

**CONTRIBUTO PARA O ESTUDO DA MÚSICA
RELIGIOSA DE FRANCISCO ANTÓNIO DE ALMEIDA**

**Transcrição e Análise de Seis Obras Litúrgicas para Solistas,
Coro e Orquestra**

I

Estudo

João Paulo Janeiro

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS MUSICAIS

**Contributo para o Estudo da Música Religiosa de
Francisco António de Almeida**

**Transcrição e Análise de Seis Obras Litúrgicas para Solistas,
Coro e Orquestra**

I

Estudo

Dissertação de Mestrado em Musicologia Histórica elaborada por João Paulo Janeiro
sob orientação do Prof. Doutor Gerhard Doderer

ÍNDICE GERAL

Volume I

Lista das obras de Francisco António de Almeida

Abreviaturas e sinais

Introdução

1. Análise

1. 1. FAA I, 4: *Beatus vir*, 1
1. 2. FAA I, 5: *Beatus vir*, 30
1. 3. FAA I, 6: *Domine ad adjuvandum me festina*, 55
1. 4. FAA I, 7: *Missa*, 66
1. 5. FAA I, 8: *Os justi*, 109
1. 6. FAA I, 9: *Te Deum*, 117

2. Observações finais

2. 1. Estruturas Formais, 186
2. 2. Tonalidades e Planos Tonais, 191
2. 3. Ritmo, 196
2. 4. Configurações melódicas, 198
2. 5. Indicações de execução, 202
2. 6. Tratamento do texto, 204
2. 7. Texturas, 206

3. Conclusões, 210

Bibliografia, 214

Volume II

Apêndice A. Revisão crítica dos manuscritos

Apêndice B. Transcrições: FAA I, 4 e 5

Volume III

Apêndice B. Transcrições FAA I, 6 e 7

Volume IV

Apêndice B. Transcrições FAA I, 8 e 9

Apêndice C. Catálogo das obras religiosas de FAA

Apêndice D. Sínteses Analíticas

Apêndice E. Sínteses Tonais

Apêndice F. Fórmulas Cadenciais

LISTA DAS OBRAS

FAA I: Obras sacras

Nº	Título	Tipo
FAA I, 1	<i>A quel leggiadro volto</i>	Cantata
FAA I, 2	<i>La Giuditta</i>	Oratória
FAA I, 3	<i>Il pentimento di Davidde</i>	Oratória
FAA I, 4	<i>Beatus vir</i>	Salmo
FAA I, 5	<i>Beatus vir</i>	Salmo
FAA I, 6	<i>Domine ad adjuvandum me festina</i>	Invocação
FAA I, 7	<i>Missa</i>	Missa
FAA I, 8	<i>Os justí</i>	Gradual
FAA I, 9	<i>Te Deum</i>	Hino
FAA I, 10	<i>Benedictus</i>	Cântico
FAA I, 11	<i>Magnificat</i>	Cântico
FAA I, 12	<i>Missa</i>	Missa
FAA I, 13	<i>Nisi Dominus</i>	Salmo
FAA I, 14	<i>Veni Sancte Spiritus</i>	Sequência
FAA I, 15	<i>Beata Maria Virginis</i>	Litania
FAA I, 16	<i>Beatam me dicent</i>	Responsório
FAA I, 17	<i>Beati omnes</i>	Salmo
FAA I, 18	<i>Confitebor</i>	Salmo
FAA I, 19	<i>Dixit Dominus</i>	Responsório
FAA I, 20	<i>In dedicatione templi</i>	Motete
FAA I, 21	<i>Justus ut palma</i>	Motete
FAA I, 22	<i>Lamentatio prima in Sabbato Sancto</i>	Lição
FAA I, 23	<i>Miserere</i>	Salmo
FAA I, 24	<i>O lingua benedicta</i>	Motete
FAA I, 25	<i>O quam suavis para a festa do Sacramento</i>	Motete
FAA I, 26	<i>Si quaeris miracula, para a festa de Sto. António</i>	Responsório
FAA I, 27	<i>Gloria laus cum reliquis versibus</i>	Hino
FAA I, 28	<i>Miserere</i>	Salmo

FAA II: Obras profanas

Nº	Título	Tipo
FAA II, 1	<i>Il Trionfo della Virtú</i>	Serenata
FAA II, 2	<i>Il Trionfo d'Amore</i>	Serenata
FAA II, 3	<i>Gl'incanti d'Alcina</i>	Serenata
FAA II, 4	<i>La Pazienza di Socrate</i>	Ópera
FAA II, 5	<i>La Finta Pazza</i>	Ópera
FAA II, 6	<i>La Virtú Trionfanti</i>	Serenata
FAA II, 7	<i>La Spinalba ovvero Il Vecchio Matto</i>	Ópera
FAA II, 8	<i>L'Ippolito</i>	Serenata

ABREVIATURAS E SINAIS

Bibliotecas e Arquivos

C-Tu	Toronto, University of Toronto, Faculty of Music
D-B	Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz
D-Dlb	Sächische Landesbibliothek
D-Kdma	Kassel, BRD, Deutsches Musikgeschichtliches Archiv
D-Mbs	Munich, Bayerische Staatsbibliothek
F- Pn	Paris, Bibliotheque Nationale
I-Af	Assisi, S. Francesco
I-Bc	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale
I-Nc	Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella
I-Rsc	Roma, Civico Museo del Conservatorio di S. Cecilia
I-Vcg	Venezia, Biblioteca Casa di Goldoni
P-Em	Elvas, Biblioteca Pública Hortênsia
P-La	Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda
P- Lf	Lisboa, Fábrica da Sé Patriarcal
P-Vs	Viseu, Arquivo da Sé
P- VV	Vila Viçosa, Casa de Bragança, Museu-Biblioteca

Diversos

A	alto [voz]
and.	andamento, andamentos
asc.	ascendente
B	baixo [voz]
bc	baixo contínuo
c. , cc.	compasso, compassos
cad	cadência
cb	contrabaixo
c. f.	<i>cantus firmus</i>
cf.	confrontar
Comp	composição
conc.	<i>concertato</i>
cont.	continuação
cor	trompa
ct, <i>ct</i>	contratema
Exec	execução
f.	fólio
FAA	Francisco António de Almeida
fig.	figura

fl	flauta travessa
rit	ritornelo
Lib	libreto
M	maior
m	menor
Mus	musical
ob	oboé
Obs	observações
org	órgão
p. , pp.	páginas, páginas
RM	relativa maior
RmSD	relativa menor da subdominante
S	soprano
ss.	seguintes
T	tenor
<i>T</i>	tema
t., tt.	tempo, tempos
timp	timbales
Ton	tonalidade
trp	trompete
v.	verso
vl	violino
vla	violeta
vlc	violoncelo
vlne	violone
vol., vols	volume, volumes
vv	vozes
uniss.	uníssono
→	igual ao antecedente
+	com
↑	ascendente
↓	descendente

INTRODUÇÃO

A presente dissertação está marcada na sua génese por uma perspectiva eminentemente prática. Foi após ter interpretado em concerto algumas das obras religiosas de Francisco António de Almeida que desenvolvi o interesse pela obra deste compositor. Assim, quando tomei a decisão de me inscrever no Curso de Mestrado de Musicologia Histórica, o tópico da dissertação estava já definido à partida. Ainda no período da elaboração da mesma, tive também oportunidade de apresentar publicamente uma das obras analisadas.

Inicialmente, o projecto previa o estudo e transcrição de toda a sua obra religiosa, tendo chegado a transcrever a maior parte das obras litúrgicas para vozes e baixo contínuo, porém, por limitações várias, o trabalho veio a circunscrever-se às seis obras para solistas, coro e orquestra. Assim, das vinte e oito obras sacras da autoria deste compositor, apenas não conhecemos a partitura da Oratória *Il Pentimento di Davide*. As restantes obras sacras abarcam a Cantata espiritual *A quel leggiadro volto*, dois Cânticos sacros – *Magnificat* e *Benedictus* – o Gradual *Os justi*, o Hino *Gloria laus cum reliquis versibus*, a Lição da primeira lamentação do sábado da Paixão, uma Litanía da Virgem Maria, uma Missa, quatro motetes – *Justus ut palma*, *O lingua benedicta*, *O quam suavis*, *In dedicatione templi* –, a oratória *La Giuditta*, três responsórios – *Beatam me dicent*, *Dixit Dominus* e *Si quaeris miracula* –, cinco salmos – *Nisi Dominus*, duas versões do *Miserere*, *Beati omnes* e *Confitebor* – e a sequência *Veni Sancte Spiritus*.

Para a limitação do objecto de estudo, concorreram vários factores, tanto de natureza taxonómica como circunstancial, designadamente: a dimensão e complexidade das obras analisadas neste trabalho, que resultaram em várias centenas páginas de transcrição; o facto das seis obras seleccionadas serem desconhecidas da comunidade científica e do público em geral, e constituírem um grupo bem circunscrito, enquanto a música religiosa para vozes e órgão tem sido frequentemente apresentada em concerto por diversos agrupamentos corais; a morosidade na obtenção das cópias das fontes primárias; e a escassez de trabalhos de cariz analítico sobre o repertório litúrgico dos bolseiros joaninos, que permitisse a confrontação com as obras de compositores coevos influentes na cena musical italiana. Quanto à Oratória *La Giuditta* (FAA I, 2), exemplo da grande oratória do barroco tardio, apesar de se manter na esfera do sagrado, corresponde a um contexto de execução muito particular, apresentando características que a aproximam da música operática. No que respeita à Cantata espiritual *A quel leggiadro volto* (FAA I, 1), a mesma apresenta o mesmo tipo de estrutura que encontramos nas cantatas solísticas napolitanas do barroco tardio, Recitativo-Ária-Recitativo-Ária, das quais um dos principais cultores foi Alessandro Scarlatti, como se sabe. Ainda assim, foram pedidas cópias dos manuscritos que se encontram na Staatsbibliothek de Berlim, e no arquivo do Convento de São Francisco de Assis, em Itália. Assim, para além das motivações de índole pessoal, também a urgência de um trabalho neste campo acabou por determinar a temática desta dissertação, tanto mais que a música escrita e executada em Portugal na primeira metade do século dezoito continua a ter uma divulgação bastante restrita. Os seus contornos têm sido desenhados sobretudo a partir de edições modernas de música de tecla e de investigações de pendor mais histórico-sociológico, com excepção de alguns estudos de referência sobre a música de tecla de Carlos Seixas

e pequenas sínteses de natureza analítica. O aparecimento de trabalhos analíticos nesta área permitirá certamente vir a obter uma imagem mais clara da música deste período, bem como o delinear das correntes estilísticas e características específicas da escrita de cada compositor. Tendo em conta que este estudo pretende ser uma pequena contribuição para colmatar esta lacuna, constituiu cuidado sempre presente na elaboração deste trabalho a tentativa identificar os traços composicionais que pudessem caracterizar a escrita de Francisco António de Almeida, e em virtude disso, evitou-se um tipo de análise comparativa com a obra de outros compositores coevos. Por outro lado, procurou-se identificar o tipo de relação existente entre a escrita deste compositor e a tradição musical anterior, marcadamente ibérica, na perspectiva de contribuir para o esclarecimento do modo como esta última foi absorvida pela cultura musical transalpina progressivamente dominante.

Como se sabe, em inícios do século XVIII opera-se uma mudança profunda na actividade musical lisboeta e também nos principais centros musicais do país. A actuação renovadora levada a cabo pela Coroa, sustentada pela melhoria das condições económicas decorrente do afluxo do ouro brasileiro, teve implicações muito amplas em vários campos culturais, não se restringindo às artes, em particular à música. Neste caso, porém, resultou na incorporação de práticas de execução e modelos de composição de influência italiana, através de diferentes acções, designadamente: a criação de condições especialmente favoráveis para o ensino da música; o início de uma política de bolseiros, permitindo que jovens músicos portugueses pudessem desenvolver as suas competências musicais no ambiente no centro musical e espiritual da cristandade; a contratação de músicos e artífices de várias nacionalidades, em especial a italiana, sejam eles cantores, instrumentistas ou construtores de instrumentos, dos quais se destaca Domenico Scarlatti. Também a Rainha D. Mariana de Áustria, filha do imperador e compositor Leopoldo I, terá desempenhado um papel activo na promoção das actividades musicais ligadas às Corte, numa altura em que se verifica o abandono progressivo de referências musicais eminentemente ibéricas, em favor dos novos modelos transalpinos.

Neste contexto de mudança, a actividade musical religiosa foi uma das que mais beneficiou das transformações introduzidas, fruto de incentivos vários que a Coroa concedeu à Igreja, e que resultaram quer numa nova dinâmica da actividade musical, quer em alterações significativas no património e instituições religiosas. Neste sentido, é criado o Seminário da Patriarcal, instituição onde será ministrado um ensino de alta qualidade a jovens músicos portugueses, sendo os mais dotados enviados posteriormente para Roma, como bolseiros, afim de se aperfeiçoarem na composição e execução musical. É com este estatuto que António Teixeira, João Rodrigues Esteves, Joaquim Vale Mexelim e Francisco António de Almeida partem para Roma, vindo a obra deste último a constituir um exemplo muito particular neste processo de mudança, como se pretende comprovar neste trabalho.

O ambiente musical romano do primeiro quartel do século dezoito que os bolseiros joaninos foram encontrar, aquando da sua deslocação a esta cidade, pode-se caracterizar pela existência de numerosas manifestações musicais, exercendo um poder centrípto sobre a maior parte dos compositores deste período, tanto no contexto sacro como profano. Consequentemente, estas manifestações, designadamente, óperas, oratórias, cantatas e serenatas de diversos compositores famosos, entre os quais avultam, Pier Paolo Bencini, Alessandro e Domenico Scarlatti, Ottavio Pitoni, Giovanni Giorgi, Antonio Bononcini, Francesco Gasparini e Nicola Porpora, aconteciam tanto nas igrejas como nos palcos improvisados de palácios e academias privadas, e ainda em teatros.

Estas obras eram executadas em variadíssimas ocasiões de carácter fixo, quer no calendário litúrgico, quer nos dias de aniversário de diversas personalidades, e também para celebrar um nascimento real ou uma vitória militar, com o patrocínio diversos mecenas, dos quais o cardeal Ottoboni e também os embaixadores portugueses na cidade papal foram alguns dos mais distintos protagonistas.¹

O processo de incorporação das características do Barroco italiano não terá ocorrido sem alguma resistência por parte dos compositores partidários de um estilo de escrita baseado nos modos do cantochão e no contraponto de modelo palestriniano.² Observando-se a produção de alguns compositores de relevo na cena musical da época, como Frei Manuel dos Santos e Manuel Soares, verifica-se a perpetuação do mais severo estilo contrapontístico, ainda que este integre uma linguagem tonal diferente, quer pela escrita a quatro vozes sem baixo contínuo, quer pelo aditamento de vozes a obras de grandes polifonistas, como Manuel Mendes.³ Contudo, podemos encontrar este tipo de escrita mais conservador também na obra de Alessandro Scarlatti ou de Francisco António de Almeida⁴. Para esta situação de resistência à mudança terá contribuído, certamente, o relativo isolamento cultural do país durante o século XVII, resultante da situação subordinação política a Castela e subsequente processo de independência, embora possamos encontrar, tanto na música como na pintura, focos de penetração do vocabulário barroco de matriz italianizante, que encontram maior expressão a partir do reinado de D. Pedro II, e que atingem um dos seus pontos culminantes durante o designado período joanino.⁵

Escassos são os dados biográficos que conhecemos de Francisco António de Almeida, não sabemos sequer as datas do seu nascimento e morte. Subsiste portanto a necessidade de se realizar um trabalho de pesquisa que permita avançar com novos dados, porém, a reconstituição da biografia deste compositor não constitui um dos objectivos principais deste trabalho. Por esta razão, procurei apenas reavaliar criticamente, e ordenar os dados contidos em fontes secundárias, com a finalidade de chegar a uma síntese que acompanhasse o percurso cronológico das suas obras, na qual são enumeradas as principais referências biográficas. Devo, porém, salientar um aspecto singular que se relaciona com o próprio processo de recolha de dados, é que nas obras historiográficas de referência de Diogo Barbosa Machado⁶ ou de Joaquim Vasconcelos⁷, não surge qualquer entrada com este nome, enquanto o *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* de José Mazza se limita à expressão “organista da Patriarcal e famoso compositor”.⁸ Ora, sendo Francisco António de Almeida um dos principais compositores da corte joanina, senão o principal, excluindo o caso de Domenico

¹ Ver lista de libretos relacionados com Portugal no tempo de D. Pedro II e de D. João V publicada em BRITO, 1992, pp. 528-533.

² Sobre este período transitório, ver o competente estudo de Mariana de FREITAS sobre a obra sacra de Diogo Dias Melgás [vd. Bibliografia].

³ Ver NERY, 1991: 81.

⁴ Refiram-se aqui os exemplos do Hino *Gloria laus cum reliquis versibus* e um *Miserere* (FAA I, 27 e 28, respectivamente) que se encontram guardadas no livro de coro do arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa com a cota P-VV, 6.j’.

⁵ Ver SERRÃO, 2003.

⁶ *Bibliotheca Lusitana*, da qual foi publicada a parte relativa à actividade musical por Rui Vieira Nery em *Para a História do Barroco Musical Português*, Lisboa, FCG, 1980.

⁷ *Os músicos portugueses – Biographia – Bibliographia*, 2 vols., Porto, 1870.

⁸ Editado com notas e prefácio de José Augusto Alegria como separata da Revista Ocidente, 1944-45.

Scarlatti, este tipo de tratamento não pode deixar de causar estranheza, sobretudo quando comparamos com as entradas de outros compositores, nomeadamente, as bolseiros joaninos, António Teixeira e João Rodrigues Esteves, ou até de Pedro António Avondano, manifestamente mais extensas, e contendo uma significativa descrição da obra bem como detalhes biográficos. Tanto mais que em todas as obras profanas que se conhecem é por demais evidente a sua integração no círculo das actividades musicais da Corte. Quanto à obra de Ernesto Vieira, *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes*, a entrada de Francisco António de Almeida é de facto mais extensa, mas não apresenta dados biográficos significativos; refere-o como um dos primeiros compositores de ópera italiana em Portugal, que viveu na primeira metade do século dezoito; faz uma síntese analítica da ópera *La Spinalba*, relevando a diferença de escrita entre FAA e os compositores da geração anterior, bem como a afinidade com a orquestra utilizada por Alessandro Scarlatti. De resto, as informações apresentadas decorrem da leitura dos libretos das suas obras, e ainda de uma carta de Tibério Pedagache aos sócios do *Journal Étranger de Paris*, que Ernesto Vieira data da altura do terramoto, onde é referido o nome do compositor, em conjunto com Pedro António Avondano e António Teixeira.⁹ Já no século passado, Mário de Sampaio Ribeiro não hesita no epíteto:

«Foi, sem contestação possível, o primeiro compositor português da primeira metade de setecentos e um dos maiores do seu tempo. Cultor primoroso do barroquismo, a sua obra não teme o confronto da de qualquer dos seus contemporâneos, ainda que os mais famosos. [...]»¹⁰

O dado biográfico mais antigo que dispomos de Francisco António de Almeida testemunha a sua presença em Roma, como pensionista da coroa portuguesa, pelo menos desde o primeiro trimestre 1722, uma vez que no segundo domingo da Quaresma daquele ano fora executada a oratória *Il Pentimento di Davidde* naquela cidade, cujo prefácio nos dá conta da sua recente chegada a Roma. Segundo Mário Sampaio Ribeiro, esta ida para Roma terá acontecido por mediação dos Padres da Congregação do Oratório,¹¹ hipótese que parece ser consolidada pelo facto de ser dedicada a D. Diogo Curado, Padre da Congregação do Oratório e Consultor do Tribunal do Santo Ofício.¹² Do seu nascimento não temos até agora notícia alguma, nem da data, nem do lugar, sendo comumente apontado o ano de 1702 como data provável, contudo, desconheço a fundamentação para tal.¹³ Ainda assim, se atendermos a esta hipótese, o compositor deve ter chegado a Roma com uma idade compreendida entre os dezoito e os vinte anos, já, pois, com uma sólida formação musical de pelo menos oito a dez anos no Seminário da Patriarcal,¹⁴ ou seja, por volta de 1720, pouco tempo após Domenico Scarlatti ter

⁹ Esta carta encontra-se na Biblioteca da Ajuda.

¹⁰ Cf. RIBEIRO, 1952: 74.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Os musicólogos Manuel Carlos Brito e Robert Stevenson indicam esta data em vários textos.

¹⁴ De acordo com a hipótese levantada por Rui Vieira Nery de que o regulamento interno desta escola fora decalcado do do Colégio dos Reis de Vila Viçosa [NERY, 1991: 89], o mesmo não permitia a entrada de jovens com idade superior a nove anos ou até aos doze anos, mas com a condição de já saberem cantar e de não estarem muito próximos da mudança de voz, como se pode verificar pelo seu enunciado: “Auerá neste Collegio athe oito Collegiais, e farçehão boas deligencias por se achare moços de boas vozes q tenham prencipio de canto de órgão, e ainda q o não tenham não pasando de noue annos que nelles dê

vindo para Portugal, o qual foi substituído nas suas funções na Capela Giulia por Ottavio Pitoni, cujo anterior posto de mestre de capela em São João Latrão foi então ocupado por Giovanni Giorgi. A referência cronológica seguinte é a do único retrato de Francisco António que conhecemos até hoje, realizado no dia 9 de Julho de 1724, por Pier Leone Ghezzi (1674-1755),¹⁵ autor de diversas caricaturas de músicos e outras personalidades famosas, entre os quais se encontra António Vivaldi. A legenda da caricatura de FAA diz o seguinte:

" Signor Francesco Portoghese il quale è venuto in 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 Academia di Musica Io Cavalier Ghezzi me ne sono lassata la memoria il di 9 luglio 1724".¹⁶

Este retrato testemunha, pelo menos, a existência de relações muito próximas de Francisco António com o escol do meio cultural romano, tanto sacro como profano, galvanizadas certamente pela política de afirmação cultural levada a cabo pelos representantes da Coroa portuguesa em Roma. Para além das qualidades que teria como cantor e compositor, tanto de concertos como de música de igreja, relevadas por Ghezzi; desconhecemos, todavia, até agora qualquer obra exclusivamente instrumental de Francisco António de Almeida. Cerca de dois anos depois, na Quaresma de 1726, pouco antes de voltar a Portugal, é executada a oratória *La Giuditta*, que é dedicada ao embaixador André de Melo e Castro, da qual se conhece também a música.¹⁷ Durante a sua estadia em Itália, pensamos ser admissível a hipótese de que tenha efectuado uma deslocação a Dresden, como outros compositores, dadas as características dos dois manuscritos que se conservam na Sächsische Landesbibliothek daquela cidade, e que foram utilizados para este trabalho, um deles, autógrafo, e, o outro, autógrafo atribuído. Na figura 1, onde é reproduzida uma inscrição que se encontra na folha de rosto do manuscrito com a cota D-Dlb Mus. 2655-D-1,1 (FAA I, 4) pode-se ler claramente o apelido «Almeida», enquanto na figura 2, que se pode observar na última folha do manuscrito com a cota D-Dlb Mus. 2655- D-1,3 (FAA I, 5) se pode ler claramente a primeira letra como um «F» e, comparando com o contorno caligráfico da figura anterior, ensaiar uma reconstituição da assinatura deste compositor «FA» seguido de «A», ficando completo o conjunto das iniciais, «FAA». Para além de serem duas fontes que presumivelmente terão saído da pena do compositor, repletas de emendas e cancelamentos, é sobretudo o facto da instrumentação se revelar particularmente rica nos sopros,¹⁸ e de encontrarmos recorrentemente os oboés a duplicar as partes de violino, características distintivas da música escrita para os agrupamentos instrumentais daquela cidade.

motra de aproueitare, e tere boas uozes, e os que souberem cantar dando mostras de não mudar sedo, serão recebidos, senão passare de doze annos, e se fore extrauagantes, que tenham corrido m.tas terras não serão recebidos, sem tirar informação de sua modéstia, E criação." [ALEGRIA, 1983: 315-316].

¹⁵ Ghezzi terá feito também o retrato de Dom João V após este ter sido aclamado Pastor da Arcádia de Roma, retrato esse que ainda sobrevive na coleção de retratos de árcades ilustres do Museu de Roma – Depósito de Arcádia. [QUIETO, 1990: 53].

¹⁶ Citado em BRITO, 1989: 124.

¹⁷ Existe um excelente registo discográfico desta obra da responsabilidade de René Jacobs, dirigindo a Academia für Alte Musik.

¹⁸ Chegamos a encontrar flautas travessas, flautas de bisel e oboés a partilharem a mesma parte.

Figura 1



Figura 2



Posteriormente, sabemos que no dia 22 de Abril de 1728 se executou em Lisboa, na residência do Cardeal da Mota, certamente para celebrar a recepção do barrete cardinalício, a sua serenata *Il trionfo della virtù*, com libreto de Luca Giovine, facto que prova a sua presença em Lisboa. Assim, o seu regresso a Portugal terá acontecido entre a Primavera de 1726 e a de 1728. A notícia da sua contratação como organista da Capela Real aquando da sua vinda para Portugal é revelada por José Mazza no seu dicionário (vd. nota n.º 3), e mais recentemente por Manuel Carlos Brito,¹⁹ contudo, o seu nome não consta na lista de instrumentistas publicada em 1732 no *Lexikon* de Johann Gottfried Walther²⁰, excepto se considerarmos a hipótese de que o nome de António José, organista português, que aí encontramos se refira a dois nomes próprios de Francisco António Almeida, isto é, António e, possivelmente, José, porém não disponho de quaisquer informações que possam fundamentar esta hipótese.

A sua forte ligação à actividade musical da corte é atestada pela sua presença na longa lista do séquito que acompanhou o Rei D. João V aquando da troca das princesas no Caia, no dia 26 de Janeiro de 1729.²¹ Por consequência, é de supor que tenha feito toda a viagem, pernoitando com o resto da comitiva em Vendas Novas, Montemor-o-Novo, Évora, Vila Viçosa e Estremoz, e participando nas cerimónias que os responsáveis religiosos tinham preparado para acolher a família real.²² Ainda nesse ano, no dia 27 de Dezembro, é executado o *Scherzo pastorale Il trionfo d'amore* no Paço da Ribeira, cuja partitura autógrafa atribuída se guarda na Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa.²³ Exactamente um ano depois, a 27 de Dezembro de 1730, é executada a serenata *Gl'incanti d'Alcina*, designada *dramma per musica da cantarsi*, e dividida em dois actos, cujo libreto anónimo se guarda na Biblioteca Nacional.²⁴ No Carnaval de 1733 é executada no Paço da Ribeira aquela que é comumente apontada como a primeira ópera que se conhece de um compositor português, trata-se de *La pazienza di Socrate, dramma comico da cantarsi*, dividida em três actos, com libreto de Alexandre de Gusmão, cuja partitura do terceiro acto se conserva na Biblioteca da Ajuda com a cota P-La 47-II-14. No ano seguinte de 1735, mantendo a tradição da apresentação de uma ópera por altura do Entrudo, é executada *La finta pazza, dramma per musica*, cujo libreto de autor anónimo se conserva na Biblioteca da Universidade de Coimbra. A referência cronológica que se segue encontramos-na no manuscrito do responsório *Beati omnes*, conservado em partes separadas na Biblioteca Municipal de Elvas; no canto

¹⁹ Cf. BRITO, 1989a: 7.

²⁰ Cf. WALTHER, 1732: 489.

²¹ Cf. BRITO, 1989: 124.

²² Cf. BRANDÃO, 1993: 66; ALEGRIA, 1983: 85; ALEGRIA, 1987: 165-166, citando Gabriel PEREIRA, *Estudos Eborenses*, 2.º vol., Évora, 1890, 5.ª parte, p. 3 a 23; Túlio ESPANCA, : 89, 449.

²³ De acordo com os dados que disponho sobre as características da caligrafia musical de Francisco António de Almeida, a atribuição feita por Mário Sampayo RIBEIRO, e referenciada por Augusto ALEGRIA no catálogo da mesma biblioteca, justifica-se plenamente.

²⁴ Cf. BRITO, 1989a: 129.

superior direito da folha de rosto encontramos inscrita a data de 1738. Nesse mesmo ano, no dia 22 de Outubro, é executada a serenata *Le virtù trionfanti*, com libreto de D. Antonio Tedeschi, no palácio do primeiro Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida, por ocasião da sua elevação à dignidade cardinalícia. No Carnaval de 1739 é novamente apresentada uma ópera de Francisco António no Paço da Ribeira, *La Spinalba ovvero il vecchio matto*, cujo libreto é de autor anónimo. A partitura conserva-se na Biblioteca da Ajuda com a cota P-La 48-II-42. Segundo Platon von Waxel, na entrada 'Portugiesische Musik' do *Musikalisches Conversations-Lexikon*, esta ópera terá sido cantada também por ocasião da inauguração do novo Teatro na Real Quinta da Ajuda.²⁵

Após esta data, segue-se um período de treze anos, dos quais não se conhece qualquer referência biográfica, assim, só no dia 4 de Dezembro de 1752, se volta a ter notícia da execução de uma obra do compositor. Trata-se da serenata a seis vozes *L' Ippolito*, com libreto de Antonio Tedeschi, obra escrita para celebrar o aniversário de D. Maria Bárbara, Rainha de Espanha, a executar no Paço da Ribeira. A última notícia que temos de Francisco António de Almeida surge numa carta que Miguel Tiberio Pedegache escreveu aos sócios do *Journal d'Etranger de Paris*, no ano de 1755, onde o compositor é referido sob o nome familiar de Francisco António:

" Na Musica temos feito os mayores progressos. Não ha casa onde se não ache algum instrumento musico, ou quem não saiba cantar. Os Senhores Francisco António, António Teixeira, Pedro Antonio Avondano, e outros que não nomeyo, por não ser mais extenso, fazem admirar as suas composições. Não fallo dos compositores italianos, que se achão nesta Corte, porque temos mister para realçar a nossa gloria do merecimento alheio."²⁶

Dada a ausência de notícias biográficas após esta data, é dado como provável que Francisco António de Almeida tenha falecido aquando do terramoto de 1755.

Relativamente às fontes utilizadas para este trabalho, trata-se de um conjunto de manuscritos que se encontram em arquivos da Alemanha, designadamente na Sächsische Landesbibliothek – Staats – und Universitätsbibliothek Dresden (FAA I, 4, 5 e 6) e no arquivo musical do Conde de Schönborn, em Wiesentheid, cujas cópias em microfilme pedimos ao Deutsches Musikgeschichtliches Archiv - Kassel (FAA I, 6, 7 e 8), dos quais foram obtidas cópias em papel ou em microfilme. Do meu conhecimento, estas fontes constituem os únicos exemplares das obras analisadas, porém, não constituiu objectivo deste trabalho o estudo das suas características e do seu estado de conservação. Ainda assim, foram pedidas informações aos responsáveis pelos arquivos, pelas quais pude tomar conhecimento que os manuscritos de duas das obras que se guardam em Dresden apresentam muitíssimas alterações, observando-se a utilização de vários tipos de tinta em diferentes camadas de papel sobrepostas. Neste caso, as alterações ao texto musical são visíveis nas fotocópias, o que permitiu a reconstituição da versão completa de cada uma das obras (FAA I, 4 e 5), mas um estudo detalhado das fontes permitirá muito provavelmente obter novos dados relativos ao processo de composição e datação. Para este trabalho optou-se por transcrever todo o texto musical que encontramos nestas fontes, incluindo as passagens que foram canceladas, no sentido

²⁵ Citado por BRITO, 1989a: 201. Segundo este musicólogo, esta informação carece de fundamentação, uma vez que não é apresentada de qualquer prova que a sustente.

²⁶ Cf. VIEIRA, 1900: 18. A datação desta carta é da responsabilidade deste autor.

de obter e apresentar a maior quantidade de informação possível, e esclarecer as razões pelas quais o compositor realiza aquelas alterações.

Tendo definido os objectivos do trabalho, colocou-se então a questão de encontrar um modelo de análise e de redacção que permitisse estabelecer uma síntese analítica comparativa das obras e assim mostrar as características da escrita de Francisco António de Almeida. Definiu-se então um tipo de exposição que foi utilizado na análise de todas as obras e respectivos andamentos. Primeiramente, é apresentada uma caracterização global da obra, relevando os aspectos mais significativos sobre cada um dos parâmetros musicais: ritmo, estruturas formais, material temático e motivico, tonalidades, texturas e instrumentação. Cada um dos andamentos foi analisado também de acordo com esta estrutura, de seguida procurou-se integrar todas estas observações numa perspectiva diacrónico-descritiva, isto é, acompanhando todo o discurso musical.

Para a pesquisa das origens das estruturas melódicas no cantochão, houve necessidade de fazer uma selecção de quatro fontes: O *Enchiridion de Missas Solemnes e votivas e vespers das selebridades, e festas de todo o anno, com hymnos novos, e cantocham*, coligido por Mathias Villalobos, impresso em Coimbra, em 1691, o *Processionale Juxta Formam Ritualis Romani Pauli V*, editado em 1749, o amplamente difundido *Theatro Ecclesiastico* de Frei Domingos do Rosário, obra da qual utilizamos a sexta edição de 1779, e também o *Liber Usualis*.

Relativamente às transcrições, seguiu-se o princípio da reprodução do texto original, actualizando apenas alguns aspectos, designadamente, as claves originais de dó1 para o soprano, dó3 para o alto, dó4 para o tenor foram substituídas pelas habituais claves de sol2 para soprano e alto e sol2 oitavada para o tenor, a designação dos compassos, a aplicação ocorrente de acidentes, que frequentemente vêm expressos nas cifras do baixo, mas que não são indicados nas partes superiores, e uniformizando as pausas finais. Respeitou-se o tipo de cifras utilizadas, com correcções muito pontuais de alinhamento, de falta de uma alteração ou de uma resolução. Completou-se a designação das partes onde esta faltava e também a pontuação do texto nas partes vocais. Foi uniformizada a escrita do latim bem como as indicações da agógica, onde incluímos as de dinâmica e de movimento. Foram mantidas as armações de clave originais, bem como a marcação original de barras de compasso, a qual vem frequentemente de dois em dois compassos, tal como era prática corrente na época, e que encontramos também nos manuscritos das óperas *La Spinalba* e *La Paziienza di Socrate* deste compositor. Esta opção teve em vista, por um lado, a perspectiva de revelar possíveis organizações frásicas, e, por outro, um sentido prático de no decurso da análise poder estabelecer uma rápida correspondência entre a transcrição e a fonte, assim, a numeração dos compassos é feita de acordo com aquela marcação e não com a soma total de compassos. Foi também reproduzido o agrupamento original das figuras rítmicas mais pequenas, colcheias e semicolcheias, bem como a disposição das partes instrumentais na partitura. Nos casos em que os oboés partilham a mesma parte dos violinos, mas com diferenças rítmicas significativas, optou-se por incluir na partitura uma linha separada para os primeiros, por razões de clareza. De igual modo se procedeu, e pela mesma razão, nas passagens em que a escrita das partes solísticas vocais é feita no mesmo pentagrama das vozes de *tutti*.

Para melhor percepção da articulação formal, optou-se por uma representação gráfica em blocos no decurso do discurso analítico, onde se encontram reflectidas as

modificações introduzidas nas duas versões do Salmo *Beatus vir*, pela diferença de ponteados nas linhas que delimitam os blocos.

Adoptou-se a classificação das obras de acordo com a sua natureza, sacra ou profana, aditando as iniciais do compositor, assim, as obras de carácter sacro são classificadas como FAA, I+número de obra, e as de características profanas como FAA II+número de obra. Dentro destes grupos a ordenação está relacionada com a simples ordem de entrada em base de dados.

Para clarificação da redacção analítica, preferiu-se adoptar a expressão «andamento» para designar cada uma das partes da obra, por analogia com as obras instrumentais, evitando-se assim a designação de número, que na minha perspectiva é menos precisa.

Para concluir esta introdução, gostaria de deixar aqui expressos vários agradecimentos, primeiramente, ao Prof. Doutor Carlos Brito, que na fase de preparação do projecto, gentilmente me forneceu uma primeira lista de obras religiosas de Francisco António de Almeida; ao Dr. Maurizio Tarrini, que chamou a minha atenção para a existência de uma cantata no arquivo da Biblioteca de Assisi, em Itália, bem como o facto de me ter cedido uma lista das bibliotecas estrangeiras onde podemos encontrar os libretos das óperas e oratórias deste compositor; ao responsável da biblioteca Dresden, Dr. Karl Geck, e do arquivo do Conde de Schönborn, Dra. Frohmut Dangel-Hofmann pelas informações acerca das fontes e pela autorização de execução pública das obras e edição comercial; e por último, ao meu orientador, Prof. Doutor Gerhard Doderer, pelo acompanhamento de todo o processo de elaboração desta dissertação, porventura, demasiado longo, pela tolerância que sempre manifestou relativamente à necessidade de prorrogar a sua entrega, mantendo a confiança no meu trabalho, pelas sugestões, correcções e informações acerca das fontes, mas sobretudo pelo encorajamento que sempre manifestou, em especial nesta última fase do trabalho, o meu franco agradecimento.

1. ANÁLISE

1. 1. FAA I, 4: *Beatus vir*

Tradicionalmente integrado na celebração das Vésperas, o salmo *Beatus vir*, com n.º 111 na Vulgata, pertence ao conjunto dos salmos sapienciais, e constitui uma meditação sobre os valores primordiais que devem nortear a vida de todos os crentes.

Ao longo do salmo, encontramos um conjunto de expressões literárias particularmente propícias às técnicas de ilustração musical, nomeadamente aquelas que se referem a diferentes estados de alma ou a fenómenos da natureza, tais como a luz, as trevas, etc., as quais, em qualquer uma das versões musicais analisadas neste trabalho, encontram uma favorável correspondência em figuras da retórica musical do tipo *hypotiposis*.

Originalmente constituída por doze andamentos, esta obra apresenta-se na fonte que utilizamos com onze andamentos,²⁷ porquanto aquele que era dedicado ao texto *et Spiritui Sancto* foi suprimido, acabando esta secção do texto por ser integrada no décimo andamento. Assim, a distribuição do texto do Salmo é feita de modo a que cada versículo corresponda a um dos nove primeiros andamentos, enquanto os dois andamentos finais repartem entre si o texto da pequena doxologia.

A obra exige a participação do soprano e do alto solistas, bem como um coro a quatro vozes. Na orquestra, é utilizado um conjunto diversificado de instrumentos de sopro. Para além das trompas e oboés, cordas e órgão, partes instrumentais que constituem o alicerce orquestral de FAA nesta e nas restantes obras vocais com orquestra, são aqui também utilizadas, por vezes em simultâneo — o que implica a existência de um instrumentista por parte—, flautas travessas e flautas de bisel. Estas últimas surgem tanto no andamento de instrumentação reduzida (3.º and.), como também no dueto solístico (5.º and.), no qual participam em conjunto com as flautas travessas e os oboés (cf. apêndice D). Do conjunto de andamentos que constituem esta obra, sobressai um equilíbrio entre as intervenções do *tutti* e dos solistas, característica comum a todas as obras analisadas neste trabalho, sendo neste caso atribuído aos solistas um total de cinco andamentos; os restantes, destinam-se ao coro e solistas em *stile pieno* ou *concertato*.

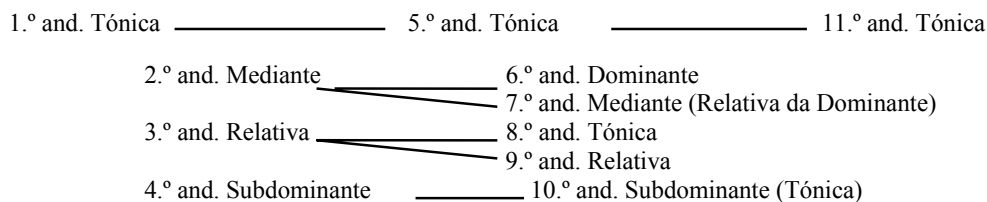
Do ponto de vista formal, se considerarmos o conjunto dos nove andamentos dedicados ao texto do Salmo, verifica-se que o quinto andamento constitui o ponto a partir do qual se pode estabelecer uma divisão da obra em duas partes assimétricas, estruturadas por relações de natureza tonal, como adiante se irá demonstrar (cf. figura 2 e apêndice D). Esta divisão reflecte-se também nas instrumentações de cada andamento. Assim, o facto do primeiro e último andamentos apresentarem a mesma instrumentação — 2cor, 2fl, 2ob, 2vl, vla e órgão—, e de no quinto andamento, além destes instrumentos, serem também incluídas as flautas de bisel, contribui para reforçar esta análise. Nos restantes andamentos encontramos seis instrumentações diferentes, nas quais predomina a textura instrumental constituída por dois oboés, cordas e baixo

²⁷ Dadas as características das fontes disponíveis, não podemos considerar as versões deste salmo em análise como definitivas.

contínuo. Relativamente às estruturas formais de cada andamento, predomina a tipologia estrófica binária, de duas secções paralelas, AA', no segundo, terceiro, quinto, sexto e décimo primeiros andamentos, seguindo-se-lhe a tipologia AB, no primeiro, quarto e oitavo andamentos, e da sua versão dupla ABA'B', no sétimo andamento, e, por último, um único exemplo da estrutura ternária ABC, que é o caso do nono andamento.

Considerando a tonalidade principal da obra — Fá maior — na qual se encontram escritos os andamentos que constituem a sua estrutura fundamental — primeiro, quinto, oitavo e décimo primeiro — podemos observar uma correspondência tonal que justifica a divisão analítica da obra em duas partes atrás apontada.

Figura 3



Assim, conforme se pode verificar na figura acima, a cada um dos andamentos intermédios da primeira parte corresponde um conjunto de dois andamentos da segunda, cujas tonalidades se distanciam de um intervalo de terceira menor, com excepção do quarto e décimo andamentos que fecham cada uma das partes, na tonalidade da subdominante. Também no plano rítmico se reflecte esta divisão estrutural da obra, com o primeiro, quinto e décimo primeiros andamentos a serem os únicos escritos em compasso ternário (3/8), em movimento rápido, *Allegro*, enquanto nos restantes predomina a divisão binária (C ou 2/4).

Do conjunto das obras que integram este trabalho, esta é aquela cuja fonte manuscrita apresenta maior número de cancelamentos e emendas; nove dos onze andamentos que a constituem apresentam alterações, algumas das quais com implicações consideráveis na estrutura formal, como é o caso do primeiro, segundo, terceiro, oitavo e nono andamentos. O número total de 183 compassos cancelados é bem ilustrativo da dimensão das alterações efectuadas.

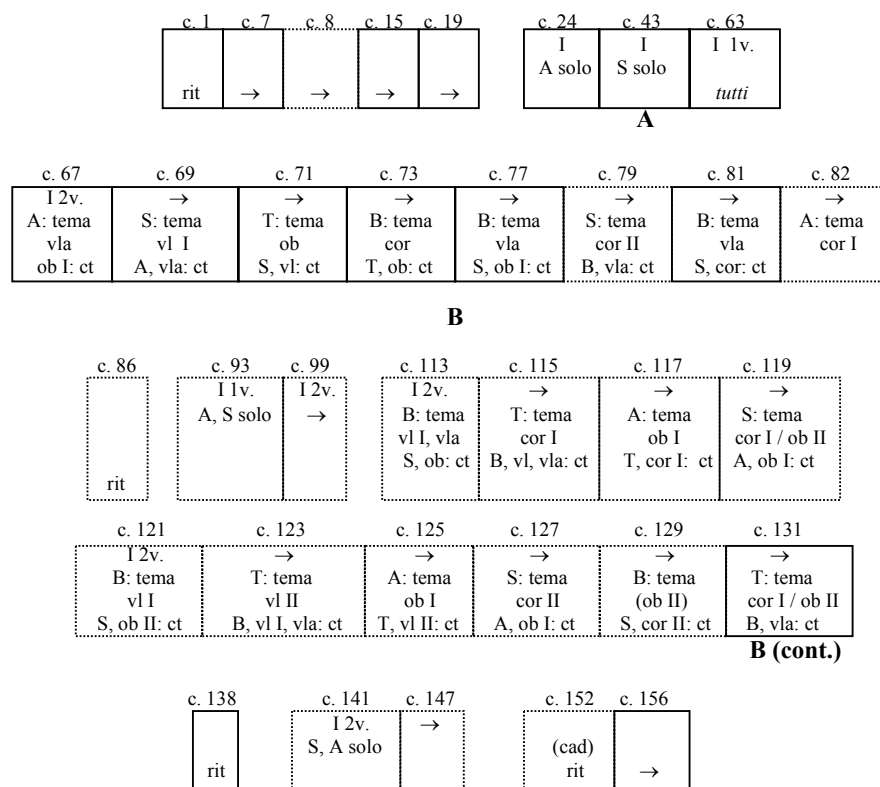
O primeiro andamento é marcado pela coexistência de dois tipos de escrita que ilustram a divisão do primeiro versículo do salmo em dois hemistíquios: *Beatus vir qui timet Dominum* In mandatis volet nimis*. Após a dupla exposição inicial do versículo completo nos solistas, verifica-se que cada um dos hemistíquios encontra posteriormente uma correspondência distinta no tipo de escrita coral, (cf. figura 4. 1. 1). Assim, para o primeiro, a escrita é globalmente homofónica (cc. 63-67), enquanto para o segundo é um fugato. Escrito na tonalidade de Fá maior, em compasso ternário (3/8) — características que encontramos também nos principais andamentos da obra—, este andamento apresenta uma instrumentação ampla, em que os diferentes naipes intervêm activamente no discurso com grande relevância no plano motivico e da textura. Assim, no ritornelo inicial, é apresentado o material temático principal, com modificações que servem unicamente os idiomas instrumentais, enquanto ao longo do andamento se

assiste a uma interacção entre as partes vocais e as instrumentais em diferentes situações, designadamente, na duplicação selectiva das linhas vocais; no reforço instrumental das entradas do tema do fugato, associando um instrumento a cada entrada vocal; nos diálogos imitativos entre vozes e instrumentos; no acompanhamento instrumental com figurações de semicolcheias em arpejos; e na realização de pequenos segmentos transitivos, nas trompas, ligando as diferentes frases solísticas. É ainda de relevar o facto da linha da violeta se manter relativamente independente da do baixo, embora a sua participação se restrinja ao preenchimento harmónico do discurso, bem como os oboés só intervirem no discurso nas secções de *tutti*.

No plano rítmico, este andamento é marcado pela regular acentuação do segundo tempo do compasso, com a utilização de ritmos iâmbicos e anapésticos, reproduzindo a prosódia do espondeu *Beatus* e do dáctilo *Dominum*, bem como de fórmulas rítmicas pontuadas e, nos processos cadenciais, de tercinas de semicolcheias.

Quanto à sua estrutura formal, as alterações encontradas na fonte compreendem o cancelamento de quase metade do número de compassos que o constituíam, num total de 74 compassos, conforme se pode verificar na figura abaixo.

Figura 4. 1. 1



Relativamente às alterações introduzidas, é possível adiantar as seguintes hipóteses que as justificam: o primeiro cancelamento situa-se na introdução instrumental (cc. 8-14), e terá por objectivo eliminar uma frase de características perorativas baseada na pedal da dupla dominante, a qual, a subsistir, poderia diminuir o efeito conclusivo da nota pedal da dominante que se lhe segue; o segundo e terceiro cancelamentos (cc. 79-130, 141-155) terão como finalidade suprimir as entradas

supranumerárias do tema do fugato no soprano e no alto, a contra-exposição paralela na dominante, a secção modulante e as quatro subsecções solísticas (cc. 53-112, 141-152), clarificando assim a estrutura formal. A versão definitiva do andamento fica assim reduzida às duas primeiras secções, A e B, delimitadas por dois ritornelos instrumentais, o que impede a recorrência do efeito contrastante das secções em estilo concertado e em contraponto fugado. Devido aos cancelamentos efectuados, com os quais são eliminadas as secções tonalmente mais afastadas, o discurso não transcende o universo bipolar de tónica-dominante, ainda que se observem inflexões à subdominante nas sequências cadenciais e à homónima menor, na peroração do primeiro ritornelo.

No que respeita ao material melódico, registam-se neste andamento dois temas: o primeiro, que surge na introdução instrumental e nas partes solísticas, divide-se em duas frases (*Ia*, *Ib*) correspondentes às duas partes do versículo. *Ib* é apresentado na versão instrumental, com uma célula rítmica que constitui o elemento transitivo utilizado na articulação das frases solísticas; e o segundo, o tema do fugato (*T*), é complementado por um contratema idêntico aos que o compositor utiliza nos restantes andamentos fugados, que se baseiam no retardo da sensível. Observa-se ainda a existência de uma frase de características perorativas, onde é reiterado o texto do segundo hemistíquio (*a*); uma célula rítmica pontuada que corresponde à articulação da palavra *Dominum* (*b*); e um grupo de semicolcheias em arpejo (*c*) que realiza o preenchimento rítmico-harmónico do discurso. É de assinalar o facto de podermos identificar antecipadamente o tema do fugato na introdução instrumental, repartido pelas duas partes de flauta, ainda que um pouco modificado (*c. 18*).

Figura 4. 1. 2

The figure displays several musical excerpts from a score. At the top left, 'Ia: c. 1, vl II' shows a violin II part with a 'piano' dynamic marking. To its right, 'c. 24, A solo' shows a vocal line with lyrics: 'De - a - tur vir - qui - ti - net Do - mi - num'. Below these, 'Ib (a): c. 4, cor I e II' shows a woodwind part. To its right, 'c. 28, A solo' shows a vocal line with lyrics: 'in man - da - tis e - jus vo - let ni - mis'. Below that, 'T: c. 67, A' shows a vocal line with lyrics: 'in man - da - tis e - jus vo - let'. To its right, 'ct: c. 67, ob I' shows an oboe part. Below these, 'a c. 32, A solo' shows a vocal line with lyrics: 'in man - da - tis e - jus vo - let'. At the bottom, 'b: c. 4, vl I' shows a violin I part and 'c: c. 29, vl I' shows another violin I part.

Quanto à textura, verifica-se aqui a existência de quatro diferentes tipos: o primeiro, observa-se nos ritornelos instrumentais, caracterizando-se pela construção segmentada do discurso e pela complementaridade motívica entre os diferentes grupos instrumentais; o segundo, encontramos-lo nas subsecções solísticas, nas quais encontramos breves diálogos imitativos, nos violinos e nas flautas, baseados na célula *b*, e as linhas solísticas são duplicadas alternadamente pelos violinos I e II — neste tipo de textura, as trompas assinalam as transições frásicas com *b* ou reforçam a acentuação do primeiro tempo de cada compasso—; o terceiro, observa-se na secção fugada (cc. 67-78),

em que cada entrada do tema surge duplicada por um determinado naipe instrumental: no alto, pela violela, no soprano, pelos dois violinos em uníssono, no tenor, pelos dois oboés e flautas em uníssono e no baixo, pelas duas trompas, também em uníssono; por último, a quarta, observa-se no *tutti* dos compassos 63-66 e no final da secção fugada, caracterizando-se por uma descontinuidade na duplicação instrumental das linhas vocais, com as flautas a abandonarem os uníssonos, e os violinos, com um movimento contínuo de semicolcheias, a funcionarem como fundo rítmico-harmónico.

O ritornelo instrumental que inicia o andamento abre com uma breve frase de textura reduzida (fl, cordas e bc) onde encontramos o violino II a apresentar a primeira parte do tema principal (*Ia*). Este facto adquire um especial significado porquanto as subsecções solísticas são iniciadas pelo alto, e não pelo soprano, e a duplicação vocal é também realizada inicialmente pelo violino II, podendo-se, assim, admitir um paralelismo entre cada uma das partes de violino e as vozes solísticas. No final desta frase, a entrada das trompas sobrepõe-se à reduzida textura instrumental, iniciando-se assim a sua participação com a célula *b*, o que conduz o discurso à dominante com uma variante instrumental de *Ib*. Nos compassos 4-7, encontramos a linha do contínuo reduzida à violela, enquanto os violinos se limitam a pontuar o primeiro tempo de cada compasso; em seguida, nos compassos 7, 15 e 16, é retomada a intervenção das flautas e das trompas, marcando o início de uma aceleração cadencial do ritmo harmónico sublinhada pelas tercinas de semicolcheias no violino I. Na pedal da dominante que se segue encontra-se exposto o tema do fugato, repartido pelas duas flautas, verificando-se aqui uma inflexão à homónima menor que acentua o carácter perorativo dos últimos compassos do ritornelo inicial. A introdução instrumental fecha com todas as linhas instrumentais em movimento homorrítmico, ornado por citações da célula *b*, nos violinos. No compasso 24, inicia-se a intervenção solística do alto, apresentando a versão vocal de *Ia* e *Ib*, enquanto as flautas e os violinos reiteram alternadamente a célula *b*. Após o elemento transitivo *b*, que surge nas trompas e na flauta II a marcar a inflexão à dominante, é iniciada a frase perorativa do alto (c. 32) com um reflexo motivico do final da frase anterior (*b*), nos violinos, caracterizada, inicialmente, por uma breve pedal da dominante, onde se encontra exposta a primeira parte do elemento *Ic*, e por uma breve sequência; nesta frase a duplicação vocal passa a ser realizada pelo violino I. A intervenção do alto solo conclui-se com uma cadência na dominante (cc. 42-43), iniciando-se de imediato a primeira frase solística do soprano, a qual é decalcada melodicamente do solo anterior, embora à distância de um intervalo de quinta ascendente. O acompanhamento instrumental apresenta algumas diferenças relativamente ao da primeira subsecção solística, surgindo aqui mais esparsos, onde é realizado inicialmente um segmento melódico repartido pelo violino II, violino I e flautas. A partir da segunda frase do soprano (c. 45), a articulação frásica deixa de ser assegurada pela célula *b*, e, simetricamente ao solo anterior, a duplicação vocal passa a ser feita pelo violino II até ao compasso 54, assistindo-se a um processo de interrelacionamento melódico entre as duas partes de violino, enquanto os restantes instrumentos se restringem a um mero preenchimento harmónico-rítmico da textura. O *tutti* vocal que conclui a primeira secção inicia-se no compasso 63, na tónica, já com os oboés integrados no tecido instrumental, assistindo-se no compasso 66, nas trompas, a uma intensificação do movimento rítmico de carácter conclusivo.

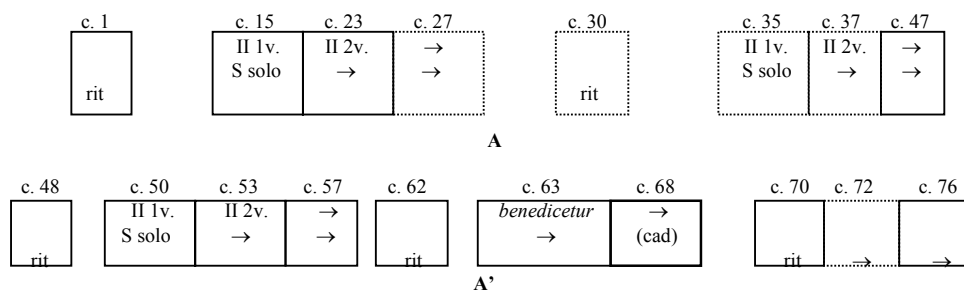
A secção B consiste numa exposição de fuga elaborada com material melódico distinto do anterior, e inicia-se, uma vez mais, com a entrada do tema no alto, secundada

pelo oboé, que apresenta o contratema. As entradas do tema sucedem-se nas restantes vozes, sem que se verifique qualquer modificação melódica, com as respectivas duplicações instrumentais (cf. figura 4. 1. 2), registando-se ainda duas entradas supranumerárias no baixo e no tenor que fecham a exposição e, simultaneamente, a intervenção vocal neste andamento. Segue-se o ritornelo final, que consiste numa versão abreviada da introdução.

Dedicado ao segundo versículo do salmo, o segundo andamento consiste na *Ária Potens in terra*, para soprano, cordas e baixo contínuo, escrita na tonalidade de Lá menor, sendo marcada harmonicamente pelas numerosas sequências que possibilitam as modulações à relativa maior e as inflexões tonais à subdominante. É de relevar o modo como é iniciada e concluída a intervenção vocal, com uma frase que culmina num acorde de sétima diminuta (c. 19) e com uma suspensão sobre o acorde de sétima da dominante (c. 68) que permitem ao cantor a realização de uma cadência ornamentada

Ritmicamente, o andamento caracteriza-se pela utilização sistemática de células rítmicas do tipo troqueu e anapesto, enquadradas em métrica binária simples (2/4), o que lhe confere um carácter rítmico de matriz vivaldiana. Estrutura-se formalmente em duas secções paralelas (A A'), das quais a segunda apresenta um prolongamento sequencial sobre a palavra *benedicetur* de funções claramente perorativas.

Figura 4. 2. 1



Conforme se pode observar na figura acima, os cancelamentos abrangem os compassos 27-46 e 72-75. No primeiro, excluem-se três sequências harmónicas, uma das quais apresenta características cromáticas cadenciais, semelhante à do compasso 60, e uma subsecção de material melódico diverso, o que resulta numa maior consistência motívica e formal, ao circunscrever o material melódico utilizado àquele que é exposto no ritornelo inicial; no segundo, suprime-se a sequência do último ritornelo instrumental, o que permite reequilibrar o final do andamento, dado que esta sequência constituiria a reiteração de uma outra, na subsecção perorativa vocal (63-70), evitando-se deste modo a sua repetição perifrástica diminutiva do efeito da cadencial.

No que respeita ao material temático, encontramos aqui um tema principal, dividido em três elementos (*Ia, Ib, Ic*); dois motivos (*a, b*) sempre associados ao elemento *Ia*, constituindo *a* a origem melódica dos melismas sequenciais sobre a palavra *benedicetur* (cc. 25-26, 57-59); e uma célula de quatro semicolcheias utilizada em segmentos transitivos (*c*).

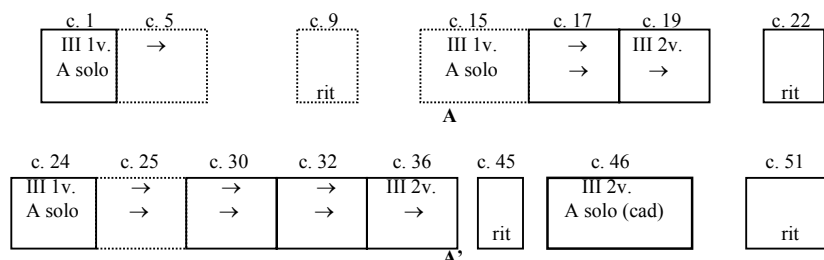
na violeta e no baixo (cc. 24-25). Segue-se uma breve intercalação instrumental, a partir do compasso 47, onde são reexpostos os elementos *Ia* e *Ib*, e em que, após a célula transitiva de quatro semicolcheias na violeta (c. 49), é efectuada a modulação de retorno à tónica com recurso à alteração cromática da terceira do acorde de III (Mi maior), observando-se aqui um jogo imitativo nos violinos (cc. 49-50) baseado em *Ic*, o que contribui para a continuidade discursiva. Ainda no compasso 50, principia a segunda secção (A') com uma frase solística baseada nos elementos *Ia* e *Ic*, este último deslocado da sua função sequencial primordial, que termina com uma cadência frígia na dominante (c. 52) Segue-se uma frase paralela com texto distinto, ligada pela mesma célula transitiva dos compassos 24-25, que culmina na primeira sequência sobre a palavra *benedicetur*, caracterizando-se pelos diálogos imitativos entre o solista e o violino II, a desembocar numa breve progressão cromática cadencial (c. 60) que termina na tónica. A interpolação instrumental dos compassos 62 e 63 demarca a subsecção perorativa, a qual se caracteriza pela antecipação vocal da sequência baseada em *Ic*, que previsivelmente encontraríamos no ritornelo final, observando-se aqui uma complementaridade do movimento das linhas melódicas do solista, duplicado pelo violino I, e do violino II. A participação vocal culmina numa cadência suspensiva sobre o acorde de sétima da dominante (c. 68) onde o cantor pode realizar uma cadência, concluindo-se de imediato a intervenção vocal com uma breve peroração cadencial. O epílogo instrumental consiste numa versão abreviada do primeiro ritornelo, dada a supressão da sequência intermédia.

Destinado ao terceiro versículo do Salmo, o terceiro andamento consiste na Ária *Gloria et divitiae* para alto solo, duas flautas de bisel, cordas e contínuo. Relativamente às alterações introduzidas, regista-se neste andamento o cancelamento dos compassos 5-16 e 25-29, que constituíam as frases sequenciais do primeiro hemistíquio, de características semelhantes às do segundo, contribuindo, assim, para uma maior individualização das subsecções dedicadas a cada uma das partes do versículo. Foram também suprimidas duas entradas perifrásticas do tema principal, uma tónica (c. 15) e outra na dominante menor, numa sequência ascendente (cc. 25-26), bem como um ritornelo instrumental que acabaria por antecipar o material melódico utilizado nas subsecções dos compassos 19, 36 e 46. Deste modo, o material utilizado em cada um dos dois hemistíquios é claramente distinguido pela sua relevância temática e estrutura tonal.

Escrito em compasso ternário (3/4), em movimento moderadamente lento (*Andante*), este andamento apresenta uma preponderância de fórmulas rítmicas de carácter anapéstico que se ajustam à acentuação do segundo tempo do compasso, evocando o modelo rítmico da sarabanda.

Quanto à sua estrutura formal, verifica-se aqui a ausência de uma introdução instrumental, iniciando-se o discurso directamente com a entrada do solista. Assim, o andamento divide-se em duas secções (A A'), articuladas e procedidas por ritornelos instrumentais.

Figura 4. 3. 1



Conforme se pode observar na figura acima, as duas secções distinguem-se pelas suas dimensões, sendo a segunda mais extensa que a primeira, com a interpolação instrumental do compasso 45 a marcar o início da subsecção perorativa, mas também pelo tratamento musical dado a cada uma das partes do versículo.

No plano melódico, encontramos um tema principal (*I*) correspondente à palavra *Gloria*, que surge no início de cada secção e na breve interpolação instrumental do compasso 45, sendo constituído por uma frase de três compassos de âmbito de terceira menor. Identificamos também dois motivos (*a*, *b*), o primeiro, sempre associado ao tema principal, funciona como um contratema, e estrutura-se numa sequência de dois retardos; o segundo, é utilizado nas transições frásicas a partir da interpolação instrumental do compasso 22. Nas subsecções dos compassos 19, 36 e 46 e nas breves interpolações instrumentais transitivas encontramos também um conjunto de motivos de funções estritamente sequenciais.

Figura 4. 3. 2

I: c. 1, A solo, fl de bisel; II: a: c. 1, fl de bisel I

Andante

Flautas bisel I e II
 Violino I
 Violino II
 Viola
 [Alto solo]

piano sempre

Glo - ri - a

b: c. 22, fl de bisel I e II

Este andamento encontra-se escrito na tonalidade de Ré menor, e apresenta modulações de passagem à subdominante, à relativa maior e à dominante menor, nomeadamente no final da primeira e da segunda secção, bem como nas sequências harmónicas da subsecção perorativa.

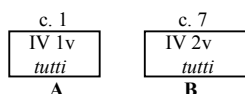
No plano da textura, observamos aqui três tipologias: a primeira verifica-se na secção A, caracterizando-se pela participação de todas as partes, com a linha do contínuo a ser realizada, em uníssono, pelas cordas e pelo baixo, enquanto a flauta de bisel II duplica a linha vocal, e a flauta I realiza um contraponto melódico baseado em *a*; a segunda, de características mais polifónicas, encontramos-la na transição entre A e A', em que é abandonada a realização da linha do contínuo pelas cordas, passando então a existir uma textura contrapontística a quatro ou cinco vozes, com os violinos e as flautas a duplicarem alternadamente a linha do solista, e estas últimas a sublinharem transitivamente as cadências, num discurso descontínuo; a terceira, que consiste numa variante da segunda, encontramos-la na peroração final, e caracteriza-se pela intensificação do movimento contrapontístico, encontrando-se aí duplicações ornamentadas da linha vocal, nas flautas, e respostas imitativas, no violino I. No que respeita às intervenções estritamente instrumentais, estas caracterizam-se seja pela participação instrumental reduzida às cordas ou às flautas de bisel e contínuo (cc. 22, 45), seja pela manutenção das características instrumentais da peroração final, porém com uma maior participação dos dois violinos.

O andamento abre directamente com uma frase do solista, acompanhado pelas cordas e contínuo em uníssono e pelas duas flautas de bisel, das quais a primeira apresenta o motivo *a*, e a segunda duplica a linha vocal, verificando-se, mais uma vez, uma correspondência entre a voz do alto e o segundo instrumento de cada naipe, que já tinha sido observada no primeiro andamento. A primeira frase termina no compasso 3, seguindo-se-lhe uma nova frase que fecha o primeiro hemistíquio com uma cadência na dominante, cessando aqui a duplicação vocal. A partir do compasso 19, é utilizado novo material melódico que serve de base a uma dupla sequência conducente à relativa maior, apresentando-se em dois planos, um vocal, e outro instrumental caracterizado pela utilização de ritmos pontuados. A primeira secção termina no compasso 22, iniciando-se aí o segmento transitivo *b*, nas flautas de bisel, que antecede a segunda secção. À semelhança da primeira, esta inicia-se com o tema *I*, o qual entra aqui de modo singular, duplicado pelo violino II, como sétima do acorde da dominante. Também aqui, as flautas realizam a articulação das frases com o elemento transitivo *b* (c. 31, 35), sendo retomado um discurso de características sequenciais, marcado por intervenções instrumentais de notas longas em retardos, que só se modifica na peroração cadencial dos compassos 43-44. O início da subsecção perorativa é assinalado pela breve interpolação instrumental onde é retomado *I* no violino I, enquanto o violino II realiza o motivo *a*. O solista reentra no compasso 46 a concluir a frase instrumental anterior, iniciando-se de imediato a sequência que irá culminar na cadência suspensiva do compasso 50. Nesta sequência, observa-se uma ornamentação vocal baseada em tercinas, imitada com movimento simétrico no violino I, enquanto as flautas desenvolvem um contraponto imitativo, com retardos, onde é duplicada a estrutura melódica da linha do solista. A sequência termina com um movimento melódico contrastante, nas flautas e no solista, elaborado com a reiteração ascendente de fórmulas rítmicas anapésticas sobre uma pedal da dominante (cordas e contínuo). A intervenção vocal é concluída, abreviadamente, com uma breve peroração cadencial (fórmula cadencial tipo 3, cf. apêndice F); segue-se então o ritornelo final, onde se assiste a uma intensificação polifónica da textura, baseada no material motivico da sequência anterior, que vem a desembocar numa cadência marcada por ritmos pontuados.

Destinado ao coro, oboés, cordas e contínuo, e antecedendo um dos andamentos estruturantes da obra, o quarto andamento desempenha funções claramente transitivas. De pequena extensão, com apenas 16 compassos, à semelhança do que acontece com o décimo andamento, é também aqui utilizado o *stile pieno*, desta vez sustentado por um movimento contínuo de colcheias nos instrumentos, encontrando-se escrito em compasso quaternário, em movimento lento, *adagio*.

O texto do quarto versículo do salmo tem aqui um tratamento silábico marcadamente homofónico. No compasso 8, registam-se as primeiras entradas imitativas, com o texto *et miserator*, mas que confluem rapidamente para um movimento homofónico. Esta alteração da textura, bem como a suspensão sobre o acorde da tónica, no compasso 7, assinalam a divisão do texto em dois hemistíquios que correspondem às duas brevíssimas secções que constituem a estrutura formal, conforme se pode verificar na figura que se segue.

Figura 4. 4. 1



Escrito na tonalidade de Sib maior, embora com um único bemol na clave, registam-se aqui modulações de passagem à relativa menor (c. 4), à submediante (c. 7) e à subdominante (c. 11), marcadas pela utilização de acordes de sétima diminuta e pela movimentação cromática no baixo. O tecido vocal caracteriza-se pela utilização de retardos consecutivos, particularmente a partir da segunda secção, resultando numa textura distendida que serve o carácter expressivo do texto.

Relativamente às configurações melódicas, são de relevar as características da primeira frase no soprano, escrita no âmbito modal de tritus plagal, e o salto de 5.^a diminuta descendente, no baixo, que ultrapassa o limite inferior do âmbito habitual desta voz (Fá1), ilustrando assim a expressão *tenebris*, com uma figura da retórica musical do tipo *hypotiposis*. De salientar ainda o segmento melódico sobre o texto *et miserator*, com o qual é esboçado um contraponto imitativo em movimento contrário (c. 8) iniciado pelo soprano e pelo baixo.

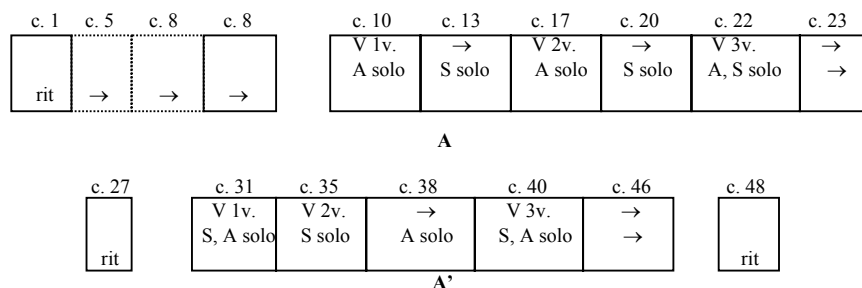
Quanto à textura, esta é marcada por dois planos, o primeiro, instrumental, em que os violinos e oboés realizam as notas da harmonia num movimento contínuo de colcheias que constituem o suporte rítmico-harmónico, em homorritmia com a linha do órgão; e o segundo, vocal, de movimento globalmente homofónico, exceptuando a situação anteriormente referida.

O discurso abre com uma frase homofónica sobre o texto *Exortum est in tenebris*, observando-se uma pequena ornamentação melódica no tenor, que se detém num retardo sobre a terceira do acorde da dominante (c. 2). Segue-se uma nova frase, iniciada com um acorde de sétima diminuta sobre a sílaba *lumen*, onde se assiste ao desvio rítmico do movimento homofónico pelo soprano e tenor, vindo a fechar com uma cadência dórica na tónica. Na segunda secção é retomada a articulação homofónica do texto sobre a palavra *misericors* (c. 7), a qual é sublinhada por um expressivo acorde de sétima diminuta que determina a inflexão à submediante, seguindo-se o breve contraponto imitativo já mencionado, que se dilui a partir do compasso 12, marcado por sucessivos retardos que encaminham o discurso para a tónica, passando pela dominante

menor (cc. 10-11) e subdominante (cc. 11-12). Esta frase vem a desembocar na peroração final dos três últimos compassos, caracterizada pelo acelerar do movimento rítmico das vozes e pelo acorde sétima diminuta da dupla dominante, que antecede a cadência final.

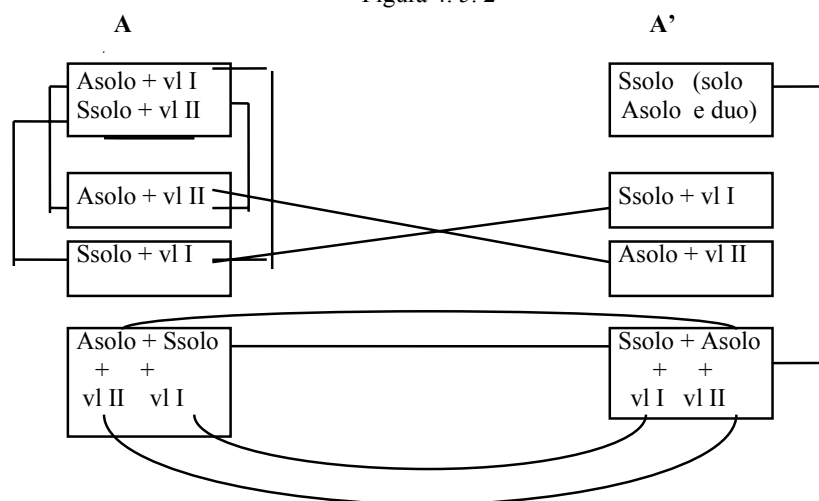
O quinto andamento constitui o único dueto solístico desta obra, e destina-se às vozes de alto e soprano, sendo dedicado ao quinto versículo do salmo. Ao invés do que acontece nas restantes obras analisadas, em que é comum observar-se a utilização alternada de instrumentos da família das madeiras em andamentos diferentes, permitindo assim que o mesmo executante seja responsável por diferentes partes instrumentais, assiste-se aqui à utilização simultânea de três diferentes instrumentos desta família, o que pressupõe a existência de um executante para cada instrumento, bem como de um agrupamento instrumental particularmente bem constituído. Escrito em compasso ternário (3/8), na tonalidade de Fá maior, observa-se aqui uma intensa interacção motivica entre as partes vocais e instrumentais, isto apesar de, nas subsecções vocais, os diálogos entre os solistas e os instrumentos praticamente não existirem, intervindo estes últimos apenas na duplicação das linhas vocais (vl I e II) e na demarcação das transições frásicas.

Figura 4. 5. 1



Conforme se pode verificar pela figura acima, a estrutura formal é constituída por duas secções vocais paralelas, A A'. No que respeita a alterações que encontramos na fonte, neste andamento, só os compassos 5 a 8 foram cancelados, correspondendo a uma subsecção onde seria exposto material motivico de características transitivas, que mais tarde é utilizado no segundo ritornelo e no início da segunda secção. Com este cancelamento, consegue-se obter um maior equilíbrio formal: além das duas secções vocais, a participação instrumental fica reduzida a dois ritornelos idênticos, o primeiro a iniciar o andamento e o segundo a fechá-lo. Por outro lado podemos verificar que as duas secções vocais se apresentam interrelacionadas sob o ponto de vista da sua organização interna, identificando-se a existência de algumas simetrias e complementaridades de natureza formal. Assim, conforme se pode observar na figura 4. 5. 2, enquanto na primeira secção a intervenção solística é iniciada pelo alto, na segunda, é o soprano que abre a intervenção vocal nos três versos deste versículo:

Figura 4. 5. 2



Podemos também observar algumas permutações na duplicação das linhas solísticas, pelos violinos (secção A: 1.º e 2.º versos), que resultam na alternância da duplicação vocal, ora pelo violino I, ora pelo violino II. Na segunda secção, é mantido o mesmo tipo de duplicação vocal, embora a ordem de entrada dos solistas seja a inversa. Qualquer uma delas encerra com um dueto solístico correspondente à terceira parte do versículo.

No plano tonal, o andamento encontra-se escrito em Fá maior, observando-se uma modulação à dominante na cadência da primeira subsecção solística e conseqüente retorno à tônica no final da subsecção do compasso 40. Registam-se ainda inflexões à relativa menor (cc. 18-20), mediante (cc. 20-22, 35-36) e dominante menor paralela da mediante (cc. 39-40). São de assinalar, também, as sequências que se baseiam na modificação cromática da terceira dos acordes, reconduzindo, nas duas últimas subsecções, o discurso à tônica (cc. 40-42).

Relativamente ao material temático e motivico, encontramos aqui um tema principal, dividido em dois elementos (*Ia, Ib*), dos quais o primeiro surge de modo integral nos ritornelos instrumentais, enquanto o segundo aparece apenas de um modo abreviado, correspondendo à seguinte divisão do texto: *Jucundus homo/ qui miseretur et commodat*. Identificamos também um tema secundário (*II*) que serve o texto do segundo verso. Na primeira secção, a apresentação de *II*, no alto, é retardada pela frase paralela no soprano reiterativa de *I* (cc. 13-17), enquanto na segunda secção os dois temas surgem de modo sequencial. Além deste material melódico encontramos também outras configurações melódicas relevantes, designadamente, os dois motivos instrumentais de função transitiva (*a, b*), o primeiro a surgir na peroração vocal do compasso 46, e o segundo, no ritornelo intermédio do compasso 27; bem como dois motivos de âmbito vocal (*c1, c2*) que correspondem ao restante texto do versículo (*quia in aeternum non commovebitur*), com os quais é elaborado um diálogo imitativo.

Figura 4. 5. 3

Ia: c. 1, ob I e II, vl I e II; c. 10, Asolo; Ib: c. 2, ob I; c. 12, Asolo; a: c. 3, ob I e II

Trompa I e II

Oboé I e II
Flauti à bec con Flauti travers.

Violino I
piano sempre

Violino II

Viola

Ic: c. 17, Asolo

dis - po - net ser - mo - nes su - os in ju - di - ci - o

b: c. 27, vl I e II

c1: c. 22, Asolo

c2: c. 23, Ssolo

o non com - mo

qui - a in ae - ter - num non

Relativamente à textura, o discurso apresenta-se marcadamente polifónico, distinguindo-se duas tipologias: a primeira, verifica-se nos ritornelos instrumentais, em que os violinos apresentam a indicação de *piano sempre*, ainda que sem deixar de participar activamente nos diálogos imitativos desenvolvidos entre os oboés e as trompas, exceptuando no ritornelo do compasso 27, onde é introduzido novo material motivico (*b*); a segunda, verifica-se nas subsecções vocais, caracterizando-se pela descontinuidade do discurso instrumental, onde encontramos a realização do acompanhamento e da duplicação alternada das linhas vocais pelos violinos e pelas madeiras, bem como a intervenção das trompas a assinalar as transições frásicas. Nas subsecções dedicadas à terceira parte do versículo, assiste-se ainda ao adensar da textura com a intensificação dos diálogos imitativos entre o alto e o soprano.

O andamento abre com uma introdução instrumental onde predominam os diálogos imitativos entre as diferentes partes, que confluem na homofonia cadencial dos

compassos 8 e 9. A entrada do alto surge no compasso 10, com o primeiro elemento temático *Ia* a ser reiterado pelos oboés, seguindo-se a entrada do soprano (c. 13), com uma frase paralela de características semelhantes, que inicia uma alternância entre os dois solistas, pontuada por breves intervenções transitivas nas trompas, a culminar no dueto imitativo que conclui a primeira secção, já na dominante, sobre o texto *non commovebitur* (cc. 23-27). Segue-se o segundo ritornelo, marcado pelos diálogos instrumentais não imitativos, que resumem o essencial do material temático deste andamento, e pela simetria do movimento melódico, globalmente ascendente nos compassos 27 e 28, e descendente nos dois compassos seguintes.

A segunda secção inicia-se com a entrada do soprano (c. 31), expondo a primeira parte de *Ia*, logo seguida da do alto, intercaladas por um elemento transitivo característico do ritornelo anterior (*b*), nos violinos. Segue-se uma breve frase em dueto baseada em *Ib*, a fechar a repetição do primeiro verso, que se liga a duas frases paralelas por um apontamento instrumental que reúne os elementos *Ia* e *b* (c.35): a primeira do soprano, que começa na relativa e termina na medianta, e a segunda do alto, a terminar com uma cadência em Mi menor no compasso 40. Neste mesmo compasso, associada ao texto do terceiro verso, inicia-se uma sequência imitativa que reconduz o discurso à tónica. A última subsecção assume funções claramente perorativas, consistindo na reiteração modificada da última subfrase vocal, com a permuta das linhas melódicas vocais. No ritornelo final, as entradas do elemento *Ia* surgem de modo simétrico, relativamente ao ritornelo inicial, primeiro nas trompas, depois nos oboés, repetindo-se, a partir daí, a estrutura do primeiro ritornelo, com excepção da reiteração do motivo *a*.

O sexto andamento é também solístico, consistindo na ária *In memoria aeterna* para soprano, cordas e contínuo, onde é apresentado o texto do sexto versículo do salmo. Escrito na tonalidade de Dó maior, em compasso quaternário, com a indicação de movimento *Largo e piano*, este andamento é marcado pelo contraste de textura entre os ritmos pontuados nos violinos e o movimento contínuo de colcheias na violeta e no baixo, que realiza o acompanhamento.

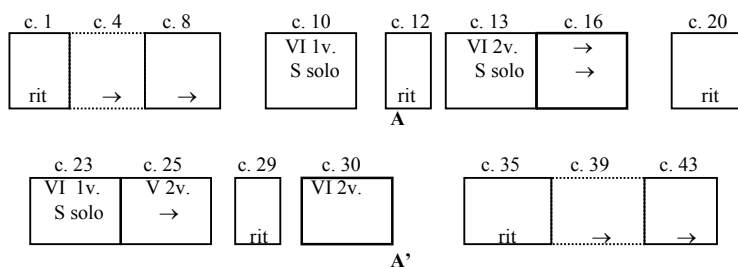
Nas partes de violino surge uma indicação de execução muito particular, trata-se da expressão *col piombo*. Após consulta dos dicionários de referência, os métodos de violino de Leopold Mozart e Francesco Geminiani, bem como alguns intérpretes especializados na prática do violino barroco, não foi possível determinar o significado exacto desta singular indicação.²⁸

²⁸ A única referência a esta expressão, encontramos-na, nos dicionários de língua italiana, sendo que *piombo* significa chumbo, e *col piombo*, com uma barra de chumbo. Ora, parece não fazer qualquer sentido a utilização de uma barra de chumbo na execução do violino barroco. Porém, existe um aspecto que pode ajudar a esclarecer a questão, que é o facto de encontrarmos no início do andamento seguinte a indicação de *col'arco*, o que obviamente significa que este andamento deverá ser executado *senza l'arco*. Assim sendo, é possível considerar que a expressão *col piombo* pretenda indicar a utilização de um pequeno objecto de chumbo servindo de plectro, para colocar a corda em vibração, beliscando-a, como acontece no bandolim, podendo-se mesmo admitir que o objectivo da utilização de um objecto deste tipo fosse o de procurar imitar o som do bandolim. Esta hipótese parece-nos bastante válida, tanto mais que durante o séc. XVIII este instrumento de origem napolitana se tornou bastante *à la mode*, sendo constituído por quatro ordens de cordas, de afinação idêntica à do violino, e podendo mesmo reproduzir as linhas melódicas escritas para este último.

Quanto às alterações efectuadas neste andamento, encontramos aqui duas subsecções instrumentais canceladas, de características idênticas (cf. fig. 4. 6. 1), no primeiro e no último ritornelo, as quais apresentam um desenvolvimento sequencial do terceiro elemento temático (*Ic*). Com estes cancelamentos evita-se a duplicação perifrástica destas sequências, reservando-se para o final da segunda secção deste andamento uma subsecção com estas características, embora elaborada com figurações rítmicas diversas. Para além destas alterações, são aqui apresentadas alternativas melódicas pontuais na linha do solista, diminuindo o âmbito melódico, o que permite evitar algumas notas mais agudas no início das frases e nas cadências, nomeadamente, o Sol4 e o Lá4 (cc.13-15, 28, 34-35). Curiosamente, estas mesmas notas surgem com alguma frequência na linha vocal sem que nessas ocasiões se sugiram alternativas melódicas, muito provavelmente por lapso ou então simplesmente pelo facto da fonte manuscrita utilizada não constituir a versão definitiva da obra.

Em termos formais, este andamento estrutura-se em duas secções vocais paralelas, A A', articuladas por três ritornelos instrumentais, conforme se verifica na figura que se segue.

Figura 4. 6. 1



As breves interpolações instrumentais da primeira e segunda secções têm funções diversas, na primeira secção, serve para assinalar a divisão do versículo em dois hemistíquios, e na segunda, para demarcar a subsecção perorativa.

Quanto aos aspectos tonais, o andamento apresenta a seguinte estrutura tonal: a primeira secção inicia-se na tônica e, após uma dupla sequência cadencial, termina na dominante; a segunda, apresenta inflexões à relativa maior, à medianta – através do acorde de sexta napolitana – e à submediante, sendo retomada a tônica a partir do compasso 28.

No plano melódico, encontramos aqui um tema principal (*I*) correspondente ao texto da primeira parte do versículo, *In memoria aeterna*, que na versão instrumental apresenta diferenças de natureza ornamental; dois motivos (*a* e *b*) que correspondem à divisão do segundo hemistíquio em duas partes, *ab auditione mala/non timebit*, e que apresentam versões modificadas na segunda secção (A'); e dois motivos de expressão estritamente instrumental (*c* e *d*) subsequentes às entradas do tema principal, o primeiro, contrastante, marcado por intervalos de sétima maior, surge como resposta a *I*, e o segundo, retomando os ritmos pontuados, funciona como elemento de ligação entre as duas primeiras frases vocais, sobrepondo-se e duplicando pontualmente *a*.

Figura 4. 6. 2

fi: c. 1, vl I; c: c. 3, vl I

Largo e piano

c. 10, Ssolo

10

In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit jus - tus

a: c. 13, Ssolo; d: (c. 4) c. 13, vl I

15

b: c. 16, Ssolo

ab au - di - ti - o - ne ma - la ab au - di - ti - o - ne ma - la non ti - me

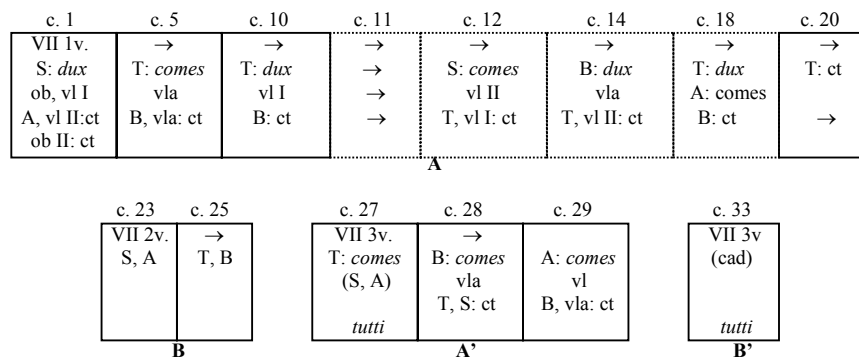
No que respeita à textura, distinguimos aqui três situações distintas: a primeira, encontramos-na nos ritornelos, caracterizando-se pela participação de todos os instrumentos, em que os violinos desenvolvem diálogos imitativos à distância de uma colcheia, enquanto a violeta e o órgão funcionam como o grupo de contínuo, apesar de apresentarem linhas melódicas distintas; a segunda, associada a *c*, caracteriza-se pelo plano de melodia e acompanhamento (vl I/ vl II+ vla), com o violino II a associar-se rítmica e funcionalmente à violeta, que realiza o baixo contínuo; por último, a terceira, encontramos-na nas duas secções vocais, em que coexistem as duas versões de *I*, com os violinos a manterem, pelo menos no início de cada secção, os diálogos imitativos, contudo, é evidente a duplicação pontual da linha vocal, quer pelo violino I (*I*), quer pelo violino II (*a*).

No ritornelo inicial, são enunciados sequencialmente, o tema principal *I*, o motivo *c* e uma versão cadencial de *d*, o qual liga no final do ritornelo com a primeira frase vocal através de uma dupla imitação nos violinos (c. 9: vl I, 3.º t.- vl II, 4.º t.; c. 10: vl I, 1.º t.- vl II, 1.º t.). Na primeira frase solística (cc. 10-11), é apresentado o tema principal, terminando com uma cadência dórica na dominante que o distingue da versão

instrumental (cc.1-2). Após a interpolação instrumental onde é exposto *c*, segue-se uma nova frase vocal constituída por duas subfrases paralelas em sequência (*a+a*), incorporando a célula rítmica que caracteriza *d*, a desembocar numa nova sequência pré-cadencial que consiste na replicação descendente de *b* sobre a sílaba *timebit*, com duplicação integral no violino I, que culmina numa cadência na dominante, fechando-se assim a primeira secção. Segue-se um ritornelo instrumental na dominante, semelhante ao primeiro, mas com um final idêntico ao da interpolação instrumental anterior (cc. 12-13), isto é, *d* é apresentado de modo abreviado e coincidente com o início da nova secção (A'), na qual é exposto novamente o tema principal, na dominante. Aqui, a seguir à primeira frase vocal não se regista qualquer interpolação instrumental, continuando o discurso vocal com uma subsecção modulante baseada em *b*, na qual são a floradas, em sequência, as tonalidades da relativa (c. 25), da medianta – através do acorde de 6.^a napolitana – (c. 26), e da submediante (c. 26), com intervenções imitativas nos violinos. Segue-se um breve apontamento instrumental transitivo prenunciando, conjuntamente com a citação da homónima menor, a peroração final baseada em *b* modificado, o qual se apresenta desdobrado ritmicamente em tercinas de semicolcheias numa sequência descendente onde surge um jogo imitativo entre o violino I (+Solo) e o violino II. A intervenção vocal termina com a fórmula cadencial mais comum, de 6/4 (cf. apêndice F), sendo o andamento concluído com um ritornelo instrumental em tudo idêntico ao primeiro.

Se no andamento inicial é utilizado um processo de justaposição formal que releva a distinção entre hemistíquios, através de técnicas de escrita distintas — a concertada e a fugada —, no sétimo, a alternância entre a escrita fugada e o *stile pieno* resulta numa estrutura de quatro secções (A B A' B'), nas quais a secção B funciona como um episódio modulante, e a secção B' como peroração final, sem que exista qualquer ritornelo instrumental a pontuar o discurso, conforme se pode verificar na figura 4. 7. 1.

Figura 4. 7. 1



Verificamos também que na secção A', as entradas do tema surgem de modo abreviado e em *stretto*, adaptando-se assim às características do texto do segundo verso. Aqui a instrumentação é reduzida aos oboés, cordas e órgão, cuja função se circunscreve à duplicação das partes vocais, por vezes desdobrando as suas linhas em células rítmicas

de valor mais pequeno. O cancelamento dos compassos 11 a 19 evita as entradas assimétricas do tema no soprano, no baixo e no tenor, resultando numa divisão da exposição em duas partes, com a intercalação de uma secção onde coexistem homofonia e imitação (B), funcionando as entradas do tema no tenor como pivô que liga o primeiro ao terceiro verso, o que contribui para uma maior continuidade do discurso.

Neste andamento, identificamos dois planos de textura, o primeiro, vocal, com figuras rítmicas mais longas, em escrita imitativa ou homofónica; e o segundo, instrumental, com as características acima descritas. Escrito na tonalidade de Lá menor, em *Andante*, apresenta modulações de passagem à dominante menor e à subdominante.

No plano temático, o material utilizado nas secções fugadas apresenta características semelhantes ao das restantes fugas de FAA, sendo o âmbito normalmente de um intervalo de quinta/sexta ou de quinta+quarta. Neste caso, o intervalo de quinta, definido pelas notas da tríade, só é ultrapassado pelo salto de sexta menor ascendente no final da primeira parte do tema,²⁹ enquanto a segunda parte, é ritmicamente mais movimentada. Nas secções B e B', o material motivico reduz-se ao segmento melódico caracterizado por um gesto rítmico de duas colcheias em anacruse que prepara a acentuação dos espondeus *confirmatum* e *inimicos*.

Figura 4. 7. 2

T: c.1, S CT: c.2,

a: c.23, S e A

O andamento abre com a entrada do tema no soprano, duplicado pelo violino I e oboé I. No compasso 2, entra o contratema no alto, duplicado pelo violino II e oboé II, que se baseia no retardo da sensível pela tónica. Segue-se a entrada do tema no tenor, em resposta tonal, duplicado pela violeta, enquanto o contratema surge, a partir do compasso 7, no soprano, a confirmar a inflexão tonal à dominante menor, assistindo-se, a partir do compasso 8, à intensificação do movimento rítmico nas partes instrumentais.

²⁹ Idêntico ao tema da fuga de FAA I, 7: 1

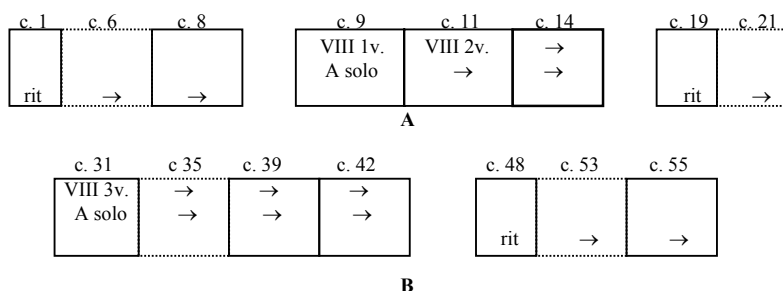
A nova entrada do tema no tenor (c. 10) surge de modo diverso, aglutinando a primeira parte do tema e o contratema, coincidindo com final da primeira secção (c. 23).

Na segunda secção, a textura modifica-se, caracterizando-se por blocos homofônicos de pares de vozes (S, A/ T, B), que definem duas sequências paralelas conducentes à relativa menor, na qual é fechada esta secção. No compasso 27 continua o discurso fugado, com a entrada do tema no tenor (versão *comes*), de seguida no baixo e no alto, em *stretto*, completando-se assim esta singular exposição. A partir do compasso 30, o movimento vocal intensifica-se, desembocando na secção perorativa com uma cadência dórica na dominante menor. Na primeira frase de B', é restabelecida a tónica, fixando-se, o discurso, numa pedal sobre a dominante, a partir do compasso 36. Aqui, a violeta associa-se ao movimento contínuo de semicolcheias dos restantes instrumentos, verificando-se um afrouxamento rítmico das linhas vocais, a partir do compasso 37, que culmina no acorde de sétima diminuta sobre a dupla dominante a marcar o início da cadência final. Neste epílogo, verifica-se também uma diminuição do movimento nas linhas instrumentais.

No oitavo andamento é retomada a escrita solística, trata-se da *Ária Dispersit* para alto, de carácter concertado, onde as trompas, flautas, cordas e baixo contínuo, que constituem o acompanhamento instrumental, desenvolvem entre si, e com o solista, intensos diálogos imitativos. Escrita na tonalidade principal da obra —Fá maior—, em compasso quaternário, e em movimento rápido *Allegro*, esta ária apresenta elementos motivicos já utilizados em andamentos anteriores, nomeadamente no primeiro e no quinto, servindo, aqui, a fórmula anapéstica como material de base para os diálogos supracitados.

A divisão do texto do versículo em três versos não encontra correspondência na estrutura formal, em vez disso, as duas secções, A e B, que constituem este andamento, que são pontuadas por ritornelos instrumentais, repartem o texto em 2+1 hemistíquios.

Figura 4. 8. 1



No que respeita às alterações introduzidas, registam-se neste andamento quatro cancelamentos, dois dos quais paralelos, no primeiro e último ritornelos, que excluem uma sequência descendente realizada com material melódico sem qualquer correspondência vocal, conseguindo-se deste modo uma maior consistência motivica; por outro lado, o cancelamento dos compassos 21-30 modifica substancialmente o segundo ritornelo, transformando-o num mero apontamento instrumental transitivo a ligar as duas secções; e por último, o cancelamento dos compassos 35-38 elimina uma

gesto melódico descendente de semicolcheias que desemboca na homorritmia cadencial. A primeira frase do alto solo surge de imediato, duplicada pelo violino I, expondo integralmente o tema principal, enquanto nas flautas e nas trompas subsiste o mesmo tipo de diálogo, interagindo agora com o solista; o violino II, a violela e o órgão mantêm a sua função de acompanhamento. No encadeamento das três frases iniciais do solista, progressivamente mais extensas, as flautas e as trompas surgem a realizar as transições frásicas com o motivo *a*. A última destas frases, onde é apresentado *b*, conduz o discurso à cadência na dominante que conclui a primeira secção (c. 19). Aqui, a participação instrumental é reduzida às cordas e ao baixo contínuo, caracterizando-se pela duplicação da linha solística, no violino I; e pelo movimento contínuo de semicolcheias realizando as notas da harmonia, no violino II, enquanto a violela duplica a linha do baixo. As flautas e as trompas são reintegradas no discurso aquando da transição para a breve interpolação instrumental (cc. 19-20), sendo também retomado o mesmo tipo de discurso dialogal do primeiro ritornelo, de novo na tónica.

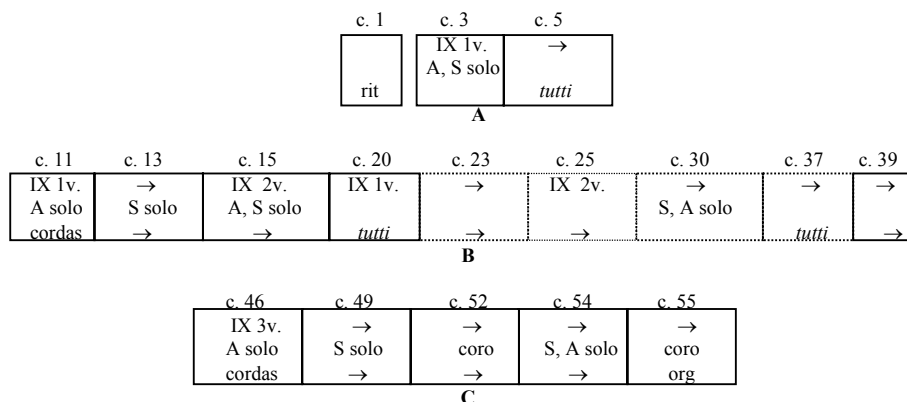
A secção B inicia-se no compasso 31 com uma modulação à relativa menor, onde o solista apresenta, em duas frases (cc. 31-32; 33-34 e 39-41), material melódico diverso, a segunda das quais caracterizada por uma sequência descendente que se precipita no processo cadencial dos compassos 39-41, onde é retomada a tónica. Articulada pela célula rítmica característica de *Ib*, nas trompas e nas flautas, a subsecção vocal perorativa inicia-se com uma nova sequência ascendente, baseada em *c*, que culmina numa pedal sobre a dominante. Esta sequência, sublinhada pelos trilos nas flautas, prepara a cadência final do solista na tónica. O último ritornelo apresenta as mesmas características que o primeiro, reiterando, porém, no último compasso, as notas do acorde da tónica num gesto conclusivo.

Destinado ao texto versículo IX, o nono andamento encontra-se escrito em estilo concertado, e constitui um exemplo onde são representados diferentes afectos, cada um deles corresponde a uma das três secções constituintes deste andamento. Assim, registam-se aqui contrastes de natureza rítmica, tonal, temática, de textura e de movimento marcados pela alternância *tutti/soli*, que concorrem de modo diferenciado para uma correspondência entre texto e música.

A tonalidade principal do andamento é Ré menor. Contudo, a fim de sublinhar o contraste entre as secções, observa-se um salto tonal da primeira para segunda secção, sendo a tonalidade de Ré menor reposta a partir do compasso 41.

No plano formal, como já foi afirmado, o andamento estrutura-se nas secções A, B e C, das quais a primeira e a última, apesar de serem diferentes, apresentam alguns traços comuns, nomeadamente ao nível da tonalidade e do movimento. Excluindo a brevíssima introdução instrumental da secção A, que apresenta o carácter de expectativa da primeira frase do texto, não se registam quaisquer intervenções estritamente instrumentais. Na primeira secção é apresentada a primeira parte do primeiro verso *–Peccator videbit–*, inicialmente pelo coro e posteriormente pelos solistas, assumindo o discurso características pietistas; na segunda, é completado o texto do primeiro hemistiquio, sendo aqui ilustrada a fúria *–et irascetur–*; por último, a terceira secção é dedicada à segunda parte deste versículo, representando desta vez os efeitos da fúria divina, que resulta no sucumbir dos que não respeitam a palavra de Deus.

Figura 4. 9. 1



Conforme se observa na figura acima, o cancelamento dos compassos 23-38 elimina duas subsecções destinadas ao *tutti* e uma outra destinada aos solistas, ambas pertencendo à secção B. A explicação destas alterações reside, muito provavelmente, no facto de, nestas subsecções, a reiteração do texto do segundo verso ser feita nos compassos 15-20 e 39-45, além do que banalizaria o efeito ilustrativo, e anularia o paralelismo frásico entre os solistas e o *tutti*.

Também no plano rítmico se reflecte a estrutura tripartida, assim, a primeira secção, encontra-se escrita em compasso quaternário, em *andante*, onde o movimento contínuo de trémulos nos instrumentos se contrapõe às figuras rítmicas de valor mais longo das partes vocais; a segunda, mantém o mesmo tipo de métrica mas o movimento é rápido; e a terceira, escrita em compasso ternário simples, caracteriza-se pela gradual fragmentação do discurso que se traduz na utilização de um número crescente de pausas.

Quanto às configurações melódicas, cada uma das secções apresenta material diverso, verificando-se que a cada subsecção solística corresponde uma subsecção coral paralela que utiliza parcialmente o mesmo material. Regista-se, assim, a existência de três temas (*I, II e III*), o segundo dos quais se divide em duas partes (*IIa e IIb*); do motivo *a*, utilizado pelo coro (*a*), que serve de base a um jogo imitativo entre pares de vozes; e de uma célula (*b*) baseada no início de *II*, que surge unicamente nos diálogos imitativos do compasso 15 (cf. figura 4. 9. 2).

Relativamente à textura, encontramos aqui quatro tipos, dois dos quais se observam na segunda secção e os dois restantes na primeira e terceira secções, respectivamente. O primeiro, encontramos-lo na secção A, caracterizando-se pelo movimento contínuo de semicolcheias em trémulo, nas cordas, e de colcheias nos oboés; o segundo, nas subsecções solísticas de B, em que o acompanhamento das linhas vocais pelas cordas se circunscreve ao sublinhar dos tempos fortes do compasso, intervindo praticamente só nas transições frásicas, quer duplicando a linha vocal, quer intensificando o movimento rítmico; o terceiro, nas subsecções de *tutti* de B, caracterizando-se por um movimento vocal muito intenso, com imitações entre pares de vozes (B, T/ A, S; B, A/ T, S), sendo aqui retomada a textura instrumental da secção introdutória, com duplicações descontínuas das linhas vocais; e por último, o quarto, encontramos-la na última secção, e apresenta, desde o seu início, uma redução gradual da participação instrumental, inicialmente sem a participação dos oboés e, já no final,

também sem as cordas, numa progressiva fragmentação do discurso, em particular nas subfrases associadas ao spondeu *peribit*.

Figura 4. 9. 2

I: c. 5, Asolo

IIa: c. 11, Asolo

IIb: c. 15, Asolo b: c. 15, vl I

III: c. 46, Asolo

a: c. 41, B (T)

Após a breve introdução instrumental de dois compassos, estruturada numa sequência de trémulos nas cordas e nos oboés, que realizam três retardos consecutivos a terminar com uma cadência frígia na dominante, surge a primeira frase vocal, replicando a estrutura harmónica da introdução. Seguem-se duas frases paralelas destinadas aos solistas, a primeira, do alto, e a segunda, do soprano, que confluem no dueto final, encerrando-se a primeira secção com uma meia cadência.

A secção B abre com uma frase solística do alto, já na relativa maior; aqui a extensa ornamentação melódica sobre a sílaba *irascetur* reflecte um exercício retórico de ilustração do texto que termina num gesto melódico descendente, duplicado pelo violino II e imitado, à distância de colcheia, pelo violino I. Paralelamente, segue-se uma frase idêntica no soprano, na dominante, realizando agora o violino I a duplicação vocal. A partir do compasso 15, a tensão discursiva intensifica-se, com duas frases solísticas

em stretto que culminam na homorritmia sobre a sílaba *tabescet* (cc.17-19). Na intervenção coral que se segue, é reutilizada a escala descendente do final de *Ila* bem como o início de *Ilb*, nos diálogos imitativos cerrados entre pares de vozes, prosseguindo o processo de ilustração musical. A partir do compasso 39, os diálogos assumem funções claramente perorativas. Surge aqui um novo segmento melódico associado à palavra *fremet* que serve de base a uma sequência imitativa, a consolidar a modulação a Ré menor, culminando na homofonia do compasso 45 que marca o fecho da segunda secção.

Caracterizada pelo movimento de dança lenta ternária, a secção C (cc. 46) inicia-se com duas frases solísticas paralelas, a primeira, no alto, na tónica, a segunda, no soprano, na dominante menor, pontuadas por um tecido instrumental por vezes imitativo, nos violinos. Após a reentrada homofónica do coro (c. 52), o discurso vai-se progressivamente fragmentando, quer nas vozes, quer nos instrumentos, numa clara ilustração do conceito de derrota contido no texto (*peccator peribit*). O andamento fecha com uma frase do coro acompanhado unicamente pelo baixo contínuo, retomando de modo conclusivo o material das últimas intervenções solísticas.

O breve décimo andamento, dedicado à primeira parte da doxologia, constitui, na prática, uma introdução ao andamento final da obra. Escrito em compasso quaternário, em movimento lento *-Largo -*, inicia-se em Sib maior e termina na tonalidade principal da obra e não na dominante, como seria mais comum num andamento com estas funções³⁰. A cadência dórica do segundo compasso marca a divisão estrutural do andamento em duas frases curtas, de dois compassos cada, conforme se pode verificar na figura 4. 10. O movimento vocal é globalmente homofónico, subordinando-se ritmicamente à acentuação do texto.

Figura 4. 10

c. 1	c. 3
X	→
<i>tutti</i>	→

A instrumentação utilizada é idêntica à do andamento anterior (2ob, 2vl, vla e org), mas em que os instrumentos se limitam a duplicar integralmente as linhas vocais, partilhando os oboés e os violinos a mesma parte.

O décimo primeiro andamento constitui uma síntese de várias características que marcaram os andamentos anteriores, nomeadamente, dos elementos motivicos, tonais, rítmicos e de instrumentação, acabando por ter uma função recapitulativa e conclusiva. É também retomada a escrita vocal concertada, em que a alternância *tutti/soli* é complementada pela participação de todos os instrumentos, com excepção das flautas de bisel que só são usadas no quinto andamento.

³⁰ Cf. situações idênticas em FAA I, 7 e FAA I, 9

Figura 4. 11. 1

a1: c. 6, fl I a2: c. 7, fl I

b1: c. 11, fl I e II b2: c. 12, cor I e II c: c. 14, fl I, vl II

15 20

Ia: c. 15, Asolo (c. 1, cor I) a3: c. 16, cor I e II Ib: c. 17, Asolo (c. 2, cor I) Ic: c. 19, Asolo

d: c. 30, Asolo

men a -

a - men

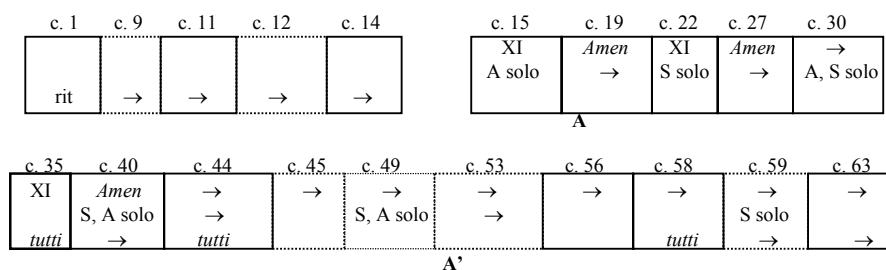
No plano rítmico, o discurso é marcado pela utilização de fórmulas rítmicas iâmbicas e anapésticas, enquadradas numa métrica ternária, situação idêntica à do primeiro e quinto andamentos, bem como a todos os restantes que estão escritos em divisão ternária. A utilização destes padrões rítmicos, que no caso desta transcrição

significa frequentemente a acentuação da segunda e quinta colcheias entre duas barras de compasso, e das hemiolías cadenciais, proporciona, sobretudo a partir das subsecções destinadas à palavra *Amen*, uma grande diversidade de acentuações rítmicas e melódicas, distribuídas, por vezes, por grupos de dois ou três compassos.

Relativamente ao material melódico (cf. figura 4. 11. 1), identificamos um tema principal dividido em três elementos (*Ia, Ib, Ic*), dos quais *Ia e Ib* surgem de modo substancialmente condensado e ornamentado na introdução instrumental; uma frase solística (*d*) característica das subsecções perorativas e três motivos (*a, b, c*) que, para além de servirem de base a breves jogos imitativos instrumentais e das estruturas melódicas terem sido utilizadas anteriormente, são também utilizados nas transições frásicas.

No plano formal, o andamento estrutura-se em duas secções paralelas (AA') de textura diversa, baseadas no mesmo material temático, e antecedidas por um ritornelo introdutório. A primeira secção é inteiramente dedicada aos solistas, enquanto a segunda conta também com a participação do coro, constituindo a subsecção solística (cc. 44, 56-58) a demarcação do início da peroração final.

Figura 4. 11. 2



Conforme se pode verificar na figura acima, observa-se aqui o cancelamento dos compassos 9-10 e 12-13, no ritornelo instrumental; e dos compassos 45-55 e 59-62, na secção A'. Na introdução, os compassos cancelados contêm material motivico que, além de não ser utilizado ao longo do andamento, a ser incluído na versão final, constituiria uma valorização de material meramente transitivo, utilizado em andamentos anteriores – isto se considerarmos os cancelamentos efectuados no quinto e oitavo andamentos, em que a utilização deste material se circunscreve a breves segmentos de ligação frásica ou a subsecções pré-cadenciais –; na segunda secção, os cancelamentos efectuados evitam as sequências perifrásticas nos solistas e no *tutti*, as quais antecipariam o efeito perorativo das subsecções finais, bem como as inflexões tonais à mediante e à relativa menor, conseguindo-se assim uma maior bipolarização tonal da tónica e da dominante. A quase omnipresença da tonalidade principal – Fá maior – é pontuada por uma única modulação à dominante, que surge no final da primeira intervenção solística (c. 17), sendo retomada a tonalidade de Fá maior a partir do dueto solístico (c. 31).

No plano da textura, observam-se aqui cinco tipologias, a primeira, encontramos na introdução instrumental, caracterizando-se pelos diálogos entre as trompas e as flautas – os oboés só são utilizados nas subsecções corais –, enquanto a intervenção das cordas se restringe à acentuação do primeiro tempo dos compassos; a segunda, podemos encontrá-la nas subsecções solísticas, excluindo aquelas que são dedicadas à palavra *Amen* – em que os violinos e flautas mantêm uma maior continuidade no discurso, com duplicações alternadas das partes vocais (vl II: Asolo; vl I: Ssolo), e as trompas sublinham

as acentuações rítmicas ou assinalam, em conjunto ou alternadamente com as flautas, as transições frásicas –; a terceira, surge nas subsecções de *tutti* dos compassos 35-39, caracterizando-se por uma maior participação de todas as partes no discurso musical, em que o baixo reproduz o elemento temático principal e as restantes vozes seguem em movimento homofónico, aqui, os violinos adoptam figurações de semicolcheias em arpejo ou em notas repetidas, mantendo a continuidade do movimento, enquanto os oboés e as flautas acompanham a homofonia vocal com a duplicação descontínua das vozes, assinalando as transições frásicas; a quarta, encontramos-na nas subsecções de *tutti* dedicadas à palavra *Amen* (cc. 40-43, 58-68), verificando-se uma alteração na duplicação das vozes (ob, fl: T, A; vl II: S), enquanto as trompas mantêm o sublinhar da métrica ternária e o violino I persiste nas figurações em arpejo, duplicando, nas cadências, a linha do soprano; por último, a quinta, encontramos-na na subsecção solística de A' (cc. 44-57), sendo marcada pelos jogos imitativos, e caracterizando-se por uma diminuição da participação instrumental, com os oboés e as flautas a acentuar unicamente o primeiro tempo dos compassos, enquanto os violinos se juntam à violeta e ao órgão na realização, em uníssono, da linha de contínuo.

Este andamento abre com uma frase nas trompas que resume os dois primeiros elementos temáticos (*Ia, Ib*), enquanto os restantes instrumentos se limitam a pontuar o início de cada compasso. A primeira frase termina numa cadência à dominante (c. 6), assumindo, a partir daí, as flautas, a liderança do discurso, que partilham com as trompas uma breve troca de motivos (*b1, b2*), às quais se juntam os restantes instrumentos na homofonia cadencial do compasso 14 que fecha o ritornelo introdutório. A primeira frase solística do alto – característica comum a todos os andamentos – é imediatamente antecedida pela célula *c*, no violino I, que gera um impulso rítmico para a segunda colcheia do compasso, na qual se inicia o solo. Aqui são apresentados sequencialmente *Ia, Ib* e *Ic*, em três frases articuladas pela célula *a3*, nas trompas e nas flautas, a última das quais com acentuações rítmicas diversificadas que se sobrepõem (iâmbica+anapéstica+hemiola), culminando na fórmula cadencial que confirma a modulação à dominante. Segue-se a entrada do soprano solista, duplicado pela flauta II, com três frases paralelas, agora na dominante, articuladas de modo idêntico. A partir do compasso 30, o paralelismo frásico, nas vozes, torna-se mais próximo, distando apenas dois compassos, sendo então retomada a participação das trompas, que assinalam o final da primeira secção.

A segunda secção inicia-se de imediato, com a entrada do coro, onde é apresentado o material temático principal, na linha do baixo, aglutinando *Ia* e *Ib* numa única frase e reunindo na segunda frase coral *Ic* e o elemento *d* (cc. 40-43), observando-se aqui também algumas sobreposições rítmicas. A partir da secção A', os oboés são integrados no discurso partilhando a mesma parte das flautas travessas, que em conjunto duplicam as vozes do tenor e do alto. Na anacruse do compasso 44, surgem de novo os solistas em dueto, com entradas imitativas em stretto baseadas em *d*, acompanhados por um grupo reduzido de instrumentos, anunciando-se assim a peroração final.

Na última subsecção do andamento, iniciada homofonicamente pelo coro e por todos os instrumentos, assiste-se a um processo gradativo de intensificação rítmica, que resulta numa diversidade de acentuações e diálogos imitativos com entradas muito próximas, algumas delas simétricas (cc. 63-64), a lembrar algumas secções perorativas da polifonia maneirista, que culminam na homofonia final, esta, marcada pela acentuação iâmbica.

1. 2. FAA I, 5: *Beatus vir*

Na segunda versão polifônica do Salmo *Beatus vir*, o texto encontra-se repartido por sete andamentos, dos quais o terceiro e o quinto englobam cada um deles dois versículos do salmo, enquanto o oitavo e nono andamentos repartem entre si a pequena doxologia, *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto* e *Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum*, respectivamente. Contudo, esta distribuição do texto não corresponde ao plano composicional inicial, podendo-se distinguir, no manuscrito, um andamento independente para o versículo 3 (*Gloriae et divitiae*), posteriormente cancelado (cf. figura 5. 1. 1), e um outro para o versículo 7 (*Paratum cor ejus*). O texto deste último acabou por ser integrado no quinto andamento, em conjunto com o versículo 6, como se pode verificar na parte de alto solo, parte essa emendada no primeiro pentagrama, de modo a conter o texto do versículo 7 (cf. figura 5. 1. 2).

Figura 5. 1. 1

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece 'Beatus vir'. It features three staves for the instruments: Violin (top), Viola (middle), and Guitar (bottom). The score is written in a historical style with various clefs and time signatures. The tempo markings 'Allegro' and 'Allegro' are visible. The page number '27a' is written at the bottom center.

Figura 5. 1. 2



No plano rítmico, cinco andamentos são escritos em métrica binária (C), enquanto os quatro restantes em compasso ternário simples (3/4) ou com divisão ternária do tempo (12/8). Verifica-se que em termos da simbologia, é ainda adoptada a indicação arcaizante da divisão métrica do compasso e do tempo – C + fracção –, reminiscências de anteriores modelos notacionais que se mantêm mesmo nas obras profanas deste compositor. Contudo, esta opção ainda se manterá em obras mais tardias como na ópera *La Spinalba* ou até na serenata *L' Ippolito*, embora de um modo não sistemático.

Se observarmos a disposição dos andamentos ao longo da obra, sob o ponto de vista rítmico, verificamos que esta se estrutura na alternância de pares de andamentos em métrica binária e ternária (C, C; 12/8, 3/4; C, C; 12/8, 3/4; C), concluindo-se com um andamento disjunto, em métrica binária. Só cinco andamentos apresentam indicação de movimento, nomeadamente o quarto, quinto, sétimo, oitavo e nono. Predominam as indicações de *Vivace* e *Andante*, sendo de relevar o facto da obra terminar em movimento moderadamente lento, *Andante*.

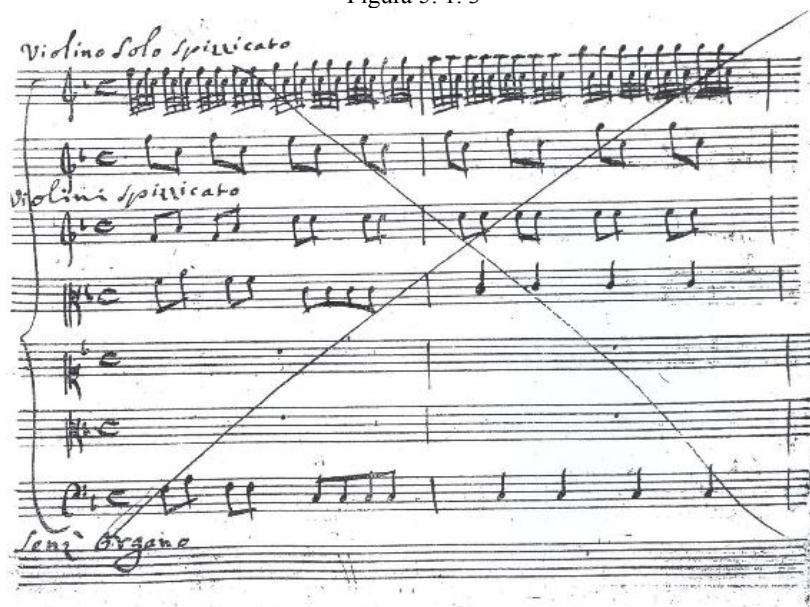
A tonalidade principal da obra é Fá maior, na qual se encontram escritos a maioria dos andamentos. O quinto e sexto andamentos, estando escritos, respectivamente, na dominante menor e na subdominante, constituem uma inflexão tonal no sentido da subdominante. A utilização de acidentes fixos na clave, mesmo na tonalidade de Dó menor, restringe-se a um ou dois bemóis, reportando-nos, assim, para sistemas notacionais anteriores. A maioria dos andamentos está escrita em modo maior, existindo unicamente dois em tonalidades menores – relativa e dominante menor –, que

correspondem aos que cujo texto apresenta um carácter mais expressivo (3.º e 5.º andamentos).

À semelhança das restantes obras analisadas, regista-se aqui uma clara valorização das vozes solistas de soprano e de alto, sendo-lhes atribuída, quer a solo, quer em dueto, a maioria dos andamentos (1.º, 4.º e 7.º andamentos). Dos restantes andamentos, só o segundo se destina exclusivamente ao coro, tratando-se de uma fuga, estando o sexto, oitavo e nono andamentos escritos em estilo concertado.

Os andamentos destinados ao *tutti* apresentam uma orquestração idêntica à que Francisco António usa nas suas obras corais com orquestra (2cor, 2ob, 2vl, vla, org), enquanto nos andamentos solísticos se observa uma instrumentação reduzida. No sétimo andamento, encontramos ainda algumas subsecções destinadas ao violino solo, mas que foram posteriormente canceladas (cf. figura 5. 1. 3). De relevar ainda que na maioria dos andamentos, as partes dos oboés duplicam integralmente as linhas dos violinos, com excepção do quarto andamento, onde é atribuída aos oboés uma parte independente.

Figura 5. 1. 3



Dadas as características tonais desta obra, cuja tonalidade principal é Fá maior, é muito provável que para a sua execução se utilizasse trompas em Fá, apesar de no manuscrito a parte destinada às trompas se encontrar escrita em Dó. Este facto deve-se muito possivelmente às características deste manuscrito, o qual, à semelhança do que acontece com a outra versão do mesmo texto analisada, não constituirá a versão definitiva, devidamente corrigida, limpa de emendas, cancelamentos e transposições³¹.

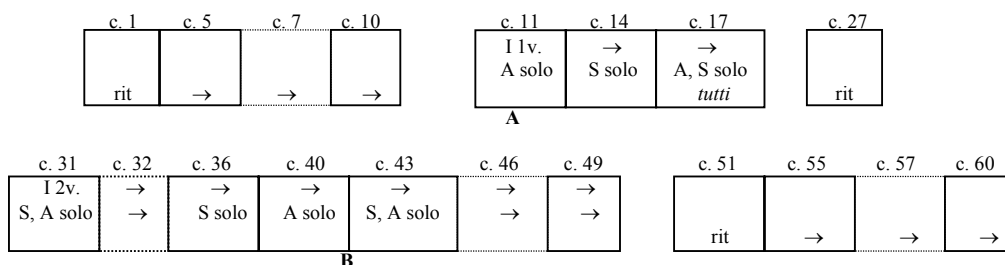
No que diz respeito aos aspectos formais, esta obra apresenta-se estruturada em nove andamentos que evidenciam alguns elementos comuns, reforçando assim o sentido de unidade da obra. No conjunto dos nove andamentos, observam-se quatro tipologias

³¹ A este respeito cf. o manuscrito da oratória *La Giuditta*, em que a parte das trompas surge já transposta.

linhas, isto é, reduzindo-as a um movimento rítmico-melódico característico do baixo contínuo.

No plano formal, este andamento estrutura-se em duas secções, AB, enquadradas por dois ritornelos instrumentais. Foram aqui suprimidas duas breves frases vocais na segunda secção, a primeira, baseava-se nos dois motivos da primeira (*a*, *b*), os quais são moldados sob uma sequência harmónica que termina na relativa menor (cc. 7-9); e a segunda, apresenta características cadenciais, funcionando como ponto de retorno à tonalidade principal, com duas cadências justapostas, uma na subdominante e outra na tónica (cc. 32-35). Os cancelamentos verificados nesta obra, não se restringem às secções vocais, observando-se também a supressão dos compassos 7-9 da introdução e, paralelamente, dos compassos 57-59, do epílogo instrumental, os quais se caracterizam pelo prolongamento da sequência do compasso antecedente e por uma nova sequência cromática elaborada sobre uma pedal da dominante. O objectivo destes cancelamentos terá sido a exclusão de frases assimétricas e a redução do número de sequências, resultando assim num maior equilíbrio formal do andamento e numa maior eficácia do discurso.

Figura 5. 1. 4



Escrito em compasso quaternário, este andamento apresenta um movimento rítmico caracteristicamente binário, com figuras rítmicas de curta duração na primeira parte do compasso, sobretudo quando surge material do primeiro tema (*Ia*). Tonalmente, caracteriza-se pela bipolarização tónica-relativa, com breves modulações à relativa no início de cada nova frase (cc. 18, 22, 30, 40), enquanto a recondução do discurso à tonalidade principal é mais gradativa, sem utilizar alterações cromáticas, resumindo-se à justaposição da relativa e da tónica, num encadeamento harmónico fraco (p. ex. c. 22), ou, ainda, à integração da relativa na sequência que conduz à tónica (p. ex. cc. 39-41).

A introdução instrumental abre com a articulação conjunta do acorde da tónica, em arpejos, nos violinos, a anteceder a exposição de *Ia*, em duas versões correspondentes à divisão do texto *Beatus vir / qui timet Dominum*, a primeira, convergente, isto é, sem sair da órbita da tónica; a segunda, divergente, conduzindo o discurso à dominante (c. 3), onde se encontra exposta a segunda parte do tema (*Ib*). Nos compassos seguintes, assiste-se à reiteração de *Ia* e *Ib* modificado, conduzindo o discurso à cadência que antecede a entrada do solo de alto, no qual são apresentados *Ia* e *Ib*, sendo as subfrases solísticas conectadas por breves intervenções transitivas nas trompas e pela intensificação do movimento nas cordas e oboés. A frase solística do soprano que se segue assemelha-se em tudo à do alto, terminando, neste caso, com o enunciar do elemento *Ib* na tónica (c. 16). A partir do compasso 18, inicia-se a subsecção em dueto, composta por duas frases justapostas, a primeira, a terminar na relativa, e a

segunda, abreviada na primeira parte e dilatada nos diálogos sequenciais, a fechar a primeira secção, na tónica. Na última subsecção vocal, a participação dos instrumentos é mais intensiva nas subfrases vocais em que existe o elemento *Ia*, enquanto nas sequências dos compassos 19-21, 23-25 se circunscreve às cordas. A intensificação dos diálogos vocais e a participação instrumental reduzida à linha do contínuo (cc. 25-26) anunciam o final desta secção, a qual fecha com uma intervenção instrumental iniciada com a reiteração de *a*, nas cordas e oboés (c. 27), culminando na recapitulação de *Ia*.

O gesto melódico ascendente, a anunciar a inflexão tonal à relativa (c.30) concretiza a transição modulante para o início da segunda secção, seguido por um compasso introdutório, em dueto, com dois segmentos melódicos complementares (*IIa*, *a*). Seguem-se-lhe duas frases solísticas, uma na tónica e outra na relativa, interpoladas pelos instrumentos com material da célula *a*. Estas frases, bem como o dueto final, caracterizam-se pela sua estruturação em sequências harmónicas e pela apresentação de material motivico novo (*IIa*, *IIb*), baseado em ritmos sincopados, típico das secções perorativas, resultando num movimento vocal com características iâmbicas. Na sequência final do dueto é retomada a célula *a*, com duas citações justapostas, nas trompas e nos violinos, que constitui o elemento de ligação entre a segunda secção vocal e o ritornelo instrumental conclusivo, em tudo semelhante à introdução instrumental.

Mantendo a mesma instrumentação que o dueto anterior, o segundo andamento, valoriza sobretudo as partes vocais de coro, caracterizando-se pela divisão formal em duas partes: a primeira, em escrita fugada, corresponde ao primeiro verso do versículo II – *Potens in terra erit semen ejus* –, e a segunda, em movimento homofónico, de funções perorativas, correspondendo ao segundo verso do mesmo versículo – *generatio rectorum benedicetur* .

Escrito em compasso quaternário, tal como a maioria dos andamentos fugados de FAA, distinguem-se aqui dois planos de textura ritmicamente contrastantes: o primeiro, vocal, caracterizado por um movimento rítmico mais lento, o segundo, instrumental, onde surgem células rítmicas de valores mais curtos, no qual é retomado o material motivico do primeiro andamento e se duplicam as linhas vocais. Nos compassos 30-34, as linhas instrumentais integram-se, pontualmente, no discurso vocal, reproduzindo o seu movimento, de modo complementar.

Tonalmente, o discurso oscila entre a tónica e a relativa, assim, se na exposição da fuga e nos *stretti* subsequentes o discurso se mantém na órbita da tónica, a partir do compasso 20, assiste-se a uma modulação à relativa, só regressando à tónica a partir da sequência final.

Quanto ao material melódico, identificamos o tema da fuga (*T*); uma célula comum ao primeiro andamento da obra (*a*); bem como dois segmentos melódicos que funcionam como contratema (*ct1*, *ct2*), embora estes surjam de modo diverso.

Figura 5. 2. 1

T: c. 1, S; ct1: c. 1, vl I; c. 3, S ct2: c. 1, vl II

a: c. 7, vl II

Como se pode verificar na figura 5. 2. 2, a estrutura formal deste andamento divide-se em duas partes contrastantes: a primeira, é constituída por uma exposição regular de fuga (cc. 1-9), seguida de um pequeno stretto (cc. 10-15), ao qual se segue uma breve secção modulante que termina na relativa menor, com uma cadência dórica (cc. 25-26).

Figura 5. 2. 2

c. 1		c. 3		c. 5		c. 7	
II I v. S: <i>dux</i>		→ A: <i>comes</i> vla		→ T: <i>dux</i> vla		→ B: <i>comes</i>	
vl I: ct1; vl II: ct2		S: ct 1 vl I: ct2		A: ct1; vl I: ct2		T: ct1; vl II: ct	

c. 10		c. 14		c. 16		c. 18		c. 20		c. 21		c. 23		c. 25	
II Iv. S(T): <i>comes</i>		→ B(A): <i>comes</i>		II Iv. A: <i>dux</i> cor I		→ T: <i>comes</i>		→ B: <i>dux</i> vla, cor II		→ A: <i>dux</i> cor II		→ B: <i>comes</i> vla		→ (cad.)	
A, vl II: ct1		T, vl I: ct1		B, vla: ct1		B: ct1		T, vl II: ct1		S, vl II: ct1		→		<i>tutti</i>	

A

c. 27		c. 30	
II 2v.		→ (cad.)	
<i>tutti</i>		→	

B

Na primeira secção, verificamos que foram cancelados os compassos 16-19, evitando-se assim as entradas assimétricas do tema, no alto e tenor, a antecipação redundante da subsecção cadencial. A segunda parte, de características contrastantes, é

marcada pelo discurso homofónico, estruturando-se em duas sequências que preparam a cadência final na tónica.

O andamento abre com a entrada do tema no soprano, acompanhado por dois segmentos melódicos nos violinos e oboés, que assumem o papel de contratemas (*ct1*, *ct2*), um dos quais, *ct2*, é exclusivo do discurso instrumental. Segue-se a resposta tonal no alto (*comes*), duplicada pela violeta e acompanhada pelos contratemas no soprano (*ct1*) e violino (*ct2*). As entradas do tema no tenor e no baixo alternam as versões *dux* e *comes*, enquanto no violino II são retomados elementos motivicos do primeiro andamento (cc. 7, 8: 1.º-2.º tt.). A exposição termina no compasso 9, surgindo aqui um pequeno stretto em pares de vozes, elaborado com a versão *comes* do tema (S, T / B, A) e sublinhado, inicialmente, pela entrada das trompas, assistindo-se, até ao compasso 12, entre estas últimas e o violino I, a um diálogo intensivo baseado na célula *a* do primeiro andamento. A partir do compasso 14, este diálogo torna-se mais espaçado, com o violino II e a violeta a reforçarem as linhas vocais. Os compassos finais da secção fugada caracterizam-se pela inflexão tonal à relativa, pela reiteração, em *stretto*, do contratema vocal (cc. 22-23), bem como pela clara diminuição do movimento nas trompas, as quais apresentam aqui um discurso fragmentado, característico das secções perorativas. A entrada do tema no baixo (c. 23) fecha esta secção, constituindo os compassos 25-26 um processo cadencial que confirma a tonalidade da relativa.

Encadeada pela célula *a* nos violinos (cf. 1.º and.), a segunda parte deste andamento inicia-se com uma frase homofónica, em sequência, apresentando o restante texto do versículo II. A célula *a* surge pela última vez no compasso 29 (cor → vl), a sublinhar a transição para a subsecção final, a qual, estruturada numa sequência de retardos consecutivos, a permitir o retorno ao centro tonal de Fá maior, se caracteriza pelo afrouxamento global do movimento, encontrando-se aqui os violinos e oboés em diálogo com as vozes, vindo a culminar na homofonia dos compassos finais.

O terceiro andamento consiste na *Ária Gloria et divitiae* para alto, flautas travessas e cordas com surdina (vl I e II, vla e vlc), sem a participação do órgão, onde são enunciados os versículos III e IV. Encontra-se escrito na tonalidade de Ré menor, em compasso quaternário composto (12/8), num movimento característico da Siciliana.

No plano das tonalidades, relativamente aos restantes andamentos, o terceiro apresenta uma relação de proximidade com o quinto, na medida em que quer num, quer noutra observamos modulações a tonalidades afastadas de Fá maior, como por exemplo, Mib maior ou Sib menor, frequentemente pontuadas nas cadências por acordes de sexta napolitana ou de sétima diminuta, que sublinham o carácter mais expressivo do texto. Quanto à instrumentação, estes dois andamentos apresentam igualmente semelhanças, constituindo, ambos, duas partes de uma estrutura simétrica tripartida, cuja mediatrix é o quarto andamento. Este último além de apresentar um texto de carácter diferente, exhibe também características musicais distintas dos andamentos adjacentes.


No que concerne ao material temático, identificamos um tema principal, dividido em duas partes, a primeira (*Ia*), caracteriza-se pela célula rítmica de , da qual derivam alguns segmentos melódicos; e a segunda (*Ib*), utilizada em regiões cadenciais, caracteriza-se por uma progressão cromática ascendente.

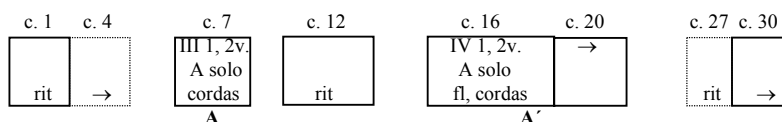
Figura 5. 3. 1

Ia: c. 1, vl I (c. 7, A solo) Ib: c. 3, fl I e II

Relativamente à textura, as características deste andamento encontram-se associadas à estruturação formal, isto é, nos ritornelos, assiste-se à participação de todos os instrumentos, os quais se dividem em dois grupos, aqueles que apresentam uma função essencialmente melódica (fl, vl I) e os que cumprem a função do contínuo (vl II, vla, vlc); nas secções solísticas, a participação do violoncelo é suprimida, encontrando-se, aqui, as flautas circunscritas à primeira secção da Ária e à segunda frase da segunda secção.

No plano formal, verificamos que esta ária apresenta uma estrutura estrófica, dividida em duas secções, A, A' correspondentes aos dois versículos do salmo, antecedidas e articuladas por ritornelos instrumentais.

Figura 5. 3. 2

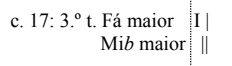


O material temático utilizado é comum às duas secções vocais, com excepção do elemento *Ib*, que surge unicamente nas subsecções estritamente instrumentais e na segunda frase da secção A'.

O andamento abre com uma introdução instrumental, onde é apresentado pelos violinos, de modo abreviado e imitativo, o elemento *Ia*, que se prolonga em sequência até à cadência marcada pelo acorde napolitano (*bII6*), seguido pelo elemento *Ib*, enunciado pelas flautas e acompanhado pelos violinos e violeta, em uníssono, aos quais se junta o violoncelo na cadência que fecha a introdução (c. 6). O solista inicia a sua participação com a apresentação de uma versão modificada de *Ia* (c. 7), seguindo-se uma sequência baseada no mesmo material temático. Nesta subsecção, os violinos e a violeta assumem a linha do contínuo, enquanto as flautas desenvolvem um contraponto baseado na célula rítmica característica da siciliana, só interrompido na cadência final da breve primeira secção (cc.10: 4.º t.-12: 3.º t.), além de articularem as subfrases do solista. Aqui, o discurso é conduzido à relativa maior, modulação consolidada no ritornelo instrumental em que é retomada a linha do violoncelo e o contraponto imitativo nas flautas, encontrando-se também o elemento *Ia* na linha do violino I, na cadência que fecha a primeira secção (c. 15). No início da segunda secção vocal, A', o solista enuncia o texto do versículo IV, retomando o mesmo material temático da primeira secção, mas com o

acompanhamento instrumental substancialmente modificado. Na segunda frase solística, *misericors et miserator et justus*, com a mudança de modo da tónica, que assume a função de submediante, assiste-se a um singular processo de modulação marcada pela mudança de modo, permitindo a condução do discurso à tonalidade de *Mib maior* (cf. figura 5. 3. 3).

Figura 5. 3. 3



No compasso 20 encontramos mais uma vez as flautas a articular as subfrases solísticas, as quais, a partir daqui, se apresentam marcadas pelo elemento *Ib*, assinalando com duas sequências cromáticas o gradual processo perorativo de retorno à tonalidade de *Ré menor* (cc. 20-23, 24-27). O epílogo instrumental é em tudo idêntico ao ritornelo introdutório.

O quarto andamento, totalmente dedicado ao versículo 5, reproduz estruturalmente a divisão do texto em três versos. As trompas e os oboés voltam a participar no discurso, os quais, em conjunto com as cordas e contínuo, constituem o acompanhamento instrumental deste dueto solístico de soprano e alto.

Quanto às alterações efectuadas, verifica-se o cancelamento de duas subsecções instrumentais paralelas (cc. 6-9, 86-89), evitando-se, assim, a reiteração redundante do elemento motivico de características anapésticas que distingue os ritornelos instrumentais, e abreviando-se os processos cadenciais. Presumivelmente, com o objectivo de reequilibrar o processo perorativo, foi também cancelada uma subsecção solística (cc. 59-74), onde se observam sequências harmónicas a aflorar a submediante e a relativa que comprometeriam o efeito reservado para a subsecção dos compassos 75-80.



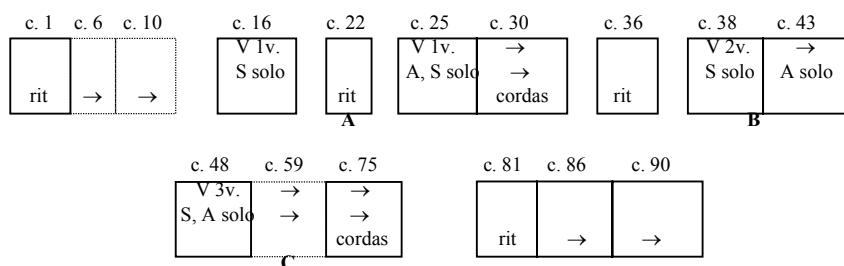
O andamento encontra-se escrito em compasso ternário (3/4), em movimento rápido (*Vivace*), destacando-se as fórmulas rítmicas de  ou de , as quais imprimem maior movimento no primeiro tempo dos compassos, algumas delas retomando células do primeiro andamento (cf. c. 22: 1.º t., ob I e II). Formalmente, apresenta uma estrutura formal tripartida (A, B, C), sendo a primeira secção, que é a mais extensa, composta por duas subsecções solísticas que correspondem ao primeiro verso do versículo 5, antecedidas e interpoladas por intervenções instrumentais. A segunda e terceira secções, cada uma delas dividida em duas partes correspondentes aos restantes dois versos deste versículo, apresentam-se encadeadas de modo a que as intervenções instrumentais se restringem a breves apontamentos de função meramente transitiva. É de assinalar que na subsecção perorativa da terceira secção (c. 75-80) é retomado o elemento *Ia*, agora nas partes vocais. A tonalidade principal da obra (*Fá maior*) é, aqui, restabelecida, verificando-se, na primeira secção, modulações de passagem à dominante (cc. 19-27) e, na segunda secção, modulações à subdominante (cc. 33-40) e à relativa menor (cc. 40-48).

Figura 5. 4. 1



No plano melódico, encontramos um tema principal (*I*) dividido em três elementos (*Ia*, *Ib*, *Ic*), constituindo uma estrutura melódicamente simétrica: o primeiro, de características ascendentes, é utilizado nas intervenções instrumentais e nas subsecções vocais cadenciais; o segundo, caracteriza-se pelos intervalos de quarta ascendente e oitava descendente, reproduzindo a acentuação da palavra *Jucundus*; e o terceiro, de características descendentes, consistindo num melisma de colcheias sobre a mesma palavra. Enquanto o tema *I* surge vocalmente na primeira secção (A) e na subsecção perorativa final (cc. 75-80), os dois temas secundários (*II*, *III*) surgem nas duas secções subseqüentes (B, C), embora todos estes elementos temáticos se baseiem melódicamente nas notas da tríade. Retomando o material temático do primeiro andamento, verifica-se ainda a existência da célula *a*, recorrente ao longo de todo o dueto.

Figura 5. 4. 2

Ia: c. 1, vl, ob *Ib*: c. 2, vl, ob *Ic*: cc. 3-4, vl, ob

a: c. 18, vl

II: c. 38, S solo

III: c. 48, S solo

Relativamente à textura, verificam-se aqui quatro tipologias que correspondem, respectivamente, aos ritornelos instrumentais, às primeiras frases das secções solísticas de A e C, às subsecções solísticas perorativas e à secção B. Na primeira, após o unísono inicial (cf. cc. 1-4, 81-84), o discurso estrutura-se em frases curtas de timbres contrastantes, que se complementam, onde sobressai a independência das linhas dos oboés e a duplicação da linha do baixo pela violeta; na segunda, vocal e instrumental, o discurso é mais fragmentado, com os instrumentos a sublinharem a métrica do texto e a articularem as subfrases solísticas com segmentos transitivos de maior movimento rítmico; na terceira, assiste-se a uma substancial redução da participação instrumental, sendo a linha do contínuo realizada pelas cordas, as quais acompanham as linhas vocais em diálogo imitativo; por último, na quarta, as linhas das trompas são suprimidas, apresentando-se os restantes instrumentos a duplicar as linhas vocais em unísono ou à distância de terceira, num discurso polifónicamente mais intensivo, com algumas imitações cerradas (c.45).

O andamento inicia-se com todos os instrumentos em unísono expondo integralmente o tema principal (*Ia, Ib, Ic*), com excepção da violeta, violoncelo e órgão, que realizam a linha do baixo contínuo. Segue-se um diálogo entre trompas e oboés, baseado em *Ia*, com acompanhamento rítmico-melódico nas cordas, conduzindo o discurso à hemiolia cadencial que precede a entrada dos solistas (cc. 13-15). A intervenção do soprano abre com duas frases assimétricas de sete compassos, as quais, apresentando o texto do primeiro verso, conduzem o discurso à dominante. Na segunda frase, a textura encontra-se reduzida ao grupo do contínuo e oboés, criando-se assim um efeito contrastante com o *tutti* do segmento instrumental transitivo (cc. 42-44), no qual é reiterada a célula *a*. A entrada do alto solo surge replicando a primeira frase solística, agora à distância do intervalo de quarta inferior, logo imitada pelo soprano (c. 28), encontrando-se, aqui, a participação instrumental reduzida ao reforço dinâmico do primeiro tempo de cada compasso, com excepção da articulação frásica. O discurso culmina no processo cadencial conducente à subdominante (cc. 30-36), estruturado em sequência vocal imitativa, em que as cordas realizam a linha do contínuo em unísono, terminando assim a primeira secção.

Após a brevíssima intercalação instrumental em que é reiterado o elemento *Ia*, primeiro nos violinos e de seguida nos oboés, confirmando deste modo a tonalidade de *Sib* maior, é então iniciada a segunda secção (cf. fig. 5. 4. 2), com o soprano expondo o elemento *II*, o qual corresponde ao segundo verso do versículo 5. Segue-se uma réplica desta exposição no alto, mas agora na relativa menor, assistindo-se à duplicação da linha vocal pelo violino II, com subseqüentes imitações fragmentadas pelos restantes instrumentos.

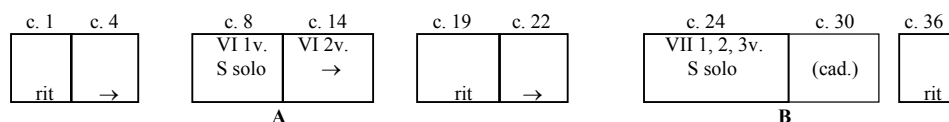
A última secção vocal inicia-se logo a seguir à cadência dos compassos 46-47, mais uma vez pelo soprano solo, observando-se uma maior interacção entre os dois solistas, os quais, após uma sequência descendente baseada no elemento *III*, retomam o elemento característico de *Ia* com um movimento globalmente ascendente, preparando

assim o final do dueto. O andamento termina com um ritornelo que consiste na repetição da introdução instrumental.

À semelhança do terceiro andamento, também o quinto abrange dois versículos do Salmo (VI, VII), consistindo na Ária *In memoria aeterna* para soprano solo, flautas, cordas em surdina e contínuo, escrita na tonalidade de Dó menor. O acompanhamento instrumental é marcado pela alternância entre uma textura recitativa e uma outra de características contrapontísticas. A ária encontra-se escrita em compasso quaternário, com a indicação de movimento *andante*, verificando-se o predomínio de células rítmicas de características anapésticas. Concebido originalmente para abranger unicamente o versículo 6, encontramos na fonte emendas que decorrem sobretudo da necessidade de redistribuir ritmicamente a linha melódica do solista pelo texto (cf. apêndice A), sendo alterado, também melodicamente, o início da segunda secção, a fim de interpor o texto do versículo 7. As emendas registadas na parte da violeta resultam numa simplificação e clarificação da textura, passando a duplicar a linha do baixo.

No plano formal, conforme se pode verificar na figura 5. 5. 1 a ária divide-se em duas secções vocais (A, B) pontuadas por ritornelos instrumentais, cada uma delas dividida em duas subsecções de características diversas, assumindo, a última das quais, características claramente perorativas.

Figura 5. 5. 1



A organização tonal do discurso encontra-se ligada à sua estrutura formal, verificando-se modulações à dominante da relativa (*Sib M*) e à dominante menor (*Sol m*), com amplo uso de acordes de sétima diminuta, sobretudo nas regiões cadenciais, bem como a inflexão à tonalidade napolitana de Réb maior, que, mediada pela dominante menor, reconduz o discurso à tônica (cc. 25-26).

Excepcionalmente, o material melódico de maior consistência motívica encontra-se nos ritornelos instrumentais, porquanto a linha do solista apresenta unicamente um contorno melódico do tipo *durchkomponiert* que sublinha a divisão silábica, marcada por fórmulas rítmicas dactílicas, com excepção da frase inicial, bem como das subsecções cadenciais e da secção perorativa final, nestas últimas observando-se uma reiteração motívica funcional de síncopas (cc. 30-35). Assim, identificamos dois temas que iniciam as primeiras subsecções, *Iai+Ibi* e *Ila+Ilb*, o primeiro, de natureza instrumental, e o segundo, vocal, ambos divididos em dois elementos e de influência muito restrita, como foi já indicado. No início da segunda secção, a linha vocal continua a ser marcadamente silábica, onde podemos encontrar algumas reminiscências da primeira secção. Podemos também isolar o motivo *a* de funções transitivas que surge na linha vocal nas duas secções.

Figura 5. 5. 2

Iai: c. 1, vl I e II *Ibi:* c. 4, fl I e II

Ila: c. 8, S solo (vl II) *Iib:* c. 11, S solo (vl II)

av: c. 15, S solo

In me - mo - ri - a in me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit jus tus

non ti - me - bit

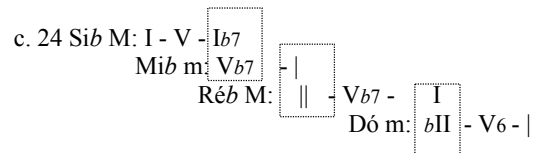
Contudo, é possível observar a existência jogos de interação motivica originados na parte vocal, tais como, uma variante da frase inicial do soprano solo, que surge nos compassos 14-15 (*Ila*); e a integração de *Iib* na linha do violino II (c. 24), em simultâneo com o início da segunda secção (B), o que, na primeira versão, correspondia à duplicação da linha do solista no início de uma secção A'.

Neste andamento, observam-se dois tipos de textura, o primeiro nas secções instrumentais e o segundo nas secções vocais: o primeiro caracteriza-se pelo movimento contínuo de semicolcheias em trémulo nos violinos, os quais, em conjunto com a violeta e o órgão, realizam um contraponto marcado por retardos, que mais tarde é assegurado pelas flautas, enquanto as cordas realizam nessa altura a linha do contínuo em uníssono. Marcado pelo movimento contínuo de colcheias, nas cordas, realizando harmonicamente o baixo contínuo, o segundo tipo de textura, encontramos-lo nas secções vocais em que as flautas participam alternadamente no discurso, intervindo nas duas secções sempre com o mesmo material melódico, baseado no jogo de retardos instrumental, com excepção da segunda subsecção de A, em que as flautas surgem unicamente a reforçar a cadência, anunciando a transição para o segundo ritornelo.

O andamento inicia-se com uma introdução instrumental, caracterizada pela sonoridade das cordas em surdina, as quais, na primeira parte, realizam uma sequência harmónica não modulante que termina numa cadência marcada pelo acorde de sétima diminuta da dupla dominante. Na segunda parte, é suprimida a parte de órgão e são introduzidas as flautas, o que, em conjunto com a sonoridade das cordas em surdina, resulta numa sonoridade algo etérea. Após o elemento melódico transitivo nos violinos (c. 6: 3.º t.), o discurso assume contornos claramente cadenciais, fechando a introdução na tónica (Dó menor). Na frase solística inicial, destaca-se o vocalizo de notas repetidas, elaborado sobre a sílaba *memoria*, com duplicação no violino II, que termina numa pausa geral de semínima demarcando a frase vocal introdutória. A partir daqui, já com a participação de todos os instrumentos, inicia-se a exposição do primeiro verso do texto,

que termina com uma cadência frígia na dominante (c.13), antecipada por uma falsa cadência caracterizada por um acorde diminuto (c. 12). No compasso 14, principia a segunda frase solística, aqui, sem a duplicação da linha vocal e com a instrumentação reduzida, prosseguindo com uma sequência elaborada evocativa de *II*, que desemboca na dominante da relativa maior (Sib M), fechando-se assim a primeira secção (A). O interlúdio instrumental seguinte apresenta uma estrutura idêntica à do primeiro ritornelo, surgindo aqui com a segunda parte modificada e compactada. A segunda secção inicia-se na anacruse do compasso 24, com novo material melódico vocal, verificando-se uma notória inflexão tonal no sentido da subdominante, com uma imprevisível modulação cromática a Réb maior, tonalidade napolitana de Dó menor (*bII6*) associada ao texto *sperare in Domino*, intermediada pela mediante menor (*Mib*), e atingindo finalmente a tónica como se pode verificar pela representação da estrutura harmónica desta secção na figura seguinte.

Figura 5. 5. 3



Porém, a estabilização tonal em Dó menor surge só após a modulação intermédia à dominante menor, seguida de uma dupla sequência perorativa, a última das quais é caracterizada por intervalos melódicos descendentes de sétima menor. O andamento termina com um breve epílogo instrumental de três compassos, onde é retomado o elemento *Ib* nas flautas, apresentado de forma condensada.

Dedicado aos dois versos do versículo 8, o sexto andamento retoma a participação do coro e de todas as partes instrumentais. Trata-se de um andamento essencialmente vocal, sem ritornelos a pontuar o discurso, verificando-se unicamente a alternância vocal concertada de *tutti* e *solí*. Não obstante, os instrumentos retomam um discurso dialogal bastante participativo, nas subsecções de *tutti*, bem como a realização de baixo contínuo, nas subsecções solísticas. O gesto rítmico inicial de semicolcheias, nos violinos, percipita a homofonia vocal sobre a palavra *Dispersit*.

Na primeira secção, o cancelamento dos compassos 12-19 não evita o desequilíbrio entre as subsecções de *tutti* (8+4 cc.) e a breve subsecção solística (3 cc.), a qual, na cadência dos compassos 11-20, acaba por deixar incompleta a frase do soprano solo. Regista-se também o cancelamento dos compassos 33-38, muito provavelmente com o objectivo de eliminar duas sequências perifrásticas, uma nos solistas e outra no *tutti*, as quais acabariam por antecipar o efeito perorativo final.

Escrito em compasso quaternário, na subdominante da tonalidade principal da obra, este andamento apresenta um movimento coral globalmente homofónico, reproduzindo a métrica do texto, com excepção dos melismas sobre as sílabas das palavras *dispersit*, *manet* e *gloria*.

As duas secções A e B, que constituem a estrutura formal, correspondem aos dois versos deste versículo, porém, esta divisão analítica, marcada também pela modificação do material rítmico-melódico, não representa uma fractura na estrutura

concertada que caracteriza o andamento. As três últimas subsecções assumem funções claramente perorativas (cc. 32, 39-41, 42-48), que se traduzem na intensificação do discurso dialogal, com imitações cerradas entre solistas e coro, bem como na estrutura sequencial final sobre a palavra *gloria*.

Figura 5. 6. 1

c. 1	c. 9	c. 12	c. 20	c. 24	c. 29	c. 32	c. 33	c. 36	c. 39	c. 42
VIII lv.	→	→	→	VIII 2v.	→	→	→	→	→	→
<i>tutti</i>	S, A solo cordas	<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	S, A solo cordas	<i>tutti</i>	S, A solo	→	<i>tutti</i>	S, A solo	<i>tutti</i>
A				B						

Escrito na tonalidade de Sib maior, embora só com um bemol na clave, este andamento apresenta, na segunda secção, uma inflexão à medianta menor. Contudo, tendo em conta esta armação de clave, bem como a relação tonal existente entre as duas secções, será lícito formular a hipótese da evocação tonal do sexto modo (hipolídio), cuja dominante principal dista um intervalo de terceira da *finalis*. Na primeira secção, o discurso não ultrapassa a órbita da tónica, muito embora se verifique no compasso 7 um aflorar da dupla dominante, o que altera substancialmente a cor tonal do discurso; na segunda secção, a modulação a Ré menor é realizada pela mediação da relativa de Sib maior (cc. 24, 27), sendo retomada a tónica a partir da marcha harmónica dos compassos 39-41.

O material melódico relevante circunscreve-se apenas a dois elementos temáticos (*I, II*) correspondentes às primeiras frases das duas secções A e B, que derivam directamente da prosódia do texto

Figura 5. 6. 2

I: c. 1, S, A, T, B

a: c. 1, vl e cor

II: c. 23, S solo

O primeiro tema, utilizando apenas as notas da tríade, reproduz a acentuação da palavra *dispersit*, que surge no início da primeira secção e no começo da primeira frase solística (cc. 9-10); o segundo, de características mais melódicas, surge unicamente na segunda subsecção solística (cc. 24-29). Além destes, identificamos também uma célula de quatro semicolcheias (*a*), que funciona autonomamente como elemento chave nos diálogos entre os violinos e as trompas.

No que respeita à textura, o discurso apresenta, nas subsecções corais, um movimento variado, onde os violinos desenvolvem um conjunto de trémulos

ascendentes (cc. 1-8, 42) ou de jogos imitativos com as trompas, baseados em *a*; nas subsecções solísticas, por sua vez, a participação instrumental é substancialmente reduzida, ficando as cordas e as trompas a reforçar as notas da harmonia (cc. 9-11, 24-29) ou, ainda, só as cordas a realizar em uníssono a linha do baixo contínuo (cc. 32, 39).

O andamento abre com um gesto rítmico nos violinos, que se assemelha ao melisma vocal sobre a palavra *dispersit* (c. 2), resultando, assim, num impulso rítmico-melódico correspondido de imediato pela tripla articulação homofônica do coro. O discurso prossegue tonalmente com a alternância tônica-dominante, sobre a qual se baseia a reiteração silábica do primeiro elemento temático (*I*), já com interação motivica entre os violinos e as trompas, que, a partir do compasso 5, e em simultâneo com a segunda parte da primeira frase coral, se transforma num diálogo imitativo. Aqui, as partes vocais reiteram a palavra *manet* de modo tonalmente bipolar (Fá→Sib, Sol→Dó, Fá→Sib), fechando a primeira subsecção com uma cadência na tônica (c. 9). Segue-se uma breve intervenção solística, que, dado o cancelamento dos compassos 12-19, se encontra confinada aos compassos 9-11. A intervenção coral subsequente retoma material dos compassos 6-8 desta vez, integrado numa estrutura sequencial (I-IV-II-V), enquanto os violinos reforçam com trémulos a linha do soprano. A seguir à cadência na tônica, com a qual a primeira secção encerra, inicia-se uma nova frase solística, de maior extensão, a abrir a secção B, a qual se divide em duas subfrases paralelas (S, A) onde é apresentado novo material melódico (*II*). Segue-se uma nova subsecção onde se observa uma modulação a Ré menor, com a instrumentação reduzida às cordas, as quais, de modo mais contínuo, reassumem as funções desempenhadas na subsecção solística anterior. Na nova subsecção de *tutti*, é reiterado o texto do segundo verso, seguindo-se-lhe um dueto solístico, que consiste numa sequência sobre a última palavra do versículo (*gloria*). Esta, caracterizada pela intensificação do movimento rítmico e dos jogos imitativos, em contraponto com os uníssonos das cordas, inicia o processo perorativo. No *tutti* final, é reexposto integralmente o segundo verso do versículo VIII, sendo também retomada a célula *a*, com uma imitação dos violinos pelas trompas. Neste *tutti* conclusivo, que se encontra dividido pela meia cadência à dominante (cc. 43-44), surgem os trémulos nos violinos, enquanto as vozes desenham uma sequência ascendente, num crescendo de tensão que culmina na cadência final.

O sétimo andamento consiste num novo dueto solístico para soprano e alto, onde é enunciado o versículo 9, encontrando-se aqui o acompanhamento instrumental reduzido aos violinos, violeta e violoncelo, sem a participação do órgão no baixo contínuo. Caracterizado pela bipolarização do discurso, no qual alternam secções contrastantes, correspondentes a diferentes conteúdos expressivos do texto, este andamento retoma, nas partes mais lentas, o movimento rítmico da siciliana que caracteriza o terceiro andamento, decalcando, também deste, o essencial do material motivico. Esta bipolarização reflecte-se também no plano rítmico, com as secções lentas a serem escritas em 12/8, enquanto as rápidas, caracterizadas pelo tratamento melismático das sílabas das palavras *irascetur* e *fremet*, bem como pelos diálogos imitativos dos duetos, se apresentam escritas em compasso quaternário.

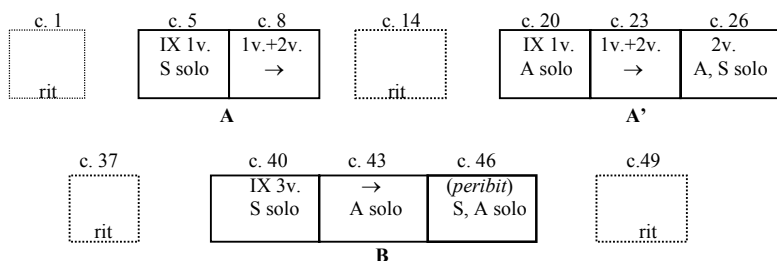
Relativamente às alterações, foram canceladas as subsecções estritamente instrumentais, nas quais era apresentado material melódico diverso, bem como uma

parte destinada a violino solo, o que redundava na duplicação da linha do violino I. Estes cancelamentos, além de concorrerem para uma maior consistência temática, contribuem para uma maior eficácia do discurso, na medida em que, reforçando o efeito contrastante das subsecções rápidas, relevam a sua bipolarização.

Relativamente a indicações da agógica musical, considerando que nas subsecções lentas deste andamento se observa em todas as partes instrumentais a indicação de *spizzicato*, e que nas subsecções rápidas surge a indicação de *coll'arco*, pode-se então concluir que o termo *spizzicato* equivale à designação mais comum de *pizzicato*.³²

Quanto à sua estrutura formal, podemos dividir este andamento em três secções: A, A', B. As duas primeiras, de características idênticas, apresentam estruturas melódicas comuns, enunciadas respectivamente no soprano e no alto, muito embora a secção A' feche com uma subsecção em dueto, elaborado em blocos dialogais imitativos sobre o segundo verso do versículo IX, enquanto a terceira apresenta uma estrutura tripartida, com duas frases paralelas e uma subsecção também em dueto, onde é reiterada a expressão *peribit*, sublinhando o efeito perorativo.

Figura 5. 7. 1



No aspecto das tonalidades, este andamento caracteriza-se pela alternância tónica/relativa (Fá M/ Ré m), apoiada nas inflexões à dominante e submediante, com processos de modulação muito rápidos, em que a modificação da terceira do acorde da mediante, o converte na dominante da relativa (cc. 11, 22, 25), e em que a utilização da submediante de Fá maior, como pivô, resulta na subdominante da relativa (cc. 31-43).

Encontramos aqui três elementos temáticos que surgem respectivamente nas três secções do andamento, e que correspondem às três partes do versículo, o primeiro, observamo-lo nas subsecções lentas, sendo uma reutilização do tema I do terceiro andamento; o segundo surge nas subsecções rápidas de A, A' e divide-se em duas partes (IIa, IIb) correspondentes ao remanescente do primeiro e segundo versos; o último, que corresponde ao terceiro verso deste versículo, encontra-se enunciado na secção B.


³² Esta indicação de execução surge também nas partes de violino da ópera de António Teixeira, *Guerras de Alecrim e Manjerona*, no manuscrito que se guarda na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, P-VV, G7

Figura 5. 7. 2

I: c. 5, S



IIa: c. 8, S



IIb: c. 12, S



III: c. 40, S



a: c. 43, vl I e II



Também no parâmetro da textura se verifica uma clara distinção entre as secções A, A' e B, nas duas primeiras regista-se a alternância entre um tipo de textura marcadamente polifónica (1), dividida em três planos (vl I — vl II + S/A, em uniss. — vla + vlc) e uma outra (2), em que os violinos, ora realizam as notas da harmonia em trémulos, ora reproduzem imitativamente o elemento *IIa*. Na última subsecção de A' (cc. 26-36), o movimento instrumental fica reduzido a colcheias (3), com excepção dos segmentos transitivos dos compassos 29, 31, 33 e 43. Na sequência cadencial da primeira secção (cc.34-36), no início da terceira secção (cc. 40-41) bem como na cadência final (c. 48), a instrumentação é reduzida ao violoncelo (4). Na secção B, podemos também observar três tipos de textura dos atrás enunciados, correspondentes às três subsecções, embora aqui encadeados por ordem inversa (4, 3, 2).

O andamento inicia-se em movimento lento, com os instrumentos em pizzicato. A parte inicial da linha do soprano apresenta características de alguma instabilidade tonal, utilizando intervalos e notas alteradas que definem, no espaço de um compasso, o aflorar da subdominante e da dominante. Consequentemente, esta frase acaba por funcionar como um breve processo cadencial que se detém na meia cadência do compasso 7, e se resolve na subsecção rápida que se lhe segue. Aqui, no sentido de servir uma clara ilustração de um afecto contido no texto – a fúria –, as características do discurso são substancialmente alteradas, a linha melódica do solista é profusamente ornamentada, em semicolcheias, culminando numa modulação que conduzirá o discurso à relativa (c. 11). Nos compassos 11-12, os violinos abandonam os trémulos que acompanhavam os melismas vocais sobre a sílaba *irascetur*, adoptando agora as estruturas melódicas desses mesmos melismas (*IIa*), em sincronia com a apresentação silábica do restante texto do primeiro verso. A subsecção solística termina com uma cadência na relativa (cc. 13-20), que também abre a secção A', na qual se encontram reproduzidas as características melódicas do solo anterior, ainda que adaptadas à voz de alto, uma terceira menor abaixo e com pequenas alterações nas linhas instrumentais,

estas são ritmicamente simplificadas a antecipar a segunda subfrase solística (c. 21: vl I). No compasso 26, inicia-se uma frase em dueto, com diálogos imitativos baseados no elemento *Ib*, caracterizada por blocos melismáticos sobre a palavra *fremet*, apresentados alternadamente no soprano e alto, em contextos harmônicos paralelos — Ré menor, Fá maior e Ré menor—, ilustrando musicalmente o texto *dentibus suis fremet*. A secção A' fecha com uma breve sequência estritamente vocal, elaborada com retardos, terminando com uma cadência na relativa. A secção B inicia-se de imediato, já na relativa maior, com uma frase no soprano (*III*), ao qual, a partir do compasso 42, se juntam os violinos, sublinhando a cadência com o elemento transitivo *a* (c. 43). Segue-se uma réplica desta frase, no alto, baseada na segunda metade de *III* (*peribit*), que conduz o discurso à peroração cadencial, onde, já em dueto, se assiste à intensificação do movimento nos violinos, cuja intervenção termina no início do compasso 48, e nas vozes, cujas imitações cerradas ilustrativas da palavra *peribit* confluem na homofonia cadencial do compasso 47, vindo o andamento a concluir-se na tonalidade da relativa, com uma reiteração da imitação vocal acompanhada unicamente pelo órgão.

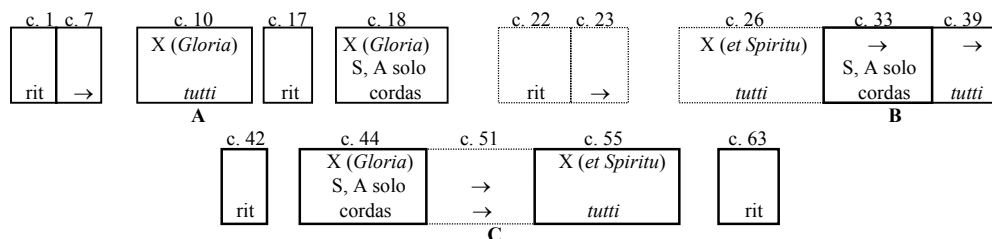
Escritos na tonalidade de Fá maior, os dois andamentos finais desta obra caracterizam-se pela escrita concertada, repartindo entre si o texto da pequena doxologia, da qual a primeira parte se divide em duas secções. No oitavo andamento foram cancelados os compassos 23-32, que consistiam numa breve interpolação instrumental, elaborada com material transitivo anteriormente utilizado (cf. c. 17), bem como uma subsecção de *tutti*, na qual é enunciada a segunda metade deste verso; assim como os compassos 51-54, os quais consistem numa breve secção solística perorativa. O primeiro cancelamento parece ter por objectivo redefinir a função da segunda subsecção solística, ao deslocar a modulação à relativa menor, que reforça o efeito tonalmente contrastante da secção B, e ao determinar a simetria entre as duas primeiras secções (*tutti-soli* / *soli-tutti*). No que diz respeito ao segundo cancelamento (cc. 51-54), a sua função é unicamente a de suprimir uma subfrase perorativa que acaba por ser redundante.

Este andamento caracteriza-se pelo reduzido número de modulações, surgindo unicamente uma deslocação tonal à relativa, na secção B, seguida de uma inflexão à dominante (cc. 42 e ss.), que prepara o regresso do discurso à tónica, no início da última secção. As brevíssimas interpolações instrumentais funcionam como eixos modulantes a articular as três secções.

Escrito em compasso ternário (3/4), com indicação de *vivace*, surgem aqui, com alguma frequência, fórmulas rítmicas anapésticas, bem como alguns diálogos entre os violinos e as trompas, à semelhança do que acontece no quarto andamento.

No plano formal, o andamento estrutura-se em três secções, ABC, delimitadas por dois ritornelos, consistindo a última secção na justaposição de duas subsecções derivadas de A e B (cf. figura 5. 8. 1).

Figura 5. 8. 1



No plano melódico identificamos aqui dois temas correspondentes às frases solísticas das duas primeiras secções, bem como três células de funções eminentemente transitivas. O primeiro tema surge primeiramente nas trompas; a célula *b* consiste num grupo de semicolcheias utilizado frequentemente ao longo da obra, sempre nas transições entre as diferentes partes de cada andamento.

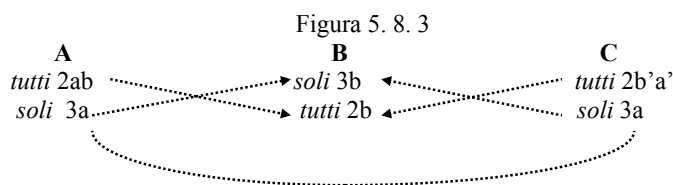
Figura 5. 8. 2

Exemplos musicais de ritornéis instrumentais, subsecções corais e frases solísticas:

- I c. 1: cor** (Trompa I e II): *Vivace*. Exemplo de ritornel instrumental.
- a c. 17: vl**: Exemplo de subsecção coral.
- b c. 21: vl c. 22: cor**: Exemplo de subsecção coral.
- II c. 33: S, A**: Exemplo de frase solística com letra: Et Spi - ri - tu - i San - cto.

Relativamente à textura, encontramos três tipologias que correspondem respectivamente aos ritornéis instrumentais, às subsecções corais e às frases

solísticas³³. Nas subsecções de *tutti*, verificam-se dois tipos de movimento vocal, um melismático e outro silábico, bem como dois tipos de acompanhamento instrumental: enquanto nas secções A e B (*tutti*) os instrumentos se limitam a reforçar harmónica e ritmicamente o discurso; na secção C as linhas instrumentais adquirem maior relevância motívica, apresentando uma interacção mais directa com as partes vocais, com duplicações descontínuas e imitações em *stretto*. As trompas, por seu lado desenvolvem um discurso intra-dialogal, com imitações cerradas, comum das secções perorativas. Quanto ao acompanhamento instrumental das subsecções solísticas, verificam-se algumas modificações, dado encontrarmos aqui as cordas realizando, em uníssono, a linha do contínuo, em alternância com a linha do baixo. Se considerarmos as diferentes tipologias da textura, verificamos que estas se distribuem simetricamente ao longo de todo o andamento, reforçando a estrutura formal tripartida, conforme se pode verificar na figura abaixo. Aqui, abaixo da designação de secção, está indicado o tipo de participação vocal, a tipologia da textura – em algarismos árabes –, bem como o material utilizado.



O andamento abre com um ritornelo introdutório em que as trompas enunciam o tema principal, enquanto os restantes instrumentos se restringem à acentuação do primeiro tempo de cada compasso. À primeira frase das trompas, respondem os violinos e oboés, na dominante, com uma frase paralela conclusiva. De seguida, a entrada das vozes (c. 10) é caracterizada pelo movimento em arpejo apoiado por pontuais intervenções instrumentais, desenvolvendo-se o discurso numa sequência (I-V-VI-III-IV) que desemboca na interpolação instrumental transitiva, a qual se inicia com *I* (c. 15), embora com a acentuação rítmica deslocada. Segue-se a primeira frase solística, ainda na tónica, elaborada num movimento homofónico de terceiras paralelas, com textura instrumental reduzida, fechando aqui a secção A. A breve interpolação instrumental transitiva que surge logo a seguir utiliza as células *b* e *c*, as quais, sem indicarem qualquer modificação tonal, preparam o início da secção B na relativa. Esta secção abre em paralelo com uma frase solística de movimento vocal semelhante ao da subsecção anterior, mas aqui com texto diferente, tratado melismaticamente, e com acompanhamento instrumental circunscrito ao baixo contínuo. O breve apontamento instrumental do compasso 38 anuncia a transição para uma nova subsecção de *tutti*, em movimento homofónico, na relativa. Segue-se uma interpolação instrumental transitiva, semelhante aquela que liga as secções A e B, neste caso, protagonizando uma modulação à dominante, na qual é retomado o material temático principal (*1a*) nos solistas, acompanhados pelas cordas em uníssono, enquanto o dueto vocal desenvolve um movimento homofónico modulante, em sextas paralelas, que termina no último *tutti*. A partir daqui, o discurso apresenta características marcadamente perorativas, quer nos instrumentos, quer nas vozes, passando assim a observar-se os diálogos imitativos, em

³³ As interpolações instrumentais dos compassos 22 e 42-43 não são consideradas nesta classificação uma vez que constituem meros apontamentos transitivos com a participação de todos os instrumentos.

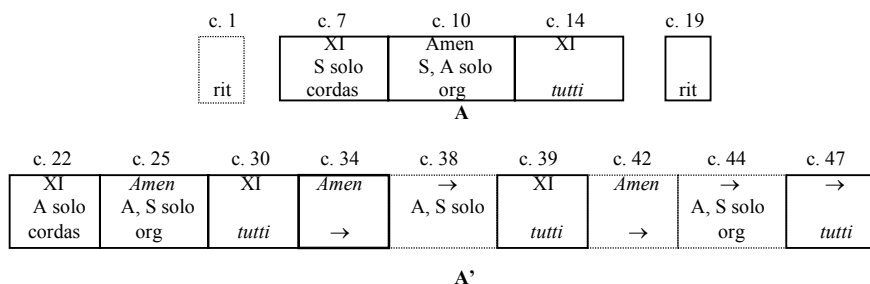
oitavas, nas trompas, que se prologam no violino II, após estas retomarem a célula transitiva *b*, a qual anuncia a subfrase vocal perorativa, elaborada sobre a sílaba *Sancto*. A partir do compasso 55, assistimos a uma sequência de movimento vocal globalmente descendente, o qual se sintetiza no segmento melódico de valores longos, no soprano (Dó4 - Sol3), porquanto a linha do baixo contínuo realiza uma versão modificada do mesmo, em arpejos, imitada à distância de semínima pelo violino I, enquanto o violino II reforça a acentuação métrica do compasso, reproduzindo, também em oitavas, a linha do soprano. O processo perorativo termina com uma hemiolia cadencial na tónica que conduz ao ritornelo final.

O nono andamento caracteriza-se pela sua construção em sequências consecutivas, quer nas partes solísticas, quer nos *tutti*, evidenciando, assim, a sua função essencialmente conclusiva. À semelhança do que acontece no segundo e sexto andamentos, este inicia-se também sem ritornelo instrumental introdutório, embora aqui sejam os solistas a abrir o discurso, tal como acontece no primeiro andamento.

Escrito na tonalidade principal da obra, em compasso quaternário, este andamento apresenta alguns compassos cancelados que concorrem para uma maior definição da sua estrutura bipartida. Assim, o cancelamento dos compassos 1-6, parece ter o objectivo de circunscrever as intervenções estritamente instrumentais à interpolação transitiva dos compassos 19-21, enquanto os restantes cancelamentos (cc. 38, 42-46) contribuem para uma melhor definição dos contornos da segunda secção deste andamento, a qual se apresenta numa versão alongada da primeira, evitando-se, assim, as subsecções solísticas assimétricas, o que resulta numa maior eficácia do discurso musical.

A organização formal deste andamento, consiste em duas secções paralelas (AA'), subdivididas em três partes, características duma estrutura bipartida semelhante à de um andamento da sonata barroca. Encontramos aqui dois conjuntos frásicos idênticos (*soli - soli - tutti*), caracterizados pela construção de subfrases duplas, de carácter contrastante, observando-se uma elaboração simétrica das frases solísticas (cf. fig. 5. 9. 1).

Figura 5. 9. 1



Também no aspecto tonal, se verifica a afinidade com as características da sonata barroca dado o percurso tonal evidenciar uma secção A escrita na tónica, modulando à dominante no primeiro *tutti*, enquanto a secção A', utilizando o mesmo material temático da primeira, se inicia na dominante, retomando a tónica a partir do dueto do compasso 25, embora com breves inflexões à subdominante.

Quanto ao plano temático, encontramos um tema principal, de natureza estritamente vocal, dividido em duas partes (*Ia*, *Ib*) das quais a segunda constitui a base melódica do motivo utilizado na frase perorativa que fecha a subsecção solística (*a*), marcada por uma célula ascendente de colcheias em retardos consecutivos. A primeira parte de *I* caracteriza-se melodicamente pelo rápido atingimento da oitava – pentacórdio + tetracórdio –, num gesto melódico ascendente de semicolcheias que resolve na cadência do compasso 9, na tónica. A segunda parte, por sua vez estruturada em ornatos, apresenta características modulantes. Além deste tema, identificamos também pequenas células já utilizadas em andamentos anteriores (*b*, *c*), bem como células rítmicas de oitavas (*d*), características das secções perorativas, e, ainda, o motivo *e*, característico das subsecções de *tutti*.

Figura 5. 9. 2

Ia: c. 7, S (c. 1, vl, ob) *b*: c. 7, vl II *Ib*: c. 9, S, A (c. 3, vl I e ob I) *c*: c. 9, vl II *a*: c. 10, Asolo

The musical score consists of five staves. The top four staves are for instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The bottom staff is for the vocal line with lyrics. The lyrics are: "Si-cut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et sem-per et in sae-cu-la se-cu-lo-rum A-". Below the main score, there are two smaller musical excerpts. The first is labeled "d: c. 14, vl I e II" and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second is labeled "e: c. 14, B" and shows a bass line with the lyrics "Si-cut e-rat in prin-ci-".

Relativamente à textura, identificamos aqui três tipos que correspondem, respectivamente, a cada uma das subsecções de *A* e *A'* e a um breve apontamento instrumental transitivo, localizado entre as duas secções, que confirma a modulação à dominante. O primeiro, que corresponde às subsecções iniciais de cada secção, caracteriza-se pelo acompanhamento da linha solística pelas cordas, oboé e contínuo; o segundo, que corresponde às segundas subsecções de *A* e *A'*, caracteriza-se pelo dueto solístico, em diálogo não imitativo, sendo acompanhado unicamente pelo baixo contínuo; e, por último, o terceiro, que corresponde à terceira subsecção de *A*, caracteriza-se pelo movimento homofónico do coro, e pelo movimento parcialmente homorrítmico nos instrumentos, assistindo-se aqui a uma clara divisão entre as cordas e os sopros. Na terceira subsecção de *A'*, observa-se um discurso instrumental semelhante, ainda que mais intenso, com diálogos imitativos, não só entre todos os grupos instrumentais.

O andamento abre com uma frase solística no soprano, com acompanhamento instrumental circunscrito à mera realização harmónica do baixo contínuo, com excepção das breves citações das células, *b* e *c*. A partir do compasso 10, entra o solista, o qual, em contraponto com a linha do soprano, e acompanhado unicamente pela linha do contínuo, conclui numa sequência ascendente sobre a palavra *Amen*, que culmina na inflexão à dominante dos compassos 12-13. Segue-se uma resposta do *tutti*, com uma nova sequência baseada no motivo *e*, em que os violinos executam células caracteristicamente cadenciais – colcheias e semicolcheias em oitavas descendentes – e as trompas reforçam, rítmica e harmonicamente, o processo sequencial. No segundo e terceiro tempos do compasso 16 os violinos abdicam excepcionalmente das figurações cadenciais para apresentarem um gesto melódico de oitava, em movimento contrário, anunciando, assim, o final da sequência. A subsecção de *tutti* termina com uma cadência dórica na dominante, durante a qual se verifica um afrouxamento do movimento rítmico o discurso vocal, enquanto nas linhas instrumentais utilizam agora material melódico diferente, sobretudo as células *b* e *c*. Após um breve interlúdio instrumental (c. 20-21), segue-se nova frase solística, na dominante, semelhante à primeira, embora com ordem de entrada das vozes inversa, cuja sequência do dueto termina na tónica.

O segundo *tutti* retoma as mesmas características do primeiro, muito embora aqui a textura homorrítmica das trompas se fracture em diálogos imitativos, encaminhando-se o discurso para uma inflexão à subdominante. Este *tutti* prolonga-se na peroração final (cc. 36-48), observando-se aí, uma interacção imitativa entre as trompas e os violinos, baseada na célula *b*. No início desta peroração, regista-se um efeito de eco sobre a palavra *Amen*, a anteceder a a sequência final, ritmicamente mais intensiva, ainda que tonalmente idêntica às anteriores, a qual culmina numa rápida cadência na tónica, onde é recapitulado a maior parte do material motivico utilizado neste andamento.

1. 3. FAA I, 6: *Domine ad adjuvandum me festina*

Esta obra encontra-se estruturada em três andamentos, dos quais o primeiro e o terceiro estão escritos para quatro vozes concertadas, trompetes, oboés, violinos, violeta e órgão,³⁴ enquanto o andamento central é destinado ao soprano solo, cordas e contínuo. As relações de natureza tonal e rítmica entre os diferentes andamentos acabam por sublinhar as suas características ternárias. Assim, sendo Ré maior a tonalidade principal da obra, o segundo andamento está escrito uma terceira maior acima, Fá# menor, estabelecendo-se a seguinte estrutura tonal: RéM-Fá#m-RéM, enquanto os tipos de compasso utilizados resultam na seguinte estrutura: 3/4- C-3/4.

Não foram encontradas quaisquer alterações ou emendas na fonte utilizada para a realização deste trabalho, parecendo constituir uma versão definitiva da obra.

O facto do primeiro andamento se iniciar com o texto *Domine ad adjuvandum me festina*, que corresponde ao segundo verso do versículo I do Salmo 69, pressupõe a execução antecipada do primeiro verso em cantochão, pelo celebrante ou por um grupo de cantores solistas, encontrando-se o texto da pequena doxologia, *Gloria Patri* e *Sicut erat*, repartido respectivamente pelo segundo e terceiro andamentos. Aliás, a existência de uma versão musical deste texto, que constitui a invocação inicial utilizada na celebração do Ofício das Horas, encontrando-se na introdução de todas as Horas maiores e menores,³⁵ corresponde a uma prática comum no período joanino de pôr em música a maior extensão de texto possível das celebrações litúrgicas. A utilização deste versículo neste contexto está ainda hoje de acordo com as directivas do Concílio Vaticano II:

«O Ofício de Laudes e de Vésperas começa pelo versículo - Deus, vinde, em nosso auxílio: Senhor, socorrei-nos e salvai-nos - ao qual se segue o Glória ao Pai com o Como era, e (fora do tempo da Quaresma) Aleluia. [...] Tércia, Sexta e Noa, ou Hora Intermédia, começam pelo versículo introdutório, Deus, vinde, com Glória, Como era, e (fora do tempo da Quaresma) Aleluia. [...] O Ofício de Completas começa, do mesmo modo que as restantes Horas, pelo versículo Deus, vinde[...]» [Liturgia das Horas 1998: 42-50]

Tendo em conta os diversificados meios de execução envolvidos, bem como a relevância dada às secções solísticas, é de considerar que esta obra tenha sido escrita para a abertura da celebração das Vésperas, a qual, logo a seguir à Missa, constituía a mais importante manifestação litúrgica no âmbito das celebrações do rito romano. Esta hipótese parece encontrar justificação também na instrumentação. Neste caso, são utilizados meios comuns às demais obras litúrgicas com orquestra, de Francisco António de Almeida, mas, em vez das trompas, são aqui utilizados os trompetes,

³⁴ Este conjunto de instrumentos, sem incluir as trompas, podemos encontrá-lo algumas obras de natureza profana, como é o caso da *Serenata Il Trionfo d'Amore*, de Francisco António de Almeida (P-VV A. M. G5), ou da ópera *Guerras de Alecrim e Manjerona*, de António Teixeira (P-VV, A.M. G7).

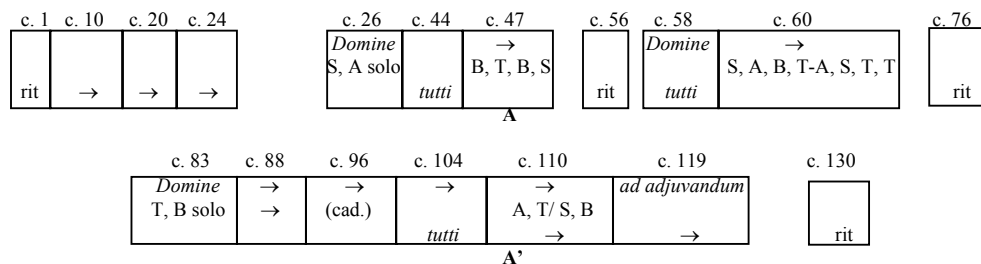
³⁵ Transcreve-se aqui, a título de exemplo, uma passagem de uma publicação setecentista do oratoriano português Gabriel Talbot, onde se lê esta regra: «Porque ordem se hão de dizer os Psalmos./ Primeiramente em todas as horas se diga o Verso: *Deus in adiutorium meum intende, Domine adjuvandum me festina, Gloria Patri, etc.* Depois o Hymno de cada hora» [TALBOT 1744: 121].

podendo-se considerar que esta substituição se deva ao facto destes poderem desempenhar, ainda que simbolicamente, um papel convocatório de apelo à participação na celebração do Ofício das Horas, o que vem reforçar a ideia de execução naquele contexto.

A estrutura do primeiro andamento é marcada pela justaposição ordenada de subsecções vocais de características diversas e pelos ritornelos relativamente longos, sobretudo para um andamento de *tutti*. Estas intervenções instrumentais servem também para apresentar o essencial do material temático utilizado, onde se inclui um elemento temático de natureza estritamente instrumental, mas que ilustra uma expressão do texto.

Conforme se pode verificar na figura 6. 1. 1, o primeiro andamento divide-se em duas secções paralelas A A', das quais a primeira se subdivide em três partes interpoladas por um breve ritornelo instrumental transitivo: a primeira parte é destinada aos solistas — soprano e alto —, a segunda e a terceira, ao *tutti*, onde a homofonia evolui para uma escrita imitativa. Na segunda secção, os solistas são o tenor e o baixo, que apresentam aqui uma sequência harmónica assimétrica que não se encontra na primeira secção (88-95), mas que desempenha funções claramente perorativas, sendo também mais longas as subsecções homofónicas corais (cc. 104 e 125).

Figura 6. 1. 1



O discurso caracteriza-se pela clareza, fluência e pelo equilíbrio formal, progredindo, em cada secção, da escrita concertada para a fugada, com elaborações motivicas muito sintéticas, observando-se diversos jogos dialogais e subtis apontamentos imitativos, particularmente nos instrumentos, a marcar momentos-chave do discurso.

Podemos apontar quatro tipos de textura que se articulam com a estrutura formal: o primeiro encontramos-lo nos ritornelos, onde, para além dos uníssonos iniciais, as cordas constituem a presença constante no discurso, evidenciando bastante movimento melódico, e os sopros têm intervenções mais delimitadas, seja a pontuar as frases, seja a apresentar o material melódico principal; o segundo, surge nas subsecções solísticas, em que é reduzida substancialmente a participação instrumental, com os sopros a marcar os finais das frases ou a interligá-las, enquanto os solistas apresentam linhas melódicas paralelas, à distância de terceira ou de sexta, ou, na sequência perorativa (cc. 88-95), em diálogo imitativo; o terceiro, observa-se nas subsecções homofónicas de *tutti* (cc. 45-46, 58-76, 104-129), em que os violinos realizam um movimento contínuo de colcheias, surgindo aqui alguns jogos imitativos, com excepção dos compassos 122-124, e os sopros, ora assinalam as transições frásicas, ora apresentam diálogos imitativos; por último, o quarto, encontramos-la nas subsecções em fugato, onde os sopros têm uma participação mais activa e os violinos mantêm uma

duplicação vocal ornamentada. Em qualquer uma destas texturas, a violeta duplica a linha do baixo-contínuo.

O material temático utilizado é exposto desde logo no ritornelo inicial; as suas características morfológicas decorrem não só da métrica como também do significado do próprio texto, assumindo por vezes características claramente descritivas. Assim, podemos identificar um tema principal dividido em três elementos correspondentes à seguinte divisão do texto: *Domine/ ad adjuvandum me / festina*. Enquanto os dois primeiros são eminentemente vocais, o terceiro surge exclusivamente nos instrumentos. *Ia* reproduz a métrica dactílica da palavra *Domine*, *Ib* sublinha a sílaba do espondeu *adjuvandum*, com a célula rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia e *Ic* que consubstancia a ilustração da palavra *festina*. Regista-se também a utilização das duas células, *a* e *b*, que derivam de *Ib* e *Ic*; os dois temas dos fagotes, que derivam da justaposição alternada de *Ia* e *Ib*; o motivo *c*, utilizado nos trompetes para secções perorativas; e, ainda, o motivo *d*, utilizado nos diálogos entre os violinos, nas subsecções de *tutti*.

Figura 6. 1. 2

Ic: c. 1, vl I e II, vla *Ia*: c. 6, ob I e II; *Ib*: c. 7, ob I e II

a: c.28, ob I e II *d*: c. 43, vl I e II

T1: c. 47, B *b*: c. 47, vl I

c: c. 60, trp I *T2*: c. 110, A

van - dum, ad ad - ju - van - dum me fe - sti - na, Do - mi - ne ad ad - ju - van - dum me fe - sti - na,

A obra inicia-se com um movimento dos sopros em uníssono, baseado sobre o arpejo do acorde da tónica, em semínimas, enquanto as cordas apresentam o terceiro elemento do tema principal, caracterizando-se por um movimento rápido, descendente, de semicolcheias, dando uma impressão de urgência, numa clara alusão ao significado da palavra *festina*. Nos compassos 4 e 5, é reiterado este elemento temático, funcionando a linha do baixo como o elo de ligação para a exposição ordenada de *Ia*, *Ib*, nos oboés, e de *Ic*, no grupo de baixo contínuo. Segue-se uma sequência com duplo início,³⁶ onde se destaca um trémulo de semicolcheias, no violino I, acompanhado pelas notas longas nos oboés, pelo violino II e violeta que, realizando as notas da harmonia, se associam ao baixo contínuo, enquanto os trompetes se limitam a sublinhar o começo

³⁶ A estrutura tonal da sequência evidencia isto mesmo: I-II-V-I-IV-VII-III-VI-II-V-I.

desta sequência, a qual desemboca numa frase perorativa liderada pelos trompetes (cc. 20-25), fechando-se assim este ritornelo inicial.

Na abertura da participação vocal, os solistas apresentam os dois primeiros elementos temáticos, *Ia* e *Ib*, seguindo-se duas frases paralelas baseadas em *Ib*, a primeira tónica, e a segunda na dominante, que culminam nos trilos de mínimas pontuadas sobre a dupla dominante, concluindo-se de imediato esta subsecção solística na hemiolia cadencial dos compassos 40-42. Os trompetes surgem novamente no compasso 43, com o primeiro elemento temático a ligar as duas subsecções, antecipando a articulação homofónica deste no *tutti* vocal que se segue (c.44). Aqui, os violinos adoptam o motivo *d* e os oboés marcam o início da nova subsecção com a célula rítmica característica de *Ib*. As características homofónicas do discurso rapidamente se modificam, observando-se uma dupla articulação de *Ib* (A/B, S/T) conectado ao pequeno fugato que se lhe segue, cujo o início é assinalado com *b*, nos violinos. O discurso imitativo conflui na homofonia sobre a palavra *festina*, terminando a subsecção com uma cadência dórica na dominante (cf. apêndice F). Após uma brevíssima interpolação instrumental reenunciando *Ia* (ob, trp), segue-se uma subsecção vocal paralela, mas cuja fracção homofónica dura apenas dois compassos, iniciando-se um novo fugato no compasso 60, neste caso mais extenso, assinalado por *b*, nos violinos, e *c*, nos trompetes. Neste caso, a primeira entrada do tema surge no soprano, seguindo-se-lhe as outras, algumas em stretto, culminando a frase numa versão dilatada do tema no baixo (cc. 69-74), já na dominante. O discurso imitativo termina no compasso 73, assistindo-se aqui a uma diminuição da participação instrumental até final desta secção, que termina com uma cadência na mediantes. No ritornelo intermédio do compasso 76, o discurso apresenta-se fragmentado, de movimento globalmente descendente, o que permite uma suave modulação à relativa menor, caracterizando-se por um diálogo imitativo baseado em *Ia* que se intensifica (c. 79) e se cristaliza na homofonia cadencial dos compassos 80-82.

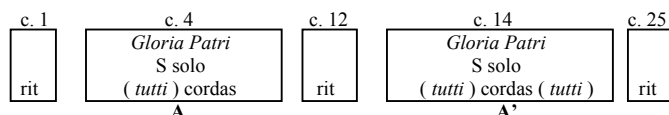
O início da segunda secção vocal (cc. 83-87) consiste na reexposição modificada da subsecção solística inicial (cc. 26-43), na relativa menor, interpondo-se uma sequência imitativa não modulante, no final da qual é retomado o material melódico primordial, replicando o que sobra daquela subsecção. Os primeiros compassos da subsecção de *tutti* vocal que se segue caracterizam-se pela intensificação dos diálogos imitativos, nos sopros, com a célula *a*, e nos violinos, com o motivo de colcheias, que contrasta com o movimento homofónico vocal. Na reiteração do texto *ad adjuvandum* (c. 108-109) é retomada a tonalidade principal, seguindo-se, a partir do compasso 110, um novo fugato, cujo tema se baseia em *T2* e o contratema se assemelha a *T1*. Aqui, as partes vocais são duplicadas de modo descontínuo pelos oboés, enquanto os violinos mantêm o mesmo tipo de movimento, e os trompetes só intervêm com a célula *a*, a sublinhar as entradas do tema e a realizar as transições frásicas vocais. Este fugato termina na homofonia cadencial dos compassos 116-118, iniciando-se de imediato a subsecção perorativa, com os violinos a reassumirem alternadamente um elemento rítmico de *Ic*, em sincronia com a reiteração da palavra *festina* (cc. 122-124), selando-se assim a sua correspondência musical. Na segunda parte desta subsecção (cc. 125-130), a textura homofónica desmembra-se, dando origem a gestos melódicos descendentes, em pares de vozes. Assiste-se aqui a uma diminuição da participação instrumental, interrompida só a partir do compasso 129, na transição para o epílogo instrumental, o qual consiste numa versão abreviada do processo cadencial do primeiro ritornelo.

O segundo andamento consiste na Ária *Gloria Patri* para soprano, violinos, violela e órgão, onde é apresentado o texto do primeiro verso da pequena doxologia. Escrita em compasso quaternário, em movimento *Largo*, o discurso é marcado pela utilização repetitiva da célula rítmica de ♩ ♩, sobretudo na parte de violino I, o que acontece também em outros andamentos cujo texto contenha o significado laudatório da palavra *Gloria*,³⁷ bem como do padrão rítmico de ♩ ♩ ♩, na linha do contínuo, realizado pelo órgão+violela ou pela violela+violino II, resultando numa textura contrapontística caracterizada pela complementaridade rítmica e clareza do discurso, consequência da textura simplificada em dois planos.

Este andamento encontra-se escrito na tonalidade de Fá# menor, com três sustenidos na armação de clave, embora a presença da relativa maior seja significativa, aqui se mantendo durante onze compassos (cc. 7-18). A anteceder a frase perorativa vocal, verifica-se ainda uma modulação de passagem à subdominante (cc. 21-22), como é comum encontrar-se nesta fase do discurso.

Relativamente à sua estrutura formal (cf. a figura 6. 1. 2), esta ária é constituída por duas breves secções, A-A', que se distinguem pela sua sequenciação motívica e pelos percursos tonais distintos. A primeira secção solística é constituída por três frases, que poderemos designar, respectivamente, de acordo com a sua função, como, apresentação, desenvolvimento e conclusão; a segunda secção, ligeiramente mais extensa que a primeira, apresenta também uma estrutura de tripartida, sendo a intermédia um pouco mais desenvolvida que a sua correspondente em A, devido aos processos de modulação mais extensos.

Figura 6. 2. 1



Nos ritornelos instrumentais, a textura apresenta-se estruturada em dois planos, o primeiro, é constituído pela linha do violino I, que expõe o material temático principal; e o segundo, pelo violino II, que assume o papel de acompanhamento, com a reiteração de um motivo de colcheias, e pela violela e o órgão, estes últimos a assumir a linha do baixo contínuo com a fórmula rítmica acima referida. Nas secções solísticas, identificamos dois tipos de textura: o primeiro, observa-se nas frases preliminares, caracterizando-se por breves diálogos imitativos entre os dois violinos, em particular na secção A, enquanto a violela e o órgão asseguram o baixo contínuo; o segundo, encontramos-lo nas frases solísticas subsequentes, em que a parte do órgão é omissa, passando a linha de contínuo a ser assumida, a maior parte do tempo, pela violela e violino II, o que resulta numa textura instrumental mais leve, relevando-se assim a linha vocal.

Relativamente ao material temático, existe uma relação de proximidade entre a linha vocal e a linha do violino I, que partilham o primeiro elemento do tema I, o qual funciona como uma espécie de refrão instrumental ao longo de todo o andamento, ainda que com algumas modificações. Assim, encontramos um tema dividido em três elementos *Ia*, *Ib* e *Ic* que surgem por esta ordem só na segunda secção vocal. Considera-

³⁷ Cf. ária para tenor do Te Deum, *Tu ad dexteram Dei sedes*

se ainda melodicamente relevante o motivo que caracteriza a linha do contínuo, *a*, surgindo sempre associado ao início de *Ia*.

Figura 6. 2. 2

Ia: c. 1, vl I *a*: c. 1, vla e org

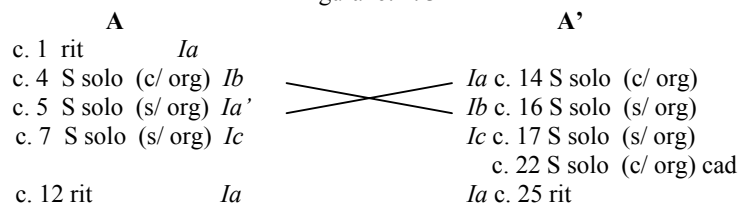
Largo

Ib: c. 4, S solo *Ic*: c. 7, S solo

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri et Fi - li

Estruturado em pequenas frases vocais, encontramos um processo de elaboração motívica, baseado na utilização alternada, paralela ou complementar de material melódico comum, quer nos instrumentos, em particular no violino I, quer na parte solística. Este processo constitui também um modo de interligar as frases. Assim, como se pode verificar na figura 6. 2.1, o início da segunda secção apresenta a ordem inversa de entrada dos elementos *Ia* e *Ib*, surgindo a primeira frase sempre com o suporte do órgão. Também a célula rítmica ascendente de ♪. ♪. ♪. ♪ , que marca o final do ritornelo inicial, é apresentada pela violeta no início do ritornelo intermédio, enquanto no início de *A'* é o violino I que a cita.


Figura 6. 2. 3



O andamento inicia-se com um breve ritornelo, marcado por subfrases que definem uma acentuação binária, observando-se um efeito de complementaridade rítmica que resulta numa dança binária lenta. Esta combinação rítmica irá estar sempre associado à primeira frase do tema. A entrada do solista surge no compasso 4, em sincronia com uma imitação cerrada, conclusiva, nos violinos. O movimento rítmico é então interrompido, funcionando este primeiro compasso solístico como uma breve introdução vocal. Nesta altura, é o violino II lidera a transição para a próxima subfrase, antecipando a apresentação modificada de *Ia* pelo solista, a qual é completada pelo movimento do violino I, já sem a linha do baixo contínuo — a partir daqui, esta linha só é retomada no início do ritornelo intermédio —. O discurso musical prossegue com uma modulação à relativa maior, concluindo-se a exposição do último elemento do tema (cc. 7-9). A primeira secção é concluída com uma frase solística de movimento ascendente, terminando com uma fórmula cadencial do tipo 11 na dominante. No breve ritornelo

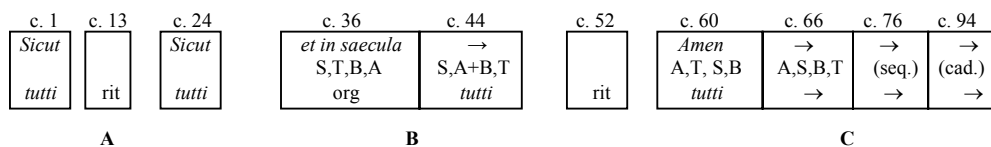
intermédio a linha do baixo reintegrada no discurso, sendo aqui reenunciado *Ia*, terminando numa sequência cadencial ascendente que irá repetir-se no final da primeira frase solística de *A'*.

A segunda secção inicia-se no compasso 14, com o soprano solo a enunciar *Ia*, desta vez acompanhado pela linha do baixo, e os instrumentos reiterando o motivo *a*, inclusive o violino I, embora este último retome o movimento contínuo baseado em *Ia* no compasso seguinte. A partir do compasso 16, é mais uma vez suprimida a linha do baixo, prosseguindo o solista com *Ib* e *Ic*. Verifica-se aqui a modulação de retorno à tônica, com uma pequena modificação melódica de *Ic* (c. 17, 4.º t., 2.ª colcheia) que permite a citação da relativa de Lá Maior, consumando-se a modulação com a dominante de Fá# menor do início do compasso 18. Na frase solística seguinte, observa-se uma modulação de passagem à subdominante (c. 21) que antecede a conclusão da linha vocal. A transição é realizada reiterando *Ia*, no violino, e do motivo *a*, na violeta e no órgão, agora reintegrado no discurso. Nesta frase, os instrumentos apresentam um movimento homorrítmico de colcheias que se detém na cadência final. O ritornelo conclusivo consiste no reenunciar do ritornelo introdutório.

No último andamento é retomada a tonalidade de Ré maior, bem como o tipo de compasso utilizado no início desta obra. Destinado à segunda parte da pequena doxologia, é também retomada a participação coral e de todos os instrumentos, não havendo lugar a secções solísticas. Ritmicamente, destaca-se a célula de , associada às sílabas *princípio*, que já tinha sido utilizada no primeiro andamento, funcionando como uma espécie de motivo recorrente que pontua todo o andamento. Globalmente, nas partes vocais, sobressai o esboçar de uma escrita fugada de expressões diversas, articulada com citações da recitação salmódica em formato de *cantus firmus*, enquanto nos instrumentos se observa um movimento melódico diversificado: ora duplicam esporadicamente as partes vocais, ora retomam o material temático do primeiro andamento, mantendo a continuidade do discurso.

No plano formal, conforme se pode verificar pela figura 6.3.1, este andamento divide-se em três secções, ABC, interpoladas por ritornelos instrumentais de funções estruturantes: o primeiro, mais extenso, de características modulantes, permite o replicar da primeira subsecção vocal na dominante, criando-se assim uma estrutura simétrica, com subsecções de extensão idêntica; o segundo assume funções pré-perorativas, e realiza a transição entre a segunda e terceira secções, com a recapitulação de material temático do primeiro andamento. A primeira secção tem uma função claramente introdutória, apresentando o material temático vocal de valores mais longos, enquanto na segunda se assiste-se a um corte abrupto com as características anteriores do discurso, estruturando-se em duas subsecções fugadas (cc. 36-43, 44-52). A terceira secção, de funções perorativas, divide-se em duas partes, cada uma delas com duas subsecções; na primeira parte, mantém-se a escrita fugada, enquanto na segunda (c. 76 e ss.), de movimento globalmente descendente, a escrita imitativa desaparece, dando origem a três sequências não modulantes que sublinham o restabelecimento da tônica, marcando também o final do andamento e da obra. A estrutura formal reflecte também a divisão do texto, verificando-se uma correspondência entre cada uma das secções e as fracções do texto latino.

Figura 6.3. 1



No plano tonal, assiste-se aqui a um claro privilegiar de tonalidades do lado da dominante, no círculo das quintas. Assim, preparada pelo primeiro ritornelo instrumental, a segunda subsecção encontra-se na dominante, enquanto o primeiro fugato (c. 36) se inicia já na submediante. O primeiro fugato da terceira secção é tonalmente mais instável, iniciando-se na tônica, apresenta modulações de passagem à dominante e à relativa menor, vindo a culminar na mediante (c. 72). A partir daqui, o discurso evidencia características perorativas, sendo retomada a tônica definitivamente na sequência a partir do compasso 76.

Relativamente ao material melódico, este andamento caracteriza-se pela diversidade motivica, com recapitulação de alguns elementos melódicos do primeiro andamento, o que contribui para uma maior consistência temática e formal da obra. Quanto aos temas vocais, em cada uma das secções é apresentado material melódico diferente, verificando-se um progressivo aumento dos valores rítmicos utilizados ao longo do andamento, o que resulta num afrouxamento global do discurso. Na primeira secção, todos os elementos temáticos vocais apresentam características comuns: graus conjuntos e valores longos; reconhece-se a citação da primeira parte do quarto tom salmódico (*Ts1*), no soprano (cc. 1-10) e no alto (cc. 24-33), funcionando como *cantus firmus*, em simultâneo com entradas imitativas, cujos temas se assemelham também à recitação do primeiro e 3.º tons salmódicos (*Ts2* e *Ts3*). Na segunda secção, os temas dos fugatos são mais rápidos (*Tf1* e *Tf2*), ritmicamente idênticos, mas melodicamente simétricos. Na secção final, existe um único tema (*Tf3*), utilizado numa dupla exposição de fugato, que se caracteriza pelo movimento melódico de 3+3 colcheias. Nesta secção surge ainda versão descendente modificada de *Tf3*, o qual, utilizando a mesma estrutura rítmica, rompe com a estrutura melódica original, assumindo um movimento descendente de 2+4 colcheias, sendo utilizado nas sequências perorativas (cc. 66-94).³⁸ Nos instrumentos, o material utilizado deriva directamente do primeiro andamento: o motivo *a*, recorrente ao longo deste andamento, é utilizado em todas as linhas instrumentais; o motivo *b*, é utilizado exclusivamente nos diálogos dos violinos; por último, o motivo *c*, é marcado pelo gesto melódico inicial de quatro semicolcheias, servindo de base a diálogos imitativos nos violinos e oboés.

³⁸ Este processo de progressiva diminuição dos valores rítmicos dos temas utilizados nas três secções deste andamento recorda técnicas composicionais utilizadas por compositores como Weckmann, Froberger, Buxtehude e, mais tarde, por J. S. Bach, p. ex. na Tripla Fuga em Mib Maior BWV 552, que encerra a terceira parte do *Clavierübung*.

Figura 6. 3. 2

Ts1: c. 1, S Ts2: c. 1, A+B Ts3: c. 3, T

a: c. 1, trp b: c. 1, vl I c: c. 9, vl II

Tf1: c. 36, 2.º t., S Tf2: c. 44, 2.º t., S

Tf3: c. 60, A→T→B→S

Se considerarmos este material temático e motivico no seu conjunto, verificamos existir uma correspondência de natureza numérica com a estrutura formal ternária do andamento e da própria obra, uma vez que é evidente a relação com o número três na quantidade de temas e motivos, tanto vocais como instrumentais. Verifica-se também que os motivos de natureza instrumental se apresentam em diferentes versões.

Relativamente à textura, encontramos neste andamento seis tipos: o primeiro, nos *tutti* da secção A e, com algumas modificações, no *tutti* final, caracterizado-se por dois planos, um vocal, de movimento relativamente lento, onde se esboçam entradas imitativas e sobressaem as linhas em formato de *cantus firmus*, e outro instrumental, onde predominam os diálogos imitativos, baseados em *a*, nos trompetes e oboés, em *b* e *c*, nos violinos, enquanto a violela e o órgão constituem o grupo de baixo contínuo, função que conservam ao longo de todo o andamento— no *tutti* final, os trompetes associam-se à violela e ao órgão na sustentação das notas pedais —; o segundo, nos ritornelos instrumentais, observando-se a manutenção dos diálogos imitativos, mas de modo mais esparso; o terceiro, muito contrastante, encontra-se no início das secções B e C, embora com pequenas diferenças, caracterizando-se por uma redução drástica dos

níveis da textura, a qual se circunscreve às entradas vocais, unicamente acompanhadas pelo baixo contínuo (cc.36-40) ou também pelas duplicações nos violinos e oboés (cc. 62-64), ainda que mais tarde, na parte final de cada uma destas subsecções, os trompetes se reintegrem também no discurso, pontuando as transições e sublinhando o início das frases; a quarta, no segundo fugato (cc. 44-52), caracteriza-se pelo reduzido uso da imitação, nos instrumentos, surgindo, ao invés, a duplicar ocasionalmente as vozes, em particular os oboés, só os violinos mantêm as características de diálogo, completando a textura; a quinta, surge no segundo fugato de C, observando-se a estrita duplicação instrumental das partes vocais, em que os instrumentos se revezam nas diferentes entradas, excepto os trompetes que continuam a desempenhar funções transitivas; por último, a sexta, surge na tripla sequência perorativa (cc. 76-93), caracterizando-se pelo movimento globalmente descendente de todas as partes, com os instrumentos a duplicar as vozes, embora se observe uma diminuição progressiva do movimento instrumental.

O andamento abre directamente com uma secção coral, marcada pelos valores rítmicos longos nas partes vocais, em que as entradas são assinaladas ou duplicadas pelos instrumentos, nos trompetes, com o motivo *a*, e nos violinos, com o motivo *b*, qualquer um deles dando origem a jogos dialogais. Note-se que o violino II só inicia a sua participação em simultâneo com a entrada do tenor, enquanto os oboés duplicam as linhas do alto e soprano. O acento da recitação salmódica do soprano, que recai sobre a sílaba *semper*, é assinalado pela aparição do motivo *c*, no violino II, imitado de seguida pelo violino I, a antecipar o material melódico utilizado no ritornelo seguinte. Esta subsecção termina com uma cadência na dominante. No primeiro ritornelo instrumental, este motivo será reiterado pelo violino I, como um ostinato, mas numa variante ascendente, sustentando a permuta motivica baseada em *b* entre o violino II e os oboés, nos primeiros compassos. Logo a seguir, o carácter obstinado dos compassos iniciais do ritornelo é prolongado no diálogo imitativo que inclui também o violino I, culminando na cadência à dominante dos compassos 19-20. Os trompetes são então reintegrados no discurso marcando o início da frase perorativa, a qual se caracteriza por uma maior participação instrumental, em que os violinos reenunciam o material motivico utilizado anteriormente.

A partir do compasso 24, assiste-se à reexposição da primeira subsecção vocal, agora na dominante e com algumas alterações, nomeadamente ao nível instrumental, com os oboés a marcar o início desta subsecção com o motivo *a*, e ao nível vocal, com alteração da ordem das entradas, BTAS, ficando a recitação salmódica da responsabilidade do alto, em todos as restantes características se observa um paralelismo entre as duas subsecções. No compasso 36, verifica-se um corte radical na textura do discurso, a marcar o início do primeiro fugato, com entradas em stretto e respostas reais que sublinham o carácter conclusivo deste andamento, exceptuando a última que é tonal. A sequência de entrada das vozes é a seguinte: S, T, B, A. Os instrumentos surgem só após o terminar da exposição, vindo a duplicar as linhas vocais no crescendo final de tensão que desemboca no segundo fugato, onde reaparecem os trompetes. Aqui a exposição é irregular, com entradas vocais simultâneas e o tema melodicamente invertido, verificando-se uma tendência para o movimento homofónico. A partir do compasso 49, é retomada a tonalidade principal.

O ritornelo instrumental que se segue constitui o ponto médio de todo o andamento, sendo muito provavelmente por esta razão que se assiste aqui recapitulação de elementos temáticos do andamento inicial (*Ia* e *Ic*), no órgão+violeta+obI, e no

violino I (c. 55). No caso de *Ic*, este surge na sua configuração original, com a modificação da última nota por razões tonais, enquanto em *Ia* o movimento da linha melódica é invertido. Este ritornelo utiliza também o mesmo tipo de figuras conclusivas do primeiro andamento (cc. 58-59).

A terceira secção principia com um novo fugato, apoiado inicialmente só pelas cordas e órgão, até ao final da exposição. A partir do compasso 65, os trompetes são reintegrados no discurso, com o motivo *a*, e no compasso seguinte os oboés, vindo em conjunto com as cordas a intensificar as duplicações das vozes. É também a partir daqui que ocorrem as modulações de passagem à dominante, submediante, relativa menor e medianta menor, vindo a concluir na relativa (c. 75), a maior parte das quais, concretizadas através de cadências dóricas. No compasso 69 surge novamente o motivo *a* no trompete I, a marcar o epílogo da escrita imitativa vocal, assistindo-se às últimas entradas do tema pela ordem TASSB. Esta subsecção termina antecipando a utilização da versão modificada de *Tf3*, que irá constituir a base das sequências perorativas seguintes. Em todas elas o movimento de colcheias é globalmente descendente, apoiado em notas longas das vozes e instrumentos: na primeira (cc. 76-83), já na tónica, o motivo de colcheias surge nas linhas do baixo, tenor e cordas, enquanto as notas longas vêm no alto, soprano e oboés; na segunda (cc. 83-88), anunciada pelo recorrente motivo *a*, ao invés, o motivo de colcheias surge no tenor, alto, soprano e violino II, e as notas longas vêm no baixo, viola, violino I e oboés, enquanto os trompetes, reintegrados no discurso, acentuam o segundo tempo do compasso com a fórmula rítmica, ♩ ♩ ♩, vindo a terminar na dominante; por último, a terceira (cc. 88-94), consiste numa replicação da primeira sequência, mas com algumas modificações, verificando-se aqui um afrouxamento geral do movimento, seja nas vozes, seja nos instrumentos, a preparar a subsecção perorativa final. Esta última, é marcada inicialmente pela reiteração imitativa de *c*, nos violinos, enquanto os trompetes demarcam os primeiros três compassos desta subsecção com o motivo *a*. As linhas vocais desenham então escalas descendentes de semínimas, vindo a desembocar nas notas pedais sobre a dominante e a tónica, em duas frases paralelas, num efeito de cadência alargada, continuando as demarcações frásicas a ser feitas pelo motivo *a*, nos oboés, enquanto os violinos retomam os diálogos imitativos que cessam a quatro compassos do final do andamento.

1. 4. FAA I, 7: *Missa*

A Missa em Fá Maior cumpre polifonicamente todas as rubricas do Ordinário, com exceção do *Benedictus*, o qual, em conjunto com os levantamentos do *Gloria* e do *Credo*, constituem as únicas intervenções de canto-chão na execução da obra. A cada uma das rubricas corresponde um número diferenciado de andamentos, sendo de salientar a significativa extensão da rubrica do *Gloria*, a qual, só por si, é constituída por dez andamentos (cf. apêndice D).

Poder-se-ia considerar que a manifesta valorização da *Doxologia magna* se devesse ao facto desta obra ter sido escrita inicialmente só com as duas primeiras rubricas do Ordinário, à semelhança de outras versões polifónicas da Missa do período Barroco, em particular de compositores relacionados com o universo luterano, constituindo as rubricas do *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei* aditamentos posteriores, e explicando-se, nesse sentido, as modificações observadas na instrumentação e na textura vocal, a partir da rubrica do *Credo*. Porém, de acordo com a análise feita, e tendo em conta a distribuição das partes vocais e instrumentais na fonte utilizada, a qual confirma o encadeamento das linhas individuais e o cessamento gradual das diferentes partes, consideramos que a hipótese mais provável para explicar esta característica será a de que a arquitectura da obra obedece ao plano de enfatizar a rubrica do *Gloria*, cujo texto se caracteriza por uma expressão mais apologética, adequando-se muito provavelmente ao contexto em que teria sido executada, resultando numa escrita musical mais brilhante, conforme se poderá verificar mais à frente. A partir desta rubrica, observa-se também a redução da participação solística, circunscrita então às secções concertadas do *Credo*. Cria-se, deste modo, um efeito de depuração da tensão discursiva, que atinge o seu culminar na rubrica do *Agnus Dei*, onde só intervêm as partes vocais de *tutti* e o órgão — modelo supremo da música vocal litúrgica romana. Assim, após a rubrica do *Gloria*, Francisco António de Almeida opta por uma espécie de anti-final, num efeito retórico surpreendente, ao invés da prática comum na época, revelando uma lógica composicional muito particular que, para nós, não pode deixar de evocar a famosa sinfonia n.º 45 de Josef Haydn, conhecida por *O Adeus*. Esta é, aliás, uma das características mais significativas da obra, e que a torna singular no conjunto de obras analisadas.³⁹

Escrita para solistas, coro e orquestra, esta *Missa* divide-se em dezasseis andamentos distribuídos pelas diferentes rubricas. Como se pode observar no apêndice D, predomina participação do *tutti* vocal, estruturando o discurso: dez destes andamentos destinam-se ao coro, com ou sem participação da orquestra, três dos quais em estilo concertado. Quanto aos solistas, verifica-se uma clara preferência pelas vozes de soprano e alto, contendo dois andamentos destinados ao soprano (5.º, 10.º and.), um ao alto (6.º and.) e outros dois em dueto de soprano e alto (2.º, 8.º and.). A participação solística do tenor e do baixo restringe-se ao quarteto do décimoprimeiro andamento e às subsecções solísticas do *Gloria* e do *Credo*.

Relativamente à participação instrumental, esta inclui duas trompas, duas flautas, que alternam com dois oboés, violinos, violeta e órgão, além do violone. Nos

³⁹ Não tenho conhecimento de outra obra deste período que se lhe assemelhe, neste aspecto.

andamentos solísticos e nas secções concertadas, a maior parte das vezes, a instrumentação é reduzida às cordas, embora em três daqueles andamentos surjam também os oboés, as flautas e as trompas. As linhas das flautas e dos oboés, estão escritas na mesma parte, alternando nos diversos andamentos, o que muito provavelmente significa a existência do mesmo executante para os dois instrumentos.

À semelhança do que acontece nas restantes obras de Francisco António de Almeida, a orquestra desempenha um papel relevante no discurso musical, tanto no plano estrutural, como no temático, não obstante assumir, esporadicamente, uma função meramente duplicativa das vozes nas secções em *stile antico*, desdobrando ritmicamente as linhas vocais e nas secções solísticas.

A tonalidade principal da obra é Fá maior, verificando-se o uso frequente da figura de retórica, *mutatio toni*, por razões expressivas. Os andamentos escritos na tónica constituem os eixos estruturantes da obra, dado que iniciam e encerram as diferentes rubricas, correspondendo, quase na totalidade, às intervenções do *tutti*, com excepção do décimo andamento, que é uma ária para soprano. Quanto ao número de acidentes utilizado na armação de clave, este não ultrapassa os dois bemóis, podendo-se observar que, para além dos andamentos escritos na tónica, todos os restantes, cujas tonalidades impliquem acidentes na clave, apresentam a falta de um acidente. Verifica-se que a organização tonal de cada rubrica obedece a critérios de natureza diversificada, assim, o conjunto dos três andamentos do *Kyrie* apresenta uma estrutura simétrica na sequência de tonalidades: tónica-relativa menor-tónica. No caso do *Gloria*, observa-se um percurso tonal no sentido das subdominantes, chegando à relativa da subdominante e à dominante menor. Observa-se também a utilização ocasional do modo menor, em andamentos de texto particularmente expressivo, tal como no oitavo e nono andamentos. A partir do final desta rubrica, verifica-se a estabilização tonal na tónica.

Tanto no plano rítmico como no melódico se observa uma grande diversidade do material de base utilizado, sobressaindo, contudo, o contraste entre as secções e andamentos em *stile antico* ou em movimento homofónico simples, onde os temas são mais austeros, e outros de características claramente concertantes, de grande diversidade rítmica e melódica. A maioria dos compassos utilizados é de divisão binária (C, C), sendo também utilizada a divisão ternária (3/4, 3/8) no terceiro, sexto e décimo andamentos.


As indicações da agógica musical são bastante escassas, pois só em seis andamentos encontramos indicações de movimento, não restando qualquer outra indicação, exceptuando a singular indicação de execução *col piombo*, no oitavo andamento, referente às partes de violino.⁴⁰

A fonte manuscrita utilizada, que à semelhança das restantes analisadas é a única que se conhece para esta obra, não apresenta registo de alterações, emendas ou cancelamentos, observa-se, todavia, numerosos erros, bem como o facto desta fonte testemunhar a existência de várias mãos. Verifica-se que as diferentes caligrafias musicais utilizadas divergem daquilo que podemos considerar como padrão nas restantes fontes, embora em FAA I: 4 e 5 se possa também verificar a existência de diferentes caligrafias. Nesta mesma fonte, encontramos uma parte suplementar para órgão, também com uma caligrafia diversa, com a designação de *Basso trasportato*, em que a parte do baixo contínuo foi transposta de uma segunda maior abaixo. A necessidade de uma parte do baixo contínuo transposta só se deverá ter colocado na

⁴⁰ A este respeito, ver a hipótese atrás tratada em FAA I: 4.

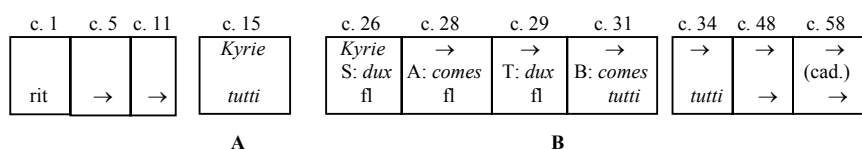
circunstância do órgão a utilizar ter um diapasão mais agudo. Situação relativamente comum, dada a diversidade da altura de referência na época em questão.

O primeiro andamento desta obra destina-se ao coro e ao *tutti* orquestral, correspondendo à primeira invocação do *Kyrie*. Globalmente, destacam-se as características da introdução instrumental, que apresenta semelhanças com a mesma secção da oratória *La Giuditta* (FAA I, 2), qualquer uma das duas evocando, na sua primeira subsecção, o modelo da *Intrada*, pela utilização de instrumentos de metal, com figurações características,⁴¹ embora neste caso tenha uma extensão muito reduzida, enquanto na segunda e terceira subsecções desta introdução se expõe o material motivico que irá ser utilizado nas partes instrumentais, ao longo deste andamento. É notória a influência de modelos profanos, nomeadamente do campo da ópera, pela textura estratificada em dois níveis básicos, de melodia e acompanhamento, e pelo cunho dramático que apresenta, contribuindo para preparar o carácter da secção seguinte. Sobressai também, pelas características da introdução, o contraste com o carácter austero da secção vocal que se lhe segue, em *stilo antico*, com os instrumentos a duplicar total ou parcialmente as vozes, ainda que a escrita fugada, no sentido mais estrito, modelo supremo da música vocal sacra, só surja após uma primeira secção vocal de transição, onde se esboça a estrutura de um discurso de características imitativas.

No que diz respeito ao ritmo, é utilizado o compasso quaternário, sem qualquer indicação de movimento, no entanto, o carácter festivo expresso na subsecção inicial deixa adivinhar um movimento moderadamente rápido. Nos instrumentos, encontramos fórmulas rítmicas típicas dos metais, , e gestos melódicos ascendentes e descendentes de fusas que surgem unicamente nos primeiros quatro compassos, nos violinos. É notória a diferença de movimento entre as partes vocais e instrumentais, apresentando as primeiras ritmos de valor mais longo.

No plano formal, além da abertura instrumental que apresenta uma construção tripartida, o andamento estrutura-se em duas secções vocais, a segunda das quais é uma fuga, com uma exposição regular de respostas tonais e contratema variado, conforme se pode observar na figura 7. 1. 1.

Figura 7.1. 1



Em termos tonais, o primeiro andamento caracteriza-se pela alternância entre a tonalidade de Fá maior e a sua homónima menor. Assim, se no início se define inequivocamente a tonalidade de Fá maior, a partir do compasso 8, assiste-se à mudança para Fá menor, numa inflexão tonal que se mantém a maior parte do tempo até ao final deste andamento. Além desta inflexão, observam-se também modulações de passagem à

⁴¹ Esta peça instrumental foi frequentemente utilizada na abertura de obras sacras ou profanas com carácter festivo aproximadamente até finais do século dezoito.

submediante e dominante menor, através da alteração cromática do acorde de segundo grau, o qual assume a função de dupla dominante (cc. 37, 45, 47, 48 e 53), por vezes em formato de acorde diminuto.

Relativamente ao material temático e motivico, no plano vocal, regista-se aqui um tema principal, *I*, baseado no arpejo do acorde da tónica e associado à expressão *Kyrie*, que serve de base à escrita imitativa deste andamento, e um tema secundário *II*, associado ao resto da invocação, *eleison*, baseado em escalas descendentes, de estruturas rítmicas diversas, algumas delas quebradas, reproduzindo a disposição intervalar do modo frígio, e outras resumidas a um pentacórdio. No plano instrumental, identificamos três motivos, *a*, *b* e *c*, qualquer um deles surgindo na introdução: o primeiro consiste na estrutura melódica principal da sequência descendente da segunda subsecção, o segundo funciona como acompanhamento, dando origem, mais tarde, a jogos dialogais nos violinos, e o terceiro, caracterizado pelo movimento ascendente de tercinas de semicolcheias, vem a ser utilizado de modo recorrente, mais tarde, ao longo da obra. Para além destes últimos, só na subsecção da *Intrata* são utilizados dois outros motivos, o primeiro consiste na figuração típica de instrumentos de metal, e o segundo, em gestos melódicos de semifusas que sublinham o carácter festivo.

Figura 7.1.2

a: c. 5, vl I e II; *b*: c.5, cor, vla, org

c: 11, vl I e II

I: c. 15, S

II: c. 15, T (c. 18, B)

Ky - ri - e e - lei - son

Ky - ri - e e - lei - son

Quanto ao parâmetro da textura, as tipologias aqui encontradas dividem-se em dois grupos, o primeiro diz respeito às subsecções estritamente instrumentais, e o outro às restantes. Nas subsecções instrumentais, o discurso apresenta-se em três tipos: o primeiro, circunscreve-se à subsecção inicial, caracterizando-se pela participação imitativa dos metais, com figurações típicas; dos violinos, com gestos rápidos de fusas ascendentes e descendentes, também de modo imitativo, enquanto a violela e o órgão constituem o grupo de contínuo; o segundo (cc. 5-10) é constituído pelos níveis de melodia e acompanhamento, estruturando-se em dois planos, no primeiro, os violinos e as flautas apresentam *a* de modo imitativo, enquanto as trompas, violela e órgão realizam o motivo *b*, e no segundo, em simultâneo com a mudança de modo, o discurso fica menos espesso, só com as flautas a apresentar a melodia, enquanto os restantes instrumentos realizam *b*, com excepção das trompas, que mantêm uma nota pedal da

tónica; no terceiro, os dois violinos apresentam *c*, a violeta e a trompa I realizam *b*, e as flautas, trompa II e órgão, se mantêm sobre as notas do acorde da dominante, antecipando a conclusão desta introdução. As secções de *tutti* são marcadas por um discurso imitativo — na secção B encontramos uma fuga —, em que os instrumentos intervêm quer a duplicar as vozes, como é o caso das flautas, com ornamentações e desvios melódicos à linha duplicada, da violeta, do órgão ou dos violinos, estes últimos de modo furtivo; quer a realizar um discurso dialogal evolutivo baseado em *b*, nos violinos; quer, ainda, no caso das trompas, a marcar as transições frásicas e a associarem-se às entradas do baixo, na secção fugada.

O andamento abre com as trompas expondo imitativamente um motivo típico dos instrumentos de metal, acompanhadas pelos violinos que alternam gestos melódicos rápidos alternados, de fusas, com imitações cerradas, conferindo um carácter festivo ao discurso. A partir do compasso 5, a textura instrumental modifica-se, passando agora a um registo de melodia e acompanhamento, na homónima menor. A introdução instrumental termina com a citação do motivo *c*, que desemboca na sétima diminuta da dupla dominante, seguindo-se a reiteração homorrítmica do acorde da dominante. O material motivico aqui apresentado reaparecerá mais tarde, em diferentes andamentos.

Após a introdução instrumental, segue-se a primeira secção vocal (cc. 15-25), assumidamente na homónima menor, onde se esboçam entradas imitativas baseadas em *I*, no soprano e no alto, mas sem continuidade, antes desenvolvendo-se um contraponto fundamentado no segundo tema vocal, com entradas em stretto, resultando num tecido vocal homogéneo. Entretanto, os violinos desenvolvem jogos dialogais baseados em *b*, onde sobressai o paralelismo do movimento, sobretudo a partir do compasso 18, e as flautas duplicam as vozes de modo descontínuo e ornamentado, decalcando o motivo *a* do tema *II*. Esta primeira secção vocal termina, uma vez mais, com um processo cadencial na dominante, elaborado sobre uma pedal no baixo, e anunciado por um acorde de sexta napolitana (c. 19) e uma cadência frígia (c. 20).

A segunda secção abre com uma exposição de fuga baseada no material melódico da secção anterior, em que as entradas do tema se sucedem regulares (S, A, T e B), com respostas tonais. À semelhança de outras secções de escrita fugada, também aqui o contratema — ainda que neste caso irregular — se encontra enunciado na flauta II, caracterizando-se pelo uso de retardos, seguindo depois, as duas flautas, com as duplicações vocais. Com a entrada da voz mais grave, surgem também as trompas e, depois, os violinos, completando a textura. As primeiras ficarão, até final do andamento, associadas às entradas do baixo, enquanto os violinos retomam o motivo de acompanhamento instrumental, em jogos imitativos melodicamente simétricos. Terminada a exposição, sucedem-se as entradas supranumerárias em stretto de *I* — B, S e depois A, S —, e de *II*, replicando o início da primeira secção. Nos compassos 37 a 42, assiste-se a uma modulação à dominante, verificando-se, a partir do compasso 41, um adensar da textura, com o reaparecimento das trompas que desenvolvem um diálogo imitativo entre si, enquanto os violinos, duplicando as partes vocais, se afastam gradualmente das figurações de acompanhamento. Posteriormente, o motivo *a* é retomado nas flautas (cc. 44-45), a anteceder o acorde de sétima diminuta da dupla dominante de Dó menor (c. 47), o qual, marcando a inflexão a Sol menor, anuncia assim o final desta subsecção intermédia. Nas subsecções perorativas, mantêm-se a oscilação tonal entre Dó menor e Sol menor, acentuada pelas sequências dos compassos 55-57 e 58-61, onde se observam diálogos imitativos no soprano, alto e tenor,

estabilizando finalmente em Fá menor, a partir do compasso 63, com uma nova seqüência a anteceder a cadência final, anunciada pelo acorde de sétima diminuta da dupla dominante. Nestas subsecções, o peso do discurso fugado tende a diminuir, com a última entrada do tema na parte do alto (cc. 57-58), enquanto nos instrumentos persiste a textura tripartida, ou seja, as trompas mantêm as imitações cerradas; as flautas duplicam as partes vocais; e as cordas retomam gradualmente o motivo de acompanhamento. O andamento conclui com uma cadência na tonalidade inicial de Fá maior, acabando, contudo, neste contexto, por funcionar como uma picarda.

O segundo andamento destina-se ao texto do *Christe eleison*, e consiste num dueto solístico para soprano e alto, acompanhado pelos oboés — que não participaram no primeiro andamento —, violinos, viola e violone, sem parte de órgão. Todavia, dada a existência de cifras na parte de violone, a realização do baixo contínuo deve estar assegurada por um outro instrumento, como por exemplo, um cravo ou uma tiorba. Encontra-se escrito na tonalidade de Ré menor, embora sem armação de clave, em compasso quaternário, não apresentando também qualquer indicação de movimento.

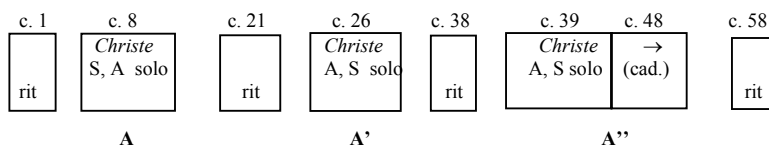
Neste andamento, sobressaem vários aspectos de natureza estilística, nomeadamente: a consistência e unidade temáticas, de características marcadamente rítmicas, a lembrar a escrita de António Vivaldi; os processos de justaposição formal e temática que originam paralelismos, simetrias, etc.; a realização da linha de contínuo sem a participação do órgão, como era habitual; os planos de textura muito límpida, e de uma grande eficácia discursiva.

Em termos rítmicos verifica-se que o material utilizado, apesar de bastante reduzido, apresenta uma diversidade de acentuações que conferem um colorido muito particular a este andamento. Assim, encontramos fórmulas rítmicas que marcam o início de cada compasso (1); outra, de âmbito mais curto, sincopada, de acentuação iâmbica (2); e uma outra anapéstica (3), utilizada em seqüências cromáticas ascendentes, nas quais são acentuados os tempos fracos do compasso, ou também em figurações cadenciais:

(1) C ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩; (2) C ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩; (3) C ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩.

O andamento estrutura-se em três secções (A, A', A''), todas elas baseadas no mesmo material temático, diferindo entre si ao nível das tonalidades e da estrutura interna. A articulação entre a segunda e terceira secção inclui uma brevíssima interpolação instrumental transitiva de carácter modulante. A terceira secção inclui uma subsecção suplementar de características perorativas (c. 50).

Figura 7.2



Relativamente às suas características tonais, verifica-se a existência de modulações à relativa maior, no final da primeira secção, e à dominante menor, na secção intermédia. A maior parte dos processos modulantes ocorre no final de

seqüências ascendentes, frequentemente intermediadas pela dupla dominante. Não obstante, dadas as características cromáticas de uma fracção do material temático, as oscilações tonais são frequentes, resultando numa relativa ambiguidade harmónica, decorrente das repetidas progressões cromáticas por movimento contrário, nas quais são claramente evitadas as cadências à dominante com o acorde de sexta alemã, sendo substituídas por um acorde de #6 sobre o sexto grau (p. ex. c. 5: 4.º t.).

Como anteriormente foi referido, o material temático utilizado neste andamento é muito conciso, circunscrevendo-se a um tema principal dividido em dois elementos contrastantes, *Ia* e *Ib*. O elemento *Ia* apresenta-se em duas versões, *Ia1* e *Ia2*, que correspondem à reiteração da primeira parte do tema em cada uma das vozes. Além do tema principal, é possível identificar, também, dois motivos utilizados nas regiões cadenciais, *a* e *b*, o primeiro, instrumental, e o segundo, vocal, de carácter essencialmente rítmico, bem como um grupo de figurações cadenciais que consiste numa versão ornamentada do *motivo b*.

Figura 7.2.1

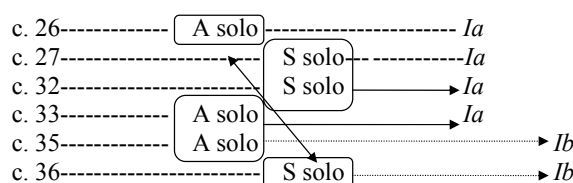
The figure displays musical notation for Oboe I & II. At the top, it shows two themes: *Ia1 e Ia2* (measures 1-2) and *Ib* (measure 4). Below this, there are two motifs: *a* (measures 6-8) and *b* (measure 11). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "lei-son" is written below the final measure of motif *b*.

Relativamente ao parâmetro da textura, esta apresenta características sensivelmente constantes ao longo do andamento, verificando-se apenas uma permuta de funções entre os oboés e os dois solistas, nas secções vocais. Assim, a textura compõe-se de dois níveis: o primeiro é constituído pelo grupo de contínuo, o qual engloba o violone, a violela e os dois violinos, executando a mesma linha melódica, exceptuando nas subfrases cadenciais de cada secção e no início do ritornelo intermédio, em que os violinos substituem os oboés; o segundo, pelos oboés e pelos solistas, que lideram o discurso, apresentando imitativa e alternadamente o material melódico principal. Nas secções vocais, os oboés ora duplicam as partes vocais, ora realizam as articulações frásicas, ora, ainda, quando é apresentado *Ib*, procedem à acentuação rítmico-harmónica do discurso.

O andamento abre com duas frases em que são apresentados reiteradamente *Ia* e *Ib* pelos oboés, a primeira, tonal e melodicamente convergente, e a segunda, divergente, caracterizada por movimentos cromáticos em sentido contrário, desembocando na dupla articulação das figurações cadenciais, primeiro nos oboés, depois nos violinos, concluindo-se assim a introdução instrumental. Paralelamente, as entradas dos solistas (c. 8 e ss.) reproduzem a primeira frase instrumental, enquanto os oboés articulam as subfrases com pequenas intervenções até à entrada de *Ib* (c. 12), altura em que passam a reforçar ritmicamente o discurso, realizando as notas da harmonia. Entretanto, a

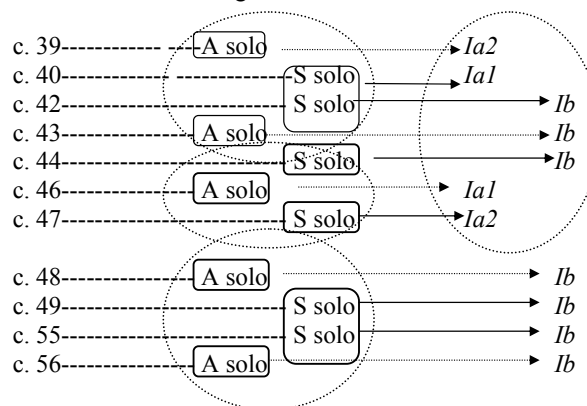
intercalação de duas subfrases intermédias, elaboradas com *b* (cc. 11, 14-15), resulta no alongamento da frase, permitindo a modulação à relativa maior, através de uma breve sequência (cc. 15-16). Segue-se uma frase perorativa que começa reiterando *Ia*, com inflexões tonais no sentido da subdominante, e prosseguindo, a partir daí, com uma sequência mais extensa baseada em *b* e na célula $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, a confirmar a modulação a Fá maior. No ritornelo que se segue, a apresentação imitativa de *Ia* é feita pelos violinos, retomando-se, a partir do compasso 23, as características anteriores da textura, com os oboés a reenunciarem *Ib*. Na segunda secção vocal assiste-se a um jogo de simetrias e complementaridades de natureza formal, elaborado com a sequência de entradas do tema nos solistas, conforme se pode verificar na figura que se segue:

Figura 7.2.2



Assim, na primeira secção as entradas vocais alternam de modo regular, com especial utilização do segundo elemento temático, que surge em quatro entradas consecutivas, aqui, a intervenção vocal inicia-se com o alto solo, com *Ia*, que, paralelamente, também é reenunciado quatro vezes, seguindo-se dois pares de entradas, um em cada solista, a terminar com o soprano solo enunciando *Ib*. Após o reenunciar do primeiro elemento temático, nos dois solistas, segue-se uma subfrase intermédia que conduz o discurso à dominante menor, passando pela tónica (cc. 29-31). Nos compassos 32 e 33, ponto médio desta secção e do andamento, surgem duas entradas completas de *Ia*, concluindo-se *A* com a apresentação da segunda parte do tema. A tónica é retomada de imediato (c. 38), iniciando-se a última secção com a entrada do tema na sua versão *Ia2*, no alto. A partir daqui podemos identificar uma rede de entradas temáticas marcada por diversos jogos de simetria e complementaridade, conforme se pode verificar pela figura 7.2.3. A segunda parte de *Ia* aparece pela primeira vez em homofonia, nas duas partes vocais (c. 41), iniciando-se a partir daí um processo modulante baseado em *Ib*, que vem a desembocar no último par de entradas de *Ia*, na dominante menor e na tónica. As entradas de *Ib* que se seguem (cc. 48-49) marcam o início da subsecção perorativa, a qual se caracteriza pela intercalação de duas pedais, a primeira, na dominante (cc. 51-52) e a segunda, na dupla dominante (cc. 54-55), elaboradas com uma versão alongada de *b*, em que os solistas trocam de funções. Paralelamente, seguem-se duas entradas do segundo elemento temático, no soprano e no alto, fechando-se a participação solística com as figurações cadenciais anteriormente descritas. O epílogo instrumental consiste numa replicação do ritornelo inicial.

Figura 7.2.3

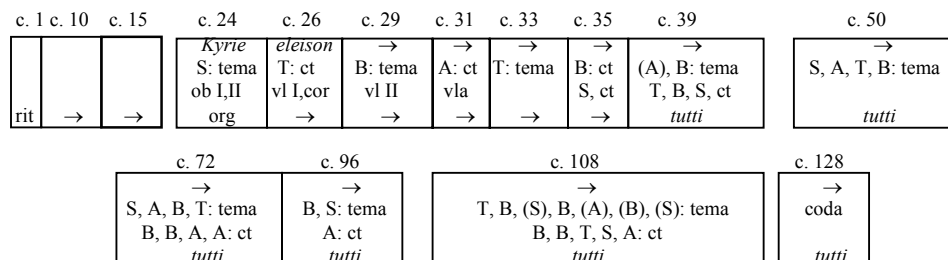


O andamento final do *Kyrie* é o mais extenso da primeira rubrica da Missa. É marcado pelo retomar de diversas características que permitem considerar os três andamentos iniciais desta obra como uma unidade formal bem definida, tais como: a escrita imitativa, aqui consubstanciada numa fuga mais extensa que a do primeiro andamento; a participação do *tutti* vocal e instrumental, com ritornelos introdutórios e excluindo os solistas; bem como o retomar da tonalidade de Fá maior. A articulação entre as partes vocais e instrumentais é feita sobretudo pelos oboés, mas também pelas trompas, através da duplicação vocal, enquanto os violinos adoptam frequentemente figurações contínuas de colcheias em arpejo mantendo a constância do movimento. O discurso readopta aqui um tom marcadamente festivo, anunciado na frase inicial desta rubrica da Missa (*Intrada*), de uma amplitude patente na morfologia do material temático e motivico, sem inflexões tonais a modificar-lhe as características.

Encontramos aqui uma escrita em compasso ternário, com a indicação de movimento *Allegro*, sendo a textura vocal muito fluida, com figuras rítmicas de semínimas e mínimas, muito raramente de colcheias, enquanto nos instrumentos, ainda que duplicando as vozes, o movimento é globalmente mais intenso. No ritornelo introdutório, as trompas assumem um papel relevante no discurso, liderando motivicamente as sequências com a reiteração da célula rítmica: ♪♪ ♪♪ ♪♪.

No plano formal, a fuga vocal estrutura-se em cinco partes (cf. figura 7.3), delimitadas pelas modificações tonais: exposição incompleta com respostas tonais (cc. 24-49), à qual se junta uma falsa entrada no alto (c.39) e uma outra, supranumerária, no baixo, após a qual acontece após uma modulação à dominante; contra-exposição completa na dominante, a terminar na submediante (cc. 50-71), com respostas reais; secção modulante (cc. 72-107), onde se observam inflexões à relativa menor, submediante e subdominante; recapitulação (cc. 108-127) na tónica e modulação de passagem à dominante, com entradas do tema no tenor e no baixo, e várias falsas entradas, tendencialmente em stretto; finalmente, a coda, com longas pedais na tónica e na dominante.

Figura 7. 3. 1



O ritornelo introdutório, por sua vez, de características não imitativas, estrutura-se em três partes, duas das quais elaboradas com frases duplas que apresentam uma concepção baseada na proporção ternária, estabelecendo-se assim uma estrutura de características simétricas que nos remete para uma leitura simbólica desta matriz numérica, como se pode verificar a partir da figura que se segue:

Figura 7. 3. 2

$$\text{n.º de cc.: } \frac{6}{123} \frac{3}{123} \frac{5}{12321} \frac{3}{123} \frac{6}{123(x2)}$$

Assim, a primeira frase divide-se em três subfrases de dois compassos cada, enquanto a segunda é constituída por um grupo de três compassos onde predominam os ritmos pontuados. A segunda parte caracteriza-se pelas figurações de colcheias, descrevendo uma melodia quebrada, em arco, elaborada sobre uma pedal da dominante, cujo ápex é precisamente o compasso 12 (1+2=3), ponto médio do ritornelo instrumental, sendo o terceiro compasso do terceiro grupo. A terceira parte apresenta uma frase introdutória, de três compassos, a anteceder outras tantas subfrases sequenciais de dois compassos cada.

No que respeita ao material temático e motivico utilizado neste andamento, podemos considerar que as suas estruturas melódicas fundamentais se encontram já enunciadas neste ritornelo. Logo nas primeiras frases, é notória a derivação melódica da tríade da tónica, nas quatro semicolcheias ascendentes, no violino I, e a posterior reiteração de terceiras paralelas descendentes, reproduzindo o contorno melódico do tema vocal, enquanto a reiteração descendente da célula ♪♪♪♪ , constitui uma versão ornamentada do contratema da fuga, como abaixo se pode verificar. Assim, nas partes vocais, encontramos o tema *T*, com as suas versões *dux* e *comes*, associado à palavra *Kyrie*, estruturando-se no arpejo do acorde da tónica, vindo a modular à dominante; e o contratema *CT*, associado à palavra *eleison*, que se caracteriza pela utilização do tetracórdio descendente tónica-dominante, em valores mais longos. As versões instrumentais serão adiante designadas por *ti* e *cti*. É também possível identificar uma célula rítmica de seis colcheias nos violinos, *a*, que funciona principalmente como impulsionador rítmico do discurso.

Figura 7. 3. 3

ti: vl I e cor, cc. 2-3

cti: cor I e II, c. 7 *a*: vl I e II, vla c. 10

T: S, c. 24 CT: T, c. 26

Ky - ri - e

Relativamente ao parâmetro da textura, encontramos aqui quatro tipos: o primeiro surge unicamente no ritornelo instrumental (cc. 3-6), caracterizando-se pelos breves diálogos imitativos entre trompas, oboés e violinos; o segundo, também instrumental, surge tanto na introdução (cc. 7-23), como no final da recapitulação (cc. 122-127), caracterizando-se pela divisão em dois planos, melodia e acompanhamento, utilizando principalmente *cti*, isto em simultâneo com um tecido vocal tendencialmente menos imitativo (cc. 122-127); o terceiro corresponde à parte vocal fugada, verificando-se que os instrumentos duplicam as vozes de modo descontínuo e ornamentado, sobretudo a partir da parte final da exposição; o quarto caracteriza o discurso conclusivo da última secção da fuga vocal, onde surgem entradas imitativas baseadas em *ct*, num movimento globalmente descendente, elaborado sobre as notas pedais da tónica e da dominante.

O andamento abre com a reiteração homorrítmica do acorde de Fá maior, por todos os instrumentos. O gesto melódico de semicolcheias precipita o discurso no único diálogo imitativo de todo andamento, entre trompas, oboés e violinos, apresentando *ti*, que resulta num pequeno percurso tímbrico em arco (cor→ob→vl→ob→cor), completado no início da frase seguinte. Aqui é apresentado *cti*, pelas trompas, acompanhado pelas articulações de semínimas nos restantes instrumentos, vindo a confluír numa frase intermédia baseada em *a*, na dominante, que constitui o ponto médio do andamento. Segue-se uma frase de três compassos harmonicamente circular (I-IV-V-I) que, em paralelo com a dos compassos 7-9, reintroduz *cti* e prenuncia a sequência perorativa. O ritornelo fecha com a rearticulação homorrítmica do acorde da tónica, tal como começou.

Após uma breve pausa, dá-se início à fuga vocal (c. 24), ocorrendo um corte com a textura anterior, sendo as entradas vocais acompanhadas pela gradual reintrodução da participação instrumental. Assim, com a entrada do tema no soprano, só a linha do baixo se mantém activa; segue-se a entrada do contratema, no tenor, e do tema, no baixo — versão *comes* —; entretanto, são reintroduzidos os oboés (cc. 27-28) e também as trompas (c. 32), logo após a entrada do contratema no alto. A exposição completa-se com a entrada do tema no tenor e do contratema no baixo. A partir daqui, os violinos readquirem as figurações de colcheias (*a*), as quais, nos compassos 38 e 39, assumem a função estrutural de fechar a exposição e de simultaneamente abrir a primeira ponte, utilizando sequencialmente o intervalo Dó4-Dó5, nos violinos. Após a falsa entrada no alto e a entrada supranumerária no baixo, em stretto, inicia-se a contra-exposição (c. 50), já na dominante, com entradas regulares do tema em todas as vozes (SATB), e com respostas reais, a última das quais na submediante (c. 65). No compasso 72, as trompas são reintroduzidas no discurso, marcando o início de uma secção de características marcadamente modulantes (cc. 72-107), onde surge uma nova sequência de entradas (SABT) nas tonalidades de Sol menor, Ré menor e Sib maior. Com o restabelecimento da tónica, é iniciada a secção recapitulativa, surgindo novas entradas, completas, no tenor e no baixo, e outras, falsas, no soprano, alto e baixo, em stretto, que intensificam a tensão discursiva. No compasso 122, os violinos retomam imitativamente as fórmulas rítmicas pontuadas características de *cti*, marcando os strettos conclusivos, vindo a terminar num gesto imitativo baseado em *a*, enquanto os oboés e as trompas mantêm a duplicação vocal descontínua, acentuando os dois primeiros tempos do compasso. A coda inicia-se no compasso 128, com desenhos melódicos descendentes, derivados de *CT*, que entram de modo imitativo, primeiro, no soprano e no tenor, sobre as notas pedais no baixo e nas trompas, e depois, no soprano e no alto, sobre a pedal da tónica, assistindo-se a partir daqui a um afrouxamento gradual do discurso com uma maior utilização de valores rítmicos mais longos. Após uma pequena pausa, o andamento é encerra com um processo cadencial em *adagio*, iniciado com o acorde expressivo de sétima diminuta sobre a dupla dominante.

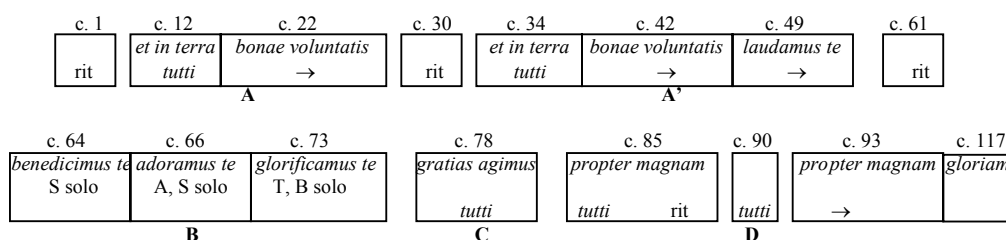
O quarto andamento inicia a rubrica do *Gloria*, principiando com o texto *Et in terra pax*. Encontra-se escrito em Fá maior, em compasso quaternário, e destina-se a ser executado por todos os instrumentos e vozes já referidos anteriormente. Uma das secções da estrutura formal apresenta ainda escrita concertada, destinada aos solistas: soprano, alto, tenor e baixo.

Embora sem indicação de movimento, o discurso musical assume, desde o início, um carácter brilhante, com figurações rítmicas de semicolcheias — um dos motivos inclui uma tercina de semicolcheias —, e fórmulas iâmbicas e anapésticas, de grande movimentação melódica. Um dos aspectos mais marcantes do andamento é a superabundância de diálogos imitativos instrumentais e vocais, verificando-se uma contínua contaminação motivica entre estes dois planos do discurso. De um modo geral, o ritmo harmónico é elaborado em blocos, servindo um movimento vocal de características marcadamente silábicas, onde predominam as texturas homofónicas, em particular, no início de cada uma das secções corais, com excepção das subsecções *bonae voluntatis* e *laudamus te*, onde se observam texturas mais imitativas. Contudo, as

partes melismáticas vocias apresentam aqui características de alguma dificuldade técnica, por serem de origem e natureza instrumental.

Quanto às suas características formais, este andamento apresenta uma construção do tipo moteto, estruturando-se em cinco secções pontuadas por ritornelos instrumentais, A-A'-B-C-D, ainda que se verifique a repetição das subsecções associadas ao texto, *et in terra pax bonae voluntatis* e *propter magnam*, conforme se pode verificar na figura 7. 4. 1 Na primeira (cc. 34-49), a reiteração do texto é acompanhada pela repetição de elementos musicais, enquanto na segunda, as duas subsecções são musicalmente disjuntas, funcionando a segunda (cc. 93-117) como peroração do andamento. Os ritornelos adjacentes às secções A e A' apresentam, em conjunto com estas, uma identificação temática e motivica, obtendo-se assim maior consistência formal.

Figura 7. 4. 1



Segue-se uma breve secção destinada aos solistas, estruturada em três subsecções, duas das quais em dueto, de características diversas, onde é relevado o papel do soprano, que abre o discurso. Na secção C, o movimento rítmico é alterado, passando a *adagio*, assitindo-se também à modificação de outras características do discurso, o que resulta num contraste evidente com as demais secções. A última secção inicia-se com uma subsecção de cinco compassos, de funções introdutórias, onde é enunciado o resto do texto, e restaurado o carácter brilhante da primeira parte deste andamento (AA'). O ritornelo dos compassos 90-93 protagoniza a transição para as subsecções finais, preenunciando as suas características: sequência de notas pedais que marcam uma elaboração tonal em blocos, desenhando a estrutura melódica do hexacórdio natural. Por fim, a coda (cc. 117-123), que utiliza a última parcela de texto, fechando-se assim o andamento.

No que respeita aos aspectos tonais, cada secção é iniciada numa tonalidade diferente, observando-se diversas modulações de passagem que acabam por conferir alguma inconstância tonal ao discurso, resultando num efeito quase caleidoscópico de mudanças harmónicas, sobretudo nas subsecções vocais A', B, C e D. Ainda assim, é possível considerar que os eixos tonais do andamento são, além da tónica, no início de A e de D; a subdominante, na parte final da secção A e início de A', bem como no final da secção B e iniciando C; e a dominante, no terceiro ritornelo instrumental e início de B. O percurso tonal inclui também modulações à relativa menor e à submediante, e ainda a tonalidades mais afastadas como a subdominante da subdominante ou a dominante menor.

Quanto ao material melódico, encontramos aqui um tema que surge unicamente nos instrumentos, estruturado em dois elementos, *Ia* e *Ib*, o segundo dos quais está na origem rítmica dos motivos associados à palavra *laudamus*; bem como o motivo *a*, marcado pela utilização de tercinas de semicolcheias, sendo utilizado nos dois primeiros

ritornelos. Todos os restantes motivos derivam das linhas vocais, baseando-se quer na métrica do texto, quer na sua correspondência musical. Assim, podemos identificar um tema associado ao início do texto, *et in terra pax*, apresentado homofonicamente pelo *tutti* vocal, que também se divide em dois elementos, *Ia* e *Ib*. As células de semicolcheias de *Ib* são utilizadas em diferentes diálogos imitativos ao longo do andamento. Na secção solística, surge ainda novo material temático vocal sem repercussão nas partes instrumentais, do qual releva o tema *III*, que entra na linha do soprano e logo de seguida na do alto. Encontramos ainda três motivos de curta duração, *b*, *c* e *d*, que assumem uma função ornamental do texto: o primeiro, associado à palavra *laudamus*; enquanto o segundo e o terceiro, utilizados exclusivamente nas subsecções perorativas, surgem em outras obras ligados à palavra *gloriam*.⁴²

Figura 7. 4. 1

Ia: c. 1, vl I e II Ib: c. 2, cor I e II (*laudamus*)

a: c. 6, ob I, vl II Ia: c. 12, coro Ib: c. 13, S e A

b: c. 49 (16), A (*laudamus*) III: c. 64, S solo (*benedicimus*)

c: c. 85 (41), cor (*gloriam*) d: c. 90, vl I e II

No capítulo da textura, encontramos aqui uma diversidade de situações, relacionada com as características formais deste andamento, podendo-se, ao todo, contabilizar sete tipos diferentes, no entanto, alguns dos quais predominantes, não só pelo facto da segunda secção incluir a repetição de duas secções anteriores (cf. figura 7. 4. 1), mas, sobretudo, porque, como foi referido anteriormente a interacção dialogal entre

⁴² Veja-se, p. ex., a longa coda do primeiro andamento do *Te Deum* (FAA I:9).

os instrumentos e as vozes é a característica mais relevante deste andamento. O primeiro tipo de textura caracteriza-se precisamente pelos jogos dialogais baseados em *Ia*, *Ib*, *a* e *d*, nos dois primeiros e último ritornelos instrumentais (cc. 1-8, 30-33, 90-92), e com base em *Iib* e *d*, nas secções vocais (cc. 12-16, 34-37, 53-55, 93-116), entre instrumentos e vozes, assumindo, estas últimas, um discurso globalmente homofónico; o segundo, surge no ritornelo inicial (9-11), bem como nas secções A e A' (cc. 20-23, 27-28, 40-48), caracterizando-se pelos trémulos de semicolcheias nos violinos, enquanto os oboés, em notas sustentadas, reproduzem a estrutura melódica das figurações nas cordas, e as trompas realizam motivos de acompanhamento; o terceiro, caracteriza-se pelos jogos imitativos entre pares de vozes, duplicadas pelos oboés, enquanto as trompas realizam as transições frásicas e os violinos integram novos elementos motivicos, resultando numa textura pouco homogénea que surge nas secções A (cc. 17-29), A' (38-49) e D (cc. 85-89, 117-120); o quarto, surge unicamente na subsecção disjunta de A', isto é, na que se destina ao texto *laudamus* (cc. 49-53, 56-61), caracterizando-se pelos diálogos imitativos baseados em *b*, seja entre vozes e instrumentos, seja só no plano vocal; a quinta, verifica-se nas subsecções solísticas (cc. 64-78), caracterizando-se pela duplicação descontínua das vozes, nos oboés, em *piano*, durante a intervenção do soprano e alto, e pela realização da linha do contínuo nas cordas, em uníssono, sem o órgão; a sexta, encontram-na na secção C (cc. 78-84), caracterizando-se pelo afrouxamento do movimento, em que o discurso assume um carácter recitativo, com movimento vocal homofónico duplicado pelos oboés e o fluxo contínuo de colcheias nas cordas.


A introdução instrumental abre com os dois elementos do tema *I*, o primeiro, em duas subfrases paralelas, inicialmente nos violinos, depois nos oboés, e o segundo, em jogos dialogais imitativos entre pares de instrumentos: *vla+ob / vla+vl / cor / ob+vl / vla+cor / ob / vl+vl+cor*, resultando num efeito de variação tímbrica que termina numa cadência na dominante. A reiteração de *Ia* pelos violinos, funciona aqui como elemento transitivo que liga à apresentação do motivo *a*, primeiro no oboé I e violino II, depois nos dois violinos. Segue-se um novo compasso transitivo, caracterizado por um duplo diálogo imitativo, baseado no arpejo inicial de *Ia* e em *Ib*, que divide a textura entre as cordas e os sopros, a anteceder a sequência perorativa do ritornelo inicial baseado em trémulos nos violinos. A entrada das vozes surge no compasso 12, em movimento globalmente homofónico. Inicia-se então um jogo dialogal entre vozes e instrumentos, baseado na célula característica de *Iib*, que entra antecipadamente nos violinos e nas trompas (c. 12). No compasso 16, surge o motivo *b*, nos violinos, e a fórmula rítmica que irá ser utilizada logo de seguida pelas partes vocais, nas trompas e oboés. Seguem-se duas frases vocais homofónicas, a segunda das quais de valores rítmicos mais curtos. A continuidade do discurso é assegurada pelos violinos (cc. 15-17), oboés (c. 20) e trompas (c. 22) que realizam as articulações frásicas com a célula característica de *Iib*, e pelas trompas e órgão (cc. 19-20), que enunciam imitativamente a fórmula rítmica característica dos metais.⁴³ No início da subsecção do compasso 22, a linha do violino volta a citar o melisma correspondente à palavra *laudamus* (*b*), no momento em que as vozes lançam um novo diálogo, elaborado simetricamente em pares de vozes, *B+A/T+S/B+A/T+S/B+A*, e apoiado ritmicamente pelas figurações das trompas e, depois, dos violinos, vindo a terminar na homofonia cadencial do compasso 25. Segue-se uma

⁴³ Ver análise do andamento inicial.

frase paralela, em que é reiterado o texto *bonae voluntatis*, terminando com uma cadência na subdominante.

Paralelamente à introdução instrumental, o ritornelo seguinte prepara uma nova secção vocal onde é apresentado o tema vocal (*Ila e Iib*), com o regresso do motivo *a*, em sequência ascendente, desta vez, nos violinos, vindo os oboés, o baixo contínuo e as trompas, alternadamente, a sublinhar as mudanças tonais. Na primeira subsecção de A' (cc. 34-41), o elemento *Iib* surge alternadamente sem duplicações nas vozes (S, A, T), violinos, oboés, e trompas. Na segunda (cc. 42-49), mais longa que a sua paralela em A, os violinos mantêm os trémulos do final do ritornelo precedente e as trompas pontuam o discurso com intervenções muito breves, a marcar as entradas vocais, enquanto os oboés substituem as trompas na função de articulação frásica. Na terceira subsecção (cc. 49-61), que se inicia na relativa menor, é finalmente introduzido o motivo *b* no tecido vocal, dando origem a entradas imitativas nas vozes, em três sequências, com reiterações à oitava no violino I, enquanto os restantes instrumentos sublinham ritmicamente os tempos fortes do compasso. A breve sequência transitiva dos compassos 52-53, é contrastante, progredindo tonalmente no sentido da dominante, no círculo das quintas (Si^b-Fá-Dó-Sol), com três entradas vocais duplas, S+B/A+T/S+B/A+T, vindo a concluir-se em Dó maior. Por fim, a longa sequência perorativa descendente desta secção mantém a elaboração em pares de vozes, articulando-se em duas partes: na primeira, recorre-se ao elemento *Iib*, com as respostas dos violinos apoiadas nas notas longas dos oboés e da trompa I; na segunda, retoma-se o motivo *b*, verificando-se um manifesto relevar das vozes do tenor e do baixo, complementado pelo diálogo imitativo nos violinos, vindo a terminar o discurso de modo homofónico, com uma cadência na dominante. Segue-se uma breve intercalação instrumental (cc. 61-63), que constitui o ponto médio de todo o andamento, consistindo em três subfrases marcadas pela simetria, onde são recapitulados *Iib* e o gesto melódico inicial de *Ia*, bem como o motivo *ca* apresentado aqui antecipadamente nas trompas (c. 62). A secção B começa de seguida, na dominante, com o soprano solo a apresentar novo material temático (*III*), correspondente a uma nova secção do texto, acompanhado pelas cordas e oboés. Segue-se a entrada do alto, com o mesmo tema, a terminar com uma cadência na subdominante. A partir do compasso 69, os dois solistas seguem em dueto, assistindo-se à intensificação da tensão discursiva, resultante da reiteração de ritmos sincopados, das imitações cerradas e das alterações cromáticas que determinam modulações de passagem à relativa. O tenor e baixo solistas têm então a sua única intervenção (cc. 73-78), que se estrutura em três breves frases paralelas, iniciadas alternadamente por um e outro solista, e pontuadas por cadências na relativa (c. 74), na submediante (c. 75) e na subdominante (cc. 77-78). Nesta subsecção, a participação instrumental é reduzida às fugazes intervenções das cordas e ao baixo contínuo. No compasso 78, assiste-se a uma breve pausa que marca a divisão entre a terceira e quarta secções. Esta última, escrita em movimento lento, e destinada ao coro, estrutura-se em blocos disjuntos de homofonia de vocal, conectados pelos retardos no soprano e no alto. Os instrumentos desempenham aqui um papel de suporte das partes vocais, sendo a sua participação caracterizada por um movimento contínuo de colcheias nos violinos, e pelas duplicações vocais nos oboés, resultando, o conjunto, numa secção particularmente expressiva que reflecte a alteração do carácter do discurso, de laudatório para um outro, de gratidão, com cadências na dominante menor, respectiva relativa maior paralela e, finalmente, na tónica.

Na última secção é retomado o movimento rápido inicial, verificando-se que as trompas, mais uma vez, apresentam o motivo *c* (c. 85), imitadas de imediato pelas duas

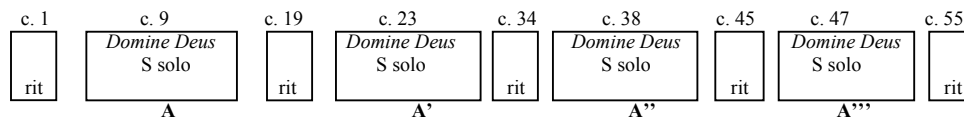
vozes mais graves, surgindo, depois, sequencialmente, no soprano, no alto e no tenor, com duplicações nos oboés. Nesta subsecção introdutória, a participação dos instrumentos caracteriza-se pela diversidade, ocorrendo vários diálogos imitativos nos violinos, baseados em trémulos e células de oitavas, bem como citações de *Ib* e *b*, nos violinos e oboés. Segue-se um ritornelo instrumental na dominante, caracterizado pela utilização de notas pedais e apresentação do motivo *d*, em sequência, antecipando as características do discurso nas últimas subsecções, as quais se estruturam em blocos de diálogos imitativos, entre os violinos e as vozes (S, A, T), elaborados numa sequência ascendente sobre notas pedais, nas trompas e oboés (Dó, Fá, Sol, Lá, Ré Sol, Dó), duplicando as partes vocais, e figurações de acompanhamento em todos os instrumentos (, ) , vindo, a primeira secção, a terminar com uma cadência na tônica (c. 117). Estes blocos são articulados pela célula característica de *Ib*, que entra nos oboés, nos violinos e nas trompas, por vezes de modo imitativo. A coda final inicia-se com uma nova sequência ascendente, assistindo-se à recapitulação sumária de alguns elementos motivicos das duas primeiras secções, que, com a depuração rítmica nos sopros e recuperação dos trémulos nos violinos, assinalam o final deste andamento.

O quinto andamento consiste na Ária *Domine Deus* para soprano solo, dois violinos, violeta e órgão. Esta ária apresenta material temático de características marcadamente rítmicas, conferindo ao discurso um tom particularmente afirmativo, onde é evidente a importância de estruturas melódicas básicas, como as escalas e os arpejos, e as fórmulas rítmicas de acompanhamento, estabelecendo-se frequentemente uma textura de melodia e acompanhamento, o que remete para um contexto de escrita operática. Abundam as fórmulas rítmicas fundamentais, incluindo as iâmbicas e anapésticas, e os ritmos sincopados, enquadrados numa métrica binária (C).

No plano tonal, o andamento está escrito na tonalidade de Dó maior, não se encontrando modulações de passagem, identificamos unicamente duas modulações no final de duas secções, uma à dominante, após a exposição do tema na tônica, e outra à relativa menor, com o discurso a ser reconduzido à tonalidade inicial, a partir do compasso 45. É ainda utilizado o recurso de *mutatio toni*, marcando o início dos processos cadenciais dos ritornelos inicial e final, bem como da última secção vocal.

A ária encontra-se estruturada formalmente em quatro secções, AA'A''A''' (cf. figura 7.5. 1), interpoladas por ritornelos instrumentais, todas elas iniciando-se com o mesmo material temático, resultando numa estrutura musical de refrão e estrofes de características diversas, correspondentes ao texto *Deus Pater omnipotens*.

Figura 7. 5. 1



No plano melódico, identificamos um tema principal que surge ao longo de todo o andamento, por vezes com pequenas modificações, que constitui o refrão atrás mencionado. Este tema divide-se em dois elementos, *Ia* e *Ib*, o primeiro, associado ao

texto *Domine Deus*, consiste numa escala descendente, e o segundo, de âmbito mais curto, e associado ao texto *Deus Rex caelestis*, baseia-se na reiteração da célula rítmica $\text{♩} \text{♩}$. Encontramos também cinco motivos de características diversas, que se dividem em dois tipos, o primeiro, caracteriza-se pela utilização de fórmulas rítmicas sincopadas, englobando os motivos *a* e *d*, os quais se encontram nos ritornelos instrumentais e nos melismas das subsecções associadas ao texto *Deus Pater*; o segundo, abrange os motivos de características rítmicas regulares, *b*, *c* e *e*, surgindo nos processos cadenciais e nos melismas associados às expressões *Deus Pater*.

Figura 7.5.1

Ia: c. 1, vl I *Ib*: c. 2, vl I e II *a*: c. 5, vl I e II

b: c. 7, vl I e II


c: c. 12, Ssolo

d: c. 25, vl I, S solo *e*: c. 42, Ssolo

No que respeita ao parâmetro da textura, esta estrutura-se em dois planos de melodia e acompanhamento, os quais, nos ritornelos, são constituídos por quatro linhas melódicas distintas: as dos dois violinos, que apresentam frequentemente um movimento paralelo, e as do órgão e da violela, que constituem o grupo de baixo contínuo, enquanto nas subsecções solísticas, a linha do solista é duplicada pelos violinos, em conjunto ou alternadamente, em unísono ou à distância de terceira, enquanto o acompanhamento é realizado por um dos violinos, violela e violoncelo, sem a participação do órgão. Estes últimos, apesar de não partilharem sempre a mesma linha melódica, de um modo geral funcionam ritmicamente em conjunto como acompanhamento.

O andamento abre com uma introdução instrumental onde se encontram expostos os dois elementos do tema, seguindo-se um prolongamento sequencial de *Ib* até entrar o motivo *a*, no compasso 5, com uma inflexão tonal à homónima menor, prenunciando o processo cadencial, elaborado com base no motivo *b*. A participação solística é iniciada no compasso 9, com duas subfrases silábicas, apresentando os dois

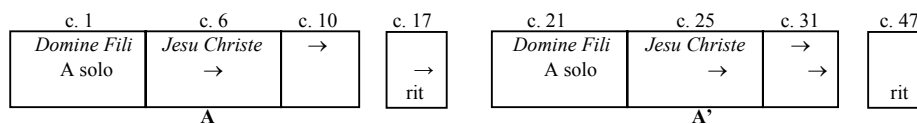
elementos do tema principal, duplicados à terceira superior no violino II, vindo a terminar na dominante. No compasso 11, inicia-se uma subsecção melismática, resultando numa aglutinação frásica que culmina num duplo processo cadencial, o primeiro dos quais inconclusivo, vindo a terminar na dominante. O ritornelo instrumental que se segue baseia-se unicamente em *Ia* e *Ib*, consolidando a tonalidade da dominante. A segunda secção solística apresenta uma estrutura semelhante à primeira, com duplicação da linha do solista no violino I, contudo, na subsecção melismática, encontramos uma clara divisão em duas frases, articuladas por uma cadência na dupla dominante. Na primeira, é apresentado o novo motivo *d*, com acompanhamento homorrítmico nos restantes instrumentos, numa sequência não modulante; enquanto na segunda, se retoma uma versão modificada de *Ia*, bem como material melódico da frase cadencial do primeiro solo (c. 15), concretizando-se uma modulação à relativa menor. Na breve interpolação instrumental que se segue, é utilizado o segundo elemento do tema, *Ib*, bem como o motivo *a*, ainda que aqui não se verifique uma alteração de modo. A terceira secção solística inicia-se ainda na relativa, mas na segunda parte é restabelecida a tonalidade de Dó maior, voltando ao tipo de textura da primeira parte do solo anterior. O breve ritornelo intermédio que se segue confirma o retorno à tónica (cc. 45-46), reiterando o tema principal, e abrindo o caminho para uma espécie de recapitulação vocal, que surge dois compassos depois, onde, pela primeira vez, entra o motivo *a* na parte solística, preparando a sua conclusão. A fórmula cadencial conclusiva é marcada pelo salto de sétima menor ascendente no solista. O ritornelo final inicia-se já com o segundo elemento do tema, reproduzindo a partir daqui a estrutura do primeiro ritornelo, com pequenas alterações.

O sexto andamento da Missa consiste na Ária de carácter expressivo, *Domine Fili*, destinada ao alto solo, violinos, viola e órgão, escrita em movimento lento, *adagio*, em compasso ternário, na tonalidade de Lá menor. Identificamos aqui várias características de raiz operática, designadamente, o acompanhamento instrumental marcadamente repetitivo, que utiliza a célula rítmica  em grande parte da ária; o tipo de progressão harmónico-melódica; bem como a clara distinção funcional entre melodia e acompanhamento. Somente no início se observa uma relação melódico-rítmica directa entre o solista e os instrumentos, com a duplicação vocal no violino I, e movimento globalmente homofónico, no resto da ária, mesmo no início da segunda secção, a textura de uma linha melódica acompanhada por um movimento repetitivo instrumental mantém-se inalterável.

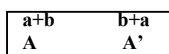
No que respeita às suas características formais, releva desde logo a inexistência de uma introdução instrumental (cf. figura 7. 6. 1), mesmo os ritornelos intermédio e final não apresentam, como habitualmente, relevância motívica, desempenhando aqui uma mera função transitiva, concretizada na reiteração da célula rítmica supracitada. A ária apresenta-se então estruturada em duas secções paralelas, *A A'*, a primeira das quais integra uma introdução vocal de características diversas. Cada uma das secções divide-se em três subsecções, as duas primeiras, correspondentes, respectivamente, ao texto, *Domine Fili unigenite / Jesu Christe*, e a terceira, marcada por sequências harmónicas que em *A'* assumem um carácter perorativo, articulando-se em duas frases paralelas. No plano vocal, identificamos um afrouxamento do movimento, de *A* para *A'*, embora na

segunda parte de cada uma das secções se encontre uma maior ornamentação vocal e desenvolvimento motivico.

Figura 7. 6. 1



Sobrepondo a estrutura tonal deste andamento à sua organização formal, verificamos que a primeira constitui um plano paralelo de características simétricas. Assim, iniciando-se em Lá menor, o discurso, rapidamente modula à relativa maior no final da frase introdutória, aí se mantendo até final da primeira subsecção de A', momento em que é retomada a tónica, após uma modulação de passagem à subdominante, resultando na seguinte estrutura tonal:



No plano melódico, o material utilizado é muito reduzido, circunscrevendo-se a um tema principal, *I*, dividido em dois segmentos correspondentes à estrutura da primeira parte do texto — *Domine Fili, Fili unigenite* —, surgindo no início de cada uma das secções; a um motivo utilizado na subsecção melismática de A, caracterizado pela utilização de fusas, *b*; e uma célula utilizada nos instrumentos como suporte rítmico-harmónico da linha vocal, *a* (cf. figura 7. 6. 2).

A Ária inicia-se com duas frases vocais complementares onde é exposto *I*, a primeira, ascendente, e a segunda, descendente, conclui-se numa modulação à relativa maior (cc. 4-5). No compasso 5, realizando a transição para a próxima subsecção, os instrumentos iniciam o movimento contínuo de semicolcheias, antecipando o acompanhamento da linha vocal, movimento este que se mantém até à cadência final. Segue-se então a primeira frase vocal baseada em *b*, que vem a terminar aflorando dominante da relativa; na segunda frase, assiste-se a um desenvolvimento melódico ascendente, sequencial, que culmina com uma cadência na relativa, terminando assim a primeira secção.

Figura 7. 6. 2

I: c. 1, A solo, vl I

The musical score shows the first four measures of the aria. The top staff is Violino I, the second is Violino II, the third is Viola, and the bottom is Alto solo. The Alto solo part has the lyrics: Do - mi - ne Fi - li Fi - li u - ni - ge - ni -. The tempo is Adagio and the dynamics are piano.

a: c. 5, vl I e II, vla, org b: c. 6, A solo

The image shows a musical score snippet with two systems. The first system is labeled 'a: c. 5, vl I e II, vla, org' and the second is 'b: c. 6, A solo'. The first system has a vocal line with the lyrics 'te' and 'Je' and an instrumental line. The second system has a vocal line with a fermata and an instrumental line. The instrumental lines feature a rhythmic pattern of eighth notes.

O interlúdio instrumental que se segue, reitera as funções harmónicas de I-V-I na tonalidade da relativa maior (c. 17), preparando o início de A'. Aqui, é reenunciado *I*, numa versão modificada, desta vez sem qualquer duplicação instrumental, e reconduzindo o discurso à tónica. Contudo, esta recondução tonal não é ainda definitiva, seguindo-se duas frases sequenciais descendentes, baseadas em material motivico diverso, com modulação de passagem à subdominante (c. 25), sendo a segunda mais prolongada, a realizar o círculo das quintas não modulante que termina na dominante: I-IV-VII-III-VI-II-V. A frase vocal perorativa abre em movimento ascendente, na dominante, em simetria com a sequência anterior, primeiro, com notas longas e um intervalo de segunda aumentada, depois, ornamentado, atingindo o dó4 e culminando no acorde de sexta napolitana (c. 45, 1.º t.), que inicia a hemiolia final, concluindo-se assim a participação vocal. O epílogo instrumental constitui uma mera reiteração da tónica, interrompendo-se o movimento contínuo de semicolcheias (c. 52) unicamente na cadência final homorrítmica.

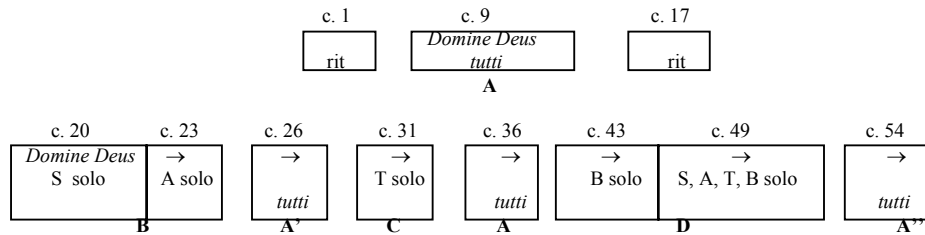
No sétimo andamento é retomado o *tutti* vocal, bem como a participação de todos os instrumentos e solistas, exceptuando os oboés. O material motivico típico dos instrumentos de metal é aqui recuperado, evocando o contexto inicial da *Intrada*. Esta recapitulação insere-se numa acção mais ampla de reutilização do material inicial em todas as partes vocais e instrumentais, que consiste nas notas da tríade e na escala de Fá maior, tonalidade principal da obra, daí derivando a totalidade das estruturas melódicas relevantes, o que faz com que esta apresente uma significativa consistência temática e motivica. À semelhança do andamento inicial desta rubrica, também este se encontra escrito em estilo concertado, embora, desta vez, a participação de todos os solistas seja mais equitativa, vindo a culminar numa subsecção solística em quarteto

Este andamento encontra-se escrito em compasso quaternário, sendo marcado por células rítmicas rápidas, nos instrumentos, que conferem um carácter vivo ao discurso, contrastando com as linhas vocais das subsecções de *tutti*, de movimento homofónico, com valores rítmicos mais longos. A linha do soprano apresenta aqui características particulares, reproduzindo, em notas longas, a linha de recitação do quinto tom salmódico, o que resulta numa textura do tipo de um *cantus firmus*.

Quanto à sua estrutura formal, verifica-se aqui uma transposição da estrutura formal do concerto solístico instrumental para um género vocal, tanto assim que a repetição do mesmo versículo do *Gloria* em todas as subsecções vocais determina a reutilização do mesmo material melódico numa secção que se repete, funcionando como um refrão. A primeira secção vocal, de carácter introdutório, é delimitada por dois ritornelos instrumentais. A partir daí, seguem-se oito subsecções entrelaçadas de modo a constituir um discurso contínuo sem qualquer interpolação instrumental, pontuadas

apenas por intervenções corais, resultando numa estrutura formal de variação contínua tipo ABA'B'AB''A''.

Figura 7. 7. 1



Relativamente ao parâmetro da textura, encontramos aqui uma síntese de diferentes técnicas de escrita, que se podem agrupar em cinco tipos diferentes: o primeiro, encontramos-lo unicamente no ritornelo introdutório, caracterizando-se pelos diálogos não imitativos entre as trompas e os violinos, com duplicações pontuais das linhas melódicas, enquanto a violela e o órgão constituem o grupo de baixo contínuo, o segundo, encontramos-lo em todos os *tutti* (cc. 9-11, 26-30, 36-43, 54-57), e caracteriza-se pelo movimento homofónico vocal, exceptuando o soprano, que mantém uma linha melódica em valores longos, enquanto os violinos desenvolvem um contraponto não imitativo, duplicando pontualmente e de modo ornamentado as vozes, e as trompas intervêm a sublinhar as acentuações do texto, embora no primeiro e último *tutti* (cc. 12-16, 56-62), se observe a disrupção da homofonia vocal em escassas entradas imitativas, enquanto os instrumentos mantêm o mesmo tipo de movimento; o terceiro, encontramos-lo no segundo ritornelo, caracterizando-se por uma participação instrumental reduzida às cordas e contínuo, com os violinos desenvolvendo linhas melódicas paralelas, bem como na segunda subsecção solística, se se lhe acrescentar a participação vocal; o quarto, encontramos-lo na primeira e, com algumas modificações, na última subsecção solística, caracterizando-se pela fragmentação do discurso, onde se observam algumas entradas imitativas, em particular na subsecção solística final, na qual participam todos os solistas; por último, o quinto, encontramos-la na frase solística do baixo (cc. 43-48), caracterizando-se pelo pouco movimento das linhas melódicas dos violinos, sustentando harmonicamente a parte solística, em valores longos, enquanto a violela mantém o motivo de acompanhamento.

No plano temático e motivico, como já foi referido, verifica-se que todo o material utilizado se baseia na tríade da tónica, quer pela utilização restrita das notas que a compoem, quer pela inclusão de notas intermédias, em estruturas melódicas de semicolcheias que se podem desdobrar até atingir uma oitava. O tema principal, que surge no início de cada subsecção de *tutti*, é constituído por dois elementos, o primeiro, *Ia*, está associado ao texto *Domine Deus Agnus Dei*, e o segundo, *Ib*, a *Filius Patris*. O tema *II*, apresentado pelos solistas, deriva directamente de *Ia*, desdobrando-o melodicamente, sendo, contudo, possível reconhecer alguns elementos de *Ib*. Quanto ao material motivico, encontramos aqui o motivo característico dos metais, *a*, bem como o motivo *b*, que é recuperado do andamento inicial desta rubrica, e que marca o início das primeiras subsecções vocais (cc. 9, 21, 23, 31). Verificamos também a utilização de uma estrutura melódica de valores longos, do tipo *cantus firmus*, na linha do soprano, no primeiro e no terceiro *tutti*.

Figura 7. 7. 2

a: c. 1, cor I e II

Trompa I e II 

Ia: c. 9, B  Do - mi - ne De - us A - gnus De - i

Ib: c. 12  Fi - li - us Pa -

b: c. 9, vl I 

CF: c. 9, S  Do - mi - ne De - us A - gnus De - i

II: c. 20, S solo  Do - mi - ne De - us A - gnus De - i Fi - li - us Pa - tris

Na frase inicial do andamento, enquanto as cordas assinalam os tempos fortes do compasso, o motivo *a* é reiterado de modo imitativo pelas trompas, associando-se estas ritmicamente à linha do órgão no compasso 3, o que resulta num efeito de crescendo que desemboca numa frase transitiva harmonicamente pendular das cordas (I-IV-I-V-I). Seguem-se dois gestos melódicos ascendentes de semicolcheias, realizados de modo imitativo nos violinos, que conduzem o discurso à cadência conclusiva do primeiro ritornelo. No compasso 9, inicia-se a participação vocal, que se caracteriza pelo movimento homofónico do alto, tenor e baixo, enunciando *Ia* na tónica e depois na dominante, enquanto o soprano apresenta *CF*. Nas partes instrumentais, os violinos desenvolvem um contraponto não imitativo de semicolcheias, impulsionando ritmicamente o discurso, enquanto as trompas intervêm acentuando a métrica do texto e a violeta mantém uma linha melódica independente da do baixo, funcionando, ainda assim, como elemento do grupo de contínuo. No compasso 12, é esboçado um contraponto imitativo baseado em *Ib*, nas três vozes inferiores, interrompido por uma cadência intermédia na dominante (cc. 13-14), e retomado no compasso 14, agora com a participação do soprano, vindo a concluir-se num movimento globalmente descendente, que fecha a primeira participação vocal. O breve ritornelo instrumental que se segue, de características transitivas, apresenta uma simplificação da textura, resumindo-se agora ao movimento paralelo dos violinos e ao grupo de contínuo, o que antecipa o acompanhamento instrumental das partes solísticas.

A subsecção solística inicia-se de imediato (c. 20), com a entrada do soprano, seguindo-se-lhe o alto, com uma frase paralela, que protagoniza o retorno à tónica, terminando com uma fórmula cadencial do tipo 10. Entretanto, nos violinos, desenvolvem-se jogos imitativos baseados em *b*, e assinalam-se as transições frásicas com material melódico diverso. O regresso das trompas assinala, no terceiro tempo do compasso 26, o retomar do estribilho vocal e o início da articulação imitativa de *Ib*, em pares de vozes (B, T / A, S), no compasso 28. Os violinos e a violeta duplicam pontualmente as linhas vocais, desdobrando-as ritmicamente. O *tutti* termina com a consolidação da modulação à subdominante. Segue-se uma nova subsecção solística, destinada ao tenor, de características idênticas às anteriores, em que a participação dos

violinos apresenta alguma descontinuidade, após a qual é efectuada a modulação à submediante. É já nesta tonalidade que reaparece o *tutti*, apresentando características vocalmente comuns aos anteriores, mas diferindo no tipo de participação instrumental. Assim, as linhas instrumentais evidenciam uma tendência para a agregação, seja por um contraponto imitativo baseado em *a*, como é o caso das trompas, seja pelo movimento paralelo, como é o caso dos violinos que marcam a articulação frásica da reiteração de *Ia* com a entrada simétrica de duas células de semicolcheias (c. 37). Na parte final desta subsecção, observa-se um afrouxamento global do movimento, e concretiza-se a modulação de retorno à tónica. No solo de baixo que se segue, o acompanhamento instrumental restringe-se à realização das notas da harmonia, em valores longos. Na segunda frase solística, elaborada numa sequência ascendente que concretiza a modulação à subdominante, o acompanhamento instrumental é pontuado pela reiteração do motivo rítmico de $\text{, } \text{♪♪}$, desembocando na última subsecção solística, escrita em quarteto. Nesta breve subsecção conclusiva (cc. 49-54), que se inicia ainda na subdominante, encontramos uma textura depurada, marcada por escassas entradas imitativas no tenor, no baixo e no soprano, precedidas pelo violino II, e contrapostas pela reiteração do elemento *Ib* no alto, enquanto as linhas instrumentais pontuam o discurso com a célula de semicolcheias ascendente, característica de *II*, no violino I, reduzindo, depois, a sua participação à acentuação harmónico-rítmica de semínimas.

No *tutti* final (cc. 54-64), cujo início é assinalado pelos mesmos arpejos descendentes de semicolcheias, que delimitam as últimas frases solísticas (c. 43), é retomada a tonalidade principal, sendo reenunciado integralmente *Ia*. Quanto a *Ib*, este apresenta-se melodicamente modificado, surgindo de modo descontínuo (cc. 56-57), a culminar num processo cadencial marcado por uma sucessão de retardos; e depois, imitativamente (B+T, A, S), funcionando como coda (cc. 58-59), resultando numa textura marcada pelo afrouxamento rítmico e pelo movimento homofónico globalmente descendente, em sequência, replicando, de modo alargado, a sucessão de retardos da subfrase anterior até à cadência final. Entretanto, no plano instrumental, as trompas realizam breves jogos imitativos e delimitam a frase conclusiva com a fórmula rítmica característica (cc. 58, 62), enquanto o violino I inicia um movimento ininterrupto de semicolcheias até à cadência final, partilhado pelo violino II, nas transições (cc. 55, 56, 58, 62), excepto quando se associa à linha da violeta, em movimento paralelo.

O oitavo andamento consiste no Dueto solístico *Qui tollis*, para soprano e alto, acompanhados pelas flautas travessas, cordas e contínuo, e destina-se ao texto *Qui tollis peccata mundi miserere nobis*. Inicia-se aqui uma parte da obra constituída por três andamentos que constituem expressões diferenciadas do carácter implorativo do texto (8.º, 9.º e 10.º), rogando a piedade e o atendimento das súplicas à segunda pessoa da Santíssima Trindade, o primeiro é um dueto solístico, o segundo está escrito em *stile pieno* e o terceiro consiste numa ária para soprano solo.

O conjunto instrumental utilizado neste andamento estrutura-se em três planos, as flautas, os violinos e o grupo de baixo contínuo, constituído pela violeta e pelo órgão, como habitualmente, apresentando, as partes de violino, a indicação de execução *col*

piombo.⁴⁴ As partes vocais completam este tecido tímbrico, reforçando, por razões óbvias, as suas características duais.

Figura 7. 8. 1

The musical score consists of several staves. The top three staves are for Violino I, Violino II, and Viola. The bottom three staves are for Flauto I e II, Soprano (S), and another Soprano (S). The score is divided into sections labeled Ia, Ib, a, II2, and III. The vocal part (III) includes the lyrics 'di mi se re re'. The instrumental parts are marked with 'Col piombo' and 'br.' (bristoso).

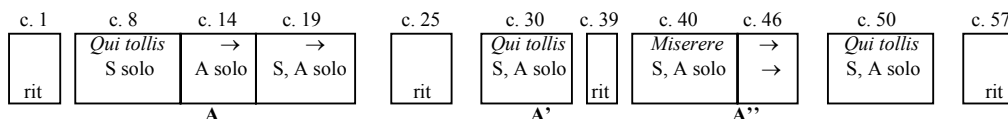
O andamento encontra-se escrito em compasso quaternário, salientando-se duas fórmulas rítmicas distintas, que se associam, respectivamente, às expressões *qui tollis* e *misererere*: a primeira, consiste em três colcheias articuladas de modo a reproduzir a acentuação do texto, constituindo o primeiro elemento do tema principal, *Ia*, vindo o segundo, *Ib*, logo a seguir, associado ao texto *peccata mundi*; a segunda, designada por *a*, surge principalmente nos instrumentos, e consiste numa tercina de semicolcheias, a qual, reiterada nas flautas e nos violinos, alternadamente, serve de base a numerosos diálogos imitativos, sendo cumulativamente utilizada no tema secundário, *II*. Observa-se ainda um pequeno motivo, marcado pela célula rítmica ♪♪ , *b*, que surge exclusivamente nas flautas travessas, e que complementa rítmica e melodicamente *Ia*, ligando transitivamente todas as suas entradas. Relativamente ao tema secundário, contrastante com *I*, apresenta características melismáticas, e surge em três variantes: *III*, *II2*, *III3*.

Quanto às suas características tonais, este andamento encontra-se escrito na tonalidade de Dó menor, embora tenha dois bemóis na armação de clave. Assiste-se aqui a processos de modulação à dominante menor, na primeira entrada do alto solista, e à relativa maior, *Mib*, oscilando tonalmente todo o discurso entre a relativa e a tónica. As entradas imitativas de *Ib* e de *a*, separada ou simultaneamente, dão origem a sequências harmónicas que acabam por caracterizar todo o andamento.

⁴⁴ Sobre esta indicação de execução, cf. observações na análise de FAA I: 4 e 5.

No plano formal, o andamento estrutura-se em três secções baseadas no mesmo material temático (A, A', A''), ainda que com algumas modificações, que assumem funções fulcrais no discurso musical de apresentação, desenvolvimento e peroração. Na primeira secção, que termina na relativa maior, o tema principal é apresentado sequencialmente no soprano e no alto, e de seguida, em dueto, e o tema secundário, nas suas duas primeiras versões. A partir da segunda secção, as entradas vocais surgem sempre em dueto, terminando na tónica e reiterando duplamente as seqüências baseadas em *II*. A terceira secção, mais concisa, consiste na recapitulação da subsecção de *A* em dueto (cc. 19-24), concluindo a participação vocal. Esta estrutura formal resulta assim num pseudo *Da capo*, uma vez que retoma a característica básica da secção inicial.

Figura 7.8



No que respeita ao parâmetro da textura, o discurso é marcado sobretudo pelos diálogos imitativos, quer nas vozes, quer nos instrumentos, associados às subsecções em que é desenvolvido o tema secundário. Em oposição, as subsecções destinadas ao tema principal, de menor extensão, caracterizam-se por um movimento tendencialmente homofónico. Definem-se assim, dois tipos de textura, que se observam tanto nas secções vocais, como nos ritornelos instrumentais, apenas diferindo na espessura do discurso. Apesar de no ritornelo inicial ser apresentado o tema principal, e do tema secundário encontrar as suas raízes nos diálogos imitativos entre as flautas e os violinos, a interacção directa entre vozes e instrumentos é muito reduzida, limitando-se à complementaridade motívica (p. ex. *a*, *I*: cc. 8-9) e à duplicação das entradas vocais do tema *I* pelos instrumentos (p. ex. cc. 8-9).

O andamento abre com o primeiro violino expondo o tema *I*, enquanto os restantes instrumentos realizam linhas melódicas homofónicas independentes, conduzindo o discurso a uma cadência frígia à dominante. A partir do compasso 3, é iniciada uma seqüência completa baseada em *a* (I-IV-VII-III-VI-II-V), elaborada em diálogos imitativos entre violinos e flautas, que vêm a terminar num processo cadencial, prenunciando o motivo *b*, elemento fundamental na exposição do tema *I*, ligando o final do ritornelo à entrada do solista. Aqui, assim como em todas as subsecções solísticas, a linha do contínuo passa a ser assegurada pelo violoncelo, duplicado esporadicamente pela violela e pelo violino II. O tema principal é apresentado pelo soprano solo, acompanhado pelas flautas (*b*). Segue-se o tema secundário, já na relativa, que, em seqüência ascendente, vem a desembocar num acorde da dupla dominante, marcando o final da primeira intervenção solística com uma modulação à dominante. Ainda no compasso 13 inicia-se uma subsecção paralela destinada ao alto solo, ligada transitivamente pela reiteração de *a* nos violinos, onde são novamente apresentados *I* e *II*, que vem a terminar numa cadência reiterativa da dominante, marcada pelo acorde napolitano de segundo grau abaixado, mas na segunda inversão (c. 17, 4.º t.). Segue-se a primeira subsecção em dueto, iniciada pelo soprano, já na tónica, caracterizando-se, na primeira frase, por linhas melódicas paralelas à distância de terceira, e na seqüência que se segue, por duplos diálogos imitativos (fl + vl / S + A), baseando-se as partes vocais

numa variante do tema secundário, *II2*. A primeira secção fecha então com uma cadência na relativa maior (cc. 24-25). No ritornelo que se segue é retomado *I*, quanto aos diálogos baseados em *a*, estes descrevem agora um movimento ascendente em que é consolidada a tonalidade da relativa.

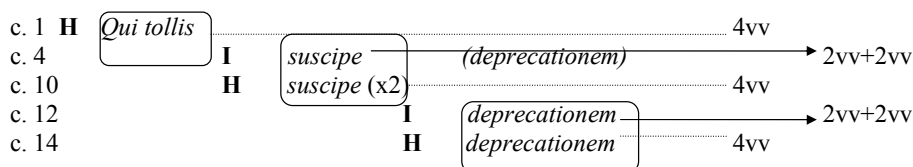
A segunda subsecção solística apresenta características motivicas idênticas à primeira, ainda que os solistas passem a intervir sempre em dueto. A ordem de entrada das vozes, bem como da alternância tónica-relativa da apresentação do tema *I* e da sequência dialogal que se lhe segue, são invertidas.⁴⁵ À semelhança da primeira subsecção em dueto (c. 19), enquanto é retomado o tema principal, também aqui, a linha do contínuo é realizada em uníssonos por todos os instrumentos, excepto pelas flautas que reiteram o motivo *b*. Seguem-se duas sequências dialogais paralelas, a primeira, conducente à dominante menor (cc.32-35), que introduz uma variante do tema secundário, *II3*, e a segunda que reencaminha o discurso à tónica. A breve interpolação instrumental dos compassos 39 e 40 reintroduz a tonalidade da relativa, só regressando à tónica na sequência conclusiva (cc. 46-50). Na nova frase sequencial dos compassos 40-45, iniciada pelo alto, mantêm-se os duplos diálogos imitativos, reiterados na sequência conclusiva, embora esta principie com uma homofonia vocal. Segue-se a secção perorativa, de menor extensão, que consiste na replicação modificada da subsecção dos compassos 30-38 na tónica, assistindo-se a uma maior independência motivica entre as partes vocais e instrumentais. O ritornelo final reitera a sequência imitativa característica das partes instrumentais, idêntica à do ritornelo introdutório, terminando assim este dueto.

Dos três andamentos que constituem a estrutura atrás enunciada,⁴⁶ o nono é aquele que evidencia características mais expressivas, apresentando uma textura de recitação plena de dissonâncias, caracterizada pela alternância entre homofonia e imitação e pelo movimento contínuo de colcheias, nas cordas. Escrito em compasso quaternário, para coro e cordas, as características de grande volubilidade tonal do andamento, onde os acordes de sétima diminuta desempenham um papel fundamental na pontuação do discurso e na ilustração expressiva do texto, denotam o seu carácter transitivo, observando-se um percurso harmónico sinuoso que começa em Sol menor e, com modulações de passagem a Dó menor, Sib menor, Fá menor e Ré menor, vem a terminar numa picarda de Dó menor, precisamente a dominante da tonalidade em que está escrito o andamento seguinte. Quanto ao material melódico utilizado, este caracteriza-se pelo contraste rítmico entre o motivo associado à palavra *suscipe*, ♩ ♪ ♪, e outro associado a *deprecationem*, ♪♪♪♪, etc., qualquer um deles servindo de base às subsecções imitativas. Ainda relativamente à textura, se observarmos a alternância homofonia-imitação, em conjugação com o número de vozes envolvidas e a estruturação frásica do discurso, verificamos a existência de relações de simetria, representadas na figura que se segue, a qual exprime também a organização formal do andamento, que se articula em três breves subsecções.

⁴⁵ De soprano-alto passa a alto-soprano, e de tónica-relativa passa a relativa-tónica.

⁴⁶ Ver início da análise do andamento anterior.

Figura 7. 9. 1



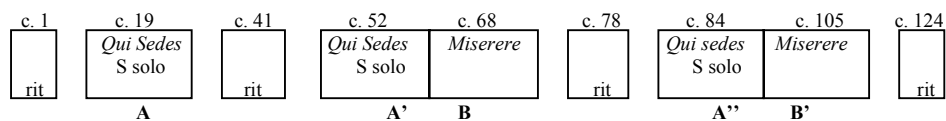
O andamento abre com uma frase homofônica sobre o texto *Qui tollis peccata mundi*, a terminar numa cadência frígia na dominante. Nas cordas, é retomada a execução *col'arco* sendo marcada pelo movimento contínuo de colcheias. Segue-se a primeira subsecção imitativa, iniciada por um movimento em pares de vozes, pontuado por acordes de sétima diminuta, a anteceder um diálogo imitativo entre o baixo, tenor e alto, enquanto o soprano reproduz o mesmo material melódico, em valores longos, resultando numa textura espessa marcada por dissonâncias, e terminando a primeira subsecção numa cadência em Dó menor. No compasso 10, ancorada uma mais vez em acordes de sétima diminuta, é repetida homofonicamente a súplica *suscipe deprecationem nostram*, desembocando numa nova subsecção imitativa (A, B / S, T), que culmina na homofonia final.

O décimo andamento encontra-se escrito na tonalidade principal da obra, em métrica ternária, 3/8, concluindo o conjunto de três andamentos destinados a uma parte do texto desta rubrica que invoca a piedade divina. Trata-se da Ária *Qui sedes*, escrita para soprano solo, trompas, cordas e órgão, em movimento rápido, *allegro*.

Diversas são as características deste andamento que permitem estabelecer uma leitura metonímica do discurso, remetendo para alguns dos traços da fé cristã, designadamente, o tipo de compasso e as fórmulas rítmicas utilizadas, bem como os gestos melódicos ascendentes, de oitava, sugerindo a rápida ascensão a um lugar muito elevado, numa clara referência ao lugar simbólico onde Jesus Cristo se encontra: *Qui sedes ad dexteram Patris*. Por outro lado, o carácter exuberante desta ária, em que é dado um relevo particular à linha solística, evidencia claramente uma influência da escrita operática. Podemos verificar este traço característico tanto nos ritornelos instrumentais, com os uníssonos nos dois violinos; como nas subsecções solísticas, em que as linhas das trompas são suprimidas e os violinos e a violela assumem uma função de acompanhamento, com linhas melódicas paralelas, realizando o suporte harmónico-rítmico, mas sempre duplicando o solista, pelo menos nas primeiras notas de cada compasso; como, também, nas características do material motívico, em que as notas da tríade e as escalas da tónica, dominante e subdominante desempenham um papel essencial; mas, sobretudo, na clareza e simplificação da textura e nas mudanças lentas do ritmo harmónico.

Quanto às suas características formais, conforme se pode verificar na figura 7. 10.1, este andamento apresenta-se estruturado em três grandes secções, A-A'B-A''B'', duas das quais constituídas por subsecções contrastantes que evidenciam a divisão do texto em duas partes, *Qui sedes ad dexteram Patris / miserere nobis*. Estas três secções são articuladas por ritornelos instrumentais, onde é apresentado de modo ornamentado o material motívico utilizado pela linha do solista.

Figura 7. 10. 1



A diferenciação formal, ao nível da subsecção, é acompanhada pela utilização de material melódico diverso e por modificações de carácter tonal. Quanto ao material melódico, este apresenta aqui uma estruturação particular, designadamente, no que ao primeiro grupo temático diz respeito, o qual, quando entra na linha solística, apresenta uma inserção melismática sobre a sílaba da palavra *dexteram*, que evoca a técnica de variação utilizada no tropo medieval, e que dá origem a extensas frases sequenciais. Assim, atendendo ao modo como é utilizado o primeiro grupo temático e às suas características, pode-se considerar que este consiste numa espécie de estrutura melódica fundamental *If* de existência descontínua nas diferentes partes, quer no solista, quer nos instrumentos, mas que pode ser sintetizado na versão abaixo apresentada. Para explicitar melhor esta análise, observe-se a figura 7. 10. 2, onde é possível cotejar *If* com a primeira frase do violino I e as subsequentes entradas na parte vocal dos compassos 18, 51, 83 e 89. Verifica-se então a existência de uma derivação melódica comum, em que os intervalos iniciais que se baseiam no arpejo do acorde da tónica, apesar da ordem das notas do tema ser diversa; continuando com um salto de oitava, ornamentado nos violinos com uma *tirata*, reiterada uma oitava acima; seguindo-se um segmento melódico descendente, onde se verifica a inserção dos melismas vocais, vindo a terminar numa antecipação da apogiatura que marca a cadência. Relativamente aos melismas vocais, estes são marcados pela utilização da célula rítmica de tercina de semicolcheias e da fórmula $\text{♪♪♪} \text{♪♪♪}$, dando origem a sequências paralelas, de percursos opostos, que confluem para um segmento melódico ascendente, pré-cadencial, de semínimas pontuadas (p. ex. cc. 27-31). Para além destas características, ao primeiro grupo temático, está também associada uma maior estabilidade harmónica, e uma participação mais activa dos violinos no discurso, com recorrentes diálogos imitativos. Quanto ao segundo grupo temático, este apresenta características contrastantes. Destinado à expressão de súplica do texto latino, *miserere*, é marcado pela utilização de cromatismos e conseqüente instabilidade tonal, tendo um acompanhamento instrumental menos participativo que se restringe ao movimento contínuo de colcheias realizando o suporte harmónico-rítmico, sendo claramente secundário relativamente ao anterior. Refira-se ainda o motivo de características iâmbicas, *a*, associado a notas pedais, que surge pela primeira vez nas trompas, no compasso 10.

Figura 7. 10. 2

The musical score consists of several staves. The first staff is labeled 'Grupo temático I' and shows a melodic line in a key with one flat. The second staff is labeled 'c. 1: vI' and shows a more complex melodic line with some triplets. The third staff is labeled 'c. 18: S' and shows a melodic line with triplets. The fourth staff is labeled 'c. 51: S' and shows a melodic line with triplets and an 'etc.' marking. The fifth staff is labeled 'c. 89: S' and shows a melodic line with triplets. The sixth staff is labeled 'c. 68: S solo' and shows a melodic line with triplets. The seventh staff is labeled 'Grupo temático II' and shows a melodic line with triplets. The eighth staff is labeled 'c. 105: S solo' and shows a melodic line with triplets.

No que respeita aos aspectos tonais, verifica-se a existência de uma clara articulação com a estrutura formal, na medida em que, nas subsecções do tipo A, o discurso se mantém na órbita da tónica, em A, e da dominante, em A', verificando-se em A'' uma inflexão transitiva à subdominante, enquanto nas subsecções do tipo B, são claras as modulações à subdominante maior ou menor, relacionadas com as características do primeiro grupo temático. Em B, as sequências são marcadamente ascendentes e em B', que conclui a intervenção solística, são descendentes. Quanto aos ritornelos instrumentais intermédios, estes assumem funções tonalmente transitivas, conduzindo o discurso à dominante (cc. 41-52) ou à tónica (cc. 78-84).

Relativamente ao parâmetro da textura, esta é marcada pela estratificação em dois ou três planos que se traduzem numa maior eficácia discursiva como adiante se pode verificar. É, pois, possível distinguir cinco tipos de textura, dois nos ritornelos, e dois, nas secções solísticas. Em todos eles a violeta e o órgão ou o violoncelo, nos solos, realizam a linha do baixo contínuo. O primeiro, está associado ao grupo temático principal, nos violinos, no começo em unísono e, logo depois, em imitação, enquanto as trompas apoiam rítmica e harmonicamente o discurso, com escassas imitações (p. ex. cc. 1-9); o segundo, mantendo todas as linhas instrumentais, é marcado por uma participação mais activa das trompas, inicialmente com ritmos iâmbicos e depois em movimento homorrítmico com os restantes instrumentos (p. ex. cc. 10-18); o terceiro, surge unicamente no primeiro solo (cc. 19-26), e é marcado sobretudo pela interacção imitativa entre o violino I e o solista, que constitui um dos planos deste tipo de textura, enquanto os restantes instrumentos realizam a linha do contínuo, sendo as linhas das trompas suprimidas; o quarto, que em todos os solos, surge nas frases perorativas

ascendentes do primeiro e terceiro solos (cc. 27-31, 96-100), caracteriza-se pelo movimento paralelo de todas as partes, em intervalos de terceira; por último o quinto, preponderante sobre os restantes, corresponde às frases melismáticas do solista (p. ex. cc. 34-40), suportadas harmónica e ritmicamente por todos os instrumentos, num movimento regular de colcheias.

O andamento abre com uma frase dos violinos em uníssonos, onde é enunciado o primeiro tema, com a reiteração do rápido gesto melódico ascendente de oitava, na dominante, enquanto as trompas, ora imitam os violinos, ora duplicam as suas linhas. Seguem-se dois compassos em que as linhas dos violinos divergem, dando origem a uma imitação das escalas de fusas, de funções transitivas, sobre uma pedal da dominante, antecipando a introdução de novo material motivico, *a*, exposto pelas trompas, que por sua vez conduz o discurso à cadência conclusiva do ritornelo introdutório. A secção solística que se segue apresenta características singulares ao nível da textura (c. 19), sendo notório o aliviar do tecido instrumental a fim de que a linha vocal se saliente. Logo após os primeiros dois compassos, inicia-se a longa frase melismática bipartida atrás mencionada (cc. 21-33, 34-41), inicialmente dividida em duas sequências de movimento melódico complementar, estruturando-se, a primeira, num diálogo imitativo entre o violino I e o solista. O discurso vem depois a desembocar numa falsa cadência (c. 33), conectada à sequência perorativa da primeira secção, a qual vem a terminar na dominante. Segue-se o segundo ritornelo, onde, após o prolongamento do material temático utilizado na secção solística, é retomado o material temático principal, a articular a frase cadencial, que reitera movimentos melódicos ascendentes, antecipando a linha do solista, vindo a terminar na escala de fusas (c. 51). No início da segunda secção o solista apresenta o desenho inicial de *I* melodicamente invertido, sendo imitado logo de seguida pela violeta (c. 53), prosseguindo o discurso com uma dupla sequência de movimento descendente, construída inicialmente sobre uma pedal da dominante, paralela à da secção A, reencaminhando o discurso à tónica. Na primeira parte desta subsecção, as trompas participam ainda no discurso, com notas sustentadas, enquanto o violino I reitera o motivo *a* até ao compasso 57, onde os dois violinos articulam as frases sequenciais, a partir do qual todos os instrumentos passam a realizar, unicamente, o baixo contínuo. No compasso 67 a articulação transitiva da nova subsecção é agora realizada imitativamente. O discurso aqui mergulha tonalmente no plano das subdominantes, começando em *Sib* menor, e expondo o segundo grupo temático, segue em sequência ascendente, forjada com o mesmo material da subsecção anterior, a terminar na homónima maior. O acompanhamento instrumental mantém as mesmas características do final desta subsecção. Segue-se um pequeno ritornelo intermédio de seis compassos (cc. 78-83), em que o gesto melódico de fusas do primeiro grupo temático é reiterado de modo simétrico, reconduzindo o discurso à tónica.

A terceira secção inicia-se com duas frases paralelas, estruturadas em notas pedais, uma na tónica, preparando uma modulação de passagem à subdominante (cc. 87-88), e outra na submediante, antecipando uma cadência intermédia na dominante (cc. 93-94). O material temático principal apresenta-se aqui com inserções melismáticas menos extensas, terminando, ainda assim, com uma sequência idêntica à dos compassos 27-32. Segue-se uma singular interpolação instrumental, que provoca um efeito suspensivo do discurso, marcando a transição para a última subsecção vocal, *B'*. Aqui, o material temático associado ao texto *miserere* apresenta-se numa sequência descendente que vem a culminar num acorde de sexta napolitana, da homónima menor, anunciando a cadência

pivô que abre a peroração final. Nesta fase do discurso são retomados elementos característicos de *I*, tais como as configurações melódicas baseadas em arpejos, estruturadas numa sequência ascendente, marcada por ritmos iâmbicos, servindo o texto associado ao segundo tema. A participação solística vem a terminar num movimento ascendente, elaborado com as fórmulas rítmicas pré-cadenciais. O andamento é concluído com um ritornelo instrumental em tudo idêntico ao inicial, de efeito recapitulativo.

O décimo primeiro andamento inicia a parte final do *Gloria*, encerrando a participação de todos os solistas. Aqui, os meios instrumentais, reduzidos às cordas e órgão, definem unicamente dois planos de textura caracterizados pelas intervenções em uníssono. O primeiro, com os dois violinos realizando um contraponto descontínuo, com alguns elementos temáticos; e o segundo, com a violela e o órgão a constituírem o grupo do contínuo. Este andamento, que fecha a participação dos solistas nesta rubrica e assinala a transição para o expressivo décimo segundo andamento, retoma algumas das características temáticas, tonais e de textura do primeiro andamento solístico – *Christe eleison* –, exibindo uma estrutura formal caracterizada pela repetição da mesma subsecção.

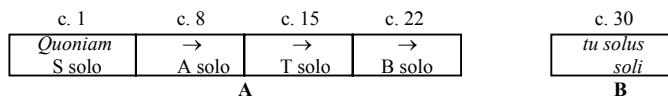
No plano temático, encontramos um tema constituído por três elementos, que correspondem à seguinte divisão do texto: *Quoniam tu solus Sanctus / tu solus Dominus / tu solus Altissimus*; bem como dois motivos, sempre presentes ao longo do andamento.

Figura 7. 11. 1

The figure shows a musical score for a vocal part and two violin parts. The vocal part is in a single staff with lyrics underneath. It is divided into three sections: *Ia: c. 1, S*, *Ib: c. 3, S*, and *Ic: c. 4, S*. The lyrics are: "Quo - ni - am tu so - lus tu so - lus San - ctus tu so - lus Do - mi - nus tu so - lus". Below the vocal part, there are two violin staves labeled "Violino I" and "Violino II". They are divided into two sections: *a: c. 1, vl I e II* and *b: c. 2, vl I e II*. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamics.

Neste andamento, escrito em compasso quaternário, salienta-se a célula rítmica da carácter anacrúsico, que marca o motivo *a*. A estrutura formal do andamento divide-se em duas partes que se distinguem pelo tipo de textura, conforme se pode ver na figura que se segue.

Figura 7.11.2



Na primeira parte encontramos três blocos solísticos de sete compassos cada, correspondentes às intervenções do soprano, alto e tenor, repetindo a mesma estrutura

melódica na tônica, relativa e dominante da relativa. Ainda na primeira parte, encontramos uma outra subsecção solística de nove compassos, que corresponde à intervenção do baixo, o qual, modificando a estrutura melódica anterior, reconduz o discurso à tônica, iniciando-se aí a segunda secção com a participação de todos os solistas.

O andamento inicia-se com uma frase solística, sem introdução instrumental, na qual se encontram enunciados os três elementos temáticos, *Ia*, *Ib* e *Ic*. O elemento *Ia* encontra-se dividido em duas partes, articuladas com o motivo *a*, nos violinos, mantendo-se tonalmente na tônica, enquanto o segundo elemento, *Ib*, articulado com o primeiro através do motivo *b*, protagoniza modulações de passagem à dominante e relativa maior. A conexão entre os diferentes blocos solísticos é realizada pelo mesmo motivo *b*, com exceção da transição para a segunda secção (cc. 30-31). No compasso 30, dá-se início a um diálogo vocal fragmentado baseado no elemento *Ic* e no motivo *a*, com imitações cerradas, acompanhado por uma textura instrumental reduzida a uma célula de 2 colcheias, em oitavas, característica das secções cadenciais. O andamento fecha com a articulação homofônica cadencial da palavra *Altissimus*.

O décimo segundo andamento, com o qual se encerra a secção do *Gloria* dedicada à segunda pessoa da Santíssima Trindade, é constituído unicamente pelo texto *Jesu Christe*. As suas características, bem como o seu lugar na estrutura global da obra, evidenciam claramente a importância formal deste andamento, o qual, dividindo a Missa em duas partes desiguais, constitui o ponto culminante da obra.

Escrito em compasso quaternário, em movimento lento (*Adagio*), só aqui é restabelecido plenamente o contexto tonal da homônima da tonalidade principal, característico do primeiro andamento. Iniciando-se então na tonalidade de Fá menor, embora com um bemol na clave, o discurso musical é rapidamente encaminhado para a dominante, vindo depois, num lento gesto cadencial, a culminar num acorde de sétima diminuta sobre a dupla dominante, o prepara a entrada da fuga final do *Gloria*, ligando, assim, as secções do texto dedicadas à segunda e terceira pessoas da Santíssima Trindade.

Neste andamento, podemos distinguir três tipos de textura correspondentes à seguinte divisão de compassos 1-3, 4, 5-7. Nos compassos 1-3, podemos observar três planos de textura: o primeiro, constituído pelas trompas, tenor e baixo, em notas longas; o segundo, constituído pelos violinos, viola e órgão, retomando o motivo de acompanhamento do primeiro andamento; o terceiro, constituído pelo soprano e alto, reenunciando o motivo do tema *I* do primeiro andamento, duplicado em valores longos pelos oboés. No compasso 4, com a articulação homofônica do texto, assiste-se à depuração da textura, com a redução do movimento rítmico à articulação de semínimas, constituindo assim um bloco sonoro compacto. Nos compassos 5-7, a textura homofônica esbate-se na articulação desfasada da palavra *Christe*, realizada pelo soprano e alto, duplicados pelos oboés. Esta articulação é acompanhada pelas trompas, em valores longos, órgão e restantes vozes, bem como pelo prolongamento do movimento rítmico do compasso 4, nas cordas. Aos três tipos de textura correspondem três brevíssimas frases que compõem o andamento, dispostas de modo simétrico

(3+1+3), as quais, no seu conjunto, constituem um gesto retórico que prepara e antecipa o andamento final do *Gloria*.

Figura 7. 12

c. 1	c. 4	c. 5
<i>Jesu Christe</i>	→	→
<i>tutti</i>	→	→

Considerando a posição deste andamento relativamente à estrutura global da obra, dizemos que se trata do décimo segundo andamento, no entanto, se observarmos a sua posição relativamente à rubrica do *Gloria*, podemos dizer que se trata do nono andamento. Será, pois, também, possível admitir que esta disposição não seja meramente accidental, tal como se verifica em outros aspectos deste e de outros andamentos, antes decorra do facto destes dois números, múltiplos de 3, se relacionarem numericamente com simbologia trinitária.

O décimo terceiro andamento da Missa fecha a rubrica do *Gloria*, com uma fuga, mantendo a mesma participação instrumental do andamento anterior. O compasso escolhido para esta fuga, ♩ (*alla breve*), é aplicado de modo distinto nas partes vocais e instrumentais, como era prática comum na época, sendo que nas partes vocais ♩ é equivalente a 4/2, enquanto nas partes instrumentais ♩ é equivalente a 2/2. Atendendo às características eminentemente vocais desta fuga, foi então adoptado, para a sua transcrição, o compasso das partes vocais.

Dado o andamento se caracterizar sobretudo por figuras rítmicas de valores mais longos, as células rítmicas recorrentes resumem-se a grupos de 2 a 4 semínimas e a grupos de 4 a 8 colcheias. Podemos observar que os oboés duplicam as linhas vocais em valores longos, de modo descontínuo, enquanto nas cordas se assiste ao seu desdobramento rítmico, em valores mais pequenos, resultando em estruturas melódicas construídas por trémulos de colcheias, sobretudo a partir do final da exposição.

O andamento encontra-se escrito na tonalidade principal da obra, Fá maior, divergindo o discurso na secção intermédia para a região da subdominante (c. 13), e, através da tonalidade paralela da submediante menor (c. 18), para a relativa menor (cc. 20, 23, 28) e para a medianta menor (c. 21), sendo retomada a tónica na recapitulação da fuga. O extenso processo perorativo, proporcional à duração desta rubrica, é elaborado com uma sequência de ritmo harmónico lento decorrente da utilização de notas pedais consecutivas.

O tema da fuga apresenta um âmbito melódico reduzido (4.^a P.), caracterizando-se pela utilização de figuras rítmicas de valores longos, melódica e harmonicamente estáveis, as quais, servem o texto *cum Sancto Spiritu*. O contratema corresponde ao texto *in gloria Dei Patris*, e define uma modulação à dominante, constituindo a base motívica de uma secção perorativa marcada pelos jogos imitativos em pares de vozes (a). Nesta secção, surge um novo motivo nos violinos (b) que constitui uma versão ornamentada do contratema e que nos remete para a secção final do quarto andamento desta obra⁴⁷.

⁴⁷ Cf. p. 79.

Figura 7.13. 1

T: c. 1, S
Soprano
Cum Sancto Spiritu

ct: c. 1, ob I (c. 3-4), S
Oboé I e II

a: cc. 40-43, A, T
men in gloria Dei Patris Amen

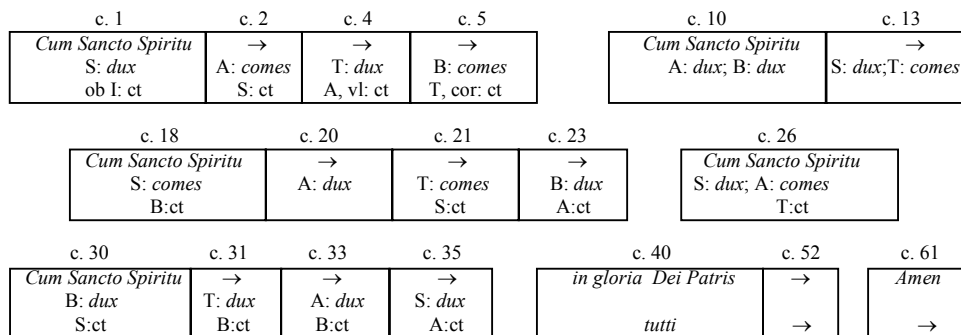
b: cc. 40-42, vl I e II

Distinguem-se, nesta fuga, três planos de textura, um principal, e dois secundários que o complementam, o primeiro, caracteriza-se pelo predomínio do discurso imitativo nas partes vocais, enquanto o segundo e o terceiro correspondem à duplicação descontínua das linhas vocais, sendo, o segundo, constituído pelas linhas das trompas e dos oboés, e o terceiro, pelas cordas.

No plano formal, o andamento apresenta-se estruturado da seguinte forma: uma exposição de fuga com respostas tonais (cc. 1-9); uma secção de transição, com entradas supranumerárias, a completar o ciclo da exposição inicial, funcionando como uma ponte; uma contra-exposição, tonalmente mais instável, que constitui a secção intermédia (cc.18-25); uma nova secção de transição, com duas entradas do tema na submediante e na relativa, a fechar a secção intermédia (cc. 26-29); uma secção recapitulativa na tônica onde se observa uma exposição completa e respostas reais (cc. 30-39); e uma coda final em movimento globalmente homofónico, abandonando-se, assim, a escrita imitativa (cc. 40-62).

Na exposição inicial, a ordem de entrada das vozes é regular, alternando as versões *dux* e *comes*, enquanto, na contra-exposição, encontramos a mesma ordem de entrada das vozes, embora aqui as versões do tema surjam, de modo simétrico, por ordem inversa. (cc. 18-24). Entre cada uma das exposições existe uma subsecção transitiva a pontuar o discurso, com entradas supranumerárias do tema. Na secção recapitulativa, inverte-se a ordem de entrada das vozes (B, T, A, S), sendo apenas utilizada a versão *dux*. O enunciar do contratema simultaneamente em duas vozes, de modo homofónico (cc. 12-13), bem como as entradas em *stretto*, constituem as principais características das secções de transição e da secção final deste andamento.

Figura 7.13. 2



O andamento inicia-se com a entrada do tema no soprano, logo acompanhado pela versão instrumental do contratema, no oboé I, seguindo-se-lhe as restantes vozes (A, T, B) com o contratema no oboé II e trompa I, respectivamente. A linha do baixo é duplicada pela violela e pelo órgão, enquanto os violinos apresentam já uma versão modificada e ornamentada do contratema. A exposição termina no compasso 10, iniciando-se aí uma secção de transição que conduz o discurso à subdominante. A partir desta secção, as entradas do tema nas vozes passam a ser sublinhadas pelos instrumentos, quer com a duplicação da cabeça do tema (cc. 10-11: cor), quer com a repetição das notas do tema em valores mais curtos. (cc. 11-12: vla). A secção transitiva conduz o discurso para a região da subdominante, surgindo aqui o tema no soprano e no tenor, com as versões *dux* e *comes*, respectivamente, vindo a terminar com uma cadência dórica na submediante (cc. 17-18).

A contra-exposição inicia-se com a entrada do tema no soprano (c. 18), caracterizando-se pela utilização de tonalidades menores. Assiste-se, aqui, a uma modificação nas linhas das trompas que adoptam um discurso mais fragmentado, umas vezes em homofonia, outras, com breves imitações. A segunda secção termina com as entradas do tema no soprano (c.26) e no alto (c.28), desembocando o discurso na dominante da tonalidade principal, onde se inicia a secção recapitulativa (c. 30: B, *dux*). Conjuntamente com a reintegração de elementos do contratema nas trompas (p. ex. cc. 30-31), e com a redução global do movimento nos sopros, nesta secção, a ordem de entrada das vozes é invertida (B, T, A, S), resultando numa exposição assimétrica de funções conclusivas. Nos compassos 36 a 40, que funcionam como elementos de transição para a secção final, surge a última entrada do tema (c. 36: B, *comes*), apresentando-se o contratema com características semelhantes à das outras secções de transição (cf. cc. 13-17, 26-29), quer pelo modo como finaliza no soprano, quer pela homofonia no tenor e no baixo (cc. 38-39).

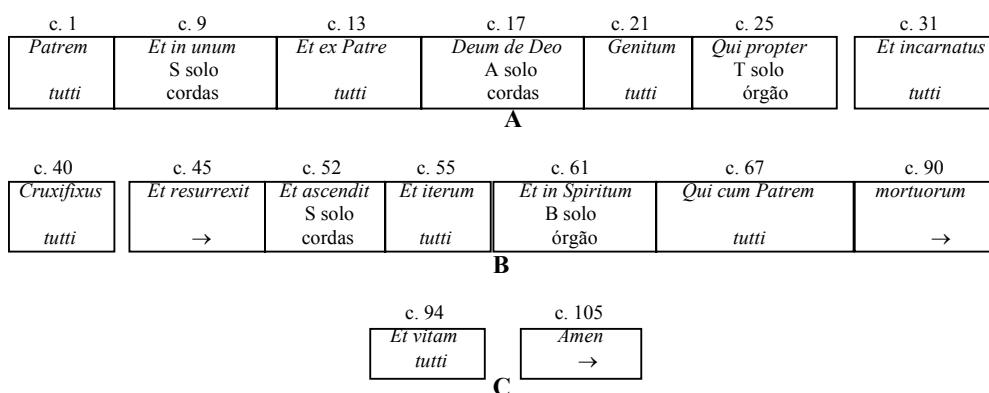
Após uma cadência na dominante, dá-se início à coda final, que se caracteriza pelas modulações elaboradas sobre uma progressão ascendente de notas pedais, em sequência, num crescendo de tensão até ao compasso 49, onde é invertido o sentido ascendente do movimento. A partir daqui, conclui-se o círculo das quintas (VI-II-V-I), culminando a secção numa cadência marcada por um acorde de sétima diminuta sobre a dupla dominante, após uma breve interrupção do discurso. Nesta secção, assiste-se à recapitulação, nos violinos, de um motivo característico da secção cadencial do primeiro andamento desta rubrica (cf. c. 90 e ss.), enquanto as trompas duplicam as notas pedais e acompanham o movimento rítmico do compasso, interrompendo a sua participação nos compassos 49 a 51, e os oboés sublinham os tempos fracos do compasso, fechando cada frase com um retardo, em sincronia com as linhas vocais, as quais se caracterizam por uma versão modificada da segunda parte do tema, culminando na homofonia dos compassos 58-60.

O décimo quarto andamento integra a totalidade do texto da rubrica do *Credo*, com excepção da frase inicial, *Credo in unum Deum*, destinada ao cantochão. Na escrita coral, caracterizadamente silábica e homofónica, observam-se também breves segmentos imitativos, particularmente no início das frases. A partir deste andamento até

ao final da obra assiste-se à redução gradual dos meios instrumentais exigidos na execução da obra. Quanto à escrita instrumental, verifica-se a alternância entre o contraponto independente das partes vocais, com figurações de forte relevância temática, e a duplicação ornamentada e descontínua das vozes, observando-se, na parte de violeta, uma maior conexão com a linha do baixo contínuo. Nas subsecções conclusivas, bem como nas frases solísticas, a participação instrumental, resume-se aos violinos, violeta e órgão.

A estrutura formal caracteriza-se pelo encadear das diferentes secções do discurso musical, alternando subsecções de *tutti/soli*, só interrompido pelas suspensões que assinalam a conclusão da primeira e da segunda secção (cc. 39, 94). Existe ainda uma breve secção final, que apresenta características perorativas (cc. 95-111).

Figura 7. 14. 1




Qualquer uma das duas primeiras secções termina com uma subsecção contrastante de carácter conclusivo, assistindo-se à alternância de intervenções corais e dos solistas. No final da primeira secção, *Et incarnatus*, verifica-se mesmo um afrouxamento do movimento, enquanto no final da segunda secção, *mortuorum*, se assiste à modificação do tipo de movimento rítmico e de textura. A terceira secção, dividida em duas partes correspondentes a diferentes segmentos do texto, é marcada pela recapitulação de alguns elementos temáticos da primeira subsecção deste andamento.

Escrito em compasso quaternário, em movimento moderado e lento (*Andante e Largo*), este andamento apresenta nas partes vocais um movimento homofónico que acompanha a métrica do texto, sem nunca ultrapassar o valor mínimo da colcheia, excepto nas frases solísticas. Quanto às partes instrumentais, é precisamente nas subsecções de *tutti*, com excepção das subsecções conclusivas, que encontramos algumas células rítmicas de curta duração, enquanto nas breves secções solísticas, os instrumentos se remetem a uma função de complemento rítmico e de realização das notas da harmonia, definem-se assim dois tipos de textura marcados pela divisão entre as partes vocais e instrumentais.


No plano motivico, este andamento é marcado sobretudo pelo maior relevo das linhas instrumentais, enquanto as linhas vocais se caracterizam pela sequência de blocos de homofonia e frases solísticas sem peso temático significativo, apresentando uma escrita concertada do tipo moteto. Ainda assim, identificamos três motivos relevantes no discurso, utilizados alguns deles nas outras obras analisadas, designadamente: *a*, *b* e *c*.

Figura 7.14.1

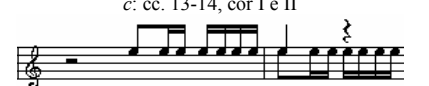
a: c. 1, cor



b: c. 11, vl I



c: cc. 13-14, cor I e II



Neste andamento, escrito na tonalidade principal da obra, Fá maior, encontramos várias modulações no sentido das subdominantes, intensificando-se os processos de modulação nas regiões de transição, entre *tutti* e solo, e nas subsecções finais. Na primeira secção, as modulações à relativa maior (cc. 8-9) e à subdominante (cc. 16-17) são efectuadas através do II, IV e VI, verificando-se na subsecção contrastante (cc. 31-39) a passagem pela submediante e dominante menor. Na segunda secção, o discurso avança tonalmente para Dó menor (c. 49) e Mi \flat maior (c. 55), com modulações intermediadas pela subdominante, verificando-se aqui uma modulação inesperada, a qual, pela alteração cromática da medianta (c. 58), conduz o discurso à relativa menor (Dó menor). A segunda parte desta secção é tonalmente mais instável, embora sem ultrapassar o universo tonal anteriormente definido. A secção final retoma definitivamente a região da tónica, só interpolada pela relativa menor, reforçada pela reiteração da dominante.

O discurso inicia-se com uma clara divisão da textura em dois planos independentes, de um lado as partes instrumentais e do outro as vozes e o baixo contínuo. Esta divisão mantém-se ao longo de todo o andamento. A primeira subfrase é marcada pelos diálogos entre os diferentes instrumentos, estruturando-se em três planos (vl II→vl I→cor I e II). Segue-se uma subfrase paralela, na dominante, enquanto as vozes em movimento homofónico apresentam, repetidamente, em pares de vozes, a célula *av*, dando início ao diálogo instrumental baseado sobretudo em *a*. A partir do compasso 5, assiste-se a um processo de modulação à relativa menor e a uma redução da participação das trompas. Na primeira subsecção solística (cc. 9-13), a participação instrumental é circunscrita às cordas e ao baixo contínuo contínuo, em que o violino II duplica a linha do solista, e a violela a linha do baixo. Com o retomar do *tutti* (c.13), as trompas são reincorporadas na textura imitativa, com figurações típicas dos metais, concluindo-se a subsecção com uma cadência na relativa menor, seguindo-se uma modulação à subdominante no começo da subsecção solística do alto. No solo do tenor, por sua vez, o acompanhamento restringe-se ao baixo contínuo. A subsecção contrastante, *Et incarnatus est*, conclui a primeira parte do andamento com um afrouxamento do movimento rítmico (*Largo*). Aqui, a participação instrumental é reduzida às cordas e ao órgão, que, num movimento contínuo de colcheias, duplicam pontualmente as linhas vocais. Verifica-se nesta subsecção uma utilização particular das

tonalidades menores, vindo o discurso a confluir na tónica em simultâneo com o afrouxamento do movimento vocal (cc. 36-39).

A subsecção destinada ao texto expressivo *Crucifixus etiam pro nobis* (cc.40-44), que funciona como preâmbulo da segunda secção, inicia-se em movimento vocal homofónico de colcheias, vindo a deter-se na meia cadência do compasso 44, preparada com um movimento globalmente descendente, ilustrativo do sentido do texto, *passus et sepultus est*. Aqui, os instrumentos expõem uma versão modificada de *a* e de *c*, vindo a retomar a versão original de *c* na anacruse do compasso 45, onde o sentido do movimento é invertido, correspondendo assim, ao significado do texto *et resurrexit tertia die*. O discurso dialogal nos instrumentos é então retomado para ser só interrompido na subsecção solística do soprano (cc.52-55). A partir do compasso 55, assiste-se à intensificação do discurso instrumental nas subsecções de *tutti*, com as cordas em movimento contínuo de semicolcheias e as trompas em jogos imitativos, gradualmente em stretto, com figurações típicas dos metais. No solo do baixo (cc. 61-67), a participação instrumental é, mais uma vez, restringida ao contínuo, sendo o contorno melódico marcado pelos intervalos de quarta diminuta num processo de modulação que culmina na subdominante. No *tutti* seguinte (cc. 67-93) é visível uma maior actividade instrumental, ainda que com raras referências ao material melódico principal. Após uma cadência na dominante (c. 81), é iniciada a nova subsecção, em que pares de vozes (T, B / S, A) realizam uma espécie de cânone em sequências descendentes, progressivamente mais graves, que culminam em figuras rítmicas de valores longos no limite inferior dos âmbitos vocais (c. 90), ilustrando o sentido do texto *mortuorum*. No final desta secção (cc. 90-92) as cordas adoptam, novamente, um movimento de colcheias repetidas, acentuando o carácter recitativo. A última parte do andamento divide-se em duas subsecções: na primeira, observa-se uma recapitulação do elemento temático *Ia* (c. 94: vl I), enquanto nas vozes o texto *Et vitam venturi saeculi* é repetido homofonicamente em dois planos tonais (tónica-subdominante, cc. 95-97), à semelhança do que acontece, no início do andamento, com o texto *Patrem omnipotentem* (tónica-dominante, cc. 1-4); na segunda, após reiteração homofónica do texto *Et vitam venturi*, o discurso é reconduzido definitivamente à tónica, observando-se algumas imitações baseadas na célula *av*, que atravessam todas as vozes num processo caracteristicamente perorativo, enquanto nos instrumentos o movimento se cristaliza gradualmente em trémulos e arpejos nas cordas, e em notas longas e figurações típicas dos metais, com jogos imitativos nas trompas, terminando assim o andamento.

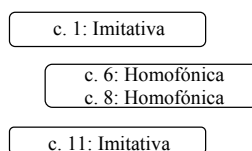
O décimo quinto andamento corresponde à rubrica do *Sanctus*, e destina-se às cordas, coro e baixo contínuo. Assiste-se assim à supressão das partes de trompa e à circunscrição do discurso vocal ao *stile pieno*, o que se insere no plano de redução da participação instrumental que caracteriza a estrutura global da obra. Escrito em compasso quaternário e na tonalidade principal da obra, Fá maior, este andamento apresenta, comparativamente com as rubricas do *Kyrie*, *Gloria* e *Credo*, dimensões bastante reduzidas, contando unicamente com dezasseis compassos. No início, observa-se o regresso a uma escrita de características mais contrapontísticas, com entradas imitativas nas vozes e instrumentos, em que as partes vocais reproduzem uma brevíssima exposição de fuga a terminar na homofonia do compasso 5.

No plano formal, o andamento estrutura-se em quatro subsecções correspondentes ao mesmo número de frases do texto desta rubrica, cada uma das quais se caracteriza quer pela escrita imitativa, quer pela escrita homófonica, processo que as individualiza, resultando no seu conjunto, numa estrutura de características duais marcada pela simetria, como se pode verificar nas duas figuras seguintes.

Figura 7. 15. 1

c. 1	c. 6	c. 8	c. 11
<i>Sanctus</i> cordas, coro, org	<i>Dominus Deus</i> →	<i>Pleni sunt</i> →	<i>Hossana</i> →

Figura 7. 15. 2



Também no parâmetro da textura se verifica uma elaboração marcada pelo contraste entre dois planos distintos, um instrumental e outro vocal, a qual constitui o prolongar de algumas das características do andamento anterior. Não existe, aqui, porém, uma interacção de carácter motivico entre estes dois planos, neste caso, os instrumentos restringem a sua participação à duplicação ocasional das vozes, sobretudo a partir da terceira subsecção, e ao movimento rítmico contínuo de colcheias, que tem como função principal realizar o acompanhamento contrapontístico das partes vocais. Não obstante, nas linhas instrumentais repercute-se o carácter imitativo das subsecções inicial e final.

Quanto às suas características tonais, o discurso não se afasta da órbita de Fá maior, apresentando pequenas inflexões à relativa menor (cc. 6-7), anunciadas pela mediante; e à subdominante (c. 10), sendo retomada a tónica logo a seguir. Constitui-se, pois, uma estrutura tonal de características ternárias (cc. 1-5, 6-10, 11-16) em que as duas subsecções homofónicas se caracterizam por uma maior instabilidade tonal.

No plano rítmico, a distinção entre as linhas vocais e as linhas instrumentais também se verifica. As primeiras, em termos globais, reproduzem a métrica do texto em valores longos, extraindo o contorno melódico do cantochão do *Sanctus* da Missa *In Festivitatibus Angelorum*, que encontramos no *Enchiridion de Missas Solemnes* de Mathias de Sousa Villalobos e na mesma rubrica das Missas IX – *Cum júbilo* – e XVII – *In Dominicis Adventus et Quadragesimae* – do *Liber Usualis*. As segundas, por sua vez, caracterizam-se por um movimento contínuo de colcheias, interrompido pontualmente pelas células rítmicas de ♪♪ ou só ♪. Se confrontarmos o material motivico deste andamento com estas versões primordiais em cantochão, verificamos que existe uma assinalável proximidade melódica, quer nas partes vocais, quer nas instrumentais.

Figura 7. 15. 2

T: c. 1, B

Baixo

San - - - ctus San - - ctus

c. 3: T

San - - - ctus

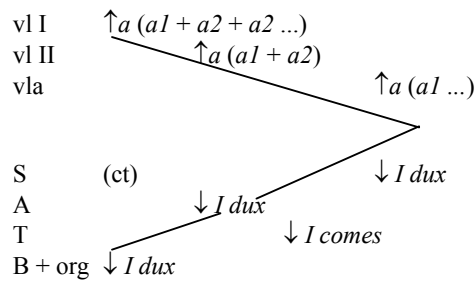
a: c. 1, vl I

Violino I

Nas partes vocais, a citação melódica do início da melodia de cantochão é integral, embora com o necessário ajustamento tonal nas vozes do alto e baixo, constituindo o tema da primeira secção imitativa ($I = t + ct$). Nas linhas instrumentais, o segmento melódico que é tratado imitativamente ($a = a1 + a2$) parafraseia as duas frases de cantochão subsequentes ao *incipit* (*Sanctus, Dominus Deus Sabaoth*).

O andamento inicia-se com uma escrita imitativa em todas as partes, inter-relacionadas pela filiação melódica comum e pela sua complementaridade rítmico-melódica. Nos instrumentos, o motivo *a* surge sequencialmente no violino I, violino II e violela, sendo gradualmente mais compactado, enquanto a entrada do tema *I*, nas vozes, se dá pela seguinte ordem: baixo, alto, tenor e soprano. Assim, se considerarmos a sequência de entrada das diferentes partes vocais e instrumentais, bem como o sentido melódico de cada uma delas, abaixo representado simbolicamente com \uparrow , e \downarrow , podemos encontrar uma estrutura convergente duplamente simétrica, no plano da tessitura, como se pode observar na figura que se segue.

Figura 7. 15. 3



Se o conjunto das entradas instrumentais apresenta um sentido descendente na tessitura, e ascendente na orientação melódica individual, as entradas vocais, ao invés, apresentam-se ordenadas ascendentemente, constituindo, no conjunto, dois movimentos concorrentes que confluem na homofonia vocal do compasso 5. A partir daqui, o discurso vocal prossegue em homofonia, sobre o movimento constante de colcheias nas cordas, com uma modulação à relativa menor. A terceira secção inicia-se na anacruse do soprano, desfazendo, assim, a articulação do texto *Pleni sunt* (c. 8), em simultâneo com

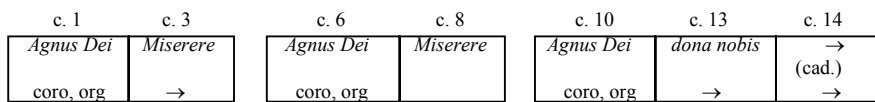
a alteração da terceira do acorde da relativa nos instrumentos, que introduz a submediante e antecipa a região tonal da subdominante. Nesta secção assistimos ao reenunciar do elemento *a2* nos instrumentos (c. 8: vl II; cc. 9-10: vl I) e à associação da linha da violeta com a linha do baixo. Na última secção, a escrita vocal retoma os seus traços imitativos, agora em pares de vozes, associando-se-lhe as linhas instrumentais que duplicam quase literalmente as linhas vocais, concluindo-se o andamento na homofonia global dos compassos finais.

O décimo sexto andamento corresponde à rubrica final da Missa, encerrando a obra com a conclusão do processo de redução dos meios vocais e instrumentais ao modelo supremo da música polifónica litúrgica, ficando assim uma textura de quatro vozes e órgão em *stile pieno*. O movimento das vozes caracteriza-se globalmente pela homofonia, incluindo algumas entradas assíncronas no tenor e no soprano, vindo o discurso a concluir numa brevíssima peroração imitativa que fecha a obra de um modo bastante singelo, num efeito surpreendente, tendo em conta a magnitude desta missa.

Quanto aos aspectos tonais, este andamento reitera a tonalidade principal da obra, com algumas modulações de passagem às tonalidades mais próximas directas e indirectas: relativa menor, submediante, dominante menor e subdominante, através da alteração cromática da terceira dos acordes finais de cada uma das frases (cc. 5-6a, 10).

Escrito em compasso quaternário, este andamento apresenta um movimento rítmico moderadamente lento, com figuras que não ultrapassam o valor mínimo das colcheias. Em termos formais, o andamento estrutura-se em três pares de subsecções paralelas correspondentes às três invocações desta rubrica, exceptuando a última onde é reiterada a terceira invocação do *Agnus Dei*, sendo então constituída por três subsecções, num efeito perorativo final, como se pode verificar na figura abaixo.

Figura 7.16



A

O discurso inicia-se em movimento homofónico melodicamente convergente, vindo a quedar-se na meia cadência do compasso 3, onde a articulação precoce no tenor da palavra *miserere*, estabelece a conexão entre as duas primeiras subsecções. Assiste-se então a uma modulação à relativa menor, mudando também a direcção do movimento vocal, agora paralelo e descendente, concluindo-se assim a primeira parte. Na segunda, de características idênticas à anterior, o discurso progride para um contexto tonal diverso: partindo da rearticulação da relativa, onde termina a frase anterior, mas com a terceira do acorde alterada, esta subsecção vem a terminar na submediante menor, aí se mantendo até final desta parte, sendo a conexão frásica realizada agora pelo soprano, mas de modo paralelo à de A. A terceira parte do andamento inicia-se de modo diferente das anteriores, não se verificando o movimento globalmente convergente das linhas vocais, com a linha cromática descendente do soprano. Neste caso, partindo do acorde da submediante com a terceira maior, além do discurso avançar tonalmente no sentido

da subdominante, aflorando a dominante menor, o movimento é paralelo e as duas partes que constituem esta secção não apresentam qualquer elemento de ligação, antes se observa uma pequena pausa no discurso, intermediando a articulação de *dona nobis pacem*, que vem a terminar na relativa menor (cc. 13-14). Segue-se a breve subsecção perorativa, onde se assiste ao fraccionamento da escrita homofónica, passando agora as entradas imitativas a ser realizadas por pares de vozes, baixo+tenor / alto+soprano. Estabelece-se assim uma textura de dois blocos dialogais que enunciam linhas paralelas descendentes, reencaminhando o discurso à tónica. A partir do segundo tempo do compasso 17, estes blocos dialogais entram em desagregação; as linhas vocais regroupam-se de modo diverso, entrando o tenor e o alto em conjunto, com um motivo descendente, ritmicamente mais lento, logo imitado pelo baixo, em stretto, e, no compasso seguinte, pelo alto e soprano, que realizam as notas da cadência final, num acentuado afrouxamento global do movimento que marca o fechar da obra.

1. 5. FAA I, 8: *Graduale a 2 Os justi*

O texto do gradual *Os justi* é um excerto do salmo com o número 33, na Vulgata, *Noli aemulari in malignantibus*, consistindo nos versículos 30 e 31. Este gradual encontra-se integrado na Missa dos Doutores da Igreja celebrada no dia 28 de Agosto, que corresponde à festa de Santo Agostinho. O mesmo texto surge também no Intróito da Missa dos Confessores, com uma versão musical distinta, sendo com nesta versão que se encontra na Missa do dia da Festa de Santo António [Villalobos, 1691: fol. 121v.; Rosário, 1793.: 536].

A versão polifónica em análise, além do gradual, abarca também o texto do Aleluia que se lhe segue, de acordo com o que vem indicado nas partes. Infelizmente, a única fonte que se conhece desta obra encontra-se incompleta, consistindo numa cópia manuscrita constituída pelas diferentes partes (cf. apêndice A); dos cinco andamentos que a compõem, somente os dois primeiros – as Árias *Os justi* e *Lex Dei* – foi possível transcrever e analisar na íntegra, dos restantes, o terceiro destinava-se à primeira parte do Aleluia e os outros dois a duas versões distintas do versículo *Amavit eum*. Assim, dadas estas circunstâncias, não é possível apresentar uma apreciação analítica da obra na sua globalidade, todavia, é possível considerar algumas das características rítmicas e tonais dos restantes andamentos, a partir das partes remanescentes.

A tonalidade principal da obra é Fá maior, nela se encontrando escritos o primeiro, o terceiro e o quinto andamento, que constituem a estrutura principal da obra, enquanto o segundo e o quarto andamento estão escritos na relativa menor e na subdominante, respectivamente. Também no plano rítmico se encontra reflectida a importância daqueles andamentos, porquanto apresentam características rítmicas muito semelhantes, estando todos escritos em compasso quaternário, enquanto o segundo está em compasso ternário e o quarto em compasso binário.

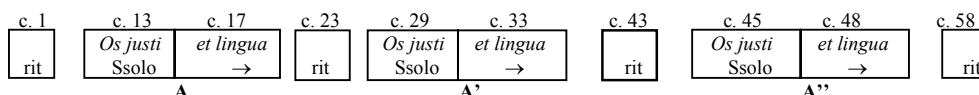
Quanto à instrumentação, estão presentes todos os grupos de instrumentos que encontramos também nas restantes obras analisadas, os metais, as madeiras, com os oboés e as flautas a serem utilizados em andamentos distintos, sendo, por isso, muito provável que fossem tocados pelo mesmo executante, as cordas, incluindo o contrabaixo e o violone e o órgão. Nos dois andamentos transcritos, verifica-se que a instrumentação do primeiro é mais brilhante que a do segundo, sendo, o primeiro, uma ária para soprano, e o segundo, uma ária para alto. As partes separadas de contrabaixo e de violone são idênticas à do órgão, distinguindo-se unicamente pela diferente articulação das colcheias e pela ausência de cifras. Através desta fonte, não é possível saber com rigor qual a instrumentação exacta do terceiro, quarto e quinto andamentos, contudo, através da parte de contrabaixo e violone, sabe-se que o terceiro e quarto andamentos são duetos solísticos, sendo muito provável que, quer o andamento médio, quer o último tivessem a mesma instrumentação que o primeiro (cf. Apêndice A). Relativamente ao quarto andamento, sabemos apenas que era utilizado o contrabaixo. Quanto à origem melódica dos temas e motivos utilizados, cotejando as estruturas melódicas dos dois andamentos analisados com as versões de cantochão deste gradual, não foi encontrada qualquer característica intervalar comum.

O primeiro andamento consiste na Ária *Os justi*, escrita para soprano, trompas, oboés, violinos, contrabaixo e órgão, caracterizando-se por um discurso muito

segmentado, de uma grande variedade motívica, particularmente, nos ritornelos instrumentais. Assim, verifica-se que a elaboração motívica se baseia sobretudo na utilização de figuras rítmicas de valores curtos que sublinham o primeiro e terceiro tempos do compasso, reproduzindo a acentuação do texto.

No plano formal, o andamento estrutura-se em três secções paralelas, AA'A'', pontuadas por breves ritornelos instrumentais, cada uma das quais, constituída por duas subsecções que correspondem à divisão do texto em duas frases, conforme se pode verificar pela figura que se segue

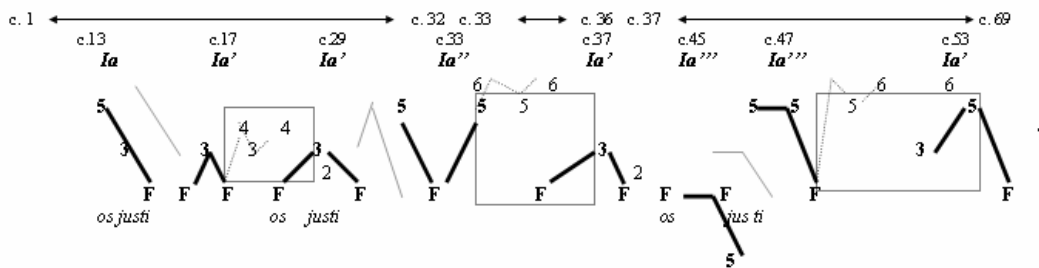
Figura 8. 1. 1



A tonalidade em que está escrito este andamento é Fá maior, registando-se modulações à dominante, no final da primeira secção (c. 16), e à relativa menor, no início da segunda subsecção de A' (c. 33), sendo retomada a tónica a partir da última secção (c. 46). Observam-se, ainda, nos ritornelos inicial e final, inflexões à homónima menor características das perorações finais de grande parte dos andamentos analisados neste trabalho.

No plano melódico, observa-se aqui um processo de derivação motívica que se caracteriza pela multiplicação de variantes das estruturas melódicas fundamentais. Assim, regista-se a existência de um tema principal, constituído por dois elementos contrastantes, o primeiro, *Ia*, baseia-se nas notas da tríade, adiante designadas por F, 3 e 5; e o segundo, *Ib*, consiste fundamentalmente num tetracórdio descendente. *Ia* apresenta quatro versões vocais distintas (*Ia*, *Ia'*, *Ia''* e *Ia'''*), três das quais correspondem a outras tantas secções deste andamento, porquanto cada uma das secções A, A' e A'' é iniciada com uma versão diferente da anterior. *Ia'* e *Ia'''* surgem, porém, em vários momentos ao longo do andamento, com texto diferente, conforme se pode verificar na figura 8. 1. 2, onde se encontram representadas, de modo cronológico, as entradas do tema.

Figura 8. 1. 2



Embora esta figura não apresente, do ponto de vista gráfico, uma distribuição proporcional, pretende-se, ainda assim, representar as entradas de todas as variantes temáticas, aqui assinaladas a traço mais grosso, as quais, quando associadas ao texto *os justí*, surgem reiteradas nos compassos seguintes, sendo representadas com traço mais esbatido. As versões *Ia* (c.13) e *Ia''* (c. 33) surgem uma única vez, coincidindo a entrada de *Ia''* com a modulação à relativa menor. Como se pode verificar também, algumas

das entradas do tema apresentam ornamentação melódica, quer pelo acrescentamento de um pequeno gesto melódico ascendente seguido de ornato (cc. 17, 33, 47), quer pela inserção de uma nota de passagem entre as duas primeiras notas do tema (cc. 29, 37, 53); estes dois tipos de entrada surgem sempre encadeados (cc. 17, 29; 33, 37; 48, 53).

Figura 8. 1. 3

The image displays a musical score for Figure 8.1.3, featuring instrumental and vocal parts. The score is organized into systems, with measures numbered on the left. The instrumental parts include:

- vi I e II, c. 1:** Violins I and II, starting at measure 1.
- vi e ob, c. 6:** Violins and Oboes, starting at measure 6.
- Ssolo, c. 13:** Solo part starting at measure 13.
- Ssolo, c. 17:** Solo part starting at measure 17.
- Ssolo, c. 29:** Solo part starting at measure 29.
- Ssolo, c. 33:** Solo part starting at measure 33.
- Ssolo, c. 37:** Solo part starting at measure 37.
- Ssolo, c. 45:** Solo part starting at measure 45.
- Ssolo, c. 48:** Solo part starting at measure 48.
- Ssolo, c. 53:** Solo part starting at measure 53.

The vocal parts include lyrics such as "Os jus-ti", "et lin-gua e-jus lo-que", and "os jus-ti me-di-ta". The score is annotated with thematic labels *Ia* and *Ib* and includes performance instructions like *ob 1, cc 3-4* and *etc.*

Elaborada sobre uma sequência descendente, a segunda parte do tema, *Ib*, apresenta seis versões diferentes, uma das quais, que sucede a *Ia*'' (cc. 34-36), é ascendente. Este facto, conjuntamente com o contraste de natureza tonal e temática que caracteriza a subsecção do compasso 33, onde surge pela única vez *Ia*'' , acaba por marcar aquilo que podemos considerar como ponto médio do andamento (cc. 33-36), dividindo-o em duas partes de idêntica extensão: cc. 1-32/ (33-36) / 37-69. Qualquer um destes dois elementos temáticos encontra expressão nas linhas instrumentais, marcando o início de cada

ritornelo, embora se apresentem de modo diverso, conforme podemos verificar na figura 8.1.2. Observa-se ainda a existência de um motivo de expressão estritamente instrumental (*a*), mas que prenuncia o carácter anacrúsico de *Ia* (cf. figura 8. 1. 3). Confrontando os dois primeiros exemplos desta figura, é possível verificar que os inícios da linha vocal e instrumental têm uma origem melódica comum, ambos se baseiam em figurações de arpejo e num tetracórdio descendente, com inflexão tonal à dominante através de uma cadência frígia, considerando as suas estruturas melódicas fundamentais. Assim, as semicolcheias em movimento melódico descendente que iniciam os ritornelos correspondem a *Ia*, enquanto o tetracórdio descendente descrito pelas mínimas nos sopros ou pela estrutura das linhas melódicas nas cordas corresponde a *Ib*.

Relativamente à textura, encontramos um paralelismo entre as secções vocais e os ritornelos instrumentais, assim, alternam dois tipos de textura, ora com a participação de todas as partes, ora com o tecido instrumental reduzido. Nos ritornelos, o tecido instrumental caracteriza-se pela liderança das cordas, intervindo pontualmente os oboés e as trompas, a reforçarem a acentuação rítmico-harmónica ou a enveredarem por breves diálogos imitativos; enquanto nas subsecções de textura reduzida participam unicamente as trompas e os violinos, reiterando as subfrases anteriores, num efeito de eco. Nas secções vocais, predomina a duplicação vocal nos violinos em uníssono e por vezes também nos oboés, intervindo as trompas e estes últimos quase só nas transições frásicas; observando-se uma redução na textura unicamente nos compassos 48-51, onde o acompanhamento instrumental se circunscreve às cordas e ao baixo contínuo, em movimento homorítmico, sem qualquer duplicação da linha vocal.

Os dois compassos iniciais deste andamento são marcados pelo contraste de movimento entre duas metades do compasso, enquanto nos dois primeiros tempos se observa a reiteração da célula rítmica de quatro semicolcheias, o terceiro e quarto tempos são preenchidos pela articulação homorrítmica de duas semínimas por todos os instrumentos. A diferença entre estes compassos é que o primeiro é harmónica e melódicamente convergente, enquanto o segundo é divergente, conduzindo a uma inflexão tonal à dominante. O discurso prossegue com uma pedal da dominante, sobre a qual é apresentado *Ib*, seguindo-se um eco desta subfrase, nas trompas e nos violinos, ligado transitivamente por um gesto melódico nos oboés, que vai desembocar numa frase perorativa caracterizada inicialmente pela citação da homónima menor nos diálogos imitativos entre violinos e oboés (c. 7), onde, mais uma vez, sobre uma pedal da dominante, é apresentado o tetracórdio que caracteriza *Ib*, aqui numa versão ascendente. O ritornelo termina com uma fórmula cadencial tipo 11 (cf. apêndice F), após uma breve imitação entre o violino I (+oboés) e as trompas. A intervenção solística inicia-se no compasso 13, apresentando *Ia* e *Ib*, com os dois violinos a duplicarem quase em uníssono a linha vocal, sendo, no compasso 16, invertido o sentido descendente do movimento melódico, a marcar o final da primeira subsecção, já na dominante. No compasso 17, inicia-se a segunda frase vocal com a versão *Ia'*, dedicada ao restante texto do gradual, seguindo-se uma sequência descendente baseada em *Ib* que desemboca numa subfrase cadencial mais alongada, a confirmar a modulação à dominante, terminando assim a primeira secção. Segue-se uma interpolação instrumental que começa de modo semelhante ao primeiro ritornelo, embora aqui na dominante e não reproduzindo os primeiros compassos das duas subfrases iniciais (cc. 1, 3). Assiste-se portanto a uma permuta das linhas instrumentais, relativamente àquele ritornelo (cc. 25-

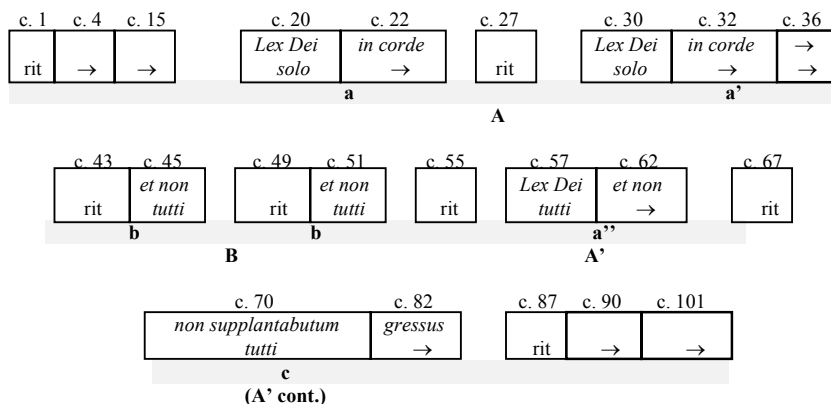
26), fechando esta interpolação de modo contrastante. A segunda secção inicia-se com uma versão modificada de *Ia'* (c. 29) e um vocalizo mais ornamentado sobre *Ib*, em que os violinos duplicam a linha solística, terminando, esta subsecção, em termos de movimento, de modo idêntico ao da primeira subsecção vocal. O apontamento transitivo nos oboés e nas trompas liga as duas subsecções, observando-se aqui a modulação mais importante de todo o andamento – à relativa menor – que coincide com uma singular versão de *Ia*, a qual se caracteriza por um duplo salto de quinta seguido de ornato (c.33). Esta modulação é confirmada na breve sequência ascendente dos compassos 34 e 35, terminando com uma cadência na dominante paralela. Logo após nova citação do primeiro elemento temático, a servir de suporte ao texto *et lingua ejus*, segue-se uma longa sequência melismática descendente sobre a palavra *loquetur*, iniciada com uma modificação melódica que permite evitar uma quinta paralela entre o baixo e a parte vocal (cf. figura 8. 1. 3, 8.º pentagrama), e sustentada por um jogo de retardos em notas longas, nos violinos e nos oboés, vindo a desembocar na sexta napolitana de Ré menor (c. 42: 1.º t.) que marca a peroração cadencial da segunda secção. No breve ritornelo instrumental que se segue, é invertida a ordem em que surgem as versões instrumentais dos elementos *Ia* e *Ib*, reduzidos aqui às células que os identificam (*Ib*: c. 43, cor; c. 44, ob; *Ia*: c.44, vl). A secção A'' inicia-se ainda na relativa, embora na reiteração do elemento *Ia*, que caracteriza o início de todas secções, seja retomada a tónica, terminando a primeira frase já com uma cadência na dominante. A repetição da mesma versão de *Ia*, com o texto *et lingua ejus* (*Ia''*) antecede as duas sequências finais de funções perorativas, a primeira das quais apresenta uma textura instrumental reduzida, caracterizando-se pela mera articulação homorrítmica das notas da harmonia nos violinos e no baixo contínuo; e a segunda, após um segmento transitivo realizado por todos os instrumentos apresenta a duplicação da linha vocal nos violinos, terminando com uma fórmula cadencial tipo 3 (cf. apêndice F). O ritornelo final apresenta as mesmas características da introdução instrumental, diferindo apenas na ausência do segmento inicial da segunda subfrase (c. 3) e na alternância de funções entre oboés e violinos, protagonizando, estes últimos, o gesto melódico transitivo anteriormente realizado pelos oboés.

O segundo andamento deste Gradual apresenta características que contrastam com as do andamento anterior, desde logo, a mudança de tonalidade de Ré menor – embora sem acidente fixo na clave –, o compasso ternário, a instrumentação, a textura e o tipo de configurações melódicas utilizadas.

Trata-se da Ária *Lex Dei*, escrita para alto, flautas travessas, violinos, violone e órgão. Em diferentes aspectos deste andamento, verifica-se uma recorrente referência ilustrativa do número três: no tipo de compasso escolhido, no facto do início ser em anacruse (3.º tempo), na utilização de intervalos de terceira, quer em configurações melódicas – com breves segmentos de âmbito de terceira –, quer no movimento paralelo das flautas, na divisão estrutural do andamento em três grandes secções que, apesar de não adoptar a fórmula *Da capo*, evidencia também uma construção que se caracteriza por um retomar do material utilizado na secção inicial, subdividindo-se cada uma das secções em duas partes, A= a a', B= b b e A''= a''c, como se poderá observar nas faixas sombreadas da figura 8. 2. 1. É muito provável que esta relação de natureza numérica,

concretizada nas características do andamento atrás referidas, se prenda com o próprio significado do texto *Lex Dei*, que exprime um dos dogmas mais relevantes da fé cristã, que é o da existência da Santíssima Trindade.

Figura 8. 2. 1



Como se pode verificar pela figura acima, a secção intermédia apresenta duas subsecções vocais paralelas integradas entre três ritornelos idênticos, o que constitui a estrutura central do andamento, enquanto a última secção (A') apresenta duas subsecções de funções perorativas (C), que se caracterizam pela utilização do motivo que surge no primeiro ritornelo (cc. 7-8, 11), aqui integrado em seqüências descendentes.

Relativamente ao material melódico, distingue-se aqui um tema principal *I*, constituído por dois elementos *Ia* e *Ib*, que apresenta diferentes versões ao longo do andamento, e um tema secundário *II* (*IIa* e *IIb*), cuja segunda parte deriva directamente de *Ia*. Identificamos ainda o motivo *a*, de características rítmicas anapésticas, que surge intercalado transitivamente na subsecção intermédia do primeiro ritornelo (cc. 7-8, 11) e que mais tarde, na subsecção do compasso 72, serve de base à elaboração da peroração final de A'; e o motivo *b*, de âmbito estritamente instrumental, que desempenha funções pré-cadenciais, surgindo na subsecção do compasso 72 com valores rítmicos dilatados, e caracterizando-se por um diálogo, nas flautas, baseado em retardos consecutivos. Verifica-se que o segundo elemento do tema principal desempenha também funções claramente ilustrativas, as suas características rítmicas não só lhe conferem um carácter mais grave como também permitem reproduzir musicalmente o fenómeno físico do batimento do coração, ilustrando a palavra que lhe está associada, *corde*.

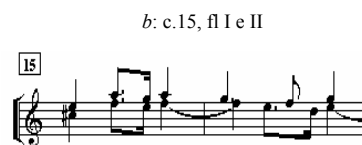
Figura 8. 2. 2

Ia: c. 1, fl I e II; c. 20, Asolo (versão modificada) *Ib*: c. 4, fl I e II; c. 32, Asolo (versão modificada)

Flautas I, II

IIa e *IIb*: cc. 45 e 46, Asolo

et non non sup - plantatum gressus e - jus



Relativamente à textura, praticamente todo o andamento é marcado por um tipo de tecido instrumental onde se distinguem dois planos, o primeiro, constituído pelas partes de flauta, caracteriza-se pelo movimento paralelo quase constante à distância de terceira, duplicando o solista ou não, embora se verifique por vezes um contraponto descontínuo, ora em jogos de retardos (cc. 15-18, 26-29, 72-79, 101-104), ora em jogos imitativos (cc. 2, 20, 30, 33, 36, 45, 51, 57, 66); o segundo, é constituído pelos violinos, violone e órgão que realizam frequentemente, em uníssono, a linha do baixo contínuo, excluindo os cc. 7-8, 11, 93-94 e 97, em que os violinos apresentam imitações cerradas baseadas em *b*. A intervenção do solista não representa qualquer alteração a este tipo de textura, vem simplesmente acrescentar um plano vocal, com excepção dos cc. 43-46 e 49-52 onde se verificam diálogos imitativos entre flautas e violinos, antecipando a entrada do tema *II*.

O andamento inicia-se em anacruse com a flauta I a apresentar a primeira versão de *Ia*, logo seguida da flauta II, que a imita, enquanto os restantes instrumentos realizam a linha do baixo contínuo. A reiteração deste elemento temático na relativa maior (c.3) fecha a primeira subfrase, marcadamente ascendente, iniciando-se a partir do compasso 4 uma sequência descendente de três compassos, que reencaminha o discurso para a tónica. Os cinco compassos seguintes, de funções claramente transitivas, caracterizam-se pela justaposição de elementos contrastantes, *a* e *Ib*, que concorrem para uma nova inflexão à relativa – os violinos ganham aqui um papel mais relevante no discurso – desembocando numa nova sequência pré-perorativa (cc. 12-14) que culmina numa pedal da dominante, sobre a qual é reiterada a estrutura melódica da sequência anterior (Lá-Sol-Fá-Mi), articulada num jogo de retardos que prepara a entrada do solista aquando da cadência na tónica (cc. 19-20). O tema principal é apresentado pelo solista invertendo o sentido melódico dos intervalos iniciais (cf. início do andamento), ao mesmo tempo que as flautas (c.20), e logo a seguir os restantes instrumentos (c. 21), expõem a versão ascendente. Segue-se uma sequência descendente em tudo semelhante à dos compassos 4-6, com excepção do movimento harmónico cadencial, aqui a incluir um acorde de sétima diminuta (c. 25: 3.º t.). No breve ritornelo de três compassos que se segue, é reiterada a estrutura melódica da sequência anterior sem recorrer ao apoio de uma pedal (cf. cc.15-18), dado que surge aqui a modulação definitiva à relativa maior, na qual se inicia uma nova subsecção solística.

Nesta subsecção, a participação das flautas é contrastante, surgindo de modo menos contínuo com duas imitações da linha solística (cc. 30-31, 33-34), e o desenho melódico da linha vocal evita a célula rítmica de ♪♪ . Na subsecção seguinte (c. 36), *Ia* surge na parte vocal na sua versão inicial ascendente, com o texto *in corde*, reproduzida imitativamente pela flauta I, nos compassos seguintes, terminando a primeira secção com uma hemíola cadencial em que a articulação rítmica vocal sincopada acentua o fechamento frásico (cc. 41-42). As duas breves interpolações instrumentais dos compassos 43 e 49 caracterizam-se pelo paralelismo, dado que o elemento *Ib* é

apresentado primeiro pelas flautas e em seguida pelos violinos, antecedendo, por sua vez as duas frases vocais paralelas onde é apresentado *II*, sendo que entre *IIa* e *IIb* surge uma intervenção instrumental transitiva que antecipa, com valores rítmicos mais pequenos, o elemento *IIb* (cf. cc. 45, 51). *IIa* consiste num gesto retórico marcado pela modulação à submediante de Fá Maior (c. 45) através da alteração cromática da nota do baixo e pelas pausas que, isolando o elemento *et non*, reforçam o sentido de negação do texto, *et non supplantabuntur gressus ejus*. Após este duplo paralelismo, o ritornelo que fecha a segunda secção retoma o tipo de textura principal, em que as flautas reiteram *Ib*, reconduzindo o discurso à tónica através de uma modulação sumária da alteração cromática da terceira do acorde da mediante de Fá Maior.

Na última secção, com a entrada do solista, assiste-se ao retorno do material melódico principal (*I*) na sua versão original, surgindo pela primeira vez associado ao início do texto deste versículo, *Lex Dei*. Observa-se de seguida uma imitação na flauta II e a duplicação da linha vocal na flauta I, a partir da segunda parte da primeira frase de *A'*. Os instrumentos que realizam o baixo contínuo acompanham o movimento descendente do solista (c. 61), funcionando como elemento transitivo que liga a sequência conclusiva da primeira parte desta secção (*a''*), onde a participação das flautas é particularmente reduzida. O penúltimo ritornelo replica a primeira frase de *A'*, iniciando-se, a partir do compasso 70, as subsecções perorativas (c). Na primeira, é apresentada a última frase do texto na sua totalidade, ainda com referências ao tema principal e utilizando, pela única vez, vocalmente, o elemento *a*, para a elaboração da primeira sequência harmónica completa (I-IV-VII-III-VI-II-V-I), sublinhada pelo jogo de retardos nas flautas — esta subsecção termina com uma cadência na tónica marcada por um movimento melódico ascendente de trilos —; e na segunda, iniciada por uma nova citação imitativa de *Ia* nas flautas, a linha vocal consiste numa nota longa sobre a sílaba *gressus* que, conjuntamente com os instrumentos de contínuo, funciona como uma pedal da dominante, sobre a qual as flautas repetem triplamente o segmento melódico inicial de *Ia*, terminando a intervenção vocal com uma fórmula cadencial do tipo 3. O ritornelo final é em tudo idêntico ao inicial, apresentando uma única modificação na cadência final, a qual assume aqui um carácter mais conclusivo.

1. 6. FAA I, 9: *Te Deum*

O *Te Deum laudamus* é um cântico de características laudatórias, referenciado em diferentes contextos litúrgicos e não-litúrgicos. É também conhecido por hino ambrosiano, uma vez que, durante a Idade Média, era atribuído a Santo Ambrósio, e ainda hoje o podemos encontrar assim designado no Breviário Romano: “Hymnus SS. Ambrosii et Augustini”. Em 1854, Dom Morin, propôs que a autoria fosse atribuída a Nicetas de Remesiana, contudo, esta proposta não foi aceite universalmente, não tendo sido, até agora, encontrada uma resposta definitiva para esta questão.

Os cânones da Igreja Romana indicam que a recitação do *Te Deum* deve ser feita integrada no Ofício Divino, no final das Matinas de domingo, seguindo-se-lhe, de imediato, a celebração das Laudes. Veja-se, a título de exemplo, a indicação do oratoriano português, Gabriel Talbot, na sua *Explicação Breve* (1744, p. 116) sobre o modo de como se hão-de dizer as Matinas de domingo:

Ao Domingo levante-se hum pouco mais cedo a Matinas, em as quaes se tenha esta forma. Ditos como havemos já ordenado, seis Psalmos, e o Verso,[...] leão-se em o livro[...] quatro Lições com seus Resposos, e sómente em o quarto Responso diga a que diz: *Gloria Patri*:[...]. Depois destas Lições sigão-se por ordem outros seis Psalmos com Antífonas, com os primeiros, e o verso. Depois das quaes, leão-se outras quatro Lições com seus Resposos da maneira, que assim fica dito. E depois digão-se trez Canticos dos Profetas, quaes a Abbadessa ordenar, com Aleluia; e dito o Verso, dada a benção pela Abbadessa, leão-se outras quatro Lições do Novo Testamento, pela ordem já dita. E depois do quarto Responso comece a Abbadessa o Hymno: *Te Deum laudamus*; o qual dito, lea a Abadessa huma Lição do Euangelho, estando todas em pé com temor, e reverencia; e acabada de ler, respondão todas: Amen. [...].

Além desta circunstância, podemos também encontrar exemplos da execução deste hino, ocasionalmente, em agradecimento de uma graça concedida, como por exemplo, a eleição do Sumo Pontífice; a publicação de um tratado de paz; uma coroação real;⁴⁸ o êxito de uma batalha, etc.,⁴⁹ seja num contexto estritamente sacro, como é o caso do seguimento de uma cerimónia litúrgica, p. ex. a celebração da Missa ou do Ofício de Vésperas, seja num contexto misto, de contornos mais mundanos, como a celebração de acção de graças de acordo com uma estrutura ritual específica.⁵⁰ Estava também prevista a execução do *Te Deum* aquando da realização da procissão do *Corpus Christi*. De acordo com o *Processionale Juxta Formam Ritualis Romani*, (Lisboa, 1749, pp. 75-106), numa das suas numerosas edições setecentistas, o *Te Deum* conclui o conjunto de seis

⁴⁸ P. ex. os *Te Deum* executado na Sé Catedral de Lisboa, e na Capela Real, na sequência da cerimónia de coroação de D. João V, no dia 1 de Janeiro de 1707. Cf. Ana Cristina ARAÚJO, «Ritualidade e Poder na Corte de D. João V – A génese simbólica do regalismo político», *Revista História das Ideias*, 22, pp.175-207.

⁴⁹ P. ex. o *Te Deum* executado na Capela Real, no dia 19 de Junho de 1665, celebrando a vitória sobre os castelhanos, ref. no *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, tomo II, p. 321, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

⁵⁰ Veja-se mais à frente as referências à tradição de execução de um *Te Deum* na igreja de São Roque, em Lisboa.

hinos que devem ser executados no decorrer do cortejo religioso: *Pange lingua, Sacris solemnibus, Verbum supernum, Salutis humanae, Aeterne Rex*, e, finalmente, *Te Deum laudamus*.⁵¹

Se se procurar na *Biblioteca Lusitana* de Barbosa Machado alusões à execução deste hino verificar-se-á que predominam as composições de natureza policoral, como é o caso de um *Te Deum* para três coros, escrito por Fr. Manuel dos Santos, que se destinou a ser executado na Capela Real, no ano de 1708, por ocasião da recepção à Rainha D. Mariana de Áustria [NERY 1984: 212]. É também nesta fonte que encontramos a menção ao primeiro *Te Deum* executado na igreja de São Roque, em Lisboa, no último dia do ano, escrito por Fr. Antão de Santo Elias, num gesto de agradecimento a Deus pelas graças concedidas ao longo do ano, tendo iniciado uma tradição que se prolongou ao longo do século XVIII:

“ *Te Deum laudamus* a quatro coros com diversos instrumentos, e foy o primeiro com que suo último dia do anno se rende graças a Deus na casa professa de S. Roque” [NERY 1984: 213]

A execução desta obra deverá ter ocorrido no primeiro quartel de setecentos, uma vez que é aí referida a execução, a 31 de Dezembro de 1722, de um *Te Deum* para oito coros de Francisco José Coutinho. Inserido nesta tradição, encontra-se também o *Te Deum* de Domenico Scarlatti, executado em 1721,⁵² bem como o de António Teixeira, recentemente reeditado em disco, o qual foi apresentado no último dia do ano de 1732.

O esplendor das cerimónias de âmbito religioso da cidade de Lisboa, após ascensão de D. João V ao trono, protagonizado pelos músicos credenciados de origem italiana e portuguesa ao serviço da Capela Real, atingia, com esta festa de contornos sacros, mas de características mais mundanas, muito provavelmente um dos seus pontos culminantes, produzindo-se um espectáculo musical onde certamente a exibição da magnificência do absolutismo régio e das capacidades vocais dos cantores se fundia na função laudatória da ocasião. Esta exuberância traduzia-se musicalmente na multiplicação dos meios vocais e instrumentais envolvidos na execução, com recurso frequente à policoralidade, verificando-se, no universo das obras referenciadas na *Biblioteca Lusitana*, a predominância de uma tipologia de conjuntos vocais com quatro agrupamentos, cada uma deles com de quatro vozes — ainda que seja relevante o número de versões baseadas no cantochão — além de recursos instrumentais alargados, que abarcavam todos os grupos de instrumentos que constituem a orquestra do Barroco tardio.

Quanto ao contexto original em que a obra em análise terá sido executada, não temos prova alguma que esta tenha sido apresentada em Lisboa, integrada na tradição atrás descrita, sendo apenas de admitir esta hipótese como possível. O facto das fontes manuscritas de todas as obras analisadas neste trabalho se encontrarem em bibliotecas da

⁵¹ Refira-se também, a título de exemplo, o caso de duas execuções deste hino em circunstâncias diversas, relatadas nos dois documentos existentes na Biblioteca da Ajuda, com as cotas 54-XIII-17 n.º 32-33 e 54-IX-3 n.º 246, f. 1-1v, que nos foram gentilmente indicados pela bibliotecária, a Sr.ª Dr.ª Conceição Barbosa. Nestes documentos, encontram-se referências a uma execução na Patriarcal de Lisboa, em Abril de 1729, por ocasião da tomada de Mombaça, e outra na Igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma, no dia 1 de Fevereiro de 1735, para celebrar o nascimento da Princesa da Beira.

⁵² Ref. ALVARENGA, «Domenico Scarlatti, 1719-1729...», que cruza a referência de Ralph KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, p. 65 com as notícias da *Gazeta de Lisboa Occidental*, de 1 de Janeiro de 1722.

Alemanha, nomeadamente em Dresden, Berlim e Schönborn, à semelhança de outras, como é o caso da Oratória *La Giuditta* — da qual também não se conhecem notícias da sua execução coeva no país — poderá eventualmente indiciar que este *Te Deum* não tenha tido apresentação em Portugal, nem sequer no contexto de mudança do ano civil, desconhecendo-se também qualquer referência à data da sua composição.⁵³ Por outro lado, a evidência de uma escrita musical marcada pela complexidade motívica e formal, onde avulta uma intensa actividade contrapontística; bem como a integração de diferentes técnicas de composição cultivadas no universo musical transalpino do primeiro quartel de setecentos, tanto no tratamento das partes vocais como instrumentais, e, também, de alguns elementos característicos da música barroca francesa; e ainda o facto das linhas dos instrumentos de sopro assumirem um relevo muito particular — característica esta que é compartilhada, em diferentes graus, pelas restantes obras analisadas —, poderão, todos estes factos, em conjunto, concorrer para a evocação de um universo musical associado à famosa Corte de Dresden da primeira metade de setecentos. Contudo, não foi possível avançar para a comprovação desta hipótese, uma vez que a determinação do contexto original de execução não constitui o objectivo central deste trabalho.

Relativamente ao texto do hino, constituído por vinte e nove versículos que se articulam em pares de versos, este encontra-se estruturado em três partes. Na primeira parte, que abrange os primeiros treze versículos, são por demais evidentes as referências à figura trinitária primordial, fechando com uma alusão a todos os elementos da Santíssima Trindade (versículos 11, 12 e 13); na segunda, que abarca os versículos 14 a 23, a atenção é transferida para a segunda pessoa; e na terceira parte, que integra os restantes versículos, constituídos essencialmente por segmentos de texto dos Salmos,⁵⁴ é significativa a mudança do carácter do texto, passando de laudatório para implorativo, apelando à intercessão divina, *Dignare Domine die isto: sine peccato nos custodire*, carácter este já visível a partir do versículo 20, *Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni*.

No caso da versão polifónica em análise, a articulação entre o texto e as estruturas musicais de natureza formal resulta num claro favorecimento do plano musical, uma vez que aquelas não reflectem a disposição original do texto, verificando-se inclusivamente a partição de alguns versículos por andamentos distintos. Contudo, não deixa de se observar uma correspondência entre os segmentos de texto que exprimem um sujeito colectivo mais amplo⁵⁵ e a utilização do *tutti* vocal e instrumental — o que constitui cerca de metade dos andamentos deste *Te Deum* — em contraste com outros, de sujeito mais restrito,⁵⁶ que correspondem aos andamentos solísticos ou às secções concertadas, como é o caso do versículo IV, inserido num andamento de *tutti*. Este tipo de correspondência só é quebrada nas secções de texto que permitem um tratamento musical particularmente expressivo, como é caso da Ária para soprano, *Miserere nostri, Domine*.⁵⁷ Assim, o processo de segmentação resultante da distribuição

⁵³ Em finais do ano 2000, o agrupamento de música antiga ‘Flores de Música’ apresentou esta obra em concerto, em primeira audição moderna, tendo, posteriormente, em 2001, repetido a sua apresentação em vários pontos do país.

⁵⁴ Salmos 27, 30, 32, 122, 144.

⁵⁵ Veja-se p. ex. o primeiro andamento, em que o discurso apologético pretende exprimir uma vontade do povo de Deus, por extensão, de toda a Humanidade.

⁵⁶ Veja-se p. ex. o texto do segundo andamento, *Te gloriosus Apostulorum*, etc.

⁵⁷ 12.º andamento.

desigual do texto hínico pelos diferentes andamentos depende exclusivamente do processo composicional, com implicações ao nível da textura, da forma, da estrutura tonal e do ritmo, como adiante se verá.

Se se observar a distribuição do texto pelos andamentos, verifica-se que a estrutura versicular determina o tipo de estruturação formal do discurso, e também que todos os versículos são tratados polifonicamente, ainda que seja necessário realizar o levantamento do hino em cantochão. Contudo, este verso não deixa de ser integrado na polifonia, na segunda secção do primeiro andamento, o que constitui uma espécie de reiniciar da obra, após a secção inicial realizada pelas vozes e instrumentos.⁵⁸ Francisco António de Almeida arreda-se assim da tradição de execução em que alternavam secções em cantochão e secções polifónicas, tal como acontece na maior parte dos *Te Deum* referenciados por Barbosa Machado.

No que respeita à possível filiação melódica no cantochão dos temas e motivos utilizados, não foi encontrada qualquer característica que os relacionasse com as fontes consideradas, excluindo o tema vocal do sexto andamento, onde se encontra exposto o versículo dezasseis do texto do hino — *Tu ad liberandum* —, que reproduz integralmente a estrutura melódica da versão em cantochão que encontramos na edição do *Processionale* utilizada⁵⁹ e no *Theatro Ecclesiastico* de Frei Domingos do Rosário.⁶⁰ Esta versão difere substancialmente das versões que se encontram no *Liber Usualis*, no *Enchiridion* de Mathias Villalobos. No andamento em causa, esta melodia apresenta um tratamento vocal do tipo *cantus firmus*, nas duas primeiras secções, em pares vozes, com a desmultiplicação rítmica nas restantes, e reiterada *all'unissono* por todas as vozes na terceira secção.

Os meios vocais utilizados são um duplo coro de oito vozes e quatro solistas: soprano, alto, tenor e baixo. Os andamentos de *tutti* vocal assumem aqui um papel preponderante na estrutura global, encontrando-se a sua participação distribuída de modo equilibrado ao longo da obra. Consequentemente, os sete andamentos que lhe estão destinados constituem verdadeiros pilares na arquitectura formal e tonal, nos quais também encontramos a maior parte do texto do hino, cerca de dezassete versículos. Podem-se aqui observar quatro tipologias de escrita vocal: a policoral, que é a mais comum, de movimento polifónico-imitativo; o *stilo pieno*, de movimento globalmente homofónico, que encontramos no expressivo décimo andamento e também no décimo terceiro andamento; e o *all'unissono*, o que constitui uma recurso estilístico invocativo do que Ottavio Pitoni designa por *Mula*,⁶¹ na sua *Guida Harmonica*, observando-se a sua aplicação na secção perorativa do primeiro andamento (cc. 191-203), ao longo de todo o sexto andamento, onde a melodia de cantochão surge em uníssono vocal, quer no B1 e B2, quer no S1 e S2, quer ainda, posteriormente, em todas as partes vocais,

⁵⁸ Ver adiante a análise do 1.º andamento.

⁵⁹ pp. 98-99

⁶⁰ pp. 101-104

⁶¹ Cf. PITONI, 1989, p. 22: «Li Autori si servano di questo passo, quando vogliono fare, che un soggetto sia bene inteso per lo pie nelli finali dove mettono all'Unisono, ò Soprani, ò Contralti, ò tenori, ò Bassi à loro arbitrio, facendo da questi sostenere le note com valore, qual sorte di Compositione si chiama volgarmente *Mula*, e si concede in questo Quarto Stile, et anco nel Quinto dalle 5. voci, della qual inventione, benché se ne veda nelle Compositioni antiche un barlume, particolarmente nella parte di tenore, nul'adimeno questa inventione fù cominciata à praticarsi da Rinaldo del Mel Fiammengo, come pie volte ho inteso dire da Francesco Foggia mio Maestro, e poi ampliata da altri, tra quali fù il detto Benevoli.»

acompanhada pelo contraponto da linha do baixo contínuo, esta realizada pelas cordas e pelo órgão, também em uníssono, como era comum encontrar-se na escrita profana a partir de inícios do século dezassete, e no décimo andamento (cc. 100-105), onde o S1 e S2 abrem, em uníssono, a coda final.⁶² Apesar das intervenções dos dois coros serem quase sempre paralelas, no mais típico estilo policoral veneziano, é evidente a hierarquização das suas participações, sendo dado maior relevo ao primeiro coro,⁶³ ao qual são atribuídas várias secções concertadas bem como a expressiva fuga intercalar associada ao versículo 22, *Salvum fac*, no décimo andamento. A importância dada ao *tutti* deve-se certamente à grande exuberância que habitualmente encontramos associada às versões polifónicas deste hino. Quanto às partes solísticas, observa-se um claro favorecimento das vozes mais agudas, soprano e alto, não só pelo número de árias atribuídas, como também pelo posicionamento destas últimas ao longo da obra: as árias para soprano abrem e encerram a participação solística, e a Ária de alto, *Tu devicto mortis*, constitui o ponto médio da obra. As linhas de soprano e alto dos dois coros protagonizam ainda uma secção concertada no primeiro andamento, com o texto do versículo IV — *tibi cherubin et seraphin* —, onde é estabelecida uma clara correspondência entre as vozes mais agudas e as figuras angelicais. É ainda de relevar o facto de só existirem árias a solo, o que contribui para uma maior exibição individual de cada um dos cantores.⁶⁴ Relativamente à voz de tenor, é-lhe destinada uma *Aria di bravura*, onde é exigida ao solista uma capacidade vocal extraordinária. Esta ária, de grande exuberância, contrasta sobremaneira com os andamentos adjacentes, de características mais expressivas. A voz do baixo é contemplada com uma ária, a única, no conjunto das obras analisadas neste trabalho, onde pontuam os instrumentos de sopro, nomeadamente os oboés e os trompetes.

Quanto à participação instrumental, esta estrutura-se em pares de instrumentos: encontramos aqui duas trompas; dois trompetes; timbales; dois oboés, duas flautas, ainda que a sua participação se circunscreva a dois andamentos solísticos, o que muito provavelmente significa que seriam os mesmos instrumentistas a tocar oboé e flauta; dois violinos, note-se a ausência da violela; e um grupo de instrumentos realizando a linha do baixo contínuo, onde o órgão desempenha o papel central. Além destes instrumentos, os quais tinham um lugar habitual nas grandes orquestras do Barroco tardio, existe também uma parte destinada ao saltério, no quinto andamento, que é uma ária para soprano. A globalidade dos instrumentos só intervem em andamentos de *tutti*, enquanto nas árias a instrumentação de base é constituída pelas cordas, às quais se juntam pontualmente as flautas ou os oboés e os trompetes, com excepção do quinto andamento em que a instrumentação se reduz à flauta, saltério e órgão.

No que respeita às questões tonais, a obra encontra-se escrita na tonalidade de Ré maior, na qual se encontram unicamente os andamentos destinados ao *tutti* vocal,

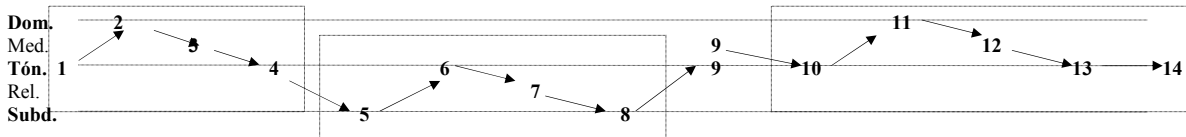
⁶² Encontramos também uma expressão deste tipo de escrita instrumental *all'unissono* no responsório dos Reis *Illuminare* de Carlos Seixas, cujo manuscrito encontramos em P-Ep, CLI/1-19, n.º 8: na segunda secção desta obra, as vozes executam uma fuga em *stile antico*, acompanhadas pelos instrumentos que realizam em uníssono a linha do baixo contínuo; e também no andamento *Fiat misericordia* do *Te Deum* de António Teixeira, em que os solistas desenvolvem um diálogo fugado e as cordas acompanham *all'unissono*.

⁶³ Também designado por *Coro favorito*, cujos elementos, muito provavelmente, executariam também os andamentos solísticos.

⁶⁴ No conjunto de obras analisadas só encontramos um único caso de uma secção solística para mais de um cantor, que é o segundo andamento da Missa em Fá.

enquanto os restantes estão distribuídos pelas tonalidades mais próximas, Lá maior, embora só com só dois acidentes na clave, Si menor, Fá# menor e Sol maior.⁶⁵ Neste aspecto, a obra estrutura-se em três partes assimétricas, a primeira é constituída pelos andamentos 1 a 4, e a terceira, pelos andamentos 10 a 14. Nestas duas partes são exploradas as regiões da tónica e da dominante, enquanto na parte intermédia — andamentos 5 a 8 — é favorecida a região das subdominantes, como se poderá verificar na figura abaixo.

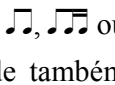
Figura 9. 1. 1



Observando as configurações gráficas das linhas que unem os diferentes andamentos nesta figura, podemos ainda verificar que qualquer uma das partes desta divisão apresenta uma configuração idêntica, descrevendo uma deslocação inicial no sentido da dominante para retomar gradualmente o ponto de partida. Resta o nono andamento, que assume aqui uma função muito particular na arquitectura global: iniciando-se na tonalidade principal, Ré maior, vem a fechar a parte intermédia num singular processo cadencial suspensivo, em Fá# menor, sem continuidade no andamento seguinte, uma vez que o décimo andamento se inicia na tónica. Este efeito acaba por dividir tonalmente a obra em duas partes assimétricas, constituindo o nono andamento o ponto pivô. Ora, se considerarmos este *Te Deum* numa perspectiva analítica da teoria do número de ouro, enquanto relação proporcional, verificamos que o nono andamento corresponde precisamente à secção de ouro da obra. Esta característica verifica-se facilmente se multiplicarmos o número de andamentos pela proporção áurea, $14 \times 0,618$, o que resulta 8,652, o que, por aproximação, corresponde ao nono andamento. Esta análise parece-nos tanto mais válida quanto verificamos a coordenação de diferentes aspectos relevantes da obra, nomeadamente, a questão das tonalidades, do tratamento e repartição do texto, e da textura, como adiante se verificará, no sentido de conferir a este andamento uma posição de relevo. O décimo andamento assume consequentemente o papel de reiniciação do discurso, verificando-se que no universo dos andamentos de *tutti*, o décimo andamento apresenta, logo a seguir ao primeiro, a estrutura mais complexa, sendo também o segundo mais extenso, com 108 compassos. Quanto às tonalidades dos andamentos solísticos, não se verifica qualquer afastamento do triângulo tonal constituído pela tónica-subdominante-dominante, predominando as tonalidades maiores. Assim, observa-se a existência de duas árias em cada um dos vértices deste triângulo, exceptuando a Ária para alto, *Tu devicto mortis*, que constitui o andamento médio da obra; existem duas Árias na tonalidade da dominante — segundo e décimo primeiro andamentos —, duas na subdominante — quinto e oitavo andamentos —, e duas outras na mediante menor — terceiro e décimo segundo andamentos —.

Quanto às suas características rítmicas, a obra é marcada, sobretudo, por estruturas e padrões rítmicos de divisão binária — doze dos catorze andamentos estão escritos em compasso quaternário, enquanto só o décimo segundo está em 3/4 e o

⁶⁵ Ver apêndice D.

segundo em 3/8 —, predominando as fórmulas rítmicas básicas, por exemplo , especialmente nas partes instrumentais dos andamentos de *tutti*, onde também encontramos um processo de recorrência motivica associada a aspectos de natureza formal e instrumental, enquanto nas partes vocais o movimento rítmico é globalmente mais lento, reproduzindo principalmente a métrica do texto, excepto nas secções mais melismáticas. Já no que respeita aos andamentos solísticos, a proximidade rítmica e motivica entre as partes vocais e instrumentais é significativamente maior, verificando-se uma diversidade de células rítmicas e motivos que não se encontram no primeiro, quarto, sexto, décimo e décimo quarto andamentos, como por exemplo: as quáteras de semicolcheias; as fórmulas dactílicas; e as células rítmicas de semicolcheias e fusas, sejam elas pontuadas ou não. Se considerarmos a análise rítmica da obra numa perspectiva diacrónica, verificamos, também, a partir do décimo andamento, uma gradual estabilização rítmica, com a utilização de temas e motivos ritmicamente menos movimentados.

O material motivico utilizado apresenta características fortemente associáveis ao estilo galante, em particular nos andamentos solísticos, verificando-se uma elaboração melódica baseada na seriação motivica, sustentada em parcimoniosas mudanças harmónicas que contribuem para que os planos de textura, já de si bastante densa, se tornem mais perceptíveis ou ainda para evitar uma maior complexificação do discurso, especialmente nas secções de *tutti*. São também evidentes as evocações do universo vivaldiano, tanto no material melódico, como na concepção das linhas instrumentais dos andamentos solísticos e nos ritornelos dos andamentos de *tutti*. Nestes últimos, avulta o movimento quase contínuo de escalas e arpejos nos violinos, resultando num efeito percutor, que marca e releva a pulsão rítmica global, a influenciar a fluência do discurso.

Quanto ao parâmetro da textura, podemos identificar diversos tipos, que por sua vez se agrupam em dois conjuntos, dos quais, o primeiro engloba os andamentos de *tutti*, e o segundo, os andamentos solísticos. Assim, nos andamentos de *tutti* predomina a policoralidade imitativa inter-coros e intra-coro, bem como as diversas interacções entre as partes instrumentais, onde abundam, especialmente, os jogos dialogais entre os instrumentos de sopro, com a participação dos timbales, e em que os oboés duplicam frequentemente as partes vocais, enquanto os violinos desenvolvem um movimento quase contínuo de escalas e arpejos em semicolcheias. Contudo, encontramos também andamentos em *stile pieno* e uma fuga no final, onde se pode observar a associação de diferentes grupos instrumentais às entradas do tema nas diversas vozes. Nos andamentos solísticos, por seu lado, a textura caracteriza-se por uma maior clareza, com as linhas instrumentais a estruturarem-se globalmente em dois planos, mesmo nas árias em que participam diferentes instrumentos,⁶⁶ onde se podem observar duplicações descontínuas das linhas vocais, imitações cerradas e uma linha de baixo contínuo muito tipificada, de raiz marcadamente profana.

⁶⁶ Vejam-se o sétimo e o décimoprimeiro andamento, em que, além das cordas, a participação das flautas, no primeiro caso, ou dos trompetes e dos oboés, no segundo, não representa um adensar da textura, no sentido da sobreposição de linhas polifónicas, mas, em vez disso, a permuta de funções na realização da linha de baixo-contínuo, na duplicação vocal, na alternância imitativa ou simplesmente a realização da homorritmia cadencial.

Relativamente aos aspectos formais, a obra contém sete andamentos de *tutti* e sete andamentos solísticos, sendo cultivados vários estilos e técnicas de escrita. Encontramos aqui andamentos do tipo *durchkomponiert*, cuja escrita segue a sequência literária sem qualquer repetição, que é o caso dos andamentos destinados ao *tutti*, dos quais o mais extenso é o primeiro, que se estrutura em seis secções, ABCDEF, e os mais concisos são nono e o décimo terceiro andamentos. No caso do décimo andamento, a sua estrutura inclui a repetição diferenciada da secção intermédia: ABB'C. Existe, porém, uma excepção a esta tipologia, trata-se do sexto andamento que se estrutura em três secções paralelas, AA'A'', caracterizada pela repetição variada da mesma secção e consequentemente do mesmo texto. No caso das árias, predomina a estrutura estrófica bipartida AA', mas encontramos também as estruturas AA'A''A''', AB e AA'BB'.

Relativamente à agógica, três dos andamentos que compõem este Te Deum não apresentam qualquer indicação, nos restantes, quatro exibem a indicação de *allegro*, enquanto com a indicação de *tempo giusto*, *spiritoso* e *adagio* encontramos dois andamentos cada, e um único com a indicação *Largo*. À semelhança das restantes obras, as indicações de ornamentos restringem-se à aposição genérica de um *t.* para a designação de um trilo, que necessariamente terá significados diversos consoante o contexto,⁶⁷ e à colocação de um episema vertical, sinal comumente utilizado na época que significa a execução em *staccato*. Encontramos também, em caligrafia mais pequena, as apojaturas, todas longas, uma vez que vêm designadas por uma colcheia aposta à figura adjacente.

O primeiro andamento é claramente o mais complexo, o mais extenso e porventura o que maiores desafios colocou ao processo analítico, observando-se também aqui características que não encontramos noutros andamentos desta obra, nem em qualquer outra obra estudada neste trabalho. Desde logo, a divisão em duas grandes partes, das quais a primeira se identifica com as características rítmicas da Abertura Francesa, o que imprime desde o início um carácter majestoso à obra, verificando-se a utilização dos característicos ritmos pontuados em parceria com uma textura vocal densa, onde alternam homofonia e polifonia.⁶⁸ A indicação de movimento *Grave*, comumente utilizada nas peças com aquelas características, bem como o movimento globalmente homofónico das vozes, complementado, aqui, por jogos dialogais imitativos nos instrumentos, acabam por reforçar a identificação com aquele modelo.⁶⁹ A primeira secção acaba assim por assumir um carácter introdutório, não só pelas características já explicitadas como pelo facto desta se iniciar com o segundo

⁶⁷ A este respeito, ver Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton University Press, 1983, pp. 352-364.

⁶⁸ Não encontrei qualquer referência a outro *Te Deum* que se lhe assemelhe, neste aspecto, exceptuando um de Handel, escrito nos seus primeiros tempos em Roma, por acção de graças da cidade eterna ter sido poupada à catástrofe de 1703. Esta obra integra uma abertura instrumental em duas partes, a primeira das quais de influência claramente francesa [KNAPP, 1987: 18]. Refira-se também um exemplo de conjugação destes dois elementos na cantata *Nun komm der heiden Heiland* BWV 61, onde os ritmos pontuados nos instrumentos constituem o suporte rítmico-harmónico da linha vocal que assume o formato de *cantus firmus*.

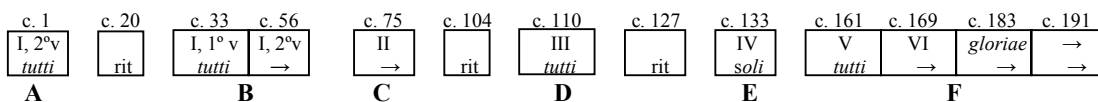
⁶⁹ Está por esclarecer o modo como algumas características da música francesa chegaram à música escrita em Portugal na primeira metade de setecentos, porém ela pode ser identificada em alguns aspectos das obras analisadas neste trabalho, tanto na análise como na designação dos instrumentos nas fontes, bem como na abertura da ópera *La Spinalba*, intitulada no original de *Ouverture*, galicismo raro no contexto das aberturas escritas por portugueses durante o século dezoito [VIEIRA, 1900: 16].

hemistíquio do primeiro versículo do hino, vindo o início do texto a ser retomado logo após a segunda introdução, exclusivamente instrumental, que se verifica no início da segunda secção. É também de relevar a diversidade de motivos e células de natureza vocal e instrumental, bem como o facto de reproduzirem a prosódia do texto; a segmentação formal; a intensa participação instrumental; a variabilidade da textura; e sobretudo o relevo idêntico dado aos diferentes parâmetros da escrita musical. Neste andamento encontramos a participação de todos os instrumentos, exceptuando as flautas e o saltério, bem como o *tutti* vocal, protagonizando as vozes mais agudas, S1, S2, A1, A2, uma secção concertada.

Relativamente ao tratamento do texto, este andamento abarca os primeiros seis versículos do hino, repartidos assimetricamente pelas seis secções que constituem a estrutura formal deste andamento, recebendo um tratamento vocal marcado pela policoralidade imitativa só quebrado na primeira secção e na subsecção perorativa de F, correspondente aos cc. 191-206, onde podemos encontrar um movimento vocal predominantemente homofónico. Após a introdução (cc. 1-19), verifica-se que a divisão dos versículos é relevada pelo contraste, nos planos rítmico e motivico, porquanto na primeira parte de cada versículo se encontram sempre figuras rítmicas de valor mais longo e na segunda o texto recebe um tratamento melismático, com figurações rítmicas de menor duração.

Como já foi dito, a estrutura formal caracteriza-se pela sua divisão em seis secções, ABCDEF, articuladas por ritornelos instrumentais de função diversa, o primeiro (cc. 20-32) constitui o que podemos considerar como um reiniciar do discurso, devido às suas características de *Intrada*, que podemos também encontrar na Missa em Fá Maior (FAA I, 7) e na Oratória *La Giuditta* (FAA I, 2), e também na medida em que se assiste ao reenunciar do início do texto do hino, desta vez em versão polifónica; os restantes consistem em breves interpolações transitivas, introduzindo uma mudança da textura (c.74), da métrica (cc. 104-109) ou preparando a entrada da secção concertada (cc. 127-132).

Figura 9. 1. 2



A segunda secção divide-se em duas subsecções paralelas que correspondem aos dois hemistíquios do versículo inicial, por sua vez, a cada uma das secções C, D e E corresponde um único versículo também. Ao invés, a última secção, mais longa, iniciando-se ainda com o segundo hemistíquio do versículo IV, abrange os versículos V e VI, vindo a terminar numa longa subsecção perorativa baseada exclusivamente sobre a palavra *gloriae*, e corresponde a uma mudança significativa da textura relativamente à secção E.

No plano rítmico, o andamento encontra-se estruturado em três partes derivadas da utilização de diferentes tipos de compasso, na primeira (cc. 1-19) e na terceira (cc. 104-206) é utilizado o compasso quaternário, C, enquanto na segunda parte (cc. 20-103) se

encontra escrita em compasso ternário, $\frac{3}{4}$.⁷⁰ Relativamente às fórmulas rítmicas utilizadas, as linhas instrumentais desenvolvem um contraponto com maior diminuição rítmica que as linhas vocais, subsistindo porém melismas de semicolcheias a ornamentar as sílabas das palavras *laudamus*, *terra*, *proclamant* e *gloriae*. Na primeira parte avultam os ritmos pontuados de ♩ ♩; na segunda e na terceira surgem modelos rítmicos típicos dos instrumentos de metal, nas trompas e nos trompetes, a marcar formalmente o discurso, tais como, ♩♩ ♩♩♩, desenhando melodicamente arpejos, surgindo no início de B, de C e na subsecção perorativa de E, ♩ ♩♩ ou ♩♩, em oitavas descendentes, marcando o final das várias secções, os quais reaparecem de modo recorrente nos restantes andamentos de *tutti*, desta e das restantes obras. Ao longo deste andamento, ocorrem múltiplos jogos dialogais em todos os instrumentos, mas especialmente entre os sopros, utilizando para tal uma célula de quatro semicolcheias simples ou reiterada. O movimento contínuo de colcheias e semicolcheias nos violinos, que se observa assume pontualmente uma relevância motivica particular, como adiante se verá.

Quanto às suas características tonais, este andamento, escrito em Ré maior, caracteriza-se por um favorecimento das tonalidades do lado das subdominantes do círculo das quintas, surgindo com mais frequência passagens na relativa menor do que na dominante, recorre-se ainda à subdominante, relativa menor paralela e, na secção perorativa, à subdominante da subdominante. O discurso estrutura-se tonalmente em três fases, a primeira é marcada pela bipolarização tônica-relativa menor (cc. 1-109), verificando-se quer uma oscilação tonal na parte central da secção A (cc. 5-14), o que acaba por resultar numa estrutura tonal característica das formas ternárias, quer uma modulação transitiva à dominante que reencaminha o discurso à tônica; a segunda é também bipolarizada, mas a relativa menor perde importância a favor da dominante (cc. 110-126), correspondendo à secção D; a terceira, que abarca as secções E e F, apresenta uma maior flutuação tonal, assim, na segunda parte da subsecção concertada o discurso mantém-se na órbita da tônica, porém, a partir daí (cc. 161 e ss.) as modulações consecutivas, apoiadas por inflexões à dominante, afloram as tonalidades de Si menor, Sol maior, Mi menor e mesmo Dó maior. Esta aceleração do ritmo harmónico que caracteriza a etapa final do discurso, culmina numa longa sequência perorativa onde é apresentada, em notas pedais consecutivas, inicialmente com duplicação em oitava, a estrutura melódica do hexacórdio (cc. 191-203), realizadas principalmente pelas vozes de soprano e alto, bem como pelos instrumentos de sopro, como se pode observar na figura que se segue:

Figura 9. 1. 3

Ré c. 191	Mi c. 193	Fá# c. 195	Sol c. 197	Lá c. 199	Si c. 201	(Lá c. 203)
B2: Ré3;	S2: Mi4;	S2: Fá#4;	A2: Sol3;	A2: Lá3;	A2: Si3;	B1: Lá2 nota
S2: Ré4	S1: Mi4	S1: Fá#4;	A1: Sol3;	A1: Lá3;	A1: Si3;	pedal final
Ob1: Ré4	Ob2: Mi4	Tr1: Fá#4	Tr2: Sol4	Cor2: Lá3	Cor1: Si3	

⁷⁰ Note-se que a soma dos algarismos do número de compassos de cada uma destas partes coincide com a ordem 1, 2, 3. Assim, a primeira parte é constituída por 19 compassos, logo, $1+9=10 \rightarrow 1+0=1$; a segunda parte é constituída por 83 compassos, donde $8+3=11 \rightarrow 1+1=2$; a terceira parte é constituída por 102 compassos, o que resulta em $1+0+2=3 \rightarrow 3$.

Importa ainda relevar que as mudanças de secção não coincidem com as modulações que surgem ao longo do andamento, contribuindo assim esta assimetria para uma maior continuidade do discurso.

Sob o ponto de vista da textura, verificamos que o movimento vocal determina o tipo de participação instrumental, ostentando esta última uma estruturação em camadas sobrepostas, onde abunda a imitação e a polirritmia, as quais poder-se-ão basear no mesmo material motivico fundamental, mas apresentam um tratamento diverso do mesmo. Esta arquitectura musical, porém, não concorre para uma rigidificação da textura, em vez disso, devido à sua significativa volubilidade, que se traduz na frequente modificação do tipo de textura, marcada pelos jogos de blocos instrumentais com funções diversas, em constante permutação, resulta num discurso denso, mas simultaneamente fluente e flexível, num efeito quasi caleidoscópico. Assim, dos oito tipos de textura que encontramos neste andamento, predomina o segundo,⁷¹ adiante designado por *tx2*, o qual apresenta três planos de textura instrumental, o primeiro, em que as trompas, trompetes e tímpanos desenvolvem jogos dialogais de densidade diversa; o segundo, constituído pelos oboés, que funcionam como pivô da textura, participando esporadicamente ora nos diálogos dos metais, ora na duplicação das vozes; e o terceiro, composto pelos violinos, cujas características do discurso foram já enunciadas. Neste tipo de textura, a participação vocal é marcada pelo movimento policoral imitativo de densidades diversas, observando-se também imitações intra-coro. Dos restantes tipos de textura, o primeiro, *tx1*, encontramos-lo nos compassos iniciais da obra e em todas regiões cadenciais, caracterizando-se por um movimento globalmente homofónico e pela replicação do movimento rítmico vocal nos instrumentos, embora o material melódico-rítmico seja diverso, sendo especialmente singular a situação dos primeiros compassos da obra em que são utilizados ritmos pontuados nos violinos e depois nos metais; o quinto, *tx5*, é marcado pela homofonia nos metais, enquanto as partes vocais apresentam maior movimento melódico (cc. 36, 40-44, 161-163). O terceiro, quarto e sexto tipo de textura, *tx3*, *tx4* e *tx6* são de âmbito estritamente instrumental, e apresentam características muito diversas: *tx3* surge no início do primeiro ritornelo instrumental (cc. 20-24) ou associado a *tx2* (cc. 112-114, 183-187), e caracteriza-se pela existência de entradas imitativas em stretto, em todos os instrumentos de sopro, do tema que descreve melodicamente o arpejo do acorde da tónica, mas com diferentes diminuições rítmicas, enquanto os tímpanos e os violinos se limitam a reforçar a acentuação ternária ou a reproduzir ritmicamente a entrada inicial, repetindo a mesma nota; *tx4* desempenha funções pré-cadenciais, surgindo unicamente na segunda parte do primeiro ritornelo, e caracteriza-se por um movimento homorrítmico que se inicia nas trompas, estendendo-se mais tarde aos restantes instrumentos, excepto os violinos; *tx6* surge nos dois restantes ritornelos (cc. 104-108, 126-132), constituindo as únicas secções em que as linhas dos violinos apresentam relevância temática, os quais, em conjunto com os oboés, desenvolvem um diálogo imitativo, ao qual se juntam as trompas e os trompetes no terceiro ritornelo. Por fim, os dois últimos tipos de textura, *tx7* e *tx8*, vamos encontrá-los nas secções concertadas (cc. 133-151, 151-160). Em *tx7* a participação instrumental é reduzida aos oboés, violinos e baixo contínuo, os quais, ora duplicam descontinuadamente os solistas, ora realizam as transições frásicas retomando as fórmulas rítmicas típicas dos metais, enquanto linhas solísticas tendem a descrever linhas melódicas paralelas em pares alternados de vozes, A1+A2, e depois, S1+S2; em

⁷¹ Cc. 5-19, 33-55, 37-39, 45-55, 56-72, 75-103, 110-126, 165-204.

tx8, os violinos retomam o movimento contínuo de semicolcheias e os oboés desenvolvem um diálogo imitativo em conjunto com as linhas vocais.

No que respeita ao material temático e motivico, observa-se uma clara divisão entre o plano vocal e o instrumental, tanto assim que é raro as linhas vocais e instrumentais comungarem o mesmo material melódico. As excepções são as seguintes: a assimilação pelas últimas das configurações rítmicas que replicam a prosódia do texto, como é o caso dos compassos iniciais, onde as trompas e os trompetes se associam ao movimento das linhas vocais, ou que reproduzem os melismas pré-cadenciais dos compassos 41, 87-89, 149-158, 191 e seguintes, ou ainda o enunciar antecipadamente nas trompas do melisma associado à palavra *laudamus* (cc. 29 e ss.) ou a incorporação nas linhas vocais do motivo que antecipa a sequência perorativa dos compassos 91 e seguintes, o qual deriva directamente de *di*.⁷² Uma outra característica essencial dos temas e motivos utilizados neste andamento é a sua derivação de estruturas melódicas fundamentais, como a tríade, o primeiro pentacórdio da escala ou por prolongação a escala na sua totalidade. Nas linhas vocais encontramos principalmente um movimento melódico silábico, em que as linhas vocais reproduzem homofónicamente a métrica do texto, sem modificações melódicas relevantes, logo, constituindo elementos temáticos de índole mais rítmica que melódica, com excepção da secção solística, onde são apresentados dois elementos melódicos com relevância temática. Atente-se na figura 9. l. 4, onde são representadas as fórmulas rítmicas relativas ao início de cada versículo do texto, bem como as raras sílabas que sofrem um tratamento mais melismático. Por sua vez, nas linhas instrumentais encontramos dois temas, um principal, *Ii*, e outro secundário, *Ili*, que marcam o início da secção B e os ritornelos que antecedem as secções C e D, respectivamente. O primeiro tema, baseado no arpejo ascendente do acorde da tónica, constitui o elemento temático que mais contribui para a estruturação do andamento e da própria obra, na sua globalidade, desempenhando um papel unificador,⁷³ surgindo pela primeira vez sob diferentes apresentações, com entradas em stretto, no compasso 20, nas duas trompas à distância de semínima (*Ii*), e, simultaneamente, no trompete I, com prolongação de cada unidade melódica do tema por cada compasso, mas com estrutura rítmica idêntica (*Ii'*), e ainda no oboé I, com valores rítmicos mais longos (*Ii''*). O segundo tema, *Ili*, surge no segundo ritornelo (c. 104), nos violinos (vl I→vl II), e posteriormente no terceiro (c. 126), entrando nos violinos, em uníssono, e nos oboés (*Ili'*). *Ii* surge posteriormente nos compassos 62, 112, 161 e 183, assinalando, sobretudo, aspectos relacionados com o modo como é apresentado o texto hínico ao longo do andamento, bem como no compasso 91 e seguintes, de modo fraccionado e destituído da sua estrutura melódica fundamental, na sequência conclusiva da secção B.⁷⁴

⁷² Ver adiante classificação dos temas e motivos.

⁷³ Como adiante se verá, este tema é de uma fertilidade motivica muito significativa, dando origem a um considerável número de variantes em outros andamentos deste *Te Deum*.

⁷⁴ Ver adiante análise diacrónica.

Figura 9. 1. 4

		<i>Te</i>	<i>Do-</i>	<i>mi-</i>	<i>num</i>	<i>con-</i>	<i>fi-</i>	<i>te-</i>	<i>mur</i>		
c. 1	C					etc.					
c. 5	C					etc.					
c. 6	C					etc.					
c. 56	3/4					etc.					
c. 65	3/4										
		<i>Te</i>	<i>De-</i>	<i>um</i>	<i>lau-</i>	<i>da-</i>	<i>mus</i>				
c. 33	3/4						etc.				
c. 41	3/4	(c. 29, cor)						etc.			
		<i>Te</i>	<i>ae-</i>	<i>ter-</i>	<i>num</i>	<i>Pa-</i>	<i>trem</i>				
c. 75	3/4										
						<i>ter-</i>	<i>ra</i>				
c. 87	3/4	(+ vl I e II)					etc.				
		<i>Ti-</i>	<i>bi</i>	<i>o-</i>	<i>mnes</i>	<i>an-</i>	<i>ge-</i>	<i>li</i>			
c. 110	3/4										
		<i>San-</i>	<i>ctus</i>	<i>Do-</i>	<i>mi-</i>	<i>nus</i>	<i>De-</i>	<i>us</i>	<i>Sa-</i>	<i>ba-</i>	<i>oth</i>
c. 169	C										
						<i>et</i>	<i>ter-</i>	<i>ra</i>			
c. 186	C										
						<i>glo-</i>	<i>ri-</i>		<i>ae</i>		
c. 191	C										


Podemos identificar também quatro motivos de âmbito estritamente instrumental, *ai*, *bi*, *ci*, e *di*, bem como as três células *ei*, *fi* e *gi*: o motivo *ai* consiste na fórmula rítmica pontuada, característica das aberturas à francesa, surgindo exclusivamente na secção inicial e associável ao texto *Te Dominum*; *bi* e *di* estão na origem de *Ii* e *Ili*, respectivamente, surgindo *bi* na secção A, e posteriormente utilizado em múltiplos diálogos imitativos, e *di* na secção B; *ci* consiste num gesto rítmico-melódico que impulsiona o movimento global, surgindo nas secções B e D; *ei* e *fi* são conjuntos de quatro semicolcheias que constituem elementos decorativos adicionais, e que dão origem a uma profusão de jogos imitativos ao longo de todo o andamento, surgindo primeiramente nos oboés; *gi* consiste em duas notas que descrevem um intervalo de oitava, que podem ter diversas apresentações, ou e que, surgindo nos instrumentos de metal, constituem uma das *figurae* que marcam o início das subsecções perorativas, nesta e nas restantes obras analisadas.

O andamento abre com um impressionante movimento homofónico vocal e instrumental sobre o texto *Te Dominum*, sublinhado ritmicamente por *ai*, que acentua o carácter majestoso e algo marcial do início; este motivo surge primeiramente nos oboés e logo de seguida nos violinos e nos timbales, reaparecendo de modo ininterrupto a partir do quinto compasso, o que acaba por conferir consistência formal e discursiva a esta secção. Ainda no segundo compasso, o movimento homofónico esboroa-se para dar lugar a um outro, contrapontístico, iniciado pelo primeiro coro, na voz do baixo, e caracterizado por uma textura pontuada por retardos e pela duplicação descontínua das vozes, nos sopros e nas cordas, onde é reduzida gradualmente a participação dos metais e dos timbales. A partir do quinto compasso, enquanto o segundo coro completa a sua frase contrapontística, o coro I retoma o texto inicial e também o movimento homofónico, o qual acaba por se modificar com entradas assimétricas que tornam a textura mais fluida. A partir daqui, as trompas, os trompetes e pontualmente os oboés, protagonizam um diálogo imitativo baseado em *ai*, só se detendo no final da primeira secção, enquanto os violinos esboçam já o movimento contínuo, de colcheias em arpejo, que timbra a sua participação, com imitações cerradas, e os oboés se associam às partes vocais na maior parte do discurso, acompanhando o seu movimento rítmico ou duplicando-as. Tonalmente, esta subsecção intermédia é marcada por uma inflexão à relativa menor, com o aflorar da submediante, vindo a retomar a tónica após o processo cadencial dos compassos 10-11, durante o qual as vozes recuperam o movimento homofónico. A seguir, o diálogo imitativo nos metais intensifica-se, as diferentes entradas de *ai* estão mais próximas, e tendem a surgir por naipes, sendo também de relevar a reintegração dos timbales, com o motivo *bi*, prenunciando a entrada de *li*. Nos compassos 13 e 14 assiste-se a duas modulações de passagem, a primeira à dominante, sublinhada pelo belo efeito de acorde de sétima da sensível (c. 13, 3.º t.) resultante de um retardo, e a segunda à relativa menor, que antecede o processo perorativo da primeira secção. Observa-se então o esboçar de uma policoralidade imitativa, que se desfaz logo após o compasso 15 para confluir no movimento tendencialmente homorrítmico de todas as partes vocais e instrumentais, com excepção dos metais, elaborado sobre uma pedal da dominante nas linhas do baixo, que culmina na peroração final desta secção. Nos compassos finais, os violinos abandonam o movimento contínuo de colcheias para se associarem às restantes partes, incorporando também o motivo *bi*. Desde o compasso 12 até aos dois compassos finais, o ritmo harmónico intensifica-se, sendo marcado pela sucessão ininterrupta de retardos de nona, de sétima e de quarta, o que releva a acentuação rítmica binária, para se deter no pedal da dominante (cc. 17-18), concluindo-se de seguida o andamento.

No início da segunda secção as características do discurso alteram-se substancialmente, desde logo na indicação de movimento: da primeira secção, *grave*, passamos para *spiritoso*; muda também o tipo de compasso, os padrões rítmicos, os motivos utilizados, bem como a textura. Assim, a secção B principia com uma introdução instrumental onde as trompas, os trompetes e também os oboés desempenham um papel preponderante no discurso, apresentando sob diferentes planos rítmicos o principal tema instrumental *li*, o que resulta num belo efeito de polirritmia imitativa. A partir do compasso 21, os violinos associam-se ao movimento rítmico dos metais, rearticulando a tónica e a medianta. A primeira frase termina no início do compasso 25, onde as trompas iniciam uma frase intermédia, caracterizada por uma clara aceleração do movimento rítmico conducente à primeira inflexão tonal à dominante (c. 28). Aqui, os restantes instrumentos reentram no discurso, com os violinos

a iniciarem o movimento contínuo de semicolcheias, enquanto os oboés enunciam *ci* e os trompetes e timbales rearticulam ritmicamente *li*. Nos compassos finais da introdução instrumental é reenunciado o tema principal, nos trompetes, de modo homorrítmico, conduzindo a frase cadencial, num movimento ascendente e descendente (c. 32), à entrada do primeiro coro. Nesta passagem, a participação instrumental modifica-se, não deixando de ser intensiva, é mais esparsa, observando-se diálogos imitativos com a participação de todos os instrumentos, baseados em *ei*, que sublinham a métrica ternária, ao surgir unicamente no primeiro e terceiro tempo de cada compasso. É possível observar alguma complementaridade de movimento entre as partes vocais e instrumentais, tanto na entrada do coro I como do coro II, enquanto é enunciado o texto *Te Deum*, em que são utilizados valores rítmicos longos, mantém-se a participação atrás descrita, mas na secção mais melismática, associada ao texto *laudamus*, as linhas instrumentais tendem a descrever um movimento mais homofónico, com a matriz rítmica de *li*. Logo após a primeira frase do segundo coro, assiste-se à intensificação do diálogo imitativo entre os dois coros (c. 40 e ss.), concluindo-se assim a primeira apresentação do primeiro versículo do hino. Segue-se o reenunciar deste texto na relativa menor, de modo diverso, com a introdução de vários elementos novos, desempenhando os compassos 43 e 44 funções transitivas tonais sem contudo se concretizar uma modulação. Enquanto o coro I abre esta nova frase (c. 45), o coro II e os metais prolongam os diálogos imitativos, resultando num processo de sobreposição de textura e de interpenetração frásica comum nos andamentos de *tutti* deste compositor. A partir daqui, o plano instrumental incorpora uma maior diversidade motívica, acompanhando a intensificação da textura vocal, no compasso 47 entra *di* nos oboés, de modo imitativo, e simultaneamente no violino I, melodicamente invertido; no compasso 50 reaparece *ci*, nos trompetes; no compasso seguinte surge *fi* nos oboés e, depois, nas trompas e nos trompetes. Na conclusão desta frase, o coro I passa a associar-se ao coro II na rearticulação do texto, num movimento tendencialmente homorrítmico (c. 51, 3.º t. e ss.), vindo a culminar no salto de quinta ascendente Si3-Fá#4, realizado em uníssono pelos dois sopranos (cc. 53, 3.º t.-c. 55), que desemboca no acorde da dupla dominante (c. 56). Esta modulação de passagem à dominante marca o início de uma nova subsecção onde é reexposta a segunda parte do primeiro versículo (cc. 56-74), primeiramente com recurso ao mesmo padrão rítmico já utilizado no texto *Te Deum*, com entradas imitativas à distância de três compassos, depois, intensificando-se o discurso dialogal, com a diminuição dos valores rítmicos e entradas muito próximas dos dois coros. Nesta subsecção os diálogos instrumentais são escassos, baseando-se unicamente no padrão rítmico de *li* (♩♩ ♩♩♩), o qual surge em grupos de dois ou mais instrumentos, de modo homorrítmico, progredindo o discurso numa sequência regressiva de IV-I-V-II-VI, (cc. 66-70) que acentua o carácter conclusivo deste segmento, e desemboca numa modulação à relativa menor a fechar a secção B.

Na secção que se inicia logo a seguir (c. 75) surge, nas partes vocais, novo material motívico correspondente também a um novo versículo. O discurso estrutura-se em duas frases paralelas (cc. 75-79, 80-85), marcadas por um movimento policoral imitativo, pontuadas por duas cadências frígias, e complementadas por uma subsecção perorativa que encerra esta secção. Na primeira frase a participação instrumental reduz-se ao movimento contínuo das linhas dos violinos e oboés, bem como a diálogos espaçados baseados em *ei*; na segunda, porém, os diálogos instrumentais intensificam-se, entrando as células *ei* e *gi* nos metais, de modo intensivo (cc. 79-83), e depois o padrão rítmico de *li*, assinalando-se assim a aproximação da subsecção perorativa. A

partir do compasso 86, é evidente a fixação da textura em três planos, no primeiro, associado à palavra *omnis*, são retomados os valores rítmicos mais longos, surgindo nos oboés, sob a forma de notas pedais, e homofonicamente em todas as vozes; o segundo, mais melismático e imitativo, baseado em *di*, e mais desenvolvido melodicamente, surge nos violinos, nas vozes de soprano e de tenor dos dois coros; e o terceiro, secundário, é constituído pelos metais que apresentam em pares alternados de instrumentos o padrão rítmico de *Ii*. Esta intensificação do discurso atinge o seu desenlace na longa sequência dos compassos 91-99 que percorre todos os graus da tonalidade de Ré maior, num efeito quase catártico, a qual, por sua vez, abre a subsecção perorativa marcada pela tripla rearticulação da palavra *veneratur*: na sequência (cc. 91-98), na frase pré-cadencial (cc. 99-101) e na cadência dos compassos 102 e 103, em homofonia. Verifica-se aqui uma maior aproximação entre as partes vocais e as instrumentais, com as últimas a reenunciar o padrão rítmico de *Ii*, de modo fraccionado, separando a célula rítmica inicial, , das quatro colcheias que se lhe seguem, as quais adquirem diferentes significados consoante os planos de textura em que surgem: nas partes vocais constitui um fragmento melódico descendente transitivo, apresentado de modo alternado pelos dois coros; nos oboés, cada uma das partes se associa a um agrupamento vocal diverso; finalmente, nos instrumentos de metal e nos timbales, o fraccionamento de *Ii* adquire uma relevância sintáctica e tímbrica muito particular, estruturando-se em grupos de três compassos, e alternando os dois segmentos, é reenunciado de modo paralelístico:

c. 91 trp→cor	trp+timb→cor	cor+timb→trp
c. 94 cor1→cor2	cor1→cor2	cor1+trp→cor2+trp

A parte final da secção C caracteriza-se por um movimento globalmente descendente, sublinhando o seu carácter conclusivo, a contrastar com o tema instrumental secundário *Ili*, que surge no início do ritornelo que se segue (c. 104), e que protagoniza uma nova alteração substancial no discurso: retoma-se a métrica binária e o tipo de textura não tem paralelo anterior. Neste ritornelo, as duas entradas de *Ili*, a primeira na tónica (vl I) e a segunda na relativa menor (vl II), evocam o contexto dos andamentos fugados deste compositor, tanto assim que as mesmas são acompanhadas por um de contratema, cuja tipologia reconhecemos nas fugas analisadas neste trabalho. Os oboés limitam-se a realizar as notas da harmonia ou a duplicar a segunda parte do tema. Este ritornelo termina com uma intensificação rítmica e melódica do movimento (cc. 107-108), com trémulos ascendentes nos violinos, que culmina na rearticulação homofónica de *bi* pelas trompas e pelos timbales (cc. 109), enquanto os trompetes rearticulam *fi*, e os violinos e o baixo prolongam os trémulos, descrevendo agora um movimento descendente; paralelamente, os oboés executam um trilo que dura o compasso inteiro. Todo este movimento desemboca na nova secção vocal, iniciada pelo coro I, onde se expõe o versículo III (c. 110).

O início da secção D é marcado pelo sublinhar dos tempos fortes de cada compasso levado a cabo pelos metais, sublinhando a prosódia do texto, *tibi omnes angeli*, o que se traduz na articulação alternada de semínimas: timb+trp/cor, timb+cor/trp, timb+cor/trp. A partir do compasso 112 os diálogos imitativos intensificam-se, adensando a textura, tanto nas partes vocais, como nas instrumentais, de algum modo ilustrando o sentido de do texto do versículo III. Também a escrita da linha do baixo numa tessitura aguda e o movimento melódico globalmente ascendente dos instrumentos evocam o mundo celestial: *omnes angeli, tibi coeli*. Nestes últimos,

retorna o material temático essencial, *Ii*, adaptado à métrica binária, e exposto de modo idêntico, em stretto, nos metais (cor I→cor II→trp I→trp II), sendo sublinhado ritmicamente pelos timbales, com reflexos nos violinos (cc. 112-114: vl I→vl II), e mesclado com apontamentos de *ei* nos tempos fortes dos compassos 111 a 114 (cc. 111-114: ob→trp→ob I+trp II→ob II+cor I→trp). A relevância dada aqui ao parâmetro da textura, implica que, por razões de clareza, o discurso se mantenha harmonicamente estável em torno do acorde da tônica, iniciando-se no compasso 115 uma modulação transitiva à dominante. Nestes compassos (cc. 115-119), a participação dos sopros e dos timbales é marcada pela reiteração residual do padrão rítmico de *Ii*, enquanto os violinos prosseguem o seu movimento contínuo de semicolcheias, e as vozes desenharam um diálogo imitativo, a culminar na rearticulação cerrada do texto *et universae* que prepara a peroração desta secção D. Esta reintensificação cadencial do movimento vocal é acompanhada pelo adensar da textura instrumental. A subsecção perorativa estrutura-se em quatro frases paralelas dos dois coros, nas duas primeiras, mais espaçadas, e utilizando valores rítmicos mais longos que as restantes, concretizam-se as modulações transitivas à dominante (cc. 120-121), e à dupla dominante (cc. 122-123). Nestas frases, a participação dos metais é suprimida, aliviando, assim, substancialmente a textura global, para serem reintroduzidos no discurso no início do compasso 124, com um motivo surgido anteriormente nos compassos 29, 41 e 50, idêntico a *bi*. A cadência à dominante, que encerra esta secção vocal é conectada ao ritornelo instrumental que se lhe segue por uma escala ascendente, em uníssono, nos violinos, reintroduzindo assim o gesto melódico inicial de *IIIi*, o qual origina um diálogo imitativo (vl II→vl I→ob I→ob II) elaborado sobre uma modulação de passagem à relativa, a desembocar na frase perorativa (cc. 130-132), liderada pelos metais, enunciando reiterada e imitativamente o motivo *ei*, o acaba por pronunciar *hi*.


Após o uníssono cadencial que encerra o segundo ritornelo, segue-se a secção E, destinada a um grupo de solistas; esta, estrutura-se em três partes, nas quais é apresentado o versículo IV do hino: as duas primeiras destinam-se às vozes de alto e de soprano, respectivamente, e a última assume funções perorativas, caracterizando-se pelos diálogos imitativos desenvolvidos entre os solistas e os instrumentos. Verifica-se assim um crescimento gradual da tensão discursiva, caracterizado pela global ascensão da tessitura, da primeira parte para a segunda, e pela intensificação da textura, com o aumento do número de partes envolvidas no discurso e do maior movimento das suas linhas, que culmina no retomar do *tutti*, no compasso 161. O tema secundário *IIIas* está associado à primeira parte do versículo, sendo apresentado em terceiras paralelas nas duas primeiras subsecções, enquanto *IIIbs*, associado a *incessabili*, surge em sequência vocal — A1→A2, S1→S2 —, com diferentes versões, e dando origem a múltiplos diálogos imitativos baseados tanto em *hi*, também com algumas variantes, como na métrica do espondeu *proclamant*, ♩ ♩ ♩, reproduzida no final de *IIIbs*. A repetida utilização do motivo *bi*, característico dos metais, nos instrumentos, associado a esta palavra, acaba por conferir a esta secção um carácter marcial, contrastante com contexto angelical criado aquando dos enunciados da primeira parte do texto. No plano tonal, esta secção concertada caracteriza-se por algumas modulações de passagem aos principais graus da tonalidade de Ré maior: dominante, submediante e subdominante. Aqui a participação instrumental é reduzida aos oboés, violinos e baixo contínuo, os quais desenvolvem um discurso totalmente dependente das linhas vocais, duplicando-as de modo descontínuo; pronunciando o material melódico utilizado, com pequenos diálogos imitativos;

conectando as frases; e pontuando o discurso com citações de *bi*, o que resulta numa sucessão quase contínua de elementos muito diversos, só interrompida quando as vozes realizam o motivo *hi* sobre a palavra *proclamant*. Este último surge primeiro nas vozes de alto, em terceiras paralelas, a fechar a primeira parte (cc. 142, 143), e depois, mais desenvolvido, com entradas imitativas, em paralelo com os trilos vocais, nos oboés (cc. 149, 152, 153) e nos violinos (cc. 155, 156) na segunda e terceira partes, protagonizando o avolumar da tensão discursiva já referido.

A última secção deste andamento inicia-se com o prolongamento do reenunciar da segunda parte do mesmo versículo até ao compasso 168. É aqui retomado o *tutti* vocal, com frases policorais paralelas, que terminam com a repetição alargada da palavra *proclamant*, nos dois coros (cc. 163, 165-167), o que de algum modo constitui uma ilustração do sentido da expressão *incessabili voce proclamant*, conduzindo o discurso à relativa menor. Nesta subsecção inicial, as linhas dos metais caracterizam-se pelo retomar das suas figurações características (*bi*) e da célula *fi*, em diálogos imitativos; os violinos reassumem o movimento contínuo de semicolcheias, enquanto os oboés duplicam as vozes e enunciam a variante de *bi* que irá servir de base à elaboração da sequência perorativa final (c. 167). A partir do compasso 169, é apresentado o quinto versículo, assistindo-se ao reiterar das invocações do *Sanctus* nos dois coros, de modo paralelo, primeiro, reconduzindo o discurso à tónica (cc. 169-170), depois, realizando modulações de passagem à subdominante, submediante e dominante. Marcadas pelos diálogos imitativos baseados em *fi* e *bi*, as partes instrumentais apresentam aqui um movimento mais disperso, com entradas isoladas dos sopros e timbales a sublinhar a métrica do texto, sendo visível uma rarefacção da textura aquando da modulação à submediante (cc. 174-176). A entrada do último versículo de texto deste andamento (c. 183), que surge em imitação policoral cerrada, é marcada pela reintrodução de *li* nos metais e nos timbales, desta vez iniciado pelos trompetes, com uma variante rítmica que deriva directamente de *bi*, enquanto as partes de oboé são marcadas pela alternância de notas com valores longos e outras mais rápidas, e os violinos realizam o arpejo do acorde da tónica em movimento contrário, resultando o conjunto num notável efeito de relevância formal que corresponde a uma recapitulação do material motivico primordial, assinalando o início da peroração deste andamento. Em contrapartida, o ritmo harmónico é bastante lento, mantendo-se o discurso na órbita da tónica-dominante. O peso do reenunciar de *li* desaparece a partir do compasso 187, prosseguindo o discurso com os diálogos instrumentais de intensidade comparável à do movimento vocal, ou seja, muito intensos, baseados em *fi*, até ao início da subsecção perorativa final. Nesta é apresentado o texto que resta do versículo VI, constituindo uma monumental sequência, proporcional à extensão deste primeiro andamento, marcada pela sucessão de notas pedais que desenham uma estrutura hexacordal, como anteriormente foi explicitado. Nesta subsecção, apesar das entradas assíncronas dos dois coros, o movimento das diferentes vozes encontra-se interrelacionado, sendo duplicado de modo diverso nos oboés, nos violinos e até nos metais. Os diálogos nos trompetes e nas trompas, baseados em material anteriormente utilizado, são praticamente inexistentes, surgindo unicamente a marcar as transições frásicas (cc. 191, 193, 197, 201 e 203, nos oboés), contudo, a célula *gi* reentra nas linhas destes instrumentos em texturas de imitação cerrada, assinalando o final do andamento, como recorrentemente acontece nas restantes obras analisadas. Nesta subsecção conclusiva avultam dois traços do discurso, o primeiro, que decorre da elaboração em sequência, consiste na repetição do mesmo segmento em pares de frases, e o segundo é o efeito reiterativo retórico conferido por esta mesma repetição,

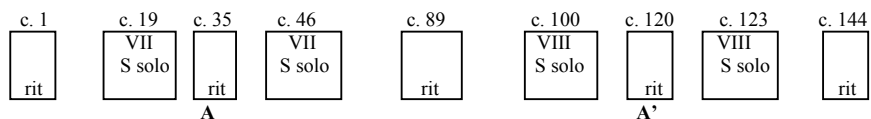
potenciado pela percepção auditiva do movimento ascendente da melodia em notas longas. Este movimento é feito em duas etapas: cc. 191-197 e 197-203, a segunda inicia-se na subdominante, e corresponde a um salto de oitava na linha melódica (Fá#4-Sol3), desembocando, após o final da mesma, numa brusca contracção da textura vocal (c. 203, 3.º t.-204) o que projecta uma carga expressiva muito particular sobre o movimento cadencial final, globalmente homofónico.

O segundo andamento consiste na Ária *Te Gloriosus*, escrita para soprano, dois violinos e baixo contínuo, constituindo o andamento solístico mais extenso deste *Te Deum*. São aqui apresentados os versículos sete e oito do hino, contudo, o sentido do texto é completado no andamento seguinte, no qual vem a expressão verbal relativa ao sujeito composto. Apesar da proximidade literária, cada um destes dois andamentos apresenta características muito próprias, que de certo modo reflectem a natureza diversa daqueles que, no texto, protagonizam a acção de laudatória: nos versículos VII e VIII são os apóstolos e os profetas — *Te gloriosus Apostolorum, Te Prophetarum* —, enquanto no IX são os mártires — *Te martyrum* —. O resultado prático é o contraste que se verifica em todos os parâmetros musicais, sendo a primeira Ária de características mais galantes, em tom maior, e a segunda mais barroca, de matriz vivaldiana, em tom menor.

Escrita em compasso ternário, 3/8, com a indicação de movimento *allegro*, esta Ária apresenta um discurso de textura muito clara, onde sobressai o movimento rítmico de dança, com abundantes figurações de tercinas de semicolcheias, frequentemente a trajar sequências ou a integrar configurações melódicas estruturadas sobre notas pedais, ambas melismáticas; bem como a utilização da célula rítmica , onde ressalta o efeito percursivo das notas repetidas, com a qual são elaboradas sequências pré-perorativas; e ainda a utilização de apojeturas nos finais de segmentos frásicos. A estruturação frásica caracteriza-se pela clara justaposição de elementos relativamente curtos e contrastantes, de quatro a seis compassos cada, resultando num discurso bastante segmentado, pontuado por pausas de colcheia.

Relativamente à sua estrutura fomal, este andamento divide-se em duas secções, A e A', correspondentes aos dois versículos do texto, das quais a primeira é a mais extensa, e cada uma delas constituída também por duas subsecções paralelas que correspondem à rearticulação do mesmo texto, conforme se pode verificar na figura que se segue.

Figura 9. 2. 1



Apesar da sua estruturação claramente binária, ocorre no discurso um processo de recorrência, distinção e recapitulação frásicas que resulta na integração de elementos

característicos de uma forma ternária, do tipo ABA, como se pode observar na seguinte representação diacrónica das frases:

Figura 9. 2. 2

	Rit	<i>x1</i>	<i>x2</i>	<i>seq1</i>	<i>y</i>	<i>cad</i>				
A	Solo	<i>x1</i>	<i>x2'</i>	<i>ped1</i>	<i>y</i>	<i>cad</i>				
	Rit	<i>x1</i>	<i>x2</i>	<i>y</i>	<i>cad</i>					
	Solo	<i>x1(ped)</i>	<i>x1(ped)</i>	<i>seq2</i>	<i>cad</i>	<i>ped1</i>	<i>cad</i>	<i>ped2</i>	<i>seq3</i>	<i>cad</i>
	Rit	<i>x1</i>	<i>x2</i>	<i>seq1</i>						
A'	Solo	<i>x1</i>	<i>z</i>	<i>seq4</i>	<i>seq5</i>	<i>cad</i>				
	Rit	<i>seq1'</i>								
	Solo	<i>x1</i>	<i>z</i>	<i>y</i>	<i>seq1</i>					
	Rit	<i>x1</i>	<i>x2</i>	<i>y</i>	<i>cad</i>					

O segmento *x1* marca o início de todas as subsecções, e constitui o elemento recorrente da Ária, surgindo no segundo solo apoiado em notas pedais; *x2*, conseqüente de *x1*, surge também em todos os ritornelos bem como nos solos da primeira secção; *seq1* e *y* surgem tanto nos ritornelos instrumentais como no primeiro e último solo, ao invés das frases elaboradas sobre notas pedais — *ped1* e *ped2* — que são exclusivo da primeira secção, tal como *seq2*; por outro lado, os segmentos *z*, *seq4* e *seq5* constituem os elementos contrastantes, surgindo unicamente na segunda secção. Verifica-se também que os ritornelos apresentam uma estrutura muito idêntica entre si, exceptuando o do compasso 120, que desempenha uma função marcadamente tonal de reencaminhamento do discurso à tónica. O processo de elaboração formal caracteriza-se, assim, quer pelo paralelismo, quer pela diferenciação, resultando numa estrutura musical marcadamente binária a reflectir a disposição do texto, bem como a posição do andamento relativamente à estrutura global, integrando alguns elementos recapitulativos.

O percurso tonal caracteriza-se pela estabilidade, estruturando-se em três níveis: o da tónica, que é Lá maior, com uma armação de dois sustenidos, o da dominante e o da relativa menor. As modulações ocorrem no final da primeira secção, no terceiro ritornelo, neste caso, a preparar a secção tonalmente contrastante, com uma breve inflexão à relativa menor paralela da subdominante e no início do último ritornelo para reconduzir o discurso à tónica. Assim, o contraste entre as duas secções que compõem este andamento bem como a alusão da putativa tripartição formal são também sublinhados pela diferenciação tonal.

Quanto ao material temático e motivico, encontramos aqui o tema principal *I*, constituído pelos elementos *Ia* e *Ib*, dos quais o primeiro é reiterado nos ritornelos, e o segundo apresenta, na primeira frase vocal, uma desmultiplicação melódico-rítmica do segmento instrumental paralelo, dilatando o tetracórdio descendente mi-ré-dó#(dó#)-si; na segunda secção, no lugar de *Ib* encontramos um novo elemento, *Ic*, que se associa a *Ia*. Verificamos a utilização polivalente da célula rítmica de tercinas de semicolcheias, a qual dá origem a dois motivos, *a* e *b*, o primeiro utilizado em *seq1* e o segundo em *ped1*. Contam-se ainda os motivos *c*, *d* e *e*, que surgem respectivamente em *seq2*, *seq4* e *seq5*, esta última de funções marcadamente cadenciais, bem como o motivo *f* que consiste num elemento transitivo utilizado para conectar várias frases vocais, e ainda a célula *g*, com a qual é elaborada a frase *y*.

Figura 9. 2. 3

Ia: c. 1, vl I
 Ib: c. 4, vl I e II
 a: c. 6, vl I
 g: c. 12, vl I e II
 b: c. 25, S
 f: c. 50, vl I e II
 c: c. 52, S
 Ia: c. 103, S
 d: c. 108, S
 e: c. 114, S

o - sus a - pos - to - lo - da - lau - da -

No que diz respeito ao parâmetro da textura, encontramos aqui cinco tipos, três dos quais surgem nos ritornelos, diferenciando-se pelo tipo de escrita para os violinos, apoiada na linha de baixo contínuo, e os dois restantes nos solos, em que a linha do baixo é unicamente realizada pelo violoncelo. O primeiro caracteriza-se pelo movimento paralelo das suas linhas; o segundo, pelas entradas imitativas nos violinos; e o terceiro, pela realização da mesma linha em uníssono. Ainda assim, na última subsecção solística assiste-se à integração dos dois primeiros tipos de textura no discurso solístico, com a duplicação vocal ou a imitação cerrada realizada pelo violino I — motivo *a* —, enquanto o violino II, ora se associa ao movimento ou completa as notas da harmonia, produzindo um efeito recapitulativo de natureza motívica. O quarto tipo de textura caracteriza-se pela associação do violino I à linha do solista, replicando-a com ou sem ornamentação, enquanto o violino II completa as notas da harmonia; por último, o quinto caracteriza-se pelas intervenções do violino I, comentando a linha solística, e completando o sentido das frases, enquanto o violino II se limita a duplicar de modo descontínuo a linha solística. Na figura que se segue está representada a sucessão dos tipos de textura de modo diacrónico.

Figura 9. 2. 4

Rit1	Solo1	Rit2	Solo2	Rit3	Solo3	Rit4	Solo4	Rit5
1-2-3	4	1-3	4'-5-4''	1-2''	4''-5-4'	2	4-1-2-1''	1-3

A Ária inicia-se com uma introdução instrumental dividida em três frases claramente delimitadas por pausas de colcheia: a frase inicial abre com a reiteração de *Ia*, logo seguido de *Ib*, terminando numa meia cadência apoiada na dupla dominante; a segunda frase consiste numa sequência marcada por entradas cerradas dos violinos,

vindo novamente a concluir na dominante; enquanto na frase conclusiva, já em uníssono, e inteiramente elaborada com a célula *f*, o discurso reencontra o contexto da tônica, verificando-se um movimento harmónico marcadamente pendular — I-IV-I-V-I — que antecede os ritmos pontuados do segmento cadencial, fechando-se assim o primeiro ritornelo. O solista entra logo após uma breve pausa, apresentando *Ia* sem reiteração, mas proliferando o segundo elemento, *Ib*, ao longo de três compassos; segue-se uma frase elaborada sobre uma pedal da dominante, de efeito suspensivo, uma vez que é prolongado o contexto tonal sem resolver à tônica, sendo marcada pela utilização de tercinas de semicolcheias no primeiro tempo dos compassos, o que lhe confere uma acentuação marcadamente iâmbica. Excluindo o compasso de abertura e o compasso 29, no qual se resolve aquela suspensão, esta frase estrutura-se em duas subfrases idênticas que desembocam noutra, pré-cadencial, paralela à dos compassos 12-15, mas onde se concretiza a modulação à dominante, vindo a fechar o primeiro solo com uma hemiólia cadencial (cc. 33-34). Segue-se um ritornelo a confirmar a modulação à dominante, onde são reenunciados *Ia* e *Ib*, bem como a frase *y*. O solo que começa de imediato (c. 46) é o mais longo desta Ária, onde se verifica a maior abundância de frases elaboradas sobre notas pedais e sequências de material contrastante. De início, *Ia* entra por duas vezes na parte vocal, sobre uma pedal da dominante, o que acaba por induzir o reencaminhamento do discurso para a tônica (c. 49), enquanto o violino I acompanha em arpejos, e o violino e o violoncelo constituem o grupo de baixo contínuo. Segue-se o motivo transitivo nos violinos (*f*), principiando de seguida (c. 51) uma sequência não modulante onde o violino II se associa à parte vocal, reproduzindo o seu movimento rítmico e ocasionalmente também o contorno melódico, enquanto o violino I mantém a função anterior de acompanhamento, vindo o discurso a desembocar numa cadência à dominante que determina uma pequena pausa no discurso (c. 59). A frase que começa no compasso seguinte prepara uma falsa conclusão desta subsecção, consistindo no reiterar do segmento *ped1* que termina com uma frase cadencial (c. 67-69), interpolada entre dois segmentos transitivos (cc. 66 e 70), o segundo dos quais abre uma nova frase elaborada sobre uma pedal da dominante, mas de material melódico diverso a concluir no compasso 76. Aqui o movimento melódico nos violinos e no solista é paralelo. Segue-se uma sequência globalmente descendente, onde o violino I realiza figurações de arpejo, o violino II recupera material motivico utilizado em *seq2*, e o solista e o violoncelo realizam um movimento rítmico-melódico paralelo de raiz iâmbica (cc. 77-79), vindo a concluir-se num breve relançar melódico cadencial do solista (cc. 80-82). A frase cadencial, paralela à anterior (cc. 67-69), é alongada em três compassos, produzindo-se assim um efeito mais claramente conclusivo, em que as linhas do violino I e do baixo apresentam movimento ascendente, e o solista e o violino II descendente, qualquer um deles atingindo a tônica por movimento contrário, numa progressão dinâmica que torna mais urgente a resolução cadencial dos compassos 87 e 88 em hemiólia. Segue-se um novo ritornelo onde são reexpostos os elementos *Ia* e *Ib*, bem como a sequência baseada em *a*, na qual se opera uma modificação da estrutura original e uma modulação à relativa (c. 97), através da submediante, tendo em vista a sua função de ligação com a subsecção vocal mais contrastante. Assim, após a entrada do motivo *a* em stretto que culmina num acorde de sétima diminuta, o movimento das linhas dos violinos segue paralelo, em subfrases gradualmente mais intensas rítmica e melodicamente. A secção A' inicia-se no compasso 100 com a reentrada singela de *Ia* na relativa menor, seguida da reiteração das apojeturas nos violinos, o que acontece só nesta secção; surge logo a seguir o elemento vocal contrastante, *Ic*, duplicado pelo violino II (c.103, 2.º t.), e

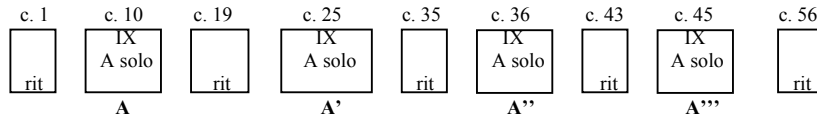
complementado pelo violino I (c. 103, 3.º t.), produzindo-se assim um efeito de entradas em sequência no mesmo compasso. O final desta frase inicial é síncrono com segmento transitivo *f*, iniciando-se de imediato uma sequência descendente baseada em *d*, que percorre círculo das quintas na tonalidade de Fá# menor (I-IV-VII-III-VI-II-V-I), estruturada em pares de compassos dispostos de modo desfasado entre o solista, que aparece sem duplicação, e os restantes instrumentos, o que produz um efeito de complementaridade de movimento no discurso (cc. 108-113). Segue-se uma nova sequência, simétrica à anterior, de movimento melódico ascendente, elaborada com material diverso, e marcada pelos saltos de oitava descendentes no baixo e no violino I de efeito perorativo, vindo a culminar numa cadência na relativa menor que fecha este solo. O breve ritornelo que se segue desempenha uma função de reencaminhamento do discurso para a tónica (cc. 120-122), utilizando para tal o motivo *a*: primeiro em entradas imitativas espaçadas de um compasso, depois, no compasso 122, em imitação cerrada a desembocar no início de subsecção solística final. Esta inicia-se, como é habitual, com o solista a rerepresentar o elemento *Ia*, com reiteração da apojatura nos violinos, seguindo-se-lhe o esboçar do elemento *Ic*, acompanhado de modo diverso, que resolve de imediato na tónica (c. 127), permitindo assim conectar o segmento frásico *y*, que surge aqui desprovido da sua função primordial, com duplicação no violino I, a terminar numa homorritmia cadencial à dominante. Segue-se a única entrada do motivo *a* na parte do solista (cc. 134-138), o qual dialoga com o violino I, enquanto o violino II e o violoncelo constituem o grupo de baixo contínuo. A intervenção vocal conclui com uma frase cadencial paralela à dos compassos 84 a 89, que fecha a secção A. Segue-se o ritornelo final, idêntico ao primeiro, mas sem o segmento frásico *seq1* e com a frase cadencial diferente, elaborada com a célula de tercinas de semicolcheias em progressão ascendente.

O terceiro andamento consiste numa Ária para alto, dois violinos e baixo contínuo, escrita em compasso quaternário, onde é enunciado unicamente o versículo IX do hino, *Te Martyrum*. Trata-se de uma Ária com características marcadamente vivaldianas, identificáveis não só na pulsão rítmica do discurso, com o predomínio de fórmulas rítmicas anapésticas, mas, sobretudo, na tipologia do material temático e motivico, muito eficaz na construção do discurso, baseando essencialmente em escalas e arpejos; mas também na estrutura das sequências, muito frequentes; e na escrita instrumental, onde avulta o brilhantismo das linhas dos violinos e o carácter essencialmente rítmico das notas repetidas no baixo contínuo, sem relevância temática. O discurso caracteriza-se pela pontuação ligeira, com cadências frequentes, dando origem a frases pouco extensas e bem delimitadas onde abunda a imitação rápida, com uma linha vocal bastante melismática e a ornamentação da sílaba longa do espondeu *laudat*.

À semelhança da ária anterior, também aqui podemos encontrar, sobrepostos, elementos formais típicos de uma estrutura estrófica com refrão e outros mais característicos de uma estrutura ternária do tipo ABA, isto apesar da relativamente pequena extensão do andamento. Assim, o andamento estrutura-se formalmente em quatro breves secções solísticas paralelas, A A' A'' A''', interpoladas por ritornelos instrumentais de dimensão diversa. Contudo, a utilização do material motivico, a organização tonal, o retomar da sequência inicial só na última subsecção solística, bem

como o modo como termina o penúltimo ritornelo remetem para um modelo formal do tipo da ária *Da capo*.⁷⁵

Figura 9. 3. 1



No plano tonal, o discurso não apresenta grandes surpresas. Escrito na tonalidade de F \sharp menor, com armação de clave de três sustenidos, as modulações à relativa maior e à subdominante paralela, Ré maior, ocorrem nas seqüências e nas frases baseadas em notas pedais das subsecções solísticas, enquanto os ritornelos instrumentais intermédios pontuam o discurso, desempenhando um papel tonalmente mais passivo. É de notar a ausência de processo modulante na transição do penúltimo ritornelo para o último solo, sublinhando-se assim a entrada da última secção.

Quanto ao parâmetro da textura, encontramos aqui quatro tipos diferentes, todos eles estruturados em dois ou três planos. O primeiro surge no começo dos ritornelos 1, 2 e 5, e caracteriza-se pelas imitações cerradas nas linhas dos violinos que confluem num movimento paralelo, acompanhado pela reiteração de colcheias na linha do baixo; no início das secções solísticas também surge este tipo de textura, mas em que a linha do contínuo passa a ser realizada pelo violino II, e sem as imitações cerradas, encontrando-se, em sua substituição, entradas do tema, no violino I. O segundo tipo de textura surge nos ritornelos, em segmentos do discurso elaborados em seqüência, onde podemos encontrar diálogos imitativos, nos violinos; embora nas subsecções solísticas também apareça mais espesso, em que aos dois planos iniciais — vl I e II + bc — acresce um outro, constituído pela linha do solista, utilizando material motivico diverso. O terceiro, que marca as frases perorativas, surge no final dos ritornelos 1, 2 e 5, bem como no final das subsecções solísticas dos compassos 36 e 45, caracterizando-se pelo movimento de terceiras paralelas em todas as partes que culmina na homofonia cadencial. Por último, o quarto tipo de textura encontramos-lo unicamente no final do último solo, quando o discurso se estrutura sobre uma pedal da dominante, de funções claramente cadenciais.

Relativamente ao material temático e motivico, podemos encontrar um tema principal, *I*, baseado num motivo de características anapésticas, e estruturado no pentacórdio F \sharp -Dó \sharp , quatro motivos utilizados em seqüências imitativas, *a*, *b*, *c*, *d*, tanto vocais com instrumentais, dos quais o primeiro é o mais frequente, e o motivo *e*, caracterizado pela reiteração descendente de ornatos, surgindo unicamente na frase perorativa da última secção solística.

Figura 9. 3. 2

⁷⁵ Ver análise diacrónica.

f: c. 1, vl I

Allegro

Violino I

a: c. 4, vl I; b: c. 4, 3.º t., vl I


c: c. 13, Asolo

d: c. 16, vl I, Asolo

e: c. 53, vl I

O andamento abre com uma frase de movimento globalmente ascendente, com o tema principal a entrar no violino I, em anacruse, logo complementado ritmicamente pela linha do violino II, enquanto o baixo marca o discurso com o pulsar de colcheias em intervalos de oitava.⁷⁶ No segundo compasso, já as linhas dos violinos seguem paralelamente progredindo assim até à cadência na dominante do terceiro compasso, onde uma escala em terceiras decedentes nos violinos fecha a frase. Segue-se um elemento transitivo no baixo que liga à frase seguinte, a qual consiste numa sequência descendente em que os violinos alternam os motivos *a* e *b*, mantendo o baixo o movimento contínuo de colcheias. Os compassos 7 e 8 correspondem à peroração deste ritornelo, em que todas as linhas descrevem um movimento globalmente ascendente vindo a fechar num unísono cadencial. O solista entra após uma pequena pausa, seguido pelo violino II e pelo violino I, à distância de semínima. O segundo violino assume a realização do baixo contínuo, enquanto o violino I começa por imitar a entrada

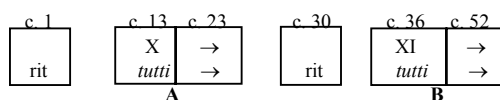
⁷⁶ Também em outros andamentos surge este tipo de interação rítmico-melódica

de *I* no solo, para logo se associar ao seu movimento. A primeira frase vocal termina no compasso 12, iniciando-se outra logo após a transição onde os violinos também participam. A sequência modulante que se inicia no compasso seguinte é paralela à dos compassos 4-7, mas com a linha do solista reiterando *c*, e realizando o motivo *b*, o que complementa o movimento dos violinos, tornando o contraponto mais denso. O compasso 15 e início do seguinte funcionam como pivô, interligando esta sequência com a dos compassos 16-18, e confirmando a modulação à relativa maior. Nesta última sequência, de funções pré-cadenciais, a imitação entre as diferentes partes é mais cerrada, baseando-se em *d*, e estruturando-se na alternância entre acordes de quinta e de sexta (IV-II/V-III/VI-IV) com a duplicação à oitava da linha do solista pelo violino I. Após a cadência que encerra o primeiro solo, segue-se uma nova intervenção instrumental em tudo idêntica à anterior exceptuando a frase cadencial, mas na relativa maior. Na primeira frase da segunda secção, o tema principal entra na linha solística com o primeiro intervalo invertido. Segue-se a frase sequencial, que utiliza o motivo *a*, contudo, mas com estrutura diferente das anteriores; tonalmente elaborada com a modificação consecutiva de acordes perfeitos em acordes de sétima da dominante, num movimento ascendente, acaba por funcionar como um crescendo de tensão potenciado pelos trémulos no baixo e no violino II que tira partido da resolução das sétimas, vindo a terminar no compasso 30. Após uma breve pausa, o solista dá início à frase perorativa, a qual é elaborada sobre uma pedal da relativa preparando a modulação à subdominante paralela, Ré maior. Aqui, a linha do solista estrutura-se em ornatos reiterados e arpejos ascendentes, ao invés do movimento global, enquanto o violino I cita ainda, no início, o motivo *a* assinalando a continuidade do discurso, mantendo este, a partir do compasso 31, em conjunto com o violino II, os trémulos que realizam as harmonias. A secção termina com a frase cadencial abreviada. A brevíssima interpolação instrumental de um compasso constitui uma interrupção da linha vocal, permitindo uma pausa mais alongada do solista. O tema principal entra aqui nos violinos, em terceiras paralelas, seguindo-se a replicação do intervalo inicial na linha do baixo. O solista reentra no início do compasso seguinte reiterando integralmente *I*, com duplicação à oitava e à terceira nos violinos, culminando esta primeira frase no acorde de sétima da sensível (c. 37, 3.º t.). Após a cadência na relativa, segue-se uma sequência modulante, elaborada com o motivo *c*, o qual surge alongado no violino II até à oitava, protagonizando mais um diálogo imitativo ascendente que culmina no arpejo em uníssonos realizado pelos violinos e pelo solista, na dominante da relativa, num belo efeito cadencial que restitui o discurso à relativa maior. O breve ritornelo começa de imediato, concluindo esta secção com o reiterar do elemento identificativo de *I*. Após uma pequena pausa no discurso o solista, surpreendentemente, retoma o tema principal na tônica, sem qualquer modulação, replicando a frase dos compassos 10 a 12, o que constitui um significativo contraste tonal, e por isso, o sugerir de um processo recapitulativo formal. A sequência que se segue bem como a frase cadencial contribuem também para este efeito, uma vez que as linhas dos violinos reproduzem integralmente a sua versão primeira (cc. 4-8), realizando a voz um contraponto que sublinha a acentuação do compasso, , cujo modo de grafar as colcheias deixa também adivinhar uma acentuação binária de dois em dois compassos. Após a cadência na tônica, o violino I inicia a frase perorativa final, a qual é elaborada com a reiteração de ornatos superiores sobre uma pedal da dominante, realizada pelo solista e pelo baixo, vindo a concluir com um gesto cadencial liderado pelo ressurgir de *c* no solista. Segue-se o ritornelo final em tudo idêntico ao primeiro, que conclui a ária.

No quarto andamento é retomada a participação do *tutti*, numa clara alusão ao significado universal da exaltação divina contida no texto dos versículos X e XI: *Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia; Patrem immensae majestatis*. São retomadas algumas das características que marcam o discurso da segunda secção do primeiro andamento desta obra, nomeadamente, a interacção entre vozes e instrumentos e o material motivico primordial, quer nos violinos, quer nos sopros,⁷⁷ no qual se incluem os marcadores formais, sendo também restituída a tonalidade principal, Ré maior. Neste caso, a elaboração do discurso no ritornelo inicial resulta numa citação antecipada do material motivico utilizado nas partes vocais, assistindo-se à sobreposição de vários elementos temáticos de relevância diversa. Porém, este tipo de relação vozes/instrumentos só acontece aqui, porque em qualquer das subsecções vocais encontramos apenas duplicações pontuais e o sublinhar da acentuação do texto. Note-se ainda que os metais desempenham um papel primordial no discurso desde o início, em especial nas trompas, enunciando o material temático principal em qualquer um dos ritornelos. Este andamento encontra-se escrito em compasso quaternário, sendo relevante a acentuação marcadamente binária do discurso, decorrente da prosódia do texto.

No plano formal, este andamento encontra-se estruturado em duas secções, articuladas por dois ritornelos instrumentais, conforme se pode verificar pela figura 9. 4. 1. A primeira secção divide-se em duas partes correspondentes às duas partes do versículo 10, podendo-se ainda considerar uma subsecção constituída pela sequência dos compassos 18 a 23. A textura apresenta-se globalmente menos densa que na segunda, verificando-se a recorrência de sequências harmónicas modulantes de diferente extensão, das quais se destaca a que é elaborada na órbita da dominante (cc. 18-23), onde os violinos se limitam a produzir o suporte rítmico-harmónico, realizando trémulos, sendo a intervenção dos sopros muito rara. Na segunda secção é exposto o versículo XI, constituindo a subsecção dos compassos 52-60 a peroração deste andamento, e destacando-se a sequência dos compassos 36-42, iniciada na tónica e a terminar na medianta.

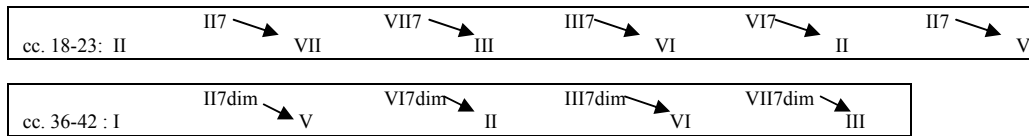
Figura 9. 4. 1



Relativamente aos aspectos tonais, a primeira secção vocal é também menos estável que a segunda e que os ritornelos instrumentais, dos quais o segundo desempenha a função de reencaminhamento do discurso à tónica, vindo aquela a concluir na relativa menor. Na globalidade podemos observar a preponderância de sequências no discurso, as quais apresentam estruturas diversas. Assim, no ritornelo inicial encontramos uma sequência de traços vulgares, com sucessivos encadeamentos paralelos no sentido das subdominantes, estruturados em intervalos de segunda, I-IV/II-V/III-VI, enquanto nas duas secções vocais as sequências se estruturam da seguinte forma:

⁷⁷ Cf. Análise motivica do primeiro andamento.

Figura 9. 4. 2



Na primeira, o processo sequencial é marcado pelo movimento descendente da linha do baixo (Mi-Ré-Dó#-Si-Lá#-Fá#-Mi-Ré#-Si-Lá-Sol#-Mi-Ré-Dó#), e estrutura-se na modificação dos acordes de II, VII, III, e VI graus, aditando-lhes a sétima na voz inferior e percorrendo o círculo das quintas não-modulante, o qual ocorre logo de seguida na frase policoral (cc. 23-30) que encerra a secção. A segunda estrutura-se em acordes de sétima diminuta ordenados no sentido das dominantes, mas cuja resolução compensa este efeito sequencial regressivo, sendo de relevar os saltos de quarta aumentada que contribuem para sublinhar o efeito.

Podemos distinguir também as duas secções vocais pelo critério da textura, verificando-se o retomar de tipologias de textura que pudemos observar nas secções B, D e F do primeiro andamento. Assim, ao todo, encontramos sete tipos de textura, dois instrumentais, quatro vocais e um outro, misto, que surge no final das perorações do ritornelo inicial e da última secção vocal. O primeiro, encontramos-lo na primeira frase da introdução instrumental e no segundo ritornelo, e caracteriza-se pelo facto das trompas liderarem o discurso apresentando o material motivico principal, enquanto os restantes instrumentos intervêm de modo descontínuo. Estas intervenções fabricam um discurso solto, de segmentos justapostos com timbres diferentes, especialmente no segundo ritornelo (cc. 30-35). O segundo surge unicamente no ritornelo I, estruturando-se em dois níveis: os violinos realizam uma melodia quebrada de trémulos em sequência, complementada pelos oboés; e as trompas, os trompetes e os timbales entretecem diálogos imitativos baseados na célula típica dos metais. O terceiro consiste na reiteração homorrítmica do motivo típico dos metais por todos os instrumentos, anunciando as cadências ou articulando o final dos ritornelos com as secções vocais, vindo também a marcar a peroração final (cc. 57-60). O quarto, encontramos-lo unicamente no início da primeira secção vocal (cc. 13-17), e estrutura-se em três planos, assim, por um lado observamos o movimento policoral imitativo, por outro, o movimento contínuo das linhas dos violinos e a duplicação vocal ornamentada nos oboés, e por último, as linhas dos timbales e dos metais, que intervêm unicamente a sublinhar os tempos fortes dos compassos. O quinto corresponde à primeira sequência vocal (cc. 18-23), que é marcada por consecutivas frases vocais paralelas, intervindo os sopros de modo escasso e simétrico, enquanto os oboés e os violinos sustentam as linhas vocais, os primeiros em notas longas, e os segundos em trémulos. O sexto encontramos-lo unicamente na parte final da primeira secção (cc. 23-29), caracterizando-se pelo movimento policoral imitativo mais cerrado, e pelos diálogos imitativos entre as trompas e os oboés, e mais tarde os trompetes, onde podemos identificar alguns paralelismos, enquanto os violinos realizam um movimento contínuo de semicolcheias. Por último, o sétimo encontramos-lo nas duas sequências iniciais da segunda secção vocal (cc. 36-51), o qual recorda os tipos de textura que predominam no primeiro andamento, além do material motivico também, caracterizando-se por uma maior fluidez dos diálogos imitativos com a participação de todos os instrumentos de sopro, que se torna mais densa quando as partes vocais articulam a palavra *Patrem*.

Relativamente ao material temático e motivico, tomando por referência a linha de do soprano I, podemos identificar dois temas, dos quais o segundo se divide em duas partes correspondentes, respectivamente, ao início de cada um dos dois versos do texto: *I (Te per orbem)*, *Ila* e *Iib (Patrem e immensae majestatis)*. Estes temas surgem previamente modificados numa versão instrumental antes de entrar nas linhas vocais, no início do andamento. Neste caso, à semelhança do que se passa no primeiro andamento do gradual *Os justi*, o material temático é enunciado de modo diverso, reduzido a algumas das suas características, como se pode verificar a partir da figura 9. 4. 3, na página seguinte. Assim, *Ia* é apresentado com cada unidade melódica reduzida ritmicamente a uma semínima (cc. 1 e 6); *Ib* surge de modo reiterado no segundo compasso, também nas trompas; *Ila* surge de modo fraccionado, sobreposto a *Ib*, com os trompetes e os violinos a repartirem entre si as duas primeiras notas do tema (c. 2). No primeiro e quarto compassos, a reiteração do intervalo Ré2-Lá1 sugere também o início de *Ila*. Encontramos também cinco motivos que são base de diversos diálogos imitativos ou de preenchimento rítmico-harmónico do discurso (*a*, *b* e *c*), bem como motivos que anunciam as partes perorativas de cada uma das secções, já utilizados no primeiro andamento, quer na qualidade de motivo (*d*), quer na de tema principal (*e*).

O discurso abre com uma frase de três compassos liderada pelas trompas, que apresentam a versão instrumental de *Ia* e *Ib*, logo seguidas pelos restantes instrumentos, que introduzem *Ila*, sublinhando a acentuação do compasso. Segue-se uma nova frase, mais compacta, de dois compassos, apenas ligada à anterior por um gesto melódico ascendente nos violinos, onde *Ia* entra primeiro nos trompetes e logo de seguida nas trompas, iniciando-se deste modo o diálogo imitativo que irá marcar as linhas dos metais da primeira sequência deste andamento, utilizando para tal os motivos *a*, *b* e *c*. A partir daqui o violino I conduz o discurso, reiterando sequencialmente *Ia* modificado, com a duplicação da estrutura melódica no oboé II, enquanto o violino II mantém o movimento contínuo de semicolcheias em arpejo. O oboé I repete ascendentemente um pequeno segmento melódico a cada novo compasso, e os timbales intervêm unicamente quando lhes é tonalmente possível.

Figura 9. 4. 3

The image shows a page of a musical score with the following parts and lyrics:

- Ia**: Iai: cor I e II, c. 1; Iaseq: vl I, c. 6; Iav: SI, c. 13; Ibv: TII, c. 16; Ibi: ob II, c. 17. Lyrics: Te per or - bem ter - ra
- IIa**: Iai: tutti inst., c. 2; Iav: tutti vv, c. 36. Lyrics: Pa - trem Pa - trem in - men - sae ma - jes - ta - tis
- IIb**: a: cor, c. 5; b: cor, trp, timb, c. 6; d: cor, trp, c. 28; e: cor I e II, c. 52; e: cor I e II, c. 8; e: cor I, ob II, c. 23; e: trp I e II, c. 31; e: cor I e II, c. 33.

Nos compassos 10 e 11, os violinos desenharam uma melodia quebrada de características perorativas, elaborada alternadamente sobre a tónica e a dominante, que desemboca no movimento homorrítmico cadencial, a marcar o final do ritornelo. A primeira secção inicia-se com o coro I em homofonia convergente, acompanhado pelos violinos, que continuam a preencher rítmica e harmonicamente o discurso, seguido logo pelo coro II, com uma frase paralela na dominante. Nestas duas frases iniciais, os sopros têm uma participação muito reduzida: as trompas e os trompetes limitam-se a apontar os tempos fortes dos compassos, enquanto os oboés duplicam as linhas vocais de modo descontínuo. A resposta do coro II surge uma quarta abaixo, diferindo sensivelmente no melisma *Ib*, aqui enunciado no tenor, e nos contornos melódicos de cada uma das vozes.

Nesta resposta, a participação dos instrumentos é ainda mais reduzida, resultando num efeito de diminuição de volume, vindo a concluir com uma cadência na dupla dominante. Segue-se a primeira sequência vocal, elaborada sobre um tecido de trémulos nos violinos e notas sustentadas nos oboés, pontuados por breves segmentos imitativos nas trompas e trompetes que assinalam uma estrutura tripartida (cc. 18-19, 20-21, 22-23). Após a entrada introdutória do coro I, segue-se a resposta do coro II, reiterada à distância de quarta ascendente pelo coro I, culminando a sequência, a qual termina com duas novas entradas imitativas apresentando o mesmo texto, *Te per orbem terrarum*. Em contraste com a subsecção anterior, no compasso 23 o discurso readquire maior espessura, assistindo-se ao retomar da participação de todos os instrumentos, enquanto as partes vocais mantêm a mesma policoralidade imitativa estruturada em frases paralelas que encaminham o discurso para a relativa menor. Também os violinos mantêm durante um compasso os trémulos, o que contribui para uma maior continuidade do discurso. As duas primeiras frases vocais encontram nos instrumentos um contraponto paralelo, elaborado com os motivos *b* e *c*, mas com o mesmo recorte semântico, estruturando-se em dois segmentos que sublinham a acentuação do terceiro tempo do compasso (cor I+ob II e cor II+timb >tr I e II). As duas frases vocais que se seguem são paralelas, com a segunda a terminar na dominante da relativa, abrindo o caminho para a peroração que surge já a partir do terceiro tempo do compasso 27. Aqui, as entradas vocais são mais cerradas, e estruturam-se na alternância da relativa e respectiva dominante. De igual modo, o marcador perorativo *d*, que surge nos metais mesclado com o motivo *c*, entra de modo intensivo sublinhando o carácter desta frase. Entretanto, os violinos mantêm o movimento contínuo de semicolcheias, embora repetindo padrões melódicos à distância de terceira, concluindo-se aqui a primeira secção vocal. Segue-se um interlúdio instrumental (cc. 31-35), elaborado com intervenções avulsas nos trompetes e nas trompas, que reiteram o motivo *c* modificado, enquanto os violinos, os oboés e o baixo articulam repetidamente um padrão motivico característico das linhas de baixo contínuo, protagonizando a modulação transitiva que reconduz o discurso à tónica. Após as trompas repetirem descendentemente *c*, em terceiras paralelas, o interlúdio termina de modo idêntico ao ritornelo inicial, com o movimento homorítmico nos metais e nos timbales, enquanto os violinos ornamentam a figurações cadenciais dos oboés. A segunda secção inicia-se com uma sequência regressiva, elaborada com frases de dois compassos em cada um dos grupos corais. Nas duas primeiras (cc. 36-39), a articulação da palavra *Patrem*, que constitui a cabeça do segundo tema, está associada às entradas do motivo *b* nos metais e nos timbales, bem como à desmultiplicação rítmica na linha do baixo e do violino I, o qual, alternadamente, desenha arpejos ascendentes aludindo ao tema principal do primeiro andamento. Os sopros realizam um contraponto imitativo baseado em *c* que se restringe aos oboés aquando da articulação da sílaba *majestatis* (cc. 37, 38, 39, 40 e 42), assumindo um padrão motivico repetitivo, o que resulta num efeito expressivo sublinhador daquela sílaba. A frase dos compassos 41 e 42 que conclui a sequência na mediantes é marcada pela redução da participação instrumental aos violinos, funcionando como uma diminuição global do volume. A reiteração do padrão motivico atrás citado, nas trompas, no compasso 42, desloca-o da sua função primeira, passando a partir daqui a associar-se à entrada do início do texto, *Patrem*, e a constituir, conjuntamente com *b*, matéria-prima para o desenvolvimento de múltiplos diálogos imitativos. A entrada do coro I do compasso 42 desempenha uma função manifestamente transitiva, puxando o discurso para a tónica. A partir daqui, a textura volta a ficar mais densa, vindo a manter-se assim até final do andamento. O coro

II inicia no compasso seguinte uma série de três frases vocais paralelas descendentes, num efeito sequencial (I-V-I, I-V-II, II-VI- IV), que encaminham o discurso para a região da subdominante, preparando assim a inflexão tonal transitória à submediante (cc. 49-50). Esta subsecção (cc. 42-51) desempenha no discurso um papel claramente pré-perorativo, com o tipo de frequência imitativa, quer nos instrumentos, quer nas vozes, e com volubilidade tonal timbrada pela subdominante, característica deste tipo de subsecções. Os compassos 50 e 51 funcionam como pivô, fechando o período anterior, e abrindo definitivamente a secção perorativa com a dupla articulação da palavra *Patrem* (coro II-coro I), a qual é marcada por outro tipo de participação instrumental, contudo, por razões de continuidade do discurso, é antecipada a introdução do movimento contínuo de semicolcheias nos violinos (c. 49), que se prolonga quase até final do andamento. No compasso 51 acontece a reentrada dos timbales com o padrão rítmico típico dos metais, enquanto as linhas das trompas e dos trompetes se precipitam ritmicamente para os tempos fortes dos compassos, sublinhando a prosódia do texto. A partir do compasso 52 inicia-se então a subsecção final, claramente pontuada pelo retomar do tema principal do primeiro andamento, apresentado nas trompas de modo imitativo, como surge originalmente, e esboçado nos trompetes e nos violinos em trémulos. A partir daqui o ritmo harmónico abranda, estabilizando em torno da tónica e da dominante; o texto é inicialmente fragmentado em três elementos — *Patrem/ immensae/ majestatis* — a fim de servir diálogos imitativos mais cerrados, fixando-se, a partir do compasso 56, em *immensae majestatis*; e a anterior diversidade motívica observada nas linhas instrumentais sofre um processo depurativo, concentrando-se agora o discurso na reiteração ininterrupta do motivo *b*, que fornece um pulsar rítmico evidente, num crescendo de tensão que atinge o seu auge no compasso 57, aquando do movimento homorrítmico nos metais e no baixo, enquanto os oboés duplicam as entradas imitativas vocais, e os violinos desenham melodias quebradas em trémulos para se fixarem, tanto uns como outros, nas notas do acorde da tónica (cc. 56-57). Nos compassos finais assiste-se também ao progressivo abrandamento do movimento rítmico, com a alternância cadencial à semínima da tónica e da dominante, sobre uma pedal da dominante, terminando assim este andamento.

O quinto andamento consiste na *Ária Venerandum*, escrita para soprano, flauta, saltério e baixo contínuo, e desempenha uma função transitiva, interligando as duas partes iniciais do hino, cuja separação coincide com a conclusão da segunda secção da ária. São apresentados ao todo quatro versículos, 12 a 15, o que constitui um caso singular neste *Te Deum*, uma vez que todas as restantes árias apresentam, no máximo, dois versículos do texto, surgindo aqui a primeira referência à segunda e terceira pessoas da Santíssima Trindade. Esta *Ária* é também peculiar pelo facto de ter uma parte destinada ao saltério, instrumento do qual há registos do seu uso em Portugal e no Brasil ainda nos inícios do século XIX, embora a fonte manuscrita, em alternativa, preveja a possibilidade de execução da mesma parte em violino.⁷⁸ A utilização do

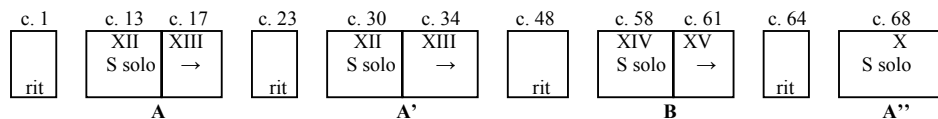
⁷⁸ Cf. BUDASZ, Roberto, «Uma tablatura para Saltério do Século XIX», *Revista Eletrônica de Musicologia*, Departamento de Artes da UFPr, volume 1.1, Setembro de 1996, onde o autor apresenta informações que apontam no sentido de considerar o saltério como um instrumento muito utilizado ao

saltério neste andamento poderá dever-se ao facto de se pretender sublinhar precisamente a mudança de secção do texto. As características da escrita musical evocam claramente o universo vivaldiano e da música profana, dado o tipo de movimento rítmico global e a escrita de notas repetidas no baixo.

No plano rítmico, predominam as fórmulas sincopadas, construídas com grupos de duas semicolcheias que resultam numa acentuação iâmbica e anapéstica, estruturadas por uma métrica binária (C).

Quanto aos aspectos formais, a Ária estrutura-se em quatro secções AA'BA'', das quais a última assume perorativas, recapitulando o material temático principal, o que acaba por resultar na sugestão de uma tipologia formal ternária do tipo *Da capo*. As duas primeiras secções, paralelas, subdividem-se em duas partes correspondentes a versículos diferentes, e são articuladas por um ritornelo, com o percurso tonal a descrever um arco: T→D→T. A secção B é tonal e tematicamente contrastante, sendo mais curta que as restantes e com texto diferente. Na secção B', é reiterado o texto da subsecção vocal anterior, mas no discurso é retomado o material temático principal e, simultaneamente, a tonalidade principal, produzindo-se assim um efeito recapitulativo, o que justifica o paralelismo com a forma *Da capo*.

Figura 9. 5. 1



Relativamente aos aspectos tonais, o discurso estrutura-se em torno da tónica, que é Sol maior, da dominante, da relativa menor e mediantes, que constitui a relativa menor paralela. O percurso tonal é pontuado por modulações de passagem à submediante, nas breves estruturas sequenciais, e inflexões à homónima menor que marcam os segmentos pré-cadenciais dos ritornelos, jogando no contraste retórico de *mutatio toni*: Sol maior/Sol menor, e ainda por modulações rápidas e inesperadas que reconduzem o discurso à tónica.

Quanto ao material temático e motivico utilizado, observa-se um tipo de derivação motivica com implicações ao nível da sintaxe e da correspondência texto-musical, resultando na compressão ou no alongamento de alguns segmentos para utilização subsequente em diferentes contextos do discurso, dissociando assim o elemento literário do musical.

longo do século XVIII e XIX, tanto no Brasil como na Península Ibérica, uma vez que sobreviveram vários instrumentos da época, e subsistem diferentes colectâneas de peças escritas em tablatura e obras de compositores da Península Ibérica e do Brasil setecentistas que continuaram a escrever para saltério, nomeadamente, Antonio Teixeira, na ária *Não posso, ó Sevadilha*, da ópera *As guerras do alecrim e mangerona*, de 1737; Antonio Soler, no villancico *Ciego y Lazarillo*, de 1762; e Blas de Laserna em *Los amantes chasqueados*, de 1779. É admissível considerar que a substituição do saltério pelo violino implique que este último seja tocado em pizzicato ou com um plectro, tal como é sugerido em FAA I, 4 e 5, com a indicação *col piombo*. Cf. Nota 28.

Figura 9. 5. 2

Ia1i, Ia2i e Ia3i: cc. 1-3, fl e saltério a: c. 2, org

Ibi: c. 4, fl e saltério

b: c. 9, fl e saltério

c: c. 11, fl e saltério

Ia1v, Ia2v, Ia3v: cc. 13-16, Ssolo

Ia1v', Ia2v', Ia3v': cc. 30-33

d: c. 43, Ssolo, fl e saltério

Este tipo de trabalho de filigrana, que se verifica ao longo do andamento, privilegia a pluralização e recomposição motívicas de elementos temáticos bem circunscritos, o que acaba por contribuir para a consistência do discurso, isto se levarmos em linha de conta a extensão do texto utilizada — quatro versículos —. Verifica-se também a existência

de elementos temáticos exclusivos das partes instrumentais, pelo menos até à secção recapitulativa (A''), onde a linha do solista absorve finalmente a célula inicial ascendente de quatro semicolcheias, num breve jogo imitativo com a flauta e o saltério. Temos então um tema principal, *I*, associado ao texto do versículo doze, do qual deriva a maior parte do material temático e motivico, e três secundários, *II*, *III* e *IV*. A versão instrumental de *I* surge no início do ritornelo inicial, dividida em três elementos, *Ia1i*, *Ia2i* e *Ia3i*; seguindo-se a segunda parte, *Ib*, exclusiva das partes instrumentais, reiterada em sequência. Na primeira versão vocal (c. 13), *Ia1v* restringe-se à estrutura melódica essencial do arpejo do acorde da tónica, enquanto os elementos *Ia2* e *Ia3* são distendidos, ocupando assim três tempos; na segunda (c. 30), tanto *Ia1v'* como *Ia2'* apresentam modificações melódicas significativas, sendo *Ia1* sujeito a um alongamento baseado na estrutura harmónica de *Ia2*. A célula de quatro semicolcheias presente em *Ia1v'* é posteriormente utilizada como elemento transitivo nos compassos 35, 37-38 e 67; na sequência cadencial dos compassos 38-40; e reiterado descendentemente integrando *IIIv*, o qual deriva de *Ia1v*. O segundo tema, *II*, elaborado também a partir do primeiro, está associado ao texto do versículo treze, surgindo modificado na secção A' (c.34), enquanto o quarto, surge com duas versões, das quais a segunda vem a ligar com a entrada da célula de semicolcheias de *Ia1i* na linha do solista (c. 69). Identificam-se também quatro motivos de função transitiva, *a* e *c*, ou pré-perorativa, *b* e *d*, derivados em *Ia2* e *Ia3i*.

Relativamente à textura, podemos classificá-la aqui em três tipos diferentes: o primeiro, encontra-se associado a *Ia1i*, no início nos ritornelos 1, 2 e 4 (cc. 1, 8, 23, 64 e 69), bem como da secção recapitulativa, A'', caracterizando-se pela existência de entradas imitativas nas diferentes partes; o segundo, que predomina ao longo do andamento, encontra-se tanto nos ritornelos como nas secções solísticas (cc. 2-3, 5, 7, 9-22, 24-25, 27, 29, 33, etc.), e caracteriza-se pelo movimento paralelo nas partes de soprano, flauta e saltério, com duplicações à terceira e à oitava, interpoladas por breves apontamentos transitivos; o terceiro, encontra-se muito pontualmente nos ritornelos e nos solos (cc. 4, 6, 19, 20, 26, 28, 30-32, 48, 50, 61-63, 68), caracterizando-se por uma maior independência contrapontística das diferentes partes, que resulta numa maior densidade da polifonia. Nos dois primeiros tipos de textura, a linha do baixo contínuo mantém sempre as mesmas características de notas repetidas em colcheias com pobre recorte melódico, realizando o suporte harmónico do conjunto, enquanto no terceiro o baixo se torna mais solto melodicamente e ritmicamente mais variado.

Após a articulação inicial do acorde da tónica, o andamento inicia-se com a reiteração imitativa da célula de semicolcheias de *Ia1i* que precipita a entrada do segundo elemento temático, o qual se liga ao terceiro pela célula *a*, no baixo, antecipando as suas características, vindo a primeira frase a terminar numa meia cadência. Seguem-se duas subfrases paralelas onde é exposto duplamente, em sequência, o elemento *Ib*, marcado pelos trémulos no saltério e pela breve inflexão tonal à relativa da subdominante. A exposição do tema principal vem a terminar no segmento transitivo do compasso 8, seguindo-se-lhe o motivo *b* em terceiras paralelas, numa inflexão tonal à homónima, que anuncia a frase perorativa, concluindo-se assim o primeiro ritornelo. O solista entra no compasso 13, acompanhado unicamente pelas notas repetidas no baixo, seguido pelo saltério e pela flauta, que surgem no compasso seguinte duplicando a linha vocal aquando da apresentação do elemento *Ia2v*. A ligação entre a segunda e a terceira subfrase é assegurada pelo motivo *c*, enquanto o motivo *b*

fecha a exposição do versículo doze. Segue-se a segunda frase vocal onde é apresentado o versículo treze, registrando-se aqui uma mudança de características do discurso, que passa de silábico a melismático (cc. 18-22), mas sem ornamentações melódicas demasiado elaboradas, cingindo-se à reiteração descendente de colcheias em arpejo. Mais uma vez os instrumentos reentram um compasso inteiro após o solista, embora aqui de modo diverso, a flauta realizando uma linha melódica de valores longos, com retardos consecutivos, e o saltério duplicando a linha vocal de modo ornamentado. Nesta frase consoma-se a modulação à dominante, tonalidade na qual se inicia o segundo ritornelo (c. 23). Este replica a estrutura do primeiro até ao segmento transitivo (c. 8), e termina consolidando a tonalidade da dominante. A segunda secção inicia-se logo de seguida (c. 30), marcada por uma pedal da dominante ao longo de dois compassos, com o solista a retomar o material temático principal, embora apresentando versões modificadas de *Ia1v* e *Ia2v*, aqui melodicamente mais ornamentadas. O saltério reentra no discurso para duplicar a linha solística à distância de terceira, divergindo unicamente no compasso 32. A primeira frase desta secção termina na dominante, ligando-se à seguinte pelo motivo *a* nos instrumentos, aquando do retomar do versículo 13 com uma versão modificada de *II*, que serve uma reiteração em sequência modulante ascendente, a desembocar numa cadência intermédia na relativa menor. Segue-se uma frase melismática paralela à da secção anterior (cc. 18-21), mas em que é utilizado material melódico diverso, o qual deriva do impulso anapéstico associado ao segundo elemento de cada um dos dois temas principais, que confirma a tonalidade da relativa menor, numa putativa conclusão desta secção. Porém, a frase perorativa vem logo a seguir à inesperada e rápida modulação que recoloca o discurso na tonalidade de Sol maior (c. 42), consistindo numa sequência descendente onde a linha vocal de síncopas sucessivas é duplicada à sexta e à oitava pelo saltério e pela flauta, acompanhados pelo movimento constante de notas repetidas no baixo, vindo a terminar num segmento cadencial do solista, unicamente acompanhado pelo órgão (cc. 46-48). O terceiro ritornelo é claramente conclusivo, uma vez que é separado da secção seguinte por uma pausa de semínima (c. 57), fechando este período com uma cadência na tónica; inicia-se no compasso 48 com a replicação da estrutura do primeiro ritornelo a partir do elemento *Ib* até ao seu final. Na secção *B* (cc. 58-64), o discurso é marcado pelo contraste tonal, mantendo-se sempre na relativa menor, e pela apresentação de dois novos versículos do texto, o décimo quarto e o décimo quinto, o último dos quais é reiterado na secção seguinte. Todavia, o material temático utilizado, temas *III* e *IV*, tem as suas raízes no tema principal e em *d*, tanto na estrutura frásica, acentuando o terceiro tempo do compasso, como no estrito plano melódico, com a linha do violino e da voz a incorporarem a célula de semicolcheias dos elementos *Ia1* e *Ia1v'*, e ainda o motivo cadencial *d*. Esta secção inicia-se com a entrada de *III* no solista, em simultâneo com a citação da célula ascendente de semicolcheias de *Ia1i*, para prosseguir com uma sequência descendente, em que a linha melódica do solista é duplicada à oitava, na flauta, e à distância de sexta no saltério, na primeira, sublinhando a estrutura melódica com notas longas, e, na segunda, mantendo um movimento contínuo de semicolcheias. A primeira frase vem a terminar com uma cadência frígia na dominante paralela da relativa (c. 60), ligando-se à frase seguinte pelo motivo transitivo *a*, no saltério. A partir daqui, surgem novas figurações de semicolcheias no saltério, que duplicam pontualmente a linha vocal, enquanto a flauta realiza um contraponto mais livre, com retardos consecutivos. Esta segunda frase conclui-se com uma homoritmia cadencial que termina na tonalidade da relativa. A retoma do tema principal dá-se aquando da

articulação do acorde final da secção anterior (c. 64, 3.º t.), com os elementos *Iali* e *Ia2i* a marcar o começo do breve ritornelo final, renunciando o efeito recapitulativo da última secção, e terminando com uma meia cadência pontuada pelo acorde de sétima diminuta da dupla dominante de Mi menor. A secção A'' inicia-se logo após o segmento de ligação no saltério (c. 68), com uma subfrase vocal que prepara a reentrada de *Iali* pela primeira e única vez na linha solística, embora surja primeiramente na linha da flauta; nesta subfrase ocorre uma rápida modulação, paralela à do compasso 42, que reconduz o discurso a Sol maior. Assim, a entrada de *Iali* no solista ocorre já na tónica, sendo marcada pela reiteração em stretto da célula de semicolcheias característica na flauta, no solista e no saltério. Segue-se uma breve sequência perorativa, idêntica à que conclui a secção A' (cc. 43-45), mas com redução da duplicação instrumental e de resolução diversa, uma vez que a linha vocal desemboca numa pedal da dominante (cc. 72-73), sobre a qual o saltério e a flauta citam pela última vez o motivo *b*, precipitando o discurso para o seu final.

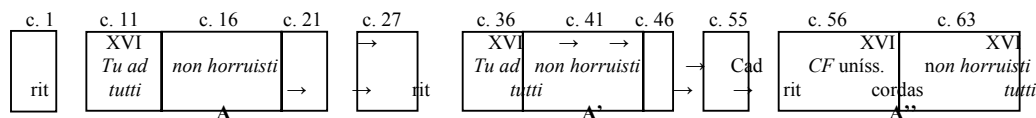
O sexto andamento destina-se ao *tutti*, e apresenta unicamente o décimo sexto versículo do texto hinico. O discurso é marcado desde o início pela eloquência, consubstanciada pelos arpejos descendentes e ascendentes sobre o acorde da tónica em trémulos, pelas imitações cerradas, nos instrumentos e, mais tarde nas vozes, bem como os contrastes de dinâmica, onde é invertida a ordem mais comum, aqui *piano/forte*. Avulta ainda a complexidade dos processos imitativos observada nas linhas vocais, bem como a apresentação da linha de cantochão em uníssono, por todas as vozes, exemplificando a *Mula*, técnica descrita por Ottavio Pitoni na *Guida Harmonica*,⁷⁹ acompanhadas pelas cordas *all'unissono*, uma prática comum na ópera de inícios do século dezoito, posteriormente adoptada pelos compositores na música de âmbito religioso.

Quanto às suas características rítmicas, este andamento encontra-se escrito em compasso quaternário, observando-se a utilização de fórmulas elementares em diversos planos da textura isorrítmicos, congregando diferentes partes vocais e instrumentais, o que resulta num efeito polirrítmico muito rico. Porém, é notório que a estruturação frásica se cumpre com acentuações de dois em dois tempos, o que confere ao andamento uma clara pulsão binária.

Relativamente à sua estrutura formal, o andamento divide-se em três secções, A A'A'', articuladas por ritornelos instrumentais. As duas secções iniciais, paralelas, apresentam-se estruturadas em três períodos que definem outras tantas subsecções, sendo as últimas claramente conclusivas. A terceira apresenta uma subsecção inicial contrastante, de funções pré-perorativas, onde é renunciada a linha de cantochão, em valores longos, aqui por todas as vozes, num efeito recapitulativo. Esta subsecção é paralela às subsecções iniciais de A e A', uma vez que é aqui entra o *cantus firmus*, embora surja numa textura depuradíssima. Por sua vez, os ritornelos estruturam-se em três frases, das quais a última consiste numa fórmula cadencial em uníssonos, sendo esta que liga A' a A''.

⁷⁹ Cf. Nota 61.

Figura 9. 6. 1



Quanto aos aspectos tonais, o andamento retoma a tonalidade principal da obra, Ré maior, observando-se percursos tonais paralelos nas duas primeiras subsecções de A e A', com modulação à relativa menor (cc. 14-18, 39-43), embora o formato das modulações seja diverso – na primeira secção a modulação efectua-se pela alteração cromática da terceira do acorde da dominante, que surge em versão abreviada de #6 sobre a sensível, enquanto na segunda, é utilizado o sétimo grau como pivô, que constitui o segundo grau da relativa –, e à dominante (cc. 18-22, 43-47), seguindo o discurso, em A, com uma modulação transitiva à relativa, conduzida por uma sequência regressiva (I- V-II-VI-III), a preparar o final da secção na dominante; e em A', com uma modulação à medianta menor e à dominante, para estabilizar na tónica já a partir do compasso 53 até ao final do andamento.

No que concerne ao material temático e motivico, releva desde logo a linha de cantochão em valores longos (CF), condicionante do tecido polifónico vocal e instrumental, bem como do material melódico vocal – trata-se do único andamento que apresenta esta dependência directa do cantochão –, bem como o facto de todo o material melódico derivar tanto da escala, como do arpejo do acorde da tónica. Quanto à linha de *cantus firmus*, identificamos uma versão do hino em cantochão que corresponde exactamente ao seu contorno melódico numa das várias edições dos processionários setecentistas, bem como no muito difundido *Theatro Ecclesiastico* de Frei Domingos do Rosário.⁸⁰ Esta estrutura melódica encontra neste andamento uma desmultiplicação rítmico-melódica vocal, dando origem a vários motivos associados ao texto *Tu ad liberandum* (a, d, e) operando-se assim um processo de miscigenação dos dois elementos temáticos principais (CF e Ia); associado à expressão *suscepturus hominem*, surge um motivo que reproduz a estrutura do *cantus firmus*, mas com valores rítmicos mais pequenos (b), tal como acontece com *non horruisti virginis uterum* (c). Já no que respeita ao tema de raiz instrumental, este é constituído por dois elementos, o primeiro, Ia, principal, baseia-se no arpejo descendente e ascendente do acorde da tónica – numa alusão à estrutura melódica basilar do primeiro andamento –, e surge sob o formato de trémulos nos violinos, apresentando-se também em movimento simétrico (c. 11 e ss.); o segundo, Ib, consiste num tetracórdio descendente em valores longos, ornamentado rítmica e melodicamente pelos violinos, correspondente ao segmento final do *cantus firmus*: *virginis uterum*. Encontramos também o restante reportório motivico já utilizado nos andamentos de *tutti*, tanto a fórmula rítmica ♪♪♪ característica dos metais, f, a pontuar as transições frásicas, como a célula de ♪♪♪♪ , g, utilizada em diversos diálogos imitativos, por vezes conjugada a célula de duas colcheias de a a fim de assinalar o texto *virginis uterum* (cc. 19-20, 23-26, 43-44, 48, etc.) e também os saltos de oitava descendentes, em colcheias, h, a assinalarem formalmente a peroração final. Encontramos também uma

⁸⁰ *Processionale Juxta Formam Ritualis Romani Pauli V*, edições de 1740 e 1749, pp. 96-102, e *Theatro Ecclesiastico*, 1779, pp. 101-104.

fórmula cadencial (*fc*), realizada *all'unissono* por todos os instrumentos, derivada de *Ia*, que precede todas as secções vocais.

Figura 9. 6. 2

Ia: cor, trp e vl, cc. 1-4 *f*: trp, timb, c. 4

Allegro

Ib: cor, ob, cc. 4-7

fc: cor, trp, ob, vl, cc. 9

CF: B1 e B2, cc. 11-21

a: S1, A1, T1, cor, trp, c. 11

b: S2, c. 13 g: ob, c. 13

sus - ce - ptu - rus ho - mi - nem

c: S1, A1, T1, c. 16

16

ho - ri - nem non hor - ru - is - ti non

ho - ri - nem non hor - ru - is - ti non

-ho - ri - nem non hor - ru - is - ti non

d: A2, T2, B2, c. 36 e: B1, c. 36

Tu ad li - be - ran

Tu ad li - be - ran


Tu ad li - be - ran

Tu ad li - be - ran - dum

h: trp I, c. 46

Quanto ao parâmetro da textura, verifica-se aqui uma distinção entre as secções corais e as instrumentais. Para além da sua diferente natureza, nas primeiras predomina um tipo de textura densamente polifónica (*tx6*), que integra um movimento policoral imitativo, o qual, nas primeiras subsecções de A e A', se complexifica, com imitações polirrítmicas e interacções múltiplas entre as vozes e os instrumentos, constituindo por isso mesmo uma tipologia diferente (*tx5*); nas segundas, sobressai o cânone entre dois conjuntos de instrumentos, apresentando *Ia* (cor+timb+ob I+vl I+org / trp+ob II+vl II), o que constitui o primeiro tipo de textura, e também o modo simultaneamente singelo e ornamentado como é enunciado o segundo elemento do tema (*Ib*) nas trompas e nos violinos, respectivamente, marcado pela alternância de dinâmica *piano* e *forte* (*tx2*). Ainda nos ritornelos instrumentais encontramos um tipo de textura que serve uma frase transitiva (cc. 7-8, 33-34), onde os metais e os timbales estabelecem um breve diálogo imitativo, enquanto os oboés e os violinos realizam de modo diverso o material melódico (*tx3*), bem como a figuração cadencial anteriormente referida, realizada em uníssono por todos os instrumentos (*tx4*), a pontuar o final de cada ritornelo. Por último, temos o tipo de textura que encontramos na primeira subsecção de A'', anteriormente referida, e que se caracteriza por duas linhas melódicas realizadas em uníssono pelos violinos e pelas vozes, respectivamente.

O andamento abre com uma introdução instrumental marcada por dois planos de imitação cerrada, expondo *Ia*, em arpejos descendentes e progressivamente ascendentes de algum modo evocativos do movimento ondulatório marítimo, vindo a culminar melodicamente na dominante (Lá 4), o que corresponde ao início da segunda frase onde é apresentado o segundo elemento temático *Ib*. A transição é assinalada pelos metais e timbales apresentando *f* em homorritmia. Na segunda frase a evocação marítima mantém-se, mas concretiza-se na alternância de dinâmica *piano/ forte* em que todas as partes descrevem um tetracórdio descendente (Lá-Mi) a terminar com uma cadência à dominante (c. 7), marcada pelo belo efeito do acorde de sétima sensível sobre o quarto grau alterado. Segue-se uma subfrase transitiva, baseada uma vez mais em *f*, que reitera harmonicamente a dominante, mas agora em diálogo (timb+trp I/trp II+cor/org), desembocando ainda na reiteração da primeira parte de *Ia* pelos violinos, a abrir caminho para a frase conclusiva em uníssono.

A participação vocal inicia-se de seguida no compasso 11, com a textura a atingir um dos seus pontos de maior intensidade, sendo constituída por cinco planos diferentes: desde logo com o *cantus firmus* a ser enunciado pelas vozes mais graves, em uníssono, enquanto as restantes vozes desenvolvem um diálogo de imitações cerradas, no qual é deslocada a articulação das duas semicolcheias do motivo *a*, no primeiro coro estas surgem na sílaba *liberandum*, enquanto no segundo, em *liberandum*; verifica-se aqui uma colagem das linhas dos metais às das vozes, duplicando-as, e desenvolvendo também entre si um diálogo imitativo, sublinhado pela reiteração da célula  nos timbales, diálogo este que se mantém até ao final da primeira subfrase (c. 13) e que é acrescentado pelos oboés (c. 12); entretanto, os violinos principiam o movimento contínuo de semicolcheias à distância de uma mínima, desenhando o arpejo da tónica em imitação cerrada, numa alusão ao material melódico primordial; a linha do baixo mantém uma articulação contínua de colcheias. No compasso treze, associada à palavra *suscepturus*, inicia-se a segunda subfrase vocal com uma modulação à relativa menor e uma redução significativa da participação instrumental, restando o breve, mas intenso diálogo imitativo entre os violinos e os oboés baseado em *g*, pontuado pelas trompas. O motivo *b* entra na linha do S II, e depois na do S I+ A II e T II, replicando a estrutura rítmica do *cantus firmus*, em valores mais curtos. A primeira frase conclui-se com uma cadência dórica na relativa (cc. 15-16), iniciando-se de imediato a seguinte, que conduz o discurso à dominante. As partes vocais adoptam a partir daqui um diálogo policoral imitativo, associado à expressão *non horruisti*, o qual, com excepção das subfrases cadenciais (cc. 19-20, 24-26), se permanece até final da secção. Também os violinos conservam até ao final da secção o mesmo tipo de movimento, embora aqui duplicando pontualmente as linhas vocais, e funcionando como fundo rítmico-harmónico do discurso, conjuntamente com as notas pedais nos oboés, no qual reaparecem os diálogos nos metais com os seus ritmos característicos, envolvendo também o baixo contínuo (c. 16: cor I e II → c. 17: trp I e II → c. 18: org). Após o compasso 19, assiste-se à diversificação e intensificação destes diálogos, tanto no plano motívico como instrumental, assim, para além da breve imitação entre os violinos (cc. 19-20), são sobretudo os oboés, os trompetes e as trompas que protagonizam as imitações, verificando-se uma redução da textura nos momentos cadenciais (cc. 20 e 25), bem como a utilização de diferentes versões do motivo *g* para as imitações (cor I e ob I: cc. 20, 21). A subsecção perorativa que se segue é marcada tonalmente pela sequência regressiva que reconduz o discurso a uma modulação de passagem à relativa menor preparando a cadência final na dominante. Nas partes vocais, retomam-se os diálogos policorais imitativos sobre a expressão *non horruisti*, os quais

vêm a confluir na homofonia duplamente cadencial, primeiro na relativa, depois na dominante, concluindo-se assim a primeira secção. Nos compassos finais, os metais reintroduzem no discurso o motivo *f*, de funções transitivas, a fim de assinalar a entrada do segundo ritornelo, marcando presença até ao final da primeira frase instrumental.

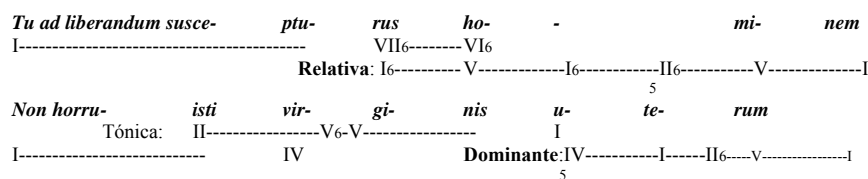
A textura deste ritornelo difere sensivelmente da do primeiro, com *Ia* a ser enunciado apenas pelos violinos e oboés à distância de colcheia, enquanto os metais mantêm diálogos intra-naípe baseados em *f*, o que confere a esta interpolação um cariz eminentemente transitivo, e *Ib* a ficar circunscrito às linhas dos violinos, apoiado pelas notas longas nos oboés e pelo baixo, enquanto os metais pontuam o discurso, sublinhando os tempos fortes dos compassos. Ainda assim, esta secção termina de modo idêntico verificando-se um regresso do discurso à tónica no final da subfrase transitiva (cc. 33-34).

No início da segunda secção (c. 36) verifica-se um adensar da textura global, com a replicação da estrutura melódica recitativa do *cantus firmus* em diferentes níveis rítmicos, nos dois coros. Assim, enquanto a linha de *CF* migra para a parte dos sopranos, tornando-se auditivamente mais evidente, as restantes vozes do primeiro coro, em homorritmia, rearticulam o início do texto em colcheias, dando origem a um conjunto de diálogos policorais, enquanto no segundo coro a articulação do texto se faz primeiramente em movimento mais lento (*d*). Confrontando a partitura, verificar-se-á que o grupo de colcheias associadas a *Tu ad liberandum* surge nos compassos seguintes, reiterado no A I, depois no T I+B I+A II, e posteriormente no T II+B II, enquanto *e* surge em vozes paralelas: B I→B II→A I→A II. Simultaneamente, nos instrumentos, observamos duplicações descontínuas das vozes, especialmente do motivo *e* seguido de *f* (trp I→trp II→cor I→cor II), bem como a utilização fragmentada de *e* e de *a* em diversas entradas imitativas (ob I+vl II+T I→ob II+vl I+A II→vl II→ob I e II), em simultâneo com a reiteração obsessiva de *f*, nos timbales. Em síntese, os três primeiros compassos desta secção, à semelhança da anterior, constituem um pleno massivo de todas as partes. À entrada do texto *suscepturus* no coro I, e depois imitativamente no coro II, a textura é reduzida substancialmente, e o discurso encaminha-se para a relativa menor. Aqui, verifica-se que a articulação tonal se efectua com base em acordes de quinta e não em acordes de sexta, tal como acontece em A.⁸¹ Segue-se uma frase paralela à dos compassos 16-21, assinalada pela reiteração homoritmica de *f*, nos trompetes (c. 40), a terminar na dominante (c. 46). Dividida em duas frases, a subsecção perorativa tem início neste compasso, sendo assinalada pelo aparecimento do motivo *h* em diálogos imitativos dos metais, interpolados por duplicações descontínuas das vozes, também partilhadas pelos oboés. No compasso 48 surge de novo o motivo combinado *g+a*, desta vez nas trompas, a indicar o final do texto deste versículo, *virginis uterum*, o qual se concretiza, como sempre, em homofonia cadencial. A primeira frase conclui assim com uma cadência intermédia na mediante. Segue-se então a frase final (cc. 49-54), marcada pela reiteração policoral suspensiva da expressão *non horruisti* que protela a resolução sequencial desta secção, vindo a terminar com uma cadência na tónica. No plano instrumental, os diálogos intra-sopros intensificam-se a partir do início da sequência conclusiva, cristalizando na reiteração de *f*, e anunciando conjuntamente a transição para outra secção, enquanto os violinos pontuam o discurso com o motivo marcador perorativo *h*, em trémulos de semicolcheias (vl I). No final do compasso 54 entra pela última vez no discurso a fórmula cadencial *fc*, resumindo a função das subsecções

⁸¹ Cf. cc. 15, 18, 19 com cc. 39, 43, 44.

instrumentais, e, simultaneamente concluindo o período anterior. A última secção inicia-se então com a apresentação integral do *cantus firmus* em todas as vozes, *all'unissono*, enquanto as cordas e o baixo realizam a linha do contínuo de modo idêntico. Esta subsecção, ainda que marcadamente contrastante, corresponde às subsecções dos compassos 11 e 36, uma vez que reitera, na íntegra, a melodia de cantochão, embora o faça de modo singular por razões de clareza e de relevo da estrutura melódica fundamental neste momento perorativo do discurso. Reproduz-se aqui a estrutura tonal daquelas subsecções (tónica→relativa menor→dominante), correspondendo a uma estrutura harmónica marcada pela utilização de acordes de sexta, como se pode verificar na figura abaixo:

Figura 9. 6. 3



Na subsecção final (cc. 63-69) a textura atinge um dos seus pontos de maior densidade, tanto vocal como instrumental, assistindo-se à estabilização tonal do discurso na alternância tónica-dominante: as vozes reiteram insistentemente *non horruisti* até ao compasso 67, num diálogo policoral intensivo que progressivamente se distende; os metais e os timbales repetem as figurações características em homofonia, seguindo depois em diálogo imitativo; os oboés entram no discurso com o motivo conjugado *g+a*, marcando a mudança da harmonia, vindo depois a apoiar as vozes e a associar-se ao movimento dos metais; e os violinos desenham trémulos e arpejos em incessantes semicolcheias. A partir do terceiro tempo do compasso 67 observa-se uma convergência rítmica de todas as partes eminentemente cadencial, terminando o andamento em homofonia ornamentada pela rearticulação das mesmas notas nas trompas, trompetes, timbales e violinos.

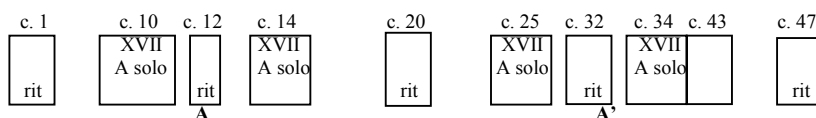
O sétimo andamento consiste na Ária *Tu devicto mortis*, escrita para alto, violinos, flautas e baixo contínuo, constituindo, conjuntamente com a Ária para soprano *Miserere* (12.º andamento) os andamentos solísticos mais expressivos desta obra. Dedicado exclusivamente ao versículo XVII do hino, verifica-se aqui uma opção de escrita que relewa o afecto mais sombrio que encontramos no texto. Assim, contrastando com as versões musicais do mesmo versículo de outros compositores, nomeadamente António Teixeira e, posteriormente, João de Sousa Carvalho,⁸² nas quais se valoriza o afecto do triunfo sobre a morte ou da sua carga dramática, dando origem a secções muito contrastantes, no andamento em análise o registo é de grande contenção, explorando-se o aspecto sombrio e tenebroso associado à morte, expressão que surge quase sempre sublinhada por um acorde sétima diminuta. As diferenças de registo associadas à segunda parte do texto, *aperuisti credentibus regna caelorum*, são aqui mais subtis, subordinadas ao afecto único do andamento, manifestando-se nos planos tonal, instrumental, temático e na textura. Saliente-se ainda o facto de, em praticamente metade da ária, a linha do contínuo ser assegurada pelos violinos.

⁸² Te Deum de António Teixeira, de 1734 e Te Deum de João de Sousa Carvalho, de 1769, modificado em 1792.

No plano rítmico, o andamento encontra-se escrito em compasso quaternário, em movimento lento (*adagio*), sendo marcado pelo movimento constante de colcheias no baixo contínuo – o que lhe confere um carácter andante – e pela sequência de notas ligadas, em retardos consecutivos, articuladas em frases marcadas de fórmulas dactílicas.

Relativamente à sua estrutura formal, o andamento apresenta-se dividido em duas breves secções, que por sua vez se apresentam estruturadas em outras duas subsecções solísticas, progressivamente mais extensas, ligadas por breves interpolações instrumentais e ainda uma subsecção perorativa (cf. figura 9. 7. 1). As duas secções assemelham-se tanto a nível temático como motivico, mas distanciam-se relativamente aos aspectos tonais, da textura e, obviamente quanto à sua função no discurso. Assim, a primeira é claramente expositiva, e a segunda apresenta maior desenvolvimento melódico, introduzindo vários elementos contrastantes no discurso, o qual realiza um percurso tonal também diverso, funcionando a última subsecção (c. 43) como uma clara peroração recapitulativa, com a incorporação na linha vocal de elementos utilizados nos instrumentos desde o ritornelo introdutório.

Figura 9. 7. 1



Quanto aos aspectos tonais, a ária encontra-se escrita em Si menor, sendo aliás o único andamento desta obra escrito a relativa. Neste capítulo, verifica-se uma diferença entre as duas secções, enquanto na primeira o discurso se mantém na órbita da tónica-relativa maior, na segunda, modula para a dominante menor, aí se mantendo até ao processo cadencial dos compassos 40-42. Também na segunda secção as modulações são mais elaboradas, recorrendo-se a cromatismos e à sugestão do acorde napolitano para concluir em Fá# menor ou em Ré maior (cc. 27-29, 40-42). Todas as sequências apresentam características idênticas, com progressões regulares no sentido das dominantes (cc. 2-4, 5-7, 40-41, 47-49), com excepção das dos compassos 22-24 e 43-45 em que a progressão é feita por graus conjuntos (I-II-III-IV-V), estruturada por retardos consecutivos.

Relativamente ao material melódico, este é marcado por uma grande expressividade, sendo constituído por três elementos que evidenciam a subdivisão do texto do versículo XVII em três partes: *Tu devicto mortis aculeo / aperuisti credentibus / regna caelorum*. Verifica-se também que as diferentes acepções do texto são sublinhadas por instrumentações distintas, assim, para o tema principal *I*, correspondente a *Tu devicto mortis*, recorre-se unicamente aos violinos com ou sem órgão, vindo as flautas a ser introduzidas gradualmente na segunda secção, enquanto o tema secundário *II* e para os três motivos *a*, *b* e *c* utilizados nos segmentos perorativos, associados a *regna caelorum*, são protagonizados pelas partes de flauta, duplicando ou não o solista. Esta distinção exprime de algum modo a diferença entre o universo terreno e o celestial, respectivamente. Inicialmente estes planos surgem separados, mas a partir da segunda secção interpenetram-se. De relevar ainda o motivo *cad*, de funções claramente cadenciais, que encerra cada uma das secções e ritornelos.

enquanto o violino II e o órgão realizam o acompanhamento. Seguem-se duas sequências simétricas em que a função do baixo contínuo é assumida pelos violinos, a primeira baseada em *a*, de movimento ascendente, enquanto a segunda, mais longa, baseada em *a* e em *b*, descreve um movimento globalmente descendente, vindo a culminar na dominante. Segue-se uma frase cadencial caracterizada por entradas imitativas (fl I→fl II→org+vl I), que marca o final dos ritornelos inicial e final, bem como do exórdio vocal, o qual vem logo de seguida. Assim, o solista entra no compasso 10, enunciando o tema principal de modo singelo, acompanhado pelos violinos que asseguram a linha do contínuo. Retorna, pois, a frase cadencial nos instrumentos a fechar esta intervenção vocal, seguindo-se-lhe uma nova subsecção vocal onde é apresentado todo o versículo XVII, e onde se consuma a modulação à relativa maior. Aqui, enquanto os violinos mantêm a linha do contínuo, as flautas desenvolvem um diálogo baseado em *a*, colado à linha vocal, isto é, sublinhando as notas-chave da melodia, vindo a concluir-se a primeira secção com um melisma vocal de dois compassos sobre a sílaba *caelorum*. No ritornelo que separa as duas secções, o violino I retoma o tema principal e o baixo reentra no discurso por três compassos, seguindo-se uma sequência paralela à dos compassos 2-4, baseada em *a*, mas com percurso tonal diverso, que vem a concluir num processo cadencial a confirmar a relativa. Porém, surpreendentemente, no compasso 25, quando se reinicia a participação solística, o discurso irrompe já na tónica, aproveitando a ambiguidade do putativo acorde da relativa sem quinta (c. 3.º t.), que se clarifica no último tempo do mesmo compasso com a inclusão do Si, sendo já de novo a tónica, processando-se assim o salto tonal. O solista segue então apresentando *I*, desta vez acompanhado também pelo violoncelo,⁸⁴ enquanto os violinos realizam um contraponto harmónico e a flauta I executa um retardo da sensível, prosseguindo depois com um elemento transitivo baseado em *b* precipitante do primeiro elemento de *II* no solista, associado a *aperuisti*. No momento em este elemento entra (c. 27) acontece a modulação de passagem à subdominante através da versão descendente do acorde da dominante (II de Mi menor), enquanto as flautas esboçam um diálogo não imitativo. Na resolução da reiteração daquele elemento temático o discurso desemboca na dominante da dominante através de uma sugestão melódica do acorde napolitano (c. 29, 2.º e 3.º tt.), concluindo-se a frase com uma cadência em Fá # menor, a partir da qual o solista desenvolve um melisma perorativo sobre a sílaba *caelorum*, baseado em *b*, e duplicado pela flauta I, numa sequência descendente estruturada pelos retardos de nona da flauta II. A subsecção encerra com uma cadência na dominante menor. Segue-se uma breve interpolação instrumental das cordas, onde reentra o tema principal. Na subsecção vocal que se inicia no compasso 34, o tema *I* entra pela última vez no solista, sem o acompanhamento do órgão, embora desta vez a textura seja mais densa que em entradas anteriores (cc. 10-11, 14-15, 25-26), em que os violinos realizam a linha do contínuo, a flauta II duplica a linha vocal e a flauta I realiza um contraponto harmónico paralelo. Após o elemento transitivo baseado em *b*, o discurso avança mantendo as mesmas características, enriquecido com a linha do baixo, sendo a linha solística duplicada de um modo mais fragmentado até à subsecção melismática dos compassos 38-40. Aqui, o discurso assume características claramente pré-perorativas, com uma sequência ascendente marcada pelas notas repetidas no solista, apoiadas harmónica e ritmicamente pelas flautas, vindo a culminar num processo modulante executado cromaticamente conducente à tonalidade da relativa maior, na qual termina esta subsecção melismática (c. 42). A peroração final estrutura-se

⁸⁴ Ver nota anterior.

em duas frases simétricas contrastantes: a primeira ascendente, em que a linha vocal e os violinos desenvolvem uma sequência dialogal imitativa baseada em *a* (cc. 43-45), que culmina na segunda, descendente e modulante, reencaminhando o discurso para a tónica, tendencialmente homorrítmica no solista e nas flautas, em que o violino I prolonga o efeito dos retardos da frase anterior e o baixo realiza, até à cadência vocal final (cc. 46-47), uma alternância de citação do motivo ♪♪ com as linhas mais agudas. O ritornelo final inicia-se com a frase sequencial subsequente a esta, paralela à do ritornelo introdutório (cc. 5-8), vindo o andamento a concluir exactamente da mesma forma.

No oitavo andamento são expostos os versículos XVIII e XIX do texto hínico, *Tu ad dexteram* e *Judex crederis*, respectivamente, os quais são tratados de modo bastante desigual, enquanto ao primeiro são destinados cerca de 26 compassos, ao segundo, são apenas 8. Trata-se de uma *aria di bravura* para tenor, de características que derivam claramente do universo operático, a qual exige uma capacidade vocal extraordinária, não só no que se refere à dimensão das frases com ritmos pontuados, como também à extensão melódica: desde logo, uma escala ascendente de duas oitavas Ré2-Ré4, colocada estrategicamente no primeiro solo. A participação instrumental resume-se a dois violinos *all'unisono* e ao baixo contínuo. Este último segue os padrões motivicos de notas repetidas e saltos de oitava, conseqüentemente de natureza pouco melódica, ou ainda acompanha, em terceiras paralelas, o movimento de ritmos pontuados do solista, enquanto os violinos realizam principalmente um contraponto acentuadamente harmónico, excepto no primeiro solo, em que apoiam a linha vocal, duplicando-a. O brilhantismo desta ária no contexto desta obra é potenciado pelo facto de se encontrar entre dois andamentos expressivos, e a sua eloquência corresponde bem ao afecto que vem indicado por Johann Matheson na sua tabela das características das 24 tonalidades, em *Das neu-eröffnete orchestre*,⁸⁵ constituindo por um lado uma conclusão notável da parte intermédia da obra⁸⁶ na sua divisão em três partes, e por outro fecha a parte mais longa na perspectiva da secção de ouro.

A ária encontra-se escrita em compasso quaternário, em movimento rápido, *allegro*, e é marcada pela utilização recorrente de ritmos pontuados – semicolcheia pontuada, fusa –, em alternância ou em simultâneo com grupos de quatro semicolcheias, o que exige um particular trabalho de coordenação rítmica entre as diferentes partes. Na parte do baixo predomina o movimento contínuo de colcheias de função harmónica, com saltos de oitava ou com a reiteração de motivos tipificados.

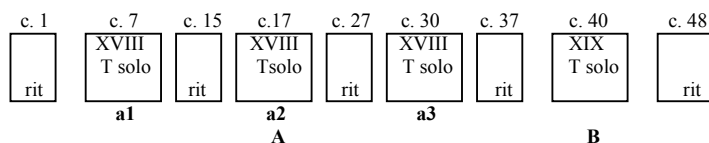
Quanto aos aspectos formais, é constituída por duas secções A B, das quais a segunda é bastante breve, e a primeira estrutura-se em três partes, a1 a2 e a3, interpoladas por ritornelos instrumentais, o que nos remete para o significado do texto, o qual se refere indirectamente à Santíssima Trindade: *Tu ad dexteram Dei sedes in gloriam Patris*. Assim, cada uma das partes representaria um elemento trinitário. Quanto à secção B, na qual é apresentada o versículo XIX, o contraste verifica-se no plano temático e tonal. Porém, nela podemos verificar a sugestão de um *Da capo* com a entrada do tema principal no solista (c. 46), servido de texto diferente, é certo, mas ainda assim suficientemente clara para não deixar de ser considerada. Esta entrada conclui a

⁸⁵ Esta tabela encontra-se parcialmente transcrita em Harold POWERS, «From Salmody to Tonality», 2000, p. 278-279, onde podemos verificar que os afectos associados à tonalidade de Sol maior são precisamente a persuasão e a eloquência.

⁸⁶ Ver figura 9. 1. 1

participação vocal de um modo algo inesperado, na medida em que se segue a uma modulação muito rápida sem continuidade vocal.

Figura 9. 8. 1



A tonalidade da ária é Sol maior, observando-se a prevalência da dominante e relativa menor paralela na primeira secção, enquanto a secção final se inicia directamente na relativa menor. O contraste entre as duas secções revela-se também no modo e no momento do discurso em que se efectuam as modulações. Assim, a modulação à dominante (c. 11), à relativa menor paralela (cc. 21-22) e o retorno à tónica (c. 32-33) ocorrem no decurso das três subsecções que constituem A. Esta última caracteriza-se pelo recurso a subdominantes consecutivas (Ré maior:V-I-IV=I de Sol maior: IV), suprimindo-se assim uma alteração cromática, o que precipita harmonicamente o discurso. A secção contrastante inicia-se directamente na relativa menor, para no compasso 45 o discurso retomar a tónica e simultaneamente o material temático principal. Dos três tipos de sequência que encontramos, apenas um deles resulta numa modulação à dominante, correspondente ao prolongamento do primeiro tipo (cc. 9-11).

Quanto ao material temático e motivico utilizado, este é bastante reduzido, circunscrevendo-se a um tema principal, dividido em dois segmentos, *Ia* e *Ib*, o qual apresenta uma versão diversa em cada subsecção de A (*I, I'* e *I''*), sobrevivendo na segunda secção com o texto do versículo XIX, o que reforça o efeito recapitulativo dos últimos compassos vocais; um tema secundário também composto por dois elementos, *Ila* e *Ilb*, que surge em B; e três motivos, *a, b* e *c* que são utilizados nas frases sequenciais, todos associados à ornamentação da sílaba *gloriam*, o primeiro, com ritmos pontuados, o segundo, melódicamente quebrado em intervalos de sexta e sétima alternados e o terceiro, constituindo o melisma pré-perorativo do final de a2. É visível na primeira versão do tema principal a ilustração musical do texto, bem como o longo melisma de dupla oitava da primeira secção. Assim, qualquer um deles desenha um movimento ascendente, representando o lugar onde Cristo se encontra, junto da primeira pessoa trinitária.

Figura 9. 8. 2

Excerto musical para Violino I e II uníss. com legendas para motivos *Ia, Ib, IIa* e *IIb*.

Ia: vl I e II, c. 1 a: vl I e II, c. 2 b: vl I e II, c. 4

Ib: Tsolo, c. 8
De - i se - des in glo

IIa: Tsolo, c. 40 IIb: Tsolo, c. 41
Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus



Relativamente ao parâmetro da textura, se excluirmos as frases intermédias das três subsecções de A, podemos considerar que a mesma se caracteriza pela clareza e pelo restrito número de níveis que apresenta, desde logo os dois violinos tocarem em unísono. Encontramos, assim, aqui quatro tipos com algumas variantes, verificando-se também neste aspecto a diferenciação entre as três subsecções de A e a secção B. O primeiro tipo de textura encontramos-lo exclusivamente nos ritornelos instrumentais, nos quais podemos ainda considera dois subtipos, sendo um deles marcado pelos ritmos pontuados nos violinos e os saltos de oitava no baixo, e o outro pela reiteração de *b* nos violinos enquanto o baixo repete sequencialmente o mesmo segmento melódico; o segundo, caracteriza-se pelas entradas imitativas nas diferentes vozes e surge sempre no início de todas as subsecções de A e também no primeiro compasso do ritornelo inicial; o terceiro, encontramos-lo nas frases intermédias de todas as subsecções, e distingue-se por três planos diversos de difícil coordenação rítmica: enquanto o solista reitera o motivo *a*, o violino acompanha com o motivo *b* e o baixo realiza uma linha descendente quebrada em saltos de oitava; por último, o quarto tipo de textura caracteriza-se pela identificação da linha dos violinos com a do solista ora duplicando-a literalmente (cc. 12-14), ora pontualmente nos processos cadenciais ou nas sequências finais de cada subsecção.

O discurso abre com o enunciar imitativo do primeiro segmento do tema principal, *Ia*, nos violinos e depois no baixo, seguindo-se de imediato duas sequências descendentes, qualquer uma delas, nas secções vocais, associada à ornamentação da sílaba *gloriam*, a primeira baseada em *a*, que vem a desembocar na dominante, e a segunda em *b*, fechando a introdução na tónica com um acorde de quatro notas nos violinos (c. 7). O solista entra de imediato, imitado pelo órgão, expondo o tema principal na sua totalidade. No compasso seguinte os violinos reentram no discurso com uma dupla função: antecipar a reiteração de *b* na frase seguinte e realizar a transição frásica. Segue-se então o longo melisma descendente baseado em *a* no solista, acompanhado pelos violinos, que reiteram *b* em duas subfrases de seis tempos cada, e pelos saltos de oitava no baixo, realizando no conjunto a mesma estrutura melódica à distância de oitava (Dó-Si-Lá-Sol/Lá-Sol-Sol-Fá#), mas, obviamente de modo diverso: enquanto na primeira subfrase (cc. 9-10, 2.º t.) é executada pelos violinos e pelo baixo, na segunda, é realizada pelos violinos e pelo solista, anunciando a textura do gesto melódico ascendente de duas oitavas no solista, de difícil execução, o qual se estrutura em três subfrases de oitava (Ré2-Ré3/Lá2-Lá3/ Ré3-Ré4). A primeira subsecção vocal termina logo de seguida com um processo cadencial na dominante. Segue-se um breve ritornelo intermédio de função transitiva, que constitui uma versão abreviada da introdução, com a aglutinação da frase de ritmos pontuados e de melodia quebrada descendente, aqui com a extensão total de três compassos, e que confirma a tonalidade da dominante. Assim, a subsecção vocal que se segue surge como conseqüente da primeira, onde é reiterado o tema principal, modificado, e protagonizando a modulação transitiva à dupla dominante. Após a frase de ritmos pontuados segue-se a conclusão cadencial da mesma, com material melódico diverso, onde se consuma a modulação à relativa menor. Segue-se uma sequência

perorativa baseada em *c*, globalmente descendente onde a participação instrumental começa é inicialmente menos intensa (cc. 23-25), para na parte final, já de contornos cadenciais, se modificar, concluindo-se a subsecção na tonalidade da relativa. No compasso 27 inicia-se uma nova interpolação instrumental, que consiste numa sequência não modulante baseada no motivo *b*, paralela à dos compassos 4, 5 e 6. A nova subsecção solística começa no compasso 30, e assume contornos recapitulativos, fechando assim a primeira secção, se por um lado, o discurso retoma a órbita da tónica, através de um encadeamento de subdominantes, por outro, a entrada do tema no solista, apesar de consistir numa versão modificada, volta também a ser sublinhada por entradas imitativas no baixo e nos violinos. Assim, após os dois primeiros compassos, os violinos realizam a transição para a frase seguinte reiterando o motivo *a*. Segue-se então a frase solística baseada neste motivo, a qual vem a concluir com uma breve sequência ascendente paralela à dos compassos 25-26. A primeira secção termina então com um ritornelo instrumental baseado em *b*. A breve secção B inicia-se na resolução cadencial do ritornelo, estruturando-se em três frases, das quais a intermédia é a mais longa, onde é apresentado novo material temático. Na frase de abertura (cc. 40-41), a entrada do tema secundário faz-se desde logo na relativa menor sem qualquer tensão de modulante, uma vez que é na articulação do acorde da tónica que o solista inicia a apresentação de *II*. Na frase seguinte, enquanto os violinos realizam um acompanhamento baseado em *b*, o sentido de alguns intervalos vocais são invertidos, passando a quarta inicial a uma sexta descendente (Sol5-Si4) e segunda parte do tema a concluir na oitava inferior, o que dá origem à reiteração cadencial do segmento *esse venturus* de cariz claramente conclusivo. Se esta Ária tivesse uma estrutura de *Da capo*, pois, a recapitulação iniciar-se-ia precisamente neste ponto, mas, como assim não é, após uma sumária transição modulante realizada pelos instrumentos (c. 45), que repõe o discurso em Sol maior, entra a frase solística que fecha esta secção. Nesta frase, é visível a evocação da cabeça do tema principal, o que resulta num efeito indubitavelmente recapitulativo. A Ária encerra com um ritornelo constituído por duas sequências paralelas às dos compassos 2-6.

O nono andamento constitui o ponto-chave deste *Te Deum*. Marcado por simbolismos vários, tanto no plano formal, como no literário e no da textura, este andamento apresenta um discurso de carácter suspensivo e suplicante, inicialmente entrecortado, observando-se um crescendo gradual da tensão discursiva através da utilização de acordes diminutos e de dissonâncias, e da gradual densificação da textura, bem como a escrita no limite do registo grave dos oboés que, no conjunto, traduzem uma atmosfera de esforço e dor contida no texto, que culmina na frase final. Encontramos aqui uma referência indirecta ao quadro da crucifixão, momento supremo da fé cristã em que simbolicamente a humanidade é salva pelo sofrimento de Cristo, correspondendo, na obra, ao seu momento culminante, e no andamento à subsecção mais longa (cc. 16-24). Podemos também identificar a ilustração musical do sangue a ser derramado, nas duas frases paralelas dos compassos 13-16, num recurso retórico do tipo *hypotiposis*.

Tonalmente, o andamento inicia-se em Ré maior e, após o discurso percorrer várias tonalidades menores – relativa menor da tónica e relativas menores paralelas da dominante e da subdominante –, vem a terminar de um modo suspensivo em Fá # menor. As modulações são marcadas por alterações cromáticas que vêm a potenciar o

efeito das dissonâncias obtidas à custa de retardos consecutivos. Veja-se a análise harmónica dos compassos 9-16, onde a linha cromática ascendente no baixo determina o encaminhamento do discurso para a submediante menor, e o uso de acordes de sétima diminuta ocasiona as modulações à relativa menor e à medianta menor, tonalidade em que termina o andamento:

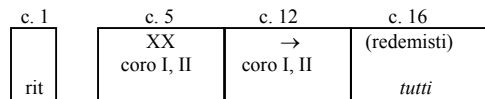
Figura 9. 9. 1

Fá# m: Vb9 - I
 Si m: I - bII7 - VII6 - III9 - I6 Vb9 - I - IIb9
 Mi m: V6 - I - IIb9

No plano rítmico e da textura, é evidente a diferença de movimento entre as linhas vocais e as instrumentais; enquanto nas primeiras encontramos dois tipos de textura, policoral homofónico-imitativa ou polifónico-contrapontística, ambos marcados pela utilização de valores rítmicos mais longos, nas segundas, observa-se um movimento contínuo de colcheias nos violinos que asseguram uma pulsação rítmica constante, enquanto as trompas sublinham as entradas de cada coro ou assinalam as transições frásicas e os oboés acumulam esta função com a duplicação das linhas vocais.

No que se refere ao aspecto formal, o andamento estrutura-se em três breves subsecções vocais, antecedidas por um ritornelo instrumental, conforme se pode verificar na representação da figura 9. 9. 2. A distribuição do texto ao longo do andamento evidencia uma clara valorização da acção expressa na segunda parte do texto. Assim, na subsecção inicial é apresentada a primeira frase, na subsecção intermédia é iniciada a segunda, e na subsecção final, a mais extensa, é inteiramente dedicada à expressão *redemisti*.

Figura 9. 9. 2



Quanto ao material temático e motivico identificamos a estrutura melódica descendente Lá-Sol-Fá#-Mi, na qual se baseiam as duas frases paralelas do ritornelo, designada por *EF*, a primeira das quais protagonizada pelas trompas que a realizam reiterando o motivo *a*, e a segunda, pelos oboés que a apresentam em valores longos. O motivo *a* surge ao longo de todo o andamento como elemento transitivo ou a assinalar as intervenções vocais.

EF, cor I e II: c. 1 (ob I e II, c. 3); *a*, cor I e II: c. 1

Adagio

etc.

O andamento abre com uma frase tripartida, pontuada por pausas de semínima, que termina na dominante (c. 3), iniciando-se aí uma pedal realizada pelo baixo e pela trompa II, ornada por um trilo, sobre a qual os oboés reiteram *EF*, duplicados pelos violinos em valores rítmicos mais curtos, seguindo-se uma cadência que prepara a

entrada vocal. Nos compassos 6 a 9 o discurso desenvolve-se em duas frases corais paralelas acompanhadas pelos violinos, em colcheias, e pontuadas pelas trompas e oboés, a segunda das quais reiterativa, onde se verifica uma modulação cromática à relativa com um acorde de sétima diminuta. A primeira subsecção vocal termina numa frase homofónica em sequência, marcada pelo movimento cromático ascendente no baixo, a qual se inicia no segundo grau abaixado da relativa e termina na submediante menor. Seguem-se duas novas frases paralelas em que a sucessão de notas repetidas, sublinhada por um acorde de sétima diminuta, parece constituir uma representação do sangue de Cristo a ser derramado, a primeira, do primeiro coro, a terminar na relativa e a segunda, do segundo coro, a concluir na relativa menor paralela da dominante. A frase final constitui uma espécie de longo expirar do andamento, ilustrativo da Paixão, consubstanciado no progressivo afrouxamento do movimento rítmico, nos múltiplos retardos e cromatismos que surgem em simultâneo, com as linhas vocais a descreverem um movimento globalmente descendente, mas convergente com a linha do baixo, pontuado por subtis imitações, confluindo numa pedal cadencial da dominante de Fá# menor, cuja entrada é precedida pelo motivo *a*. A partir do início desta frase os oboés restringem a sua participação à duplicação das linhas de soprano e alto do primeiro coro até a surgir a pedal (c. 20), altura em que o oboé II passa a duplicar a linha do soprano II, e as trompas intervêm pontualmente antecipando a resolução final na tonalidade da medianta.

O décimo andamento distingue-se desde logo pela sua dimensão e diversidade de estilos, sendo o segundo andamento mais longo de toda a obra. É retomada a participação dos trompetes e timbales, os quais, em conjunto com as trompas, voltam a marcar o discurso com as células rítmicas dactílicas características, e os violinos regressam parcialmente à sua função de motor do discurso, com o movimento contínuo de semicolcheias e colcheias, em especial na última secção. Estas características, conjuntamente com os aspectos tonais e da textura, bem como o modo como se inicia o andamento, configuram um efeito recapitulativo do andamento inicial e simultaneamente um recomeço que podemos associar ao facto deste ser o andamento que se segue à secção de ouro. O modo preparatório como se inicia o discurso musical, bem como o facto de ser o único andamento além do primeiro escrito em estilo concertado, e o facto de iniciar a terceira parte da obra vêm confirmar esta análise.⁸⁷ Verifica-se aqui uma interacção mais directa entre as linhas instrumentais e as linhas vocais, surgindo as primeiras mais frequentemente a duplicar as segundas, especialmente nas secções fugadas.

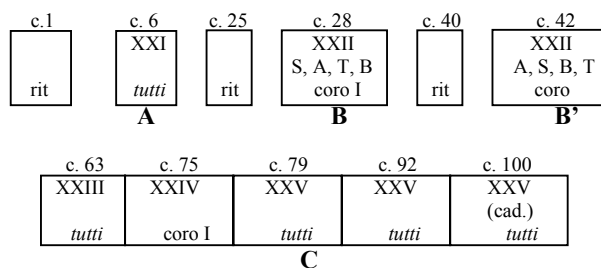
Relativamente ao tratamento do texto, são aqui apresentados cinco versículos do hino, três dos quais na secção final, verificando-se o assinalar da terceira parte do texto, onde é retomado o tom laudatório, com a entrega do versículo XXIV exclusivamente ao coro I, após um elemento transitivo instrumental que sublinha o contraste da textura.

No plano rítmico o andamento divide-se em duas partes contrastantes, a primeira, que abrange as três primeiras secções encontra-se escrita em compasso quaternário, em movimento *largo*, enquanto na segunda, as mudanças de compasso e de características do discurso implicam uma alteração substancial do movimento, passando este a ser

⁸⁷ Cf. figura 9. 1. 1

regido por métrica ternária, o que corresponde ao número de versículos do texto aí expostos.

Figura 9. 10. 1



Em termos formais, tal como podemos confirmar a partir da figura acima, encontramos aqui uma estrutura de quatro secções interpoladas e antecedidas por ritornelos instrumentais, A B B' C. A primeira e a última são destinadas ao *tutti*, e caracterizam-se vocalmente por uma textura policoral imitativa, enquanto as secções centrais se destinam exclusivamente ao coro I, consistindo em dois fugatos paralelos, o primeiro inicia-se na relativa menor e o segundo na tónica. A secção C é a mais longa, sendo constituída por cinco subsecções, das quais as duas últimas apresentam características perorativas, onde a textura vocal surge frequentemente com imitações mais cerradas e o discurso evidencia uma tendência gradual para a homofonia.

Quanto aos aspectos tonais, o andamento encontra-se escrito em Ré maior, observando-se uma hierarquia tonal comum à maior parte dos andamentos em tom maior, mas onde a relativa menor é preponderante sobre a dominante, tendo esta última maior expressão na secção final. As sequências encontradas apresentam uma construção regular, partindo sempre da tónica e seguindo regularmente o círculo das quintas diatónico, quer progressiva, quer regressivamente; na sequência dos compassos cc. 54-57 chegam a coexistir estes dois sentidos: I-V-II-VI-III-VI-II-V-I. É de relevar a modulação dos compassos 16-19, estruturada em sequência, com o discurso a iniciar-se na tónica e terminar na relativa menor, passando pela mediantes.

Também sob o ponto de vista do material temático e motivico encontramos reflectida a divisão formal em três partes, sendo a secção intermédia claramente contrastante. Enquanto nas secções A e C a maior parte do material deriva do arpejo da tónica, o que nos remete para o universo motivico da segunda secção do primeiro andamento, em B e B' os temas dos fugatos, *T1*, *T2* e *T3*, apresentam um carácter eminentemente melódico, podendo aquele que surge em primeiro lugar ser considerado como o tema principal do andamento. É ainda de salientar que na tradução vocal da estrutura melódica arpejada, as linhas do baixo I e II são aquelas que apresentam o material temático, ficando as restantes vozes restringidas a um mero preenchimento harmónico-rítmico da textura. Assim, após a introdução instrumental, onde o primeiro tema é sugerido pelas figurações em arpejo nas trompas e nos violinos, este aparece no baixo I, sendo composto por dois elementos, *Ia* e *Ib*, o primeiro, associado ao início do texto, consiste no arpejo ascendente do acorde da tónica, e o segundo, apresentando-se estruturado da mesma forma, consiste num melisma ascendente sobre o dactilo *gloriae*. O segundo tema de *tutti*, *II*, surge na secção final associado ao início do versículo XXIII, na linha do baixo II. Quanto aos temas dos fugatos, o primeiro, *T1*, é idêntico ao da Fuga

em Lá menor n.º 76 de Carlos Seixas,⁸⁸ que surge nas linhas vocais na secção B',⁸⁹ sendo alvo de maior desenvolvimento na secção B'; o contratema *CT* apresenta características comuns à maior parte dos contrastemas das fugas de Almeida, consistindo num retardo e conseqüente resolução; *T2* serve o texto *et benedic*, surgindo em duas seqüências completas de entradas vocais; e *T3* está associado ao texto *hereditati*, dando origem a três seqüências de entradas vocais, e protagonizando os segmentos perorativos de B e B'. Além destes, identificamos também dois temas secundários melismáticos, utilizados em diálogos imitativos policorais, *III* e *IV*, o primeiro associado à expressão *et laudamus*, e o segundo decorrente de um motivo instrumental de funções perorativas, *e*, associado à parte final do texto, *et in saecula*. No plano motivico encontramos cinco motivos que assumem funções diversas no discurso: *a*, é utilizado em diferentes circunstâncias, no início do andamento de modo reiterado, rearticulando a mesma nota, ou no final em intervalos de oitava; *b* e *c*, que são utilizados em diversos diálogos imitativos, mas *c* surge reiterado nas vozes dando origem a uma série de imitações sobre a palavra *gloriae* na secção inicial; *d* consiste numa seqüência descendente de ornatos superiores em semicolcheias, surgindo nos dois ritornelos intermédios e, em movimento inverso, a fechar o fugato mais desenvolvido dos compassos 42-50.

Figura 9. 10. 2

The figure displays a musical score with three systems. The first system is for instruments: Trompa I e II (D/Lasolhe), Trompete I e II, and Timpanos (Ré-Lá). It features a *Largo* tempo and includes motifs *a* (trp, timb: c. 1) and *b* (cor I: c. 3). The second system shows vocal parts with lyrics: "Ae - ter-na fac cumsan-ctis tu - is" and "glo - ri - a". It includes motifs *Ia* (B I: c. 6), *Ib* (B II: c. 9), and *c* (cor I e II: c. 9). The third system continues the vocal parts with lyrics "ni" and "sal - vum fac populum tuum Do- mi-ne", and includes motifs *d* (vl I e II: c. 25), *TI* (S I: c. 28; CT, vl I: c. 28), and a *solo* section.

⁸⁸ Referimo-nos aqui aquela que se encontra nas pp. 261-3 do volume X da colecção «Portugaliae Musicae», editada pela Fundação Gulbenkian.

⁸⁹ Esta identificação temática, pode levantar dúvidas relativamente à possibilidade de plágio ou à aceitação de autoria da fuga para tecla do próprio Seixas, dado a correspondência melódica ser tão directa. Como se sabe, era muito comum o reaproveitamento de material temático em peças diversas por parte dos compositores, veja-se por exemplo o caso da obra de G. F. Handel. Tendo em conta a prática da época, esta hipótese parece-nos possível de ser considerada carecendo porém de comprovação.

T2, S I: c. 34 T3, S I: c. 36

II, B II: c. 63

e, trp II, timb: c. 65

III, coro II: c. 79 IV, coro I: c. 92

No que respeita à textura, encontramos aqui cinco tipos diferentes, dos quais, *txI* surge tanto nos primeiros compassos do ritornelo inicial como na última secção vocal, num efeito recapitulativo, apresentando porém a diferença que é a participação das vozes ou não, mas conservando as características básicas de textura muito densa, constituída pelo menos por quatro níveis, onde se pode observar a reiteração do motivo *a* ou *c* ou *e* nos trompetes e nos timbales; o movimento contínuo de arpejos nos violinos e nas trompas, com algumas entradas imitativas, duplicando pontualmente as vozes; e os oboés a sustentarem as linhas vocais com notas longas ou duplicando integralmente o seu movimento. O segundo tipo de textura encontramos-lo nos compassos finais do primeiro ritornelo, prolongando-se no início de A, e caracteriza-se pela existência de menos níveis que o anterior, em que um grupo de instrumentos sublinha pontualmente os tempos fortes dos compassos, enquanto outro ou realiza figurações perorativas baseadas em *a* ou então descreve arpejos quebrados em oitavas descendentes e pequenos segmentos melódicos com imitações cerradas, e simultaneamente na secção vocal é reiterado o primeiro tema. O terceiro tipo de textura surge no resto da secção A (cc. 9-24), caracterizando-se fundamentalmente pelas duplicações instrumentais alternadas dos melismas vocais por parte das trompas dos oboés e dos violinos e posteriormente também nos trompetes, que asseguram inicialmente as transições frásicas. Nesta secção observa-se ainda assim algumas modificações desta textura, quando os violinos ou os sopros entretecem breves diálogos imitativos, por exemplo baseados em *a* ou em *b*. O quarto tipo de textura encontramos-lo nos ritornelos intermédios, onde os violinos reiteram *d* descendentemente, os oboés realizam um contraponto de retardos consecutivos, sustentando a linha dos violinos enquanto o órgão realiza a linha do baixo contínuo. Por último, o quinto tipo de textura encontramos-lo nas duas secções B, e

caracteriza-se pela escrita fugada e por uma redução substancial da participação vocal e instrumental que aqui se circunscreve ao primeiro coro e aos oboés, violinos e ao baixo contínuo, respectivamente, observando-se uma duplicação integral das linhas vocais por parte dos instrumentos, que também preenchem a harmonia e realizam as transições frásicas.

O modo como o andamento se inicia estabelece desde logo um contexto sonoro muito contrastante com o final do andamento anterior. Os arpejos nos violinos e nas trompas, descendentes no primeiro compasso e ascendentes no segundo, conjuntamente com a reiteração de *a*, com as notas longas nos oboés e o pontuar do movimento com colcheias no baixo cria um ambiente sonoro de plenitude e estatismo, e também de alguma expectativa. O discurso vem então a confluir numa cadência à dominante, onde a textura é constringida, reduzindo-se a uma escala descendente realizada em uníssono pelos violinos e oboés (c. 3), que interrompe o movimento global. A frase inicial é completada logo a seguir com o retomar do movimento instrumental anterior, concluindo-se a introdução instrumental numa breve peroração onde os trompetes lideram o discurso, conferindo ao motivo *a* um contorno mais melódico. Os violinos e os oboés realizam o elemento transitivo que antecede a entrada vocal.

O coro I abre a primeira frase vocal, tripartida, imitado de imediato pelo coro II, reentrando de seguida já na subdominante. Nos dois primeiros compassos a participação dos sopros circunscreve-se ao sublinhar dos tempos fortes do compasso, enquanto os violinos desenvolvem um diálogo imitativo à distância de mínima. No compasso 8, os oboés antecipam o motivo característico de *Ib* e o violino I inicia um novo ciclo de imitações cerradas. No compasso seguinte o discurso torna-se mais denso, com maior interação entre vozes e instrumentos. Assim, mantém-se o movimento policoral imitativo, e as linhas vocais são duplicadas de modo repartido, resultando numa sequência tímbrica diversificada na mesma frase (cor→vl I→ vl→ cor+vl→ ob+vl). A transição para a segunda subsecção melismática é realizada pelo prolongamento de *c* no oboé I e no trompete I. Nesta frase (cc. 11-16) as duplicações vocais são realizadas pelo mesmo naipe de instrumentos em cada frase, enquanto os restantes sustentam o discurso com notas longas ou reiteram o motivo *a*, resultando numa sequência tímbrica mais clara. A partir da subsecção seguinte (cc.16-19) os diálogos corais intensificam-se, distando agora de uma mínima, e as duplicações mantêm-se, também com a participação dos trompetes. Inicia-se aqui uma sequência que conduz o discurso à relativa menor (c. 19), tonalidade na qual se desenvolve a subsecção final de *A*, verificando-se uma gradual sobreposição motivica que culmina no compasso 22, e que diminui a partir daí. No ritornelo que se segue a sequência descendente confirma a tonalidade da relativa e a redução da textura produz um claro alívio da tensão discursiva que se mantém na secção seguinte. O fugato estrutura-se em três exposições onde desfilam sucessivamente *T1*, *T2* e *T3*, dos quais *T3* obtém um desenvolvimento perorativo que fecha esta secção. A participação dos violinos e oboés caracteriza-se pela constância de movimento, restringindo-se à duplicação das vozes de modo repartido, como na secção anterior, embora a cabeça do primeiro tema surja isoladamente nas vozes, bem como à realização das transições frásicas e ao preenchimento das notas da harmonia. A partir do compasso 34, com a entrada de *T2*, inicia-se um conjunto de sequências, potenciadas pelas entradas cerradas dos temas, que reconduzem o discurso à tónica, aí terminando esta secção. Segue-se um novo ritornelo instrumental, paralelo ao anterior, mas de estrutura harmónica diversa, apresentando-se aqui mais constante. No compasso 42 inicia-se um

novo fugato, desta vez mais desenvolvido, incorporando o contratema nas partes vocais. As entradas de *T1* sucedem-se de modo irregular, por vezes incompleto (A→B incompleta→T→S→B→T), assistindo-se à fragmentação do tema, em elementos que entram separadamente no discurso. As linhas dos instrumentos mantêm as mesmas características, surgindo pontualmente *T2* no oboé II e no violino II (cc. 45-46). Este fugato vem a culminar na homofonia do compasso 50, onde todas as vozes articulam o início do texto do versículo XXII, já na relativa, sublinhado pela reiteração ascendente do motivo *d* nos oboés, assumindo, aqui, o discurso, uma expressão especialmente suplicativa. A homofonia vocal encontra um eco nos instrumentos que realizam a ligação frásica, concluindo-se este fugato com o enunciar da segunda parte do tema também por todas as vozes em simultâneo. Com a entrada de *T2*, inicia-se uma nova sequência que vem a reconduzir o discurso à tónica, tanto que *T3* entra já em Ré maior. Após o prolongamento frásico das entradas do tema, que termina com uma cadência na tónica, inicia-se a subsecção perorativa com a reiteração do último tema, que entra aqui de modo irregular, vindo o discurso a estabilizar tonalmente em torno da tónica e dominante. A subsecção termina com a rearticulação homofónica por todas as vozes de *T3* numa breve sequência descendente modulante, vindo a concluir com uma cadência à dominante.

Na última secção o discurso irrompe, contrastante, com a alteração do compasso (3/4), que corresponde ao número de versículos do texto aqui expostos; com a vigorosa reentrada dos restantes instrumentos; e com o reassumir da policoralidade imitativa por parte das vozes. A primeira subsecção policoral é constituída por cinco frases, as duas primeiras na dominante, paralelas, a terceira transitiva, e as duas últimas na tónica, também paralelas e em simetria com as primeiras, onde é apresentado o início do versículo 23 (cc. 63-68). Os instrumentos alternam duplicações vocais com entradas dos motivos *c*, *d* ou *e* que sublinham a acentuação ternária, verificando-se a associação dos trompetes e oboés ao movimento do coro II e das trompas ao do coro I, porém esta interacção vai produzindo ao longo desta secção diferentes combinações tímbricas, em que os violinos tendem a assumir o papel de motor do discurso, com arpejos e trémulos sucessivos. Seguem-se quatro frases corais onde é apresentado o resto do texto do versículo, as duas últimas de movimento descendente, a confirmar a modulação à dominante. No compasso 76 inicia-se uma nova subsecção, articulada com a anterior por uma transição realizada por todos os instrumentos, com material melódico diverso. O versículo 24 é aqui apresentado de modo singular, numa única frase descendente do coro I, onde o discurso se encaminha para a relativa menor, observando-se uma clara redução da textura instrumental. Segue-se uma secção vocal mais melismática, com imitações cerradas, compensadas pela estabilidade tonal e rítmica, nos instrumentos, com os oboés a realizarem notas longas e os trompetes, as trompas e o violino I a realizarem notas repetidas, sustentando do discurso. No compasso 84 o discurso progride tonalmente, com uma breve sequência a desembocar na tónica (c. 86), onde as trompas e os timbales realizam homofonicamente o motivo *e*, prenunciando a aproximação da subsecção perorativa. No enunciar da primeira frase do versículo 25, assiste-se a duas modulações de passagem, a primeira a Fá# menor (cc. 86-89) e a segunda a Lá maior, correspondentes a duas frases vocais paralelas. O início da subsecção perorativa é demarcado pela articulação homofónica do motivo *e*, nos oboés, timbales e trompetes e pelos trémulos nos violinos (c. 92) enquanto o coro I principia o diálogo policoral com a última frase do versículo, logo imitado pelo coro II, e desenvolvendo os dois, posteriormente, em conjunto, um contraponto baseado em arpejos. A partir daqui a participação dos metais

no discurso tende a circunscrever-se à reiteração persistente do mesmo motivo, enquanto os oboés duplicam as vozes de modo ornamentado e os dois violinos alternam um movimento contínuo de trémulos e arpejos, complementando-se. A primeira parte da peroração termina na cadência do compasso 100, iniciando-se aí a segunda parte, com os dois sopranos a protagonizar um segmento melódico ascendente que culmina no Lá4 por quatro compassos, dominando inteiramente a parte final do discurso. Entretanto, as restantes vozes mantêm uma textura policoral imitativa, os metais reiteram o motivo e em oitavas descendentes, os oboés duplicam as vozes e os violinos mantêm uma actividade constante de escalas, arpejos e trémulos. O andamento termina com uma hemiolía em movimento vocal homofónico.

O décimoprimeiro andamento consiste na Ária *Dignare Domine*, escrita para baixo, oboés, violinos, órgão e trompetes, que surgem aqui num andamento solístico, o que constitui uma orquestração muito singular no contexto das obras analisadas. Porém, também o facto de existir uma ária para baixo solo é um facto singular, uma vez que a escrita solística para a voz de baixo encontramos-la unicamente em breves secções de FAA I, 6 e de FAA I, 7.⁹⁰ Quanto às características do discurso, predominam os diálogos entre os diferentes grupos de instrumentos, sejam ou não de natureza imitativa, e as micro-frases elaboradas com material diverso, o que resulta numa sucessão de segmentos contrastantes de significativo colorido tímbrico.

Um dos aspectos mais relevantes nesta Ária é a ambiguidade tonal decorrente não só da utilização de dois acidentes na clave para a tonalidade de Lá maior, o que por si só não representaria qualquer imprecisão de escrita, dado que era prática corrente manter de práticas notacionais do sistema modal, mas sobretudo do modo como se estruturam as frases no discurso que se reflecte uma valorização da subdominante, Ré maior, conferindo-lhe um papel polarizador. Também na primeira Ária deste *Te Deum* é utilizada esta armação de clave, porém aí encontramos uma estrutura tonal centrada em Lá maior: tónica-dominante-relativa menor, portanto a situação aqui é manifestamente diferente. As características tonais deste andamento remetem-nos, pois, para a estrutura do modo de Sol na sua versão plagal – hipomixolídio –, em que a dominante principal dista um intervalo de quarta ascendente da final, o que paralelamente, nesta Ária, seria Ré, o que explicaria a referida valorização. Por outro lado, se considerarmos este andamento integrado no plano tonal traçado para a obra no seu conjunto,⁹¹ poderemos considerar que as duas árias escritas em Lá maior apresentam funções diversas consoante a situação da obra em que se encontram, assim, se a primeira *Te gloriosus*, onde é valorizada a dominante, protagoniza um movimento divergente da tonalidade principal, Ré maior, a segunda, pelo contrário, subordina o discurso ao efeito gravítico da subdominante, representando quase um terço do seu percurso tonal. Nesta Ária, as modulações à dominante têm um papel claramente secundário.

No plano rítmico, o andamento apresenta desde logo a indicação de *tempo giusto*, que se refere ao modo como deve ser executado, estando escrito em compasso quaternário. Tendo em conta o acompanhamento instrumental, o material motivico utilizado é marcado por fórmulas rítmicas típicas dos metais, que contrastam com os

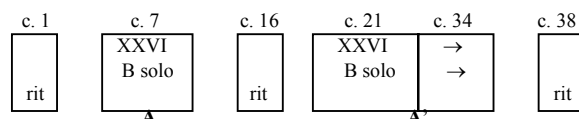
⁹⁰ Também no *Te Deum* de António Teixeira, o mesmo texto é destinado ao baixo solo.

⁹¹ Cf. figura 9. 1. 1

blocos mais melódicos, típicos dos oboés, ou melodias quebradas dos violinos. No caso da linha vocal abundam os intervalos de oitava em colcheias ascendentes ou descendentes, características que encontramos também nas demais secções para baixo solo.

Quanto aos aspectos formais, o andamento apresenta-se estruturado em duas breves secções solísticas, A A', onde é exposto um único versículo do texto, enquadradas por três ritornelos instrumentais. A segunda secção é significativamente mais extensa que a primeira, abarcando também uma subsecção de funções claramente perorativas, marcada por uma pedal da dominante.

Figura 9. 11.1



No que respeita ao material temático e motivico, encontramos aqui um único tema, constituído por três elementos contrastantes, *Ia*, *Ib* e *Ic*, o primeiro surge unicamente nos ritornelos instrumentais, caracterizando-se pela articulação descendente do arpejo da tónica ou da dominante, em semínimas; o segundo está presente em todo o andamento, embora com subtis modificações rítmicas e melódicas, caracterizando-se pelas fórmulas rítmicas típicas dos metais; e o terceiro, silábico, surge unicamente na linha vocal na sequência das frases iniciais. Quanto ao elemento *Ib*, este só surge com o formato original nas partes instrumentais (cc. 2-3, 17-21, 39-40), enquanto na linha solística aparece sempre com as notas repetidas desdobradas em intervalos de oitava ou de sexta, por vezes sem os pequenos segmentos melódicos de semicolcheias (cc. 11, 22, 30) ou em que é invertido o sentido do movimento destas semicolcheias, integrando-as no intervalo melódico maior, ou ainda da própria estrutura melódica fundamental (cc. 22, 26, 30). Deste elemento temático derivam também o motivo *b*, que consiste na rearticulação da sua estrutura rítmica com notas iguais, funcionando como elemento transitivo ou conclusivo das frases. Além destes, identificamos um gesto melódico de semicolcheias que antecede a frase conclusiva dos ritornelos, e que designamos de motivo *a*.

Figura 9. 11. 2

Excerto musical com as seguintes legendas e partes:

- Ia: tutti, c. 1; Ib: trp I e II, c. 2*
- a: ob I, c. 4*
- B: trp I e II, c. 6*
- Ic: Bsolo, c. 10*
- Letra: Digna-re Do-mi-nedi-e is-to

Relativamente ao parâmetro da textura, a construção do discurso com breves segmentos contrastantes tem como consequência uma maior diversidade de texturas, sobretudo se tivermos em consideração as dimensões desta Ária, que são bastante reduzidas. Assim, identificamos sete tipos de textura diferente, dos quais sobressaem aqueles em que é reiterado o motivo *b* (*tx5*) ou o elemento *Ib* (*tx2*), que pontuam o andamento na sua totalidade. O primeiro tipo de textura vamos encontrá-lo unicamente no compasso inicial de todos os ritornelos, estando associado ao elemento *Ia*; o terceiro, por sua vez, está associado ao aparecimento do motivo *a*, caracterizando-se por entradas imitativas nos oboés e nos violinos; o quarto assinala a entrada nas frases perorativas, distinguindo-se por uma pedal da dominante, sobre a qual os instrumentos realizam um contraponto de linhas melódicas paralelas, sendo cromático em A²; o sexto encontramos-lo aquando da entrada do elemento *Ic* no solista, enquanto os oboés, os violinos e o órgão realizam o suporte harmónico; por último, o sétimo tipo de textura, é também marcado pela entrada de *Ib* no solista, porém, a linha do solista surge aqui duplicada de modo ornamentado pelos violinos (cc. 12-15, 22-13, 30-33) ou acompanhada exclusivamente pelo baixo contínuo (cc. 26-29).

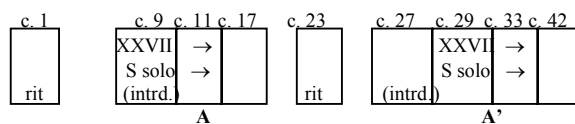
O andamento começa com a articulação por todos os instrumentos, em *staccato*, dos acordes da tónica e da dominante, gesto preliminar que esclarece a tonalidade do andamento, porém, o discurso prossegue com a exposição de *Ib* na subdominante e não na tónica, como seria mais expectável, tanto assim que a alternância do IV-I-IV no segundo e terceiro compassos, e a utilização do Sol natural nas linhas dos trompetes, contribuem para criar a convicção de que a tónica é Ré maior. No compasso 4 os oboés e os violinos encetam um breve diálogo imitativo, modulante, que conduz o discurso a uma cadência à dominante, seguindo-se a peroração do ritornelo. Assim, após uma pedal da dominante, o ritornelo conclui-se com a reiteração homofónica do motivo *b* por todos os instrumentos. O solista entra logo de seguida, e uma vez mais o discurso contradiz as expectativas criadas na introdução, pois, após a cadência, o solista entra com o elemento *Ib* na tónica e não na subdominante, contribuindo assim para a ambiguidade tonal. Nesta primeira frase os instrumentos limitam-se a pontuar o discurso, sublinhando os tempos fortes do compasso, seguidamente os trompetes, os oboés e o órgão realizam o elemento transitivo que liga à segunda frase, constituída pelo elemento *Ic*, completando-se assim a apresentação do tema. Segue-se uma nova frase baseada em *Ib*, com a participação instrumental reduzida aos violinos e ao baixo, onde é enunciado o resto do texto do versículo, que vem a terminar numa modulação de passagem à dominante, concluindo-se assim a primeira secção. No compasso 16 o segundo ritornelo abre com o primeiro elemento temático ainda na dominante, mas no compasso seguinte o elemento *Ib* dá origem a um diálogo imitativo em que alternam todos os grupos instrumentais, conduzindo novamente o discurso à órbita da subdominante. A nova secção solística inicia-se no compasso 22, uma vez mais com o elemento *Ib*, que surge modificado, com o sentido do movimento invertido, o acompanhamento é realizado pelos violinos que duplicam o solista de modo ornamentado. Segue-se a segunda frase, paralela à dos compassos 10 e 11, que confirma a modulação à tónica. O discurso prossegue com duas frases vocais delimitadas pelo motivo *b*, a primeira das quais com textura especialmente reduzida em que o acompanhamento se restringe ao baixo contínuo, e a segunda, de contorno descendente, em que a linha do solista apresenta a versão mais resumida de *Ib*, vindo a terminar no compasso 34. A subsecção perorativa que aqui se inicia, é marcada por uma pedal da

dominante no oboé I, no baixo contínuo e no solista, enquanto os restantes instrumentos desenvolvem um contraponto cromático de linhas paralelas que culmina na cadência final. O ritornelo instrumental que fecha o andamento é em tudo idêntico ao inicial.

O décimo segundo andamento contrasta de modo muito evidente com o andamento anterior em vários aspectos. Não só se encontra escrito numa tonalidade menor, como também a textura aqui se circunscreve a uma única tipologia, marcada pelo acompanhamento instrumental repetitivo de colcheias que realiza o suporte rítmico-harmónico do discurso, enquanto o solista, realiza frases longas de difícil execução técnica. Mas é sobretudo o carácter suplicativo da escrita musical, já evidenciado no nono andamento, que constitui o elemento mais relevante neste contraste. Tal como os outros andamentos finais da obra, também aqui é apresentado um único versículo do texto, consistindo na Ária *Miserere*, escrita para soprano, violinos e baixo contínuo *senza organo*, escrita em compasso ternário, também com a indicação de *tempo giusto*, que assume neste caso um significado necessariamente diverso do andamento anterior. A linha solística apresenta um movimento rítmico moderadamente lento, por vezes sincopado, e mais ornamentado nos finais de frase

A Ária apresenta-se estruturada em duas secções, A A', antecedidas por ritornelos instrumentais, onde relevam as frases introdutórias no solista (cc. 9 e 27), sem qualquer acompanhamento instrumental., e a subsecção perorativa onde o solista se associa ao movimento de colcheias nos instrumentos, realizando as notas repetidas em *staccato*.

Figura 9. 12. 1



Relativamente aos aspectos tonais, a Ária encontra-se escrita em Fá# menor.⁹² Sendo um andamento escrito em tonalidade menor, para além da tónica, a relação tonal mais importante é aquela que é estabelecida com a relativa maior, situação que aqui se verifica uma vez que contabilizamos dezanove compassos na tónica e dezoito na relativa, o que somados corresponde a mais de 75% do andamento, para além destes graus também a dominante menor desempenha um papel com algum relevo no espectro tonal do andamento, sendo-lhe dedicada a subsecção intermédia de A'. As modulações à relativa e à dominante menor, todas são marcadas pela utilização de acordes de sexta. No primeiro caso (c. 16) a modulação é efectuada através de uma putativa cadência interrompida, funcionando o VI de Fá# menor como IV da relativa maior, no segundo, a modulação é marcada pela utilização de um acorde VI de Fá# menor, na primeira inversão, que na dominante menor funciona como sexta napolitana. As modulações à subdominante e à relativa da dominante menor são claramente de passagem. De referir

⁹² Curiosamente, é de notar a existência de vários elementos de natureza numérica podemos relacionar com a proporção ternária: Trata-se do 12.º andamento da obra (1+2=3); é também o terceiro elemento do terceiro grupo de andamentos, na divisão sob o ponto de vista tonal; e encontra-se escrito na tonalidade de Fá # menor (3 #), em compasso ternário simples.

ainda o modo como o discurso retoma a tonalidade principal na subsecção perorativa, através de um simples salto tonal, a frase anterior conclui na dominante menor, e a frase perorativa inicia-se com a tónica (c. 42).

Relativamente ao material melódico, identificamos uma única estrutura relevante utilizada pelo solista na frase inicial de cada secção (cc. 9-10, 27-28), que designamos por tema *I*, consistindo no arpejo descendente do acorde da tónica, que surge modificada nas frases subsequentes da segunda secção formal. Para além deste elemento temático, verificamos a utilização de estruturas sincopadas nas subsecções centrais de A e A'.

O andamento inicia-se com um ritornelo introdutório destinado a estabelecer o enquadramento tonal e a conferir o carácter expressivo da Ária, através da utilização de retardos consecutivos, vindo a cadência final a coincidir com a entrada do solista. Nos dois primeiros compassos da primeira secção vocal, o acompanhamento instrumental é interrompido, ficando o solista sózinho na apresentação de *I*, o que confere ao discurso um cunho de maior expressividade e solenidade. No compasso 11 as cordas retomam então o movimento incessante de colcheias e, após um salto de oitava, a linha solística prossegue com uma frase cromática de seis compassos, pungente, que replica aproximadamente a estrutura harmónica do ritornelo, vindo a findar com uma cadência imperfeita na tónica (c. 16). No compasso seguinte assiste-se a uma mudança do ambiente sonoro; a segunda frase inicia-se com uma modulação à relativa maior e o solista desenvolve um melisma sobre a palavra *miserere* inicialmente lento e sincopado, mas que vem a concluir numa escala descendente de Lá maior, consolidando a tonalidade da relativa, terminando desta forma a primeira secção. Segue-se um ritornelo instrumental intermédio de quatro compassos, reiterativo da cadência anterior. Paralelamente à primeira secção, a segunda abre com a mesma frase do solista sem acompanhamento instrumental, embora na relativa, que é reiterada no compasso seguinte com pequenas alterações rítmicas, prosseguindo o discurso com a linha do baixo a deslizar por graus conjuntos até à dominante paralela da relativa (c. 31), onde termina a primeira frase, consumando-se aí uma modulação de passagem. No compasso seguinte, porém, assistimos ao início de um novo processo modulante que começa com uma breve frase transitiva na subdominante, ligada à seguinte por um movimento cromático no baixo, passa pela tónica e vem a confluir na dominante menor, realizando aí o solista uma breve sequência reiterativa ascendente, elaborada com fórmulas rítmicas sincopadas e dactílicas. A subsecção conclui-se no compasso 41 com uma cadência na dominante menor. A subsecção perorativa inicia-se de imediato, onde, após o discurso assumir directamente para a tónica no segundo tempo do compasso, no momento em que o solista rearticula pela última vez *miserere*, este principia uma sequência cromática ascendente, simétrica à da primeira secção (cc. 11-14), associando-se ao movimento repetitivo de colcheias dos instrumentos, o que resulta num avultar da tensão discursiva que se resolve parcialmente quando se atinge definitivamente a tónica, no compasso 45. A partir daí o discurso assume características pré-cadenciais, num movimento descendente que vem a concluir logo após o melisma sobre a palavra mais relevante do texto, *miserere*.

O penúltimo andamento da obra é pouco extenso, e desempenha funções claramente transitivas, ligando dois contextos sonoros diversos. Assim, se por um lado mantém o mesmo acompanhamento instrumental do andamento anterior, com o movimento constante de colcheias nos violinos, prolongando desta forma o seu ambiente expressivo, por outro, o discurso reassume a textura policoral na sua plenitude bem a tonalidade principal da obra, Ré maior, vindo, porém, a terminar numa cadência à dominante, o que prepara a entrada da fuga final na tónica. Globalmente o movimento vocal é silábico e homofónico, reproduzindo a prosódia do texto, o que resulta num fluxo constante de acentuações binárias, exceptuando nos compassos 9-10 e 12-13, onde a sílaba principal do dáctilo *speravimus* obtém uma expressão mais polifónica.

Para a análise formal do andamento optou-se pela representação gráfica da divisão das frases, uma vez que o discurso se estrutura unicamente em dois pares de subsecções paralelas, das quais a primeira e a terceira apresentam o início de cada frase do texto, que é completada nas subsecções que se lhe seguem, ficando o texto subdividido desta forma: *Fiat misericordia/misericordia tua Domine super nos/ quemadmodum speravimus/ speravimus in te.*

Figura 9. 13. 1

c. 1	c. 3	c. 7	c. 11
XXVIII <i>tutti</i>	→ coro I	→ <i>tutti</i>	→

Relativamente aos aspectos tonais, avulta o facto do andamento se iniciar na tónica e terminar na dominante, como já foi referido, verificando-se uma clara preponderância da dominante em todo o discurso. Observamos também a utilização recorrente de dissonâncias que sublinham o carácter expressivo do texto, quer pelos acordes diminutos, quer pela escrita polifónica repleta de retardos, tal como acontece no nono andamento. Observa-se ainda uma inconstância tonal significativa nos compassos 1-3 e 7-10, com várias modulações de passagem, no sentido das dominantes (dominante e dupla dominante) e no das subdominantes (tónica-submediante menor- relativa menor-relativa da dominante), respectivamente.

Quanto ao parâmetro da textura, as alterações verificam-se no plano vocal, uma vez que o acompanhamento instrumental é constante, portanto, identificamos aqui três tipos de textura coral, o primeiro caracteriza-se pela articulação homofónica do texto pelos dois coros, e encontramos-lo no início, no meio e no final do andamento, o segundo caracteriza-se por uma textura reduzida ao coro I (cc. 3-6), e o terceiro encontramos-lo nos compassos 9-11, caracterizando-se por uma polifonia densa, plena de dissonâncias, sobre a sílaba longa da palavra *speravimus*.

O andamento abre com uma frase vocal homofónica de três compassos, caracterizada pelo sublinhar das sílabas *Fiat* e *misericordia* com notas longas e acordes diminutos, precipitando o discurso sobre uma pedal da dupla dominante (c. 3). Segue-se uma frase destinada ao primeiro coro, de características conclusivas, onde o baixo reitera a nota pedal enquanto as vozes superiores entram imitativamente no discurso, em stretto, como se fora um fugato, vindo a confluír na homofonia sobre a palavra *Domine*, com uma cadência na dominante. A partir daqui, o segundo coro reentra no discurso, articulando em conjunto com o primeiro, de modo reiterado, a palavra *quemadmodum*, e iniciando uma sequência de modulações onde subsistem pontuais micro-imitações entre

as vozes, baseadas num grupo de colcheias descendentes. A frase encerra com um desfazimento rítmico no soprano II, o que contribui para a continuidade do discurso. Na breve peroração continuam a existir notas retardadas, e a espessura da polifonia mantém-se constante, vindo todas as vozes e instrumentos a concluir o andamento em rigorosa homofonia sobre o final do texto do versículo *speravimus in te*.

Encerrar uma obra litúrgica de grandes dimensões com uma fuga é uma prática composicional que podemos observar frequentemente no período Barroco, e o caso deste *Te Deum* também não constitui excepção. Trata-se de uma fuga em que as linhas vocais utilizam exclusivamente o tema e o contratema como matéria-prima, onde as entradas do tema se sucedem incessantemente de modo regular ou em stretto, na sua versão original ou modificada, ou ainda abreviada, até à secção final, sem qualquer redução da textura vocal, constituindo por isso uma fuga sem episódios, isto é, uma fuga de permutação.⁹³ Contabilizamos ao todo trinta e uma entradas do tema, das quais doze são completas, treze são incompletas, seis modificadas na segunda metade e quatro apresentam-se ritmicamente alongadas. Na secção modulante, verifica-se que as modulações são efectuadas com a subversão da função harmónica original de cada uma das notas constituintes do tema. Quanto à sua estrutura, o tema divide-se em duas partes, a primeira baseia-se nas notas da tríade, terminando numa modulação à dominante, na versão *dux*, sendo aqui apresentada a primeira parte do texto do versículo 29, *In te Domine speravi*, e a segunda, mais movimentada, caracterizada pela alternância melódica tónica-sensível-dominante, é destinada ao texto *non confundar in aeternum*. A segunda parte do tema é também utilizada em diálogos homofónicos entre os dois coros, sobretudo nas secções finais da fuga. Em qualquer uma das partes, as sílabas mais importantes dos espondeus *speravimus* e *aeternum* são sublinhadas com uma nota longa. Relativamente ao contratema, este surge com o a primeira entrada do tema, surgindo de modo irregular ao longo do andamento, mas sempre dividido entre duas partes vocais e ou instrumentais, e apresentando o elemento distintivo comum aos contrastemas utilizados nas restantes obras analisadas, que são os retardos, o primeiro de 7 #6 e o segundo de 4 #3. Quanto aos instrumentos, a sua participação caracteriza-se quer por uma interacção com as linhas vocais, duplicando as entradas do tema ou sublinhando com breves motivos o seu contorno melódico, quer por uma relativa independência relativamente ao plano vocal, desenvolvendo, estes, um contraponto de grande diversidade motivica, no qual podemos identificar a maior parte do material recorrentemente utilizado nos andamentos de *tutti*, desde o primeiro andamento da obra, que confere a esta fuga final um cariz recapitulativo.

Relativamente à sua estrutura formal, esta fuga apresenta uma dupla exposição com entradas regulares, em que alternam as versões *dux* e *comes*, acompanhadas por um contraponto instrumental diversificado, com excepção da entrada do tema no soprano I, no compasso 17, em stretto, com valores longos. As entradas do tema no tenor e no baixo do segundo coro (cc. 22 e 25) são já sublinhadas pela duplicação instrumental, por razões de melhor audição do tema, o que constituirá uma regra a partir daqui. A exposição completa-se com três entradas supranumerárias em stretto, das quais, duas são incompletas, no soprano I e II, e uma completa no baixo I. A secção modulante inicia-se no compasso 32, onde as entradas do tema se sucedem, a maior parte das quais

⁹³ Encontramos também este tipo de escrita fugada no andamento final da rubrica do *Gloria* da Missa, cf. pp.

incompletas ou modificadas, ou ainda em stretto, seguindo-se a secção recapitulativa no compasso 54, aquando da reentrada do tema na tónica, constituída por uma pré-peroração e uma peroração final, com as últimas entradas do tema na tónica e na dominante, enquanto o movimento das restantes partes se cristalizou na reiteração policoral da segunda parte do tema, surgindo então os marcadores formais nas trompas e nos timbales.

Figura 9. 14. 1

c. 1	c. 4	c. 8	c. 11	c. 15	c. 18	c. 22	c. 25	c. 27	c. 28
XXIX SI: <i>dux</i> ob: ct	→ AI: <i>comes</i> SI: ct cor	→ TI: <i>dux</i> SI: ct vl	→ BI: <i>comes</i> TI: ct trp	→ SII: <i>dux</i> AI: ct ob, cor	→ AII: <i>comes</i> BI: ct vl, tr	→ TII: <i>dux</i> AI: ct cor	→ BII: <i>comes</i> timb	→ SII	→ SI-BI
c. 32	c. 38	c. 48	c. 54	c. 57	c. 62	c. 68	c. 73		
XXIX SII-SI-TI-AII	AI-BII-TII	→ SII-SI-TI-AII-T	→ S I ob+timb	→ SII-BII-TI	→ SI-AII	→ AI ob I+ob II	→ BI trpI+ob I+obl		
<i>tutti</i>			→	→	→				

Relativamente aos aspectos tonais deste andamento, predomina a órbita fundamental de tónica-dominante nas secções inicial e final; na secção intermédia verificam-se modulações à relativa menor e à relativa paralela da dominante, no primeiro caso a modulação acontece de modo a que tema surja harmonizado de modo diverso do original, assim, comparando as duas versões *comes* temas, a partir do compasso 4, Lá: I-IV=RéM: I-II-V-I, e no compasso 32 temos, Lá: I-IV=RéM: I-IV=Sim: VI-II-V; no segundo caso, a modulação é obtida pela alteração da terceira do acorde da dominante de Si menor (cc. 40-41), sendo a dominante de Ré repostada com recurso a uma breve sequência (cc. 46-47). A partir da secção recapitulativa o discurso estabiliza tonalmente na tónica, exceptuando uma brevíssima incursão à relativa menor (cc. 64-65).

Figura 9. 14. 2

T: S I, c. 1

Soprano I

CT: ob I e II, c. 1

a: cor I e II, c. 5

b: trp I e II, c. 12

c: trp II, c. 14

No que respeita ao material temático e motivico, para além do tema e contratema identificamos quatro motivos básicos, *a*, *b*, e *c*, que surgem separadamente ou miscigenados, incorporando uma característica distintiva de outro (cf. figura acima). Assim, o motivo *a* consiste num grupo de quatro semicolcheias que realizam um ornato duplo, surgindo primeiramente nas trompas, integrado numa linha descendente, como aparece algumas vezes no primeiro andamento; o motivo *b* é marcado por um intervalo de oitava descendente e ascendente, que funciona recorrentemente como marcador formal de subsecções perorativas nos andamentos de *tutti*; o motivo *c* consiste na reiteração de células rítmicas típicas dos metais, sendo também é utilizado como marcador formal.

Quanto ao parâmetro da textura, verifica-se a alternância de vários graus de densidade, produzindo-se assim maior diversidade no discurso, tanto no plano vocal, onde predomina uma escrita mais imitativa, seja no sentido fugado, seja no sentido de diálogos policorais tendencialmente homofônicos, como no instrumental, onde podemos encontrar duplicações das vozes, diálogos imitativos baseados nos diferentes motivos, ou um contraponto paralelo ao das vozes. Assim, o primeiro tipo de textura, encontramos-lo na dupla exposição, caracterizando-se por uma progressiva densificação da textura decorrente das entradas vocais e do crescente número de grupos instrumentais no discurso; o segundo encontramos-lo na secção modulante (cc. 33-54) e no final da secção pré-perorativa (cc. 65-72), marcado por uma textura menos densa, onde se observam diálogos instrumentais imitativos mais dispersos e as entradas do tema nas vozes são escassas, porém, por vezes em stretto, desenvolvendo, estas, alguns diálogos baseados na segunda metade do tema; o terceiro caracteriza-se por uma grande densidade da participação vocal e instrumental, podemos encontrá-lo no final da exposição (cc. 27-32) no início da secção recapitulativa (cc. 54-61) e na peroração final (cc. 68 e ss.).

O andamento inicia-se com a entrada do tema no soprano I, enquanto os oboés realizam alternadamente o contratema (ob II→ ob I), segue-se a entrada do alto do mesmo coro, com a versão *comes*, acompanhado pelas trompas e pelo soprano, que realiza o contratema. O tenor entra no compasso 8, acompanhado pelos violinos, partilhando o soprano e o alto o contratema. Com a entrada do baixo, surgem os trompetes realizando os motivos *a* e *b*, enquanto o tenor e o soprano realizam repartidamente o contratema. Com a entrada do soprano do segundo coro, sublinhada pelo motivo *a* nas trompas, passam a ser dois grupos de instrumentos a realizar o contraponto: primeiro, trompas e oboés e, posteriormente, violinos e trompetes, aquando da entrada do alto (cc. 18-19), que realizam uma frase paralela à dos compassos 5-7, mas justapondo os motivos *a* e *b*. A entrada do tema no tenor II surge pela primeira vez duplicada na trompa I, que reentra no discurso em conjunto com os oboés, os quais imitam o final da frase anterior dos trompetes, assim o acompanhamento instrumental adensa-se, com quatro naipes a participarem no discurso. A exposição é completada no compasso 25, quando o baixo entra com o tema, duplicado inicialmente nos timbales e depois pela trompa II. O final da exposição é sublinhada pela articulação reiterada do motivo *c* nos metais e nos timbales e pelas entradas supranumerárias em stretto, resultando num aumento da tensão discursiva que vem a terminar só após a entrada do baixo I (c. 32), selando-se a exposição com a articulação homofónica do motivo *c* nos metais e nos timbales. A secção intermédia inicia-se no compasso seguinte com uma modulação à relativa menor, e é marcada pelas numerosas entradas em stretto do tema. Aqui, o discurso fica menos

denso, a participação dos metais é descontínua, ainda que identifiquemos alguns diálogos imitativos baseados em *a*, *b* e *c*. A primeira entrada completa do tema na relativa surge no soprano I (c. 35), na sua versão *dux*, duplicada pelo oboé II, enquanto o baixo I apresenta pela 1.^a vez uma linha melódica diferente para o mesmo texto (cc. 35-36). O discurso prossegue com uma frase paralela no baixo II (cc. 39-41) que se inicia ainda na relativa menor, mas que vem a desembocar num salto tonal à relativa da dominante. Nos compassos seguintes a participação vocal tende a cristalizar-se na reiteração policoral do segundo elemento do tema, enquanto o soprano I apresenta o texto do versículo numa linha de recitação que se divide em duas partes, a primeira, com duplicação no violino I, termina em homofonia vocal numa cadência em Fá # menor (c. 45), e a segunda, mantendo o movimento homofónico, prossegue com uma modulação à dominante (c. 48). Nesta subsecção o tema entra primeiro no soprano II e de seguida no soprano I, em valores longos, ressurgindo também a melodia de recitação do texto no soprano I, duplicada desta vez pelo violino II, vindo a partir daqui o discurso a entrar numa fase de estabilização tonal e a textura a adensar-se com os instrumentos a reassumirem plenamente os diálogos inter-naipes, multi-motívicos, enquanto os violinos retomam a partir do compasso 55 o movimento contínuo de arpejos e trémulos, assinalando o início da secção recapitulativa. Depois uma última sequência de entradas do tema em stretto (cc. 57-58), que culmina numa cadência na tónica, a conclusão desta secção é marcada por uma cristalização motívica nos metais, que reiteram o motivo *c* de modo homofónico, enquanto as vozes intensificam as imitações policorais, reduzidas à reiteração da expressão *in aeternum*, pontuadas por uma breve incursão tonal à relativa menor (cc. 64-65). No compasso 68, porém, a entrada do tema no alto I, na versão *dux*, em valores longos, duplicada nos oboés, é acompanhada por uma clara evocação do tema principal utilizado na segunda secção do primeiro andamento, não só pelo sua estrutura melódica de arpejo ascendente, mas sobretudo pelo modo como é apresentado em stretto nas duas trompas, e acompanhado pelos violinos também com arpejos em stretto, assumindo por isso uma função particularmente simbólica neste momento do discurso. Esta entrada do tema surge aqui de modo isolado, concluindo-se com a aglutinação do último segmento do contratema, dado que as restantes vozes prosseguem o diálogo policoral anteriormente iniciado, vindo a desempenhar um papel secundário relativamente aos dois protagonistas acima referidos. Seguem-se quatro compassos de alguma descompressão da tensão discursiva, em que os sopros e os timbales se restringem a um diálogo mais espaçado, a terminar com uma cadência na dominante. No compasso 73 entra pela última vez o primeiro elemento do tema, no baixo, na versão *comes*, em valores longos, duplicado pelo trompete I e pelos oboés. A partir daqui, assiste-se a uma progressiva redução dos elementos motívicos no discurso, circunscrevendo-se a partir do compasso 77 ao motivo *c*, porém os diálogos imitativos mantêm-se a vários níveis, quer nos instrumentos, entre trompas e trompetes e entre os dois violinos, quer nas vozes, entre as linhas de soprano, alto e tenor dos dois coros e entre o baixo I e o baixo II, com o prolongamento em stretto da apresentação do tema, cristalizado agora nos intervalos de oitava descendente (cc. 77-80), marcadores formais das secções perorativas. Esta cristalização do discurso, tanto no plano motívico como tonal, contribui decisivamente para o carácter conclusivo desta secção, tanto assim que a partir do compasso 80, o discurso se precipita definitivamente para a cadência final, com os metais presos ao motivo que lhes é característico e com as vozes a protagonizarem um afrouxamento do movimento rítmico que culmina na

homofonia vocal e instrumental do penúltimo compasso, só quebrada pela linha dos timbales, concluindo-se assim a obra.

2. OBSERVAÇÕES FINAIS

2. 1. Estruturas Formais

A análise destas obras sob o ponto de vista formal revelou a existência de uma grande variedade de estruturas e subestruturas condicionadas por diversos factores, onde avultam os de natureza literária. Encontramos aqui um tipo de articulação formal derivada quer da segmentação do texto em versículos, quer da sua divisão mais global, que se concretiza na existência de andamentos independentes segundo o modelo da cantata barroca, onde podemos encontrar secções destinadas aos solistas, ao coro e andamentos mistos, a maioria dos quais não apresentando alterações do compasso e do movimento, exceptuando os seguintes: FAA 4: 9, 5: 7, 7: 4, 7: 14, 9: 1, 9: 10. Como se sabe, esta divisão formal em secções independentes provém de práticas composicionais de influência italiana de finais de seiscentos, que sofreram um especial impulso por parte de compositores napolitanos, podendo-se mesmo já encontrar em Portugal, no mesmo período, a partir dos anos oitenta do mesmo século, numa aproximação à música dramática, aquando da pulverização formal dos vilancicos, género poético-musical eminentemente ibérico no qual foram integrados elementos que despoletaram processos diversos de desmultiplicação formal que passam pela inclusão de árias, duetos, secções estritamente instrumentais, etc.⁹⁴.

Para uma maior clarificação do discurso analítico optou-se por inserir os gráficos de blocos no decurso do texto, representativos da articulação formal. Estas representações gráficas permitem também atestar a complexidade da arquitectura musical em que muitas das vezes as modificações ocorridas no discurso musical não são síncronas com o início de uma nova secção do texto literário, ou em que vários elementos motivicos de secções diversas induzem alguma imbricação formal.

Tratando-se de obras vocais, a prática composicional comum é que a estrutura literária se repercute na forma musical, estruturando os andamentos e as secções. No caso das obras analisadas esta correspondência manifesta-se tanto na arquitectura global como na maior parte dos andamentos. Porém, não existe uniformidade no modo como isso se concretiza, verificando-se a existência de situações diversas, nomeadamente, cada secção ou versículo do texto corresponder a um andamento diferente, ou a um novo segmento literário corresponder um tipo de discurso musical diferenciado, resultando assim numa escrita do tipo moteto; ou ainda um texto diferente poder significar a utilização do mesmo material motivico, estruturando-se o discurso em estrofes paralelas ou em formas de refrão em que é reiterada a secção inicial modificada, sugerindo assim uma estrutura formal tripartida do tipo *Da capo*.

Relativamente à extensão de cada uma das obras analisadas neste trabalho, é preciso levar em linha de conta que os cancelamentos e alterações introduzidas têm implicações significativas nas suas estruturas formais. Embora no decurso da análise se tenham aventado as razões mais prováveis para estas modificações, nomeadamente, a procura de uma maior eficácia do discurso musical, com uma melhor gestão do encadeamento das subsecções ou com a supressão de sequências perifrásticas, ou ainda com o relevar do contraste, a verdade é que não podemos excluir a hipótese das fontes

⁹⁴ Ver NERY 1996.

utilizadas que contêm alterações constituírem versões não definitivas das obras, sobretudo se atentarmos nas suas características, ficando assim esta questão ainda sem um esclarecimento completo com este trabalho. Porém, tanto em número de secções como de compassos, a Missa em Fá e o *Te Deum* são as obras mais extensas, cujas fontes são, sem dúvida alguma, versões finais das mesmas. Relativamente às dimensões efectivas de cada andamento, verificamos que podem ir desde um mínimo de menos de uma dezena compassos, no caso dos andamentos com características transitivas ou pré-conclusivos, até chegar às duas centenas, que é o caso dos andamentos estruturantes das obras mais extensas.

Se por um lado as características do texto literário são o factor decisivo no processo de estruturação formal, por outro, também as referências simbólicas de natureza numérica parecem constituir um elemento relevante na concepção das obras analisadas. Assim, ao longo do trabalho, foi possível identificar diversas correspondências entre as proporções numéricas de 3, 4, 9 e 12 e as características de diversos andamentos, numa clara relação com o dogma central da fé cristã que é a existência da Santíssima Trindade, como se pode verificar, por exemplo, no terceiro e no segundo andamento da Missa (FAA I, 7). Refira-se também a situação em que o planeamento formal e tonal depende de um elemento numérico, a regra de ouro, embora estas características se integrem no universo dos recursos técnico-formais comuns às diferentes expressões artísticas coevas (FAA I, 9).

Sob ponto de vista do referencial essencial associado à escrita de música litúrgica que é o cantochão, contrariamente às nossas expectativas aquando do início do processo analítico, verificamos que a ligação entre as estruturas melódicas de cantochão e as obras em análise é bastante remota, as únicas excepções são o sexto andamento do *Te Deum*, em que a melodia de cantochão, sob a forma de *cantus firmus*, impõe um determinado formato do discurso, com implicações nos diferentes parâmetros musicais, e o terceiro andamento de FAA I, 6, em que a articulação formal é marcada pela inclusão da salmódia em formato de *cantus firmus*. Existe, porém, um aspecto que marca de modo indelével o processo de construção formal de cada uma das obras analisadas que é o equilíbrio entre uma arquitectura global, onde se observa uma planificação rigorosa do discurso musical, ao nível tonal, da textura, e formal, e as micro-estruturas que encontramos em cada secção ou subsecção, onde predomina o trabalho motivico, pleno de processos paralelísticos e de simetrias, de segmentação e de recapitulação regidos pela organização retórica do discurso. Ao nível da secção e do andamento, em particular nos que se destinam ao *tutti*, avulta o recurso a um conjunto de motivos que funcionam como marcadores formais, cujo aparecimento prenuncia o início dos processos perorativos ou da secção recapitulativa.

Relativamente às estruturas formais identificadas contabilizamos um total de dezasseis tipologias diferentes, das quais, porém, apenas seis são recorrentes, enquanto as restantes correspondem a um único andamento⁹⁵. Nas mais frequentes, encontramos sobretudo as estruturas de matriz estrófica, de duas ou três secções paralelas – AA' ou desdobrada em AA'A''A''', AB, AA'A'' –; mas também as de escrita fugada, as de expansão contínua, em que as secções se sucedem sem qualquer tipo de repetição formal (ABC) e ainda aqueles andamentos de menor dimensão, que frequentemente desempenham uma função transitiva ou que excepcionalmente concluem uma obra, como é o caso de FAA I, 7. Quanto às estruturas menos frequentes, encontramos formas

⁹⁵ Cf. Apêndice D.

ternárias, de onde se destaca a Ária para alto *Lex Dei* do gradual *Os justi* (ABA'), e a Ária para soprano *Venerandum* do *Te Deum* (AA'BA''), em que é sugerida a estrutura *Da capo* com a recapitulação dos elementos temáticos principais. Esta situação acontece também em outros andamentos solísticos, certamente com o objectivo de conferir maior consistência temática e formal. Encontramos também outras estruturas formais de expansão ou de variação contínua, mais extensas, que é o caso do andamento inicial do *Te Deum* e da rubrica do *Credo* da Missa em Fá (FAA I, 7).

Verificamos que o carácter de cada andamento permanece, na maior parte dos casos, estável do início até ao fim, isto é, mantém-se constante o afecto apresentado no ritornelo introdutório, sendo raras as situações em que a uma alteração formal corresponde uma modificação da métrica, do movimento ou mesmo do carácter musical. A breve introdução instrumental ao primeiro andamento da Missa em Fá constitui uma das excepções, em que é muito evidente o contraste entre o ambiente festivo definido no início da introdução e o carácter austero e rigoroso da escrita vocal fugada que se lhe segue. Além da Missa, também o *Te Deum*, no início da segunda secção do primeiro andamento, nos remete para este tipo de introdução musical associada a obras de carácter festivo, tanto no círculo sacro como no profano. As restantes excepções encontramos-las nos andamentos destinados ao mesmo versículo, *Peccator videbit*, dos dois Salmos *Beatus vir* (FAA I, 4: 9; FAA I, 5: 7), e em dois andamentos do *Te Deum*, *Te Dominum confitemur* e *Aeterna fac* (FAA I, 9: 1 e 10).

Relativamente às subsecções estritamente instrumentais, a sua extensão é bastante variável, dependendo da dimensão do andamento em que estão inseridas, cada uma pode atingir vinte cinco compassos, sendo nos andamentos solísticos que as subsecções instrumentais apresentam maior expressão. De qualquer modo, o ritornelo inicial, quando existe, é sempre mais extenso que o final. A participação instrumental está assim submetida às características do plano vocal, e na maioria dos casos os ritornelos desempenham a função de apresentação do material motivico e temático a ser utilizado na linha solística, seja na sua versão original ou modificada, além de concluírem e pontuarem o discurso musical, interligando as diferentes secções e assegurando a sua continuidade. Porém, verifica-se que em dezoito andamentos não existe introdução instrumental: quinze excluem qualquer subsecção destinada exclusivamente aos instrumentos, que é o caso da maioria dos que se destinam ao coro. Nestes casos, os andamentos são normalmente de menor dimensão, sendo compostos por uma ou duas breves secções, e a sua função ou é meramente transitiva ou então são fugas, podendo também excepcionalmente encerrar uma obra (FAA I, 7). As excepções são o Dueto solístico e a Fuga de FAA I, 4, o quarteto solístico e a Fuga de FAA I, 5 e ainda o andamento da Missa destinado à rubrica do *Credo*. As duas árias sem ritornelo introdutório inserem-se no grupo de andamentos mais expressivos, em formato de dança lenta, sendo ambas destinadas ao alto solo (FAA I, 4: 3; FAA I, 7: 6).

Quanto às características da participação vocal, encontramos aqui cinco tipologias que se dividem em dois grandes grupos, os andamentos destinados ao *tutti*, onde incluímos os corais e os concertados, e os andamentos solísticos, que abrangem as árias, os duetos e o quarteto para solistas atrás referido. No total, contabilizamos 29 no primeiro grupo e 26 no segundo grupo. É nos andamentos concertados e nas árias solísticas que encontramos a maior diversidade de estruturas formais.

Os andamentos destinados ao coro que apresentam duas secções, AB, podem ter um carácter recitativo, com acompanhamento repetitivo de colcheias nas cordas, em que a divisão formal corresponde à divisão do texto em dois hemistíquios (FAA I, 4: 4), ou

serem marcados pelo contraste, em que uma das secções é uma fuga (FAA I, 7: 1) , ou ainda em *stile pieno* (FAA I, 9: 4), que é o caso dos restantes andamentos corais não fugados. Este tipo de escrita é aqui particularmente relevante, observando-se a sua presença em todas as obras analisadas, com excepção do Gradual *os justi*, que se destina a solistas, surgindo de modo individualizado, num andamento separado, ou como uma secção contrastante de uma estrutura mais ampla; no total, dez andamentos apresentam este tipo de escrita imitativa. Nos andamentos concertados encontramos três tipologias, a estrutura bipartida do tipo AA' ou AB em que a participação solística se reduz ao soprano e alto, que antecedem a entrada do coro, partilhando ou não o mesmo texto (FAA I, 4: 11, 5: 9, 6: 1, 4: 11, 5: 6), a estrutura formal que apresenta três ou mais secções onde a participação de dois ou quatro solistas surge após a secção coral inicial, numa sequência simples de expansão contínua do tipo ABC (FAA I, 4: 9, 5: 8, 7: 14) ou ABCDEF (FAA I, 9: 1), ou então o discurso caracteriza-se pela articulação formal do tipo rondó marcada pela alternância entre quatro solistas e coro, reproduzindo verdadeiramente a estrutura do concerto instrumental (FAA I, 7: 7). Os andamentos com escrita fugada assumem diversas apresentações, onde avultam os jogos de simetria nas entradas das vozes e nas versões do tema utilizadas. Esta relevância da escrita fugada é uma característica comum na música religiosa setecentista, sendo uma técnica comumente utilizada em alguns andamentos da Missa, que são o final da rubrica do Gloria e do Credo, e também do *Te Deum*. Na análise feita, verificou-se que predominam as secções do tipo fugato, integradas numa estrutura formal mais ampla, seja em alternância com secções de escrita solística ou homofónica (FAA I, 6: 1), seja na sequência de uma secção coral de natureza diversa (FAA I, 4: 1, 4: 7, 5: 2, 6: 3, 7: 1, 9: 10). Estas secções apresentam características formais idênticas, sendo globalmente de dimensões bastante circunscritas, uma vez que não ultrapassam muito a exposição inicial ou se limitam a repeti-la de modo diverso, intercalando um ritornelo instrumental (FAA I, 9: 10), com excepção da primeira fuga da Missa (FAA I, 7: 1), a qual, além da exposição, também apresenta uma secção intermédia modulante e uma coda. No caso dos andamentos inteiramente em escrita fugada, estes ostentam uma arquitectura formal mais complexa, que inclui uma exposição completa a quatro vozes ou uma dupla exposição a oito vozes no final do *Te Deum*, entradas supranumerárias por vezes em stretto, contra-exposição, secção modulante intermédia e recapitulação, onde se observam entradas em stretto e a coda final. Todas as fugas apresentam um contratema muito idêntico, baseado em retardos, sendo que no caso das fugas completas, este surge em simultâneo com a primeira entrada do tema, realizado pelos instrumentos.

Relativamente às árias, identificamos sete estruturas diferentes, AA', AB, AA'A''A''', AA'BA''B'', AA'A'', ABA' e AA'BA'', das quais predomina a estrutura estrófica do tipo AA', o que corresponde à tipologia explicitada por Manuel Morais Pedroso para os andamentos solísticos de obras de âmbito litúrgico, os quais este autor designa por *solos* ou *concertados* [1769: 42-43]. Na descrição do modo como se deve estruturar uma ária, Pedroso confirma a relevância e a função das subsecções instrumentais na arquitectura global, mesmo quando a ária não apresenta um ritornelo introdutório, que é caso de *Gloria et dicitiae* e *Domine Fili* de FAA I, 4 e FAA I, 7, respectivamente. A Ária *Miserere* para soprano do *Te Deum* também se estrutura em duas secções paralelas, porém não tem um ritornelo que feche o discurso. Qualquer um destes andamentos solísticos apresenta um discurso de características expressivas, tendo dois deles um acompanhamento instrumental elaborado com motivos repetitivos. A estrutura estrófica bipartida AB é utilizada quando no mesmo andamento solístico estão

presentes dois versículos distintos, sendo a diferenciação do texto assinalada através de material motivico contrastante e de um percurso tonal modulante, enquanto, por sua vez, as estruturas AA'A'' e AA'A''A'''' surgem unicamente em andamentos de um só versículo, nomeadamente, nas Árias para soprano, *Os justí* (FAA I, 8: 1) e *Domine Deus* (FAA I, 7: 5), e da Ária para alto *Tu devicto* (FAA I, 9: 7). Em qualquer uma destas estruturas, porém, sobressai uma planificação de natureza ternária, que se revela quer na retoma da tonalidade principal, quer na citação de elementos motivicos do tema principal na última unidade formal. Em alguns casos, que designaria de pseudo *Da capo*, a recapitulação temática, tonal e de textura é tão evidente que foram classificados como estrutura ternária do tipo ABA' ou AA'BA'', apesar da ausência de repetição do texto inicial, que acontece pelo facto de ser um texto litúrgico, que são as Árias *Lex Dei* (FAA I, 8: 2) e *Venerandum* (FAA I, 8: 1). Na Ária para soprano *Qui sedes* (FAA I, 7: 10), cuja estrutura é também ternária A-A'B-A''B', a divisão do texto em duas partes resulta na existência de duas secções de natureza diversa, que surgem reiteradas, funcionando a apresentação isolada da primeira como introdução vocal.

Quanto ao carácter dos andamentos solísticos, identificamos aqui uma *aria di bravura* destinada ao tenor (FAA I, 9: 8), escrita em 4/4, na tonalidade de Sol maior, com os seus ritmos pontuados, notas rápidas e uma extensão vocal de duas oitavas desenhada logo à partida num longo vocalizo; uma outra destinada ao alto, escrita em Ré menor, em compasso 12/8, cujo tópicu cultivado é o da pastoral italiana, com os seus padrões rítmicos de siciliana, progressões melódicas paralelas de terceiras e sextas e frases de curta duração (FAA I, 5: 3), e uma outra em dueto, de estrutura mista, com duas secções contrastantes, a primeira com estas características e a segunda com um carácter de fúria, que usa de longas frases melismáticas paralelas para representar a ira divina (FAA I, 5: 7). As restantes podem ser agrupadas em seis tipos: árias patéticas ou expressivas, todas escritas em tonalidades menores – Si menor, Fá # menor, Dó menor e Lá menor–; árias ou duetos baseados em ritmos de dança; árias de carácter marcial lento; árias concertadas; um quarteto solístico em estilo contrapontístico; e árias ou duetos em estilo vivaz que são as que predominam. No primeiro grupo incluímos a Ária para alto, flautas travessas, cordas e baixo contínuo, *Tu devicto mortis* (FAA I, 9: 7), escrita em métrica binária, e as árias com acompanhamento instrumental repetitivo realizado pelas cordas, que constitui o suporte rítmico-harmónico do discurso, e que surgem maioritariamente em métrica ternária – 3/8 ou 3/4 – (FAA I, 5: 5 e 9: 12), mas que também podemos encontrar em compasso quaternário na Ária para soprano *In memoria aeterna*, com a mesma instrumentação que a anterior. Nas árias baseadas em ritmos de dança podemos encontrar dois subgrupos, as danças lentas, em 3/4 ou em 12/8, todas destinadas ao alto e escritas na tonalidade de Ré menor, e incluindo as flautas travessas ou de bisel no acompanhamento instrumental (FAA I, 4: 3, 5: 3 e 8: 2); e as danças rápidas, escritas em tonalidades maiores, em compasso 3/8, donde se destaca a Ária de carácter brilhante, de coloratura, *Qui sedes* para soprano, trompas, cordas e baixo contínuo (FAA I, 7: 10) e a Ária *Te gloriosus*, para soprano, violinos e baixo contínuo (FAA I, 9: 2), ou em 3/4 destinada a um dueto de soprano e alto (FAA I, 5: 4). As árias de carácter marcial lento são por sua vez marcadas pela utilização de ritmos pontuados, em compasso quaternário, apresentando idêntico acompanhamento instrumental e estrutura formal. No grupo das árias concertadas inclui-se o Dueto para soprano e alto *Jucundus homo* e a Ária para alto *Dispersit* (FAA I, 4: 5 e 4: 8), que se caracterizam por um acompanhamento instrumental que inclui trompas, oboés, flautas travessas e de bisel, cordas e contínuo, onde predominam as texturas dialogais de grande variabilidade tímbrica. O Quarteto

vocal *Quoniam tu solus* destina-se ao soprano, alto, tenor e baixo solistas, acompanhados pelas cordas que realizam as transições frásicas e assinalam o fechar da participação solística da Missa. Por último, contabilizamos seis árias (FAA I, 4:2, 7: 5, 8: 1, 9: 3, 9: 5 e 9: 11) e três duetos em estilo vivo de matriz vivaldiana (FAA I, 5: 1, 7: 2, 7: 8), todos escritos em métrica binária, onde predominam os motivos de carácter rítmico baseados em escalas e arpejos, os quais surgem de modo imitativo em texturas muito claras, e o movimento do baixo se cristaliza frequentemente em notas repetidas. Neste grupo podemos também encontrar andamentos com uma textura concertante (FAA I, 7: 8 e 8: 1) e com motivos marcados por cromatismos (FAA I, 7: 2).

2. 2. Tonalidades e Planos Tonais

As questões de natureza tonal assumem aqui uma importância transversal, funcionando de forma integrada com os restantes parâmetros musicais, tanto no plano formal de cada obra como ao nível do andamento. Assim, verificamos a existência de estruturas de natureza tonal que condicionam a obra na sua totalidade, como é o caso do *Te Deum*, onde avulta a estrutura tonal tripartida, ou no caso do primeiro *Beatus vir* (FAA I, 4), em que a divisão global em duas partes é reflexo da estruturação tonal e de textura, com a correspondência de andamentos.⁹⁶ Por outro lado, a articulação entre o percurso tonal de cada andamento e a sua estrutura formal resulta de modo a que a maior parte das mudanças de secção sejam assíncronas relativamente às alterações tonais, sendo estas muitas vezes preparadas pelas subsecções estritamente instrumentais, salvo raras excepções como é o caso da *aria di bravura Tu ad dexteris* (FAA I, 9: 8), em que o início da segunda secção coincide com um salto tonal para a relativa menor. Este tipo de articulação complexa contribui, pois, para uma maior fluência e continuidade do discurso musical.

Relativamente às tonalidades utilizadas, verifica-se uma clara prevalência do modo maior, com mais do dobro de andamentos escritos em tonalidades maiores – 47 em modo maior e 20 em modo menor –, sendo Fá maior e Ré maior as tonalidades mais utilizadas, com 24 e 9 andamentos, respectivamente. A esta escolha não será alheio o facto de serem utilizados instrumentos de metal, mas também as características associadas a cada uma das tonalidades, conforme encontramos na tabela de Johann Matheson, em *Das neu-eröffnete Orchestre*.⁹⁷ Assim, à tonalidade de Fá maior correspondem os afectos de generosidade, firmeza e amor, enquanto a de Ré maior corresponde um carácter brilhante e obstinado, características que podem encontrar correspondência nas obras em análise. Por outro lado, a tonalidade menor mais frequente é Ré menor, utilizada sobretudo em andamentos solísticos de carácter expressivo ou pietista, que na mesma tabela é referida como devocional, calma e agradável. Relativamente às restantes tonalidades utilizadas, predominam as tonalidades

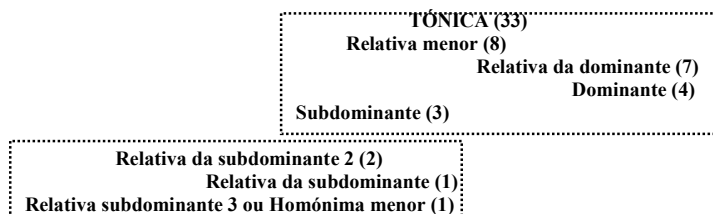
⁹⁶ Ver análise tonal das pp. 18-44

⁹⁷ Cf. Harold POWERS, «From Salmody to Tonality», 2000, pp. 278-280

com armações de clave até dois bemóis e três sustenidos.⁹⁸ Em onze andamentos permanece a utilização de armações de clave abreviadas, com um acidente a menos, reminiscência de práticas notacionais anteriores, nas tonalidades de Ré menor, Lá maior, Sib maior, Dó menor e Sol menor (FAA I, 4: 4, 4: 10, 5: 5, 5: 6, 7: 2, 7: 8, 7: 9, 7: 11, 8: 2, 9: 2, 9: 11). Porém, no caso da Ária para baixo *Dignare Domine* (FAA I, 9: 11), escrita em Lá maior com dois sustenidos na clave, a ausência de um acidente corresponde a uma evocação do universo modal, designadamente do modo hipomixolídio, pelas razões apontadas na análise.

Quanto aos percursos tonais de cada obra, distinguimos duas tipologias: na primeira é favorecida a região tonal das subdominantes, que é o caso do *Beatus vir* (FAA I, 5), onde encontramos andamentos na relativa menor, na subdominante e ainda na relativa da subdominante paralela Mib maior, constituindo esta obra um caso particular no universo de análise; da Missa (FAA I, 7), onde já encontramos um andamento na dominante e outro na relativa menor paralela, predominando, contudo, as tonalidades das relativas menores principal e secundárias, e existindo também um breve andamento na homónima menor; e do Gradual. Na segunda tipologia observa-se um maior equilíbrio entre as regiões tonais da subdominante e dominante, com uma prevalência desta última. Enquadram-se neste grupo a restante versão do Salmo *Beatus vir* (FAA I, 4), a invocação *Domine ad adjuvandum me festina* (FAA I, 6) e o *Te Deum* (FAA I, 9). Globalmente, verificamos que as tonalidades mais importantes de cada obra são, por ordem hierárquica, as seguintes: tónica, relativa menor, mediante, dominante e subdominante, o que no conjunto completa um ciclo de terceiras consecutivas, estruturando-se assim uma organização circular que é característica escrita musical da primeira metade do século dezoito.⁹⁹ Assim, considerando as tonalidades mais utilizadas, podemos esboçar um quadro-síntese ilustrativo das características tonais com a indicação do número de andamentos junto de cada tonalidade. Neste quadro é evidente o predomínio do número de andamentos na tónica (33) e na relativa menor (8) e na relativa paralela da dominante (7), tonalidades que, em conjunto com a dominante (4) e subdominante (3) constituem o grupo tonal mais importante, e que, apesar de se identificarem vários andamentos no sentido das subdominantes, chegando à homónima menor, se verifica que é dada maior importância dada ao lado das dominantes.

Figura 10. 1



Nos andamentos escritos em tonalidade maior, as modulações mais frequentes são, por ordem, à relativa menor, à subdominante e à dominante, embora também

⁹⁸ Dó maior, Dó menor, Fá menor, Fá# menor, Sol maior, Sol menor, Lá maior, Lá menor, Sib maior, Si menor

⁹⁹ Cf. Leonhard RATNER, p. 48 e Joel LESTER, p. 215

surjam com frequência modulações à submediante ou dupla dominante e à mediante menor. Mais raramente, ocorrem modulações a tonalidades mais remotas no círculo tonal, à subdominante secundária (bVII) e respectiva relativa menor paralela, em subsecções intermédias do discurso, mas também à homónima menor, que funciona com recurso estilístico expressivo, protagonizando um efeito surpresa de *chiaroscuro*, a marcar alguns momentos pré-cadenciais (p. ex. FAA I, 5: 3 e 8: 1), ou a sublinhar uma secção de texto particularmente expressivo (p. ex. FAA I, 7: 10), ou ainda associado a andamentos ou secções de relevância simbólico-formal, que é o caso do andamento inicial e do décimo segundo andamento da Missa. A maior parte das fugas encontra-se também escrita em modo maior, e nestes casos avulta a importância da dominante sobre as restantes tonalidades, enquanto nos andamentos mais expressivos se observam percursos tonais marcados sobretudo pela utilização das subdominantes (p. ex. FAA I, 4: 4). Por outro lado, nos andamentos solísticos com maior participação instrumental observa-se uma maior volubilidade tonal, com modulações mais frequentes (p. ex. FAA I, 4: 5), enquanto nos andamentos de *tutti*, de movimento rápido, é mais comum encontrarmos um percurso tonal mais estável, centrado sobre a tónica-dominante-relativa menor-subdominante. Nos andamentos escritos em tonalidade menor, observa-se uma maior instabilidade tonal, predominando as modulações à relativa maior e à dominante menor, embora surjam também incursões tonais à subdominante e relativa maior paralela (VI), bem como à relativa maior paralela da dominante (VII).¹⁰⁰ Consequentemente, nestes casos, são mais frequentes as sequências harmónicas e os cromatismos, observando-se a presença de várias versões da escala menor (p. ex. FAA I, 5: 1, S, c. 38), e recorrendo-se ao acorde napolitano em momentos pré-cadenciais, seja no estado fundamental (FAA I, 5: 5, cc. 25-26), seja na primeira inversão (FAA I, 7: 6, c. 45). Estes andamentos são normalmente escritos em movimento mais lento, estando a maior parte das vezes associados a textos de carácter mais expressivo.

Relativamente à influência do universo modal na concepção tonal do discurso, como já foi referido, esta revela-se na notação, todavia, podemos também encontrar referências de processos de escrita anteriores nas fórmulas cadenciais, sendo bastante comuns as cláusulas do tipo 7-6. Estas cadências surgem amiúde em andamentos escritos em *stile pieno* ou policoral imitativo, ou ainda a encerrar uma secção intermédia de um andamento, como é o caso do final da fuga do décimo andamento do *Te Deum* (c. 62). Sendo este tipo de fórmula cadencial bastante comum, verifica-se em alguns casos a alteração cromática da linha do baixo a fim de evitar o acorde de sexta aumentada, tão em voga na segunda metade do século XVIII, podemos encontrar vários exemplos desta alteração sempre em sequências cromáticas de movimento contrário, designadamente no dueto solístico da Missa *Christe eleison* (FAA I, 7:2, c. 6 e ss.), onde a linha cromática ascendente das partes mais agudas corresponde uma outra descendente no baixo, com modificação cromática das duas últimas notas (vl I: Fá-Fá#-Sol-Sol#-Lá→ org: Ré-Dó-Sib-Si-Lá), e na primeira versão do Salmo *Beatus vir* (FAA I, 4:2, c. 60). Quanto às restantes fórmulas cadenciais, predomina a tipologia baseada no retardo de 5/4→3, bem como a que se estrutura no acorde de 6/4 e respectiva resolução, com derivação ornamental da linha melódica vocal ou instrumental que realiza uma escapada ascendente.

IV-III-IV-II-I ou I-II-I
8-6/4—5-8 6/4-5-8

¹⁰⁰ O que estará de acordo com os princípios teóricos da tonalidade na primeira metade do século XVIII, cf. LESTER, p. 215.

Contudo, as restantes configurações da cadência perfeita com ou sem retardo da terceira no acorde de V, bem como as cadências imperfeitas e plagais tenham também uma presença significativa no discurso musical¹⁰¹.

Em todas as obras analisadas se observa a utilização de técnicas de escrita que encontramos na obra de outros compositores coevos, embora com finalidades diversas, designadamente, o acorde sétima diminuta, as notas pedais e as sequências. Quanto ao acorde de sétima diminuta, este apresenta vários tipos de utilização, quer como marcador de frase cadencial num andamento de *tutti* num ponto de resolução da tensão discursiva, como por exemplo no *Kyrie* da Missa (FAA I, 7: 1, c. 12 e 67; 7: 3, c. 145), onde assume a função de dominante da dominante, sendo portanto um acorde alterado cromaticamente; quer como ponto culminante da linha solística – *cadenza* –, que é o caso da Ária *Gloria et divitiae* do segundo *Beatus vir* (FAA I, 4: 3 c. 50), embora existam pontos de cadência solística em que é utilizado o acorde de sétima da dominante (p. ex. FAA I, 4: 2, c. 68); quer protagonizando uma modulação por movimento cromático no baixo (FAA I, 4: 4, c. 7) ou por salto (FAA I, 9: 13, c. 2); quer ainda como coloração expressiva que sublinha alguns elementos do texto como *mortis* (FAA I, 9: 7, c. 11) ou *deprecationem* (FAA I, 7: 9, c. 4), ou ainda *pretioso sanguine* (FAA I, 9: 9, c. 13). Verifica-se que na invocação *Domine ad adjuvandum*, no Gradual *Os justi* e no *Te Deum* não encontramos as duas primeiras utilizações acima referidas, aliás como também outras características, podendo-se daí formular a hipótese destas obras serem posteriores às duas versões do Salmo *Beatus vir* e à Missa em Fá. De um modo geral, são também bastante comuns as sequências de acordes sétimas consecutivas, percorrendo o círculo das quintas dentro da mesma tonalidade (p. ex. FAA I, 7: 1, cc. 55-57), que surgem sobretudo em subsecções perorativas ou pré-perorativas, ou então as séries de acordes de 2/4/6 e 5 em sequências descendentes, empregues sobretudo em andamentos expressivos (p. ex. FAA I, 4: 4). No que respeita às notas pedais, verifica-se que é uma técnica utilizada sobretudo em subsecções perorativas, surgindo na linha do baixo contínuo e também nos violinos (FAA I, 4: 3, cc. 49-50) ou nas flautas (FAA I, 4: 8, cc. 45-46), porém, as notas pedais surgem também em frases iniciais dos andamentos (p. ex. FAA I, 7: 3, cc. 10-14; FAA I, 8: 1, cc. 3-4) ou de secções vocais (FAA I, 9: 5, cc. 30-31). Em dois andamentos de *tutti* mais extensos (FAA I, 7: 4; 9: 1) acontecem também sequências de notas pedais de dimensão variável, resultando em linhas melódicas de valores longos, ou então uma pedal da tónica preparando a inflexão tonal à subdominante e depois da dominante que prepara a cadência final (FAA I, 7: 3, c. 128 e ss.). Quanto às sequências, estas surgem tanto em frases intermédias do discurso como em pré-perorativas, alternando por vezes com frases de notas pedais (FAA I, 9: 2), e assumindo diferentes configurações, seja no sentido das subdominantes, isto é como uma série de dominantes consecutivas, sendo esta a mais comum, seja no das dominantes (FAA I, 9: 1, cc. 66-70). Também as podemos dividir em dois grupos: sequências modulantes, como as que são elaboradas sobre uma linha cromática ascendente no baixo (p. ex. FAA I, 9: 3, cc. 27-30; 9: 9, cc. 9-12), e as sequências fechadas ou não modulantes que percorrem os diferentes graus da hierarquia de uma tonalidade (FAA I, 8: 2, cc. 72-78), por vezes numa série de acordes de sétima, como é mais comum nas escritas do Barroco tardio (FAA I, 7: 1, cc. 55-57). É de notar que a maior parte das alterações introduzidas nos manuscritos, designadamente nos dois Salmos *Beatus vir*, consiste no expurgo de algumas sequências

¹⁰¹ Ver apêndice F.

perifrásticas do discurso. Neste aspecto, só notamos uma utilização mais alargada em vários andamentos da Missa, recordando por vezes a escrita vivaldiana.

Relativamente às características dos processos modulantes, nos andamentos em modo maior, as modulações à relativa menor são realizadas maioritariamente por um breve movimento harmónico marcado pela alteração cromática da terceira do acorde de III, por vezes com uma alteração cromática no baixo (Tónica: I-(V)-III= Relativa menor: V→I), como por exemplo em FAA I, 4: 5, cc. 33-34. Ocorrem também por sequência modulante (p. ex. FAA I, 9: 1, c. 67 e ss.); através da submediante, que assume posteriormente as funções de subdominante (FAA I, 9: 1, cc. 4-5); e precedida de modulação à dominante (Dominante: V=Relativa menor: IV→II→V→I). Em alguns casos, a mudança tonal faz-se de modo directo, sem recurso a qualquer pivô (p. ex. FAA I, 9: 1, cc. 44-45; 9: 8, c. 40). Nas modulações à dominante, o processo mais comum é através da dupla dominante, seja por movimento cromático ascendente no baixo (Tónica IV→II6= Dominante V6), em FAA I, 4: 1, cc. 38, seja por uma cadência contrapontística em movimento contrário (Tónica V6= Dominante I6→V346→I), em FAA I, 4: 8, c. 10. As modulações à subdominante são frequentemente precedidas por uma inflexão tonal à relativa menor paralela (RmSD: I= Subdominante: VI-V-I) ou então ocorrem por alteração cromática descendente do sétimo grau, transformando a tónica numa sétima da dominante (FAA I, 7: 4, cc. 17). As modulações à relativa da dominante são habitualmente precedidas da relativa menor, passando então o I desta última a IV da primeira (FAA I, 9: 14, 40-41). Nos andamentos em modo menor, as modulações à relativa maior predomina a tipologia que envolve uma prévia digressão tonal à subdominante, a qual passa a desempenhar a função de submediante (Subdominante: I= RM: II→V→I) que podemos encontrar em FAA I, 4: 2, c. 25. Identificamos também processos modulantes em sequência (FAA I, 7: 2, c. 15) ou através do sexto grau, quando este assume a função de IV na relativa (FAA I, 9: 12, c. 17). Por vezes, observa-se o recurso prévio à relativa maior paralela da dominante, que então funciona como dominante da relativa (FAA I, 4: 3, c. 31), ou então a modulação resume-se a um mero salto tonal que coincide com o início de uma secção formal contrastante (FAA I, 4: 9, c. 11; 9: 8, c. 40). As modulações à subdominante surgem através da alteração cromática da terceira do acorde da tónica (FAA I, 7: 6, c. 27), enquanto aquelas à dominante menor são marcadas pela sugestão da dupla dominante (FAA I, 7: 1, c. 36). A frequência de modulações está directamente relacionada com as características expressivas do texto.

2. 3. Ritmo

Relativamente às características rítmicas das obras analisadas, podemos estruturar as observações finais em vários aspectos: tipos de compasso, células rítmicas e relação entre o plano do ritmo e o texto literário. O universo de tipos de compasso utilizados não é muito extenso, predominando a métrica binária sob diferentes configurações: C, $\left| \begin{array}{l} C \\ 2/4, 12/8 \end{array} \right.$, tal como se pode verificar a partir da figura que se segue:


Figura 10. 2








Tipo de compasso	Total de andamentos
C	35
3/4	8
3/8	6
♩	1
2/4	1
12/8	1
C e 3/4	2
C, 3/4 e C	1
C e 12/8	1

Nos andamentos escritos em compasso quaternário, C, podemos encontrar uma grande diversidade de tópicos e estilos, designadamente: concertado (FAA I, 5: 6); coral homofónico (FAA I, 7: 16); policoral imitativo (FAA I, 9: 4); estrito, concretizado na fuga ou fugato (FAA I, 9: 14; 5: 2); misto (FAA I, 4: 9); recitativo (FAA I, 7: 9); vivaz (FAA I, 8: 1); *bravura* (FAA I, 9: 8); fúria (FAA I, 5: 7); teatral (FAA I, 7: 5 e 9: 5); marcial lento (FAA I, 6: 2); expressivo (FAA I, 9: 7); e abertura francesa (FAA I, 9: 1). Encontramos um único exemplo de escrita em *allabreve*, trata-se da fuga final da rubrica do *Gloria* da Missa (FAA I, 7: 13), claramente evocativa do estilo vocal mais estrito, e também um em compasso binário simples, 2/4, que é o caso da Ária de carácter vivaz *Potens in terra* (FAA I, 4: 2).

Já no que concerne aos andamentos escritos em métrica ternária ou de subdivisão ternária do tempo, encontramos-os frequentemente grafados de modo arcaizante, com C 3/8, C 3/4 ou C 12/8, podendo-se encontrar na mesma obra andamentos com esta indicação e com a simbologia rítmica simplificada posterior (FAA I, 4: 1 e 5); porém, tal como sucede nas armações de clave não descortinamos qualquer significado relevante no discurso musical, parecendo este facto consistir numa mera reminiscência da antiga notação mensural branca. Praticamente todos os andamentos escritos neste tipo de compasso apresentam um carácter de dança, seja ela rápida ou lenta, podendo-se caracterizar por uma escrita muito brilhante, com excepção da Ária expressiva para soprano *Miserere* do *Te Deum* (FAA I, 9: 12) ou da Ária para alto *Domine Fili*, de carácter recitativo, com bastante ornamentação vocal e acompanhamento repetitivo. Assim, todos os restantes andamentos escritos em compasso ternário têm por matriz rítmica um padrão de dança rápida que podem também incluir secções em fugato (FAA I, 6: 3) ou constituírem na íntegra uma fuga (FAA I, 7: 3). No caso do compasso 12/8, este surge associado a andamentos de carácter mais expressivo (FAA I, 5: 3), evocando a siciliana, ou em secções contrastantes justapostas, como é o caso do dueto *Peccator videbit* (FAA I, 5: 7). Para além deste dueto constituído por quatro secções em que alternam os compassos 12/8 e C, identificamos ainda dois andamentos em que as mudanças de secção são marcadas por uma métrica diferente, designadamente, o primeiro e o décimo andamento do *Te Deum*, em que alternam a divisão binária e ternária, C -3/4-C e C-3/4, respectivamente. Em diferentes andamentos do primeiro *Beatus vir* (FAA I, 4) observa-se a marcação irregular da barra de compasso, onde podemos encontrar grupos de dois compassos, como era prática comum na época (FAA I, 4: 2; 4: 5; 4: 11), mas também noutros, escritos em compasso ternário, em que temos grupos de dois ou três compassos, consoante a circunstância do discurso, por exemplo, no terceiro andamento de FAA I, 4, no compasso 23 da transcrição, estão contidas três unidades que concluem uma frase transitiva instrumental, sendo esta a razão do alargamento do grupo rítmico. Razões idênticas parecem fundamentar este tipo de opção de escrita a

partir do compasso 47 do mesmo andamento. Verifica-se frequentemente neste tipo de compassos a utilização de processos cadenciais com hemiolias, marcados pela modificação da acentuação rítmica regular de três tempos, por vezes de forma desfazada em partes diferentes, dando assim um efeito muito particular de coexistência de diferentes níveis rítmicos (p. ex. FAA I, 4: 12, cc. 20-21).

No que se refere às células rítmicas utilizadas, globalmente podemos fazer uma distinção entre os planos vocal e instrumental, isto apesar da generalidade do material motivico se fundar na prosódia do texto. Ainda assim é possível identificar planos rítmicos de natureza estritamente vocal ou instrumental, designadamente, nos andamentos corais de movimento vocal silábico de valores rítmicos mais longos, onde os instrumentos – violinos e por vezes oboés – realizam um acompanhamento repetitivo de colcheias ou semicolcheias, resultando assim numa textura recitativa (p. ex. FAA I, 4: 4 ou 9: 13); e nos andamentos de *tutti*, com larga participação vocal e instrumental, em que os violinos surgem frequentemente a desempenhar uma função de propulsor do discurso, com linhas melódicas marcadas pelo movimento intenso de escalas e arpejos em semicolcheias, e os instrumentos de metal, conjuntamente com os timbales, utilizam um conjunto de células rítmicas características. É também frequente encontrarmos um acompanhamento instrumental repetitivo, de grupos de colcheias ou semicolcheias, seja nas árias, seja em andamentos de *tutti*, que resulta num efeito rítmico percussivo (p. ex. FAA I, 9: 1 e 9: 5), ou então de células rítmicas fundamentais, como por exemplo  (p. ex. FAA I, 6: 2).

Predominam as células rítmicas de divisão regular. As únicas quiálteras presentes, tanto nas linhas vocais, como instrumentais, são as tercinas de colcheias ou de semicolcheias, as primeiras surgem unicamente na subsecção perorativa da Ária para alto *Gloria et divitiae* (FAA I, 4: 3), enquanto as segundas aparecem também nas linhas instrumentais de alguns andamentos de concertados, e em algumas árias (p. ex. FAA I, 7: 4), conferindo uma particular vivacidade ao discurso. Apesar de não existirem alterações rítmicas significativas, o modo como é elaborada a textura instrumental em vários andamentos concertados e corais de ampla participação instrumental resulta numa grande diversidade de acentuações rítmicas que frequentemente mascara um pouco a estruturação de tempos fortes e fracos dos compassos; assim, o discurso parece avançar com uma marcação unitária do tempo, especialmente nas partes de sopro. Pode observar-se este tipo de escrita em particular no *Te Deum*. Quanto à tipologia das células rítmicas, verifica-se a prevalência de estruturas básicas baseadas em pés de verso onde avultam o anapéstico, o dáctilo, o iâmbico, o trocaico e o anfibraco. É também muito frequente encontrarmos a combinação rítmica de raiz marcadamente anapéstica,  (p. ex. FAA I, 9: 3), bem como células rítmicas pontuadas, especialmente nos andamentos escritos em métrica ou divisão ternária, e ainda segmentos rítmicos caracterizados por um maior movimento na primeira metade do compasso (p. ex. FAA I, 5: 1). Neste aspecto, o primeiro *Beatus vir* (FAA I, 4) constitui um exemplo de consistência rítmica, caracterizando-se pela utilização reiterada de fórmulas rítmicas idênticas de raiz anapéstica no início de cada um dos andamentos solísticos e concertados (1.º, 2.º, 3.º, 5.º, 6.º e 8.º andamentos respectivamente: 3/8 ; 2/4 ; 3/4 ; 3/8 ; C ; C ). É também de relevar o facto de só encontrarmos dois andamentos que se iniciam em anacruse, que é o caso das duas Árias para alto: *Lex Dei* do gradual (FAA I, 8: 2) e *Te Martyrum* do *Te Deum* (FAA I, 8: 3), mesmo em ocasiões do tema vocal principal se iniciar em anacruse – o mesmo vem exposto no ritornelo

introdutório de modo diverso, sem o gesto rítmico anacrúsico, como é o caso do dueto solístico *Qui tollis* da Missa (FAA I, 7: 8) –; bem como a relevância das pausas na estruturação rítmica do material temático, vindo a pontuar a maioria das linhas solísticas, especialmente na sua fracção introdutória, onde a linha melódica é quase sempre mais silábica.

Registamos ao longo da análise que a formulação rítmica do material temático e motivico está intrinsecamente ligada às características do texto literário, observando-se com rigor a sua prosódia nas secções silábicas. Quanto às secções melismáticas, verificamos que as mesmas se restringem às sílabas longas de um conjunto restrito de palavras, designadamente: *gloria, laudamus, terra, irascetur, miserere*, etc. Neste aspecto predomina a ornamentação melódica de semicolcheias nas palavras que exprimem uma ideia de exaltação, seja ela apologética (p. ex. FAA I, 9: 1), seja de admoestação (FAA I, 5: 7).

2. 4. Configurações Melódicas

Neste capítulo temos que distinguir o material melódico quanto à sua origem, vocal ou instrumental, ainda que se observe uma frequente interação melódica entre estes dois planos (p. ex. FAA I, 7: 4), e quanto ao tipo de andamento em que é utilizado, seja ele solístico, concertado, coral homofónico ou fugado. Globalmente, porém, podemos observar que a elaboração melódica se baseia em tipologias pré-definidas, visíveis em todas as obras analisadas, aliás, de acordo com as práticas composicionais coevas, onde avultam as escalas, que podem chegar às duas oitavas na *aria di bravura*, e os arpejos, especialmente o que se baseiam na tríade da tónica. Podemos também encontrar melismas de escalas apoiados em ornatos de passagem, tanto nas partes vocais como instrumentais (p. ex. FAA I, 4: 8), ou escalas elaboradas em sequências de terceiras consecutivas (p. ex. FAA I, 5: 6), ou ainda com recurso à antecipação melódica (p. ex. FAA I, 4: 2); notas repetidas, seja em trémulos consecutivos nos instrumentos, seja em breves motivos vocais reiterados em sequências harmónicas (p. ex. FAA I, 9: 2); síncopas, em elementos temáticos principais (p. ex. FAA I, 8: 1 ou 9: 5) ou em segmentos perorativos (p. ex. FAA I, 7: 5); motivos marcadamente instrumentais em linhas vocais (p. ex. subsecção perorativa de FAA I, 7: 4); linhas melódicas elaboradas em formato de *cantus firmus* (p. ex. FAA I, 6: 3); notas alternadas de modo rápido como um trilo, nas secções de movimento rápido (p. ex. FAA I, 4: 9 ou 9: 3); amplo uso dos retardos na elaboração melódica, seja em linhas solísticas (p. ex. FAA I, 7: 8), seja em andamentos corais (p. ex. FAA I, 9: 9); melodias quebradas com uma nota de apoio (p. ex. FAA I, 7: 7); salto melódicos de diferente extensão, com destaque para os de sétima maior ascendente para apogiatura inferior, que surgem no início da Ária para soprano *In memoria aeterna* (p. ex. FAA I, 4: 6); cromatismos (p. ex. FAA I, 9: 12); segmentos melódicos estereotipados com funções de acompanhamento harmónico-rítmico ou repetidos em sequência, ou ainda em diálogos instrumentais; estruturas melódicas muito segmentadas por pausas (p. ex. FAA I, 5: 1); e ainda linhas melódicas onde predominam os arpejos de orientação diversa, os trémulos, as escalas, os saltos repetidos, sem relevância melódica significativa, apenas como

decoreção melódico-rítmica que compõem o tecido de fundo da textura discursiva, característica que podemos encontrar nas linhas dos violinos na maior parte dos andamentos de *tutti*. São também de relevar as linhas melódicas ascendentes e descendentes adornadas com grupetos de divisão rítmica regular (p. ex. FAA I, 5: 6) ou com tercinas de semicolcheias (p. ex. FAA I, 7: 4). Observa-se frequentemente uma complementaridade motívica entre as diferentes partes envolvidas no discurso, relevante sob ponto de vista da textura, assim, enquanto o baixo realiza notas repedidas ou graus conjuntos, os violinos ou as linhas vocais apresentam um contorno melódico mais elaborado, de arpejos e notas pontuadas (p. ex. FAA I, 4: 6 e 6: 2).

Quanto ao material melódico de raiz vocal, este tende a incorporar na sua morfologia a métrica do texto, assim, a maioria dos temas e motivos de origem vocal que surge em andamentos solísticos apresenta inicialmente características silábicas, desenvolvendo posteriormente um recorte mais ornamental, integrados em frases mais longas. No caso dos andamentos corais esta diferenciação da escrita mantém-se, caracterizando-se o discurso por um movimento homofônico nas subsecções iniciais para posteriormente assumir contornos melismáticos de características diversas. No caso dos andamentos rápidos, os melismas aproximam-se da escrita instrumental, enquanto as ornamentações melódicas nos andamentos lentos resultam normalmente numa textura polifônica de cariz contrapontístico, que utiliza valores rítmicos mais longos. No caso dos temas das fugas e fugatos, conforme se pode verificar na figura 10. 3, onde estão representadas as estruturas melódicas, a maior parte inicia-se na dominante, não excedendo o âmbito de um intervalo de quinta perfeita ou de sexta menor, tanto em modo maior, como em modo menor, com exceção da fuga do décimo andamento do *Te Deum* (FAA I, 9), que apresenta o âmbito de uma oitava a partir do quinto grau. Não será, pois, de estranhar que o material temático utilizado apresente muitos elementos comuns, baseados maioritariamente nas notas da tríade da tónica. Predomina neste grupo o movimento descendente para a tónica, que aqui exerce um efeito gravítico, enquanto nos temas de movimento inverso estes surgem sempre na sequência de uma modulação anterior, à dominante. Dos temas que se iniciam na tónica, dois são modulantes, sendo o da fuga final do *Te Deum* o mais extenso e também o único que apresenta um âmbito de oitava. Este último encontra-se dividido em duas subfrases de dois compassos, apresentando, pois, uma estrutura melódica mais equilibrada, de acordo com o princípio da frase perfeita de quatro compassos. De relevar as características rítmicas do tema utilizado no 1terceiro andamento da Missa em Fá, evocativo de um estilo de escrita mais conservador, apresentando simultaneamente um âmbito muito limitado de quarta perfeita. Quanto aos contratemas, a maioria apresenta uma tipologia idêntica, que se caracteriza pela utilização da figura melódica do retardo, seja da sensível, 8-7-8 ou 5-#4-5, numa modulação à dominante, seja da mediantes, 5-4-3-4-3, a única exceção verifica-se no terceiro andamento da Missa, em que o contratema consiste num tetracórdio descendente da tónica à dominante, mas neste caso, é o próprio tema que integra a figura do retardo, uma modulação à dominante. No tratamento imitativo do tema, encontramos o recurso à aumentação, à diminuição, à inversão e ao stretto.

Figura 10. 3


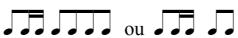

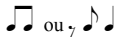
Material temático das fugas e fugatos			
Tema	Contratema	Compasso	Referência
123134-5		60	FAA I, 6: 3
134-531-531-5-5-#4-5	8-7-6-5	24	FAA I, 7: 3
1-3-5-6-5, 8-7-5-8-7675-9-5	8-75-7-8-7-5-#4-5	1	FAA I, 9: 14
1-4-3-21		44	FAA I, 6: 3
5-1-7-73-2-5		36	FAA I, 6: 3
5-31-2-1	88-7-8	1	FAA I, 5: 2
5-3-21-6-5	8-8-7-8	1	FAA I, 4: 7
5-5-1, 2-34-5-4-3-21	8-7-8	28	FAA I, 9: 10
555-6-567-8-5 (111-3-234-5)	5-43-4-3 (8-76-7)	47	FAA I, 6: 1
5-6-3-4-5-(3)	8-7-8	1	FAA I, 7: 13
55-6-789-7587-8	5-#4-5	67	FAA I, 4: 1
5-b3-1-b6-5-4-b3	(3-2-1-7-1)	26	FAA I, 7: 1

No que respeita ao material temático vocal dos andamentos solísticos, as suas características estruturais não diferem muito do das fugas, designadamente, nos graus da escala em que se iniciam – tónica ou dominante – e na dependência melódica das notas da tríade da tónica e da respectiva escala. Porém, o contorno melódico e as características rítmicas do mesmo são bem mais complexas. Os temas apresentam uma extensão e âmbito muito diversos consoante o tipo de ária e a extensão do texto, e surgem primeiramente no ritornelo introdutório, exceptuando quando este não existe (FAA I, 4:3, 7: 6, 7: 11), frequentemente com pequenas modificações melódicas ou então com a aposição de algumas células de âmbito estritamente instrumental que habitualmente cumprem a função de preenchimento rítmico até à entrada do tema principal em anacruse (p. ex. FAA I, 4: 1 e 5: 4). Ainda assim, a relação entre o plano vocal e instrumental, neste aspecto, funciona de modo diferenciado, isto é, se por um lado, existem andamentos cuja participação instrumental não apresenta pistas do material melódico de origem vocal (FAA I, 5: 5) ou onde se descortina unicamente a sua estrutura harmónica no ritornelo inicial (FAA I, 9: 12), ou ainda não expõe o tema principal na sua totalidade (FAA I, 4: 8 e 5: 4), por outro, verifica-se a existência de material temático principal que aparece unicamente nas linhas instrumentais, associado a um determinado elemento do texto, não por identificação com a prosódia, mas por representação do sentido do mesmo (FAA I, 6: 1). Verifica-se que a estrutura do texto literário tem reflexos não só na arquitectura formal do andamento, como acima foi referido, como também no número de frases e motivos que constituem o material temático (p. ex. FAA I, 4: 1). Em oito dos andamentos analisados se verifica que a divisão literária, seja em versículos diferentes (FAA I, 9: 5), seja em vários segmentos do mesmo versículo (FAA I, 5: 4; 7: 1; 7: 8; 7: 10; 8: 2; 9: 7; 9: 8) resulta na utilização de mais que um tema, na maior parte dos casos de características contrastantes. Também no plano instrumental se podem identificar vários temas nos ritornelos intermédios do mais extenso andamento coral (FAA I, 9: 1), que sublinham as secções contrastantes.

Esta correspondência entre texto e material temático facilita os processos de fragmentação e conseqüente derivação ou expansão e recomposição motivicas. Assim, podemos ter temas compostos por elementos contrastantes (p. ex. FAA I, 5: 6; 7: 5; 8: 1) ou verificar que estes últimos derivam de uma única estrutura melódica (FAA I, 7: 10 e 8: 1), ou ainda que as várias frases que compõem um tema principal surgem por ordem diversa no ritornelo instrumental (p. ex. FAA I, 5: 7; 6: 2 e 7: 2). Paradoxalmente, a

fragmentação motivica concorre para a consistência temática e motivica da escrita de FAA, uma vez que circunscreve o material melódico utilizado, especialmente nos andamentos solísticos (p. ex. FAA I, 7: 6). Já no que respeita aos andamentos concertados ou de *tutti*, esta unidade motivica é habitualmente obtida com recurso a figuras pré-estabelecidas, sobretudo no plano instrumental, enquanto nas linhas vocais vai surgindo sempre material novo (FAA I, 4: 9 e 7: 14), embora se possa verificar a existência de processos de derivação rítmica mesmo nas partes vocais, em que a mesma estrutura melódica base surge com características rítmicas diversas nas diferentes vozes (FAA I, 9: 6).

Figura 10. 4

Tipo	Figuras	Descrição	Contexto utilização
A		Alternância de duas notas em trilo ou à distância de 3. ^a ou 4. ^a , ou ainda em arpejo rápido	Diálogos imitativos, demarcação frásica; surge também nas partes vocais
B		Reiteração da mesma nota	Diálogos imitativos, em particular nos instrumentos de metal e nos timbales; marcadores formais
C		Alternância de duas notas em trilo	Diálogos imitativos
D		Salto de oitava	Marcadores formais

Conforme se pode verificar no quadro-síntese anterior, aquelas figuras baseiam-se em fórmulas rítmicas básicas, desempenhando uma função de carácter mais rítmico que melódico. É também possível identificar variantes rítmicas e melódicas, porém, o modo como se entrecem os diálogos baseados nestas figuras confere ao discurso grande consistência motivica. Esta técnica de fixar uma galeria de motivos ou de modelos rítmicos, aos quais são atribuídas também funções de relevância formal, constitui um recurso técnico e estilístico muito utilizado por Francisco António de Almeida na maior parte das obras analisadas, recurso este designado por alguns autores de *figurae* ou *manieren*¹⁰². Assim, é bastante comum que o início de uma nova secção ou frase vocal seja sublinhado pelo aparecimento de figuras do tipo A nas linhas instrumentais, bem com a aproximação da peroração final de um andamento de *tutti* ser marcada por figuras do tipo D. Paralelamente, identificamos algumas similitudes entre as linhas vocais de *tutti* e o cantochão, no tipo de contorno melódico e na utilização de valores rítmicos mais longos. Assim, não se verifica a utilização de uma determinada estrutura melódica identificável, com excepção daquela que surge no sexto andamento do *Te Deum* (FAA I, 9: 6), mas sim linhas de recitação em formato de *cantus firmus* (p. ex. FAA I, 5: 8; 6: 3; 7: 7).

Relativamente ao âmbito dos temas encontramos situações muito diversas, desde estruturas melódicas muito limitadas, circunscritas a um intervalo de quarta descendente (FAA I, 4: 3; 9: 9), até à oitava e meia da Ária para baixo do *Te Deum* (FAA I, 9: 14). Globalmente, predominam os temas com âmbito de oitava, por vezes com um primeiro elemento de âmbito mais restrito de quinta perfeita, que posteriormente se alarga até à oitava (p. ex. FAA I, 4: 11). A maior parte das linhas solísticas, na sua totalidade, apresenta um âmbito de oitava e meia (S: Dó#3-Lá4; A: Lá2-Ré4 ou Ré3-Ré4; T: Ré2-Ré4; B: Lá1-Mi3), embora as árias para alto tenham, por vezes âmbitos mais restritos, de oitava ou de nona, e da *aria di bravura* para tenor do *Te Deum*, cujo vocalizo inicial atinge duas

¹⁰² Cf. LESTER, 1994: 163.

oitavas (R62-R64). Neste aspecto os âmbitos das linhas solísticas não diferem das restantes, com exceção da linha do baixo, que desce até ao Fál ou, excepcionalmente, ao Mi1, no andamento coral *Exortum est* (FAA I, 4: 4), para ilustrar retoricamente a expressão *in tenebris*. Verifica-se também a existência de casos de pequenos segmentos melódicos alternativos, na Ária para soprano *In memoria aeterna* (FAA I, 4: 6). Quanto à sua extensão, uma significativa parte dos temas estrutura-se em grupos de dois a quatro compassos chegando por vezes aos oito compassos (FAA I, 7: 6). Nestes casos, a organização frásica evidencia uma regularidade de dois ou quatro compassos, em que o contorno melódico apresenta frequentemente características de simetria. Todos os temas nestas circunstâncias estão escritos em tom maior (FAA I, 4: 1; 4: 5; 7: 6; 8: 1; 9: 11). Aliás, o respeito pelas regras de compensação melódica da escrita contrapontística é um traço constante no material temático utilizado.

2. 5. Indicações de Execução

As indicações de execução que identificamos neste trabalho dividem-se em cinco grupos: ornamentos, indicações de textura, de movimento, de execução técnica instrumental e de expressão. Quanto aos ornamentos, encontramos em dezoito andamentos a indicação de trilo, grafado com *t.*, que surge unicamente nas linhas vocais solísticas mais agudas e nas linhas instrumentais, com exceção do baixo contínuo e dos timbales¹⁰³. No discurso musical, os trilos aparecem quer em momentos cadenciais (FAA I, 4: 1, c. 41; 6: 2, c. 3), quer em sequências melódicas pré-cadenciais e intermédias (p. ex. FAA I, 7: 10; 8: 2; 9: 2), quer ainda em notas longas que, sendo os mais comuns, podem preencher um ou dois compassos inteiros, tanto numa parte solística (p. ex. FAA I, 9: 3) como instrumental (p. ex. FAA I, 4: 8). Surgem também escritos por extenso nas linhas solísticas (p. ex. FAA I, 4: 9). Para além dos trilos, encontramos as apojeturas superiores, que, apesar de em menor número, aparecem recorrentemente sobretudo em momentos cadenciais, grafadas de modo ordinário com uma pequena figura ♪ aposta à nota principal, mas também no início de uma frase solística (FAA I, 9: 7, c. 10). De qualquer modo, as apojeturas inscritas no contorno melódico apresentam aqui duas tipologias quanto à sua função melódico-harmónica, as mais frequentes são dissonâncias de resolução 4→3, normalmente precedidas de antecipação (p. ex. FAA I, 6: 2, c. 3), as restantes constituem uma nota consonante que prepara uma dissonância do sétimo grau abaixado, inserida no contexto de uma clara função harmónica do tipo $I_{b7} \rightarrow IV$. As primeiras surgem também frequentemente escritas por extenso, isto é, não grafadas com a pequena colcheia (FAA I, 4: 2, c. 4)¹⁰⁴. Encontramos também grupetos de três notas, escritos por extenso no contorno melódico de uma linha solística, que começam uma

¹⁰³ A ausência de indicações de ornamentos nestes instrumentos não significa, como se sabe, que os seus executantes não acrescentassem ornamentos improvisados de acordo com os medelos coevos. Relativamente à prática da ornamentação nos timbales cf. John Michael COOPER, «Timpani parts in German Baroque music – The *Schlagmanieren* revisited», *EM*, vol. XXVII, 2, pp. 249-264.

¹⁰⁴ Sobre o modo de execução das apojeturas e trilos na música italiana da primeira metade de setecentos cf. Frederick NEUMANN, 1983, pp. 164-177 e 345-364.

terceira acima da nota precedente e terminam na mesma (FAA I, 4: 3, c. 1) ou em formato de tercinas de semicolcheias encabeçando um grupo de notas repedidas, que, iniciam e concluem na mesma nota, consistindo numa rápida inflexão de terceira (FAA I, 7: 4, c. 6 e ss.)

Quanto às restantes indicações de execução relativas à textura e à dinâmica, todas que relevam a alternância da escrita concertada, *tutti-soli*, designadamente, quando o violoncelo assegura sozinho – *violoncello solo* –, ou pelo menos sem a participação do órgão – *senz'organo* –, a linha do baixo, uma vez que a sua parte continua a ter cifras para realização de contínuo, nas secções solísticas das árias ou em andamentos solísticos na sua totalidade (p. ex. FAA I, 5: 7; 9: 2); a interrupção da participação dos oboés nas secções solísticas de um andamento concertado – *flauti trav. senza hautb.* –, quando partilham as mesmas partes das flautas travessas (FAA I, 4: 1); bem como a indicação de alteração de volume – *piano* ou *forte* – associada à participação solística ou então a uma secção coral particularmente expressiva, como é o caso do décimo segundo andamento da Missa, onde surge a indicação de *pianissimo*. Encontramos também outras indicações de execução, nomeadamente nas partes de violino, *spizzicato*, que corresponde certamente à designação mais comum de pizicato¹⁰⁵; *col piombo*, que significa muito provavelmente a execução com um plectro metálico¹⁰⁶, *con sordini* (p. ex. FAA I, 5:3) e também a indicação para tocar de modo picado ou destacado, vulgarmente designado por *staccato*, que aparece também nas linhas solísticas (p. ex. FAA I, 9: 12), grafado por uns pequenos episemas verticais acima das notas, que Francisco Inácio Solano designa por batidos ou soltos¹⁰⁷.

Relativamente às indicações de movimento, de um total de cinquenta e seis andamentos analisados, pouco menos de metade, vinte e três, apresentam uma indicação de movimento. Neste conjunto, incluem-se também aqueles que integram secções de movimento contrastante, como no andamento inicial do *Te Deum*, em que encontramos a indicação de *grave* e *spiritoso* nas duas secções iniciais, respectivamente, ou no dueto solístico *Peccator videbit*, estruturado na alternância de duas secções, a primeira em *adagio* e a segunda em *allegro*, consubstanciando dois afectos contrastantes; ainda em andamentos longos, de expansão contínua, divididos em várias secções, algumas das quais de movimento diverso (p. ex. FAA I, 7: 4). A situação mais comum é a de cada andamento ter uma única indicação de movimento, predominando os andamentos rápidos do tipo *Allegro* (11). Ainda neste grupo incluímos os que têm a indicação de *Vivace* (2), de *Spiritoso* (1+1 secção) e um dos que são escritos em *tempo giusto* (FAA I, 9: 11). Contudo, estas indicações dizem respeito especificamente ao modo como se devem executar os andamentos a que estão associadas e não à velocidade, assim, não será surpresa que a indicação de *tempo giusto* surja em dois andamentos de carácter contrastante (FAA I, 9: 11 e 12), o primeiro, uma Ária para baixo de matriz vivaldiana, e o segundo, uma Ária para soprano, em estilo expressivo, conseqüentemente, a indicação de *tempo giusto* terá aqui um significado de estabilidade rítmica. Quanto à indicação de *andante*, esta aparece em andamentos solísticos de carácter expressivo e em fugas corais, bem como em andamentos mistos, como é o caso do Iquarto andamento da Missa, destinado à rubrica a do *Credo*. A indicação de *adagio* encontra-se em

¹⁰⁵ Ver análise de FAA I, 5: 7.

¹⁰⁶ Ver análise de FAA I, 4: 6.

¹⁰⁷ Francisco Ignacio SOLANO, 1764, p. 175: [...] os pontos *Batidos*, ou *Soltos* com huns risquinhos, ou quando se assinão algumas Figuras entre Pausas [...].

andamentos solísticos ou corais homofónicos mais expressivos, escritos em compasso quaternário.

Observa-se também a existência de vários modos de grafar as colcheias e as semicolcheias em grupos de extensão diversa. Globalmente, esta notação parece ser inconsequente nas implicações na execução, resultante apenas do modo como foi transcrita a partitura, embora nos momentos cadenciais e nas subsecções transitivas se possa observar uma constância na tipologia destes grupos, sendo estes de menor dimensão, o que sugere uma articulação melódica mais segmentada (p. ex. FAA I, 9: 1, c. 189, A II).

2. 6. Tratamento do Texto

Vários aspectos relativos a este tópico foram já tratados nos capítulos anteriores, uma vez que a natureza do texto é o ponto de partida para a composição destas obras. Por essa razão, serão aqui referidos os que se relacionam apenas com este plano de análise. De um modo geral, como já foi afirmado anteriormente, podemos dizer que a estrutura do texto literário se reflecte na estrutura formal e no material temático das obras analisadas, porém, apesar do respeito pela métrica das palavras, da ilustração do seu sentido musical, bem como a adequação do material motivico aos afectos contidos no este sentido, o tratamento do texto é determinado por uma concepção estritamente musical. Assim, o texto latino tende a ser dividido em segmentos desiguais, servindo o objectivo de conseguir contrastes pronunciados entre os diferentes andamentos de uma obra, como acontece na Missa em Fá e no *Te Deum*. No caso das duas versões do Salmo, uma das alterações introduzidas é precisamente a redistribuição do texto por diferentes andamentos, e ainda no *Te Deum* se observa a partição de um dos versículos por dois andamentos distintos, o que exemplifica a secundarização deste aspecto. Globalmente, são os andamentos de *tutti* que abarcam maior extensão de texto.

Observamos também a ausência quase completa do cantochão na concepção musical destas obras; a sua utilização é reduzida à expressão residual do levantar do salmo, do hino ou de uma rubrica do ordinário da missa. Todo o restante texto é tratado polifónicamente. Evita-se assim o recurso à tradicional alternância versicular de cantochão e polifonia comumente utilizada por compositores coevos.

É possível identificar alguns aspectos relativos à execução prática, no modo como o texto litúrgico aparece nas fontes. Assim, encontramos várias expressões grafadas incorrectamente, mas que revelam o modo como o texto latino deve ser pronunciado na prática, de acordo com pronúncia clássica, nomeadamente as expressões *universae*, *aeternum*, *commovebit* e *jucundus* aparecem grafadas, respectivamente, *universe*, *eternum*, *commouebit*. Também a divisão silábica não é feita correctamente, por exemplo o spondeu *festina* aparece grafado deslocando a letra *s* da primeira para a segunda sílaba, *fe-sti-na*, o que corresponde ao modo como deve ser articulado na execução.

Para além do modo como os planos formal e motivico reflectem as características do texto, podemos encontrar também diferentes processos de significação

musical, seja por ilustração retórica do tipo *hypotiposis*, seja por um tipo de correspondência musical menos directa, que se concretiza em sublinhar harmonicamente uma palavra mais expressiva, em associar um grupo vocal ou instrumental a um determinado segmento do texto, em alterar as características da textura para evidenciar uma divisão do texto de acordo com o seu significado. Assim, no primeiro grupo incluem-se, por exemplo, as notas alternadas em semicolcheias que surgem nas linhas solísticas e nos instrumentos em FAA I, 5: 8, e que ilustram a expressão *fremet*; o terceiro elemento temático do primeiro andamento de FAA I, 6, que representa a urgência associada ao apelo de *Domine ad adjuvandum me festina*; a atribuição do texto *Tibi Cherubim et Seraphin* às linhas de soprano e alto, numa secção concertada intermédia. No segundo grupo, incluímos a utilização do acorde de sétima diminuta com valoração expressiva, que surge com relativa frequência nos andamentos escritos em tonalidade menor associado a uma expressão particular do texto, ou, por exemplo, a divisão do texto do versículo XVII do *Te Deum* (FAA I, 9: 7) em três partes tem como consequência o acompanhamento instrumental dedicado, assim, quando o solista enuncia o texto *Tu devicto mortis aculeo*, são os violinos que asseguram o tecido instrumental, nas primeiras subsecções, sem a participação do órgão, quando, porém, prossegue com *aperuisti credentibus regna caelorum*, são as flautas que marcam a textura instrumental, assinalando-se assim a diferenciação entre o mundo celestial e o mundo terreno. Refira-se também o caso da redução gradual da textura instrumental, bem como a progressiva descontinuidade do discurso, com a introdução de pausas nas diferentes partes, que se observa na terceira secção do nono andamento do Salmo *Beatus vir* (FAA I, 4). Esta progressiva pulverização do discurso constitui uma representação musical do sentido do texto de perecimento daqueles que não observam a lei divina: *peccator fremet et peribit*.

2. 7. Texturas

Ao longo do processo analítico foram identificados diversos tipos de textura, que agrupamos em vinte tipologias,¹⁰⁸ de acordo com a natureza das partes envolvidas no discurso e com os níveis que as compõem. As texturas observadas em andamentos ou secções solísticas podem ser resumidas em seis tipos, a maior parte dos quais estruturada em dois ou três níveis, onde encontramos texturas constituídas por duas partes melódicas, por exemplo, flauta/ solista+violino com duplicações descontínuas, e pelo baixo contínuo, realizado unicamente pelo órgão ou em conjunto com a violela ou os violinos; bem como uma linha solística ou duas, em diálogo, acompanhadas unicamente pelo grupo de baixo contínuo; ou ainda uma linha solística acompanhada por figuras rítmicas repetitivas nos instrumentos, incluindo o baixo contínuo. Nas árias e duetos de maior participação instrumental, abundam os diálogos intensivos, as duplicações vocais e o assinalar das transições frásicas pelos instrumentos, resultando por isso num acréscimo dos níveis de textura. Quanto às texturas que encontramos em

¹⁰⁸ Cf. tabela-síntese no apêndice D.

secções corais ou concertadas, estas foram agrupadas em dez tipologias, predominando a que é constituída por quatro ou mais níveis de textura, onde podemos observar diálogos múltiplos nos instrumentos, enquanto as vozes desenvolvem um movimento homofónico/ imitativo. São também bastante comuns as texturas em que se observa uma interacção intensa entre vozes e instrumentos, seja em escrita fugada ou polifónico-imitativa com participações pontuais naqueles diálogos, resultando numa estruturação do discurso em forma de mosaico.

Relativamente à escrita fugada, foi possível observar diferentes configurações, tanto no plano das entradas do tema como no tipo de acompanhamento instrumental ou ainda no momento do discurso em que se inicia. Neste aspecto, só quatro das doze fugas ou fugatos coincidem com o início do andamento, as restantes, estão inseridas na parte intermédia ou final da sua estrutura, ou então principiam logo após um ritornelo introdutório. No caso do primeiro andamento de FAA I, 6, o começo do fugato intersecciona com a subsecção anterior, ou seja, o baixo inicia a apresentação do tema em sobreposição com as últimas notas da secção anterior. A maior parte destas secções apresenta uma exposição irregular, por vezes em stretto, com entradas em que alternam as versões *dux* e *comes*, em que o contratema surge em simultâneo com a primeira entrada do tema, seja nas vozes (FAA I, 4: 7), seja nos instrumentos (FAA I, 9: 14). São de salientar alguns casos particulares, designadamente, no fugato de FAA I, 4:1 identificamos um padrão de escrita relativo à participação do violino II e do alto, assim, no ritornelo introdutório é o violino II que apresenta o tema principal, de seguida, tanto na secção solística como no fugato é o alto que inicia a participação vocal. Relativamente à participação instrumental, podemos observar quatro tipologias: exposição realizada exclusivamente pelas vozes (FAA I, 6: 3, c. 36); duplicação estrita de cada parte vocal pelos instrumentos (FAA I, 4: 7; 7: 1; 9: 10); duplicação descontínua das linhas vocais, realização de um contraponto paralelo à textura imitativa, normalmente marcado por figurações de arpejo nos violinos e pelo sublinhar rítmico-harmónico dos tempos fortes do compasso (FAA I, 6: 3, c. 44); e por último, a ausência de duplicação vocal na exposição inicial, mantendo os instrumentos um contraponto de associação selectiva vocal com motivos tipificados. Esta última tipologia encontramos-na na fuga final do *Te Deum*, onde é elaborada uma exposição dupla regular, correspondente às oito vozes corais, sem qualquer duplicação instrumental até à entrada do tema no tenor II, sublinhada por uma outra entrada em stretto no tenor I, e duplicada inicialmente pela trompa I, a fim de a tornar mais audível na textura coral, e depois pelo oboé II. É também possível encontrar com frequência texturas que se estruturam em dois níveis, em que os instrumentos mantêm um movimento contínuo de notas repetidas em colcheias, enquanto as vozes desenvolvem um movimento homofónico. Para além destas, identificamos ocasionalmente outro tipo de texturas em andamentos corais, marcadas pela redução gradual de níveis de textura, pelos movimentos paralelos em uníssono, das vozes e dos instrumentos ou pela participação reduzida às vozes duplicadas integralmente pelos instrumentos e baixo contínuo.

Relativamente ao tipo de participação vocal, podemos dividi-la em dois grupos, o primeiro, constituído pelo coro a quatro ou oito vozes e pelos solistas, e o segundo, exclusivamente pelos solistas. O número de andamentos destinados a cada um dos grupos é muito aproximado, assim, listamos 29 andamentos corais (18) e concertados (11), e 27 andamentos solísticos, onde predominam as árias para soprano (11), para alto (6) e os duetos solísticos para soprano e alto (7). Nos andamentos corais encontramos normalmente uma alternância entre o movimento homofónico, tendencialmente silábico,

e o imitativo, sendo o primeiro mais comum no início e no final de cada secção. Nas frases de polifonia imitativa é bastante frequente encontrarmos um tecido vocal estruturado em movimentos paralelos de pares de vozes. É também utilizada com alguma frequência a escrita em que se conjuga uma linha melódica de valores rítmicos longos, como um *cantus firmus*, e o contraponto florido das restantes. As árias para soprano apresentam maioritariamente um carácter brilhante, predominando as tonalidades maiores, bem como o acompanhamento instrumental constituído pelos violinos, viola e baixo contínuo, enquanto nas árias para alto, de carácter mais expressivo, excepto as Árias *Dispersit* (FAA I, 4: 8) e *Te Martyrum candidatus* (FAA I, 9: 3), é mais frequente encontrarmos as flautas travessas ou de bisel, além das cordas. Quanto aos duetos, encontramos sempre a participação dos instrumentos de sopro, sendo o dueto *Jucundus homo* o exemplo mais relevante (FAA I, 4: 5), com as trompas, oboés, flautas travessas e de bisel, sendo as características da textura vocal marcadas pela alternância entre movimento melódico paralelo, à distância de terceira ou sexta, e os diálogos imitativos que surgem frequentemente em sequências perorativas. Além das subsecções em dueto, cada um dos solistas tem frases individuais, em que apresenta material melódico relevante, em particular no início de cada secção.

Quanto à participação instrumental, as texturas identificadas podem ser agrupadas em três tipos que se caracterizam, globalmente, pelos diálogos imitativos, pela estrutura do discurso em retardos, e ainda pela alternância de entradas imitativas e articulação homorrítmica, com prevalência do primeiro tipo. As duplicações das linhas solísticas, quando existem, seguem frequentemente um padrão de associação, isto é, o violino I duplica habitualmente a linha do soprano, na mesma oitava, enquanto o violino II duplica o alto à oitava superior. Porém, são também relativamente comuns as duplicações encadeadas, em que um determinado instrumento inicia uma duplicação vocal, e passa depois sequencialmente, no meio da frase, para outro (p. ex. FAA I, 5: 4, cc. 42-45). Neste aspecto, verificamos que as duplicações são mais raras nestas obras do que na música profana; enquanto na *Spinalba* (FAA II, 7) as linhas solísticas são comumente duplicadas na íntegra e à distância de terceira, característica particularmente relevante no repertório operístico italiano de inícios do séc. XVIII. No repertório sacro em análise, as duplicações das linhas vocais são descontínuas, por vezes inexistentes, noutros casos os instrumentos duplicam unicamente a frase inicial do solista (FAA I, 9: 2). Ainda relativamente aos andamentos solísticos, observa-se a utilização recorrente da imitação cerrada de um determinado motivo ou célula do tema principal, que pode surgir sequencialmente em duas partes superiores (p. ex. violino e flauta) e também no baixo, sobretudo no início de uma secção vocal (p. ex. FAA I, 6: 1), técnica de escrita que podemos encontrar também em outros compositores, como Antonio Vivaldi, e que no caso das obras analisadas constitui claramente um elemento distintivo.

De um modo geral, as texturas instrumentais caracterizam-se pela densidade da polifonia e também pela descontinuidade, sendo marcadas pelos contrastes tímbricos, pelos jogos de imitação e de simetria. Os instrumentos participam no discurso em grupos bem delimitados, partilhando muito raramente a mesma linha, com excepção de vários andamentos das duas versões do Salmo *Beatus vir*, mesmo em andamentos solísticos, onde as partes de viola e de órgão são frequentemente independentes no plano melódico, mas que constituem em conjunto com o órgão, e por vezes com o violino II, o grupo de baixo contínuo. Na maior parte das subsecções solísticas observa-se uma redução substancial da textura, seja pela menor participação instrumental (FAA I,

7: 10), seja pelo assegurar da linha do baixo contínuo pelos violinos em uníssono *senza organo* (FAA I, 9: 7).

Quanto aos instrumentos utilizados nestas obras, encontramos aqui todos os instrumentos utilizados nos agrupamentos orquestrais do Barroco tardio: trompas, trompetes, timbales, oboés, flautas travessas, flautas de bisel, violinos, violeta, violoncelo, violone, contrabaixo e órgão. Avulta o número de instrumentos de sopro, em particular do grupo das madeiras, onde surgem as flautas de bisel, bem como a indicação específica em algumas obras para a utilização do violone e contrabaixo (FAA I, 8), como acontece também na ópera *La Spinalba* (FAA II, 7). Em algumas obras, a utilização alternada das flautas travessas e oboés em andamentos diferentes indica muito provavelmente que os dois instrumentos seriam tocados pelo mesmo músico. Para além deste instrumentos, verifica-se também a utilização do saltério na Ária para soprano *Venerandum* (FAA I, 9: 5).¹⁰⁹

Relativamente aos diferentes tipos de conjuntos instrumentais, verificamos que nos andamentos solísticos e nos duetos predomina o acompanhamento constituído pelos oboés ou flautas, violinos, violetas e órgão. É também bastante comum o acompanhamento circunscrever-se às cordas e ao baixo contínuo, mesmo quando são andamentos corais. Nestes últimos, predomina, porém, o tipo de participação instrumental que engloba as trompas, oboés ou flautas, cordas e órgão. No caso do *Te Deum*, são também incluídos neste grupo os trompetes e os timbales. De relevar o facto de não existirem andamentos solísticos para voz e baixo contínuo, o único exemplo desta instrumentação encontramos-lo no andamento coral que conclui a Missa em Fá (FAA I, 7: 16). Globalmente, podemos concluir que o tipo de participação instrumental mais comum abarca todos os grupos orquestrais, com excepção da percussão: metais, madeiras, cordas e o baixo contínuo. Neste último grupo encontramos nas fontes referências à utilização do órgão, do violoncelo, do violone e do contrabaixo. Em algumas passagens, a presença de cifras na linha do baixo em simultâneo com a indicação *senza organo* pressupõe o assegurar do baixo contínuo por outro instrumento polifónico.

De um modo geral, podemos dizer que a escrita instrumental, em secções que englobam a participação de todos os grupos atrás referidos, se caracteriza por uma grande equidade entre as diferentes partes no grau de participação no discurso, assim, em todos eles podemos encontrar jogos dialogais, articulações homorrítmicas, imitações com diferentes características, duplicações vocais ou associação a uma determinada parte vocal, embora cada deles fundamente a sua participação em algumas características particulares dos instrumentos e também da sua função no discurso. No caso das trompas, quando a sua participação se centra na articulação das frases ou no sublinhar de alguns segmentos do texto, tendem a actuar mais em bloco, o mesmo se passa com os trompetes neste aspecto. Estes dois grupos desempenham frequentemente a função de marcadores do discurso. Os trompetes, assim como os timbales, estão geralmente associados às vozes mais graves, seja nas entradas das fugas, a fim de que a entrada se torne mais audível no conjunto, seja na única Ária solística para baixo (FAA I, 9: 11), pela sua associação aos níveis inferiores da simbologia cristã, como é comum encontrar em representações de natureza iconográfica. Quanto aos oboés, que aparecem designados por *obué* (FAA I, 5) ou *Hautbois* (FAA I, 4), com excepção de algumas árias e duetos, de um modo geral a sua participação restringe-se às secções corais e

¹⁰⁹ Também António Teixeira requisita este instrumento na ópera *As Guerras de Alecrim e Manjerona*.

concertadas. Nestas circunstâncias, os oboés raramente surgem em uníssono, e tendem a duplicar de modo descontínuo as linhas corais. As flautas travessas, por sua vez, são utilizadas quase exclusivamente em secções ou andamentos solísticos, intervindo também a partilhar a linha dos oboés e das flautas de bisel. Estas últimas aparecem designadas por *flauti à bec*, e são utilizadas em dois andamentos solísticos de FAA I, 4. Desconheço qualquer outra obra de um compositor português daquela época que utilize este instrumento. Relativamente aos violinos, estes aparecem frequentemente nas secções solísticas a assegurar em uníssono a linha de baixo contínuo; esta função é normalmente representada na fonte pela escrita em clave de fá. Encontramos também a escrita *all'unissono* na *Aria di bravura* para tenor (FAA I, 9: 8) e em algumas passagens cadenciais. Nos andamentos corais e concertados os violinos assumem normalmente a função de propulsores rítmicos do discurso, assegurando o movimento contínuo de escalas e arpejos. A função da violela restringe-se ao preenchimento harmónico da textura, ora duplicando a linha do baixo, especialmente nas passagens cadenciais, ora realizando uma linha independente.

Para além do modo como se estrutura a textura em cada uma das secções, verificamos que a articulação sequencial dos andamentos é marcada sobretudo pelo aspecto do contraste, seja em termos de participação vocal ou instrumental, seja no plano expressivo. O exemplo mais evidente desta característica é o conjunto do 7.º, 8.º e nono andamentos do *Te Deum*.¹¹⁰

3. CONCLUSÕES

Uma razão principais que estiveram na origem da realização deste trabalho consistia na possibilidade de vir a determinar alguns dos traços característicos da escrita de Francisco António de Almeida, designadamente no que diz respeito à sua música religiosa. Consequentemente, no capítulo anterior e nestas conclusões são apresentados os resultados das análises efectuadas a seis obras litúrgicas para solistas, coro e orquestra. As obras trabalhadas, porém, revelaram vários aspectos surpreendentes que não encontramos referidos em outros trabalhos, o que me leva a questionar o tipo de conhecimento que temos da música religiosa em Portugal da primeira metade de setecentos, porventura baseado mais em aspectos de natureza histórica do que de análise musical. São escassos os trabalhos com estas características sobre este reportório, por essa razão, os resultados aqui apresentados carecem de uma contextualização estilística que só pode ser feita após a realização de outros estudos com características idênticas sobre compositores coevos, em particular acerca dos restantes bolseiros joaninos, António Teixeira, João Rodrigues Esteves e Joaquim Vale Mexelim. Assim, não nos foi possível cotejar estes resultados com outros e daí extrair uma imagem mais rigorosa, porque inserida no contexto, da escrita de Francisco António de Almeida. Ainda assim,

¹¹⁰ Ver análise destes andamentos.

os aspectos característicos identificados são muito consistentes, podendo-se comprovar a sua utilização em todas as obras analisadas.

Desconhecemos o contexto para o qual foram escritas as obras analisadas, embora esse não contituisse um dos objectivos deste trabalho, todavia, é muito provável que as mesmas tivessem sido escritas para circunstâncias festivas, dada a exigência de recursos vocais e instrumentais, bem como as características das próprias obras manifestamente de grande exuberância composicional. Damos apenas como provável que as duas versões do Salmo *Beatus vir* tenham sido compostas para a capela da Corte de Dresden, pelas razões que foram apontadas anteriormente, e que a invocação *Domine ad adjuvandum me festina* e o *Te Deum* possam ter feito parte do mesmo ciclo de Vésperas solenes. Não temos também nas fontes qualquer indicação da data em que estas obras foram escritas, razão pela qual, relativamente à datação, é possível apenas apontar uma proposta de ordenação cronológica de acordo com várias características das obras. Vários aspectos foram considerados para esta proposta, em primeiro lugar, a data provável da partida do compositor para Roma, que de acordo com os dados que dispomos terá ocorrido próximo do início dos anos vinte, uma vez que damos como certo que estas obras terão sido escritas aquando da sua estadia em Roma e muito provavelmente em Dresden. Assim, temos um limite temporal de trinta e cinco anos, aproximadamente, isto se considerarmos a hipótese do compositor ter perecido no terramoto. Tendo em conta as características da fraseologia, podemos observar que é relativamente frequente encontrarmos unidades de múltiplos de dois compassos em qualquer uma das obras, embora em FAA I, 5 se note uma menor consistência motivica e formal, porém, se considerarmos este aspecto em coordenação com outras características, designadamente da textura e tonalidade, verificamos que tanto o *Te Deum*, como a invocação *Domine ad adjuvandum me festina* e o Gradual *Os justi* (FAA I, 6; 8 e 9) evidenciam uma maior seriação motivica, clareza e simplificação da textura nas secções solísticas, bem como uma significativa tendência para a estabilização tonal, comparativamente com a Missa em Fá ou uma das versões do Salmo *Beatus vir* (FAA I, 4), encontrando-se a restante (FAA I, 5) num plano ainda inferior. Por outro lado, verificamos a utilização do acorde de sétima diminuta, com a função de delimitar a cadência final de um andamento ou secção, unicamente nas duas versões do Salmo *Beatus vir* (FAA I, 4 e 5) e na Missa em Fá. Ainda no plano tonal, é possível observar que são evitadas sistematicamente as cadências marcadas por um intervalo de sexta aumentada através da alteração cromática ascendente da nota do baixo. Verificamos também que FAA I, 6, 8 e 9 se aproximam em termos de tonalidades, tipo de tratamento instrumental e textura, com a maior frequência de linhas melódicas de terceiras paralelas. Por outro lado, as duas versões do Salmo *Beatus vir* apresentam um tipo de escrita para as madeiras idêntico que se relaciona com a localização das fontes. Ritmicamente, podemos observar que o *Te Deum* é o único que não apresenta a indicação arcaizante de prolação, p. ex. C $\frac{3}{4}$. Identificamos por outro lado a utilização de um tipo de notação mais antiga na fuga final da rubrica do *Gloria* da Missa (FAA I, 7). Em síntese, tendo em conta os aspectos enumerados, apesar de identificarmos diversos elementos comuns em todas as obras analisadas observa-se em algumas delas uma maior tendência para incorporar elementos característicos do estilo galante, que as localizam cronologicamente pós-anos vinte, resultando por isso na seguinte proposta de organização cronológica relativa: FAA I, 5; I, 4; I, 7; I, 6; I, 8; I, 9.

A escrita musical que encontramos nas obras estudadas de Francisco António de Almeida caracteriza-se sobretudo pela prevalência de duas linhas de força paralelas, porventura antagónicas, e que correspondem, por um lado, à presença de técnicas e recursos composicionais constantes do Barroco tardio italiano, onde encontramos, um recorte de monumentalidade expressa no tipo de instrumentação e na utilização do tópicos da abertura francesa, a incorporação de características da escrita operática e alguns elementos identificativos da escrita de António Vivaldi, e, por outro, à manutenção de alguns elementos característicos da tradição polifónica de finais de seiscentos, mas que se encontram aqui conjugadas de um modo muito particular¹¹¹. Estas duas tendências são concretizadas de um modo muito claro na diferenciação entre as secções escritas para solistas e as que se destinam ao coro.

Neste âmbito, verifica-se que a influência das estruturas melódicas de cantochão na concepção musical é muito circunscrita, a sua utilização é reduzida à expressão residual do levantar do salmo, do hino ou de uma rubrica do ordinário da missa, ao material temático das fugas, ou ainda à sua incorporação na textura coral sob o formato de *cantus firmus*. Todo o restante texto latino é utilizado na polifonia, por vezes de um modo disruptivo, isto é, fraccionando uma unidade versicular. Evita-se assim o recurso à tradicional alternância versicular comumente utilizada por compositores coevos.

Podemos observar a utilização do sistema de modos maior e menor na sua plenitude, com a tipologia de relações tonais característica da primeira metade de setecentos, com maior utilização de tonalidades maiores. No discurso musical predomina um ritmo harmónico lento, centrado no triângulo tónica-dominante-relativa menor, com processos cadenciais frequentes, com inflexões tonais quase sempre no sentido das subdominantes, e estruturas tonais baseadas em terceiras, predominando as tonalidades maiores. As modulações não apresentam um arrojado particular no contexto da escrita musical da primeira metade do séc. XVIII, ao invés da escrita operática. Refira-se aqui a título exemplificativo a modulação por enarmonia, Solb maior→Fá # maior, que encontramos na primeira Ária do terceiro acto, segunda cena, da ópera *La pazienza di Socrate*.¹¹²

Verifica-se aqui a utilização de uma grande diversidade de estilos e tópicos, designadamente, o estilo concertado, a escrita coral homofónica ou policoral imitativa, a escrita fugada, a ária de bravura, andamentos baseados em ritmos de dança, de movimento lento ou rápido ou o estilo teatral, que exemplificam uma escrita integradora dos diferentes aspectos musicais: a arquitectura formal, a harmonia e o material temático e motivico. Quanto a este último, observamos que a maior parte deriva directamente da tríade ou da escala de oitava, fixando-se em células rítmicas básicas, em especial nos andamentos solísticos, onde as estruturas melódicas são elaboradas com a utilização de graus conjuntos ou de saltos pequenos, salvo algumas excepções, com recurso frequente ao movimento de terceiras paralelas. Simultaneamente, identificamos também uma orientação no sentido da periodização frásica, se considerarmos estas obras na ordenação cronológica atrás aventada, com o aparecimento gradual de frases de múltiplos de dois compassos, bem como uma tendência para a clarificação da

¹¹¹ A respeito do processo de incorporação progressiva de elementos do barroco italiano na polifonia portuguesa cf. Mariana FREITAS, *A obra sacra de Diogo Dias Melgas (ca. 1638-1700): Da tradição polifónica à inovação barroca*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003.

¹¹² P-La, 47-II-14

textura, embora o material temático principal surja por vezes em stretto nas linhas instrumentais; em que a linha do baixo adquire frequentemente um formato de motivos repetidos, por vezes em conjugação com os restantes instrumentos, sugerindo uma escrita de matriz vivaldiana.

No plano formal, é de relevar também o modo como se faz a articulação dos diferentes andamentos de cada obra, que busca o efeito do contraste tonal, da textura e do movimento, funcionando os andamentos corais como elementos estruturantes. Predominam aqui as estruturas formais estróficas bipartidas, e observa-se o recurso a simbologias de natureza numérica para conferir unidade e consistência formal.

Observa-se uma clara valorização das partes dos instrumentos de sopro, que marcam a textura dos andamentos corais e concertados de um modo muito significativo, proporcionando uma grande diversidade tímbrica ao discurso musical. Paralelamente, a escrita coral, tendencialmente homofónica, é na maior parte dos casos pontuada por uma participação instrumental muito densa, onde predomina a micro-imitação plurimotívica, num labor contrapontístico pleno de processos paralelísticos, inversões e simetrias, por vezes de modo descontínuo e aparentemente imprevisto, mas em coordenação com a articulação formal do discurso e com as características do texto. Verifica-se aqui que todos instrumentos participam activamente nos jogos dialogais e imitativos, integrando de modo esparso algumas duplicações vocais, nas quais se incluem os metais e os timbales. Observa-se pontualmente uma interacção entre as partes vocais e instrumentais, tanto no plano da imitação como no da duplicação. É neste tipo de andamentos de *tutti* que se verifica uma coordenação dos diferentes parâmetros musicais, apresentando, o discurso, uma textura densamente polifónica de algum modo evocativa das características da música portuguesa vocal, sacra e profana, de finais de seiscentos, bem na alguma música de tecla, que podemos observar em peças de compositores como Filipe da Madre de Deus, João Lourenço Rebelo e Marques Lésbio.

Assim, se por um lado se observa o apuramento das características do discurso no sentido da racionalidade, da clareza e da simplicidade que se integra perfeitamente na linha estética defendida pelo movimento arcádico, e nessa perspectiva, trata-se de um tipo de escrita em que é frequente a textura bipolarizada de melodia e acompanhamento característica do estilo galante, por outro, verifica-se a existência de uma escrita densa nos planos motivico, formal e, sobretudo, da textura, numa linha composicional de recorte gongórico, plena de jogos paralelísticos ou de simetrias e mini-figurações imitativas, onde a participação de cada uma das partes é mais equitativa, resultando num tipo de escrita muito adjectivada, “de pendor pelo decorativo exacerbado” (expressão do historiador Vítor Serrão, quando se refere às características do Barroco português). É, em suma, a conjugação destas duas linhas de força composicionais que melhor caracteriza as obras estudadas de Francisco António de Almeida.

BIBLIOGRAFIA

1. Manuscritos

D-B.

Mus. Ms. 560. *La Giuditta*

D-Dlb

Mus. 2655-D-1, 1. *Beatus vir*

Mus. 2655-D-1, 2. *Domine ad adjuvandum me festina*

D-Kdma

Wiesentheid 413. *Gradual a 2*

Wiesentheid 411. *Messa*

Wiesentheid 412. *Te Dominum confitemur*

I-Af

Mss. N. 103. *Cantata Spirituale A quell leggiadro volto*

P-Em

n.º 2. *Beati omnes*

n.º 514. *O quam suavis*

P-La

49-I-59. *Breve resumo de tudo o que se canta em cantochão e canto de órgão pelos cantores da Sta. Igreja Patriarcal*

46-XIII-9, n.º 20 e 42. *Carta da despesa com a Cantata de Natal no Palácio Apostólico, por crédito de [?] Sampaio*

47-II-14 *La pazienza di Socrate. Atto terzo*

48-II-42 *La Spinalba ovvero il vecchio matto*

54-XI-37, n.º 192. *Lista de músicos da Capela Real*

54-XI-19, n.º 37/60-63

54-IX-3, n.º 246a, f. 1-1v.

P-Lf

5/2-A1. *Beata Maria Virginis*

5/1-A1. *Benedictus*

5/10-A1. *Confitebor*

5/5-A1. *In dedicatione templi*

5/6-A1. *Justus ut palma*

5/3-A1. *Lamentação prima in Sabbato Sancto*

5/11-A1. *Miserere*

5/4-A1. *Missa*

5/7-A1. *O lingua benedicta*

5/8-A1. *O quam suavis*
5/9-A1. *Si quaeris miracula*
5/12-A1. *Veni Sancte Spiritus*

P-Ln

CIC n.º 17. *L'Ippolito*

P-Vs

n.º 24. *Beatam me dicent*
n.º 25. *Dixit Dominus*

P-VV

CXIV. *Dixit Dominus*
CXIV. *Magnificat*
6.j'. *Miserere*
CXIV. *Nisi Dominus*
6.e [Versos]
A. M. / G-5. *Il Trionfo d'amore*

2. Impressos

ALEGRIA, José Augusto

- 1973 *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- 1977 *Biblioteca Pública de Évora - Catálogo dos Fundos Musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- 1982 Prefácio a *João Lourenço Rebelo (1610-1661) - Psalmi, tum Vesperarum, tum Completorii. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere*, 4 vols., («Portugaliae Musica»), vol. XXXIX, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- 1985 Prefácio a *Discurso Apologético - Polémica Musical do Padre Caetano de Melo de Jesus*, 1985, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- 1989 *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa - Catálogo dos Fundos Musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- 1997 *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

ALMEIDA, Fortunato de

- 1967 *História da Igreja em Portugal*, 4 vols., nova edição organizada por Damião Peres, Porto, Portucalense Editora.

- ALMEIDA, Francisco António de
 1969 *La Spinalba - Ópera em três actos*, 3 volumes, revisão de Pierre Salzman, («Portugaliae Musica»), vol. XII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALMEIDA, Luís Ferrand de
 2001 «Missões diplomáticas portuguesas em Viena de Áustria nos fins do século XVII», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 1, pp. 13-60.
- ALVARENGA, João Pedro d'
 1997 «Música Sacra no Tempo de Dona Maria I: Obras de João de Sousa Carvalho e José Joaquim dos Santos» in *Programa das XVIII Jornadas de Música Antiga*, pp. 50-56, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
 1997/1998 «Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6-7, pp. 95-132
 2002 *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Edições Colibri / Centro de História de Arte da Universidade de Évora.
- ARAÚJO, Ana Cristina
 2001 «Ritualidade e Poder na Corte de D. João V – A génese simbólica do regalismo político», *Revista História das Ideias*, 22, pp.175-207
- ATAÍDE, Tristão da Cunha de
 1990 (sécs. XVII e XVIII) *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V – Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde 1.º Conde de Povolide*, introdução de António Vasconcelos de Saldanha e Cármen M. Radulet, Lisboa, Chaves Ferreira Publicações.
- BARBIER, Patrick
 1991 *História dos Castrados*, Lisboa, Livros do Brasil
- BARBOSA, Domingos Caldas
 2003 (1799) *Muzica Escolhida da Viola de Lereno*, Estudo introdutório e revisão de Manuel Morais, s. l., Estar-editora.
- BENT, Margaret
 2000 «The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis», *Tonal Structures in Early Music*, organização de Cristle Collins Judd, New York, Garland, pp. 15-59.
- BIANCHI, Lino
 1987 «Dall'oratorio di Alessandro Scarlatti all'oratorio di Händel», in AAVV, *Händel e gli Scarlatti a Roma - Atti del convegno internazionale di studi* (Roma, 12-14 giugno 1985), Firenze, Leo S Olschki Editore, pp. 79-91.

- BIANCONI, Lorenzo e PESTELLI, Giorgio (org.)
 1987 *Storia dell'Opera italiana*, vol. IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, E.D.T. Edizioni di Torino.
- BONINI, Eleonora Simi
 1987 «L'attività degli Scarlatti nella Basilica Liberiana», in AAVV, *Händel e gli Scarlatti a Roma - Atti del convegno internazionale di studi* (Roma, 12-14 giugno 1985), Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 153-173.
- BOYD, Malcolm
 1987 «Domenico Scarlatti's *Cantate da Camera* and their Connexions with Rome», in AAVV, *Händel e gli Scarlatti a Roma - Atti del convegno internazionale di studi* (Roma, 12-14 giugno 1985), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 251-263.
- BUDAZS, Roberto
 1996 «Uma tablatura para Saltério do Século XIX», *Revista Eletrônica de Musicologia*, Departamento de Artes da UFPr, volume 1.
- BRANCO, João de Freitas
 1959 *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- BRANDÃO, Fernando de Castro
 1993 *De D. João V a Dona Maria I - 1707-1799 uma cronologia*, Póvoa de Sto. Adrião, Europress.
- BRAVO, Joseph de Torres Martinez
 1983 (1702, 1736) *Reglas Generales de Acompañar, en organo, clavicórdio, y harpa*, edição fac-similada, Madrid, Arte Tripharia
- BRITO, Manuel Carlos de
 1989 *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa.
 1989a *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
 1992 «Novos Dados Sobre a Música no Reinado de D. João V», in *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
 1996 «As Relações Musicais entre Portugal e a Itália no Século XVIII», in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, *Portugal e o Mundo - o Encontro de Culturas na Música*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 115-124.
- BUELOW, George
 1992 (1966) *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann Heinichen* (edição revista), Lincoln and London, University of Nebraska Press.

- BUKOFZER, Manfred
 1983 *Music in the Baroque Era - from Monteverdi to Bach*, London, J. M. Dent & Sons Ltd.
- CARVALHO, Mário Vieira de
 1990 «Trevas e luzes na ópera de Portugal setecentista», *Vértice*, 27, Junho, pp. 87-96.
 1993 *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, INCM
- CASTELO-BRANCO, Fernando
 1969 *Lisboa Seiscentista*, 3.^a edição, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa.
- CHAVES, Castelo Branco (org.)
 1989 *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, («Série Portugal e os Estrangeiros») 2.^a edição, Lisboa, Biblioteca Nacional.
- COOK, Nicholas
 1994 *A Guide to Musical Analysis*, Oxford, Oxford University Press.
- DAHLHAUS, Carl
 1990 *Studies on the origin of harmonic tonality*, tradução de Robert O. Gjerdingen, Princeton, Princeton University Press
- DEAN, Winton
 1987 «Handel and Alessandro Scarlatti», in AAVV, *Händel e gli Scarlatti a Roma - Atti del convegno internazionale di studi* (Roma, 12-14 giugno 1985), Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 1-14.
- DODDS, Michael R.
 2000 «Tonal Types and Modal Equivalence», *Tonal Structures in Early Music*, in JUDD, Cristle Collins, New York, Garland, pp. 341-393.
- DODERER, Gerhard
 1989 «Jayme de la Té y Sagáu e as suas Cantatas Humanas», *Revista da Faculdade*, 3, pp. 141-183.
 1991 «Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na Corte de D. João V (1719-1727)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1, pp. 147-174.
- DODERER, Gerhard e FERNANDES, Cremilde Rosado
 1993 «A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3, pp. 69-146.

- ESTEVES, João Rodrigues
 1980 *Obras Selectas*, («Portugaliae Musica»), transcrição e estudo de Cremilde Rosado Fernandes e Gerhard Doderer, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERNANDES, Cristina
 1997 *As Vésperas de João de Sousa Carvalho: para o estudo do salmo «concertado» em Portugal em meados do século XVIII*. [Tese policopiada apresentada no âmbito do Mestrado de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa].
- FERREIRA, Manuel Pedro
 1992 «A Sinfonia em Sib Maior de Carlos Seixas (?): Notas sobre o Estilo, a Data e o Autor», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2, pp. 147-60.
- 1994-5 «Da música na história de Portugal», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, pp. 167-216.
- FRANÇA, José Augusto
 1977 *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Bertrand.
- FREITAS, Mariana Isabel Portas de
 2003 *A obra sacra de Diogo Dias Melgás (ca. 1638-1700) – Da tradição polifónica à inovação barroca*. [Tese policopiada apresentada no âmbito do Mestrado de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa]
- GEMINIANI, Francesco
 1952 *The Art of Playing the Violin (1751)*, edição fac-similada a cargo de David Boyden, London, Oxford University Press.
- GORANI, Giuseppe
 1989 *Portugal - A Corte e o País nos anos de 1765 a 1767*, edição do texto Castelo Branco Chaves, Lisboa, Lisóptima.
- GRIER, James
 1952 *The Critical Editing of Music - History, Method, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GROUT, Donald Jay
 1984 *Historia de la música occidental*, 2 vol., Madrid, Alianza Editorial, S.A.
- HENRY, H. T.
 1912 “Te Deum”, in *Catholic Encyclopedia*, vol. XIV, New York, Robert Appleton Company.

- JESUS, Caetano de Melo de
 1985 *Discurso Apologético - Polémica Musical*, edição do texto e introdução de José Augusto Alegria, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- JOAQUIM, Manuel
 1953 *Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação Casa de Bragança.
- JUDD, Cristle
 2000 «Analyzing Early Music», in JUDD, Cristle Collins (org.), *Tonal Structures in Early Music*, New York, Garland, pp. 3-13.
- KASTNER, Santiago
 1947 *Carlos Seixas*, Coimbra, Coimbra Editora, Limitada.
- KIRKPATRICK, Ralph
 1983 *Domenico Scarlatti*, Princeton New Jersey, Princeton University Press.
- KNAPP, J. Merrill
 1987 «Handel's Roman Church Music», in AAVV, *Händel e gli Scarlatti a Roma - Atti del convegno internazionale di studi* (Roma, 12-14 giugno 1985), Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 15-27.
- LESTER, Joel
 1994 *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge – Massachusetts, Harvard University Press, 1994
- Liber usualis*
 1932 *Liber usualis -Missae et Officii*, Tournai, Desclée & Cie.
- LIONNET, Jean (org.)
 1995 *La Cappella Giulia - I vespri nel XVIII secolo*, vol. I, Firenze, Libreria Musicale Italiana.
- Liturgia das Horas*
 1998 *Liturgia das Horas - Segundo o Rito Romano*, Coimbra, Gráfica de Coimbra.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse
 1989 «La Patriarcale du Roi Jean V de Portugal», *Colóquio Artes*, 83, Dezembro, pp. 34-43.
- MAZZA, José
 1944-45 *Dicionário biográfico de músicos portugueses* (Códice CXIV/1-26 da Biblioteca Pública de Évora), prefácio e notas de José Augusto Alegria, separata da revista *Ocidente*.

- MORAIS, Manuel
 1989 «António Teixeira - Te Deum», *Jornadas de Música Antiga*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Música, pp. 36-40.
- MOURA, Vasco Graça
 1985 *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa
- MOZART, Leopold
 1948 *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* (1756), traduzido por E. Knocker, London, Oxford University Press.
- NERY, Rui Vieira
 1980 *Para a História do Barroco Musical Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
 1984 *A Música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana»*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
 1996 "O Vilancico Português do Século XVII-um Fenómeno Intercultural", in CASTELO-BRANCO (org.), Salwa El-Shawan, *Portugal e o Mundo - o Encontro de Culturas na Música*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 91-102
- NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de
 1991 *História da Música*, («Sínteses da Cultura Portuguesa»), Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- NEUMANN, Frederick
 1983 *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton University Press.
- PEDROSO, Manuel Morais
 1769 *Compendio Musico ou Arte abreviada em que se contém as regras mais necessárias da Cantoria, acompanhamento e Contraponto*, Porto, Oficina de António Alvares Ribeiro Guimaraens
- Processionale*
 1749 *Processionale Juxta Formam Ritualis Romani Pauli V*, Lisboa.
- PITONI, Giuseppe Ottavio
 1989 *Guida Armonica —Facsimile dell'unicum appartenuto a Padre Martini*, edição facsimilada, prefácio de Francesco Luisi, s. l., Libreria Musicale Italiana Editrice s.a.s.
- POWERS, Harold
 2000 «From Psalmody to Tonality», in JUDD, Cristle Collins (org.), *Tonal Structures in Early Music*, New York, Garland, pp. 275-340.
- QUIETO, Pier Paolo
 1990 *D. João V de Portugal - A sua influência na arte italiana do séc. XVIII*, Lisboa, ELO.

- RATNER, Leonard G.
1980 *Classic Music - Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books.
- RIBEIRO, Mário Sampayo
1936 *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX - Bosquejo de História Crítica*, Lisboa, Inácio Pereira Rosa.
1952 «El-Rei D. João, o Quinto, e a música do seu tempo», in *D. João V - Conferências e estudos comemorativos do segundo centenário da sua morte (1750-1950)*, Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, pp. 65-89.
- ROBINSON, Michael F.
1972 *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Claredon Press.
- ROSÁRIO, Domingos do
1779 *Theatro ecclesiastico*, Lisboa, Officina Luisiana
- ROSTIROLLA, Giancarlo
1987 «Domenico Scarlatti e la Congregazione dei Musici di Santa Cecilia», in AAVV, *Händel e gli Scarlatti a Roma - Atti del convegno internazinale di studi (Roma 12-14 giugno 1985)*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, pp. 191-249.
- SADIE, Julie Anne
1990 *Companion to Baroque Music*, London, J. M. Dent & Sons Ltd.
- SADIE, Stanley (org.)
1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., London, Macmillan Publishers.
- SAGÁU, Jayme de la Té
1999 *Cantatas Humanas a Solo*, estudo e transcrição de Gerhard Doderer, («Portugaliae Musica») Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- SALDANHA, Nuno
1993 «António de Sousa Macedo na Teoria Artística do Barroco Seiscentista: contributo para o estudo das ideias estéticas no Portugal do séc. XVII», in AAVV, *Cultura, História e Filosofia*, VII, 1993, pp. 113-155.
2000 "A Arcádia Romano-Lusitana e os círculos de poder na cultura setecentista", in AAVV, *Propaganda e Poder (Congresso Peninsular de História da Arte)*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 365-382
- SANTOS, Piedade Braga e RODRIGUES, Teresa e NOGUEIRA, Margarida Sá
1992 *Lisboa setecentista vista por estrangeiros*, Lisboa, Livros Horizonte.
- SANTOS, Vitor Pavão dos
1979 «A Ópera do Tejo», *História*, 8, pp. 18-27.

- SANTOS, Eugénio dos
 1982 O Oratório no Norte de Portugal – Contribuição para o estudo da história religiosa e social, Porto, INIC (Centro de História da Universidade do Porto).
- SARTORI, Claudio
 1990-94 *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800 - Catalogo analitico con 16 indici*, 7 vols., Cuneo, Bertola Locatelli Editori.
- SCOTTI, A.
 1973 «L'Academia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la Cultura Portoghese nel primo ventennio del 1700», *Bracara Augusta*, vol. XVII, pp. 115-130.
- SEIXAS, Carlos
 1969 *Abertura em Ré Maior*, revisão de Pierre Salzmann, («Portugaliae Musica»), Lisboa, 1969, Fundação Calouste Gulbenkian
- SERRÃO
 2003 *História da Arte em Portugal – O Barroco*, Lisboa, Presença.
- SHERPEREEL, Joseph
 1985 *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
 1993 «Esquisse d'une histoire musicale de la Chapelle Royale de la Bemposta», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3, pp. 147-178.
- SOUSA, Filipe de
 1974 «O compositor António Teixeira e a sua obra», in AAVV, *A arte em Portugal no século XVIII - Actas do Congresso*, vol. III, *Bracara Augusta*, vol. XXVIII, 65-6 (77-8), pp. 413-20.
 1974 «A música orquestral portuguesa no séc. XVIII», *ibid.*, pp. 405-12.
- STEVENSON, Robert
 1976 Prefácio a *Vilancicos Portugueses*, («Portugaliae Musica»), vol. XXIX, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- TALBOT, Gabriel
 1744 *Explicação breve, acomodação laconica da Santa Regra do Grande Patriarca, e Principe dos Patriarcas o Glorioso São Bento*, Lisboa.
- TYSON, Alan
 1987 «New Dating Methods: Watermarks and Paper-Studies», in *Mozart - Studies of the Autograph Scores*, Cambridge, Harvard University Press.
- VACHON, Monique s.s.c.m.
 1970 *La Fugue dans la Musique Religieuse de W. A. Mozart*, Québec, Canada, Les Presses de l'Université Laval.

- VIEIRA, Ernesto
1900 *Diccionario Biographico de Musicos Portugueses - História e Bibliographia da Musica em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.
- VILLALOBOS, Mathias de Sousa
1691 *Enchiridion de Missas Solemnes e votivas e vespers das selebridades, e festas de todo o anno, com hymnos novos, e cantocham*, Coimbra.
- VASCONCELOS, Joaquim
1870 *Os Músicos Portugueses, Biografia-Bibliografia*, 2 vols. Porto, Imprensa Portuguesa.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa
1932 *Subsídios para a história da Música em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- WALTHER, Johann Gottfried
1732 *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, edição facsimilada, Kassel e Basileia, Barenreiter, 1953, artigo “Portugall”, p. 489.