavra "moriendo", em que é utilizado um processo muito conhecido noutros compositores e raro em João Rodrigues Esteves, denominado *passus duriusculus*[192].

Ex. 4.75: *Passus duriusculus* sobre a palavra "moriendo", (c.149-152)
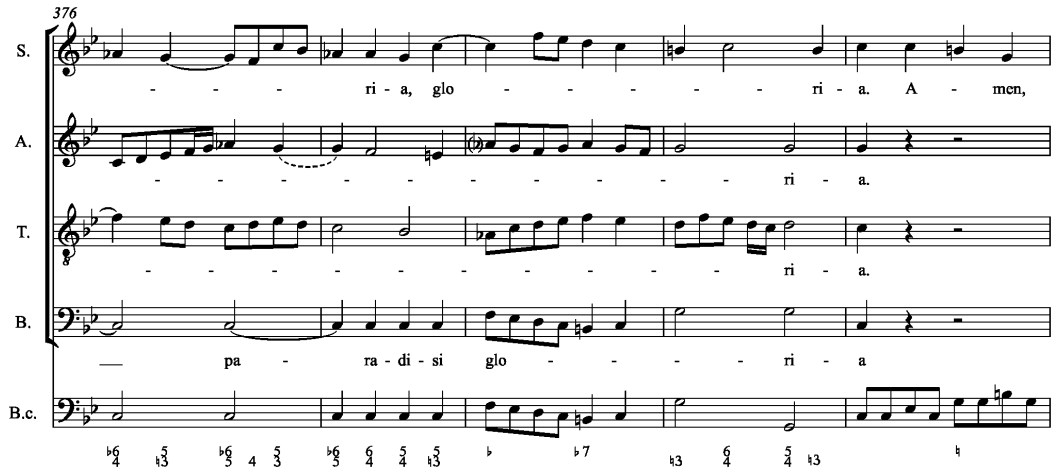


Esta obra encerra com uma fase constituída por momentos de tutti a abrir e a fechar e com breves solos pelo meio.

Ex. 4.76: Melisma coral que surge dos c.371 a 380
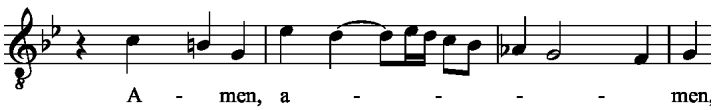


[192] *Passus duriusculus* ou *passus durus* denomina um movimento cromático da tónica à dominante, seja na forma ascendente ou na descendente.



De imediato dá-se início a uma relativa longa fuga sobre a palavra *Amen*, aqui apresentada na entrada do Tenor.

Ex. 4.77: Tema da fuga final, que se inicia no compasso 380
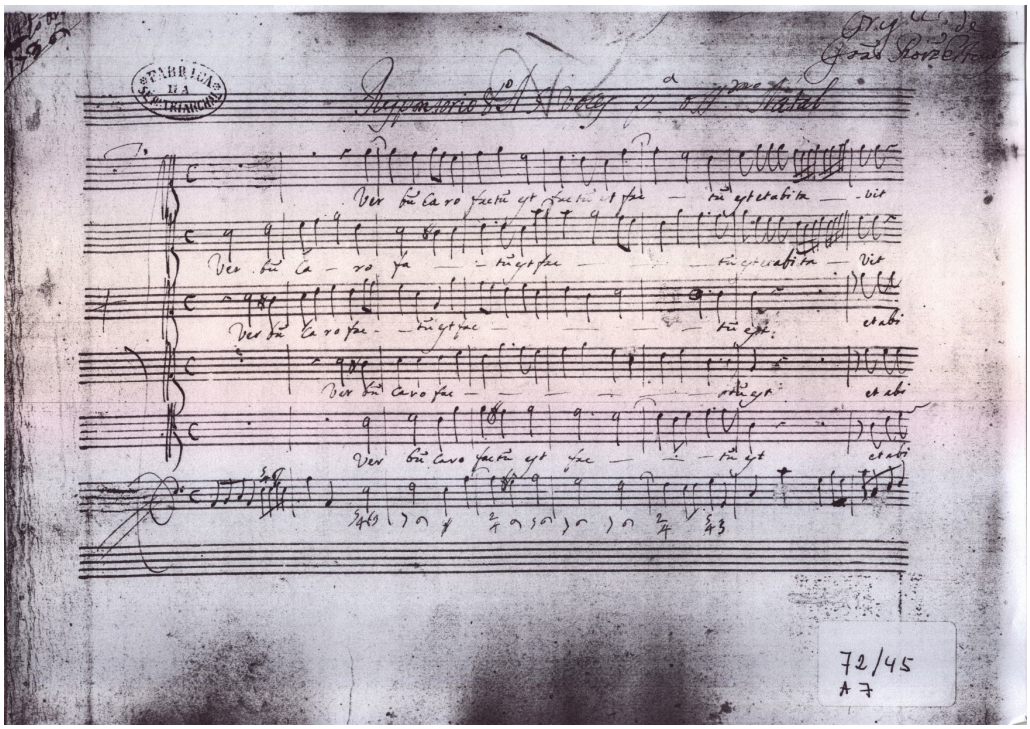


Esta é uma fuga com todos os ingredientes que caracterizam uma fuga desta época, com fases temáticas, breves episódios, modulações a várias tonalidades próximas, concluindo com duas notas pedais, a primeira sobre a dominante e a última já sobre a tónica, concluindo assim de forma imponente esta vasta obra dramática, que pertence, sem dúvida, ao grupo das obras de referência de João Rodrigues Esteves.

4.2.2.4 *Verbum caro* [193](P-Lf - 72/45 A7)

Do conjunto das obras de João Rodrigues Esteves, obras há que por alguma singularidade merecem uma consideração particular; o *Verbum caro* é claramente uma dessas obras, claramente em *stile concertato*, mas com a particularidade de ser para 5 vozes iguais e Bc.

[193] *Responsorio 8º A 5 voces pª o Il.mo Natal*

Imagem 4.7: Folha de rosto de *Verbum caro* (P-Lf - 72/45 A7)



Este responsório das Matinas de Natal surge de forma isolada, e não no contexto dos 8 responsórios de Natal. A disposição vocal é extremamente rara e talvez se possa justificar pelo contexto em que terá sido executada, que pode ter acontecido ou num convento feminino ou, com vozes brancas, no Seminário da Patriarcal. É certo que não se pode excluir completamente a hipótese de ter sido apresentado na Capela Patriarcal, mas da observação da restante música de João Rodrigues Esteves parece pouco provável que tal aconteça.

Este responsório é composto por 4 secções, ordenado por esta forma: R(i-p) – V – R(r) – Db – R(p).

Apesar de não ser tão evidente como noutras obras, entendo que o estilo composicional desta obra é o *stile concertato.* Apesar de termos vozes iguais, temos muitos momentos de duos vocais, um solo de soprano e momentos de tutti, tendo mesmo alternância imediata entre os S.I/S.II e as restantes vozes.
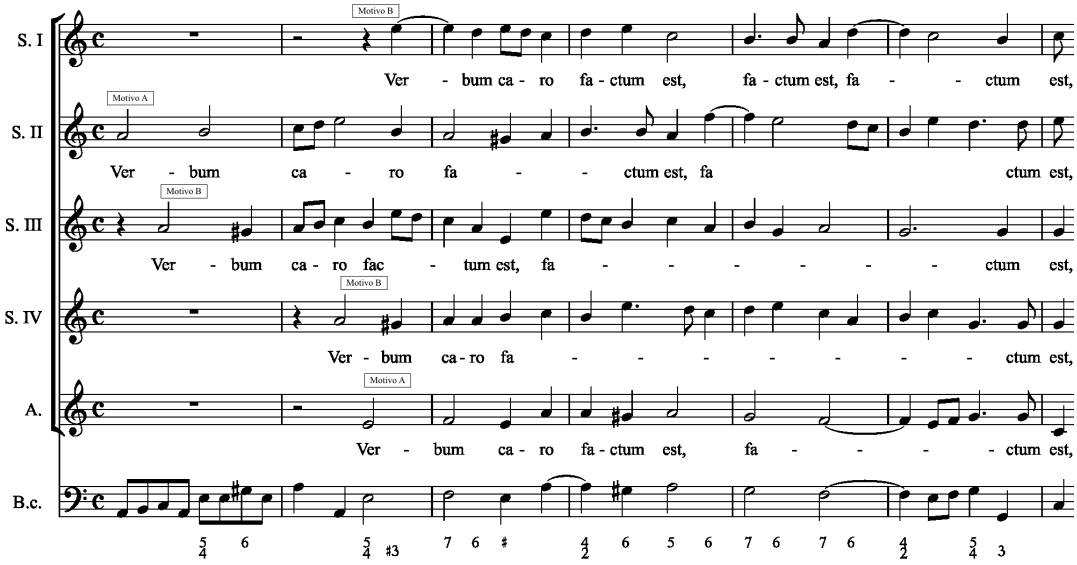
Quadro 4.14: Secções de texto e respectivos processos composicionais, de forma resumida

SECÇÕES	TEXTOS	EFECTIVO VOCAL	PROCESSOS COMPOSICIONAIS RESUMIDOS
R (I)	a) Verbum caro factum est,	5vv / Bc.	a) Imitação inicial entre todas as vozes, seguido de diálogo antifonal entre dois Sopranos e restante ensemble;

	b) et habitavit in nobis.		b) 2 breves fugatos
R (p)	a) Et vidimus gloriam ejus, gloriam quasi unigeniti, a Patre b) plenum gratiae et veritatis.	5vv / Bc.	a) Tutti homofónico em 3/8 e em Lá menor b) Após um breve imitação em pares de vozes, temos um fugato e regresso ao diálogo antifonal entre dois Sopranos e restante ensemble
V	Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso, factum est nihil.	Soprano solo / Bc.	Ária ritornello em Dó maior com momentos de coloratura virtuosos
P	Et vidimus gloriam ejus (...)	5vv / Bc.	(...)
Db	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Duo Soprano e Alto /Bc.	Em 3/4 e com a indicação de *devagar*, temos um breve duo, com o momento inicial homofónico e os restantes imitativos.
P	Et vidimus gloriam ejus (...)	5vv / Bc.	(...)
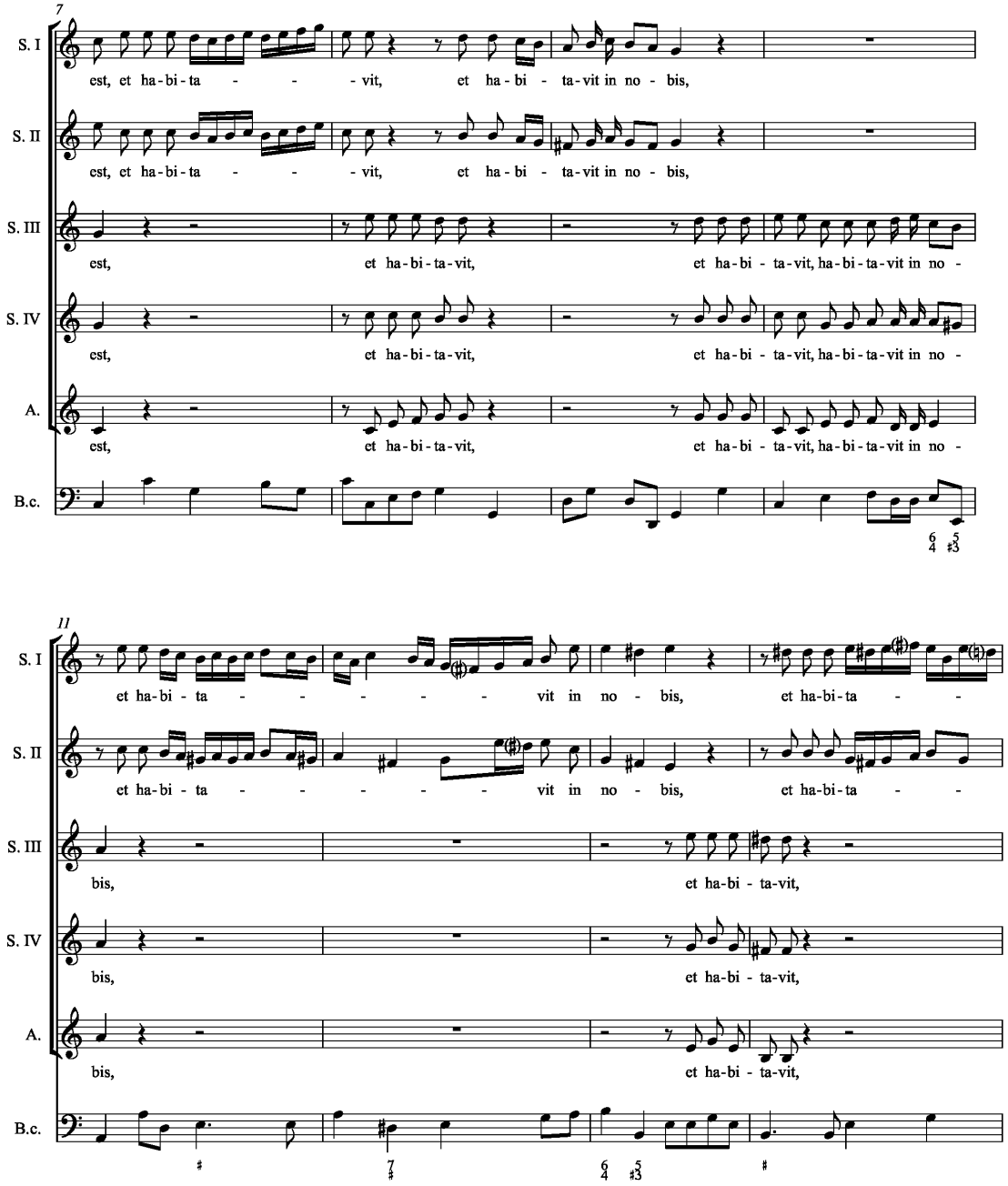
A obra inicia-se com uma imitação cerrada entre todas as vozes, na qual são utilizados dois motivos que propiciam sucessivos retardos, conferindo como tal um forte pendor expressivo a esta secção que vai se prolonga até ao início do compasso 7. Para este efeito foi utilizado o texto *Verbum caro factum est*.

Ex. 4.78: Compassos iniciais de *Verbum caro*
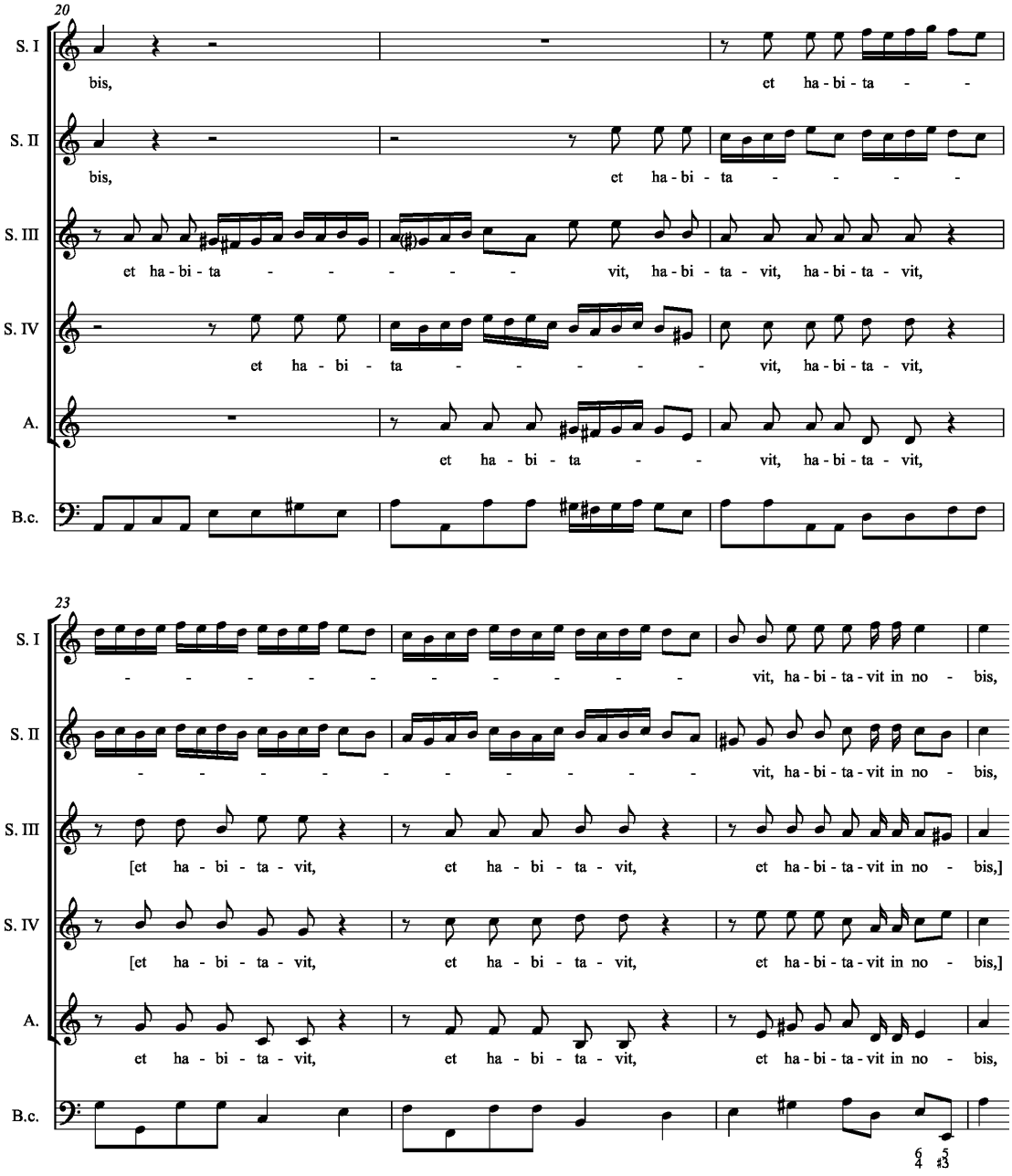


De imediato se passa a uma nova fase de carácter claramente antifonal, em que alternam os S.I e S.II com as restantes vozes, sendo que as primeiras têm, particularmente na 2ª parte um papel mais solístico, com coloraturas crescentemente complexas; esta secção prolonga-se até ao compasso 21.

Ex. 4.79: Momento antífonal, nos c. 7ss
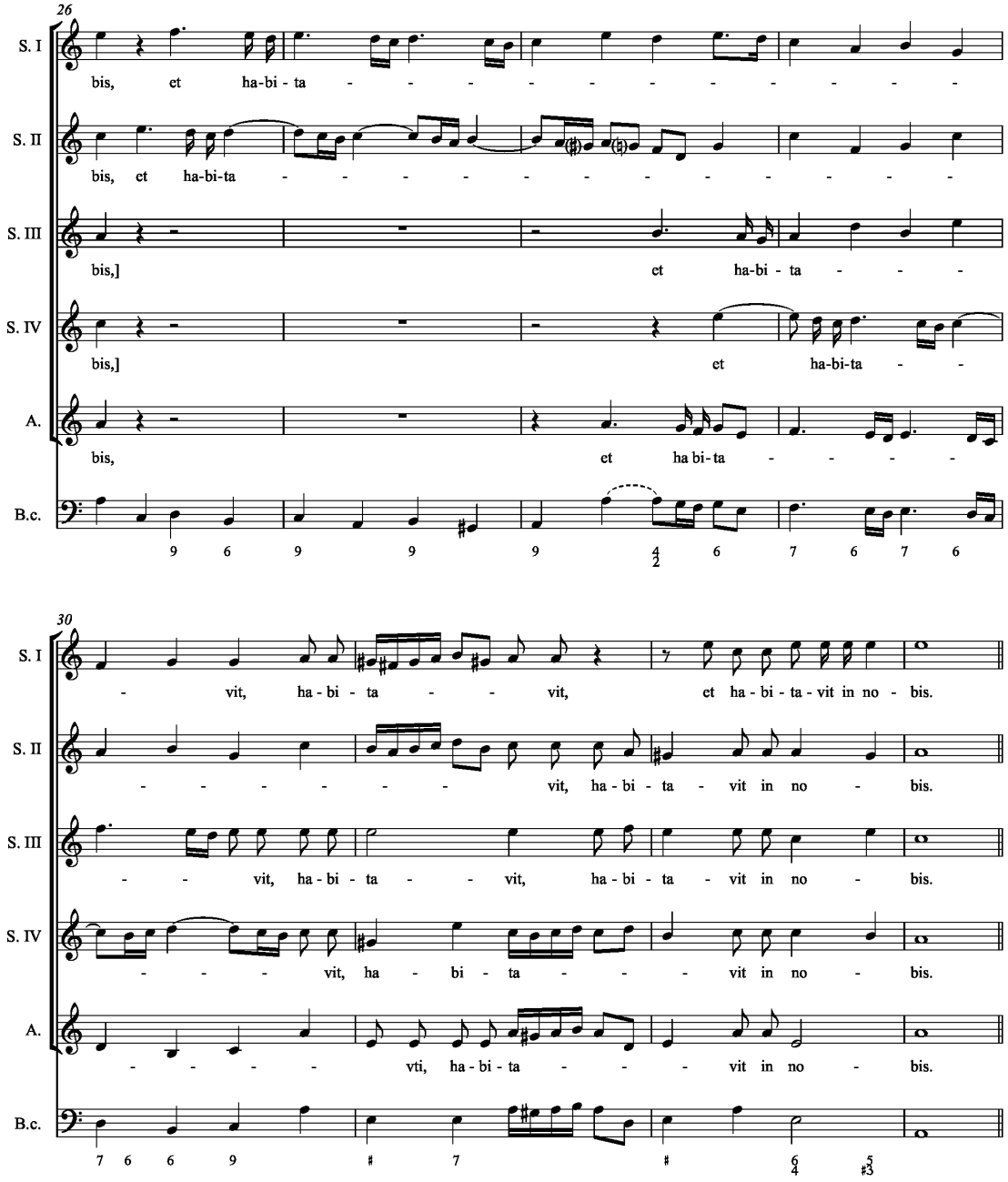


Segue-se de imediato um breve fugato, entrando primeiramente as vozes mais graves (ordem S.III – S.IV – A) e seguindo-se S.II e S.I. Aqui se constata que também as vozes mais graves terão de ter uma técnica vocal de elevada qualidade. É possível que na apresentação desta obra cada voz fosse preenchida com um único elemento. Após a imitação inicial, as três vozes mais graves assumem o papel de acompanhamento, repetindo o texto *et habitavit*.

Ex. 4.80: Fugato (c. 20ss)



Com entrada no S.II, imitado de imediato – 1 único tempo – pelo S.I, iniciando a imitação das restantes vozes só 2 compassos mais tarde, temos mais um breve fugato, em que o retardo vai desempenhar um papel importante.
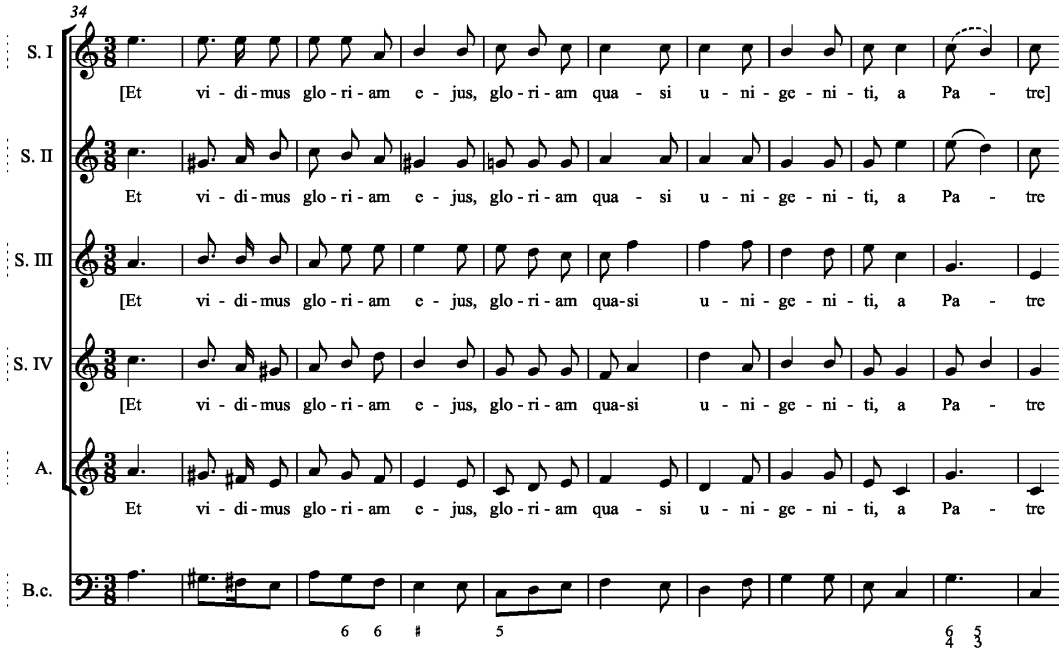
Ex. 4.81: Outro fugato (c. 26ss)



Da análise dos registos e âmbitos das vozes, pela constatação de que muitas vezes as vozes se sobrepõem, fica a ideia que esta obra seria executada com os cantores suficientemente separados uns dos outros, a fim de possibilitar a boa audição dos diferentes momentos, tão variados, como pudemos constatar.
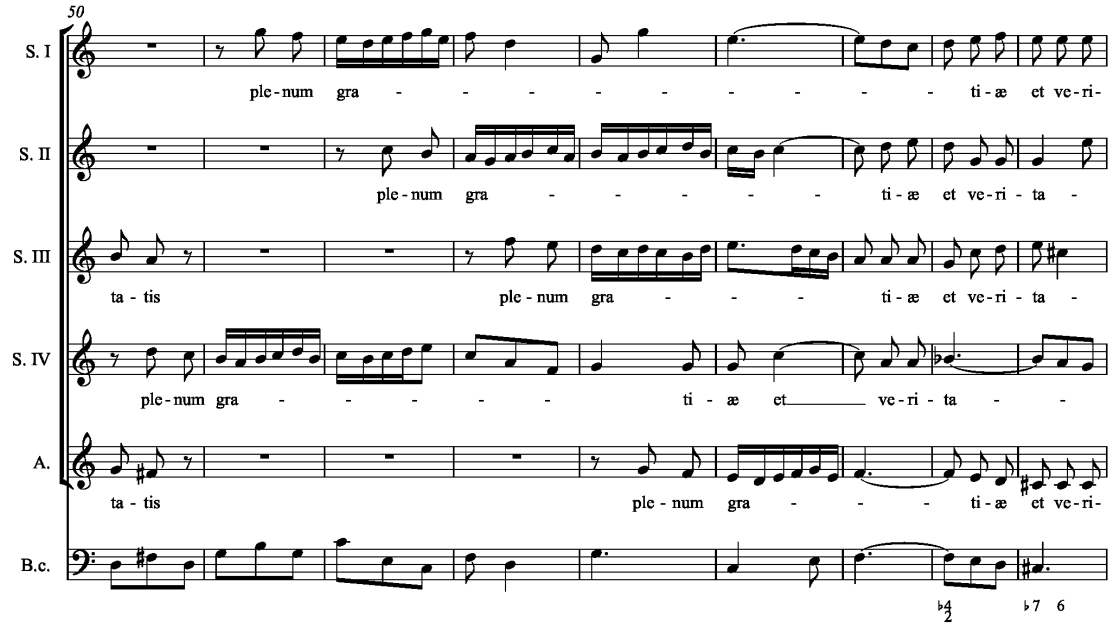
A presa utiliza, no essencial, as mesmas técnicas composicionais vistas anteriormente, ainda que menos diversificadas na concretização prática. Num compasso invulgar 3/8, inicia-se com um tutti homofónico.

Ex. 4.82: Início da Presa (c. 34ss)
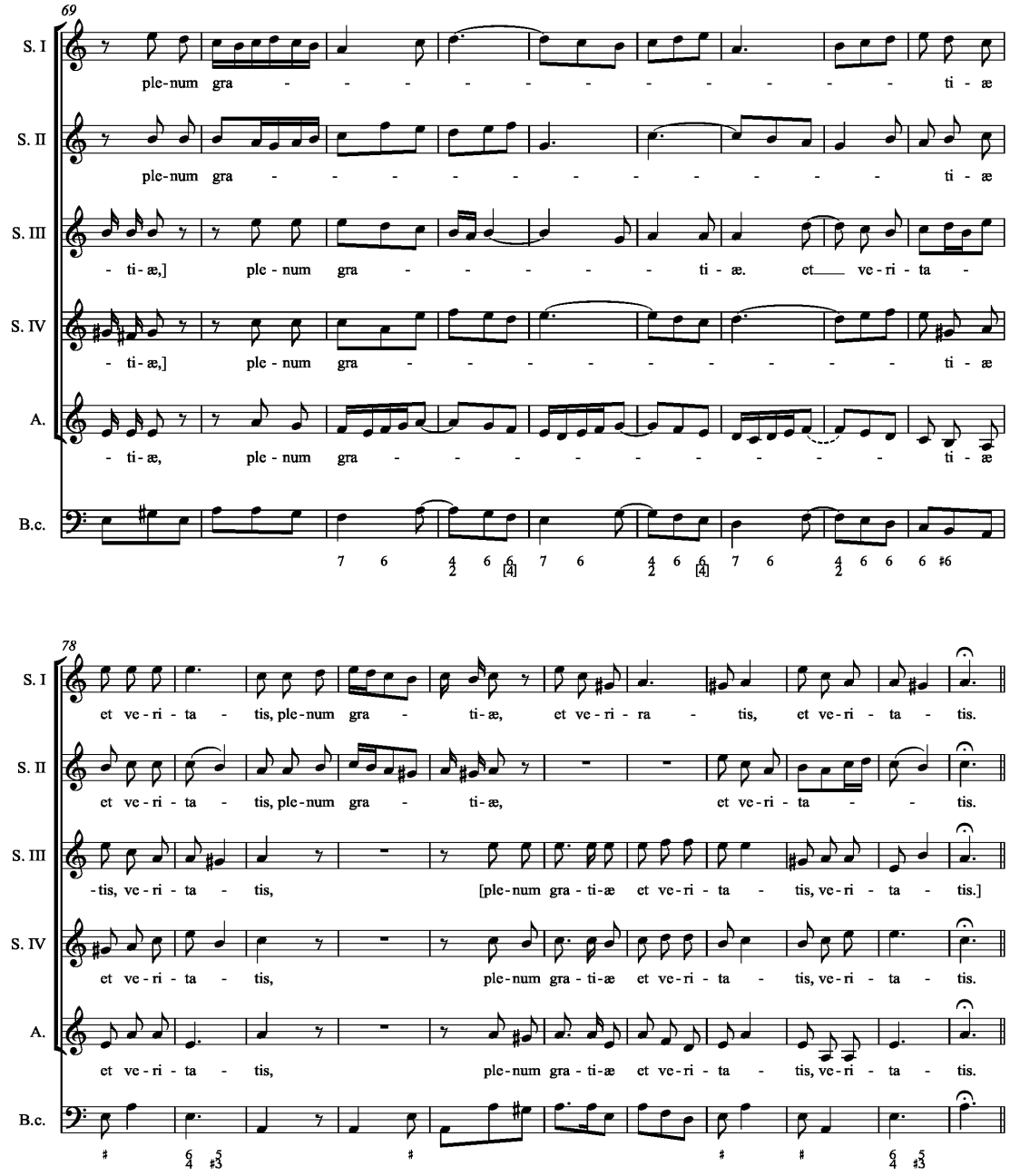


Após um breve imitação em pares de vozes, entre S.I/S.II e S.III/A, segue-se um breve fugato, voltando a surgir a prática antifonal, na alternância entre S.I/S.II por um lado e as restantes vozes por outro. A presa conclui-se com um contraponto luxuriante, em que, sobressaindo como até agora as duas vozes superiores, todas participam no momento final, alcançando-se um clímax, que se irá repetir posteriormente.

Ex. 4.83: Fugato (c. 50ss)
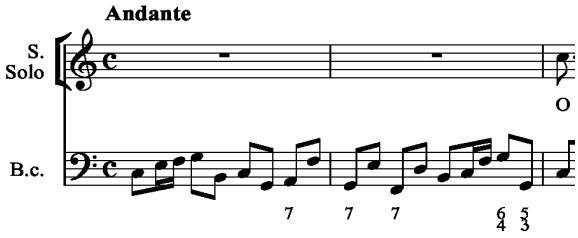


Ex. 4.84: Conclusão da presa (c. 69ss)
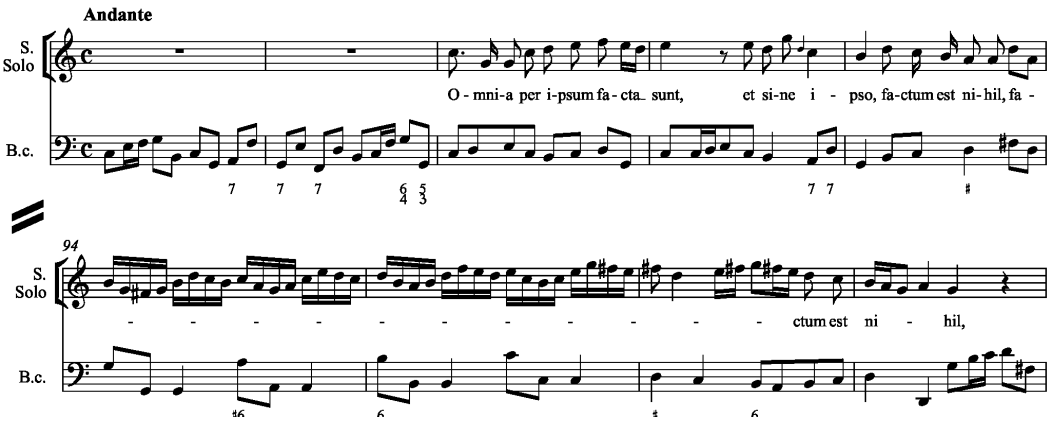


Na ordem usual de um responsório segue-se o versículo, que, como é usual nos outros responsórios conhecidos de João Rodrigues Esteves, é apresentado sob a forma de uma ária para uma voz solo, neste caso um Soprano.

Esta ária inicia-se com um ritornello do Bc. na tonalidade de Dó maior, seguido do solo propriamente dito, que depois do motivo inicial encadeia uma coloratura assaz virtuosa, meio de modular a Sol maior, a que chega no compasso 97.

Ex. 4.85: Breve ritornello no início do versículo
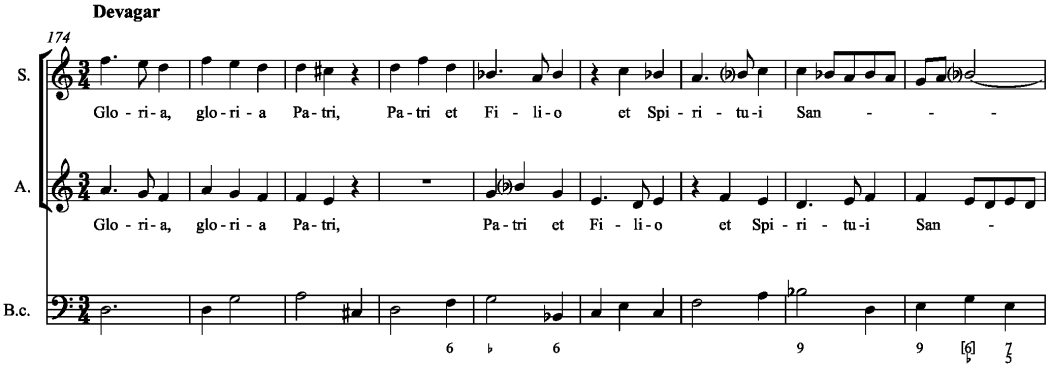


Ex. 4.86: Início do versículo



Após o ritornello abreviado, inicia-se a segunda frase modulando agora a Lám, concluindo no compasso 106 e seguindo-se de novo o ritornello de forma breve. A terceira frase, consideravelmente mais longa, regressa a Dó maior, fazendo uso das mesmas técnicas composicionais. A ária encerra com o ritornello em toda a sua extensão inicial.

Após o regresso da presa, temos a Doxologia breve, sob a forma de um Duo, no compasso 3/4, com a singular indicação de *devagar*.

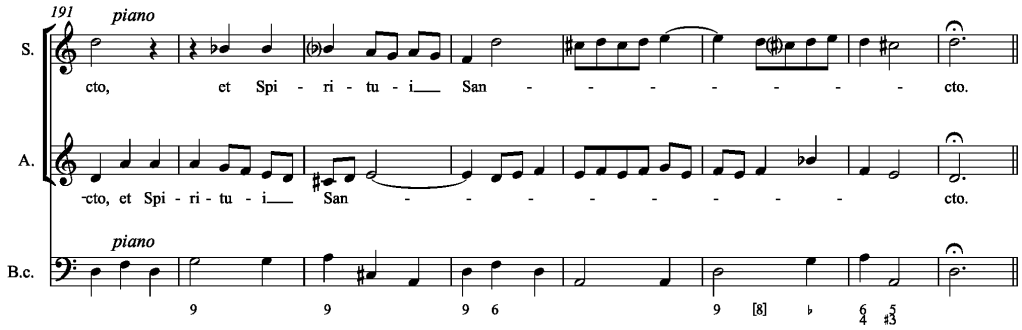
Ex. 4.87: Início da doxologia breve



Num tom meditativo e nada exultativo, o texto é apresentado de forma homofónica, seguindo-se uma breve imitação entre as duas vozes que constituem o duo: Soprano e Alto. Após um melisma a reforçar a palavra *Sancto*, que se irá repetir mais duas vezes,

chegamos a Fá maior, tonalidade próxima da tonalidade base da ária: Ré menor. Na 2ª frase mantém-se a ordem das entradas da imitação, regressando-se a Ré menor e na última frase, que tem a indicação de *piano*, inverte-se a ordem das entradas, concluindo-se de forma muito delicada numa nota só.

Ex. 4.88: Conclusão da doxologia breve



A obra conclui-se com a habitual reapresentação da presa.

4.3. *STILE ANTICO*

Por *stile antico* entender-se-á de uma forma geral o estilo utilizado na música polifónica do século XVI, que continua a ser utilizado no século XVIII. O conceito de *stile antico* será usado para definir um grupo de práticas composicionais de épocas bem anteriores àquelas em que João Rodrigues Esteves viveu e compôs e que foi definido por compositores e teóricos de diferentes formas, mas coincidindo no essencial no objeto em estudo. Angelo Berardi[194] denomina esse estilo de música sacra como *more vetero* (mais antigo) e inclui nele missas, salmos e motetes a poucas vozes e cita diversos compositores, entre os quais o *divino* Palestrina. Ottavio Pitoni aborda na primeira secção da sua *Guida armonica* os estilos *a cappella*, que podem ser a 4 vozes ou a duplo coro. No fundo, neste grupo está incluída toda a prática composicional que vai desde a escola franco-flamenga – Ottavio Pitoni cita Cipriano de Rore, Josquin des Prez, Jean Mouton, entre outros – até Palestrina e seus contemporâneos, o que corresponde no essencial ao estilo *more vetero* de Angelo Berardi.

Da observação do quadro 4.14 poderemos constatar a utilização nos salmos de técnicas composicionais que resultam da evolução da prática composicional dos *fabordões*[195], que, já não o sendo efetivamente, dela derivam, pelo incremento de figuração, tendo sempre por base da sua construção o tom salmódico e que com ele alternam; temos ainda hinos, em que se pode ouvir o c.f. do cantochão, ainda que de forma menos explícita, continuando a alternar com as melodias em cantochão; temos por fim alguns motetes e uma missa originalmente escritos a cappella, numa única secção, e sem que sejam utilizadas melodias de cantochão, numa escrita puramente imitativa, em que cada verso tem o seu motivo, tratado de forma imitativa, podendo por vezes, como contraste, haver lugar a momentos homofónicos.

---

[194] BERARDI, Angelo, *Ragionamenti musicali composti dal Sig. Angelo Berardi ... dedicati all'illustriss. e reuerendiss. Sig. il Sig. abbate Carlo Antonio Sampieri da Giuseppe Orsolini luchese ...*, Bologna: Giacomo Monti, 1681, pp. 133-135

[195] Para informação mais detalhada, consultar, entre outros, MACCHIARELLA, Ignazio, *Il falsobordone, fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1995.

4.3.1. OBRAS EM *STILE ANTICO*

Do conjunto das 99 obras conhecidas de João Rodrigues Esteves, temos 18 em *stile antico,* das quais temos: a) 6 Salmos; b) 6 Hinos; e c) 5 motetes e uma missa *a cappella*.

Quadro 4.15: Obras em *Stile antico*

Cota	Obra	Género litúrgico
P-Lf 72/46.[1] A7	Ad Dominum	Salmo
P-Lf 72/46.[2] A7	Eripe me Domine	Salmo
P-Lf 72/46.[3] A7	Domine clamavi ad te	Salmo
P-Lf 72/46.[4] A7	Voce mea	Salmo
P-Lf 72/61 A7	Dixit Dominus	Salmo
P-Lf 72/78 A7	Laudate pueri Dominum	Salmo
P-Lf 72/7 A7	Nunc, Sancte, nobis Spiritus	Hino
P-Lf 72/8 A7	Nunc, Sancte, nobis Spiritus	Hino
P-Lf 72/9 A7	Nunc, Sancte, nobis Spiritus	Hino
P-Lf 72/10 A7	Quid Lusitanos deserens	Hino
P-Lf 72/11 A7	Te Joseph celebrent[196]	Hino
P-Lf 72/12 A7	Vexilla Regis	Hino
P-Lf 72/20[197] A7	Adoramus te Christe	Motete
P-Lf 72/21 A7	Adoramus te Christe	Motete
P-Lf 72/32 A7	Nativitas gloriosæ Virginis Mariæ	Motete
P-Lf 72/34 A7	O quam suavis est Domine	Motete
P-Lf 72/36 A7	Quam pulchri sunt	Motete
P-Lf 72/18 A7	Missa breve a5	Missa

De entre os salmos em *stile antico*, temos quatro destinados às vésperas da Festa das Sete Dores da Beata Virgem Maria (*Festum Septem Dolorum Beatæ Mariæ Virginis*), uma festa de alguma importância que se celebrava na 6ª-feira depois do Domingo da Paixão, um *Dixit Dominus* (P-Lf 72/61 A7), em que as técnicas herdadas do *fabordão* são levadas a um nível de complexidade assinalável e um *Laudate pueri Dominum* (P-Lf 72/78

[196] Das diversas cópias existentes, seja noutra cota no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, seja no Arquivo do Palácio Ducal de Vila Viçosa, uma há, no conjunto de cópias existentes sob a cota P-Lf 72/61 A7, em que é acrescentado um Bc.. Penso que esta será um prática que se vai tornar usual, i.e., aos originais *a cappella* vai ser acrescentado um Bc., de que *Quid Lusitanos deserens* (P-Lf 72/61) e *Te Joseph celebrent* (P-Lf 72/11 A7) são já exemplos.

[197] Do ano de 1719, ano em que foram compostos 2 dos 5 motetes *a cappella*, é provável que seja também o motete Adoramus te Christe (P-Lf 72/20 A7), que só existe sob a forma de partes com Bc.; contudo, penso não ser de excluir que originalmente tenha sido escrito *a cappella.*

A7) assaz singular, que se encontra em 3/1, à semelhança do que aconteceu com o mesmo salmo em João Lourenço Rebelo, como se pode ler na inscrição: "feito em Roma pello metodo dos psalmos de Rabello*"*.

Os 6 Hinos têm por base o c.f. em cantochão, mas numa escrita claramente mais imitativa em que o c.f. surge, mas não mais como base sobre o qual se constroem as restantes vozes; em todas elas temos a prática de alternatim entre as secções polifónicas e as de cantochão, secções essa que provavelmente poderiam ser apresentadas pelo órgão.

Do último grupo, temos 5 Motetes e uma Missa a 5vv. Sendo obras sem solos, foram concebidas de raiz *a cappella*. Tal não significa que possam ser executadas posteriormente com Bc. Aliás uma delas, de que só conhecemos as partes tem um Bc.: *Adoramus te, Christe* (P-Lf 72/20 A7). Contudo, esta obra tem o início idêntico a outra obra com o mesmo título, a que foi atribuída outra cota (P-Lf 72/21 A7) provavelmente pelo facto de a partir do fim do compasso 11 serem completamente diferentes. Esta segunda obra, partitura autógrafa, já não tem qualquer Bc. De entre outros aspetos analisados, dois foram decisivos para a sua colocação no grupo do *stile antico*: o facto de serem *a cappella* e num único andamento, o que não acontece com os motetes no *stile pieno.* Os mesmos princípios são observados na *Missa Breve* a5, por isso também inserida neste grupo.

4.3.1.1. *Ad Dominum* (P-Lf – 72/46 A7)
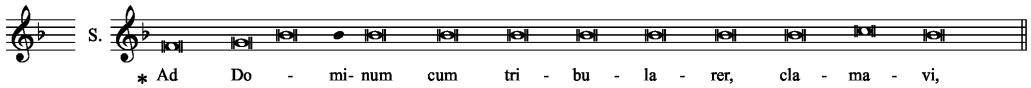
O Salmo 119 é um exemplo da harmonização do tom salmódico em cantochão, à maneira do que acontecia nos *fabordões,* numa evolução desta prática. O tom salmódico é harmonizado, fazendo-se ouvir de forma bem distinta uma harmonia vertical, salientando-se claramente acordes, na maior parte das vezes no estado fundamental. Como veremos na obra em análise, o c.f. vai surgir em diversas vozes, e nalguns casos com alguns acrescentos, que fazem com que esta seja já uma das muitas variantes desta técnica, que foi evoluindo muito ao longo dos séculos[198]. A fonte utilizada como estudo é a existente no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa (P-Lf – 72/46 A7).

[198] Para mais detalhes, ver MACCHIARELLA, Ignazio, *Il falsobordone, fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1995.
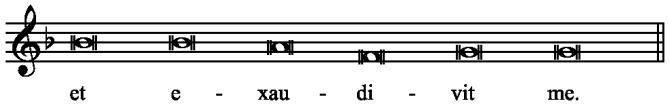
Quadro 4.16: Secções de texto e respectivos processos composicionais, de forma resumida

VERSOS	TEXTOS	TIPOLOGIA DE ESCRITA e c.f.
1.	a) Ad Dominum, cum tribularer, clamavi, b) et exaudivit me.	a) Cantochão b) Polifonia – c.f. no Soprano
2.	Domine, libera animam meam a labiis iniquis, et a lingua dolosa.	Cantochão
3.	Quid detur tibi, aut quid apponatur tibi ad linguam dolosam?	Polifonia – c.f. no Alto
4.	Sagittae potentis acutæ, cum carbonibus desolatoriis.	Cantochão
5.	Heu mihi, quia incolatus meus prolongatus est, habitavi cum habitatibus Cedar: multum incola fuit anima mea.	Polifonia – c.f. no Baixo
6.	Cum his qui oderunt pacem eram pacificus: cum loquebar illis, impugnabant me gratis.	Cantochão
7.	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Polifonia – c.f. no Soprano
8.	Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	Cantochão

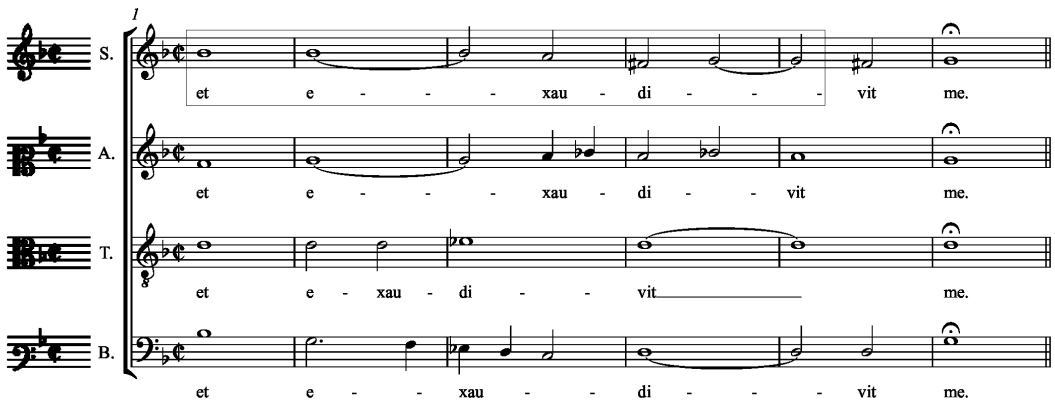
Ex. 4.89: Incipit inicial em canto-chão, indicado pelo próprio João Rodrigues Esteves



Ex. 4.90: Conclusão do verso em cantochão
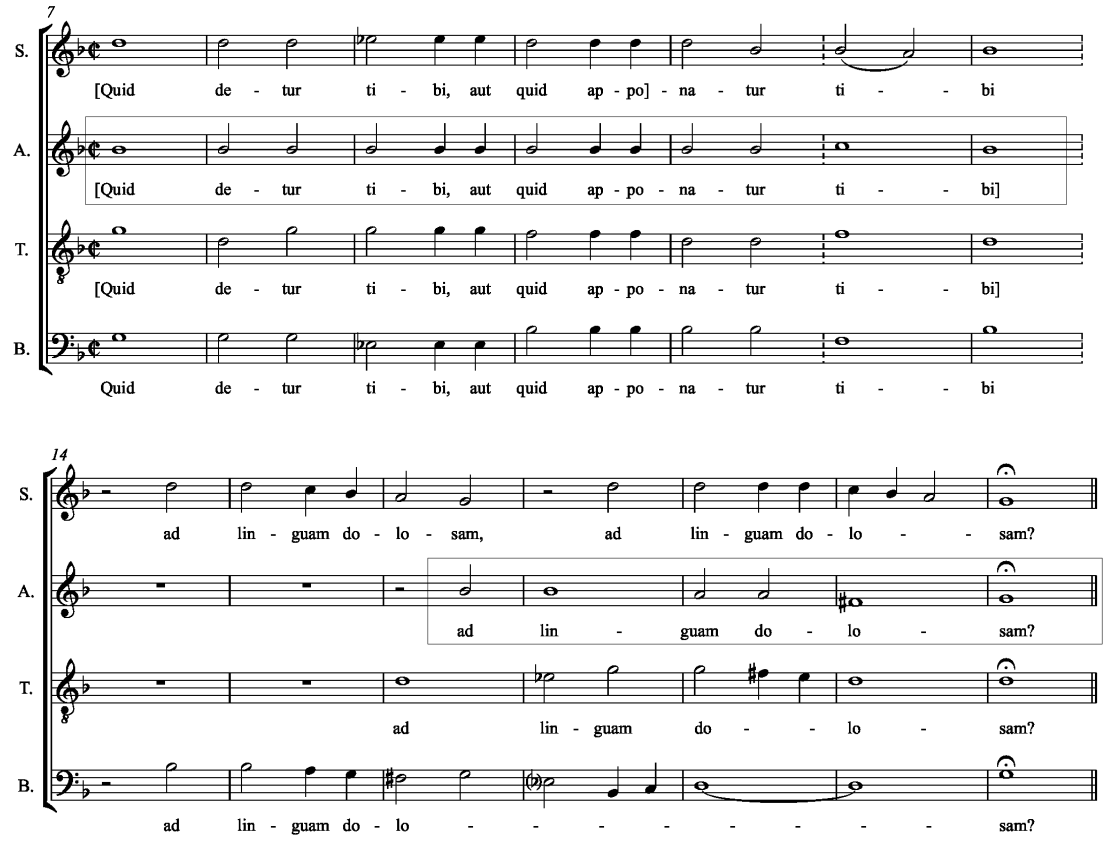


Ex. 4.91: Conclusão do verso inicial em polifonia, com c.f. no Soprano



Como se pode constatar, a melodia é alterada no seu final, com o acrescento do "fá#", com o intuito de, pela sensibilização resultante, tornar clara a cadência, que, pela repetição melódica será ainda reforçada.

Podemos constatar a natural alternância entre versos em cantochão e em polifonia em todos os salmos deste *stile antico*. João Rodrigues Esteves não escreve a colocação dos versos em cantochão, que se fará conforme a prática á época e patente em diversos livros.
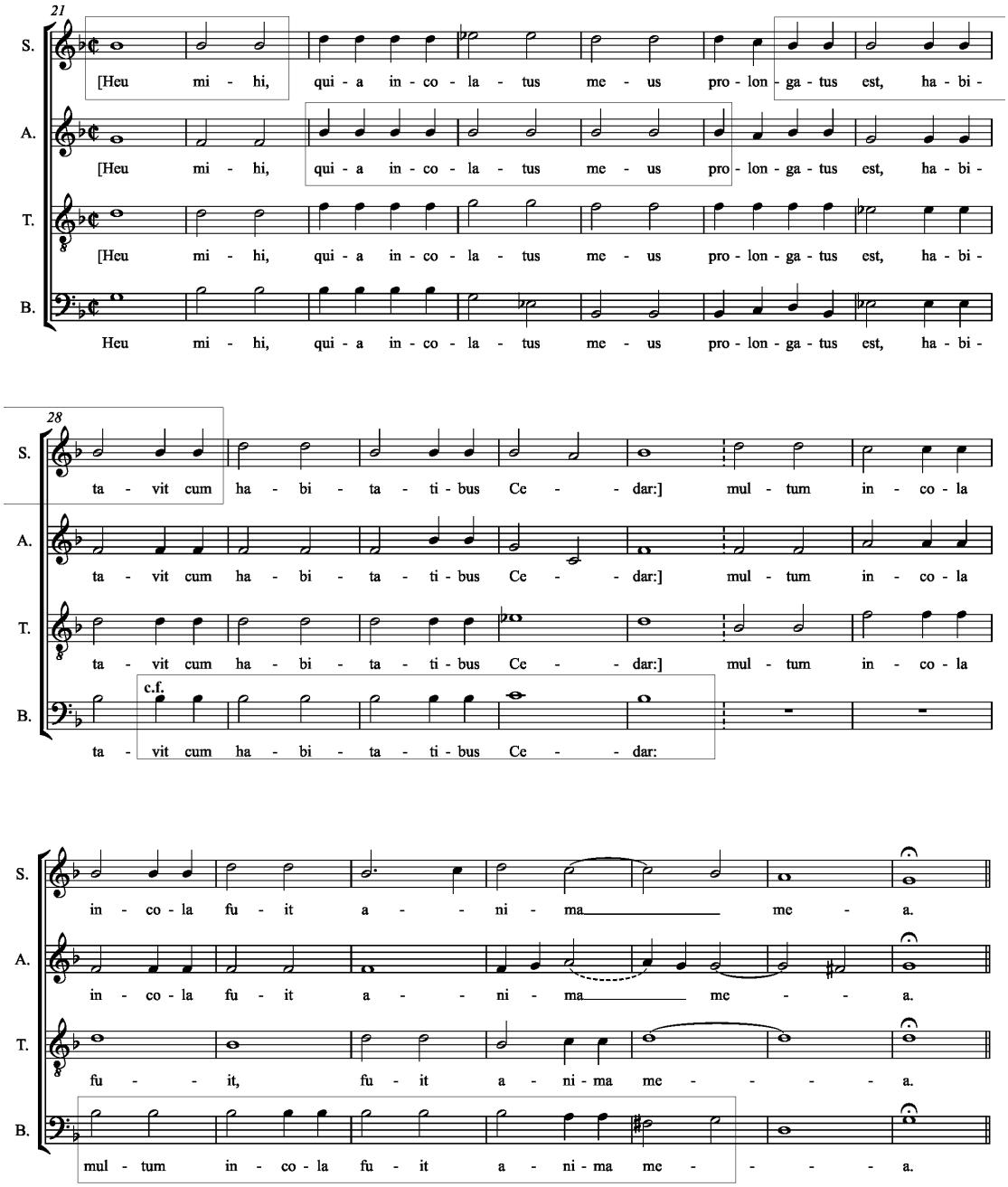
Ex. 4.92: 3ª verso com o tom salmódico no Alto



Se no primeiro hemistíquio do verso o início do tom salmódico coincide com as restantes vozes, já no segundo temos inicialmente um movimento em 3ª paralelas entre soprano e baixo, antes da entrada da prossecução do tom salmódico no alto, sinal visível da evolução da prática original, mantendo, contudo, a sua essência.

Os restantes versos seguem a prática usual, excetuando o que acontece no quinto verso. O tom salmódico surge de forma clara só com o texto "cum habitatibus Cedar". Contudo, até esse instante no c.28, temos sempre presente a nota de recitação "sib", ainda que noutras vozes, com a brevíssima exceção de uma semínima no c. 26.

Ex. 4.93: 5ª verso com o tom salmódico no Baixo



Nesta prática revisitada e renovada, temos ritmos bem medidos, numa lógica de uma prosódia possível para cada verso. No resto não há diferenças significativas com as práticas composicionais praticadas no século XVI.

Ao mesmo tempo que se escreve em estilos mais recentes, como o *sitle pieno* e o *stile concertato*, temos a continuidade do *stile antico*. Coexistem assim práticas mais recentes com práticas mais antigas, não só na apresentação de peças existentes, mas havendo composição.

4.3.1.2. *Nunc, Sancte, nobis Spiritus* (P-Lf 72/7 A7)
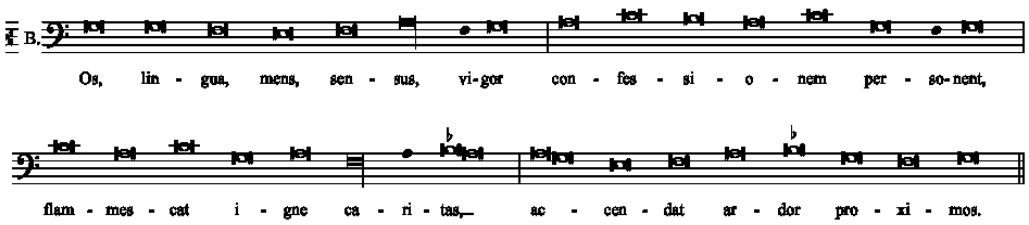
Este Hino da Hora Terceira da Liturgia das Horas é um exemplo de uma escrita característica da música do século XVI, em que o melodia do Hino em cantochão, surge sempre em *alternatim* com a polifonia, sendo este um exemplo em que ele é particularmente ouvido de forma muito explícita. Neste caso João Rodrigues Esteves escreve na partitura toda as partes de cantochão, o que não acontece em todas as restantes obras similares.

Quadro 4.17: Secções de texto e respectivos processos composicionais, de forma resumida

ESTROFE	TEXTOS	TIPOLOGIA DE ESCRITA e c.f.
1.	a) Nunc, Sancte, nobis Spiritus, b) unum Patri cum Filio, dignare promptus ingeri nostro refusus pectori.	a) Cantochão b) Polifonia – c.f. no Soprano
2.	Os, lingua, mens, sensus, vigor confessionem personent, flammescat igne caritas, accendat ardor proximos.	Cantochão
3.	Præsta, Pater piissime, Patrique compar Unice, cum Spiritu Paraclito regnans per omne sæculum. Amen.	Polifonia – c.f. no Tenor e posteriormente no Soprano
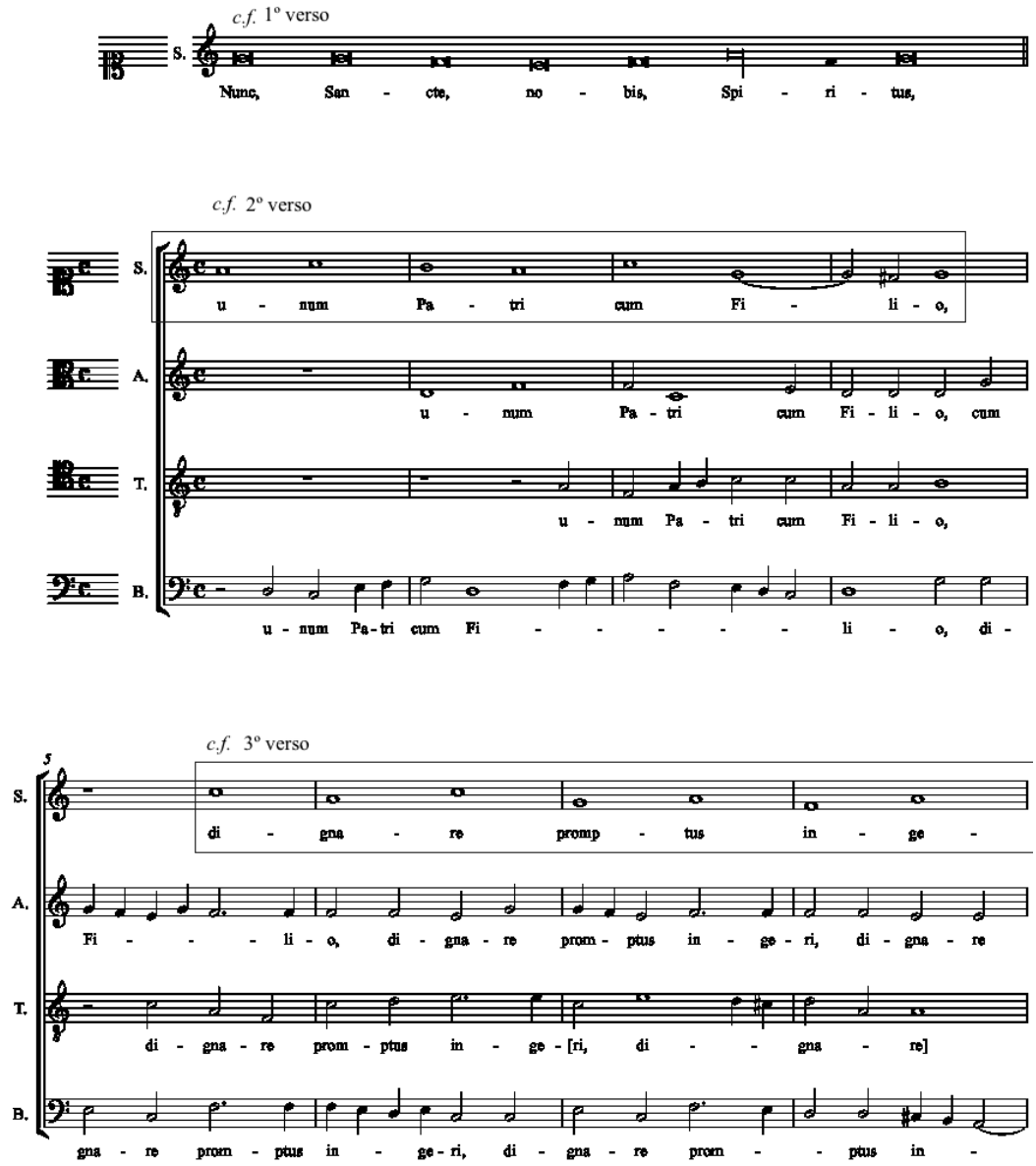
Temos inicialmente só o *incipit* inicial respeitante ao primeiro dos quatro versos da estrofe, surgindo a melodia em cantochão de forma completa na 3ª estrofe.

Ex. 4.94: Melodia em cantochão, indicada por João Rodrigues Esteves



Nesta obra de João Rodrigues, de entre as três com o mesmo texto que chegaram aos nossos dias, estamos perante uma utilização do c.f. de forma quase não ornamentada.
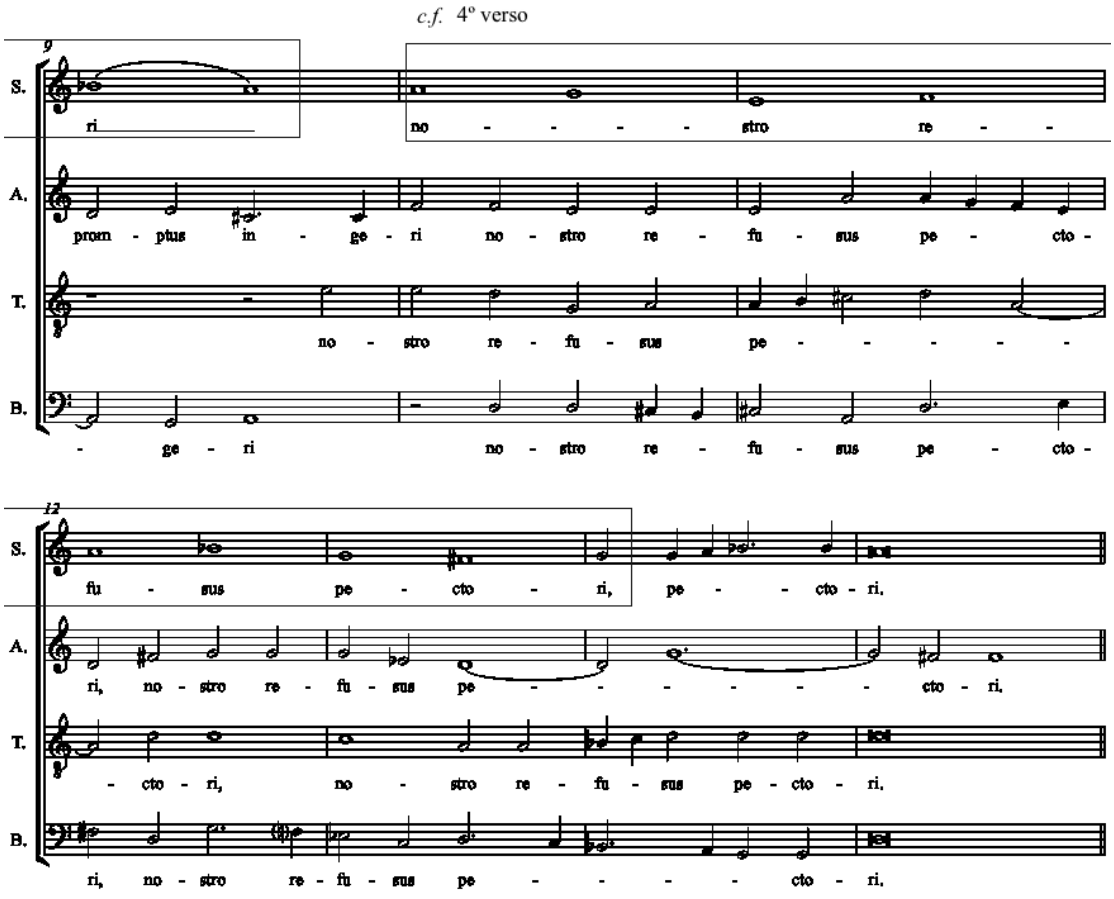
Ex. 4.95: Início da primeira estofe do Hino *Nunc, Sancte, nobis Spiritus* (P-Lf 72/7 A7)



Neste exemplo – analisando o 2º verso - temos quase todas as notas do *c.f.* em semibreve e na voz superior. De referir ainda o acrescento do "fá#" na cadência intermédia. Não temos aqui a clareza harmónica patente nos motetes, como no motete em análise, *Regina cæli*; predomina o contraponto à maneira dos séculos XV e XVI, embora se possa encontrar na cadência um modelo harmonicamente definível à maneira dos séculos XVI e XVII, com o tão característico retardo 4 3.

A escrita contrapontística patente em todo este fragmento caracteriza-se pela alternância imitativa de todas as vozes que não têm o *c.f.*; tal faz-se notar particularmente no movimento de notas mais breves, como é o caso das semínimas, ou da mínima pontuada/semínima, fazendo-se uso, ainda assim, de poucos modelos rítmicos.

Ex. 4.96: 4º verso da primeira estrofe do Hino *Nunc, Sancte, nobis Spiritus* (P-Lf 72/7 A7)

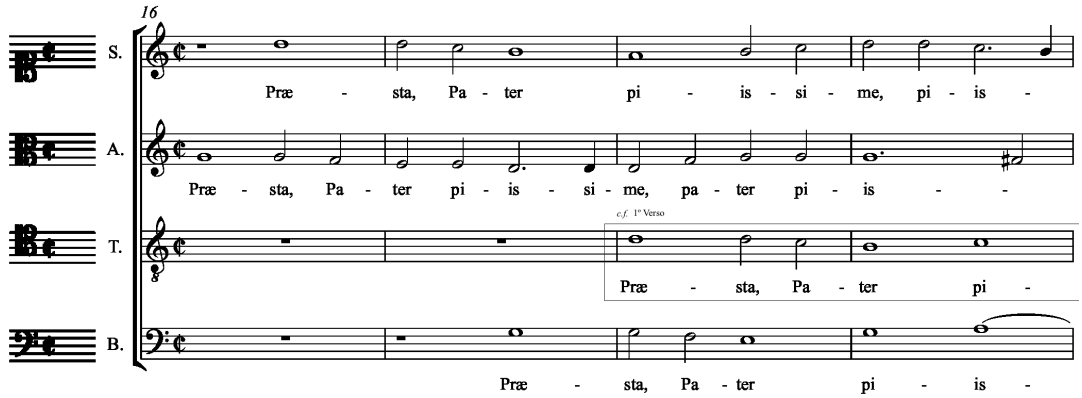


Os procedimentos atrás observados mantêm-se no 3º verso, com a exceção do momento cadencial, passível de ser visto como tonal, com carácter suspensivo.

No 4º verso voltamos a ter todos os mesmos processos, inclusive o acrescento cadencial do "fá#". Se a utilização do "sib" deriva do cantochão, já o mesmo não se aplica ao "dó#"; esta nota revela uma postura mais tonal de João Rodrigues Esteves, como que modulando a Ré menor; o "dó#", juntamente com o "fá#" do C.12 (que surge fora do âmbito cadencial, onde seria natural), criam um claro aumento de tensão nesta última frase, conferindo-lhe um carácter mais claramente tonal. Os dois últimos compassos funcionam como uma ponte, com a função de fazer concluir esta estrofe num final um carácter suspensivo, preparando assim a entrada na tónica/finalis da secção em cantochão que se segue.

Na 3ª estrofe deste Hino poderemos constatar algumas mínimas diferenças em relação ao anteriormente observado, nomeadamente ao nível da utilização do *c.f.*.

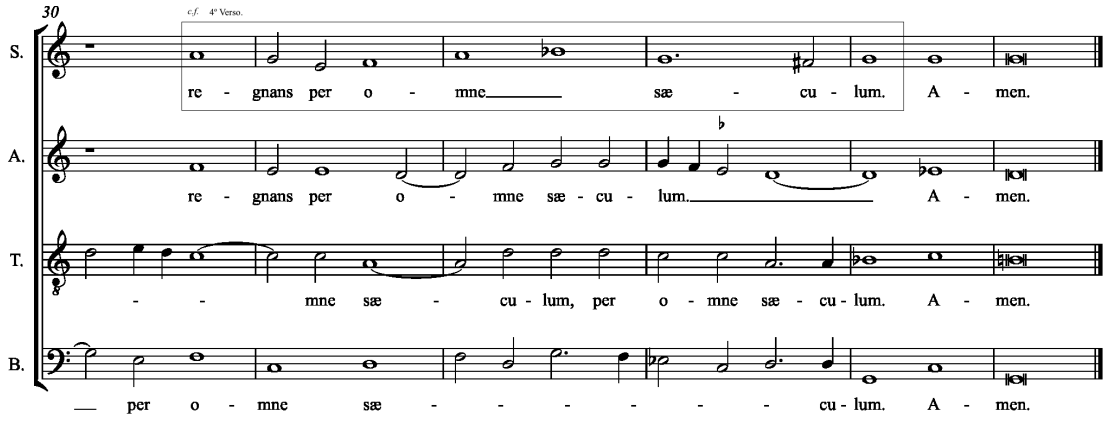
Ex. 4.97: Início da terceira estrofe



Poderemos facilmente verificar que a melodia do Hino irá passar por diversas vozes, por vezes de forma transposta, o que também já era prática antiga. Nos restantes versos, a melodia do encontra-se sempre no Soprano. Verifica-se uma alteração na forma como esta é ritmada, adquirindo, tornando-se menos regular. Continuamos a ter sensíveis no final de cada frase.

A única novidade no resto da obra, passa pelo surgimento do "mib" perto do fim da obra, conferindo um carácter novo, ao abordar esta área tonal, uma 5º abaixo da finalis/tónica geral do Hino, concluindo com o pêndulo harmónico I – IV - I, numa lógica tonal, em que o primeiro acorde está no modo menor e ao regressar a ele, a terceira é tornada *picarda*.

Ex. 4.98: 4º verso da terceira estrofe



Esta versão do Hino *Nunc, Sancte, nobis Spiritus* é de uma clareza de escrita notável. João Rodrigues Esteves escreveu outras versões sobre o mesmo texto, sempre sob

melodias em cantochão diferentes, que se explicam pelo seu enquadramento litúrgico[199]. Há outros casos em que a melodia do cantochão é diversa do usual, principalmente nos Hinos, como é o exemplo o Hino de Vésperas *Vexilla Regis* (P-Lf 72/12 A7) que utiliza a melodia de *Quid Lusitanus*[200].

4.3.1.3. - *Quam pulchri sunt* (P-Lf 72/36 A7)

O texto deste motete para a Festa da Conceição da Beatissima Virgem Maria é retirado do livro *Cântico dos Cânticos* e tem inscrita a data de 1719.

Estamos na presença de uma obra muito expressiva, formalmente num estilo *antico*, mas bem moderna nos meios expressivos usados.

Formalmente é possível dividir a obra em 4 secções, sem que contudo se possa falar claramente de cesuras musicais em cada um destes momentos.

Quadro 4.18: Indicação de compassos das secções de *Quam pulchri sunt*

SECÇÕES	TEXTOS	COMPASSOS
1.	a) Quam pulchri sunt gressus tui b) filia principis!	a) c.1 – 14 b) c.14 – 19
2.	a) Collum tuum sicut turris eburnea; b) oculi tui divini, c) et comæ capitis tui sicut purpura regis.	a) c.19 – 26 b) c.26 – 34 c) c.34 – 41
3.	Quam pulchra es, et quam decora, carissima!	c. 41-50
4.	Alelluia	c. 50-Fim

As secções sobrepõem-se e os motivos vão entrando, de acordo com as frases do texto, sem haver lugar a uma cesura. A 2ª secção é sem dúvida a mais longa, mas tal deve-se à dimensão do texto. Seria igualmente legítimo falar de 7 subsecções.
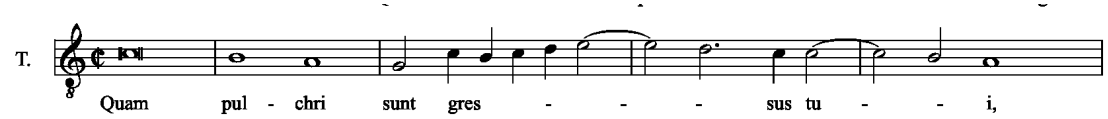
Na 1ª secção temos, na primeira sub-secção, a entrada "clássica" das vozes à distância intervalar de 5ª (Dó – Sol – Dó – Sol) e à distância temporal de 2 compassos

[199] Como se poderá observar no Anexo VI (extracto de P-Cug MM 254), o *Nunc, Sancte, nobis Spiritus* P-Lf 72/7 A7 é utilizado nos Domingos e dias feriais do tempo da Quaresma até ao Domingo da Paixão, exclusive; P-Lf 72/8 A7 é utilizado nas festas dos Mártires; P-Lf 72/9 A7 é utilizado na Festa de S. Miguel Arcanjo e na Festa do Santo Anjo da Guarda.

[200] P-Lf 72/10 A7
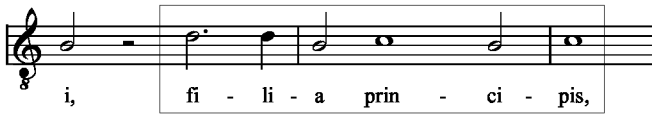
entre cada entrada (pela ordem T-A-S-B), com uma pequena exceção entre a 2ª e 3ª entrada em que temos mais meio compasso. O tema é facilmente divisível em duas partes, a primeira num movimento lento descendente por graus conjuntos com durações desde a breve, na 1ª nota, às restantes, que são semibreves; a 2ª parte do tema, ilustrando quiçá a palavra *gressus* (passos), temos um movimento com semínimas.

Ex. 4.99: Primeira entrada do tema, no Tenor
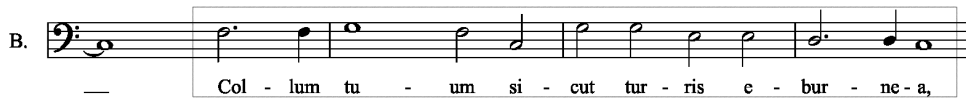


A segunda sub-secção, com o texto *filia principis*, inicia-se no compasso 14 de novo no Tenor, mas a distância a que respondem as restantes vozes - primeiramente surge o B - é agora de um compasso, entrando um compasso depois as duas últimas vozes (A e S) em simultâneo. Este motivo tem um carácter bem diferente dos dois motivos anteriores, seja pela repetição da altura do som e com um novo modelo rítmico (mínima pontuada – semínima) seguido de uma síncopa, aumentando assim a densidade rítmica, a que se acrescentam diversos retardos e o movimento melódico final descendente, denotando um final de secção.

Ex. 4.100: Segundo motivo da 1ª secção



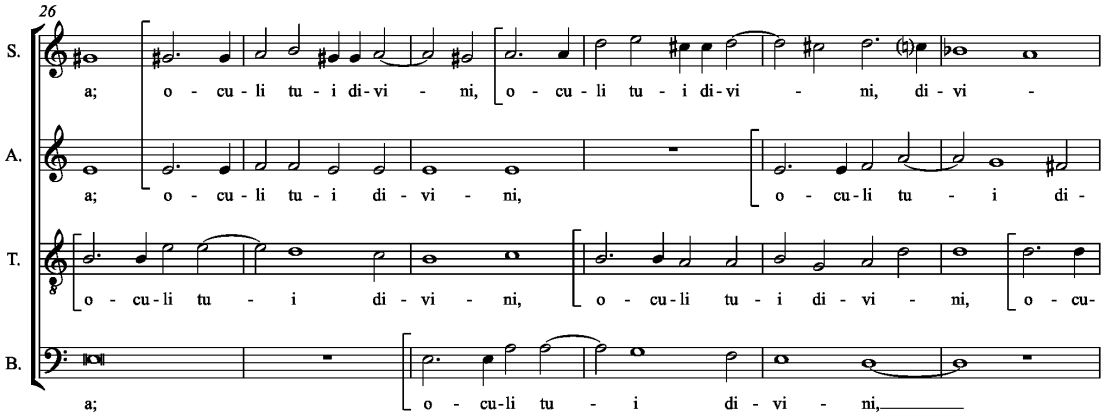
Na 2ª secção, a primeira sub-secção inicia-se com um motivo rítmico ouvido imediatamente antes (mínima pontuada – semínima), mas que é seguido ascendentemente de uma semibreve, o que confere um carácter substancialmente diferente, como que iniciando uma nova fase. Temos uma nova ordem nas entradas (S-T-B-A) e à distancia de meio tempo, uma entrada em stretto. Constata-se que distância das entradas das diversas frases têm vindo a estreitar, a cerrar.

Ex. 4.101: Primeiro motivo da 3ª secção, apresentado aqui no baixo



No desenvolvimento desta sub-secção o motivo com o texto “sicut turris eburnea" vai adquirir mais importância, talvez pelo facto do 1º motivo ser demasiado semelhante com o motivo da sub-secção anterior, embora cumprisse também com uma função importante: estabelecer por este meio uma ligação formal entre secções. Este desenvolvimento irá até ao compasso 26, em que há lugar ao alargamento do âmbito vocal, chegando o Soprano até ao Mi^4 e tendo lugar uma série de modulações, com as inerentes notas alteradas, conferindo a esta passagem uma novidade harmónica assinalável.

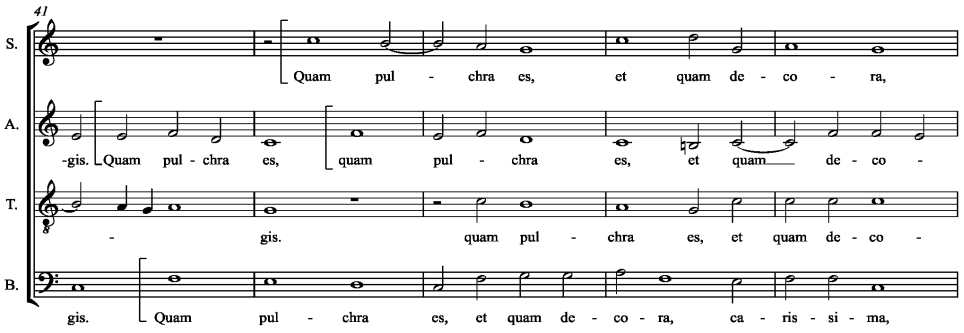
Ex. 4.102: Primeiros compassos de “oculi tui divini,” (teus olhos são divinos)



A sub-secção seguinte “et come capita tui sicut purpura regis.”, ao nível motívico, tem algumas similaridades com o motivo “sicut turris eburnea", acontecendo pela primeira vez uma rarefação para 3 vozes durante mais de 4 compassos, antes de concluir a sub-secção no início do compasso 41.
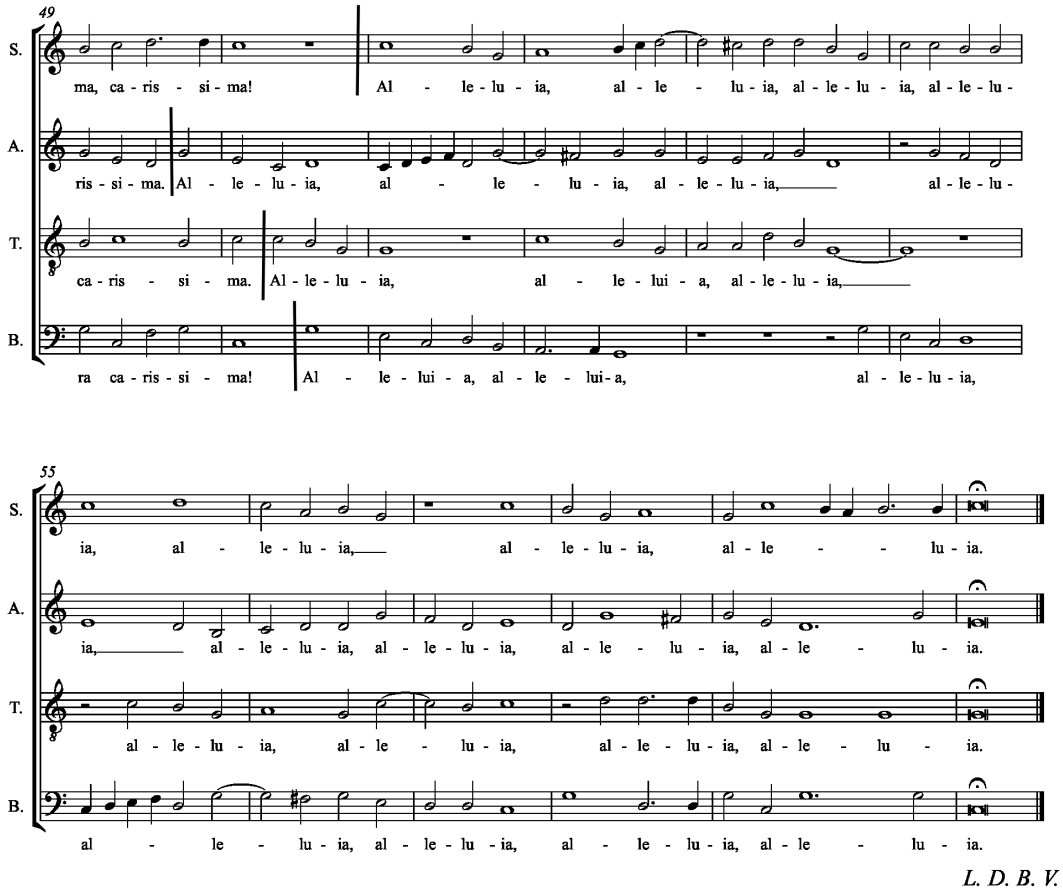
A secção seguinte tem alguma similaridade motívica com o motivo inicial, talvez pelo facto de a similaridade acontecer também ao nível do texto: “Quam pulchra es” é semelhante com “Quam pulchri sunt” inicial. As entradas voltam a alterar-se, sendo esta prática um recurso técnico, e concluindo no compasso 50.

Ex. 4.103: Primeiros compassos da terceira secção



Como motete que é para uma festa importante, este motete conclui com um Aleluia, a partir da anacrusa para o compasso 50, em que pela primeira vez entra em primeiro lugar o Alto, seguido em *stretto* pelo Tenor à distancia de meio compasso e de imediato, a meio compasso de distância pelo Baixo e outro meio tempo pelo Soprano. Temos daí até ao final motivos festivos, que lembrando motivos anteriores, embora em contextos diversos dos anteriores, não audíveis tão distintamente.

Ex. 4.104: Última secção da obra



L. D. B. V.

4.4. O *STILE ALLA MODERNA*

De acordo com Pitoni no estilo *alla moderna*[201], as dissonâncias surgem cada vez mais como factor expressivo, com harmonias bem mais ousadas, com uma maior presença de instrumentos, com elementos de carácter concertante. Deles fazem parte as oratórias, as óperas, serenatas, madrigais concertantes, a música puramente instrumental e as obras para voz solista (6º estilo). Entendo que, mesmo na Música Sacra, se deverá considerar como fazendo parte deste estilo as obras que albergarem técnicas identificáveis até á época como sendo quase exclusivas da ópera ou serenatas, nomeadamente as coloraturas continuadas e a predominância de árias ou duetos solistas, sem a presença do coro, do tutti.

Neste *stile alla moderna* estão incluídas duas obras, uma por ser para duas vozes solistas e Bc., sem ripieno, e a outra obra para 4 vozes solistas, com partes para instrumentos, ainda que com a indicação *ad libitum*. Dificilmente se poderia incluir estas obras em qualquer um dos outros grupos vistos anteriormente. Não serão exemplos paradigmáticos de *sitle alla moderna*, mas os aspetos que definem este estilo atrás indicados permitem incluí-las neste grupo.

Quadro 4.19: Obras em *sitle alla moderna*

Cota	Obra	Género litúrgico	Obs
P-Lf 72/35	Pinguis est panis Christi	Motete	Só com Bc.
P-Em Ms 517	Ladaínha a Nossa Senhora	Ladaínha	Com Vl ad libitum

4.4.1. ***Pinguis est panis Christi*** (P-Lf – 72/35 A7)
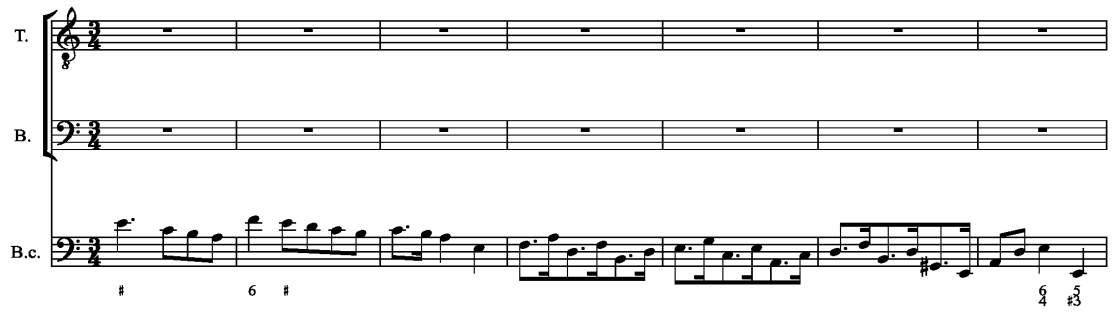
Este motete para a Solenidade do Santíssimo Corpo e Sangue de Cristo (Festa do *Corpus Christi*) é um exemplo de uma obra no estilo atrás referido, com essa particularidade que o distingue de todas as restantes obras conhecidas de João Rodrigues Esteves, que reside no facto de ser só para 2 solistas: Tenor e Baixo.

O texto é muito breve: *Pinguis est panis Christi, et praebebit delicias regibus. Alleluia.* A obra tem dois andamentos, o primeiro em 3/4 e o segundo, sobre a palavra *Alleluia*, em 3/8.

[201] Em Ottavio Pitoni são dois os estilos.
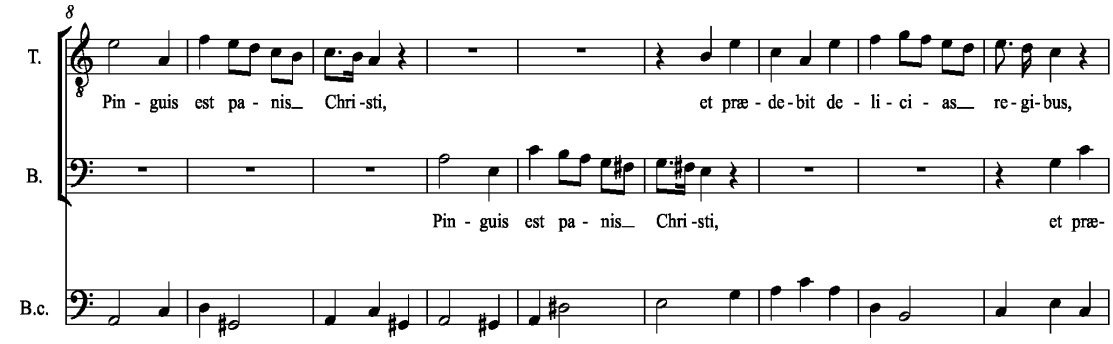
Estamos de novo na presença de uma obra em Lá menor, que se inicia com um ritornello do Bc., cujo motivo é uma variante ligeiramente ornamentada do tema principal que surgirá no compasso 8 no Tenor e posteriormente no Baixo.

Ex. 4.105: Primeiros compassos com o ritornello no B.c.



O texto será exposto integralmente logo na primeira apresentação, ainda que em duas frases, num diálogo em que as vozes não se sobrepõem, até ao compasso 19. O tema, bem vincado pela utilização na cabeça de um intervalo de 5ª P descendente, seguido de um de 6ªm ascendente, marca desde já toda a obra.

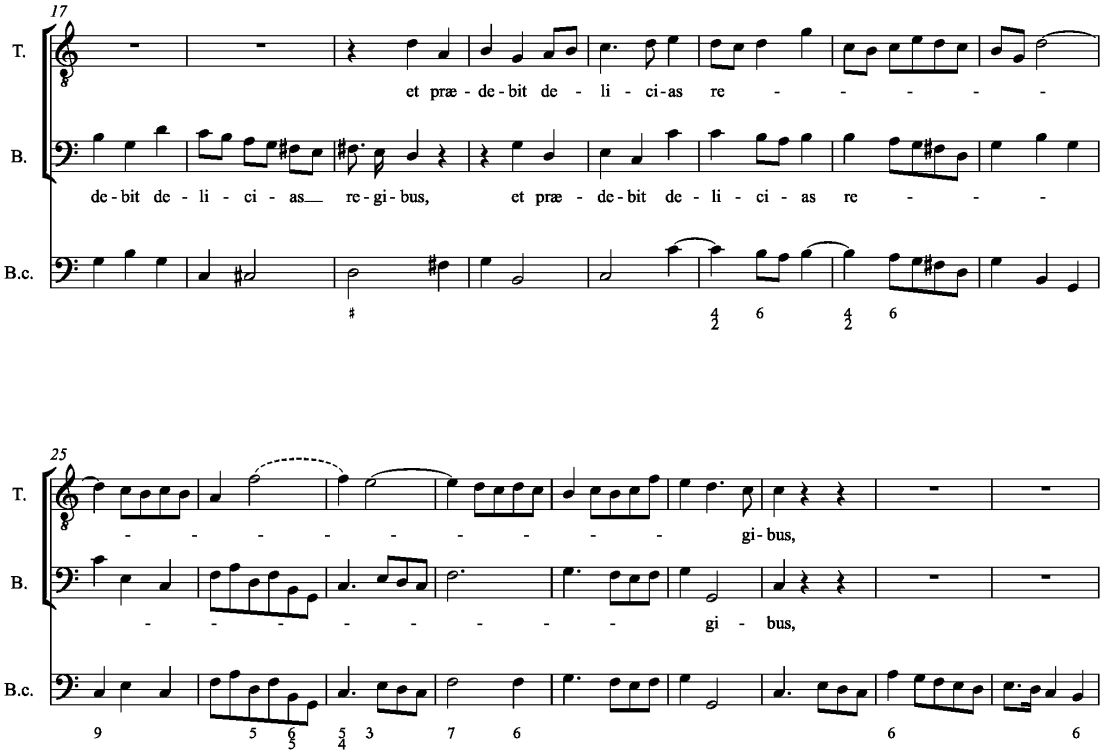
Ex. 4.106: Primeira apresentação do 1º tema, proposto pelo Tenor e imitado pelo Baixo



A partir do compasso 19 iniciar-se-á uma nova frase musical com a segunda parte do frase do texto, com início em Sol maior, em que as entradas se apresentam de forma bem mais cerrada, concluindo no compasso 31 em Dó maior, após um momento melismático com a palavra *regibus* (real)[202].

[202] A tradução do texto é a seguinte: "O seu pão será abundante, e ele dará delícias reais. Aleluia."
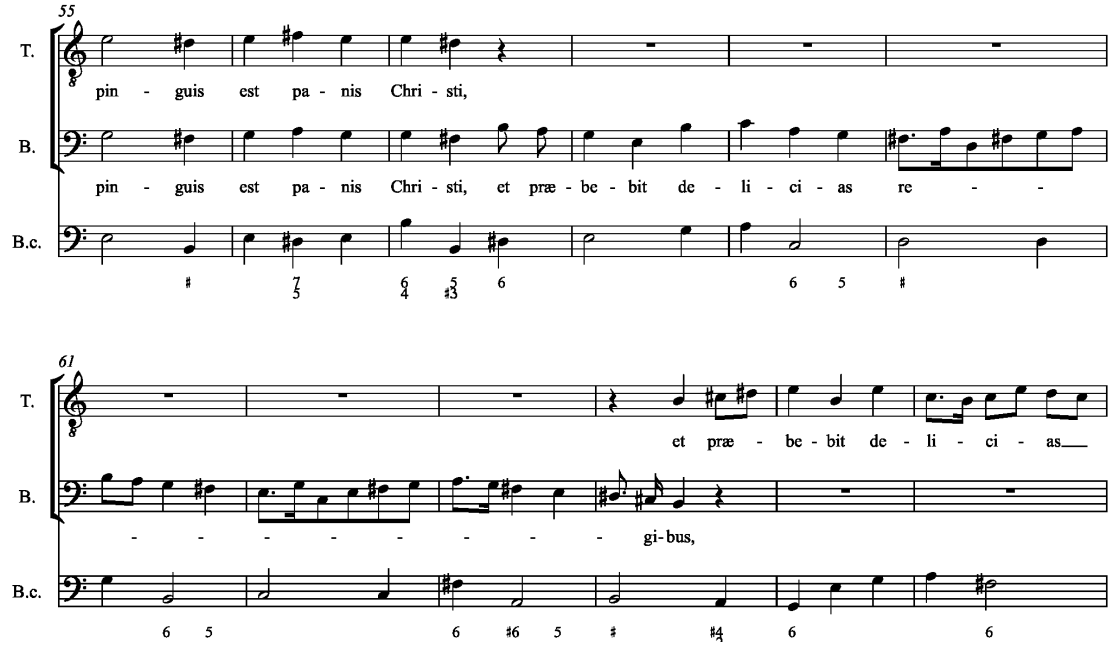
Ex. 4.107: 2º tema, no compasso 19ss



Após a cabeça do ritornello instrumental surgir de novo, desta vez com a duração de só 3 compassos, teremos novas entradas em imitação, começando desta vez o Baixo e imitando o Tenor. Os processo composicionais utilizados são em tudo semelhantes aos da primeira parte, observando-se que sob a palavra "regibus" o melisma é mais homorrítmico e por isso mais intenso e vibrante, concluindo agora na tonalidade de Mi menor.
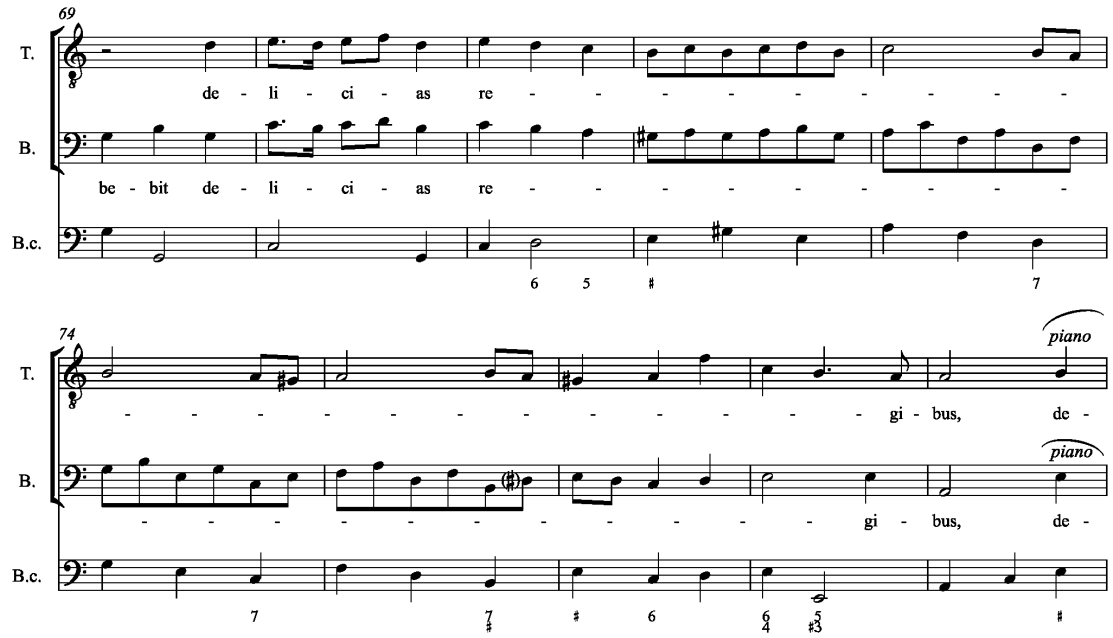
Após mais um breve extrato do ritornello – 2 compassos – temos algo novo: após a alternância da ordem da proposta temática e da resposta, temos a entrada simultânea de ambas as vozes, sendo o tema, contudo, sujeito a alterações, sem que perca a sua definição, sobretudo de carácter rítmico. Não obstante isso, após a exposição do texto *Pinguis est panis, Christi,* prossegue o Baixo com a proposta da segunda parte da frase, que, à semelhança de momentos similares anteriores, utiliza a sequência de harmónica de 5ª descendentes como suporte harmónico, com a fluência que este modelo harmónico confere a esta passagem.

Ex. 4.108: Entrada simultânea das vozes (C. 55) seguido de novo de imitação das vozes
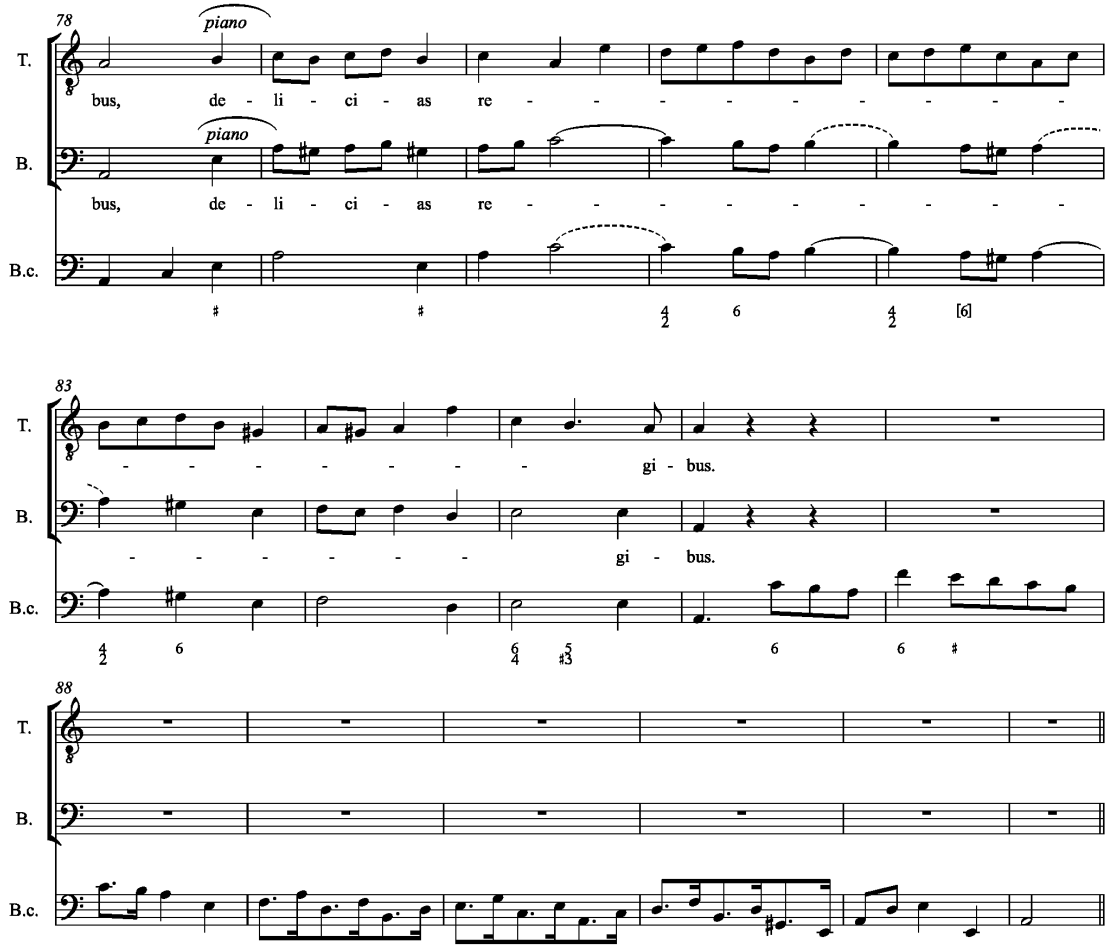


O ponto culminante desta primeira parte da obra, acontece com o mais longo melisma, de novo sobre a palavra "regibus", precedida da entrada homofónica com o texto "delicias", aproveitando a sequência harmónica para modular a Lá menor, tonalidade base da obra.

Ex. 4.109: Exemplo do longo melisma sobre a palavra "regibus" ("rei")
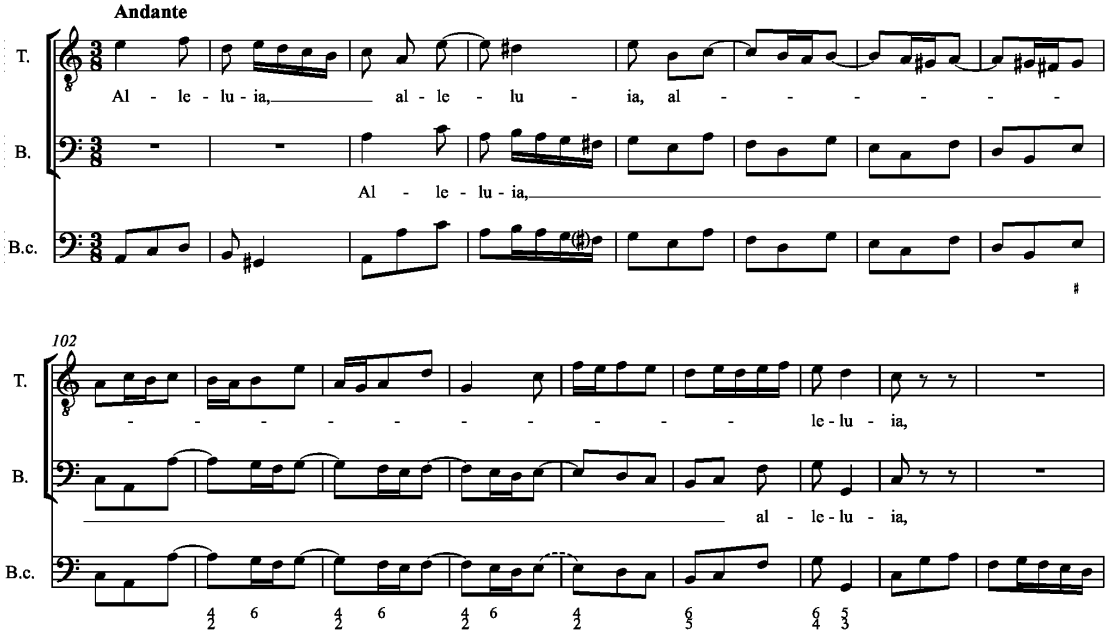


Quase como efeito eco, pela indicação *piano* existente na partitura, temos a repetição variada do mesmo texto e conclui com o ritornello inicial, como esperado, na forma completa.

Ex. 4.110: Exemplo do longo melisma, em *piano*, de novo sobre a palavra "regibus"



O motete conclui-se com um festivo momento em 3/8 sobre a palavra *alleluia*. O modelo que agora se apresenta, vai ser repetido, com as naturais variações; como se pode constatar no exemplo abaixo, após a proposta do Tenor e a resposta do Baixo, segue-se um longo melisma a duas vozes, começando cada voz em momentos diferentes, fazendo-se uso de duas sequências harmónica de 5ª descendentes como suporte harmónico, a primeira das quais regressando à tonalidade base Lá menor e a segunda com uma sucessão alternada de acordes de 4 sons na 3ª inversão com acordes de sexta, modulando a Dó maior, onde se chegará no c. 109.

Ex. 4.111: Início de “Alleluia”



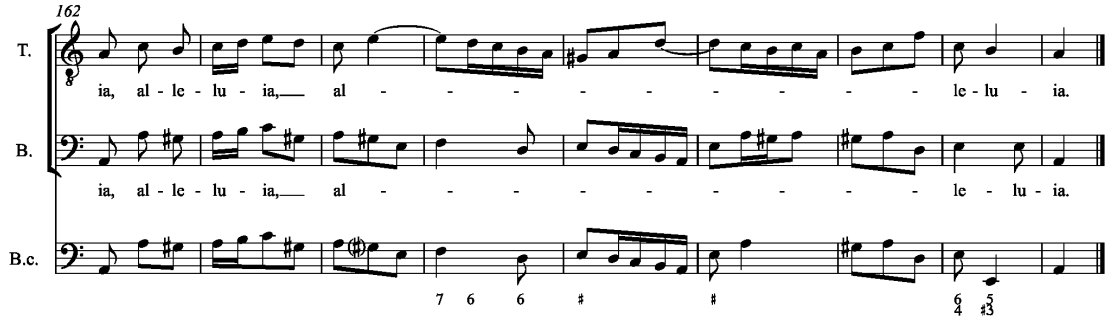
Após dois compassos de Bc. voltamos a ter o mesmo processo, desta vez em Dó maior, em que o momento melismático em que ambas as vozes estão juntas, passa de 9 compassos, anteriormente, para 14 compassos. Esta segunda secção termina em Mi menor, no compasso 131.

Seguem-se mais dois compassos de Bc. e também uma nova fase em Mi menor, sendo que o momento melismático é muito mais breve, somente 4 compassos

Sem qualquer momento só com Bc. passa-se à secção seguinte, em Sol maior e o melisma volta a adquirir uma maior dimensão, chegando aos 10 compassos e modulando de regresso a Lá menor, tonalidade base.

A obra conclui-se com uma entrada simultânea de ambas das vozes, seja no primeiro *alleluia,* seja no segundo, onde tem lugar de novo o momento melismático.

Ex. 4.112: Compassos finais da obra



Esta é uma obra peculiar no universo composicional de João Rodrigues Esteves, uma obra singular no universo composicional do compositor, possível de ser incluído no estilo *alla moderna*, com uma vivacidade enorme, baseado numa clareza harmónica, um exemplo de como, com poucos meios vocais e instrumentais, se pode conceber uma obra festiva, cumprindo com a função esperada para uma tão importante festa como era e é a Festa do *Corpus Christi*.

4.5. OBSERVAÇÃO GLOBAL E POR DATAS

Da observação global de todas as obras, considerando as tipologias estilísticas atrás abordadas, em articulação com os géneros litúrgicos e atendendo às prováveis datas de composição, é possível afirmar que existe uma coexistência de diversos estilos ou tipos de escrita. Há uma tendência para um aumento do número de obras em *stile concertato*, mas não se pode daí inferir qualquer outra conclusão que não seja que os estilos conviviam, dependendo certamente mais das circunstâncias e celebrações litúrgicas para as quais as obras se destinavam. Na tabela ordenada por datas de todas as obras de João Rodrigues Esteves que chegaram aos nossos dias, podemos observar as tipologias estilísticas e géneros litúrgicos.

Quadro 4.20: Listagem de todas as obras, ordenadas por data, estilos e géneros litúrgicos

Cota	Data	Obra	Tipologia estilística	Género litúrgico
P-Lf 72/1 A7	1719	Alma Redemptoris Mater	Stile pieno a4	Antífona Mariana
P-Lf 72/2 A7		Ave Regina cælorum	Stile pieno a4	Antífona Mariana
P-Lf 72/3 A7		Regina cæli	Stile pieno a4	Antífona Mariana
P-Lf 72/4 A7		Salve Regina	Stile pieno a4	Antífona Mariana
P-Lf 72/32 A7		Nativitas gloriosæ Virginis Mariæ	Stile antico	Motete
P-Lf 72/36 A7		Quam pulchri sunt	Stile antico	Motete
P-Lf 72/18 A7		Missa breve a5	Stile antico	Missa
P-Lf 72/19 A7	1721	Missa a 8	Stile pieno a8	Missa
P-Lf 72/20 A7		Adoramus te Christe	Stile pieno a4	Motete
P-Lf 72/21 A7		Adoramus te Christe	Stile antico	Motete
P-Lf 72/62 A7	1722	Dixit Dominus	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/78 A7		Laudate pueri Dominum	Stile antico	Salmo
P-Lf 72/11 A7		Te Joseph celebrent	Stile antico	Hino
P-Lf 72/67 A7	1723	Eripe me Domine	Stile pieno a8	Salmo
P-Lf 72/64 A7	1724	Domine clamavi ad te	Stile pieno a8	Salmo
P-Lf 72/74 A7		Lauda Jerusalem	Stile pieno a8	Salmo

P-Lf 72/84 A7		Voce mea	Stile pieno a8	Salmo
P-Lf 72/14 A7	1726	Primeira lamentação de Sexta-feira Santa	Stile pieno a8	Lamentação
P-Lf 72/25 A7		Cum turba plurima	Stile pieno a8	Motete
P-Lf 72/27 A7		Dixit autem Dominus	Concertato a4	Motete
P-Lf 72/38 A7		Sicut fulgur exit ab oriente	Concertato a4	Motete
P-Lf 72/40 A7		Stetit Jesus in medio	Concertato a8	Motete
P-Lf 72/42 A7		Vespere autem Sabbathi	Concertato a4	Motete
P-Lf 72/71 A7		Lætatus sum	Concertato a8	Salmo
P-Lf 72/86 A7		Lauda Sion Salvatorem	Concertato a8	Sequências
P-Lf 72/30 A7	1727	Misereor super turbam	Stile pieno a4	Motete
P-Lf 72/8 A7		Nunc, Sancte, nobis Spiritus	Stile antico	Hino
P-Lf 72/81 A7		Miserere mei, Deus	Stile pieno a8	Salmo
P-Lf 72/87 A7		Lauda Sion Salvatorem	Concertato a8	Sequências
P-Lf 72/29 A7	1728	Magister quid faciendo	Concertato a4	Motete
P-Lf 72/39 A7		Simile est regnum cælorum	Stile pieno a4	Motete
P-Lf 72/44 A7		Tanta grassabatur crudelitas	Concertato a8	Responsório
P-Lf 72/12 A7	1729	Vexilla Regis	Stile antico	Hino
P-Lf 72/33 A7		Nonne decem mundati sunt	Stile pieno a4	Motete
P-Lf 72/37 A7		Quanto eis præcipiebat	Stile pieno a4	Motete
P-Lf 72/10 A7	1730	Quid Lusitanos deserens	Stile antico	Hino
P-Lf 72/22 A7		Beatus Laurentius clamavit	Concertato a4	Motete
P-Lf 72/24 A7		Cum sero esset	Concertato a4	Motete
P-Lf 72/31 A7		Muro tuo inexpugnabili	Stile pieno a4	Motete
P-Lf 72/9 A7		Nunc, Sancte, nobis Spiritus	Stile antico	Hino
P-Lf 72/28 A7	1731	Intuens in cælum	Concertato a4	Motete
P-Lf 72/41 A7		Tu est pastor ovium	Concertato a4	Motete
P-Lf 72/45 A7		Verbum caro	Concertato a4	Responsório
P-Lf 72/23 A7	1733	Cœnantibus illis	Concertato a4	Motete
P-Lf 72/35		Pinguis est panis Christi	Stile alla moderna	Motete
P-Lf 72/48 A7		Beatus vir	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/54 A7		Confitebor tibi Domine	Stile pieno a4	Salmo
P-Lf 72/59 A7		Dixit Dominus	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/65 A7	1734	Domine probasti me	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/66 A7		Domine probasti me	Stile pieno a8	Salmo
P-Lf 72/73 A7		Lauda Jerusalem	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/82 A7		Nisi Dominus	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/46.[1] A7	1735	Ad Dominum	Stile antico	Salmo
P-Lf 72/46.[2] A7		Eripe me Domine	Stile antico	Salmo
P-Lf 72/46.[3] A7		Domine clamavi ad te	Stile antico	Salmo
P-Lf 72/46.[4] A7		Voce mea	Stile antico	Salmo
P-Lf 72/49 A7		Beatus vir	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/61 A7		Dixit Dominus	Stile antico	Salmo
P-Lf 72/68 A7		In exitu Israel	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/69 A7		In exitu Israel	Stile pieno a8	Salmo
P-Lf 72/45.a[1] A7	1736	Hodie nobis cælorum	Concertato a8	Responsório
P-Lf 72/45.a[2] A7		Hodie nobis de cælo	Concertato a8	Responsório
P-Lf 72/45.a[3] A7		Quem vidisti pastores	Concertato a8	Responsório
P-Lf 72/45.a[4] A7		O magnum mysterium	Concertato a8	Responsório
P-Lf 72/45.a[5] A7		Beata Dei genitrix	Concertato a8	Responsório

P-Lf 72/45.a[6] A7		Sancta et immaculata virginitas	Concertato a8	Responsório
P-Lf 72/45.a[7] A7		Beata víscera mariæ virginis	Concertato a8	Responsório
P-Lf 72/45.a[8] A7		Verbum caro	Concertato a8	Responsório
P-Lf 72/16 A7	1737	Primeira lamentação de Sábado Santo	Stile pieno a8	Lamentação
P-Ln MC 209		Miserere mei, Deus (3 coros)	Stile pieno a8	Salmo
P-Lf 72/85.[1] A7		Dixit Dominus	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/85.[2] A7		Confitebor tibi Domine	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/85.[3] A7		Beatus vir	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/85.[4] A7		Laudate pueri	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/85.[5] A7		Laudate Dominum	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/85.[6] A7		In exitu Israel	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/85.[7] A7		Magnificat	Concertato a4	Cântico
P-Lf 72/15 A7	1738	Primeira lamentação de Sexta-feira Santa	Stile pieno a8	Lamentação
P-Lf 72/17 A7		Lição VII de Sexta-feira Santa	Stile pieno a8	Lição
P-Lf 72/7 A7		Nunc, Sancte, nobis Spiritus	Stile antico	Hino
P-Lf 72/50 A7		Beatus vir	Stile pieno a8	Salmo
P-Lf 72/53 A7		Confitebor tibi Domine	Stile pieno a8	Salmo
P-Lf 72/55 A7		Confitebor tibi Domine	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/76 A7		Laudate Dominum	Stile pieno a8	Salmo
P-Lf 72/79 A7		Laudate pueri	Stile pieno a8	Salmo
P-Lf 72/13 A7	1739	Primeira lamentação de Quinta-feira Santa	Stile pieno a8	Lamentação
P-Lf 72/51 A7		Beatus vir	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/43 A7	1740	Custodivit illum Dominus	Concertato a8	Responsório
P-Lf 72/34 A7	1746	O quam suavis est Domine	Stile antico	Motete
P-Lf 72/5 A7	1751	Magnificat	Concertato a4	Cântico
P-Lf 72/47 A7		Beatus vir	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/56 A7		Confitebor tibi Domine	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/60 A7		Dixit Dominus	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/72 A7		Lætatus sum	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/83 A7		Nisi Dominus	Concertato a4	Salmo
P-Lf 72/88 A7		Stabat Mater dolorosa	Concertato a4	Hino
P-Em Ms 517	s/ data	Ladaínha a Nossa Senhora	Stile alla moderna	Ladaínha
P-La 48-VI-11 (26 a 30)	s/ data	Nesciens virum	Concertato a4	Motete
P-Lf 72/75 A7	s/ data	Laudate Dominum	Concertato a4	Salmo

Da observação do quadro 2.18, várias são as observações quanto às datas de composição, aos estilos e aos géneros litúrgicos, possíveis de serem feitas.

O género litúrgico mais presente é o salmo que como vimos no ponto 3.1.7 são 42, i.e., quase metade do total das fontes conhecidas hoje. Há uma grande diversidade de utilização de estilos e efetivos vocais na sua escrita, desde salmos em *sitle antico* a salmos escritos em *stile concertato* - a maioria -, e salmos escritos em *stile pieno*; temos salmos a 4vv, outros a 2 coros – um mesmo a 3 coros -, salmos para uma voz e ripieno e tantas outras disposições vocais.

Temos, ao longo de todo o período de vida e composição de João Rodrigues Esteves, uma utilização de todos os estilos de escrita conhecidos e analisados anteriormente. Temos, p.ex., uma obra em *stile antico* em 1746 (*O quam suavis est Domine* - P-Lf 72/34 A7) e uma obra *alla moderna* (*Pinguis est panis Christi* - P-Lf 72/35) em 1733. À luz deste exemplo, podemos afirmar, complementado pela observação das restantes obras, que não há qualquer sentido evolucionista na escrita de composição, quanto aos estilos. Não foram as obras mais antigas as escritas em *sitle antico* nem as mais recentes em *stile concertato,* muito menos no *stile alla moderna*.

Predominam obras para o Ofício Divino, predominantemente para as vésperas, mas temos 23 motetes, que se deverão destinar preferencialmente para a próprio da Missa, mas que poderão ser utilizados noutras circunstâncias, como finais de uma das horas canónicas.

Com a consciência de que nos faltam dados mais seguros, pelo facto de se conhecerem muito poucas obras do período que vai de 1739 a 1751 – período em que naturalmente teria escrito mais obras, pois era compositor da Capela Patriarcal – registe-se o facto de ter escrito duas missas, uma em 1719 e outra em 1721, i.e., logo no início da vida e no período em que estaria ainda em Roma[203]; algo semelhante passa-se com as 4 antífonas marianas, também elas escritas em 1719, durante o período de estudo em Roma.

Pode-se observar a necessidade sentida de variar, pode ser observada, da análise detalhada das obras e particularmente das que foram apresentadas, pela utilização de alguns meios técnico-composicionais, sendo alguns mais comuns, como p.ex.: a) utilização das tonalidades próximas, chegando ao ponto de em muitas fugas utilizar todas as tonalidades próximas, não se conhecendo qualquer obra que tenha ultrapassado este âmbito modulatório; b) utilização regular de pêndulos harmónicos, duplos encadeamentos autênticos[204] e sequências harmónicas, que conferem uma clareza muito grande à sucessão harmónica, em geral, e em particular às modulações; c) utilização regular, particularmente em obras mais lentas, de factores expressivos como retardos, não só em processos cadenciais, mas mesmo no decorrer das obras; d) utilização regular de um meio importante como o ritmo harmónico na dinâmica métrica geral de uma obra; e) alternância entre

[203] A Missa a 5vv tem a indicação de ter sido composta em Lisboa. Tal poderá ter acontecido aquando da sua passagem pela capital do reino, quando fez a requisição da Habilitação de Género.

[204] Modelos apresentados em GÁRDONYI, Zsolt, NORDHOFF, Hubert, *Harmonik*, Wolfenbüttel: Möseler Verlag, (2ª Edição) 2002

efetivos a mais vozes com outros a menos vozes, não só no *stile concertato*, onde esta prática é intrínseca ao estilo, acontecendo o mesmo em qualquer um dos restantes estilos; f) particularmente em obras no *stile concertato*, temos uma clara alternância entre partes de *ripieno* marcadamente silábicas com partes de solos, numa prática de coloratura; temos a utilização de melismas, principalmente em obras em *stile antico* e *stile pieno*, e muitas das vezes a palavras como "Alelluia", "Amen", "Sancto", letras do alfabeto hebraico nas lamentações, entre outras; g) na escrita policoral temos uma diversa grande na utilização de meios de variar: temos, por vezes, os coros juntos – tutti -, outras vezes numa escrita antifonal, com uma prática repetidas vezes utilizada, que passa pelo adensar progressivo das imitação, concluindo numa cadência com um tutti, após, igualmente frequente, invertendo-se a ordem das entradas; temos frases muito breves, mas também temos frases de uma duração maior, dependendo quase sempre do significado do texto; h) é notória a intenção em diversificar a forma como fez uso de técnicas de escrita como o compasso ou o andamento, em articulação com todos os outros processos enunciados; i) utilização de escrita imitativa de muitas e variadas formas, por vezes dentro da mesma obra; temos motetes que seguem os princípios de imitação do séc. XVI e XVII, temos fugas, como as conhecemos das obras de muitos compositores contemporâneos de João Rodrigues Esteves, utilizando mesmo técnicas que denotam grande maestria como *stretti*, ou fugas com dois temas; temos ainda uma particularidade muito interessante, em que, em diversas obras, começamos com uma imitação semelhante a estilos de séculos anteriores e que em outras fases da obra, em regra na última secção, temos uma imitação mais moderna, com motivos melódicos com âmbitos maiores, em andamentos mais vivos, com valores rítmicos mais breves, que, podendo não ser uma fuga, devido ao sua duração muito breve, podendo-se, não obstante isso, serem denominadas de fugatto; j) nas obras em *stile concertato*, particularmente nas obras em que é indicada pelo próprio compositor a voz solista (p.ex.: *Beatus vir*, para A solo, SATB, Bc, (P-Lf 72/47 A7)), temos a utilização de figuras de de duração muito curtas, frequentemente no contexto de coloraturas virtuosíssimas; k) em contrapartida, nas obras em *stile pieno* temos obras com melodias s imples, quer rítmica, quer melodicamente, no sentido estrito, com âmbitos vocais mais restritos que nas melodias das obras em *sitle concertato*; l) como seria de esperar temos momento em que determinadas palavras ou pequenas frases, que, pelo seu significado, são objecto de

atenção especial, havendo lugar a uma súbita mudança ao nível harmónico, ou mudança de andamento[205]

João Rodrigues Esteves faz uso de outras técnicas composicionais, de forma menos regular e habitual, podendo as anteriormente descritas serem um referencial de análise para outros trabalhos a realizar-se futuramente.

[205] Refira-se o cuidado posto por João Rodrigues Esteves em todas as palavras relacionadas com o Rei, que, no contexto litúrgico, obviamente se refere ao Rei dos Céus, mas que pode ter uma segunda intenção, de carácter mais terreno.

5. CONCLUSÕES

> "Naõ he cousa nova, que entre os Mestres, e Escritores haja opinioens differentes; porque a duvida he estimulo do entendimento; para que este indagando a clareza do que se disputa, possa com acerto aquietar o discurso, permitindo Deos, haja contrariedades, até se adquirir na controversia perfeiçaõ."[1]

Este estudo propôs-se contribuir para a investigação no âmbito da música sacra na primeira metade do século XVIII, com especial incidência nas fontes musicais de João Rodrigues Esteves, compositor de relevante importância no contexto musical dessa época.

João Rodrigues Esteves insere-se num vasto movimento de produção de música para os muitos eventos musicais sacros que aconteciam um pouco por toda a cidade de Lisboa, mas com especial incidência na Capela Patriarcal. D. João V conseguiu para a sua capela privada, a Capela Real, o estatuto de Patriarcal, podendo entender-se este acontecimento como o culminar de um plano seguramente pensado de forma bem estruturada.

O estudo mais aprofundado de João Rodrigues Esteves, da sua vida, da sua música, das fontes musicais existentes, do contexto litúrgico, estilístico e cultural impôs-se decisivamente. Neste contexto, a edição critica da considerável quantidade de obras que nos chegaram constituiu certamente o ponto central e um dos grandes objetivos apresentados nesta tese.

No 1º capítulo, após a confirmação de alguns dados biográficos de João Rodrigues Esteves já conhecidos, foram acrescentados dados de alguma relevância, encontrados por mim, que são um passo mais na prossecução de uma investigação futura.

Ficamos a presumir a data de nascimento, 1701, ainda que não confirmada de forma segura, e, pela descoberta do registo de óbito, foi possível saber a data de morte, 3 de março de 1752, assim como o local onde se encontra sepultado: a Igreja do Carmo. Foi possível ainda verificar que terá ido estudar para Roma mais cedo do que se supunha, provavelmente em 1716[2], após 3 anos de estudos em Lisboa, período durante o qual teria

[1] ROSÁRIO, Domingos do, *Theatro Ecclesiastico*. Lisboa: Officina de Francisco da Silva, 1751, p. 40

[2] Da leitura de uma notícia nos *Avvisi di Mantova* de 25 de dezembro de 1716, faz parecer crível que fosse um entre 18 estudantes portugueses que estudariam *Canto della Musica di Cappella* em Roma.

cantado como *tiple* na Sé Patriarcal. Virá a Lisboa em 1719 para solicitar a *inquirição de genere*, com o intuito de ser ordenado sacerdote, facto que nunca acontecerá, pois virá em 1741 a contrair matrimónio com Antónia Ritta, de quem terá 3 filhas. Da leitura da *inquirição de genere* foi possível conhecer a sua ascendência familiar até ao nível dos avós e saber da freguesia de Lisboa onde nasceu.[3]

Do período em que viveu em Roma nada se sabe de muito concreto, pelo que há aqui espaço para a prossecução da investigação, que poderá certamente trazer uma nova perspetiva à estadia dos bolseiros enviados para Roma na época de D. João V, assim como participar na melhor compreensão das importantes relações musicais com Roma.

Após o regresso a Portugal, foi possível encontrar dados que confirmam a sua atividade como professor do Seminário da Patriarcal, assim como *compozitor* da Patriarcal, não deixando de ser interessante a breve passagem pelo ofício de *Escrivão da Vara do Meirinho Geral do Tabaco da Repartição do Mar*, da qual abdicará pelo muito trabalho que teria nas suas atividades fundamentais atrás referidas.

Ficou claro que era um respeitado compositor e sábio mestre, como afirma Solano. Em 1749 era membro da *Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecília ordenado pelos professores da Arte da Musica.* Como testemunhas do seu matrimónio e padrinhos das suas filhas teve figuras proeminentes da Sé Patriarcal, factos que indiciam a importância da figura de João Rodrigues Esteves.

Encontrou-se informação sobre a apresentação dos seus dois Te Deum, o primeiro dos quais em 1747 e o segundo no último dia do ano de 1751, como era usual acontecer todos os anos. A apresentação destes Te Deum aconteceram na Igreja de S. Roque, da Companhia de Jesus, momento de especial importância na vida religiosa e social de Lisboa no século XVIII.

Permanecem muitos aspetos da vida deste compositor por conhecer, múltiplos documentos a consultar, constituindo um desafio para um trabalho de investigação dedicado.

João Rodrigues Esteves contribuiu para o desenvolvimento da música sacra em Portugal, desenvolvendo em Lisboa um estilo de composição sacra segundo alguns dos modelos que terá conhecido em Roma, servindo a Igreja Patriarcal, seja como professor do

[3] Por infelicidade, ao contrário do que costuma acontecer noutras *inquirições de genere*, não se encontra qualquer indicação da data de nascimento ou de batismo.

seminário, ou como compositor. A sua música que chegou até aos nossos dias é relevante, tem merecido a atenção de diversos intérpretes dentro e fora do nosso país e foi objeto de estudo detalhado nos capítulos seguintes desta tese.

Com o 2º capítulo desta tese, procedeu-se à identificação, à análise e estudo sistemático das fontes musicais preservadas nos diversos arquivos. Não obstante ter sido possível confirmar-se que a generalidade das fontes musicais se encontravam no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, foram visitados e alvo de investigação muitos outros arquivos. De entre todos os visitados, constatou-se a existência de fontes musicais atribuídas a João Rodrigues Esteves nos seguintes arquivos: Arquivo Histórico do Palácio Ducal de Vila Viçosa, Arquivo da Sé de Évora, Biblioteca Nacional de Portugal em Lisboa, Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda em Lisboa, Biblioteca Municipal de Elvas e Arquivo da Sé de Viseu. As concordâncias foram comparadas, sob o ponto de vista musical, no final do 2º capítulo, com especial incidência nos Responsórios de Natal e os Motetes *Adoramus te Christe* e *Salve Regina*, que apresentavam questões peculiares para serem analisadas.

Foram elaboradas diversas tabelas, que permitiram uma visualização por vezes global, noutras mais parcelar de toda a vasta informação contida nas fontes musicais, desde efetivos, datações, formatos notacionais. Para além dos formatos mais usuais de partitura e partes separadas, encontrámos ainda no Arquivo do Palácio Ducal de Vila Viçosa alguns exemplos de fontes na forma de livro de coro.

Nesse contexto foram analisadas algumas inscrições relativas a questões de performance e observou-se de perto um realidade importante, que passa pela definição da autoria das obras, que por vezes não surge de forma expressa nas fontes.

Das restantes inscrições, ressaltaram aspetos muito importantes para a prossecução deste estudo, nomeadamente no que diz respeito às inscrições relacionadas com a função litúrgica (géneros litúrgicos, inserção em festas ou domingos, momento litúrgico possível), que foram objeto de estudo no 3º capítulo desta tese e as questões relacionadas com estilos e práticas composicionais, que foram observados detalhadamente no 4º capítulo.

Da observação das fontes musicais e do estado em que se encontram os arquivos, resultam algumas reflexões. É premente proceder-se a um estudo metodológico e continuado sobre as fontes musicais e a edição das obras aí existentes. A correlação entre

as fontes e a edição, assim como um maior conhecimento da música é de decisiva importância para a construção da história da música portuguesa e valorização do património musical português.

Como se pôde constatar, todas as obras conhecidas de João Rodrigues Esteves são litúrgicas, sejam para o Ofício Divino ou para a celebração da Missa.

No 3º capítulo desta tese, procedeu-se à sistematização e enquadramento litúrgico das fontes musicais anteriormente identificadas. Do estudo das inscrições nas fontes foi possível identificar muitos aspetos relacionados com os géneros litúrgicos e a sua inserção no contexto ritual das celebrações, mas também no contexto do calendário litúrgico, onde coexistem o ciclo temporal com o santoral.

João Rodrigues Esteves escreveu para praticamente todos os momentos do Oficio Divino, com especial incidência para Vésperas. De entre os diversos géneros litúrgicos encontra-se uma maior presença de Salmos, Hinos, Responsórios, Lamentações e Lições, Cânticos e Antífonas Marianas.

Para a celebração da Missa, escreveu duas Missas e um número elevado de Motetes, muitos deles com a indicação da festa ou domingo a que se destinam.

Refira-se a relevância, no contexto de todas as obras, dos Responsórios de Natal, que nos aparecem em duas concordâncias substancialmente diferentes, concebidos para coro a 8vv, assim como outros dois, não concebidos num ciclo, para a Festa de S. Vicente, padroeiro da cidade de Lisboa.

Do conjunto de todas as obras salientam-se pela sua dimensão os Salmos e os Motetes. Se com os motetes, o compositor deixou indicações da festa ou domingo a que se destinavam, em relação aos Salmos tal não foi feito, nem seria possível, pois um salmo poderá ser utilizado em variados contextos, em diferentes festas ou domingos. Contudo, existem 6 salmos para os quais, devido às inscrições, é possível saber o enquadramento preciso no calendário litúrgico, no caso para a Festa das Sete Dores da Beata Virgem Maria.

Muitas obras foram concebidas para a Semana Santa, centro do Ano Litúrgico, registando-se ainda que para o outro momento central na vida litúrgica, o Natal, se destacam os oito Responsórios para as Matinas.

A importância e o enorme grau de solenidade de muitas festas celebradas na época de João Rodrigues Esteves aparece bem reflectido na quantidade de música escrita para

esses dias festivos. Encontramos assim música destinada para esses momentos solenes com especial incidência para a festa do *Corpus Christi*, festas de santos, como os de S. Vicente, S. José, S. António, S. Pedro e S. Paulo e S. Lourenço, Festa das Sete Dores da Beata Virgem Maria, Festa da Exaltação da Cruz, Festa da Natividade de Nossa Senhora, Festa do S. Anjo Custódio do Reino e a Festa da Imaculada Conceição.

Dos diversos momentos litúrgicos ou para-litúrgicos, refiram-se com especial relevância as festas de canonização de Santos, os *Te Deum*, com especial referência ao *Te Deum* na Festa de S. Silvestre em S. Roque, a 31 de dezembro, as festas onomásticas, casamentos reais, batizados de príncipes e exéquias e muitas procissões. Foram encontradas referências que permitem afirmar com elevada segurança a apresentação de dois *Te Deum* de sua autoria, sendo um deles a 4 coros. Estas obras encontram-se desaparecidas, esperando-se que possam vir ainda a ser encontradas, pois, para além da clara importância que à época lhes foram atribuídas, trariam uma nova e importante visão sobre a obra de João Rodrigues Esteves, pois seriam "(...) acompanhados de todo o genero de instrumentos (...)"[4].

O conjunto das obras de João Rodrigues Esteves reflete a imensa atividade ao nível da musica sacra no tempo do Rei D. João V.

No 4º capítulo desta tese observámos as fontes musicais num contexto estritamente musical, em que a análise feita no 3º capítulo adquiriu uma grande importância, pelo menos sob o ponto de vista formal, enquadrando e relacionando-se com as questões estilísticas. Das muitas perspetivas analíticas possíveis de implementar, optou-se conscientemente por leituras teórico-analíticas levadas a cabo por teóricos e compositores contemporâneos de João Rodrigues Esteves. No sentido de fornecer um quadro compreensivo das diversas tipologias estilísticas e composicionais do total das obras do compositor procedeu-se ao seu estudo e análise musical, observadas no respetivo contexto litúrgico.

Foram assim estudadas todas as obras tendo sido possível enquadrá-las em quatro estilos composicionais - *stile concertato*, *stile pieno*, *stile antico* e *stile alla moderna -,* dos quais os dois primeiros se destacaram pela quantidade de obras que integram. No essencial, a diferença entre estes dois estilos manifesta-se na existência ou não de secções solísticas.

[4] Ver p.15 desta tese.

Das obras com secções solísticas, em *stile concertato,* conhecemos 50 obras e *2*9 obras que não comportam momentos solísticos, em *stile pieno*. Encontraram-se 18 obras no denominado *stile antico* e ainda 2 obras que foram incluídas no *stile alla moderna*. Estes estilos estão contemplados nalguns dos tratados publicados por teóricos contemporâneos de João Rodrigues Esteves cuja leitura ajudou a definir, sistematizar e agrupar em tipologias estilísticas o conjunto vasto de obras do compositor. Evidenciou-se deste modo a coexistência de todos estes estilos e práticas composicionais deste período, dependendo a sua escolha de fatores diversos, como a importância litúrgica de festas ou solenidades ou como os efetivos vocais disponíveis.

A predominância dos *stile concertato* e *pieno* não constituiu um elemento de surpresa, contrariamente ao que aconteceu com a constatação da existência das 18 obras em *stile antico*. Por *stile antico* entendeu-se genericamente o estilo utilizado na música polifónica do século XVI, ainda utilizado no século XVIII. Este é um fenómeno muito interessante, que revela que, a par das práticas estilísticas mais atuais, estamos na presença da continuidade das práticas composicionais antigas. Os contextos e formas litúrgicas podem ajudar a compreender a utilização deste estilo.

No *stile pieno,* são particularmente impressivas as obras policorais, particularmente as Lamentações e os *Miserere*, mas sem desvalorizarmos as 10 obras a 4vv.

No maior grupo de obras, em *stile concertato,* podemos observar a presença de sucessivas secções de texto musicadas de modo intencionalmente contrastante, seja ao nível das texturas ou de práticas composicionais: solos, tutti, escrita antifonal, polifonia imitativa, homofonia, entre outras. Este é um estilo com obras plenas de coloraturas, algumas delas de grande virtuosidade, de grandes contrastes e em que o B.c. adquire um papel relevante, por não ser mais *basso seguente*, como o era no *stile pieno*.

Depois de uma análise global e da apresentação agrupada em quadros e sub- -quadros, procedeu-se à análise de um conjunto de obras, escolhidas por serem entendidas como obras representativas, ilustrativas dos diversos estilos. Procedeu-se a uma análise musical, em que o processo de decomposição das obras em elementos constitutivos se assumiu como processo central. Com este processo, foi possível estudar os elementos considerados como essenciais, isolando-os momentaneamente, visando, não obstante isso, a sua compreensão integral da obra.

Um dos factos estilísticos e composicionais mais relevantes pode ser observado na preocupação em diversificar, seja pelo efetivo utilizado, seja pelo estilo posto em prática. Exemplo disso é o salmo *Confitebor tibi Domine*, que surge em 5 composições, com os

seguintes efetivos: a) SATB/SATB, Bc.; b) SATB, Bc.; c) SA soli, SATB, Bc.; d) S solo, SATB, Bc.. Este mesmo salmo está escrito em: a) *Stile pieno* a 8vv; b) *Stile pieno* a 4vv; c) *Concertato* (com duas diversas combinações de vozes solistas). Os géneros litúrgicos influenciaram por vezes as opções pelos estilos de escrita, de que os Hinos são exemplo, todos eles escritos num *stile antico* e em alternância com as melodias em cantochão, que, por sua vez, só surgem, fora deste contexto, nas Lamentações de Jeremias e no *Miserere,* i.e. em obras para a Semana Santa[5].

A necessidade sentida de variar pode ser observada na análise detalhada das obras, como se pôde constatar pelos processos técnico-composicionais, apresentados na página 229 do 4º capítulo, de que destacaria a prática antifonal, a alternância entre efetivos a mais vozes com outros a menos vozes, a escrita imitativa nas mais variadas formas, desde a identificável com o século XVI até a fugas a 8 vozes com dois temas, a prática de momentos de coloratura ou de escrita melismática (em obras do *stile antico*), até questões de carácter estritamente harmónico, pela utilização de tonalidades próximas, de pêndulos harmónicos, duplos encadeamentos autênticos e sequências harmónicas, assim como de factores expressivos, como retardos. João Rodrigues Esteves faz uso de outras técnicas composicionais, de forma menos regular e habitual, podendo as anteriormente descritas serem um referencial de análise para outros trabalhos a realizar-se futuramente.

Da minha observação, concluo que o compositor exerceu a sua função que passava por fornecer obras para determinadas funções litúrgicas, tendo em consideração as festas ou domingos, as celebrações importantes ou as menos relevantes, fazendo uso dos meios à disposição. Porventura, as obras de maior efetivo foram utilizadas nas celebrações mais importantes e as de mais reduzido efetivo em celebrações menos significativas. O contexto do calendário litúrgico, por um lado, ou a natureza do local em que as obras eram apresentadas terão determinado a dimensão dos efetivos e estilos composicionais utilizados. Muitas são as obras policorais apresentadas na Semana Santa ou no Natal, na Festa do *Corpus Christi* ou na Festa de S. Vicente, p.ex.. Da observação de obras com solos de um virtuosismo elevado, fica demonstrado a existência de cantores de elevada qualidade técnica.

Depois de concluído este estudo sobre a música sacra na primeira metade do século XVIII, com especial incidência nas fontes musicais de João Rodrigues Esteves, ficam

[5] As partes das Missas terão como início um *incipit* vocal em cantochão.

muitas questões em aberto e muitas pistas para investigação futura, minha ou de outros investigadores.

Com a conclusão deste trabalho, ressalta ainda mais a importância do estudo das fontes, em toda a sua dimensão, nas questões de base relacionadas com o levantamento, no estudo e análise das fontes musicais preservadas em diversos arquivos, nas inscrições, nas questões de datação, de efetivo, de formatos notacionais e de concordâncias. Procurou-se ainda com este estudo conferir uma base fundamental para a prossecução do trabalho, através da sistematização e enquadramento litúrgico das fontes musicais anteriormente identificadas. Por sua vez, esta sistematização e enquadramento serviram de suporte ao estudo efetuado no último capítulo, em que foi possível fornecer um quadro compreensivo das diversas tipologias estilísticas e composicionais do total das obras do compositor.

Numa perspetiva de estudos futuros, considero que seria importante poder prosseguir-se com o estudo das fontes, que nos poderá fornecer muita informação sobre aspetos intrinsecamente musicais ou de carácter historiográfico. Há ainda muito a procurar e estudar, mesmo em relação a João Rodrigues Esteves, nomeadamente no que diz respeito ao período em que viveu e estudou em Roma.

Este estudo é um modesto contributo, uma pequena parte de um longo percurso da fascinante descoberta do Património Musical Português.

BIBLIOGRAFIA

ALEGRIA, José Augusto, *Arquivo das Músicas da Sé de Évora.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

_____, *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos Fundos Musicais.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

_____, *Biblioteca Pública do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo de Fundos Musicais.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

_____, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

_____, La musique au Portugal à l'époque de D. João V, in *Triomphe du Baroque* (Catálogo da Exposição Europália), Lisboa/Bruxelas: 1991, pp. 43-51.

_____, *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI).* Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa – Biblioteca Breve, 1985.

ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal,* 3 vols. Porto-Lisboa, Livraria Civilização, 2a. ed., 1967-70.

ALVARENGA, João Pedro d', *Polifonia portuguesa sacra tardo-quinhentista; estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P–Lf FSVL 1P/H-6*. Dissertação de doutoramento em Música e Musicologia, Évora, Universidade de Évora, 2010.

_____, A música também é escrita, in *Tesouros da Biblioteca Nacional.* Lisboa: INAPA, 1992, pp. 253-284.

_____, Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português [1998], versão rev. do artigo publ. na *Revista Portuguesa de Musicologia* , 7-8, 1997-98, pp. 95-132, in *Estudos de Musicologia.* Lisboa: Colibri/Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2002, pp. 153-188.

_____, Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português, in *Revista Portuguesa de Musicologia* , 7-8, 1997-98, pp. 95-132

_____, Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianisation of the Portuguese Musical Scene, in *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death* (ed. Massimiliano Sala & Dean Sutcliffe), Ad Parnassum Studies 3. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2008, pp. 17-68.

_____, To make of Lisbon a new Rome: The repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s, *in Eighteenth-Century Music 9*, Cambridge University Press, 2011, pp. 179-214

ANTOLINI, Bianca Maria, MORELLI, Arnaldo e SPAGNUOLO, Vera Vita (Coord.), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio – Atti del Convegno internazionale Roma 4-7 giugno 1992.* Roma: Libreria Musicale Italiana, 1992.

ATAÍDE, Tristão da Cunha de, *Portugal, Lisboa e a corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V* – (Introdução de António Vasconcelos de Saldanha e Carmen M. Radulet). Lisboa: Chaves Ferreira – Publicações, 1990.

AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal,* 4 vols. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2001.

_____, *História Religiosa de Portugal,* 3 vols. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2002.

_____, Carlos Moreira, SALDANHA, Sandra Costa e António Pedro Boto de OLIVEIRA (coord.), *Os Patriarcas de Lisboa.* Lisboa: Alêtheia Editores, 2009.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca, *Raínhas de Portugal,* Lisboa: Livros Horizonte, 1878.

BERARDI, Angelo, *Ragionamenti musicali composti dal Sig. Angelo Berardi ... dedicati all'illustriss. e reuerendiss. Sig. il Sig. abbate Carlo Antonio Sampieri da Giuseppe Orsolini luchese ...*, Bologna: Giacomo Monti, 1681

BIANCONI, Lorenzo, *Music in the Seventeenth Century*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

BLANNING, Tim, *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe 1660-1789.* Oxford: Oxford University Press, 2002.

BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes, *Dicionário de Música,* 2 vols. Lisboa: Cosmos, 1956.

BOYD, Malcolm e CARRERAS, Juan José (eds), *La Música en España en el Siglo XVIII.* Madrid: Cambridge University Press, 2006.

BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa.,* 2a edição revista e aumentada. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995.

BRANCO, Manuel Bernardes, *Portugal na Epocha de d. João V,* Lisboa: Livraria de Antonio Maria Ferreira, 1884 (1ª Edição) e 1886 (2ª Edição).

BRAZÃO, Eduardo, *Subsídios para a História do Patriarcado de Lisboa (1716-1740),* Porto: Livraria Civilização, 1943.

_____, *D. João V: Subsídios para a história do seu reinado,* Porto: Portucalense Editora, 1945

_____, *D. João V e a Santa Sé, As relações diplomáticas de Portugal com o governo pontifício de 1706 a 1750,* Coimbra: Coimbra Editor, 1937.

_____, *A diplomacia portuguesa nos séculos XVII e XVIII: 1700-1750 (Vol.2),* Lisboa, Edições Resistência, 1979-1980.

BRITO, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

_____, *Estudos de História da Música em Portugal.* Lisboa: Estampa, 1989a.

_____, Novos dados sobre a música no reinado de D. João V, in *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner.* Lisboa: Gulbenkian, 1992, pp.513-533.

_____, As relações musicais entre Portugal e Itália no século XVIII, in *Portugal e o Mundo: o encontro de culturas na musica* (Salwa El-Shawan Castelo Branco, Ed.). Lisboa: D. Quixote, 1997, pp. 115-124.

_____, La musique au Portugal au XVIIIe siècle, in *Triomphe du Baroque* (Catálogo da Exposição Europália), Lisboa/Bruxelas: 1991, pp. 97-101.

_____, e CRANMER, David, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

_____, e CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa.* Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

BUELOW, George J., *The late Baroque Era – From the 1680 to 1740*. New Jersey: Prentice Hall, 1993.

BUKOFZER, Manfred, *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach.* New York: W. W. Norton & Company, 1947

BURNEY, Charles, *The present state of music in France and Italy: or, The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music.*

BUTT, John e CARTER, Tim, The *Cambridge History of Seventeenth-Century Music.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

CABRAL, Rui, *Inventário Preliminar dos Livros de Música do Seminário da Patriarcal* (policopiado). Lisboa: Biblioteca Nacional, Centro de Estudos Musicológicos, 1999.

CAEIRO, Baltazar Matos, *Os Conventos de Lisboa.* Lisboa: Distri Editora, 1989.

CALADO, Maria Margarida, *Arte e Sociedade na época de D. João V.* Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, (12 vols.), 1995.

CAPPELLETTO, Sandro, *La Voce Perduta: Vita di Farinelli Evirato Cantore.* Torino: EDT, 1995.

CARDIM, Pedro, *Cortes e Cultura Política no Portugal do Antigo Regime.* Lisboa: Cosmos, 1998.

CARDOSO, Arnaldo Pinto, *O terrível terramoto da cidade que foi Lisboa: correspondência do Núncio Filippo Acciaiuoli.* Lisboa: Alêtheia, 2005.

_____, *A presença portuguesa em Roma.* Lisboa: Livros Quetzal, 2001.

CARDOSO, José Maria Pedrosa, *Cerimonial da Capela Real: Um manual litúrgico de D. Maria de Portugal (1538-1577), Princesa de Parma.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda/Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

CARERI, Enrico, The profession of musician in early-eighteenth-Century Rome, in *Florigelium Musicæ – Studi in onore di Carolyn Gianturco,* Pisa: Edizioni ETS, 2004, pp. 447-456.

CARVALHO, Armindo Ayres de, D. João V le Magnanime et la Rome pontificale, in *Triomphe du Baroque* (Catálogo da Exposição Europália), Lisboa/Bruxelas: 1991, pp. 59-75.

_____, *D. João V e a Arte do seu tempo.* (Vol. II) Lisboa: Edição do autor, 1962.

CASTAGNA, Paulo, *Prescripciones Tridentinas para la utilizacion del* Estilo Antiguo *y del* Estilo Moderno *en la musica religiosa catolica (1570-1903),* Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000 . <http://www.hist.puc.cl/programa/documentos/Castagna.pdf>

CASTILHO, Júlio, *Lisboa antiga (Bairros orientaes)*, tomos I – VII. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra (1884-1890). Edição revista e comentada por Augusto Vieira da Silva de 1955

CASTRO, João Bautista de, *Mappa de Portugal, antigo e moderno.* Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno (1762-1763). - 3 tomos (http://purl.pt/436)

CASTRO, José de, *Portugal em Roma*, Lisboa: União Gráfica, 1939 (Vol. I).

CHAGAS, Manuel Pinheiro, *Diccionario popular, historico, geographico, mythologico, biographico, artistico, bibliographico e litterario,* Lisboa:, Lallemant frères, typ., 1876-90. 16 vol., 5º vol.

CHAVES, Castelo Branco (Tradução, prefácio e notas). *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. 2ª ed. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989.

CHRACAS, Giovanni e CHRACAS, Luca Antonio, *Il Diario di Roma o Diario d'Ungheria*, Roma: 1716-1758

CONCEIÇÃO, Fr. Cláudio da, *Gabinete Histórico que a sua Majestade Fidelíssima o Senhor Rei D. João VI em o dia dos seus felicissimos annos, 13 de Maio de 1818, oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida.* Tomo X (1745-50). Lisboa: Na Impressão Régia, 1823.

_____, *Gabinete Histórico publicado no dia 26 de Outubro de 1827, dia em que o Serenissimo Senhor Infante D. Miguel completa os 25 annos da sua idade por Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino.* Tomo XI (6 de Maio de 1750 até 31 de Julho do mesmo anno). Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1827.

_____, *Gabinete Histórico que a Sua Majestade Fidelíssima o Senhor Rei D. Miguel I em o dia dos seus felicissimos anos 26 de Outubro de 1828 oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino.* Tomo XII (31 de Julho de 1750-1754). Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1829.

_____, *Gabinete Histórico que a Sua Majestade Fidelíssima o Senhor Rei D. Miguel I em o dia dos seus felicissimos anos 26 de Outubro de 1828 oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino.* Tomo XIII (1755-58). Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1829.

_____, *Gabinete Histórico que a Sua Majestade Fidelíssima o Senhor Rei D. Miguel I em o dia dos seus felicissimos anos 26 de Outubro de 1828 oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino.* Tomo XIV (1759). Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1829.

_____, *Gabinete Histórico que a Sua Majestade Fidelíssima o Senhor Rei D. Miguel I em o dia dos seus felicissimos anos 26 de Outubro de 1830 oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino***.** Tomo XV (1760, 1761 e 1762). Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1830.

_____, *Gabinete Histórico que a Sua Majestade Fidelíssima o Senhor Rei D. Miguel I em o dia dos seus felicissimos anos 26 de Outubro de 1828 oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino.* Tomo XVI (1763-70). Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1831.

_____, *Gabinete Histórico que a Sua Majestade Fidelíssima o Senhor Rei D. Miguel I em o dia dos seus felicissimos anos 26 de Outubro de 1831 oferece Frei Claudio da Conceição, Ex Definidor, Examinador Synodal do Patriarcado de Lisboa, Prégador Régio, Chronista e Padre da Provincia de Sancta Maria d' Arrábida, e Chronista do Reino. Tomo XVII (1771-75).* Lisboa: Na Impressão Régia, Anno 1831.

COUTO, Dejanirah, *História de Lisboa*, Lisboa: Gótica Editor, 2003.

COVATO, Carmela e VENZO, Manola Ida (Ed.), *Scuola e itinerary formativi dallo satto pontificio a Roma capitale,* Milano: Edizioni Unicopli, 2010.

CHRISTENSEN, Thomas, *The Cambridge History of Western Music Theory* (The Cambridge History of Music). Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

CURTO, Diogo Ramada, Ritos e cerimónias da Monarquia em Portugal (Sécs. XVI a XVIII), in *A Memória da Nação.* Lisboa: Sá da Costa, 1991, pp. 201-265.

_____, A Capela Real: um espaço de conflitos (séculos XVI a XVIII) *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas,* Anexo V: *Espiritualidade e corte em Portugal (sécs. XVI-XVIII),* Porto, 1993.

DANTAS, Júlio, Um documento importante para a história da música em Portugal, *in Anais das Bibliotecas e Arquivos* - V. 1, n. 1 (Janeiro - Março 1920) Lisboa: Tipografia da Biblioteca Nacional, 1920, pp. 6-9

DELAFORCE, Angela, Giovanni V di Braganza e le relazioni artistiche e politiche del Portigallo con Roma, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo.* Roma: Argos, 1995, pp. 21-39.

DIXON, Graham, Concertato alla romana and Polychoral Music in Rome, in *La Scuola Policorale del Sei-Settecento - Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger*, Trento: Provincia autonoma di Trento. 1997, pp. 129-134.

DODERER, Gerhard, O fenómeno Barroco na música portuguesa do séc. XVIII, in *Actas I Congresso Internacional do Barroco,* vol. II, 1991, pp. 621 - 633.

_____, A constituição da Banda Real na Corte Joanina 1721-24, in *Revista Portuguesa de Musicologia* no13, Lisboa 2003, pp. 7-34.

_____, *Clavicórdios portugueses do século XVIII/Portugiesische Klavichorde des 18. Jahrhunderts* (Lisboa, 1971).

_____, VAN DER MEER, John Henry, *Cordofones de tecla portugueses do século XVIII: clavicórdios, cravos, pianofortes e espinetas.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

_____, e FERNANDES, Cremilde Rosado, A Música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa 1706-1750, in *Revista de Musicologia,* 3, 1993, pp. 69-81.

_____, e FERNANDES, Cremilde Rosado, *João Rodrigues Esteves: Obras Selectas* (Transcrição e estudo: Cremilde Rosado Fernandes e Gerhard Doderer). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

DONINGTON, Robert, *Baroque Music: Style and Performance*. London: W. W. Norton & Company, 1982.

DURANTE, Sergio, La Guida armonica di Giuseppe Ottavio Pitoni: un documento sugli stili musicali in uso a Roma al tempo di Corelli, in *Nuovissimi studi Corelliani*: Fusignano, 1980, 285–326.

ELIAS, Norbert, *A Sociedade da Corte.* Lisboa: Estampa, 1995.

ESTUDANTE, Paulo Moreira, *Une contribuition à l´étude du baroque musical portugais: caractérisation stylistique des antiennes mariales du compositeur João Rodrigues Esteves (v.1700-v.1755)*. Maitrise. - Paris 4. 2000.

FELLERER, Karl Gustav, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achzehnten Jahrhunderts.* Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag, 1929.

FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, La festa barocca a Roma, in *Musik in Rom im 17. Und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest / Musica a Roma nel sei e settecento: Chiesa e Festa (Analecta musicologica 33),* Laber: Laaber-Verlag, 2004, pp. 1–40.

FERNANDES, Cristina, *Os Salmos de Vésperas de João de Sousa: para o estudo do Salmo Concertato em Portugal em meados do séc. XVIII,* dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1997.

_____, A música sacra no período pombalino, in *Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas,* no 15-16, Janeiro/Junho 2003, pp. 87-101.

_____, *Devoção e Teatralidade: as Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal Pombalino.* Lisboa: Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2005.

_____, O Terramoto de 1755 e as suas implicações na organização da prática musical na Capela Real e na Patriarcal, in *1755: Catástrofe, Memória e Arte,* ACT14. Lisboa: Edições Colibri/ Centro de Estudos Comparatistas, 2006, pp. 219-228.

_____, *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807,* 2 vols., Dissertação de doutoramento em Música e Musicologia, Évora, Universidade de Évora, 2010.

_____, Il dotto e rispettabile don Giovanni Giorgi, illustre maestro e compositore nel programa musical portoghese del Settecento, in *Revista Italiana di Musicologia Vol. XLVII* (2012), pp. 157-203.

FERREIRA, Manuel Pedro, Da Música na História de Portugal, in *Revista Portuguesa de Musicologia* , 4- 5, 1994-95, pp. 167-216.

FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX,* vol. I. Lisboa: Bertand, 1990.

_____, *Lisboa, História Física e Moral.* Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

FRANCHI, Saverio, *Drammaturgia Romana II (1701-1750)*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1997.

FRANCHI, Saverio e SARTORI, Orieta, Attività musicale nella chiesa nazionale di S.Antonio dei Portoghesi e altre musiche di committenza portoghese a Roma nei secoli XVII-XVIII, *in Musica se extendit ad omnia - Studi in onore di A. Basso in occasione del suo 75° compleanno, I,* Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2007, pp. 211-279

FUBINI, Enrico, *Musica e Cultura nel Settecento Europeo.* Torino: EDT, 1986.

GÁRDONYI, Zsolt, NORDHOFF, Hubert, *Harmonik*, Wolfenbüttel: Möseler Verlag, (2ª Edição) 2002

GASPARINI, Francesco, *L'Armonico pratico al cimbalo.* Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2005.

GMEINWIESER, Siegfried, Aspetti della policoralità nelle opere di Giuseppe Ottavio Pitoni e di Girolamo Chiti, in *La Scuola Policorale del Sei-Settecento - Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger*, Trento: Provincia autonoma di Trento. 1997, pp. 119-128.

_____, Aspekte sakraler Festmusik im barocken Rom, in *Musik in Rom im 17. Und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest / Musica a Roma nel sei e settecento: Chiesa e Festa (Analecta musicologica 33),* Laber: Laaber-Verlag, 2004, pp. 57–76.

_____, Stil und Kompositionspraxis in der Kirchenmusik Roms im 18. Jahrhundert, dargestellt am Werk des G.O. Pitoni, in *Festschrift Erich Valentin,* Regensburg, 1976, pp. 31–40.

_____, Die Guida armonica von G.O. Pitoni, in *Festschrift Karl-Heinz Schlager* (Tutzing, 1998), pp. 245–281.

_____, Die Musikkapellen Roms und ihre Aufführungspraxis unter G.O. Pitoni, in KJb, lvii (1973), pp. 69–78.

_____, Giuseppe Ottavio Pitoni (1657–1743), in AMw, xxxii (1975), pp. 298–309.

_____, Giuseppe Ottavio Pitoni*, in The Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 13.07.2007), <http://www.grovemusic.com>

_____, *Giuseppe Ottavio Pitoni: Thematisches Werkverzeichnis.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1976.

_____, Giuseppe Ottavio Pitoni reatino – rappresentante della musica liturgica romana nel contesto europeo, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, Roma: Istituto Italiano per la Storia della Musica: 2009.

GOMES, Maria Eugénia Reis, *Contribuições para o Estudo da Festa em Lisboa no Antigo Regime.* Lisboa: Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa, 1985.

GOMES, Paulo Varela, Três desenhos setecentistas para a Basílica Patriarcal, in *Homenagem ao Dr. Flávio Gonçalves,* Boletim Cultural da Póvoa de Varzim, vol. XXVI, no2, 1989, pp. 663-687.

GRIER, James, *The critical editing of music: history, method and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

HARPER, John, *The Forms and Orders of Western Liturgy, from the tenth to the eighteenth century - A historical introduction and Guide for students and musicians,* Oxford: Clarendon Press, 2001 (Reimpressão da edição de 1991 da Oxford University Press, New York).

HESPANHA, António, *Poder e Instituições na Europa do Antigo Regime,* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

_____, (coord.), *O Antigo Regime* (1620-1807), Vol. IV da *História de Portugal* (dir. José Mattoso). Lisboa: Estampa, 1993.

HILL, John Walter, *Baroque Music – Music in Western Europe 1580-1750.* London: New York, 2005.

HILEY, David, *Gregorian Chant*, New York: Cambridge University Press, 2009

HOGWOOD, Christopher, *Music at Court.* London: The Folio Society, 1977.

HYLAND, Paul, GOMEZ, Olga e GREENSIDES, Francesca, *The Enlightenment, a Sourcebook and Reader.* Londres: Routledge, 2003.

IPPOLITI, Alessandro (Coord.), *Il Collegio Romano – Storia e Restauro.* Roma: Gangemi Editore, 2009.

JANEIRO, João Paulo, *Contributo para o Estudo da Música Religiosa de Francisco António de Almeida - Transcrição e Análise de Seis Obras Litúrgicas para Solistas, Coro e Orquestra.* Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2004.

JANZ, Bernhard, Tu es Petrus: Alessandro Scarlatti e la tradizione della policoralitá romana, in *La Scuola Policorale del Sei-Settecento - Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger*, Trento: Provincia autonoma di Trento. 1997, pp. 91-102.

JOAQUIM, Manuel, *Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa,* Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 1953.

JOHNSTONE, H. Diack, London: II. Music at Court. 1. The Royal Chapel, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillian, 2002.

KEEFE, Simon P. (Ed.), *Eighteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

KIRKPATRICK, Ralph, *Domenico Scarlatti*, New Jersey: Princeton University Press, 1983.

LAIRD, Paul R., Catholic church music in Italy, and the Spanish and Portuguese Empires in *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

LATINO, Adriana, Os músicos da Capela Real de Lisboa c. 1600, in *Revista Portuguesa de Musicologia,* no3, 1993, pp. 5-41.

_____, Missas, aplausos e procissões: a música e o triunfo dos Santos Jesuítas em Portugal entre 1620 e 1737, in *Revista Portuguesa de Musicologia*, Nº. 12, 2002, pp. 67-86. Lisboa: Revista Portuguesa de Musicologia.

LEE, Vernon, *Il settecento in Italia – Letteratura, Teatro, Musica*. Milano: Fratelli Dumolard, 1882.

LEITÃO, Henrique de Sousa, *Sphaera Mundi: A Ciência na «Aula da Esfera». Manuscritos Científicos do Colégio de Santo Antão nas colecções da BNP*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2008

LESSA, Elisa Maria Maia da Silva, *Os mosteiros beneditinos portugueses (séculos XVII a XIX): centros de ensino e prática musical,* 2 vols., Tese de doutoramento, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1998.

LESTER, Joel, *Compositional Theory in the Eighteenth Century* (3a ed.). Harvard University Press, 1996.

LOWINSKY, Edward E., Laurence Feininger (1909-1976): Life, Work, Legacy, in *The Musical Quarterly, Vol. 63, No. 3 (Jul., 1977),* Oxford: Oxford University Press, 1977, pp. 327-366

LIONNET, Jean, Les musiques polychorales romaines: problèmes d'interprétation, in *La Scuola Policorale del Sei-Settecento - Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger*, Trento: Provincia autonoma di Trento. 1997, pp. 103-118.

LISBOA, João Luis, MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis e OLIVAL, Maria Fernanda de, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora, Vol. I (1729-1731)* Lisboa: Edições Colibri / CIDEHUS-EU/CHC-UNL/CHAM-UNL/UA, 2011.

LISBOA, João Luis, MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis, OLIVAL, Maria Fernanda de, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora, Vol. III (1735-1737)* Lisboa: Edições Colibri / CIDEHUS-EU/CHC-UNL/CHAM-UNL/UA, 2011.

LOPES, António e GUINOTE, Paulo, Os tempos da Festa – Elementos para uma Definição, Caracterização e Calendário da Festa na primeira metade do século XVIII, in *A Festa – Comunicações apresentadas no VIII Congresso Internacional.* Lisboa, 18 a 22 de Novembro de 1992, Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII. Lisboa: Universitária Editora, 1992, 365-389.

LUISI, Francesco, La scuola policorale romana del sei-settecento*,* in *La Scuola Policorale del Sei-Settecento - Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger*, Trento: Provincia autonoma di Trento. 1997, pp. 11-20.

MACCHIARELLA, Ignazio, *Il falsobordone, fra tradizione orale e tradizione scritta*. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1995.

MACEDO, Jorge Borges de, De l'or aux diamants: le Portugal au XVIIIe siècle, in *Triomphe du Baroque* (Catálogo da Exposição Europália), Lisboa/Bruxelas: 1991, pp. 23-31.

MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana, Historia, Critica e Chronologica, na qual se comprehende a noticia dos autores portuguezes, e das obras que compozeram desde o tempo da promulgação da Lei da Graça, até o tempo presente*, Lisboa, 1741 e 1758.

MACHADO, Ignacio Barbosa, *Historia Critico-Chronologica da Instituiçam da Festa, Procissam, e Officio do Corpo Santissimo de Christo no veneravel Sacramento da Eucharistia*, Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759; Obra escrita em 1719.

MANDROUX-FRANÇA, Marie Thérèse, A Patriarcal do rei D. João V de Portugal, in *O Triunfo do Barroco.* Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1992, pp. 39-53.

_____, La Patriarcale del Re Giovanni V di Portogallo, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo.* Roma: Argos, 1995, pp. 81-111.

_____, La politique artistique européenne du Roi Jean V de Portugal en direction de Paris – Sources raisonnees*,* in *Histoire du Portugal – Histoire Europeene – Actes du Colloque.* Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1986, pp. 111-145

MARAL, Alexandre, *La Chapelle Royale de Versailles sous Louis XIV: cérémonial, liturgie et musique.* Liège: Mardaga/Centre de Musique Baroque de Versailles, 2002.

MATTA, Jorge M. Santos, *A Música Orquestral em Portugal no século XVIII.* Dissertação de doutoramento apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2006.

MAZZA, José, Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses, (anterior a 1797), Extracto da Revista Ocidente, com prefácio e notas do Pe. José Augusto Alegria, Lisboa: 1944/1945.

MEUNIER, Alexis, La musique religieuse sous Louis XV, in *Versailles en dentelles au temps de Louis XV* (Livre-programma édité à l'occasion des grandes journées anniversaire realisées par le Centre de Musique Baroque de Versailles, Automme 2007).

MOITA, Luís, *A Bemposta – O 'Paço da Rainha'.* Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

MORENO, Antonio Martín, *Historia de la Musica Espanhola: Siglo XVIII.* Madrid: Alianza Musica, 1983.

NERY, Rui Vieira, Italian Models and problems of periodization in portuguese Baroque Music, in *Routes du Baroque: La Contribution du Baroque à la Pensée et à l'Art Européens.* Lisboa: Conselho da Europa / Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 217 - 223.

_____, e CASTRO, Paulo Ferreira de, *Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Música.* Lisboa: Comissariado para a Europália 91- Portugal / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990.

_____, Teatro Eclesiástico: A Liturgia Musical Barroca como Espectáculo, in Maria da Graça Ventura, ed., *O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico.* Lisboa: Colibri, 1998, pp. 103-116.

_____, *Para a história do barroco musical português* (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

Noticia do apparato e magnificas disposiçoens com que foraõ celebradas as solemnes exequias de sua magestade fidelissima o muito augusto Rey de Portugal d. Joaõ V. na Igreja de Nossa Senhora do Loreto em 14 de janeiro de 1751 pela naçam italiana residente em Lisboa

OLIVEIRA, Eduardo Freire de, *Elementos para História do Município de Lisboa.* Lisboa: Tipografia Universal, 1882-1943.

OLIVEIRA, P. Miguel de, *Privilégios do Cabido da Sé Patriarcal de Lisboa.* Lisboa: União Gráfica, 1950.

PAGANO, Roberto, *Alessandro and Domenico Scarlatti: two lives in one.* Hillsdale, New York: Pendragon, 2006. (trad. de Frederick Hammond)

PALISCA, Claude, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

PEREIRA, João Manuel Esteves, RODRIGUES*, Guilherme, Portugal: diccionario histórico, chorographico, biographico, bibliographico, heráldico, numismático e artístico Lisboa: João Romano Torres*. 7 vol., 1904-1915.

PIMENTEL, António Filipe, D. João V e a Festa Devota: do espectáculo da política à política do espectáculo, in *Arte Efémera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 150-173.

_____, *Arquitectura e Poder: O Real edifício de Mafra.* Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

_____, Les grandes esterprises du roi D. João V, in *Triomphe du Baroque* (Catálogo da Exposição Europália), Lisboa/Bruxelas: 1991, pp. 33-41.

PITONI, Giuseppe Ottavio, *Notitia de' Contrapuntisti e Compositori di Musica,(A cura di Cesarino Ruini).* Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1998

_____, Giuseppe Ottavio, *Guida Armonica - Fac-simile dell'unicum appartenuto a Padre Martini* (A cura di Francesco Luisi) - Roma: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1989

POENSGEN, Benedikt, *Die Offiziumskompositionen von Alessandro Scarlatti*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008.

QUIETO, Pier Paolo, *Giovanni V di Portogallo e le sue committenze nella Roma del XVIII secolo: la pittura a Mafra, Évora, Lisbona*. Bologna: P. Quieto, 1988.

_____, *D. João V de Portugal: a sua influência na arte italiana do séc. XVIII*. Lisboa Mafra: Elo, 1990.

RADULET, Carmen M., *D. João V e a Santa Sé – Os retratos dos Reis portugueses como Instrumento da Diplomacia Joanina.* Lisboa: Civilização Editora, 2008.

REIS, Maria de Fátima, *D. João V, o Magnânimo,* Lisboa: Academia Portuguesa de História, 2009.

RHYS, Udal Ap, *A tour through Spain and Portugal, & c. giving an account of the most remarkable places and curiosities in those kingdoms.* London: Messrs. Robinson, Jolliffe and Fredrick: 1750.

RIBEIRO, José Silvestre, *Historia dos estabelecimentos scientificos, litterarios e artisticos de Portugal,* nos *successivos reinados da monarchia.* Lisboa: Typ. da Academia Real das Sciencias, 1871-1893.

RIBEIRO, Mário de Sampayo, *A Música em Portugal nos Séculos XVIII e XIX: Bosquejo de História Crítica,* separata da revista História, Lisboa, Inácio Pereira Rosa, 1936.

_____, *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX* (Lisboa, 1938).

_____, *Do sítio de Nossa Senhora ao actual Largo da Ajuda.* Lisboa: Anais das Bibliotecas, Museus e Arquivo Histórico-Municipais, 1936.

ROCCA, Sandra Vasco, BORGHINI, Gabriele, *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*. Roma: Àrgos Edizioni, 1995.

RODRIGUES, Francisco, S.J., *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal – a província portuguesa no século XVIII: 1700-1760*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1950, p. 51

RONGA, Luigi, Un problema culturale di moda: il barocco e la musica, in *L'esperienza storica della musica*. Bari: Laterza, 1960.

ROSE, Stephen, The musical map of Europe in *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

ROSÁRIO, Domingos do, *Theatro Ecclesiastico*. Lisboa: Officina de Francisco da Silva, 1751 (*Segunda impressam, e mais accrescentada*)

ROSTIROLLA, Giancarlo, Maestri di cappella, organisti, cantanti e strumentisti attivi in Roma nella metà Settecento, in *Note d'Archivio per la storia musicale II.* Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 1984.

_____, *L'archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI-XX) Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI-XX) a cura di Giancarlo Rostirolla*. Roma: Istituto di Bibliografia Musicale, 2002

_____, Giancarlo (Ed.), *Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi.* (Arte armonica, Serie IV. Iconografia e cataloghi, 2.) Milano: Skira; Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2001.

_____, LUCIANI, Luciano, *Guida alle Biblioteche e agli archivi musicali italiani.* Roma: IBIMUS, 2004.

_____, LUCIANI, Luciano, TANNUCCI, Maria Adelaide Morabito, PARISI, Cecilia, *Epistolario Giovanni Battista Martini e Girolamo Chiti (1745-1759)* Roma: IBIMUS, 2010.

RUSSELL, Craig, Music: Eighteenth Century, *in Concise Encyclopedia of México* (Ed. Michael S. Werner). Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, pp. 516-521

SALVETTI, Guido, Musica religiosa e conservatorii napoletani: a proposito del San Guglielmo d'Aquitania di Pergolesi, in Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo, in

atti del convegno internazionale di studi: Napoli, 1982 (a c. di L. Bianconi e R. Bossa). Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1983, pp. 207-15.

SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.), *A Festa – Comunicações apresentadas no VIII Congresso Internacional.* Lisboa, 18 a 22 de Novembro de 1992. Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII. Lisboa: Universitária Editora, 1992.

SANTOS, Mariana Amélia, *Biblioteca da Ajuda, Catálogo de Música Manuscrita,* 9 vols. Lisboa: Biblioteca da Ajuda (1958-68).

SCHERPEREEL, Joseph, A Orquestra *e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

_____, Esquisse d'une Histoire Musicale de la Chapelle Royale de la Bemposta, in *Revista Portuguesa de Musicologia* no3, 1993, pp.165-178.

_____, Patrocínio e 'Performance Practice' em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX, in *Revista Portuguesa de Musicologia* 9, Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, 1999, pp.37-52.

_____, Les Ensembles instrumentaux et vocaux à Lisbonne aux XVIIIe et XIXe siècles d'après les Archives Mutuelle de musiciens, in *Musique. Images. Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale,* 6, 2004, pp.170-179.

_____, Fastes de la musique religieuse à Lisbonne sous l'Ancien Régime, in *Les cérémonies extraordinaires du catholicisme baroque,* Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2009, pp.163-180.

SCHNEIDER, Herbert (Ed.), *Die Motette – Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*. Mainz: Schott's Söhne, 1991.

SCHROEDER, David, Listen, thinking and writing, in *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal - Volume V (1640- 1750) - A Restauração e a Monarquia Absoluta*. Lisboa: Editorial Verbo, 2007 (reimpressão)

SILVA, Augusto Vieira da, *Dispersos.* Lisboa: Biblioteca de Estudos Olisiponenses, 1968. (4 vol.)

SILVA, Maria Beatriz Nizza da, *D. João V.* Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

SOLANO, Francisco Ignacio, *Nova instrucção Musical ou Theorica Pratica da Musica Rythmica*. Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764

_____, Francisco Ignacio, *Novo tratado de Musica métrica, e rythmica*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1779

_____, Francisco Ignacio, *Exame instructivo sobre a Musica multiforme ,métrica, e rythmica*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790

SOUSA, Ivo Carneiro de, Capela Real in *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (Coord. Carlos Moreira Azevedo) 1 vol. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000-2001.

STELLA, Gaetano, I tre salmi a 16 voci di Giuseppe Ottavio Pitoni: una proposta di analisi per la musica policorale, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, Roma: Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2009.

STROHM, Reinhard (Ed.), *The Eighteenth-Century Diáspora of Italian Music and Musicians* (Speculum Musicae Series). Turnhout: Brepols, 2001.

SUCENA, Eduardo, *A Sé Patriarcal de Lisboa*. Lisboa: Sete Caminhos, 2004.

Subsídios para a História da Irmandade de Santa Cecília e do Montepio Philarmonico. Lisboa. Igreja dos Mártires, s/d..

TARR, Edward, Die Musik und die Instrumente der Charamela Real in Lissabon, in *Basler Studien zur Interpretation der Alten Musik – Fórum Musicologicum II,* 1980.

TARUSKIN, Richard, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries.* Oxford: Osford University Press*,* 2009.

TEDIM, José Manuel, O Triunfo a Festa Barroca. A troca das Princesas, in *Arte Efémera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 174-215.

_____, A procissão das procissões. A Festa do Corpo de Deus, in *Arte Efémera em Portugal* (Catálogo da Exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 216-235.

TESTA, Luca, *Fondazine e primo sviluppo del Seminario Romano (1565-1608).* Roma: Editrice Pontificia Universita Gregoriana, 2002.

VALESIO, Francesco, *Diario di Roma* vol. 1-6: 1704-1742. Roma: Longanesi

VASCONCELLOS, Joaquim de, *Os Músicos Portugueses: Biografia-Bibliografia,* 2 vols. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

VIEIRA, Ernesto, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses,* 2 vols. Lisboa: Lambertini, 1900.

_____, *Diccionario Musical,* Lisboa, Lambertini, 2a ed., 1899.

VITERBO, Sousa, *Artes e Artistas em Portugal – Contribuições para a historia das artes e industrias portuguezas*, Lisboa: Livraria Ferreira, 1892.

_____, Francisco Marques de Sousa, Os Mestres da capella do Príncipe D. João, depois D. João III, in *A Arte Musical* 3, 1901.

_____, Mestres da capella real desde o domínio filippino (inclusivé) até D. José I in *Archivo Historico Portuguez,* V, 1-2, Jan.-Fev., 1907.

_____*, Subsídios para a história da música em Portugal : a música sagrada em diversas terras do reino*, Lisboa : Typographia do Commércio, [s.d.] - Separata de: Boletim da Associação dos Archeologos Portuguezes, Coimbra: Universidade, 1932.

VIZZACCARO, Frederico, Tipologie stilistico-compositive nella musica sacra a Roma tra XVII e XVIII secolo, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, Roma: Istituto Italiano per la Storia della Musica: 2009.

VV.AA. *Exposição Lisboa Joanina*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1950.

ZANETTI, Emilia, La presenza di Francesco Gasparini in Roma – Gli ultimi anni 1716-1727, in *Francesco Gasparini – Atti del primo convegno internazionale*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1991.

ZIINO, Agostino, Istanze estetiche e coscienza storica nela *Notitia di Giuseppe Pitoni*, in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, Roma: Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2009.

ANEXOS

I – *Inquirição de genere*

Sobrinho.

TORRE DO TOMBO

A. C. E.

M. 343-P. 9.

D. se faça as diligencias do Estillo
Lox.a Dez.al 20 de Jan.ro de 770

19. de Janr.o de 770

Illm.e e Rm.o S.

Patriarcha

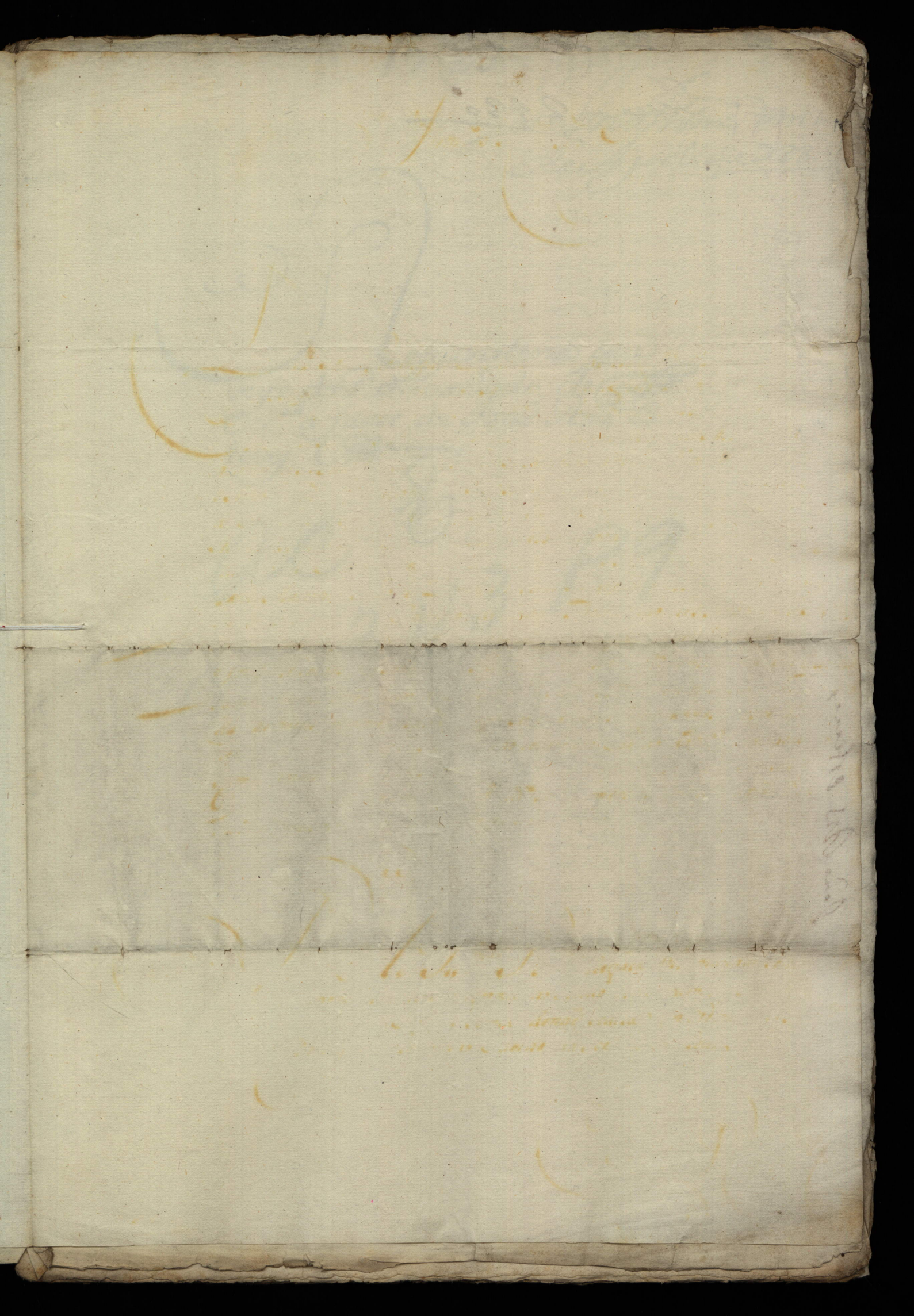
TORRE DO TOMBO

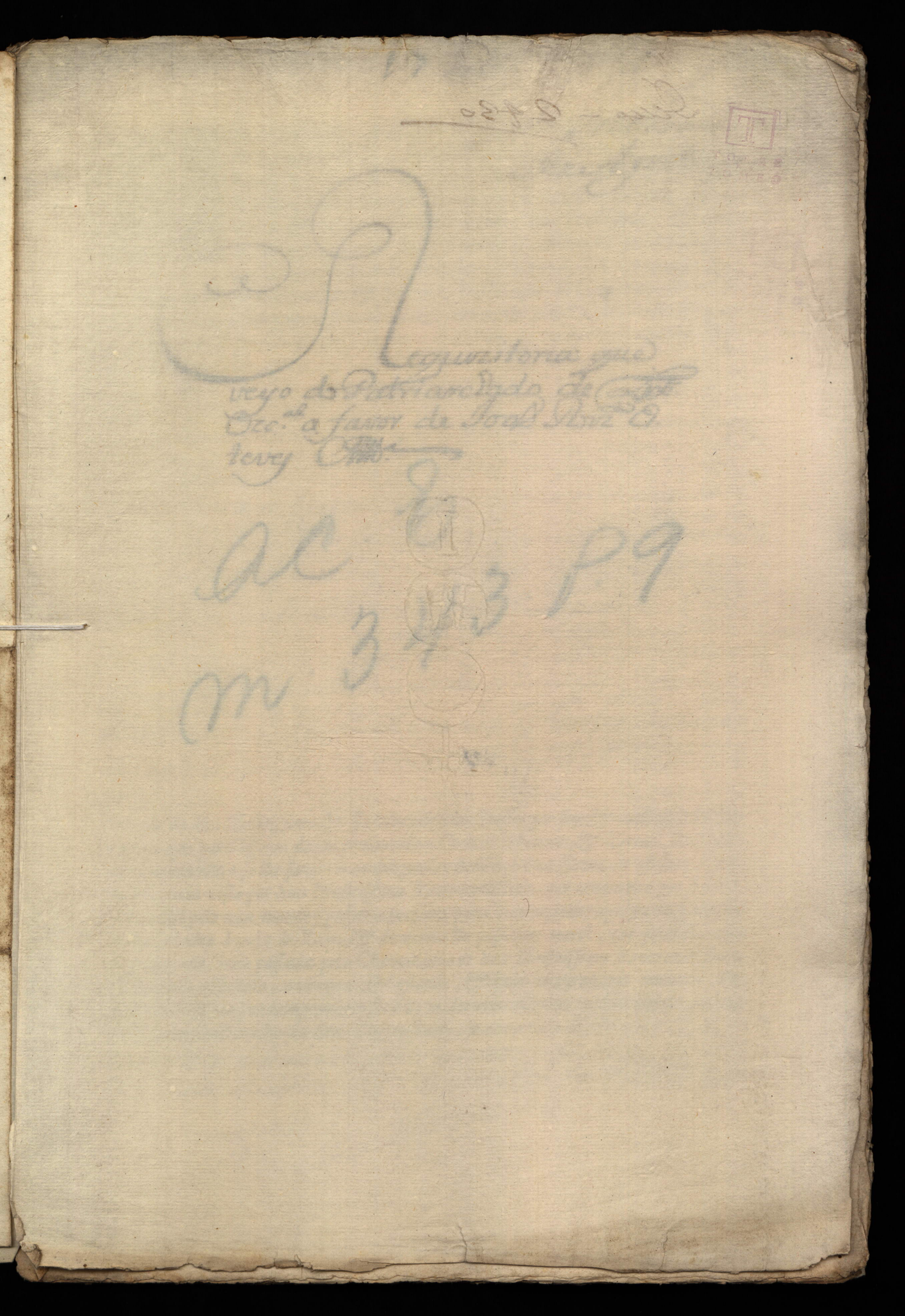
Diz João Rodrigues Esteves, natural da Cid.e de Lisboa Oriental e Baptizado na Freg.a de S. João da Praça. e filho Legitimo de Manoel Rodrigues Esteves natural da Cid.e de Lisboa Oriental e Baptizado na Freg.a da Sé; e de Fran.ca M.a natural da Cid.e de Lisboa Occidental e Baptizada na Freguezia de S. Julião, e recebidos na de S. Nicolao donde saõ desprezente moradores e Netto pella p.te Paterna de M.el Roiz Esteves ja defunto natural da Cidade de Coimbra e Baptizado na Freg.a de Saõ Christovaõ da mesma Cid.e; e de Marta Roiz natural da V.a de Aveiro e Baptizada na Freg.a de S. Gonsallo do novo Bispado de Coimbra, e recebidos na Freguezia de S. Tiago da d.a cidade. E pella parte Materna Netto de Domingos Roiz Sa defunto e Baptizado na Freg.a de Santa M.a de pareles Concelho de Coura Arcebispado de Braga. e de M.a dos Santos natural desta Cid.e Occidental e Baptizada na Freg.a de S. Christovaõ. e foraõ recebidos na Igreja da Misiricordia destas Cid.e por ser dotada. Que elle Supplicante Com fauor de Deos, e de V. Illm.a Rm.a pertende ser admitido ao dia das ordens menores e sacras por ter servido mais detres annos na Sé Patriarcal detriple e por Ordem de S. Mag.de e do Reverendo Cabido da d.a Patriarcal foi p.a Roma a mais de dous annos emeo aplender Contraponto deq ja tinha principio de q tem mandado alguns papeis p.a d.a Sé Compostos por elle; e porq lhe necess.o p.a o mesmo fim seu Instromento de genere.

P. a V. Illm.a Rm.a Me faça m.ce mandar selhe dar seu instrom.to de genere na forma do Estillo é selhe espacem as Reverendas p.a se ordenar na Corte de Roma donde se acha por Ordem de S. Mag.de q Deos g.de e do Reverendo Cabido da Sé Patriarcal

P. Vicar.o g.al e Gov.or Braga
Coimbra em 23. de Janr.o de 770

D. 7200





Dep – 2430

1723

S. Sebastiam em 14 de Agosto de 723.

TORRE DO TOMBO

Requizitoria que vejo do Patriarcado de Occ.al a favor de Joaõ Ruiz Cateveg

ac 80
m 343 f. 9

1773

AQUINO

Joaõ Lloiz Esteves.

D. 4080

O DOUTOR ANTONIO GOMES DA COSTA, Protonotario de Sua Santidade, Prior da Parochial Igreja da Bemposta, Ministro da Curia Patriarchal, & nella Juiz das Justificações de Genere, dos que se pertendem habilitar por inteyros, & legitimos Christãos velhos, pelo Illustrissimo, & Reverendissimo Senhor Dom Thomàs de Almeyda por Misericordia Divina Patriarcha de Lisboa Occidental, &c. Ao muyto Reverendo Senhor Doutor Provisor, & Juiz das Justificações de Genere do Arcebispado de Lix.ª Oriental, ou a quem seu nobre cargo servir, & poder tiver, saude, & paz para sempre em Jesus Christo nosso Senhor, que de todos he verdadeyro remedio, & salvaçaõ. Faço saber, que Joaõ Loiz Esteves fez petição ao Illm.o Rem.o Snor Patriarcha Dizendo ser natural, Baptizado na Freguezia de Saõ Joaõ da Praça desta Cidade: filho Legitimo de Manoel Rodrigues Esteves Natural desta mesma Cidade, Baptizado na Sg.ª da Santa Sé; e de Francisca Maria natural, e baptizada na Freguezia de Sam Julião desta Cid.e, E neto por parte Paterna de Manoel Loiz Esteves já falecido natural da Cidade de Coimbra, e de Maria Rodrigues natural da Villa de Aveyro do mesmo Bispado; E pella parte Materna Pedro de Domingos Rodrigues, natural e baptizado na Freguezia de Santa Maria de Parcedes Arcebisp.o de Braga, e de Maria dos Santos Natural e baptizada na Freg.ª de Sam Christovaõ desta Cidade;

Pedindo ao dito Illustrissimo, & Reverendissimo Senhor por fim, & conclusaõ da sua supplica, que para effeyto de ser promovido a Ordens Menores, & Sacras, lhe fizesse mercè admittillo a se lhe fazerem as diligencias de Genere na fórma do estylo; a qual petiçaõ sendo vista por Sua Illustrissima Reverendissima, ma commetteo por seu despacho; & pelo meu mandey passar a presente para v.m.a quem requeyro da parte da Santa Madre Igreja de Roma, & da minha lhe peço por mercè, que sendolhe esta appresentada, indo passada pela Chancellaria de Sua Illustrissima Reverendissima, & por mim assinada, a cumpra, & guarde, & faça inteyramente cumprir, & guardar; & em seu cumprimento será v. m. servido mandar passar ordem secreta aos Reverendos Parochos das ditas Freguesias de Santa Sé, e de Sam Joaõ da Praça desta Cidade, de donde se deve haver por naturaes, e Joaõ baptizado e celebrando, e dito seu Paj, como a Sancta Sé declara,

para que per si ex officio, com todo o segredo, sem a parte nisso entrevir, nem outrem, que por ella o faça (no que gravemente lhe encarregará sua consciencia) se informe em sua Parochia, ou fóra della (sendo necessario) pelas pessoas mais antigas, fidedignas, desinteressadas, & Christãs velhas, que nella houver, & que razão tenhão de saber, acerca da naturalidade, qualidade, limpeza, ou impureza do sangue, & geração de Izabelitando e do dito seu Paj, inquirindo com toda a exacção se São naturaes, e foram baptizados na dita Freg.ª e donde vem suas origens. & do que achar, & souber, enviará a v.m. sua particular informação por carta fechada, & jurada in verbo Sacerdotis, dentro da qual nomeará a v. m. oyto, ou dez testemunhas, digo, nomeará hum cada hú dos ditos Rd.os Parochos cinco testemunhas em bol de sua letra e sinal . . . . . que sejão da qualidade referida, que do sobredito possão testemunhar, & que bem bastem para prova legitima do que dito he; & sendo assi nomeadas, sera v. m. servido mandar venhão à sua presença, & as inquirirá com o Escrivão de seu cargo, ex officio, secretamente; & dando a cada hũa de per si o juramento dos Santos Euangelhos, sob cargo do qual lhe encarregará diga verdade, lhe perguntará: Como se chama, que officio tem, donde he natural, & morador, & de que idade he. E depois de dizer ao costume, & cousas delle, lhe fará v m.as perguntas pelos interrogatorios seguintes. 1 ¶ Se lhe fallou algũa pessoa, ou pessoas, para que vindo a este juramento, nelle disesse mais, ou menos da verdade, que soubesse, ou lhe fosse perguntado, & que pessoas foraõ. 2 ¶ Se conhece, ou conheceo o habilitando Joaõ Rodrigues Neves . . . . . de quem Ee filho, donde Ee natural, bautizado, & morador, que trato, ou officio tem, que annos ha que o conhece, ou conheceo, & com que occupação, & que razão tem de seu conhecimento, & noticia. 3 ¶ Se conhece, ou conheceo a Manoel Rodrigues Esteves, Paj que se diz ser do d.o Izabelitando, donde Ee natural, bautizado, & morador, que annos ha que o conhece, com que trato, ou occupação, & que razão tem de seu conhecimento, & noticia. 4 ¶ Se conhece, ou conheceo, & por quantos annos a . . . . . que trato, ou officio tem, ou teve . . . , & que qualidade, & que razão tem de seu conhecimento, & noticia . . . . . 5 ¶ Se conhece, ou conheceo, & por quantos annos a . . . . . que trato, ou officio tem, ou teve . . . , & que qualidade, & que razão do seu conhecimento, & noticia . . . . . 6 ¶ Se o dito habilitando Ee filho legitimo, & neto das mesmas pessoas acima declaradas, & se por tal está tido havido, & reputado, & que razão tem de o saber. 7 ¶ Se tem algũa razão particular de amizade, odio, ou parentesco com o dito habilitando, ou com seus progenitores, ou se tem cousa, que declarar ao costume, & cousas delle. 8 ¶ Se o dito habilitando pela parte do dito seu Paj asima nomeado,

Ee

legitimo, & inteyro Christaõ velho, sem raça algũa de Judeo, Mouro, Mourisco, Mulato, Christaõ novo, Herege, ou de outra infecta naçaõ das reprovadas em Direyto contra nossa S. Fé Catholica, ou descende de pessoas a ella novamente convertidas; & se por inteyro, & legitimo Christaõ velho, limpo, & de limpo sangue, & geraçaõ, está tido, havido, & reputado, sem haver fama, rumor, ou suspeyta em contrario, & que razaõ tem de o saber. ¶ Se o dito Labelitando, e sua Paj » » » » » » » » » 9
ou algum de seus progenitores foraõ prezos, punidos, ou penitenciados pelo Santo Officio, ou incorrèraõ em pena vil, infamia publica de facto, ou de direyto, ou que pagassem finta lançada à gente de Naçaõ Hebrea, ou disso foraõ infamados, & que razaõ tem de o saber. ¶ Se tudo o que tem deposto, he, & foy sempre publica voz, & fama. E sendo assim perguntadas as testemunhas, assinaraõ com v. m. E no caso que se ache impedido, para per si fazer esta inquiriçaõ de Genere, será v. m. servido commetter suas vezes a pessoa Ecclesiastica, & de confiança, que lhe parecer; a qual em tudo guardará a fórma desta Requisitoria. E remetterá v.m. os proprios autos, que se processarem, com o teor dos quaes, & desta, será v. m. servido mandar passar hum Instrumento authentico em modo que faça fé; o qual em maço fechado, cozido, & lacrado, na fórma do estylo, fará v. m. remetter a esta Corte, onde será entregue ao Escrivaõ da Camera Patriarchal, que esta sobscreveo. E em v.m. assim o mandar cumprir, & guardar, fará a justiça que costuma; & eu farey o mesmo por suas semelhantes, sendo-me da sua parte deprecadas. Dada em Lisboa Occidental sob sello de Sua Illustrissima, & meu final, aos vinte e tres de Janeiro de mil setecentos e vinte annos. Fernando de Santa Thomaz, escrivaõ da Camera Patriarchal o fez escrever



Requisitoria de Genere para o Archipado de Lixboa Oriental

A favor de João Luiz Esteves.

Sello, & final.

Registou &c. interino Chrispiano velho [illegible] de Freitas, Morim, Alcoforado, Mendonça Chrispiano novo, Freire, & outros mais. Rio de Janeiro em Dezembro [illegible]

Requisitoria de Corpus para [illegible]

A favor de

Sello, & final

D. Paulo Jozeph de Andr.e Protonotario
Apostolico de S. Santid.e Pez da P.r ecc.a desta Corte e cornella
e Deputado nos Juizos das Justificaçoes de genere e lim.as
Reaes Capp.as da Santa Igreja Metropolitana desta Cid.e
de ex.mo Sede vacante &c. Mando ao P.e Parocho da Freg.a
da Sé desta Cid.e q visto este peres ex officio comtado o segre-
do, sem a parte nisso intervir nem ou tempo delle o faça
no q gravem.te Me encarrego Sua Conciencia. Se informe
em Sua Parochia ou fora della, sendo necessario das pesso-
as mais antigas fidedignas, desinteressadas, e Eruditas
vezas q della tiver q que razão tenhão de o saber á cerca
da naturalid.e qualid.e limpeza ou impureza de Sangue e ge-
raçaõ de Manoel Roiz Esteves Say de Soáz Roiz Este-
ves que pertende habilitarse de genere n.os de sta S.ta Cid.e
Freg.a de S. Joaõ da Foz do P.e Manoel Roiz Esteves
de Franca Silva do que de Ver e Souber me inviará sua
particular informam escripta nas costas deste q jurada
in verbo Sacerdotis dentro da qual nomeará sinco test.as da
qualid.e referida q do sobred.o possaõ testemunhar. Estud
e sem feito me será remettido em maço fechado e en-
tregue ao Scr.am da Camara q o sobreveve. Dado em
Ex.a Cr.a Sob meu Signal Som.e aos vinte de Abril
de mil e sete centos e vinte e tres annos. Francis-
co da Costa e Silva o fiz escrever

Mand.o de genere q o P.e Parocho da Freg.a da S.ta
Sé desta Cid.e a favor de Jozé Roiz Esteves

Signal Som.e

Jorge Ortetto Paculo Paculo Cura da See de Lx.a Orl.al testifico
que em cumprim.to do mand.o retro, mandey dizer humas
tantas Vezes, à lista da limpeza de sangue de Manoel Rodri-
gues Estevez, Reij de Habilitando de Joam Rodrigues Estevez, igual
Reij baptizado nesta Santa See cathedj que vera inteiro e Christão
Velho, sem raça de Judeo, Mouro, e Mulato nem descrita alg.a
mà infecta nascão, e tudo obstando nesta d.a certidão fu-
ra invrdo salvo errj. Ser na Ver.a de Lx.a aos 22 de Mayo de
1723.

Jorge Ortetto Paculo
Cura da See de Lx.a

Aquellas q.e pedem dizer nesta Inquirição saõ as seguintes.

+ Ant.o da Costa morador em casa do Marquez de Vngeja

Ant.o da Costa

+ Francisca da Costa m.er viuva na Freg.a de S. Joam da Praça

+ Ant.o Cardoso m.or no Mastellal

+ M.el Fran.co Freire m.or nas Barracas da Portagem.

Termo de abertura

Aos vinte e quatro dias do mez
de Mayo de mil setecentos vinte e tres
annos nesta Cid.e de Lx.a Or.al e Sólita
Vezidencia do m.to R.do Dor Juiz das Ju-
tificaçoens de genere Do foy emtregue
em carta fechada esta informaçaõ de
genere, e mandando abrilla achou ser
feyta p.a R.al Parocho da Metropolita-
na Igreja desta Cid.e a favor de Joa

Diz Estevy de que mandou fazer este termo, que assignou. Francisco da Costa e Silva escrevy

TORRE DO TOMBO

Junta fiz este autto conclusa com. A. D.or Luiz da Justificação de genere. Francisco da Costa e Silva escrevy

Falla-se Summario com a test.a nomeada p.o Paroco Liz.o or.te 26. de Mayo de 1723.

T
TOMO

Aos trinta e hum dias do mez de Mayo de mil setecentos vinte e tres annos nesta Cid.e de Lix.a Orr.al e Cumprorio da Cam.a Jos.h Nu.z Vid Advog.do comigo Escrivad.a della pelo Juiz ad.te Sej.or Francisco da Fonseca e Silva o escreveo

Antonio Cardoso Observador do Contrato do peixe seco natural desta Cid.e baptizado na freg.a da Se e morador nesta de S.ta Jos.h da Praya de idade de maij de secenta annos testemunha nomeada ex.a pela P.te Autora, e pelo R.o nesta deligen.a jurado aos S.tos Evang.os e prometeu dizer verdade

E pelo dito P.te Autor lhe foi dito na Inquizitoria disse que bem conhece as Habilitandos Jos.h Nu.z Vid Esteves natural desta Cid.e e baptizado nesta freg.a de S.ta Jos.h da Praya, e conhece a seu Pay Manoel Nu.z Vid Esteves tambem natural desta d.a Cidade e baptizado na freg.a da Se della, e de vista sómente a sua Mai; E tambem conhece a seus Avos Paternos Manoel Nu.z Vid Esteves natural desta Cid.e de Coimbra, e a sua Molher Maria Rodrigues natural segundo he parece da Villa de Aveiro. E sabe que são inteiros e legitimos Christãos velhos Limpos e de limpo sangue sem raça alguã de Judeu Mouro Mulato nem de outra infecta nação contra nossa Santa fe Catholica e por tais forão sempre tidos e communm.te reputados sem fama nem rumor em contrario o que tudo sabe por se criar com o dito Manoel Nu.z Vid Este-

vey e al nõ disse nem ao Costume e assignou com o Dr. Francisco da Costa Sylva

Antonio Cardoso

Aos dous dias do mes de Junho de mil setecentos vinte e hũ annos nesta Cidade de Lix.a o Dr. Joaõ Alz Roza do que serve de Ouv.or com migo Escrivaõ da Lam.a do notorio della Segurou os Test.os Sñ.r Francisco da Costa Sylva o escreveu

Antonio da Costa assistente em Caza do Marquez da Bregeira freg.a de Sñ.t Joaõ da Praça de idade de sesenta e hũ annos baptizado na freg.a de nossa Senhora da Encarnação da Cid.e de Lix.a Bisp.o desta nomeado ex officio Pardo Segurido p.a esta deligẽ.a jurado aos Stos Evangelhos e sobmetteu dizer verdade

E pelo Segurado Sñ.r Conselheiro na Segurizitoria disse que bem Conhesse a Manoel Rodrigues Eibey natural desta Cidade abaptizado nella mas não sabe em que freguezia, e Conhecem a Manoel Rodrigues Eibey, e Martha Rodrigues seus Paes, e lhe Conhecem tambem a hũa Irmam da Sr.a Martha Rodrigues, aquem chamaõ Sñ.ra da Ascenção que foy Casada com Ambrozio dos Sanctos, que vinha vezes de parentesco com a May dela detestemunha em segundo ou terceyro grão, e tambem Conhesse a hum filho do Sñ.r Manoel Alz Eibey aquem chamaõ Joaõ Alz Eibey assistente nesta Curia Comarca o qual foy baptizado na Igreja de Sñ.t Joaõ da Praça E sabe que as ditas familias saõ Legitimas e inteyras Christãs velhas limpas e de limpo sangue sem raça alguã de Judeu Mouro, Mulato nem de outra infecta nação contra nossa Santa Fe Catholica e por dais foraõ sempre tidos e communmente reputados sem fama em contrario e o que sabe por Conhecer ao dito Manoel

Rod Esteves Paj do Habilitando de dade Menino
que Jurou pella Sinceridade amnoj e al nelle
nem ao Estatuto e assignou com o Emj.º Fran-
cisco da Costa Silva escreveu

Francisco da Costa de Carvalho Reverº geral
dos Defuntos e aud.ª natural desta Cid.e e baptiza-
do nesta Freg.ª morador na de S.ª Josef de Ginjal
de idade de quarenta annoj test.º jurado ao
S.º Pa-
roco em Off.º e seguindo a Inq.ª esta delig.ª jurado ao
S.º Evang.º prometeu dizer verd.e

E perguntado pello Conteudo na Inquirição
disse que bem Conhece a Manoel Rodriguez Es-
teves natural desta Cid.e e baptizado nesta S.ª Igr.ª
e tambem Conheceu a outro Manoel Rod.z Este-
ves e a sua Molher Maria Rodriguez Paj do S.r
Manoel Rod.z Esteves, e tambem conhecia sua Molher
Francisca Maria e a seu Filho Josef Rod.z Esteves q.
E natural desta S.ª Cidade e baptizado na Freg.ª
de S.ª Josef da Pessoa della. Espera que sejão intej-
ros e legitimos Christãos velhos limpos e de limpo
sangue sem raça alguã de Judeu Mouro
Mulato nem de outra infecta nação contra
nossa Santa fe Catholica, e por taj forão sem-
pre tidos e comunmente reputados sem fama
nem rumor em contrario o que tudo sabe por
Conhecer ao S.r Manoel Rodr.z Esteves e a seu
Paj donde se Conhecia assi e tal como dice
nem ao Estatuto e assignou com o Emj.º Fran-
cisco da Costa Silva escreveu

Pedro da Costa Sangeão de Vista na Se-
da Cidade e della natural e baptizado na S.ª
Igreja Morador na Rua dos Ourives freg.ª de S.ª

Jozé da Costa desta Cidade de idade de sincoenta annos pouco mais ou menos [illegible] nomeado ex Officio Parocho e Reverendo Cura desta delligencia jurado aos Santos Evangelhos prometeo dizer verdade

Perguntado Se Conhece o Reo contheudo na Inquirição disse que bem Conhece a Manoel Rodrigues Esteves natural desta Cidade e baptizado nesta Freguezia e Conhece a Antonio Manoel Rodrigues Esteves, e a sua molher Maria Rodrigues Paiva e Manoel Rodrigues Esteves e Antonio Pereira de Jozé Rodrigues Esteves naturais desta Cidade e baptizados na Freguezia de S. Jozé da Cidade aonde todos assistem na Cidade de Roma. E sabe que são Christãos inteiros e legitimos Christãos velhos limpos e de limpo sangue sem raça alguma de Judeu Mouro Mulato nem de outra infecta nossa Santa Fé Catholica e por taes sempre foram sempre tidos e reputados sem fama nem Rumor em Contrario e que sabe por ser criado com o Reo Manoel Rodrigues Esteves Pay do habilitando que deverá mais de quatro annos e mais não disse nem lhe foi mais perguntado e assignou aqui com o Reverendo Francisco da Costa Jozé Cardoso escreveo

Francisco da Costa

Assinados aos testemunhos atras escritos Rodrigues Esteves Antonio Rodrigues Esteves Francisco da Costa Jozé Cardoso escreveo

Passou Antonio Pereira de Jozé Rodrigues Esteves 27 de Junho de 1723

TOMBO

Paulo Jozeph de Andr.e Protonotr.
Apostolico de S.anctid.e Pez.do R.ecc.de desta Corte
em ella e seu Arcebispado Juiz das Justificacoés de genere
plo.m.to R.do Deam e Cabo.do da Sancta Ig.a Metropolitana
dad.a Cid.e de Lisboa Or.al Se de vacante N.a Mando ao R.do
Parocho da Freg.a de S.Joaõ da Praça desta Cid.e que visto
este per Mi ex officio com todo o segredo sem a parte
nisso intervir nem outrem por ella o faça, nogue gra.
vem.te Me encarrego sua Consciencia de informe em
sua Paroch.a ou fora della sendo necessario pelas pessoas
mais antiguas, e dignas, desinteressadas e Chris-
taõs Velhos, q nella houver, q razaõ tenhaõ de o saber,
á cerca da naturalid.e qualid.e limpeza ou impureza do
Sangue geraçaõ de Joaõ Roiz Teves baptizado nessa
Freg.a de Manoel Roiz Teves e de Juan.a M.a
q pertende habilitarse de genere edo q acHar e Souber
me inviará sua p.r in form.am escripta nas costas des-
te e jurada in verbo Sacerdotis dentro daqual nomeará
sinco testes de qualid.e referida q do sobred.o possaõ
testemunhar; tudo a Sim feito me será reme-
tido em maço fechado e entregue ao Scr.am da Ca-
mara, q é de Sobreveo. Dado em Lx.a Oriental
sob meu Signal Som.e aos vinte de Abril de
mil e sete centos e vinte e tres. Francisco da Costa
e Silva o fis escrever

Sand.e de genere p.r o R.do Parocho da Freg.a de S. Joaõ
da Praça desta Cid.e a favor de Joaõ Roiz Teves

Signal Som.e

[illegible]

Termo de abertura

Aos vinte e outo dias dorney de Mayo de mil setecentos vinte e trez annos nesta Cid.e de Lix.a Or.al e solita Corr.ia d.o M.to R.do C.o D.r Juiz das Justificaçoens de genere lhe foy emtregue esta Informaçaõ de genere em Carta fechada e mandando abrilla aclou ser feyta p.o R.do Parrocho da Freg.a de S. Joaõ da Praça desta Cid.e a favor de Joaõ Rib.o Esteves de que mandou fazer este termo, que assignou. Francisco das[illegible]

da Sylva escreveu

Junctta fiz citey autto y concluzy a mm.to P.e Dor Juiz da Justificaçam de genere. Francisco da Costa Sylva escreveu

Falla-se Summario com as testemunhas da P.e Paro do Lug.r de 30 de Mayo de 1725.

T
TORRE DO TOMBO

Aos outo dias dmez de Junho de mil e
tecentos vinte e tres annos nesta Parochial Igr.
de Sas Joseph da Praça desta Cidade de Lix.a Dr.el
Joaõ Alvres Rogado que serve de Emg.e cura neg.o
cival da Camara Segurou a Testemunha Sr.e Fran-
cisco da Costa e Silva de cruz

Anna dos Anjos Casada com Domingos Simõ-
es Paiteleyro, n.al do Lugar do Amexial termo de Tor-
res vedras e moradora nesta freg.a de idade de mais de
sincoenta annos test.a nomeada p.a Parocho ex officio e
requerida p.a esta deligencia jurada aos S.tos Evang.os Pro-
meteu dizer verdade

Perguntada p.a conteudo na Inquizitoria disse
que bem conhece as habilitanda Joaõ Alvres Esteves natural
desta Cid.e e baptizado nesta d.a freguezia de S.t Joaõ da
Praça, e conhece a seus Pais Manoel Alvres Esteves, e
a sua Molher Francisca Maria aqual sabe que he natu-
ral desta Cid.e e tambem conhece a Martha Alvres Avó Pa-
terna do d.o habilitando. E sabe que s.as e suas Todos Legi-
timos e inteyros Christãos velhos, Limpos e de Limpo San-
gue sem raça alguã de Judeu Mouro Mulato, nem de
outra infecta nação contra nossa Santa Fe Catholica
e por Pais suas sempre tidos e communm.te reputados sem
fama nem Rumor em Contrario. O que tudo sabe por co-
nhecer os Pais e Avó Paterna do d.o habilitando antes de
ele nascer o que haverá mais de vinte e sinco annos
por serem vezinhos e al não disse nem as contesta e as-
signou com o Emg.e Francisco da Costa e Silva ocioner
ry

Manoel Soares o Conta sem officio natural desta Cid.e

ebaptizado na freg.ª de S.ª Vicente de fora, emorada náy
la freg.ª de idade de maiy de sesenta annoy testemu
ha nomeado ex.º Off.º P.º Parocho, Segurido para
esta deligª jurado aos S.tos Evangelhoy Gromeu dizer
verdade.

E Segurida P.ª Contheudo na Segurizitoria
disse que bem conhesse ao Habilitando Joaq.m Rivº Es-
tevey baptizado nesta freg.ª e conhesse a Manoel Rivº
Estevey natural desta Cidade, e a sua molher Francis-
ca Maria. Tambem conheceu a outro Manoel Rivº
Estevey, e a sua Molher Maria Rivº Avoy Paternoy do
H.º Habilitando, Como Jamdem conhesse alum Irmaõ do
H.º Manoel Rivº Estevey Pay do Habilitando Religioso da
Ordem de S.ª Domingos de quem naõ sabe o nome
E sabe que todos saõ e sempre foraõ inteyroy e legiti-
moy Christaõs velhos Limpos de Limpo sangue sem ha-
ver alguã de Sudeu Mouro Mulato nem de outra
infecta nasçaõ contra nossa Santa fe Catholica e por
taiy foraõ sempre tidoy e communmente reputados
sem forma ou rumor em contrario. O que sabe
pelos conhecer ha maiy de sincoenta annoy, e al
naõ disse nem aos costume a sobrigou com.
Ermº Francisco da Costa Sylva o escrevy

Manoel Soares Pinto

Antonia de Brazada com a testemunha as-
sima natural desta Cid.e e baptizada na freg.ª
da Sé de idade de maiy de sincoenta annoy Jes.ª
nomeada ex.º Off.º P.º Parocho Segurida g.ª esta deli
g.ª jurado aos S.tos Evang.os prometeu dizer verdade
E Segurida g.ª contheudo na Segurizitoria disse
que bem conhesse aos filhos de Manoel Rivº Este-
vey todoy baptizados nesta freguezia e o conhesse a
elle natural desta dita Cid.e e baptizado na fre-
g.ª da Sé, e a sua Molher Francisca Maria eta-
bem conheceu a outro M.el Rivº Estevey e a sua mor
Maria Rivº Avoy Paternoy do Habilitando etambe
conheceu alum Irmaõ do d.º M.el Rivº Estevey que
era Religioso de S.ª Domingos a quem naõ sabe
o nome filho dos S.tos Avoy Paternoy M.el Rivº Estevey
e Maria Rivº. E sabe que todoy saõ e sempre foraõ
inteyroy e legitimoy Christaõs velhoy Limpos e de

limpo, sem raça alguã de Judeu Mouro Mulato nem de outra infecta nação contra a Santa Fé Catholica e por taes sempre tidos e reputados sem fama ou rumor em contrario. O que tudo sabe por conhecer toda esta familia desde que se conhece assi e al não disse e assignou com o Enc.e Francisco da Costa e Silva o escrevy

TORRE DO TOMBO

Aos dez dias do mez de Junho de mil setecentos vinte e tres annos na Igreja Parrochial de São Joaõ da Praça desta Cid.e de Lis.a Or.al Joaõ Alvres Advogado que serve de Enc.e com.o Escrivaõ da Camara propuz a test.a Sr.a Francisco da Costa e Silva o escrevy

Dor.a Mel Estevez Pregr Advogado baptizado natural e morador nesta Freguezia de idade de sincoenta e tres annos testemunha nomeada ex officio pelo Promotor e requerido pelo estado deligente jurado aos Santos Evangelhos e sendo lhe dito a verdade.

E perguntado pelo Contheudo na Inquizitoria disse que bem conhece a Joaõ Alvres Estevez Eje assistente na Curia de Lamego natural e baptizado nesta dita freguezia donde he filho seu Pay Manoel Alvres Estevez natural desta Cidade e baptizado na freg.a da Sé della e a sua Molher Francisca Maria. E tambem conhece avos Manoel Alvres Estevez e a sua Molher Martha Alvres Avos Paternos do Habilitando; e sabe que taes e semelhantes pessoas inteyros e legitimos Christãos velhos limpos e de limpo sangue sem raça alguã de Judeu Mouro Mulato nem de outra infecta nação contra a Santa Fé Catholica e por taes sempre tidos e reputados sem fama ou rumor em contrario o que sabe por conhecer os sobreditos desde que se conhece assi por ter nascido e sempre morado nesta freg.a e al não disse e assignou com o Enc.e e a rogo dito Francisco da Costa e Silva o escrevy

Manoel Estevez

Domingos Simoens Portelleyro natural de Santa Marinha da Portella Terreno de Barcellos Arcebispado de Braga de idade de secenta annos pouco mais ou menos Morador defronte desta Igreja de S.ᵗ Iosᵉ da Praya testemunha nomeada ex Off.ᵒ pelo Promotor Requerida pella P.ᵗᵉ esta deligenciada jurado aos S.ᵗᵒˢ Evangelhos prometeu dizer verdade.

Perguntado pello Conteudo na Inquirissão disse que bem conhece ao Habilitando Iosᵉ Manoel Rodrigues Estevez baptizado nesta Igreja e assistente de Roje na Curia de Roma filho de Manoel Rodrigues Estevez natural desta Cidade e de Anna Maria Luiza Moller e tambem conhece ao dito Manoel Rodrigues Estevez Avo Paterno do Habilitando e a sua Moller Maria da Rodrigues, Paes de Manoel Rodrigues Estevez. E sabe que Iosᵉ e Sempessoas indeyros e legitimos Christãos velhos limpos e delimpo sangue sem rassa alguã de judeu Mouro Mulatto nem de outra infecta nassão contra nossa Santa Fé Catholica e portanto sempre tidos e communmente reputados sem fama ou rumor em contrario o que tudo sabe por conhecer ha tal e sobredita pessoa ha mais de trinta annos e al não disse nem ao costume assignou com o Emᵍ.ᵉ Francisco da Costa e Silva o escrevy

Domingos S. Simoens

Catherina da Gama Casada Com Antonio Rodrigues dos S.ᵗᵒˢ Porteyro da Casa da S.ᵐᵃ Infanta Dona Ana Moradora ao Rocio da Freg.ª de S.ᵗᵃ Iosᵉ da Pasta de idade de sincoenta e seis annos pouco mais ou menos testemunha nomeada ex Off.ᵒ pela P.ᵗᵉ da Parte da Freg.ª e Requerida pella P.ᵗᵉ esta deligenciada jurada aos S.ᵗᵒˢ Evangelhos prometeu dizer verdade

Perguntada pello Conteudo na Inquirissão disse que bem conhece a o Habilitando Iosᵉ Manoel Rodrigues

Estevez baptizado nesta Igr.ª e assistente na Cid.e de Roma filho de M.el Rod.z Estevez n.al desta Cid.e e de Cath.ª Maria sua Molher asg.te ella test.m lamben Confesso. Como tambem o M.el Rod.z Estevez Pay de d.o N.el Rod.z Estevez e Avo Paterno do Habilitando, e a sua Molher Maria Rod.z outro sim Avó Paterna do d.o Habilitando. E sabe que todos saõ de limpo Sangue sem raça alguã de Judeu Mouro Mulato nem de outra infecta nação. Cria nossa Santa fe Catholica e por tais forão sempre tidos e communmente reputados sem fama ou rumor em contrario. O que tudo sabe por conhecer os Pais e Avos do d.o Habilitando ha mais de trinta e sinco annos, e sempre tratar com todos elles por serem sempre seus vezinhos e al não disse e assignou com o Ex.mo Francisco da Costa e Sylva escrevy

O Escrivão da Camara

Rego

TORRE DO TOMBO

Tirada a testemunha fiz este auto concluzo ao M.el A.de D.or Juiz da Justificação de genere. E declaro que não se allegou M.el Francisco de Oliveyra M.or na Baranda da Portagem test.m nomeado p.o M.el Sancho da Sé Igr.ª Metropolitana por ser morador na freg.ª do Mag.de do Patriarchado de Lis.a Occ.al Francisco da Costa e Sylva escrevy

Concluzo

P.o Instrum.to com o Escr.m dos Autos Lis.a Or.al 12 de

Agosto de 1723



1723

M 32 ## N 8

Joad Novel Ortiz nº Soltera Cid.ª f.ª de
Mel Rodriguez Ortiz, e de Francisca Alz.ª

M 32 ## N 8

II – Registos de batismo das filhas de João Rodrigues Esteves

Aos vinte e sette dias do mez de Dezembro de mil sette centos quarenta e seis baptizei e poz os Santos Oleos a Joseph filho de Joaõ Baptista Sapateiro e sua molher Thereza Luiza naturaes desta Freg.ª de S. Nicolao desta Cid.e foraõ padrinhos Joseph Ribeiro Solteiro e Maria Caetana Maria de Jesus baptizada e freguesa desta Freg.ª de que fiz este assento ut supra

O Cura Joaõ Vicente Ferr.a de Sousa

Joseph

Aos vinte e sette dias do mez de Novembro de mil sette centos quarenta e seis baptizou o Ex.mo e R.mo Arcebispo de Lacedemonia Dom Jose Dantas Barboza no Oratorio do Palacio da Ill.ma e Ex.ma Condessa do Vidr.l grande Donna Honor de Athaide a Anna filha de Joaõ Rodrigues Cabreira n.al desta Cid.e e baptizada na Freg.ª de S. Joaõ da Praça desta Cid.e e de sua m.er Antonia Rita n.al desta Cid.e e baptizada na Freg.ª de Sam Sebastiaõ desta mesma Cidade e desta Freguezia foi Padrinho o Ill.mo Dom Luis da Camara Prelado de S.ta Igreja Patriar.al Madrinha a Ill.ma e Ex.ma Condessa do Vidr.l grande Donna Honor de Athaide

Anna

O Cura Joaõ Vicente Ferr.a de Sousa

Aos trinta e hum dias do mez de Dezembro de mil sette centos, e quarenta e seis baptizei e poz os Santos Oleos a Manoel filho de Manoel Gonçalves Franco baptizado na Freg.ª de S. Maria a Nova desta Cid.e nasceo a dezasete deste mez e anno filho legitimo de Manoel Gonçalves Franco e de sua molher Maria Rita foraõ padrinhos Manoel Gonçalves Franco e sua molher Maria Rita de que fiz este assento ut supra

O Cura Joaõ Vicente Ferr.a de Sousa

Manoel

Aos vinte e hũy dias do mez de Nov.ro de mil sette-
centos e quarenta e sette baptizei a Joze nascido aos vinte
deste do.to e de Joaõ Alz.o baptizado na Freg.a
da S.ta Mad.a Magdalena de Barros Brandão pays de
Braga e de Sua m.er Eulalia da Conceiçaõ baptiz.da Joze
Sala na Freg.a de S.ta Brizida de Lamego e nesta Re
cebidos. Foi Padr.o Justo Fernandes.

O Coad.or Vicente Fr.co Nolasco

Aos vinte e sinco dias do mez de Novembro de
mil sette centos e quarenta e sette baptizei
a Joze pardo de Nação, f.o de Pay incognito
e de Benedita n.al da Costa da Ilha de Sancta
va de Joaõ Fran.co de Sousa: Foi Padr.
Florencio da Costa.

O Coad.or Vicente Fr.co Nolasco

Aos trinta dias do mez de Novembro de mil
sette Centos e quarenta e sette baptizei
de m.e Licenc.a do S.r Vig.o Felix Pardo Barbosa
a Maria nascida aos vinte e sinco do corrente
f.a de Joaõ Rodrigues Esteves e baptizado
na Freg.a de S.ta Ifig.a da Praia e de Sua m.er
Antonia Nolasca de Sousa baptizada nesta
S.ta Sacrario e nella Recebidos. Foi Padr.o
O Ex.mo e R.mo S.r Primaz de Sousa
Deaõ da Ex.ma Collegio da S.ta Igreja de Bra-
Ex.o fazendo por seu Procur.or seu Fran.co Xavier
Felix Nuz.o de q.m passou ordem de q.e
Certid.o do Ex.mo Cong.am da mesma e Fir.

O Coad.or Vicente Fr.co Nolasco

Agosto de 1749.

Aos vinte dias do mez de Agosto de mil sette centos quarenta e nove baptizei a Josepha filha de Joaõ Roiz Esteves baptizado na Freg.ª de São Joaõ de Prado e de Sua m.er Donna Antonia Josepha Pitta baptizada na de S.to Sacram.to e recebidos nesta Freg.ª m.res na Rua larga de São Roque foi Padr.º o Ill.mo Monsenhor Dom Joaõ Galvaõ Castelobranco.

O Cad.or Vicente Fr.e Pereira

Aos vinte e hum dias do mez de Agosto de mil sette centos e quarenta e nove baptizei a Fran.co nascido aos vinte do corr.te filho de Lionel Fr.e baptizado na Freg.ª de S. Martinho da Portella Fr.e de Barcellos Arcebispado de Braga e de Sua m.er Anna Teixeira baptizada na de S. Eufemia da V.a de Penella Bispado de Coimbra e recebidos na Basilica de S. Maria m.res na Rua das Partas foi Padr.º Joaõ Alves Miz fiz fé ou Jose Ribr.º Coutto.

Fran.co

O Cad.or Vicente Fr.e Pereira

Aos vinte e coatro dias do mez de Agosto do corr.te anno de mil sette centos quarenta e nove em Mariana que foi baptizada em Caza por mim aos nove dos mez.es do dito de Dez Roiz baptizado na Freg.ª de S. Thiago de Merelle Fr.e de Chaves Arcebispado de Braga e de Sua m.er Ant.a da Conceiçaõ baptizada na de São Gregorio Patriarchado de Lx.a e recebidos na de S. Paulo, m.res na Rua da Ametade: foi Padr.º Bernardo dos Reis Fr.e feito em seu nome Ant.º de Mello Freyre e Madr.a D. Anna Margd.a Maria Roiz Esteves da Costa e Mattos.

Mariana

O Cad.or Vicente Fr.e Pereira

III - *Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecília ordenado pelos professores da Arte da Musica em o anno de 1749*

COMPROMIS

SO

DA IRMANDADE DA

Gloriosa Virgem e Martir

SANTA CECILIA

ordenado pellos Professores da Arte

da Musica em o Anno de 1749.

BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA

PROLOGO

EXPOSTAÕ EXCELENTES

Sas perrogativas de que goza a Irmandade dos Profeſsores da Arte da Muſica, naõ ſó por ſer huma das ſette Liberaes, è por eſta razaõ nobre ò ſeu exercicio, como pella ſingular Patrona, e Advogada que tem em a Gloriosa Virgem, è Martyr Santa Cecilia; concorrendo para augmento deſta nobliſſima Irmandade à piedade, è benevolencia de el Rey N.S. dignandoſe aceitar ò ſer Protector perpetuo della como conſta do Alvara que o dito Senhor aſignou paſsado a 25 de Otubro de 1708, è a Princeſa N. Senhora, naõ ſo ſer Juiza perpetua, ſenaõ taõbẽ aſignarſe como Irman em o livro da Irmandade como nelle ſe ve, concorrendo annualmente para o Culto da Noſsa Santa com liberalidade Catholica, cujo exceſso ſo à Virgen, e Martyr ſó bera remunerar; Porem como ainda com taõ illuſtres exemplos haja muntos dos Profeſsores de eſta nobiliſsima Arte que repugnaõ ſer Irmaos de eſta Irmandade, e concorrer com as ſuas eſmolas para ò eſtableſimento della, è ſendo como he fundada eſta pellos Profeſsores, è pertencendo ſo a elles, ò aſignarenſe por Irmaõs da ditta Irmandade, com a ſua falta ſe vai diminuindo o numero de ſorte que naõ tendo a Irmandade rendas, e faltandolhe as eſmollas ainda dos proprios Irmaõs, pois athe eſtes pela ſua negligencia deichaõ de pagar a Santa o que devem das ſinçoẽs, que fazem, deſcuidandoſe athe dos annuaes, e o que he peior, das meſmas joyas quando ſervem na Meza, cujos lugares regeitaõ os mais. Com o que chegará a Irmandade a tempo, que naõ ſó carecerá do ſufficiente, para o culto da N. Santa, ſenaõ tambẽ do preciso para acodir a remediar os Irmaõs neceſsitados, eſpecialmente enfermos, e deſemparados, extinguindoſe por eſte modo a charidade, unico objecto de todas as Irmandades, e principalmente deſta noſsa: ao que attendendo os mais zeloſos, e vendo, que muitos dos Profeſsores, naõ ſó ſe deſcuidaõ da Irmandade, como tambẽ do decoro com que exercitaõ a Arte, e achando que o Compromiſsó antigo ſe naõ observa por acharem nelle muitas couzas que naõ eſtaõ em uzo, porque a variedade dos tempos tudo muda, determinados a remediar tanto damno, acordaõ entre ſi de commum conſentimento todos os Irmaõs da Meza que ao prezente ſervem, e os mais da Irmandade, que vaõ aſigna-

dos em o termo da Aproyaçaõ fazer hum novo Compromiſſo, que conſta de 16. Capitulos, em que ſe eſtabelecem leis proprias para o bom governo, e utilidade de toda a Arte, augmento da Irmandade, bem temporal, e eſpiritual de todos os noſſos Irmaõs, e para gloria, e honra de Deos N. S. e de noſſa Santa.

CAPITULO I.

DE COMO SERAÕ ADmetidos os noſſos Irmaõs, e das qualidades que haõ de ter

Oda a peſſoa que quizer aſſentar por Irmaõ deſta Irmandade, fará petiçaõ a Meza, em que declare ſeu nome, e o de ſua mulher, ſe for cazado, a qual ſendo lida em Meza, e naõ havendo nélla alguns Irmaõs que ſaibaõ da capacidade, e coſtumes da Peſſoa que pertender ſer admitida ſe mandará tirar informaçaõ pelos Irmaõs que ſe elegerem para informadores, que ſeraõ ſempre Peſſoas prudentes, e de conſciencia, para que a tirem ſem que prejudique ao credito do pertendente, e achando-ſe por algumas das informaçoẽs ſer peſſoa de boa opiniaõ, procedimento, e coſtumes, o que taõbem ſe entende das mulheres com quem forem cazados, ou das com quem houverem de cazar, ſerá aceito por Irmaõ por votos de todos os Mezarios, que ſe tomaraõ por favas pretas, e brancas, como he coſtume das mais Irmandades, ſem o qual naõ poderá peſſoa alguma ſer aceita, e quando o ſeja lhe naõ valerá; porem ſendo maior o numero dos votos favoraveis, e naõ havendo quem declare alguma falta grave, que os mais ignorem, ſerá aceito por Irmaõ, obrigandoſe a cumprir, e guardar todos os Capitulos deſte Compromiſſo, que lhe ſerá moſtrado, para que a nenhum tempo poſſa alegar ignorancia, e aſſignando com o Secretario o termo em o livro da Irmandade, declarando o mes, e anno em que he admetido, e nome de ſua mulher, ſendo cazado, ſe lhe paſſará a ſua patente aſſignada pelo Provedor, ou qualquer dos ſeus Mordomos aſſiſtentes, Secretario, e

Procuradores, a qual aprezentará em qu l-
quer requerimento que fizer a **Meza**; e or
seu falecimento, ou de sua mulher; declar
do, que naõ serão admidos por Irmaõs sen
os verdadeiros Professores da arte da Musi-
ca, ou pessoas nobres, excluindo toda a pessoa
que exercitar qualquer officio mecanico, o
mulheres que se occupem em tratos baixos,
vis; se poderaõ porem admitir Letrados, Me-
dicos, e Cirurgioẽs, naõ só pela nobreza de
seu exercicio, como por poderem ser com el-
le uteis a Irmandade, o mesmo se diz dos Re-
ligiozos que se obrigarem as leis deste Com-
promisso. E dará todo o Irmaõ de sua en
da 1600. para o Cofre da Irmandade.

CAPITULO II

DA CHARIDADE QUE

se executara com os nossos Irmaõs,
suffragios que se saraõ pelos Irmaõs
defuntos.



FALANDO S. PAULO
da charidade Raynha das virtudes lhe
chama vinculo, e uniaõ de todas; porque se ef-

fas àperfeiçoaõ o espirito, a Caridade as ata
com hum laço taõ estreito, que nunca dezem-
paraõ ao Justo. Deve pois esta pia Irmandade
prezar munto taõ Santa Virtude para conser-
çaõ das mais, amando a Deos sobre todas
as Couzas, è a seos Irmaõs por Amor de De-
os, è porque nas doenças, è necessidades dos
nossos Irmaõs se pode, è se deve mais heroi-
camente exercitar a Santa Caridade, logo q
à **Meza** souber se acha algum Irmaõ enfer-
mo, ò mandará vizitar pello Enfermeiro, à
inquirir se para efeito da sua Cura, è melhora
necessita de alguma couza, è sendo Pobre, com
muito amor tratará logo a **Meza** com avizo, è
informe do Enfermeiro de o ajudar quanto à
necessidade ò pedir, è ella puder, alem doque ò
Enfermeiro lhe dará em as primeiras vezitas
è sendo à Doença grave cuidará em advertir, è
dispor para ò bem de tratar dasua salvacaõ, è
se falecer taõ pobre, que naõ tenha comque se
enterre, a **Meza** ajudará para os gastos precizos
do Enterro.

Se algum Irmaõ cahir em tanta pobreza
que naõ possa satisfazer as suas Prezidencias,
fazendo-o saber a **Meza**, è constando da sua
impossibilidade, naõ só ò eximirá detal obriga-
çaõ, mas conhecendo necessita de socorro, lhe
dará a Esmolla q̃ puder, ò q̃ taõbem se entende-

com as Irmans, com mais raçaõ reſpeitando à ſeu Sexo, è ao perigo aque ſe expoem tendo ne ceſsidade, è da meſma ſorte ſe deve atender Pobreza das Viuvas que por morte de noſſos Irmaos ſeos Maridos ficarem, concorrendo com a Irmandade em quanto naõ tornarem a cazar, vivendo honeſtamente no meſmo Eſtado de Viuvas, porque ſe cazarem ficaraõ perdendo todo ò privilegio que tinhaõ, ſalvo cazarem com Irmaõ deſta Irmandade que ja o ſeja ou haja de ſer.

Acontecendo prenderem algum Irmaõ deſta noſſa Irmandade, logo que a Meza ò ſouber, ſe mandara ẽformar da Cauza da dita prizaõ, e achando que naõ he por culpa de ruim titullo, mandará ò Procurador da Irmandade ò vá vizitar à Cadea em nome da Meza è com todo ò cuidado, e amor trate da ſua ſoltura fazendo as diligencias todas que para eſſe efeito forem prezizas. Eſe ò prezo for pobre è a cauſa da ſua prizaõ alguma divida, podendo a Irmandade acodirlhe com tudo, ou com parte, tratará logo a Meza de o favorecer, com o que for poſſivel afim de o por em ſua liberdade com declaracaõ que as Eſmollas queſe derẽ aos noſſos Irmaos para ajuda de pagarem ſuas dividas, ſerá por huma ves ſomente, porque naõ ſucceda (ò que ſe naõ eſpera) contrahirem dividas os Irmaos, a conta delhas pagar a Irmandade; e todas eſtas Eſmollas ſe daram por votos de toda a Meza.

Sabendoſe que algum Irmaõ eſta em odio, ou deſavenza grave com alguem, tratará logo a Meza de os reconciliar, e façer que ſe amem com Amor reciproco de bons Irmaõs, e de verdadeiros Catholicos, è ſe algum for publico amancebado, ou ſe der com exceſso ao Vicio da intemperanca entrando em bodegas, ou em Cazas de Suſpeitas acompanhando com gente de roin fama, e dando por qualquer titullo escandalo a o Proximo, tera a Meza cuydado de ver ſe os pode emendar, e trazer a bom eſtado reprehendendo-os com a ſua Autoridade, e rogando-os como Irmaos ſe emendem por Amor de Deos, e bem de ſuas Almas, emò que toda a Meza terà grande merecimento.

Por falecimento de cada hum dos noſſos Irmaos ſe mandaraõ dizer ſincoenta Miſſas pella ſua Alma, è outras tantas pella de ſua mulher; ſe for cazado, e na Igreja aonde qualquer for ſepultar ſe lhe cantará hum Reſponſſo; èm ò mes de Novembro ſe fará hum Officio de nove Liçoens, è Miſſa pellas Almas de noſſos Irmaos, è bemfeytores.

CAPITULO 3º

DA OBRIGACAO DE TODOS

Os noſſos Irmãos emgeral.

PAgaraõ os noſſos Irmaos cada hum an

no 36o de ſua Prezidencia, em o que naõ ſeraõ
deſcuidados, e ſeraõ todos obrigados aceita-
rem os lugares em que forem eleitos para ſe
virem na Meza, è pagar as ſuas joyas è de
nenhuma ſorte os poderaõ regeitar naõ te
do Cauza juſtificada que lho prohiba do q
a Meza intenderã; etendo alguma ò repre
ſentaraõ peſſoalmente a Meza, a quem de
vem obedecer em tudo que lhe ordenar
em ſerviço da Irmandade.

Aſiſtiraõ todos a Feſta da noſſa Santa,
è quem poder, etiver devocaõ a Officio que
ſe farà pellas Almas de noſſos Irmaos to-
dos os Annos em o mes de Novembro, è
por Caridade ſe acharaõ todos em a Igre
ja adonde ſouberem vay a ſepultar algum
de noſſos Irmaos, ou as mulheres dos que
forem cazados para ali rogarem à Deos N
pellas ſuas Almas e lhe cantarem hum Reſpõ
ſſo advertindo que aſſim como tratarem aos
noſſos Irmaos Defuntos ſeraõ tratados qua
do oforem.

Sendo a deſimulaçaõ nos Caſtigo
cauza de facelitar os delictos, porque os
os dis ò Eccleſ. vendo que ò Caſtigo tarda,
toda ſorte de Vicios largaõ à redea, para
vitar os que poderã haver em a noſſa Ar
e ſirva a lembrança da pena de Cautella q

livre da culpa determinamos que

Cantor algum, ou Inſtrumentiſta Irmaõ
da noſſa Irmandade poſſà hir tocar, ou can-
tar em feſta, ou funçaõ publica com Meſtre
que naõ ſeja Irmaõ e aprovado pela Me-
za tenha patente de Meſtre ſub pena de
que cantando em feſta, ou funçaõ publica
com ſemelhante Irmaõ ſerà multado em
12800 reis para o Cofre da Irmandade.

E por ſer limitado o numero dos Pro-
feſſores que eſpontaneamente concorrem
como devem com eſta nobeliſſima Irman-
dade, havendo naõ poucos que a regeitem
para que naõ chegue a tempo de ſe poder
extinguir ſe faz precizo que

Peſſoa alguma de qualquer eſtado, ou
condiçaõ que ſeja poſſa ſer Cantor, ou In-
ſtrumrentiſta uzando publicamente da Ar-
te, e profiſſaõ da Muzica ſem primeiro ter
aſſentado por Irmaõ deſta nobiliſſima Ir-
mandade, declarando que eſte Capitulo
naõ ſe entende com os rapazes tiples
porem mudando para outra qualquer
voz, ou aprendendo algum inſtrumento
ficaraõ ſendo ſujeitos as leis deſte Capitulo
e aſſim todo o que uzar da dita Arte an-
tes de ſer Irmaõ, ſera multado pela pri-

meira vez em 1280o. reis para o Cofre da Ir
mandade, depois que ſe he daraõ dous me
zes para aſſentar por Irmaõ, dentro dos
quaes naõ aſſentando, e uzando depois de
paſſados ſegunda ves da dita Arte tornara
à ſer multado em 1920o reis para o meſ-
mo Cofre, e uzando ainda depois da dita
Arte, conſtando na Meza, os noſſos Irmaõs
della uzaraõ do remedio, e providencia q̃
mais util lhe parecer, para impedirem a-
quella tal peſſoa o uzo, e exercicio da Arte
e profiſſaõ, que ſõ pertence aos noſſos Irmaõs

CAPITULO IV.

DE COMO SERAO AD-

metidos os Irmaõs para Meſtres è das ſuas Obrigaçoes.

TODO O IRMAÕ QVE quizer ſer Meſtre ſera obrigado a fazer petiçaõ a Meza junta com a Patente de Irmaõ, è conſtando que ò Pertendente tem os requezitos neceſſarios, è he de notoria Capacidade, naõ ſõ na Proficaõ, ſe naõ taõbem no procedimento, e Verdade por votos de toda a Meza da meſma ſorte que ſe aceitaõ os Irmaos ſeraõ aceitos para Meſtres, è ſe lhe paſſaraõ huma Patente aſignada pello Provedor, ou qualquer dos ſeos Mordomos aſſiſtentes, Secretario, è Procuradores, è por eſta ſera ò ditto Irmaõ obrigado a dar de Eſmolla 2.400 Reys para o Cofre da Irmandade.

Todo ò Irmaõ que tiver patente de Meſtre ſeraõ obrigado a pagar de cada funçaõ publica que fizer, è porque levar eſtipendio 100 Reys, com declaraçaõ porem que ſe atal funçaõ paſſar de duas obrigaçoès, como de Miſſa, e Sexta, ou Veſperas, e Miſſa, ou tiver Matinas ſera obrigado ò ditto Irmaõ Meſtre

a pagar em lugar de 100 Reis 200 Reis para
o Cofre da Irmandade que entregarã a ò nos-
so Irmaõ Tisoureiro das Funcois sem que el-
te tenha ò trabalho de procurarlos, mas ca-
da hum dos Mestres procurarã a elle para
lhe pagar ò que dever das funçois que tiver
feito dentro em tres mezes, desorte que no
primeiro de Abril satisfarã ò que dever de
Janeiro, Fevereiro, è Março, è pello discur-
sso do Anno continuarã na mesma forma
deste exemplo de tres, em tres Mezes conce
dendolhe mais outo dias para que tudo se fa
ça com comodidade.

E todo ò que naõ fizer ò ditto pagamen-
to no fin dos tres mezes declarando fielmen-
te a o nosso Irmaõ Tesoureiro as Funçois que
tiver feito sem occultar alguma como he ó-
brigado naõ uzando da fidelidade que se lhe
presume para naõ pagar os devidos 100 Rs
sabida que seja com individuaçaõ a Verdade
serã obrigado ò ditto Irmaõ Mestre por ca-
da Funçaõ que deichar de pagar, ou occultar
em lugar de 100 Reis que devia, pagara 400 Rs
pella primeira ves, è pella segunda ves sera
reprehendido em Meza, è pagarã 800 Reys
por cada funçaõ que segunda ves tenha dei-
chado de pagar, ou occultado, è pella terceira
lhe sera tirada a Patente de Mestre se for con-
veniente, ou castigado a arbitrio da Meza,
prohibindo que

Pessoa alguma Irmaõ da nossa Irmanda

se possa ser Mestre, e fazer funçaõ, ou Festa publica
nesta Corte, è em todo ò Patriarchado, sem primei-
ro ser aprovado pella Meza, è so as poderaõ fazer
os que forem aprovados, è tiverem Patente passa-
da pella Meza, è se algum Irmaõ fizer festa ou fun
çaõ publica sem ter a referida Patente sera mulcta
do pella primeira ves em 12800 Reys, è pella segun
da ves no dobro de 25600 Reis, tudo para ò Cofre
da Irmandade, è se uzar terceira ves de fazer Fes-
tã, ou Funçaõ publica, a Meza uzara da providen-
cia que lhe parecer, para lho impedir, è o poderã
riscar da Irmandade por Contumas se for conveni-
ente.

Todo ò Irmaõ Mestre que com animo ambi-
cioso for tirar alguma Festa a qualquer outro Ir-
maõ Mestre oferecendose à os Donos della para
a fazer por menos prezo doque outro a fazia
constando esta falta do tal Irmaõ, è sendo verifi-
cada sera mulctado pella primeira ves em 12800
Reys, è sera chamado a Meza aonde levarã hu-
ma aspera reprehencaõ cujo castigo, he ainda le-
vantado para taõ indigna acçaõ, è por ser de mui
to perjuizo de todos os Professores, è descredi-
to do tal Irmaõ, è indigna a todos os da nossa no
bellissima Irmandade, Todas as vezes que cahir
segunda ves na mesma falta serã logo riscado de
Irmaõ, è de Mestre sendolhe tirada a Patente
para que nunca mais ò seja, è se fizer peticaõ pa
ra ser outra vès admetido naõ lhe poderà ser
despachada senaõ em junta: nestas mesmas pe-

nas emcorrerão taõbem os Cantores, ou Instromen-
tistas que fizerem empenhos para serem chama-
dos à qualquer funcaõ, e serem antepostos a outro
naõ so pello perjuizo comun que com a sua am-
biçaõ cauzaõ aos que tal ves commais justissa
devem, è Costumaõ ser chamados, senaõ taõbem
por semilhantes acçoes redundarem em meno
preso de toda a Arte, è Proficaõ, è os Mestres ain
da que naõ vaõ tirar Festa, ou funçaõ alguá a ou
tro Irmaõ Mestre, è sejaõ directe falados para
fazer qualquer funçaõ, mas so lhe abacharem
ò preso; porque naõ podera algum fazer festa,
ou Funçaõ alguá por menos do que constar se
costumava dar por ela nos Annos antesedentes
sub pena de incorrer nestas mesmas penas asi-
ma declaradas, pelo perjuizo notavel que rezul-
ta dese abacharem as Funçoes atodos os nossos
Irmaõs, asim Cantores, como Instromentistas.

Mestre algum podera aceitar festa na Vespe-
ra, è dia da Nossa Santa, è nenhum Cantor, ou
Instromentista podera hir à ella, pois naõ he jus-
to que algum de nossos Irmaõs deiche de concor-
rer para ò seu Culto: Quando algum Irmaõ Mes-
tre faltar a semelhante obrigaçaõ sera mulctado
em 9600 Reys para ò Cofre da Irmandade; mas
sendo so Cantor, ou Instromentista, ò sera em
4800 aplicados aò mesmo Cofre. Se exceptua
a Festa da Aprezentaçaõ, quando se fas na Em-
fermaria do Hospital Real por ser muito antigua
è estar nesta posse. Sempre porem seraõ obrigados
os Mestres, è Cantores asistirem as Matinas da N.
Santa, è no seu dia.

Naõ podera Mestre algum levar as suas Fun
çois falado por si, ou por outro Cantor, ou Instro-
mentista que naõ seja nosso Irmaõ, nem quem
tenha sido riscado da Irmandade, sub pena de ser
mulctado em 12800 Reis para ò Cofre da Irmand.e
Todos os nossos Irmaõs Religiozos poderaõ
taõbem uzar da Regalia de terem Patentes de Me
tres fazendo as diligencias que saõ recomenda-
das à os mais Irmaos, porem como os dittos Re-
ligiozos se naõ podem obrigar a o pagamento
das Funçois que fizerem, è muito menos as mul-
tas que se declaraõ neste nosso Compromisso em
que poderaõ cahir, he precizo uzar do remedio
mais conveniente a nossa Arte, è Proficaõ; e a-
sim todas as vezes que algum Irmaõ Religioso
naõ cumprir com o pagamento das Funçois q
fizer, òu cahir em alguma das multas aponta-
das ser lhe ha logo tirada a Patente de Mestre
è riscado da Irmandade ficando todos os Can-
tores, ou Instromentistas que concorrerem
com ò dito Religiozo em alguá Funcaõ da nos-
sa Profiçaõ obrigados a multa de 12800 Reys
para o Cofre da Irmandade com advertencia
de serem primeiro avizados pella Mezá, ò me
smo se entende de qualquer a quem for tirada

a Patente de Meſtre.

Pella primeira ves que ò noſſo Irmaõ Religi
ozo faltar à obrigaçaõ de ſua Patente, e de Irmaõ
lhe permitimos que fazendo petiçaõ a Meza è
declarando as Funçois que era devedor ſatiſfa
çendo a multa dos 400 Reis emque ficava in
rzo por cada Funçaõ, poſſaõ os meſmos Irma
os da Meza fazer aceitacaõ do ditto Irmaõ pa
ra Meſtre parecendo conveniente no cazo que
o tal Irmaõ Religiozo naõ tenha cahido ſegun
da ves nas meſmas faltas, porque entaõ ſera
neſeſario junta, è ſem ella naõ poderá ſer admi
tido.

CAPITULO V.

DE COMO SE FARA A FES
ta da Noſſa Santa

AI Ò SEU PROPRIO

Dia ſe fará a Feſta, que conſtará de Ve-
ſperas, Matinas, Miſsa, Sermaõ, è de
Tarde Sexta, ou ſegundas Veſperas, pa
ra ò que ſe fará hum Coreto grande capas de cabe
rem nelle à maior parte dos noſſos Irmaos, que
ſeraõ todos os que poderem ſervir no miniſte-
rio da Muzica, Detodas eſtas Funcois que ſefa
raõ com a mayor Solemnidade, è grandeza que
for poſſivel, monſtrando todos ò dezejo que de-
vemos ter de celebrar com todo ò afecto do Co
raçaõ em à noſſa Arte a huma Santa de quem a Igre
ja diz: Cantantibus organis Cæcilia Virgo in corde
ſuo ſoli Domino decantabat. è ſendo eſte ò motivo de
ſer noſſa Protectora, com raçaõ devemos eſtar obri
gados à imitalla para que nos ſeja medianeira di
ante de Deos N. S. que nos perdoe noſſos peccados.

Adornarſe ha a Capella emque eſtiver a noſ-
ſa Santa com todo ò aſejo poſſivel, è decente, evitan
do ſuperfluidades que cauzaõ emulaçois, è para
que à Coriozidade van naõ perturbe ò eſpirito da
devoçaõ com que ſe deve pocurar a honrra de De-
os; em todo o corpo da Igreja, ſera a armaçaõ ain-
da mais moderada por poupar gaſtos ſuperfluos
que ſervirão de exaurir ò Cofre da Irmandade.
quando eſte deve eſtar ſempre provido para o ſo-
corro dos noſſos Irmaos neceſſitados ſervindo a
ſim mais a Deos, que empregarſe em exteriorida
des, è extravagancias cuſtozas, que mais ſaõ par-
tas da Vaydade humana, que efeitos da Verdadei
ra devoçaõ, è Caridade ſolida.

Para evitar naõ haja deſturbio algum neſta
materia pella Variedade da vontade humana, de-
terminará a meza por voto de todos a quantia cer-
ta que ſe gaſtará em toda a Feſta atendendo todos
ao que fica ditto em ò que lhe encarregamos ſuas
Conſciencias, è os Procuradores, naõ poderaõ gaſ
tar mais do que toda a Meza determinar, è quan-
do ò gaſtem, naõ ſe lhe levará em Conta, è ſahirá
das ſuas proprias algibeiras.

Terá a Meza ò cuidado de mandar avizar
pello Secretario, aos Irmaos que ſe julgarem
ocupados, è forem precizos para cada huma

das Funçois asistirem a ò acompanhamento do Pregador, è tochas, evitando naõ haja alguma falta publica, por estar a maior parte dos nossos Irmaos ocupados no Coreto. E qualquer Irmaõ que sendo avizado pella Meza para este menisterio faltar a dito emprego, sera mulctado cada hum em seis arrates de Sera para a Capella da Nossa Santa.

CAPITULO VI.

DO NUMERO DOS IRMAOS da Meza, joyas que devem dar, e preferencia dos seus lugares

ERAÕ ELEYTOS TODOS os Annos Vinte è dous Irmaos para servirem na Meza: a saber, hum Provedor, que dara de joya 24000 Reys, è o sermaõ do dia da nossa Santa, è serã ò seu lugar, na cabiceira da Meza, dous Mordomos asistentes do Provedor com ò Titulo de primeiro è segundo, ò primeiro dara de joya 10000, è o segundo 7200, è teraõ seos lugares ao lado direito do Provedor. Hum Secretario que darã de joya 6400 è tera o seu lugar a ò lado esquerdo do Provedor. Hum Asistente do Secretario que darã de joya 3200, è terã ò seu lugar junto a o Secretario. Dous Procuradores, hum da Irmandade, outro da Meza, que pello seu grande trabalho naõ daraõ joya, è teraõ os seus lugares junto aò Asistente do Secretario. Dous Tezoureiros, ò primeiro darã de joya 6400, è ò segundo darã 3200 è teraõ os seos lugares junto do segundo Mordomo Asistente. Hum Imfermeiro que darã de joya 3200 è terã ò seu lugar junto ao segundo Tezoureiro. Dose Mordomos da Meza que darà cada hum de joya 3200 è os seos lugares seraõ abaixo do Imfermeiro, è segundo Tizoureiro. Haverà mais quatro Prezidentes que naõ daraõ joya nem teraõ voto senaõ em ò que pertencer à cada huma das suas Prezidencias, è seos lugares seraõ os ultimos na meza.

Todos estes Irmaos que servirem na Meza naõ pagaraõ Prezidencia, pois fica bem satisfeita, pello seu Trabalho, è joyas, que se ajuntaraõ com todo o dinheiro, que se adquirir em hum sò Cofre que a Irmandade terà, è sera este Comum para a Festa da nossa Santa, Fabrica da Irmandade, è socorro dos nossos Irmaos necessitados para que assim se lhe acuda com mais promptidaõ, è largueza, è para as Missas dos nossos Irmaos Defuntos.

CAPITULO VII.

DA OBRIGAÇÃO DO PROVEDOR, e dar, e de seus Mordomos Asistentes.

SERÀ O NOSSO IRmaõ Provedor das Pessoas mais nobres, è Fidalgas da nossa Irmandade è exemplar na boa Vida, è costumes: è asistindo na Meza como he obrigado, por ocaziaõ do seo Cargo, lhe pertence a Vigilancia, è cuidado

que deve ter em tudo quanto pertencer a
ò bem da Irmandade fazendo votar en to-
dos os negocios, è dependencias da meſma
a os Irmaos della ſem que huns perturbem
os outros mandando quando lhe parecer
ſe atenda com o ſilencio, ou ſe vote por fa-
vas brancas, è pretas, por evitar odios, è
parcialidades pertencendo ſo a elle, ou a
quem ſeu lugar fizer a fidelidade de as nu-
merar, porem em negocio algum da Irman
dade obraraõ couza alguma ſem primeiro
ò communicar em Meza, è por voto, è deter-
minaçaõ doque ſe vencer nella obraraõ ò q
por todos for acordado, è ſendo precizo pa
ra negocios extraordinarios, e de maior
ponderaçaõ ò fazer junta de toda a Ir-
mandade o faraõ aſignando para iſſo ò dia
è hora certa, è como executor que ha de
ſer das mulctas mencionadas em os Capi
tulos paſſados fazendo cobrar as em que
tiverem emcorrido alguns de noſſos Ir-
maos cuja execuçaõ poderaõ fazer por ordẽ
ſua ſem figura de juizo mandando cobrar
as multas por qualquer offizal de Juſtiça
que com efeito cobraraõ ou levaraõ preza a
peſſoa que repugnar ò pagar è ficaraõ na
Cadeya a ordem de qualquer dos Corregedo
res do Civel da Corte, è naõ ſeraõ ouvidos
em juizo ſem moſtrar que tem entregue no
Cofre da Irmandade a devida multa, e ſo a-
ſim poderaõ ſer ſoltos. Tera ò ditto Irmao
Provedor humaxave do Cofre da Irmande
para que eſte ſe naõ poſſa abrir ſem a ſua
aſſiſtencia, è aſſiſtira taõbem à todos os actos
è Funcois publicas da Irmandade.

Os Mordomos aſiſtentes do Provedor
teraõ obrigacaõ de aſiſtir na Meza, è aju-
dar a ò Provedor em todos os actos publi-
cos, è particulares ſuprindo nos impedimẽ
tos do Provedor ò lugar deſte em todas as
Funcois aſim particulares como publicas
ò primeiro por ocaziaõ de ſeu Cargo ſera
obrigado a cuidar da Muzica, è papeis,
que ſe houverem de cantar nas Matinas
è Miſſa de Noſſa Santa a cujas Funcois aſ
ſiſtira no coreto fazendo ò Compaſſo, ou
ò poderaõ emcomendar a ſeo arbitrio a
quem melhor lhe parecer. o ſegundo ſe
ra das Peſſoas mais nobres da noſſa Ir-
mandade è ſuſtituira em tudo ò lugar
do Provedor, è do primeiro nas faltas
de eſtes.

CAPITULO VIII.

DA OBRIGAÇAÓ DO SE-

cretario, e deſo Aſſiſtente &c.

ASSISTIRA O SECRETA-
rio a todas as Mezas infalivelmente
è tera obrigaçaó de advertir, è comu-
nicar com o Provedor os negocios da Irman-
dade, proporã todos os requerimentos dos Ir-
maos, negocios, è Dependencias da Irmand.ª
que ſe houverem de propor em Meza vindo a
ella por eſcrito, è terã mais a ſeu Cargo ò eſ-
crever em todos os livros da Irmandade,
os quaes ſeraó tantos, quantos baſtem para
a boa recadaçaó doque pertencer a Irmand.ª
è deſpezas de eſtas, eleicois, Termos, è livro,
Taóbem das entradas dos Irmaos, Juntas,
Definicois, è de todos os mais que ocorrerè
ſaó precizos ſerà taóbem ò que com certidaó
do Prezidente mande avizo ao Procurador
da Meza ſe algum Irmaó, ou mulher tem fa-
lecido para lhe fazerem os Suffragios orde
nados neſte Compromiſſo fazendo primei-
ro ſe eſta corrente em ò livro da Prezidên-
cia, ou anda por Pobre, ſem cuja certeza naó
podera fazer ò tal avizo. Terà huma chave
da Secretaria da Irmandade para dar conta
de todos os papeis que lhe forem emtregues, è
compriraã com todas as obrigaçois de ſeu Car-
go tendo aſua imcumbencia ò cuidar em à
ſua Muzica, è papeis para a Miſsa de S. Seba-
ſtiaó, è Veſperas da noſſa Santa, a cujas Fun-
cois aſiſtiraã no Coreto fazendo ò Compaſſo
ou poderã emcomendar a ſeo arbitrio a quẽ
milhor lhe parecer.

Ao Aſiſtente do Secretario he impoſto
todo ò trabalho, è obrigacaó do meſmo Se-
cretario nas faltas, è impedimento do ſeu
Aſiſtido, è em companhia deſte eſcreverã
è obraraã quanto pello Secretario lhe for ma
ndado, è terã a ſeu Cargo ò cuidado da Mu-
zica, è papeis da Seſta, ou ſegundas Veſp.ª
do dia da noſſa Santa, aſiſtindo no Coreto
è fazendo ò Compaſſo, ou o emcomendaraã
a ſeo arbitrio a quem milhor lhe parecer.

CAPITULO IX.

DA OBRIGACAÓ DOS PRO-

curadores.

O Procurador da Irmanda de terà
obrigacaó de aſiſtir em todas as Meſas è repa
rar os negocios que nella ſe comunicarem è
votar em tudo ò que for utilidade da Irmand.ª
è oque naó for, contradizerlo naó conſentin
do ſe faça: Defendera ſe riſque Irmaò algum.

sem primeiro ser admoestado. Vezitarã da parte da Meza os que estiverem prezos procurando consolalos com Caridade trabalhando quanto lhe for possivel pello seu livramento. Terã particular vigilancia em saber se algum de nossos Irmaos cãem em alguma multa doque dara logo parte a Meza, e como Fiscal que ha de ser das accois de todos procurarã saber se algum de nossos Irmaos he mal procedido conforme se dis em o Capitulo 2º do que darã parte para que toda a Meza ò emende, e naõ sirva de descredito à os bem procedidos. Terã taõbem obrigacaõ de procurar, è concorrer com as demandas que a Irmandade tiver, è cobrar Juros, è Foros que a ella pertencerem è as multas em que os Irmaos incorrerem. entregando logo em Meza ò que tiver cobrado, è ajudarã em todo ò trabalho ao Procurador da Meza principalmente na Festa da nossa Santa.

O Procurador da Meza tera aseu cargo a compra de todo ò percizo para a Irmandᵉ è procurara fazer meza todas as vezes que parecer conveniente para obom governo da Irmandᵉ, porem naõ poderá comprar couzas que naõ sejaõ de modico preço, sem primeiro dar parte a Meza, se quer ou naõ se faça aquella despeza, porã em boa arecadaçaõ todos os moveis da Irmandade, è naõ consentirã se empreste em para outra Irmandade salvo se ella, ò recompensar com os seos para as Funçois da nossa, è toda a Move

lia, que houver em a Irmandᵉ receberã por Inventario que asignarã para taõbem por elle fazer emtrega quando acabar. Procurarã as joyas dos Mezarios que naõ pagarem no dia da nossa Santa, è as emtregarã em meza, è sendo avizado pello Secretario deque algum de nossos Irmaos, ou suas mulheres tem falecido lhe mandarã dizer as suas Missas com toda a Vrebidade, mas sem ò ditto avizo ò naõ poderã façer, è sabendo aonde vay a sepultar convocarã a Irmandade para lhe cantar hum Responso aque farã o Compasso cuidando em os Papeis precisos, ou emcomendarã esta diligencia a quem melhor lhe parecer, desorte que naõ haja falta, è pella obrigacaõ de seo Cargo que he muyto recomendado, Asistirã a todas as Mezas, è tera naõ so a chave do lugar emque estiverem os moveis da Irmandade, se naõ taõbem huma chave do Cofre para que este senaõ abra sem a sua asistencia, è terã à seu Cargo a Festa da nossa Santa para oque ò ajudara o Procurador da Irmandᵉ porem naõ gastaraõ na ditta Festa (como fica dito) mais doque a meza determinar, sub pena de ser das suas algibeiras.

CAPITULO X.

DA OBRIGACAÕ DOS TEzoureiros

O Primeiro Tera obrigaçaõ de asistir

em todas as mezas, e Funcois publicas da Irmandade, è ſerã quem tenha outra chave do Cofre da Irmandade com a qual fazem tres (como fica dito) huma em poder do Provedor, ou do primeiro Aſiſtente, outra do Procurador da meza, outra do dito Tezoureiro. Cumpriã em tudo com todas as obrigaçois que forem do ſeo Cargo dando conta de tudo ò que ſe lhe emtregar.

O Segundo ſerviã de cobrar ò dinheiro das Funcois que fizerem os Meſtres para ò qual terà hum livro em ò qual elles eſcrevaõ ò dinheiro que lhe entregarem das Funcois que tiverem feito, è por eſte ſe lhe tomarã conta advertindo naõ ocultem alguma, eſe o fizerem terã cuidado de cobrar tão bem a multa, em a qual ſaõ convencidos, è aſiſtiria a todas as Mezas entregando nellas ò que tiver cobrado.

CAPITULO XI

DA OBRIGACAO DO IMFERmeiro è dos Mordomos.

ASiſtiria ò noſſo Irmaõ Imfermeiro em todas as Mezas, è Funcois publicas da Irmandade aſim como os mais Irmaos. Seã obrigado à Vizitar da parte da Meza a todos os noſſos Irmaos, e todas as vezes que lhe conſtar eſtaõ Doentes, è achando que neſſeſitaõ lhe darã logo huma Eſmolla que naõ exceda de 1600 Reis, è de menos ò que lhe parecer, è o fara ſaber a Meza para que ella determine o que ſe deve obrar com òtal Irmaõ Imfermo que òme ſmo Imfermeiro ſerã obrigado (durando a Doença) a Vezitar duas vezes no mes, è de cada huma poder dar a eſſe a ſobre ditta quãntia comunicando ſempre em meza a Eſmolla que tem dado, è a percizaõ, è mizeria do Imfermo ſerã ſempre ò ditto Irmaõ Imfermeiro Peſſoa de bom Coraçaõ, è Compaſſivo que ſempre requiera pellos Irmaos Pobres, advertindo, è requerendo na Meza naõ ſe gaſte tanto do Cofre da Irmandade em couzas menos precizas, que naõ fique ſempre nelle baſtante com que acodir a os noſſos Irmaos neceſſitados que eſtaõ em primeiro lugar, aonde todos os Irmaos da meza devem atender, è principalmente a òImfermeiro para cumprir com as obrigaçois do ſeo Cargo.

Os Mordomos da Meza ſeraõ obrigados aſiſtir a todas as que ſe fizerem, è as Funcois publicas, a que a Meza aſiſtir, em ella teraõ voto, com declaracaõ que quando ſe entrar a votar ſera ò primeiro voto, ò ultimo Mordomo, è hirſe haõ ſeguindo athe ò primeiro, è depois de elles ſeguirſe haõ Imfermeiro, Tezoureiros, Procuradores, Secretarios, Aſiſtentes, è em ultimo lugar ò noſſo Irmaõ Provedor, ò qual terã a regalia de dous

votos, ou quem ò seu lugar substituir, mas só no cazo que haja algum empate nos Votos.

CAPITULO XII

DA OBRIGAÇAÓ DOS

Prezidentes.

PAra cobrarem as Prezidencias que os Irmaos deverem a Irmandade servirá hum Prezidente dos Irmaos da Bazilica Patriarchal, outro da de S. Maria, outro dos Cantores, è outro dos Instromentos. Cada hum dos quaes terá seo Livro com os nomes dos Irmaos da sua Prezidencia, declarando a rua em que saó moradores. Seraó os dittos Prezidentes obrigados a fazer boa diligencia pella Cobrança, entregaraó na Meza tudo o que tiverem cobrado vencido o quartel do que se lhe passará recibo nas costas do seo livro que será assignado pello Secretario, para que a todo ò tempo conste da entrega. Seraó taó bem obrigados quando faleçer algum Irmaó à pasarem huma certidaó para ò Secretario q̃ declare se andaó, ou naó correntes em ò livro da Prezidencia, è de avizar, è ajudar aò Procurador para ò Resposso. Seraó taóbem obrigados a fazer patente na meza se algum Irmaó da sua Prezidencia se casou, è lhe pediraó a sua Patente advertindolhe faça Petiçaó com ella à Meza para habelitar sua mulher, como he costume, ò que a Meza fará regulandose pello Capitulo 1º E da mesma sorte que he admetido qualquer Irmaó. E todas as Petiçois que os Irmaos da sua Prezidencia fizerem a Meza viraó sò por maó do Prezidente que em Meza as entregará ao Secretario para que proponha òrequerimento, è de tudo que souberem emque os nossos Irmaos tenhaó delinquido contra qualquer dos Capitulos deste Compromisso, teraó obrigaçaó de dar parte a Meza.

CAPITULO XIII.

DE COMO SE FARA A ELEIÇAÓ da Meza nova.

UM mes antes da Festa da nossa Santá teraó os nossos Irmaos Mezarios obrigaçaó de fazer Meza, em que asistaó todos, è cada hum nomeará para ò seo lugar do Anno futuro tres Sugeitos que julgue mais Capazes de servir ò seu Cargo, declarando cada hum em primeiro, segundo, è terceiro lugar.

Feita que seja esta declaraçaó, votará a Meza, em ò que lhe parecer mais conveniente, e parecendolhe propor outro qualquer, que naó seja dos tres declarados, ò poderá fazer, è toda a Meza podera votar nelle, sem embargo de naó ser dos pr.os nomeados, è sendo de utilidade da Irmandade ò tornar a ficar algum dos mesmos que estaó servindo, ò poderaó fazer, semque por isso se possa alegar nulidade algua a ditta eleiçaó porem naó poderaó obrigar algum Irmaó aque

aceite lugar algum da Meza, sem ter passados tres Annos, que deiche de ter servido nella, è os que ficarem seraõ por sua livre vontade, è devoçaõ.

Justa que seja a eleiçaõ dos Irmaos que hande servir na Meza no Anno seguinte, è declarada em Meza se lhe faraõ avizo por carta do Secretario escrita em nome da Meza em como estaõ eleitos para servir nos seos lugares dos quaes se lhes daraõ posse no dia que para isso se determinar.

Se algum dos Irmaos novamente eleitos para servir na Meza por Doença, ou por outro qualquer impedimento naõ poder assistir a sua obrigaçaõ em quanto durar ò impedimento servirá por elle aquelle Irmaõ que acaba do lugar em que ò impedido foy eleito, porèm quando algum dos que estaõ actualmente servindo na Meza falecer, óu por outra qualquer Cauza totalmente faltar poderá a Meza eleger outro de novo.

CAPITULO XIV.

DE COMO SE AJUSTARAÕ

as Contas, e se dara Posse na Meza nova.

Passada a Festa da nossa Santa ò mais cedò que for possivel se faraõ as contas da receyta, è Despeza que tiver havido em todo ò Anno procurando primeiro se satisfaça tudo ò que se tiver gasto, e se cobre tudo ò que faltar por cobrar pondo as contas correntes è claras, è tanto que forê liquidas ò Secretario as lancara nos libros a que toca rem com destinçaõ, è clareza pondo os acentos de cada huma das parcelas separados para que na ultima meza naõ haja alguma dubida, depois se faraõ hum resumo nos livros da receyta, e despeza, e ultimamente hum encerramento detoda a Conta declarando nelle, se excedeo, a receita, a Despeza, ò a Despeza à receita.

Excedendo a receita se entregaraõ ò que sobejar no dia da Posse, è ameza fara carregar tudo em conta separada pello novo Secretario, a o novo Tezoureiro, è com esta emtrega haveraõ a meza q̃ acabar a ò seo Tezoureiro por quite, è desobrigado detodo ò seo recibo, ò que se ha de declarar no termo do encerramento de conta que seraõ assignado, è aprovado por todos.

Justas que sejaõ as Contas se mandaraõ avizo aos Irmaos da meza nova para que venhaõ tomar posse no dia que se determinar, è tanto, que estiverem juntas ambas as mezas ficando a nova aparte direita, e a vella a esquerda ò Provedor ou quem seo lugar fizer exortara aos Irmaos novos aque sirvaõ com todo ò zelo que de elles se espera significandolhes a grande obrigaçaõ que todos temos denos desvelarmos em servir a huma Santa, que es ò nossa especial Protectora, è acabada esta vrebe pratica daraõ ò juramento dos santos Evangelhos a todos os Irma

os que entraõ denovo, pello qual se obrigaraõ a naõ obrarem couza alguma contra ò que ordena este Compromisso, è a votarem sem dolo, nem parcialidade, è conforme lhe ditar a recta rezaõ, è for bem detoda Arte em comum, è da Irmandade, è a guardarem segredo imviolavel entodas as couzas que ouvirem na meza, ese tratarem em todo ò tempo que nella servirem especialmente nas materias de importancia.

Logo ò Secretario sarà prezente a meza nova pellos livros da Irmandade ò estado emque se achava quando entraraõ a servir, è tudo o quese obrou naquelle Anno athe a prezente hora emque se despedem façendo entrega doque a cada hum pertencer, o Secretario dos libros, emais Secretaria, ò Tezoureiro do dinheiro do Cofre, os Procuradores detodos os moveis, e Fabrica da Irmandade, è cada hum dos seos lugares declarandose tudo pello livro do inventario, è industriandoos em todas as couzas tocantes aos seos lugares, demodo que naõ seja necesario tornarem a proguntaõ que lhe combem saber, ese continuarà hum termo de posse declarando o dia, mes, è Anno emque esta se da que asignaraõ todos, asim huns, como outros oque tudo asim feito, è concluido se despediraõ os que acabaõ, com ò que finaliza ò seo governo principiando ò da meza nova.

CAPITULO XV.

Das cauzas porque os nollos Irmaõs poderaõ ser riscados.

DEvem os justos fugir a companhia dos preversos, paraque huns naõ contaminem os outros, pois se pega o vicio alheio, se naõ no animo, ao menos no credito; para evitar este danno se faz precizo o separar os maos do meio dos bons, paraque estes estejaõ firmes, e aquelles se emendem por medo do castigo que se lhe poderà seguir, e porque pode ser eficaz ainda para preservar de cahir na culpa o que muito desejamos.

Naõ só seraõ riscados da Irmandade os que se declaraõ no Cap.º 4.º senaõ taõbem vivendo em mao estado como se declara em o 2.º sendo pela primeira ves rogados paraque se emendem, pela segunda reprehendidos em Meza, e pela terceira sendo contumazes seraõ expulsos, e fazendo petiçaõ para serem outra ves admitidos, o naõ

poderá a Meza fazer, ſem que conſte da ſua emenda, e tenha paſſado pela primeira ves ſeis mezes, e pela ſegunda hum anno, e pela terceira ſó em junta.

Todos os que deſobedecerem a Meza naõ querendo aceitar cargo algum nella ſem cauza, que eſta julge por baſtante, ou ſe aceitarem, naõ quizerem pagar as ſuas joyas, e ſe fizerem petiçaõ para ſerem admetidos, a Meza os naõ poderá aceitar ſem primeiro eſtarem por qualquer cargo que a Meza lhe der, e pagarem antes as ſuas joyas que deverem.

Seraõ tambem riſcados todos os q̃ naõ conſtando da ſua impoſſibilidade deichaŕe de pagar as ſuas prezidencias, para o que os avizaraõ no primeiro, ſegundo, e terceiro anno, e ſe fizerem petiçaõ para os admitirem, a Meza o naõ fará ſem pagarem o que deverem.

Os que ſervindo na Meza naõ quizerem tomar o juramento de guardar ſegredo, ou tomando-o, o quebrantarem, ſeraõ riſcados, e ſe fizerem petiçaõ a Meza os naõ aceitaraõ, ſem que primeiro tomem o juramento, e ſe for pelo quebrantar, pela primeira ves eſtaraõ ſeis mezes ſem ſerem admitidos, pela ſegunda hum anno, e pela terceira ſó em junta.

Os que forem aceitos para Irmaos ſem terẽ as qualidades que ſe diſpoe no Capitulo 1.º èos que ſe ſouber cometeraõ delictos infames è atrozes, e forem convencidos em juizo, e caſtigados com pena vil poderaõ ſer riſcados.

CAPITULO XVI

DE COMO PODERAÕ ACRecentar, ou deminuir os capitulos desse compromiſſo.

OS Sabios diz ò Philoſopho he mudar de Conſelho, porque aſim ò pedem muitas veçes as diſpoſiçois humanas, que conforme a Variedad dos tempos, ou outras circunſtancias diſpoem em as couzas, pello que ficaŕa livre eſta noſſa Irmanda de deminuir ou acrecentar qualquer deſtes eſtatutos quando aſim parecer ò pede a neceſsidade, è for mais ſervizo de Deos N.S. è da Noſſa Santa, aumento è melhora da Irmandade. è bem de toda a Arte em comum.

Porem nenhuma coſa ſe poderá obrar neſta materia ſem que primeiro ſe conſulte na meza toda junta, e Convindo eſta na dita derogaçaõ, ou acreſcẽtamento aſignará hum dia em q̃ comodamente ſe convoquem as principaes Peſſoas da Irmandade, q̃ ſeraõ os que tiverem ſervido na meza para que de co-

mum Consentimento se resolva, o que for mais acer
tado.

E do que se ajustar na dita junta votando por favas pretas, è brancas se fará hum termo no li[vro] dos Acordos, que assinarão todos devendose seguir oq pellas duas partes dos votos, èmais hum se vencer: è tudo òque de ótra sorte se fizer será irrito, è nulo, e desde aqui odamos por de nenhum vigor.

FIM.

TERMO DE APROVAÇÃO.

Aos 19 dimes de Fev.ro de 1750 se fes junta geral
da Irm.de da Gloriosa birgem e Monstr.a S.ta Cecilia
q.e se acharão os Irmaõs assignados em este termo, e q.m
todos forão lidos, e publicados os Cap.os deste Compromisso no
que constituj os p.os melhor acerto, e governo da Irm.de e q.e
foj acordado uniformem.te q. Convinha se observassem
os ditos Cap.os com as penas nelles impostas aq.e se su
tem em nome de toda a Irm.de prometendo cumprir e
dar cada hu por si aq.lo nelle se contem, aq.e se obri
gão por este termo q. eu Joze da Silva Reis, q. as prez.te
fis por Secretario da Meza escrevi, e as assinarão comigo
em Meza, era ut supra.

O Secretario

Joze da Silva Reis

O Provedor

Henrrique Joze Pelner

Prim.o Mord.o assistente
D. Lucas Gibrinelli

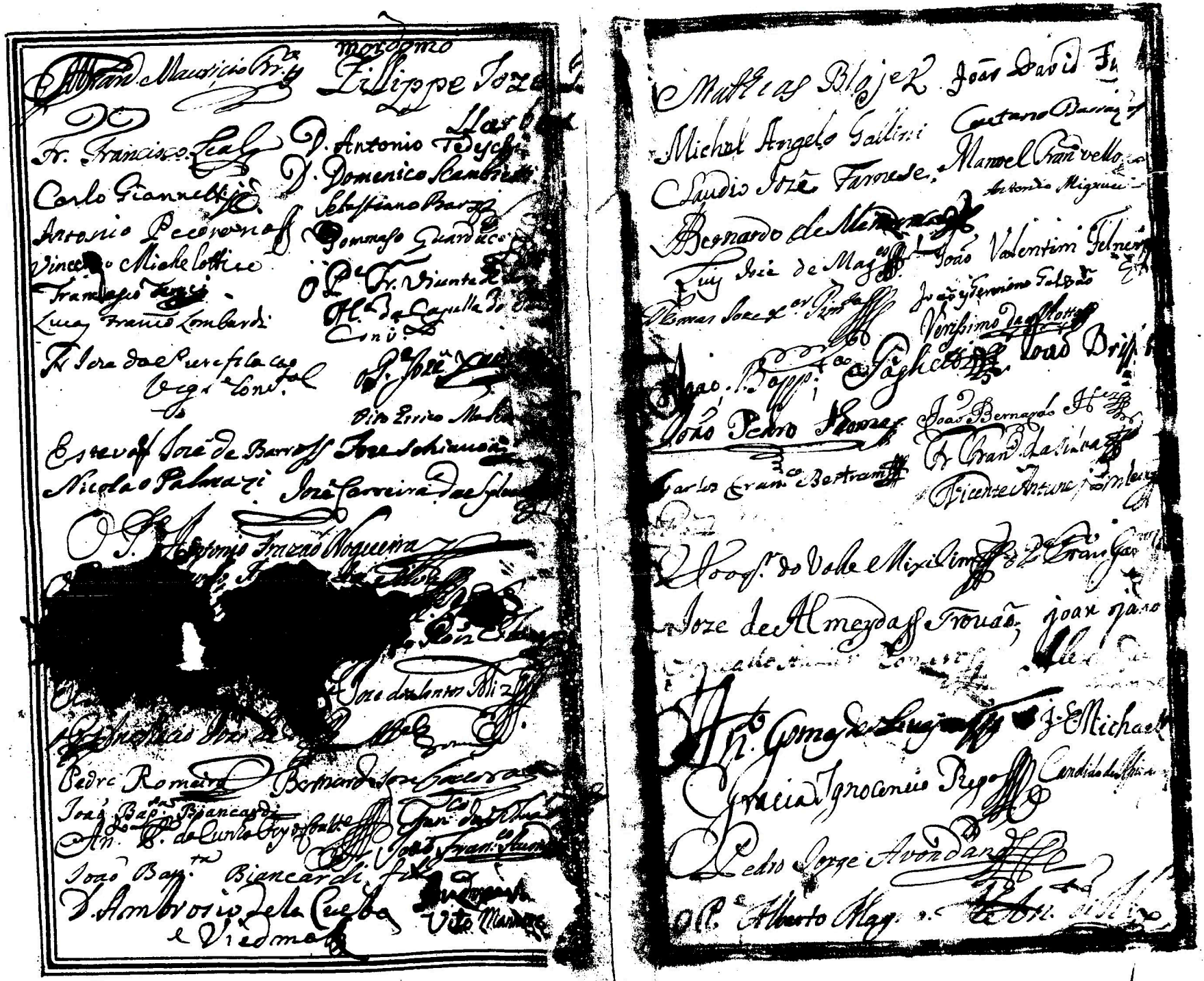
O Procurador da Meza
do P.e Curebio Joze de Cayre

Thesoureiro Antonio Rapini

O Procurador
Fran.co Dom.os Solano

O Mord.o da Meza
Fran.co Xavier
Mel Dias

O Mord.o da Meza
João Bap.ta Romano



Boaventura Gurtes
Caetano
Magin Rafael
Romano
Thomaz
João Fr.
Joaquim Moreira
Antonio da Silva Freire
Izidro
Hilario
Santa
Thomaz
Germano

Nestaleste, ou em Seu lugar o Juiz
da Irmandade, aque se deve fazer a
esmola, e tirando o monte mayor do pagamento para
os pobres mizeraveis, com que se ajude para a Irman-
dade, e que tenha Sem embargo de estar vagando a jun-
ta com hũa Caixa mui to pequena por cujo
acto pequena quantidade, e mento custoso
e custar a hũa Cruzada, cada hũy dos vo-
tos, e comitta a Irmandade, em prejuizo da
Irmandade, por cujo respeito fazendo os Sup-
plicantes meza, e convocando a mayor parte
de aos Irmaõs, a determinão por commum
vom entimento, que aquelle Cruzado
se lançasse em hum Cofre, em que todos
os dias se fossem recolhendo as esmolas, que se fizessem
com forme se obrigarão a tirar o monte mayor dos
ditos Cofres, tirado o monte mayor dos
que quizessem de qual sorte, e que farão
o dentro de outo dias, como melhor
pareça aos mesmos alentos, atras escripto e
assignado pellos mesmos Irmaõs, e por
que pode haver ainda alguns, que se pos-
sam pertender reprovar esta promettida com a
que em levantada, e com pouca Razão dizem,
que allegarem os Supplicantes por despacho se
ria pello dito pedido em mayor prejuizo da

Irmandade, mandou que se lançasse
mesa, mandar que se lançasse os Irmaõs, que pos-
sam pertender na Caixa de esmolla, e que
ada esmolla, se proceda como acima
ra Caixa aonde as penas da Irmanda-
para seu augmento, e gloria de Santa
de que os Irmaõs, e isto a que se
formalão, que se deve pello Concedor com
que se diz no Livro do Regimento, Francisco de Lazo
galhardo. Hey por bem, Sattisfazendo
y cuentes dellas, em forma como pertence
forma, e hey por confirmado e approvados
ferias no Compromisso atras escripto, mas
lo, e cumprido inteyramente na forma que
he declarado, e sem duvida nem embargo
algum, e outro sy e cumprida e guardada
e visto, como nelle se dis, sem que valha
visto que seu effeito cesse durante mais e tem-
mo sem embargo da Ordenação livro
gundo titullo quarenta e sete, e mentoria e
garão dinheyro, e direytos trinta, que se dis
para se dizerem missas pellos defuntos
ta, e Outo verso do dito Segundo de sua
Coiro, e Segistou Conhecimento em fo
ma, No Livro Segundo do Regimento a fo
Simeão Antunes Rodrigues a fez
em Lisboa aquinze de Abril de mil e oitocen-

Setteuelos e anno Joze Segundes e Teneira
e Sesenta e sete Carta por que Sua Mag.e Sapphe
Fazer m.ce aos Irmaõs e mais Irmans da Irmanda
de e Cofraria de Santa Cecilia, Sitoada na
Igreja de Santa Justa e Mes Confirmar e Ap-
pitulos inclusos No Compromisso, alem Outros
pella maneira que nelle e declara Como neste
Officio e Liuro e Com Effeito Sua Mag.e
Mandou e Ordenou Sendo Vista Mesa
Real e Ordenou Sendo Vista Mesa do Desembargo
do Paço e Sente e Nouue de Outubro de mil sette
Centos e Nouenta e Hanoel Lopes de Oliueira
Passar Mouzinho de Albuquerque e Doutor
Antonio Carneiro Barboza e Sagra trinta
reis. Aos Sette dias dezembro de mil sette Centos e Nouenta
e Hum Lisboa Occidental. Dom
Francisco Maldonado Registado a Carta
cellaria mor da Corte e Reyno. No Liuro dos
Officios Comuns, a folha trezenta e Vinte
e Cinco, Lisboa dez de Junho de mil
e sete Centos e Nouenta e Hum Patricio Nunes

Carta de Mag.de

Pella Rainha Nossa Senhora, que Deos Guarde
Faço saber a Vos Prouedor e Irmaõs da Irmanda
de de Santa Cecilia da Freguezia de Santos
Cantores. Citara Sancta Igreja de Lisboa

Igreja de Santa Justa e Rua Direita
Correntes por Sua petição que nella
fazem Irmandade Instituida e Ereta
Com Obrigação de Missas e Mais
Sufragios Espirituaes. Em a fim
Pedindo-me Lhe Confirmasse
e Mandando Ver Os Capitulos
e Vendo Os Confirmar e Por Sentença
Os Confirmo e Mando que Vsem
delles e Lhes Deem Inteiro Cum-
primento Como Nelles se Contem
Sem Duuida Alguma Com Tanto
que Nenhum Capitulo Seja
Feito Em Casa de Maior Numero
de Cem Mil Reis Sem Licença
Minha ou Do Meu Real Sucessor
Sob Pena de Quarenta Cruzados
Para as Obras Publicas Destes
Meus Reinos e Senhorios e
Mais Pena Arbitraria Segundo
Meu Real Arbitrio e Vontade
Pedindo-me Mais Lhe Mandasse
Passar Carta Per Mim Confirmada
e Assinada Per Minha Mão e Sellada
Com o Sello Grande das Minhas
Armas e Feita na Mesa do Meu
Desembargo do Paço e Sente
e Vinte e Dous de Outubro
de mil e sete Centos e Sessenta e Sete
Por Se Achar Perdido o Outro e Mando
Que Lhe Valha e Haja Inteiro Effeito
Como Se Fora Original e Feito
Pagou Mil Reis e Manoel de Sales Queiroz

[illegible] Sollicitador [illegible]
Provedor e Irmaõs da Irmandade de Nossa
Senhora da Piedade desta Cidade de Lisboa
Occidental Cita na Igreja de Santa Maria
Maior desta dita Cidade, e Juntos na Casa
do Despacho della como he costume fazerem
Mesa, e Meza, Sendo Provedor o Irmaõ
Thomaz Antonio Vasconcellos, e Souza
Cavalleiro professo da Ordem de Christo
Fidalgo da Casa de Sua Magestade, e
Escrivaõ da Fazenda, e Alfandega desta
Cidade, e Deputado da Meza da Consciencia
e Ordens, e Escrivaõ da Meza do Desembargo
do Paço, e Irmaõ Thomaz Antonio de Oliveira
Mascarenhas Escrivaõ



IV – DANTAS, Júlio, Um documento importante para a história da música em Portugal, *in Anais das Bibliotecas e Arquivos* - V. 1, n. 1 (Janeiro - Março 1920) Lisboa: Tipografia da Biblioteca Nacional, 1920, p.6-9

Bibliografia

UM DOCUMENTO IMPORTANTE PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL

(MÚSICOS DE LISBOA NO TEMPO DE D. JOÃO V)

Há tempo o falecido e ilustre funcionário do Congresso, sr. J. Fraga Pery de Linde, teve a gentileza de procurar-me no meu gabinete da Inspecção e de pessoalmente me oferecer, com destino às bibliotecas do Estado, um documento da mais alta importância para a história da música em Portugal: o manuscrito original do *Compromisso da Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecilia ordenado pelos professores da Arte da Musica em o anno de 1749*, seguido do respectivo termo de aprovação pela Junta Geral da Confraria em 13 de Fevereiro de 1750, e de públicas-formas dos alvarás de 15 de Abril de 1702 e 25 de Outubro de 1708, e da provisão do Patriarca D. Tomás de Almeida, de 5 de Outubro de 1722, passadas a requerimento do Procurador da Mesa pelo tabelião João Varela da Fonseca, «defronte da porta travessa da Basilica de Santa Maria, junto à Caridade». Sua Ex.ª o Ministro da Instrução, por mim informado desta doação valiosa, testemunhou em portaria ao sr. J. Fraga Pery de Linde a expressão do seu louvor. O documento oferecido, que demoradamente estudei, deu entrada na Secção de Manuscritos da Biblioteca Nacional de Lisboa, em cujo *Fundo Geral* foi incorporado sob a cota 9:002. É um códice em papel, 0m,19 por 0m,29, de 38 folhas inumeradas, sendo 12 brancas, aparo dourado, com rôsto e títulos dos capítulos a vermelhão, contido numa pasta de marroquim encarnado que evidentemente não lhe pertence, com bons ferros das armas do reino, a ouro. A sua especial importância provêm de dois factos: 1.º — de se ignorar, até hoje, a existência de um estatuto da Irmandade de Santa Cecília com a data de 1749; 2.º — de se encontrar assinado o termo de aprovação dêsse estatuto pelo punho de 115 profissionais que na Lisboa de D. João V exerceram a arte da música.

Como se sabe, o primeiro *Compromisso* desta Irmandade data de 1603. Era em pergaminho e papel, iluminado, com pastas de veludo carmesim abrochadas de prata, e tinha apensos os originais dos alvarás de 1702 e 1708, e da provisão de 1722. É o que se infere da descrição que dêle fez, em Fevereiro de 1750, o tabelião João Varela, a quem o livro foi apresentado pelo padre Procurador para a extracção das públicas-formas a que aludi: «E tresladado como dito he, o concertey com os proprios a que me reporto, que se achavão incertos no referido Livro, o qual se achava incadernado em pasta coberto de velludo encarnado, com seus cantos de prata lavrados, e no meyo de hua e outra banda suas tarjas tambem de prata, e na segunda, hua imagem de Santa Cecilia pintada em purgaminho, o qual me foy apresentado pello dito o P.e Eusebio José de Payva, a cujo pedimento passei

este em publica forma, e lhe torney a entregar o dito Livro». Infelizmente, o livro ardeu no incêndio que se seguiu ao terramoto de 1755. Supõe-se que foi para substituir o estatuto de 1603, destruído pelo fôgo, que se elaborou e aprovou o *Compromisso* de 1765, de que possuía um exemplar impresso o falecido musicólogo Ernesto Vieira. Não é, porêm, assim. A doação do sr. Pery de Linde vem provar que o estatuto seiscentista primitivo já fôra, antes do terramoto, substituído por outro, o de 1749, cujo original ignorado acaba de dar entrada nas colecções da Biblioteca Nacional de Lisboa. As razões que levaram os músicos pré-pombalinos a fazer esta substituição, constam do Prólogo do *Compromisso* agora aparecido: «Porém como ainda com tão illustres exemplos haja muntos dos Professores de esta nobilissima Arte que repugnão ser Irmãos de esta Irmandade, e concorrer com as suas esmolas para o estabelecimento della, e sendo como he fundada esta pelos Professores, e pertencendo só a elles o assignaremse por Irmãos da dita Irmandade, com a sua falta se vai diminuindo o numero de sorte que não tendo a Irmandade rendas, e faltandolhe as esmollas ainda dos proprios Irmãos, pois athé estes pela sua negligencia deichão de pagar á Santa o que devem das funções que fazem, descuidando-se athé dos annuaes, e que he peior, das mesmas joyas qua servem na Meza, cujos lugares regeitão». E, mais adiante: «... ao que attendendo os mais zelosos, e vendo que muitos dos Professores, não só se descuidão da Irmandade, como tambe do decoro com que exercitão a Arte, e achando que o Compromisso antigo se não observa por acharem nelle muitas cousas que não estão em uso, porque a variedade dos tempos tudo muda, determinados a remediar tanto damno, acordão entre si de commum consentimento todos os Irmãos da Meza que ao presente servem, e os mais da Irmandade, que vão asignados em termo da Aprovação, fazer um novo Compromisso, etc.». Como se vê, não era grande o espírito associativo entre os músicos profissionais da velha cidade patriarcal, e à sua falta de escrúpulo no cumprimento das obrigações estatuais do tostão, da anuidade e da joia, juntava-se, segundo o testemunho insuspeito de um documento por muitos dêles assinado, a sua freqüente ausência de decôro artístico. Reconheceu-se que era preciso dignificar a profissão; desenvolver no meio musical lisboeta do século XVIII o espírito de confraria; atrair ao grémio novos irmãos; assegurar mais eficazmente o cumprimento dos deveres estatuais; e, como as disposições do *Compromisso* primitivo, em grande parte anacrónicas, tinham caído em desuso, foi julgada oportuna a sua reforma, e decerto para ela muito contribuiu o prestígio pessoal do então Provedor da Irmandade, Diogo de Mendonça Côrte Real, filho do grande ministro de D. João V, Conselheiro da Fazenda, Deputado à Junta da Casa de Bragança, Provedor da Casa da Índia, e o valimento de que gosava junto da Princesa D. Mariana Vitória o velho e ilustre D. Lucas Giovine, seu mestre e primeiro assistente da Mesa, cujo retrato se vê ainda hoje, ao lado do de David Perez, no admirável tecto da Sala das Talhas, em Queluz. Assim nasceu o *Compromisso* de 1749, que não chegou a ser impresso e que os músicos pombalinos julgaram perdido, como o de 1603, no incêndio que se seguiu ao grande terramoto, o que os determinou a reünirem-se em Junho de 1765 em casa de Pedro António Avondano, compositor de oratórias e de minuetes, cuja celebridade fácil obscurecêra já a do decrépito Giovine, para redigir o novo e terceiro estatuto da Irmandade. ¿Como se teria salvo do incêndio de Santa Justa o precioso original do *Compromisso* de 1749? ¿Quem, e com que interêsse, o teria subtraído e conservado em seu poder, tão oculto, que a própria Irmandade o julgou pasto das chamas? ¿Através de que vicissitudes viria o interessante documento parar, cento e sessenta anos depois, ao ferro-velho do

mercado de S. Bento, onde, por um feliz acaso, o encontrou a erudita curiosidade do sr. Pery de Linde? Impossível sabê-lo. O que é positivo é êste facto: a existência do *Compromisso da Irmandade de Santa Cecília*, de 1749 constitue uma revelação.

Mas ainda não é êste o aspecto mais interessante por que póde ser estudado o códice a que venho aludindo. O que lhe atribue um considerável valor, como documento para a história da música em Portugal, é o facto de se encontrar junto ao *Compromisso* o respectivo termo de aprovação com as assinaturas de 115 músicos profissionais, alguns muito ilustres, que exerciam a sua arte na velha Lisboa de D. João V. Havia, evidentemente, muitos mais,—organistas, cravistas, violinistas, *castrati*, bailarinos, *virtuosi*, liturgistas, contrapontistas, mestres-de-solfa, compositores, cantores de ópera, motetistas ligeiros, cantochanistas capuchos—, reünidos nessas riquíssimas colmeias musicais que fôram, em 1749, a Basílica Patriarcal, a Ópera italiana do Paço, o Seminário de música de S. Francisco, o mosteiro de arrábidos de Mafra: mas a falta de espírito de associação era manifesta; invencível, entre os profissionais da música, a repugnância por toda a espécie de subordinação a preceitos estatuais; difícil a harmonia de interêsses e a comunidade de ânimos numa classe constituída por elementos heterogéneos; e, para salvar a Irmandade, ainda não se tinha chegado ao extremo de cometer, como se fez mais tarde pelo alvará de 15 de Novembro de 1760, a violência, de resto pouco eficaz, de proibir o exercício da música, sob pena de doze mil réis de multa pagos na cadeia, a quem não fôsse irmão da confraria de Santa Cecília. Entretanto, os 115 nomes que subscrevem o termo de aprovação do estatuto de 1749 constitúem já um importante subsídio para a história da música portuguesa, tanto mais valioso quanto é certo que à grande maioria dêles não fazem a menor referência os trabalhos dos nossos musicólogos. Êsses nomes ocupam quatro páginas, a duas colunas, assinando à cabeça o Provedor, Diogo de Mendonça Côrte Rial, que depois havia de sofrer tão duramente as perseguições do grande Marquês; o primeiro Mordomo assistente, D. Lucas Giovine, capelão-fidalgo da Casa Real; os Mordomos da Mesa; o Tesoureiro; o Secretário; os Procuradores da Mesa e da Irmandade, e, em seguida, sem ordem de precedências, indistintamente, —os irmãos. Dos 115 músicos profissionais que teem as assinaturas no *Compromisso* de 1749, 44 são estrangeiros ou de origem estrangeira—espanhóis, franceses, na maior parte italianos—, e 71 portugueses. Dentre os nacionais, 25, admitidos nos termos da provisão de 5 de Outubro de 1722, pertencem ao clero regular e secular,—número exíguo, se atendermos ao formidável quadro dos capelães-cantores da Basílica Patriarcal e aos muitos seminaristas de S. Francisco e cantochanistas arrábidos que se metiam a mestres-de-solfa das casas fidalgas. No meio de nomes que nada hoje nos dizem, aparecem alguns dos corifeus da música portuguesa setecentista: o célebre Espírito Santo, organista e mestre da capela da Bemposta; José da Silva Reis, violoncelista da Capela Rial e excelente contrapontista, secretário da Mesa da Irmandade; Francisco Inácio Solano, o mais notável músico didático do seu tempo; o violinista Antonio Pecorário, cunhado do escultor Giusti; outro violinista, o ilustre João Tomás Mazza, de Parma; o napolitano Andrea Marra, violinista também; o cantor Joaquim do Vale Mixilim; e algumas figuras de dinastias célebres de músicos que se fixaram em Lisboa,—os Paghetti (Francisco Maria e João Baptista), filhos do violinista Alexandre Paghetti, que D. João V contratou e que introduziu na côrte o gôsto pela ópera italiana; os Biancardi, pai e filho; dois Felner; dois Avondanos, um dos quais, Pietro Giorgio, 1.º violino da Basílica Patriarcal, foi o pai de Pedro Antonio Avondano, alma da Irmandade no período pombalino, compositor galante a cujos perturbadores minuetes Twiss alu-

de no seu livro *Voyage en Portugal*. Além dêstes, encontro no *Compromisso* de 1749 mais os seguintes nomes de músicos estrangeiros ou de origem estrangeira domiciliados em Lisboa, alguns dos quais pertencem a *castrati* da Capela Rial: Alexandre Franze; Ambrogio Grassi; Antonio de la Cueba e Viedma; Antonio Mignucci; Antonio Rapinzi, violinista, mordomo da Mesa; Antonio Tedeschi; Boaventura Fruster; Caetano Moso; Claudio José Farnese; Carlo Giannetti; Domenico Scambietti; Domenico Vede Vieille; Filipe José Llarbe; Francesco Ferrey; Gonçalo Auzier Romero; J. C. Michel; Joan Jano; João Brissot; João David Fucher; José Schianosi; Lucas Lombardi; Matias Blojez; Michel Angelo Gablini; Nicolao Palmazi; Pio Batta Mazzetti; Sebastiano Borzi; Seratino Atanasio Nicola Seri; Tomasso Guarducci; Vicenzo Michelotti; Vito Errico Masseme, e Vito Mannareli. Apesar do quadro de cantochão da Basílica Patriarcal contar 120 beneficiados e capelães-cantores, e de se encontrarem recheadas de bons organistas, liturgistas e cantochanistas as capelas de muitos conventos da cidade, são, conforme disse, apenas 25 os clérigos, regulares e seculares, inscritos no estatuto como irmãos de Santa Cecília: Padre Alberto Magno; Padre António da Costa Freire; Frei António do Espírito Santo, mesário, a quem tanto deveu a cantora Mariana Rubim; Padre António Frazão Nogueira; Padre António Monteiro da Silva; Frei Eloi Ribeiro; Beneficiado Estevão Antunes da Silva; Padre Eusébio José de Paiva, procurador da Mesa; Padre Francisco Gameiro; Frei Francisco Lial; Frei Francisco da Silva; Padre Francisco Xavier; Padre Hilário Gomes; Frei João Pereira; Padre João da Silva Morais; Frei José da Purificação, que se assina «vigário conventual», não se sabe de que convento; Padre José Xavier; Frei Manuel da Assunção; Padre Manuel Garcia Dinis; Padre Manuel de Olanda da Ponte; Padre Manuel de Paiva; Frei Manuel Vaia; Padre Tomás Francisco Caridade; Frei Vicente Gomes, «mestre da capella do seo convento», que não se sabe também qual fôsse. A representação mais numerosa é, porém, a do elemento laico nacional. Além das figuras eminentes do contrapontista Reis e do erudito Solano, a que já me referi, acham-se representados neste precioso documento mais os seguintes profissionais portugueses: Aleixo de Sousa; Anastácio José da Fonseca; António Gomes de Oliveira; António Pedro da Cunha Feio Coutinho; Bernardo José de Távora; Bernardo de Mendonça; Caetano Barradas; Cândido de Assis Serrão; Carlos Francisco Bertram; Cláudio António de Almeida; Clemente da Silva; Eleutério Simão da Gama; Estêvão José de Barros; Francisco Isidro Delfim; Francisco Maurício Ferreira; Francisco da Silva Fernandes; Francisco Xavier Pereira; Germano António Gonçalves; Garcia Inocêncio Rêgo; Joaquim António de Oliveira; Joaquim Moreira; Joaquim do Vale Mixilim, cantor; João Baptista Romano, avô do trompista e empresário José Romano; João Bernardo Henriques; João Ferreira Vale; João Jerónimo Galvão; João Rois Esteves; José de Almeida Trovão; José Carreira da Silva; José Ivo Aguiar; José dos Santos Martins; José Soares Carrilho; Luís Gomes Cunha; Luís José de Magalhães; Manuel António di Nix *(Dinis)*; Manuel Dias Rêgo; Manuel Francisco Veloso; Manuel Gomes; Pedro Romeira; Tomás José Xavier Pimenta; Verissimo da Mota; Vicente Antunes Pinheiro. Faltam, como se vê, os nomes de alguns músicos conhecidos do tempo, entre os quais o de Francisco António de Almeida. O glorioso autor da *Finta Pazza* e da *Spinalba*, que tanto brilho deu à Ópera do Paço da Ribeira, vivia ainda, mas era quási octogenário. David Perez, êsse, estava em 1749 em Milão. Só três anos depois, por diligências da Raínha D. Mariana Vitória, veio estabelecer-se em Lisboa.

JÚLIO DANTAS
Inspector das Bibliotecas Eruditas e Arquivos.

V – Listagem completa de inscrições presentes nas partituras de João Rodrigues Esteves

		Inscrições na partitura	Inscrições nas partes	Outras inscrições
P-Lf 72/1 A7	Alma Redemptoris Mater	[Sem *incipit*]	Anthipona Alma Redemptoris	----------
P-Lf 72/2 A7	Ave Regina cælorum	Ave Regina [original] / Ave Regina Caelorum à 4 [Cópia]	----------	----------
P-Lf 72/3 A7	Regina cæli	[Sem *incipit* no original] / [Sem incipit na cópia]	----------	----------
P-Lf 72/4 A7	Salve Regina	[Sem *incipit*]	Salve Regina A4 piena	----------
P-Lf 72/5 A7	Magnificat	Magnificat Concertata con ripieni	----------	----------
P-Lf 72/7 A7	Nunc, Sancte, nobis Spiritus	Himnus	----------	----------
P-Lf 72/8 A7	Nunc, Sancte, nobis Spiritus	Hymnus ad Tertiam	[Sem *incipit*]	----------
P-Lf 72/9 A7	Nunc, Sancte, nobis Spiritus	Hymnus ad Tertiam	----------	----------
P-Lf 72/10 A7	Quid Lusitanos deserens	[Sem *incipit no original*]	----------	Clave de Fá na 3ª linha e indicação com 3 sustenidos
P-Lf 72/11 A7	Te, Joseph, celebrent	Hymnus S. Joseph	Hymnus S. Joseph à 4 voci	----------
P-Lf 72/12 A7	Vexilla Regis	[Sem *incipit*]	----------	----------
P-Lf 72/13 A7	Primeira lamentação de Quinta-feira Santa	P. se cantar na 4ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria 5ª a 8 vozes	----------	*Ad libitum Organo* *A4 soli (Coro pequeno)* *A3 (CTB)* *piano* (antepenúltimo compasso)
P-Lf 72/14 A7	Primeira lamentação de Sexta-feira Santa	P. se cantar na 5ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria Sexta a 8 vozes	----------	*Soli (Coro pequeno)* *Tutti* *A4 Soli* *piano* *pianíssimo (2ºx* antepenúltimo compasso)
P-Lf 72/15 A7	Primeira lamentação de Sexta-feira Santa	P. se cantar na 5ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria Sexta a 8 vozes	----------	*Organo Ad libitum* *Soli (Coro pequeno)* *Tutti*
P-Lf 72/16 A7	Primeira lamentação de Sábado Santo	P. se cantar na 6ª fª a tarde - Pª Lamentação de Sabado Santo a 8 vozes	----------	*A4 (indicação de soli? – 2x)* *piano (2ºx* penúltimo compasso
P-Lf 72/17 A7	Lição VII de Sexta-feira Santa	P. se cantar na 5ª fª a tarde - Lectio VII Ferie 6ª in cena Domini	----------	----------
P-Lf 72/18 A7	Missa breve a5	Missa breve a5	----------	----------
P-Lf 72/19 A7	Missa a 8	[Sem *incipit*]	Missa a 8 pieno	*Organo* *Laus Deo et Beata Virgine* *Organo (Primo e 2º Choro* – Partes)
P-Lf 72/20 A7	Adoramus te, Christe	----------	Adoramus te Christe à 4. Canto, Alto, Tenore e Baßo	*Organo*
P-Lf 72/21 A7	Adoramus te, Christe	[Sem *incipit*]	Motetto Adoramus te Christe à 4	----------
P-Lf 72/22 A7	Beatus Laurentius clamavit	In festo Sto Laurentii	----------	*Andante;*

				Soli *Tutti* *A2* *Tutti* ‖ *Andante*
P-Lf 72/23 A7	Cœnantibus illis	In festo Corporis Christi	Mottette Coenantibus illis a 4 e concertato	*Tempo giusto* *Larghetto* *A3* *Soli A3* [Partes]
P-Lf 72/24 A7	Cum sero esset	Dominica in Albis	----------	*Soli* *Tutti* *Adagio*
P-Lf 72/25 A7	Cum turba plurima	Dominica in sexagesima	----------	*Organo* *Soli* *Tutti*
P-Lf 72/27 A7	Dixit autem Dominus	Motete A4 Dom. 21 post Pentesc.	----------	----------
P-Lf 72/28 A7	Intuens in cælum	In festo St. Stephani	----------	*Soli* *A3*
P-Lf 72/29 A7	Magister quid faciendo	Motete in Dominica XII post Pentecost.	----------	*Moderato*
P-Lf 72/30 A7	Misereor super turbam	Motete a4 in Dominica VI post Pentecosten	----------	----------
P-Lf 72/31 A7	Muro tuo inexpugnabili	In festo S. Angelo Custodis Regni	----------	*Moderato*
P-Lf 72/32 A7	Nativitas gloriosæ Virginis Mariæ	Mottetto per la Nativita dela Beatis.ma Vergine	Motetto à4 per La Nativitá della Beatiß.ma Vergine	*L.D.M.V.*
P-Lf 72/33 A7	Nonne decem mundati sunt	Pent. Dominica XIII	----------	*Largo* *Andante moderato*
P-Lf 72/34 A7	O quam suavis est Domine	[Sem *incipit*]	----------	----------
P-Lf 72/35 A7	Pinguis est panis Christi	In festo Santissimi Corporis Christi	----------	----------
P-Lf 72/36 A7	Quam pulchri sunt	Mottetto per la Concessione dela Beatissima Vergine	----------	*L.D.B.V.*
P-Lf 72/37 A7	Quanto eis præcipiebat	Dominica XI post Pentecost.	----------	*Largo* *A3* *Moderato* *Allegro*
P-Lf 72/38 A7	Sicut fulgur exit ab oriente	Motete p.ª a Dominga Visegima quarta post Pentecoste a 4	----------	*Solo* *Tutti* *piano*
P-Lf 72/39 A7	Simile est regnum cælorum	Don.ca 6ª post Epiph.	----------	----------
P-Lf 72/40 A7	Stetit Jesus in medio	Motet A8 Pª. A. Feria Tertia infra octavã Pascha	----------	*Soli*
P-Lf 72/41 A7	Tu est pastor ovium	In festo SS. Apostolorũ Petri et Pauli	----------	*Andante* *Soli* *Tutti* *Tempo giusto*

P-Lf 72/42 A7	Vespere autem Sabbathi	Motete A4 Pª A Dominica in Albis	----------	*Soli/Solo* *Tutti* *Allegro*
P-Lf 72/43 A7	Custodivit illum Dominus	Rº Cº de S. Vicente a8	----------	*Organo* *piano* *tasto solo*
P-Lf 72/44 A7	Tanta grassabatur crudelitas	R. 3º P. as Matinas do Martir S. Vicente A8 concertado	----------	*A duo* *soli* *tutti* *andante* *a solo*
P-Lf 72/45 A7	Verbum caro	Responsorio 8º A 5 voces pª o Il.mo Natal	----------	*solo* *Devagar*
P-Lf 72/45.a[1] A7	Responsórios de Natal - 1. Hodie nobis cælorum	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios seguido de Resp. 1um	*Organo* *Tempo giusto* *Andante ma non presto* *Larghetto* (Partes) *Andante moderato*
P-Lf 72/45.a[2] A7	Responsórios de Natal - 2. Hodie nobis de cælo	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 2um”]	*Andante moderato* *Tempo giusto* *Tempo cómodo* (Partes) *A3*
P-Lf 72/45.a[3] A7	Responsórios de Natal - 3. Quem vidisti pastores	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 3um”]	*Andante sostenuto* *Andante moderato*
P-Lf 72/45.a[4] A7	Responsórios de Natal - 4. O magnum mysterium	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 4um”]	*Adagio* *Andante moderato* *Largo* *Andante moderato*
P-Lf 72/45.a[5] A7	Responsórios de Natal - 5. Beata Dei Genitrix	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 5um”]	*Andante moderato* *Tempo giusto*
P-Lf 72/45.a[6] A7	Responsórios de Natal - 6. Sancta et immaculata virginitas	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 6um”]	*Largo* *Tempo giusto* *Affetuoso*
P-Lf 72/45.a[7] A7	Responsórios de Natal - 7. Beata viscera Mariæ virginis	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 7um”]	*Tempo sostenuto* *Tempo moderato* *Larghetto*
P-Lf 72/45.a[8] A7	Responsórios de Natal - 8. Verbum caro	Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios]	Responsoria in Nativitate Domini A8 no primeiro dos responsórios. [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 8um”]	*Adagio* *Andante moderato* *Andante ma non presto*
P-Lf 72/46[1] A7	Ad Dominum	[Sem *incipit*]	----------	----------
P-Lf 72/46[2] A7	Eripe me Domine	[Sem *incipit*]	----------	----------

P-Lf 72/46[3] A7	Domine clamavi ad te	[Sem *incipit*]	----------	----------
P-Lf 72/46[4] A7	Voce mea	[Sem *incipit*]	----------	----------
P-Lf 72/47 A7	Beatus vir	Beatus Vir Alto Solo Concertato Con ripieno	Beatus vir Concertato Alto e a 4	*Soli* (Partes) *Tutti* (Partes) *Adagio* *Andante* *Adagio*
P-Lf 72/48 A7	Beatus vir	Psalm. Beatus Vir con concertato a2e	----------	*Deve cantar-se hum ponto mais baxo*
P-Lf 72/49 A7	Beatus vir	Beatus vir Canto Solo con Ripieno	Beatus vir Canto Solo e a4 Com Ripleni	*Solo* *Tutti* ||*Adagio* (2x)
P-Lf 72/50 A7	Beatus vir	Beatus vir a8	----------	----------
P-Lf 72/51 A7	Beatus vir	Beatus vir a4 Concertato	----------	*Adagio* *Solo* *Tutti* *Presto*
P-Lf 72/53 A7	Confitebor tibi Domine	Confitebor a8 pieno	----------	----------
P-Lf 72/54 A7	Confitebor tibi Domine	Psalmus Confitebor a 4 cheio	----------	*Ad^{o}* (Adagio), só na cadência final
P-Lf 72/55 A7	Confitebor tibi Domine	Confitebor Concertato Com Ripieno	----------	*Andante* *Adagio* *Andante*
P-Lf 72/56 A7	Confitebor tibi Domine	Confitebor Canto Solo Com Ripieno	Cõfitebor A Canto Solo Com Ripieno A4	*Solo* (Partes) *Tutti* (Partes) *Adagio* *Andante*
P-Lf 72/59 A7	Dixit Dominus	[Sem *incipit*]	Dixit Dominus Concertato e a4	*Solo/Soli* (Partes) *Tutti* (Partes) *Contrabasso e Guião* (Partes)
P-Lf 72/60 A7	Dixit Dominus	Dixit Dominus Concertato Com Ripieno	Dixit Dominus Concertato e a4	*Largo* *Andante moderato* *Soli* (Partes) *Tutti* (Partes)
P-Lf 72/61 A7	Dixit Dominus	[Sem *incipit*]	----------	----------
P-Lf 72/62 A7	Dixit Dominus	[Sem *incipit*]	----------	*Presto*
P-Lf 72/64 A7	Domine clamavi ad te	Psalmus Domine Clamavi ad te A8 pieno	Domine Clamavi e a 8 voci Pieno	----------
P-Lf 72/65 A7	Domine probasti me	Psalmus Domine Probasti me	Domine probasti me A 4 voci concertato	*Moderato* *Laus Deo et B^{a} V. M.* *Solo* (Partes) *Tutti* (Partes)
P-Lf 72/66 A7	Domine probasti me	Psalmus Domine probasti me a8 pieno	----------	*Ad^{o}* (Adagio), só na cadência final
P-Lf 72/67 A7	Eripe me Domine	Psalmus Eripe me Domine	----------	----------
P-Lf 72/68 A7	In exitu Israel	[Sem *incipit*]	In exitu A4	*A3 (várias vezes)* *Soli* (Partes)

				Tutti (Partes)
P-Lf 72/69 A7	In exitu Israel	[Sem *incipit*]	----------	----------
P-Lf 72/71 A7	Lætatus sum	Lætatus sum A8 Concertado	----------	*Solo* *Allegro*
P-Lf 72/72 A7	Lætatus sum	Laetatus Sum a Canto Solo Con ripieno	----------	----------
P-Lf 72/73 A7	Lauda Jerusalem	Psalmus Lauda Jerusalem Concertatto	Lauda Jerusalem A4 voci concertato	*Soli* *Tutti*
P-Lf 72/74 A7	Lauda Jerusalem	Lauda Jerusalem a8 voci pieno	----------	----------
P-Lf 72/75 A7	Laudate Dominum	----------	Laudate Dominum omnes gentes Concertato basso solo e a4	*Solo* (Partes) *Tutti* (Partes) – Só temos partes
P-Lf 72/76 A7	Laudate Dominum	Laudate Dominum omnes gentes a 8 pieno	----------	----------
P-Lf 72/78 A7	Laudate pueri	Laudate pueri Dominũ	----------	*Feito em Roma pello metodo dos psalmos de Rabello* *L. D. et B. M.*
P-Lf 72/79 A7	Laudate pueri	Laudate Pueri a 8 pieno	----------	----------
P-Lf 72/81 A7	Miserere mei, Deus	[Sem *incipit*]	----------	*Organo ad libitum* *A4 / A3 / A8* *piano* *Coro (Cantochão)*
P-Lf 72/82 A7	Nisi Dominus	Psal. Nisi Dominus a 4 concertato	Nisi Dominus A 4 voci concertato	*Adagio* *Soli* (Partes) *Tutti* (Partes)
P-Lf 72/83 A7	Nisi Dominus	Nisi Dominus a 2 concertato Can e Alt	Nisi Dominus Concertato Canto e Alto solo, e a 4	*Solo/Soli* (Partes) *Tutti* (Partes)
P-Lf 72/84 A7	Voce mea	Psalmus Voce mea a8 pieno e Breve	Voce mea a8 Pieno	*Organo* *Laus Deo*
P-Lf 72/85[1] A7	Salmos breves: 1. Dixit Dominus	Psalmi Brevi a4 - Dixit Concertato	----------	*Dedicati all^{o} Sig.re Cav.e Giusep. De Giorgio de Sequeira* *Tempo moderado*
P-Lf 72/85[2] A7	Salmos breves: 2. Confitebor tibi Domine	Confitebor C solo Com Ripieno a4	----------	----------
P-Lf 72/85[3] A7	Salmos breves: 3. Beatus vir	Psalmus Beatus vir Alto Solo Con Ripieno	----------	|| *Ad.o*
P-Lf 72/85[4] A7	Salmos breves: 4. Laudate pueri	Laudate Pueri T. Solo Con Ripieno	----------	----------
P-Lf 72/85[5] A7	Salmos breves: 5. Laudate Dominum	Laudate Dominũ omnes gentes a due C. e B. Concertato	----------	----------
P-Lf 72/85[6] A7	Salmos breves: 6. In exitu Israel	Psalmus In exitu Concertato	----------	----------
P-Lf 72/85[7] A7	Salmos breves: 7. Magnificat	Magnifica Concertata	----------	*Ad.o*
P-Lf 72/86 A7	Lauda Sion Salvatorem	[Sem *incipit*]	----------	*Organo* *Soli*

				Tutti
P-Lf 72/87 A7	Lauda Sion Salvatorem	Sequentia In festo Corporis Christi	----------	*Soli* *Tutti* *Adagio* *Andante*
P-Lf 72/88 A7	Stabat Mater dolorosa	----------	Stabat Mater dolorosa A4 Con concerti	*Adagio* *Soli* *Tutti* *Moderato* *Andante moderato* *Grave* *Andantino* *Stacato* *Largo* *Andante moderato* *Tempo giusto* *Andantino* *Adagio* *Andante*
P-EVc ms. 136-143	Responsórios de Natal - 1. Hodie nobis cælorum	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios) seguido de Resp. 1º	----------
P-EVc ms. 136-143	Responsórios de Natal - 2. Hodie nobis de cælo	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 2º]	----------
P-EVc ms. 136-143	Responsórios de Natal - 3. Quem vidisti pastores	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 3º]	----------
P-EVc ms. 136-143	Responsórios de Natal - 4. O magnum mysterium	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 4º]	----------
P-EVc ms. 136-143	Responsórios de Natal - 5. Beata Dei Genitrix	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 5º]	----------
P-EVc ms. 136-143	Responsórios de Natal - 6. Sancta et immaculata virginitas	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 6º]	----------
P-EVc ms. 136-143	Responsórios de Natal - 7. Beata viscera Mariæ virginis	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 7º]	----------
P-EVc ms. 136-143	Responsórios de Natal - 8. Verbum caro	----------	Resp.os In nativitate D.ni - Cori a8 (no primeiro dos responsórios). [No início deste responsório surge a indicação: “Resp. 8º]	----------
P-VV AA7/MJ13	Ad Dominum	----------	[Sem *incipit*]	----------

ff. 49v-53				
P-VV AA B-Maço CXV.4	Beatus vir	----------	Beatus Vir Concertato e Pieno	----------
P-VV AA B-Maço XI. 2	Dixit Dominus	----------	Dixit Dominus a 4 concertato	----------
P-VV AA 7/MJ13 ff. 61v-68	Domine clamavi ad te	----------	[Sem *incipit*]	----------
P-VV AA7/MJ13 ff. 53v-61	Eripe me Domine	----------	[Sem *incipit*]	----------
P-VV AA B-Maço XI.1	Lætatus sum	----------	Lætatus sum A 8 concertado	----------
P-VV AA10/MJ16 ff. 97v-108	Miserere mei, Deus	----------	Sabb. Sancto ad Matut. - Psalmus Miserere - Sabb. Sancto ad Laud. (na 2ª página)	----------
P-VV AA B-Maço XI. 3	Regina cæli	----------	Regina cœli Lætare, A4 voci piena	----------
P-VV AA7/MJ13 ff. 68v-74	Voce mea	----------	[Sem *incipit*]	----------
P-Vs 130	Nisi Dominus	----------	Nisi Dominus a 4	----------
P-Em Ms 517	Ladaínha a Nossa Senhora	----------	Litania a 4 voci con violini ad lib	*Andante* *Duo* *solo*
P-Em Ms 407	Cœnantibus illis	----------	Coenantibus illis	----------
P-La 48-VI-11 (21 a 25)	Cœnantibus illis	----------	Mottetto A4 Coenantibus illis	----------
P-La 48-VI-11 (31 a 35)	Muro tuo inexpugnabili	----------	In Festo Sancti Angeli Cust. Regni - Motteto a4 Muro tuo in expugnabili	----------
P-La 48-VI-11 (26 a 30)	Nesciens virum	----------	Motetto a4 Concertato Nesciens Virum - In Circumcisiones Dominis	*Solo* *Tutti* (Só temos partes)
P-Ln C.N.36/12	Beatus vir	----------	Psalmo 111 - Beatus vir qui timet Dominũ - a Solo de Soprano	----------
P-Ln MC-16-cx13	Planctus Beatæ Mariæ Virginis (Stabat Mater dolorosa)	Planctus B. Mariæ Virginis	----------	----------
P-Ln MC 209	Miserere mei, Deus a 3 coros	Miserere a3 Chorus Reais	----------	----------
P-VV MJ17 ff.33v-44	Te, Joseph, celebrent	----------	In festo S. Joseph Confessoris	----------
P-Lf 245/fl.105-109 E-5	Te, Joseph, celebrent	In festo S. Joseph confessor	----------	----------

VI –3 Hinos *Nunc , Sancte, nobis Spiritus* em cantochão

bus, Cũ Patre, & almo

Spíritu, In sẽpitérna

¶In Dominicis & Feriis Quadrageſimæ uſque ad Dñicam Paſſionis excluſive,

ſęcula. A mẽ. Hymn⁹

NUnc ſancte no-

bis Spíritus, Unũ Patri

cum Fílio, Dignâre

prõptus íngeri Noſtro

refûſus péctori.

O S, lingua, mẽs, ſẽ=

ſus, vigor, Confeſſiônẽ

pérſonent, Flãméſcat

igne cháritas, Accén=

dat ardor próximos.

P Reſta Pater pi íffi=

me, Patrîq; cõpar Uni=

Ad Tertiam

ce, Cũ Spíritu Parácli=

to Regnãs per omne

¶ Tempore Paſſio=
nis Hymnus ut in
Proprio de Temp.
¶ Temp. Paſchali.

ſęculũ. A mẽ. Hymn

N Unc ſancte no=

bis Spíritus, Unũ Patri

pérſonent, Flãméſcat

igne cháritas, Accén=

dat ardor próximos.

PRęſta Pater pi íſſi=

me, Patrîq; cõpar Uni=

ce, Cũ Spíritu Paráclí=

to Regnãs per omne

ſęculũ. A mẽ.

¶Pro Plurib⁹ Marty=
rib⁹ quando Offic. fit
dupl. Hymn. cãtatr ut
in Com. Apoſt. f.
¶Quãdo autẽ fit ſemi=
dup. cãtatur ut infra
in Com. Confeſſorũ.

¶Pro Confeſſ.
Pontif. & nõ Põ=
tific.
¶Pro Virgin. &
non Virgin.

Hym

NUnc ſãcte

nobis Spíritus, Unũ Pa=

tri cũ Fílio, Dignâre

promptus íngeri No=

ſtro refûſus péctori.

O S, lingua, mẽs, ſẽ=

ſus, vigor, Confeſſiônẽ

pérſonent, Flãméſcat

igne cháritas, Accén=

dat ardor próximos.

P Reſta Pater piíſſi=

me, Patrîq; cõpar Uni

ce,Cũ Spíritu Paráclí=

to Regnãs per omne

¶ In Dominicis per Annum in quibus fit Officium ut in Pfalterio

ſęculũ.A mẽ.Hymn⁹

NUnc ſancte no=

bis Spíritus,Unũ Patri

cum Fílio,Dignâre

promptus íngeri No=

ſtro refûſus péctori.

OS,lingua,mẽs,ſẽ=

ſus,vigor,Confeſſiônẽ

ne, Cũ Patre, & almo

Spíritu, In ſẽpitérna

¶ In Dedicatione S. Michaelis Archang. Et in Feſto SS. Angelorum Cuſtodum.

ſęcula. A mẽ. Hymn⁹

NUnc ſancte nos-

bis Spíritus, Unũ Patri

cum Fí lio, Dignâre

promptus íngeri No-

ſtro re fûſus péctori.

OS, lingua, mẽs, ſẽ-

ſus, vigor, Cõfeſſiônem

pérſonent, Flãméſcat

igne cháritas, Accén=

dat ardor próximos.

P Reſta Pater pi íſſi=

me, Patrîq; cõpar Uni=

ce, Cũ Spíritu Paráclí=

to Regnãs per omne

¶ Commune Sanctorum.

¶ In Feſtis Apoſtolorum, & Euangeliſtarũ.

ſęculũ. A mẽ. Hymn⁹

N Unc ſãcte nobis

Spí ritus, Unũ

PARTE II

EDIÇÃO CRÍTICA

- APARATO CRÍTICO -

1. PRINCÍPIOS EDITORIAIS

Na elaboração desta edição critica, foram assumidas algumas opções, resultantes do confronto da análise ocorrida antes, durante e mesmo depois do processo de transcrição, com as opções patentes em livros diversos, de que destacaria *The critical editing of music: history, method and pratice* de James Grier[1]. Devido à especificidade da edição da obra integral de João Rodrigues Esteves, tomaram-se algumas opções que serão de seguida descritas, assumidas só depois de uma primeira transcrição da obra e do confronto com as fichas elaboradas previamente e existentes no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, arquivo que contém o essencial da obra do autor.

Procedeu-se à revisão detalhada de cada obra, tendo-se optado por seguir a ordem estabelecida nas fichas atrás referidas, pois entendeu-se que tinham sido elaboradas com uma clara ordenação, seja por géneros litúrgicos[2], e posteriormente por ordem alfabética. As obras existentes noutros arquivos e que não são simplesmente concordâncias das existentes no da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, foram integradas no mesmo contexto. Entendeu-se sempre que a tarefa do editor passa, como James Grier afirma, por *estabelecer no presente um texto que represente o mais plenamente possível a concepção da obra, determinada pela apreciação critica da obra, as suas fontes, o seu contexto histórico e o seu estilo.*"[3]

---

[1] GRIER, James, *The critical editing of music: history, method and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

[2] Como pudemos observar, todas as obras foram objecto de análise segundo o ponto de vista do género litúrgico, procurando-se confirmar o existente nas fichas de catalogação elaboradas por uma equipa de musicólogos, coordenada por Macário Santiago Kastner

[3] Do original: "to establish an present a text that most fully represents the editor's conception of the work, as determined by a critical examination of the work, its sources, historical context and style." Idem, p. 37 (tradução do autor deste trabalho).

A atitude geral pressuposta nesta edição, assenta na vontade de tornar acessível ao maior número de pessoas um espólio musical importantíssimo, que, ao contrário do que acontecia até à data, estava nalguns casos[4] na mão só de alguns. É, a meu ver, essencial que o património seja vivo, esteja ao alcance do maior número de pessoas possível e dado a conhecer, pois só assim não se perderá. Este vasto espólio pode e deve ser utilizado quer no contexto para o qual foi concebido – por vezes adaptado, como o era já na época - quer em concertos, na multiplicidade das possíveis interpretações.

Nesta edição, optou-se por se apresentar uma única versão de cada obra, não se atendendo às variantes encontradas nas concordâncias. Esse será porventura um trabalho para um outro momento editorial. Optou-se ainda por dar primazia às partituras – todas elas manuscritas – por se reconhecer da análise das mesmas que são quase todas autógrafas. As partes foram utilizadas sempre que existiram dúvidas na partitura, mesmo porque pela caligrafia musical, a generalidade das partes parecerem ser coevas.

Casos há em que não surge a indicação da atribuição da autoria da obra ser de João Rodrigues Esteves. Nada encontrei que não me levasse a concordar com a apreciação e decisão da autoria das obras, tomada pela equipa que primeiramente catalogou este espólio, liderada por Macario Santiago Kastner. As decisões basearam-se na semelhança da caligrafia em períodos semelhantes – a caligrafia musical varia um pouco em função do período de vida - da escrita composicional, seja sob o ponto de vista da harmonia, ou da melodia, ou ainda sob o ponto de vista formal.

1. 1. PRINCÍPIOS GERAIS

a. Texto. Todo o texto que não se encontra nas fontes utilizadas será colocado na transcrição entre parêntesis rectos. Foi feita a opção pela manutenção dos textos como estes se encontram nas fontes, mesmo quando hoje eles já não sejam exactamente iguais, devido às diversas revisões oficiais a que foram entretanto sujeitos. Foram feitas diversas correcções em textos em que obviamente havia erros, de que se salienta o repetido caso de palavras que aparecem de forma minúscula e deveriam ser maiúscula, e vice-versa. As abreviaturas de texto existentes nas fontes foram substituídas pelas palavras completas, como por

[4] Como era o caso do Miserere a 3 coros, p.ex.

exemplo: “cælorũ”; neste caso a palavra foi transcrita como “cælorum”. Optou-se pela colocação de um traço a prolongar a sílaba final de uma palavra, quando esta está sob várias notas.

   a. Hifenização. Quando existem palavras com duas consoantes diferentes seguidas, optou-se pela colocação das duas consoantes diferentes na 2ª das sílabas, explicitando-se assim, por esta opção consciente, a respectiva forma de execução. Por exemplo, “Omnium”: “O-mni-um” Casos excepcionais serão referidos em detalhe no aparato crítico. No caso das consonantes duplas, colocar-se-á uma de cada lado da hifenização. Por exemplo: “pec-ca-to-rum”.

b. Cifras: Constata-se que as cifras surgem nas fontes estudadas na maior parte das vezes colocadas na parte de baixo do sistema, mas nem sempre. Optou-se pela colocação sistemática na parte inferior. Optou-se ainda pela manutenção das cifras como elas aparecem nas fontes originais, com a consciência que na quase totalidade das obras se constata a falta de cifras. Em situações excepcionais, devidamente justificadas no aparato crítico, foram acrescentadas algumas cifras. Sempre que tal foi feito, estas foram colocadas entre parêntesis rectos. Optou-se pela solução em que números nas cifras são colocados de forma descendente, vistos de cima para baixo. Optou-se por deixar ficar como no original todas as indicações de alterações, mesmo quando, p.ex., temos um sustenido que implicará de facto no acrescento de um bequadro.
c. Alterações. Do estudo das fontes, constata-se que nem sempre são colocadas as alterações resultantes de modulações. É quase uma regra que só são colocadas num primeiro momento. Nestes casos, optou-se por colocar as alterações que faltam entre parêntesis curvos. Nos casos em que há dúvida sobre se a nota deverá ser alterada, coloca-se-á sobre a nota a indicação, em jeito de sugestão da opção editorial. Nos casos em que surge um bemol para alterar uma nota anteriormente alterada com sustenido, será indicada na partitura de forma moderna, i.e., com um bequadro. A situação inversa, i.e., a indicação de um sustenido para alterar uma nota que anteriormente tinha um bemol, será igualmente indicada com um bequadro.
d. Nos compassos finais de obra ou de secções com durações superiores às previstas pela indicação de compasso, optar-se-á sempre por se preencher o compasso de acordo com o compasso nesse instante e colocar uma suspensão não se mexendo

assim nas indicações de mensuração. Esta prática está, aliás, muitas vezes presente nas partes. Nos casos em que os finais de secções ou obras têm um valor mais breve do que o valor que preencheria o compasso, optou-se por se deixar como na fonte original.

e. Foi feita a opção pela transcrição para as claves mais usuais na prática musical actual. Em todos os casos, será incluído um incipit com as claves originais.
f. Perante a diversidade de forma de escrita do Cantochão, optou-se por se manter a forma de escrita existente da respectiva fonte.
g. Optou-se pela separação do agrupamento de colheias ou figuras mais pequenas conforme se encontra nas fontes utilizadas, por poder ter algo a ver com articulação, estudo esse que fica por realizar.
h. No caso das quiálteras, optou-se por deixar escrito o número e a barra de ligação.
i. Muitos são os momentos em que teremos uma colcheia seguida de semicolcheia, sendo facilmente perceptível que falta um ponto de aumentação na colcheia. Só nos casos em que existe dúvida se fará referência a isso mesmo.
j. A denominação das vozes e instrumentos foi deixada conforme o original.
k. Indicações de andamento. Optou-se por se indicar a denominação de andamento de forma completa.
l. Perante a diversidade de situações existentes nas fontes, optou-se por colocar uma barra dupla em todas as mudanças de compasso.
m. Ligaduras: surgem em diversos momentos ligaduras, que poderiam ser explicadas como sendo ligaduras que ligam notas com a mesma sílaba. Contudo, a utilização destas ligaduras não é de todo consistente ao longo da obra completa. Mesmo assim, optou-se por as colocar. Ligaduras de valor comprovadamente não existentes serão colocadas a tracejado.
n. Contagem de compassos: Optou-se pela contagem de compassos, em que a contabilização das secções de cantochão não é considerada, como consequência do observado nas indicações de compasso observadas nas fontes.
o. Se não houver uma clara justificação, todas as notas ligadas com a mesma altura de som, serão substituídas por uma nota com o valor resultante.
p. Em várias obras surgem indicações a lápis. Devido à extrema dificuldade em se saber de época são as indicações, optou-se por não se atender ao inscrito desta forma.

1.2. LISTA DE OBRAS EDITADAS ANTERIORMENTE

Título	Efectivo vocal / Instrumental	Cota	Data Local
1. Quam pulchri sunt	SATB [stile antico]	P-Lf 72/36 A7 partitura	1719
2. Regina cæli	SATB, Bc. [pieno]	P-Lf 72/3 A7 partitura	1719 Roma
3. Adoramus te, Christe	SATB [stile antico]	P-Lf 72/21 A7 partitura e partes	1721
4. Nunc, Sancte, nobis Spiritus	SATB alternatim cantochão	P-Lf 72/7 A7 partitura	1738
5. Laudate pueri	SATB alternatim	P-Lf 72/78 A7 partitura	1722 Roma
6. Missa a 8	SATB/SATB, 2Bc. piena	P-Lf 72/19 A7 partitura e partes	1721 Roma
7. Cum turba plurima	SATB/SATB, Bc. [pieno]	P-Lf 72/25 A7 partitura	1726 Lisboa
8. Primeira lamentação de Sexta-feira Santa	SATB/SATB a 8 vozes	P-Lf 72/14 A7 partitura	1726
9. Pinguis est panis Christi	TBsolo, Bc. [stile alla moderna]	P-Lf 72/35 A7 partitura	1733
10. Magnificat	SATB, Bc. concertato con ripieno	P-Lf 72/5 A7 partitura	1751
11. Stabat Mater dolorosa	SATB, Bc. concertato	P-Lf 72/88 A7 partes	1751

Estas obras foram editadas em: DODERER, Gerhard, FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

1.3. ABREVIATURAS UTILIZADAS NESTE APARATO CRÍTICO

C. = Compasso

T = Tempo (1ºT = 1º Tempo; 2ºT = 2º Tempo, etc.)

P. = Parte de tempo ou de compasso (1ªP = primeira parte; 2ªP = segunda parte; etc.)

S. = Soprano (S.I = Soprano I; S.II = Soprano II; S. Solo = Soprano solo)

A. = Alto (A.I = Alto I; A.II = Alto II; T. Solo = Alto solo)

T. = Tenor (T.I = Tenor I; T.II = Tenor II; T. Solo = Tenor solo)

B. = Baixo (B.I = Baixo I; B.II = Baixo II; B. Solo = Baixo solo)

Bc. = Baixo contínuo (*Basso continuo*)

Org. = Órgão (*Organo*)

c.f. = *cantus firmus*

2. COMENTÁRIO CRÍTICO DETALHADO

2.1 ANTÍFONAS MARIANAS

ALMA REDEMPTORIS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf Ms. 72/1 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB, Bc.	Completas	Antífona Mariana
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura e partes coevas	Data: 1719 / Local: Roma / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Obra atribuída a João Rodrigues Esteves		

Texto	Tradução
Alma Redemptoris Mater, quæ pervia cæli Porta manes, et stella maris, succurre cadenti, Surgere qui curat, populo: tu quæ genuisti, Natura mirante, tuum sanctum Genitorem Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore Sumens illud Ave, peccatorum miserere.	Santa Mãe do Redentor, Porta do Céu, Estrela do mar, socorrei o povo cristão, que procura levantar-se do abismo da culpa. Vós que, acolhendo a saudação do Anjo, gerastes, com admiração da natureza, o vosso santo Criador, ó sempre Virgem Maria, tende misericórdia dos pecadores.

Tradução em: http://www.liturgia.pt/lh/pdf/000LH_Abrev.pdf

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 8, 1ºT	S.	Colcheia com ponto e semicolcheia estão separadas, subentendendo-se que teriam duas sílabas diferentes, o que não se verifica.	Uniram-se as duas notas.
C. 31, 4ºT	T.	Na cópia temos duas colcheias, enquanto que no autógrafo temos colcheia pontuada e semicolcheia	Optou-se pela versão contida no autógrafo: colcheia pontuada e semicolcheia
C. 32, 1º-2ºT	B.	No original o baixo tem a duração de 2 tempos	Optou-se pela duração de um tempo, conforme restantes vozes.
C. 33-34	A.	Dúvida quanto à colocação da letra. Como está, com a colocação da sílaba A de "Ave" no 2º tempo do compasso 34, teríamos texto a mais. A 2ª hipótese passa pela colocação da referida sílaba no 1º tempo, como aliás está na cópia existente.	Optou-se por ter uma semínima no 4º tempo do compasso 33, onde estavam duas colcheia sobre a mesma nota, mantendo-se assim o ritmo do texto do S. e do T., reforçando-se assim a imitação em stretto..

C. 38 ao fim	Bc.	No original faltam estes compassos	Optou-se pela utilização do constante na cópia. Temos a mesma melodia que o baixo, mas sem cifras
C. 41, 1º-3ºT	T.	Falta ligadura entre a mínima e a semínima, em conformidade com o que o texto sugere.	Optou-se por colocar uma mínima com ponto de aumentação

AVE REGINA CÆLORUM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/2 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB, Bc.	Completas	Antífona Mariana
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura e cópia coeva	Data: 1719 / Local: Roma / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

Obra atribuída a João Rodrigues Esteves

Texto	Tradução
Ave, Regina cælorum, ave, Domina angelorum, salve, radix, salve, porta, ex qua mundo lux est orta. Gaude, Virgo gloriosa, super omnes speciosa; vale, o valde decora et pro nobis Christum exora.	Ave, Rainha do céu, ave, Senhora dos anjos, ave, raiz, ave, porta do céu, da qual a luz nasceu para o mundo. Rejubila, Virgem gloriosa entre todas a mais bela; salve, esplendor radioso e intercedei por nós a Cristo.

Tradução oficial para português em: http://www.liturgia.pt/lh/pdf/000LH_Abrev.pdf
Por se entender haver diferenças substantivas em relação ao original, fica uma adaptação de Pe. Pedro Lourenço Ferreira, OCD, Director do Secretariado Nacional de Liturgia

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 11	A.	Tem uma mínima	Optou-se por colocar uma semínima, conforme restantes vozes.
C. 44	A.	Falta um valor de semínima	Acrescentou-se um ponto à mínima existente no 1º tempo. Assim mesmo está na cópia existente e resulta daí um rimo mais consentâneo com o compasso nesse momento.
C. 44	Bc.	Está indicada a cifra #3	Deverá ser a cifra n3, devido ao contexto harmónico

REGINA CÆLI

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/3 A7	P-VV JA B-Maço XI. 3
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB, Bc.	Completas	Antífona Mariana
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura e cópia coeva	Data: 1719 / Local: Roma / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

Obra atribuída a João Rodrigues Esteves, confirmada pela inscrição na cópia existente na Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa.

Obra já editada em DODERER, Gerhard, FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

Texto	Tradução
Ave, Regina cælorum, ave, Domina angelorum, salve, radix, salve, porta, ex qua mundo lux est orta. Gaude, Virgo gloriosa, super omnes speciosa; vale, o valde decora et pro nobis Christum exora.	Ave, Rainha do céu, ave, Senhora dos anjos, ave, raiz, ave, porta do céu, da qual a luz nasceu para o mundo. Rejubila, Virgem gloriosa entre todas a mais bela; salve, esplendor radioso e intercedei por nós a Cristo.

http://www.liturgia.pt/lh/pdf/000LH_Abrev.pdf

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 21, 1º-2ºT	Bc.	Indicado 7 #6	Deverá ser 7 6, conforme as vozes e atendendo à harmonia envolvente.
C. 28, 1ºT	A.	Colcheia com ponto e semicolcheia estão separadas, subentendo-se que teriam duas sílabas diferentes, o que não se verifica.	Uniram-se as duas notas.
C. 28, 3ºT	T.	Falta sílaba "a" de "alleluia"	Da separação das notas" resultou a opção por colocar o "a" sob a nota "Ré", que é o parece estar na cópia, apesar de não ser completamente claro
C. 29	A.	Falta sílaba "a" de "alleluia"	Optou-se por colocar o "a" sob a 2ª nota do 1º tempo. Outra hipótese possível, menos equilibrada, passaria por colocar o "a" sob a nota "Lá" do 3º tempo. A cópia reproduz o mesmo erro.
C. 30, 4ºT	A.		Optou-se por indicar entre parêntesis o "Sol" e "Fá" naturais, pois sendo o movimento descendente, não há necessidade de serem

			alteradas estas notas. Não é nada usual surgir uma nota de passagem descendente que crie um intervalo de 7ªM com o baixo.
C. 30	T	Falta sílaba "a" de "alleluia"	Optou-se por colocar o "a" sob a 1ª nota do 4º tempo. A cópia ainda tem mais erros.
C. 34	T./B.	No 2º tempo o T. tem a nota "Mi" em duas colcheias.	Resulta das duas notas "Mi" 5ª paralelas entre T. e B., facto que, desta forma, não surge em nenhum outro momento de toda a obra de João Rodrigues Esteves. Optou-se por corrigir o Tenor para "Lá". Em todas as cópias existents surge sempre este erro.
C. 42, 3º-4ºT	Bc.	Mínima	Optou-se por indicar uma semínima seguida de pausa de semínima, conforme vozes.
C. 51, 2ºT	Bc.	"Lá"	Devido à difícil explicação desta nota no contexto harmónico envolvente, optou-se por colocar um "Sol". A nota "Lá" surge igualmente na cópia existente.

SALVE REGINA

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/4 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SSAB, Bc. (SATB, Bc. - Partes)	Completas	Antífona Mariana
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura e partes coevas	Data: 1719 / Local: Roma / Original	

OBSERVAÇÕES

Obra atribuída a João Rodrigues Esteves. Partitura autógrafa e uma cópia de partes, que divergem num importante aspecto: o que no autógrafo está no 2º Soprano, está nas partes, uma oitava abaixo, no Tenor. Resultam daqui duas obras diferentes. Indicações de vozes na cópia: Soprano 1º, Alto a4, Tenore 2º e Basso a4.

Texto	Tradução
Salve, Regina, mater misericordiæ; vita dulcedo et spes nostra, salve Ad te clamamus, exsules filii Hevæ. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.	Salve Rainha, Mãe de misericórdia, vida, doçura e esperança nossa, salve. A vós bradamos, os degredados filhos de Eva, a vós suspiramos, gemendo e chorando, neste vale de lágrimas. Eia, pois, advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei. E depois deste desterro, nos mostrai Jesus, bendito fruto do vosso ventre. Ó clemente, ó piedosa, ó doce Virgem Maria.

http://www.liturgia.pt/lh/pdf/000LH_Abrev.pdf

2.2 CÂNTICOS

MAGNIFICAT

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/5 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB soli, SATB, Bc.	Vésperas	Cântico
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1751 / Magnificat Concertata con ripieni / Original	

OBSERVAÇÕES

Obra já editada em DODERER, Gerhard, FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

Texto	Tradução
1. Magnificat anima mea Dominum	1. A minha alma glorifica o Senhor
2. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.	2. E o meu espírito se alegra em Deus, meu Salvador.
3. Quia respexit humilitatem ancillæ suæ: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.	3. Porque pôs os olhos na humildade da sua serva: de hoje em diante me chamarão bem-aventurada todas as gerações
4. Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius.	4. O Todo-Poderoso fez em mim maravilhas: Santo é o seu nome.
5. Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.	5. A sua misericórdia se estende de geração em geração sobre aqueles que O temem.
6. Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.	6. Manifestou o poder do seu braço e dispersou os soberbos.
7. Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.	7. Derrubou os poderosos de seus tronos e exaltou os humildes.
8. Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes,	8. Aos famintos encheu de bens e aos ricos despediu de mãos vazias.
9. Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiæ suæ,	9. Acolheu a Israel, seu servo, lembrado da sua misericórdia,
10. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in sæcula.	10. Como tinha prometido a nossos pais, a Abraão e à sua descendência para sempre.
11. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	11. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	12. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen.

http://www.liturgia.pt/lh/pdf/000LH_Abrev.pdf

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 5, 3º-4ºT	Bc.	A cifra não está de acordo com o que parece ter sido uma correcção do autor.	Optou-se por corrigir a cifra, sendo a nova cifra indicada dentro de parêntesis
C. 5, 3º-4ºT	Bc.	A cifra não está de acordo com o que parece ter sido uma correcção do autor.	Optou-se por corrigir a cifra, sendo a nova cifra indicada dentro de parêntesis
C. 18, 4ª T	S.	Dúvida se se trata de uma colcheia, devido à semelhança com as	Optou-se por colocar uma semínima, conforme entradas das restantes vozes imediatamente

		colcheias seguintes, ou semínima	antes
C. 19, 4ºT	A.	Falta uma colcheia, que também é necessária para a colocação de texto.	Acrescentou-se um "Fá#"
C. 28	S.	Falta sílaba "nes" de "generationes"	Foi acrescentada a sílaba
C. 33, 1ºT	A.	Dúvida quanto ao ritmo	Optou-se por se acrescentar um ponto de aumentação à colcheia, conforme figuras rítmicas envolventes.
C. 34	A.	Dúvida quanto ao ritmo. Duas colcheias ou uma colcheia pontuada e semicolcheia?	Apesar da falta do ponto, optou-se pela colcheia com ponto, conforme figuras rítmicas envolventes.
C. 39, 1ºT	A.	Semelhante a C. 33. Falta aparentemente ponto à colcheia.	Optou-se por se acrescentar um ponto de aumentação à colcheia, cf. C. 33
C. 39	Bc.	Cifra 5/3 está aparentemente colocada sob a 2ª parte do 1º tempo, o que seria estranho e nada usual nem no resto da obra nem mesmo em outras obras.	Optou-se por se colocar a dita cifra sob o "Lá" do 2º tempo.
C. 39, 4ºT	S.	Fica a dúvida se se trata de "Si" ou "Lá"	Não obstante o salto de trítono "Lá"-Ré#", optou-se por esta solução, pois a harmonia resultante da opção pela nota "Si" seria mais estranha: sim - SiM
C. 50	T.	Falta ponto á primeira nota. Desenho da 2ª nota é claro: trata-se de uma colcheia	Acrescentou-se ponto à primeira nota.
C. 53	T.	Tercina	2ª nota deverá ser "Fá"
C. 70, 3ºT	T.	Falta valor	Optou-se por acrescentar ponto de aumentação à colcheia, devido ao desenho de semicolcheia da nota que se segue e conforme C. 78 no S.
C. 76, 3ºT	B. / Bc.		Optou-se por alterar descendentemente o "Fá", por se enttender que ficará melhor este momento no contexto da harmonia anterior e por se tartar de um movimento melódico descendente
C. 77-78	B.	Falta ligadura de valor.	Foi acrescentada ligadura de valor.
C. 82, 2ºT	A.	Intervalo de 2ª aum. entre 1ª e 2ª notas	Optou-se por alterar a 2ª nota, a fim de se evitar este intervalo melódico de 2ª aum., nada usual noutros momentos.
C. 105, 4ºT – 106, 1ºT	A.	Movimento nada usual em que a nota estranha à harmonia _ retardo - do 1º tempo do C. 106 não está preparada	Não obstante ser simples a correcção, pela substituição do último "Mi" do C. 105 por um "Sol", optou-se por se deixar como está na fonte.
C. 107, 4ºT	Bc.	Notas não se enquadram na	Optou-se por deixar como na fonte,

		harmonia das vozes. Olhando a partitura autógrafa com atenção, fica a sensação de uma correcção feita a posteriori	recomendando-se que as vozes não cantem no 4º tempo.
C. 114	S.	O texto está colocado de forma diversa da separação das notas, concretamente das colcheias.	Optou-se pela colocação de acordo com essa separação, até porque doutra forma não seria imediata a colocação de texto obrigaria a soluções não imediatas.
C. 143	A.	Ritmo não possibilita colocação do texto	A mínima no 2º e 3º tempos foi divida em duas semínimas, de forma a permitir a colocação do texto, conforme o que existe no mesmo instante no T.
C. 145	SATB, Bc.	Acorde final só tem dois tempos	Optou-se por acrescentar um ponto, de forma a preencher-se o compasso, pois não foi encontrada qualquer justificação para o abreviar.
C. 152	S.	Notas separadas sem qualquer texto sob elas	Optou-se por ligar as notas, conforme motivos semelhantes pouco antes e mesmo posteriormente noutras vozes e mesmo no S., p.ex., no C. 155.
C. 163	Bc.	Notas separadas	Uniram-se as 4 colcheias, pois parece tratar-se de uma cópia do baixo, que as tem separadas por causa da colocação da letra.
C. 166-167	B.	Notas repetidas sem mudança de texto	Optou-se por se manter a colocação de teto como na fonte, apesar de se admitir como possível que se pudesse articular a palavra "Amen" nas repetições de notas, coincidindo assim com as mudanças de texto do T.
C. 172	B.c		Acrescentou-se suspensão, conforme vozes.

MAGNIFICAT (SALMOS BREVES: 7.)

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/85[7] A-7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB soli, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1737 / Magnifica Concertata / Original	
OBSERVAÇÕES		

Esta obra tem a indicação de ”Adágio” no início e nunca tem mais qualquer indicação de andamento. Não obstante isto, entendo que deverá haver diversas mudanças de andamento, que ficará à escolha dos intérpretes. Sinal inequívoco disso é o facto de nos dois últimos compassos da obra aparecer de novo a indicação de Adágio. Sem poder assegurar, por comparação com outras obras de João Rodrigues Esteves, a indicação de Adágio deverá ser só mesmo para a frase inicial “Magnificat anima mea Dominum”.

Texto	Tradução
(Ver texto, pág. 11)	(Ver tradução do texto, pág. 11)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.115, 1º-3ºT	T.	Mínima (“Dó#”) e semínima (“Ré”)	Se se mantivesse como no original teríamos uma situação estranha, em que no 2ºT a resolução da sensível “Dó#” estaria já presente no A. Optou-se por se colocar o ritmo Semínima – Mínima.
C.130, 1º-2ºT	T.	3 vezes a nota “Fá”	No início do 2ºT temos a indicação de acorde de sexta, onde o “Fá” não se insere e perturba mesmo a audição de harmonia, toda ela até este momento extremamente clara. Optou-se por se alterarem as duas primeiras notas para “Ré” e “Mi”, mantendo-se o ritmo.
C.148	Tutti	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso existente neste momento e por não se encontrar justificação para o abreviar da duração.
C.159, 3ºT	A.	2 vezes a nota “Dó”	Optou-se por se alterar a segunda nota para “Ré”, uma nota de passagem.

2.3 HINOS

NUNC, SANCTE, NOBIS SPIRITUS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/7 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB	Hora Terceira	Hino
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1738 / Himnus	

OBSERVAÇÕES

Obra em alternatim com cantochão. Optou-se por colocar a indicação de compasso de acordo com as indicações a lápis existentes no manuscrito, a fim de facilitar a comparação entre fonte e a transcrição. Daí resulta a não contabilização das partes em cantochão.

Obra já editada em DODERER, Gerhard, FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

Texto	Tradução
Nunc, Sancte, nobis Spiritus, unum Patri cum Filio, dignare promptus ingeri nostro refusus pectori.	Vinde, Espírito Santo Com o Pai e o Filho, Penetrar nossa mente, Encher o coração.
Os, lingua, mens, sensus, vigor confessionem personent, flammescat igne caritas, accendat ardor proximos.	A alma e os sentidos Tudo proclame o amor Que nos peito acendestes Para que outros inflame.
Præsta, Pater piissime, Patrique compar Unice, cum Spiritu Paraclito regnans per omne sæculum. Amen.	Pai de bondade, ouvi-nos, Por Jesus vosso Filho, Que com o Espírito vive Por séculos sem fim. Amen.

Tradução do Breviário da Ordem dos Carmelitas Descalços (Hora Intermédia, terça-feira), gentilmente fornecido pelo Pe. Pedro Lourenço Ferreira, OCD, Director do Secretariado Nacional de Liturgia

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 3, 1ºT	A.	Nota "Mi"	Nota está claramente errada pois cria uma 7ª não resolvida com o baixo. De todas as soluções, optou-se por alterar para "Fá", apesar de se perder o contorno do motivo. Ainda assim, como está numa voz intermédia, a perda desse efeito é menos sentida. Foram experimentadas outras soluções, em que se alteravam notas em cada uma das vozes.
C. 4, 3º-4ºT	T.	Nota "Ré"?	A nota que se vê melhor é de facto um "Ré", mas que, a ser colocada, teria como resultado

			uma estrutura de quarte e sexta for a de qualquer prática usual. De uma observação mais atenta, consegue-se ver um "Si", que se enquadra no contexto harmónico e pelo qual se optou. Refira-se ainda que o "Ré" causaria uma estranha sucessão melódica: 3ª e 5ª descendentes seguidas.
C. 26, 2ºT – C. 27, 1ºT	S.	Original pouco visível	Optou-se pela solução apresentada, pelos seguintes motivos: O "Lá" do início do C. 27 parece ser o que se vislumbra no manuscrito, assim como a sílaba "ra"; as duas notas anteriores inserem-se no contexto harmónico envolvente e estão de acordo com o processo melódico que utiliza o c.f. anteriormente apresentado em cantochão.
C. 35	T.		Apesar de não estar visível, devido ao estado de degradação do manuscrito, sugere-se a colocação de um bequadro na nota final. Acrescente-se que esta prática de incluir a 3ª picarda na nota final é transversal a todas as obras de João Rodrigues Esteves, sempre que a 3ª está presente na estrutura harmónica final.

NUNC, SANCTE, NOBIS SPIRITUS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/8 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB	Hora Terceira	Hino
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura e partes coevas	Data: 1727 / Himnus ad Tertiam / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

Obra em alternatim com cantochão. Chiavette: optou-se, não obstante isso, por colocar a indicação de Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.) e Baixo (B.). Partitura autógrafa em más condições; contudo, devido à existência de partes, foi possível completar a transcrição sem dúvidas de maior importância.

Texto	Tradução
(Ver texto, pág. 15)	(Ver tradução do texto, pág. 15)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição

C. 14, 1ºT	T.	Notas "Sol" e "Dó".	Situação algo singular: a nota "Sol" cria uma dissonância (7ª), passível de ser entendida como retardo, que não resolve na mesma voz, tendo contudo uam resolução não comum no S.. Optou-se por se manter como está no manuscrito.
C. 20	S.	Diferença entre partitura e partes	Optou-se por se manter como está na partitura.
2º momento de cantochão			Apesar de estar escrito na clave de dó na 3ª linha, sendo por isso atribuída ao A., devido ao âmbito, optou-se por atribuir ao Bar. Nas partes, temos o cantochão em todas as vozes, transposto de volta a "Ré".

NUNC, SANCTE, NOBIS SPIRITUS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/9 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB	Hora Terceira	Hino
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1730 / Himnus ad tertiam / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Obra em alternatim com cantochão.		
Texto (Ver texto, pág. 15)	Tradução (Ver tradução do texto, pág. 15)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 7, 3ºT	S.	Quase ilegível	Conseguindo-se ver minimamente a letra, optou-se, por isso, pela utilização do rimto existente no T. no mesmo momento, sendo as notas utilizadas as mais prováveis dentro do tipo de movimento do contexto.
C. 8, 2ºT	S.	Ilegível	Não se consegue ver com certeza o que está nesta passage; contudo, se atendermos à letra e na respectiva articulação, faz sentido que haja aqui lugar a uma pausa.

QUID LUSITANOS DESERENS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/10 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB, Bc.	Vésperas	Hino
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1730 / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

Obra em alternatim com cantochão. Chiavette: optou-se, não obstante isso, por colocar a indicação de Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.) e Baixo (B.).

Texto	Tradução
Quid Lusitanos deserens, migrans ad Afros sanguinis, ostrum petis, sed candida, debentur innocentiæ.	Por que razão, apartando-te dos lusitanos, vais ter com os africanos? Buscas do sangue a púrpura mas o branco da inocência te estava reservado.
Alio ingruentes deferent, venti beabis Italos, tumulo fruentur exteri, nomenque non suo dabunt.	Para outro lugar ventos súbitos te arrastam: os ítalos vais abençoar, serão estrangeiros a gozar do teu túmulo e a dar-lhe um nome que não é o seu.
Ah, ne beatis addita, Patriæ sepulchrum præferas, quæ sidus ora protulit, hæc prima vires sentiat.	Ah, acrescentado aos Santos, não prefiras o sepulcro à pátria. A terra que (te) deixou ver a luz do dia, seja ela a primeira a sentir o (teu) valor.
Quintu benigno lumine, populos utrosque sospitas, ex æquo utrosque amplecteris, par esto vendis omnibus.	Porque, com benigna luz, não proteges ambos os povos, ambos abraçando igualmente, a todos favorecendo por igual?
Jesu tibi sit gloria, qui natus est de Virgine cum Patre et almo Spiritu in sempiterna sæcula.	Glória a Vós, Jesus, que nascestes da Virgem com o Pai e Espírito Santo por todos os séculos.
Amen.	Amen.

Tradução das 4 primeiras estrofes em URBANO, Carlota Miranda, O culto dos santos e a música ou 'Quid Lusitanos Deserens' de João Lourenço Rebelo(?) no centenário do músico dilecto de D. João IV 1610-2010, in *Boletim de Estudos Clássicos.* Coimbra: 2010, pp-100-101. Tradução da última estrofe de minha autoria.

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
Antes C.1	Bc.	Clave de fá na 3º linha e 3 sustenidos na armação da clave	Optou-se por se manter as indicações de clave e armação de clave como no original (chiavette). Deverá ser uma indicação para a altura de som absoluta, porventura para o continuo: "Fá#".
C.28-29	A.	Original no C. 28 completamente	Optou-se por se dobrar o Bc. uma oitava acima,

		invisível, devido a borrão. No C.29 vê-se o movimento ascendente de semínimas, sem que seja possível identificar-se o momento do compasso em que tal acontece.	como é prática usual noutros momentos similares na obra de João Rodrigues Esteves.
C. 30 – 31	A.	Original pouco visível	Optou-se, na ausência de texto musical na voz mais grave, o T., por colocar as notas do Bc. uma oitava acima, por se encontrar no A. Refira-se que esta opção é ideal para a colocação do texto.
C. 51	A.	Figura insuficiente para preencher compasso	Optou-se por se colocar figura igual à do S. e do B., à semelhança do que acontece no C. 71
C. 74-75	A./T.	Original com grandes manchas. Depois de se limpar fisica e digitalmente esta passagem, pôde-se entrever o tema, na forma invertida, no A. e no T., no C. 74, as notas "Mi", "Dó" e "Sol" (?). Não há, contudo, qualquer garantia que isto seja efectivamente assim	A confirmar-se o atrás descrito, teríamos uma 8ª paralela entre A. e T., facto esse não usual de todo e tecnicamente desnecessário. Optou-se por colocar no T. "Mi" (Semibreve) e "Dó" (Breve), sendo o ritmo semelhante a outras passagens.
C. 79	T.	Na primeira parte do 1º tempo temos a nota "Fá", que não se integra na harmonia subjacente	Optou-se pela nota "Mi", apesar de esta já estar presente noutra voz, pois é a mais próxima da escrita.

TE, JOSEPH, CELEBRENT

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/11 A7	P-VV MJ 17 ff. 33-44 (1738); P-Lf 245 E-5 (fl.105-109)
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB	Vésperas	Hino
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura, parte coeva, parte posterior com outro barramento, 2 cópias posteriores da partitura com barramento, 4 outras cópias de partes idênticas posteriores, diferente da cópia anterior, com outro barramento e parte de Bc.	Data: 1722 / Local: Roma / Hymnus S. Joseph / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Obra em alternatim com cantochão. Chiavette: optou-se, não obstante isso, por colocar a indicação de Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.) e Baixo (B.).		
Texto	Tradução	

Te, Joseph, celebrent agmina caelitum, te cuncti resonent Christiadum chori, qui, clarus meritis, iunctus es inclitae, casto foedere Virgini.	Celebre a José a corte celeste, prossiga o louvor o povo cristão: Só ele merece à Virgem se unir em casta união.
Almo cum tumidam germine coniugem admirans dubio tangeris anxius, afflatu superi Flaminis, Angelus conceptum puerum docet.	Ao ver sua Esposa em Mãe transformar-se, José quer deixar Maria em segredo. Um anjo aparece: 'É obra de Deus!' Afasta-lhe o medo.
Tu natum Dominum stringis, ad exteras Aegypti profugum tu sequeris plagas; amissum Solymis quaeris et invenis, miscens gaudia fletibus.	Nascido o Senhor, nos braços o estreitas. A ti tem por guia, a Herodes fugindo. Perdido no templo, és tu que o encontras, chorando e sorrindo.
Post mortem reliquos sors pia consecrat palmamque emeritos gloria suscipit; tu vivens, Superis par, frueris Deo, mira sorte beatior.	Convívio divino a outros, somente após dura morte é dado gozar. Mas tu, já em vida, abraças a Deus, e o tens no teu lar!
Nobis, summa Trias, parce precantibus; da Ioseph meritis sidera scandere, ut tandem liceat nos tibi perpetim gratum promere canticum.	Ó dai-nos, Trindade, o que hoje pedimos: Um dia no céu, cantarmos também o canto que canta o esposo da Virgem sem mácula.
Amen.	Amen.

Tradução das 4 primeiras estrofes em URBANO, Carlota Miranda, O culto dos santos e a música ou 'Quid Lusitanos Deserens' de João Lourenço Rebelo(?) no centenário do músico dilecto de D. João IV 1610-2010, in *Boletim de Estudos Clássicos.* Coimbra: 2010, pp-100-101. Tradução da última estrofe de minha autoria.

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 21, 2ºT/2ªP	A.	Nota "Dó"	Optou-se pelo "Ré", apesar de ser teoricamente admissível o "Dó", pois com o "Ré" o desenho melódico mantém-se similar ao das restantes vozes nesse contexto e porque mesmo harmonicamente será mais usual.
Fim		Há a indicação em várias das partes da palavra Amen com que, efectivamente, se conclui o Hino. Há numa das cópias da partitura a indicação cantochão, que presumo ser uma indicação recente. No fim da parte de Bc., que claramente é posterior, surge uma indicação de c.f. para o Amen, que coincide com o que se conhece pelos tratados de referência existentes à época e que são utilizados como referência neste trabalho	Optou-se pela utilização da melodia existente no referido c.f.

VEXILLA REGIS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/12 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB	Vésperas	Hino
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1730 / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

Obra em alternatim com cantochão. O incipit inicial do c.f. é igual ao de *Quid Lusitanus*. Não foi possível garantir se se trata da utilização do cantochão do referido motete, se porventura o cantochão utilizado em ambas as obras é um cantochão comum e utilizado quando necessário, ou se é ainda um cantochão de uma outra obra.

Texto	Tradução
Vexilla Regis prodeunt: fulget crucis mysterium qua vita mortem pertulit, et morte vitam protulit.	Do Rei avança o estandarte, fulge o mistério da Cruz, onde por nós foi suspenso o autor da vida, Jesus.
Quae vulnerata lanceæ mucrone diro, criminum ut nos lavaret sordibus, manavit unda et sanguine.	Do lado morto de Cristo, ao golpe que lhe vibraram, para lavar meu pecado o sangue e água jorraram.
Impleta sunt, quae concinit David fideli carmine, dicendo nationibus, regnavit a ligno Deus.	Árvore esplêndida e bela, de rubra púrpura ornada, de os santos membros tocar digna só tu foste achada.
Arbor decora et fulgida, ornata Regis purpura, electa digno stipite tam sancta membra tangere.	Ó Cruz feliz, dos teus braços do mundo o preço pendeu; balança foste do corpo que ao duro inferno venceu.
Beata cujus brachiis pretium pependit saeculi, statera facta corporis, tulitque prædam tartari.	Salve, ó altar, salve vítima, eis que a vitória reluz: a vida em ti fere a morte, morte que à vida conduz.
O crux, ave, spes unica, in hac triumphi gloria, piis adauge gratiam, reisque dele crimina.	Salve, ó cruz, doce esperança, concede aos réus remissão; dá-nos o fruto da graça, que floresceu na Paixão.
Te, fons salutis, Trinitas, collaudet omnis spiritus, quibus crucis victoriam largiris, adde præmium.	Louvor a vós, ó Trindade, fonte de todo perdão, aos que na Cruz foram salvos, dai a celeste mansão.
Amen.	Amen.

http://www.liturgiadashoras.org/quaresma/horas/DomingodeRamos_IIvesperas.htm

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 16, 2ºT/2ªP	T.	Dúvida quanto à(s) nota(s) presente(s).	Optou-se por colocar "Dó" e "Si", por parecerem ser duas notas. "Dó" é a resolução do retardo anterior e "Si" a nota de passagem para o "Lá" no início do compasso seguinte, estabelecendo também um movimento usual de 6ª paralela com o B.
C. 35 – 39	Tutti	"ad ligno"	Optou-se por "a ligno" conforme livros de referência indicados.
C. 55	T.	Falta meio tempo ao compasso, pois a pausa é de mínima, para além das duas mínimas	Optou-se por se prolongar o valor da primeira nota para semibreve, cf. S. no mesmo instante.

2.4 LAMENTAÇÕES E LIÇÕES

PRIMEIRA LAMENTAÇÃO DE QUINTA-FEIRA SANTA

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/13 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB/SATB, Bc. (ad lib.)	Matinas	Lamentação
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1739 / P. se cantar na 4ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria 5ª a 8 vozes / Ad libitũ Organũ / Original	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae.	Das lamentações do Profeta Jeremias:
Aleph. Quomodo sedet sola civitas plena populo! Facta est quasi vidua domina gentium; princeps provinciarum facta est sub tributo.	Álefe. Como ficou solitária esta cidade, ela que antes era tão populosa! Não é mais que uma viúva, ela que era poderosa entre as nações; dominava as províncias, qual princesa, e ficou sujeita ao tributo.
Beth. Plorans ploravit in nocte, et lacrimæ ejus in maxillis ejus: non est qui consoletur eam, et omnibus caris ejus; omnes amici ejus spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.	Bete. Hoje passa a noite a chorar; as suas lágrimas rolam-lhe pela face; dentre tantos que a amavam, não ficou ninguém para a confortar. Os seus amigos atraiçoaram-na e fizeram-se seus inimigos.
Ghimel. Migravit Judas propter afflictionem, et multitudinem servitutis; habitavit inter gentes, nec invenit requiem: omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.	Guimel. Judá partiu para o exílio, na miséria e com o peso da escravidão; vive agora com os pagãos sem ter onde repousar; os que a perseguem apoderaram-se dela, apanhando-a num beco sem saída.
Daleth. Viæ Sion lugent, eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem: omnes portæ ejus destructæ, sacerdotes ejus gementes ; virgines ejus squalidæ, et ipsa oppressa amaritudine.	Dálete. As estradas para Sião estão de luto, porque ninguém faz mais peregrinações; os seus habitantes já não se aglomeram nas praças públicas e os sacerdotes não param de lamentar-se; as moças casadoiras vivem sem esperança: toda a cidade está mergulhada na amargura.
He. Facti sunt hostes ejus in capite; inimici ejus locupletati sunt: quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum ejus. Parvuli ejus ducti sunt in captivitatem ante faciem tribulantis.	Hê. Ela é agora governada pelos inimigos, que vivem satisfeitos e tranquilos; é o Senhor que a faz sofrer por causa das suas muitas transgressões; os seus filhos, levados pelo inimigo tiveram de partir para o exílio.
Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	Jerusalém converte-te ao Senhor teu Deus.
	http://www.bible.is/PORBSP/Lam/1

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição

C. 54, 1ºT/2ªP	A./B.	Oitavas paralelas (“Lá”-”Sol”) entre A. e B.	Optou-se por colocar “Lá” no A. na 2ª parte do tempo, em vez de “Sol”.
C. 71, 2ºT/1ªP	S.II/S.I	Resolução do retardo no S.II está já no S.I, antes da resolução melódica no S.II	Não obstante esta prática ser pouco usual, optou-se por deixar como no original.
C. 83		Na 2ª parte do 1º tempo temos no original RéM no 1º Coro e Solm no 2º Coro e no Bc.	Sendo ambas as harmonias concebíveis, optou-se por aquela que causaria menos alterações, só se alterando o S.I, que fica com “Sol” em vez de “Fá#”.
C. 89, 1ºT/2ªP	S.II	2º “Dó” 2 ª não se enquadra na harmonia subjacente	Optou-se por se alterar a nota para”Fá”
C. 89, 1ºT/2ªP	A.I	Nota “Lá” cria uma 5ª paralela como B.II e com o Bc., apesar de como sétima do acorde que é, resolver adequadamente	Não obstante isso, optou-se por colocar um “Sib”, que se enquadra bem na harmonia subjacente e não causa qualquer tipo de erro.
C. 96, 1ºT	S.I	2 notas “Dó”	Apesar destas notas serem possíveis no contexto harmónio em que as restantes vozes se inserem, considerando contudo as cifras indicadas, optou-se por corrigir as notas desta voz para “Sib” e “Lá”, respectivamente, o que por si só é suficiente para que a harmonia seja respeitada.
C. 153	A.I	“Fá” durante 1 tempo e meio	Estranha-se a circunstância, rara, de um retardo 4 3 se prolongar, quando numa outra voz temos o retardo, neste caso no T.II. Não obstante isso, optou-se por se deixar como no original.
C. 194, 1ºT/2ªP	A.II	Segunda nota parece ser ”Sol”	Como não se insere no contexto harmónico, decidiu-se corrigir a nota para “Fá”.

PRIMEIRA LAMENTAÇÃO DE SEXTA-FEIRA SANTA

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/14 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB	Matinas	Lamentação
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1726 / P. se cantar na 5ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria Sexta a 8 vozes / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Obra já editada em DODERER, Gerhard, FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

Texto	Tradução
De lamentatione Jeremiae Prophetae.	Das lamentações do Profeta Jeremias:
Heth. Cogitavit Dominus dissipare murum filiæ Sion; tetendit funiculum suum, et non avertit manum suam a perditione: luxitque antemurale, et murus pariter dissipatus est.	Hete. O Senhor decidiu destruir os muros de Jerusalém. Ele estendeu a linha de nivelar e não parou de demolir. Cobriu de luto as ameias e os muros e ficou tudo destruído.
Teth. Defixæ sunt in terra portæ ejus, perdidit et contrivit vectes ejus; regem ejus et principes ejus in gentibus: non est lex, et prophetæ ejus non invenerunt visionem a Domino.	Tete. Os portões caíram por terra; os seus fechos foram despedaçados. O rei e a corte foram presos pelos pagãos. Reina a anarquia, pois até os seus profetas já não recebem mensagens do Senhor.
Jod. Sederunt in terra, conticuerunt senes filiæ Sion; consperserunt cinere capita sua, accincti sunt ciliciis: abjecerunt in terram capita sua virgines Jerusalem.	Jode. Em silêncio sentam-se no chão, os chefes de Jerusalém. Deitam terra sobre as suas cabeças e vestem-se de luto. As jovens de Jerusalém andam pela rua de cabeça baixa, envergonhadas!
Caph. Defecerunt præ lacrimis oculi mei, conturbata sunt viscera mea; effusum est in terra jecur meum super contritione filiæ populi mei, cum deficeret parvulus et lactens in plateis oppidi.	Cafe. Os meus olhos estão cansados de chorar, e as minhas entranhas revoltam-se. O meu desespero é imenso por causa da ruína do meu povo. Crianças e bebés morrem de sede nas praças da cidade.
Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	Jerusalém converte-se ao Senhor teu Deus.

http://www.bible.is/PORBSP/Lam/2

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 53, 2ºT/2ªP	S.II	Mínima	Optou-se por se colocar duas semínimas, a fim de possibilitar a colocação do texto, conforme restantes vozes do Coro II.
C. 58	S.I/S.II	Resolução do retardo no S.II está já no S.I, antes da resolução melódica no S.II	Não obstante esta prática ser pouco usual, optou-se por deixar como no original.
C. 57-58	A.II/T.II	Estranheza pelo uníssono paralelo "Mi"-"Fá"	Não obstante, como não se encontrou uma solução simples de implementar, optou-se por deixar como no original.
C. 62	A.I	Compasso incompleto com uma semibreve e uma mínima.	Depois de experimentadas todas as soluções para o preenchimento do compasso, optou-se por colocar o mesmo ritmo do T., i.e. um semibreve, pois era a única solução com mínima alteração que resultava em termo do contraponto e harmonia usual na época. Também no mesmo momento se pode ver que o T. tinha inicialmente uma mínima, tendo sido rasurada a haste da nota e passado a semibreve.
C. 63	Coro II	Indicação "Tutti"	Optou-se por colocar "Soli", por termos no momento anterior no Coro I a indicação e por

			esta ser a prática mais usual nestas circunstâncias, nesta e noutras lamentações.
C. 63		Resolução do retardo no T.II está já no T.I e S.II, antes da resolução melódica no T.II	Não obstante esta prática ser pouco usual, optou-se por deixar como no original.
C. 91-94	Tutti	As indicações de "piano" e "pianissimo" estão só presentes nalgumas vozes	Optou-se por colocar essas indicações em todas as vozes que faltam, no início das palavras "Virgines" e "Jerusalem".
C. 123, 2ºT/2ªP	S.II	"Fá#"	Não obstante a estranheza pela colocação expressa de um sustenido no contexto da tonalidade envolvente, DóM, explicada por estarmos na presença de um ornato inferior (frequentemente de 2ªm), optou-se por se deixar como está no original.
C.176	S.I/S.II	Resolução do retardo no S.I está já no S.II, antes da resolução melódica no S.I	Não obstante esta prática ser pouco usual, optou-se por deixar como no original.
C.178-179	S.II	Ligadura entre o último tempo do C.178 e colocação de texto no 1º tempo do C.179	Optou-se por respeitar a ligadura e colocar o texto a começar no 2ºT.
C.182, 1ºT	S.II	"Si"	Na primeira parte do 2º tempo o "Si" deixa de fazer parte da harmonia subjacente e cria um dissonância não resolvida, pelo que se optou por se alterar esta nota para "Sol"
C.184	Tutti	Semibreve em todas as notas do compasso final	Optou-se por colocar a figura que preenche o compasso na íntegra, a breve, conforme prática geral editorial assumida.

PRIMEIRA LAMENTAÇÃO DE SEXTA-FEIRA SANTA

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/15 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB, Bc.	Matinas	Lamentação
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1726 / P. se cantar na 5ª fª a tarde - Pª Lamentação da Feria Sexta a 8 vozes / Organũ ad libitũ / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Obra incompleta

Texto	Tradução
(Ver texto, pág. 26)	(Ver tradução do texto, pág. 26)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.12	Bc.		Acrescentou-se suspensão conforme restantes vozes.
C.16	Bc.		Acrescentou-se suspensão conforme restantes vozes.
C.25, 1ºT	T.I	Mínima e pausa de mínima	Transformou-se a mínima em semibreve, conforme restantes vozes do Coro I e por interferir com a harmonia iniciada na 2ª parte do 1º tempo no Coro II.
C.37	B.I/II e Bc.	Suspensão	Decidiu-se acrescentar-se a suspensão às restantes vozes, em conformidade com o praticado em momentos similares nesta obra e conforme B.I/II e Bc.
C.39, 1ºT/2ªP	T.II	Não se vê a nota no original	Optou-se por se colocar "Fá", na lógica dos movimentos melódicos envolventes e atendendo à harmonia subjacente.
C.41	B.II		Acrescentou-se suspensão conforme restantes vozes.
C.59	B.I	Suspensão	Decidiu-se acrescentar-se a suspensão às restantes vozes, em conformidade com o praticado em momentos similares nesta obra e conforme B.I.
C.63	B.I/II e B.c	Suspensão	Decidiu-se acrescentar-se a suspensão às restantes vozes, em conformidade com o praticado em momentos similares nesta obra e conforme B.I.
C.74	B.I	"Ré"	"Ré" não se integra na harmonia subjacente. O B.II tem "Mi" e a nota do Bc. está rasurada, embora pareça ser "Dó". Para evitar paralelismos com a voz, facto raríssimo, optou-se por "Dó", conforme Bc.

PRIMEIRA LAMENTAÇÃO DE SÁBADO SANTO

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/16 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB/SATB, Bc.	Matinas	Lamentação
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1737 / P. se cantar na 6ª fª a tarde - Pª Lamentação de Sabado Santo a 8 vozes / Original	
OBSERVAÇÕES		
Obra incompleta		

Texto	Tradução
De lamentatione Jeremiae Prophetae.	Das lamentações do Profeta Jeremias:
Heth. Misericordiæ Domini, quia non sumus consumpti; quia non defecerunt miserationes ejus. Novi diluculo, multa est fides tua. Pars mea Dominus, dixit anima mea; propterea exspectabo eum.	Hete. A compaixão do Senhor por nós não se esgotou ainda, o seu amor não chegou ao fim. A sua bondade é renovada cada manhã e grande é a sua fidelidade. Digo para comigo: «O Senhor é tudo para mim por isso confiarei nele.
Teth. Bonus est Dominus sperantibus in eum, animæ quærenti illum. Bonum est præstolari cum silentio salutare Dei. Bonum est viro cum portaverit jugum ab adolescentia sua.	Tete. O Senhor é bom para aqueles que nele confiam, para quem se volta para ele. Convém esperar em silêncio pela libertação que virá do Senhor. É útil que um homem leve sobre os ombros as obrigações assumidas na sua juventude;
Jod. Sedebit solitarius, et tacebit, quia levavit super se. Ponet in pulvere os suum, si forte sit spes. Dabit percutienti se maxillam: saturabitur opprobriis.	Jode. Que se recolha em silêncio, quando o Senhor o põe à prova; que se deite de rosto em terra, na esperança da intervenção do Senhor! Que não fuja com a face, quando lhe batem, e suporte as ofensas com paciência.
Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.	Jerusalém converte-te ao Senhor teu Deus.

http://www.bible.is/PORBSP/Lam/3

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.17-20	Tutti	Palavra "Heth" colocada em música como tendo duas sílabas. A separação existente, ("He-th") era aplicada com a segunda parte, "th" colocada na última nota de cada membro de frase.	Optou-se por colocar como de facto é, i.e., uma sílaba.
C.32	T.II/B.I	Resolução do retardo no T.II está já no B.I, mesmo uma oitava inferior ao esperado, antes da resolução melódica no T.II	Não obstante esta prática ser pouco usual, optou-se por deixar como no original.

C.35-40	Tutti	Palavra "Heth" colocada em música como tendo duas sílabas. A separação existente, ("He-th") era aplicada com a segunda parte, "th" colocada na última nota de cada membro de frase.	Optou-se por colocar como de facto é, i.e., uma sílaba.
C.45, 3ºT	A.II	"Sol"	O "Sol" não se enquadra na harmonia subjacente. Poderia eventualmente como retardo 9 8, mas que não resolveria. Optou-se por se colocar "Fá"
C. 46	S.I/S.II /B.II (Tutti)	S.I tem "Lá", que já ligado do compasso anterior; S.II tem "Sib"; B.II tem igualmente "Sib"	São incompatíveis estas 3 notas no contexto das restantes notas. A ser Rém, mantendo-se o "Lá" no S.I, ter-se-ia de alterar muitas notas. Corrigir o "Lá" de S.I para "Sib", levaria a um movimento improvável de oitavas paralelas entre S.I e B.II. Optou-se por se deixar como está no original, apesar de permanecerem grandes dúvidas
C.56	S.II	Mínima	Optou-se por colocar uma semibreve, conforme restantes vozes do Coro II
C.70-73	Tutti	Palavra "Teth" colocada em música como tendo duas sílabas. A separação existente, ("Te-th") era aplicada com a segunda parte, "th" colocada na última nota de cada membro de frase.	Optou-se por colocar como de facto é, i.e., uma sílaba.
C.78, 2ºT/2ªP e 2ºT/2ªP	A.	"Lá" e "Si"	A manter-se as notas como no original teríamos um estranho uníssono paralelo entre S. e A.. Optou-se por se corrigir A. para "Fá" e "Sol"
C.81	T	Falta sílaba "ti" de "quærenti"	Colocou-se a sílaba "ti" sob o 2º tempo.
C.85-89	Tutti	Palavra "Teth" colocada em música como tendo duas sílabas. A separação existente, ("Te-th") era aplicada com a segunda parte, "th" colocada na última nota de cada membro de frase.	Optou-se por colocar como de facto é, i.e., uma sílaba.
C.90, 2ºT/2ªP	A.II	"Lá" no original	A utilizar "Lá" teríamos um acorde na 2ª inversão não consentâneo com a prática desta estrutura harmónica. Optou-se por se corrigir para "Sol".
C.100-105	Tutti	Palavra "Teth" colocada em música como tendo duas sílabas. A separação existente, ("Te-th") era	Optou-se por colocar como de facto é, i.e., uma sílaba.

		aplicada com a segunda parte, "th" colocada na última nota de cada membro de frase.	
C.139	S.I	Temos 3 mínimas, o que não preenche o compasso	Optou-se por atribuir à 2ª nota o valor de semibreve, que, funcionando, em termos harmónicos, evita alguns movimentos paralelos indesejados e permite, com a articulação do texto retirar o efeito estranho de duas 4ª consecutivas.
C.145	S.I	Valor de pausa mais figuras não preenche na totalidade o compasso	Optou-se por atribuir à 2ª nota ("Dó") o valor de semibreve.
C. 148-149	T.II	Ligadura	Eliminou-se a ligadura, por necessidade de colocação do texto.
C.152, 2ºT/2ªP	A.I	Na 2ª parte do tempo temos um "Mi"	Estranha esta situação, pois o "Mi", apesar de ser explicável como ornato, cria uma sétima com o baixo, que não resolve. Optou-se por se manter o "Mi", mas com o acrescento do bemol, como sugestão, devido ao enquadramento harmónico.
C.165, 1ºT	S.II	Dois "Sib"	Como estas notas não se enquadram na harmonia subjacente, tornada particularmente clara pela cifra existente, optou-se por se corrigir para dois "Dó"
C.182	S.I	Sílaba "tu" de "tuum" sob a 1ª parte do 2º tempo	Optou-se por se prolongar a sílaba "um" anterior até à primeira parte do 2º tempo e colocar a sílaba "tu" sob a 2ª parte do 2º tempo
C.188	Tutti	Semibreve	Optou-se por colocar a figura que preenche o compasso na íntegra, a breve, conforme prática geral editorial assumida.

LIÇÃO VII DE SEXTA-FEIRA SANTA

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/17 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB, Bc.	Lição	Lamentação
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1738 / P. se cantar na 5ª fª a tarde - Lectio VII Ferie 6ª in cena Domini / Original	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
De epistola Beati Pauli Apostoli ad Hebreos: Festinemus ingredi in illam requiem, ut ne in idipsum quis incidat incredulitatis exemplum. Vivus est enim sermo Dei et efficax et penetrabilior omni gladio ancipiti et pertingens usque ad divisionem animae ac spiritus, compagum quoque et medullarum, et discretor cogitationum et intentionum cordis; et non est creatura invisibilis in conspectu ejus, omnia autem nuda et aperta sunt oculis eius, ad quem nobis sermo. Habentes ergo pontificem magnum, qui penetravit caelos, Jesum Filium Dei, teneamus confessionem. Non enim habemus pontificem, qui non possit compati infirmitatibus nostris, tentatum autem per omnia pro similitudinem absque peccato.	Da Epístola de S. Paulo aos Hebreus: Esforcemo-nos, pois, por entrar nesse lugar de descanso de Deus. Que ninguém siga o mau exemplo daqueles que desobedeceram. A palavra de Deus é viva e mais poderosa e cortante do que qualquer espada de dois gumes. Penetra até ao íntimo da pessoa, até à união da alma e do espírito, e até onde os ossos e a medula se juntam. Por isso Deus é capaz de julgar os desejos e os pensamentos do coração humano. Não há absolutamente nada que se possa esconder de Deus. Tudo no mundo está nu e a descoberto aos olhos daquele a quem temos de prestar contas. Uma vez que temos um sumo sacerdote tão importante, Jesus, o Filho de Deus, que chegou até à presença do próprio Deus, estejamos firmes na confissão da nossa fé. Sabemos que o nosso sumo sacerdote se compadece das nossas fraquezas, pois foi tentado como nós, sem cair no pecado.

http://pt-br.bibles.org/por-BPT09/Heb/4

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.27, 2ºT/2ªP	A.I/T.I	Mínima	Por causa da colocação do texto, colocaram-se duas semínimas, cf. S.I e B.I
C.28	Bc.	Mínima	Deverá ser semibreve, a fim de completar o compasso
C.49	Bc.	Para além das notas transcritas (“Dó”, “Sib”, “Sib”) temos um “Sib” nos dois primeiros tempos uma nona abaixo do “Dó” atrás referido	Eliminou-se esse “Sib”, pois não faz qualquer sentido
C.68, 1ºT/2ªP	S.I	Dúvida se a primeira das duas notas é “Si”ou “Lá”	Ambas as notas são possíveis. Contudo, atendendo aos contornos melódicos envolventes, optou-se por colocar um “Si”
C.71	Tutti	Nem todas as notas têm suspensão	Optou-se por se colocar suspensão sobre todas as notas finais.

2.5 MISSAS

MISSA BREVE A 5

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/18 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SSAAT	Missa	Ordinário da Missa
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1719 / Local: Lisboa / Missa breve a5 / Original	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
KYRIE	SENHOR, TENDE PIEDADE DE NÓS
Kyrie, eleison.	Senhor, tende piedade de nós.
Kyrie, eleison.	Senhor, tende piedade de nós.
Christe, eleison.	Cristo, tende piedade de nós.
Christe, eleison.	Cristo, tende piedade de nós.
Kyrie, eleison.	Senhor, tende piedade de nós.
Kyrie, eleison.	Senhor, tende piedade de nós.
GLORIA	GLÓRIA
Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens por Ele amados.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens.	Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai todo-poderoso: nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos, nós Vos damos graças, por vossa imensa glória.
Domine Fili unigenite Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.	Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito, Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai: Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós; Vós que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica; Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	
Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesus Christe, cum sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.	Só Vós sois o Santo, só Vós, o Senhor, só Vós, o Altíssimo, Jesus Cristo com o Espírito Santo na glória de Deus Pai.
Amen.	Amen.
CREDO	CREDO
Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.	Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, criador do céu e da terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis.
Et in unum Dominum Jesum Christum Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia sæcula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et	Creio em um só Senhor, Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus, nascido do Pai antes de todos os séculos: Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro; gerado, não criado, consubstancial ao Pai, por Ele todas as coisas foram feitas.

incarnatus est de Spiritu Sancto ex Mariae Virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est, et ressurrexit tertia die, secundum Scripturas, et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas. Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto ressurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.	E por nós, homens, e para nossa salvação desceu dos céus, e encarnou pelo Espírito Santo, no seio da Virgem Maria e se fez homem. Também por nós foi crucificado sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado. Ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras; e subiu aos céus, onde está sentado à direita do Pai. De novo há-de vir em sua glória, para julgar os vivos e os mortos; e o seu reino não terá fim. Creio no Espirito Santo, Senhor que dá a vida, e procede do Pai e do Filho; e com o Pai e o Filho é adorado e glorificado: Ele que falou pelos Profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Professo um só Baptismo para remissão dos pecados. E espero a ressurreição dos mortos, e a vida do mundo que há-de vir. Amen.
SANCTUS Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.	SANTO Santo, Santo, Santo, Senhor Deus do universo. O céu e a terra proclamam a vossa glória Hosana nas alturas. Bendito seja o que vem em nome do Senhor. Hosana nas alturas.
AGNUS DEI Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.	CORDEIRO DE DEUS Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós. Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós. Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, dai-nos a paz.

Missal Romano

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
		KYRIE	
Kyrie	Tutti		Dúvida quanto à colocação do texto "eleison". Nem sempre fica claro que o "i" deverá ser cantado desligado de "ele". Optou-se por se colocar de acordo com a mais provável colocação existente no original, sem se uniformizar.
C.25	S.II/A.I	Rasura, particularmente no S.II	A opção assumida é aquela que, para além de parecer ser a que se encontra no original, é a que faz mais sentido harmónico.
C.45å, 1ºT	S.II	Dificuldade em se perceber o que está escrito. 1ª possibilidade: "Dó", como semibreve; 2ª possibilidade: "Mi" e "Ré" como semínimas e	Perante as duas soluções, optou-se pela primeira, reforçada pela possibilidade de se ter a 3ª do acorde logo na primeira parte do 1º tempo.

		"Dó" como mínima.	
GLORIA			
C.32, 2ºT/2ªP	S.II	"Dó"	"Dó" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por alterar para "Si"
CREDO			
C.47,2ºT/1ªP	Tutti	S.I: "Ré$^{4"}$; S.II: "Lá$^{3"}$; A.I: "Lá$^{3"}$; A.II: "Mi$^{3"}$; T.: "Sol^{2}".	Com as notas existentes no original não é possível chegar a uma solução harmonica aceitável. A manter-se estas notas, poder-se-ia entender o "Sol" do T como uma nota de passagem acentuada, mas o "Mi" do A.II seria um retardo que não seria resolvido. De entre as duas propostas de resolução menos intrusivas deste problema, a primeira passando pela correcção das 2 vozes superiors, a segunda passando pela correcção das 2 vozes inferiors, optou-se por esta última, muito pelo facto de se manter o ritmo harmónico à mínima, confrme toda a passagem imediatamente anterior.
C.56	A.I	"Mi"	"Mi" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por alterar para "Ré"
C.75,1ºT	S.II	2 notas "Fá"	Falta obviamente um sustenido aos "Fá". Depois de acrescentados os sustenidos, constata-se que no 2ºT não poderemos ter "Fá". Optou-se por se alterar para "Ré"
C.78, 3ºT	S.I/A.I	S.I: "Dó"; A.I: "Sol#"	"Dó" não se insere na harmonia subjacente. Contudo em vez de se alterar esta nota, foi possível, a partir do caso do C.80, rever este e optar-se pela retirada do sustenido ao "Sol" do A.I, provavelmente alterado a posteriori
C.80, 1ºT	A.I	Estranho "Sol#"	"Sol#" não se insere na harmonia subjacente, ficando mesmo a sensação que alguém terá a posteriori acrescentado a alteração. Optou-se pela retirada da alteração.
C.124, 1ºT/2ªP	A.II	"Si", que vem prolongado do 1ºT	"Si" permanece, quando o outro "Si", que se encontra no S.II se move para "Dó" no contexto do movimento harmónico de 5 6 5 5 3 4 4 #. A nota em questão entra em conflito com o movimento do S.II. Optou-se por se colocar uma pausa ao 2ºT.

SANCTUS			
Sanctus	Tutti	Não tem Incipit	Fica a dúvida se deverá haver um Incipit, pois 4 das 5 vozes só cantam duas vezes o "Sanctus", faltando porventura uma 3ª, neste caso, em cantochão, antes da polifonia. Optou-se por não se colocar.
C.44, 2ºT/2ªP	A.I	"Dó", que vem prolongado do 3ºT	Este prolongamento do "Dó" não se enquadra na harmonia subjacente; para além de mais, falta a sílaba "Do" da palavra "Domini". Coincide com isto alguma rasuramento e correcção de notas do S.I. Optou-se por se colocat uma pausa no 4ºT e colocar a sílaba "Do" no início do C.45
C.56ss	Tutti		Falta "Hosanna" no original, que é aqui acrescentado.
AGNUS DEI			
Agnus Dei	Tutti	Falta o Dona nobis pacem!	Muitas poderão ser as formas de execução destaparte da Missa. Ficará ao intérprete a sua escolha. Optou-se, ainda assim, por se apresentar uma proposta de colocação de texto deo "dona nobis pacem", colocado entre parêntesis rectos.

MISSA A 8

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/19 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB, 2Bc.	Missa	Ordinário da Missa
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1721 / Local: Roma / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Obra já editada em DODERER, Gerhard, FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 33-34)	(Ver tradução do texto, pág. 33-34)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
KYRIE			

C.5, 1º-2ºT	A.I/B.I	Colcheias ligadas duas a duas	A ligação das colcheias não se justifica por qualquer colocação de texto, mas como esta situação vai ser recorrente, optou-se pela manutenção da separação como no original, pois tal poderá, eventualmente, ter a ver com questões de articulação.
C.8, 1º-2ºT	A.I	"lei"	Retirou-se a sílaba existente, optando-se pela mesma existente no C:9 ao 2ºT, conforme prática noutras vozes.
C.25/C.26	A.II	Sílaba "son" surge duas vezes: 1ª no 3º-4ºT do C.25 e a 2ª no início do C.26	Por comparação com restantes vozes, optou-se por se manter a 2ª versao e deslocar a sílaba "lei" para o 3º-4ºT do C.25
C.26,1º-2ºT	T.II	2 colcheias e uma mínima	Optou-se por se transformar as colcheias em semínimas, preenchendo o valor necessário e enquadrando-se no contexto harmónico subjacente.
C.37	T.II	Duas vezes a sílaba "e"	Optou-se por se retirar a 2ª delas e por se prolongar a primeira.
C.39, 3º-4ºT	B.I	Sílaba "e" como sílaba final de "Kyrie" e como sílaba inicial de "eleison".	Como tal surge pela única vez em toda a missa, optou-se por se divir a mínima em duas semínimas, ficando assim cada uma das semínimas com a respective sílaba "e".
C.43	Bc.	Mínima para todo o compasso	Optou-se por preencher o compasso, colocando-se uma semibreve.
C.43, 1º-2ºT	S.II	4 semínimas e 1 mínima	Optou-se por se transformar as semínimas em colcheias.
C.58, 3º-4ºT	B.I	Duas semínimas com a mesma altura de som para o mesmo texto	Optou-se por se colocar um mínima
C.63	A.II	"Ré"	"Ré" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por alterar para "Mi"
C.67, 4ªT	T.I	"Sol"	A ser "Sol" teríamos uma 7ª não resolvida, pelo que se optou por alterar para "Lá"
C.92	S.II	Pausa de mínima e "Ré", semibreve pontuada	O tema principal deste Kyrie, anteriormente exposto no S.I (C.88) começa ao primeiro tempo. Não obstante isso e devido à existência do retardo 9 8 neste instante, optou-se pela manutenção da pausa e o "Ré" com a figura de semibreve.
C.94	A.I	Semibreve	Falta notoriamente um ponto à nota, que foi acresccntado.

C.101	S.I	Semibreve	Falta notoriamente um ponto à nota, que foi acresccntado.
C.101		"Ré"	"Ré" não se enquadra na harmonia subjacente, pelo que se optou por corrigir para "Mi"
C.105	T.I	Semibreve	Falta notoriamente um ponto à nota, que foi acresccntado.
C.111	A.I/S.II	Semibreve	Falta notoriamente um ponto à nota, que foi acresccntado.
C.117	S.I/T.I	Semibreve	Falta notoriamente um ponto à nota, que foi acresccntado.
C.126	S.II	2ª nota	Dúvida se está escrito um bemol ou um bequadro, sendo que este seria desnecessário. Na passagem paralela a esta no C.134 no S.I surge inequivocamente "Mib", pelo que também aqui se colocará o bemol, não obstante um enquadramento harmónico que sugeriria outra opção.
C.138	A.I	Semibreve	Falta notoriamente um ponto à nota, que foi acresccntado.
C.145	A.I	Semibreve	Falta notoriamente um ponto à nota, que foi acresccntado.
GLORIA			
C.18, 4ºT	A.I	"Fá"	"Fá" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por alterar para "Mi"
C.27, 2ºT	A.I	"Sol"	"Sol" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por alterar para "Lá"
C.32, 3º-4ºT	S.II/T.II	4 colcheias todas separadas	Devido à repetição da altura de som nas duas últimas colcheias, optou-se por unir as 3 primeiras colcheias com a sílaba "De" e a última colcheia com a sílaba "us".
C.45, 1ºT	T.I	Duas colcheias unidas	O texto obriga a ques estas sejam separadas.
C.64, 2ºT	T.I	Duas colcheias unidas	O texto obriga a ques estas sejam separadas.
C.74, 4ºT	A.II	1ª nota é "Mi"	"Mi" não se insere na harmonia subjacente, claramente exposta pelo Bc. Optou-se por alterar para "Fá"
C.100	T.I	Sílaba "Cum"	Erro óbvio. Deverá ser "A" de "Amen".
C.112, 3º-4ºT	A.I	Mínima	A nota "Lá" no 4ºT daria origem a uma 9ª, que não seria resolvida. Optou-se por tornar esta nota numa semínima, ficando no 4ºT uma pausa de

			igual valor.
C.119, 1º-2ºT	B.I	"Sib"	Apesar da escrita expressa do "Sib", este não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou por alterar para "Lá"
C.119, 2º-4ºT	A.I	2 notas "Lá"	Nas partes a primeira das notas surge como "Sol", nota de passagem, que também foi assumida aqui.
C.124	B.II	Sílaba "A"	Esta sílaba já estava presente desde o compasso anterior, pelo que se optou pela sua eliminação.
C.124-6	T.II	Texto algo estranahmente colocado, particularmente no que diz respeito à palavra "gloria", pois é o único momento de toda a secção final em que esta fica for a das semicolcheias.	Apesar de estar na mesma maneira nas partes, optou-se por se reescrever esta passagem, de forma a que fique mais natural e de acordo com as restantes vozes, nesta secção da obra.
C.127, 1ºT	S.II	Primeira nota parece ser semínima	Trata-se de um erro óbvio. Foi corrigido para colcheia, ligada às seguintes semicolcheias e reforçando o movimento paralelo por terceiras com o A.II
CREDO			
C.19	Coro I	S.I/A./T.I estão raurados e B.I tem "Lá[1]"	Depois de corrigidas pelo autor S.I/A.I/T.I, de forma a poder inserir-se na harmonia que claramente se inicia no Coro II, conforme se pode ver na forma rasurada como se encontra a partitura, terá ficado esquecida a correcção do B.I. Optou-se por colocar "Dó[2]"
C.22-23	T.I	Ligadura	Ligadura não faz sentido, devido à colocação necessária de texto, pelo que foi retirada.
C.28-29 (2ºT)	T.II	Texto estranho: "Pa-tri alem"	Texto não faz sentido, pelo que se optou por se reescrever esta secção, como indicado com parêntesis rectos na partitura.
C.88, 3º-4ºT	S.I	Duas colcheias	Estranho ritmo, no contexto de uma longa seccção homorítmica. Optou-se, por isso, por colocar o ritmo das restantes vozes do Coro I, i.e., duas semínimas.
C.115, 3ºT	A.II	Colcheias unidas	Por causa da colocação do texto, optou-se por se separar as colcheias
C.117, 3ºT	S.II	Colcheias separadas	Por não se encontrar sentido para a separação das colcheias, optou-se por as unir.
C.124	B.II	Dúvida quanto à escrita: 2	A primeira opção seria algo inesperada, criando

		semicolcheias “Mi”,”Dó” ou “Ré”?) e uma colcheia (“Dó”) ou duas colcheias, com rasura?	uma alteração ao nível métrico acentuada, pelo que se optou por duas colcheias (“Mi/Dó”)
C.127, 3ºT	T.I	Colcheias unidas	Por causa da colocação do texto, optou-se por se separar as colcheias
C.127, 1º-2ºT	S.II	Colcheias unidas	Por causa da colocação do texto, optou-se por se separar as colcheias da forma seguinte: uma e mais três juntas, conforme o existente no C.125 na mesma voz.
C.128, 1º-2ºT	S.I	Colcheias unidas	Por causa da colocação do texto, optou-se por se separar as colcheias da forma seguinte: uma e mais três juntas, conforme o existente nos C.125 e 127 no S.I.
C.135, 2ºT	B.I	Colcheias separadas	Por não se encontrar sentido para a separação das colcheias, optou-se por as unir.
C.137/138	A.I	No original, rasurado, a sílaba “men” está sobre o C, 137 e 1ºT do C.138.	A manter-se esta colocação de texto, ela seria excepção na prática, em que um qualquer momento de carácter melismático tem lugar na sílaba “A” de “Amen” e não na sílaba “men”. Devido também a o facto de esta passagem ter sido rasurada, optou-se por se iniciar o “Amen” final na última nota do C.137.
SANCTUS			
Sanctus	Tutti	“Hosanna”	Foi acrescentado o “Hosanna”, após o “Benedictus”.
AGNUS DEI			
Agnus Dei	Tutti	Só temos um “Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis”	Com toda a certeza dever-se-ia ter duas vezes este texto. Perante a impossibilidade formal em se repetir, optou-se por se incluir uma primeira parte em cantochão.
C.14, 4ºT	B.I	“Fá”	“Fá” não se integra na harmonia subjacente. Qualquer substituição razoável de nota não se enquadra na harmonia. Optou-se por “Mi”, que por ter a mesma altura de som da nota que se segue, é indicada com uma ligadura a tracejado.

2.6 MOTETES

ADORAMUS TE, CHRISTE

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/20 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB, Bc.	Festa da Exaltação da Cruz	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partes	[Data: 1721] / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

Temos somente partes. Até ao C.12 estas partes coincidem no essencial com a mesma passagem da partitura com a cota P-Lf 72/21 A7, com o acrescento do Baixo Continuo.

Texto	Tradução
Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi, quia per sanctam crucem tuam redemisti mundum.	Nós Vos adoramos e bendizemos, Senhor Jesus Cristo. Que pela vossa santa cruz remistes o mundo.

http://www.liturgia.pt/lh/pdf/0909Set.pdf

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.13, 1ºT	T.	"Sol"	Optou-se por "Lá", devido ao enquadramento harmónico.
C.33, 2ºT	Bc.	Cifra indicada inclui sustenido	O sustenido inserido na cifra não faz sentido no contexto harmónico, antes sim um bequadro, o que foi colocado na transcrição.
C.41, 3ºT	A.	"Ré"	"Ré" não se insere na harmonia subjacente. Poderá ser "Mi", completando assim o acorde de DóM ou "Dó", deixando o acorde final sem 3ª, conforme existe nalgumas obras de João Rodrigues Esteves. Da análise deste tipo de obras, optou-se por completar o acorde, colocando o "Mi"

ADORAMUS TE, CHRISTE

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/21 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB	Festa da Exaltação da Cruz	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1721 / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

Partitura autógrafa. Até ao C.12 estas partitura coincide no essencial com a mesma passagem da partes com a cota P-Lf 72/20 A7, sem o Baixo Continuo.

Obra já editada em DODERER, Gerhard, FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

Texto	Tradução
(Ver texto, pág. 41)	(Ver tradução do texto, pág. 41)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 13-14	A.	Ligadura	A ligadura existente não faz sentido, pois impossibilitaria a colocação do texto. Ela foi suprimida.
C.22, 2ºT	A.	"Dó"	Se fosse mantido o "Dó", teríamos uma duplicação de Terceira num acorde de 4 sons, no 3º T., e uma sétima de um acorde de 4 sons, que não resolveria, seguindo-se ainda uma pausa, facto assaz invulgar. Optou-se por colocar "Mi" (3ºT) e "Ré"(4ºT)
C.27	A.	Compasso só tem 1 tempo e meio	Optou-se pela utilização do ritmo existente no S. no C.27, que tem um motivo semelhante.

BEATUS LAURENTIUS CLAMAVIT

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/22 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB soli, SATB, Bc.	Festa de S. Lourenço	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	

Partitura	Data: 1730 / In festo Sto Laurentii / Orig.le
OBSERVAÇÕES	
Texto	Tradução
Beatus Laurentius clamavit et dixit: "Deum meum colo et illi soli servio et ideo non timeo tormenta tua."	O beato Lourenço clamou e disse: «Eu adoro o meu Deus e só a Ele sirvo; por isso não receio esses tormentos»

Tradução do Breviário da Ordem dos Carmelitas Descalços (Responsório do Ofício de Leitura do dia 10 de Agosto, S. Lourenço), gentilmente fornecido pelo Pe. Pedro Lourenço Ferreira, OCD, Director do Secretariado Nacional de Liturgia

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.8, 2ºT	Bc./B.	Dúvida se a 2ª nota do Bc. será "Ré" ou "Dó"; no B. é inequivocamente "Ré"	Como nesta passagem se assiste a processos de repetição de notas optou-se por se utilizar "Ré" no Bc. e no B.
C.10	A./T./B.	Ao contrário do S., restantes vozes têm um tempo completo de duração.	Apesar de se poder explicar esta opção pela necessidade de o S. ter de respirar, optou-se por passar A./T./B. a ter a duração de meio tempo, tendo todos uma articulação final coincidente.
C.48, 2ºT	T.	Ritmo não possibilita a colocação de texto	Alterou-se conforme B., a fimd e possibilitar a colocação do texto
C.64,2º-3ºT	S./A.	5ªs paralelas	Todas a correcção possível obrigaria mudanças sensíveis, pelo que se optou por deixar como está no original.
C.88, 3ºT	S.	"Sib"	"Sib" não se enquadra na harmonia subjacente, pelo que se optou por corrigir para "Dó"

CŒNANTIBUS ILLIS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/23 A7	P-La 48-VI-11 (21 a 25); P-Em Ms 407
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB soli, SATB, Bc	Festa do Santíssimo Corpo e Sangue de Cristo	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura e partes	Data: 1733/ In festo Corporis Christi / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
A partitura está em muito mau estado. Utilizaram-se as partes, em bom estado, para confirmar notas da partitura. Sempre que há pequenas diferenças entre as partes e a partitura, optou-se pela partitura.		
Texto	Tradução	

Cœnantibus illis accepit Jesus panem, et benedixit, ac fregit, deditque discipulis suis, et ait: Accipite et comedite: hoc est corpus meum. Dixerunt viri tabernaculi mei: quis det de carnibus ejus, ut saturemur? Accipite et comedite: hoc est corpus meum.	Durante a Ceia, Jesus tomou o pão, abençoou-o, partiu-o e deu-o aos seus discípulos, dizendo: Tomai e comei: este é o meu corpo. Disseram os homens da minha tenda: Quem não saciou com a sua carne? Tomai e comei: este é o meu corpo.

http://www.liturgia.pt/lh/pdf/0702SSCorpoSanCristo.pdf

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.40	B.	No original temos o texto "suis"	Conforme as restantes vozes, optou-se por se colocar "ait".
C.47-48/1ºT	S./T.	Estamos na presença de uma passagem com sucessivos acordes na primeira inversão, que originam diversas 5ªs paralelas entre S. e T.	Optou-se por se transpor o T. uma 3ª superior, evitando-se assim estes problemas, sem que o resultado muscial fosse prejudicado.
C.69	A./T.B.	Ao contrário do S., restantes vozes têm dois tempos de duração.	Apesar de se poder explicar esta opção pela necessidade de o S. ter de respirar, optou-se por passar A./T./B. a ter a duração de um tempo, tendo todos uma articulação final coincidente.
C.108	Bc.	Surge uma mínima no início do compasso que não faz aparentemente sentido; as restantes notas perfazem a duração total do compasso e adequam-se ao contexto melódico e harmónico das vozes.	Optou-se por se eliminar a referida mínima.
C.134, 2ºT	T.	"Si" na partitura e nas partes.	"Si" não se enquadraria na harmonia pressuposta na cifra existente, pelo que se optou pela alteração para "Lá".
C.163-fim		Não volta a aparecer nem na partitura nem nas partes, após o verso, a presa "Accipite".	Em termos editoriais, optou-se por se acrescentar a presa.

CUM SERO ESSET

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/24 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB soli, SATB, Bc	2º Domingo do Tempo Pascal	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1730/ Dominica in Albis / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

A partitura está em muito mau estado. Utilizaram-se as partes, em bom estado, para confirmar notas da partitura. Sempre que há pequenas diferenças entre as partes e a partitura, optou-se pela partitura.

Texto	Tradução
Cum sero esset die illa, una sabbatorum: venit Jesus, et stetit in medio, et dixit eis: Pax vobis. Et cum hoc dixisset, ostendit eis manus et latus. Gavisi sunt ergo discipuli, viso Domino. Dixit ergo eis iterum: Pax vobis. Sicut misit me Pater, et ego mitto vos. Haec cum dixisset, insufflavit et dixit eis: Accipite Spiritum Sanctum: quorum remiseritis peccata, remittuntur eis: et quorum retinueritis, retenta sunt.	Na tarde daquele dia, o primeiro da semana, veio Jesus, apresentou-Se no meio deles e disse-lhes: «A paz esteja convosco». Dito isto, mostrou-lhes as mãos e o lado. Os discípulos ficaram cheios de alegria ao verem o Senhor. Jesus disse-lhes de novo: «A paz esteja convosco. Assim como o Pai Me enviou, também Eu vos envio a vós». Dito isto, soprou sobre eles e disse-lhes: «Recebei o Espírito Santo: àqueles a quem perdoardes os pecados ser-lhes-ão perdoados; e àqueles a quem os retiverdes ser-lhes-ão retidos».

http://www.liturgia.pt/leccionarios/domA/1_05_A_Pascoa.pdf

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.6, 4ºT	T.	Pouca clareza sobre a última nota. Parece ser "Dó", apesar de estar algo rasurada.	Se a nota fosse "Dó" causaria uma erro de 8ªs paralelas com o S., facto facilmente evitável. Optou-se por se alterar para "Lá"
C.19	A./S.		Optou-se pela indicação de Soli, devido ao tipo de escrita, por oposição a Tutti no C.28 e noutras passagens subsequentes e conforme indicação no C. 34 existente na partitura autògrafa.
C.43	Tutti		Apesar de todas as vozes se encontrarem juntas, optou-se por se manter como Soli, pois se mantém o modelo melódico anterior. Optou-se por se colocar "Tutti" só no C.48.
C.46-47	S.	Longo e invulgar melisma.	Optou-se por se colocar a hipótese mais óbvia existente no original, apesar de ser possível que falte sob as duas últimas notas o texto "ego", que traria uma maior definição da articulação do texto, em conjugação com as restantes vozes.
C.59	Tutti	"For."	Deverá ser "forte", por oposição ao "piano" do compasso 54
C.97	S.	O compasso, no S., tem a duração de 5 tempos, iniciando-se com um mínima, facto que não é possível	Depois de experimentadas as diversas hipóteses, optou-se pela única que funciona no contexto das restantes vozes e que passa pela indicação de semínima na primeira nota.

CUM TURBA PLURIMA

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/25 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/ SATB, Bc.	Domingo da Sexagésima	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1726/ Local: Lisboa / Dominica in sexagesima / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Obra já editada em DODERER, Gerhard, FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980		

Texto	Tradução
Cum turba plurima convenirent et de civitatibus properarent ad Jesum dixit per similitudinem: Exiit qui seminat seminare semen suum et dum seminat aliud cecidit secus viam, et conculcatum est, et volucres cæli comederunt illud.	Reuniu-se uma grande multidão, que vinha ter com Jesus de todas as cidades, e Ele falou-lhes por meio duma parábola: «O semeador saiu para semear a sua semente. Quando semeava, uma parte da semente caiu à beira do caminho: foi calcada e as aves do céu comeram-na.

http://www.liturgia.pt/leccionarios/lec5/5_03_sem20-29.pdf, p.525

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 1	Tutti	Não há no original nenhuma indicação de compasso	Optou-se por colocar a indicação de compasso "C"
C.8,1ºT	A.I	3 vezes o "Fá"	Optou-se por "Sol", por se enquadrar na harmonia subjacente
C.12, 2ºT	S.I	"Lá", como primeira nota do tempo	Optou-se por "Sib", por se enquadrar na harmonia subjacente
C.26, 2ºT/1ªP	T.II	"Fá" no original	De acordo com a harmonia subjacente "Fá" não é possível. Optou-se por colocar "Mi", parte do acorde previsto na cifra.
C.54	S./B.I	Colocação de texto não é clara	Opção pela colocação como no T.I e no B.II no C:60, onde, no original, temos ligaduras de articulação.
C.58-59	S.II/T.II	Temos no original, entre o 2ºT do C.59 e o 1ºT do C.60 3 8ªs paralelas sucessivas	Este facto tão insólito não é imaginável, particularmente num momento a 4vozes. Nota-se ainda que o "Ré" do S.I está rasurado, denotando uma correcção tardia. Optou-se por se alterar o "Dó#" do T.II para "Mi", deixando assim de haver qualquer erro.
C.63	T.I	Ritmo diferente de restantes vozes do Coro I	De acordo com a prática anterior e mesmo posterior, estamos na presença de uma escrita homofónica, pelo que se alterou o ritmo,

			tornando-o igual ao das restantes vozes co Coro I
C.65	A.I	Dùvida se 2ª nota é Fá" ou "Sol"	Numa primeira observação parece ser "Sol", mas tal faria com que esta nota fosse explicada como antecipação, o que numa voz intermédia seria algo raro. Optou-se por colocar "Fá"
C.93,1ºT	S.I	2ª nota é "Dó#"no original.	Optou-se por colocar "Lá", conforme este tema noutros momentos, apesar de esta colcheia causar uma 8ª paralela com o B.II, pois também tal acontece noutras passagens, como p.ex. no C.91 no T.II e B.II.
C.94, 2ºT	S.I	"Ré" no original	"Ré" não se enquadra na harmonia subjacente, pelo que se optou por se alterar para "Mi"
C.99, 3º-4ºT	S.II	Temos duas colcheias a partir do 3ºT	O ritmo está errado, pois trata-se do 1º tema, devendo por isso ser uma semínima pontuada e uma colcheia, ritmo esse por que se optou.
C.101	S.I	Dúvidas quanto ao facto do "Si" ser natural ou bemol	Não obstante não se ter chegado a nenhuma opção claro, optou-se por se deixar em aberto, recomendando o "Si natural", mas aceitando que o "Sib" também seja possível.
C.106 / 107	Bc. / Coro I	No C. 107 temos a indicação de "Solo" no Bc. e nenhuma indicação no S. e T. do Coro I. No C. 108 temos a indicação de "Tutti" no Bc. e nenhuma indicação no A. e B. do Coro I.	Esta situação é um pouco estranha, pois A. e B., que estão sobre o Bc. com a indicação de tutti, têm desenhos musicais semelhantes aos das vozes S. e T. que imediatamente antes tinham cantado. Não foi colocado qualquer sinal de "solo" sobre o S. e T. no C. 107, nem entendo serem solos. A indicação "Solo" no Bc. deve ser entendida como uma indicação oa organista de que nesse momento tem só duas vozes de entre as oito e no "tutti" já estão as 4 vozes do Coro I.
C.111 / 112	Bc. / Coro I	Semelhante ao que se passa nos C. 107/108	Decisão idêntica à tomada na passagem similar dos C. 107/108
C.114 / 115	Bc. / Coro I	Semelhante ao que se passa nos C. 107/108 e 112/113.	Decisão idêntica à tomada na passagem similar dos C. 107/108 e 112/113.
C.116, 3ºT	A.I	"Lá" no original	"Lá" não se enquadra na harmonia subjacente, pelo que se optou por se alterar para "Sol"
C.117, 3ºT	S.I	2ª nota está "Lá" no original	A colocar-se esta nota teríamos aparentemente uma nota de passagem que não iria para "Sol", como deveria ser. Por comparação com o que se passa no C. seguinte, optou-se por colocar "Dó", originando-se assim um movimento de 3ª paralelas, existente em diversos momentos, como p.ex. entre as mesmas vozes no C. seguinte.

DIXIT AUTEM DOMINUS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/27 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SA soli, SATB, Bc.	21º Domingo depois de Pentecostes	Motete
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1726/ Local: Lisboa / Motete A4 Dom. 21 post Pentesc / Orig.le.	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Dixit autem Dominus servo: redde quod debes. Procidens autem servus ille, rogabat eum dicens: patientiam habe in me, et omnia reddam tibi.	Disse Senhor ao seu servo: Paga o que me deves. Mas aquele servo caindo, rogou-lhe, dizendo: Tem paciência comigo, e tudo te pagarei.

Tradução minha, na base do texto de Mt. 18.28-29f

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.23	S.I	Alguma dúvida quanto à figura da apogiatura	Optou-se por se colocar uma concheia, à semelhança do que acontece no A. no C. 29, onde é claro.
C.48, 2ºT	A.	No original temos os primeiros "Lá" e "Sol" como colcheias	A ser assim, o compasso teria uma valor superior ao possível. À semelhança do ritmo no S. no mesmo compasso, optou-se por transformar estas colcheias em semi-colcheias.
C.108	Tutti	Mínima no original	Optou-se por se completar o compasso com uma mínima pontuada.
C.110, 2ºT	Bc.	Colcheias separadas	Como não se vislumbra qualqer razão para a separação das colcheias, optou-se por elas serem unidas.
C.117, 3ºT	A.	"Mi"	"Mi" não se enquadra na harmonia subjacente, pelo que se optou por se alterar para "Ré"
C.131-132	S.	Ligadura	Esta ligadura não fez sentido, perante a necessidade de colocação do texto, tendo sido, por isso, removida.

INTUENS IN CÆLUM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/28 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB soli, SATB, Bc.	Festa de Santo Estêvão	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1731/ Local: Lisboa / Motete A4 Dom. 21 post Pentesc. / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Intuens in cælum beatus Stephanus, vidit gloriam Dei et ait: "Ecce video cælos apertos et Filium hominis stantem a dextris virtutis Dei". Cum esset Stephanus plenus Spiritu Sancto, intendens in cælum vidit gloriam Dei et ait: ["Ecce video cælos apertos et Filium hominis stantem a dextris virtutis Dei".]	Olhando para o céu, o beato Estêvão viu a glória de Deus e disse: «Vejo os seus abertos e o Filho do homem de pé à direita da glória de Deus». Estêvão, cheio do Espírito Santo, voltou-se para o céu e viu a glória de Deus e disse: «Vejo os seus abertos e o Filho do homem de pé à direita da glória de Deus».

Tradução do Pe. Pedro Lourenço Ferreira, OCD, Director do Secretariado Nacional de Liturgia

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.37, 2º-3ºT	A./T.	Uníssonos paralelos ("Fá"-"Mi")	Optou-se por se se alterar o T. desde o 1º tempo para a seguinte sucessão: "Dó", "Ré", "Mi".
C.160-fim		Não volta a aparecer após o verso a presa "vidit gloriam Dei".	Em termos editoriais, optou-se por se acrescentar a presa.

MAGISTER QUID FACIENDO

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/29 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SAT soli, SATB, Bc.	12º Domingo depois de Pentecostes	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1728/ Local: Lisboa / Motete in Dominica XII post Pentecost. / Original	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Magister, quid faciendo vitam æternam possidebo? Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo et ex tota anima tua et proximum tuum sicut te ipsum.	Mestre, que devo eu fazer para ter a vida eterna? Amarás o Senhor teu Deus de todo o teu coração e de toda a tua alma e ao teu próximo como a ti mesmo.

http://www.liturgia.pt/lh/pdf/0615Dom15.pdf

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.39, 2ºT-40,1ºT	T.	"Dó", "Sib", "Ré", "Ré" no C.39 e "Ré", "Ré" no C.40	As notas em questão não respeitam a harmonia prevista nas cifras e o "Sib" no C.39 daria origem a um acorde de 7ª, sem resolução. Optou-se por se alterar, utilizando as notas do tema anteriormente exposto.
C.62,1ºT	A.	3 notas "Sol"	As 3 notas não se inserem na harmonia. Optou-se por as alterar para "Lá"
C.63-66	Bc.	Colcheias separadas como B.	Optou-se pela ligação delas, conforme prática usual.

MISEREOR SUPER TURBAM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/30 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB, Bc.	6º Domingo depois de Pentecostes	Motete
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1727/ Local: Lisboa / Motete A4 Dom. 21 post Pentesc. / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Misereor super turbam quia ecce jam triduo sustinent me nec habent quod manducent: et si dimisero eos jejunos deficient in via.	Estou com pena desta gente que anda comigo há três dias e não tem nada para comer. Se os mando para casa com fome, vão cair de fraqueza pelo caminho.

https://www.bible.com/pt-PT/bible/228/mrk.8.1-9.bpt09d

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.36,4ºT	T.	Duas notas "Dó#"	A manter-se assim, estaríamos na presença da duplicação de sensível e de uma 8ª paralela entre S. e T.. Optou-se por se colocar em vez disso

			dois “Mi”.
C.66, 1ºT	S.	Borrão	Optou-se por dois “Dó”, completando o acorde subjacente.
C.125	S.	“Si” nos 2 tempos	Com a nota “Si” não teríamos o acorde previsto na cifra; teríamos uma situação invulgar: um duplo retardo no T. e no B. Corrigindo-se para “Lá”, resolveríamos a questão para o 1ºT, mas teríamos uma sétima no 2ºT, que não seria resolvida. Optou-se por uma intervenção maior, colocando não uma semibreve, mas sim duas mínimas, no 1ºT com “Lá” e no 2ºT com “Si”

MURO TUO INEXPUGNABILI

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/31 A7	P-La 48-VI-11 (31 a 35) (Partes)
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB, Bc.	Festa do Santo Anjo Custódio do Reino	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1730 / In festo S. Angelo Custodis Regni / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Muro tuo inexpugnabili circumcinge nos, Domine, et armis tuæ potentiæ protege nos.	O teu muro inexpugnável nos protege, ó Deus, e a força dos teus braços nos protege sempre.

Tradução minha.

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.14,2ºT	B.c	Cifra 4b 2	Cifra deverá estar por baixo do 1ºT.
C.33, 1ºT	T.	“Ré”	“Ré” não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por alterar para “Dó”
C.48, 3º-4ºT	S./B./Bc.	Entre a 2ª colceia do 3º T. e a 1ª colcheia do 4ª tempo temos uma Oitava paralela	Como a situação é unusual e particularmente grave por acontecer entre vozes extremas, optou-se por se corrigir, seguindo o modelo patente no C.44 no A. Assim, as duas colcheias do S. No 4º T passam a ser “Fá” e “Lá”.

C.81, 2º-3ºT	B.	Colcheias ligadas duas a duas	A ligação das colcheias não se justifica por qualquer colocação de texto, pelo que se optou em ligar a quarto colcheias. A haver uma justificação, tal poderá, eventualmente, ter a ver com questões de articulação.
C.94, 2º-3ºT	B.	Colcheias ligadas duas a duas	A ligação das colcheias não se justifica por qualquer colocação de texto, pelo que se optou em ligar a quarto colcheias. A haver uma justificação, tal poderá, eventualmente, ter a ver com questões de articulação.
C.94,2º-3ºT	A.	Colcheias ligadas duas a duas	A ligação das colcheias não se justifica por qualquer colocação de texto, pelo que se optou em ligar a quarto colcheias. A haver uma justificação, tal poderá, eventualmente, ter a ver com questões de articulação.

NATIVITAS GLORIOSÆ VIRIGINIS MARIÆ

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/32 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB	Natividade da Beata Virgem Maria	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura e partes coevas	Data: 1719/ Local: Roma / Mottetto per la Nativita dela Beatis.ma Vergine / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Nativitas gloriosæ Virginis Mariæ ex semine Abrahæ, ortæ de tribu Juda, clara ex stirpe David, cujus vita inclyta cunctas illustrat Ecclesias.	A Natividade da gloriosa Virgem Maria, semente de Abraão, da tribo de Judá, da estirpe de David, cuja ínclita vida ilustra todas as igrejas.

Tradução minha.

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.7, 1ºT/2ªP - 3ºT/1ªP	A.	Ainda que não de forma completamente segura, parece ser "Lá"	Não poderá ser "Lá", pelo que se optou por "Sol", evitando assim umas 5ªs paralelas com S.

NESCIENS VIRUM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda	P-La 48-VI-11 (26 a 30)	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB, Bc.	Festa da Circuncisão de Jesus	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura		
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Nesciens mater virgo virum peperit sine dolore Salvatorem saeculorum, ipsum Regem angelorum sola virgo lactabat ubera de caelo plena. Domus pudici pectoris templum repente fit Dei: intacta nesciens virum verbo concipit Filium. Salvatorem saeculorum, ipsum Regem angelorum sola virgo lactabat ubera de caelo plena.	A virgem mãe, sem conhecer varão, deu à luz sem dor. A Virgem com os seios cheios do céu amamentava o Salvador dos séculos, o próprio Rei dos anjos. De repente a morada de alma casta tornou-se tempo de Deus. A Virgem com os seios cheios do céu amamentava o Salvador dos séculos, o próprio Rei dos anjos.

Tradução do Pe. Pedro Lourenço Ferreira, OCD, Director do Secretariado Nacional de Liturgia

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.17, 1º-2ºT	T.	"Mi"	"Mi" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por se alterar para "Ré#"
C.24, 1º-2ºT	Bc.	Ritmo: semínima pontuada e duas semicolcheias	Optou-se por semínima e duas colcheias, conforme B. e porque caso contrario seria um momento irrepetível em toda a obra.
C.31, 4ºT	T.	"Fá#"	"Fá#" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por se alterar para "Mi"
C.64, 1ºT	A./Bc.	A. tem "Sol" e Bc. tem como nota mais grave "Mi"	Partindo do princípio usual de que no início de um qualquer fugato o Bc. dobra as vozes, optou-se por se alterar o Bc. para "Sol", apesar de a outra opção ser usual noutras obras.
C.142, 2ºT	A.	2ª nota é "Sol"	No contexto de um movimento paralelo por 3ª com o S., optou-se por se alterar para "Lá"
C.149, 2ºT	Bc.	2ª nota é "Fá"	No contexto do acorde de SolM, existente no local, esta nota não faz sentido, pelo que se optou por se alterar para "Sol"
C.159, 2ºT	T.	2ª nota é "Fá#"	"Fá#" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por se alterar para "Mi", conforme Bc.
C.161 (última nota)-C.164	A.	Falta palavra "Filium", sem a qual a frase não faz sentido; acrescente-se	Optou-se por se alterar a colocação do texto de forma a incluir-se a palavra "Filium",

		ainda que tínhamos uma mesma sílaba para os dois "Ré#" no fim do compasso 161.	aproveitando a nota repetida para iniciar a alteração de texto.
C.164	S.	Falta palavra "Filium", sem a qual a frase não faz sentido; acrescente-se ainda que tínhamos uma mesma sílaba para os dois "Si" do início do compasso, terminando com a palavra "concepit"	Optou-se por se alterar a colocação do texto de forma a incluir-se a palavra "Filium", aproveitando a nota repetida para iniciar esta palavra
C.164	T.	Falta palavra "Filium", sem a qual a frase não faz sentido.	Optou-se por se alterar a colocação do texto de forma a incluir-se a palavra "Filium", fazendo-se coincidir a divisão de texto com as restantes vozes, como é prática usual em finais de períodos ou secções.

NONNE DECEM MUNDATI SUNT

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/33 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB, Bc.	XIII Domingo depois de Pentecostes	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1729 / Pent. Dominica XIII / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Nonne decem mundati sunt? Et novem ubi sunt? Non est inventus qui rediret et daret gloriam Deo, nisi hic alienigena? Alleluia.	Não foram dez os curados? Onde estão os nove? Não houve, porventura, quem voltasse para dar glória a Deus, senão este estrangeiro? Aleluia.

http://www.paulinas.org.br/diafeliz/?system=evangelho&action=busca_result&data=13%2F11%2F2013

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 28, 2ºT/2ªP	T.	Dúvida se "Mi" é bemol ou natural	A partitura parece ter tido um bemol que posteriormente pode ter sido apagado. Coloca-se a indicação de bemol sobre a pauta.
C.41	A.	O valor total é superior numa semínima ao que deveria ser	Depois de analisadas várias questões, como motivo, texto, optou-se por se eliminar a última semínima
C.44	T.	Só temos 3 mínimas	Atendendo mesmo à colocação gráfica das

			mínimas, observando momentos motívicos semelhantes, como nos C.37 (B.), 38 (T.) ou ainda 49 (A.), optou-se por se colocar ao 2ºT um pausa de mínima
C.62-68	Bc.	Facto estranho: parece haver sinais de staccato, ainda que quase ligados à haste das notas	Opotu-se por se colocar os staccatos.
C.73, 1ºT	B.	Sílaba "le"	Trata-se de um erro óbvio, pois com a ligadura não sera possível. Optou-se por se colocar no 2ºT.
C.80	B.	Semibreve	Optou-se por se colocar uma pausa de mínima.
C.80	S.	Dúvida se temos um ponto ou uma pausa	Optou-se por se colocar uma pausa de mínima, pois não se insere bem na harmonia subjacente.
C.106, 2ºT	B.	Sílaba final "a" de primeiro "Aleluia" coincide com sílaba incial de um Segundo "Aleluia"	É rara esta situação, sendo este o terceiro caso no total de todas as obras de João Rodrigues Esteves e o mais difícil de corrigir sem ser de forma mínima. Optou-se por se deixar como está no original, escrevendo-se ainda assim a elisão, que não está no original.

O QUAM SUAVIS EST DOMINE

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/34 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB	Festa do Santíssimo Corpo e Sangue de Cristo	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1746 / Original	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
O quam suavis est, Domine, Spiritus tuus, qui ut dulcedinem tuam in filios demonstrares, pane suavissimo de caelo praestito, esurientes reples bonis, fastidiosos divites dimittens inanes.	Como é suave, Senhor, o vosso Espírito! Para nos mostrar a vossa bondade, destes-nos um pão delicioso descido do Céu, que sacia de bens os famintos e deixa os ricos de mãos vazias.

http://www.liturgia.pt/lh/pdf/0702SSCorpoSanCristo.pdf

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição

C. 8, 2ºT	B.	Não se vêm as notas, devido a mancha de água.	Consegue-se vislumbrar o texto "spiri" de "spiritus", cuja última sílaba se encontra no início do sistema seguinte. Optou-se pela nota "Mi" que se adequa ao contexto harmónico e é claramente a que melhor respeita o movimento melódico envolvente. Optou-se pelo ritmo mínima pontuada + semínima, conforme passagem semelhante com o mesmo texto no A. no C.5 e posteriormente no S. no C.9
C.16, 2ºT/2ªP	A.	Não se vê a nota, devido a mancha de água.	Vislumbra-se muito tenuamente uma nota situada na região do "Ré", podendo eventualmente ser "Mi". Sendo ambas possíveis, optou-se pelo "Ré"
C. 25,1ºT/1ªP	S.	Não é possível ver na primeira parte do 1º tempo qualquer nota	Toda a lógica melódica aponta para que seja "Lá" a nota em falta, opção que foi tomada, optando-se ainda por se colocar a sílaba "ples" de "reples" ao 2º tempo

PINGUIS EST PANIS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/35 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
TB soli, Bc.	Festa do Santíssimo Corpo e Sangue de Cristo	Motete
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1733 / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Pinguis est panis Christi, et praebebit delicias regibus. Alleluia.	O seu pão será abundante, e ele dará delícias reais. Aleluia.

Tradução do Pe. Pedro Lourenço Ferreira, OCD, Director do Secretariado Nacional de Liturgia

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 33, 1ºT	Bc.	Duas colcheias	Optou-se pose colocar colcheia pontuada e semicolcheia, conforme pasagens semelhantes, como nos compassos 3 e 88 do Bc. e nos compassos 44 e 47, p.ex., nas vozes.

C. 55, 3ºT	T.	Indicação de bequadro no "Ré"	Só pode ser um lapso. Optou-se por se colocar um sustenido, alias, conforme resultado harmónico sugerido pela cifra do Bc. nesse instante
C. 74	Bc.	Indicação de sustenido	Esta indicação é assaz estranha, pois se encontra antes da nota e não ou por cima ou por baixo dela, como é uso. Parece tartar-se de uma alteração posterior, alias como outras, ainda qu mais óbvias, que referirei de seguida. Optou-se por não se colocar a indicação, pois também obrigaria a várias alterações em ambas as vozes e interromperia a lógica harmónica da sequência por quintas descendentes em que se insere.
C. 75, 3ºT	Bc.	Indicação de sustenido por cima da nota, quando há um 7 por debaixo da mesma	Parece ser de novo um acrescento posterior. Seria possível admitir a nota "Ré#", de um ponto de vista harmonico, tendo para isso de se alterar o "Ré" do B. para "Ré#". Optou-se, por isso, por se alterar a nota no B. e por se incluir na cifra o sustenido.
C. 76	Bc.	Indicação de sustenido por cima da nota	Parece ser de novo um acrescento posterior. Contudo, aqui faz mais sentido a inclusão da cifra, pois a nota a que se refere é sensível da tonalidade, tendo por isso que ser um acorde maior, o que a cifra "#" indica. Optou-se pelo inclusão da cifra.
C. 93	Tutti	Mínima	Admitindo que possa ter significado abreviar o final, optou-se por se deixar o compasso final desta secção com a duração de uma mínima.
C.131	T.	Semínima, enquanto S. tem colcheia	Optou-se por transformar a semínima numa colcheia, igualizando-a ao S. e atendendo a que há uma mudança de harmonia ao 2ºT no Bc.
C.135-136	S.	Ligadura	Ligadura está colocada por lapso, pois não é viável, se colocarmos o texto presente.
C. 136-145	B.	Várias colcheias separadas	Desta separação de colcheias resulta a rearticulação do texto, que estará colocado, como é norma, entre parêntesis rectos. Retirou-se a sílaba "le" da segunda nota do C.145
C. 169	Tutti	Mínima	Admitindo que possa ter significado abreviar o final, optou-se por se deixar o compasso final desta secção com a duração de uma mínima.

QUAM PULCHRI SUNT

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/36 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB	Festa da Conceição da Beata Virgem Maria	Motete
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1719 / Mottetto per la Concessione dela Beatissima Vergine / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Obra já editada em DODERER, Gerhard, FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980		

Texto	Tradução
Quam pulchri sunt gressus tui, filia principis! Collum tuum sicut turris eburnea; oculi tui divini, et comæ capitis tui sicut purpura regis. Quam pulchra es, et quam decora, carissima! Alleluia.	Quão formosos são os teus passos, ó filha do príncipe! Teu pescoço é com uma torre de marfim; teus olhos são divinos, e os cabelos da tua cabeça são como a púrpura do rei. Quão formosa e encantadora és, caríssima! Aleluia!

Tradução de Pe. Manuel Amorim, membro da Comissão Diocesana de Liturgia da Diocese do Porto

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.56, 2ºT/1ªP	A.	"Ré^{3}" ou "Sol^{2}"?	A nota "Sol" aparenta ter sido rasurada, pelo que se optou pelo "Ré".

QUANTO EIS PRÆCIBIEBAT

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/37 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB, Bc.	XI Domingo depois de Pentecostes	Motete
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1729 / Dominica XI post Pentecost. / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Quanto eis præcipiebat tanto magis plus prædicabant [et eo amplius admirabantur]	Quanto mais ele dizia que não falassem mais eles contavam o que tinha acontecido, dizendo: "Tudo

dicentes bene omnia fecit et surdos fecit audire et mutos loqui. Alleluia.	quanto ele tem feito é maravilhoso. Até põe os surdos a ouvir e os mudos a falar." Aleluia.

http://xn--bblia-zsa.is/PORBSP/Mark/7
(Mc. 7:36-37)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.4, 2ºT/2ªP	A.	"Mi"	"Mi" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por alterar para "Ré"
C.44, 1ºT/2ªP	B.	No original está o texto "quan-to"	Deverá ser erro e optou-se por se alterar para "tan-to", de acordo com o texto que se segue.
C.63, 3ºT	A.	Nota sobre a sílaba "o" de "omnia" tem a duração de uma colcheia	Trata-se obviamente de um erro. Optou-se à semelhança do que acontece no B. no compasso seguinte por alterar para uma semínima
C.73, 2ºT	Bc.	1ª nota é "Sol" no original	Trata-se obviamente de um erro. Optou-se por se alterar para "Lá"
C.93-94	Tutti	Indicação de "pia." no T.	Optou-se por se indicar para todas as vozes e Bc.
C.97	Tutti	Mínima como valor total	Por ser possível que esta escolha tenha implicações na interpretação, optou-se por se deixar como no original, sem indicação de compasso.
C.118, 1ºT	A.	Bemol no "Fá"	Dúvida quanto a este inusitado bemol, transcrito como bequadro. A única explicação tem a ver com a intenção de evitar um salto melódico de trítono, que por vezes surge. Optou-se por se manter como no original.
C.122-123	Tutti	Barra de compasso	Só temos barra de compasso no T., ainda que rasurada. Penso que não há justificação para que ela, ao contrario de outros momentos noutras obras, não seja incluída, o que foi feito
C.123	Tutti	Mínima como valor total, com excepção do B., onde parece ter um ponto.	Por não se vislumbrar implicações interpretativas, optou-se por se colocar o ponto, que permite o preenchimento total do compasso.

SICUT FULGUR EXIT AB ORIENTE

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/38 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB soli, SATB, Bc.	XXIV Domingo depois de Pentecostes	Motete

FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA
Partitura	Data: 1726 / Motete p.ª a Dominga Visegima quarta post Pentecoste a 4 / Orig.le
OBSERVAÇÕES	

Texto	Tradução
Sicut fulgur exit ab oriente et paret usque in occidentem ita erit et adventus Filii hominis. Ubicumque fuerit corpus, illic congregabuntur et aquilae.	Assim como o relâmpago sai do oriente e se mostra até ao ocidente, assim será também a vinda do Filho do homem. Pois onde estiver o cadáver, aí se ajuntarão as águias.

https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/24

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.43	S.	Mínima pontuada e duas semicolcheias	Admitindo que esta escrita possa ter uma explicação, deixa-se aqui essa referência, mas optou-se por escrever mínima pontuada e duas colcheias
C.44	A.	Tema semelhante ao exposto no C.43 no S., mas com duas colcheias	Execpção à regra neste motivo e nesta obra. Manteve-se, por isso, o original
C.46	T.	Mínima pontuada e duas semicolcheias	Admitindo que esta escrita possa ter uma explicação, deixa-se aqui essa referência, mas optou-se por escrever mínima pontuada e duas colcheias
C.47	B. / Bc.	Mínima pontuada e duas semicolcheias	Admitindo que esta escrita possa ter uma explicação, deixa-se aqui essa referência, mas optou-se por escrever mínima pontuada e duas colcheias
C.52	S.	Mínima pontuada e duas semicolcheias	Admitindo que esta escrita possa ter uma explicação, deixa-se aqui essa referência, mas optou-se por escrever mínima pontuada e duas colcheias
C.53	B. / Bc.	Mínima pontuada e duas semicolcheias	Admitindo que esta escrita possa ter uma explicação, deixa-se aqui essa referência, mas optou-se por escrever mínima pontuada e duas colcheias
C.54	T.	Mínima pontuada e duas semicolcheias	Admitindo que esta escrita possa ter uma explicação, deixa-se aqui essa referência, mas optou-se por escrever mínima pontuada e duas colcheias
C.79	A.	Mínima, após uma semínima no início do compasso, e duas semicolcheias	Admitindo que esta escrita possa ter uma explicação, deixa-se aqui essa referência, mas optou-se por escrever mínima e duas colcheias

C.79	T.	Tem uma sílaba “nis”	Deve ser um lapso. Optou-se por escrever “tem”, sílaba final de “occidentem”.
C.80	A.	Tema semelhante ao exposto várias vezes anteriormente, mas com duas colcheias	Execpção à regra neste motivo e nesta obra. Manteve-se, por isso, o original
C.81	T. / Bc.	Mínima pontuada e duas semicolcheias	Admitindo que esta escrita possa ter uma explicação, deixa-se aqui essa referência, mas optou-se por escrever mínima pontuada e duas colcheias
C.82	B. / Bc.	Mínima pontuada e duas semicolcheias	Admitindo que esta escrita possa ter uma explicação, deixa-se aqui essa referência, mas optou-se por escrever mínima pontuada e duas colcheias
C.88	S.	Mínima, após uma semínima no início do compasso, e duas semicolcheias, como anteriormente no C.79 no A.	Admitindo que esta escrita possa ter uma explicação, deixa-se aqui essa referência, mas optou-se por escrever mínima e duas colcheias
C.89	B. / Bc.	Mínima pontuada e duas semicolcheias	Admitindo que esta escrita possa ter uma explicação, deixa-se aqui essa referência, mas optou-se por escrever mínima pontuada e duas colcheias
C.93, 2ºT	A.	À segunda parte do tempo está um “Mi”	A confirmar-se esta nota teríamos uma sétima do acorde, mesmo que entendessemos como ornato, que, ao contrario do que é usual, não resolve. Repetir o “Fá” da primeira parte do tempo nçao faria sentido pois não haveria texto a colocar. Resolver o “Mi” para “Ré”, solucionaria este problema mas criaria um novo, na medida em que ao 2ºT desse compasso temos um “Ré”. Optou-se por se deixar como no original: “Mi”
C.133	A.	Falta o texto “adventus” entre “et” e “Filii”	Não sendo uma prática usual, optou-se por se deixar como no original
C.173	S.	Semibreve. Falta um ponto de aumentação	Optou-se por se acrescentar o ponto.
C.178	B. / Bc.	Semibreve. Falta um ponto de aumentação	Optou-se por se acrescentar o ponto.
C.179	A.	Pouca clareza quanto à colocação do texto.	Optou-se por se colocar como no S. no C.176
C.201-205	B.	Ligaduras a unir cada para de compassos	Optou-se por se ligarem todos, admitindo-se que o não ligar pudesse ter a ver com indicações de respiração.

C.207	Tutti	Semibreve sem ponto e suspensão só sobre a nota do Bc.	Uniformizou-se a suspensão para todos, assim como se acrescentou a todos os ponto de aumentação, de forma a que o compassos ficasse preenchido.

SIMILE EST REGNUM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/39 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB, Bc.	6º Domingo depois da Epifania	Motete
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1728 / Don.ca 6ª post Epiph. / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Simile est regnum cælorum fermento quod acceptum mulier abscondit in farinæ satis tribus, donec fermentatum est totum. Alleluia.	O reino dos céus é semelhante ao fermento, que uma mulher toma e introduz em três medidas de farinha, até que tudo esteja levedado. Aleluia.

https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/13
(Mateus 13:33)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.24	A.	"Fá"	"Fá" não se insere na harmonia subjacente, claramente sugerida pela cifra 6 no Bc.. Percebe-se a nota "Fá", pois motivicamente visto seria a mais adequada, conforme B. no C.28. Optou-se por alterar para "Mi"
C.33, 2ºT	Bc.	Cifra 6, pouco condizente com as vozes	Optou-se por se escrever a cifra 5, enquadrada por um parêntesis rectos
C.69	A.	Aparentemente temos duas mínimas e uma semínima, ainda que esta esteja mais ténue.	Optou-se por se eliminar a semínima, pois com as duas mínimas o texto está colocado e harmonicamente funciona.
C.123	A.	Semibreve	Optou-se por se acrescentar uma pausa, conforme S. no C.115 e A. no C.117, atendendo à prática constatada de ter uma pausa antes da reentrada de um tema.

STETIT JESUS IN MEDIO

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/40 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SA soli, SATB/SATB, Bc.	3ª-feira da oitava Pascal	Motete
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1726 / Motet A8 Pª. A. Feria Tertia infra octavã Pascha / Original	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Stetit Jesus in medio discipulorum suorum et dixit eis: "Pax vobis, ego sum, nolite timere". Conturbati vero et conterriti existimabant se spiritum videre. Alleluia.	Estando Jesus no meio dos seus discípulos e disse: "A paz esteja convosco, não temais:" Mas eles, espantados e atemorizados, pensavam que tinham visto um espírito. Aleluia.

Adaptação minha de https://www.bibliaonline.com.br/acf/lc/24

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.20, 3º-4ºT	T.I	Semínima pontuada e duas colcheias	Valor das figures superior ao admissível. Depois de analisado o contexto envolvente, optou-se por se eliminar uma colcheia.
C.78	Tutti	Vozes com Mínima, outras com Semibreve	Optou-se por se colocar em todas mínima pontuada.
C.120, 4ºT	Bc.	Pausa de semínima, como vozes do Coro II	Como esta não é a prática usual, optou-se por se assumir o B.I como Bc.

TU ES PASTOR OVIUM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/41 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB soli, SATB, Bc.	Festa dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo	Motete
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1731 / In festo SS. Apostolorũ Petri et Pauli / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Tu es pastor ovium, Princeps Apostolorum, tibi tradidit Deus omnia regna mundi. Et ideo tibi tradite sunt claves regni cælorum. Quodcumque ligaveris super terram erit ligatum et in cælis et quodcumque solveris super terram erit solutum et in cælis. Et ideo tibi tradite sunt claves regni cælorum.	Tu és o pastor das ovelhas, ó Príncipe dos Apóstolos; a ti foram dados todos os reinos do mundo. A ti foram dadas as chaves do reino dos Céus. Tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que tu desligares na terra será desligado no céu. A ti foram dadas as chaves do reino dos Céus.

Tradução minha

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.9	A.	Falta meio tempo ao compasso	Optou-se por se acrescentar uma pausa de semínima. Este compasso e o seguinte representam um momento algo estranho, devido à fragilidade harmonica resultante da falta da continuidade expectável do "Fá" do C.9 para o C.10, onde iria ocupar a terceira do acorde, que assim falta.
C.137	Tutti	Semibreve	Por não se vislumbrar qualquer significado para o valor das notas existente no original, optou-se por se equalizar com os compassos anteriores, mantendo-se o compasso ternário simples.
C. 153-154	S.	Sílaba "cæ" de "cælis" desde o 3ºT do C.153 até ao 2ºT do C.154	Devido à separação de colcheias do original, optou-se por uma reescrita do texto, resultando também daí um aumento de densidade de texto, tão característica de finais de frases, como é aqui o caso.
C.154, 3º-4ºT	B.	Mínima	Optou-se por se colocar semínima seguida de pausa de semínima, conforme restantes vozes no mesmo instante.

VESPERE AUTEM SABBATHI

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/42 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB soli, SATB, Bc.	2º Domingo do Tempo Pascal	Motete
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1726 / Motete A4 Pª A Dominica in Albis / Original	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Vespere autem Sabbathi, congregatis discipulis, venit Jesus, et stetit in medio eorum, dicens: “Pax vobis! Sicut misit me Pater, ita et ego mitto vos.” Et cum hoc dixisset, insuflavit in eos, dicens: "Accipite Spiritum Sanctum. Quorum cumque remiseritis peccata, remituntur eis, retenta sunt." Alleluia.	Na tarde de sábado, estavam reunidos os discípulos, Jesus apareceu no meio deles e disse-lhes: “A paz esteja convosco! Assim como o Pai me enviou, assim também eu vos envio a vós. E, tendo dito isto, soprou sobre eles, dizendo: "Recebei o Espírito Santo. Àqueles a quem perdoardes os pecados, ser-lhes-ão perdoados; àqueles a quem os retiverdes, ser-lhes-ão retidos.” Aleluia.

Adaptação minha de https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/20 (Jo. 20:19-23)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.78	Tutti	No original S. tem mínima pontuada e restantes vozes mínima	Optou-se por se colocar em todas as vozes mínima pontuada, preenchendo-se assim o compasso.
C.136	A./T./B.	Semínima	Optou-se por se acrescentar pausas para o restante compasso, possibilitando assim que o possível solo que se inicia ao 2ºT do compasso possa ser bem audível.
C.148	Tutti	Semibreve	Por não se encontrar explicação possível, optou-se por uma mínima pontuada, preenchendo assim o compasso.

2.7 RESPONSÓRIOS

CUSTODIVIT ILLUM DOMINUS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/43 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SSAB soli, SATB/SATB, Bc.	Festa de S. Vicente	Responsório de Matinas
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1740 / Rº Cº de S. Vicente a8 / Original	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Rp: Custodivit illum Dominus, ab inimicis, et a seductoribus tutavit illum, et certamen dedit illi ut vinceret.	Rp: O Senhor o guardou de seus inimigos, e o defendeu dos sedutores, e no conflito lhe deu a vitória.
Presa: Et sciret quoniam potentior est sapientia.	Presa: E para que soubesse que a sabedoria é mais poderosa.
Verso: Descenditque cum illo in foveam, et a vinculis non dereliquit eum, et didit illi claritatem æternam.	Verso: Desceu com ele ao fosso, e das cadeias não o soltou, e lhe deu claridade eterna.
Presa: Et sciret quoniam potentior est sapientia.	Presa: E para que soubesse que a sabedoria é mais poderosa.
Gloria: Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Glpria: Glória ao Pai e ao Filho e ao Espirito Santo.
Presa: Et sciret quoniam potentior est sapientia.	Presa: E para que soubesse que a sabedoria é mais poderosa.

Tradução do Pe. Pedro Lourenço Ferreira, OCD, Director do Secretariado Nacional de Liturgia

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.15	S.II / A.II	Mínima	Opção por semínima, conforme T.II e B.II no mesmo instante, que se repara terem sido corrigidos.
C.18	T.I	Mínima	Opção por semínima, conforme S.I e B.I no mesmo instante.
C.22	T.II / B.II	Mínima	Opção por semínima, conforme S.II e A.II no mesmo instante.
C.30, 4ºT	T.I	2ª nota parece ser, por estar rasurada, "Si"	Por não se integrar facilmente na harmonia subjacente e pore star rasurada, optou-se por se alterar para "Lá"
C.34	S.II / A.II	Mínima	Opção por semínima, conforme T.II e B.II no mesmo instante, que se repara terem sido corrigidos.

C.53	Bc.	Cifra 5 2	De acordo com a harmonia existente nas vozes, a cifra deverá ser 4, pela a qual se optou. 2
C.79	T.II	Mínima, sem qualquer indicação mais.	Devido à harmonia sujacente, optou-se por transformar em semínima, conforme possibilidade vista no C.77 no S.I. A manter-se o "Sol", teríamos ao 2ºT uma sétima não resolvida
C.93	S.II	Mínima	Optou-se pela colocação de uma pausa de semínima ao 1ºT, conforme C.91 no T.II
C.93	T.II	Mínima	Optou-se pela colocação de uma pausa de semínima ao 3ºT, conforme C.95 no S.II
C.107, 2º-3ºT	T.II	"Sol"	"Sol" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por alterar para "Fá#"
C.109	Tutti	Semibreve	Optou-se por se deixar como no original, apesar do compasso imediatamente anterior ter 3 tempos.
C.146	Tutti	Semínima num compasso c	Por ser possível que esta escolha tenha implicações na interpretação, optou-se por se deixar como no original.
C.215-218	Tutti	Todas as notas "Fá" não estão alteradas descendentemente	Apesar de não haver total certeza, até porque toda esta secção termina em DóM, optou-se por se alterarem os "Fá", que seriam sustenido, por força da armação da clave, para "Fá" natural. Estas alterações estão colocadas sobre as notas respectivas, em jeito de sugestão.

TANTA GRASSABATUR CRUDELITAS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/44 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
AATB/SATB soli, AATB/SATB, Bc.	Festa de S. Vicente	Responsório de Matinas
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1728 / R. 3º P. as Matinas do Martir S. Vicente A8 concertado / Original	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	

Rp: Tanta grassabatur crudelitas in Martyris corpore, et tanta tranquilitas proferebatur in voce.	Rp: Tanta crueldade grassava no corpo do Mártir e tanta tranquilidade era proferida pela voz.
Presa: Ut Vincentio patiente, non is, qui torquebatur, sed alius loqui videretur.	Presa: Para que parecesse outro que falava e não o paciente Vicente que era arrastado.
Verso:. Tot convicta miraculis persistebat impietas, tot vexata suppliciis non cedebat infirmitas.	Verso: Vencida por tão grande milagre a impiedade persistia, a tão sofrida fraqueza não cedia aos suplícios.
Presa: Ut Vincentio patiente, non is, qui torquebatur, sed alius loqui videretur..	Presa: Para que parecesse outro que falava e não o paciente Vicente que era arrastado.
Gloria: Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Glpria: Glória ao Pai e ao Filho e ao Espirito Santo.
Presa: Ut Vincentio patiente, non is, qui torquebatur, sed alius loqui videretur..	Presa: Para que parecesse outro que falava e não o paciente Vicente que era arrastado.

Tradução do Pe. Pedro Lourenço Ferreira, OCD, Director do Secretariado Nacional de Liturgia

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.48, 4ºT	T.I	No original, a segunda nota é "Sol"	"Sol" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por alterar para "Fá"
C.72, 4ºT	T.I	"Fá"	"Fá" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por alterar para "Mi"
C.130	Tutti	Semínima num compasso c	Por ser possível que esta escolha tenha implicações na interpretação, optou-se por se deixar como no original.
C.170	A./T.		Não se colocou qualquer indicação, optando-se por se deixar como está no original, apesar de se admitir que as vozes em questão possam ser solisticamente apresentadas.
C.199	Tutti	Mínima num compasso 3 4	Por ser possível que esta escolha tenha implicações na interpretação, optou-se por se deixar como no original.

VERBUM CARO

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/45 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
S solo, SSSSA, Bc.	Natividade do Senhor	Responsório de Matinas (8º)
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1731 / Responsorio 8º A 5 voces pª o Il.mo Natal / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Rp: Verbum caro factum est, et habitavit in nobis.	Rp: O Verbo fez-se carne, e habitou entre nós:
Presa: Et vidimus gloriam ejus, gloriam quasi unigeniti, a Patre plenum gratiae et veritatis.	Presa: E nós vimos a Sua Glória, como doFilho Unigénito do Pai, cheio de Graça e de Verdade.
Verso: Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso, factum est nihil.	Verso: Por Ele tudo foi feito, e sem Ele nada doi criado.
Presa: Et vidimus gloriam ejus, gloriam quasi unigeniti, a Patre plenum gratiae et veritatis.	Presa: E nós vimos a Sua Glória, como doFilho Unigénito do Pai, cheio de Graça e de Verdade.
Gloria: Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Glpria: Glória ao Pai e ao Filho e ao Espirito Santo.
Presa: Et vidimus gloriam ejus, gloriam quasi unigeniti, a Patre plenum gratiae et veritatis.	Presa: E nós vimos a Sua Glória, como doFilho Unigénito do Pai, cheio de Graça e de Verdade.

Tradução de Margarida Miranda, investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Hmanísticos da Universidade de Coimbra em LOBO, Duarte (c.1565-1646)), *Opuscula 1602 (Vol. I.1), Responsórios de Natal 4vv.* (Ed. José Abreu). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. xxxv

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.33	Tutti	Mínima	Optou-se por se colocar um semibreve, preenchendo-se assim o compasso.
C.53, 2º-3ºT	S.I	"Dó"	"Dó" seria sétima do acorde, que teria de resolver para "Si", o que não acontece, até porque mesmo indirectamente a sétima está resolvida no S.II. Optou-se por "Ré", apesar de significar um redobramento do Bc., o que acontece por diversas vezes, apesar de quando tal acontece, acontecer com o A.
C.62	S.I	Separação de hastes entre a 4ª e a 5ª semicolcheia	Optou-se por se unir todas as semicolcheias por não se encontrar justificação para este tipo de escrita.
C.64	S.III	Separação de hastes entre a 1ª e a 2ª semicolcheia	Optou-se por se unir todas as semicolcheias por não se encontrar justificação para este tipo de escrita.
C.64	S.IV	Separação de hastes entre a 3ª e a 4ª semicolcheia	Optou-se por se unir todas as semicolcheias por não se encontrar justificação para este tipo de escrita.
C.88	Tutti	Semínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso.
C.88	Tutti	Sinal de suspensão só no Bc.	Optou-se por se acrescentar o sinal de suspensão a todas as vozes.
C.174	Tutti	Não há indicação de qual Soprano deverá cantar	Deixou-se em aberto a escolha de qua soprano, pela indicação de meramente S.
C.181-182	A.	Ligadura entre 3º tempo do C.181 e o 1 Tempo do C.182. Sílaba "San" de "Sancto" sob o 1º T do C.182	Optou-se por se eliminar a ligadura e deixar a sílaba "San" no 1º T do C.182, conforme S.1 no início do C.181

C.187, 1ºT	S.	Borrão	Optou-se pelo ritmo com um intervalo disjunto, à semelhança do que acontece no A. no compasso seguinte, que segue a técnica de imitiação em toda esta passagem. De acordo com o contexto harmónico optou-se pelas notas "Mi" e "Sol"
C.198	Tutti	Semínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso.

RESPONSÓRIOS DE NATAL – 1. HODIE NOBIS CÆLORUM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/45a[1]A7	P-EVc ms. 136
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB soli, SATB/SATB, Bc.	Natividade do Senhor	Responsório de Matinas (1º)
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1736 / Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios] / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Rp: Hodie nobis caelorum Rex, de Virgine nasci dignatus est, ut hominem perditum ad caelestia regna revocaret.	Rp: Hoje, de uma virgem, dignou-se nascer para nós o Rei dos Céus, para reconduzir ao Reino celeste o Homem que estava perdido.
Presa: Gaudet exercitus Angelorum, quia salus aeterna humano genere apparuit.	Presa: Alegra-se o exército dos Anjos: porque para o género humano brilhou a salvação eterna.
Verso: Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus, bonae voluntatis.	Verso: Por Ele tudo foi feito, e sem Ele nada doi criado.
Presa: Gaudet exercitus Angelorum, quia salus aeterna humano genere apparuit.	Presa: Alegra-se o exército dos Anjos: porque para o género humano brilhou a salvação eterna.
Gloria: Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Gloria: Glória ao Pai e ao Filho e ao Espirito Santo.
Rp: Hodie nobis caelorum Rex, de Virgine nasci dignatus est, ut hominem perditum ad caelestia regna revocaret.	Rp: Hoje, de uma virgem, dignou-se nascer para nós o Rei dos Céus, para reconduzir ao Reino celeste o Homem que estava perdido.
Presa: Gaudet exercitus Angelorum, quia salus aeterna humano genere apparuit.	Presa: Alegra-se o exército dos Anjos: porque para o género humano brilhou a salvação eterna.

Tradução de Margarida Miranda, investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Hmanísticos da Universidade de Coimbra em LOBO, Duarte (c.1565-1646)), *Opuscula 1602 (Vol. I.1), Responsórios de Natal 4vv.* (Ed. José Abreu). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. xxx

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.15	Tutti	Mínima	Optou-se por se colocar um semibreve, preenchendo-se assim o compasso.
C.15	A.II/T.II/Bc.	Mínima	Optou-se por se acrescentar sinal de suspensão

			conforme restantes vozes.
C.31, 1º-2ºT	T.I	Mínima	Optou-se por se colocar suas semínimas, pela necessidade de colocação do texto.
C.34	T.II	Separação de hastes entre a 2ª e a 3ª colcheia	Optou-se por se unir todas as colcheias por não se encontrar justificação para este tipo de escrita.
C.35	S.I/T.I	Separação de hastes entre a 2ª e a 3ª colcheia	Optou-se por se unir todas as colcheias por não se encontrar justificação para este tipo de escrita.
C.35	T.II	Ligadura entre o 1º e o 2º tempos	Por não haver na união das hastes das colcheias qualquer indicação clara, optou-se pela retirada da ligadura, de forma a colocação do texto coincida com o das restantes vozes do 2º coro.
C.36	Tutti	Semibreve	Optou-se por se colocar um mínima pontuada, preenchendo-se assim o compasso.
C.38	Tutti		Acrescentou-se, entre parêntesis rectos, a indicação de "Soli a2", como se encontra nas partes. Optou-se por se deixar em aberto de que coro serão os soli.
C.46	Tutti	Mínima	Optou-se por se colocar um semibreve, preenchendo-se assim o compasso.
C.69	Tutti		Acrescentou-se, entre parêntesis rectos, a indicação de "Soli a3", como se encontra nas partes. Optou-se por se deixar em aberto de que coro serão os soli
C.80	Tutti	Mínima	Optou-se por se colocar um mínima pontuada, preenchendo-se assim o compasso.

RESPONSÓRIOS DE NATAL – 2. HODIE NOBIS DE CÆLO

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/45a[2]A7	P-EVc ms. 137
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SAB soli, SATB/SATB, Bc.	Natividade do Senhor	Responsório de Matinas (2º)
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1736 / Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios] / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	

Rp: Hodie nobis de caelo pax vera, descendit de caelo.	Rp: Hoje, para nós, desceu do Céu a verdadeira Paz.
Presa: Hodie per totum mundum melliflui facti sunt caeli.	Presa: Hoje, por todo o mundo, os céus derramaram mel.
Verso: Hodie illuxit nobis dies redemptionis novae, reparationis antiquae felicitatis aeternae.	Verso: Hoje raiou para nós o dia da nossa redenção, resgate da antiga felicidade eterna.
Presa: Hodie per totum mundum melliflui facti sunt caeli.	Presa: Hoje, por todo o mundo, os céus derramaram mel.

Tradução de Margarida Miranda, investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Hmanísticos da Universidade de Coimbra em LOBO, Duarte (c.1565-1646)), *Opuscula 1602 (Vol. I.1), Responsórios de Natal 4vv.* (Ed. José Abreu). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. xxxi

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.6-11	Tutti excepto B.I/ B.II		Perante diferentes opções de colocação de texto. optou-se pela colocação conforme as partes.
C.11-13	Tutti	"descendit"	Optou-se por se alterar este texto só no fim desta secção, pois falta uma palavra essencial à compreensão do texto e que dele sempre fez parte: "de cælo".
C.13	Tutti	Mínima	Optou-se por se colocar um mínima pontuada, preenchendo-se assim o compasso.
C.22	Tutti excepto B.I		Acrescentado sinal de suspensão, conforme B.I.
C.23	Tutti		Acrescentou-se, entre parêntesis rectos, a indicação de "Soli a3", como se encontra nas partes. Optou-se por se deixar em aberto de que coro serão os soli
C.25-26	S.	Ligadura a unir a última nota do C.25 com a primeira de C.26	Optou-se pela eliminação da ligadura, pois parece tratar-se de um erro, resultante de uma outra colocação anterior de texto, que se constata está rasurado.
C.26-27	A.	Ligadura a unir a última nota do C.26 com a primeira de C.27	Optou-se pela eliminação da ligadura, pois parece tratar-se de um erro, resultante de uma outra colocação anterior de texto, que se constata está rasurado.
C.40	Tutti	Mínima	Optou-se por se colocar um mínima pontuada, preenchendo-se assim o compasso.

RESPONSÓRIOS DE NATAL – 3. QUEM VIDISTI PASTORES

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal	P-Lf 72/45a[3]A7	P-EVc ms. 138

de Lisboa

EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SSATB soli, SATB/SATB, Bc.	Natividade do Senhor	Responsório de Matinas (3º)

FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA
Partitura	Data: 1736 / Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios] / Orig.le

OBSERVAÇÕES

Texto	Tradução
Rp: Quem vidistis pastores, dicite, annuntiate nobis, in terris quis apparuit.	Rp: Quem vistes, pastores? Dizei-nos, anunciai-nos, quem apareceu sobre a terra?
Presa: Natum vidimus et chorus angelorum, collaudantes Dominum.	Presa: Vimos o recém-nascido e os coros dos Anjos a louvar o Senhor.
Verso: Dicite, quidnam vidistis et annuntiate Christi nativitatem.	Verso: Dizei, quem vistes? E anunciai o nascimento de Cristo.
Presa: Natum vidimus et chorus angelorum, collaudantes Dominum.	Presa: Vimos o recém-nascido e os coros dos Anjos a louvar o Senhor.
Gloria: Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Gloria: Glória ao Pai e ao Filho e ao Espirito Santo.
Presa: Natum vidimus et chorus angelorum, collaudantes Dominum.	Presa: Vimos o recém-nascido e os coros dos Anjos a louvar o Senhor.

Tradução de Margarida Miranda, investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Hmanísticos da Universidade de Coimbra em LOBO, Duarte (c.1565-1646)), *Opuscula 1602 (Vol. I.1), Responsórios de Natal 4vv.* (Ed. José Abreu). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. xxxi

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.10	S.I/A.I	Semibreve	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso.
C.11	CoroI	Semibreve	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso, por não se encontrar justificação para que o ponto não fosse acrescentado e mesmo pela constatação dos momentos envolventes, anteriores e posteriores.
C.23	Tutti	Semibreve	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso.
C.29, 3º-4ºT	T.I	Dois “Mi”	Por não se inserirem na harmonia subjacente, optou-se por se alterar ambos para “Fá”
C.32	S.I		Faltam duas pausas entre as duas primeiras colcheias e as duas seguintes, conforme restantes vozes co Coro I
C.34	Tutti	Mínima	Optou-se por se colocar um semibreve, preenchendo-se assim o compasso e conforme se encontra nas partes.
C.35	Tutti		Acrescentou-se, entre parêntesis rectos, a indicação de “Soli a2”, como se encontra nas

			partes. Optou-se por se deixar em aberto de que coro serão os soli.
C.42	S.I	Mínima	Optou-se por se acrescentar uma pausa de semínima
C.43	S.II	Mínima	Optou-se por se acrescentar uma pausa de semínima, à semelhança do S.I no compasso anterior.
C.52	Tutti	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso.
C.64	Tutti		Acrescentou-se, entre parêntesis rectos, a indicação de "Soli a4", como se encontra nas partes. Fica claro da partitura que neste caso os soli são do 2ºcoro.

RESPONSÓRIOS DE NATAL – 4. O MAGNUM MYSTERIUM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/45a[4]A7	P-EVc ms. 139
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SAT soli, SATB/SATB, Bc.	Natividade do Senhor	Responsório de Matinas (4º)
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1736 / Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios] / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Rp: O magnum mysterium et admirabile Sacramentum. Ut animalia viderent Dominum natum, jacentem in praesepio.	Rp: Ó grande mistério e sacramento admirável, os animais foram os primeiros a ver o Senhor deitado numa manjedoura.
Presa: Beata virgo cujus viscera meruerunt portare Dominum Christum.	Presa: Bendita a Virgem cujo ventre mereceu trazer a Cristo Senhor.
Verso: Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum.	Verso: Salve Maria, cheia de Graça: o Senhor está contigo.
Presa: Beata virgo cujus viscera meruerunt portare Dominum Christum.	Presa: Bendita a Virgem cujo ventre mereceu trazer a Cristo Senhor.

Tradução de Margarida Miranda, investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Hmanísticos da Universidade de Coimbra em LOBO, Duarte (c.1565-1646)), *Opuscula 1602 (Vol. I.1), Responsórios de Natal 4vv.* (Ed. José Abreu). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. xxxii

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.13, 1ºT/2ªP	T.II	"Dó"	Optou-se por "Si", por se enquadrar na harmonia subjacente, claramente explícita pelo 1º Coro

C.14/15	Bc.	Estranha situação desde o fim do C.14, com a sucessão aparentemente cromática, sendo que o "Sol#" do início do C.15 se encontra uma oitava superior, porventura por se encontrar neste momento a mudança de página e o "Sol#" coincidir com a mesma altura de som do B.I	Optou-se por se colocar o "Sol#" uma oitava inferior, ficando claro o movimento cromático.
C.16	S.II	Sinal de suspensão	Por ser a única voz com este sinal, optou-se por se retirar o referido sinal.
C.35	Tutti	Semibreve	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso.
C.38-39	S.II	A colocação do texto no original coloca a sílba "Dó" da palavra "Dominus" no 2ºT do C.38 e as seguintes sílabas a partir do 2ºT do C. 40	Optou-se por se rever esta colocação, apesar de a mesma surgir nas partes, pois pelo indício da separação das colcheias que acontece no ultimo tempo do C.38, ter levado à opção presente, que para além do mais, é mais consentânea com a colocação em imitação que encontramos nas restantes vozes.
C.38			Acrescentou-se, entre parêntesis rectos, a indicação de "Soli a3", como se encontra nas partes. Fica claro da partitura que neste caso os soli são do 2ºcoro.

RESPONSÓRIOS DE NATAL – 5. BEATA DEI GENITRIX

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/45a[5]A7	P-EVc ms. 140
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
STB soli, SATB/SATB, Bc.	Natividade do Senhor	Responsório de Matinas (5º)
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1736 / Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios] / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Rp: Beata Dei Genitrix Maria cujus viscera intacta permanent.	Rp: Bendita Maria, mãe de Deus, cujo ventre ficou intacto.

Presa: Hodie genuit salvatorem saeculi.	Presa: Hoje deu à luz o Salvador do mundo.
Verso: Beata quae creditit, quoniam perfecta sunt omnia, quae dicta sunt ei a Domino.	Verso: Bendita aquela que acreditou que havia de se cumprir tudo quanto lhe foi dito da parte do Senhor.
Presa: Hodie genuit salvatorem saeculi.	Presa: Hoje deu à luz o Salvador do mundo.

Tradução de Margarida Miranda, investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Hmanísticos da Universidade de Coimbra em LOBO, Duarte (c.1565-1646)), *Opuscula 1602 (Vol. I.1), Responsórios de Natal 4vv.* (Ed. José Abreu). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. xxxii

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.10	S.I/A.I	Pausas	Registo da estranheza pela ausência de música nestas vozes, quando no mesmo instante os T.I e B.I concluem com uma semibreve pontuada as respectivas frases, facto único, pelo menos em todos os responsórios. Optou-se por se deixar como no original.
C. 32	Tutti excepto B.I/B.II/ Bc.	Sinal de suspensão	Optou-se por se acrescentar este sinal às restantes vozes, até porque as vozes onde estão assinalados são as vozes que têm texto escrito.

RESPONSÓRIOS DE NATAL – 6. SANCTA ET IMMACULATA VIRGINITAS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/45a[6]A7	P-EVc ms. 141
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SSAB soli, SATB/SATB, Bc.	Natividade do Senhor	Responsório de Matinas (6º)
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1736 / Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios] / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Rp: Sancta et immaculata virginitas, quibus te laudibus efferam nescio.	Rp: Santa e imaculada virgindade, que louvores cantar-vos, não sei.
Presa: Quia quem cæli capere, non poterant tuo gremio contulisti.	Presa: Pois Aquele a Quem os céus não podiam conter,vós O trouxestes em vosso seio.
Verso: Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui.	Verso: Bendita sejais entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre.
Presa: Quia quem cæli capere, non poterant tuo gremio contulisti.	Presa: Pois Aquele a Quem os céus não podiam conter,vós O trouxestes em vosso seio.
Gloria: Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Gloria: Glória ao Pai e ao Filho e ao Espirito Santo.
Presa: Quia quem cæli capere, non poterant tuo gremio contulisti.	Presa: Pois Aquele a Quem os céus não podiam conter,vós O trouxestes em vosso seio.

Tradução de Margarida Miranda, investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Hmanísticos da Universidade de Coimbra em

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.41	Tutti	Semibreve	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso.
C.42	Tutti		Acrescentou-se, entre parêntesis rectos, a indicação de "Soli a3", como se encontra nas partes. Optou-se por se deixar em aberto de que coro serão os soli.
C.76	Tutti		Não obstante surgir a indicação de "V a2 2º Choro", da observação das partes concluiu-se o que era mais expectável: que as vozes fossem S.I e S.II e, de acordo com as partes, fossem soli, tendo assim sido acrescentado entre parêntesis rectos a indicação "Soli a2"

RESPONSÓRIOS DE NATAL – 7. BEATA VISCERA MARIÆ VIRGINIS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/45a[7]A7	P-EVc ms. 142
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
ATB soli, SATB/SATB, Bc.	Natividade do Senhor	Responsório de Matinas (7º)
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1736 / Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios] / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Rp: Beata viscera Mariae virginis, quæ portaverunt æterni Patris Filium et beata ubera, quae lactaverunt Christum.	Rp: Bendito o ventre da Virgem Maria, que carregou o Filho eterno do Pai e bendito os seios que amamentaram a Cristo Senhor
Presa: Dominum. Qui hodie pro salute mundi de Virgine nasci dignatus est.	Presa: Porque hoje Ele dignou-se nascer da Virgem, para a salvação do mundo.
Verso: Dies sanctificatus, illuxit nobis, venite gentes et adorate Dominum.	Verso: Um dia sagrado brilhou para nós: vinde, ó povos, e adorai o Senhor.
Presa: Dominum. Qui hodie pro salute mundi de Virgine nasci dignatus est.	Presa: Porque hoje Ele dignou-se nascer da Virgem, para a salvação do mundo.

Tradução de Margarida Miranda, investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Hmanísticos da Universidade de Coimbra em LOBO, Duarte (c.1565-1646)), *Opuscula 1602 (Vol. I.1), Responsórios de Natal 4vv.* (Ed. José Abreu). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. xxxiii-iv

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição

C.15	Tutti	Indicação “a soli” no Bc. e indicação “a3” no B.I	Optou-se por se juntar ambas as indicações, colocando a indicação “Soli a3” sobre o sistema, entre parêntesis rectos.
C.27, 2ª-3ºT	A.I	“Mi”	Nota “Mi” não se insere na harmonia do 2ºT. Depois de experimentadas diversasa soluções, optou-se por se inverter as figuras rítmicas, conforme S.I no mesmo instante.
C.30	Tutti	Semibreve	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso.
C.40	Tutti		Acrescentou-se, entre parêntesis rectos, a indicação de “Soli a3”, como se encontra nas partes. Fica claro das partes que neste caso os soli são do 1ºcoro.
C.50	Bc.		Correcção das cifras de acordo com as vozes, colocadas entre parêntesis rectos.
C.59	Tutti	Semibreve	Optou-se por se colocar uma mínima pontuada, preenchendo-se o compasso.

RESPONSÓRIOS DE NATAL – 8. VERBUM CARO

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/45a[8]A7	P-EVc ms. 143
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SAATB soli, SATB/SATB, Bc.	Natividade do Senhor	Responsório de Matinas (8º)
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1736 / Responsoria in Nativitate Domini A8 [no primeiro dos responsórios] / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Rp: Verbum caro factum est, et habitavit in nobis.	Rp: O Verbo fez-se carne, e habitou entre nós:
Presa: Et vidimus gloriam ejus, gloriam quasi unigeniti, a Patre plenum gratiae et veritatis.	Presa: E nós vimos a Sua Glória, como doFilho Unigénito do Pai, cheio de Graça e de Verdade.
Verso: Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso, factum est nihil.	Verso: Por Ele tudo foi feito, e sem Ele nada doi criado.
Presa: Et vidimus gloriam ejus, gloriam quasi unigeniti, a Patre plenum gratiae et veritatis.	Presa: E nós vimos a Sua Glória, como doFilho Unigénito do Pai, cheio de Graça e de Verdade.
Gloria: Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	Gloria: Glória ao Pai e ao Filho e ao Espirito Santo.
Presa: Et vidimus gloriam ejus, gloriam quasi	Presa: E nós vimos a Sua Glória, como doFilho

unigeniti, a Patre plenum gratiae et veritatis. Unigénito do Pai, cheio de Graça e de Verdade.

Tradução de Margarida Miranda, investigadora do Centro de Estudos Clássicos e Hmanísticos da Universidade de Coimbra em LOBO, Duarte (c.1565-1646)), *Opuscula 1602 (Vol. I.1), Responsórios de Natal 4vv.* (Ed. José Abreu). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. xxxv

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.14	B.I	Sinal de suspensão	Por ser a única voz com este sinal, optou-se por se retirar o referido sinal.
C.35	Tutti	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso.
C.36	Tutti		Acrescentou-se, entre parêntesis rectos, a indicação de "Soli a2", como se encontra nas partes.
C.68	Tutti		Acrescentou-se, entre parêntesis rectos, a indicação de "Soli a4", como se encontra nas partes. Fica claro da própria partitura que neste caso os soli são do 1ºcoro.
C.81	Tutti	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso.

2.8 SALMOS

SALMO 50 - MISERERE MEI, DEUS (a 2 coros)

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/81 A7	P-VV AA10/MJ16 ff. 97v-108
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB, Bc. ad libitum		Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1727 / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Obra em alternatim com cantochão. Utiliza-se o modelo de c.f. presente em Domingos do Rosário in *Theatro Ecclesiastico,* pág. 339ss.		

Texto	Tradução
1. Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.	1. Compadecei-Vos de mim, ó Deus,
2. Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.	2. pela vossa bondade, pela vossa grande misericórdia, apagai os meus pecados.
3. Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccatto meo munda me.	3. Lavai-me de toda a iniquidade e purificai-me de todas as faltas.
4. Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.	4. Porque eu reconheço os meus pecados e tenho sempre diante de mim as minhas culpas.
5. Tibi soli peccavi, et malum coram te fecit: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.	5. Pequei contra Vós, só contra Vós, e fiz o mal diante dos vossos olhos. Assim é justa a vossa sentença e recto o vosso julgamento.
6. Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea.	6. Porque eu nasci na culpa e minha mãe concebeu-me em pecado.
7. Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiæ tuæ manifestasti mihi.	7. Amais a sinceridade de coração e fazeis-me conhecer a sabedoria no íntimo da alma.
8. Asperges me hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.	8. Aspergi-me com o hissope e ficarei puro, lavai-me e ficarei mais branco do que a neve.
9. Auditui meo dabis gaudium et lætitiam: et exsultabunt ossa humiliata.	9. Fazei-me ouvir uma palavra de gozo e de alegria e estremeçam meus ossos que triturastes.
10. Averte faciem tuam a peccatis meis: et omnes iniquitates meas dele.	10. Desviai o vosso rosto das minhas faltas e purificai-me de todos os meus pecados.
11. Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.	11. Criai em mim, ó Deus, um coração puro e fazei nascer dentro de mim um espírito firme.
12. Ne projicias me a facie tua: et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.	12. Não queirais repelir-me da vossa presença e não retireis de mim o vosso espírito de santidade.
13. Redde mihi lætitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me.	13. Dai-me de novo a alegria da vossa salvação e sustentai-me com espírito generoso.
14. Docebo iniquos vias tuas: et implii ad te convertentur.	14. Ensinarei aos pecadores os vossos caminhos e os transviados hão-de voltar para Vós.
15. Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meæ: et exsultabit lingua mea justitiam tuam.	15. Ó Deus, meu Salvador, livrai-me do sangue derramado e a minha língua proclamará a vossa justiça.
16. Domine, labia mea aperies: et os meum annuntiabit laudem tuam.	16. Abri, Senhor, os meus lábios e a minha boca anunciará o vosso louvor.
17. Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.	17. Não é do sacrifício que Vos agradais e, se eu oferecer um holocausto, não o aceitareis.
	18. Sacrifício agradável a Deus é o espírito

18. Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum et humiliatum, Deus, non despicies. 19. Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion: ut ædificentur muri Jerusalem. 20. Tunc acceptabis sacrificium justitiæ, oblationes, et holocausta: tunc imponent super altare tuum vitulos.	arrependido: não desprezareis, Senhor, um espírito humilhado e contrito. 19. Pela vossa bondade, tratai Sião com benevolência, reconstruí os muros de Jerusalém. 20. Então Vos agradareis dos sacrifícios devidos, oblações e holocaustos, então serão oferecidas vítimas sobre o vosso altar.

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.9, 1ºT/1ªP	S.II	"Fá"	"Fá" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou em alterá-la para "Sol".
C.17	Tutti	Ausência de Bc.	No início estava no original a indicação de "Organo ad libitum". Optou-se por, nesta edição, não completar o contínuo.
C.57-59	Tutti	Indicação de "X" no início e fim desta secção. No fim desta página surge uma secção de dimensões idênticas e com o mesmo texto e de novo com as indicações "X"	Parece tratar-se de uma correcção feita no manuscrito, pelo que se optou por se inserir a 2º secção.
C.65	Tutti	Semibreve	Optou-se por colocar uma breve, preenchendo-se assim o compasso existente neste momento.
C.72	S.I	Rasura no original. Parece ter estado inicialmente "Sol"(semibreve) – "Lá" (mínima).	Parece ter tido lugar uma correcção com o acrescento de uma nota no 1ºT/2ªP, apesar de se manter a semibreve. Com a semibreve temos um uníssono paralelo com o S.II. Optou-se por se trasnformar a semibreve em mínima e acrescentar a segunda nota, que mal se vê, sendo que esta será provavelmente "Dó".
C.114	Tutti	Breve	Optou-se por colocar uma semibreve pontuada, preenchendo-se assim de acordo com o compasso existente neste momento.

SALMO 50 - MISERERE MEI, DEUS (a 3 coros)

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Ln MC 209	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB/SATB, Bc. [ad libitum]		Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	

Partitura Data: 1737 / Miserere a3 Chorus Reais

OBSERVAÇÕES

Obra em alternatim com cantochão. Esta Partitura autógrafa possui o carimbo da "Fábrica da Sé Patriarchal" e encontra-se no espólio de Mário Sampayo Ribeiro, doado à Biblioteca Nacional após a sua morte.

Em relação ao cantochão, utiliza-se o modelo de c.f. presente em Domingos do Rosário in *Theatro Ecclesiastico,* pág. 339ss.

No início de cada verso coral surge a indicação de uma numeração do verso, mas que só diz respeito aos versos polifónicos; por deixar de fora os versos em cantochão, optou-se por se eliminar esta referência.

No início de "Tibi soli" surge uma pauta com a indicação de *Organo*, sem que, contudo, tenha qualquer nota inscrita. Existe uma parte de *Organo*, que parece ser autógrafa. Optou-se por isso por se acrescentar essa parte à partitura, com a indicação de Bc. (Basso Continuo).

Texto Tradução

(Ver texto, pág. 80-81) (Ver tradução do texto, pág. 80-81)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.4, 2ºT/2ªP	A.I	"Ré"	"Ré" aparentemente não se insere na harmonia subjacente. Parecia que "Mi" seria a melhor solução, como nota de passagem, mas da observação da cifra da parte do Bc., optou-se por se deixar como está no original, pois a cifra para tal remete.
C.8, 2ºT	Bc.	Sinal de suspensão	Como não existe este sinal em nenhuma das vozes, optou-se por se retirar.
C.15, 1ºT/2ªP	S.III	"Sib"	"Sib" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por se alterar para "Dó".
C.25, 2ºT/2ªP	S.I/A.I	Colocação da sílaba "la" de "lava".	Fica a dúvida se esta sílaba está colocada sob o 4ºT do C.25 ou sob o 1º do C. seguinte, onde pela prática mais usual poderia fazer mais sentido. Como em todos os outros momentos com este texto não temos situações comparáveis, optou-se, pelo carácter fortemente expressivo que daí resulta, por se colocar esta sílaba no 2ºT/2ªP e prolongar-se para o 1ºT do compasso seguinte.
C.37, 1ºT/1ªP	T.III	"Lá"	"Lá" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por se alterar para "Sib".
C.40, 2ºT	Coro I	Letra existente é "me" sob uma semibreve	A letra que deveria estar, conforme o que está nas vozes dos restantes coros, é "me-o". Optou-se por se desdobrar a semibreve em duas mínimas.
C.51, 1ºT/2ºP	S.I/T.I	5ª paralela	Optou-se por se deixar ficar como no original,

- 2ºT			pois há uma indicação extra de uma cifra pouco usual, associado ao facto de estarmos num momento em que todas as vozes rearticulam o texto, após uma vírgula, que leva a uma respiração conjunta e a uma natural cesura, interrompendo-se assim o sentido de ligação.
C.109, 1ºT	T.II	Dois "Ré"	Os "Ré" não se inserem na harmonia subjacente, para além do mais tornada explícita pela cifra existente. Optou-se por se alterar para "Mib".
C.122, 1ºT/2ºP - 2ºT/1ªP	S.III/T.III	5ª paralelas	No intuito do acorde ficar completo, optou-se por se deixar este movimento como no original.
C.183	Tutti		No original está a indicação "3 Chori". Na parte de Bc. (Organo) está neste C. a indicação Soli, que se optou por deixar ficar. No C. 189 surge a indicação Tutti, no C. 194 a indicação "Soli" e por fim no C. 200 "Tutti".
C.202, 1ºT	A.I/A.II	Uníssonos paralelos ("Mib – Dó")	Optou-se por se deixar ficar como no original, apesar de não serem prática usual e porque qualquer outra opção envolveria riscos bem maiores.
C.214, 1ºT/2ºP - 2ºT/1ªP	T.II	"Dó" com a duração de semibreve	"Dó" não se enquadra na harmonia patente no 2ºT/2ªP. Das diversas soluções admissíveis, optou-se pelo "Dó" como mínima no 2ºT/1ªP e colocar no 2ºT/2ªP uma mínima com a nota "Si".
C.248, 2ºT/1ªP	T.I	"Sib"	"Sib" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por se alterar para "Dó".

SALMO 109 – DIXIT DOMINUS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/59 A7	P-VV AA B-Maço XI. 2
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB soli, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1733 / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
1. Dixit Dominus Domino meo: “ Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum ”. 2. Virgam virtutis tuæ emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum. 3. Tecum principium in die virtutis tuae, in splendoribus sanctorum, ex utero ante luciferum genui te. 4. Juravit Dominus et non pœnitebit eum: “Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech”. 5. Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suæ reges. 6. Judicabit in nationibus: implebit ruinas, conquassabit capita in terra multorum. 7. De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput. 8. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. 9. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	1. Disse o Senhor ao meu Senhor: «Senta-te à minha direita, até que Eu faça de teus inimigos escabelo de teus pés». 2. O Senhor estenderá de Sião o ceptro do teu poder e tu dominarás no meio dos teus inimigos. 3. «A ti pertence a realeza desde o dia em que nasceste nos esplendores da santidade: antes da aurora, como orvalho, Eu te gerei». 4. O Senhor jurou e não Se arrependerá: «Tu és sacerdote para sempre, segundo a ordem de Melquisedec». 5. O Senhor, à tua direita, esmagará os reis no dia da sua ira, 6. Julgará as nações, amontoará cadáveres, esmagará cabeças pela vastidão da terra. 7. A caminho beberá da torrente; por isso, erguerá a sua fronte. 8. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo. 9. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen..

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.13, 3º-4ºT	A.	Semicolcheia e Colcheia em cada um dos tempos.	Optou-se por se acrescentar ponto a cada uma das colcheias.
C.38, 1ºT	Bc.	Cifra 9	Não faz sentido a cifra, pois não corresponde ao que se passa nas vozes e não é de todo prática que o Bc. tenha uma harmonia independente das vozes.
C.56, 4ºT	T.	Última nota não é clara, podendo ser desde “Si” a “Fá#”. Na parte respectiva está “Fá#”	Optou-se por “Si”, pois não colide com o “Sol” do A. e porque a justificação para um salto de “Si” para “Fá#” no contexto do acorde de SolM não é óbvia.

SALMO 109 – DIXIT DOMINUS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/60 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB soli, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1751 / Original	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
1. Dixit Dominus Domino meo: “ Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum ”. 2. Virgam virtutis tuæ emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum. 3. Tecum principium in die virtutis tuae, in splendoribus sanctorum, ex utero ante luciferum genui te. 4. Juravit Dominus et non pœnitebit eum: “Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech”. 5. Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suæ reges. 6. Judicabit in nationibus: implebit ruinas, conquassabit capita in terra multorum. 7. De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput. 8. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. 9. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	1. Disse o Senhor ao meu Senhor: «Senta-te à minha direita, até que Eu faça de teus inimigos escabelo de teus pés». 2. O Senhor estenderá de Sião o ceptro do teu poder e tu dominarás no meio dos teus inimigos. 3. «A ti pertence a realeza desde o dia em que nasceste nos esplendores da santidade: antes da aurora, como orvalho, Eu te gerei». 4. O Senhor jurou e não Se arrependerá: «Tu és sacerdote para sempre, segundo a ordem de Melquisedec». 5. O Senhor, à tua direita, esmagará os reis no dia da sua ira, 6. Julgará as nações, amontoará cadáveres, esmagará cabeças pela vastidão da terra. 7. A caminho beberá da torrente; por isso, erguerá a sua fronte. 8. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo. 9. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen..

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.26, 4ºT	A.	Colcheias separadas, mas com ligadura	Curiosa situação. Optou-se por unir as colcheias e manter a ligadura.

SALMO 109 – DIXIT DOMINUS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/61 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1735 / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

Obra em alternatim com cantochão. Partitura autógrafa. Disposição singular de claves, como se pode ver no incipit que está colocado no início da partitura transcrita. Parecem ser Chiavette, mas o Baixo – e está expressamente colocada por João Rodrigues Esteves a indicação “B” está na clave de Dó da 4ª linha, quando o mais usual é estar na clave de fá da 3ª linha. Outra singularidade reside na existência do primeiro incipit em cantochão, como é usual e, pela indicação de clave de sol, atribuído ao Soprano (Cantus, na altura); único em toda a obra de João Rodrigues Esteves é a escrita do 2º verso em cantochão e curiosamente atribuído ao Tenor, pela colocação da clave de Dó na 3ª linha. O modelo de c.f. presente é possível ser visto em Domingos do Rosário in *Theatro Ecclesiastico*, pág. 22 e destinado ao *Levantamento Solemne,*

usado nas festas Duplices e Semiduplices. Foi utilizado esse modelo em todos os restantes momentos de cantochão.

Texto	Tradução
(Ver texto, pág. 83)	(Ver tradução do texto, pág. 83)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.50-51	S./B.	8ª paralelas invulgares entre S. e B., com as notas respectivas a duração de uma breve, a que se acrescenta ainda o facto de nos dois últimos tempos do compasso 50 estarmos na presença de um acorde maior na 2ª inversão.	Este problema acontece provavelmente pelo facto do c.f. que está subjacente em toda a obra e todas as outras similares, se encontrar desta vez no B.. Optou-se por se alterar todos os "Ré" do T. no C. 50 para "Dó" e por se alterar o "Sol" do S. No C.51 para "Si natural", ficando assim com uma terceira picarda.
C. 67	Tutti	Breve	Optou-se por acrescentar um ponto, de forma a preencher-se o compasso, pois não foi encontrada qualquer justificação para o abreviamento.

SALMO 109 – DIXIT DOMINUS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/62 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
S solo, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1722 / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
(Ver texto, pág. 83)	(Ver tradução do texto, pág. 83)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 23, 2ºT	S.	"Dó"	Com a nota "Dó" a cifra 6 que está sob o 2º "Fá" do Bc. é comprida e regista-se uma 8ª paralela directa entre S. e T., do 2º para o 3ºT. Optou-se por se alterar o "Dó" para "Ré"
C.30, 3º-4T	S.	"Lá"	Com esta nota, a cifra prevista para estes tempos não é concretizada, nem o usual processo

			cadencial 6 5 se verifica. 4 3 Optou-se por colocar "Lá" (semínima) ao 3ºT e "Sol"(semínima) ao 4ºT.
C.36	Tutti	Mínima	Optou-se por se colocar uma semibreve, de forma a preencher-se o compasso, pois não foi encontrada qualquer justificação para o abreviamento.
C.77	Tutti	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, de forma a preencher-se o compasso, pois não foi encontrada qualquer justificação para o abreviamento.
C.77-78		Surge a indicação: "*tacet nas outras vozes* *Seguem os mais versos do psalmo* *na mesma forma do prº e 2º"*	Optou-se por se colocar a indicação existente na partitura original.
C.101, 2ºT	A.	Dois "Sol"	"Sol" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por se alterar para "Lá".
C.137, 2ºT	S.	"Lá" no contexto tonal de SibM e que não pode ser explicada nem como nota de acorde nem como figuração.	Optou-se por se alterar para "Sib".
C.138, 1º-2ºT	T.	4 colcheias unidas	Optou-se por se separar a 2ª da 3ª, por causa da colocação do texto.
C.138, 1º-2ºT	A.	Vislumbram-se diversas notas, num contexto de rasuração.	As duas hipóteses passava ou por ter todas as notas como "Mi" ou como "Sol", ou quando muito a combinação de estas notas de forma nada clara. Se observarmos a relação intervalar com o S., que se desenvolve quase só em 3ªs paralelas, optou-se por colocar três "Mi" e um "Sol".
C.145, 1ºT	T.	"Ré" e "Mib"	Resulta destas notas uma harmonia assaz estranha, com o que seria um acorde de 4 sons na 2ª inversão (sem que haja qualquer cifra correspondente), podendo o "Mib" ser considerado como uma nota de passagem. Uma correcção possível poderia passar por dois "Dó". Como o andamento é Presto, optou-se por se deixar ficar como está no original.
C.146, 1º-2ºT	T.	"Mib", "Ré" e "Mib"	Resulta destas notas três 5ª paralelas, facto obviamente a evitar. Optou-se por se alterar as duas primeiras notas para "Sol" e "Fá", corrigindo-se ainda a última nota do compasso anterior para "Ré" (anteriormente "Fá"),

			evitando-se assim uma 8ª paralela mais.
C.226	Bc.	Compasso só tem 2 tempos e nada mais	Parece óbvio que falta um "Fá" para se concluir a cadência conjuntamente com a voz solista, solução por que se optou.
C.241, 1º-2ºT	T.	Semínima pontuada e colcheia	Perante a inevitabilidade de ter de se colocar o texto "lorum, A-" de "sæculorum. Amen.", optou-se por se manter a colcheia que terá a sílaba "A", sendo a semínima pontuada dividida numa colcheia e uma semínima, de froma a que o texto "lorum" coincida com as restantes vozes.

SALMO 109 – DIXIT DOMINUS (SALMOS BREVES: 1.)

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/85[1] A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB soli, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1737 / Original	
OBSERVAÇÕES		
Optou-se pela colocação em pautas extras dos solos, pois constata-se em diversos momentos a sobreposição de finais de frases de solos com as de ripienos que se iniciam, como por exemplo no C.12.		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 83)	(Ver tradução do texto, pág. 83)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.19	A.	Semínima	Perante a opção tomada de colocar pautas extra para os solos, optou-se por se prolongar a duração desta nota de semínima para mínima, conforme restantes vozes.
C.31, 1ºT	A.	Mínima	Optou-se por uma semínima, conforme B., possibilitando assim uma melhor audição das vozes que entram ao 2ºT.

SALMO 110 – CONFITEBOR TIBI DOMINE

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS

Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/53 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1738 / Confitebor a8 pieno / Original	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
1. Confitebor tibi Domine in toto corde meo: in consilio justorum, et congregatione.	1. Louvarei o Senhor de todo o coração, no conselho dos justos e na assembleia.
2. Magna opera Domini: exquisita in omnes voluntates ejus.	2. Grandes são as obras do Senhor, admiráveis para os que nelas meditam.
3. Confessio et magnificentia opus ejus: et justitia ejus manet in saeculum saeculi.	3. A sua obra é esplendor e majestade e a sua justiça permanece eternamente.
4. Memoriam fecit mirabilium suorum, misericors et miserator Dominus: escam dedit timentibus se.	4. Instituiu um memorial das suas maravilhas; o Senhor é misericordioso e compassivo.
5. Memor erit in saeculum testamenti sui: virtutem operum suorum annuntiabit populo suo.	5. Deu sustento àqueles que O temem e jamais Se esquecerá da sua aliança.
6. Ut det illis hæreditatem gentium: opera manum ejus veritas et judicium.	6. Fez ver ao seu povo a força das suas obras, para lhe dar a herança das nações.
7. Fidelia omnia mandata ejus: confirmata in saeculum saeculi: facta in veritate et aequitate.	7. Fiéis e justas são as obras das suas mãos, imutáveis todos os seus preceitos,
8. Redemptionem misit populo suo: mandavit in aeternum testamentum suum.	8. irrevogáveis pelos séculos dos séculos, estabelecidos na rectidão e na verdade.
9. Sanctum et terribile nomen ejus: initium sapientiæ timor Domini.	9. Enviou a redenção ao seu povo, firmou com ele uma aliança eterna: santo e venerável é o seu nome.
10. Intellectus bonus omnibus facientibus eum: laudatio ejus manet in sæculum sæculi.	10. O temor do Senhor é o princípio da sabedoria, são prudentes todos os que a praticam. O louvor do Senhor permanece eternamente.
11. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	11. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	12. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen.

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.1	Tutti	C	Optou-se por se colocar a indicação 3 1 por corresponder às figuras existentes em todos os compassos da obra. Constatação da excepcionalidade da situação.
C.20, 1º-2ºT	S.I	"Ré"	De acordo com o acorde, teria de ser pelo menos "Ré#", o que teria como resultado um intervalo melódico de 2ª aum., assim como a duplicação da 3ª. Por isso optou-se por se alterar para "Si".
C.20, 3ºT	S.I	"Dó"	De acordo com a cifra, o "Dó" não faz partedo acorde. Por isso optou-se por se alterar

			igualmente para “Si”.
C.32	A.I	2ª nota está como “Ré”	Este aparente ornato, “Ré”, cria uma sétima menos, que não é resolvida – quando a sétima é maior já acontece não resolver descendentemente -, facto muito pouco usual. Acrescente-se o facto de haver uma pequena rasura neste local da partitura. Optou-se por alterar a 3ª nota, que está no original “Mi”, para “Dó”
C.57-58	S.II	No C.58 temos uma Breve pontuada	O resultado desta Breve pontuada é assaz estranho, pois no 1º T temos nas restantes vozes um acorde de FáM e só no 2ºT temos DóM, onde esta nota se inseriria bem. Nestes dois compassos temos uma hemíole, o que pode justificar esta situação. Optou-se por se colocar o “Sol” só ao 2ºT desse compasso, colocando-se o ritmo em paralelo com o A., assim como o texto.
C.153-154	A.II	No C.154 temos uma Breve pontuada	O resultado desta Breve pontuada é assaz estranho, pois no 1º T temos nas restantes vozes um acorde de Rém e só no 2ºT temos MiM, onde esta nota se inseriria bem. Nestes dois compassos temos uma hemíole, o que pode justificar esta situação. Optou-se por se colocar o “Mi” só ao 2ºT desse compasso, colocando-se o ritmo em paralelo com o S., assim como o texto.
C.159	A.II	Compasso algo rasurado. Temos “Fá”(Semibreve), “Mi”(Mínima) e “Fá” (Semibreve)	Para se completar o compasso falta o valor de uma mínima. Optou-se por se acrescentar um ponto à primeira semibreve, resultando daí que a mínima passe a ser uma sétima que não resolve; este é o caso que surge várias vezes em que a sétima quando é maior possa não resolver descendentemente, à semelhança do que acontece no C. 105

SALMO 110 – CONFITEBOR TIBI DOMINE

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/54 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	

Partitura	Data: 1738 / Psalmus Confitebor a 4 cheio / Orig.le
OBSERVAÇÕES	
Texto	Tradução
(Ver texto, pág. 89)	(Ver tradução do texto, pág. 89)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.20-21	A./T.	Entre o C.20 e o C.21 há uma mudança de página. Temos uma cifra 6, que não é concretizada nas vozes; temos uma 8ª paralela entre B./B.c e A. e temos no 1ºT do C.21 um movimento invulgar de "Ré" para "Lá^{3}", nota essa que não paz parte do acorde e que teria de ser entendido como ornato ou nota de passagem.	Optou-se pela solução patente na partitura, tendo sido feita uma intervenção de alguma dimensão. Assim, no A., a última nota do C.20 passa a "Lá#" e a 1ª do C.21 a "Si" e no T., a 1ª nota do C.21 passa a "Si". As restantes notas permanecem como no original.
C.33	Tutti	Acorde de quinta diminuta no 3ºT, quando a cifra aponta para um acorde quatro sons na primeira inversão.	Para que tal aconteça, ter-se-ia de alterar o "Dó#" do S. para "Lá". Optou-se por esta solução, aproveitando-se para alterar a 2ª nota do 2ºT, que não era um bom momento de contraponto, especialmente com o T. e o B., alterando-a para "Si".
C.43	Tutti	Mínima	Optou-se por se colocar uma semibreve, de forma a preencher-se o compasso, pois não foi encontrada qualquer justificação para o abreviamento.
C.55	A.	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto de aumentação, conforme B. e Bc. no mesmo instante.
C.85	T./B.	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto de aumentação, conforme S., A. e Bc. no mesmo instante.
C.95	T.	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto de aumentação.
C.96	A.	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto de aumentação, conforme B. e Bc. no mesmo instante.
C.97	T./B.	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto de aumentação, de forma a preencher-se o compasso, conforme momentos análogos

C.100	S.	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto de aumentação, à semelhança de outros momentos envolventes e por não prejudicar a audição de nenhuma outra voz.
C.109	S.	As notas (“Si”, “Lá” e “Sol”) de todo este compasso estão uma 8ª superior em relação ao Bc. e do T., que tem neste momento a voz mais grave.	Este movimento de 8ª paralelas é impensável. Optou-se por colocar-se o S. um 3ª superior e tudo passa a funcionar.
C.114	Bc.	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto de aumentação, de forma a preencher-se o compasso, conforme B.
C.120	A./T./B./ Bc.	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto de aumentação, à semelhança do S., preenchendo-se assim o compasso e porque não foi encontrada qualquer justificação para o abreviamento.
C.128,3ºT	S.	Semínima	Optou-se por colocar uma mínima, conforme restantes vozes e preenchendo assim o compasso.
C.144, 2ºT	S.	Semínima	Na passagem paralela, no compasso seguinte, o A. tem mínima, mas o T., no C. 146, tem semínima. Optou-se por deixar ficar a semínima e acrescentar-se uma pausa de igual valor.
C.145, 2-3ºT	A.	Mínima	Na passagem paralela, no compasso anterior, o S. tem semínima e o T., no C. 146, tem igualmente semínima. Optou-se por alterar para semínima e acrescentar-se uma pausa de igual valor.
C.146, 2ºT	T.	Semínima	Na passagem paralela, no C.144, o S. tem semínima, mas o A., no C. 145, tem mínima. Optou-se por deixar ficar a semínima e acrescentar-se uma pausa de igual valor.
C.157	Tutti	Mínima	Optou-se por se colocar uma semibreve, de forma a preencher-se o compasso, pois não foi encontrada qualquer justificação para o abreviamento.
C.173	A.	Duas últimas notas estão como semínimas, perfazendo o compasso 5 tempos	Optou-se por transformar estas semínimas em colcheias
C.184	B.	Quatro colcheias unidas	Optou-se separar a primeira das restantes, por força da colocação do texto.

SALMO 110 – CONFITEBOR TIBI DOMINE

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/55 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SA soli, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1738 / Confitebor Concertato Com Ripieno / Original	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 89)	(Ver tradução do texto, pág. 89)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.7, 4ºT	S.	Duas semicolcheias – colcheia – duas semicolcheias – colcheia	Ritmo deverá ter metade de este valor, opção essa que foi notada.
C.96	A.	Falta uma figura com valor de colcheia para que o compasso fique completo	Optou-se por se acrescentar uma colcheia com a altura de som de "Sol#" após a última colcheia existente no original, i.e., imediatamente antes da mudança de compasso.

SALMO 110 – CONFITEBOR TIBI DOMINE

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/56 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
S solo, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura e partes	Data: 1751 / Confitebor Canto Solo Com Ripieno / Original	
OBSERVAÇÕES		
Partitura autógrafa e partes coevas. Esta edição foi concebida em parte com referência a partitura existente e a partir do compasso 98 utilizando as partes existentes.		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 89)	(Ver tradução do texto, pág. 89)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.16, 4ªT	A.	2ª nota está como "Fá"	"Fá" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por se alterar para "Sol".
C.22	S.	3ª e 4ª colcheias estão separadas	Por não se encontrar expliação para esta decisão, optou-se por se voltar a unir as referidas colcheias.
C.26	S.	Dúvida quanto à alteração atribuída ao "Dó"	Na partitura parece ser um bequadro, mas nas partes aparece claramente um sustenido. Optou-se pelo "Dó#".
C.63, 4ºT	S.	Trilo	O trilo não surge na partitura, só nas partes. Optou-se por se colocar na edição revista, entre parêntesis rectos.
C.68, 2ºT	A.	Colcheia	Optou-se por uma semínima, conforme T. no mesmo momento.
C.98	Tutti		Partitura elaborada a partir das parte e por isso indicada entre parêntesis rectos.

SALMO 110 – CONFITEBOR TIBI DOMINE (SALMOS BREVES: 2.)

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/85[2] A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
S solo, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura e partes	Data: 1737 / Confitebor C solo Com Ripieno a4 / Original	
OBSERVAÇÕES		
Partitura autógrafa e partes coevas. Esta edição foi concebida em parte com referência a partitura existente e a partir do compasso 98 utilizando as partes existentes.		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 89)	(Ver tradução do texto, pág. 89)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.49	S.	Sinal que parece ser "tr"	O sinal está colocado por debaixo da nota. Uma possível explicação reside no facto de não haver espaço por cima da nota.
C.75	A.	Mínima	Optou-se por uma semínima, conforme T.,

			possibilitando assim uma melhor audição das vozes que entram ao 2ºT, à semelhança da opção tomada noutros momentos.
C.96	Tutti	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso existente neste momento e por não se encontrar justificação para o abreviar da duração.

SALMO 111 – BEATUS VIR

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/47 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
A Solo, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura e partes	Data: 1751 / Beatus Vir Alto Solo Concertato Con ripieno / Original	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
1. Beatus vir qui timet Dominum: in mandatis ejus volet nimis.	1. Feliz o homem que teme ao Senhor e ama ardentemente os seus preceitos.
2. Potens in terra erit semen ejus: generatio rectorum benedicetur.	2. A sua descendência será poderosa sobre a terra, será abençoada a geração dos justos.
3. Gloria et divitiae in domo ejus: et justitia ejus manet in saeculum saeculi.	3. Haverá em sua casa abundância e riqueza, a sua generosidade permanece para sempre.
4. Exortum est in tenebris lumen rectis: misericors, et miserator, et justus.	4. Brilha aos homens rectos, como luz nas trevas, o homem misericordioso, compassivo e justo.
5. Jucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in judicio: quia in aeternum non commovebitur.	5. Ditoso o homem que se compadece e empresta e dispõe das suas coisas com justiça.
6. In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit.	6. Este jamais será abalado, o justo deixará memória eterna.
7. Paratum cor ejus sperare in Domino, confirmatum est cor ejus:	7. Ele não receia más notícias, seu coração está firme, confiado no Senhor.
8. non commovebitur donec despiciat inimicos suos.	8. O seu coração é inabalável, nada teme, e verá os adversários confundidos.
9. Dispersit, dedit pauperibus: justitia ejus manet in saeculum saeculi: cornu ejus exaltabitur in gloria.	9. Reparte com largueza pelos pobres, a sua generosidade permanece para sempre e pode levantar a cabeça com altivez.
10. Peccator videbit et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet: desiderium peccatorum peribit.	10. Ao vê-lo, o ímpio fica indignado, range os dentes e desfalece: os desejos dos ímpios saem frustrados.
11. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	11. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.
12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	12. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen.

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.32-33	B. e restantes vozes	Palavra "Miserarator", que no original se encontra só no B.	A palavra deverá ser "Miserator", apesar do erro estar repetido mesmo nas partes. Adaptou-se facilmente o texto com esta palavra, pois no T. e A. nem sequer haveria outra solução. Optou-se pela eliminação da 2ª sílaba "ra" no B. na 1ª nota do C.33.
C.39, 2ºT	S.	Semínima	Optou-ase por se colocar duas colcheias, a fim de que o texto fosse possível ser colocado.
C.54	Tutti		Optou-se por se colocar entre parêntesis rectos a indicação de Larghetto, apesar de esta só se encontrar nas partes.
C.72, 2ºT	Bc.	Voz superior tem "Dó"	Esta é uma situação invulgar, pois a prática nas restantes obras de João Rodrigues Esteves e mesmo outros compositores passa pela dobragem das vozes nos inícios de fugas ou fugatos, até ao momento de entrada da voz de B. Para além do mais o S. tem "Sol". "Dó" seria mesmo uma dissonância não explicável. Optou-se por isso pela correcção para a nota "Sol".
C.79	T.	4ª nota é colcheia	Optou-se por se transformar esta nota numa semínima e não outra das colcheias, preenchendo-se assim o compasso e fazendo coincidir o texto com o B.
C.96	B.	Mínima	Optou-se por se colocar uma semínima, conforme restantes vozes.
C.98-100	A.		Emtodos os momentos de Colcheia mais semicolcheia, no 1ºT de cada compasso, falta um ponto, que foi acrescentado.
C.109	A.	1ª nota está como semicolcheia	Os valores indicados não preenchem o valor total do compasso. Optou-se por se transformar a 1ª nota numa colcheia.
C.109. 1ºT	A.		Acrescentado sinal de suspenseo, conforme Bc.
C.109, 3-4ºT	Bc.		Acrescentado sinal de suspenseo, conforme A.
C.110	Tutti		Deste compasso até ao fim da obra a partitura editada e revista é elaborada tendo em consideração unicamente as partes existents, não autógrafas.
C.111, 2ºT	T.	"Dó#"	"Dó#" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por se alterar para "Ré#".

C.151-152	T.	Texto colocado de forma diversa de qualquer uma das outras vozes no mesmo instante. Assim, a 1ª sílaba "A" de "amen" está sob os 2 primeiros tempos. A sílaba "men" sob os 3º e 4º tempos e a segunda palavra "amen" tem cada sílaba sob cada nota do C.152.	Apesar de tal opção ser defensável, optou-se por se alterar, de forma a que a colocação de texto seja a mesma do B., ficando as duas vozes femininas com a mesma distribuição de texto, prática essa comum em numerosas outras obras de João Rodrigues Esteves.
C.152, 3-4ºT	A.	"Mi"	"Mi" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por se alterar para "Fá#".

SALMO 111 – BEATUS VIR

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/48 A7	P-VV AA B-Maço CXV.4
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB soli, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1751 / Psalm. Beatus Vir con concertato a2[e] / Devese Cantar hu' ponto mais baixo / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 95)	(Ver tradução do texto, pág. 95)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.1-2	Tutti	Sistema iniciais com as claves standard. No C.2 surge na 2ª pauta a clave de dó na 1ª linha, indiciando assim uma voz de S.	Optou-se por se incluir o incipit inicial de acordo com o primeiro momento musical.
C.1	Bc.	"a 2[e]"	Esta indicação surge na epígrafe, podendo significar que estamos na presença de duas vozes solistas, por oposição do ripieno.
C.16, 1ºT	S.	Colcheia e semicolcheia	Acrescentou-se um ponto à colcheia, conforme B. e separaram-se as figures, que estavam unidas, motivado pela colocação de texto.
C.18-19	A.	Texto estranho, em que a palavra	Optou-se por se corrigir o texto, fazendo

		"benedicetur" surge no C. 18 completa e no compasso seguinte, estranahmente, surge, na repetição para concluir o período musical, só a parte "dicetur".	coincidir a correcção com o texto como está apresentado no S.
C.30-31	S.	Texto estranho, em que a palavra "miserator" surge no C. 30 completa e no compasso seguinte, estranahmente, surge, na repetição, no compasso 31, para concluir o período musical, só a parte "rator".	Optou-se por se corrigir o texto, fazendo coincidir a correcção com o texto como está apresentado no B., transformado-se as 4 colcheias do 3º e 4T do C.30 em duas semínimas, adequando-se assim o texto.
C.33	Tutti		Após a indicação de Adagio do C.29, entendeu-se que faz sentido regressar-se ao tempo anterior, pois a justificação do Adagio, o momento expressivo condicionado pelo texto, deixa de fazer sentido.
C.33	T.	Colcheia	A colcheia está, na minha opinião, colocada unicamente pela necessidade de escrita do T. solo que se segue. Na sequência da opção inicial, esta colcheia foi transformada em semínima, conforme restantes vozes do ripieno.
C.34	T.I solo	3ª nota está no original "sol#"	Optou-se por se deixar como está no original, apesar de se admitir que "Sol bequadro" ou mesmo "Lá" pudessem ser melhores opções.
C.52	A.	No original temos um segundo texto em letra mais pequena sobre um texto maior.	Optou-se pelo texto maior, até porque a opção pelo texto a letra mais pequena levaria forçosamente a uma alteração do texto que se segue.
C.52 / C.58	Bc.	Sinal + entre o 3º e o 4º T	Esta indicação, por não ter sido possível ser explicada, não foi incluída.
C.74, 4ºT	A.	"Sol#"	Se colocássemos esta nota, estaríamos na presença de uma 8ª paralela entre o B. e o A., que seria particularmente grave por estarmos na presença de sensíveis da tonalidade intermédia. Optou-se por se alterar o "Sol#" do A. para "Mi"
C.76, 3º-4ºT	T.	Três colcheias "Ré-Dó#-Ré"	A manter-se estas notas, estaríamos na presença de uníssonos paralelos com o B. Optou-se por alterar para "Fá#Mi-Fá#", conforme prática muito usual.
C.86	A.	"Lá"	"Lá" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por se alterar para "Sol#".

C.113	Tutti		Dúvidas se se trata de "soli" ou "tutti". Atendendo à prática noutras obras e pelo facto de T. estar ausente, optou-se por "soli".
C.122, 3ºT	A.	"Sol#"	"Sol#" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por se alterar para "Fá#".
C.139, 3ºT	S.	Colcheia	A colcheia está, na minha opinião, colocada unicamente pela necessidade de escrita do S. solo que se segue. Na sequência da opção inicial, esta colcheia foi transformada em semínima, conforme restantes vozes do ripieno.
C.147-158	Bc.	Sinal ≠	Não se pode encontrar explicação para o sinal, quando muito o de "tutti", que de facto acontece.
C.153	B.II	Semínima	Opção por colcheia, à semelhança de B.I e de todos os outros momentos semelhantes anteriores.
C.159	Tutti	Mínima	Optou-se por se colocar uma Semibreve, preenchendo-se assim o compasso.

SALMO 111 – BEATUS VIR

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/49 A7	P-Ln C.N.36/12
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
S solo, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura e partes	Data: 1751 / Beatus vir Canto Solo con Ripieno / Original	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 95)	(Ver tradução do texto, pág. 95)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.1	Tutti	Incipit como no original	Opção por colocar uma pauta para o S. solo, por haver diversas sobreposições de notas com o S. ripieno
C.32, 3ºT	Bc.	Cifra 6 4	Corrigiu-se a cifra para 5, conforme as vozes. 4

C.36, 4ºT	S. solo	Colcheias separadas e com ligadura	Não se entendendo qualquer justificação para a separação das colcheias, optou-se por se as unir, mantendo, não obstante, a ligadura.
C.47, 2ºT	S.	2ª nota é "Sib"	A manter-se esta nota teríamos uma sétima do acorde, que não seria resolvida, pelo que se optou por se alterar para "Dó"
C.92, 1ºT	S. solo	Semicolcheia e colcheia	Acrescentou-se um ponto à colcheia.
C.96	Tutti	Mínima	Optou-se por acrescentar um ponto, de forma a preencher-se o compasso, pois não foi encontrada qualquer justificação para o abreviamento.
C.150	Tutti	Indicação de c seguida de $\frac{3}{4}$	Devido à sucessão sem interrupção de um compasso incompleto, com 2 de 4 tempos com um outro com a indicação ao lado referida, optou-se por se colocar a indicação $\frac{3}{4}$, aliás à semelhança de outros momentos, mas que acontecerem sempre no início de uma nova parte.
C.161	Tutti	Mínima	Optou-se por acrescentar um ponto, de forma a preencher-se o compasso, pois não foi encontrada qualquer justificação para o abreviamento.
C.164, 2ºT	A.	Semínima	Optou-se por dividir em duas colcheias, de forma a poder-se colocar convenientemente o texto e conforme restantes vozes nesta secção quase completamente homofónica
C.166-168	S.		Na dúvida da colocação de texto, colocou-se a que se encontra nas partes.
C.180	A./T.	2ª e 3ª notas são colcheias	Corrigiu-se para semicolcheias conforme restantes vozes e de forma a que o texto desta secção homofónica pudesse ser colocado.
C.201, 2ºT	S.	Colcheias ligadas	Optou-se por desligar as colcheias e assim se alterar a opção que daí resultaria quanto à colocação de texto. Com esta opção, o texto fica colocado como no B., com quem o S. tem um movimento de paralelismo intervalar.

SALMO 111 – BEATUS VIR

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/50 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1738 / Beatus vir a8 / Original	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 95)	(Ver tradução do texto, pág. 95)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.6, 1º-2ºT	S.I	Mínima	Optou-se por dividir em duas semínimas, de forma a poder-se colocar convenientemente o texto e conforme restantes vozes nesta secção homofónica.
C.47, 3ºT	S.II	"Dó"	Situação estranha em que uma nota possível de ser entendida como um retardo 4 3 está sobre um acorde na 1ª inversão, facto esse único em toda a obra. Optou-se, por isso, por se alterar para "Ré", até porque nada no texto justifica um facto tão peculiar.

SALMO 111 – BEATUS VIR

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/51 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
A solo, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1751 / Beatus vir a4 Concertato / Original	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	

(Ver texto, pág. 95) (Ver tradução do texto, pág. 95)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.89	T.	"Mi" sem texto	Por não ter texto várias poderiam ser as opções, desde a eliminação da nota, o que me parece estranho por reduzir subitamente de 4 para 2 vozes, ou tentar colocar uma palavra monossilábica. Como nada disso é razoavelmente possível, optou-se por se alterar o ritmo do compasso anterior, que era de mínima-semínima, para mínima pontuada, pois têm ambas as notas a mesma altura de som, e colocar a sílaba "bit" de "timebit", que estava anteriormente sob a semínima, no C.89
C.102	Tutti	Situação estranha: estamos na presença de um acorde de sétima menor, cuja sétima, "Mi", que está no A. não resolve. O movimento do T. Entre o ºultimo tempo do C.101 para "Dó#" origina uma 5ª paralela com o B.	Qualquer correcção mínima não resolve os problemas no seu todo. Assim, optou-se por alterar o A. para "Ré" e manter o T. com a nota "Ré".
C.106	Tutti	Mínima	Optou-se por acrescentar um ponto, de forma a preencher-se o compasso, pois não foi encontrada qualquer justificação para o abreviamento.
C.129	Tutti		Após a indicação do "Presto" do C.124 não surge mais nenhuma indicação. Essa indicação tinha claramente a ver com o texto, particularmente com a palavra "irascetur", que significa ira, indignação. Não faz sentido que ao afirmar-se de seguida que a personagem desfalece (tabescet), seja mantido o Preso. Optou-se por isso por se colocar "Tempo primo".
C.130, 4ºT	Bc.	Cifra "3"	O "3" é o resultado da resolução do retardo do tempo anterior. Contudo, como o baixo mudou para a 3ª do acorde, optou-se por se escreve 6, devidamente colocado entre parêntesis rectos.

SALMO 111 – BEATUS VIR (SALMOS BREVES: 3.)

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal	P-Lf 72/85[3] A7	

de Lisboa		
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
A solo, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1751 / Psalmus Beatus vir Alto Solo Con Ripieno / Original	
OBSERVAÇÕES		
Optou-se por se colocar em pautas extras o A. solo, pois constata-se em dois momentos a sobreposição de frases de solos que terminam com as de ripienos.		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 95)	(Ver tradução do texto, pág. 95)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.33	S./T./B.	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, conforme A., que é voz solista, que seguirá com o seu solo, preenchendo-se assim o compasso existente neste momento
C.101	Tutti	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso existente neste momento e por não se encontrar justificação para o abreviar da duração.
C.129, 1ºT	A.	Colcheia	Perante a opção tomada de colocar pautas extra para os solos, optou-se por se prolongar a duração desta nota de colcheia para semínima, conforme restantes vozes.
C.160, 1ºT	S.	Mínima	Optou-se por se transformar numa semínima, conforme restantes vozes.

SALMO 112 – LAUDATE PUERI

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/78 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1722 / Local: Roma / Laudate pueri Dominũ / Feito em Roma pello metodo dos psalmos de Rabello / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

Obra em alternatim com cantochão.

Obra já editada em DODERER, Gerhard, FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

Texto	Tradução
1. Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini.	1. Louvai, servos do Senhor, louvai o nome do Senhor.
2. Sit nomen Domini benedictum, ex hoc nunc, et usque in sæculum.	2. Bendito seja o nome do Senhor, agora e para sempre.
3. A solis ortu usque ad occasum, laudabile nomen Domini.	3. Desde o nascer ao pôr do sol, seja louvado o nome do Senhor.
4. Excelsus super omnes gentes Dominus, et super cælos gloria ejus.	4. O Senhor domina sobre todos os povos, a sua glória está acima dos céus.
5. Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, et humilia respicit in cælo et in terra?	5. Quem se compara ao Senhor nosso Deus, que tem o seu trono nas alturas e Se inclina lá do alto a olhar o céu e a terra?
6. Suscitans a terra inopem, et de stercore erigens pauperem.	6. Levanta do pó o indigente e tira o pobre da miséria,
7. Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui.	7. para o fazer sentar com os grandes, com os grandes do seu povo,
8. Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum lætantem.	8. e, no lar, transforma a estéril em ditosa mãe de família.
9. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	9. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.
10. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	10. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen.

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.27-28	T.	2ª nota do 2º tempo do C.27 será um "Dó#", assim como a seguinte, no 3º tempo, ligado para a primeira do C.28, a que seguirá na 2ª parte desse 1º tempo um "Ré", entendível como nota de passagem.	"Dó#" não se enquadra na harmonia subjacente. Optou-se por se alterar od dois "Dó#" para "Dó natural".
C.35	S.	2ª nota é "Dó"	Estranho ornato, que para além do mais cria uma bem audível 5ª paralela com o A.. Optou-se por se alterar para "Ré"
C.37-38	S./A.	Entre a última nota do C. 37 de cada voz e a primeira do C.38 temos uma 5ª paralela	Optou-se por se alterar o A. no início do C.38 para "Mi".
C.41	T.	Última nota é "Dó"	"Sol" não se enquadra na harmonia subjacente. Como não se encontra uma alternativa de fácil correcção e como esta nota está no meio de um movimento paralelo de 6ª com o S., optou-se por se deixar ficar como no original.

SALMO 112 – LAUDATE PUERI

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/79 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1738 / Laudate Pueri a 8 pieno / Original	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 103-104)	(Ver tradução do texto, pág. 103-104)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.3, 4ºT	T.	"Mi"	Entende-se este "Mi" como consequência da sequência melódica em que se enquadra. Contudo, a nota não se insere na harmonia do 2º Coro nesse instante, pelo que se optou por alterar para "Dó", ainda que "Fá" pudesse ser também uma opção.
C.106	Tutti	Semibreve	Optou-se por colocar uma semibreve pontuada, preenchendo-se assim o compasso existente neste momento.
C.112, 4ºT	B.I	Apesar de não se conseguir ver com clareza, parece haver um bemol na última nota	A colocação do bemol é estranha no contexto harmónico, pelo que se optou por não ser colocado.

SALMO 112 – LAUDATE PUERI (SALMOS BREVES: 4.)

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/85[4] A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
T solo, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1737 / Laudate Pueri T. Solo Con Ripieno / Original	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
(Ver texto, pág. 103-104)	(Ver tradução do texto, pág. 103-104)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.30, 3ºT	B.	Mínima	Optou-se por se transformar numa semínima, conforme restantes vozes.
C.96	Tutti	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso existente neste momento e por não se encontrar justificação para o abreviar da duração.
C.124, 1ºT	A.	Compasso tem 3 tempos de duração	Na falta de um tempo, optou-se por se colocar uma pausa de semínima antes das notas que estão no original.

SALMO 113 – IN EXITU ISRAEL

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/68 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB soli, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura e partes	Data: 1735 / Original	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
1. In exitu Israel de Ægypto, domus Jacob de populo barbaro. 2. Facta est Judæa sanctificatio ejus, Israel potestas ejus. 3. Mare vidit et fugit: Jordanis conversus est retrorsum. 4. Montes exultaverunt sicut arietes: et colles sicut agni ovium. 5. Quid est tibi mare quod fugisti? et tu Jordanis quia conversus es retrorsum? 6. Montes exultastis sicut arietes, et colles sicut agni ovium? 7. A facie Domini mota est terra, a facie Dei Jacob: qui convertit petram in stagna aquarum, et rupem in fontes aquarum.	1. Quando Israel saiu do Egipto, quando a casa de Jacob se afastou do povo estrangeiro, 2. Judá tornou-se o santuário do Senhor e Israel o seu domínio. 3. O mar viu e recuou, o Jordão voltou atrás, 4. os montes saltaram como carneiros, como cordeiros as colinas. 5. Que tens, ó mar, para assim fugires, e tu, Jordão, para voltares atrás? 6. Montes, porque saltais como carneiros, e vós, colinas, como cordeiros? 7. Treme, ó terra, diante do Senhor, diante do Deus de Jacob, que transformou o rochedo em lago e a pedra em fonte de água. 8. Não a nós, Senhor, não a nós, mas ao vosso

8. Non nobis Domine, non nobis: sed nomini tuo da gloriam.	nome dai glória, pela vossa misericórdia e fidelidade.
9. Super misericordia tua et veritate tua: nequando dicant gentes: Ubi est Deus eorum?	9. Porque diriam os povos: «Onde está o seu Deus?».
10. Deus autem noster in cælo: omnia quæcumque voluit fecit.	10. O nosso Deus está no céu, faz tudo quanto Lhe apraz.
11. Simulacra gentium argentum et aurum: opera manuum hominum.	11. Os ídolos dos gentios são ouro e prata, são obra das mãos do homem.
12. Os habent, et non loquentur: oculos habent, et non videbunt.	12. Têm boca e não falam, têm olhos e não vêem.
13. Aures habent, et non audient: nares habent, et non odorabunt.	13. Têm ouvidos e não ouvem, têm nariz mas sem olfacto.
14. Manus habent, et non palpabunt: pedes habent, et non ambulabunt: non clamabunt in gutture suo.	14. Têm mãos e não palpam, têm pés e não andam. Nem sua garganta articula qualquer som.
15. Similes illis fiant qui faciunt ea: et omnes qui confidunt in eis.	15. Sejam como eles os que os fazem e quantos põem neles a sua confiança.
16. Domus Israel speravit in Domino: adjutor eorum et protector eorum est.	16. A casa de Israel confia no Senhor, Ele é o seu auxílio e o seu escudo.
17. Domus Aaron speravit in Domino: adjutor eorum et protector eorum est.	17. A casa de Aarão confia no Senhor, Ele é o seu auxílio e o seu escudo.
18. Qui timent Dominum speraverunt in Domino: adjutor eorum et protector eorum est.	18. Os que temem ao Senhor confiam no Senhor, Ele é o seu auxílio e o seu escudo.
19. Dominus memor fuit nostri: et benedixit nobis.	19. O Senhor lembra-Se de nós e nos abençoa.
20. Benedixit domui Israel: benedixit domui Aaron.	20. Abençoa a casa de Israel, abençoa a casa de Aarão.
21. Benedixit omnibus qui timent Dominum: pusillis cum majoribus.	21. Abençoa os que temem ao Senhor, abençoa pequenos e grandes.
22. Adjiciat Dominus super vos: super vos, et super filios vestros.	22. O Senhor vos faça prosperar, a vós e aos vossos filhos.
23. Benedicti vos a Domino, qui fecit cælum et terram.	23. Sede abençoados pelo Senhor, que fez o céu e a terra.
24. Cælum cæli Domino: terram autem dedit filiis hominum.	24. O céu é a morada do Senhor, a terra, deu-a aos filhos dos homens.
25. Non mortui laudabunt te Domine: neque omnes qui descendunt in infernum.	25. Não são os mortos que louvam o Senhor, nem quantos descem ao silêncio.
26. Sed nos qui vivimus, benedicimus Domino, ex hoc nunc et usque in sæculum.	26. Mas nós, os vivos, bendizemos o Senhor, agora e para sempre.
27. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	27. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.
28. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	28. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen.

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.17 / 42 / 84 / 105	Bc.	Indicações "soli" e "a3"	Optou-se por se colocar a indicação "Soli (a3)" no topo do sistema
C.58, 4ºT	S.	"Dó#"	"Dó#" não se insere na harmonia claramente definida, pelo que se optou em alterá-lo para "Ré#".
C.85, 1ºT	Bc.	Borrão	Atendendo à cifra, optou-se por se colocar um "Sol", na oitava índice 1.
C.143-144	S.	Dúvida quanto à colocação do texto.	A colocação do texto, bastante diversa das restantes vozes, foi feita tendo como referência a repetição de notas.
C.172	Tutti	Semibreve	Optou-se por colocar uma mínima pontuada, que

			assim preenche o compasso existente neste momento.
C.173, 1ºT	A.	Semínima	Deverá faltar um ponto à semínima, conforme S. e T.

SALMO 113 – IN EXITU ISRAEL

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/69 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1735 / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 106-107)	(Ver tradução do texto, pág. 106-107)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.2-4	S.I / S.II	2 ligaduras entre cada um dos compassos	Optou-se por se colocar uma única ligadura
C.12, 1º-2ºT	T.II	"Dó"	"Dó" não se insere na harmonia claramente definida, pelo que se optou em alterá-lo para "Ré".
C.28, 3º-4ºT	Bc.	"Mi" (semínima) e Pausa (semínima)	A manter como está no original, teríamos o único instante em toda a obra em que o Bc. não está *colla parte* com a voz mais grave nesse momento, tendo mesmo pausa, facto em geral raro. Optou-se, por isso, por se incluírem as notas do B.I nesse momento e que, mesmo melodicamente, se inserem muito bem.
C.44, 4ºT	T.II	"Si"	"Si", cria uma 8ª paralela com o B.II, completamente evitável. Optou-se por se alterar para "Ré"
C:68	Tutti	Mínima	Optou-se por se colocar uma semibreve, de forma a preencher-se o compasso, pois não foi

			encontrada qualquer justificação para este abreviar.
C.70, 1ºT	T.I	"Fá#"	"Fá#", cria uma 8ª paralela com o B.I e com o Bc., completamente evitável. Optou-se por se alterar para "Ré"
C.133	A.I/B.I	Mínima	Falta obviamente um valor de semínima ao compasso. Optou-se por se acrescentar uma pausa de semínima, conforme S.I e porque qualquer acrescento de ponto interferiria com a harmonia do Coro II nesse mesmo instante.
C.133	T.I	Mínima pontuada	Optou-se por se retirar o ponto, conforme restantes vozes do Coro I e porque interferia com a mudança harmónica a acontecer nesse momento no Coro II
C.175/176	T.I	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, de forma a preencher-se o compasso, pois não foi encontrada qualquer justificação para a colocação de uma pausa.
C.176/177	A.I	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, de forma a preencher-se o compasso, pois não foi encontrada qualquer justificação para a colocação de uma pausa.
C.177	T.I	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, de forma a preencher-se o compasso, pois não foi encontrada qualquer justificação para a colocação de uma pausa.
C.184	S.I	Mínima	Optou-se por se acrescentar uma pausa, de forma a preencher-se o compasso, conforme S.II, pois não foi encontrada qualquer justificação para a colocação de um ponto de aumentação.
C.193	Tutti, excepto T.II	Mínima	Optou-se por se acrescentar uma pausa, de forma a preencher-se o compasso, conforme S.II, pois não foi encontrada qualquer justificação para a colocação de um ponto de aumentação.
C.193-194	Tutti		No original, a secção da obra que aqui termina, tem uma barra dupla, mas fica claro que a nova secção seguirá sem qualquer interrupção.
C.213, 3ºT	B.I	"Dó"	"Dó" não se insere na harmonia claramente definida, pelo que se optou em alterá-lo para "Si".
C.219, 3º-4ºT	S.II	Mínima	A mínima faria sentido, pois vinha a dobrar o S.I,

			que tinham nesse momento c.f.. Contudo, a partir deste momento entra-se numa nova fase de diálogo entre coros e o Coro II inicia. Assim, optou-se por se desdobrar a mínima em duas semínimas, podendo a 2ª semínima assumir o texto "Non".
C.255-256	A.II	No último tempo do C.255 temos "Fá", que é sétima do acorde, que é, aliás, pela cifra existente no Bc.. No primeiro tempos do C.256 temos "Sol"	A não resolução da sétima do acorde é raríssima, pelo que se optou por alterar o Sol" para "Fá", no C. 256
C.256, 2ºT	T. II		Na falta de qualquer indicação e na certeza, pela análise das restantes notas, de que algo falta neste tempo, optou-se por colocar uma pausa de semínima conforme B.II

SALMO 113 – IN EXITU ISRAEL (SALMOS BREVES: 6.)

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/85[6] A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB soli, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1737 / Psalmus In exitu Concertato / Original	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 106-107)	(Ver tradução do texto, pág. 106-107)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.41, 1-2ºT	B.	Mínima	Optou-se por uma semínima, conforme restantes vozes, possibilitando assim uma melhor audição das vozes que entram ao 2º e 4ºT, à semelhança da opção tomada noutros momentos.
C.158	T./B.	Duas colcheias separadas e duas semínimas com a mesma altura de som.	O texto encontra-se colocado sem extremo cuidado, sendo que se seguíssemos as indicações daí resultantes não colocaríamos o texto. Uma hipótese passaria por transformar as duas

			semínimas numa mínima ou uma segunda passa por unir as colcheias, opção que foi seguida.
C.187	T.	Duas mínimas	No compasso em que se encontra neste momento a obra, compasso ternário simples, optou-se por transformar a primeira mínima em semínima, conforme S. e B.
C.215	Tutti	Semibreve	Optou-se por se transformar numa mínima pontuada, preenchendo-se assim o compasso existente neste momento e por não se encontrar justificação para o alongar da duração.

SALMO 116: 1,2 – LAUDATE DOMINUM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/75 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
B solo, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partes		
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
1. Laudate Dominum, omnes gentes: laudate eum, omnes populi. 2. Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus: et veritas Domini manet in æternum. 3. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. 4. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	1. Louvai o Senhor, todas as nações, aclamai-O, todos os povos. 2. É firme a sua misericórdia para connosco, a fidelidade do Senhor permanece para sempre. 3. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo. 4. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen.

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.1-2	B. solo	Só se vêm as 1ª, 2ª e 5ª notas	Apesar disso, pela dimensão das hastes de outras notas, é possível assegurar com alfuma precisão as 3ª, 4ª, 6ª, 7ª e 8ª notas.
C.77, 3º-4ºT	S.	Pausa de colcheia, "Lá" semínima e "Lá" colcheia	Como o texto correspondente às notas de mesma altura é idêntico, optou-se por se colocar uma semínima pontuada.

SALMO 116: 1,2 – LAUDATE DOMINUM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/76 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1738 / Laudate Dominum omnes gentes a 8 pieno / Original	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 111)	(Ver tradução do texto, pág. 111)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.18	S.II	2ª nota é "Sol"	"Sol" não se enquadra na harmonia subjacente, pois seria uma sétima, que não resolveria. Optou-se por se alterar para "Lá"
C.20	A.II	2ª nota é "Mi"	"Mi" não se enquadra na harmonia subjacente, pois seria uma sétima, que não resolveria e não é sequer uma npta de passagem como acontece noutras circunstâncias. Optou-se por se alterar para "Fá"
C.33	Tutti	Mínima	Optou-se por colocar uma mínima pontuada, que assim preenche o compasso existente neste momento.
C.40	A.II	Pausa de semínima e 7 colcheias	Por comparação com restantes vozes do Coro II, optou-se por se transformarem a penúltima e antepenúltima colcheias em semicolcheias.

SALMO 116: 1,2 – LAUDATE DOMINUM (SALMOS BREVES: 5.)

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/85[5] A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO

SB soli, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1737 / Laudate Dominũ omnes gentes a due C. e B. Concertato / Original	
OBSERVAÇÕES		
Optou-se por se colocar em pautas extras os solos, pois constata-se em diversos momentos a sobreposição de frases de solos que terminam com as de ripienos que iniciam.		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 111)	(Ver tradução do texto, pág. 111)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.3, 1ºT	T.	"Mi"	"Mi" não se insere na harmonia subjacente, pois seria uma sétima sem resolução, pelo que se optou em alterá-la para "Fá".
C.58	Tutti	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso existente neste momento e por não se encontrar justificação para o abreviar da duração.
C.59	Tutti	"Solo"	Optou-se por não se colocar as diversas pautas em pautas de solistas, por estar escrito Solo no original e por não haver uma indicação clara quanto ao regresso do Tutti
C.59, 4ºT	B.	2 colcheias com a mesma altura de som	Atendendo-se ao texto nesse momento, optou-se por se colocar uma semínima.
C.70	Tutti		Opção pela indicação de "Tutti" entre parêntesis rectos, na sequencia da indicação de "solo" no C.59.

SALMO 119 – AD DOMINUM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/46[1] A7	P-VV AA7/MJ13 ff. 49v-53
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1735 / Orig.le	

OBSERVAÇÕES
Obra em alternatim com cantochão. Chiavette. Em relação ao cantochão, João Rodrigues Esteves propõe a primeira frase, sendo claro que se trata do modelo de c.f. presente em Domingos do Rosário in *Theatro Ecclesiastico*, pág. 22. Foi adaptado esse modelo a todos os restantes momentos de cantochão, modelo para o *Levantamento Solemne, usado nas festas Duplices e Semiduplices.*

Texto	Tradução
1. Ad Dominum, cum tribularer, clamavi, et exaudivit me. 2. Domine, libera animam meam a labiis iniquis, et a lingua dolosa. 3. Quid detur tibi, aut quid apponatur tibi ad linguam dolosam? 4. Sagittae potentis acutæ, cum carbonibus desolatoriis. 5. Heu mihi, quia incolatus meus prolongatus est, habitavi cum habitatibus Cedar: 6. multum incola fuit anima mea. 7. Cum his qui oderunt pacem eram pacificus: cum loquebar illis, impugnabant me gratis. 8. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. 9. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	1. Na minha aflição clamei ao Senhor e Ele ouviu-me. 2. Livrai-me, Senhor, dos lábios mentirosos e da língua traiçoeira. 3. Qual a tua paga, qual o teu proveito, ó língua traiçoeira? 4. Setas de guerreiro aguçadas em brasas de giesta. 5. Infeliz de mim, que moro entre bárbaros e vivo à mercê de salteadores. 6. Há quanto tempo eu vivo entre os inimigos da paz! 7. Quando lhes falo de paz, logo eles pensam em guerra! 8. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo. 9. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen.

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.1	Tutti	Indicação de Chiavette	Optou-se pela indicação das vozes como "SATB"
C.29-30	Tutti	Texto "habitatibus"	Em todas as fontes consultadas nunca surgiu este texto, mas sim "habitationibus". Como ter-se-ia de alterar substancialmente o texto musical e admitindo que possa haver uma fonte não conhecida por mim em que habitatibus" possa surgir, oprou-se por se deixar como está no original.
C.37, 2ºT	T.	Duas semínimas	Optou-se por colocar uma mínima, devido à colocação de texto.

SALMO 121 – LÆTATUS SUM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/71 A7	P-VV AA B-Maço XI.1
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	

Partitura	Data: 1726 / Local: Lisboa / Lætatus sum A8 Concertado / Orig.le

OBSERVAÇÕES

Texto	Tradução
1. Lætatus sum in his, quæ dicta sunt mihi: In domum Domini ibimus.	1. Alegrei-me quando me disseram: «Vamos para a casa do Senhor».
2. Stantes erant pedes nostri, in atriis tuis, Jerusalem.	2. Detiveram-se os nossos passos às tuas portas, Jerusalém.
3. Jerusalem, quæ ædificatur ut civitas: cujus participatio ejus in idipsum.	3. Jerusalém, cidade bem edificada, que forma tão belo conjunto!
4. Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini: testimonium Israel ad confitendum nomini Domini.	4. Para lá sobem as tribos, as tribos do Senhor, segundo o costume de Israel, para celebrar o nome do Senhor;
5. Quia illic sederunt sedes in judicio, sedes super domum David.	5. ali estão os tribunais da justiça, os tribunais da casa de David.
6. Rogate quæ ad pacem sunt Jerusalem: et abundantia diligentibus te:	6. Pedi a paz para Jerusalém: vivam seguros quantos te amam.
7. Fiat pax in virtute tua: et abundantia in turribus tuis.	7. Haja paz dentro dos teus muros, tranquilidade em teus palácios.
8. Propter fratres meos, et proximos meos, loquebar pacem de te:	8. Por amor de meus irmãos e amigos, pedirei a paz para ti.
9. Propter domum Domini, Dei nostri, quæsivi bona tibi.	9. Por amor da casa do Senhor nosso Deus, pedirei para ti todos os bens.
10. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	10. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.
11. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	11. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen.

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.9	T.I	"Ré"	"Ré" não se insere na harmonia claramente definida, pelo que se optou em alterá-lo para "Mib".
C.24	S.I	Semínima	Faltam obviamente as pausas que preencherão o compasso, o que foi acrescentado
C.28	S.I	Compasso contém 7 colcheias, sendo que a a última delas tem a mesma altura de som da primeira nota que surge de seguida.	Optou-se por retirar esta última colcheia, conforme passagem paralela no C. 30 no A.I.
C.64, 3ºT	A.I	Semínima	Optou-se por se decompor a semínima em duas colcheias de forma a que o texto pudesse ser colocado
C.77, 3ºT	A.I		Falta pausa de semínima, conforme S.I no C.73, que foi acrescentada.
C.81	A.I	Mínima e semínima seguidas com a mesma altura de som e com o mesmo texto, o que não faz	Optou-se por se colocar uma mínima pontuada ligada à primeira colcheia do compasso seguinte.

		sentido.	
C.107	T.II	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, de forma a preencher-se o compasso, conforme B.II
C.108	A.II/T.II/ B.II	Semínima	Faltam obviamente as pausas que preencherão o compasso, o que foi acrescentado, conforme S.II
C.125	Tutti	Falta de ponto de aumentação ou de sinal de suspensão em diversas vozes	Optou-se por se uniformizar os sinais. Assim todas as vozes terão a duração de mínima pontuada e com sinal de suspensão.
C.144, 1ºT	S.II	3 colcheias unidas, seguidas no 2ºT por mais colcheias igualmente unidas e até fim do compasso por mais duas semínimas.	Opção por transformar as 3 colcheias no ritmo colcheia-2 semicolcheias, conforme diversos momentos, como p.ex. no T.I no C.134
C.190, 4ºT	T.II		Falta obviamente uma pausa de colcheia ao início deste tempo, conforme restantes vozes, que foi acrescentada.
C.198	Tutti		Optou-se por se manter este compasso final de secção com a duração de 2 tempos, mas sem sinal de suspensão, que, ainda que não de forma clara, parece estar no S.I e no B.II
C.203	B.II	Duas vezes a sílaba "Sanc" de "Sancto" sob cada uma das duas mínimas	Opção por se retirar a sílaba repetida.
C.203, 4ºT	T.I	"Mi"	Apesar de não se inserir no acorde previsto pela cifra, optou-se por se deixar ficar como no original, por ser uma consonância em relação ao baixo e por haver casos de cifras que estão incompletas.
C.240	T.I/A.II	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, de forma a preencher-se o compasso, conforme S.I/B.I/S.II/B.II
C.241	B.II	Mínima	Optou-se por se colocar uma semínima, conforme restantes sete vozes.
C.242, 1ºT	A.I	Pouca clareza quanto à figura, se é mínima (o que parece) ou semínima) o que deve ter sido num primeiro instante), até porque não existem pausas	Optou-se por colocar pausa de semínima no 1ºT e um mínima a seguir, conforme S.I no C. 241
C.257	Coro II	S.II e A.II têm um semínima e nada mais; T.II e B.II têm uma mínima e nada mais.	Optou-se por se colocar em todas as vozes uma semínima e duas pausas de igual valor, de forma a facilitar a audição do solo que se inicia ao 2ºT, conforme prática usual nesta obra.

C.265	Coro II		Falta obviamente uma pausa no 1ºT que foi acrescentada.
C.271	Coro I	S.I e B.I têm uma semínima e duas pausa de igual valor, A.I só uma semínima e T.I uma semínima e uma pausa de igual valor	Optou-se por se colocar em todas as vozes uma semínima e duas pausas de igual valor.
C.271	A.II	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, de forma a preencher-se o compasso, conforme B.II
C.276	Tutti excepto T.I	Semibreve	Optou-se por se indicar uma semínima pontuada, que assim preenche o compasso.

SALMO 121 – LÆTATUS SUM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/72 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
S solo, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1751 / Laetatus Sum a Canto Solo Con ripieno / Original	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 114-115)	(Ver tradução do texto, pág. 114-115)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.82	A.	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto de aumentação, preenchendo-se assim o compasso.
C.83	T./B.	Mínima	Optou-se por se acrescentar um ponto de aumentação, preenchendo-se assim o compasso. Seria admissível ser acrescentada uma pausa.
C.91	Tutti	Mínima	Optou-se por colocar uma mínima pontuada, que assim preenche o compasso existente neste momento.

SALMO 121 – NISI DOMINUS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/82 A7	P-Vs130
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB soli, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura e partes	Data: 1734 / Psal. Nisi Dominus a 4 concertato / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
1. Nisi Dominus ædificaverit domum, in vanum laboraverunt qui ædificant eam.	1. Se o Senhor não edificar a casa, em vão trabalham os que a constroem.
2. Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.	2. Se o Senhor não guardar a cidade, em vão vigiam as sentinelas.
3. Vanum est vobis ante lucem surgere: surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris.	3. É inútil levantar-vos antes da aurora e trabalhar pela noite dentro, para comer o pão dum trabalho duro, porque Ele o dá aos seus amigos, até durante o sono.
4. Cum dederit dilectis suis somnum, ecce hæreditas Domini, filii; merces, fructus ventris.	4. Os filhos são uma bênção do Senhor, o fruto das entranhas uma recompensa;
5. Sicut sagittæ in manu potentis: ita filii excussorum.	5. Como flechas nas mãos de um guerreiro, assim os filhos nascidos na juventude.
6. Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis : non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.	6. Feliz o homem que assim encheu a aljava: não será confundido, quando enfrentar os inimigos às portas da cidade.
7. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	7. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.
8. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	8. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen.

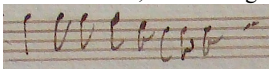
CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.31	A.	Semínima e pausa de colcheia	Restantes vozes e Bc. têm semínima pontuada. Como há lógica na opção do original, pois é o A. que prosseguirá com um solo, optou-se por se deixar como no original.
C.106	S.		Optou-se por uma outra colocação de texto do que a prevista no original, devido à separação das semicolcheias, que ficam como no original e por coincidir com a colocação de texto das restantes vozes.
C.108	Tutti	Semínima	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso existente neste momento.

C.119, 2ºT	A./T.	A. tem "Mi" e "Sol" e o T. tem "Ré" e "Mi"	O acorde no início do 2ºT é um acorde de quatro sons, em que a sétima do acorde está no T. e que não resolve. Das várias soluções possíveis, optou-se por se alterar o "Ré" do T. para "Si", ficando-se com um acorde de 3 sons na 1ª inversão.
C.141, 4ºT	S.	"Dó"	"Dó" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou em alterá-la para "Si".

SALMO 121 – NISI DOMINUS

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/83 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SA soli, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura e partes	Data: 1751 / Nisi Dominus a 2 concertato Can e Alt / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
A partitura está incompleta; por isso a partir do C.100 utilizaram-se as partes.		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 118)	(Ver tradução do texto, pág. 118)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.11	A.	Penúltima nota está como semínima, seguida de pausa de colcheia	Optou-se por se transformar esta semínima em colcheia, pois de outra forma esceder-se-ia o valor total do compasso e conforme passagem paralela no C.14
C.13, 4ºT	A.	Ùltima nota é "Sib"	A manter-se a nota do original, estaríamos na presença de uma sétima, que não resolveria como é prática. Optou-se por se alterar para "Dó".
C.25	A.	Soma das figuras rítmicas excede o valor total do compasso e não permite a colocação de texto previsto: "...tem, fru-stra vigi-lat" 	Optou-se por se colocar o ritmo do B. em movimento por 3ª paralelas, conforme o que acontece no C. seguinte nas mesmas vozes.
C.32	S.	Primeira nota é semínima	Optou-se por se acrescentar um ponto à

			semínima.
C.66	Tutti	Mínima	Opção por se manter como no original, pois pode ter significado, ainda que não garantido.
C.70	A.		Optou-se por se alterar o ritmo, de forma a que não exceda o valor total do compasso e tornando esse ritmo igual ao do S., com que o A. tem um momento de total paralelismo rítmico.
C.80	Tutti	Todas as vozes têm uma mínima e o Bc. tem ainda o sinal de suspensão.	Opção por se manter como no original, à semelhança do C.66, acrescentando-se o sinal de suspensão.
C.95, 1º-2ºT	A.		Parece claro que as 2ª e 3ª colcheias devem ser transformadas em semicolcheias, conforme restantes vozes, nesta secção homofónica.
C.100-Fim	Tutti		A partir deste momento até ao fim da obra, a transcrição é elaborada a partir das partes cavas. Como a transcrição não é alaborada a partir da partitura autógrafa, optou-se por se colocar esta secção entre parêntesis rectos.

SALMO 138 – DOMINE PROBASTI ME

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/65 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB soli, SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura e partes	Data: 1734 / Psalmus Domine Probasti me / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
1. Domine probasti me et cognovisti me: tu cognovisti sessionem meam et resurrectionem meam. 2. Intellexisti cogitationes meas de longe: semitam meam et funiculum meum investigasti. 3. Et omnes vias meas praevidisti: quia non est sermo in lingua mea. 4. Ecce Domine tu cognovisti omnia novissima et antiqua: tu formasti me, et posuisti super me manum tuam. 5. Mirabilis facta est scientia tua ex me:	1. Senhor, Vós conheceis o íntimo do meu ser, sabeis quando me sento e quando me levanto: de longe penetrais o meu pensamento. 2. Vós me vedes quando caminho e quando descanso, Vós observais todos os meus passos. 3. Ainda a palavra me não chegou à língua e já, Senhor, a conheceis perfeitamente. 4. Por todos os lados me envolveis e sobre mim pondes a vossa mão. 5. Prodigiosa ciência, que não posso compreender, tão sublime que a não posso alcançar!

confortata est, et non potero ad eam. 6. Quo ibo ab spiritu tuo? Et quo a facie tua fugiam? 7. Si ascendero in cælum, tu illic es: si descendero ad infernum, ades. 8. Si sumpsero pennas meas diluculo, et habitavero in extremis maris: 9. Etenim illuc manus tua deducet me: et tenebit me dextera tua. 10. Et dixi forsitan tenebræ conculcabunt me: et nox illuminatio mea in deliciis meis. 11. Quia tenebræ non obscurabuntur a te, et nox sicut dies illuminabitur: sicut tenebræ ejus, ita et lumen ejus. 12. Quia tu possedisti renes meos: suscepisti me de utero matris meæ. 13. Confitebor tibi quia terribiliter magnificatus es: mirabilia opera tua, et anima mea cognoscit nimis. 14. Non est occultatum os meum a te, quod fecisti in occulto: et substantia mea in inferioribus terræ. 15. Imperfectum meum viderunt oculi tui, et in libro tuo omnes scribentur: die formabuntur, et nemo in eis. 16. Mihi autem nimis honorificati sunt amici tui Deus: nimis confortatus est principatus eorum. 17. Dinumerabo eos, et super arenam multiplicabuntur: exsurrexi, et adhuc sum tecum. 18. Si occideris Deus peccatores: et viri sanguinum declinate a me: 19. Quia dicitis in cogitatione: accipient in vanitate civitates tuas. 20. Nonne qui oderunt te Domine, oderam? Et super inimicos tuos tabescebam? 21. Perfecto odio oderam illos: et inimici facti sunt mihi. 22. Proba me Deus, et scito cor meum: interroga me, et cognosce semitas meas 23. Et vide, si via iniquitatis in me est: et deduc me in via æterna. 24. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. 25. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	6. Onde poderei ocultar-me ao vosso espírito? Onde evitarei a vossa presença? 7. Se subir ao céu, Vós lá estais; se descer aos abismos, ali Vos encontrais. 8. Se voar nas asas da aurora, se habitar nos confins do oceano, 9. mesmo ali a vossa mão me guiará e a vossa direita me sustentará. 10. Se disser: «Talvez as trevas me hão-de ocultar e a luz, em volta de mim, se fará noite», 11. nem as trevas, para Vós, têm obscuridade: a noite brilha como o dia e a escuridão é clara como a luz. 12. Vós formastes as entranhas do meu corpo e me criastes no seio de minha mãe. 13. Eu Vos dou graças por me haverdes feito tão maravilhosamente: admiráveis são as vossas obras. 14. Vós conhecíeis já a minha alma e nada do meu ser Vos era oculto, quando secretamente era formado, modelado nas profundidades da terra, 15. Ainda em embrião se viam minhas obras e já meus dias estavam marcados no vosso livro; estavam escritos e fixados, ainda antes que um só deles existisse. 16. Como são difíceis, meu Deus, os vossos desígnios! Incalculável é o seu número. 17. Se os quisesse contar, seriam mais numerosos que a areia e, se pudesse chegar ao fim, estaria ainda convosco. 18. Meu Deus, fazei desaparecer os ímpios, afastai de mim os homens sanguinários. 19. Aqueles que insidiosamente se revoltam, em vão se levantam contra Vós. 20. Não hei-de eu, Senhor, odiar os que Vos odeiam e detestar os que se levantam contra Vós? 21. Eu os odeio com ódio implacável, tenho-os por meus inimigos. 22. Sondai-me, ó Deus, e vede o meu coração, ponde-me à prova e conhecei os meus pensamentos. 23. Vede que não ande por mau caminho, conduzi-me pelo caminho da eternidade. 24. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo. 25. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen.

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.75, 3ºT	A.	Dúvida sobre o que está no original. Parece claro estar no primeiro momento um colcheia. Fica contudo a dúvida se a segunda figura é uma semicolcheia ou uma colcheia.	Comparando secções semelhantes, optou-se pela semicolcheia e acrescentou-se um ponto à colcheia.
C.84, 3º-4ºT	B.	Mínima	Optou-se por colocar uma semínima seguida de pausa de igual valor, conforme S. no mesmo instante e facilitando a audição da nova entrada do A.

C.161, 3ºT	B.	Separação entre a colcheia e as duas semicolcheias	Apesar do texto indicado por debaixo, "Amen", prosseguir, devido a esta separação e ao facto das notas separadas terem a mesma altura, optou-se por se rearticular o texto.

SALMO 138 – DOMINE PROBASTI ME

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/66 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1734 / Psalmus Domine probasti me a8 pieno / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

O C. 45 do original tem a duração de 2 mínimas, assim como o C. 115. Optou-se por se ajustar a partitura no seu todo de forma a que todos os compassos tenham a duração de 4 mínimas, i.e., o 1º e 2ºT do C. 46, passam na transcrição a serem os 3º e 4ºT do C.45 e assim sucessivamente.

Texto	Tradução
(Ver texto, pág. 120-121)	(Ver tradução do texto, pág. 120-121)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.5, 1ºT	A.II	Mínima e pausa do mesmo valor	Optou-se por se eliminar a pausa e colocar-se uma semibreve, conforme T.II e B.II no mesmo instante
C.11, 1ºT/1ªP	A.II	Mínimas	Optou-se por se transformar a mínima em duas semínimas, devido à necessidade de colocar o texto.
C.41	S.II	2 Semínimas, 2 Mínimas e uma semibreve	Duração total de valor superior ao total do compasso. Optou-se por colocar o ritmo das restantes vozes do Coro II
C.42, 2º-4ºT	S.II	Mínima (2ºT), Semínima e duas colcheias (3ºT) e mínima (4ºT)	Resultaria deste ritmo a colocação de texto com a sílaba "num" de "manum" no 3ºT e a sílaba "tu" de "tuam" ou nas colcheias ou na mínima do 4ºT, o que faria com que esta voz fosse diferente das restantes, o que não acontece em nenhum momento nos compassos envolventes anteriores e posteriores. Optou-se por se colocar o ritmo do 2º

			tempo como nas restantes vozes, faezndo com que a sílaba "tu" fique no início do 3ºT, como nas restantes 7 vozes.
C.45	Tutti		A partir deste momento alterou-se a distribuição das notas dentro do compasso, conforme explicação no início do aparato critico desta obra.
C.65, 2ºT (C. 66 no original)	S.II	Mínima e pausa de igual valor	Todas as restantes vozes têm semibreve, solução por que se optou.
C.72, 3ºT (C. 72, 1ºT no original)	T.II	Mínima	Optou-se por duas semínimas, conforme restantes vozes e para permitir a colocação do texto.
C.114	Tutti		A partir deste momento alterou-se a distribuição das notas dentro do compasso, conforme explicação no início do aparato critico desta obra.
C.115 (C.114 no original)	Coro II	Faltam pausas	Optou-se pela distribuição de notas e de pausas do S.II, que correspondem também mais ao modelo de dialogo entre coros que temos tido até agora e teremos posteriormente.
C.116 (C.115 no original)	S.II	Mínima	Optou-se pelo desmembramento em duas semínimas, de forma a ser possível a colocação do texto
C.122 (C.121 no original), 1ºT/1ªP	T.I	Dois "Fá"	Os dois "Fá" não se inserem na harmonia claramente definida, pelo que se optou em alterá-los para "Mi".
C.133 (C.132 no original)	T.I	Três mínimas em todo o compasso	Optou-se por duas mínimas e semibreve, adequando-se assim ao movimento dos S.I e B.I
C.142 (C.141 no original), 1ºT/2ªP	S.I	"Dó"	"Dó" não se insere na harmonia claramente definida, pelo que se optou em alterá-lo para "Si".
C.197 (C.196 no original)	Tutti	Algumas vozes têm Breves e outras Semibreves	Optou-se por colocar breves em todas as vozes, preenchendo-se assim o compasso na íntegra.

SALMO 139 – ERIPE ME DOMINE

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/46[2] A7	P-VV AA7/MJ13 ff. 53v-61
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB	Vésperas	Salmo

FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA
Partitura	Data: 1735 / Orig.le

OBSERVAÇÕES

Obra em alternatim com cantochão. Chiavette. Em relação ao cantochão, João Rodrigues Esteves propõe a primeira frase, sendo claro que se trata do modelo de c.f. presente em Domingos do Rosário in *Theatro Ecclesiastico*, pág. 23. Foi adaptado esse modelo a todos os restantes momentos de cantochão, modelo para o *Levantamento Solemne, usado nas festas Duplices e Semiduplices.*

Texto	Tradução
1. Eripe me Domine ab homine malo a viro iniquo eripe me.	1. Livrai-me, Senhor, da gente perversa, defendei-me do homem violento:
2. Qui cogitaverunt iniquitates in corde tota die constituebant prælia.	2. daqueles que em seu coração maquinam o mal e todos os dias fomentam discórdias;
3. Acuerunt linguas suas sicut serpentis: venenum aspidum sub labiis eorum.	3. afiam a sua língua como serpentes e sob os lábios escondem veneno de víboras.
4. Custodi me Domine de manu peccatoris: et ab hominibus iniquis eripe me.	4. Guardai-me, Senhor, das mãos do ímpio, defendei-me do homem violento, que arma ciladas no meu caminho.
5. Qui cogitaverunt supplantare gressus meos: absconderunt superbi laqueum mihi.	5. Soberbos esconderam armadilhas para me prender, estenderam redes de corda,
6. Et funes extenderunt in laqueum, juxta iter scandalum posuerunt mihi.	6. à beira do caminho armaram laços contra mim.
7. Dixi Domino: " Deus meus es tu; exaudi Domine vocem deprecationis meae ".	7. Digo ao Senhor: Vós sois o meu Deus, escutai, Senhor, a voz da minha súplica;
8. Domine, Domine virtus saltis meæ: obumbrasti super caput meum in die belli:	8. Senhor Deus, meu poderoso Salvador, protegeis a minha cabeça no dia do combate.
9. Ne tradas me Domine a desiderio meo peccatori: cogitaverunt contra me, ne derelinquas me, ne forte exaltentur.	9. Não atendais, Senhor, os desejos do ímpio, nem deixeis que se realizem os seus planos.
10. Caput circuitus eorum: labor labiorum ipsorum operiet eos:	10. Não levantem a cabeça os que me cercam; recaia sobre eles a malícia dos seus lábios.
11. Cadent super eos carbones, in ignem dejicies eos: in miseries non subsistent.	11. Chovam sobre eles carvões ardentes; caiam em abismos donde não mais se levantem.
12. Vir linguosus non dirigetur in terra: virum injustum mala capient in interitu.	12. O caluniador não tenha assento sobre a terra, caia no infortúnio o homem violento.]
13. Cognovi quia faciet Dominus judicium inopis: et vindictam pauperum.	13. Sei que o Senhor defende a causa do infeliz e faz justiça aos pobres.
14. Verumtamen justi confitebuntur nomini tuo: et habitabunt recti cum vultu tuo.	14. Por isso, os justos louvarão o vosso nome e os homens rectos hão-de habitar na vossa presença.
15. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	15. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.
16. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	16. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen.

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.4, 1ºT	A.	"Mi"	"Mi" não se insere na harmonia subjacente. Optou-se por alterar para "Fá"
C.75, 2ºT	T.	"Fá"	"Fá" não se insere na harmonia subjacente. Admitindo que a nota "Dó" do S. se deverá manter por ser c.f., ter-se-ia de se alterar ou o A. para "Lá", dando origem a a um compasso de 4 sons na 2ª parte do tempo, ou alterar o T. para "Dó", opção que foi seguida.

C.86, 2ºT	S.	Dois “Mi”	Os “Mi” não se inserem na harmonia subjacente. Optou-se por os alterar para “Fá”
C.87, 2ºT	A.	Dois “Dó”	Os “Dó” não se inserem na harmonia subjacente. Optou-se por os alterar para “Lá”, repetindo as notas imediatamente anteriores.

SALMO 139 – ERIPE ME DOMINE

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/67 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1723 / Psalmus Eripe me Domine / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 124)	(Ver tradução do texto, pág. 124)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.22, 2ºT	A.II	2ª nota está como “Sol”	Optou-se pela correcção para “Fá#”, de forma a que se insira na harmonia subjacente, claramente definida mesmo pela cifra no Bc.
C.25, 2ºT	S.II / T.II	“Ré”-“Dó” (2 colcheias) em ambas as vozes, de que resultam 8ª paralelas.	Optou-se por se alterar o S.II, colocando-se uma semínima com a nota “Ré”
C.31, 1-2ºT	S.II / A.II	No primeiro tempo temos uma pausa de semínima	Este ritmo não permite a colocação do texto, num momento claramente homofónico. Optou-se, por isso, por alterar o valor da pausa para colcheia e colocar uma figura de colcheia na 2ª parte, com altura de som das notas imediatamente seguintes, conforme T.II e B.II
C.48, 3ºT	S.II	Semínima	Este ritmo não permite a colocação do texto, num momento claramente homofónico. Optou-se, por isso, por a separar em duas colcheias.
C.53, 3ª-4ªT	A.I	4 colcheias unidas.	De acordo com a prática generalizada, esta forma de unir as colcheias implicaria a colocação da

			sílaba "runt" ao 3ºT. Tal efeito perder-se-ia completamente, pois as restantes 7 vozes colocam a referida sílaba no 4ªT. Por isso, optou-se por se separa as duas primeiras colcheias das restantes e colocar a sílaba no 4ºT.
C.84-85	Tutti		No original, a secção da obra que aqui termina segue sem qualquer pausa, para além da indicada de 2 tempos para a secção que se segue.
C.94, 2ºT	T.I	"Ré"	Esta nota estabelece com o B. três 5ª paralelas, facto facilmente evitável, para além do facto do encadeamento que daí resulta ser assaz invulgar. Optou-se por se alterar a nota para "Mi".
C.113-114	A.II / T.II / B.II	Ao 4ºT do C. 113 T. e B. têm ambos "Mi" e "Ré". No 1ºT do C.114 T. e A. têm ambos "Mi" e "Ré".	Desta descrição resultam dois movimentos de uníssono paralelo, que se deverá evitar. Optou-se por se alterar, seguindo no essencial os movimentos melódicos que o Coro I teve já no C.110
C.168-176	S.I	"Amen"	Optou-se por se manter a colocação de texto como está no original, apesar de se entender que deverá haver uma outra solução, que, contudo, não me pareceu clara e única.
C.168-Fim	Tutti	"Amen"	Foram colocadas diversas propostas de colocação de letra, acima de tudo, tendo como referência ou o tema principal ou ainda mais a indicação de notas repetidas, que indiciam a rearticulação de texto.

SALMO 140 – DOMINE CLAMAVI AD TE

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/46[3] A7	P-VV AA 7/MJ13 ff. 61v-68
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura	Data: 1735 / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Obra em alternatim com cantochão. Chiavette. Em relação ao cantochão, João Rodrigues Esteves propõe a primeira frase, sendo claro que se trata de um dos modelos de c.f. presente em Domingos do Rosário in *Theatro Ecclesiastico*, pág. 23. Foi adaptado esse modelo (o 1º apresentado por Domingos de Rosário) a		

todos os restantes momentos de cantochão, modelo para o *Levantamento Solemne, usado nas festas Duplices e Semiduplices*

Texto	Tradução
1. Domine clamavi ad te, exaudi me: intende voci meae, cum clamavero ad te. 2. Dirigatur oratio mea sicut incensum in conspectu tuo: elevatio manuum mearum sacrificium vespertinum. 3. Pone Domine custodiam ori meo: et ostium circumstantiae labiis meis. 4. Non declines cor meum in verba malitiae, ad excusandas excusationes in peccatis. Cum hominibus operantibus iniquitatem: et non communicabo cum electis eorum. 5. Corripiet me justus in misericordia, et increpabit me: oleum autem peccatoris non impinguet caput meum. 6. Quoniam adhuc et oratio mea in beneplacitis eorum: absorpti sunt juncti petrae judices eorum. 7. Audient verba mea quoniam potuerunt: sicut crassitudo terræ erupta est super terram. 8. Dissipata sunt ossa nostra secus infernum: quia ad te Domine, Domine oculi mei: in te speravi, non auferas animam meam. 9. Custodi me a laqueo, quem statuerunt mihi: et a scandalis operantium iniquitatem. 10. Cadent in retiaculo ejus peccatores: singulariter sum ego donec transeam. 11. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. 12. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.	1. Senhor, a Vós clamo; socorrei-me sem demora, escutai a minha voz quando Vos invoco. 2. Suba até Vós a minha oração como incenso, elevem-se minhas mãos como oblação da tarde. 3. Guardai, Senhor, a minha boca, defendei a porta dos meus lábios. 4. Não deixeis meu coração inclinar-se para o mal, nem praticar a iniquidade com os malfeitores, nem tomar parte em seus lautos banquetes. 5. Castigue-me o justo e repreenda-me com misericórdia, mas o óleo dos ímpios nunca me perfume a cabeça; enquanto fazem o mal, não deixarei de rezar. 6 Os seus chefes foram precipitados contra o rochedo e compreenderam como eram suaves as minhas palavras. 7 Tal como terra cavada e lavrada, foram seus ossos dispersos à boca do abismo. 8. Para Vós, Senhor Deus, se voltam os meus olhos; em Vós me refugio, não me desampareis. 9. Defendei-me do laço que me prepararam, defendei-me das ciladas dos malfeitores. 10. Caiam os ímpios em suas próprias armadilhas, e eu prossiga livremente o meu caminho. 11. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo. 12. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos. Amen.

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.69, 1ºT	T.	Sílaba "o" de "eorum"	Devido à ligadura existente e á repetição de nota no compasso anterior. Optou-se por se colocar a sílaba "o" no 2ºT do C.68

SALMO 140 – DOMINE CLAMAVI AD TE

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/64 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB/SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura e partes	Data: 1724 / Psalmus Domine Clamavi ad te A8 pieno / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

Texto (Ver texto, pág. 126-127)

Tradução (Ver tradução do texto, pág. 126-127)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.13	A.		Optou-se por se acrescentar a indicação de trilo, conforme passagem semlhante no C.15
C.17, 3º-4ºT	A.I		Optou-se por se alterar o ritmo, tornando-o igual ao do S.I e do B.I, para assim se poder colocar o texto previsto.
C.20, 1º-2ºT	T.I	Espaço vazio	Optou-se por se escrever "Ré" (semínima) e pausa de semínima, conforme restantes vozes do 1º Coro
C.25, 2ºT	T.I	2 colcheias	Optou-se por uma semínima devido ao texto a colocar.
C.37, 4ºT	S.II	2 "Dó"	Os dois "Dó" não se inserem na harmonia claramente definida, pelo que se optou em alterá-los para "Lá". Poder-se-ia ter alterado para "Ré", embora daí resultasse uma 8ª paralela com o T.I.
C.54, 4ºT	T.II	2 "Mi"	Os dois "Mi" não se inserem na harmonia claramente definida, pelo que se optou em alterá-los para "Ré".
C.75	B.I / B.II / Bc.	Sinal de suspensão	Optou-se por se acrescentar o sinal de suspensão às restantes vozes, que não o tinham.
C.125, 1ºT	Bc.	"Dó", semínima	Optou-se por "Dó" como mínima, conforme duração da pausa do B.II com quem o Bc. vai estar colla parte.
C.128, 1ºT	A.II	2ª nota é "Sol#"	Apesar de expressamente acrescentado o sustenido, optou-se por se retirar a alteração, pois caso contrario teríamos um encadeamento característico do séc. XIV, conhecido em certos tratados por cadência de Landino, apesar de aqui não estarmos na presença de uma cadência.
C.144	Tutti	Falta de ponto de aumentação ou de sinal de suspensão em diversas vozes	Optou-se por se uniformizar os sinais. Assim todas as vozes terão a duração de semibreve pontuada e com sinal de suspensão.
C.149	A.II	Ligadura	Optou-se por se retirar a ligadura, possibilitando a colocação do texto.
C.171, 1ºT	Bc.	Cifra 6	O acorde indicado pela cifra não está

			concretizado nas vozes e a alteração da voz que o permitiria, levaria a um erro de 8ª paralela. Assim, optou-se por se retirar a cifra, ficando o acorde no estado fundamental.
C.181	Tutti	Falta de ponto de aumentação ou de sinal de suspensão em diversas vozes	Optou-se por se uniformizar os sinais. Assim todas as vozes terão a duração de semibreve pontuada e com sinal de suspensão.

SALMO 141 – VOCE MEA

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/46[4] A7	P-VV AA7/MJ13 ff. 68v-74
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1735 / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

Obra em alternatim com cantochão. Chiavette. Em relação ao cantochão, João Rodrigues Esteves propõe a primeira frase, sendo claro que se trata do modelo de c.f. presente em Domingos do Rosário in *Theatro Ecclesiastico*, pág. 24. Foi adaptado esse modelo a todos os restantes momentos de cantochão, modelo para o *Levantamento Solemne, usado nas festas Duplices e Semiduplices.*

Texto	Tradução
1. Voce mea ad Dominum clamavi: voce mea ad Dominum deprecatus sum.	1. Em alta voz clamo ao Senhor, em alta voz imploro o Senhor.
2. Effundo in conspectu ejus orationem meam, et tribulationem meam ante ipsum pronuntio.	2. Ponho diante d'Ele a minha aflição, diante d'Ele descubro a minha angústia.
3. In deficiendo ex me spiritum meum, et tu cognovisti semitas meas.	3. Quando me desfalece o ânimo, Vós conheceis o meu caminho.
4. In via hac qua ambulabam, absconderunt laqueum mihi.	4. Na senda que vou trilhando, esconderam um laço.
5. Considerabam ad dexteram, et videbam: et non erat qui cognosceret me.	5. Olhai à direita e vede: não há quem se interesse por mim.
6. Periit fuga a me, et non est qui requirat animam meam.	6. Não encontro refúgio, não há quem olhe pela minha vida.
7. Clamavi ad te, Domine, dixi: Tu es spes mea, portio mea in terra viventium.	7. Clamei por Vós, Senhor; disse: Sois o meu abrigo, a minha herança na terra dos vivos.
8. Intende ad deprecationem meam: quia humiliatus sum nimis.	8. Atendei o meu clamor: estou reduzido à miséria.
9. Libera me a persequentibus me: quia confortati sunt super me.	9. Livrai-me dos meus perseguidores: eles são mais fortes do que eu.
10. Educ de custodia animam meam ad confitendum nomini tuo:	10. Tirai-me desta prisão e darei graças ao vosso nome.
11. me exspectant justi donec retribuas mihi.	11. Os justos hão-de rodear-me, pelo bem que me fizestes.
12. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.	12. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.
13. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in	13. Como era no princípio, agora e sempre, e pelos

sæcula sæculorum. Amen.	séculos dos séculos. Amen.

CORDEIRO, José de Leão, FERREIRA, Pedro Lourenço, *Saltério, Salmos e Cânticos da Liturgia das Horas*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2005

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.55, 2ºT	S.	Dois "Dó"	Os "Dó" não se inserem na harmonia subjacente. Optou-se por os alterar para "Si".
C.76	A.	Semibreve	Optou-se por se colocar uma Breve, preenchendo-se assim o compasso.

SALMO 141 – VOCE MEA

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/84 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB/SATB, 2Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura e partes	Data: 1724 / Psalmus Voce mea a8 pieno e Breve / Orig.le	

OBSERVAÇÕES

Partitura autógrafa e partes coevas. A partir de "Sicut erat..." a versão da partitura é completamente diferente da das partes. Optou-se por se fazer a edição das duas, acrescentando-se [1.] ou [2.] à cota. Esta é a edição segundo a partitura.

Texto	Tradução
(Ver texto, pág. 129)	(Ver tradução do texto, pág. 129)

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.3, 1º-2ºT	A.II	"Lá"	A nota "Lá" seria a sétima do acorde e, como tal é usual, deveria resolver para "Sol". Contudo, como o B.I que também tem a sétima, resolve de acordo com a prática usual, optou-se por se deixar como está no original, seguindo para "Mi" no 2º T.
C.37, 2ºT	T.II	"Sib"	"Sib" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou em alterá-la para "Lá".
C.63	Tutti		No original não há separação entre a secção que aqui termina e a que se inicia.
C.114, 3ºT	T.I	Buraco na partitura	Só com a ajuda da parte respectiva, foi possível assegurar que se tratava de um "Mi"

C.114, 3ºT	A.II	Buraco na partitura	Só com a ajuda da parte respectiva, foi possível assegurar que se tratava de um "Dó#"
C.115, 1º-2ºT	A.I	Buraco na partitura	Só com a ajuda da parte respectiva, foi possível assegurar que se tratava de um "Lá", com a duração de uma mínima pontuada
C.121, 1ºT	T.I	Buraco na partitura	Só com a ajuda da parte respectiva, foi possível confirmar que se tratava de um "Fá".
C.121, 2º-3ºT	B.I	Buraco na partitura	Só com a ajuda da parte respectiva, foi possível confirmar que se tratava de dois "Fá".
C.128	Tutti	No original não há separação entre a secção que aqui termina e a que se inicia.	Optou-se por se colocar a barra dupla, como é prática usual nesta edição.
C.130, 2ºT	A.I	Buraco na partitura	Só com a ajuda da parte respectiva, foi possível saber que se tratava de dois "Fá".
C.130, 2ºT	T.I	Buraco na partitura	Só com a ajuda da parte respectiva, foi possível saber que se tratava de dois "Ré".
C.130, 3º-4ºT	B.I	Buraco na partitura	Só com a ajuda da parte respectiva, foi possível confirmar que se tratava de dois "Fá".
C.134, 4ºT	S.I	Buraco na partitura	Optou-se por se colocar um "Sib", completando assim o acorde de Solm existente nesse momento e porque ainda se consegue ver ligeiramente o extremo inferior da haste da nota, que está claramente mais abaixo do que a do "Ré", outra possibilidade.
C.135, 2ºT, 1ª colcheia	T.I	Buraco na partitura	Optou-se por se colocar um "Mi", completando assim o acorde de DóM existente no local e porque coincide com a colcheia seguinte
C.135, 2ºT, 2ª colcheia	B.I	Buraco na partitura	Optou-se por se colocar um "Dó", completando assim o acorde de DóM existente no local e porque coincide com a colcheia anterior
C.136, 2-º4-T	A.II/T.II	Buraco na partitura	Reconstrução feita na base da opção pela homoritmia existente e procurando não criar paralelismos com o Coro I. Os ritmos diferenciados resultam da observação de outras passagens em diversas obras semelhantes quanto ao estilo de escrita.
C.139-141	Vozes indicadas entre parêntesis	Buraco na partitura	Reconstrução feita na base da constatação de que com excepção para o T. as restantes vozes legíveis coincidem com o que está nas partes. Assim, com excepção do T. no C. 139 é altamente provável que as restantes vozes sejam

			como se deixou.

SALMO 147 – LAUDA JERUSALEM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/74 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	**CONTEXTO LITÚRGICO**	**GÉNERO LITÚRGICO**
SATB/SATB, Bc.	Vésperas	Salmo
FORMATO NOTACIONAL	**INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA**	
Partitura e partes	Data: 1724 / Lauda Jerusalem a8 voci pieno / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Texto	Tradução	
(Ver texto, pág. 132-133)	(Ver tradução do texto, pág. 132-133)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.2, 3ºT	A.I	"Lá"	"Lá" não se insere na harmonia definida pelo Bc., pelo que se optou pela substituição pela nota "Sol"
C.5, 1º-3ºT	A.II	Sílaba "Lau" de "Lauda"	De forma a que a palavra "Dominum" possa surgir com o ritmo que lhe foi associado no início do C.6, alterou-se a colocação da letra no C.5, conforme T.I e T.II.
C.14, 1º-2ºT	S.I	Semínima pontuada e colcheia	Optou-se por dissociar a semínima pontuada em três colcheias, de forma a que o texto a colocar fosse possível.
C.54, 3ºT	A.II	"Mi"	"Lá" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou pela substituição pela nota "Fá"
C.67	B.I	Sinal de suspensão	Como mais nenhuma voz tem este sinal, optou-se por ser retirado.
C.97	A.I	"Fá" (Semibreve) e "Fá" (Mínima)	O 1º "Fá" é sétima de acorde, que não está resolvido, tornando-se 5ª do acorde seguinte, facto que nunca surgiu no conjunto das obras. Optou-se por se alterar o 1º "Fá" para "Ré"
C.138	T.I	Compasso com 5 tempos: Mínima – Pausa de semínima – Semínima e duas colcheias	Optou-se por transformar a mínima em semínima, dando asssim espaço para uma respiração e reentrada de um motivo importante.

C.157, 4ºT	T.II	Duas colcheias	Não faz sentido a existência das duas colcheias com a mesma nota e unidas, pelo que se optou por se colocar uma semínima.
C.164, 1º-2ºT	T.II	"Dó" (semínima)	Optou-se por se acrescentar um ponto de aumentação.

2.9 SEQUÊNCIAS

LAUDA SION SALVATOREM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/86 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB soli, SATB/SATB, Bc	Festa do Santíssimo Corpo e Sangue de Cristo	Sequência
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1726 / Cópia de Original de João Roiz Esteves feita em 2 de Fevereiro	
OBSERVAÇÕES		

Texto	Tradução
Lauda Sion Salvatorem, lauda ducem et pastorem, in hymnis et canticis.	Sião, exulta de alegria, louva teu pastor e guia com teus hinos, tua voz!
Quantum potes, tantum aude: quia maior omni laude, nec laudare sufficis.	Tanto possas, tanto ouses, em louvá-lo não repouses: sempre excede o teu louvor!
Laudis thema specialis, panis vivus et vitalis hodie proponitur.	Hoje a Igreja te convida: ao pão vivo que dá vida vem com ela celebrar!
Quem in sacrae mensa cenae, turbae fratrum duodenae datum non ambigitur.	Este Pão, que o mundo creia, por Jesus, na Santa Ceia, foi entregue aos que escolheu.
Sit laus plena, sit sonora, sit jucunda, sit decora mentis jubilatio.	Nosso júbilo cantemos, nosso amor manifestemos, pois transborda o coração!
Dies enim solemnis agitur, in qua mensae prima recolitur hujus institutio.	Quão solene a festa, o dia, que da santa Eucaristia nos recorda a instituição!
In hac mensa novi Regis, novum Pascha novae legis, phase vetus terminat.	Novo Rei e nova mesa, nova Páscoa e realeza, foi-se a Páscoa dos judeus.
Vetustatem novitas, umbram fugat veritas, noctem lux eliminat.	Era sombra o antigo povo, o que é velho cede ao novo: foge a noite, chega a luz.
Quod in coena Christus gessit, faciendum hoc expressit in sui memoriam.	O que o Cristo fez na ceia, manda à Igreja que o rodeia repeti-lo até voltar.
Docti sacris institutis, panem, vinum in salutis consecramus hostiam.	Seu preceito conhecemos: pão e vinho consagremos para nossa salvação.
Dogma datur christianis, quod in carnem transit panis, et vinum in sanguinem.	Deve-o crer todo cristão: faz-se carne o pão de trigo, faz-se sangue o vinho amigo:
Quod non capis, quod non vides, animosa firmat fides, praeter rerum ordinem.	Se não vês nem compreendes, gosto e vista tu transcendes, elevado pela fé.
Sub diversis speciebus, signis tantum, et non rebus, latent res eximiae.	Pão e vinho, eis o que vemos; mas ao Cristo é que nós temos em tão ínfimos sinais…
Caro cibus, sanguis potus: manet tamen Christus totus sub utraque specie.	Alimento verdadeiro, permanece o Cristo inteiro quer no vinho, quer no pão.
A sumente non concisus, non confractus, non divisus: integer accipitur.	É por todos recebido, não em parte ou dividido, pois inteiro é que se da!
Sumit unus, sumunt mille: quantum isti, tantum ille: nec sumptus consumitur.	Um ou mil comungam dele, tanto este quanto aquele: multiplica-se o Senhor.
Sumunt boni, sumunt mali: sorte tamen inaequali, vitae vel interitus.	Eis a hóstia dividida… Quem hesita, quem duvida?

Mors est malis, vita bonis: vide paris sumptionis quam sit dispar exitus. Fracto demum sacramento, ne vacilles, sed memento tantum esse sub fragmento, quantum toto tegitur. Nulla rei fit scissura: signi tantum fit fractura, qua nec status, nec statura signati minuitur. Ecce panis angelorum, factus cibus viatorum: vere panis filiorum, non mittendus canibus. In figuris praesignatur, cum Isaac immolatur, agnus Paschae deputatur, datur manna patribus. Bone pastor, panis vere, Jesu, nostri miserere: Tu nos pasce, nos tuere, Tu nos bona fac videre in terra viventium. Tu qui cuncta scis et vales, qui nos pascis hic mortales: tuos ibi commensales, coheredes et sodales fac sanctorum civium. Amen. Alleluia.	Como é toda o autor da vida, a partícula também. Jesus não é atingido: o sinal que é partido: mas não é diminuído, nem se muda o que contém. Eis o pão que os anjos comem, transformado em pão do homem; só os filhos o consomem: não será lançado aos cães! Em sinais prefigurado, por Abrão foi imolado, no cordeiro aos pais foi dado, no deserto foi maná… Bom Pastor, pão de verdade, piedade, Jesus, piedade, conservai-nos na unidade, extingui nossa orfandade, transportai-nos para o Pai! Aos mortais dando comida, dais também o pão da vida; que a família assim nutrida seja um dia reunida aos convivas lá do céu! Amen! Aleluia!

http://www.ecclesia.com.br/filocalia/?page_id=440

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C. 14, 2ºT	S.II	"Dó"	Optou-se pelo "Ré" que se integra melhor na harmonia subjacente.
C.17	B.II	Semibreve pontuada	Optou-se pela retirada do ponto, conforme restantes vozes.
C.39	B.II	Semibreve e mínima, ambas com as notas "Dó"	Optou-se por se colocar uma semibreve pontuada, pois só há uma sílaba a colocar.
C.54, 3ºT	S.II	"Sol" ou "Fá"	Optou-se por "Fá", fazendo assim coincidir a antecipação com a nota do A.II no mesmo instante e com o mesmo ritmo.
C.152	S.II	Mínima	Optou-se por se colocar uma semibreve, conforme restantes vozes do Coro II.
C.181-182	T.I	Ligadura entre o último Tº do C. 181 e o 1ºT do C. 182	Optou-se por se retirar a ligadura, pois só assim será possível colocar o texto escrito.
C.192, 2ºT	S.I	"Si"	"Si" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou pela substituição pela nota "Dó"
C.202, 1ºT	A.I	"Fá#"	Deve tratar-se de um lapso, pelo que se optou por se retirar o sustenido, pois só assim faz sentido como parte do acorde de FáM.
C.213, 1ºT	A.II	"Ré"	"Ré" poderia inserir-se na harmonia subjacente, como sétima, mas nem resolve, nem no tempo seguinte, que mantém a fundamental "Mi" se volta em qualquer voz à mesma nota, pelo que se optou pela substituição pela nota "Mi"
C.230, 3º-4ºT	A.I	"Sol" (mínima)	Ao 4ºT deixa de fazer sentido manter-se o "Sol", pois a harmonia muda claramente para FáM, com

			um salto no B.I. Optou-se por isso, por se desmembrar a mínima em duas semínimas e alterar a segunda para "Lá", completando-se assim o acorde.
C.265, 1ºT	S.I	"Dó"	O acorde previsto pela cifra e pelas restantes vozes é de Rém na 1ª inversão. Nesse contexto o "Dó" não se insere facilmente, pois seria uma sétima e não resolveria. Se colocássemos "Dó#", que poderia fazer sentido como apogiatura do "Ré" que se segue, incluiríamos um elemento que não surge nem antes nem depois em toda esta obra, apesar de estar associada à palavra "miserere" e poder ter algum significado. Contudo, e porque nos restantes momentos com esta frase não se utilizam artifícios expressivos similares, optou-se por se alterar para "Lá".
C.275, 2ºT	A.II	Duas colcheias "Sol"	Se se mantivesse as notas "Sol" teríamos mais uma excepção em que após uma pausa de 5 tempos uma voz entraria com a 7ª do acorde, apesar de a resolver. Optou-se por isso, por se alterar as colcheias para "Lá", que, para alem de mais, não cria qualquer conflito de paralelismos com nenhuma voz.
C.279, 2ºT	T.II	"Ré"	"Ré" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou pela substituição pela nota "Mi"
C.186, 2ºT	Bc.	"Ré"	"Ré" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou pela substituição pela nota "Mi", conforme S.I no mesmo instante e nos restantes momentos temáticos que se seguirão.
C.309, 1ºT	Bc.	"Mi"	"Mi" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou pela substituição pela nota "Fá", conforme T.I no mesmo instante, voz com que o Bc. está em colla parte.
C.315, 1ºT	T.II	"Fá"	"Fá" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou pela substituição pela nota "Mi", ligada eventualmente ao "Mi" anterior, conforme S.I nos C. 312-313.
C.322	A.II	"Sol" (semibreve pontuada)	No 1ºT a nota "Sol" não se insere, pois o acorde é FáM, pelo que se optou por dividir a semibreve pontuada numa mínima "Fá" e uma semibreve "Sol"
C.322, 3ºT	A.I	"Fá"	Se se mantivesse a nota "Fá" teríamos mais uma 7ª do acorde que não resolve. Optou-se por isso,

			por se alterar para “Sol”.
C.323, 3ºT	S.I	“Ré”	Se se mantivesse a nota “Ré” teríamos mais uma 7ª do acorde que não resolve. Optou-se por isso, por se alterar para “Mi”.

LAUDA SION SALVATOREM

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Lf 72/87 A7	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB/SATB soli, SATB/SATB, Bc	Festa do Santíssimo Corpo e Sangue de Cristo	Sequência
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura	Data: 1727 / Sequentia In festo Corporis Christi / Orig.le	
OBSERVAÇÕES		
Texto (Ver texto, pág. 136-137)	Tradução (Ver tradução do texto, pág. 136-137)	

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.14, 1ºT	T.II	“Fá#”	Se se mantivesse a nota “Fá#” teríamos mais uma 7ª do acorde que não resolve. Optou-se por isso, por se alterar para “Sol”.
C.74-114	Tutti		Dificuldade em se definir com clareza onde colocar a indicação “Soli”, sendo certo que a partir do C.115 teremos Tutti. Na partitura transcrita é feita uma proposta, colocada entre parêntesis rectos.
C.81, 3T – C.82, 1º-2ºT	S.II	No C.81 temos uma semibreve e no C. 82 duas mínimas com a mesma altura de som	De acordo com o texto a colocar, optou-se por se acrescntar uma mínima ao C.81, 3ºT., com a altura de som “Sol”
C.89, 2º-3ºT	B.I	Semibreve	Optou-se por se transformar a semibreve em mínima, conforme A.I no mesmo instante.
C.162, 2T-C.166	Coro I		Pelo carácter imitativo e até pela ausência do T.I, admite-se que esta passagem possa ser para solistas. Na partitura transcrita é feita essa proposta, colocada entre parêntesis rectos.

C.213, 2ºT	S.II/T.II	Mínima	Optou-se por se transformar a mínima numa semibreve, conforme A.II e B.II
C.254-255	A.I	Ligadura	Eliminou-se a ligadura, por necessidade de colocação do texto.
C.331	Tutti	Semibreve	Optou-se por se acrescentar um ponto, preenchendo-se assim o compasso existente neste momento e por não se encontrar justificação para o abreviar da duração.
C.332	Tutti		Deixou-se em aberto de que Coro deverão ser os Soli, por não haver qualquer indicação inequívoca. Na maior parte dos casos, é feita a opção pelos Soli do Coro I.
C.349, 2ºT/2ªP	S.	"Lá"	"Ré" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou pela substituição pela nota "Si".
C.388	T.I	Mínima e semibreve	Devido à harmonia subjacente, optou-se por se inverter o ritmo existente.
C.392, 1º-2ºT	A.I	Sílaba "a"	Optou-se por se retirar a sílaba "a" do 2ºT
C.436, 1ºT	T.I	Mínima	Optou-se por se desmembrar a mínima em duas semínimas a fim de se poder colocar o texto existente.
C.469, 1º-2ºT	T.I	Semibreve	Optou-se por se desmembrar a semibreve em duas mínimas a fim de se poder colocar o texto existente.
C.471	Tutti	T.I tem semibreve pontuada e restantes vozes semibreve	Optou-se por se uniformizar e colocar em todas as vozes uma semibreve pontuada, preenchendo-se assim o compasso.

PLANCTUS B. MARIAE VIRGINIS (STABAT MATER)

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Ln MSR M.C. 209 (Partitura proveniente de P-Lf)	P-Lf 72/88 A7
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SATB soli, SATB, Bc.	Festa das Sete Dores da BMV (Vésperas de 6ª feira depois do Domingo da Paixão)	Hino
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partitura (P-Ln MSR M.C. 209) e	Data: 1751 / Planctus B. Mariæ Virginis	

partes (P-Lf 72/88 A7)

OBSERVAÇÕES

Partitura possui o carimbo da "Fábrica da Sé Patriarchal" e encontra-se no espólio de Mário Sampayo Ribeiro, doado à Biblioteca Nacional após a sua morte. Pode constatar-se que existem folhas coladas em duas páginas sobre as anteriores, ambas com caligrafia musical de João Rodrigues Esteves. Nota-se ainda a cola referente a uma outra colagem que terá estado lá. As partes, que se encontram no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa (P-Lf 72/88 A7), referentes a esta partitura tem para o início um versão substancialmente diferente. A edição moderna da partitura tem em conta a partitura manuscrita original mais os primeiros 6 compassos. As partes têm a indicação de *Stabat Mater dolorosa A4 Con concerti*.

Obra já editada, a partir das cópias existentes no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, em DODERER, Gerhard, FERNANDES, Cremilde Rosado (transcrição e estudo), *João Rodrigues Esteves - Obras selectas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

Texto	Tradução
Stabat Mater dolorosa juxta crucem lacrimosa, dum pendebat Filius.	A Senhora, Mãe bendita,estava em pranto ao pé do Filho imolado sobre a Cruz.
Cujus animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius.	Consternada e dolorosa, já sentia ao vivo a espada trespassar-lhe o coração.
O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta, mater unigeniti!	Como estava triste e aflita a mais nobre entre as mulheres, Mãe bondosa do Senhor!
Quae maerebat et dolebat, et tremebat, dum videbat nati poenas inclyti.	Amargura e sofrimento tinha a nossa Mãe piedosa, vendo o Filho padecer.
Quis est homo, qui non fleret, Christi Matrem si videret in tanto supplicio?	Quem podia, sem tristeza, contemplar a Mãe de Cristo em suplício tão cruel?
Quis non posset contristari, piam Matrem contemplari dolentem cum Filio?	Quem não via compungido as torturas de Maria padecendo com Jesus?
Pro peccatis suae gentis vidit Jesum in tormentis, et flagellis subditum.	Viu Seu Filho atormentado com os crimes cometidos pelo povo que era Seu.
Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum, dum emisit spiritum.	Viu o Filho, Seu amado, sucumbir à morte infame, na maior desolação.
Eja, Mater, fons amoris, me sentire vim doloris, fac, ut tecum lugeam.	Ó Mãe, fonte de ternura, dai que eu sinta as vossas dores para convosco chorar.
Fac, ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, ut sibi complaceam.	Acendei-me no meu peito uma chama como a vossa para amar o meu Senhor.
Sancta Mater, istud agas, crucifixi fige plagas cordi meo valide.	Concedei-me, ó Mãe piedosa ter gravados na minha alma os estigmas de Jesus.
Tui nati vulnerati, tam dignati pro me pati, pœnas mecum divide.	E fazei que eu tenha parte nessas chagas de Jesus recebidas na Paixão.
Fac me vere tecum pie flere, crucifixo condolere, donec ego vixero.	Dai-me lágrimas sinceras, para chorar a vosso lado, todo o tempo que eu viver.
Juxta crucem tecum stare, te libenter sociare in planctu desidero.	Pois quisera estar convosco junto à Cruz de vosso Filho, fazer minha a vossa dor.
Virgo virginum praeclara, mihi jam non sis amara: fac me tecum plangere.	Santa Virgem entre as virgens, quis juntar meu pranto ao vosso: fazei-me chorar convosco.
Fac, ut portem Christi mortem, passionis fac consortem, et plagas recolere.	Ponde em mim o amor de Cristo, Suas chagas, Sua Morte, para viver da santa Cruz!
Fac me plagis vulnerari, cruce hac inebriari, ob amorem Filii.	Que essas chagas me dominem que a Paixão em mim penetre, pelo Sangue de Jesus.
Inflammatus et accensus per te, Virgo, sim defensus in die judicii.	Não deixeis a chama eterna abrasar-me nesse dia de clamor e confusão.
Fac me cruce custodiri morte Christi praemuniri confoveri gratia.	Quando deixar este mundo, por vossa Mãe, ó Jesus, concedei-me a eterna glória.
Quando corpus morietur, fac, ut animae donetur paradisi gloria. Amen.	Quando o meu corpo morrer, conduzi a minha alma à glória do Paraíso. Amen

Tradução de Pe. Manuel Amorim, membro da Comissão Diocesana de Liturgia da Diocese do Porto

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.67	B.	Mínima e pausa de mínima	Optou-se por se colocar uma semibreve, conforme restantes vozes.
C.114, 3ºT	T.	3 semicolcheias e uma colcheia, ficando ainda 2 colcheias para o 4ºT	Perante esta situação, temos duas soluções: 1. Fazer com as 3 semicolcheias fossem parte de uma tercina, ou 2. Que a colcheia que se segue seja efectivamente uma semicolcheia. Por não haver uma tercina mais em toda esta ária, optou-se pela 2ª solução.
C.392, 2ºT	Bc.	Cifras 7 6	Por não corresponder nem ser possível executá-las, atendendo ao que se passa nas vozes, optou-se por se corrigir a cifra, colocada entre parêntesis rectos.
C.413, 1ºT	A.	1ª nota é "Lá"	"Lá" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou pela substituição pela nota "Sol".

2.10 LADAÍNHAS

LADAÍNHA A NOSSA SENHORA

ARQUIVO	COTA	CONCORDÂNCIAS
Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa	P-Em Ms 517	
EFECTIVO VOCAL E INSTRUMENTAL	CONTEXTO LITÚRGICO	GÉNERO LITÚRGICO
SSSA soli, Bc., Vl ad lib	Festa do Corpo e Sangue de Cristo	Ladaínha
FORMATO NOTACIONAL	INSCRIÇÕES NA FOLHA DE ROSTO DA PARTITURA	
Partes	Litania a 4 voci con violini ad lib Del Sig.re Joanne Rodrigues Esteves Perl a molto ilustre segnora La Segnora D: Maria Magdalena de S: Gioseppe	
OBSERVAÇÕES		
Partes manuscritas não autógrafas. Obra incompleta. Em relação ao texto usual hoje faltam as frases "Mater Ecclesiae, ora pro nobis.", "Mater admirabilis, ora pro nobis.", "Mater boni consilii, ora pro nobis.", "Regina sine labe originali concepta, ora pro nobis." e "Regina in caelum assumpta, ora pro nobis".		

Texto	Tradução
Kyrie, eleison.	Senhor, tende piedade de nós.
Kyrie, eleison.	Senhor, tende piedade de nós.
Christe, eleison.	Cristo, tende piedade de nós.
Christe, eleison.	Cristo, tende piedade de nós.
Kyrie, eleison.	Senhor, tende piedade de nós.
Kyrie, eleison.	Senhor, tende piedade de nós.
Christe, audi nos.	Cristo, ouvi-nos.
Christe, exaudi nos.	Cristo, atendei-nos.
Pater de caelis, Deus, miserere nobis.	Pai do céu, que sois Deus, tende piedade de nós.
Fili, Redemptor mundi, Deus, miserere nobis.	Filho Redentor do mundo, que sois Deus, tende piedade de nós.
Spiritus Sancte, Deus, miserere nobis.	Espírito Santo, que sois Deus, tende piedade de nós
Sancta Trinitas, unus Deus, miserere nobis.	Santíssima Trindade, que sois um só Deus, tende piedade de nós.
Sancta Maria, ora pro nobis.	Santa Maria, rogai por nós.
Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis.	Santa Mãe de Deus, rogai por nós.
Sancta Virgo virginum, ora pro nobis.	Santa Virgem das virgens, rogai por nós.
Mater Christi, ora pro nobis.	Mãe de Cristo, rogai por nós.
Mater divinae gratiae, ora pro nobis.	Mãe da divina graça, rogai por nós.
Mater purissima, ora pro nobis.	Mãe puríssima, rogai por nós.
Mater castissima, ora pro nobis.	Mãe castíssima, rogai por nós.
Mater inviolata, ora pro nobis.	Mãe imaculada, rogai por nós.
Mater intemerata, ora pro nobis.	Mãe intemerata, rogai por nós.
Mater amabilis, ora pro nobis.	Mãe amável, rogai por nós.
Mater Creatoris, ora pro nobis.	Mãe do Criador, rogai por nós.
Mater Salvatoris, ora pro nobis.	Mãe do Salvador, rogai por nós.
Virgo prudentissima, ora pro nobis.	Virgem prudentíssima, rogai por nós.
Virgo veneranda, ora pro nobis.	Virgem venerável, rogai por nós.
Virgo praedicanda, ora pro nobis.	Virgem louvável, rogai por nós.
Virgo potens, ora pro nobis.	

Virgo clemens, ora pro nobis.	Virgem poderosa, rogai por nós.
Virgo fidelis, ora pro nobis.	Virgem clemente, rogai por nós.
Speculum justitiae, ora pro nobis.	Virgem fiel, rogai por nós.
Sedes sapientiae, ora pro nobis.	Espelho da justiça, rogai por nós.
Causa nostrae laetitiae, ora pro nobis.	Sede de sabedoria, rogai por nós.
Vas spirituale, ora pro nobis.	Causa da nossa alegria, rogai por nós.
Vas honorabile, ora pro nobis.	Vaso espiritual, rogai por nós.
Vas insigne devotionis, ora pro nobis.	Vaso honorífico, rogai por nós.
Rosa mystica, ora pro nobis.	Vaso insigne de devoção, rogai por nós.
Turris Davidica, ora pro nobis.	Rosa Mística, rogai por nós.
Turris eburnea, ora pro nobis.	Torre de David, rogai por nós.
Domus aurea, ora pro nobis.	Torre de marfim, rogai por nós.
Foederis arca, ora pro nobis.	Casa de ouro, rogai por nós.
Janua cæli, ora pro nobis.	Arca da Aliança, rogai por nós.
Stella matutina, ora pro nobis.	Porta do Céu, rogai por nós.
Salus infirmorum, ora pro nobis.	Estrela da manhã, rogai por nós.
Refugium peccatorum, ora pro nobis.	Saúde dos enfermos, rogai por nós.
Consolatrix afflictorum, ora pro nobis.	Refúgio dos pecadores, rogai por nós.
Auxilium Christianorum, ora pro nobis.	Consoladora dos aflitos, rogai por nós.
Regina Angelorum, ora pro nobis.	Auxílio dos cristãos, rogai por nós.
Regina Patriarcharum, ora pro nobis.	Rainha dos Anjos, rogai por nós.
Regina Prophetarum, ora pro nobis.	Rainha dos Patriarcas, rogai por nós.
Regina Apostolorum, ora pro nobis.	Rainha dos Profetas, rogai por nós.
Regina Martyrum, ora pro nobis.	Rainha dos Apóstolos, rogai por nós.
Regina Confessorum, ora pro nobis.	Rainha dos Mártires, rogai por nós.
Regina Virginum, ora pro nobis.	Rainha dos Confessores, rogai por nós.
Regina Sanctorum omnium, ora pro nobis.	Rainha das Virgens, rogai por nós.
Regina sine labe originali concepta, ora pro nobis.	Rainha concebida sem mácula de pecado original, rogai por nós.
Regina in caelum assumpta, ora pro nobis.	Rainha elevada ao Céu em corpo e alma, rogai por nós.
Regina sacratissimi Rosarii, ora pro nobis.	Rainha do santíssimo Rosário, rogai por nós.
Regina familiae, ora pro nobis.	Rainha da família, rogai por nós.
Regina pacis, ora pro nobis.	Rainha da paz, rogai por nós.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine.	Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, perdoai-nos, Senhor.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Domine.	Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, ouvi-nos, Senhor.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.

http://www.vatican.va/special/rosary/documents/litanie-lauretane_po.html

Compasso	Parte	Fonte	Transcrição
C.2, 3-4ºT	A.	Semínima e pausa de igual valor.	Optou-se por se alterar para mínima, conforme restantes vozes que não prosseguem com solo.
C.31	Vl.I/Vl.II	Semínima e pausa de igual valor	Optou-se por se alterar para mínima, conforme restantes vozes e Bc. e porque estamos no final de uma secção.
C.33, 1º-2ºT	S.I	2ª, 3ª e 4ª notas ("Dó", "Lá" e "Dó")	Estas notas não se inserem na harmonia subjacente, pelo que se alteraram para, respectivamente, "Ré", "Sib" e "Ré"
C.37	Vl.II	4ª nota é "Sol"	Vl.II está em uníssono como os restantes instrumentos, com excepção desta nota. Por isso, optou-se por se corrigir esta nota para "Ré", conforme restantes instrumentos.

C.47	S.III/Vl.I	Mínima e pausa de semínima	Optou-se por se colocar mínima pontuada, conforme restante vozes e instrumentos.
C.49, 3ºT	S.III	"Si"	"Si" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou se alterar para "Lá".
C.56, 3ºT	S.I	"Fá"	"Fá" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou se alterar para "Sol".
C.59	Bc.	Mínima pontuada	Optou-se por se colocar uma mínima mais uma pausa de semínima, conforme as vozes.
C.67	Bc.	Mínima pontuada	Optou-se por se colocar uma mínima mais uma pausa de semínima, conforme as vozes.
C.78	Vl.I/Vl.II	Semínima e pausa de mínima	Optou-se por se colocar uma mínima mais uma pausa de semínima, conforme as vozes.
C.82, 2ªT	Vl.II	Colcheia	Optou-se por se colocar uma semínima, conforme V.I e momentos similares.
C.83, 3ºT	Vl.II	2ª colcheia é "Mib"	"Mib" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou se alterar para "Ré".
C.118	Bc.	2 nota tem um bemol expressamente colocado	Como S.I tem "Mi natural", optou-se por se corrigir esta nota para "Mi natural"
C.124, 3ºT	Vl.I	"Sol#"	"Sol#" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou se alterar para "Fá#".
C.135, 1ºT	Vl.II	"Dó"	"Dó" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou se alterar para "Ré", cf. S.II.
C.142	S.II	Semínima e pausa de mínima	Optou-se por se colocar uma mínima mais uma pausa de semínima, conforme S.I e instrumentos.
C.153	S.I	"Mi" como mínima pontuada	Do ritmo patente, resulta um conflito, seja com o V.I que dobra a voz, seja com a opção harmónico-rítmica existente. Optou-se por se colocar como no V.I, uma 8ª inferior.
C.154	Bc.	Mínima pontuada	Optou-se por se colocar uma mínima mais uma pausa de semínima, conforme as vozes.
C.190-191	S.II	Ligadura a unir a última nota do C. 190 à 1ª do C. 191	Optou-se por se retirar a ligadura, possibilitando-se assim a colocação do texto.
C.204	Bc.	Semibreve	Optou-se por se acrescentar um ponto, de forma a preencher o compasso e conforme restantes instrumentos e voz.
C.209	S.III	"Lá"	"Lá" não se insere na harmonia subjacente, pelo que se optou se alterar para "Sol".
C.212, 1º-2ºT	S.II	"Dó#"	"Dó#" não se insere na harmonia subjacente, se

			aceitarmos a definida pelos instrumentos e nomeadamente o V.I (com o retardo 4 3), pelo que se optou se alterar para "Ré".
C.214	Bc.	Cifra 6	Como a cifra não corresponde ao existente nas vozes, optou-se por se alterar a cifra, colocando a nova entre parêntesis rectos.
C.216	Bc.	Cifra 6	Como a cifra não corresponde ao existente nas vozes, optou-se por se alterar a cifra, colocando a nova (7) entre parêntesis rectos e deslocando a existente para a 2ª parte do compasso.
C.219, 3º-4ºT	S.I/S.III	Sinal de suspensão	As restantes vozes e instrumentos não têm o sinal de suspensão;atendendo ainda à prática nos momentos anteriores e posteriores, optou-se por se retirar os referidos sinais.
C.246	S.II/Bc.	Mínima pontuada	Optou-se por se colocar uma mínima mais uma pausa de semínima, conforme restantes vozes e instrumentos e momentos similares anteriores.
C.264ss.		A partir deste compasso só temos as partes dos instrumentos e do S.I.	Optou-se por não se completar a obra, devido à dimensão do que ainda há por concluir e consequente impossibilidade.