

**1794: como compositores polifacetados e cantoras virtuosas fizeram
de um antigo Mosteiro um grande centro de produção musical**

Maria Luiza Garcia Caldas

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, área de especialização
em Musicologia Histórica**

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Dezembro, 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, vertente de Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica da Dra. Rosana Marreco Orsini Brescia.

Agradecimentos

Quando penso nas pessoas que tenho que agradecer diante da conclusão dessa etapa, muitos rostos me vêm à mente – e que bom que é tê-los comigo, na certeza de que, decisivamente, é no coletivo que nos fortalecemos e vamos mais longe.

Aos meus pais, por terem me levado às primeiras aulas de violino que foram o estágio embrionário para que eu chegasse aqui, na conclusão dessa etapa que eu tanto sonhei. Acima de tudo, por investirem nos meus sonhos a ponto de me permitirem atravessar um oceano. Nem o tamanho dele é digno do quanto eu sou grata por tudo o que fizeram e fazem por mim. Aqui, cabe um agradecimento acadêmico especial ao meu pai, o primeiro leitor ávido que conheci e a minha Biblioteca de Alexandria pessoal que, como tal, contribuiu ativamente para a escrita deste trabalho.

Ao João, pelo amor e pelo apoio incondicional durante a fase de escrita dessa dissertação. Não sei se houve alguém que me disse tantas vezes que eu ia conseguir como você. Parece que eu consegui (e isso significa que me deveu brigadeiros). Mas também significa que essa trajetória teria sido muito mais árdua se eu não tivesse a tua mão para segurar.

Aos meus amigos, pela compreensão das minhas ausências e pelo apoio. Em especial, aos meus colegas do mestrado, por terem sido sempre os melhores companheiros de trajetória que eu poderia ter. Nesta fase solitária de escrita, nossas conversas e risadas pelos corredores da FCSH me fizeram muita falta. Um agradecimento especial a Inês Trindade e a Eva Mathilde, cujo companheirismo transcendeu a sala de aula e deu lugar a uma amizade tão bonita que levo no fundo do coração.

A Renata Simões, pelas tantas reflexões musicais e humanas que me instigaram a sempre ir mais além e pela amizade que é um porto seguro. Por, há quase dez anos, ter insistido para que eu fizesse uma prova de vestibular em música, quando me sobrava vontade e faltava coragem. Acima de tudo, por me mostrar que de nada valem notas bonitas e afinadas se não há uma história verdadeira que elas possam contar. Essa conquista também é sua.

A Yasmin Meirinho e Daniel Seixas, por terem me acompanhado tão de perto ao longo do meu Bacharelado em Música, quando dei os primeiros passos para abraçar a área da pesquisa. Muitas das nossas reflexões estão nas páginas que vêm a seguir.

Aos meus professores, especialmente os da FCSH, por me terem feito uma questionadora que com nada se contenta e, a partir disso, uma pesquisadora consciente de que muito busca e pouco sabe – e que logo cedo descobriu que é aí que está a graça em pesquisar. Um agradecimento especial às professoras Luísa Cymbron, Matilde Olarte Martínez e Ana Maria Liberal, por terem composto, juntamente com a minha orientadora Rosana Brescia, o júri de avaliação deste trabalho, com contribuições valiosas que enriqueceram as linhas dessa dissertação. Mais do que isso, agradeço pelo exemplo que são pra mim de comprometimento com a pesquisa musicológica que tanto me serve de inspiração para continuar esse caminho, tantas vezes árduo e difícil.

À FCT, por ter me concedido uma bolsa de investigação para que eu pudesse trabalhar na transcrição das obras do espólio musical do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria através do projeto exploratório *AveMus – A Música em estilo concertante no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto (1764–1834)*, sediado no CESEM/NOVA FCSH. Obrigada à equipe do projeto AveMus pela acolhida, pelo incentivo e por ter me permitido criar raízes para essa investigação. Em especial, a Marco Brescia, pelas preciosas informações acerca da atividade organística no Mosteiro de São Bento da Avé-Maria.

Last but not least, à minha orientadora, Rosana Orsini Brescia, por ser a orientadora que sempre me disseram que não existia. Acima de tudo, por ser um ser humano admirável e cujo exemplo pessoal e profissional me inspiram diariamente. Já disse algumas vezes, mas repito: quando eu crescer, quero ser como você. Obrigada por, literalmente, me levar pelos caminhos musicais conventuais da cidade do Porto. Que os caminhos futuros lhe sejam tão bonitos quanto as ruas ribeirinhas portuenses e que, ao dobrar a rua, esteja sempre um sorvete de chocolate à espera.

Resumo: O Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto foi o mais importante cenóbio feminino da cidade invicta durante o seu tempo de existência, do século XVI ao século XIX. Como era de se esperar de uma instituição feminina de clausura desse porte, a música desempenhava importante papel no cotidiano das monjas. Após a extinção do Mosteiro, o edifício foi demolido para dar lugar à atual Estação Ferroviária de São Bento, e seus manuscritos musicais foram transferidos para a seção de Música da Biblioteca Nacional de Portugal. Dentro do espólio do antigo Mosteiro, há uma grande quantidade de obras de finais do século XVIII e início do século XIX. Essas obras atestam um elevado nível técnico musical, com um considerável grau de virtuosismo, sobretudo vocal. Têm, ainda, a particularidade de serem obras comissionadas pelas próprias monjas, com seus nomes em dedicatórias e partes cavas. Um estudo sistemático dessas obras nos mostrou características particularmente interessantes no repertório comissionado para o ano de 1794, cuja quase totalidade das obras foi encomendada pela Mestra da Capela daquela altura, D. Anna Felícia. Além disso, a maior parte dessas obras é dedicada a alguma festividade específica, com especial ênfase para o Natal. A presente dissertação propõe o estudo do repertório composto para o Mosteiro de São Bento da Avé-Maria no ano de 1794, com especial atenção para as festividades do Natal. Também propomos o estudo das agentes que comissionaram e interpretaram esse repertório, as senhoras musicistas da Avé-Maria, considerando o papel dessas mulheres no contexto do Porto e de Portugal no final do Antigo Regime.

Palavras-chave: música conventual; Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto; século XVIII; mulheres musicistas; cerimônia de Natal.

Abstract: The Royal Monastery of São Bento da Avé-Maria in Oporto was the most important female monastic institution in the invicta city during its existence, from the 16th century to the 19th century. As one would expect from a female cloistered institution of this magnitude, music played an important role in nuns' daily lives. After the monastery's dissolution, the Building was demolished to make way for the current São Bento Railway Station, and its musical manuscripts were transferred to the Music section of the National Library of Portugal. Within the collection of the former monastery, there is a significant number of works from the late 18th and early 19th centuries. These works show a high level of musical technical skill, with a considerable degree of virtuosity,

particularly concerning vocal parts. Furthermore, they have the distinction of being works commissioned by the nuns themselves, with their names in dedications and cue parts. A systematic study of these works revealed particularly interesting characteristics in the repertoire commissioned for the year of 1794, almost all of which was commissioned by the Chapel Master at the time, D. Anna Felícia. Additionally, most of these works are dedicated to specific festivities, with particular emphasis on Christmas. This dissertation proposes the study of the repertoire composed for the Monastery of São Bento da Avé-Maria in 1794, with special attention to the Christmas festivities. We also propose to study the agents who commissioned and performed this repertoire, the female musicians of Avé-Maria, considering the role of these women in the context of Oporto and Portugal in the end of the *Ancien Régime*.

Keywords: conventual music; Monastery of São Bento da Avé-Maria in Oporto; 18th century; women musicians; Christmas ceremony.

Índice

Introdução	1
1. O Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto e o contexto sociocultural portuense durante a sua existência	4
2. Mulheres em Portugal no século XVIII	19
2.1. As mulheres no contexto social português.....	19
2.2. A educação feminina.....	29
2.3. Mulheres musicistas.....	35
3. A música no Mosteiro de São Bento da Avé-Maria (1775–1829)	39
3.1. As monjas musicistas	53
3.2. Os compositores.....	59
4. A especial produção musical do ano de 1794 no Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto	70
4.1. A celebração da festa de São Bento	73
4.1.1. <i>Vir Dei Benedictus</i> , BNP, M.M. 301//11	73
4.2. A festividade de Nossa Senhora da Assunção.....	75
4.2.1. <i>Hodie Maria virgo</i> , BNP, M.M. 397//1	76
4.3. A celebração do Natal em São Bento da Avé-Maria	77
4.3.1. <i>Invitatório e Hymno do Natal</i> , BNP, M.M. 1612	79
4.3.2. <i>Hodie nobis coelorum Rex</i> (1º Responsório do Natal), BNP, M.M. 343//1..	82
4.3.3. <i>Quem vidistis pastores</i> (3º Responsório do Natal), BNP, M.M. 301//8.....	83
4.3.4. <i>O Magnum Mysterium</i> (4º Responsório do Natal), BNP, M.M. 301//3	85
4.3.5. <i>Sancta et immaculata virginitas</i> (6º Responsório do Natal), BNP, M.M. 301//7.....	88
4.3.6. <i>Breve Te Deum para as Matinas do Nascimento do Menino Deus</i> , BNP, M.M. 1034.....	90
4.3.7. <i>Psallite Deo Nostro</i> , BNP, M.M. 343//12.....	95
4.4. <i>Missa a 4 vozes</i> , BNP, M.M. 304//8.....	96
4.5. <i>Credo a 4 vozes</i> , BNP, M.M. 327//4	99
4.6. <i>Ladainhas</i> , BNP, M.M. 255//2	104
Conclusão	107
Bibliografia	109
ANEXOS	119

Introdução

O Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria foi o mais importante cenóbio feminino da cidade do Porto durante o seu tempo de existência – do século XVI ao século XIX, albergou jovens provenientes das mais abastadas famílias portuenses. Na vida monasterial dessas beneditinas, a música desempenhava importante papel, como era comum em instituições eclesíásticas dessa natureza. Em São Bento da Avé-Maria, contudo, foi-se além: após a extinção do Mosteiro, suas obras musicais foram transferidas para a seção de música da Biblioteca Nacional de Portugal, e estas atestam não apenas uma instrumentação mais rica do que o habitual para os mosteiros femininos portugueses daquela época, como nos mostram um nível técnico muito superior ao esperado.

Essas obras, que têm a particularidade de terem sido comissionadas e interpretadas pelas monjas beneditinas, nunca haviam sido alvo de um estudo sistemático. Tal cenário viria a mudar com a execução do projeto exploratório *AveMus: A música em estilo concertante no antigo Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto (1764–1834)*, financiado por fundos nacionais através da FCT (2022.01889.PTDC), de cuja investigação esta pesquisa é fruto. O estudo e transcrição dos manuscritos musicais com referências às religiosas de São Bento da Avé-Maria nos permitiu perceber a atividade musical desse mosteiro de finais do século XVIII até as primeiras décadas do século XIX.

A partir de uma análise pormenorizada das obras e suas dedicatórias, percebemos algumas características pouco frequentes em obras musicais conventuais daquela época, como a ausência do órgão *obligato* em algumas composições e uma concentração de obras no ano de 1794, especialmente para o seu Natal. Dessa forma, a presente investigação busca compreender o que justificaria a ausência, em algumas obras, daquele que é o mais importante instrumento musical do contexto religioso, assim como a presença de um maior número de obras composto para esse ano específico. Há uma instrumentação dominante? Um compositor que, nesta altura, foi mais requisitado? O que essas obras nos dizem sobre quem as executava?

A partir das informações que constam nos manuscritos, buscamos, ainda, situar as obras dentro das festividades para as quais foram compostas, quando aplicáveis, e dentro da vida cotidiana eclesíastica através da liturgia das horas, já que sabemos que alguns hinos são mais comumente cantados em festividades ou horários específicos do Ofício Divino.

Os estudos musicológicos sobre a música conventual em Portugal carecem de maiores produções, especialmente quando se trata de conventos e mosteiros femininos do

século XVIII, uma altura em que essas instituições já não tinham o prestígio dos tempos medievais. Quanto ao caso específico do Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, destacam-se os trabalhos da investigadora Elisa Lessa, que dedica a esse cenóbio um subcapítulo (1998, 367) da sua tese de doutorado *Os mosteiros beneditinos portugueses (séculos XVII a XIX): centros de ensino e prática musical*. Essa investigação é pioneira e basilar, mas, ao abarcar tanto os mosteiros portugueses masculinos quanto os femininos durante dois séculos, acaba por não se aprofundar muito no caso beneditino da Avé-Maria, tampouco no seu repertório musical. Também da autora, destacam-se artigos sobre a música no cotidiano das monjas beneditinas e ursulinas (Lessa, 1997/1998) e a prática musical nos mosteiros femininos na segunda metade do século XVIII e princípios do século XIX, com ênfase para os mosteiros de São Bento de Cástris, em Évora, e o Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto (Conde e Lessa 2015).

Ainda no âmbito musicológico, é também de grande valia a produção científica de Rodrigo Teodoro de Paula que, na sua dissertação de mestrado intitulada *A música nos conventos portuenses de Santa Clara e São Bento da Ave Maria (1764–1833): Estudos para transcrição e interpretação de obras musicais* (De Paula, 2014), nos traz algumas transcrições de obras dessas duas instituições eclesiásticas, com especial enfoque nas composições de Girolamo Sertori, Francisco de São Boaventura e António da Silva Leite. Assim, apesar de podermos considerar esse estudo um trabalho embrionário em relação ao que nos propomos a fazer nessa dissertação, faremos aqui um estudo da música em São Bento da Avé-Maria a partir da totalidade dos manuscritos selecionados com dedicatórias às beneditinas, e não de um recorte.

Sobre o contexto musical monasterial e conventual português, destacamos o artigo *A Música no contexto da cerimónia de Profissão nos mosteiros femininos portugueses 1768–1828*, publicado pela investigadora Cristina Fernandes na Revista Portuguesa de Musicologia (1997/1998), que nos traz ricas informações, mas não trata do contexto específico de São Bento da Avé-Maria. Também nos trazem importantes informações os trabalhos que não tratam da música em São Bento da Avé-Maria, mas dos seus compositores, com especial menção às produções de Rui Bessa (Bessa, 2008) e José Paulo Torres Vaz de Carvalho (Carvalho, 1993) sobre António da Silva Leite e de Magna Ferreira sobre Francisco de São Boaventura (Ferreira, 2019; Silva, 2023).

Talvez o único trabalho de maiores proporções que tenhamos unicamente dedicado ao Mosteiro de São Bento da Avé-Maria seja a dissertação de mestrado de Isabel Pinho, apresentada em 2000 na Universidade do Porto. Defendida no âmbito do mestrado

em história da arte, todavia, apenas tangencia aspectos musicais, com enfoque na arquitetura do mosteiro.

A presente dissertação está dividida em quatro capítulos. No primeiro deles, buscamos situar o Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria dentro do meio portuense durante seus séculos de existência, buscando perceber como sua construção afetou a cidade invicta e como foi afetada por ela. No segundo capítulo, almeja-se a compreensão do papel das mulheres na sociedade portuguesa do século XVIII, espaço temporal em que o cerne dessa investigação se insere, com especial atenção para aquelas que se dedicavam à vida religiosa e buscavam conhecimentos musicais em uma sociedade em que a clausura, em casa ou no convento, era a regra. No terceiro capítulo, damos a conhecer o que nos dizem as 74 partituras provenientes do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria aqui selecionadas para estudo a partir do seu conteúdo musical e textual, em que as dedicatórias e os pormenores escritos ao longo da obra nos dizem muito sobre o nível técnico daquelas monjas e o seu cotidiano monástico, além de suas funções dentro da Capela Musical beneditina. Por fim, no quarto e último capítulo, estudamos mais pormenorizadamente o caso do ano de 1794, o ano dentro do escopo selecionado em que mais há obras comissionadas pelas religiosas.

Com esse estudo, visamos dar a conhecer a atividade musical das monjas beneditinas de São Bento da Avé-Maria da cidade do Porto de finais do século XVIII até início do século XIX através de um estudo sistemático dos seus manuscritos musicais, com especial ênfase para o ano de 1794. Busca-se perceber o que essas obras nos dizem sobre o nível técnico e musical dessas beneditinas, e quais suas características estruturais, estilísticas e litúrgicas. Não pretendemos, contudo, esgotar essa temática, mas esperamos que essa investigação sirva de mote para outras dentro do mesmo âmbito. Apesar de os mosteiros e conventos femininos serem os maiores centros de concentração de musicistas durante os séculos XVIII e XIX, é uma lacuna acadêmica que pouco saibamos sobre essas mulheres que tanto contribuíram para a produção musical desse período.

1. O Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto e o contexto sociocultural portuense durante a sua existência

O Real Mosteiro¹ de São Bento da Avé-Maria foi fundado em 1518 na cidade do Porto pelo rei D. Manuel I. Sua fundação foi permitida pelo Papa Leão X pela Bula *Sollicitudo Ministerii Pastoralis*, atribuída em Roma em 4 de outubro de 1517, que autorizou D. Manuel a extinguir alguns mosteiros com a justificativa de que estavam em locais desertos. Apesar de ter sido esse o ano da fundação e do início da sua construção em terrenos doados por D. Pedro da Costa, então bispo do Porto (De Paula 2014, 14), não foi nele que o Mosteiro começou a ser habitado. Suas obras perduraram até os anos de 1527/28, sendo povoado apenas no ano de 1535², como atesta o Livro da Fundação ao afirmar que as primeiras monjas chegaram em princípios de janeiro deste ano, mais precisamente no dia 6, dia de Reis. (Pinho 2000, 32–33) Dessa forma, apesar de ter sido inaugurado no reinado de D. Manuel I (mais tarde, sua filha se tornaria abadesa desse Mosteiro), foi no reinado de D. João III que o Mosteiro iniciou efetivamente sua atividade eclesiástica.

¹Há controvérsias sobre quando usar a denominação de “mosteiro” e “convento” para designar uma instituição religiosa de clausura. Em *Ordens religiosas em Portugal: Das Origens a Trento – Guia Histórico* (2016, Livros Horizonte, 3ª edição, p. 16), Bernardo Vasconcelos e Sousa optou por uniformizar a designação das casas de acordo com as formas de vida em que se inseriam. Dessa forma, “convento” serviria para designar casas masculinas ou femininas das Ordens mendicantes e das Ordens militares, enquanto “mosteiro” serviria para as Ordens monásticas e para as de cônegos. Em *Tavira: o convento ou o mosteiro das Bernardas?* (2015, em *JAmagazine*, parte integrante do *Jornal do Algarve* n° 3026, p. 10), Marco Sousa Santos afirma, ao citar o problema causado pela troca de designação do antigo Mosteiro de São Bernardo, que passou a ser chamado de Convento das Bernardas, que “mosteiro” e “convento”, de fato, não são sinônimos. Santos atesta que a diferença se dá a partir da ordem religiosa que está em causa: as Ordens monásticas (Jerónimos, Cistercienses e Beneditinos) têm mosteiros, enquanto as Ordens mendicantes (Franciscanos, Carmelitas, Dominicanos e Agostinhos) têm conventos, de tal forma que as religiosas que integram mosteiros podem ser chamadas de monjas, mas não de freiras. Se formos em busca de alguma referência mais global, o *The Oxford Dictionary of the Christian Church* (1997, 3ª edição, editado por F. L. Cross e E. A. Livingstone, Oxford University Press) nos diz que “convento”, no seu uso eclesiástico, pode se referir tanto à construção na qual vive um grupo de religiosos quanto a uma comunidade religiosa em si. Historicamente, vem sendo aplicada para designar a residência de religiosos de ambos os sexos, embora na Inglaterra haja uma tendência para que essa denominação seja utilizada para casas de religiosas (p. 412). Segundo a mesma fonte, utilizamos o vocábulo “mosteiro” para falar sobre uma comunidade monástica de monges ou freiras, atentando para o fato de que o costume moderno de utilizar a palavra para descrever todas as casas religiosas masculinas e chamar as casas femininas de conventos não tem nenhuma fundamentação por trás. (p. 1102) Levando em conta essas considerações, na presente investigação será utilizado o termo “mosteiro” para se referir ao Mosteiro de São Bento da Avé-Maria e utilizaremos “monjas” quando mencionarmos as professoras dessa instituição religiosa. Vale salientar, porém, que a documentação musical frequentemente se refere a esse recinto como “convento”, apesar de haver a denominação oficial de “mosteiro”.

² Há algumas discordâncias quanto ao ano em que o Mosteiro foi habitado: enquanto Isabel Pinho (2000, 32) afirma 1535, Elisa Lessa (1998, 367) e Bernardo Vasconcelos e Sousa (2005, 89) afirmam 1536. Isabel Pinho cita que D. Gabriel de Sousa também daria o ano de 1536 sem explicar bem o motivo, mas ao afirmar que as negociações entre Portugal e Roma terão sido morosas. (Pinho 2000, 32)

Figura 1 - Fachada do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria voltada para a Praça Almeida Garrett, última década do século XIX

Arquivo Histórico Municipal do Porto. Disponível em: < <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/298775/?>>.



Religiosamente, surge num momento particularmente difícil de reorganização da Igreja do Ocidente, que apresentava vários sinais de perturbação. Motins, relaxamento de regras, problemas com abades comendatários, depredação do património e crise de vocações se alastravam por essas instituições religiosas ocasionando a diminuição da população monacal. (Barros 2002, 398–99) Na cidade do Porto, sabemos que, ao longo dos séculos XVI e XVII, imperava a consciência clara de que as religiões constituíam um encargo que era conveniente evitar, de tal forma que dificilmente uma Ordem ou Instituto conseguiu se instalar na cidade sem vencer oposições e resistências. Os obstáculos iam desde receios de concorrência até a consciência de que na cidade e no reino existiam ordens e clérigos em excesso. Acreditava-se que o elevado número de mosteiros e clérigos empobrecia o Reino a diversos títulos. (Silva 2000, 314)

É curioso pensar em como uma cidade de um povo tão intrinsecamente ligado à religião pode apresentar esses dados, ainda mais se pensamos que o povo portuense acreditava fortemente no enobrecimento da cidade através dos mosteiros. A questão é que os excessos eram mesmo evidentes, e a instalação de uma ordem implicava em muitos gastos municipais. Mesmo nesse contexto, sabemos que houve a instalação dos

benedictinos em 1597, mas tal fato só se deu porque acreditava-se que essa ordem era rica e, portanto, capaz de ajudar no sustento dos pobres. Dessa forma, percebe-se que a instalação do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria tinha um duplo prestígio nessa cidade: além de pertencer à ordem beneditina, encarregava-se da educação de jovens e oferecia uma solução socialmente bem-vista para aquelas a quem o casamento não era uma opção viável. (Silva 2000, 315)

Era normal e até desejável que os reis patrocinassem ou construíssem prédios com fins religiosos que depois seriam encaminhados para uma ordem específica, comumente da sua devoção. Não foi esse o caso da edificação do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, pois a dedicação do edifício terá passado por vários projetos até se fixar no viés feminino da Regra de São Bento. (Pinho 2014, 1) O Mosteiro se originou da fusão dos Mosteiros de Rio Tinto, Tuias, Vila Cova das Donas e Tarouquela, porque estes estariam em locais muito inabitados e afastados para serem ocupados por mulheres, em que “se faziam obras de pouco serviço de Deus”. (Pinho 2000, 30) Um dos movimentos reformistas que precederam o Concílio de Trento e foram empregados por D. Manuel I incluía o fim das comunidades femininas rurais, que viriam a se reunir nas urbes e a acumular várias rendas. Dessa forma, estaria garantido o sustento de novos mosteiros citadinos que, mais próximos da população, permitiriam um maior controle. (Moreira 2019, 26–27) O certo é que “as senhoras deviam ser resguardadas delas próprias quando não se consorciavam e ficavam desprotegidas”. (Pinho 2000, 44) Além dos Mosteiros supracitados, suspeita-se que também o Mosteiro de Vairão, em Vila do Conde, era cogitado para essa fusão, mas suas monjas teriam recusado a transferência. (Pinho 2000, 30–31)

Embora fosse comum reunir cenóbios da mesma ordem, não se sabe se esse foi o caso do Mosteiro da Avé-Maria. Isabel Pinho (2000, 31) afirma que, enquanto Mons. J. Augusto Ferreira atesta serem os quatro mosteiros beneditinos, Pinho Leal diz que Rio Tinto era de agostinhas. Sabe-se que Tarouquela era da Ordem de Cister. Já estudos mais recentes de Fontes, Andrade e Rodrigues afirmam que Rio Tinto estaria sob obediência da Regra de São Bento. (Fontes, Andrade e Rodrigues 2020, 11) Discordâncias à parte, há uma informação certa sobre essa fusão: não foi uma tarefa régia fácil reunir sob uma mesma e única direção comunidades provenientes de vários locais e observâncias, de tal forma que a contestação se arrastou por anos. Vairão conseguiu subtrair-se à ordem real, permanecendo autônomo até a extinção das ordens monásticas em 1834, enquanto Rio Tinto apelou insistentemente para se manter independente, mas foi incorporado “à força”

ao Mosteiro do Porto – mesmo assim, algumas monjas permaneceram na sua antiga casa por razões desconhecidas. (Pinho 2014, 1)

Na altura da criação do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, a cidade do Porto tinha um aspecto diferente do que tem hoje, pois era cercada pelas Muralhas Fernandinas (também conhecidas como “Cerca nova” ou “muralha gótica”) que tinham envolta de si regiões chamadas de “arrabaldes”, uma espécie de “prolongamento” da cidade. Administrativamente, os arrabaldes dependiam da Câmara Municipal tanto quanto a região que estava no interior da muralha. Foram esses arrabaldes que, durante o século XVI, foram escolhidos para a construção de instituições religiosas: os mosteiros dos Cônegos Regrantes, na Serra do Pilar, e das Dominicanas do *Corpus Christi*, do outro lado do rio, bem como o das Franciscanas da Madre de Deus de Monchique, em Miragaia, e, mais tarde, já no século XVII, o dos Carmelitas Descalços. Todos esses estavam fora dos muros, mas nos arrabaldes. Apesar da localização, imagina-se que esses frades e freiras não teriam a sensação de viverem fora do burgo portuense, com exceção para o caso de haver um rigoroso encerramento das portas da cidade que poderia ser causado, por exemplo, por receios de ataques militares ou prevenção de contaminações pestíferas. (Silva 2000, 256–57)

Perceber esses dados pode gerar questionamentos quanto ao que justificaria haver uma área tão propícia à construção de cenóbios e um mosteiro da ordem beneditina, que tanto preza pelo isolamento, não ter se situado nessa região. Era importante, porém, que São Bento da Avé-Maria estivesse numa região dentro das muralhas para que pudesse ser mais bem vigiado e controlado, haja vista ter uma população exclusivamente feminina. Além disso, as religiosas desse mosteiro vinham de famílias de alto poder aquisitivo, e sabe-se que as regiões dentro das muralhas eram aquelas que tinham terrenos de maior valor. Em fins da Idade Média, a aristocracia portuense morava na Rua Chã das Eiras, que ainda no século XVII abrigava edifícios como o Palácio do Marquês de Fontes e Condes de Penaguião e Matosinhos. Posteriormente, com a abertura da Rua Nova em 1395, essa aristocracia foi para lá atraída, assim como para a Rua de Santa Catarina das Flores, aberta em 1521 por D. Manuel I para otimizar a ligação entre o rio e a Porta de Carros. (Silva 2000, 266) Todas essas ruas ficavam no entorno de onde se localizava o Mosteiro de São Bento da Avé-Maria. Ademais, a Praça da Ribeira e os rossios de S. Domingos e de S. Bento das Freiras eram locais frequentemente procurados pelos portuenses daquela altura para conviver e comerciar. (Silva 2000, 267)

Figura 2- Esquema do Porto Medieval

Moreira, Ângela Brandão. 2019. “Intervenções modernas de nobrecimento urbanístico e arquitectónico da cidade: O traçamento da Rua do Loureiro no Porto”. Dissertação de mestrado integrado, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto, p. 16.

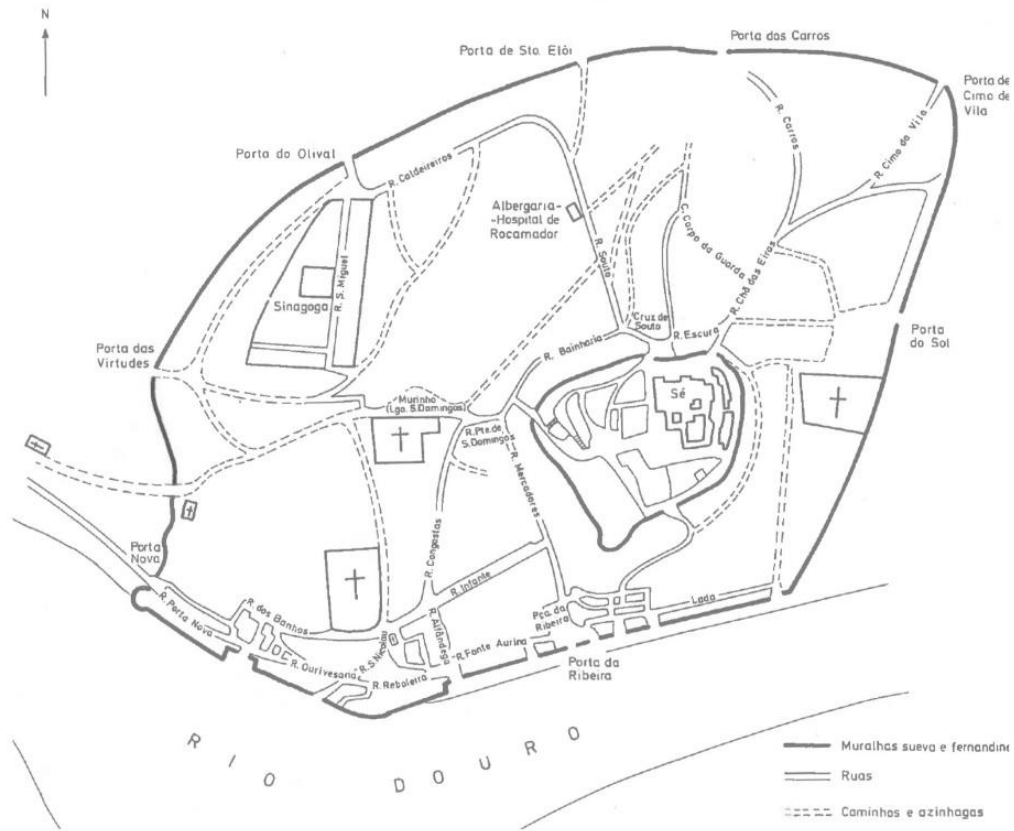


Figura 3 – Implantação do Mosteiro de S. Bento da Avé Maria (Século XVI)

Moreira, Ângela Brandão. 2019. “Intervenções modernas de nobrecimento urbanístico e arquitectónico da cidade: O traçamento da Rua do Loureiro no Porto”. Dissertação de mestrado integrado, Faculdade de



Outro elemento arquitetônico importante da topografia urbana portuense eram os rossios em grande número existentes no burgo. O mais espaçoso deles era a Praça da Ribeira, com grande movimento diário de pessoas e bens, mas destacava-se especialmente o Terreiro de São Domingos, entre o Mosteiro de São Domingos e a Misericórdia, que além das funções tradicionais dadas a um rossio de convivência, era amplo o suficiente para que lá fosse realizada semanalmente uma feira franca, iniciada em fevereiro de 1588. O rossio de São Bento, situado entre o Mosteiro da Avé-Maria, o casario da Rua de Carros nas traseiras do Mosteiro de Santo Elói e a Porta de Carros,

recebeu a mesma feira logo que encontraram acolhimento às queixas dos dominicanos de que o barulho dos feirantes lhes perturbava o recolhimento. (Silva 2000, 262–63)

Economicamente, em princípios do século XVI o Porto já se afirmava como uma cidade de mercadores, com a presença do rio e a proximidade com o mar como elementos decisivos nesse processo. (Silva 2000, 274–75) A cidade importava cereais, certas espécies de peixe, laticínios, panos diversos e produtos de vária natureza como utensílios, ferramentas, bens de equipamento, matérias-primas etc. Quanto à exportação, destacavam-se o vinho e o sumagre, e o maior destino para os produtos portuenses era a Inglaterra. O sumagre foi, até finais do século XVII, o produto duriense de maior valor para exportação. Quanto ao vinho, era detentor de uma importância considerável ao ser não apenas um excelente produto de exportação, mas também por ter vários estratos sociais interessados no seu comércio e pelo volume de receitas fiscais que proporcionou às finanças municipais do Porto e à Fazenda Régia. A primeira notícia de remessa do vinho para Inglaterra por um inglês aconteceu em 1651, e sabe-se que a partir desse período que surge o vinho do Porto que, no século XVIII, dominou as exportações do Douro. Esse vinho foi descoberto e recriado pelos ingleses. (Silva 2000, 283–87)

Em relação à organização da sociedade portuense, convém mencionar uma particularidade interessante dessa cidade nessa época: a nobreza detinha o poder local (todos os cargos municipais de topo lhe pertenciam) de tal forma que mesmo o rei estava sujeito às suas restrições municipais. “O opressor ou, se preferirmos, o desrespeitador dos privilégios, fosse ele o bispo, o governador da Relação ou o próprio rei, teria de se haver com as demonstrações, boicotes ou até os processos judiciais de que era autora a Câmara”. (Silva 2000, 321) Entre os cidadãos, ou seja, aqueles que tinham um conjunto de benesses e privilégios, mas não eram nobres, sabe-se que havia uma categoria estabelecida nos Livros da Câmara chamada de “cidadãos principais”. Quando o rei nomeava alguém estranho a este grupo, imediatamente tinha sua indicação reprovada de tal forma que a nomeação só teria seguimento se houvesse insistência da sua parte. (Silva 2000, 324) É importante salientar que essa distância em relação ao rei era, de certa forma, fortalecida pelo Absolutismo, já que a única experiência que a maior parte da população tinha com o poder era a nível local. Havia um forte imaginário nutrido em relação à figura do rei, mas raramente ou nunca ele era visto pela população. À medida em que o Absolutismo vai se afirmando, a Corte cada vez mais é centrada na capital, assim, a itinerância régia reduz-se no espaço, não indo muito além de Sintra, Salvaterra, Almeirim e Évora. (Silva 2000, 338)

O Mosteiro da Avé-Maria tem a designação de “Real” por ter sido uma fundação régia, e é curioso mencionar que ele é o único mosteiro feminino do Porto³ assim denominado no espaço temporal que iremos tratar. Em meados do século XVIII, a cidade contava com quatro instituições religiosas femininas: o Convento de Santa Clara, que surgiu nessa cidade no ano de 1416 (havia sido fundado por D. Chama Gomes em Entre-os-Rios no século XIII, tendo sido transferido posteriormente para a cidade do Porto⁴), o Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria (1518), o Convento de Madre de Deus de Monchique (fundado em 1535 no paço que os fidalgos Pedro da Cunha Coutinho e sua mulher D. Brites de Vilhena possuíam na cidade⁵) e o Convento de São José e Santa Teresa (a autorização para a sua fundação, pedida pelo Frei Pedro de Jesus, foi concedida por D. Pedro II em 1701). Agostinho Rebello da Costa, que era presbítero na cidade de Braga no ano de 1789, relata, em importante documento sobre a história da cidade do Porto:

Toda a fábrica do actual Convento, he sumptuosa, e digna do seu Fundador, e a sua renda passa de trinta mil cruzados. A Prelada, que tem o titulo d’Abbadessa, he Padroeira das Igrejas de Escariz, Fajoens, Gião, Guizande, Madeira, Mosteiró, Oliveira de Azameis, S. Pedro Fins, Rio Tinto, Sandim, Tarouquela, Tuyas, Vallongo; apresenta igualmente alguns Juizes, e Capitaens nas terras, e Coutos da sua Jurisdição. As Religiosas gozão a vista de huma feira, que todos os dias há debaixo das janelas da sua portaria, e mirante, e na qual se vendem as hortaliças, fructas, e outros legumes, para o gasto da Cidade. O numero das Professas passa de oitenta, que com as Educandas, Seculares e Serventes, chega ao de trezentas pessoas. Desgraçadamente a sua Igreja, e os seus dous Córos riquíssimos de excellentes pinturas, e devotíssimos Santuarios, foi tudo reduzido a cinzas por hum voraz incendio ateadado na madrugada do dia dez de Outubro de mil setecentos e oitenta e tres. Hoje porém acha-se tudo quasi reedificado com muito maior culto, melhor gosto, e singular providencia, para se evitar segundo desastre. He este Convento da Jurisdição Ordinária. (Costa 1789, 118–19)

No século XVII, houve o aumento do coro e da igreja e foram construídos novos dormitórios, o claustro e a casa do capítulo. Essa busca por expansão atesta a importância do mosteiro, que estava em constante crescimento populacional – segundo Lessa (1998, 367), durante essa época, o número de monjas conventuais chegou a cem.

³ Apesar disso, temos registros musicais em manuscritos do espólio do Convento de Santa Clara que chamam esse convento de “Real”, assim como manuscritos para São Bento da Avé-Maria que o chamam de “Real Convento”. Essas partituras, contudo, são documentos de fiabilidade duvidosa quanto a essas nomenclaturas.

⁴ Ver Ferreira Alves, Natália Marinho. 2019. “Subsídio Para O Estudo artístico Do Convento De Santa Clara Do Porto Nos princípios Do século XVIII”. *História: Revista Da Faculdade De Letras Da Universidade Do Porto* 2 (Maio): 273–295. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/5849>.

⁵ Ver Cruz, Tiago Trindade. 2020. “O desenho digital e as paisagens patrimoniais. Convento da Madre de Deus de Monchique, no Porto”. *CEM* 11: 57–74. <https://doi.org/10.21747/2182109711/cema3>.

Como visto na citação anterior, houve, em 1783, um incêndio que destruiu parte do Mosteiro e obrigou à sua reconstrução, modificando a fachada principal, voltada para a Rua do Loureiro (Moreira 2019, 59). Iniciado na casa do capítulo ou muito próximo dela antes dos primeiros ofícios à uma hora e meia da madrugada do dia 9 para o dia 10 de outubro e extinguido três ou quatro horas depois (Pinho 2000, 157), o fogo se alastrou para o claustro, o coro e a igreja. (Pinho 2000, 110) O termo de encerramento do primeiro tomo das obras data de 6 de março de 1790 – sabe-se que a abadessa desde o início das obras era Sofia Brandão, secretariada por sua irmã Isabel Clara. Em março de 1790, sete anos após o incêndio, é iniciada a fase de apuro arquitetônico e decorativo. Em outubro de 1793, a abadessa do Mosteiro muda, de forma que a cadeira abacial passa a ser ocupada por Ana Antónia, assessorada por Antónia Joana. Em 1794, a restauração do Mosteiro estaria já em fase final porque D. Lourenço de Sá mandou, em junho de 1794, benzer a igreja, já que considerava que ela estava pronta para voltar a ser casa dos ofícios divinos. (Pinho 2000, 159) Segundo Manuel Joaquim Moreira da Rocha, as obras acontecidas no Mosteiro após o incêndio de 1783 se encarregaram da “despersonalização manuelina” dessa instituição religiosa, dotando o mosteiro de uma roupagem barroca/rococó, “destruindo assim o que restava da traça original e que poderia ter chamado a atenção dos responsáveis pela instalação do projecto da Estação Central”. (Rocha 1993, 755) Foram reconstruídos a igreja, a sacristia, os coros alto e baixo e o claustro. (Lessa 1998, 367) Essa adesão à linguagem “barroca” na reconstrução de parte da igreja após o incêndio faz parte de uma tendência arquitetônica religiosa daquela época, que evoluiu do barroco para a exuberância do rococó, sobretudo na talha dourada dos interiores, que refletia não só o gosto, mas a riqueza da Igreja portuense. (Serén e Pereira 2000, 381)

Figura 4 - Perspectiva da Rua do Loureiro em desenho de George Vivian reproduzido em 1839 (O Porto visto do Convento de freiras de S. Bento)

Moreira, Ângela Brandão. 2019. “Intervenções modernas de nobrecimento urbanístico e arquitectónico da cidade: O traçamento da Rua do Loureiro no Porto”. Dissertação de mestrado integrado, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto, p. 58.



Como vimos, o contexto portuense setecentista era de bastante prosperidade, pois a cidade tinha uma localização privilegiada por estar nas margens do Rio Douro, algo que lhe permitia ser um centro comercial e de relações interterritoriais. (Pinho 2000, 13). Nessa localidade, o século XVIII foi caracterizado por uma brusca expansão que levou a uma crescente urbanização. Nesse processo, o vinho do Porto ocupou importante papel – embora tenha iniciado seu ciclo no ano anterior, é no século XVIII que verdadeiramente começa o que José Manuel Pereira de Oliveira chama de *urbanismo do Vinho do Porto*, quando os lucros obtidos com esse comércio permitiram esforços urbanos como os de monumentalidade (alçados e perspectivas), higienização (fontes, infraestruturas de canalização das águas fluviais e outras) e organização do trânsito (faixas de carros e passeios de pedestres). (Oliveira 1973, 282–83) Esses lucros vinham de várias fontes, pois recaíam sobre o vinho várias taxas e impostos de forma cumulativa, e podiam ser entradas, imposições ou sisas. Os dois primeiros iam integralmente a favor da Câmara, enquanto o terceiro ia em grande parte para a Fazenda. Eram as receitas da Imposição que eram significativamente direcionadas às obras públicas. O vinho, em finais do século XVIII, (1788–1791) tinha saídas que ultrapassavam as 35000 pipas e o seu valor significava mais de 69% do total das exportações do Porto e mais de 90% do valor do total das exportações para a Inglaterra, que comprou 86,4% do vinho exportado pelo Porto para o estrangeiro. (Silva 2000, 286–88)

No decorrer do século XVIII, uma parte expressiva dos principais produtores era formada por nobres e membros das diversas ordens militares, principalmente da de Cristo. Eram detentores de quintas no Douro e viviam a maior parte do ano na cidade portuense, onde ocupavam postos importantes na administração municipal. É importante lembrarmos, porém, que o clero não era desinteressado da produção vinícola, muito pelo contrário: os jesuítas colhiam, na primeira metade do século XVII, 60 a 70 pipas de vinho fino. Segundo Francisco Ribeiro da Silva, não há dúvidas de que a Mesa Episcopal e o Cabido portuense obtinham bons proventos com as suas colheitas ou foros. (Silva 2000, 288)

A existência de um comércio ativo como o do vinho em um determinado burgo nos traz muitas informações, visto que a atividade comercial demanda condições indispensáveis. Estão entre elas vias de acesso e de escoamento, produtos, mercadores e mercados, transportadores, meios financeiros e ligações internacionais. (Silva 2000, 275)

Todo esse desenvolvimento portuense se refletiu, também, no crescimento demográfico da cidade, que teve a sua população duplicada entre 1732 e 1787, passando de cerca de 30 a 60 mil habitantes. Esse aumento populacional da segunda metade do século XVIII parece resultar de dois fatores convergentes, o momento de grande dinamismo econômico da cidade do Porto que teria atraído gente dos meios rurais e a afirmação do papel polarizador dessa cidade no contexto da Região Norte. O maior investimento em equipamentos como escolas, hospitais e quartéis e o reforço do papel portuense enquanto centro administrativo, religioso e militar, juntamente com a centralização da atividade econômica, oferecem razões atraentes para idas a essa cidade, fosse para lá se estabelecer ou não. (Serén e Pereira 2000, 401–2)

Religiosamente, contudo, não há uma situação tão próspera da Igreja em Portugal. As ordens religiosas foram se degradando cada vez mais por motivos econômicos, morais e sociais. Durante o reinado de D. José I (1714–1777), houve uma alteração nas relações entre o Estado e a Igreja em busca de uma secularização marcada pelos métodos do despotismo esclarecido. O Marquês de Pombal, nesse meio, empreendeu uma série de medidas que conduziram ao cerceamento sistemático da vida monástica e ao controle do clero em geral, aplicando às comunidades masculinas medidas drásticas que ocasionaram a abolição de vários mosteiros. Embora o caso das comunidades femininas não tenha sido semelhante, o seu cerceamento viria a se concretizar logo a seguir, ao longo dos reinados de D. Maria I e D. João VI, cuja extinção

foi lenta com o impedimento de novas jovens ou senhoras a entrarem no noviciado sem prévia autorização régia. (Fernandes 1997/1998, 62)

É importante ressaltar que não apenas o Mosteiro sofreu influências do meio que ocupou, como também o transformou. O surgimento desse cenóbio na cidade do Porto trouxe para essa localidade enriquecimento arquitetônico e urbano, num movimento que fora lá iniciado no século XV e se prolongou até finais do século XVI. Sabe-se que, em 1521, D. Manuel patrocinou a abertura da Rua de Santa Catarina das Flores (hoje denominada apenas Rua das Flores) porque, entre outros motivos, teria serventia para esse Mosteiro. Nessa nova via, passaram a morar muitos dos melhores e mais ricos moradores do burgo e foi lá que houve a ampliação da função do Mosteiro de São Bento. (Barros 2002, 401) Além disso, a “nova Rua de Carros” mudou de nome para “Rua Nova de S. Bento” para assinalar o momento em que ela assumiria o seu propósito de responder às necessidades urbanas do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria. Segundo Ângela Moreira (2019, 57), “a qualidade de espaço de rossio que oferecia [...] permitiu que se realizassem importantes acontecimentos para a cidade, como feiras e procissões, chegando a obrigar a obras de beneficiação por se apresentar insuficiente para essa mesma função, ainda antes da sua consolidação”. Futuramente, essa rua receberia a denominação de Rua do Loureiro.

Figura 5 - Planta mostrando a convexidade da Praça Nova, lado sul, desde Santo Elói até a Porta de Carros, de autoria de José Champalimaud de Nussane, cerca de 1790

Arquivo Histórico Municipal do Porto. Disponível em <<http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/332326/?q=nussane>>



Há, inclusive, um documento citado por Amândio Jorge Barros (2002, 402) que se trata de um empraçamento⁶ coletivo feito pelas religiosas de São Bento da Avé-Maria que, segundo afirma o investigador Ferrão Afonso, é uma das mais importantes fontes que podemos utilizar para compreender o urbanismo portuense do século XVI. Foi graças à conquista de cada vez mais importância simbólica e funcional por parte das igrejas e dos conventos, marcos de referência espacial, que a cidade começou a manifestar a necessidade de se fundir para o norte no início do século XVI. (Moreira 2019, 19)

Do final do século XVIII ao início do século XIX, a cidade do Porto foi marcada por várias intervenções urbanísticas e arquitetônicas, como as intervenções Almadinas⁷, que aconteceram de 1758 a 1813, comandadas por João de Almada e Melo, governador de Armas do Porto (1757–1786) e, curiosamente, primo do Marquês de Pombal. Em 1763, a Junta de Obras Públicas, cujos rendimentos vinham do imposto de um real pago por cada quartilho de vinho consumido na cidade, dirigida por João de Almada, iniciou sua atividade. (Serén e Pereira 2000, 378)

⁶ Empraçamento é a “apresentação compulsiva e com prazo marcado na capital – Lisboa ou Madrid –, para dar justificações ou explicações de determinados actos ou omissões”. (Silva 2000, 321)

⁷ “Durante o período de 1758 a 1813, a Junta de Obras Públicas, orientada nos primeiros vinte anos por João de Almada e Melo, seria a entidade responsável por diversas iniciativas urbanas que reordenaram o tecido urbano intramuros e promoveram uma expansão controlada com o estabelecimento de condições potenciadoras de desenvolvimento radial, tendo em conta os traçados pré-existentes e com especial atenção nas áreas de contacto entre novas e antigas morfologias. Através de planos sectoriais e de ordenamentos conjuntos de fachadas, os intervenientes – engenheiros militares e arquitectos – colocariam em prática princípios que se regeram por regularidade e ordenamento.” (Moreira 2019, 60)

Dessa maneira, percebe-se que surge nesse novo século uma diferente concepção de cidade da que se tinha antes: busca-se a abertura, a luz, a higiene e a racionalização do espaço físico e social da cidade, tudo isso reflexo da mentalidade iluminista que pairava sobre o burgo. Todas essas mudanças fazem com que a muralha Fernandinha perca cada vez mais o seu sentido de existência e eis que, em uma sessão da Junta de Obras Públicas acontecida em 30.08.1784, decide-se pelo seu rompimento entre as portas de Cimo da Vila e do Sol, após 1792, dando lugar à construção de importantes edifícios públicos como o Teatro S. João e o edifício da Casa Pia. Até o fim do século XVIII, estará praticamente demolida a parte da muralha entre a Porta de Carros e a Porta das Virtudes. (Serén e Pereira 2000, 379–80)

Nessa cidade, a industrialização se deu de forma relativamente ágil, tendo sido potencializada pelos ingleses que, atraídos pelo negócio, lá se fixaram. Esse fenômeno terá contribuído para a expansão industrial e, conseqüentemente, para a crescente procura de oportunidades pela população do norte do país, o que ocasionou o crescimento portuense em número e área ao longo dos séculos XVIII e XIX. Essa expansão deu início a um novo ciclo de transformações que influenciou significativamente a estrutura desse tecido urbano. (Moreira 2019, 91) Nesse processo, ocupou importante papel o comércio do vinho do Porto, principal atividade econômica da cidade durante o século XVIII que atraiu mercadores de toda a Europa. (Silva 2014, 710–11) Ademais, o lucrativo comércio com o Brasil atuava como importante pilar da economia portuguesa setecentista. (Reis 2013, 11)

A então denominada Praça de D. Pedro (hoje, Praça da Liberdade) torna-se o novo centro da cidade e se afirma desde 1721 como um polo social e econômico, incentivando a transformação e construção de vários equipamentos e infraestruturas no seu entorno – um dos equipamentos requeridos era uma estação ferroviária que servisse ao centro do Porto, que viria a ser o futuro do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria após a sua demolição. (Moreira 2019, 89)

A proximidade com o centro da cidade, a realização de intervenções de melhoramento na estrutura urbana, a constatação que o fluxo de bens e pessoas já cruzaria o Largo de S. Bento das Freiras (e, naturalmente, a Rua do Loureiro), a grande área livre (sem construções) que o Mosteiro disponibilizaria, a par da localização que, estrategicamente, permitiria ligar a diferentes linhas férreas nacionais, conduziram a que, neste mesmo terreno, se construísse a nova estação ferroviária. (Moreira 2019, 97)

A conturbada situação política e social do primeiro terço do século XIX abalou fortemente a estrutura econômica da comunidade das religiosas de São Bento da Avé-Maria, obrigando-as a recorrer, algumas vezes, à falsa solução da hipoteca. Esse movimento foi intensificado com o Decreto de 28 de maio de 1834, que determinava o fim das ordens religiosas em Portugal. Enquanto a extinção das Ordens masculinas foi imediata, a das Ordens femininas foi lenta, pois era necessário esperar a morte da última monja para que os mosteiros e suas rendas passassem a ser propriedade do Estado. (Rocha 1993, 760–761) É importante lembrar, ainda, que essa decisão relativa à morte da última monja só viria com um Decreto de 31 de maio de 1862, que tratava especificamente das ordens religiosas femininas, já que o anterior era de cunho mais generalista. A partir de 1833, o mosteiro iniciou sua decadência graças à proibição para se aceitarem novas monjas, tendo sua extinção definitiva no ano de 1892. (Lessa 1998, 367) Em 1829, na segunda edição de *Portugal Illustrated*, primeiramente publicada no ano anterior, o reverendo inglês William Kinsey (1788–1851) escreve que eram apenas cinquenta as monjas professoras em São Bento da Avé-Maria, embora sua população total estivesse em torno de 300 mulheres, entre professoras e seculares. O autor cita que essa instituição eclesiástica de clausura era admirável e afirma ser motivo de arrependimento não haver na Inglaterra instituições parecidas com o mesmo propósito de abrigar “mulheres desprotegidas”. (Kinsey 1829, 185)

A certeza do fim do Mosteiro veio com o Auto de Expropriação assinado em 1887 e com a morte da última abadessa em 1892. Essa conjuntura ocasionou a demolição em fases do Mosteiro e a construção da estação central no mesmo recinto. (Moreira 2019, 99) Em 7 de novembro de 1896, já o comboio ali chegava, à vista da igreja setecentista ainda em demolição. (Resende 2021, 217) O surgimento da estação veio reforçar a centralidade da Praça Nova, que começava a revelar-se estreita como centro urbano, colocando problemas crescentes de tráfego. (Serén e Pereira 2000, 389)

O caso do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria não foi o único na cidade do Porto de uma instituição monástica que foi convertida em uma construção de outra natureza e para outros fins, pois, desde 1834, muitas das construções religiosas monásticas da cidade haviam sido reconvertidas. Entre elas estão São Bento da Vitória, que foi tribunal e quartel; São Domingos, convento, que se tornou um banco e, posteriormente, um mercado; e o Convento de São Francisco, sobre cujas ruínas nasceu a bolsa comercial da cidade. (Resende 2021, 217) Madre de Deus de Monchique foi incorporado por um notório industrial da cidade, Clemente Menéres, que o transformou

em fábrica (hoje, lá funciona um hotel), São José e Santa Teresa foi completamente demolido, dando lugar ao quarteirão onde hoje se localiza a famosa Livraria Lello, assim como o Convento dos Congregados, que também foi demolido, embora sua igreja tenha sido preservada. Ao contrário destes, o Convento dos Loios foi mantido, tendo sido posteriormente transformado no Palácio das Cardosas, com uma parte ainda usada para a construção de um banco e outra para o Café Astoria, um dos mais importantes cafés literários da cidade, para além de uma farmácia e habitações particulares (atualmente, também foi convertido em hotel). O Convento de Santa Clara foi convertido em um posto da Polícia de Segurança Pública (PSP), enquanto o dos Carmelitas foi ocupado pela Guarda Nacional Republicana (GNR). Há, ainda, o Convento de São Lourenço, que foi transformado em Seminário Maior e Museu de Arte Sacra.

2. Mulheres em Portugal no século XVIII

2.1. As mulheres no contexto social português

No século XVIII, a mulher era vista como perigosa e frágil e, portanto, devia ser mantida em clausura. Era seu dever se manter fechada na casa do pai, do marido, dos filhos, se viúva, ou no convento quando freira ou como recolhida se lhe faltasse a guarda masculina de um marido que se ausentou ou morreu. Aquela que se aventurasse para além desse paradigma, perderia a estima social. (Lopes 1989, 25)

Nos debruçaremos um pouco mais sobre o convento feminino, haja vista a sua condição de entrada ser diferente daquelas que conhecemos para seus equivalentes masculinos. Enquanto entrar na vida eclesiástica permitia ao homem a possibilidade de efetuar uma carreira, ou lhe oferecia possibilidades profissionais paralelas, a condição da mulher na sociedade do Antigo Regime fazia com que a clausura fosse a alternativa para todas as mulheres a quem não fosse possível contrair matrimônio. Dessa maneira, poucas entravam num convento por vocação, pois muitas eram forçadas à clausura monacal pelos pais e havia, ainda, as que entravam num convento em busca de uma vida mais tranquila e segura. (Fernandes 1997/1998, 61)

Existia também uma grande percentagem de mulheres que se refugiava em comunidades religiosas com finalidades diferentes da de professar. Algumas famílias encarregavam a educação das filhas a uma instituição eclesiástica e muitas senhoras casadas recolhiam-se na ausência dos maridos ou optavam pela vida em clausura após a morte destes. Em geral, as mulheres que entravam para os conventos pelos motivos atrás expostos pertenciam a famílias com abundância de bens e alguma projeção social, sendo quase sempre

acompanhadas na claustra pelas suas criadas, que sustentavam a expensas próprias. O tratamento de “dona”, que era dado a algumas candidatas a noviças, é mais uma prova da sua condição. Deste modo, o ingresso nos conventos e mosteiros acabava por funcionar mais como uma solução de problemas pessoais e sociais do que como concretização de verdadeiras vocações cristãs. (Fernandes 1997/1998, 62)

Estando num meio social que propagava a misoginia, era natural que elas muitas vezes pensassem também de forma misógina, concepção que se refletia também dentro dos conventos e mosteiros. Era comum que as mulheres, incluindo as freiras e monjas, sentissem desprezo por si próprias, como podemos notar nas biografias das freiras Antónia Margarida de Castelo Branco (1652–1717) e Benta Inácia (?–?, professou em 1694), ambas referindo a leitura de novelas e comédias como um delito. (Lopes 1989, 26–29)

É possível perceber a existência de vozes femininas portuguesas dissonantes nesse meio, porém, sendo a primeira delas a escritora Paula da Graça (curiosamente, segundo Helena Neves 1995, 115, a forma e o conteúdo fazem pensar ter sido ela freira). Na primeira metade do século XVIII, a autora manifestou sua indignação pela situação deplorável em que se encontravam as mulheres casadas que se viam totalmente dominadas pelos seus maridos, além de ter se posicionado contra a inferioridade feminina e a demonização da preocupação com o vestuário. Um pouco mais tarde, em 1761, a escritora Gertrudes Margarida de Jesus (?–?) fez o mesmo, ao publicar os folhetos de cordel *Primeira carta apologética, em favor, e defesa das mulheres* e *Segunda carta apologética, em favor e defesa das mulheres*. (Lopes 1989, 30 e 32) Havia também homens que se posicionavam contra essa desigualdade, mas sempre com ressalvas. De qualquer forma, essas opiniões contrárias à submissão feminina eram minoria e, para a mentalidade da época, se mantinha a concepção de que as mulheres estavam confinadas à clausura, fosse ela em ambiente familiar ou conventual.

Na mentalidade da época, as mulheres são confinadas a dois espaços ambos claustrais: a casa familiar e o convento, que na realidade se correspondem perfeitamente. Num e noutro se exigiam os mesmos papéis: a dedicação exclusiva ao esposo (divino ou terreno) a quem se entregava totalmente a vontade própria, a quem se dedicavam todos os anseios, a quem, no fundo, se glorificava. Exigia-se em ambos o silêncio, a austeridade, o trabalho, a dedicação, e só estes comportamentos conferiam às mulheres justificação existencial. A grade do convento e a gelosia das casas particulares constituíam o meio de contacto com o mundo exterior. O espaço em que as mulheres se movimentavam era limitadíssimo, os papéis que lhes eram atribuídos reduzidos e redutores. (Lopes 1989, 37–38)

De fato, poucos foram os autores da época que levantaram voz em prol de mudanças significativas para as mulheres, como fizeram Montesquieu e Condorcet, o segundo mais do que o primeiro. (Citron 1986, 225) A maioria defendia o ponto de vista de Rousseau, que afirmava que a educação feminina deveria se dar em função do homem:

Assim, toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Leiam e valham-se dela se querem ser amadas e honradas por eles, educá-los quando pequenos, cuidar deles quando grandes, aconselhá-los, consolá-los, tornar a vida deles agradável e doce: esses são os deveres das mulheres em todos os tempos, e é isso que devem aprender desde a infância. A tal ponto que, se não se busca o objetivo principal, todo o ensinamento que lhes for dado será inútil tanto para a sua felicidade quanto para a nossa. (Rousseau 1762, tradução nossa⁸)

Em relação à criatividade das mulheres, Rousseau teria afirmado ser deficiente, pois estas não teriam sensibilidade ou gênio artísticos. Poderiam adquirir qualquer conhecimento a partir de muito trabalho, mas a inspiração e o êxtase sublime são faltantes nos seus escritos, que seriam tão frios e bonitos quanto elas. (Rousseau 1758) Sabemos que as ideias de Rousseau certamente chegaram ao Porto, pois nas vésperas da Revolução Francesa era possível comprar na cidade invicta os autores mais polêmicos, alguns dos quais proibidos pelo *Index*⁹, e dentre eles estava o pensador francês. Além disso, 7% daqueles que assinavam o *Jornal Enciclopédico*¹⁰ viviam no Porto, pertencentes aos mais diversos meios. (Silva 2000, 368)

Assim, durante a primeira metade do século XVIII, as mulheres viviam à parte de todo o convívio e divertimento social – não apenas confinadas em casa, no caso das

⁸ “Ainsi toute l’éducation des femmes doit être relative aux hommes. Lisez-le, lisez-le, utilisez-le, si vous faites aimer et honorer d’eux, les élever des jeunes, les soigner grands, les conseillers, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce : voilà les devoirs des femmes dans tous les temps, et ce qu’on doit leur apprendre dès leur enfance. A tel point qu’il ne revient pas au paradis prince, on s’écartera du but, et tous les préceptes qu’on leur donnera ne serviront de rien pour leur bonheur ni pour le nôtre.”

⁹ Referência ao *Index Librorum Prohibitorum* (Índice dos Livros Proibidos), uma lista de obras proibidas pela Igreja Católica por serem consideradas detentoras de um conteúdo visto como ameaça aos princípios da Igreja. A primeira foi promulgada em 1559, enquanto a última publicação data de 1948. Sua extinção definitiva se deu em 14 de junho de 1966, por decreto do Papa Paulo VI.

¹⁰ Referência ao *Jornal Enciclopédico*, publicado em 1779, de 1788 a 1793 e em 1806, que teve como patrona D. Maria I (1734–1816). Tinha como objetivo principal a instrução e divulgação das Ciências e das Artes e acredita-se ter sido esta a primeira publicação periódica “enciclopedista” portuguesa. Surgiu por influência da *Encyclopédie* (1751–1772), cujos principais personagens foram Denis Diderot (1713–1784) e Jean le Rond d’Alembert (1717–1783). Esse periódico começou sua publicação em Lisboa com direção de Félix António Castrioto (?–1798) e foi patrocinado pelo poder real. Para mais informações sobre sua atuação na sociedade portuguesa setecentista, ver Dias, Eurico Gomes. 2014. “O esplendor do *Jornal Enciclopédico* na imprensa periódica portuguesa entre os séculos XVIII–XIX”. *Mátria Digital*. N°2: 212–230. <http://hdl.handle.net/10400.26/34915>.

que lá estavam, como a aposentos pré-determinados dessas residências. O viajante suíço César de Saussure (1705–1783) escreveu em 1730 que de casa as mulheres saíam apenas para ir à igreja ou para fazer visitas. Percebe-se que essa clausura estabelecida em Portugal já não era tão comum em outros países, como era o caso da França, onde as mulheres circulavam e brilhavam nos salões. Em Portugal, homens e mulheres deviam dançar em salas separadas e jogos de salão que reunissem os dois gêneros não eram bem-vistos. (Lopes 1989, 48–50) Dessa maneira, a corte portuguesa era vista pelos olhares externos, com razão, como casta e religiosa, haja vista o controle exercido pelo poder eclesiástico no reino português. Tal controle se dava tanto sobre o comportamento aristocrático quanto em relação às atividades das quais a corte participava, ditando nestas a conduta permitida pela Igreja, especialmente no que tangesse à participação do sexo feminino.

Em oposição a outras cortes, apenas a rainha poderia assistir às óperas, por exemplo. (Aranha 2010, 9–10) Quanto ao acesso de mulheres nobres aos espetáculos teatrais públicos por volta de 1740, sabemos que acontecia de forma separada do público masculino e que essas senhoras assistiam eventualmente a sessões encomendadas. (Guimarães 1996, 145) Em 1727, o rei D. João V ordenou que o Hospital Real de Todos os Santos, administrado pela Santa Casa da Misericórdia, deixasse de ter relações comerciais com os atores. Sendo esse hospital o dono do Pátio das Arcas ou das Comédias, essa medida ocasionou o fim de todas as apresentações teatrais. Dois anos depois, portanto, em 30 de novembro de 1729, o Conde da Ericeira, Provedor da Misericórdia, diante do risco de fechamento do Hospital oriundo da diminuição das rendas, pediu ao rei que autorizasse a nomeação de alguém que organizasse as companhias teatrais, ou alugasse o Pátio a quem estivesse disposto a reabri-lo. Pediu, assim, a opinião de vários teólogos, na busca de compreender se as comédias eram pecaminosas ou não, e acabou por se comprometer a tomar algumas medidas. Dentre elas, destacam-se duas que têm peso importante nos papéis de gênero: os camarotes masculinos teriam acesso diferente dos camarotes femininos, de forma que mesmo homens e mulheres casados não poderiam assistir a peças dramáticas juntos, e as atrizes não podiam se vestir com trajes masculinos, nem podiam usar “objetos indecentes” entre os adereços. Curiosamente, ainda tendo assumido esses compromissos, sabe-se que o rei não aceitou a volta de performances públicas de ópera, não havendo registros pelos cinco anos seguintes. (Brito 1989, 13–14)

Essa mentalidade se refletia, também, nas roupas que eram usadas nas diferentes sociedades europeias daquela altura: em Portugal, como um reflexo dos costumes mais enclausurados, as mulheres tinham vestimentas mais cobertas, não sendo esse, por exemplo, o caso da França e da Alemanha, onde eram mais comuns roupas com peles mais à mostra e cinturas mais marcadas.

Figura 6 – Mulheres portuguesas das cidades no início do século XIX

Kinsey, William Morgan. 1829. *Portugal Illustrated: in a series of letters by the Ver. W. M. Kinsey*. 2ª ed. Londres: Teuttel and Würtz.



Figura 7 – Modes parisiennes, règne de Louis XV – d’après Augte. De St. Aubin

Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. “Modes parisiennes, règne de Louis XV”
New York Public Library Digital Collections.



Figura 8 – Homens e mulheres com vários tipos de vestimenta na Alemanha do século XVIII

The New York Public Library. “Men and women in various types of clothing. Germany, 18th century”
New York Public Library Digital Collections.



Os encontros entre jovens na sociedade rural eram facilitados através do cotidiano, do trabalho, das feiras, peregrinações, romarias e outras festas populares, enquanto aqueles entre os nobres aconteciam com jogos de escondidas, não sendo permitido segredar galanteios. “Amores, namoros e casamentos desiguais, e portanto, clandestinos, levavam as jovens a recolhimento em convento, à perda de bens, ao facto de serem deserdadas pelos pais e a degredo até quatro anos em terras d’Além Mar”. (Neves 1995, 48) As jovens da burguesia não tinham direito de escolha: a única saída da maioria acontecia para missas e procissões, por isso quase todas se casavam a mando dos pais, com noivos mais ou menos convenientes, habitualmente mais velhos. (Neves 1995, 49) Ao se casar, passava a vigorar na vida da mulher a “reverência marital”, de tal forma que o marido podia puni-la com castigos corporais. Isto posto, tratava-se um filho ou escravo pela mesma disposição legal. (Oliveira 2021, 217)

Há, porém, uma certa diferença entre a clausura vivida em casa e aquela vivida num ambiente eclesiástico: as freiras, a depender das suas habilidades e dotes, tinham

privilégios e uma certa liberdade que talvez não conseguissem se estivessem nas casas das suas famílias. Evidências desse comportamento são vistas em escritos de viajantes estrangeiros a Portugal durante o século XVIII, como é o caso do inglês Thomas Pitt, que visitou Portugal e Espanha em 1760 e só recentemente teve seu relato editado e publicado.

Diz-se que, neste ambiente, florescem depravações de todo o género e, em lado nenhum, mais do que nos conventos. Um dos principais divertimentos dos forasteiros é ir à grade de um famoso convento de freiras perto da cidade, instituição apenas para gente nobre, e onde vivem algumas das mais belas mulheres de Portugal. Elas oferecem guloseimas e, em troca, as pessoas dão-lhes *Champagne* e vinho de Borgonha, até chegarem ao ponto de ter conversas mais próprias de um bordel. Isto foi, pelo menos, o que me contaram. (Pitt 2006, 101–2 apud Vicente 2011, 182)

Ao contrário do lar, o convento era um local de convívio, até de relações amorosas (era o caso dos freiráticos, mais populares no início do século XVIII, mais precisamente no reinado de D. João V, incluindo o próprio), e de manifestações poéticas e teatrais. (Lopes 1989, 53) Curiosamente, obras literárias sobre os freiráticos parecem ter florescido mais em Portugal do que em qualquer outra parte da Península Ibérica, ainda que o freirático seja conhecido na Espanha, lá com a denominação menos pejorativa de *galán de monjas*. (Camões 2014, 9) Isso nos faz imaginar que em terras lusas a sua prática fosse mais comum.

Para além desses pretendentes, as freiras organizavam festas nos conventos, fossem para celebrar a elevação de uma abadessa ou qualquer outro acontecimento festivo. Nessas ocasiões, havia manifestações poéticas, musicais e teatrais, com dramas muitas vezes escritos, musicados e representados pelas freiras. (Lopes 1989, 56)

Também os conventos se afirmam como lugares de outra expressividade feminina. Não só no culto – aliás restrito – das letras e artes, mas também na manifestação de outra convivibilidade, espaço gerador de outras sociabilidades entre sexos. Mais frequentemente nos conventos de jovens de alta condição. Namorava-se – típica será a figura do “freirático”, o que galanteia as freiras, por actos, ditos e escritos –, lanchava-se, cultivava-se a palavra, o espírito, as artes de amar. E dançava-se: “Não só nas procissões e nas igrejas se dançava, mas também nos conventos. No de Odivelas, faziam-se mascaradas, havendo à hora das visitas chá e partida. Gil Vicente representou lá o seu Auto da Cananea, para abrilhantar as festas da investidura da abadessa D. Violante e madre Paula tocava à viola para o Senhor D. João V. No de Santa Clara e em outros conventos de religiosas representavam-se comédias entremeadas de música. No de Santana, dançou-se o *Minuette*, ao som do cravo, a que Frei José do Espírito Santo arrancava tonalidades que prendiam a atenção dos assistentes. E nesse mosteiro e nos de Odivelas, Santa Clara e da Esperança, as freiras pediam messas às bailadeiras castiças que dançavam o Fandango nas casas públicas. No Convento da Conceição, em Beja, “aberto ao culto de todas as divindades pagãs”, nas vésperas de festas, havia “uma espécie de bacanaís ao divino, onde, ao som dos pandeiros,

tambores e adufes, se percorriam claustros, corredores e pátios numa algazarra de canibais”. Na véspera de S. João, acendiam-se as fogueiras e nesta, como noutras festas, faziam-se “representações no templo, seguidas ou fazendo corpo com bailados”. Também “se jogava o entrudo com a brutalidade própria de tais épocas e sem servirem de correctivo as prescrições provinciais”; e “durante o ano havia saraus e musicatas, que deixavam de ter carácter íntimo, tornando-se quase públicos, pela quantidade de estranhos que eram convidados a assistir, e a tomar parte”. Eram muitas igualmente “as folganças a que a posse da madre abadessa dava lugar, não só neste mas em todos os outros mosteiros”. (Neves 1995, 94-95)

Tamanha era a liberdade feminina nos conventos que, em abril de 1674, o Arcebispo de Braga ordenou que nos três conventos da cidade fossem modificadas as grades de forma que entre as duas que separavam as freiras de visitantes houvesse uma largura de oito palmos, impedindo a possibilidade de contato físico. Essa medida não foi pacificamente aceita pelas freiras desses cenóbios, que entraram em conluio e passaram a se defender com armas de fogo. Aquelas pertencentes ao Mosteiro do Salvador se arrependeram, mas os outros dois continuaram em defensiva, até que, em 17 de junho, as companhias da ordenança cercam os dois conventos e prendem as criadas. (Neves 1995, 95)

As medidas regalistas, tomadas por D. Maria I e D. João VI, tendentes a afastar as jovens da opção religiosa, a diminuir a quantidade e qualidade de mosteiros e conventos femininos, desencadearão violentas revoltas de freiras, cuja história está por fazer. Porque muitos conventos, com todos os “ditos excessos”, constituíram, de facto, a descoberta de outro modo de afirmar o feminino, pela palavra, pela convivência, pela autonomia – libertas do jugo paternal e marital –, pela conquista de outra autoconfiança e autonomia. Daí, a atracção que os conventos exerciam sobre as jovens: “Índo com as mães aos Mosteiros, não querem tomar com ellas, dizendo que lá teem outras mães, ficando ellas contentes, & as mães desconsoladas, clamando das filhas – que as enganaram e das Preladas – que as recolheram”. “Elas renunciavam ao mundo tanto mais voluntariamente, quanto lhes parecia que, deixando-o, elas entravam nele em vez de sair. Porque sendo em casa delas extrema a prisão e achando nos conventos a liberdade de verem homens e de poderem conversar com eles (...), sua sorte parece-lhes mais agradável”. (Neves 1995, 97)

A situação começa a mudar em finais do século XVIII, com a chegada do humanismo racionalista, o antropocentrismo e os novos condicionamentos socioeconômicos que permitiram a ascensão da burguesia e a conseqüente agitação da vida social, da qual viriam a participar as mulheres. Devemos dar certo crédito dessas mudanças ao Marquês de Pombal que, embora não estivesse propriamente interessado em favorecer a figura feminina, se empenhou no “polimento” do seu país. O déspota interveio no sentido de divulgar o hábito de recepções sociais e passeios, o civilizado convívio ao

ar livre, a proibição do “bárbaro” luto imposto às viúvas e a intenção (que não chegou a concretizar) de sociabilizar as mulheres nobres solteiras. (Lopes 1989, 195)

Segundo Ana Vicente (2011, 177), a presença dos viajantes estrangeiros e das rainhas estrangeiras também ocupou importante papel nessa maior liberdade, que teria dado seus primeiros passos ainda no início do século XVIII. Nesse processo, destacamos o importante papel que D. Maria Ana de Áustria (esposa do rei D. João V e rainha consorte de Portugal de 1708 a 1750) exerceu, através das suas fortes contribuições e consequentes alterações dos modelos culturais da corte portuguesa. Ao chegar em Portugal, a rainha trouxe consigo os modelos culturais da Europa Central, nos quais se inseriam a festa profana e o convívio de salão entre homens e mulheres. D. Maria Ana era uma mulher culta, amante da música, tocava vários instrumentos e era destra na arte da dança, tendo promovido serenatas nos seus aposentos muito semelhantes aos saraus dados pelas consortes francesas no seu *appartement*. Inaugurou os hábitos de tocar cravo em público, promovendo também a dança entre as infantas e suas damas. (Oliveira 2011, 86)

Nessa nova mentalidade, não se encaixava o amor às freiras que envolvia um mistério e uma inacessibilidade atraentes ao homem barroco. A subida ao trono de D. Maria I, em 1777, contribuiu para essa mentalidade, já que uma das suas primeiras medidas enquanto rainha foi a “moralização” da vida nos conventos. (Vicente 2011, 180) O espaço doméstico, assim, vai de lugar de clausura, recato, silêncio e trabalho, para um lugar de convívio, expansividade e divertimento. A figura feminina seguia como mãe e esposa, mas agora aspirante a um outro papel, aquele em que era exibida e parte integrante da sociabilidade urbana. Nesse meio, ocupou importante papel o surgimento, na sociedade portuguesa, das assembleias, em que a casa era aberta a ambos os gêneros para que se pudesse conversar, cantar, tocar, dançar, poetar, jogar. Muitas vezes, mesmo na baixa burguesia e com certa dificuldade, contratavam-se bailarinos profissionais. (Lopes 1989, 66–68)

Algumas mudanças aconteceram a partir dessa maior sociabilidade. É de se destacar o desaparecimento das gelosias, substituídas por janelas e varandas envidraçadas, evidenciando a gradual flexibilização da clausura das mulheres nas suas próprias casas. “Até então apenas via quem passava. Agora também ela é objecto dos olhares de quem passa.” (Lopes 1989, 74) Além disso, homens e mulheres passaram a conviver mais, influenciando-se mutuamente através das vestimentas. As mulheres passam a adotar modas consideradas masculinas – quando abandonaram o manto, deixam cair os cabelos para a testa, usam cabeleira e chapéu. Na década de 1770, o manto se torna

uma peça característica de um vestuário retrógrado, de forma que as mulheres modernas se distinguiam pelo uso do espartilho. (Lopes 1989, 80)

É importante ressaltar, porém, que as novas tendências de relacionamento social não se aplicavam às jovens aristocratas, que viviam em permanente reclusão. Suas vidas estavam confinadas a um ambiente monótono composto por lições de línguas, música e dança cujos conhecimentos raramente podiam aplicar. (Lopes 1989, 113)

2.2. A educação feminina

Ao longo da maior parte do século XVIII, muitos escritores proeminentes acreditavam que as mulheres não eram detentoras de capacidade intelectual e emocional para aprender e, além disso, a aprendizagem lhes era algo desnecessário e até perigoso, já que poderia desviá-las do seu real chamado, o de servir à casa como esposa e mãe. O papel de uma mulher poderia ser especialmente enfraquecido se ela aplicasse seus conhecimentos em uma busca por inserção no mercado de trabalho. Dentro desse contexto, muitos autores viram-se na necessidade de, em finais do século XVIII, começarem a levantar voz em prol dos direitos das mulheres. Nesse processo, também muitas delas começaram a se pronunciar enquanto defensoras da igualdade educacional. (Citron 1986, 226) Destacam-se a escritora e filósofa britânica Mary Wollstonecraft (1759–1797) e a escritora alemã Amalia Holst (1758–1829) – ambas com escritos contrários às ideias de Rousseau que mencionamos no início do subcapítulo anterior.

Portugal estaria, em relação a outros países do panorama europeu daquela altura, atrasado quanto à educação de mulheres. Em 1746, ao fazer uma proposta pedagógica de educação de mulheres em seu *Verdadeiro método de estudar*, que abordaremos mais adiante, Luís António Verney (1713–1792) diz que raras mulheres em Portugal sabem ler e escrever em português corretamente (Verney 1746, 292, tomo II). Em 1829, o viajante britânico William Kinsey atesta:

Como as mulheres portuguesas passam seu tempo dentro de casa, exceto quando olham apáticas das varandas bem almofadadas, é difícil de imaginar; pois, decididamente, o cultivo de suas mentes, além de algumas pequenas realizações extravagantes, constitui uma parte muito pequena de seu trabalho diário. Com toda a sua beleza, elas ainda desejam a dignidade e a força de caráter que marcam uma mulher altamente culta e intelectual na Inglaterra. Elas podem ter olhos vivos, mas certamente não a elevação espiritual, energia mental e a alegria casta que distinguem a classe mais alta das mulheres em nosso próprio país. Em todos os aspectos, no que diz respeito a si mesmas, às suas obrigações pessoais, sentimentos e atrações, elas são, como à primeira vista as consideramos, em termos muito rudes, meras mulheres, - assim vindo

de um monge – espécimes adoráveis, mas insatisfatórias, do “vaso mais fraco”, por cujo aperfeiçoamento moral e elevação na posição social os senhores da criação deveriam lembrar-se de que são responsáveis. (Kinsey 1829, 73, tradução nossa)¹¹

A cidade do Porto seguia a tendência nacional em que a alfabetização das mulheres ficava muito aquém à dos homens. Em registros do início do século XVIII, nota-se que das 175 noivas que se casaram na Paróquia de S. Nicolau¹² entre 1700 e 1705, apenas 20 sabiam assinar (11,4%) contra 90 (51,4%) dos noivos. Não há muitos dados, porém, para a cidade do Porto nos anos 1700 em relação a porcentagens de alfabetizados em comparação com a população total, e é importante pensar que o dado que temos da Paróquia de São Nicolau é um recorte. Não temos também muitas informações sobre onde ocorria a alfabetização e a instrução, mas pensa-se que dominava nesse âmbito a iniciativa privada com a ocorrência de mestres que dariam lições na sua própria residência ou na casa de seus alunos. Havia, ainda, um importante papel das instituições religiosas nesses aprendizados iniciais. (Silva 2000, 362–63)

Percebemos esse importante papel religioso, por exemplo, ao analisar o número de livros por biblioteca na segunda metade do século XVIII no burgo portuense.

O número de livros por biblioteca oscilava muito nesta amostragem relativa à segunda metade do século XVIII: três pessoas não possuíam mais que um livro, doze apenas tinham 2 livros, mas havia três particulares que possuíam acima de 300 volumes, sendo um deles João de Almada e Melo¹³, que dispunha de 347 livros. Muito acima das três centenas estavam os mercadores de livros Francisco Duran e Cláudio Grouteau [...] que na sua loja ofereciam 937 volumes. Os proprietários pertenciam maioritariamente ao sexo masculino. Contudo, no grupo foram referenciadas 52 freiras beneditinas do Convento da Ave-Maria. Os homens possuidores de livros (provavelmente também seriam leitores) pertenciam ao clero, ao alto funcionalismo, à nobreza, ao exército, às profissões liberais. Ninguém ligado ao mundo dos mesterais. [...] As línguas em que estavam escritos esses volumes eram fundamentalmente o português (45%), o latim (28%), o francês (15%), e o castelhano (7,5%). Mas também os

¹¹ “How the portuguese ladies pass their time within doors, except when listlessly gazing from the well-cushioned balconies, it is difficult to conceive; for decidedly, the cultivation of their minds, beyond some little trumpery accomplishments, forms a very small part of their daily employment. With all their beauty, they still want the dignity and the force of Character that mark a highly-cultivated and intellectual female in England. They may have vivacity of eye, but certainly not the spiritual elevation, the mental energy, and the chaste gaiety, which distinguish the higher class off females in our own country. In all respects, as to themselves, their personal obligations, feelings, and attractions, they are, as upon first sight one has found them, in very rude terms, mere women, - thus much from a monk – lovely, but unsatisfactory specimens of “the weaker vessel,” for whose moral improvement and elevation in social rank the lords of creation should recollect that they are responsible.”

¹² A título de curiosidade, foi na freguesia de São Nicolau, na Rua da Fonte Taurina, que nasceu o compositor António da Silva Leite (Bessa 2008, 436), um dos cernes dessa investigação, ao qual nos referimos mais detalhadamente a partir da página 60.

¹³ Nessa altura, era o Governador de Armas da cidade do Porto (ver página 16)

havia em inglês (0,4%), em alemão (0,3%), em italiano (0,7%) e surpreendentemente em neerlandês (0,8%). Quanto às temáticas, a maioria das obras é de índole religiosa (33%) mas também as havia de belas letras (21%), de direito (16%) e de história e geografia (16%). (Silva 2000, 369)

Nota-se, por conseguinte, um especial interesse dos portuenses por assuntos religiosos e literários. Nesse meio, devemos dar importante destaque às monjas beneditinas de Avé-Maria quanto à sua leitura, algo que é um indicativo da sua diferenciada instrução, como era de se esperar de uma instituição de clausura feminina com alto poder aquisitivo.

A historiadora Isabel Pinho, em sua dissertação de mestrado sobre a arquitetura do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, teve acesso aos exemplares vindos do Mosteiro que foram inventariados pelo Ministério das Finanças. A investigadora afirma se tratar, essencialmente, de uma biblioteca monástica beneditina. Há um considerável número de breviários, pois era neles que as monjas rezavam o Ofício Divino, seguidos por um também significativo número de títulos com conteúdo destinado à meditação e às várias cerimônias da liturgia, exercícios espirituais, e práticas devocionais aos santos e santas da ordem e marianas. Nota-se, ainda, a existência de livros de cantochão, tanto denominados dessa forma como de Antifonário, evidenciando a importância musical nas práticas litúrgicas. Destaca-se a meio do inventário o livro *Ortographia ou arte de escrever e pronunciar com acerto a língua portuguesa*, acompanhado pelo *Compêndio elementar da grammatica portuguesa*. A existência desse título nos faz imaginar que, ao contrário da maioria da população feminina portuguesa de oitocentos, as beneditinas deste Mosteiro dominavam a arte da escrita. (Pinho 2000, 53–54)

Até o final do século XVIII, não havia escolas públicas ou privadas para mulheres. Sabemos que pelo menos no século XVII, a educação de jovens era realizada majoritariamente em casa, ministrada por outras mulheres da família, em contraste com os jovens rapazes que recebiam educação fora de casa, ou em casa através de um mestre. Quando mais velha, a jovem deveria completar sua educação em casa ou num convento. O ensino era constituído pelas principais tarefas domésticas próprias da condição feminina – bordados, direção de uma casa e conduta cristã. Não recebiam nenhuma outra educação além da aprendizagem doméstica e cristã. (Oliveira 2011, 45)

O primeiro programa completo de educação feminina em termos de organização e aplicação práticas de que parece haver notícia em ambiente conventual em Portugal foi o *Livro V da História da Visitação*, de autoria do sacerdote católico lisboeta Teodoro de Almeida (1722–1804), organizado em temas independentes. A primeira parte desse Livro,

dedicada ao Seminário, se ocupa de questões relativas à educação, enquadrando planos de aprendizagem que comportam um estágio inicial composto pela leitura, escrita, contagem e religião. Posteriormente, viria o ensino da Gramática Portuguesa, que antecederia a francesa, italiana, latina e inglesa no percurso de ensino de línguas. O programa comportava ainda o estudo da Geografia, de alguma história sagrada, cravo e solfa, da costura, da renda e do bordado. Dessa forma, havia dois campos de orientação: o do desenvolvimento intelectual, que investia na competência linguística, na geografia e na música, e o da habilidade manual, que era exercido a partir da confecção de rendas e bordados como formas úteis de ocupar o tempo livre. Esse programa de estudos foi influenciado por modelos anteriores de matriz francesa, reproduzindo muitas das ideias registradas pelos programas pedagógicos humanistas, e destinava-se, essencialmente, para a educação de meninas nobres. (Santos e Queirós 2012, 61–63)

O programa ministrado às pensionistas da Visitação privilegiava um padrão de sociabilidade que ia de encontro à voga de assembleias e salões, evidenciando, simultaneamente, a possibilidade de perfeição em qualquer estado, no sentido da projecção e da circulação do modelo das “cortes santas”. Enfatizando a competência nas línguas vulgares e na música intentava desenvolver, bastante salesianamente, através destas jovens que, pelo menos em teoria, deveriam ser aristocratas, modelos de comportamento devoto que preservavam a capacidade de “brilhar” nos círculos de corte, mas se queriam modelos de “perfeição” feminina. O itinerário pedagógico da Visitação portuguesa configurava, assim, na globalidade, um paradigma de educação religiosa que comportava a abertura a alguns saberes reputados como essenciais para as donzelas nobres, criando simultaneamente um padrão de dama da corte que não ignorava as línguas ou as actividades artísticas que cimentavam a sociabilidade, mas as enquadrava numa abrangente matriz devota como padrão de conduta. (Santos e Queirós 2012, 64)

Além das visitandinas, é de se destacar também o método pedagógico desenvolvido para as ursulinas, os *Regulamentos p.^a as Religiozas Ursulinas. Do q. pertence à instrução das Meninas*, um manuscrito de 26 páginas datado vagamente do século XVIII, possivelmente da sua segunda metade. Esses Regulamentos norteariam as fundações das Ursulinas em Portugal: o Colégio de Pereira do Campo de Coimbra (1753), o Real Colégio das Chagas de Viana da foz do Lima (cerca de 1777) e o de Braga (1785) e o colégio da Misericórdia de Lisboa para a educação de órfãs (cerca de 1788). Percebe-se, nas Constituições das Religiosas de Santa Úrsula, que a instituição religiosa ursulina era dividida em duas partes, uma para as religiosas do Mosteiro, e outra para que as meninas de fora viessem para receber lições. Havia, dessa forma, dois colégios de meninas, um para aquelas, sujeitas à clausura, que eram nobres e ricas e podiam pagar sua hospedagem e educação, e outro aberto à comunidade civil, não sujeito à clausura,

destinado às educandas pobres ou de menos recursos. Este tinha acesso gratuito. (Santos e Queirós 2012, 66)

Na primeira parte desses Regulamentos, havia uma seção denominada *Das mestras dos instrumentos e das que ensinam a ler o Vulgar e Latim etc.*, de forma que se percebe a música como parte importante da formação dessas mulheres. Sabemos, porém, que os Regulamentos das Ursulinas referem apenas a aprendizagem de instrumentos, enquanto o das Visitandinas referem especificamente solfa e cravo. (Santos e Queirós 2012, 67 e 70)

Vários autores refletiram sobre a ideia de igual capacidade intelectual entre homens e mulheres defendendo a educação feminina. No meio português setecentista, destacaram-se o padre Luís António Verney (1713–1792), convocado pelo rei D. João V para colaborar com a reforma pedagógica do reino, e o médico António Ribeiro Sanches (1699–1783).

Verney, em *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), escreveu um apêndice dedicado à educação feminina. O autor afirma que seria loucura assumir que as mulheres têm menos capacidade de aprendizagem que os homens, pois não são de “outra espécie no que toca à alma: e a diferença do sexo não tem parentesco com a diferença do entendimento”. (Verney 1746, 291, tomo II) A grande necessidade que Verney vê no estudo por parte das mulheres, porém, vem do fato de que esse estudo serviria aos homens, pois elas são suas primeiras mestras e, se não sabem o que dizem, não terão o que lhes ensinar. Além disso, “uma mulher de juízo exercitado saberá adoçar o ânimo agreste de um marido áspero e ignorante, ou saberá entreter melhor a disposição de ânimo de um marido erudito”. (Verney 1746, 292, tomo II)

Quanto aos conteúdos, o autor propõe, como estudos fundamentais, elementos da doutrina católica, leitura, escrita, ortografia e pontuação, noções de gramática e as quatro operações aritméticas e, como estudos complementares, o ensino da História sacra e profana (grega, romana e portuguesa), o espanhol, noções de economia doméstica e labores femininos. Estes seriam destinados às mulheres de famílias mais abastadas. Nesse processo, a aprendizagem de música até é admitida, mas apenas para que as mulheres possam divertir-se a si próprias e aos parentes de forma modesta. As freiras teriam um aprendizado especial, pois necessitavam, também, do estudo do Latim. Musicalmente falando, estas deviam aprender o necessário para cantar e tocar, especialmente para tocar o órgão. (Verney 1746, 291–300, tomo II)

Ribeiro Sanches dedicou-se ao caminho pedagógico feminino em trechos de *Cartas sobre a educação da Mocidade* (1760), uma das suas obras mais importantes. O autor afirma que as meninas fidalgas devem ser educadas numa escola com clausura desde a mais tenra idade. Defende essa educação feminina com os mesmos princípios de Verney: já que as mulheres se tornam mães e são as primeiras mestras do sexo masculino, devem ser bem-educadas. O autor cita como componentes dessa instrução a religião, princípios da vida civil, Geografia, História (sagrada e profana) e trabalhos manuais (bordar, pintar e estofar). (Sanches 1922, 192) Ficaram de fora dos seus escritos as meninas integrantes das classes burguesa, operária e rural. (Pina 1963, 40)

Em Conferência realizada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto no ano de 1963, o investigador Luís de Pina mencionou uma carta escrita por Ribeiro Sanches para um amigo em 1754 na qual constam mais algumas diretrizes para a educação de mulheres em Portugal. Essa carta, cuja minuta encontrava-se na Biblioteca Nacional de Madrid, teria paradeiro desconhecido por Pina. (Pina 1963, 41) Nela, Sanches afirma ser contra a inserção de mulheres no convento, pois lá encontram a “ruína do corpo”, tornando-se “matronas inúteis às suas famílias”. (Pina 1963, 42) É a favor do ensino da leitura e escrita, da aritmética, de economia, do bordado, da Geografia, da História de Portugal, de dança (para fortificar o corpo e ajudá-las na sua postura) e dos jogos domésticos. Não deviam, porém, perder muito tempo com a música, seja ela vocal ou instrumental, nem com estudos de latim, filosofia, matemática e história sagrada, com exceção da história bíblica. Sendo criada dessa forma, a mulher não viveria de ócio, tendo pouco tempo para enfeitar-se, para se pôr à janela ou à varanda, para ler novelas ou comédias e para “passar o tempo com o pensamento atado à ternura dos amantes”. (Pina 1963, 43–44)

Em anúncio de 31 de agosto de 1715, na *Gazeta de Lisboa* (nº4, p. 24), temos um professor de francês que anuncia suas aulas “às senhoras, e aos que não sabem Latim”. Isso nos faz perceber que havia já uma busca por instrução, mas não é de se imaginar que as mulheres frequentassem a aula. Maria Antónia Lopes afirma que, de todas as referências que encontrou relativas à aprendizagem feminina, nenhuma envolve um ensino que não seja ministrado em casa, já que seria considerado indecente que a mulher saísse de sua residência para aprender na casa do mestre. Curiosamente, aparecem com alguma frequência em jornais da época avisos de publicação de obras de autoria feminina, embora, na sua totalidade, a autoria venha de freiras. (Lopes 1989, 100)

2.3. Mulheres musicistas

Em finais do século XVIII, a atividade musical feminina se intensificou como um reflexo das tendências sociopolíticas que estavam surgindo e, teoricamente, defendiam um status de igualdade de direitos e educação entre homens e mulheres. Como resultado, a sociedade gradualmente começou a ampliar seu conceito de educação musical e de atividades voltadas ao público feminino. (Citron 1986, 225)

A educação passa a se virar muito para a sociabilidade com as novas mentalidades que se instalam e a música faria parte desse processo ao permitir momentos de convívio. Mulheres aristocratas¹⁴ tinham lições de música, dança e línguas, e é nessa altura que, em Portugal, saem a público obras que respondem a esse vivo interesse de uma sociedade agora melómana, em que os estudos musicais se tornaram cerne do processo educativo. Uma delas foi o *Compedio musico, ou arte abreviada em que se contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento e contraponto*, de Manuel de Moraes Pedroso, editado em 1751 e em 1759. Em meados do século XVIII, a procura por mestres de música aumentou e, inclusive, mestres de dança passaram a se tornar mais caros do que mestres de escrever, algo que denota especial preocupação para o ensino artístico. (Lopes 1989, 101–106)

Não é à toa, portanto, que datam dos anos 1760 os três únicos tratados de dança publicados em Portugal: *Arte de dançar à francesa*, traduzido por José Tomás Cabreira (Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760); *Methodo, ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças*, de Julio Severin Pantezze (Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1761); e *Tratado dos principaes fundamentos da dança*, de Natal Jacome Bonem (Coimbra: Officina dos Irmãos Ginhoens, 1767). É importante mencionar, porém, que o fato de esses terem sido os únicos tratados traduzidos em terras lusas não significa que eram os únicos conhecidos da população portuguesa daquela altura, já que circulavam entre interessados e especialistas para que se tornassem referência de ensino e prática, e essas pessoas eram conhecedoras de outras línguas para além do português (Campos 2008, 24).¹⁵

¹⁴ Nas suas *Memórias Autobiographicas*, a última condessa de Atouguia afirmava gostar de cantar árias acompanhando-se ao cravo, além de mencionar seu considerável gosto pela música. (Autoguia, Condessa de, 1722–178?. 1916. *Memórias da última condessa de Atouguia: manuscrito autobiográfico inédito/com um estudo preliminar do P. Valerio A. Cordeiro*. Pontevedra: [s.n.]

¹⁵ Outros tratados importantes já haviam sido publicados na França e na Inglaterra, mais especificamente, com especial destaque para *Le Maître à Danser* (1725), de Pierre Rameau (1674–1748), *Essay for the further improvement of dancing* (1711), de Edmund Pemberton, *Easy Introduction to Dancing* (Londres, 1738), de George Bickham Junior e *The Art of Dancing*, de Kellom Tomlinson (Londres, 1735). Na Itália,

Essas publicações, mais do que tratados sobre a arte da dança, nos mostram uma preocupação com uma arte que estava intrinsecamente ligada à sociabilidade. Isso porque, para a tratadística da dança, o corpo é sempre público, já que é a forma de representar um indivíduo diante de outro segundo um determinado padrão de valores. O corpo existe em relação com o outro, sujeitando-se a uma certa ordem fundamentada na hierarquia social do espaço ao qual pertence. “Para saber estar nessa sociedade é necessário recorrer a certas práticas para reforçar ou procurar alterar a sua relação com os restantes indivíduos. Assim sendo, os tratados de dança prescrevem formas de interação social.” (Campos 2008, 59) Os tratados de dança buscam a identificação do baile como um momento ideal para o convívio entre homens e mulheres, mas deixam clara a hierarquia que há entre eles: os conselhos dados na tratadística são geralmente direcionados ao cavalheiro, pois é dele que se espera o controle desse convívio. Há, contudo, um raro tratado que substitui a referência ao homem e à mulher pelo termo “par”, em situação de rara complementaridade ou quase igualdade entre o casal: aquele de Julio Pantezze, publicado em Lisboa em 1761. (Campos 2008, 65 e 133) Ainda assim, as mulheres eram proibidas de participar dos balés, de modo que são encontradas em vários libretos dos teatros públicos e régios entre 1788 e 1791 as primeiras referências aos *Ballerini di donne*, ou seja, aos bailarinos que performavam em papéis femininos. O Teatro Nacional de São Carlos só viria a ser inaugurado em 1793 e, ainda nessa altura, essa regra vigorava.¹⁶ (Aranha 2010, 162)

Aqui, vemos a dança como reflexo da sociedade setecentista – com avanços, mas ainda com claras distinções entre os gêneros masculino e feminino e os seus papéis na sociedade. É importante mencionar que, embora o século XVIII tenha sido de mudanças importantes, elas não se deram em todas as instâncias, pois coexistiam meios em que as mulheres circulavam mais livremente e meios em que a sua clausura não tinha ainda sido alvo de tantas alterações.

Não há tantas fontes que nos permitam traçar maiores detalhes sobre a educação musical de mulheres portuguesas no século XVIII, mas os relatos de viajantes

destacam-se o *Trattato del Ballo Nobile*, de Giambatista Dufort (Nápoles, 1728) e *Theoretical and Practical Treatise on Dancing*, de Gennaro Magri (Nápoles, 1778).

¹⁶ “Até o fim do século, vários relatos de observadores das óperas realizadas em Portugal no período, entre os quais Twiss, Beckford e Carrère, revelam suas impressões sobre achar repugnante ou absurdo a presença de travestis nos palcos de Portugal. Segundo Sasportes (1970), esse teria sido o motivo pelo qual os melhores bailarinos, que se recusavam a dançar travestidos, se afastaram de Lisboa, impedindo o desenvolvimento do balé feminino, como também impediu que os discípulos dos reformadores da dança se instalassem em Portugal e desenvolvessem uma nova abordagem proposta pelos seus mestres.” (Aranha 2010, 162)

estrangeiros em Portugal podem nos servir de importante base para perceber, ainda que dentro de alguns recortes, o papel que a música ocupava no âmbito feminino dessa sociedade. Destacam-se, nesse meio, os escritos do inglês William Beckford (1760–1844), que esteve em Portugal três vezes, sendo a primeira delas nos anos de 1787 e 1788, tendo, nesta primeira vez, publicado cartas sobre o que tinha vivido nas terras lusas. Em 7 de junho de 1787, Beckford escreve:

Passei a noite na casa do Sr. Horne com muito prazer ouvindo D. Luisa de Almeida e o seu professor de música, um fradezinho encorpado de olhos verdes, cantarem modinhas brasileiras. Trata-se de um gênero original de música, diferente de tudo o que já ouvi, e o mais sedutor, o mais voluptuoso que se possa imaginar e o mais bem calculado para tirar os santos da guarda e inspirar delírios profanos. Estava com uma disposição excelente e dancei com uma quantidade de mulheres até as duas da manhã. (Beckford 1954, 69, tradução nossa)¹⁷

Outro viajante também do século XVIII que pode nos servir, assim como Beckford, de importante fonte sobre o meio social da época, é o Marquês de Bombelles (1744–1822), embaixador francês que escreveu um diário durante dezoito meses, de 26 de outubro de 1786 a 30 de abril de 1788, enquanto esteve em Portugal. Em 28 de dezembro de 1786, diz Bombelles, ao falar sobre recepção na casa do Marquês de Penalva:

Houve um concerto muito bonito onde as Condessas de Redondo, Avintes e a Marquesa de Valença cantaram muito bem lindas árias italianas. Ali estiveram o Visconde de Ponte de Lima, cunhado do Marquês de Penalva, bem como os Marqueses do Lavradio, Castelo Melhor e o Conde de Vimieiro; cada um deles estava acompanhado pela esposa e pelos filhos, o que, no geral, formava uma companhia brilhante. A música de Gluck, Piccini, Sacchini e Grétry cantada pela Sra. de Bombelles dá grande prazer aos portugueses; os seus acompanhadores são excelentes e nunca ouvi música de concerto mais bem executada do que em Lisboa. O costume do país é não haver ceia. Reunimo-nos entre seis e sete horas; tocamos e fazemos música. (Bombelles 1979, 72, tradução nossa)¹⁸

¹⁷ “I passed my evening at Mr. Horne’s very lightful in hearing D. Luisa de Almeida and her music master, a little square friar with green eyes, [singing] Brazilian *modinhas*. This is an original sort of music different from any I ever heard, the most seducing, the most voluptuous imaginable, the best calculated to throw Saints off their guard and to inspire profane delirium. I was in high Spirits and danced with a parcel of young tits till two in the morning.”

¹⁸ “Il y a eu un fort beau concerto où les comtesses de Redondo, d’Avintes et la marquise de Valença ont très bien chanté de beaux airs italiens. Le vicomte de Ponte de Lima, beau – frère du marquis de Penalva, s’y est trouvé ainsi que les marquis de Lavradio, de Castelo Melhor et le comte de Vimieiro; chacun de ceux-ci était accompagné de sa Femme et de ses enfants, ce qui faisait dans l’ensemble une société brillante. La musique de Gluck, de Piccini, de Sacchini et de Grétry chantée par Mme. De Bombelles fait grand plaisir aux Portugais; leurs accompagnateurs sont excellents et je n’ai entendu nulle part la musique concertante

Temos relatos também da educação musical feminina na Ilha de São Miguel, no arquipélago dos Açores, através do diário de Catherine Green Hickling (1767–1852), escrito de 1786 a 1789. A jovem estadunidense, ao visitar o pai que morava em Ponta Delgada em finais do século XVIII, comentou a presença da música na vida cotidiana das mulheres e das famílias com as quais se relacionava. Segundo Hickling, não era comum aos micaelenses que se preocupassem em facultar a suas filhas uma educação que contemplasse também uma componente intelectual. Luísa Cymbron afirma parecer, a partir dos escritos de Catherine, que a escolha de uma educação mais moderna para as meninas estaria associada às famílias de alguns comerciantes de grosso trato e de estrangeiros. Um exemplo seria o estaqueiro António José de Vasconcelos que, tendo tido apenas um filho e sendo este o mais novo, acabou por logo cedo ter de definir os padrões que julgava adequados em função de modelos de educação feminina. Para suas filhas, encomendava um repertório musical para instrumentos de tecla e modinhas “de melhor gosto”, sendo este gosto aquele que estava na moda àquela época. (Cymbron 2012, 123–24)

Percebemos, assim, que no meio aristocrático a música executada por mulheres ocupava papel aparentemente frequente, inclusive com performances elogiadas. É importante perceber, porém, que estavam sempre no âmbito do entretenimento, algo que vem de encontro com o que, como vimos, Verney afirmava sobre o objetivo do aprendizado musical. Além disso, nota-se a existência de mestres de música que parecem atuar num âmbito de ensino privado, como afirma Beckford sobre o mestre de D. Luisa de Almeida.

De fato, não havia muitos caminhos para percorrer pelas mulheres que quisessem perseguir um aprendizado musical. Como já vimos, um deles era o de aulas com um professor particular, mas é importante lembrarmos que o conhecimento musical era muitas vezes passado dentro da própria esfera familiar. Um exemplo significativo do século XVIII em Portugal é o da cantora lírica setubalense Luísa Todi (1753–1833), que era filha de um professor de música, possivelmente compositor, e cujas irmãs mais velhas também eram cantoras. Segundo Enesto Vieira diz no verbete dedicado a essa cantora no volume II do seu *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* (1900, 363, vol. II), Manuel José d’Aguiar, pai de Todi, tendo percebido em suas filhas vocação para a cena, logo as introduziu nessa carreira debaixo da sua vigilância e direção. Apesar de ter sido

mieux exécutée qu’à Lisbonne. L’usage du pays n’est pas de donner à souper. On assemble entre six et sept heures; on joue et l’on fait de la musique.”

introduzida nesse mundo por influência do pai e, posteriormente, tendo tido aulas com seu marido, o violinista italiano Francesco Saverio Todi, sabemos que a cantora também recebeu lições de David Perez (1711–1778), compositor napolitano contratado em 1752 por D. José I para ser mestre dos seus filhos e compositor da corte, que escreveu música para o Teatro do Bairro Alto e chegou a ensaiá-la. (Vieira 1900, 366, vol. II) Assim, um mestre e o seio familiar se entrelaçaram na sua educação musical.

Outro caso significativo de uma família musical da mesma altura em Portugal é o da família Paghetti. Alexandre Paghetti foi um violinista italiano contratado por D. João V para servir musicalmente a corte portuguesa. Em 1735, fundou um teatro de ópera italiana que denominou *Academia de Música* e tinha como principais artistas as suas próprias filhas, chamadas pelo público de *As Paquetas*. Ernesto Vieira afirma que na mesma época havia um outro violinista a serviço do Paço, Antonio Paghetti, talvez irmão de Alexandre, e consta no livro de entradas da Irmandade de Santa Cecília o nome de Francisco Paghetti, possivelmente filho ou neto de algum dos dois. (Vieira 1900, 145, vol. II)

Apesar de os conventos serem grandes centros difusores de cultura musical, não é muito provável que tenham sido decisivos na formação musical de mulheres. Se pensarmos que o dote era significativamente diminuído caso a aspirante tivesse formação musical, podemos imaginar que as lições de solfa e instrumentos que tinham lá dentro serviriam, majoritariamente, para aprimorar um aprendizado já existente, e não para iniciá-lo. De qualquer maneira, é inquestionável que a educação musical institucionalizada só estava acessível para homens, que aprendiam de forma particular, em colégios, coros ou catedrais. Esse cenário só viria a mudar com a formação musical conservatorial.¹⁹

3. A música no Mosteiro de São Bento da Avé-Maria (1775–1829)

Dos fundos musicais que conhecemos provenientes de mosteiros e conventos femininos em Portugal, os maiores são o do extinto Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria e o do Convento de Santa Clara, ambos da cidade do Porto. Antes de iniciar a tratar o repertório daquele mosteiro, que é o escopo dessa investigação, convém falarmos sobre

¹⁹ Um exemplo de educação musical masculina de excelência nessa época era o Seminário da Patriarcal, em Lisboa. Para mais detalhes, ver Fernandes, Cristina. 2013. “Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento”. *O Real Seminário da Patriarcal, 1713–1834*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

dentro de que corpus ele se insere, e como chegamos até ele a partir das investigações que se iniciaram durante o projeto AveMus.

Inicialmente, os investigadores do projeto AveMus buscavam abarcar as obras desse Mosteiro que pertencessem à área de música da Biblioteca Nacional de Portugal dentro do espaço temporal que vai de 1764, data do mais antigo manuscrito vocal de música em estilo concertante ainda preservado, a 1834, data da promulgação da lei que autorizava a nacionalização dos bens da Igreja, ocasionando o fim das ordens religiosas. Esse critério, porém, não bastou, haja vista a quantidade de desafios que foram enfrentados ao longo da pesquisa: apesar da quantidade de obras ser considerável, não houve uma catalogação num único fundo de partituras correspondente a esse Mosteiro quando essas obras chegaram à BNP. Dessa forma, não podemos definir com precisão a totalidade das obras que pertenceram às beneditinas.

Nesse processo, foi de muita valia a lista *Musicas de compositores portugueses que existem na Biblioteca Nacional e pertenceram ao convento da Avé Maria*²⁰, de autoria do musicógrafo Ernesto Vieira (1848–1915), porém é importante mencionar que essa lista foi elaborada em um momento em que as obras que lá estão descritas ainda não estavam catalogadas, tornando difícil a sua identificação, e carece de informações relevantes para que possamos detectá-las. Vieira não nos diz como criou essa lista, ou seja, não sabemos que critérios utilizou, e, apesar do título, não constam nela apenas compositores portugueses.

Outro componente importante na identificação dessas obras foi a presença do carimbo azul com a denominação “Avé-Maria Porto”, mas que também se mostrou inconclusivo quanto à identificação das obras do cenóbio portuense. Há obras com esse carimbo que apresentam na sua instrumentação três órgãos descritos exatamente da mesma forma que as partituras para três órgãos oriundas do Convento de Santa Clara, de tal forma que nos parece que essas obras não seriam de São Bento da Avé-Maria, mas daquele Convento.

Dessa forma, na busca por ser o mais fiel possível ao repertório executado no Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, a equipe do projeto AveMus decidiu se dedicar apenas às partituras que citam nominalmente uma monja beneditina de São Bento, ou com dedicatória à “mestra de capela de São Bento”, às “Beneditinas

²⁰ BNP, M.M. 7180

Portuenses” ou “Para São Bento”, além de uma obra dedicada a Santa Escolástica²¹ que não apresenta dedicatória explícita ao cenóbio, mas dificilmente viria de outro.

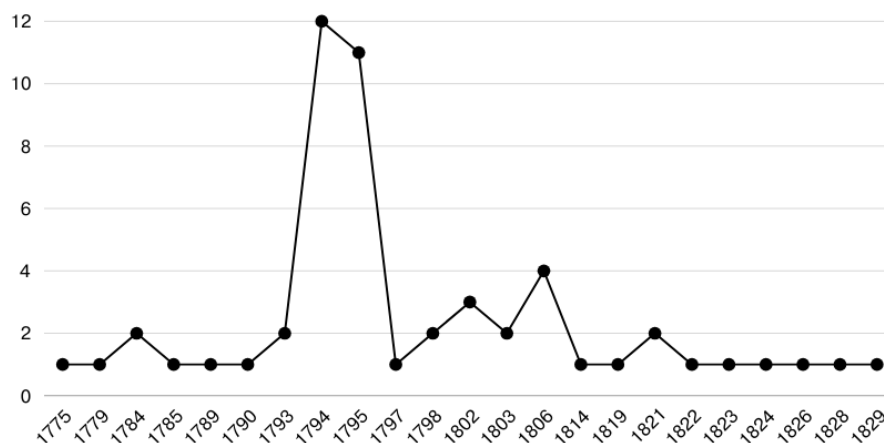
A partir desses critérios, foram selecionadas 74 partituras, cujas obras são majoritariamente para vozes em várias configurações, podendo ser voz solista, duo, trio ou coro, de quatro ou cinco vozes, com duas obras para três coros²², violinos, baixo (que pode ser violoncelo, rabecão, ou simplesmente baixo) e órgão. Essas obras estão distribuídas entre os anos de 1775 e 1829, mas há 18 obras sem datação definida – embora possamos especular suas datações a partir de informações que nos são dadas pelas dedicatórias que constam nos manuscritos. As peças têm sua autoria dividida entre os compositores portugueses António da Silva Leite (1759–1833), que assina a maioria delas (das 74, 51 são suas), Francisco de São Boaventura (fl. 1739–1802), José Monteiro Pereira (fl. 1805–1823), António Leal Moreira (1758–1819) e Agostinho José de Sousa [Andrade]²³, e pelos italianos Nicola Petruzzi (fl. 1780–1800), Antonio Gallassi (fl. 1780–1792) e Gaspare Gabellone (1727–1796). Há, ainda, sete obras cuja autoria é anônima. Sobre esses compositores, trataremos mais detalhadamente a seguir.

²¹ Santa Escolástica era irmã gêmea de São Bento e, consagrada a Deus, serviu de guia a todas as que, no desejo de o imitarem, viram na sua condição feminina um obstáculo intransponível. Um dos dias em que haveria dispensa da tomada da disciplina conventual por parte das monjas de São Bento da Avé-Maria era 10 de fevereiro, dia de Santa Escolástica, que era especialmente cara à congregação por ser considerada também patriarca da Ordem. (Pinho 2000, 37 e 52)

²² BNP, M.M. 1540 e M.M. 274

²³ Aqui, “Andrade” está entre colchetes porque o sobrenome completo não está transcrito na dedicatória do manuscrito. É possível que seja esse, mas não descartamos a hipótese de que seja algum outro.

Figura 9 - Gráfico com a quantidade de obras em cada ano com peças escritas no Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, considerando as obras datadas e o M.M. 1612, de Silva Leite, que pouco provavelmente não seria de 1794



Apesar dessas obras estarem num espaço de tempo que abarca pouco mais de 54 anos, percebe-se uma concentração de obras nos anos de 1794, com 12 obras, e 1795, com 11 obras. Essa concentração na produção musical não acontece por acaso: lembremos que data de 1783 o grande incêndio que destruiu parte do Mosteiro de São Bento da Avé Maria²⁴, obrigando as monjas desse cenóbio a celebrarem os ofícios divinos num espaço temporário. Ainda assim, sabemos que a igreja fora rapidamente reconstruída, sendo a nova construção mais ampla e clara do que a anterior, de forma que o estaleiro do novo templo e os seus anexos estavam em atividade menos de um ano depois do sinistro. (Pinho 2000, 158) Tendo o incêndio se alastrado pela casa do capítulo, o claustro, o coro e a igreja, teve como uma das suas consequências as cinzas do órgão principal usado nas celebrações religiosas. Essa consequência foi muito sentida na produção musical desse mosteiro, já que o órgão é o principal instrumento utilizado na vida musical monacal beneditina, sendo o único que podemos encontrar na quase totalidade das obras – das 74 obras identificadas, apenas em oito não consta o acompanhamento organístico. Quanto ao órgão grande que teria sido perdido nessa altura, Brescia e Vaz (2024) afirmam que provavelmente era o mesmo instrumento cujos tubos da fachada foram “achurreados de ouro sobre o estanho” em 1730 (Pinho 2000, 150):

²⁴ Ver página 12.

Tal descrição não poderia deixar de remeter-nos diretamente aos tubos de fachada igualmente decorados a folha d'ouro sobre estanho existentes no conjunto de órgãos duplos – real (Epístola) e mudo (Evangelho) – implantados simetricamente e visualmente espelhados na igreja do antigo Mosteiro de São Bento da Vitória do Porto. Este conjunto monumental fora construído entre 1719 e 1722 pelo frei Donato beneditino Manuel de São Bento (Fermado, Arouca, 1683 – Paço de Sousa, 1757). É, portanto, perfeitamente plausível aventar a hipótese de que o mestre organeiro donato beneditino, autor dos órgãos real e mudo do mosteiro beneditino masculino portuense, possa ter sido o construtor do órgão da congregação feminina da mesma cidade, da mesma forma que o frei beneditino Domingos de São José Varella (Santa Maria de Infias, Guimarães, 1762 – Porto?, 1834), da congregação bracarense de Tibães e posteriormente do mosteiro portuense de São Bento da Vitória – onde, ademais, entre 1783 e 1786, interveio profundamente no órgão real de Manuel de São Bento (Brescia, 2020, p. 38) –, teria igualmente trabalhado no órgão real de São Bento da Avé-Maria, como veremos mais adiante. Uma tal associação também permite pensar se, inspirada no modelo orgânico de São Bento da Vitória, uma simetria visual e sonora incompleta – posto que somente visiva – não teria igualmente sido implantada desde 1730 no mosteiro da Avé-Maria, muito antes da conhecida intervenção de 1817. (Brescia e Vaz 2024)

De fato, pouco sabemos sobre esse órgão, mas há um importante documento inserido em um conjunto de anotações manuscritas que pertenceram ao Mosteiro de São Bento da Avé-Maria que revela um *Mappa de registrar o órgão*²⁵ contendo, entre outras informações, a sua composição, formas de registrar, informação sobre a manipulação de foles e acionamento da arca de ecos. Há considerável probabilidade de ser este o órgão que havia na igreja do Mosteiro antes do incêndio. (De Paula 2014, 16–17) Foi, então, no ano de 1794 que aconteceu a reconsagração da igreja do Mosteiro após o incêndio, tornando-a novamente apto a receber ofícios divinos. A maior parte das obras desse ano é dedicada ao Natal, um momento propício para festejar a volta do grande órgão e dos ofícios à igreja monasterial pela sua importância no calendário litúrgico. Sobre esse novo órgão, Brescia e Vaz afirmam:

Já adentrando o século XIX, Bernardo Xavier Coutinho refere um órgão real, guardado do seu espelho mudo fronteiro, à semelhança da já aludida simetria visual e sonora parcial dos órgãos de Manuel de São Bento em São Bento da Vitória. O conjunto instrumental teria sido construído/reconstruído em 1817, do que dá fé a inscrição que figurava sobre o órgão real: “Este órgão mandou fazer D. Antonia Augusta de Pinto da Cunha, celleireira do mosteiro. sendo D. Abadessa a Excelentíssima D. Genoveva Victoria da Faria Gouveia no anno de 1817”. Aqui surge uma discrepância entre alguns autores acerca da paternidade do novo/renovado conjunto orgânico da Avé-Maria: Coutinho refere o mestre organeiro Manuel de Sá Couto (Lugar da Ponte, Santa Marinha de Lousado, 1768–1837), de alcunha “o Lagoncinha”, ao passo que Domingos de Pinho Brandão o atribui ao já citado frei Domingos de São José Varella (Brandão 1985, p. 95), provavelmente apoiado em Ernesto Vieira, quem, acerca de frei

²⁵ Essa obra, presente na Seção de Música da Biblioteca Nacional de Portugal não datada e sem número de cota, já foi alvo de estudos pelos autores Gerhard Doderer (1999), João Vaz (2009) e Marco Brescia (2013).

Varella, escreveu: “construía também muitos órgãos, sendo mais consideráveis os dois dos mosteiros de S. Bento no Porto e dos Paulistas em Lisboa” (Vieira, 1900, v. 2., p. 386), o que é uma referência tácita aos órgãos reais dos dois mosteiros beneditinos do Porto, o masculino de São Bento da Vitória e o feminino de São Bento da Avé-Maria. (Brescia e Vaz 2024)

Verifica-se, portanto, entre os anos de 1783 e 1794, uma situação atípica para uma instituição eclesiástica entre as beneditinas da Avé-Maria: a ausência do órgão principal, seu instrumento de mais valia. Essa ausência acabou por dar um protagonismo também pouco usual às cordas, que passaram, de certa forma, a ocupar o papel desse órgão. É muito provável, assim, que datem desse período o *Salmo Confitebor* de autoria anônima e não datado para coro (Soprano, Alto, Tenor, Baixo), violinos 1 e 2 e baixo²⁶, e o *Incipit Oratio Jeremiae Prophetiae*, de António da Silva Leite, também não datado, para dois sopranos, violinos e baixo²⁷ e a *Missa* de Gaspare Gabellone²⁸.

Lembremos, porém, que a ausência desse grande órgão não implicou numa ausência total de órgão, haja vista a considerável produção musical desse período que inclui esse instrumento. Sabemos que havia um órgão em funções no ano imediatamente após o incêndio, que provavelmente seria um realejo. Isso porque temos notícia de pagamentos relativos às obras de talha e ensamblagem do mobiliário religioso apenas a partir de 1790, e um órgão grande precisaria necessariamente da construção de uma caixa de madeira ornada em talha. (Brescia e Vaz 2024)

Ainda em relação à instrumentação dessas obras, nos chama a atenção a expressiva quantidade de obras com acompanhamento de cordas – das 74 peças musicais selecionadas, 45 têm violinos na sua composição. A presença desse instrumento atesta, mais uma vez, a riqueza de São Bento da Avé-Maria, já que a presença violinística não era comum em mosteiros femininos portugueses daquela época, pois demandava custos que nem todos estavam aptos a arcar, além de uma formação específica rara entre as mulheres daquele tempo. No meio portuense de finais do século XVIII, temos notícias certas dessa presença apenas em São Bento da Avé-Maria e no Convento de Santa Clara. Aqui, convém lembrar que enquanto os mosteiros beneditinos femininos seguiam as mesmas regras dos masculinos, as Clarissas tinham Regra e Constituições próprias e, de acordo com a Regra escrita por Santa Clara no século XIII e as Constituições Gerais acrescentadas à Regra no século XVII, era proibido o ensino de músicas, rabecas (como

²⁶ BNP, M.M. 459

²⁷ BNP, M.M. 291//6

²⁸ BNP, M.M. 4912

eram frequentemente denominados os violinos) e outros instrumentos. (Lessa 1998, 368–69) Essa regra já não era tão respeitada em finais do século XVIII, mas será que não estaria a Regra de Santa Clara ligada ao menor número de obras com violinos nesse convento portuense? Vale salientar que, curiosamente, aquele que provavelmente é o primeiro exemplo de uma parte escrita para violino na música portuguesa vem de uma instituição religiosa: o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Data do século XVII e é um responsório de autoria de D. Pedro da Esperança. (Brito e Cymbron 1992, 94–97)

É imperioso lembrarmos que, naquela altura, as cordas desse instrumento eram feitas unicamente de tripa de carneiro, num processo demorado e, portanto, custoso. Além disso, essas cordas tinham durabilidade bastante limitada, fazendo com que violinistas tivessem que repô-las com frequência. Ainda sobre os violinos, percebe-se a sua ausência a partir do ano de 1806, e é curioso notar que sempre que há a sua presença é na forma de dois naipes de violinos, não havendo nenhuma obra com apenas um dos naipes. Dessa forma, as obras não datadas que contém violino supostamente datam de anos anteriores a 1806, e talvez seja possível precisar melhor uma data a partir de informações que constam nas suas dedicatórias. De qualquer maneira, não sabemos quem eram essas instrumentistas, pois, ao contrário dos trechos vocais, não constam nomes de violinistas nas partes cavas.

Da mesma forma que percebemos um momento áureo na atividade musical desse mosteiro, também é possível notar uma lacuna: não há obras comissionadas entre os anos de 1806 e 1814, havendo aqui um intervalo de oito anos, ou seja, um tempo recorde sem obras para as monjas da Avé-Maria no período delimitado para essa investigação. Não conseguimos perceber, durante nossa pesquisa, alguma questão interna monasterial que causasse essa inatividade, mas podemos imaginar que teria tido um importante papel nesse hiato a tomada da cidade do Porto pelas tropas de Soult²⁹ e pelas guerras civis que se seguiram às guerras peninsulares. Convém lembrar que António da Silva Leite, compositor com maior número de obras para esse Mosteiro, vivia no centro desse contexto, e que o próprio Mosteiro de São Bento da Avé-Maria ficava próximo a uma das principais entradas da cidade. Saques, violações e assassinatos aconteceram durante os 45 dias de opressão que esse cenário desencadeou e uma das consequências foi a ausência de pedidos de obras por parte dos conventos, já que as igrejas não estavam festejando,

²⁹ Segunda Invasão Francesa de Portugal, iniciada a 3 de fevereiro de 1809 e com fim em 12 de maio de 1809, após a Segunda Batalha do Porto.

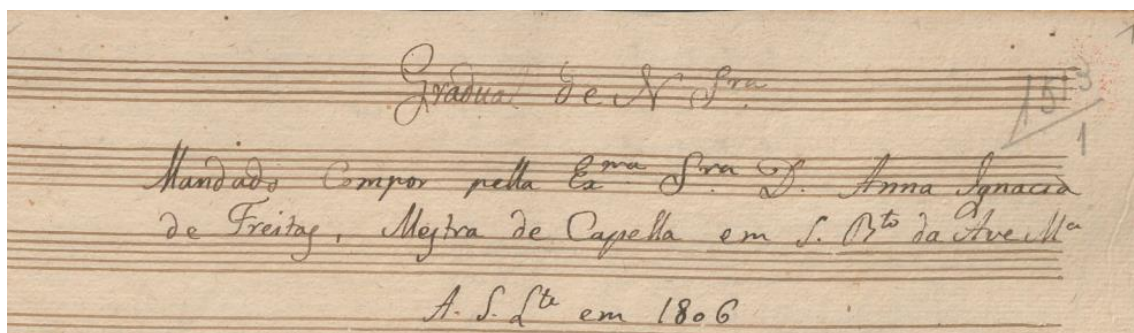
como era costume, os santos padroeiros. (Bessa 2006, 63³⁰) Isso não quer dizer, porém, que não havia música nessas instituições religiosas, apenas que novas obras não estavam sendo encomendadas. O próprio Teatro Nacional São João teria sofrido também com essa instabilidade política, já que não foram encontrados registros de atuação por parte de uma companhia italiana nesse teatro entre 1808 e 1814 e mesmo em relação a companhias nacionais encontra-se alguma dificuldade em perceber o nível de atividade entre 1808 e 1810. (Cranmer 2020, 160)

Há uma outra particularidade da vida musical entre as beneditinas da Avé-Maria: o estudo sistemático desse acervo nos mostrou que as obras eram comissionadas e executadas pelas monjas, ao contrário do que acontecia em muitos mosteiros desse período não apenas em Portugal, já que seus nomes e funções constam em algumas partituras – ocasionalmente, há indicação em cada parte cava do nome da religiosa que a executava. (Lessa 1998, 370) O comum em mosteiros mais ricos era que houvesse a contratação de uma capela musical, e não que as próprias monjas executassem as músicas que ali se ouviam. Isso nos faz pensar: se São Bento da Avé-Maria era um Mosteiro tão nobre, o que o impedia de contratar uma capela? Razões possíveis são a escassez de músicos no Porto daquela altura que pudessem suprir essa demanda e a ausência de intenção por parte dessas monjas na contratação de uma capela, já que isso implicaria em acesso à clausura de pessoas que não estivessem diretamente ligadas ao mosteiro (o órgão, nesse mosteiro, ficava no coro, ou seja, na clausura, e isso nos mostra que não parecia ser algo desejado alguém de fora nessa função). Além disso, não parece ter sido essa a prática nos conventos e mosteiros femininos em Portugal, sobretudo fora da corte de Lisboa.

Figura 10 – Pormenor de obra encomendada por D. Anna Ignacia de Freitas, monja do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria (*Unica est coelum*, Gradual de Nossa Senhora, de António da Silva Leite, composto em 1806)

BNP, M.M. 1513

³⁰ O arquivo da tese de Rui Bessa disponível online no repositório da Universidade de Coimbra não tem paginação. Dessa forma, decidimos por inserir a paginação referente ao número da página dentro do arquivo PDF.



A partir das dedicatórias das partituras podemos levantar a possibilidade, ainda, que as religiosas tinham como seus mestres musicais António da Silva Leite e Francisco de São Boaventura. É curiosa a existência, por exemplo, de uma composição de Boaventura denominada *Loquere Domino*, de 1779, que o compositor dedica a “duas Senhoras principiantes. Para se cantar na festa que se dedica à degolação do Baptista. A Illma. E Exma. D. Anna Felícia”³¹. Do mesmo autor, destaca-se, com propósito parecido, as *Ladainhas* (em canto misto multiforme e uniforme), de 1794, cujo manuscrito afirma ser “a mais fácil, e abreviada que pode escrever conforme a ordem da Exma. Snra. D. Anna Felicia, Digníssima Mestra da Capella no Real Mosteiro de S. Bento”³². Podemos, portanto, imaginar que essas indicações trazem a essas peças um caráter pedagógico, como um exercício que um mestre escreveria para treinar alguma habilidade do seu pupilo. Além disso, percebemos que esse repertório tem um forte caráter de personalização, se adaptando às condições técnicas e musicais das monjas músicas. Situação semelhante foi encontrada pela investigadora Matilde Olarte Martínez (1993) na vida musical conventual do barroco espanhol:

A clausura feminina, desde o ponto de vista sociológico, se apresenta como um centro de ativa vida profissional em relação à música: com sua própria capela, dirigida por uma pessoa qualificada (que cobra um salário pelo seu trabalho) e na qual se interpretam repertórios novos e adaptáveis às características específicas das cantoras [...]. Portanto, o convento, dentro da esfera musical, pode ser considerado como um dos focos da cultura barroca espanhola. O estudo das mentalidades da cultura espanhola dessa época nos mostra como o convento era bem-visto, pela salvaguarda do principal valor da mulher, a honestidade, e vem daí o êxito social que adquiriu o convento nessa época. (Olarte Martínez 1993)³³

³¹ BNP, M.M. 2067

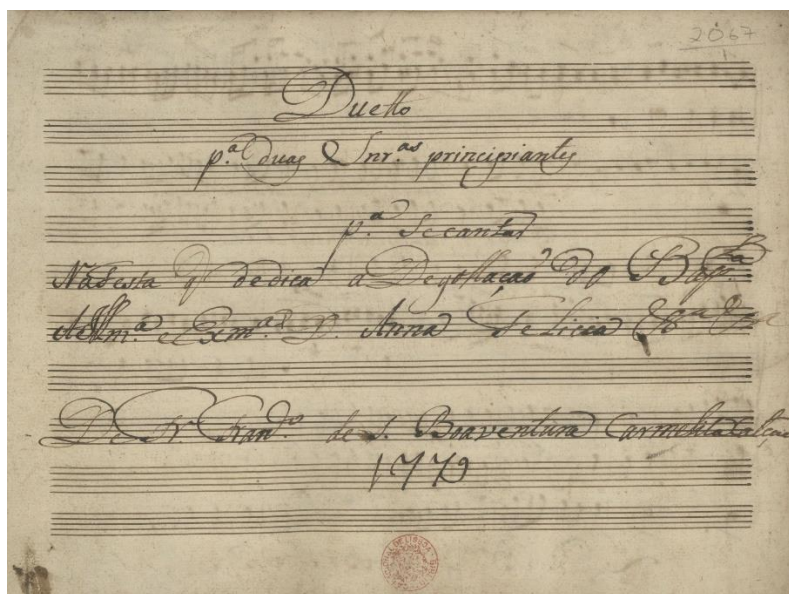
³² BNP, M.M. 255//2

³³ “La clausura feminina, desde el punto de vista sociológico, se nos presenta como un centro de activa vida profesional em quanto a la música: con su propia capilla, dirigida por una persona cualificada (que cobra un sueldo por su trabajo) y en la que se interpretan repertorios novedosos y adaptables a las características específicas de las cantantes [...]. Por tanto, el convento, dentro de la esfera musical, puede ser considerado

Sobre o Convento de Santa Clara, Rui Bessa e Nuno Mimoso afirmam que há documentos de 1796 que atestam a atividade de António da Silva Leite enquanto “Mestre das Pupilas” deste Convento. Essas jovens seriam entregues em idade pré-púbere para obterem intramuros uma formação multidisciplinar até alcançarem a idade de 15 anos, quando poderiam ser admitidas ao Noviciado, ano preparatório para a Profissão perpétua. Os autores afirmam que Silva Leite foi mestre de D. Quitéria Emília Ferreira Pinto Basto (1781-1872) e da cantora D. Maria Peregrina São Thiago (1783-1806) desde os seus 13 anos de idade. Tanto esse compositor quanto Boaventura transitavam muito entre esses dois cenóbios portuenses, de forma que podemos imaginar que a atividade musical deles acontecia de forma parecida. Se Silva Leite foi professor das religiosas de Santa Clara, pode ter sido também das beneditinas, mas não encontramos até agora documentos que comprovem essa hipótese.

Figura 11 – Dedicatória em primeira página do *Loquere Domino*, de Francisco de São Boaventura (1779)

BNP, M.M. 2067



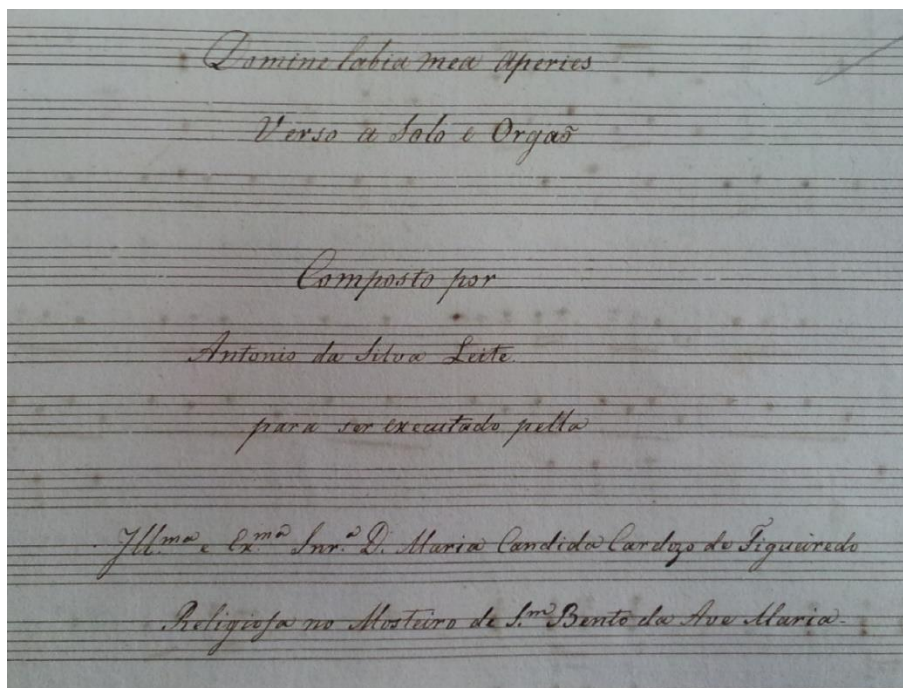
Dentre as monjas, é de se destacar a existência de uma monja baixo, D. Maria Cândida Cardozo de Figueiredo, em registro nada usual para mulheres, mas curiosamente

como uno de los focos de la cultura barroca española El estudio de las mentalidades de la cultura española de esta época, nos muestra como el convento era visto con agrado, por la salvaguarda del principal valor de la mujer, la honestidad, y de ahí el éxito social que adquirió el convento en esa época.” (Olarte Martínez 1993)

presente tanto nesse Mosteiro quanto em Santa Clara do Porto. A existência de vozes para baixo no repertório de mosteiros e conventos femininos é alvo de vários estudos no âmbito musicológico, algumas vezes com dúvidas de quem as executaria. No nosso caso, porém, assim como no caso das religiosas de Santa Clara, sabemos que essa voz era executada por uma mulher, inclusive porque aqui temos o nome dela em partituras com o seu registro vocal.

Figura 12 - Dedicatória na primeira página da obra *Domine labia mea aperies*, dedicada a D. Maria Candida Cardozo de Figueiredo, de António da Silva Leite (s.d.)

BNP, M.M. 1508



Em Milão, no século XVII, temos notícia de obras de Isabella Leonarda (1620–1704), compositora italiana ursulina que publicou quase duzentas obras musicais distribuídas em 20 volumes, consagrando-se como uma das mais prolíficas freiras compositoras, que contam com tenor e/ou baixo. Mesmo os livros das suas composições que são na sua plenitude obras solo, contam com solos vocais para baixo. Barbara Garvey Jackson levanta a hipótese de que Leonarda teria revisado obras originalmente escritas para as freiras para tornar seus volumes publicados úteis além dos muros do convento. Embora seja possível que o convento tenha contratado cantores para ocasiões especiais, a política da Igreja se opunha fortemente a essa prática, o que nos leva, mais uma vez, a imaginar que havia vozes femininas para essas linhas vocais. Não podemos, porém, excluir a possibilidade de que algumas vezes essas partes graves pudessem ser executadas

por instrumentos ou fossem transpostas para serem cantadas numa tessitura de contralto, práticas que eram comuns em outros conventos. (Jackson 2001, 111) A partir da documentação à qual tivemos acesso, só temos notícia de Maria Cândida como cantora com esse registro no cenóbio beneditino portuense, mas não é possível concluir que ela era a única cantora com esse registro. Assim, podem ser levantadas as hipóteses de instrumentos e transposições de voz para essa parte vocal em São Bento da Avé-Maria.

Problema semelhante se tem colocado em relação ao repertório vivaldiano composto para os vários *ospedali* venezianos³⁴. Nessas instituições, com finalidade ligada à caridade, meninos e meninas órfãos e abandonados eram acolhidos, e as meninas que demonstravam aptidões musicais tinham educação voltada para esse fim, já que a música executada por crianças se mostrou útil no encorajamento à doação de esmolas. A arrecadação de esmolas viria a financiar, futuramente, os dotes das meninas que se casassem. No início do século XVII, a música viria a se tornar importante nessas instituições, de forma que cada uma delas tinha seu próprio coro e sua própria orquestra. Antonio Vivadi (1678–1741) foi professor no *Ospedali dela Pietà*, e há casos de outros músicos renomados da época que deram aulas em outras instituições dessas, que musicalmente tinham um repertório que abarcava tanto a música vocal quanto a música instrumental. O currículo desses *ospedali* era bastante rigoroso e demorava 10 anos para ser completado. Ao fim, as mais dotadas podiam permanecer nesses espaços como *maestrae*. Essa possibilidade dava às mulheres talentosas musicalmente uma alternativa ao casamento através de uma carreira de intérprete e educadora musical em uma instituição que não era um convento. O ensino era dividido entre essas *maestrae* e professores de fora. (Jackson 2001, 112–13)

Muitas das músicas escritas para essas instituições musicais existiam em duas versões: uma apenas para vozes agudas e outra que incluía as vozes de tenor e baixo. Havia música nas livrarias desses “conservatórios” que demandavam vozes masculinas, mas eram cantadas inteiramente por mulheres, às vezes com as partes mais graves transpostas uma oitava acima e às vezes com instrumentos executando as partes graves. Não há registros de homens que tenham sido contratados para cantar nos *ospedali* venezianos e as marcações existentes em várias partes confirmam que as executantes dessas obras eram unicamente mulheres. Aqui, pesa também a concepção da Igreja, que via com muitos maus olhos homens e mulheres cantando em conjunto. (Jackson 2001,

³⁴ Nos séculos XVII e XVIII eram quatro os *ospedali* venezianos: o Ospedale dela Pietà, dei Mendicanti, degli Incurabili e dei Derelitti (ou l’Ospedaletto). (Jackson 2001, 112)

113) Dessa forma, devemos pensar que, se a Igreja tinha influência nas escolhas musicais dos *ospedali* que sequer eram instituições religiosas, nos conventos certamente havia um controle ainda maior e, portanto, uma probabilidade mínima da presença masculina nessas músicas.

Michael Talbot, musicólogo britânico especialista na música barroca italiana e, especialmente, na obra de Vivaldi, afirmou que seriam quatro as possibilidades de interpretação das partes graves dessas obras: *The Hidden Men, Seen But Not Heard, Sung at Pitch*, e *Octave Transposition*³⁵. No primeiro caso, o autor defende que seria possível que homens se escondessem na igreja e cantassem as partes de tenor e baixo; no segundo, que as partes de baixo eram escritas, mas não eram cantadas; no terceiro, que as mulheres cantavam essas partes assim como estavam escritas; e, no quarto, que as partes de baixo e tenor seriam cantadas uma oitava acima. (Talbot 1993) Meredith Bowen (2018, 13–14), porém, afirma que as primeiras duas teorias podem facilmente ser eliminadas, pois dificilmente homens conseguiriam se esconder num convento do século XVII sem serem notados. A música feita por freiras fazia parte da vida pública, sendo ouvida, por exemplo, por muitos viajantes que frequentavam a atividade musical desses conventos. Não há documentação que sequer cogite a existência desses homens, e dificilmente isso não seria notado e, sendo notado, é quase impossível não houvesse alguma documentação que referisse essa suspeita. No caso da teoria do *Seen But Not Heard*, a autora cita o exemplo do *Dixit Dominus* (1650) de Cozzolani³⁶, em que a parte do baixo é a única que canta uma parte imprescindível do texto litúrgico e, por isso, não há margem para a sua omissão. As duas últimas teorias, contudo, soam mais convincentes.

Ainda em relação à instrumentação dessas obras, é curiosa a aparição da harpa nos anos de 1822 e 1823. Em 1822, Silva Leite escreveu o *Averte faciem tuam* para dois sopranos, harpa e violoncelo e dedicou a D. Maria Amália, D. Anna Delfina de Andrade, D. Joanna Emília de Andrade e D. Maria do O, todas religiosas no Mosteiro de São Bento da Ave Maria³⁷. Já em 1823, escreveu *Asperges me* para soprano e harpa, dedicando a D.

³⁵ “Os homens escondidos”, “Vistos, mas não ouvidos”, “Cantado na altura” e “Transposição de oitava”, em tradução livre.

³⁶ Chiara Margarita Cozzolani (1602–entre 1676 e 1678) foi uma cantora e compositora italiana. Entrou no mosteiro beneditino de S. Radegonda e professou seus votos em 1620. Provavelmente foi *Maestra di Cappella* de um dos coros dessa instituição eclesiástica, da qual também foi abadessa. (Kendrick, Robert L. "Cozzolani, Chiara Margarita." *Grove Music Online*. 2001; Acesso a 13 Ago. 2024. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006762>.)

³⁷ BNP, M.M. 292//5

Maria Amália³⁸. Sendo a aparição da harpa tão esporádica, podemos imaginar que aquela que a tocava não era uma monja desse mosteiro, sendo provavelmente uma música residente que não era professora, mas foi para essa instituição apenas para ser educada. Sabemos que a harpista da primeira obra citada era D. Joanna Emilia de Andrade, mas na segunda obra não há menção à executante desse instrumento. É importante lembrarmos também que as obras das quais estamos tratando são aquelas que foram compostas especificamente para esse Mosteiro, mas não necessariamente foram as únicas músicas que foram lá ouvidas. É possível, por exemplo, que essa harpista tenha levado consigo e lá executado o seu próprio repertório.

É possível inferir, também, que D. Anna Delfina de Andrade e D. Joanna Emília de Andrade sejam parentes pela semelhança no seu sobrenome – era uma prática comum que pessoas da mesma família frequentassem os mesmos cenóbios, inclusive por questões de aprendizagem.³⁹ O mesmo deveria ter acontecido com D. Anna Máxima Brandão e D. Margarida Máxima, pois há uma obra não datada de Boaventura escrita por ordem de D. Anna Máxima Brandão para a profissão de D. Margarida, o hino *Veni Creator Spiritu*⁴⁰. Esse hino fazia parte de uma das seções do Cerimonial da Profissão e, assim como o *Te Deum*, era habitualmente musicado. Não sabemos, contudo, até que ponto era uma prática generalizada que a professante cantasse o voto, como nesse caso em São Bento da Avé-Maria, ou se era uma tradição exclusiva de determinadas ordens religiosas. (Fernandes 1997/1998, 71)

Vimos anteriormente que um dos critérios utilizados para a seleção das partituras foram as suas dedicatórias que mencionam nomes de monjas. Alguns nomes nos chamam a atenção, porém, por aparecerem de forma expressiva e porque as partituras mostram um nível técnico superior, inclusive, ao esperado de grandes musicistas de concerto daquela época. Falemos, portanto, sobre essas monjas musicistas, e sobre como a música lhes era importante antes e durante a entrada numa instituição religiosa de clausura.

³⁸ BNP, M.M. 1377

³⁹ Esse era o caso, em Milão, de Chiara Margarita Cozzolani, noviça que tinha duas tias, uma irmã e, mais tarde, duas sobrinhas no convento beneditino de S. Radegonda, a instituição musical eclesiástica mais celebrada dessa região em inícios do século XVIII. (Jackson 2001, 109)

⁴⁰ BNP, M.M. 998//1-13

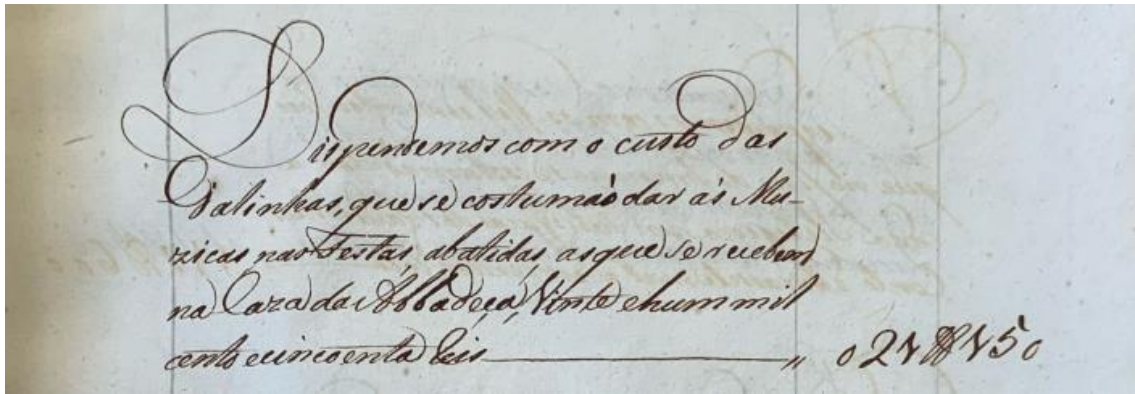
3.1. As monjas musicistas

A música tinha importante atribuição nas práticas litúrgicas beneditinas não só em Portugal: sabemos que, na Itália, as principais casas musicais que haviam sido fundadas nos tempos medievais por famílias nobres pertenciam a essa ordem. (Pendle 2001, 68) No caso das monjas beneditinas de São Bento da Avé-Maria, sabemos que ocupava também um requisito decisivo na sua entrada no Mosteiro. Elisa Lessa (1997/1998, 48) aponta quatro pontos importantes que permitiam uma efetiva realização musical nos mosteiros beneditinos: a entrada sem dote⁴¹ permitida às religiosas com conhecimentos musicais, cujas funções ao longo da vida monacal iriam se restringir ao ensino e à prática musical; a grande atenção dada à formação musical das monjas por parte dos responsáveis da Ordem beneditina, havendo nos mosteiros lições de solfa e instrumentos; a nomeação de oficiais (Cantora Mor, Mestra do Coro e Cerimónias, Mestra de Capela, Cantoras ou simplesmente Senhoras Músicas e tangedoras de órgão), que assegurava um conjunto de funções previamente definidas e regulamentadas e a existência de privilégios próprios para essas monjas músicas. (Lessa 1997/1998, 48) Destaquemos, aqui, a entrada sem dote que conferia, de fato, uma situação muito privilegiada às monjas músicas: apenas os fundadores ou patronos dos conventos tinham o direito de poder inserir nessas instituições religiosas os seus familiares sem ter que pagar um dote por isso. (Olarte Martínez 1993)

Figura 13 - Pormenor da seção de despesas do Livro de Contas do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, relativo ao triênio 1793–1796, em que consta uma recompensa especial dada às monjas músicas desta instituição

BNP, COD. 8411, *Livro de contas do Mosteiro de Ave Maria do Porto*

⁴¹ Em Milão, no século XVIII, era alta a porcentagem de mulheres vindas de famílias patricias que ingressavam em conventos. Isso porque os dotes dos conventos eram menores que aqueles de casamento, e frequentemente as freiras desistiam dos seus direitos de herança de forma que a entrada num convento acabava por ser uma forma de preservar as propriedades familiares. O dote era ainda menor se a jovem fosse organista ou musical de qualquer forma, e isso incentivou as famílias a investirem na educação musical de suas filhas. (Jackson 2001, 108)



Para poderem professar, e de acordo com o decreto do Arcebispo de Braga D. Gaspar de Bragança de 1766, as noviças eram obrigadas a apresentar uma certidão que confirmasse que estavam bem instruídas no canto-chão e no Officio Divino, ou não seriam admitidas à profissão. A formação musical das monjas, contudo, não estava restrita ao noviciado, já que as lições de solfa eram destinadas a todas as monjas que revelassem aptidões vocais. (Lessa 1997/1998, 49–50)

É importante mencionar que, ao contrário das capelas musicais das catedrais, nas quais músicos profissionais se movimentavam de forma que havia um conhecimento para além dessas instituições religiosas da sua produção musical, a atividade das Senhoras músicas, cantoras e tangedoras de órgão e de outros instrumentos permanecia desconhecida para além dos muros do convento. Apesar disso, intramuros, fazia-se questão de que elas fossem bem recompensadas, com um pagamento a mais, alimentação especial, doces e ramos de flores. (Lessa 1997/1998, 55)

Toda comunidade religiosa necessitava de meios que garantissem a música nas várias cerimônias, privadas e públicas. Em cada casa, existiam várias categorias de músicos, de acordo com as funções desempenhadas e com as suas qualidades musicais. Do coro, destinado à execução do canto-chão, fazia parte toda a comunidade, enquanto as partes polifônicas ou concertantes ficavam a cargo de cantores mais especializados, assim como as seções solísticas eram destinadas às melhores vozes. No âmbito da execução instrumental, a comunidade poderia dispor de vários instrumentistas, além, claro, do organista. Quanto ao fato de as cantoras e musicistas mais dotadas poderem ser eventualmente contratadas e remuneradas por outras instituições, Cristina Fernandes afirma que não se sabe até que ponto era uma prática permitida, haja vista a condição de maiores restrições às quais as mulheres eram submetidas. Há, contudo, referências documentais que apontam nesse sentido. (Fernandes 1997/1998, 68–69)

No caso do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, não temos documentação suficiente para traçar uma biografia das musicistas (monjas, noviças e senhoras músicas) que lá exerciam uma atividade musical, mas podemos perceber alguns comportamentos dessas monjas a partir dos manuscritos musicais com seus nomes que constam na área musicológica da Biblioteca Nacional de Portugal.

A maior parte das obras selecionadas é dedicada a D. Anna Ignácia de Freitas, seguida por D. Anna Felícia e Florinda Roza do Sacramento. Não é possível excluir a possibilidade de elas serem também instrumentistas, mas quando as obras citam sua atividade musical, é sempre em relação ao canto, e num registro de soprano, pelo menos no caso de Anna Ignácia e Florinda Roza. É o caso, por exemplo, de *Vir Dei Benedictus* (1794), de Silva Leite, para dois sopranos e órgão⁴². Na dedicatória, escreve o compositor: “para cantar no dia da sua trasladação a Ex.ma Snra. D. Anna Ignacia e Florinda Roza do Sacramento”. Aqui, concluímos que a Anna Ignácia mencionada é Anna Ignácia de Freitas por ser a única com este nome citada como intérprete das obras de São Bento da Avé-Maria. Há uma outra, Anna Ignacia Ignês Leite de Faria Gouveia, da qual temos menção no *Veni Creator Spiritus (Hymno do Spirito Santo)* de António da Silva Leite, composto em 1793⁴³. Na dedicatória dessa obra, consta que foi composta “para a entrada da Exma. Snra. D. Antónia Augusta, Religiosa em S. Bento do Porto. Dado D. Anna Ignacia Ignês Leite de Faria Gouveia”. Não podemos concluir, porém, a partir desse manuscrito, que Anna Ignácia Gouveia foi intérprete dessa obra e, sendo intérprete, não sabemos de que parte, já que essa é a única partitura que tem o seu nome. Anna Ignácia, ao contrário, sabemos que foi não apenas intérprete das obras de São Bento como ocupou cargos importantes nesse cenóbio, tendo sido Mestre de Capela. Dessa forma, sempre que há menção apenas a “Anna Ignácia”, consideramos como sendo referência a Anna Ignácia de Freitas.

Quanto a Anna Felícia, não há obras que nominalmente a citam enquanto cantora, apenas que são dedicadas a ela, mas é possível imaginar que essa monja tenha sido cantora. O já citado *Loquere Domino* de Boaventura, por exemplo, foi comissionado por Anna Felícia numa altura em que essa religiosa sequer era mestre de capela. Levantamos, portanto, o questionamento: por que Anna Felícia haveria de comissionar, antes de ser Mestre de Capela, uma obra para duas sopranos, órgão e violoncelo se não fosse ela uma das executantes? Além disso, essa é uma obra dedicada a duas senhoras

⁴² BNP, M.M. 301//11

⁴³ BNP, M.M. 327//8

principiantes, o que significa que quem a encomendou fez pedidos especiais para a parte do canto, e cá temos mais um indício de que essa pessoa seria muito provavelmente uma das cantoras.

É curiosa a exigência vocal dessas obras, já que não havia essa demanda musical na entrada num mosteiro. Como já vimos, as noviças eram obrigadas a estarem muito bem instruídas no cantochão para poderem professar, por exemplo, na região de Braga em 1766. O cantochão, porém, não traz grandes demandas vocais, sendo um canto modal que prioriza graus conjuntos. O mesmo acontece na música barroca do mundo conventual espanhol, em que as mulheres deviam ter uma voz educada, mas não necessariamente de solistas. Deviam, apenas, estarem aptas para dirigir o coro da capela ou para cantar e acompanhar as partituras com o órgão. (Olarte Martínez 1993)

Percebemos, também, uma concentração dessas dedicatórias em períodos específicos. No caso de D. Anna Ignácia de Freitas, há quatro obras dedicadas a ela no ano de 1795 e as outras obras que a citam estão distribuídas majoritariamente no período de 1797 a 1806, havendo apenas uma obra de 1826 (teria a religiosa falecido nesse ano?). Há, ainda, algumas obras não datadas que não nos trazem maiores informações para que possamos enquadrá-las em algum período, com exceção do *Mirabilia testimonia tua*, de Silva Leite, para quatro sopranos, violinos, baixo e órgão⁴⁴, que o autor dedica à “Ilma e Exma Snra. D. Anna Ignácia de Freitas, digníssima Mestra da Cappella do Real Mosteiro de São Bento da Ave Maria da Cidade do Porto”. Pelo escopo ao qual tivemos acesso, há menções a Anna Ignácia como Mestra de Capela nos anos de 1797, 1798, 1802, 1803 e 1826. Dessa forma, muito provavelmente essa obra data de algum desses anos, com maior probabilidade de estar entre os anos de 1797 e 1803, nos quais há maior concentração de obras para esta monja.

Quanto a D. Anna Felícia, das 14 obras que lhe são dedicadas, nove estão centradas em 1794, e todas a mencionam como Mestre de Capela. A monja é mencionada nesse cargo também no ano de 1784, no *Veni Sponsa Christe* de Boaventura⁴⁵, e em 1785, na *Ladainha a 3*, também de Boaventura. Há uma menção sua de 1779, mas não como Mestre de Capela, e duas obras que a mencionam e não têm ano no seu manuscrito, mas nos trazem características que nos ajudam a enquadrá-las temporalmente. Uma das obras é *Christus Natus est/Tu lumen et splendor Patris*⁴⁶, de Silva Leite, para coro (soprano 1,

⁴⁴ BNP, M.M. 998//1–13

⁴⁵ BNP, M.M. 254//3

⁴⁶ BNP, M.M. 1612

soprano 2, alto e baixo), violinos 1 e 2, baixo e órgão. Essa obra contém um Invitatório⁴⁷ e um Hino do Natal e menciona Anna Felícia como Mestre de Capela. Sabemos que, segundo os manuscritos, a religiosa ocupou esse cargo durante os anos de 1784, 1785 e 1794. É curioso, porém, que das 9 obras que lhe são dedicadas do ano de 1794, 5 têm menção ao Natal daquele ano, e é inquestionável, diante dos fatos históricos desse mosteiro, que esse Natal foi significativo que os demais, já que o Natal é a festa mais importante do calendário litúrgico. É muito provável, portanto, que essa obra date desse ano. Além disso, a instrumentação predominante nas obras natalícias de 1794 é a de coro (soprano 1, soprano 2, alto e baixo), violinos, rabecão e órgão, como é o seu caso, havendo aqui mais uma evidência de que seria datada desse momento festivo.⁴⁸ A outra obra sem referência ao seu ano de composição que a menciona como Mestre de Capela é o *Credo* de José Monteiro Pereira arranjado para coro (soprano, tenor e baixo), violinos 1 e 2 e órgão.

Florinda Roza do Sacramento tem sua primeira menção em 1794, no *Vir Dei Benedictus* de Silva Leite, composto para que a religiosa cantasse com D. Anna Ignacia de Freitas. A obra, para dois sopranos e órgão, foi escrita para se cantar no dia da transladação do Patriarca São Bento. Haja vista a importância desse momento, percebemos um certo prestígio dado a Florinda Roza. A transladação desse Patriarca, celebrada a 11 de julho, era o momento mais festejado pelos mosteiros dessa ordem depois do Natal.⁴⁹

Algo interessante de se perceber é que a produção musical desse Mosteiro se concentra em finais do século XVIII, um momento em que a vida musical dos conventos declinou consideravelmente, ocasionando a dissolução de muitos deles. Essa dissolução, juntamente com as Guerras Napoleônicas, fez com que grande parte do repertório musical dessas casas religiosas tivesse se perdido. (Jackson 2001, 98)

É possível concluir, portanto, que comumente as obras eram mais comissionadas pelas monjas numa altura em que elas ocupavam o cargo de Mestre de Capela, pois assim tinham a seu dispor mais recursos para encomendar o que e a quem desejassem, além de serem detentoras da responsabilidade de se encarregar da música para todas as

⁴⁷ Na liturgia das horas, é uma introdução à primeira oração do dia.

⁴⁸ Ao consultar o manuscrito dessa obra, percebemos que há uma rasura na primeira página no local onde estaria registrado o ano da sua composição, além de não haver registro em alguma outra página do manuscrito indicando quando ela teria sido composta. Elisa Lessa, porém, afirma que dataria do ano de 1794. (Lessa 1998, 572)

⁴⁹ Falamos mais sobre essa festividade na página 73.

festividades importantes e de cuidar do arquivo musical. Infelizmente, sabemos pouco sobre as atribuições a essa função no Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, mas sendo um papel importante na vida musical monasterial, é de se esperar que houvesse, para justificar uma recompensa financeira, algo a mais esperado dessas mulheres em relação às monjas músicas que não estavam nesse cargo.

Na Espanha do século XVII sabemos que, para poder aceder ao cargo de direção de uma Capela Musical, a mulher devia ter boa interpretação de obras, acompanhá-las bem à primeira vista tanto no órgão quanto na harpa, e cantar sua voz correspondente no coro. Nesse país, o trabalho de direção musical representava, para uma mulher da época, a possibilidade de poder trabalhar e de ter uma independência econômica em relação à sua família. Quanto à sua escolha, provavelmente era feita pelas abadessas que recorriam aos maestros para que estes a recomendassem algumas de suas discípulas. Com este fim, eram elencadas as qualidades esperadas de uma ocupante desse cargo. (Olarte Martínez 1993) Era comum que a mulher encarregada da Capela Musical compusesse música, especialmente para as festas mais importantes – Natal, Corpus Christi e para as profissões e tomadas de hábito –, mas não é esse o caso entre as beneditinas que aqui estudamos, pois não temos notícia que elas tivessem composto nenhuma das obras estudadas.

Essa constatação, todavia, não é conclusiva, pois não podemos dizer a partir dela que as monjas não eram também compositoras. É possível, por exemplo, que não tivessem tempo para compor essas obras maiores, dentre as tantas demandas musicais já existentes no cotidiano monacal (o alto nível das peças estudadas certamente demandava muitas horas de prática). A decisão de encomendar a obra, por parte da Mestre de Capela, também podia ser apenas uma aposta em algo já seguro, já que as obras da Avé-Maria, como vimos, costumavam ser encomendadas dos mesmos compositores. Não podemos descartar, ainda, a possibilidade dessa encomenda ser também uma forma de reconhecimento pela contribuição que aquele mestre teria dado para a sua educação musical e, conseqüentemente, para o cargo que estava ocupando.

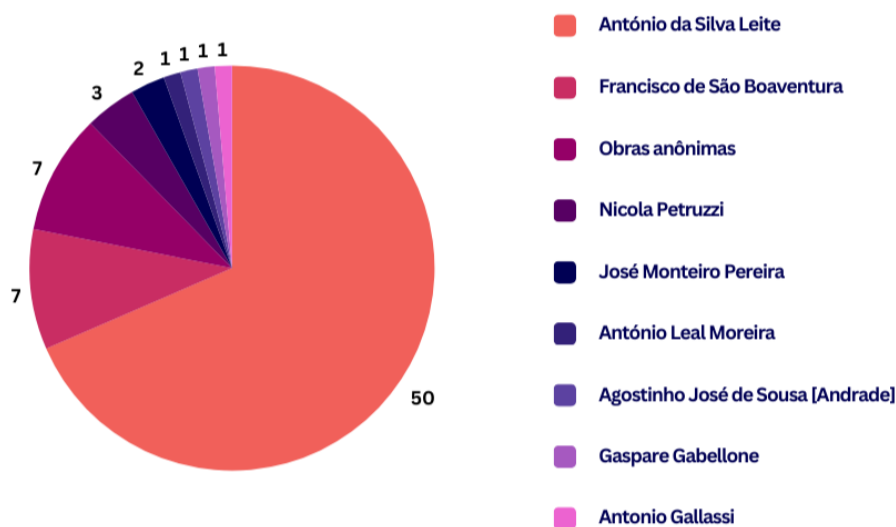
É importante mencionar, assim, que diante de tantos benefícios para uma monja que ocupasse o cargo de Mestre de Capela, muitas eram as aspirantes a esse cargo. Para o Mosteiro, essa grande oferta era muito benéfica, pois assim poderia escolher a mais apropriada para o cargo, garantindo a essa instituição uma alta qualidade musical que era reflexo do seu poder e da sua riqueza. Não apenas as integrantes da ordem religiosa estavam, porém, preocupadas com a qualidade musical da sua Capela. Era costume haver nobres que financiavam esses mosteiros e conventos com apoio financeiro que eram

reconhecidos como espécies de mecenas artísticos e cujos orçamentos incluíam a aquisição de instrumentos e coleções musicais para um melhor “decoro” da capela musical, como era o caso de doação de, por exemplo, esculturas e pinturas. (OlarTE Martínez 2004)

3.2. Os compositores

As 74 obras selecionadas estão distribuídas de forma bastante desigual entre os compositores aos quais eram encomendadas: desse total, 51 peças musicais são de autoria de António da Silva Leite (1759–1833) e as outras 23 estão distribuídas entre os compositores Francisco de São Boaventura (fl. 1739–1802), José Monteiro Pereira (fl. 1805–1825), Nicola Petruzzi (fl. 1780–1800), António Leal Moreira (1758–1819), António Gallassi (fl. 1780–1792) e Gaspare Gabellone (1727–1796). Há, ainda, sete obras de autoria anônima, todas não datadas.

Figura 14 – Distribuição do número de obras pelos compositores no Mosteiro de São Bento da Avé-Maria entre 1775 e 1829



Iremos nos debruçar um pouco mais na biografia de António da Silva Leite (1759–1833) porque são dele as obras que trataremos mais afundo nessa investigação, e pela sua predominância na autoria das músicas que encontramos no fundo musical pertencente ao extinto Mosteiro da Avé-Maria.

Ernesto Vieira, em seu *Diccionario biographico de musicos portugueses*, afirma ter sido o compositor o mais notável músico portuense de finais do século XVIII até princípios do século XIX. Não foi à toa que Silva Leite tenha se dedicado tanto à produção de obras musicais com finalidades conventuais: ele iniciou seus estudos na intenção de ter uma carreira eclesiástica e chegou a receber ordens menores⁵⁰, mas, segundo Vieira, como sempre havia estudado música e tinha muita vocação musical, acabou por seguir esse caminho. (Vieira 1900, 19, vol. II) Há dúvidas sobre o motivo pelo qual teria abandonado a vida eclesiástica, mas afirmam Rui Bessa e Nuno Mimoso que a causa viria de um conjunto de fatores: contenda judicial com o Bispado, carência de dote financeiro, altruísmo na cedência duma prerrogativa ao irmão caçula e talentoso para os estudos, ausência de vocação sacerdotal do músico e personalidade pouco submissa às hierarquias. (Bessa e Mimoso 2023, 220)

Figura 15 - Caricatura de António da Silva Leite

Revista “O Tripeiro”, IV série, nº12, outubro de 1931



⁵⁰ Sobre Silva Leite, Rui Bessa e Nuno Mimoso escrevem: “Nasceu no seio duma família tradicional católica da média burguesia mercantilista portuense. Irmanado no Franciscanismo Secular, recebeu formação canónica no Colégio da Catedral, chegou a Clérigo Minorista. Mas quebrou a obediência eclesiástica, instando ao Tribunal Régio a nulidade das Ordens do Bispado que restringiam a liberdade dos músicos no serviço da Igreja Portucalense. O processo judicial revela o Líder de Classe, destro nas Letras e assertivo no combate ideológico. Abandonou a carreira eclesiástica aos 38 anos, cedendo o seu Lugar de Numerário ao irmão caçula, que ascendeu a Abade da Freguesia de São Nicolau aquando da Instauração do Liberalismo.” (Bessa e Mimoso 2023, 204)

Não sabemos detalhes sobre a formação de Silva Leite. Sabe-se que o portuense nasceu num momento em que instituições e métodos pedagógicos de ensino se renovavam em Portugal e que, no seu ano de nascimento, foram encerradas as escolas e colégios dos Jesuítas que se tinham fixado na cidade do Porto em meados do século XVI. Eram, portanto, as diversas ordens religiosas e confrarias da cidade que se dedicavam ao ensino primário e secundário e aos regulares próprios e preparatórios de acesso aos estudos superiores, quer dos religiosos das suas comunidades, quer dos filhos dos seus irmãos e confrades (algo semelhante ao que acontecia nos conventos). Pelos seus saberes e pela vida profissional que teve, podemos imaginar que Silva Leite pode ter sido formado numa escola de qualidade, e essa escola pode ter sido a da Catedral, que tinha prestígio desde finais do século XII. (Bessa 2006, 42)

Em Maio de 1687, o concílio diocesano do Porto determina, como habilitação literária própria para se receber ordens, o conhecimento da doutrina cristã, latim, moral, reza e canto, sujeito a exames feitos pelo Provisor e pelo Vigário-Geral, além das necessárias disciplinas de gramática, retórica, filosofia e teologia e que os jesuítas ensinavam no colégio de S. Lourenço, junto à Sé do Porto, habilitações que o colégio da Catedral dava aos formandos que se destinavam à vida eclesiástica, a partir das últimas décadas do século XVIII. António da Silva Leite foi um dos beneficiários desse ensino. Num tempo em que era difícil o acesso ao colégio e à escola de música da Sé, devido às poucas vagas postas ao dispor dos candidatos à carreira eclesiástica, Silva Leite ter-se-à imposto pelos dotes naturais para a música e canto, pela sua capacidade intelectual e pela família profundamente religiosa, cumpridora dos deveres impostos aos cristãos, das leis da igreja e dos bons costumes morais e cívicos, condições necessariamente exigidas aos candidatos à carreira eclesiástica, ditadas pelo Concílio de Trento. (Bessa 2006, 44–45)

Vieira chega a mencionar a possibilidade de Silva Leite ter estudado com Girolamo Sertori porque este estava no Porto enquanto aquele era ainda jovem, assim como por compartilharem de um estilo composicional italiano (Vieira 1900, 19), enquanto Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça afirmam que provavelmente Silva Leite era autodidata (Borba e Lopes-Graça 1999, 558). De fato, o compartilhamento do italianismo musical não nos diz muito, já que naquela época havia uma tendência nacional de uma música portuguesa de cariz italiana. (Bessa 2006, 47) Essa forte influência italiana, vista não só nas obras de Silva Leite, mas em todo o repertório de São Bento da Avé-Maria que tem especialmente forte influência do estilo napolitano (nesse caso, com acompanhamentos instrumentais relativamente simples para que a linha vocal pudesse ser evidenciada), é resultado da política musical implantada por D. José I, cujo reinado foi de 1750 a 1777, que tinha uma grande afinidade com a ópera napolitana.

Durante o seu governo, foram contratados alguns dos maiores cantores de ópera daquela época e foram construídos vários teatros régios de ópera, com destaque para a Casa da Ópera, próxima ao Paço da Ribeira, que ficaria conhecida como Ópera do Tejo. Para estar à frente desse grande sistema de produção operática, foi contratado um dos mais prestigiados compositores de ópera daquela altura, o napolitano David Perez (1711–1778), cuja ópera *Alessandro nell’Indie* inaugurou a Ópera do Tejo numa produção de proporções até então nunca vistas em Portugal. Mesmo com o terremoto de Lisboa em 1755 e a consequente destruição da Ópera do Tejo, o interesse de D. José pela ópera se manteve, com a continuação de contratações na Itália de cantores de renome, assim como as muitas aquisições de adereços de cena, figurinos e guarda-roupa, libretos e partituras. Nesse contexto operático especialmente napolitano está incluso o contrato feito em 1769 com o maior compositor da escola napolitana desse período, Niccolò Jommelli, que em troca de uma pensão anual passava a ter de enviar todos os anos para a Corte portuguesa uma *opera seria*, ou *opera buffa* e obras de música religiosa. (Nery 1991, 99–101)

Além disso, o compositor não referiu nenhum mestre nas suas obras ou nos seus escritos, algo que nos faz estar mais próximos da tese de Borba e Lopes-Graça. A partir dos manuscritos de autoria de Sertori conservados na Biblioteca Nacional de Portugal, conclui-se que o músico italiano teria vivido na cidade do Porto entre os anos de 1764 e 1765, de forma que seria pouco provável que com 5 ou 6 anos de idade Silva Leite já estudasse com um reconhecido músico estrangeiro. (Marreco Brescia 2021) A dedicatória do seu *Estudo de Guitarra* reforça essa hipótese:

O desejo de ser útil aos Patrícios amantes da Música, concorrendo com as minhas fracas luzes, alcançadas pelo estudo, e aplicação em que me tenho empregado desde a infância; concorrendo, digo, para o aproveitamento dos que se deleitam com o honesto, e grato prazer que causa esta Arte Scientifica, de que também resulta em parte a cultura das grandes Cidades: esse foi o que me obrigou, além de outras composições, em que tenho trabalhado, a escrever também sobre o suave, e harmônico instrumento da Guitarra, tão aplaudida neste tempo, por todos os que sabem deleitar-se com a doçura da harmonia. (Leite 1796)

Silva Leite foi organista, professor e um requisitado compositor da sua época. Era muito solicitado pelas madres e religiosas dos mosteiros e conventos portuenses e frequentemente contratado pelos abades das igrejas da cidade e pelos organizadores de festas religiosas e comemorativas como mestre de capela, sendo encarregado da organização de cerimônias e da escolha dos músicos, dos cantores e das obras que seriam executadas. (Bessa 2006, 61–62)

Em 1779, assumiu as funções de organista da igreja da Misericórdia do Porto⁵¹, localizada na Rua das Flores⁵², posto em que permaneceu por um ano. Essa instituição era muito prestigiada musicalmente, especialmente pelo seu expressivo número de capelães-cantores que compunham o coro, inspirado no modelo do Coro da Sé Catedral nos serviços do Ofício e da Missa. Apesar de nessa época Silva Leite já ser um renomado compositor, não conhecemos obras suas que datem de antes da sua entrada como Organista da Misericórdia do Porto, nem para a Igreja da Misericórdia. (Bessa 2006, 66–69) Quanto à sua atividade pedagógica⁵³, Rui Bessa (2006, 70) afirma que foi professor de cravo, guitarra e viola⁵⁴, tendo sido também um bom instrumentista daquilo que ensinava, com especial interesse na guitarra. Silva Leite teria sido o autor do primeiro tratado dedicado à guitarra portuguesa, tendo o seu método sido concebido exclusivamente para essa tipologia de guitarra. (Kastner 1983) De sua autoria, constam pelo menos quatro obras didáticas impressas e manuscritas: *Rezumo da Musica Metrica e Canto-chaõ* (1787), *Arte da Musica* (s.d.), o já mencionado *Estudo de Guitarra* (1795) e *O Organista Instruido* (1796). Estudo de guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento... / por Antonio da Silva Leite.... - Porto : Na officina typografica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1796.

Figura 16 - Guitarra de António da Silva Leite

Leite, António da Silva. 1796. *Estudo de guitarra, em que se expõem o meio mais fácil para aprender a tocar esse instrumento*. Porto: Officina Typografica de Antonio Alvarez Ribeiro. p. 31.

⁵¹ Naquela época, era Provedor da Santa Casa da Misericórdia do Porto o Governador João de Almada e Melo, citado anteriormente, cuja família viria a ter uma profícua relação cultural com António da Silva Leite. (Bessa e Mimoso 2023, 209)

⁵² Aqui, chamamos a atenção para, mais uma vez, a concentração de atividade eclesiástica nessa zona da cidade do Porto, como visto anteriormente no capítulo 1.

⁵³ “Como instrumentista, Silva Leite era proficiente tanto na arte dos instrumentos de tecla (órgão, clavicórdio ou manicórdio, cravo), integrantes da aprendizagem da Música Sacra, como na arte dos cordofones dedilhados (guitarra e viola) e friccionados (rabeca ou violino e viola de arco). Estes conhecimentos conjugados com a sua metodologia e vocação pedagógica fizeram dele o mais procurado professor de música, instrumentos e canto da cidade do Porto, destacando-se dos demais mestres coetâneos.” (Bessa e Mimoso 2023, 214)

⁵⁴ Sobre a diferença entre guitarra e viola, Rui Bessa afirma: “Não são apenas as características formais e de cordoação de cada uma que as distinguem. Enquanto os espanhóis e franceses chamavam “guitarra” e “guiterre” ao instrumento de cinco ordens de cordas e caixa de ressonância em forma de um 8, os portugueses designavam-no por “viola”. Tudo indica que o vocábulo “guitarra” não fazia parte da língua portuguesa, significando outro instrumento que não a “viola”, embora alguns poetas e prosadores nacionais tivessem usado os termos *guitarra* e *viola* para o mesmo instrumento. [...] Entende-se, assim, serem termos referidos ao mesmo instrumento que, em Portugal como na Espanha, acompanhava as canções populares cantadas nos serões familiares dos nobres e burgueses, nas festas comemorativas, nas romarias, nos passeios domingueiros, nas tabernas e nos bares.” (Bessa 2006, 73)



Em 1788, era Mestre do Real Colégio dos Órgãos da Cidade do Porto, 8 anos depois tendo recebido o título de Mestre de Música do mesmo Colégio, e, em 1799, foi investido pela Ordem Terceira de São Francisco do Porto Mestre de Música da Capela, sendo discípulo de José Moreira de Mello. A Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo também chamou Silva Leite para assumir as funções de Mestre de Capela do Carmo a partir de junho de 1799, sucedendo aqui também o seu mestre José Moreira de Mello, que estava há 18 anos nesse cargo. O fato de essas duas instituições terem recorrido ao músico portuense denota sua sucessão direta em relação a Moreira de Mello, evidenciando uma ligação pessoal e profissional entre os dois. (Bessa e Mimoso 2023, 208, 213 e 222) Em 1808, acumulava as funções de diretor musical do Teatro de S. João com as de Mestre de Capela da Sé. (Bessa 2006, 61–62)

A obra mais antiga de Silva Leite da qual temos notícia data de 1784 e foi dedicada ao Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto: *Miserere a 4 vozes*, dedicado a D. Thereza Rita⁵⁵. Apesar de ter se dedicado extensivamente a obras musicais de cunho sacro, o compositor também se dedicou a muitas obras profanas, tendo escrito sonatas, modinhas, uma serenata e uma cantata. Além de músico, era também poeta e dramaturgo, mas hoje pouco se sabe sobre a sua obra lírica e dramática. Dentre a produção profana de Silva Leite, é importante mencionarmos a importância das suas modinhas:

António da Silva Leite foi um dos muitos compositores portugueses que se debruçaram sobre o género, tão popular nos saraus realizados nos inúmeros salões nobres e burgueses do reino, aquém e além-mar. Foi autor de muitas modinhas a duas vozes acompanhadas por uma ou duas guitarras e por outros instrumentos, como viola, baixo, pianoforte ou bandolim. O fato do género ser

⁵⁵ BNP, M.M. 323//5

amplamente cultivado tanto em Portugal como no Brasil, aliado à relativa facilidade na circulação de bens e pessoas que existia entre as duas partes do reino – muito intensificada após a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808 –, possibilitou ao compositor português apropriar, em algumas das suas obras profanas, elementos particulares da música brasileira sem jamais ter saído de Portugal, como por exemplo na obra *Xula Carioca*, publicada em Lisboa, no *Jornal de Modinhas* (1795). (Marreco Brescia 2021)

Assim, temos aqui mais uma evidência de que Silva Leite teria tido uma boa formação nos seus anos iniciais de estudo. A sua obra nos mostra um compositor extremamente versátil, tendo composto gêneros com instrumentações muito diversas, além de tratados e obras literárias, e com referências que nem sempre estavam geograficamente próximas do autor. Se não temos notícias de que Silva Leite tenha deixado em algum momento a cidade do Porto, essas influências só poderiam ser resultado de muitas vivências culturais e intelectuais, resultado dos seus estudos e dos diversos espaços musicais profissionais que ocupou durante a sua vida.

O compositor em número de obras a seguir a António da Silva Leite no espólio musical de São Bento da Avé-Maria é o Frei Francisco de São Boaventura (fl. 1739–1802), carmelita calçado natural da cidade do Porto ativo como compositor e mestre em finais do século XVIII nesta cidade. Segundo Magna Ferreira (2023, 186), a primeira referência musicológica a esse compositor está no *Dicionário* de Ernesto Vieira, que afirma ser Boaventura um bom compositor de música religiosa, especialmente destacado pelas suas obras feitas para o “convento da Ave Maria no Porto” que existem na Biblioteca Nacional de Lisboa. O autor afirma que as datas dessas obras vão de 1775 e 1794. (Vieira 1900, 282, vol. II)

Há, porém, estudos musicológicos mais recentes que já nos confirmaram que essa datação não é válida para delimitar a produção musical de Boaventura, que na verdade vai de 1770 a 1802. Sua obra mais antiga data de 1770 e faz parte de um conjunto de Responsórios das Matinas de Natal para o Convento de Santa Clara do Porto⁵⁶, enquanto sua obra mais recente é uma Lição das Matinas de Quinta-feira Santa, de 1802, para o mesmo Convento.⁵⁷ (Ferreira 2023, 186)

Em 1789, segundo o padre Agostinho Rebello da Costa, havia dois conventos carmelitas descalços: um masculino, fundado em 1619, e um feminino, cujo ano de fundação remonta a 1704. Os religiosos calçados estariam responsáveis pelo Hospício Senhor d’Além, situado nas margens do Rio Douro, na parte meridional da cidade. Lá,

⁵⁶ BNP, M.M. 254//4

⁵⁷ BNP, M.M. 2148//1–2

residiam cinco carmelitas calçados. (Costa 1789, 122) O musicólogo Rodrigo Teodoro de Paula afirma constar no *Inventario da Fabrica q.e achamos No Nosso Hospicio do Senhor Dalem* o nome de Francisco de São Boaventura entre os religiosos que assinaram o documento citado e, em 1742, aparece como Procurador Geral da Religião do Carmo Calçado. Caso seja este o compositor, teria já uma idade bastante avançada na altura de suas composições dedicadas a Santa Clara e São Bento da Avé-Maria. (De Paula 2014, 31) É possível que seja o compositor diante dos aspectos temporais e espaciais, mas é importante ressaltarmos que Francisco de São Boaventura é um nome religioso muito comum, de forma que há também a possibilidade de esse documento não referir o músico que temos trabalhado.

Sabemos muito pouco sobre a sua biografia, mas, ao consultarmos as entradas sobre este compositor no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal, constatamos um conjunto expressivo de obras, correspondendo a um total de 167 que estão catalogadas. A maioria da sua produção é religiosa, mas há também música para tecla que inclui versos e tocatas, um minuetto e uma sonata para duas guitarras e dois violinos para fins didáticos. (De Paula 2014, 31)

No caso das obras de Boaventura para as beneditinas do Porto, sabemos que se encontram no espaço temporal de 1775 a 1794, sendo a maior parte delas dedicada a D. Anna Felícia.

O Padre José Monteiro Pereira (fl. 1805–1825) foi Mestre de Capela da cidade do Porto, tendo escrito um compêndio de música denominado *Principios de Musica, que facilitão a tocar*⁵⁸, com duas edições publicadas, em 1805 e 1820. (Vieira 1900, 160, vol. II) Suas obras constam em São Bento da Avé-Maria, mas também no Mosteiro de Vairão, que foi cogitado para participar da fusão monasterial que viria a resultar naquele mosteiro beneditino⁵⁹, além do Mosteiro de Santa Maria de Arouca. (Lessa 1998, 497)

António Leal Moreira (1758–1819), apesar de ter sido integralmente educado em Portugal, faz parte da geração já plenamente italianizada, influenciado pela sua educação no Seminário da Patriarcal em Lisboa. Nesta instituição, foi aluno de João de Sousa Carvalho (1745–c.1798), tendo se tornado professor assistente em 1775, assim como organista e mestre de capela em 1787. Em 1777, *sua Missa do Espírito Santo* foi cantada na aclamação da Rainha D. Maria I, e em agosto do mesmo ano foi admitido como membro da Irmandade de Santa Cecília, o “sindicato dos músicos” de Lisboa.

⁵⁸ BNP, M.P. 713//5 V.

⁵⁹ Ver página 6.

Muitas das suas obras sacras foram compostas para a Capela Real e de 1782 em diante suas serenatas foram amplamente executadas nos palácios reais de Queluz e da Ajuda. Em 1790, tornou-se diretor musical do Teatro da Rua dos Condes e, três anos depois, do Teatro de São Carlos. Desta instituição, foi o primeiro diretor musical, e permaneceu nesse posto até 1799, quando foi substituído por Marcos Portugal (1762–1830), seu cunhado e, anos antes, colega da Patriarcal. (Brito e Stevenson 2001)

O compositor produziu música majoritariamente para o serviço divino, ainda que seja bastante lembrado pela sua produção dramática e como primeiro diretor do Real Teatro de São Carlos em Lisboa. Teve sua carreira musical intrinsecamente ligada ao reinado de D. Maria I (1777–1816), já que foram obras suas que marcaram o início e o fim deste reinado: a Missa para a cerimônia da Aclamação em 1777 e a direção musical e composição de parte das obras para as exéquias de D. Maria I na Basílica da Estrela, em 1816. No auge desse reinado, compreendido entre os anos de 1777 e 1792, o compositor escreveu muitas serenatas de corte e bastante música sacra para as efemérides da família real. (Bernardes 2020, 65–67)

O musicólogo Ricardo Bernardes divide a trajetória musical de Leal Moreira em três momentos: de 1771 a 1776, quando foi compositor estudante no Seminário da Patriarcal; de 1777 a 1788, quando produziu para a corte de D. Maria I; de 1789 a 1799, quando foi diretor musical da Companhia Italiana do Teatro da Rua dos Condes e, depois, diretor musical do Teatro de São Carlos; e 1800 a 1816, quando se dedicou exclusivamente às atividades de ensino no Seminário da Patriarcal e à composição de algumas obras sacras relevantes, possivelmente para a Capela Real ou comissionadas por outros fontes, até finalmente sua obra datada para os serviços fúnebres da rainha D. Maria I em Lisboa, em 1816. (Bernardes 2020, 67–68) Cada uma dessas fases tem “características tópico-musicais e segue modelos pré-composicionais que podem ajudar a identificar as obras de acordo com peculiaridades referentes a aspectos de escrita e de gosto melódicos, das tessituras da escrita vocal solística e do uso da instrumentação”. (Bernardes 2020, 68)

Sua obra única obra escrita para o Mosteiro de São Bento da Avé-Maria com dedicação a uma de suas monjas é o *Magnificat a 4 vozes*⁶⁰, feito por encomenda de D. Anna Ignácia de Freitas. A obra foi escrita para coro (soprano, alto, tenor e baixo), dois violinos, violoncelo e órgão e não está datada. A partir da cronologia proposta por

⁶⁰ BNP, M.M. 128//5

Bernardes e das suas características composicionais, porém, é possível estimar de quando seria essa obra. O fato de conter na sua instrumentação violinos já nos faz imaginar que ela teria que ter sido escrita até o ano de 1803, ano em que aparece pela última vez esse instrumento nas obras da instituição beneditina. Tendo sido uma obra dedicada a um mosteiro, podemos imaginar que seria integrante última fase criativa desse compositor, já que foi nesse momento que ele, não ocupando mais cargos burocráticos no Teatro São Carlos, acabou por ter tempo para se dedicar a atividades didáticas e algumas encomendas de obras. Segundo Bernardes (2020, 72), as composições desse tempo, de caráter mais esporádico, eram feitas sobretudo para responder a encomendas para cerimônias religiosas, como provavelmente foi o caso desse *Magnificat* que, tendo essa fase se iniciado em 1800, deve ter sido escrito no início do século XIX, mais precisamente entre os anos de 1800 e 1803. Sabemos que no início da sua atividade enquanto compositor, Leal Moreira também escreveu muitas obras sacras, porém essas obras musicalmente eram menos complexas dada a pouca experiência do compositor. Eram majoritariamente para vozes e baixo contínuo, algumas inclusive em *stile antico*, e um número menor de peças musicais desse momento foi composto para coro e pequena orquestra.

O último dos compositores portugueses que consta nessa lista é Agostinho José de Sousa Andrade, sobre o qual, infelizmente, nada sabemos. A obra *Ecce sacerdos/Hic vir despiciens mundum*⁶¹ (antífonas) composta pelo autor é de 1793 e foi oferecida a D. Anna Ignácia de Freitas, quando esta era Mestre de Capela. Segundo Rodrigo Teodoro de Paula (2020, 3), em verbete escrito sobre esta monja para o *Dicionário Biográfico Caravelas* disponível online, o fato de haver na dedicatória dessa obra a informação “dadas por D. Anna Ignacia” indicaria que seria a própria monja a autora dessas antífonas. Essa situação, porém, é muito pouco provável: no mesmo manuscrito, na primeira página, o autor diz “oferecido a Exma. Snra. D. Anna Ignacia Dignissima Mestra da Capela do Real Mosteiro de S. Bento da Ave Maria pelo seu Servente Criado Agostinho José de Sousa Andrade”, com alguma ressalva ao último nome cuja grafia não está muito clara. Sabemos, porém, que as dedicatórias dos manuscritos musicais do século XVIII são bastante inconclusivas, mas há mais uma evidência de que não seria Anna Ignácia compositora: o fato de que todas as obras que lhe foram oferecidas e apresentam momentos cadenciais têm as cadências escritas, como é o caso, por exemplo, de *Ego autem in Domino gaudebo* (Aria Latina)⁶², com três cadências. Fosse a beneditina autora

⁶¹ BNP, M.M. 1439

⁶² BNP, M.M. 1881

de obras musicais, pouco provavelmente as obras que lhe fossem dedicadas teriam esses registros cadenciais.

Sobre o compositor italiano Nicola Petruzzi (fl. 1780–1800), faltam informações para que possamos delinear melhor sua trajetória musical e biográfica. Ernesto Vieira (1900, 168, vol. II) afirma que Petruzzi teria vivido no Porto durante o fim do século XVIII, de forma que constam na Biblioteca Nacional de Portugal algumas obras sacras suas que pertenceram ao Mosteiro de São Bento da Avé-Maria. Elisa Lessa afirma que o autor era padre (Lessa 1998, 495), algo que podemos confirmar pelo seu Credo a 4 vozes⁶³, cuja autoria refere “do M.to Rd.o P. D. Nicolla Petruzzi”. Provavelmente, essas siglas significam “do Maestro Reverendo Padre Dom Nicolla Petruzzi”. Petruzzi terá sido, ainda, baixo atuante na Capella di San Gennaro de Nápoles em 1753. (Columbro e Maione, 2008)

Quanto ao italiano natural de Bologna António Gallassi (fl. 1780–1792), sabe-se que foi mestre de capela na catedral de Braga e professor de canto no seminário diocesano. (Vieira 1900, 445, vol. I) Antes de vir a Portugal, por volta de 1760, teria residido na Espanha. (Lessa 1998, 495) O autor chegou em Portugal em 1779 e cá instalou o estilo italiano na música religiosa bracarense (DePaula 2014, 29), tendo sido mestre de capela e do seminário de 1780 a 1792, quando se ausentou de Braga. Reapareceu algum tempo depois casado com uma senhora inglesa. Se dedicou tanto à música sacra quanto a obras não religiosas, como é o caso de duetos e tercetos com letra em português que foram publicados nos jornais de modinhas que circulavam àquela época em Lisboa. Além dessas, são também de sua autoria várias cantatas e árias com letra em italiano. (Vieira 1900, 445–6, vol. I) Faleceu em 1819 na Inglaterra. (Lessa 1998, 495)

Gaspere Gabellone (1727–1796), cujo nome de batismo era Gaspere Caballone (e por isso podemos encontrar, em alguns casos, as duas formas), nasceu em Nápoles. Filho de Michele Caballone (1692–1740), também compositor napolitano, frequentemente tem suas obras e aspectos biográficos confundidos com as obras de seu pai, algo que ocasionalmente causa alguma confusão musicológica. Gaspere provavelmente aprendeu música com o próprio pai, até que ingressou, em 1738, no *Conservatorio di S Maria di Lotero*, em Nápoles, onde se tornou aluno de Francesco Durante (1684–1755). (Jackman e Seller 2001) Durante era muito conhecido pela sua obra religiosa, e tinha, entre seus pupilos, Niccoló Jommelli (1714–1774) e Giovanni

⁶³ BNP, M.M. 326//6

Battista Pergolesi (1710–1736), ambos muito ouvidos em Portugal durante finais do século XVIII e cujas composições tiveram influência nas obras produzidas para São Bento da Avé-Maria.

Diz-se que Gaspare Gabellone teria dado aulas de canto e composição no mesmo *Conservatorio* em que estudou, mas não há registros que confirmem essa hipótese. Sabemos que, enquanto jovem, Gaspare escreveu duas óperas bufas para o *Teatro Nuovo* em Nápoles, embora tenha sido mais reconhecido pela sua obra religiosa. (Jackman e Seller 2001)

Percebemos, assim, uma predominância de compositores portugueses, ao contrário de uma tendência nacional que priorizava compositores estrangeiros. Isso não acontece, porém, por uma preferência dessas monjas pela música feita por compositores locais, mas sim por causa de uma precariedade musical existente no Porto dessa época que não atraía compositores de fora. Enquanto em Lisboa o músico contava com o mecenato da Corte e o interesse de famílias nobres que realizavam concertos privados ou semi-públicos, no Porto não houve mecenas que financiassem a atividade musical dignamente, nem por parte da Corte nem por parte do Estado. Quanto à atividade musical, sabe-se que o hábito de ouvir música de forma diletante limitava-se a meia dúzia de casas nobres e abastadas. Havia apenas um teatro e as igrejas contratam os cantores e músicos apenas na ocorrência de festas religiosas, assinando acordos pontuais e de reduzido valor monetário. Os cantores e Mestres de Capela do Porto eram conhecidos há tempos pelas suas baixas remunerações, e apenas a Sé Catedral, a Misericórdia e as colegiadas de Cedofeita e dos Congregados tinham o seu mestre de capela, cantores e organistas. (Bessa 2006, 49–51)

4. A especial produção musical do ano de 1794 no Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto

Como já citado anteriormente, percebemos um destaque especial na produção musical em São Bento da Avé-Maria nos anos de 1794 e 1795, algo justificável pela reconsagração da igreja naquele ano após o grande incêndio de 1783. A partir do corpus delimitado para o âmbito dessa investigação, foi possível identificar 11 obras explicitamente datadas para 1794. Além dessas 11, há, ainda, uma obra que muito provavelmente seria desse ano, o Invitatório/Hino do Natal *Christus natus est/Tu lumenet*

splendor Patris, de Silva Leite⁶⁴, por ser oferecido a D. Anna Felícia enquanto essa monja era Mestra de Capela e por ser uma obra dedicada ao Natal, tal como a maior parte das obras de 1794.⁶⁵

Apesar de podermos quase colocar em posição de equidade a produção musical nesses dois anos, já que em 1794 tivemos 12 obras comissionadas (incluindo aquela não datada, mas que pouco provavelmente pertenceria a outro momento) e em 1795 tivemos 11, o primeiro ano mencionado tem algumas especificidades que o tornam digno de uma maior atenção.

A primeira delas é o cariz de reinauguração eclesiástica que esse ano traz, com a reconsagração da igreja ocorrida em junho. (Pinho 2000, 159) Além disso, das 12 obras mencionadas, 10 foram feitas sob encomenda de D. Anna Felícia, que naquela altura era Mestre de Capela desse Mosteiro, tornando esse o ano com mais encomendas dedicadas a uma mesma monja. Se olharmos para a totalidade do corpus selecionado nessa investigação, veremos que aquela que mais comissionou obras foi D. Anna Ignacia de Freitas, mas suas obras estão espalhadas ao longo do período selecionado, não havendo um ano que lhe seja equivalente em quantidade de dedicatórias quanto foi 1794 para Anna Felícia: o momento em que mais há obras para Anna Ignácia, curiosamente, é o ano de 1795, mas constam apenas quatro obras dedicadas a ela, menos da metade da quantidade que tem Anna Felícia em 1794. Por fim, a maior parte das obras desse ano é dedicada ao Natal, já que das 12, seis fazem referência a esse momento do calendário litúrgico, acontecimento que não é percebido em nenhum outro espaço temporal em São Bento da Avé-Maria, pois, embora haja obras natalícias para outros anos, nunca estão tão concentradas. Essas obras para o Natal têm em comum a sua orquestração: quase todas são para coro (soprano 1, soprano 2, alto e baixo), violinos 1 e 2, rabelo e órgão, uma das instrumentações mais completas que o nosso corpus musical monacal apresenta. Essa instrumentação só foi superada no ano de 1795, quando António da Silva Leite escreveu duas obras que incluíam três coros. Essas obras foram um *Miserere* (SSAB, SSS, SSS, vv, org, bx)⁶⁶ e um *Christus factus est* (SSAB, SSS, SSS, vv, rbc, org)⁶⁷. A exceção a essa instrumentação é um dueto de 1794 de Silva Leite, *Psalite Deo nostro*⁶⁸, para a Missa do dia de Natal.

⁶⁴ BNP, M.M. 1612

⁶⁵ Detalhamos a datação dessa obra a partir da página 56.

⁶⁶ BNP, M.M. 274

⁶⁷ BNP, M.M. 1540

⁶⁸ BNP, M.M. 342//12

Essa concentração, inclusive, não é sequer propriamente no ano de 1794 completo, como já mencionamos. Todas as festividades e celebrações que teriam motivado as monjas a comissionarem essas obras teriam se iniciado com a reconsagração da nova igreja que só aconteceu na metade do ano. Assim, essa concentração de obras teria se dado em apenas seis meses. O Duetto para o dia da transladação do Patriarca São Bento certamente data de 11 de julho⁶⁹, quando se comemora o dia de São Bento na Igreja Católica por ter sido o dia da transladação das cinzas do fundador da ordem beneditina; o Duetto para se cantar na festividade de Nossa Senhora da Assumpção certamente é para o dia 15 de agosto, quando se comemora o dia dessa santa⁷⁰; e o Te Deum para as matinas do nascimento do menino Deus, como o próprio nome refere, deve ter sido executado em 25 de dezembro de 1794⁷¹. Há apenas três obras que não podemos enquadrar mais precisamente no tempo: uma Missa⁷², um Credo⁷³ e as Ladainhas⁷⁴.

Algo que é importante lembrarmos também é a volta do órgão principal nessa altura, e é perceptível como a partir de 1794 a composição de novas obras com acompanhamento de órgão *obligato* apresenta grande vigor. Mantemos aqui a indagação de Marco Brescia e João Vaz: será que essa revitalização musical não teria sido impulsionada pela reconstrução do órgão grande por ocasião da bênção da nova igreja em junho de 1794? (Brescia e Vaz 2024)

Na busca por compreendermos melhor a atividade musical do ano de 1794, realizaremos um estudo sistemático de cada uma das obras escritas para esse ano a seguir, dispostas dentro da provável cronologia em que teriam sido executadas. Antes disso, porém, realizaremos um estudo das festas litúrgicas para as quais essas obras foram escritas, para que assim possamos perceber em que contexto se inseriam.

Todas as obras mencionadas a seguir estão transcritas nos anexos deste trabalho, sendo os critérios de edição o primeiro deles.

⁶⁹ BNP, M.M. 301//11, *Vir Dei Benedictus* (Duetto para órgão do Patriarca S. Bento para cantar no dia da sua transladação à Ex.ma Snra D. Anna Ignacia e Florinda Roza do Sacramento), de António da Silva Leite.

⁷⁰ BNP, M.M. 397//1-4, *Hodie Maria Virgo* (Duetto para cantar a Ex.ma Snra D. Thereza Rita e Florinda Roza na festividade de N. Snra da Assumpção), de António da Silva Leite.

⁷¹ BNP, M.M. 1034, *Te Deum para as Matinas do Nascimento do Menino Deus*, António da Silva Leite.

⁷² BNP, M.M. 304//8

⁷³ BNP, M.M. 327//4

⁷⁴ BNP, M.M. 255//2

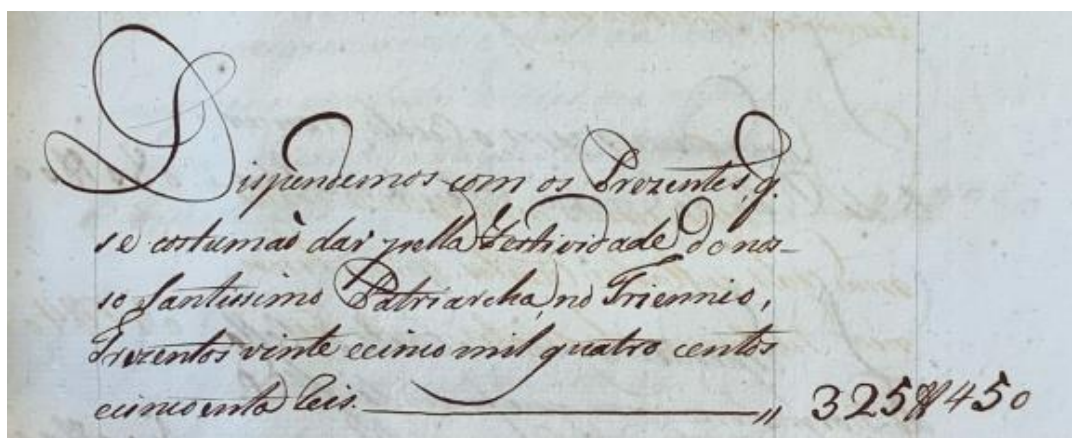
4.1. A celebração da festa de São Bento

Nos mosteiros e conventos, os dias desdobravam-se pelo Ofício Divino e as semanas e anos eram ritmados pelos tempos altos e comuns da Liturgia, marcados especialmente pelo Advento, o Natal, a Quaresma e a Páscoa, com festas de santos protetores a meio. Dentre esses santos, no Mosteiro de São Bento da Avé-Maria, havia uma especial atenção dada para São Bento e Santa Escolástica (Pinho 2000, 66), já que esta, irmã gêmea de São Bento e seguidora da sua ordem, é considerada a fundadora do viés feminino da ordem beneditina.

Há dois dias em que se comemora o dia de São Bento, 21 de março e 11 de julho, sendo este segundo o dia da sua transladação, também denominado de *elevatio corporis*, em referência à transladação das relíquias desse santo para a Abadia de Saint-Benoît-sur-Loire, na França. Depois do Natal, seria esse o momento mais celebrado pelos mosteiros desta ordem. O 21 de março, porém, apesar de ser a única festa comemorada pelo calendário romano normal (Pinho 2000, 52), costumava ser uma data de festejos contidos, incluindo restrições alimentares, pois podia recair no tempo da Quaresma. O 11 de julho, ao contrário, era amplamente festejado, não contando com aquelas restrições.

Figura 17 - Custos dos presentes que eram dados na festividade do Patriarca São Bento no Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto, triênio 1793-1796

BNP, COD. 8411, *Livro de contas no Mosteiro de Ave Maria do Porto*



4.1.1. *Vir Dei Benedictus*, BNP, M.M. 301//11

Composto por António da Silva Leite “Para cantar no dia da sua transladação a Exma. Snra. D. Anna Ignacia e Florinda Roza do Sacramento”, esse dueto para duas

sopranos e órgão tem poucas exigências vocais se considerarmos o nível técnico que as duas sopranos para as quais ele foi dedicado tinham. Aqui, vale salientar que apesar de o sobrenome da primeira soprano não ser mencionado e de termos presenciado outra integrante desse Mosteiro chamada Anna Ignácia [Ignês Leite de Faria Gouveia], cremos que a referência seja a D. Anna Ignácia de Freitas, haja vista a recorrência do seu nome na produção musical para São Bento da Avé-Maria e a existência de um outro dueto para Florinda Roza e essa religiosa também de autoria de Silva Leite⁷⁵. Não há grandes momentos virtuosísticos (o dueto sequer conta, por exemplo, com uma cadência) e a exigência pedida a cada uma das vozes, que juntas formam uma textura majoritariamente bastante homofônica, é a mesma. Está escrito na forma ABAB, em que o “A” é um Allegro em 3/4 em que se canta “Vir dei Benedictus in arctissimum specum se tradidit”, enquanto o “B” é um Allegro em 4/4 com o texto “Fructum que suum dedit in tempore suo”. A obra provavelmente foi executada no dia 11 de julho, dia de São Bento, quando se comemora a transladação desse Patriarca pelos beneditinos.

Tabela 1 - Estrutura do *Vir dei Benedictus*

Andamento (compasso)	Instrumentação	Tonalidade	Texto	Tradução
Allegro (3/4) / Allegro (4/4) / Allegro (3/4) / Allegro (4/4)	SS, org	Sib maior	Vir Dei Benedictus in arctissimum specum se tradidit / Fructum que suum dedit in tempore suo dedit	O Homem de Deus, Bento, retirou-se para uma gruta muito estreita / E deu o seu fruto no seu devido tempo.

⁷⁵ BNP, M.M. 327//6

4.2. A festividade de Nossa Senhora da Assunção

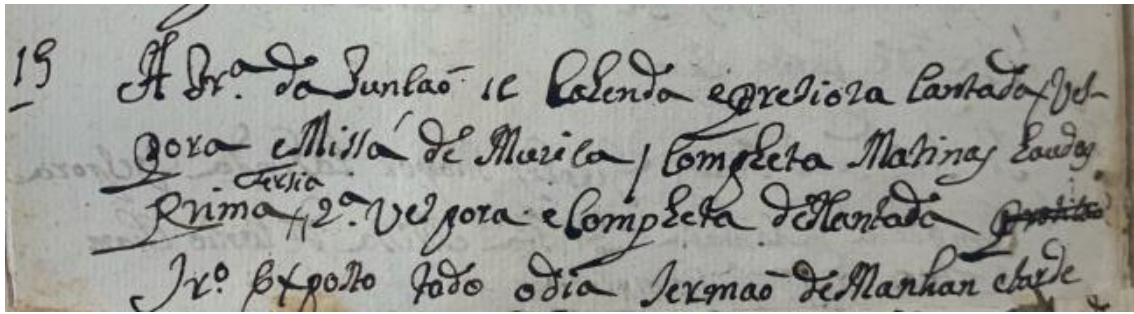
As celebrações marianas só entraram dentro do calendário cristológico após o Concílio de Éfeso em 431. Antes desse Concílio, havia apenas uma celebração em torno da “memória da Virgem”, no dia 26 de dezembro, e é a partir dele que se passa a comemorar a Assunção de Nossa Senhora no dia 15 de agosto. O costume, porém, era celebrar os mártires através do dia do seu nascimento para o céu (*dies natalis*), e por isso o 15 de agosto progressivamente foi se tornando a festa do trânsito da Virgem Maria a Deus, até enfim se converter em festa da Assunção. (Bourgeois, Sesboüe e Tihon 1996, 442–43) Apenas com o Papa Pio XII, em 1950, a Assunção de Maria se tornou um dogma para a Igreja Católica.

É importante salientar que a importância dessa festa para esse Mosteiro é diferente daquela do dia de São Bento. Enquanto o 11 de julho é importante para São Bento da Avé-Maria a nível local já que esse Mosteiro pertence à Ordem desse santo, a Assunção de Nossa Senhora é uma grande festividade a nível eclesiástico, não apenas para o mosteiro beneditino aqui estudado. Apesar disso, é curiosa a existência de gastos para a festa do Patriarca e a inexistência de despesas para a festividade de Nossa Senhora da Assunção no *Livro de contas do Mosteiro da Ave Maria do Porto*⁷⁶ no triênio 1793–1796, no qual se insere o ano que estamos investigando. Além disso, veremos mais adiante que a obra encomendada para essa festividade, apesar de tecnicamente parecida com a obra encomendada para a Trasladação de São Bento, é executada por cantoras (D. Thereza Rita e Florinda Roza) que não estão tão em voga no nosso corpus musical como aquelas que executam a obra para a Trasladação do Patriarca (D. Anna Ignacia de Freitas e Florinda Roza) e que, muito provavelmente, tinham um nível técnico menor, a propósito das obras que lhes foram dedicadas de que temos registro.

Figura 18 - Pormenor do Calendário do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria sobre o dia 15 de agosto, quando se comemora o Dia de Nossa Senhora da Assunção

BNP, COD. 8371 e 8372, *Calendário ritual do Mosteiro de São Bento da Ave Maria do Porto*

⁷⁶ BNP, COD. 8411



4.2.1. *Hodie Maria virgo*, BNP, M.M. 397//1

O dueto *Hodie Maria Virgo*, de autoria de António da Silva Leite “para cantar a Exma. Snra. D. Thereza Rita e Florinda Roza na festividade de N. Snra. Da Assumpção”. Assim como outros duetos do mesmo ano, também é majoritariamente homofônico vocalmente e tem poucas exigências para as vozes, não havendo coloraturas ou cadências. Esse texto é tradicionalmente uma antífona, que consta no *Liber Usualis* (1961) como uma obra para ser cantada no dia 15 de agosto durante as vésperas (pôr do sol). Vale lembrar que havia a obrigação de rezar todas as horas, mas a obrigação tinha maior peso durante as laudas e vésperas, aspecto que valora ainda mais essa obra.

Tabela 2 - *Estrutura do Hodie Maria Virgo*

Andamento (compasso)	Instrumentação	Tonalidade	Texto	Tradução
Largo (4/4) / Allegro (3/8) / Largo (4/4) / Allegro (3/8)	SS, org	Ré menor / Fá maior / Ré menor / Ré menor	Hodie Maria virgo caelos ascendit / Gaudete quia cum Christo regnat in aeternum	Hoje, a Virgem Maria subiu aos céus / Alegrai- vos, pois ela reina com Cristo

				para sempre.
--	--	--	--	--------------

4.3. A celebração do Natal em São Bento da Avé-Maria

Vimos, portanto, que a maior parte das obras compostas para o ano de 1794 são para o Natal. Temos, porém, um gênero predominante entre essas obras natalícias, já que das seis obras consideradas, quatro são responsórios, muito provavelmente compostos para serem cantados nas matinas de Natal. Sobre eles, iremos nos debruçar um pouco mais. Encontramos apenas quatro responsórios dos oito que costumam integrar as matinas natalícias, mas isso não quer dizer que os responsórios que não foram encontrados não tivessem sido executados – podem, apenas, não ter sido comissionados naquele ano.

Existem duas categorias principais de serviços religiosos: o ofício, ou horas canônicas, e a missa. As matinas se enquadram dentro dos ofícios, codificados pela primeira vez na *Regra de S. Bento* e celebrados diariamente em horas determinadas e sempre na mesma ordem nas instituições religiosas. Curiosamente, sua recitação pública não é comum, sendo observada apenas nos mosteiros e em certas igrejas e catedrais. Fazem parte dos ofícios as matinas (antes do nascer do Sol), as laudas (durante o nascer do sol), prima, terça, sexta, nonas (às seis da manhã, às nove da manhã, ao meio-dia e às três da tarde, respectivamente), as vésperas (ao pôr do sol) e as completas (geralmente, logo a seguir às vésperas). As matinas, laudas, vésperas e completas são consideradas as horas maiores, sendo as demais consideradas horas menores. (Campbell 1995) A partir do viés musical, os ofícios mais importantes são as matinas, as laudas e as vésperas. Nesse contexto, os responsórios são aqueles cantos em que a voz solista é alternada com o coro. (Grout e Pallisca 2007, 51 e 60)

Forma aparentada com a antifona é o *responsório* ou *responso*, um versículo curto que é cantado pelo solista e repetido pelo coro antes de uma oração ou breve passagem das Escrituras, e repetido depois pelo coro no final da leitura. O responsório, tal como a antifona, era inicialmente repetido pelo coro, quer na totalidade, quer em parte, a seguir a cada versículo da leitura; esta prática primitiva subsiste ainda hoje nalguns responsórios, que incluem vários versículos e são cantados nas matinas ou nocturnas das grandes festividades. Nas festas menores, porém, tais *responsoria prolixa*, ou responsórios longos, apenas são cantados antes e depois da breve leitura do solista. Outro tipo de responsório é o responsório breve, cantado após a leitura bíblica conhecida por

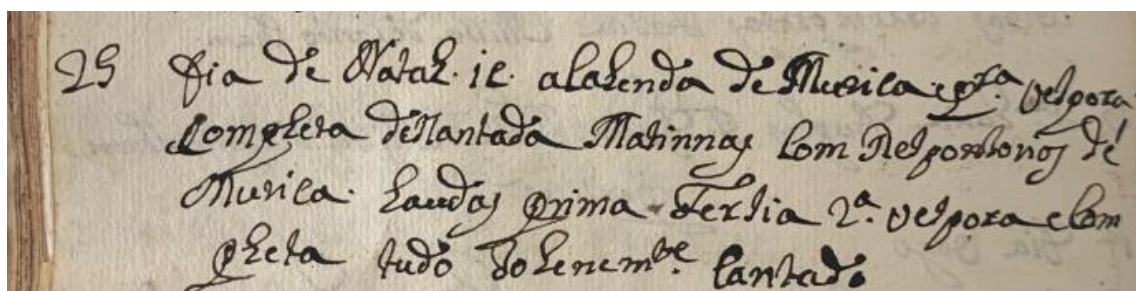
capítulo, de que é exemplo, nas segundas vésperas do Natal, o responsório *Verbum caro*. (Grout e Pallisca 2007, 65)

Mesmo estudos detalhados do Ofício Divino devem ser analisados com cuidado e precaução, já que o uso de igrejas seculares e monásticas desse Ofício era distinto tanto na sua ordem como no conteúdo. Cada um desses dois costumava ter duas versões, uma para os domingos e grandes festas e outra para as festas menores e dias da semana feriais. As matinas eram especialmente complexas por causa de eventuais categorias adicionais no seu uso monástico. Grande parte dos ofícios era alvo de alterações sazonais, nomeadamente o Advento, a Quaresma e a Páscoa, e estava sujeita à influência de costumes locais e mudanças ao longo dos séculos. O ofício noturno das matinas, também conhecido como vigílias ou noturnos, era o único ofício que incluía leituras substanciais. Variava de acordo com a classificação do dia e, no caso do uso monástico, com a estação. Apesar de haver características distintas no conteúdo e na forma das matinas no seu uso secular e monástico, havia uma estrutura em comum formada por introdução, noturnos (um, dois ou três) e conclusão. (Harper 1991, 86)

O *Calendário ritual* de São Bento da Avé-Maria afirma que, no Dia de Natal, as Matinas deveriam ter responsórios cantados, assim como “Laudes, Prima, Tersia, segunda vespóra e Completa tudo solenemente cantado”, como podemos ver abaixo.⁷⁷

Figura 19 - Pormenor do Calendário do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria sobre o dia 25 de dezembro, Dia de Natal

BNP, COD. 8371 e 8372, *Calendário ritual do Mosteiro de São Bento da Ave Maria do Porto*



⁷⁷ BNP, COD. 8371 e 8372

4.3.1. *Invitatório e Hymno do Natal*, BNP, M.M. 1612

Escrito para coro (SSAB), violinos (1 e 2), órgão e rabeção por António da Silva Leite, é composto pelos textos *Christus natus est* (invitatório) e *Jesu Redemptor* (hino). Como anteriormente mencionamos, a partir do manuscrito não conseguimos precisar o ano de composição da obra, que lá está, mas encontra-se rasurado. Acreditamos, porém, que date do ano de 1794 por ser dedicada a Anna Felícia, no período em que a monja esteve como Mestra de Capela (“Oferecido à Exma. Snra. D. Anna Felícia, Digníssima Mestra da Capella do Real Convento de S. Bento da Ave Maria da Cidade do Porto), e pela sua temática natalina que predominou nesse ano. A obra inteira está na mesma instrumentação e na tonalidade de sol menor. Segundo o *Liber Usualis* (1961), esse texto do Invitatório seria, assim como os responsórios e o *Te Deum*, para as matinas do dia 25 de dezembro de 1794, sendo a primeira obra executada nessa hora litúrgica.

O hino dessa obra seria, segundo consta na dedicatória, alternado com o coro. Em outros manuscritos do mesmo espólio estudado nessa investigação, quando há alternância com um coro, ele está escrito em modo de cantochão e se encontra na partitura, mas não é o caso desse manuscrito. É curioso, porém, que o hino não é comumente executado nas matinas, mas sim nas vésperas do tempo litúrgico natalino. Isso nos faz imaginar que apesar dessas duas obras estarem aqui juntas em um mesmo manuscrito, não teriam sido executadas uma a seguir à outra. Não conseguimos saber o que o coro cantava melodicamente, mas podemos imaginar o seu texto a partir do estudo textual desse hino e partindo da informação que consta na obra de Silva Leite de que o coro principiaria a obra. Dessa forma, acrescentamos na tabela abaixo o texto que este executaria.

O Invitatório está dividido em três movimentos, enquanto o Hino em apenas um, antecedido pelo coro que canta o *Salmo Venite*. A obra é inteiramente bastante homofônica ritmicamente, não havendo momentos solísticos, e com uma melodia vocal bastante simples que prioriza graus conjuntos em detrimento dos disjuntos. No último movimento, a melodia repete duas vezes, apenas o texto sendo alterado.

Tabela 3 - Estrutura do *Invitatório e Hymno do Natal*

Movimento	Texto	Tradução	Andamento (compasso)
------------------	--------------	-----------------	---------------------------------

1°	Christus natus est nobis venite adoremus	Cristo nasceu para nós, vinde, adoremos	Não há indicação de andamento (2/2)
2°	Christus natus est nobis	Cristo nasceu para nós	Andante (3/4)
3°	Venite adoremus	Vinde, adoremos	Não há indicação de andamento (3/4)
4°	[coro: Jesu, Redemptor omnium, Quem lucis ante originem Parem paternae gloriae Pater supremus edidit] Tu lumen et splendor Patris tu spes perrenis omnium intende quas fundunt preces tui per orbem servuli / [coro: Memento, rerum Conditor, Nostri quod olim corporis, Sacrata ab alvo Virginis Nascendo, formam sumpseris] Testatur hoc praesens dies currens per anni circulum quod solus	[coro: Jesus, o Redentor do homem, que, antes que a luz criada começasse, nasceu do Pai soberano, Iguando Sua glória celestial] Tu és a luz e o esplendor do Pai, a eterna esperança daqueles que a ti se curvam; atende às preces que teus servos derramam por todo o mundo / [coro: Lembra-te, Criador do mundo, de como, tomando forma de humanidade, nascido de uma	Andante (3/4)

	<p>e sinu Patris mundi salus adveneris / [coro: Hunc castra, tellus, aequora, Hunc omne, quod caelo subest, Salutis Auctorem novae Novo salutat cantico] Et nos beata quos sacri rigavit unda sanguinis natalis ob diem tui hymni tributum solvimus [coro: Jesu, tibi sit gloria, Qui natus es de Virgine Cum Patre, et almo Spiritu, In sempiterna saecula. Amen.]</p>	<p>Virgem imaculada, em carne de homem te tornaste uma criança] Assim testemunha o presente dia, através do ciclo do ano, que somente do seio do Pai a salvação do mundo chegou [coro: Este, a terra, os campos, os mares, Isto tudo o que está sob o céu, Saúda com um novo cântico O Autor da Salvação] E nós, que pelo precioso sangue do pecado redimido somos marcados por Deus, Neste dia o dia que viu Teu nascimento, dedicamos a ti o tributo do nosso hino. [coro: Jesus, glória a ti, Que nascestes da Virgem, Com o Pai e o Espírito Santo,</p>	
--	--	---	--

		Pelos séculos eternos. Amém.]	
--	--	----------------------------------	--

4.3.2. *Hodie nobis coelorum Rex* (1º Responsório do Natal), BNP, M.M. 343//1

O primeiro responsório do Natal faz parte do primeiro noturno das matinas do dia 25 de dezembro de 1794. Composto por António da Silva Leite, consta na sua dedicatória como “Oferecido à Exma. Snra. D. Anna Felícia, Digníssima Mestra da Capella do Real Convento de S. Bento da Ave Maria desta Cidade do Porto”. Nessa obra, percebemos um comportamento ritmicamente bastante homofônico entre os violinos, com poucos momentos contrapontísticos e muitas vezes sendo executados em intervalos de terças. O rabeção dobra a linha do baixo (clave de fá) do órgão. Há dois movimentos executados a solo, o primeiro e o terceiro. O primeiro, com solo de alto, é menos exigente vocalmente, contando com apenas uma cadência e poucas coloraturas; já o terceiro, com solo da primeira soprano, tem coloraturas bem mais exigentes e conta com quatro cadências. Os outros dois andamentos têm coro, violinos, rabeção e órgão e, neles, o coro se apresenta de forma bastante homofônica ritmicamente.

Tabela 4 - Estrutura do *Hodie nobis coelorum Rex*

Movimento	Andamento (compasso)	Instrumentação	Tonalidade
1º	Adagio (4/4)	A, vv, org, rbc	Ré maior
2º	Allegro moderato (3/8)	SSAB, vv, org, rbc	Ré maior
3º	Andante moderato (3/4)	S1, vv, org, rbc	Lá maior
4º	Adagio (4/4)	SSAB, vv, org, rbc	Ré menor

Tabela 5 - Texto do *Hodie nobis coelorum Rex*

Movimento	Texto	Tradução (fonte: Daniel Guimarães Nery, 2007)
1º	Hodie nobis coelorum Rex de Virgine nasci dignatus est ut hominem perditum ad coelestia regna revocaret	Nasceu hoje para nós o Rei dos céus, da Santa Virgem, para levar a humanidade, que havia se perdido, de volta ao reino do Senhor
2º	Gaudet exercitus angelorum quia salus aeterna humano generi apparuit	Alegrem-se os anjos, pois ao gênero humano a salvação apareceu
3º	Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis gloria in voluntatis	Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade. Glória na vontade.
4º	Gloria Patri et filio et spiritui sancto	Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo

4.3.3. *Quem vidistis pastores* (3º Responsório do Natal), BNP, M.M. 301//8

O terceiro responsório do Natal, assim como o primeiro, faz parte do primeiro noturno das matinas, também do dia 25 de dezembro de 1794. Composto por António da Silva Leite, consta na sua dedicatória como “Oferecido à Exma. Snra. D. Anna Felícia, Digníssima Mestra da Capela do Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria da Cidade do

Porto”. Ao contrário do responsório anterior, nota-se nessa obra uma presença um pouco mais contrapontística dos violinos – mesmo assim, com dominância da homofonia rítmica. Já o rabeção, assim como no 1º responsório, dobra a linha do baixo do órgão. No início desse responsório, temos uma seção unicamente instrumental, algo que também não acontece no anterior, no qual todas as vozes, em todos os movimentos, com exceção do último, entram juntas. O coro, nos movimentos em que ele se apresenta, também aparece muito homofonicamente. Quanto ao movimento solista, percebemos uma exigência vocal menor se comparamos com o solo de soprano do 1º responsório. Naquele, contamos quatro cadências, aqui, temos apenas uma, ao final do movimento. Em relação ao responsório anterior, consta aqui a novidade de um andamento em duo, para soprano 2 e alto. Esse andamento inicia de forma um tanto canônica entre as vozes, que se encontram ritmicamente e textualmente alguns compassos adiante. Assim como no solo de soprano, só temos uma cadência, ao final do movimento, bastante simples tecnicamente, quase na sua completude em graus conjuntos e com poucas notas para serem executadas em uma única sílaba.

Tabela 6 - Estrutura do *Quem vidistis pastores*

Movimento	Andamento (compasso)	Instrumentação	Tonalidade
1º	Andantino (2/4)	SSAB, vv, org, rbc	Dó maior
2º	Allegro (2/4)	SSAB, vv, org, rbc	Dó maior
3º	Andante moderato (3/4)	S1, vv, org, rbc	Fá maior
4º	Andante moderato (3/4)	S2A, vv, org, rbc	Lá menor

Tabela 7 - Texto do *Quem vidistis pastores*

Movimento	Texto	Tradução
1°	Quem vidistis, pastores? Dicite, annuntiate nobis, in terris quis apparuit?	A quem vistes, ó pastores? Anunciai e nos dizei quem na terra apareceu?
2°	Natum vidimus, et choros Angelorum collaudantes Dominum	Nós vimos um menino e os anjos a cantar e a louvar nosso Senhor
3°	Dicite quidnam vidistis et annuntiate Christi nativitatem	Dizei o que vistes? E anunciai o nascimento de Cristo
4°	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto	Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo

4.3.4. *O Magnum Mysterium* (4° Responsório do Natal), BNP, M.M. 301//3

O quarto responsório do Natal, embora também seja para o dia 25 de dezembro de 1794, diferentemente dos anteriores, não faz parte do primeiro noturno das matinas, mas do segundo. Composto por António da Silva Leite, consta na sua dedicatória como “Oferecido à Exma. Snra. D. Anna Felícia, Digníssima Mestra da Capella do Real Mosteiro de S. Bento da Ave Maria da Cidade do Porto”. Temos, nesse responsório, uma prática curiosa que não havia aparecido nos responsórios anteriores: uma predominância de momentos a duo, para além de um movimento integralmente escrito para duas vozes. Além disso, há aqui um movimento a mais em relação ao primeiro e ao terceiro responsórios, que têm apenas quatro. Logo no início da obra, a partir do terceiro

compasso, notamos que as sopranos cantam em homofonia rítmica o mesmo texto. Depois, do compasso 14 ao compasso 18, a segunda soprano e o alto fazem um duo. Outro duo acontece dos compassos 29 ao 47 entre as duas sopranos. No compasso 51, entram todas as vozes juntas e, no compasso 67, volta a acontecer um duo, dessa vez entre a segunda soprano e o alto, que assim permanecem até o compasso 74. Finalizado o primeiro movimento não significa, porém, estarem finalizados os duos, que voltam a acontecer no segundo movimento, mas apenas uma vez, entre as sopranos (compassos 126 a 142). Ao fim desse duo, acontece aqui um solo da segunda soprano, até que todas as vozes se juntam e é terminado o movimento. No terceiro movimento, logo no início, temos um duo, novamente, das duas sopranos, do compasso 180 ao 187, até que as demais vozes se juntam.

Após os três movimentos iniciais, temos um Verso a duo bastante homofônico tanto vocalmente como instrumentalmente. Aqui, as vozes têm iguais exigências técnicas e caminham juntas em texto e ritmo, majoritariamente executadas em intervalos de terças e sextas. Há apenas uma cadência, no fim, com muitas coloraturas, marcando aquele que, vocalmente, é o trecho que mais demanda tecnicamente nessa obra. Por fim, há um solo de soprano 1 com uma cadência relativamente simples, mas com muitas coloraturas. Assim como nos responsórios anteriores, o rabecão duplica a melodia da mão esquerda do órgão.

Tabela 8 - Estrutura do *O Magnum Mysterium*

Movimento	Andamento (compasso)	Instrumentação	Tonalidade
1°	Andante moderato (3/4)	SSAB, vv, org, rbc	Sib maior
2°	Andantino (2/4)	SSAB, vv, org, rbc	Sib maior
3°	Allegretto (2/4)	SSAB, vv, org, rbc	Sib maior
4°	Adagio (3/4)	SS, vv, org, rbc (Verso a duo)	Fá maior

5°	Adagio (3/4)	S, vv, org, rbc	Sol menor
----	--------------	-----------------	-----------

Tabela 9 - Texto de *O Magnum Mysterium*

Movimento	Texto	Tradução
(fonte: Daniel Guimarães Nery, 2007)		
1°	O Magnum Mysterium et admirabile sacramentum	Ó grande mistério e admirável sacramento
2°	Ut animalia viderent Dominum natum jacentem in praesepio	Pois os animais viram o Senhor nascido, reclinado no presépio
3°	Beata Virgo cujus viscera meruerunt portare Dominum Christum	Virgem bem-aventurada em cujas entranhas mereceram levar o Cristo Senhor
4°	Ave Maria gratia plena Dominus tecum Benedicta tu in mulieribus et benecitus fructus ventruis tui	Ave Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois Vós entre as mulheres, e bendito é o fruto do vosso ventre
5°	Gloria Patri et filio et Spiritui Sancto	Glória ao Pai, ao filho e ao Espírito Santo

4.3.5. *Sancta et immaculata virginitas* (6º Responsório do Natal), BNP, M.M. 301//7

O sexto responsório do Natal, assim como o quarto, faz parte do segundo noturno das matinas para o dia 25 de dezembro de 1794. Composto por António da Silva Leite, consta na sua dedicatória como “Oferecido à Exma. Snra. D. Anna Felícia, Digníssima Mestra da Capela do Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria da Cidade do Porto”. O diferencial desse responsório em relação aos outros é a existência de vários andamentos em um mesmo movimento, algo que acontece no primeiro movimento de forma especial (também no segundo, mas neste varia mais sutilmente de um Allegro moderato para um Allegro). No caso do primeiro movimento, esses andamentos fazem com que possamos classificá-lo muito claramente como pertencente à forma ABAB, já que, na repetição de um andamento, a letra e a melodia se repetem, com pequenas variações. De todos os responsórios, esse é o que mais exige tecnicamente da voz, inclusive por ter, no Verso a Solo escrito para a primeira soprano (último movimento), uma tessitura de duas oitavas, a mesma utilizada por Silva Leite em *Ego autem in Domino gaudebo* (Ária Latina), além de uma cadência final de exigência técnica muito alta. Na Ária Latina, a tessitura ia do D3 ao D5, já aqui, temos uma tessitura do C3 ao C5. Sendo a Ária Latina dedicada a Anna Ignácia de Freitas, será que era ela a executante da parte de soprano 1 desse responsório e, talvez, dos demais?

Ao contrário do responsório anterior, não temos aqui vários momentos a duo dentro de movimentos escritos para coro, apenas um movimento escrito para soprano 2 e alto. Não há, sequer, trechos solistas dentro das partes para coro. Mais uma vez, o rabeção repete a mão esquerda do órgão e há predominância da rítmica homofônica.

Tabela 10 - Estrutura do *Sancta et immaculata virginitas*

Movimento	Andamento (compasso)	Instrumentação	Tonalidade
1º	Andante moderato (3/4), Allegretto (3/4), Andante moderato (3/4) e Allegretto (3/4)	S1, vv, org, rbc	Sol maior

2°	Allegro moderato (2/4), Allegro (2/4) e Allegro (2/4)	SSAB, vv, org, rbc	Sol maior
3°	Adagio (3/4)	S2A, vv, org, rbc	Sol menor
4°	Adagio (3/4)	S1, vv, org, rbc	Sol maior

Tabela 11 - Texto do *Sancta et immaculata virginitas*

Movimento	Texto	Tradução
(fonte: Daniel Guimarães Nery, 2007)		
1°	Sancta et immaculata virginitas quibus te laudibus eferam nescio nescio	Virgem santa e imaculada, não sei com que louvores poderei engrandecer-vos
2°	Quia quem coeli capere non poterant tuo gremio contulisti	Pois aquele a quem os céus não puderam abranger, repousou em vosso seio
3°	Gloria Patri et filio et Spirictui Sancto	Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo
4°	Benedicta tu in muliéribus et benedictus fructus ventruis tui	Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre

4.3.6. Breve Te Deum para as Matinas do Nascimento do Menino Deus, BNP, M.M. 1034

Também de autoria de Silva Leite, o *Te Deum* foi explicitamente escrito para as Matinas do Natal e, por isso, podemos imaginar que foi executado em sequência aos responsórios que acabamos de investigar. Isso porque esse hino passou a se tornar parte integral das matinas, pelo menos em grandes festividades, substituindo o IX Responsório. Dessa forma, era executado como parte do terceiro noturno.

Esse Te Deum, escrito para coro (SSAB), violinos (1 e 2), órgão e rabeção, é dividido em 17 movimentos e, de fato, é bastante breve se compararmos com outros do mesmo gênero compostos à época em Portugal. Aqui, isso acontece porque o canto é bastante silábico, de forma que quase que há uma sílaba para cada nota, fazendo com que o texto caminhe rapidamente pela música. As exigências vocais são iguais para todas as vozes, não havendo trechos que demandem muito tecnicamente. Essas vozes geralmente cantam em simultâneo, havendo um pequeno trecho solístico para a soprano 1 apenas no segundo movimento e no 14°. É curiosa, nesse Te Deum, a aparição de um coro que canta em cantochão, executando um texto no início de cada andamento, sendo depois respondido pelo coro SSAB. A obra está em Sib maior e, na sua dedicatória, consta como “Composto e oferecido à Exma. Snra. D. Anna Felícia, Digníssima Mestra da Capella do Real Mosteiro de S. Bento da Ave Maria”. A estrutura da obra pode ser vista na tabela a seguir em que, no texto, dividimos a parte cantada pelo cantochão e a pelo coro SSAB.

Tabela 12 - Estrutura do Breve Te Deum para as Matinas do Nascimento do Menino Deus

Movimento	Texto	Tradução	Andamento (compasso)	Instrumentação
1°	Te Deum Laudamus / Te Dominum confitemur	Nós te louvamos, ó Deus / Nós te reconhecemos como Senhor	Não há indicação de andamento (2/4)	Coro em cantochão / SSAB, vv, org, rbc
2°	Te aeternum Patrem	Toda a terra te venera, ó Pai	Não há indicação	Coro em cantochão /

	omnis terra veneratur / Tibi omnes Angeli tibi caeli et universae potestates	Eterno / A Ti todos os anjos clamam em alta voz: os Céus e todas as potências universais	de andamento (2/4)	SSAB, vv, org, rbc
3°	Tibi Cherubim et Seraphim incesabili voce proclamant / Sanctus	A ti, Querubins e Serafins clamam continuamente / Santo	Não há indicação de andamento (2/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc
4°	Sanctus / Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth	Santo / Santo, Santo Senhor Deus de Sabaoth	Não há indicação de andamento (2/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc
5°	Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae / To gloriosus Apostolorum chorus	Os céus e a terra estão cheios da majestade da tua glória / A gloriosa companhia dos Apóstolos te louva	Não há indicação de andamento (2/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc

6°	Te Prophetarum Gaudobilis numerus / Te martyrum candidatus laudat exercitus	A boa comunhão dos profetas / O nobre exército dos Mártires te louva	Não há indicação de andamento (2/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc
7°	Te per orbem terrarum Sancta confitetur et ecclesiam / Patrem imensae maiestatis	A Santa Igreja em todo o mundo te reconhece / Pai de imensa majestade	Não há indicação de andamento (2/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc
8°	Venerandum tuum verum et unicum filium / Sanctum quoque paraclitum spiritum	Teu honorável, verdadeiro e único filho / Também o Espírito Santo Paráclito	Não há indicação de andamento (2/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc
9°	Tu Rex gloriae Christe / Tu Patris	Tu és o Rei da glória, ó Cristo / Tu és o Filho eterno do Pai	Não há indicação de andamento (2/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc

	sempiternus es filius			
10°	Tu ad liberandum suscepturus hominem non horruisti Virginis uterum / Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna caelorum	Tu não estremeceste no ventre da Virgem quando se encarregou de libertar o homem / Tu venceste o agulhão da morte e abriste o Reino dos Céus para aqueles que acreditam	Não há indicação de andamento (2/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc
11°	Tu ad dexteram Dei sedes in gloria Patris / Judex crederis esse venturus	Tu estás sentado á direita de Deus na glória do Pai / Tu és crido como o Juiz que virá	Andante (3/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc
12°	Te ergo quaesumus tuis famulis subveni quos pretioso	Por isso, suplicamos para que ajudes os teus servos, a quem redimiste com	Adagio (3/4)	SSAB, vv, org, rbc

	sanguine redemisti	precioso sangue		
13°	Aeterna fac cum Sanctis tuis in gloria numerari / Salvum fac populum tuum Domine et benedic hereditati tuae	Faz com que sejam contados com Teus Santos na glória eterna / Ó Senhor, salva o Teu povo: mira destruiu a tua herança	Não há indicação de andamento (2/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc
14°	Et regeos et extolle illos usque in aeternum / Per singulos dies benedicimus te	Governe-os e e leve-os para sempre / Dia após dia, nós te engrandecemos	Não há indicação de andamento (2/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc, com pequeno solo de soprano 1 no início
15°	Et laudamos nomen tuum in saeculum et in saeculum saeculi / Dignare Domine die isto sine	E louvamos o teu nome sempre, para todo o sempre / Concede, ó Senhor, este dia, para nos manter sem pecado	Não há indicação de andamento (2/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc

	peccato nos custodire			
16°	Miserere nostri Domine miserere nostri / Fiat misericordia tua Domine super nos quemadmodum speravimus in te	Senhor, tem piedade de nós, tem piedade de nós / Senhor, que tua misericórdia seja derramada sobre nós como esperamos em Ti	Não há indicação de andamento (2/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc
17°	In te Domine speravi / Non confundar in aeternum	Senhor, em Ti esperei, não me deixeis ser confundido para sempre	Allegro fugato (2/4)	Coro em cantochoão / SSAB, vv, org, rbc

4.3.7. *Psallite Deo Nostro*, BNP, M.M. 343//12

A última obra que temos com a temática natalina é o dueto *Psallite Deo nostro* para duas sopranos (SS, vv, org, rbc) “Dedicado a Exma. Snra. D. Anna Felícia, Digníssima Mestra de Capella do Real Mosteiro de São Bento da Ave Maria da Cidade do Porto” escrito por António da Silva Leite para se cantar na oferenda da Missa do Dia de Natal. Assim como no *Vir Dei Benedictus*, os violinos aqui estão escritos de forma ritmicamente homofônica e majoritariamente em terças. As duas vozes solistas têm iguais exigências técnicas, com a presença de algumas coloraturas e uma cadência no final. Assim como os violinos, também estão majoritariamente em homofonia rítmica, mas aqui

há uma particularidade interessante: muitas vezes uma voz começa uma frase, que depois é repetida pela outra, de uma forma um tanto canônica, que pode ser iniciada pela soprano 1 ou pela soprano 2. Como exemplo, logo no início da obra, temos os compassos 16 a 21, e, posteriormente, 26 a 32.

Tabela 13 - Estrutura do *Psallite Deo Nostro*

Andamento (compasso)	Instrumentação	Tonalidade	Texto	Tradução
Andantino (6/8)	SS, org	Sib maior	Psallite Deo nostro psallite psallite regi nostro	Cantai ao nosso Deus, cantai, cantai ao nosso Rei

Já que a dedicatória da obra fala na Missa do dia de Natal, podemos imaginar que teria sido executada no dia 25 de dezembro. *Psallite Deo nostro*, porém, é uma antífona frequentemente executada durante a Epifania, comemorada pela Igreja Católica no dia 6 de janeiro. Dessa forma, é possível que esse dia de Natal não seja o dia do nascimento de Cristo, mas um dia pertencente ao Ciclo do Natal do ano litúrgico do qual a Epifania faz parte.

4.4. *Missa a 4 vozes*, BNP, M.M. 304//8

“Oferecida à Exma. Snra. D. Anna Felícia, Digníssima Mestra da Capella do Real Mosteiro de S. Bento da Ave Maria da cidade do Porto”, essa Missa a 4 vozes composta por António da Silva Leite é formada pelo Kyrie e o Gloria e tem acompanhamento de violinos (1 e 2), órgão e rabeção. Apesar de ter alguns momentos solísticos, as partes com as quatro vozes, predominantemente homofônicas, são dominantes. A tonalidade principal da obra é lá maior, mas percebemos algumas alterações para tonalidades próximas. Há dois movimentos solistas para soprano 1 que são bastante exigentes tecnicamente, com coloraturas e uma cadência ao fim. Não foi possível precisar o mês em que essa obra foi executada dentro do ano de 1794.

Tabela 14 - Estrutura da *Missa a 4 vozes*

Movimento	Texto	Tradução	Andamento (compasso)	Instrumentação	Tonalidade
1°	Kyrie eleison, Christe eleison	Senhor, tende piedade de nós Cristo, tende piedade de nós	Allegro con brio (4/4)	SSAB, vv, rbc, org	Lá maior
2°	Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis	Glória a Deus nas alturas e, na terra, paz aos homens de boa vontade	Allegro (3/4)	SSAB, vv, rbc, org	Lá maior
3°	Laudamus te Benedicimus te Adoramus te Glorificamus te	Te louvamos, te bendizemos, te adoramos e te glorificamos	Andante moderato (3/4)	S1, vv, rbc, org	Ré maior, com algumas coloraturas e cadência ao fim
4°	Gratias agimus tibi	A ti, damos graças	Largo (4/4)	SSAB, vv, rbc, org	Ré maior

5°	Propter magnam gloriam tuam	Por causa da tua grande glória	Allegro (2/2)	SSAB, vv, rbc, org	Ré maior
6°	Domine Deus Rex caelestis Deus Pater omnipotens Domine Deus Agnus Dei filius Patris Rex caelestis Jesu Christe Agnus Dei filius Patris	Senhor Deus, Rei Celestial, Deus Pai todo poderoso, Cordeiro de Deus, Filho do Pai, Rei Celestial, Jesus Cristo, Cordeiro de Deus, Filho do Pai	Allegretto (3/8)	S2A, vv, rbc, org	Sol maior, com cadência ao fim
7°	Qui tolis peccata mundi Miserere nobis	Que tira os pecados do mundo, tende misericórdia de nós	Adagio (2/2)	SSAB, vv, rbc, org	Sol menor
8°	Suscipe deprecationem nostram	Nossa súplica	Allegro (3/4)	SSAB, vv, rbc, org	Sib maior/Sol menor
9°	Qui sedes ad dexteram	Aquele que está sentado à direita do	Allegretto (2/2)	SSAB, vv, rbc, org	Sol maior

	Patris miserere nobis	Pai, tende misericórdia de nós			
10°	Quoniam tu solus sanctus Tu solus Dominus Tu solus altissimus Jesu Christe	Porque és o único Santo, és o único Senhor, és o único Altíssimo, Jesus Cristo	Allegretto (4/4)	S1, vv, rbc, org	Ré maior, mais exigente que o solo de soprano anterior. Várias coloraturas e uma cadência ao fim
11°	Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris Amen	Com o Espírito Santo na gloria de Deus Pai, Amém	Andante moderato (3/4)	SSAB, vv, rbc, org	Lá maior
12°	Amen	Amém	Allegro (6/8)	SSAB, vv, rbc, org	Lá maior

4.5. Credo a 4 vozes, BNP, M.M. 327//4

Composto por António da Silva Leite e “oferecido à Exma. Snra. D. Anna Felícia, Digníssima Mestra da Capella do Real Convento de S. Bento da Ave Maria desta

Cidade do Porto”, esse Credo a 4 vozes, curiosamente, tem as partes que faltam na Missa citada anteriormente para que ela fosse uma Missa com todas as partes que tradicionalmente a acompanham (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei). A parte do Credo está nos primeiros quatro movimentos, seguida pelas demais nos movimentos adiante. Sendo as duas do ano de 1794, é possível que tenham sido executadas em sequência. Assim como a Missa, não foi possível datar essa obra dentro do ano de 1794.

Tabela 15 - Estrutura do *Credo a 4 vozes*

Movimento	Texto	Tradução	Andamento (compasso)	Instrumentação	Tonalidade
1º	Patrem omnipotentem factorem caeli et terrae visibilium omnium et invisibilium et in unum Dominum Iesum Christum filium Dei unigenitum et ex Patre natum ante omnia saecula Deum de Deo lumen de lumine Deum verum de Deo vero genitum non factum consubstantialem	Ó Pai todo poderoso, criador do céu e da terra e de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em um Senhor, Jesus Cristo, Unigênito Filho de Deus gerado por seu Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus, Luz	Andante con moto (3/4)	SSAB, vv, rbc, org	Sib maior

	Patri per quem omnia facta sunt qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis	da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. Gerado, não criado, consubstancial ao Pai: Por ele, todas as coisas foram feitas. E por nós homens, e para nossa salvação desceu dos céus, e encarnou pelo Espírito Santo, no seio da Virgem Maria, e se fez homem			
2º	Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine et homo factus est	E ele foi encarnado pelo Espírito Santo da Virgem Maria e foi feito homem	Largo (4/4)	A, vv, rbc, org	Sol menor
3º	Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato	Foi crucificado por nós sob	Não há indicação de	SSB, vv, rbc, org	Mib maior

	passus et sepultus est	Pôncio Pilatos e foi sepultado	andamento (4/4)		
4º	Et resurrexit tertia die secundum scripturas et ascendit in caelum sedet ad dexteram Patris et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos cuius regni non erit finis et in spiritus Sanctum Dominum et vivificantem qui ex Patre filioque procedit qui cum Patre et filio simul adoratur et conglorificatur qui locutus est per Prophetas et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam confiteor unum baptisma in	E ressuscitou no terceiro dia, de acordo com as escrituras. Subiu aos céus e está sentado à direita do Pai, donde há de vir a julgar os vivos e os mortos: Seu reino não terá fim. E [creio] no Espírito Santo, Senhor e doador da vida: Quem procede do Pai e do Filho. Quem com o Pai e o Filho juntos são adorados e glorificados.	Allegro moderato (4/4)	SSAB, vv, rbc, org	Sib maior

	remissionem peccatorum et expecto ressurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi Amen	Quem falou pelos Profetas e em uma santa igreja católica e apostólica. Eu reconheço um batismo para a remissão dos pecados e eu procuro a ressurreição dos mortos e a vida do mundo por vir. Amém.			
5°	Sanctus Dominus Deus Sabaoth pleni sunt caeli et terra gloria tua	Santo é o Senhor Deus do Universo Os céus e a terra proclamam a vossa glória	Andante moderato (4/4)	SSAB, vv, rbc, org	Sib maior
6°	Hosanna in excelsis	Hosana nas alturas	Allegreto (3/4)	SSAB, vv, rbc, org	Sib maior
7°	Benedictus qui venit in Nomine Domini	Bendito o que vem em	Adagio (3/4)	S1A, vv, rbc, org	Sol menor

		nome do Senhor			
8º	Hosanna in excelsis (repetir <i>al segno</i>)	Hosana nas alturas	Allegreto	SSAB, vv, rbc, org	Sib maior
9º	Agnus Dei qui tolis peccata mundi: miserere nobis Agnus Dei qui tolis peccata mundi: miserere nobis Agnus Dei qui tolis peccata mundi: donna nobis pacem	Cordeiro de Deus que tiras o pecado do mundo, tende piedade de nós. Cordeiro de Deus que tiras o pecado do mundo, tende piedade de nós. Cordeiro de Deus que tiras o pecado do mundo, dá-nos a paz.	Andante (4/4)	SSAB, vv, rbc, org	Sib maior

4.6. *Ladainhas*, BNP, M.M. 255//2

Das obras estudadas nesse corpus, essa é a única de autoria de Francisco de São Boaventura, para duas sopranos, coro (figurado), órgão e violoncelo, “em canto misto multiforme e uniforme, a mais fácil e abreviada que pode escrever conforme a ordem da Exma. Snra. D. Anna Felícia, Digníssima Mestra da Capella no Real Mosteiro de S. Bento”. Na tonalidade de fá maior, as *Ladainhas* estão escritas em um único grande movimento que se inicia com as duas sopranos, que cantam majoritariamente em

intervalos de terças e sextas em homofonia rítmica. Elas cantam simultaneamente e o mesmo texto até o compasso 254, passam a se desencontrar forma muito sutil apenas na sílaba final das frases (compassos 254 e 258, por exemplo). Cada frase dita pelas sopranos é respondida pelo coro, aqui escrito em modo de cantochão. Vocalmente falando temos poucas exigências, já que a tessitura da obra é bastante pequena e predominam graus conjuntos e saltos pequenos, isso para as duas vozes solistas. Estas, inclusive, têm uma tessitura muito próxima: enquanto a primeira soprano vai do E4 até o A5, percorrendo um intervalo de 11ª, a segunda soprano vai do D4 até o F5, percorrendo um intervalo de 10ª. É curioso que, em comparação com outras obras, temos aqui um texto maior para uma música cuja dimensão não é assim tão grande. Isso se justifica porque, nessas Ladainhas, temos frequentemente uma sílaba para cada nota, e as notas não têm durações muito grandes, com a predominância de colcheias. Ao fim do texto das Ladainhas, para finalizar, o coro inicia o Kyrie eleison, depois respondido pelas sopranos. Assim como nas outras obras desse ano (que não usam esse instrumento, mas usam o rabeção), aqui temos o violoncelo tocando o mesmo que a mão esquerda do órgão. O texto das Ladainhas, com a parte em parênteses como sendo a do coro, está disposto da seguinte forma:

Tabela 16 - Estrutura das *Ladainhas*

Andamento (compasso)	Instrumentação	Tonalidade
Não há indicação de andamento (2/4)	SS, coro (figurado), org, vlc	Fá maior

Tabela 17 - Texto das *Ladainhas*

Texto	Tradução
Kyrie eleison (Kyrie eleison) Christe eleison (Christe eleison) Kyrie eleison (Kyrie eleison) Christe audi nos (Christe audi nos) Christe exaudi nos (Christe	Senhor, tende piedade de nós (Senhor, tende piedade de nós) Cristo, tende piedade de nós (Cristo, tende piedade de nós) Senhor, tende piedade de nós (Senhor, tende piedade de nós)

<p>exaudi nos) Pater de coelis Deus miserere nobis (fili redemptor mundi Deus miserere nobis) spiritus Sancte Deus miserere nobis (Sancta trinitas unus Deus miserere nobis) Sancta Maria intercede pro ea (Sancta Dei genitrix intercede pro ea) Sancta virgo virginum intercede pro ea (Sancte Michael intercede pro ea) Sancte Gabriel intercede pro ea (Sancte Raphael intercede pro ea) Sancte Joanes intercede pro ea (Sancte Joseph intercede pro ea) Sancte Petre intercede pro ea (Sancte Paule intercede pro ea) Sancte Stephane intercede pro ea (Sancte Placide intercede pro ea) Sancte Martine intercede pro ea (Sancte Ildefonse intercede pro ea) Sancte Pater noster Benedicte intercede pro ea (Sancte Maure intercede pro ea) Sancta Scholastica intercede pro ea (Omnes Sancti intercede pro ea) Propitius esto (parceam Domine) ab insidiis diaboli (Libera eam Domine) ab omni immunditia mentis et corporis (Libera eam Domine) ad damnatione perpetua (Libera eam Domine) acecitate cordis (Libera eam Domine) per misterium Sancta incarnationis tuae (Libera eam Domine) per passionem tuam (Libera eam Domine) per gloriosam resurrectionem tuam (Libera eam Domine) per admirabilem ascensionem tuam (Libera eam Domine) per adventum spiritus sancti paracliti (Libera eam</p>	<p>Cristo, ouve-nos (Cristo, ouça-nos) Ó Deus, Pai do céu, tenha piedade de nós (Ó Deus Filho, redentor do mundo, tende piedade de nós) Espírito Santo de Deus, tende misericórdia de nós (Santíssima Trindade de um só Deus, tende misericórdia de nós) Santa Maria, intercede poor ela (Santa Mãe de Deus, intercede por ela) Santa virgem das virgens, intercede por ela (São Miguel, intercede por ela) São Gabriel, intercede por ela (São Rafael, intercede por ela) São João, intercede por ela (São Joé, intercede por ela) São Pedro, intercede por ela (São Paulo, intercede por ela) Santo Estêvão, intercede por ela (São Plácido, intercede por ela) São Martinho, intercede por ela (Santo Ildefonso, intercede por ela) Santo Pai nosso Bento, intercede por ela (São Mauro, intercede por ela) Santa Escolástica, intercede por ela (Todos os Santos, intercedam por ela) Tende misericórdia de nós (perdoa, Senhor) Das armadilhas do Diabo (Liberta-a, Senhor) De toda a impureza da mente e do corpo (Liberta-a, Senhor) À condenação eterna (Liberta-a, Senhor) Da cegueira do coração (Liberta-a, Senhor) Através do mistério de tua Santa Encarnação (Liberta-a, Senhor) Pela tua Paixão (Liberta-a, Senhor) Pela sua gloriosa ressurreição (Liberta-a, Senhor) Pela sua admirável ascensão (Liberta-a,</p>
---	---

<p>Domine) in die iudicii (Liberam eam Domine) peccatores (te rogamus audiamus) ut pacem concedas (te rogamus audi nos) ut oculos misericordiae tuae super eam reducere digneris (te rogamus audi nos) ut obsequium servitutis suae rationabile facias (te rogamus audi nos) ut mentem eius ad coelestia desideria erigas (te rogamus audi nos) ut regularibus disciplinis instrucere digneris (te rogamus audi nos) ut quod te inspirante promittit te adjuvante perficiat (te rogamus audi nos) Agnus Dei qui tollis peccata mundi (parce nobis Domine) Agnus Dei qui tollis peccata mundi (exaudi nos Domine) Agnus Dei qui tollis peccata mundi (miserere nobis) (Kyrie eleison) Christe eleison (Christe eleison) Kyrie eleison (Kyrie eleison)</p>	<p>Senhor) Pela vinda do Espírito Santo Paráclito (Liberta-a, Senhor) No dia do julgamento (Liberta-a, Senhor) Pecadores (Te pedimos, ouve-nos) Para que concedas a paz (Te pedimos, ouve-nos) Para que tu, Senhor, olhes com os olhos da Tua misericórdia sobre ela (Te pedimos, ouve-nos) Para que tornes o serviço da tua servidão razoável (Te pedimos, ouve-nos) Para que eleves a mente aos desejos celestiais (Te pedimos, ouve-nos) Para que sejas digno de ser instruído segundo as regras (Te pedimos, ouve-nos) Para que o que Ele prometer, inspirado e ajudado por você, se realize (Te pedimos, ouve-nos) Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo (Perdoanos, Senhor) Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo (Ouve-nos, Senhor) Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo (Tende piedade de nós) (Senhor, tende piedade de nós) Cristo, tende piedade de nós (Cristo, tende piedade de nós) Senhor, tende piedade de nós (Senhor, tende piedade de nós)</p>
--	--

Conclusão

O estudo sistemático dos manuscritos musicais dedicados às beneditinas do Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria do Porto nos séculos XVIII e XIX nos mostrou um alto nível técnico das monjas daquele mosteiro, especialmente das cantoras, dentre as quais destacam-se D. Anna Ignácia de Freitas e D. Anna Felícia. O alto nível musical

dessas religiosas nos faz imaginar que seus estudos musicais teriam iniciado antes da sua entrada na clausura monasterial, inclusive porque aptidões musicais eram grandes facilitadoras na entrada de um mosteiro, garantindo à religiosa que suas funções monacais se restringissem às atividades relacionadas à música. A instrumentação dessas obras, mais rica do que o costume para os conventos e mosteiros femininos da sua época, nos atesta a riqueza de São Bento da Avé-Maria e sua conseqüente influência no meio portuense do seu tempo. Percebemos, ainda, uma forte influência italiana nos manuscritos estudados, tanto por parte dos compositores dessa nacionalidade quanto na escrita dos compositores portugueses, com especial influência do estilo napolitano.

Descobriu-se que o ano de 1794 teve destaque especial nessa produção musical porque, após o grande incêndio de 1783, foi nesse ano que a igreja do Mosteiro de São Bento da Avé-Maria foi reconsagrada, tornando-se novamente apta a ser casa de Ofícios Divinos, e aconteceu a volta do grande órgão, que havia sido atingido pelo fogo. Isso fez com que a produção musical para esse ano excedesse a dos demais anos estudados e fosse composta, majoritariamente, para festividades religiosas, já que as celebrações tiveram aqui um peso a mais. Nesse contexto, houve um protagonismo da festa de Natal, a mais importante do calendário litúrgico, que foi alvo da maior parte das composições desse ano, com especial enfoque nos responsórios para as matinas do dia 25 de dezembro.

A partir das festividades para as quais as obras musicais foram compostas, foi possível perceber que o espaço de tempo em que essas obras foram comissionadas foi ainda menor do que imaginávamos, já que sequer foram executadas ao longo de todo o ano de 1794, mas muito provavelmente apenas durante o seu segundo semestre, de julho a dezembro. O fato de haver músicas encomendadas para as principais festas litúrgicas nos mostra a importância que a música desempenhava no mosteiro beneditino da Avé-Maria do Porto e, ainda, a forte proximidade que esse cenóbio tinha com o compositor portuense António da Silva Leite, autor de maior parte desse espólio, e de todas as obras de 1794 compostas para alguma festividade. Encomendar para o mesmo compositor, era, de certa forma, uma aposta segura, já que assim a instituição eclesiástica apostava naquilo em que a qualidade já lhe era conhecida. No caso de São Bento da Avé-Maria, talvez essa predominância de encomendas a Silva Leite indicasse, também, uma possível atividade sua como mestre de música daquelas religiosas. Em 1794, é de se destacar ainda uma obra de Francisco de São Boaventura, que pode nos atestar o mesmo que as obras de Silva Leite, já que esse é o segundo compositor em número de obras do conjunto de manuscritos estudado.

Dentre os desafios encontrados ao longo dessa investigação, destacamos a ausência de alguns documentos que nos poderiam fornecer informações mais detalhadas sobre a vida musical em São Bento da Avé-Maria, como o Livro de entradas, professoras e decessas das monjas que, até o momento, não encontramos. Isso porque há instrumentações que acontecem ou deixam de acontecer em momentos específicos dentro do período estudado e que nos fazem pensar na possibilidade de falecimento das instrumentistas ou da execução de obras por mulheres que não eram monjas professoras daquele Mosteiro. Além disso, carecemos de um documento que trate mais detalhadamente dos Ofícios Divinos no cenóbio aqui estudado, já que o mais próximo que encontramos dele foi o *Calendário ritual do Mosteiro de São Bento da Ave Maria do Porto*, que trata muito sinteticamente das atividades diárias das monjas. Estando a presente investigação inserida dentro de uma duração limitada de tempo, acreditamos que uma análise mais pormenorizada dos manuscritos existentes pode nos dar mais pistas do cotidiano das beneditinas da Avé-Maria.

O estudo do espólio musical do Real Mosteiro de São Bento da Avé Maria ainda pode ser alvo de investigações futuras, já que aqui nos debruçamos mais detalhadamente dentro de um ano específico, mas que, como vimos, não é o único para o qual há obras escritas. Mesmo dentro do contexto geral de obras que mencionamos, há menções a monjas e festividades que podem ser analisadas mais a fundo na busca de compreender, por exemplo, o papel dessas obras musicais dentro do ano litúrgico. Não buscamos esgotar aqui essa temática, mas despertar a pesquisa musicológica para a prática musical conventual e monástica de mulheres em Portugal, tendo em consideração o seu grande papel como difusora de obras musicais no cenário português. Estudar essas obras, acima de tudo, é salvaguardar um importante patrimônio musical que diz muito sobre o Porto dos séculos XVIII e XIX e a música sacra portuguesa.

Bibliografia

Aranha, Raquel da Silva. 2010. “A Dança Na Corte e Os Balés Nas Óperas de Portugal No Século XVIII: Aspectos Na Presença de Elementos Franceses No Ambiente Cultural Português.” Dissertação de mestrado, Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

- Autoguia, Condessa de. 1916. *Memórias Da Última Condessa de Autoguia: Manuscrito Autobiográfico Inédito/Com Um Estudo Preliminar Do P. Valerio A. Cordeiro*. Pontevedra: [s.n.].
- Barros, Amândio Jorge de. 2002. “‘Em Proveito Dos Mosteiros e Enobrecimento Da Cidade’. Os Conventos de S. Bento Da Avé Maria e de Santa Clara e as Alterações Urbanísticas Do Porto Na Segunda Metade Do Século XVI.” *I Congresso Sobre a Diocese Do Porto: Tempos e Lugares de Memória* I:393–425.
- Beckford, William Thomas. 1954. *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787.1788*. . Editado por Boyd Alexander. Londres: Rupert Hart-Davis.
- Benedictines of Solesmes, ed. 1961. *The Liber Usualis*. Tournai: Desclee Company.
- Bernardes, Ricardo. 2020. “António Leal Moreira (1758-1819): Obras, Fases Estilísticas e Sua Presença No Cânone Da Musicologia Portuguesa e Luso-Brasileira.” *Revista Portuguesa de Musicologia* 7 (1): 61–76.
- Bessa, Rui Manuel Pereira da Silva. 2008. “António Da Silva Leite: Criatividade e ‘Moda’ Na Música Romântica Portuense.” Tese de Doutoramento em Ciências Musicais, Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Bessa, Rui, e Nuno Mimoso. 2023. “António Da Silva Leite (1759–1802).” Em *Património Musical de Santa Clara Do Porto*, editado por Rui Maia, 203–64. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte.
- Bombelles, Marquês Marc-Marie de. 1979. *Journal d’un Ambassadeur de France Au Portugal, 1786–1788*. Editado por Roger Kann. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, publications du Centre Culturel Portugais / Presses Universitaires de France.
- Borba, Tomás, e Fernando Lopes-Graça. 1999. *Dicionário de Música*. Editado por Mário Figueirinhas. 2a edição. Vol. 2. Porto.
- Bourgeois, Henri, Bernard Sesboüe, and Paul Tihon. 1996. “Los Signos de La Salvación (Ss. XII–XX): Sacramentos e Iglesia, Virgen María.” Em *Historia de Los Dogmas*. Vol. 3.
- Bowen, Meredith Y. 2018. “UnCONVENTional Restoration.” *The Choral Journal* 58 (7): 10–23.

- Brescia, Marco. 2013a. “L’écôle Echevarría En Galice et Son Ravonnement Au Portugal.” Tese de Doutorado em Musicologia, Paris: Université Paris IV - Sorbonne.
- . 2013b. “Quis Audivit Unquam Tale: Modos de Registrar El Órgano En España y Portugal En El Siglo XVIII.” Dissertação de mestrado, Barcelona: Escola Superior de Música de Catalunya.
- Brescia, Marco, e João Vaz. 2024. “A Prática Musical Organística No Antigo Real Mosteiro de São Bento Da Avé-Maria Do Porto e a Sua Relação Com o Documento M[Appa de Registrar o] Órgão Da Biblioteca Nacional de Portugal.” *Música Hodie* s/n (24).
- Brito, Manuel Carlos de. 2007. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge University Press.
- Brito, Manuel Carlos de, e Luísa Cymbron. 1992. *História Da Música Portuguesa*. Universidade Aberta.
- Brito, Manuel Carlos de, e Robert Stevenson. 2001. “Moreira, António Leal.” Em *Grove Music Online*.
- Camões, José. 2014. “Comunicação Freirática.” *Sinais de Cena 22, Dossiê Temático*, 9–14.
- Campbell, S. 1995. *From Breviary to Liturgy of the Hours: The Structural Reform of the Roman Office, 1964–1971*. Michael Glazier Books.
- Campos, Maria Alexandra Mendes Ribeiro Canaveira de. 2008. “Tratados de Dança Em Portugal No Século XVIII: O Lugar Da Dança Na Sociedade Da Época Moderna.” Dissertação de mestrado, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Carvalho, João Paulo Torres Vaz de. 1993. “António Da Silva Leite, (1759–1833).” Dissertação de mestrado em Ciências Musicais, Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Citron, Marcia. 1986. “Women and the Lied, 1775–1850.” Em *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*, editado por Jane Bowers e Judith Tick. The Macmillan Press.
- Columbro, Marta, e Paologiovanni Maione. 2008. *La Cappella Musicale Di Tesoro Di San Gennaro Di Napoli Tra Sei e Settecento*. Nápoles: Turchini.

- Costa, Agostinho Rebello da. 1789. *Descrição Topographica, e Historica Da Cidade Do Porto*. Officina de Antonio Alvarez Ribeiro.
- Cranmer, David. 2020. “Da Inauguração Aos Alvores Do Miguelismo: Actividades Teatrais e Repertórios Do Teatro de S. João (1798–1827).” Em *O Velho Teatro de S. João (1798–1908): Teatro e Música No Porto Do Longo Século XIX*, editado por Luísa Cymbron e Ana Isabel Vasconcelos, 147–76. Edições Afrontamento / CESEM NOVA FCSH.
- Cross, F. L., e E. A. Livingstone, eds. 1997. *The Oxford Dictionary of the Christian Church*. 3ª ed. Oxford: Oxford University Press.
- Cruz, Tiago Trindade. 2020. “O Desenho Digital e as Paisagens Patrimoniais. Convento Da Madre Deus de Monchique, No Porto.” no. 11, 57–74. <https://doi.org/10.21747/2182109711/cema3>.
- Cymbron, Luísa. 2012. “‘Algumas Modinhas de Bom Gosto, e Duetos Italianos Para Meninas’: A Música e a Educação de Uma Família Açoriana Do Início Do Século XIX.” Em *Olhares Sobre a Música Em Portugal No Século XIX: Ópera, Virtuosismo e Música Doméstica*, 115–46. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- Dias, Eurico Gomes. 2014. “O Esplendor Do Jornal Encyclopedico Na Imprensa Periódica Portuguesa Entre Os Séculos XVIII–XIX.” *Mátria Digital*, no. 2, 212–30.
- Doderer, Gerhard. 1999. “Aspectos Da História Do Órgão Em Portugal (Sécs. XV a XIX).” *Revista Da Academia Nacional de Música*, no. X, 28–49.
- Faria, Ana Mouta. 1987. “Função Da Carreira Eclesiástica Na Organização Social Do Antigo Regime.” *Ler História*, no. 11, 30–31.
- Fernandes, Cristina. 1997/1998. “A Música No Contexto Da Cerimónia Da Profissão Nos Mosteiros Femininos Portugueses (1768-1828).” *Revista Portuguesa de Musicologia*, 59–94.
- Ferreira Alves, Natália Marinho. 2019. “Subsídio Para o Estudo Artístico Do Convento de Santa Clara Do Porto Nos Princípios Do Século XVIII.” *História: Revista Da Faculdade de Letras Da Universidade Do Porto* 2 (Maio):273–95.

- Ferreira, Magna. 2023. “Francisco de São Boaventura (Fl. 1739–1802).” Em *Património Musical de Santa Clara Do Porto*, editado por Rui Maia, 185–202. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte.
- Fontes, João Luís, Maria Filomena Andrade, e Ana Maria S. A. Rodrigues. 2020. “Mosteiros e Conventos No Portugal Medieval: Vida Espiritual e Lógicas de Implantação.” *SVMMA*, no. 15, 8–34.
- Grout, Donald J., and Claude V. Palisca. 2007. *História Da Música Ocidental*. Editado por Guilherme Valente. 5a edição. Lisboa: Gradiva.
- Guimarães, Daniel Técio. 1996. “História Da Dança Em Portugal. Dos Pátios Das Comédias à Fundação Do Teatro São Carlos.” Tese de Doutoramento, Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.
- Harper, John. 1991. *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century: A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*. Oxford: Clarendon Press.
- Jackman, James L., e Francesca Seller. 2001. “Gabellone [Caballone, Cabellone, Gabbellone], Gaspare.” Em *Grove Music Online*.
- Jackson, Barbara Garvey. 2001. “Musical Women of the Seventeenth and Eighteenth Centuries.” Em *Women & Music: A History*, editado por Karin Pendle, 2a edição, 97–146. Indiana: Indiana University Press.
- Kastner, Macário Santiago. 1983. “Prefácio Da Edição Fac-Similada.” Em *Estudo de Guitarra de António Da Silva Leite*. Lisboa.
- Kinsey, William Morgan. 1829. *Portugal Illustrated: In a Series of Letters*. 2ª ed. Londres: Treuttel and Würtz, Treuttel Jun. And Richter.
- Leite, António da Silva. 1796. *Estudo de Guitarra, Em Que Se Expoem o Meio Mais Facil Para Aprender a Tocar Este Instrumento*. Porto: Officina Typographica de Antonio Alvarez Ribeiro.
- Lessa, Elisa. 1997/1998. “A Música No Quotidiano Das Monjas Nos Séculos XVII e XVIII - Mosteiros de Benedictinas e Ursulinas Em Portugal.” *Revista Portuguesa de Musicologia* 7–8:47–58.

- . 1998. “Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (Séculos XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical.” Tese de doutorado em Ciências Musicais, Lisboa: Universidade NOVA de Lisboa.
- Lopes, Maria Antónia. 1989. *Mulheres, Espaço e Sociabilidade: A Transformação Dos Papéis Femininos Em Portugal à Luz de Fontes Literárias (Segunda Metade Do Século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Marreco Brescia, Rosana. 2021. “António Da Silva Leite e a Música Para Voz e Três Órgãos Do Convento de Santa Clara Da Cidade Do Porto.” *Música Hodie* s/n (21).
- Moreira, Ângela Brandão. 2019. “Intervenções Modernas de Nobrecimento Urbanístico e Arquitectónico Da Cidade: O Traçamento Da Rua Do Loureiro No Porto.” Dissertação de mestrado integrado, Porto: Universidade do Porto.
- Nery, Daniel Guimarães. 2007. “Manoel Julião Da Silva Ramos: As Matinas de Natal, Do Contexto Social à Edição Musical.” *Anais Do XVII Congresso Da Anppom*.
- Nery, Rui Vieira. 1991. “O Barroco Tardio e os Pós-Barrocos: A Ópera e a Música Sacra nos Reinados de D. José I e D. Maria I.” Em *História Da Música*, 98–106. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Neves, Helena. 1995. “Mulheres e Espaços: Alguns Aspectos Sobre as Vivências Das Mulheres Em Portugal, Do Século XVI Ao Século XVIII.” Dissertação de mestrado, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Olarte Martínez, Matilde. 1993. “Las ‘Monjas Músicas’ En Los Conventos Españoles Del Barroco. Una Aproximación Etnohistórica.” *Revista de Folklore* CXLVI:56–63.
- . 2004. “Músicas, Cantoras y Ministriles En El Convento de Loreto de Peñaranda de Bracamonte.” *Estudios Multidisciplinares de Género* I:287–99.
- Oliveira, Flávia. 2021. “‘Prometia e Dotava a Ella Dita Esposada’: O Dote de Casamento Como Fonte Para a Historiografia Da Mulher.” Em *As Mulheres Nos Caminhos Da História*, editado por Maria Marta Lobo de Araújo, Cláudia Contente, e Alexandra Esteves, 210–20. Coleção Paisagens, Património & Território.
- Oliveira, José Manuel Pereira de. 1973. *O Espaço Urbano Do Porto: Condições Naturais e Desenvolvimento*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos Geográficos anexo à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

- Oliveira, Manuela Morilleau de. 2011. “As Mulheres Da Família Real Portuguesa e a Música: Estudo Preliminar de 1640 a 1754.” Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Paula, Rodrigo Teodoro De. 2014. “A Música Nos Conventos Portuenses de Santa Clara e São Bento Da Ave Maria (1764-1833): Estudos Para Transcrição e Interpretação de Obras Musicais.” Dissertação de mestrado, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pendle, Karin. 2001. *Women & Music: A History*. 2ª ed. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Pina, Luís de. 1963. “Plano Para a Educação de Uma Menina Portuguesa No Século XVIII (No II Centenário Da Publicação Do Método, de Ribeiro Sanches).”
- Pinho, Isabel. 2000. “O Mosteiro de São Bento de Avé Maria Do Porto 1518/1899: Uma Arquitectura No Século XVIII.” Dissertação de mestrado em História da Arte, Porto: Universidade do Porto.
- . 2014. “A Renovação Do Mosteiro de São Bento de Avé Maria Do Porto No Século XVIII.” In *III Congresso Internacional Da Apha*, 1–10.
- Resende, Nuno. 2021. “Da Extinção à Fragmentação e à ‘Igreja-Objeto.’” Em *Convento de Santa Clara Do Porto: História e Património*. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte - Ministério da Cultura.
- Rocha, Manuel Joaquim Moreira da. 1993. “Altares e Imaginaria Num Convento de Monjas Beneditinas.” Em *Congreso Internacional Del Monacato Femenino En España, Portugal y America 1492–1992*, editado por María Isabel Viforcós Marinas e Jesús Paniagua Pérez, 755–65. León.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1758. *Lettre a M. d’Alembert Sur Les Spectacles*. Amsterdam: Marc Michel Rey.
- . 1765. *Émile Ou De L’éducation*.
- Sanches, A. N. Ribeiro. 1922. *Cartas Sobre a Educação Da Mocidade*. Editado por Maximiano Lemos. Nova ed. rev. Coimbra: Imprensa da Universidade.

- Santos, Marco Sousa. 2015. “Tavira: O Convento Ou o Mosteiro Das Bernardas?” *JAmagazine, Jornal Do Algarve*, no. 3026, 10.
- Santos, Zulmira C., e Helena Queirós. 2012. “Letras e Gestos: Programas de Educação Feminina Em Portugal Nos Séculos XVIII-XIX.” *VS 19*, 59–122.
- Serén, Maria do Carmo, e Gaspar Martins Pereira. 2000. “O Porto Oitocentista.” Em *História Do Porto*, 3ª edição, 375–521. Porto: Porto Editora.
- Silva, Francisco Ribeiro da. 2000. “Tempos Modernos.” Em *História Do Porto*, editado por Luís A. de Oliveira Ramos, 3ª edição. Porto: Porto Editora.
- Silva, Helena da. 2014. “O Porto e a Construção Da Cidade Moderna: O Caso Do Hospital Geral de Santo António, Nos Séculos XVIII e XIX.” *História, Ciências, Saúde - Manguinhos* 21 (2): 709–25. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702014000200013>.
- Silva, Magna Margarida Marques da. 2023. “‘He preciso dizer com a voz’: a obra de Frei Francisco de S. Boaventura nos conventos femininos de clausura do Porto no final do Antigo Regime (1770–1802)”. Tese de doutorado, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Sousa, Bernardo Vasconcelos e, Isabel Castro Pina, Maria Filomena Andrade, e Maria Leonor Ferraz de Oliveira Silva Santos. 2016. *Ordens Religiosas Em Portugal: Das Origens a Trento - Guia Histórico*. 3ª edição. Livros Horizonte.
- Talbot, Michael. 1994. “Tenors and Basses at the Venetian ‘Ospedali.’” *Acta Musicologica* 66 (Fasc. 2): 123–38.
- Vaz, João. 2009. “A Obra Para Órgão de Fr. José Marques e Silva (1782–1837) e o Fim Da Tradição Organística Portuguesa No Antigo Regime.” Tese de doutorado em Música e Musicologia, Évora: Universidade de Évora.
- Verney, Luís António. 1746. *Verdadeiro Metodo de Estudar: Para Ser Útil à República, e à Igreja: Proporcionado Ao Estilo, e Necesidade de Portugal*. Vol. 2 vol. Valensa [Nápoles]: Oficina de Antonio Balle [Genaro e Vincenzo Muzio].
- Vieira, Ernesto. 1900. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes: Historia e Bibliographia Da Musica Em Portugal*. Editado por Lambertini. 2 vol. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.

Vicente, Ana. 2011. “As Mulheres Portuguesas Vistas Por Viajantes Estrangeiros Nos Séculos XVIII e XIX.” Em *El Viaje y La Percepción Del Otro: Viajeros Por La Península Ibérica y Sus Descripciones (Siglos XVIII y XIX)*, editado por Ricarda Musser, 141:161–92. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
<https://publications.iai.spk-berlin.de>

Manuscritos consultados

P-Ln, M.M. 319//8
P-Ln, M.M. 2067
P-Ln, M.M. 847
P-Ln, M.M. 254//3
P-Ln, M.M. 323//5
P-Ln, M.M. 1400
P-Ln, M.M. 255//3
P-Ln, M.M. 1516
P-Ln, M.M. 605
P-Ln, M.M. 327//8
P-Ln, M.M. 1439
P-Ln, M.M. 301//11
P-Ln, M.M. 301//7
P-Ln, M.M. 301//8
P-Ln, M.M. 301//3
P-Ln, M.M. 327//5
P-Ln, M.M. 343//1
P-Ln, M.M. 343//12
P-Ln, M.M. 1034
P-Ln, M.M. 304//8
P-Ln, M.M. 327//4
P-Ln, M.M. 397//1-4
P-Ln, M.M. 255//2
P-Ln, M.M. 274
P-Ln, M.M. 319//7
P-Ln, M.M. 304//12
P-Ln, M.M. 1881
P-Ln, M.M. 345//1-4
P-Ln, M.M. 342//2
P-Ln, M.M. 1540
P-Ln, M.M. 1704
P-Ln, M.M. 1844
P-Ln, M.M. 327//6
P-Ln, M.M. 1677
P-Ln, M.M. 276//1
P-Ln, M.M. 276//2
P-Ln, M.M. 342//7
P-Ln, M.M. 1222

P-Ln, M.M. 343//2
P-Ln, M.M. 2317
P-Ln, M.M. 275
P-Ln, M.M. 325//6
P-Ln, M.M. 301//9
P-Ln, M.M. 1226
P-Ln, M.M. 1513
P-Ln, M.M. 1910
P-Ln, M.M. 1460
P-Ln, M.M. 2145
P-Ln, M.M. 336//1
P-Ln, M.M. 292//6
P-Ln, M.M. 292//5
P-Ln, M.M. 1377
P-Ln, M.M. 301//4
P-Ln, M.M. 2294
P-Ln, M.M. 325//3
P-Ln, M.M. 304//11
P-Ln, M.M. 1508
P-Ln, M.M. 983//1-13
P-Ln, M.M. 460
P-Ln, M.M. 731
P-Ln, M.M. 944
P-Ln, M.M. 1612
P-Ln, M.M. 2143
P-Ln, M.M. 128//5
P-Ln, M.M. 212
P-Ln, M.M. 1196
P-Ln, M.M. 105
P-Ln, M.M. 339//5
P-Ln, M.M. 327//10
P-Ln, M.M. 998//1-13
P-Ln, M.M. 459
P-Ln, M.M. 291//6
P-Ln, M.M. 194//5
P-Ln, M.M. 4912
P-Ln, COD 8411
P-Ln, COD 8371 e 8372

ANEXOS

Crítérios de transcrição musical

Claves

Todas as claves de Dó na 1^a, 3^a e 4^a linhas foram transpostas para as claves de Sol e Fá, de acordo com a voz em questão, evitando, sempre que possível, ultrapassar a terceira linha suplementar.

Vozes e instrumentos

Mantivemos, na transcrição musical, o mesmo léxico presente nos manuscritos originais, onde, por vezes, figura o termo Soprano, por vezes, Tiple (1.o, 2.o, 3.o ou 4.o), outras vezes, apenas Voz, Alto, Contralto, Baixo, Basso(a), Violoncelo, Rabecão, Baixo, Basso, Contrabaixo.

Títulos

Optamos por colocar como título das obras transcritas as primeiras palavras do texto cantado e referir o título dado pelos compositores ao nível dos subtítulos.

Alterações

No caso das indicações de dinâmica, staccato, ligaduras, etc. que figuravam em alguma(s)/algum(ns) voz(es)/instrumento(s) e não figuravam na(s)/no(s) demais, as replicamos diretamente na transcrição à(s)/ao(s) voz(es)/instrumento(s) privada(s)/privado(s) da respetiva indicação nos manuscritos originais. No caso de sinais de repetição de notas, foram substituídos pela repetição escrita das notas em causa.

Ornamentos

Todos os ornamentos presentes no original foram rigorosamente reproduzidos na transcrição musical.

Textos

Os textos em latim dos manuscritos, por vezes, apresentam discrepâncias com o texto canónico original. Nestes casos, optamos por alterar o texto das partituras de acordo com o texto sacro original segundo a norma culta.

Notas

A separação das notas foi mantida como nos manuscritos, sempre que foi possível. No geral, semicolcheias são agrupadas de 4 em 4, enquanto as fusas de 8 em 8. A separação das notas nas partes vocais procurou respeitar a separação silábica do texto. Assim, duas notas na mesma sílaba têm as hastes ligadas, tratando-se de sílabas diferentes, as hastes são separadas. Essa é a praxe na maioria das transcrições. Aqueles manuscritos que

apresentavam menor constância neste quesito foram alterados na transcrição, sempre na busca de uma maior unidade do todo.

Vir Dei Benedictus

Dueto para órgão do Patriarca S. Bento
M.M. 301//11

António da Silva Leite
1794

Allegro

1^ª Voz

2^ª Voz

Órgão

Vir De - i Be-ne-

Allegro

1^ª V.

2^ª V.

Org.

- di - ctus Vir De - i Be - ne - di - ctus in - ar - ctis - si - mum in - ar - ctis - si - mum spe - cum se tra - - -

Para cantar no dia da sua transladação a Ex.ma Snra. D. Anna Ignacia e Florinda Roza do Sacramento

22

1^o V.  - di - dit se tra - - - di - dit

2^o V.  Vir De - i Be - ne - di - ctus Vir De - i Be - ne - di - ctus in ar - ctis - si - mum in ar - ctis - si - mum

Org. 

33

1^o V.  se tra - - -

2^o V.  spe - cum se tra - - - di - dit, se tra - - - di - dit se tra - - -

Org. 

41

1° V. *p cresc.*
- di - dit, se tra - - - - - di-dit, se tra-di-dit, se

2° V.
- di - dit, se tra - - - - - di-dit, se tra-di-dit.

Org.



50

1° V.
tra - di - dit in ar-ctis-si-mum spe-cum se tra

2° V.
Vir De-i Be-ne - di-ctus se tra - di - dit se tra - - - - -

50

Org.

60 **Allegro**

1^o V. di-dit in ar-ctis-si-mum, in ar-ctis-si-mum spe-cum se_____ tra - - - - di - dit. fru-ctum que su - um

2^o V. di-dit in ar-ctis-si-mum spe-cum se_____ tra - - - - di - dit.

60 **Allegro**

Org.

70

1^o V. de - dit in tem - po re su - o de - dit fru - ctum que su - um_ de-dit in tem-po-re su - o de - dit de - dit in

2^o V. fru-ctum que su - um de - dit in tem - po - re su - o fru - ctum que su um_ de-dit in tem - po-re su - o de - dit in

70

Org.

79 Primo Tempo

1° V. *tem-po-re su - o in tem-po-re su - o in tem-po-re su - o*

2° V. *tem-po-re su - o in tem-po-re su - o in tem-po-re su - o* *Vir De-i Be-ne - di-ctus in ar*

Org. Primo Tempo



89

1° V. *Vir De - i Be-ne - di - ctus Vir De - i Be-ne - di - ctus in ar-ctis si-mum spe - - - cum se_ tra-di-dit se*

2° V. *ctis - si-mum spe-cum se tra-di-dit* *se tra - -*

Org.

99

1^o V.

tra - - - - - di-dit, se - tra-di-dit, se - tra - di - dit

2^o V.

di-dit, se - tra-di-dit. Vir De-i Be-ne - di-ctus se

99

Org.

108

1^o V.

in ar-ctis si-mum spe-cum se tra - - - - -

p cresc.

2^o V.

tra - di - dit se tra - - - - -

p cresc.

108

Org.

119

1^o V. *di-dit, spe - cum se tra - di - dit, in ar - ctis si - mum in ar - ctis - si - mum spe - cum se tra - - - di -*

2^o V. *di-dit, spe - cum se tra - di - dit, in ar - ctis si - mum spe - cum se tra - - - di -*

119

Org.



131 **Allegro** **Adagio** **Allegro**

1^o V. *dit. Fru - ctum que su - um de - dit in tem - po - re su - o Vir De - i Be - ne - di - ctus fru - ctum que su - um de - dit in*

2^o V. *dit. Fru - ctum que su - um de - dit in tem - po - re su - o de - dit Vir De - i Be - ne - di - ctus fru - ctum que su - um de - dit in*

131 **Allegro** **Adagio** **Allegro**

Org.

140

1^o V. 
tem - po - re su - o de - dit de - dit in tem - po - re su - o, in tem - po - re su -

2^o V. 
tem - po - re su - o de - dit in te - po - re su - o, in tem - po - re su -

Org. 

146

1^o V. 
- o, in tem - po - re su - o.

2^o V. 
- o, in tem - po - re su - o.

Org. 

Hodie Maria Virgo

M.M. 397//1

António da Silva Leite

1794

Largo

Tiple 1º

Ho - di-e Ma - ri-a__ vir - go coe-los coe-los_ as - cen - - - - - dit coe-los coe-los as

Tiple 2º

Largo

Órgão

9

Tip. 1º

cen - dit Ho-di-e Ma - ri-a__ vir - go ho-di-e

Tip. 2º

Ho - di-e Ma-ri-a vir-go coe - los coe-los as - cen - - - - - dit ho-di-e Ma - ri-a__ vir - go ho-di-e

Órg.

Para cantar a Exma. Snra. D. Thereza Rita e Florinda Roza na festividade de Nossa Senhora da Assumpção

17

Tip. 1º

Ma - ri-a_ vir - go coe - los coe - los as - cen - dit coe - los as - cen - - - - dit Gau - de - te gau - de - te qui - a cum

Tip. 2º

Ma - ri-a_ vir - go coe - los coe - los as - cen - dit coe - los as - cen - - - - dit Gau - de - te gau - de - te qui - a cum

Órg.

Allegro
dolce

30

Tip. 1º

Chris - to gau - de - te gau - de - te qui - a cum Chris - to cum Chris - to re - - - - - gnat in_ ae - ter -

Tip. 2º

Chris - to gau - de - te gau - de - te qui - a cum Chris - to cum Chris - to re - - - - - gnat in_ ae - ter -

Órg.

Allegro

51

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

- num gau - de - - - - - te gau - de - - - - - te gau - de - - - - -

- num gau - de - - - - - te gau - de - - - - - te gau - de - - - - -

68

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

- - - te gau - de - - - - - te qui - a cum Chris - to cum Chris - to re - gnat re - gnat re - gnat in_ ae - ter -

- - - te gau - de - - - - - te qui - a cum Chris - to re - gnat re - gnat re - gnat in_ ae - ter -

86

Tip. 1^o

- num gau- de-te gau- de-te qui-a cumChris-to cumChris-to re - gnat re-gnat re-gnat in_ ae- ter - num in ae- ter - num

Tip. 2^o

- num gau- de-te gau- de-te Chris-to cumChris-to re - gnat re-gnat re-gnat in_ ae- ter - num in_ ae- ter - num

Órg.

107

Tip. 1^o

in ae- ter - - - num

Ho - di - e Ma-ri - a vir - go coe - los_ as -

Tip. 2^o

in_ ae- ter - - - num

Órg.

Largo

Largo

122

Tip. 1º

cen-dit as - cen - - - dit ho - di-e ho - di-e ho-di-e Ma - ri-a_

Tip. 2º

Ho - di-e Ma-ri-a_ vir - go coe - los_ as - cen - - - dit ho - di-e Ma-ri-a vir - go ho-di-e Ma - ri-a_

Órg.

131

Tip. 1º

vir - go ho-di-e Ma - ri-a_ vir - go coe - - - los coe - - - los coe - los_ as - cen - - - -

Tip. 2º

vir - go ho-di-e Ma - ri-a_ vir - go coe - los_ as - cen - dit coe - - - los coe - los_ as - cen - - - -

Órg.

140 **Allegro**

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

dit Gau - de - te gau - de - te qui - a cum Chris - to gau - de - te gau

dit Gau - de - te gau - de - te qui - a cum Chris - to gau - de - te gau

Allegro

157

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

de - te qui - a cum Chris - to cum Chris - to cum Chris - to re - - - - -

de - te qui - a cum Chris - to cum Chris - to cum Chris - to cum Chris - to re - - - - -

177

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

gna- in_ ae- ter - num gau- de - - - - te gau- de - - - -

gna- in_ ae- ter - num gau- de - - - - te gau- de - - - -

196

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

- - - te gau- de - - - - te gau- de-te_ qui-a cumChris-to cum Chris-to re-gnat in_ ae- ter -

- - - te gau- de - - - - te gau- de-te gau- de-te_ qui-a cumChris-to cum Chris-to re-gnat in_ ae- ter -

214

Tip. 1º

num gau - de - te gau - de - te gau - de - te__ qui - a cum Chris - to cum Chris - to re - gnat in__ ae - ter - num

Tip. 2º

num ga - de - te gau - de - te gau - de - te gau - de - te__ qui - a cum Chris - to cum Chris - to re - gnat in__ ae - ter - num

Órg.

229

Tip. 1º

in ae - ter - - - num in ae - ter - - - - - num

Tip. 2º

in ae - ter - - - num in ae - ter - - - - - num

Órg.

Christus natus est

Invitatorio e Hino de Natal a 4 vozes, dois violinos, órgão
e baixo alternado com o coro

M.M. 1612

Invitatorio

António da Silva Leite

The musical score is arranged in a system with eight staves. The top two staves are for Violino I and Violino II. The next three staves are for the vocal parts: Tiple 1º, Tiple 2º, and Alto. The fourth staff is for the Basso. The fifth and sixth staves are for the Órgão (organ), with the right and left hands respectively. The seventh staff is for the Rabecão. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are: Chris - tus na - tus est no -

Oferecido à Exma. Snr. D. Anna Felicia, digníssima Maestra da Capela
do Real Convento de São Bento da Avé Maria da Cidade do Porto

9

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

-bis ve - ni - te *f* ve - ni - te *p*

-bis ve - ni - - te *p* ve - ni - te *f* ve - ni - te *p*

-bis ve - ni - te *f* ve - ni - te ve - ni - te a - do -

-bis ve - ni - te a - do -

14

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

ve - ni - te a - do - re - - - mus

ni - te a - do - re - mus_ a - do - re - - mus

re - - - mus_ a - do - re - - mus

re - mus a - do - re - - - - mus

20 **Andante**

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Chris - tus na - tus est no - bis na - tus est no -

Chris - tus na - tus est no -

Chris - tus na - tus est no -

Andante

Rab.

25

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

-bis na - tus est no - - - bis

-bis na - - - tus est no - - - bis

-bis na - - - tus est no - - - bis

-bis na - - - tus est no - - - bis



31 dolce

Vno. I

Vno. II

o coro segue o Salmo Venite

Tip. 1º *f*

Tip. 2º dolce

Alt. dolce

Bas.

ve - ni - te a - do - re - mus a - do - re - - mus

ve - ni - te ve - ni - te a - do - re - mus a - do - re - - mus

ve - ni - te ve - ni - te a - do - re - mus a - do - re - - mus

ve - ni - te a - do - re - mus a - do - re - - mus

Órg.

Rab.

Detailed description: This is a page of a musical score for a choir and instrumental ensemble. It features seven staves. The vocal parts (Tip. 1º, Tip. 2º, Alt., Bas.) are in G minor and include the lyrics 've - ni - te a - do - re - mus a - do - re - - mus'. The instrumental parts (Vno. I, Vno. II, Órg., Rab.) provide accompaniment. Dynamics include 'dolce' and 'f'. The score ends with a double bar line and a decorative flourish.

Himno Jesu Redemptor
no qual principia o coro

41 **Andante**



Vno. I



Vno. II



Tip. 1º

Tu lu - men et splen - dor Pa - tris tu spes pe - ren - nis om - ni - um in -
Tes - ta - tur hoc pre - sens di - es cur - rens per an - ni cir - cu - lum quod
Et nos be - a - ta quos sa - cri ri - ga - vit un - da san - gui - nis na -



Tip. 2º

Tu lu - men et splen - dor Pa - tris tu spes pe - ren - nis om - ni - um in -
Tes - te - tur hoc pre - sens di - es cur - rens per an - ni cir - cu - lum quod
Et nos be - a - ta quos sa - cri ri - ga - vit un - da san - gui - nis na -



Alt.

Tu lu - men et splen - dor Pa - tris tu spes pe - ren - nis om - ni - um in -
Tes - te - tur hoc pre - sens di - es cur - rens per an - ni cir - cu - lum quod
Et nos be - a - ta quos sa - cri ri - ga - vit un - da san - gui - nis na -



Bas.

Tu lu - men et splen - dor Pa - tris tu spes pe - ren - nis om - ni - um in -
Tes - ta - tur hoc pre - sens di - es cur - rens per om - ni cir - cu - lum quod
Et nos be - a - ta quos sa - cri ri - ga - vit un - da san - gui - nis na -



Órg.



Rab.

Andante

50

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

ten - de quas fun - dunt pre - ces tu i - per or - bem fa - mu - li
 so - lus e si - no Pa - tris mun - di sa - lus a - dve - ne - ris
 ta - lis ob di - em tu - i hy - mni tri - bu - tum sol - vi - mus

ten - de quas fun - dunt pre - ces tu i - per or - ben fa - mu - li
 so - lus e si - no Pa - tris mun - di sa - lus a - dve - ne - ris
 ta - lis ob di - em tu - i hy - mni tri - bu - tum sol - vi - mus

ten - de quas fun - dunt pre - ces tu i - per or - bem fa - mu - li
 so - lus e si - no Pa - tris mun - di sa - lus a - dve - ne - ris
 ta - lis ob di - em tu - i hy - mni tri - bu - tum sol - vi - mus

ten - de quas fun - dunt pre - ces tu i - per or - bem fa - mu - li
 so - lus e si - no Pa - tris mun - di sa - lus a - dve - ne - ris
 ta - lis ob di - em tu - i hy - mni tri - bu - tum sol - vi - mus

Fim do Himno

59

Órg.



Órg.

59

Hodie nobis coelorum Rex

1º Responsório do Natal concertado a 4 vozes com violinos, órgão e baixo

M.M. 343//1

António da Silva Leite

Adagio
arco

Violino I

Violino II

Alto

Órgão

Rabecão

Ho-di-e no-bis coe-lo-rum coe-lo-rum Rex coe-lo-rum coe-lo-rum Rex de

Adagio

Vno. I

Vno. II

Tip. 2º

Órg.

Rab.

Vir-gi-ne nas-ci di-gna-tus di-gna-tus est ut

8

Vno. I

Vno. II

Tip. 2°

Órg.

Rab.

ho mi-nem_ per-di-tum ut ho mi - nem_ per-di-tum ad coe-les-ti-a coe - les - ti-a



11

Vno. I

Vno. II

Tip. 2°

Órg.

Rab.

re-gna re - vo-ca - - - - - ret re-vo-ca - re re-vo-ca -

tr

15

Vno. I

Vno. II

Tip. 2º

Órg.

Rab.

ret re - vo - ca

tr



16

Vno. I

Vno. II

Tip. 2º

Órg.

Rab.

ret re-vo-ca

cadenza

tr

Gaudet exercitus

4

Allegro moderato

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Tip. 1º

Gau-det ex - er - ci-tus an - ge - lo - rum qui - a so - lus so - lus ae - ter-na

Tip. 2º

Gau-det ex - er - ci-tus an - he - lo - rum qui - a so - lus so - lus ae - ter-na qui - a so - lus

Alt.

Gau-det ex - er - ci-tus an - ge - lo - rum qui - a so - lus so - lus ae - ter-na qui - a so - lus

Bas.

Gau-det ex - er - ci-tus an - ge - lo - rum qui - a so - lus

Órg.

Allegro moderato

Rab.

28

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

so - lus ae - ter na hu ma na ge ne ri a - pa - ru - it gau det gau det qui a so - lus so lus ae -

so - lus ae - ter na hu - ma na ge ne ri a - pa - ru - it gau det gau det qui a so - lus so lus ae -

so - lus ae - ter na hu ma no ge ne ri a - pa - ru - it gau det gau det qui - a so - lus so lus ae -

so - lus ae - ter na hu ma no ge ne ri a - pa - ru - it gau det gau det qui - a so lus ae -

Detailed description of the musical score: The score is for page 5, measures 28-35. It features seven staves: Violin I and II, Trumpet 1 and 2, Alto, Bass, Organ, and Trombone. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'so - lus ae - ter na hu ma na ge ne ri a - pa - ru - it gau det gau det qui a so - lus so lus ae -'. The Organ part includes a prominent sixteenth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The Trombone part has a similar sixteenth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

39

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

ter - na qui - a so - lus so - lus ae - ter - na hu - ma - no ge - ne - ri hu - ma - no

Tip. 2º

ter - na qui - a so - lus so - lus ae - ter - na hu - ma - no ge - ne - ri hu - ma - no

Alt.

ter - na qui - a so - lus so - ls ae - ter - na hu - ma - no ge - ne - ri hu - ma - no

Bas.

ter - na qui - a so - lus ae - ter - na hu - ma - no ge - ne - ri hu - ma - no

Órg.

Rab.

47

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

ge - ne-ri hu - ma - no ge - ne-ri a - pa - ru - it a - pa - ru - it

ge - ne-ri hu - ma - no ge - ne-ri a - pa - ru - it a - pa - ru - it

ge - ne-ri hu - ma - no ge - ne-ri a - pa - ru - it a - pa - ru - it

ge - ne-ri hu - ma - no ge - ne-ri a - pa - ru - it a - pa - ru - it

Gloria in excelsis Deo

Tiple 1º a solo

54 **Andante moderato**

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º *p cresc.*

Glo - - - ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex - cel - sis De-o in ex

Órg.

Rab. **Andante moderato**

62

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º *cadenza*

cel-sis in ex - cel - sis De - - - - - o et in ter-ra

Órg.

Rab. *p*

67

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

pax in ter-ra_ pax_ ho - mi - ni - bus pax pax_ ho -

73

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

mi-ni-bus bo-nae vo - lun - ta - - - - - tis glo-ri-a in ex -

fp

fp

78

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

pp

pp

p

cel - sis in ex-cel-sis De - o et in ter - ra pax ho - mi-ni-bus

86

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

f p

f p

f p

f p

bo - nae vo-lun - ta - - - - - tis bo-nae vo -

93

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

- lun-ta - - - - - tis

99

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

p cresc.
glo - - - - - ri-a in ex

106

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

cresc.

p

p

cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel - sis De - o glo-ri-a in ex-cel-sis

114

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

cadenza

glo-ri-a in ex-cel - sis De - o

118

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

et in ter-ra pax pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis

cadenza

124

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

glo-ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis De-o et in

f *p* *p*

f *p* *p*

p

fp

131

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

f *p*

f *p*

fp *fp*

ter - ra pax___ ho-mi-ni-bus bo-nae vo - lun - ta - - -

138

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

tis bo-nae vo - lun-ta - - -

144

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

tr

tis vo lun

149

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

cadenza

ta

tr



Al segno e dopo segue

150

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

tis

Órg.

Rab.

Al segno e dopo segue

Gloria Patri

157 **Adagio**

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

Adagio

Glo-ri-a Pa-tri et fi-li-o Pa-tri et fi-li-o

Glo-ri-a Pa-tri et fi-li-o Pa-tri et fi-li-o

Glo-ri-a Pa-tri et fi-li-o Pa-tri et fi-li-o

Glo-ri-a Pa-tri et fi-li-o Pa-tri et fi-li-o



Al segno e dopo Hodie

161

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°

et spi-ri - tu-i spi - ri - tu-i san - - - - - cto

Tip. 2°

et spi - ri - tu-i spi - ri - tu - i san - - - - - cto

Alt.

et spi-ri - tu-i spi - ri - tu-i san - - - - - cto

Bas.

et spi-ri - tu-i spi - ri - tu-i san - - - - - cto



Al segno e dopo Hodie

Órg.

Rab.

Quem vidistis pastores

3º Responsório do Natal concertado a 4 vozes,
dois violinos, órgão e baixo

M.M. 301//8

António da Silva Leite

1794

Andantino

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, they are: Violino I, Violino II, Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Basso, and Órgão. The Órgão part is divided into two systems: the top system is for the reed part (palheta) and the bottom system is for the bass part. Below the Órgão part is a staff for Rabeção. The score is in 2/4 time and marked 'Andantino'. The key signature has one flat (B-flat). The Violino I part begins with a melodic line, while Violino II, the vocal parts, and the Rabeção part have rests. The Órgão part provides harmonic support with chords and a bass line.

Oferecido à Exma. Snra. D. Anna Felicia, Dignissima Mestra da Capela do
Real Mosteiro de São Bento da Avé-Maria da Cidade do Porto

9

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Tip. 1^o Quem vi - dis - tis

Tip. 2^o solo
Quem vi - dis - tis pas - to - res pas - to - res quem vi - dis - ti pas - to - res pas

Alt Quem vi - dis - tis

Bas. Quem vi - dis - tis

Órg.

Rab.

17

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt

Bas.

Órg.

Rab.

quem vi - dis - tis di - ci - te di - ci - te an -

to-res quem vi - dis - tis di - ci - te di - ci - te

quem vi - dis - tis di - ci - te di - ci - te

quem vi - dis - tis di - ci - te di - ci - te

p.

p.

p.

p.

23

Vno. I

p *f* *p* *f*

Vno. II

p *f* *p*

Tip. 1^o

nun-ti - a - te_ no - bis an - nun-ti - a - te_ no-bis in - te-mis quis ap - pa - ru-it quis quis ap -

Tip. 2^o

di-ci-te an - nun-ti - a - te_ no-bis in - te-mis quis ap - pa - ru-it quis quis ap

Alt

p

di - ci - te an - nun - ti - a - te no-bis in - te-mis quis ap - pa - ru-it quis quis ap

Bas.

di-ci-te an - nun - ti - a - te no-bis in - te-mis quis ap - pa - ru-it quis quis ap

Órg.

Rab.

30

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt

Bas.

Órg.

Rab.

pa - ru - it quem vi - dis - tis

pa - ru - it quem vi - dis - tis quem vi - dis - tis pas

pa - ru - it quem vi - dis - tis pas - to - res pas - to - res quem vi - dis - tis

pa - ru - it quem vi - dis - tis

Detailed description of the musical score: The score is for page 5, starting at measure 30. It features seven staves: Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Flute 1 (Tip. 1º), Flute 2 (Tip. 2º), Alto (Alt), Bass (Bas.), Organ (Órg.), and Cello (Rab.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The lyrics are: 'pa - ru - it quem vi - dis - tis' (repeated), 'quem vi - dis - tis quem vi - dis - tis pas', and 'pas - to - res pas - to - res quem vi - dis - tis'. The organ part has a 'solo' marking above it. The bass part has a 'solo' marking above it. The flute parts have 'solo' markings above them. The violin parts have 'solo' markings above them. The cello part has a 'solo' marking above it.

37

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt

Bas.

Órg.

Rab.

quem vi - dis - tis di - ci - te di - ci - te

to - res pas - to - res quem vi - dis - tis di - ci - te di - ci - te

quem vi - dis - tis di - ci - te di - ci - te an -

quem vi - dis - tis di - ci - te di - ci - te

44

Vno. I *p* *f*

Vno. II *p* *f*

Tip. 1^o di - ci - te an - nun - ti - a - te__ no - bis in -

Tip. 2^o di - - ci - te an - nun - ti - a - te no - bis in -

Alt nun - ti - a - te__ no - bis an - nun - ti - a - te no - bis in -

Bas. *f* di - ci - te an - nun - ti - a - te no - bis in -

Órg.

Rab.

48

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt

Bas.

Órg.

Rab.

te - mis quis ap - pa - ru - it quis quis ap - pa - ru - it

te - mis quis ap - pa - ru - it quis quis ap - pa - ru - it

te - mis quis ap - oa - ru - it quis ap - pa - ru - it

te - mis quis ap - pa - ru - it quis quis ap - pa - ru - it

p

p

p

p

p

p

p

p

Allegro 

54

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Na-tum vi - di-mus et cho-ros An-ge - lo-rum col lau - dan - - - tes

Tip. 2º

Na-tum vi - di-mus et cho-ros An-ge - lo-rum col lau- dan - - - - - - - tes

Alt

Na-tum vi - di-mus et cho-ros An-ge - lor-um col lau-dan - tes

Bas.

Na-tum vi - di-mus et cho-ros An-ge - lo-rum col lau-dan - tes

Allegro 

Órg.

flautado

Rab.

p

62

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt

Bas.

Órg.

Rab.

Do - mi num col lau - dan - - - - - tes Do - mi

Do - mi num col lau - dan - - - - - tes Do - mi -

Do - mi - num col lau - dan - tes Do - mi -

Do - mi - num col lau - dan - tes Do - mi -

69

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

num col - lau - dan - tes col lau - dan - tes col lau - da - ntes

Tip. 2º

num col lau - dan - tes col lau - dan - tes col lau - dan - tes

Alt

num col lau - dan - tes col lau - dan - tes col lau - dan - tes

Bas.

num col lau - dan - tes col lau - dan - tes col lau - dan - tes

Órg.

Rab.

76

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt

Bas.

Órg.

Rab.

Do - mi - num col lau - da - ntes Do - mi - num

— Do - mi - num col lau - da - ntes Do - mi - num

Do - mi - num col lau - dan - tes Do - mi - num

Do - mi - num col lau - dan - tes Do - mi - num

85 **Andante moderato**

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg. flautado

Rab. **Andante moderato**



91

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

Di-ci-te quid nam vi - dis - tis

98

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

di-ci-te quid nam vi - dis - tis et a-nun-ti - a - - - - te Chris-ti na-ti-vi-

Órg.

Rab.



104

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

ta-tem di-ci-te di - ci - te et a-nun-ti - a - - - - -

Órg.

Rab.

110

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

te_ Chris-ti na-ti-vi



116

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

ta - tem di - ci-te quid nam vi - dis - tis et a-nun-ti - a - -

122

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

- te Chris - ti na - ti - vi - ta



128

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

tem di-ci-te di-ci-te quid nam vi - dis - tis di-ci - te

134

Vno. I *p*

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

di - ci-te quid nam vi - dis - tis di - ci-te quid nam vi - dis - tis et an - nun - ti -



139

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

a - - - - te a - nun - ti - a - - - - te Chris - ti - na - ti - vi - ta -

144

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

te na - ti-vi-



149

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

ta - tem di - ci-te quid nam vi - dis - tis et an-nun-ti - a -

155

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

fp fp fp

fp fp fp

- te Chris - ti na - ti - vi - ta



161

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

tem na - ti - vi - ta

cadenza

tr

164

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

tem pas - to - res quem vi - dis - tis di - ci - te di - ci - te

Órg.

Rab.



Andante moderato

169

Vno. I

Vno. II

Tip. 2º

Alt

Glo - ri - a Pa - tri Pa - tri et fi - li - o

Glo - ri - a Pa - tri Pa - tri et fi - li - o et fi - li - o

Órg.

flautado

Andante moderato

Rab.

175

Vno. I

Vno. II

Tip. 2º

Alt

Órg.

Rab.

et spi - ri - tu - i San - - - - -

et spi - ri - tu - i San - - - - -

181

Vno. I

Vno. II

Tip. 2º

Alt

Órg.

Rab.

- cto et spi - ri - tu - i San - - - - - cto spi -

- cto et spi - ri - tu - i San - - - - - cto spi -

187

Vno. I

Vno. II

Tip. 2º

Alt

Órg.

Rab.

Subito ao sinal
Natum

ri - tu - i San - - - - - cto

ri - tu - i San - - - - - cto

cadenza

trm

cadenza

trm

Subito ao sinal
Natum

O Magnum Mysterium

4º Responsório do Natal concertado a 4 vozes, violinos, órgão e baixo

M.M. 301//3

António da Silva Leite

Andante moderato

Violino I *f p f*

Violino II *f p f*

Tiple 1º O ma - - - - - gum O ma-gnum O

Tiple 2º O ma - - - - - gum O ma-gnum O

Alto O ma - - - - - gnum

Basso O ma - - - - - gnum

Órgão

Rabecão **Andante moderato**

Oferecido à Ex.ma Snra. D. Anna Felicia, Dignissima Mestra da Capella do
Real Mosteiro de São Bento da Ave Maria da Cidade do Porto

7

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

f p

f p

ma - - - gnum mys - te - ri - um O ma - - - -

ma - - - gnum mys - te - ri - um O ma - - -

O

O

Detailed description of the musical score: The score is for page 2, starting at measure 7. It features two violins (Vno. I and II) with dynamic markings of *f p*. The two trumpets (Tip. 1º and 2º) have lyrics: "ma - - - gnum mys - te - ri - um O ma - - - -" and "ma - - - gnum mys - te - ri - um O ma - - -". The alto (Alt.) and bass (Bas.) parts have a whole note "O" at the end of the phrase. The organ (Órg.) and tuba (Rbc.) parts provide harmonic support with chords and a steady bass line.

13

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

p

p

duo

p

gnum

ma - gnum O ma - gnum O ma - gnum mys - te - ri - um O - -

ma - gnum O ma - gnum O ma - gnum mys - te - ri - um

ma - gnum

20

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

p

p

O ma - gnum O ma-gnum mys - te - ri - um ma - gnum mys

ma - - - - - gnum ma-gnum mys - te - ri - um ma - gnum mys

O ma - - - - - gnum ma-gnum mys - te - ri - um ma - gnum mys

O ma - gnum ma-gnum mys - te - ri - um ma - gnum mys

27

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

p

p

dolce duo

dolce duo

te - ri - um et ad - mi - ra - - - - -

te - ri - um et ad - mi - ra - - - - -

te - ri - um

te - ri - um

33

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

bi-le et ad-mi - ra - bi-le sa - cra - men - tum

bi-le et ad-mi - ra - bi-le sa - cra - men - tum O

et ad-mi - ra - bi-le sa - cra - men - tum O

et ad-mi - ra - - - bii-le sa - cra - men - tum

duo

duo

p

p

41

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Tip. 1º duo

O ma-gnum O_ ma-gnum mys - te - ri - um

Tip. 2º

ma-gnum O_ ma-gnum mys - te - ri - um mys - te - ri - um

Alt.

ma-gnum O_ ma-gnum mys - te - ri - um mis - te - ri - um

Bas. duo

O ma-gnum O_ ma-gnum mys - te - ri - um

Órg.

Rbc.

49

Vno. I *ff* *pp*

Vno. II *ff* *pp*

Tip. 1^o *p*
et ad - mi - ra - bi-le sa - cra - men - - -

Tip. 2^o *p*
et ad - mi - ra - bi-le sa - cra - men - - -

Alt. *p*
et ad - mi - ra - bi-le sa - cra - men - - -

Bas. *p*
et ad - mi - ra - bi-le sa - cra - men - - -

Órg.

Rbc.

57

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

- tum ad - mi - ra - - bi - le ad - mi - ra - - bi - le sa - cra

- tum et ad - mi - ra - bi - le ad - mi - ra - bi - le sa - cra

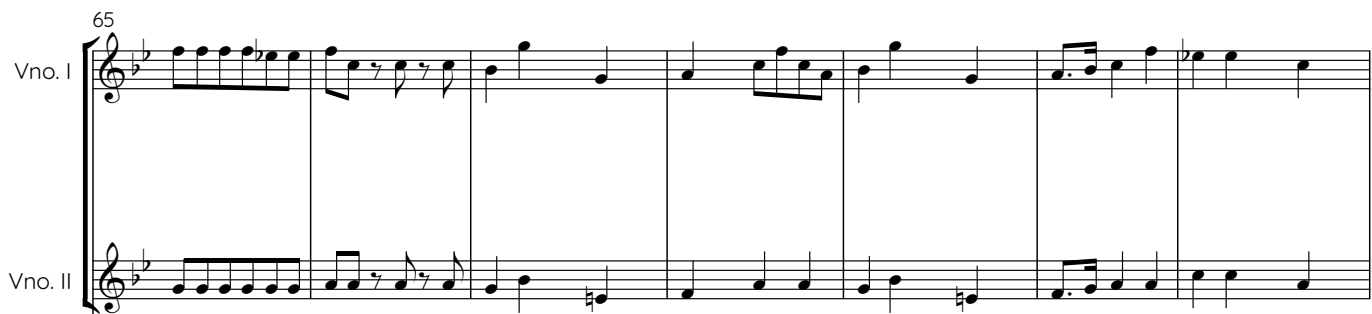
- tum et ad - mi - ra - bi - le sa - - - cra

- tum et ad - mi - ra - bi - le ad - mi - ra - - - bi - le sa - cra

65

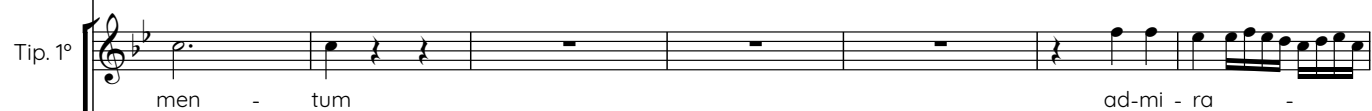
Vno. I

Vno. II



Tip. 1º

men - tum ad-mi - ra -



Tip. 2º

men - tum ad - mi - ra - - - - - bi-le ad - mi-

duo



Alt.

men - tum ad - mi - ra - - - - - bi-le et ad - mi -

duo



Bas.

men - tum et ad - mi - ra - - - - - bi - le_



Órg.



Rbc.



72

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

bi-le et ad - mi -

-ra - - - - bi-le et ad - mi -

ra - - - - bi - le et ad - mi -

et ad - mi - ra - - - -

76

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

ra - bi - le sa - - cra - men - tum

ra - bi - le sa - - cra - men - tum

ra - bi - le sa - - cra - men - tum

- bi - le sa - - cra - men - tum

81 Andantino

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

ut a - ni - ma - li - a ut a - ni - ma - li - a vi - de - - - - - rent Do - mi - num na -

Tip. 2º

ut a - ni - ma - li - a ut a - ni - ma - li - a vi - de - - - - - rent Do - mi - num na -

Alt.

ut a - ni - ma - li - a vi - de - - - - - rent Do - mi - num na -

Bas.

ut a - ni - ma - li - a vi - de - - - - - rent Do - mi - num na -

Órg.

Andantino

Rbc.

93

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

tum ja - cen - tem ja - cen-tem in pre - se - pi - o ja -

tum ja - cen - tem ja - cen - tem ja - cen-tem in pre - se - pi - o ja - cen - tem

tum ja - cen - tem ja - cen-tem in pre - se - pi - o vi - de -

tum ja - cen - tem ja - cen-tem in pre - se - pi - o vi -

101

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Tip. 1º

cen - tem ja - cen-tem in pre - se - pi - o Do - mi-num na - tum ut a - ni -

Tip. 2º

ja - cen - tem ja - cen-tem in pre - se - pi - o Do - mi-num na - tum

Alt.

- rent ja - cen-tem in pre - se - pi - o Do - mi-num na - tum

Bas.

de - rent ja - cen-tem in pre - se - pi - o Do - mi-num na - tum

Órg.

p

Rbc.

p

111

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

ma - li-a ut a-ni - ma - li-a vi - de - rent vi - de - rent Do - mi-num na - tum ja-

Tip. 2^o

ut a-ni - ma - li-a ut a-ni - ma - li-a vi - de - rent Do - mi-num na - tum ja-

Alt.

ut a-ni - ma - li-a vi - de - rent Do - mi-num na - tum ja-

Bas.

ut a-ni - ma - li-a vi - de - rent Do - mi-num na - tum ja-

Órg.

Rbc.

The musical score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of ten measures. The vocal parts (Tip. 1º, Tip. 2º, Alt., and Bas.) enter in measure 111 with the lyrics 'ma - li-a ut a-ni - ma - li-a vi - de - rent vi - de - rent Do - mi-num na - tum ja-'. The instrumental parts (Vno. I, Vno. II, Órg., and Rbc.) provide accompaniment throughout the passage. Dynamics such as *sfz* (sforzando) are indicated at the end of several vocal lines.

122

Vno. I

Vno. II

p

p

Tip. 1º

cen - tem ja - cen - tem ja - cen - tem in pre - se - pi - o ja - ce - - - - -

duo

Tip. 2º

cen - tem ja - cen - tem ja - cen - tem in pre - se - pi - o ja - cen - - - - -

duo

Alt.

cen - tem ja - cen - tem ja - cen - tem in pre - se - pi - o

Bas.

cen - tem ja - cen - tem ja - cen - tem in pre - se - pi - o

Órg.

Rbc.

130

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

tem in pre - se - pi -

ja - cen - tem in pre - se - pi -

ja - cen - - - tem in pre - se - pi -

138

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

p

o Do - mi-num na - tum ja - cen - - - tem in pre

Tip. 2º

p

o Do - mi-num na - tum *solo* ja- cen - - - - - - - - - tem in pre

Alt.

p

o Do - mi-num na - tum ja - cen-tem in pre

Bas.

p

o Do - mi-num na - tum ja - cen-tem in pre

Órg.

Rbc.

147

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

se - - pi - o ja - cen - -

se - - pi - o ja - cen - - - - -

se - - pi - o ja - cen - - - - -

se - - pi - o ja -

152

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°

Tip. 2°

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

- tem in pre - se - - pi - o in pre - se - pi - o

- tem in pre - se - - pi - o in pre - se - pi - o

- tem in pre - se - pi - o in pre - se - pi - o

cen-tem in pre - se - pi - o in pre - se - pi - o

p

p

p

p



160 Allegreto

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Be - a - ta Be-a-ta Vir - go cu - jus vis-ce-ra

Tip. 2º

Be - a - ta Be-a-ta Vir - go Be-a-ta cu - jus vis-ce-ra

Alt.

Be - a - ta Be-a-ta Vir - go Be - a - ta cu - jus vis-ce-ra

Bas.

Be - a - ta Be-a-ta Vir - go cu - jus vis-ce-ra

Órg.

Allegreto



Rbc.

171

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

me - ru - e - tum por - ta - re por - ta - re Do-mi-num Chris - tum por

duo

Tip. 2º

me - ru - e - tum por - ta - re por - ta - re Do-mi-num Chris-tum por

duo

Alt.

me - ru - e - tum por - ta - re por - ta - re por - ta - re Do-mi-num Chris - tum

Bas.

me - ru - e - tum por - ta - re por - ta - re Do-mi-num Chris - tum

Órg.

Rbc.

181

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

ta - - - - - re Do-mi-num Do-mi-num Chris -

ta - - - - - re Do-mi-num Do-mi-num Chris -

por - ta - - re Do-mi-num Do-mi-num Chris -

por - ta - - re Do-mi-num Do-mi-num Chris -

191

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rbc.

tum Do - mi-num Do - mi-num Chris - - - tum

tum Do - mi-num Do - mi-num Chris - - - tum

tum Do - mi-num Do - mi-num Chris - - - tum

tum Do - mi-num Do - mi-num Chris - - - tum

Verso a duo

199 **Adagio**

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rbc.

Adagio



206

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rbc.

p

p

A - ve Ma - ri - a

p

212

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rbc.

gra - ti-a ple - na Do-mi-nus

A - ve Ma - ri - a gra - ti-a ple - na Do-mi-nus



218

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rbc.

te-cum Do - - mi-nus te-cum be-ne - di - cta tu in mu-li-

te-cum Do - - mi - nus te-cum

225

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Órg.

Rbc.

e - ri-bus be-ne. di - cta tu in - mu-li - e - ri-bus in - mu - li - e - ri-bus et
 be - ne - di - cta tu in - mu-li - e - ri-bus in - mu - li - e - ri-bus



232

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Órg.

Rbc.

be - ne - di - ctus et be - ne - ti - ctus fru-ctus ven - - -
 et be - ne - ti - ctus fru-ctus ven - - -

238

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Órg.

Rbc.

- - - tris fru-ctus ve-tris tu - - i et be - ne - di-ctus fru - ctus ven-tris fru-ctus

- - - tris fru-ctus ve-tris tu - - i et be - ne - di-ctus fru - ctus ven-tris fru-ctus



244

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Órg.

Rbc.

ven-tris tu - i A - ve

ven-tris tu - i

250

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

A - ve Ma - ri - a gra - ti-a ple - na

Tip. 2^o

A - ve A - ve Ma -

Órg.

Rbc.

257

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Do-mi-nus te-cum Do -

Tip. 2^o

ri - a gra - ti-a ple - na Do-mi-nus te-cum Do - - -

Órg.

Rbc.

264

Vno. I *fp*

Vno. II *fp*

Tip. 1^o
- mi-nus te-cum be-ne - di - cta tu in - mu-li -

Tip. 2^o
- mi-nus te-cum be-ne - di - cta tu in - mu-li - e - ri-bus tu in- mu-li -

Órg.

Rbc.

271

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o
- e - - - ri - bus in - mu - li - e - ri-bus et be - ne - di - ctus et

Tip. 2^o
- e - - - ri - bus in - mu - li - e - ri-bus et

Órg.

Rbc.

277

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rbc.

be - ne - di - ctus fru-ctus ven - - - - -

be - ne - di - ctus fru-ctus ven - - - - -



283

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rbc.

- - - tris fru-ctus ven-tris tu - - - i et be - ne - di-ctus fru - ctus ven-tris fru-ctus

- - - tris fru-ctus ven-tris tu - - - i et be - ne - di-ctus fru - ctus ven-tris fru-ctus

p

p

289

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

ven - tris_ tu - i fru - ctus

Tip. 2º

ven - tris_ tu - i fru - ctus

Órg.

Rbc.



292

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

cadenza

Adagio

ven - tris fru ctus ven - tris tu

cadenza

Tip. 2º

ven - tris fru ctus ven - tris tu

Órg.

Rbc.

293 Al segno 

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rbc.

Al segno 

296

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Glo - - - ri-a Pa - tri et fi - li - o Pa - tri et fi - li - o et spi -

Órg.

Rbc.



304

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

ri - tu-i spi - ri - tu-i San - - - - -

Órg.

Rbc.

309

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rbc.

cto spi -



314

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rbc.

Al segno

ri - tu - i san - cto

Al segno

Sancta et Immaculata virginitas

6º Responsório do Natal concertado a 4 vozes com violinos e órgão

M.M. 301//7

António da Silva Leite

1794

Andante moderato

Violino I
stacato

Violino II
stacato

Soprano 1º
San - - -

Órgão
stacato

Rabecção
stacato

Andante moderato

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º
cadenza
cta San - - -

Órg.
stacato

Rab.
stacato

Oferecido à E.ma. Snra. D. Anna Felicia, Digníssima Mestra da Capela do
Real Mosteiro de São Bento da Ave Maria da Cidade do Porto

13

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

- - cta et im-ma-cu - la - ta im- ma - cu - la - -



19

Allegreto

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

- ta vir - gi - ni - tas qui - bus te - lau - di - bus e - fe - ram nes - ci - o

Allegreto

26

Vno. I *p*

Vno. II

Tip. 1º

e - fe-ram nes - ci - o nes-ci-o nes-ci-o

Órg. *p*

Rab. *p*



33

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

qui - bus qui bus te lau - - - - -

Órg.

Rab.

39

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

di-bus



45

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

Andante moderato

p

p

cresc.

e - fe - ram nes - - - - - ci - o San -

p

Andante moderato

52

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

cadenza

p cresc.

cta San



57

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

cta et im-ma-cu - la - ta im- ma - cu

Allegreto

63

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

la - - - ta vir-gi-ni - tas qui - bus te - lau - di-bus e - fe-ram nes - ci -

Allegreto



70

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

o e - fe-ram nes - ci - o nes - ci-o qui - bus te

p

78

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

lau - - - - -



84

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

p cresc.

di-bus e - fe - ram nes -

91 dolce

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

ci - o nes-ci-o nes-ci-o qui bus te lau -



99

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

106

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

- - di-bus e - fe-ram nes - ci-o nes - ci - o qui-bus te



114

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

lau - di-bus te lau - di-bus e - fe-ram nes - ci - o nes - ci - o

119

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

nes - - - - - ci - o

Órg.

Rab.

125 **Allegro moderato**

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

pp

pp

pp

pp

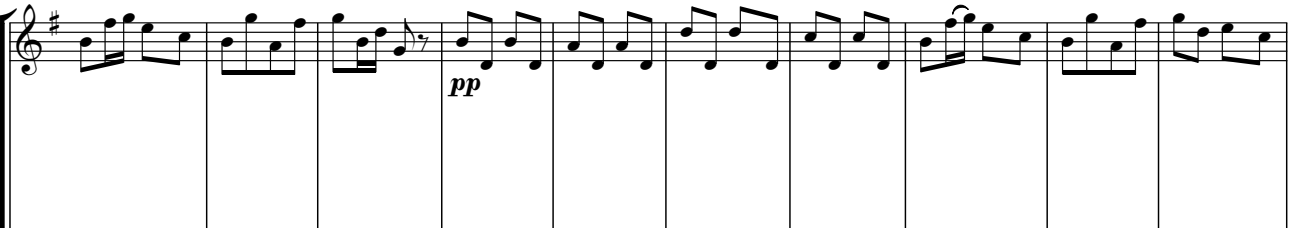
Qui-a quemcoe - li quem coe-li ca-pe-re non po - te - rant tu - o gre - mi


Qui-a quemcoe - li quem coe-li ca-pe-re non po - te - rant tu - o gre - mi - o con-tu - lis -

Qui-a quemcoe - li quem coe-li ca-pe-re non po - te - rant tu - o gre - mi - o con-tu - lis -

Allegro moderato

135

Vno. I 

Vno. II 

Tip. 1º 
 o con-tu - lis - ti tu - o gre - mi - o con-tu - lis - ti con-tu-

Tip. 2º 
 o con-tu - lis - ti tu - o gre - mi - o con-tu - lis - ti con-tu-

Alt. 
 ti con-tu - lis - ti tu - o gre - mi - o con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu-

Bas. 
 te con-tu - lis - ti tu - o gre - mi - o con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu-

Órg. 

Rab. 

145

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

lis - - ti con - tu - lis - - - - - ti

Tip. 2º

lis - - ti con - tu - lis - - - - - ti

Alt.

lis - - ti con - tu - lis - - - - - ti

Bas.

lis - - ti con - tu - lis - - - - - ti

Órg.

Rab.

150

Vno. I

Vno. II

The first system of the score contains two staves for Violin I and Violin II. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Violin I part begins with a sixteenth-note scale-like figure in the first measure, followed by eighth-note chords. The Violin II part follows a similar pattern with a lower register. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Tip. 1º

The staff for the first Trumpet (Tip. 1º) is in treble clef with a key signature of one sharp. It contains a whole rest for the entire duration of the system, indicating the instrument is silent.

Tip. 2º

The staff for the second Trumpet (Tip. 2º) is in treble clef with a key signature of one sharp. It contains a whole rest for the entire duration of the system.

Alt.

The staff for the Alto (Alt.) is in treble clef with a key signature of one sharp. It contains a whole rest for the entire duration of the system.

Bas.

The staff for the Bass (Bas.) is in bass clef with a key signature of one sharp. It contains a whole rest for the entire duration of the system.

Órg.

The Organ (Órg.) part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The right hand plays chords and a melodic line, while the left hand plays a steady bass line of eighth notes.

Rab.

The Cello (Rab.) part is in bass clef with a key signature of one sharp. It plays a steady bass line of eighth notes, mirroring the Organ's left hand.

Allegro

158

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Qui-a quem coe - li quem coe-li ca - pe-re non po - te - rant non non non

Tip. 2º

Qui-a quem coe - li quem coe-li ca - pe-re non po - te - rant non non non

Alt.

Qui-a quem coe - li quem coe-li ca - pe-re non po - te - rant non non non

Bas.

Qui-a quem coe - li quem coe-li ca - pe-re non po - te - rant non non non

Órg.

Allegro

Rab.

166

Vno. I

Vno. II *dolce*

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

po - te - rant tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti

po - te - rant tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti

po - te - rant tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti con - tu - lis - ti tu - o gre - mi

po - te - rant tu - o gre - mi - o gre - mi - o con - tu - li - ti tu - o gre - mi

177

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º
tu - o gre - mi - o con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu - lis - -

Tip. 2º
tu - o gre - mi - o con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu - lis - -

Alt.
o con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu - lis - -

Bas.
o gre - mi - o con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu - lis - -

Órg.

Rab.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 177, features seven staves. The top two staves are for Violins I and II, both in G major and 4/4 time, playing a rhythmic melody of eighth and sixteenth notes. The next three staves are vocal parts: Tenor 1, Tenor 2, and Alto, all in G major. They sing the lyrics 'tu - o gre - mi - o con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu - lis - -'. The Bass staff is in G major and 4/4 time, with lyrics 'o gre - mi - o con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu - lis - -'. The Organ and Cello/Double Bass staves are at the bottom, providing harmonic support with chords and a steady bass line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

185

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

- - ti

- - ti

- - ti

- - ti

Allegro

195

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Qui-a quem coe - li quem coe-li ca-pe - re non po - te - rant non non non

Tip. 2º

Qui-a quem coe - li quem coe-li ca-pe - re non po - te - rant non non non

Alt.

Qui-a quem coe - li quem coe-li ca-pe - re non po - te - rant non non non

Bas.

Qui-a quem coe - li quem coe-li ca-pe - re non po - te - rant non non non

Órg.

Allegro

Rab.

203

Vno. I

Vno. II *dolce*

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

po - te - rant tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti

po - te - rant tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti

po - te - rant tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti con - tu - lis - ti tu - o gre - mi

po - te - rant tu - o gre - mi - o gre - mi - o con - tu - li - ti tu - o gre - mi

214

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º
tu - o gre - mi - o con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu - lis - -

Tip. 2º
tu - o gre - mi - o con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu - lis - -

Alt.
o con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu - lis - -

Bas.
o gre - mi - o con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu - lis - -

Órg.

Rab.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 21, starting at measure 214. The score is for a full orchestra and choir. It features seven staves: Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Flute I (Tip. 1º), Flute II (Tip. 2º), Alto (Alt.), Bass (Bas.), Organ (Órg.), and Cello/Double Bass (Rab.). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal parts (Flutes, Alto, Bass) have lyrics in Italian: 'tu - o gre - mi - o con-tu - lis - ti con-tu - lis - ti con-tu - lis - -'. The instrumental parts include various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the violins and organ, and steady eighth-note accompaniment in the cello/bass.

222

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

- - ti

- - ti

- - ti

- - ti

232 Adagio

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Tip. 2º
Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i spi - ri - tu - i

Alt.
Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i spi - ri - tu - i

Órg.

Rab. Adagio



Al segno

239

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Tip. 2º
San - - - - - cto

Alt.
San - - - - - cto

Órg. Al segno

Rab. Al segno

Verso a solo com expressão

246 **Adagio**

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

p

p

Adagio



253

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

p

Be - ne-di-cta tu in mu - li -

260

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

fp

fp

- e - ri - bus in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus fru-ctus ven - tris fru-ctus



266

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

fp

ven - tris tu - i fru - ctus fru-ctus ven - - - -

271

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.



275

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

tris tu - i

280

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

Be - ne-di - cta tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris fru - ctus



286

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

ven - tris tu - i

291

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.



297

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

Be - ne-di-cta tu in mu - li - e - ri-bus in mu - li - e - ri-bus et

303

Vno. I *fp*

Vno. II *fp*

Tip. 1º
be - ne - di - ctus fru - ctus fru - ctus ven - tris

Órg.

Rab.



309

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º
tu - i be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne -

Órg.

Rab.

315

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

di - ctus be - ne - di - ctus fru - ctus ven -



320

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

323

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

tris fru-ctus ven-tris tu - i



328

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

be - ne-di - cta. tu in mu - li - e - ri-bus et be-ne - di - ctus fru-ctus ve - tris fru-ctus

334

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

ven



338

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

trus_ tu - - - i fru - ctus

342

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

cadenza

ven

Detailed description: This block contains the musical score for measures 342 and 343. It consists of five staves. The Violin I and Violin II staves have whole notes with fermatas. The Flute 1 staff has a complex cadenza with many sixteenth notes, followed by the lyrics 'ven'. The Organ and Bass staves have whole notes with fermatas.



343

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

tris_ tu - is

Detailed description: This block contains the musical score for measures 343, 344, and 345. It consists of five staves. The Violin I and Violin II staves have whole notes with fermatas in measure 343, followed by eighth notes in measures 344 and 345. The Flute 1 staff has a complex cadenza in measure 343, followed by the lyrics 'tris_ tu - is' and rests in measures 344 and 345. The Organ and Bass staves have whole notes with fermatas in measure 343, followed by eighth notes in measures 344 and 345.

346

Vno. I *ff*

Vno. II

Tip. 1º

Órg.

Rab.

Al segno

Breve Te Deum para as Matinas do Nascimento do menino Deus

a 4 vozes com violinos, órgão alternando com o coro

M.M. 1034

António da Silva Leite

1794

The musical score is written for Violino I, Violino II, Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Baixo, Órgão, and Rabecão. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The lyrics are: Te Do - mi num con-fi - te - mur con-fi - te - mur. The score includes staves for each instrument and voice part, with lyrics written below the vocal staves. The Órgão part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The Rabecão part is written in a bass clef.

Composto e oferecido à Exma. Snra. D. Anna Felicia,
digníssima Maestra da Capela do Real Mosteiro de São Bento da Avé Maria

12

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

f

f

solo

Ti - bi om - nes An - ge - li ti - bi om - nes An - ge - li om - nes om - nes An - ge - li ti - bi_ coe - li et

Ti - bi om - nes An - ge - li om - nes_om - nes An - ge - li ti - bi

Ti - bi om - nes_om - nes An - ge - li ti - bi

Ti - bi om - nes om - nes An - ge - li ti - bi

20

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Org.

Rab.

u - ni - ver-sae u - ni - ver - sae po - tes - ta - - - tes

coe - li et u - ni - ver - sae u - ni - ver-sae po-tes - ta - - - tes

coe - li et u - ni - ver - sae_ u - ni - ver-sae po-tes - ta - - - tes

coe - li et u - ni - ver - sae u - ni - ver-sae po-tes - ta - - - tes

Detailed description of the musical score: The score is for page 20 and consists of seven staves. The top two staves are for Violins I and II (Vno. I and Vno. II). The next three staves are for vocal parts: Tenor 1 (Tip. 1º), Tenor 2 (Tip. 2º), and Alto (Alt.). The fourth staff is for Bass (Bas.). The fifth and sixth staves are for Organ (Org.), with a grand brace on the left. The seventh staff is for Cello/Double Bass (Rab.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Latin and are repeated across the vocal parts. The organ part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand.

28

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

San - - - - - ctus

San - - - - - ctus

San - - - - - ctus

San - - - - - ctus

35

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

San - ctus Do - mi - nus De - us Do - mi -

San - ctus Do - mi - nus De - us Do - mi -

San - ctus Do - mi - nus De - us Do - mi -

San - ctus Do - mi - nus De - us Do - mi -

42

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

nus De - - us De - us Sa - ba - oth

nus De - - us De - us Sa - ba - oth

nus De - - us De - us Sa - ba - oth

nus De - - us De - us Sa - ba - oth

48

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Org.

Rab.

Te glori - o - sus A - pos - to - lo - rum A - pos - to - lo - rum cho - rus

Te glori - o - - - - sus A - pos - to - lo - rum cho - rus

Te glori - o - - - - sus A - pos - to - lo - rum A - pos - to - lo - rum cho - rus

Te glori - o - sus a - pos - to - lo - rum cho rus

Detailed description: This is a page of a musical score, page 48. It features seven staves. The top two staves are for Violins I and II (Vno. I and Vno. II). The next three staves are for Treble Clef instruments: Flute 1 (Tip. 1º), Flute 2 (Tip. 2º), and Alto (Alt.). The fourth staff is for Bass (Bas.). The fifth staff is for Organ (Org.), with a grand staff (treble and bass clefs). The sixth staff is for Cello/Double Bass (Rab.). The music is in 2/4 time and B-flat major. The vocal parts (Tip. 1º, Tip. 2º, Alt., Bas.) have lyrics in Italian. The organ and cello/double bass parts provide harmonic support.

59

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Te mar - tyrum Te mar - tyrum can-di - da - tus can-di - da - tus lau -

Tip. 2^o

Te mar - tyrum can-di - da - tus can-di - da - tus

Alt.

Te mar - tyrum can-di - da - tus

Bas.

Te mar - tyrum can-di - da - tus

Órg.

Rab.

67

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

f

f

dat ex - er - ci - tus Lau - - - dat ex - er - ci - tus

laudat ex - er - ci - tus lau - - - dat ex - er - ci - tus

laudat ex - er - ci - tus lau - - - dat ex - er - ci - tus

laudat ex - er - ci - tus lau - - - dat ex - er - ci - tus

75

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

Pa - trem im-men-sae ma-jes - ta - - - - - tis

Pa - - trem im-men-sae ma-jes - ta - - - - - tis

Pa - trem im-men-sae ma-jes - ta - - - - - tis

Pa - - trem im-men-sae ma-jes - ta - - - - - tis

Detailed description of the musical score: The score consists of seven staves. Vno. I and Vno. II are violin parts. Tip. 1^o and Tip. 2^o are trumpet parts with lyrics. Alt. is the alto voice part with lyrics. Bas. is the bass voice part with lyrics. Órg. is the organ part. Rab. is the basso continuo part. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are 'Pa - trem im-men-sae ma-jes - ta - - - - - tis'.

85

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

San - - ctum san-ctum quo - - que san-ctum quo - que pa -

San - - ctum quo - - que san-ctum quo - que pa -

San - - ctum san-ctum quo - - que san-ctum quo - que pa -

San - - ctum san-ctum quo - - que san-ctum quo - que pa -

Detailed description: This is a page of a musical score, page 85. It features seven staves. The top two staves are for Violins I and II. The next three staves are for Treble Clef instruments: Tip. 1º, Tip. 2º, and Alto. The fourth staff is for Bass. The fifth and sixth staves are for Organ. The seventh staff is for Cello/Double Bass. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are in Latin: "San - - ctum san-ctum quo - - que san-ctum quo - que pa -". The lyrics are distributed across the vocal and instrumental parts. The organ part consists of chords and arpeggiated figures. The bass and cello parts provide a steady accompaniment.

90

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

ra - cli-tum pa - ra - cli - tum spi - - - ri - tum

Tip. 2º

ra - cli - tum pa - ra - cli - tum spi - - - ri - tum

Alt.

ra - cli-tum pa - ra - cli - tum spi - - - ri - tum

Bas.

ra - cli-tum pa - ra - cli - tum spi - - - ri - tum

Órg.

Rab.

96

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

Tu Pa - tris Pa - tris sem-pi - ter - - - - nus sem pi -

Tu Pa - tris tu Pa - - tris sem pi - ternus

Tu Pa - tris tu Pa - - tris sem pi - ternus

Tu Pa - tris Pa - tris Tu Patris sem - pi-ternus

105

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°

Tip. 2°

Alt.

Bas.

Org.

Rab.

- ter - - - - - nus es fi - li - us

tu Pa - - tris sem - pi - ter - nus es fi - - li - us

tu Pa - - tris sem - pi - ter - nus es fi - - li - us

tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us

tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us

112

Vno. I *dolce*

Vno. II *dolce*

Tip. 1^o
 Tu de - vi-cto mor - tis a - cu - le - o a - pe - ru - is - ti creden - ti -

Tip. 2^o
 Tu de - vi-cto mor - tis a - cu - le - o a - pe - ru - is - - ti cre - den - ti -

Alt.
 Tu de - vi-cto mor - tis a - cu - le - o a - pe - ru - is - - ti creden - ti -

Bas.
 Tu de - vi-cto mor - tis a - cu - le - o a - pe - ru - is - ti creden - ti -

Órg.

Rab.

120

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

bus creden - ti - bus re - - - - gna coe - lo - rum

bus cre - den - ti - bus re - - - - gna coe - lo - rum

bus creden - ti - bus re - gna_____ coe - lo - rum

bus creden - ti - bus re - - - - gna coe - lo - rum

128 **Andante**

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º
Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus

Tip. 2º
Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus

Alt.
Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus

Bas.
Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus

Órg.

Rab.
Andante

Detailed description: This page of a musical score, numbered 128, is marked 'Andante'. It features seven staves. The first two staves are for Violins I and II. The next two staves are for Tenors 1 and 2, with lyrics 'Ju - dex cre - de - ris es - se ven - tu - rus' written below them. The fifth staff is for Alto, also with the same lyrics. The sixth staff is for Bass, with the same lyrics. The seventh staff is for Organ, showing a complex chordal accompaniment. The eighth staff is for Cello/Double Bass, marked 'Andante'.

134 Adagio

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

pp

pp

pp

pp

Te er - go que su - mus que su - mus tu - is fa - - mu-li

Te er - go que su - mus que su - mus tu - is fa - - mu-li

Te er - go que su - mus tu - is fa - mu-li

Te er - go que su - mus tu - is fa - mu-lis

Adagio

142

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

sub - ve - ni quos pre-ti-o-so san - gui - ne pre-ti-o-so - san - - -

sub - ve - ni quos pre-ti-o-sa san-gui-ne quos pre-ti-o-sa san -

sub - ve - ni quos pre-ti-o-sa san-gui-ne quos pre-ti-o-sa san -

sub - ve - ni quos pre-ti-o-so

149

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

gui - ne re - - - - de -

gui - ne re - - - - - - - - de -

gui - ne re - - - -

san - gui - ne re - - - - - - - - de -

pp

pp

pp

154

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Org.

Rab.

p

p

mis - - ti re - - - de - mis - - ti

mis - - ti re - - - de - mis - ti

de - mis - ti re - de - mis - - ti

mis - - ti re - de - mis - - ti

161

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

Sal - vum fac sal - vum fac po-pu-lum tu-um Do - mi ne po-pu-lum tu-um Do - mi - ne et

Sa - vum fac po-pu-lum tu-um Do - mi - ne po-pu-lum tu-um Do - mi - ne

Sal - vum fac sal - vum fac

Sal-vum fac sa - vum fac sal - vum fac po-pu-lum tu-um Do - mi - ne

Detailed description of the musical score: The score is for measures 161-168. It features eight staves: Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Flute 1 (Tip. 1º), Flute 2 (Tip. 2º), Alto (Alt.), Bass (Bas.), Organ (Órg.), and Cello (Rab.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The lyrics are: 'Sal - vum fac sal - vum fac po-pu-lum tu-um Do - mi ne po-pu-lum tu-um Do - mi - ne et'. The Flute 1 part has the lyrics: 'Sal - vum fac sal - vum fac po-pu-lum tu-um Do - mi - ne po-pu-lum tu-um Do - mi - ne'. The Alto part has the lyrics: 'Sal - vum fac sal - vum fac'. The Bass part has the lyrics: 'Sal-vum fac sa - vum fac sal - vum fac po-pu-lum tu-um Do - mi - ne'. The Organ and Cello parts provide harmonic support with chords and moving lines.

169

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

be - ne - dic he - re - di - ta - ti he - re - di - ta - ti tu - - ae

et be - ne - dic he - re - di - ta - ti he - re - di - ta - ti tu - - ae

et be - ne - dic he - re - di - ta - ti he - re - di - ta - ti tu - - ae

et be - ne - dic he - re - di - ta - ti he - re - di - ta - ti tu - - ae

179

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Alt.

Bas.

Org.

Rab.

solo

p

p

p

Per sin - gu - los per sin - gu - los_ di - es be - ne - di - ci - mus be - ne - di - ci - mus te

Be - ne - di - ci - mus be - ne - di - ci - mus te

Be - ne - di - ci - mus be - ne - di - ci - mus te

Be - ne - di - ci - mus be - ne - di - ci - mus te

188 dolce

Vno. I dolce

Vno. II dolce

Tip. 1^o *p*
Di - gna - re di - gna - re Do - mi - ne di - e is - to si - ne pec - ca - -

Tip. 2^o *p*
Di - gna - re di - gna - re Do - mi - ne di - e is - to si - ne pec - ca - -

Alt.

Bas. *p cresc*
Si - ne pec - ca - - - -

Órg. *p cresc*

Rab. *p cresc*

198

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

fp fp fp fp p

fp fp fp fp p

- - - - ta nos.cus-to - di - re cus - to - di - re

-ta nos.cus-to - di - re cus - to - di - re

Si-ne pec - ca - - ta nos cus - to - di - re

- - - - ta nos cus - to - di - - - re

207

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Org.

Rab.

Fi - at mi-se-ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per

Fi - at mi-se-ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos su - per

Fi - at mi-se-ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per nos su - per

Fi - at mi-se-ri - cor - di - a tu - a Do - mi - ne su - per

pp *fp* *fp*

pp *fp* *fp*

217

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Org.

Rab.

nos quem ad - mo - dum spe - ra - vi - mus quem ad - mo - dum spe -

nos quem ad - mo - dum spe - ra - vi - mus quem ad - mo - dum spe -

nos quem ad - mo - dum spe - ra - vi - mus

nos quem ad - mo - dum spe - ra - vi - mus quem ad - mo - dum spe -

Detailed description of the musical score: The score is for measures 217-220. It features a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The instruments are Violin I, Violin II, Trumpet 1, Trumpet 2, Alto, Bass, Organ, and Trombone. The vocal parts (Trumpet 1, Trumpet 2, Alto, Bass) have lyrics: 'nos quem ad - mo - dum spe - ra - vi - mus quem ad - mo - dum spe -'. The instrumental parts provide harmonic support and texture. The Organ part is a grand staff with both treble and bass clefs. The Trombone part is in the bass clef.

221

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Org.

Rab.

ra - vi-mus spe - ra - vi-mus spe - ra - vi - mus in te

spe - ra - vi - mus in te

ra - vi-mus spe - ra - vi-mus spe - ra - vi - mus in te

227 **Allegro fugato**

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º
Non non con- fun - dar in ae- ter - num non con-fun-dar non con-fun-dar in ae- ter - num

Tip. 2º
Non non con- fun - dar non con-fun - dar in ae-ter - num

Alt.
Non non con - fun - - dar non non con

Bas.
Non non con-fun - dar non con fun-dar in ae- ter - num

Órg.

Rab.
Allegro fugato

Detailed description: This page contains a musical score for measures 227-234. The score is for a fugato section in 2/4 time, marked 'Allegro fugato'. It features seven staves: Violin I, Violin II, Tenor 1st, Tenor 2nd, Alto, Bass, Organ, and Cello/Double Bass. The vocal parts (Tenors, Alto, Bass) have lyrics in Italian. The instrumental parts (Violins, Organ, Cello) provide harmonic and rhythmic support. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The Organ part is written in grand staff notation. The Cello part is written in bass clef. The vocal parts are written in treble clef.

236

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

non con - fun - - dar in ae - ter - num non non con - fun - dar

non con - fun - dar in ae - ter - num non non con -

fun - dar non non non con - fun - dar non

non non non non con - fun - dar non non con - fun -

243

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°

Tip. 2°

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

non non con - fun - dar in ae - ter - num non con - fun - dar non con - fun - dar in ae - ter - num non non con - fun - dar dar non non non con - fun - dar in ae - ter - - - -

249

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

p

p

p

p

p

p

fun - - - - dar in ae - ter - num in

non non con - fun - - dar in ae - ter - num in

dar in ae - ter - - num in ae - ter - num

num non non con - fun - dar in ae - ter - num in

255

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º
ae - - - ter - - - - - num

Tip. 2º
ae - - - ter - - - - - num

Alt. *p*
in ae - ter - - - - - num

Bas.
ae - - - ter - - - - - num

Órg.

Rab.

Psalite Deo nostro

Dueto para se cantar na Oferenda da Missa do dia de Natal
com violinos, órgão e Basso
M.M. 343//12

António da Silva Leite
1794

Andantino

Violino I

Violino II

Tiple 1º

Tiple 2º

Órgão

Andantino

Rabecão

8

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rab.

Dedicado à Ex.ma Snra. D. Anna Felicia, Digníssima Mestra de Capela
do Real Mosteiro de São Bento da Ave Maria da Cidade do Porto

15

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rab.

pp

pp

Psa-li-te De - o nos-tro spa-li - te psa-li-te De - o nos-tro psa-li - te

psa-li-te De - o nos-tro psa-li - te

22

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rab.

p

p

psa - - - - - li - te

psa - - - - - li - te psa - li-te re - gi nos-tro psa -

28

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Órg.

Rab.

psa - li - te re - gi nos - tro psa - li - te psa - li - te psa - - -

- li - te psa - li - te re - gi nos - tro psa - li - te psa - li - te psa - - -

34

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Órg.

Rab.

39

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Órg.

Rab.

li - te psa - li - te psa - li - te De - o nos - tro psa - li -

li - te psa - li - te

44

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Órg.

Rab.

te psa - li - te De - o nos - tro psa - li - te

psa - li - te De - o nos - tro psa - li - te

48

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rab.

psa - - - - - li - te psa - - - - -

psa - - - - - li - te psa

54

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rab.

57

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°

Tip. 2°

Órg.

Rab.

p

p

- li - te psa - li - te psa - li - te re - gi nos - tro psa - li - te Re - gi

- li - te psa - li - te

psa - li - te Re - gi

63

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°

Tip. 2°

Órg.

Rab.

nos - tro psa - - - - li - te psa - li - te

nos - tro psa - - - - li - te psa - li - te

66

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Tip. 1°
psa - li - te

Tip. 2°
psa - li - te

Órg.

Rab.

71

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°
li - te

Tip. 2°
psa - i - te

Órg.

Rab.

75

Vno. I *sf* *sf*

Vno. II *sf* *sf*

Tip. 1.^o *sf* *sf*
De - o nos - tro psa - - - -

Tip. 2.^o *sf* *sf*
De - o nos - tro psa - - - -

Órg.

Rab.

77

Vno. I

Vno. II

Tip. 1.^o - - - - li - te psa - - - -

Tip. 2.^o - - - - li - te psa - - - -

Órg.

Rab.

82

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rab.

li - te re - gi no - tro

li - te re - gi nos - tro

87

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rab.

psa - - - - - li - te psa - li - te psa - - -

psa - - - - - li - te psa - li - te psa - - -

92

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°

Tip. 2°

Órg.

Rab.

li - te psa - li - te psa

li - te psa - li - te psa

96

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°

Tip. 2°

Órg.

Rab.

cadenza

psa - - - - - li-

psa - - - - - li-

tr

tr

97

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Órg.

Rab.

te psa - li - te psa - - li - te

te psa - li - te psa - - li - te

Detailed description of the musical score: The score is for measures 97-100. It features six staves: Vno. I (Violin I), Vno. II (Violin II), Tip. 1º (Trumpet 1), Tip. 2º (Trumpet 2), Órg. (Organ), and Rab. (Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are 'te psa - li - te psa - - li - te'. The organ part consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The bass part has a similar simple bass line. The trumpet parts have melodic lines with some rests. The violin parts have melodic lines with some rests.

Missa a 4 Vozes, dois violinos, Órgão e Basso

Oferecida à Excelentíssima Senhora D. Anna Felícia, Digníssima Mestra da Capella do Real Mosteiro de São Bento da Ave Maria da Cidade do Porto

António da Silva Leite

1794

Allegro com brio

Violino 1

Violino 2

Tiple 1º

Tiple 2º

Alto

Baixo

Órgão

Rabecão

Allegro com brio

6

f

Ky - ri -

Ky - ri -

Ky - ri -

Ky - ri -

f

13

dolce f dolce f

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a similar eighth-note accompaniment. The dynamics are marked *dolce* and *f* (forte).

e e_le-i-som e_le-i-son e - le - i - son e - le - i - son e_

The first vocal line features a melody with lyrics: "e e_le-i-som e_le-i-son e - le - i - son e - le - i - son e_".

e e-le-i-son e-le-i-son e - le - i - son e - le - i - son

The second vocal line features a melody with lyrics: "e e-le-i-son e-le-i-son e - le - i - son e - le - i - son".

The piano accompaniment continues with two staves. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

The piano accompaniment continues with two staves. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

18

Musical notation for the first system, measures 18-22. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a dynamic marking of *p*. The lower staff is in treble clef with the same key signature and dynamic marking. The music features a series of chords in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

Musical notation for the second system, measures 23-27. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and contains melodic lines with slurs and accents. The lower staff is in treble clef with the same key signature and contains rests.

Musical notation for the third system, measures 28-32. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and contains melodic lines with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature and contains rests.

Musical notation for the fourth system, measures 33-37. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and contains chords and melodic lines. The lower staff is in bass clef with the same key signature and contains chords.

Musical notation for the fifth system, measures 38-42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and contains chords and melodic lines. The lower staff is in bass clef with the same key signature and contains chords. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of the system.

23

Two staves of piano music. The upper staff features a melodic line with dynamics *f*, *dolce*, *f*, *dolce*, *f*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with dynamics *f*, *dolce*, *f*, *dolce*, *f*.

Vocal line in treble clef with lyrics: e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son

Two staves of piano music. The upper staff has lyrics: Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son. The lower staff continues the piano accompaniment.

Vocal line in treble clef with lyrics: le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e -

Two staves of piano music. The upper staff has lyrics: Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - . The lower staff continues the piano accompaniment.

Two staves of piano music. The upper staff features a melodic line with dynamics *f*, *dolce*, *f*, *dolce*, *f*. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with dynamics *f*, *dolce*, *f*, *dolce*, *f*.

Two staves of piano music. The upper staff has lyrics: Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - . The lower staff continues the piano accompaniment.

The first system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a melodic phrase of eighth and sixteenth notes, followed by a series of quarter and eighth notes. The lower staff is a piano accompaniment line in treble clef, providing harmonic support with chords and single notes.

e le-i-son e e le-i-

le-i-son e le-i-son e le-i-

le-i-son Ky-ri-e e le-i-

le-i-son e le-i-son e le-i-

The second system continues the musical piece. The upper staff is a vocal line, and the lower staff is a piano accompaniment line. The piano part features a more active bass line with eighth and sixteenth notes, while the vocal line continues with melodic phrases.

The third system shows the piano accompaniment line in the bass clef. It begins with a dynamic marking of *f* (forte) and continues with a melodic line in the bass register.

35

Piano accompaniment for the first system, measures 35-40. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features chords in the first two measures, followed by a melodic line starting in the third measure. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the fifth measure.

Vocal line for the first system, measures 35-40. The lyrics are: son e - le - i - son Chris_ te Chris_ te Chris te e_____ e - le - i -

Vocal line for the second system, measures 35-40. The lyrics are: son e - le - i - son Chris_ te Chris_ te Chris te e__ e____ le - i -

Vocal line for the third system, measures 35-40. The lyrics are: son e - le - i - son

Vocal line for the fourth system, measures 35-40. The lyrics are: son e - le - i - son

Piano accompaniment for the second system, measures 35-40. The music continues from the first system. A section labeled "Flautado" (ritardando) begins in the third measure, indicated by a hairpin and a fermata over the notes. The tempo slows down significantly.

Piano accompaniment for the third system, measures 35-40. The music continues from the second system, maintaining the "Flautado" effect.

41

Piano introduction for measures 41-46. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

son e - le - i - son *p* Chris-te e _____ le - i - son e _____ le - i -

son e - le - i - son *p* e - le - i - son Chris-te e - le _____ i -

Chris-te e - le - i - son *p* e - le _____ i -

Chris-te e e _____ le - i -

Piano accompaniment for measures 41-46. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a bass line with some melodic movement.

Piano accompaniment for measures 41-46. The left hand continues the bass line with melodic phrases.

48

son e - le - i - son e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

son e - le - i - son e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -

son e - le - i - son e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -

son e - le - i - son e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -

Cheio

Piano introduction for measures 53-58. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands, with some melodic flourishes in the right hand.

Vocal line 1 for measures 53-58. The lyrics are: e__le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son

Vocal line 2 for measures 53-58. The lyrics are: son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e__le-i-son e-le-i-son

Vocal line 3 for measures 53-58. The lyrics are: son e-le-i-son e__le-i-son e__le-i-son e__le-i-son e-le-i-son

Vocal line 4 for measures 53-58. The lyrics are: son e-le-i-son e-le-i-son e-le-i-son e__le-i-son e-le-i-son

Piano accompaniment for measures 53-58. The right hand features chords and melodic lines, while the left hand provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes.

Piano accompaniment for measures 53-58. The left hand continues the bass line with eighth and sixteenth notes, supporting the vocal lines.

59

p

p

Solo

e

e

Solo

e

e

e

p

p

p

p

64

Piano introduction for measures 64-68. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Vocal line for measure 64, starting with a whole rest.

Ky - ri - e

Piano accompaniment for measures 64-68, continuing the melodic and harmonic patterns from the introduction.

e - - - - e - le - i - son e - le - i - son

Ky - ri - e e - - - -

Vocal line for measures 65-68, with lyrics: le - i - son e - le - i - son Ky - ri - e e - - - -

le - i - son e - le - i - son

Ky - ri - e e - - - -

Bass vocal line for measures 64-68, with lyrics: Ky - ri - e

Ky - ri - e

Piano accompaniment for measures 64-68, concluding the piece with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Bass vocal line for measures 64-68, concluding with a final note.

69

f e - le - i -

f le - i -

f le - i -

f e - le - i -

73

Piano accompaniment for the first system, measures 73-78. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves with chords and some moving lines.

Vocal line for the first system, measures 73-78. The melody is in G major and 4/4 time, with lyrics underneath.

son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

Vocal line for the second system, measures 73-78. The melody is in G major and 4/4 time, with lyrics underneath.

son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

Vocal line for the third system, measures 73-78. The melody is in G major and 4/4 time, with lyrics underneath.

son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

Bass vocal line for the third system, measures 73-78. The melody is in G major and 4/4 time, with lyrics underneath.

son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

Piano accompaniment for the second system, measures 73-78. It consists of two staves with chords and moving lines.

Bass vocal line for the fourth system, measures 73-78. The melody is in G major and 4/4 time, with lyrics underneath.

Gloria

78 **Allegro**

Piano accompaniment for measures 78-84. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a in ex

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a

Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a

Piano accompaniment for measures 85-91. The music continues with the same rhythmic patterns and dynamics as the previous section.

Allegro
Piano accompaniment for measures 92-98. The tempo remains **Allegro**.

85

dolce *f* *f*

in-ex-cel-sis in ex cel-sis in - ex-cel-sis De_o De - o Glo - ri-

cel-sis in ex-cel-sis in ex cel-sis in - ex-cel-sis De_o De_o Glo - ri-

f
in ex - cel - sis in ex-cel-sis De - o De_o Glo - ri-

f
in - ex - cel - sis in - ex-cel-sis De - o De_o Glo - ri-

93

Piano introduction for measures 93-100. The right hand features a melodic line with a *p* dynamic marking. The left hand provides a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic marking.

Vocal line 1 with lyrics: a et in ter ra pax in ter ra pax in ter ra. The *p* dynamic marking is present.

Vocal line 2 with lyrics: a et in ter ra pax in ter ra.

Vocal line 3 with lyrics: a et in ter ra. The *p* dynamic marking is present.

Vocal line 4 with lyrics: a et in ter ra. The *p* dynamic marking is present.

Piano accompaniment for measures 93-100. The right hand is marked "Flautado" and the left hand is marked "Flautado". The *p* dynamic marking is present.

Piano accompaniment for measures 93-100. The *p* dynamic marking is present.

102

Piano introduction for measures 102-108. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

p
pax pax ho - mi-ni-bus bo - ne vo_____ lun - ta - tis

p
pax pax ho - mi-ni-bus bo - ne vo_____ lun - ta - tis

p
pax ho - mi-ni-bus bo - ne vo_____ lun - ta - tis

p
pax ho - mi-ni-bus bo - ne vo_____ lun - ta - tis

Piano accompaniment for measures 102-108. The right hand plays chords and the left hand plays a bass line with some sustained notes.

Piano accompaniment for measures 102-108. The left hand plays a bass line with some sustained notes.

110

Piano introduction for measures 110-113. The music is in D major and 4/4 time. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics are marked *p* (piano).

Vocal line 1. The lyrics are: pax pax Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a. The melody is in D major and 4/4 time.

Vocal line 2. The lyrics are: pax pax Glo - ri - a Glo - ri - a Glo - ri - a. The melody is in D major and 4/4 time.

Vocal line 3. The lyrics are: pax pax Glo - ri - a Glo - ri - a. The melody is in D major and 4/4 time.

Vocal line 4. The lyrics are: pax pax Glo - ri - a Glo - ri - a. The melody is in D major and 4/4 time.

Piano accompaniment for measures 110-113. The right hand has a melodic line, and the left hand has a supporting bass line. The dynamics are marked *p* (piano).

Piano accompaniment for measures 110-113. The left hand has a supporting bass line. The dynamics are marked *p* (piano).

119

f p *f p*

f

Glo - ri-a in-ex - cel-sis in ex - cel-sis in - ex-cel-sis De_ o

f

Glo - ri-a in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex - cel-sis in - ex-cel-sis De_ o

Glo - ri-a in ex - cel - sis in ex-cel-sis De - o

Glo - ri-a in - ex - cel - sis in - ex-cel-sis De - o

p f

p f

126

Piano accompaniment for the first system, measures 126-131. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

De - o Glo - ri - a Glo-ri-a Glo-ri-a

De - o Glo - ri - a Glo-ri-a Glo-ri-a

De - o Glo - ri - a Glo-ri-a Glo-ri-a

De - o Glo - ri - a Glo-ri-a Glo-ri-a

Piano accompaniment for the second system, measures 132-137. The right hand continues the melodic development with chords and eighth-note patterns, while the left hand maintains a consistent bass line.

Piano accompaniment for the third system, measures 138-143. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Solo Tiple 1º

22

Andante Moderato

The first system of the score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature.

An empty musical staff in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature.

The second system of the score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature, featuring a melodic line with chords and eighth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

Andante Moderato

The third system of the score consists of a single bass clef staff with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes.

142

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains six measures of music, starting with a quarter rest followed by eighth-note patterns. The lower staff is in treble clef with the same key signature, containing six measures of music, primarily consisting of eighth-note patterns.

The second system consists of two empty musical staves, both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

The third system consists of two empty musical staves, both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#), containing six measures of music identical to the first system. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing six measures of music, primarily consisting of eighth-note patterns.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#), containing six measures of music identical to the first system. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing six measures of music, primarily consisting of eighth-note patterns.

148

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and then a sixteenth-note triplet of B4, C5, and B4. This is followed by a dotted quarter note G4. The rest of the system contains several measures with quarter and eighth notes, including rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature. It features a continuous sixteenth-note triplet pattern in the first two measures, followed by quarter notes and rests.

The second system features a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. The lyrics are: "Lau- da_mus Lau- da_mus Lau-da-mus te___". The melody consists of quarter and eighth notes, with a final note held over a bar line.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of two sharps.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of two sharps.

An empty musical staff in bass clef with a key signature of two sharps.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains several measures with chords and moving lines. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The fourth system consists of a single bass staff in bass clef with a key signature of two sharps. It continues the accompaniment from the previous system with quarter and eighth notes.

162

f p

f p

a do ra-mus a do ra mus te be - ne

169

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a quarter note G4, followed by an eighth rest and a sixteenth note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note G4, an eighth rest, and a sixteenth note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The line continues with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The next measure has a quarter note G4, an eighth rest, and a sixteenth note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The final two measures each contain a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest.

The lower staff is a piano accompaniment in treble clef with the same key signature. It starts with a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, and a quarter note F4. The second measure has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter rest. The fourth measure has a quarter note G4, an eighth rest, and a sixteenth note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The fifth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The sixth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The seventh measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The eighth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The second measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The fourth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fifth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The sixth measure has a quarter note G4, an eighth rest, and a sixteenth note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The seventh measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The eighth measure has a quarter note G4, an eighth rest, and a sixteenth note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5.

di - ci - mus a - do - ra - mus glo - ri - fi - ca

The lower staff is a piano accompaniment in treble clef with the same key signature. It contains a whole rest in every measure of the system.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. It contains a whole rest in every measure of the system.

The lower staff is a piano accompaniment in bass clef with the same key signature. It contains a whole rest in every measure of the system.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a quarter note G4, an eighth rest, and a sixteenth note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a quarter note G4, an eighth rest, and a sixteenth note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The line continues with a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter rest. The next measure has an eighth rest, a sixteenth note A4, an eighth rest, a sixteenth note B4, an eighth rest, a sixteenth note C5, an eighth rest, and a sixteenth note B4. The final two measures each contain a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest.

The lower staff is a piano accompaniment in bass clef with the same key signature. It starts with a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, and a quarter note F4. The second measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter rest. The fourth measure has a quarter note G4, an eighth rest, and a sixteenth note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The fifth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The sixth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The seventh measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The eighth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. It contains a whole rest in every measure of the system.

The lower staff is a piano accompaniment in bass clef with the same key signature. It starts with a quarter note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. The second measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter rest. The fourth measure has a quarter note G4, an eighth rest, and a sixteenth note A4, then a quarter note B4, and a quarter note C5. The fifth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The sixth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The seventh measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The eighth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest.

176

Piano accompaniment for measures 176-181. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a trill in measure 180. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note chords.

Vocal line for measures 176-181. The melody includes a trill in measure 180. The lyrics "mus glo - ri - fi - ca mus" are written below the notes.

An empty treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#).

An empty treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#).

An empty bass clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#).

Piano accompaniment for measures 182-187. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line with a trill in measure 185.

Piano accompaniment for measures 182-187. The left hand plays a bass line with a trill in measure 185.

183

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of eighth-note triplets in the first two measures, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter rest. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a steady eighth-note accompaniment throughout the system.

The second system includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line begins with eighth-note triplets, followed by the lyrics "te glo glo - ri - fi - ca mus te". The piano accompaniment in the bass clef is mostly silent, indicated by a series of horizontal lines.

The third system consists of two empty staves, one in treble clef and one in bass clef, both with a key signature of two sharps. These staves are currently blank, suggesting a section where the vocal and piano parts are silent or where the notation is yet to be written.

The fourth system shows the piano accompaniment for the vocal line. It features a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line. The bass staff begins with a dotted quarter note and eighth-note triplet, followed by a steady eighth-note accompaniment. The treble staff contains chords that support the vocal melody.

190

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a melodic phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), followed by a sixteenth-note triplet (D5, E5, F#5), and then a quarter note G5. The lower staff is a piano accompaniment line in treble clef, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a series of sixteenth-note patterns.

The second system features a vocal line in treble clef with lyrics underneath. The lyrics are: "Lau- da_mus Lau- da_mus Lau-da-mus te_". The vocal line begins with a whole rest for the first three measures, then has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment line in the lower staff contains whole rests for all seven measures.

The third system consists of two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, both with a key signature of one sharp.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, continuing the melody from the first system. It starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a sixteenth-note triplet (D5, E5, F#5) and a quarter note G5. The lower staff is a piano accompaniment line in bass clef, starting with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4, followed by a series of sixteenth-note patterns.

197

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The melody continues with quarter notes C5, B4, A4, and G4, then a quarter rest. This is followed by eighth-note triplets: G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The system concludes with a quarter note G4, an eighth note A4, and an eighth note B4. The lower staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with quarter notes G4, A4, and B4, followed by a quarter rest. It then plays quarter notes C5, B4, A4, and G4, followed by eighth-note triplets: G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4, ending with a quarter note G4.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. The lyrics are: "be ne - di - ci - mus be ne di - ci - mus te a - do ra - mus a do ra mus". The melody includes a triplet of eighth notes G4-A4-B4. The lower staff is a piano accompaniment in treble clef, which is mostly empty with some rests.

The third system of music consists of two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, both with a key signature of two sharps.

The fourth system of music consists of two staves for piano accompaniment. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef, both with a key signature of two sharps. The music features chords and moving lines in both hands.

The fifth system of music consists of two staves for piano accompaniment. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef, both with a key signature of two sharps. The music continues with chords and moving lines.

205

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a quarter rest, followed by eighth-note patterns in the next two measures, and then a series of quarter and eighth notes. The lower staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with a quarter rest, followed by eighth-note patterns in the next two measures, and then a series of quarter and eighth notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note, then a triplet of eighth notes marked with a '3' above them, and continues with quarter and eighth notes. Below the notes are the lyrics: "te glo - ri - fi - ca - mus glo - ri - fi - ca - mus te glo - ri - fi - ca - mus te". The lower staff is a piano accompaniment in treble clef, which is mostly empty with some faint markings.

The third system of music consists of two staves. Both the upper and lower staves are empty, indicating that the piano accompaniment is silent for this system.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with a quarter rest, followed by eighth-note patterns in the next two measures, and then a series of quarter and eighth notes. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, starting with a quarter rest, followed by eighth-note patterns in the next two measures, and then a series of quarter and eighth notes.

212

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a rest, followed by a series of eighth-note patterns: a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. This pattern repeats four times. The fifth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The sixth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The seventh measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The lower staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a steady eighth-note accompaniment of G4, A4, B4, C5, with a quarter rest at the end of each measure.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. This is followed by a series of eighth-note patterns: a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. This pattern repeats four times. The fifth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The sixth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The seventh measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The eighth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The lower staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a steady eighth-note accompaniment of G4, A4, B4, C5, with a quarter rest at the end of each measure.

be - ne - di - ci - mus a - do - ra - mus glo - ri - fi - ca

The third system of music consists of two empty staves, one in treble clef and one in bass clef, both with a key signature of two sharps.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a rest, followed by a series of eighth-note patterns: a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. This pattern repeats four times. The fifth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The sixth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The seventh measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The eighth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment of G3, A3, B3, C4, with a quarter rest at the end of each measure.

219

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music features a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes, and rests.

The second system of music consists of a single staff in treble clef. It contains a melodic line with eighth-note patterns and rests, ending with a fermata over a whole note.

The third system of music consists of a single staff in treble clef, which is empty, indicating a rest for the instrument throughout the system.

The fourth system of music consists of a single staff in treble clef, which is empty, indicating a rest for the instrument throughout the system.

The fifth system of music consists of a single staff in bass clef, which is empty, indicating a rest for the instrument throughout the system.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

The seventh system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues the piano accompaniment from the previous system.

226

Two staves of music in G major. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Two staves of music. The upper staff is a vocal line with lyrics: "mus glo - rii fi - ca mus te glo - ri - fi". The lower staff is a piano accompaniment staff with rests.

Two empty staves, one with a treble clef and one with a bass clef, both in G major.

Two staves of music in G major. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Two staves of music in G major. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

232

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a sixteenth-note ascending scale. The lower staff is in bass clef with the same key signature, starting with a whole rest followed by a half rest. Both staves feature a forte (*f*) dynamic marking. The system concludes with a fermata over a half note in both staves.

The second system features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line begins with a sixteenth-note ascending scale, followed by a melodic phrase with a fermata. The lyrics "ca mus te glo - ri - fi" are written below the notes. The piano accompaniment consists of whole rests across the entire system.

This system contains two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, both with a key signature of two sharps.

The fourth system contains two staves for piano accompaniment. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef, both with a key signature of two sharps. The system begins with a sixteenth-note ascending scale in the treble and a corresponding bass line. The system concludes with a fermata over a half note in both staves.

237

Two vocal staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Both staves contain a single half note G4 with a fermata. The lyrics "a piacere" are written below each staff.

A vocal staff in treble clef with a key signature of two sharps. It contains a melodic line starting with a half note G4 with a fermata, followed by a series of sixteenth notes. The lyrics "ca" and "mus" are positioned at the beginning and end of the line, respectively.

An empty vocal staff in treble clef with a key signature of two sharps.

An empty vocal staff in treble clef with a key signature of two sharps.

An empty bass staff in bass clef with a key signature of two sharps.

Two staves for piano accompaniment. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef, both with a key signature of two sharps. They contain a single half note chord in the right hand and a single half note in the left hand.

Two staves for piano accompaniment. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef, both with a key signature of two sharps. They contain a single half note chord in the right hand and a single half note in the left hand. The lyrics "a piacere" are written below the lower staff.

238

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains four measures of music, each starting with a quarter rest followed by a sixteenth-note triplet of eighth notes. The lower staff is also in treble clef with the same key signature and contains four measures of a steady eighth-note accompaniment.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and contains four measures of whole rests. The lower staff is also in treble clef with the same key signature and contains four measures of whole rests.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and contains four measures of whole rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and contains four measures of whole rests.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and contains four measures of music, each starting with a quarter rest followed by a sixteenth-note triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and contains four measures of a steady eighth-note accompaniment.

242

Musical notation for the first system, measures 242-246. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth-note patterns, a quarter note, and a dotted quarter note with a fermata. The lower staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing a bass line with quarter notes and eighth-note patterns.

Two empty musical staves, both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

Two empty musical staves, both in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

Musical notation for the fourth system, measures 242-246. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#), containing a melodic line with eighth-note patterns, a quarter note, and a dotted quarter note with a fermata. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps, containing a bass line with quarter notes and eighth-note patterns.

Musical notation for the fifth system, measures 242-246. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#), containing a melodic line with eighth-note patterns, a quarter note, and a dotted quarter note with a fermata. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps, containing a bass line with quarter notes and eighth-note patterns.

247 Largo

Piano introduction for measures 247-252. The score consists of two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music begins with a half rest, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a half note. Measures 248-250 feature a half note followed by a quarter rest. Measure 251 has a half note, a quarter note, and a half note. Measure 252 ends with a half note. Dynamics *p* and *f* are indicated in measures 251 and 252 respectively.

Vocal line 1 for measures 247-252. The melody starts with a half rest, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a half note. Measures 248-250 feature a half note followed by a quarter rest. Measure 251 has a half note, a quarter note, and a half note. Measure 252 ends with a half note. Dynamics *p* and *f* are indicated in measures 251 and 252 respectively.

Gra - ti - as Gra ti - as a - gi - mus a - gi - mus ti - bi

Vocal line 2 for measures 247-252. The melody starts with a half rest, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a half note. Measures 248-250 feature a half note followed by a quarter rest. Measure 251 has a half note, a quarter note, and a half note. Measure 252 ends with a half note. Dynamics *p* and *f* are indicated in measures 251 and 252 respectively.

Gra ti - as Gra - ti - as a - gi - mus a - gi - mus ti - bi

Vocal line 3 for measures 247-252. The melody starts with a half rest, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a half note. Measures 248-250 feature a half note followed by a quarter rest. Measure 251 has a half note, a quarter note, and a half note. Measure 252 ends with a half note. Dynamics *p* and *f* are indicated in measures 251 and 252 respectively.

Gra ti - as Gra ti - as a - gi - mus ti - bi

Vocal line 4 for measures 247-252. The melody starts with a half rest, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a half note. Measures 248-250 feature a half note followed by a quarter rest. Measure 251 has a half note, a quarter note, and a half note. Measure 252 ends with a half note. Dynamics *p* and *f* are indicated in measures 251 and 252 respectively.

Gra ti - as Gra ti - as a - gi - mus ti - bi

Piano accompaniment for measures 247-252. The score consists of two staves in treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music begins with a half rest, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a half note. Measures 248-250 feature a half note followed by a quarter rest. Measure 251 has a half note, a quarter note, and a half note. Measure 252 ends with a half note.

Largo

Piano accompaniment for measures 253-258. The score consists of two staves in treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music begins with a half rest, followed by a dotted quarter note, a quarter note, and a half note. Measures 254-256 feature a half note followed by a quarter rest. Measure 257 has a half note, a quarter note, and a half note. Measure 258 ends with a half note.

253 Allegro

Prop-ter ma___ gnam Prop-ter ma___ gnam Pro___ pter ma_gnam ma___ gnam glo - ri-am

Prop-ter ma___ gnam Prop-ter ma___ gnam pro_ pter ma - gnam ma_gnam

Pro_ pter ma - gnam ma_gnam

Pro___ pter ma - gnam ma___ gnam glo - ri am

Allegro

261

p

dolce

glo - ri-am tu - am pro_ pter ma_ gnam ma_ gnam glo

glo - ri-am tu - am

glo - ri-am tu - am

glo - ri-am tu - am

268

Piano introduction for measures 268-273. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Vocal line for measures 268-273. The melody begins with a sixteenth-note run. The lyrics are: ri-am tu - am Pro - pter ma_gnam

Piano accompaniment for measures 268-273. The right hand has rests in measures 268-271, then enters with a melodic line. The lyrics are: Pro_ pter ma_ gnam ma_ gnam glo_____

Vocal line for measures 274-279. The melody consists of sustained notes. The lyrics are: Pro - pter ma - gnam

Piano accompaniment for measures 274-279. The right hand has rests, while the left hand provides a bass line. The lyrics are: Pro - pter ma - gnam glo_____

Piano introduction for measures 280-285. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Piano accompaniment for measures 280-285. The right hand has rests, while the left hand provides a bass line.

275

Piano introduction for measures 275-282. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

glo - ri - am — tu - am

— ri - am tu - am

glo - ri - am tu - am

— ri - am tu - am

Piano accompaniment for measures 275-282. The right hand continues the melodic line from the introduction, and the left hand provides a consistent eighth-note accompaniment.

Piano accompaniment for measures 275-282. The left hand continues the eighth-note accompaniment from the introduction.

Duo (Tiple 2º e Alto)

283 **Allegretto**

f *dolce* *f* *dolce*

f *dolce* *f*

Solo

Do-mi-ne De-us Rex cae les-tis Rex cae-les-tis De-us

Allegretto

293

Piano accompaniment for measures 293-300. The music is in G major and 4/4 time. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) and *dolce* (softly).

Vocal line for the phrase "Pa-ter om-ni-po-tens". The melody begins with a triplet of eighth notes. The lyrics are: Pa-ter om-ni-po-tens.

Solo vocal line for the phrase "Solo Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-te". The melody is more melodic and features a triplet. The lyrics are: Solo Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-te.

Piano accompaniment for measures 301-308. The music continues with the same complex rhythmic patterns as the first system, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte).

302

Two staves of piano accompaniment. The upper staff begins with a *dolce* marking and a treble clef. The lower staff begins with a *dolce* marking and a treble clef. Both staves feature a melodic line with various dynamics, including a *f* (forte) marking in the middle. The music is in a key with one sharp (F#).

Two staves for a vocal line. The upper staff has a treble clef and contains the lyrics "Do-mi-ne" at the end of the phrase. The lower staff is empty. The music is in a key with one sharp (F#).

Two staves for a vocal line with lyrics. The upper staff has a treble clef and contains the lyrics "u-ni ge-ni-te Je su Chris-te Do-mi-ne". The lower staff is empty. The music is in a key with one sharp (F#).

Two staves of piano accompaniment. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in a key with one sharp (F#).

311

f *dolce* *f* *p* *p*

f *dolce* *f* *p* *p*

De - us Ag - nus De - i Ag - nus De - i fi - li - us

De - us Ag - nus De - i Ag - nus De - i fi - li - us

320

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a series of eighth notes, followed by a sixteenth-note run, and then a series of quarter notes. The lower staff is in treble clef with the same key signature, featuring a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter rest.

The first vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp. The lyrics "Pa tris Rex cae - les - tis" are written below the staff. The melody starts with a quarter note, followed by a sixteenth-note run, and then a series of quarter notes. There are two fermatas over the notes for "Pa" and "tris".

The second vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp. The lyrics "Pa tris Rex cae - les - tis" are written below the staff. The melody continues from the first system, starting with a quarter note, followed by a sixteenth-note run, and then a series of quarter notes. There are two fermatas over the notes for "Pa" and "tris".

The second system of piano accompaniment consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp, featuring a series of chords and some sixteenth-note runs. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a series of chords and some sixteenth-note runs.

The third system of piano accompaniment consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp, featuring a series of chords and some sixteenth-note runs. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a series of chords and some sixteenth-note runs.

329

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a melodic line in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with a similar rhythmic pattern. The music is characterized by frequent accidentals and a complex, flowing texture.

Je-su Chris-te Ag-nus De-i fi - li-us Pa

The second system features a vocal line in treble clef. The lyrics are written below the notes. The melody is simple and follows the text. The first staff of this system is followed by a blank staff, likely for a second voice part.

Je-su Chris-te Ag-nus De-i fi - li-us Pa

The third system continues the vocal line from the previous system. The lyrics are repeated. The melody remains consistent with the previous system. The first staff of this system is followed by a blank staff, likely for a second voice part.

The fourth system consists of two staves for piano accompaniment. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent accidentals. The texture is dense and intricate.

The fifth system continues the piano accompaniment from the previous system. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music maintains its complex, flowing character with frequent accidentals and a dense texture.

338

Two staves of piano introduction. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and occasional rests. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and rests.

First vocal line in treble clef. The melody is simple and carries the lyrics. The lyrics are: tris Rex cae - les - tis Je-su Chris-te Ag-nus.

Second vocal line in treble clef. The melody is simple and carries the lyrics. The lyrics are: tris Rex cae - les - tis Je-su Chris-te Ag-nus.

Piano accompaniment for the vocal parts, consisting of two staves. The right hand has chords and melodic fragments, while the left hand has a steady bass line.

347

3 3

De-i fi-li-us fi-li-us Pa-tris

De-i fi-li-us fi-li-us Pa-tris

356

Musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The lyrics "a piacere" are written below the bottom staff.

Musical score for a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp. The lyrics "fi - li-us Pa" are written below the staff. A "Cadenza" section is indicated above the staff, featuring a complex melodic line with many sixteenth notes. The section ends with a fermata and a double accent mark.

Musical score for a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp. The lyrics "fi - li-us Pa" are written below the staff. A "Cadenza" section is indicated above the staff, featuring a complex melodic line with many sixteenth notes. The section ends with a fermata and a double accent mark.

Musical score for two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Musical score for a bass line in bass clef with a key signature of one sharp. The lyrics "a piacere" are written below the staff. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

359

Two staves of music in G major. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 360. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Vocal staff for the first voice. It begins with a whole rest in measure 359, followed by a series of whole rests through measure 364. The word "tris" is written below the staff in measure 359.

Vocal staff for the second voice. It begins with a whole rest in measure 359, followed by a series of whole rests through measure 364. The word "tris" is written below the staff in measure 359.

Piano accompaniment for the piece. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a bass line with eighth and sixteenth notes. The piece concludes in measure 364 with a final chord and a whole rest.

366 Adagio

f p *f p*

Qui tol-lis pec-ca-ta qui tol-lis pec-ca-ta mundi Qui tol-lis pec-ca-ta

Qui tol-lis pec-ca-ta qui tol-lis pec-ca-ta

Qui tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta

Qui tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta

f p *f p*

f p

Adagio

373

Piano introduction for measures 373-378. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both with a steady eighth-note accompaniment.

Vocal line 1, starting at measure 373. The melody is in a minor key. The lyrics are: pec_ ca-ta mun___ di. The dynamic marking *p* is present at the beginning.

Vocal line 2, starting at measure 373. The melody continues from the previous line. The lyrics are: pec_ ca-ta mun___ di mi - - se - re-re mi - - se - . The dynamic marking *p* is present.

Vocal line 3, starting at measure 373. The melody continues. The lyrics are: mun___ di mi - se - re-re mi - se-. The dynamic marking *p* is present.

Vocal line 4, starting at measure 373. The melody continues. The lyrics are: mun___ di mi_ se - re-re mi_ se-. The dynamic marking *p* is present.

Piano accompaniment for measures 373-378. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line with some melodic movement.

Piano accompaniment for measures 373-378. The left hand continues with a steady bass line. The dynamic marking *p cresc.* is present at the beginning.

381

Mi-se-re-re no-bis Qui tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta mun-di

re-re mi-se-re-re no-bis qui tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta mun-di

re-re mi-se-re-re no-bis qui tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta mun-di

re-re mi-se-re-re no-bis

389

Allegro

Sus - ci - pe sus - ci - pe sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

Sus - ci - pe sus - ci - pe sus - ci - pe

Sus - ci - pe sus - ci - pe sus - ci - pe

Sus - ci - pe sus - ci - pe sus - ci - pe

Allegro

397

f p f p f p f

f p f p f p f

nos - tram de - pre - ca ti - o - nem nos -

de - pre ca - ti - o - nem de - pre ca ti - o - nem nos -

de - pre - ca - ti - o nem de - pre ca ti - o - nem nos -

de - pre - ca ti - o - nem de - pre - ca - ti - o - nem nos -

405

Allegretto

f *dolce*

tram sus-ci-pe sus-ci-pe Qui se - de ad dex te-ram Pa_____

tram sus-ci-pe sus-ci-pe Qui se - de ad dex te-ram Pa-tris qui se... de ad

tram sus-ci-pe sus-ci-pe Qui se - des ad dex te-ram Pa-tris qui se... de ad

tram sus-ci-pe sus-ci-pe Qui se - des ad-dex te-ram Pa_____

Allegretto *tasto*

411

tris qui se_des ad dex-te-ram ad dex te-ram Pa tris

dex-te-ram ad dex te-ram Pa-tris qui se_des ad dex-te-ram ad dex te-ram Pa tris

dex-te-ram ad dex te-ram Pa tris

tris

tasto

417

pp

pp

The first system of the piano accompaniment consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a *pp* dynamic. The lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns, also marked *pp*.

pp

p

mi - se - re - re no - - bis mi - se - re - re

The vocal line for the first system is on a single staff. It begins with a *pp* dynamic and transitions to *p* at the start of the second phrase. The lyrics are "mi - se - re - re no - - bis mi - se - re - re".

pp

p

mi - se - re - re no_____ bis mi - se - re - re

The vocal line for the second system continues the melody. It starts with *pp* and moves to *p*. The lyrics are "mi - se - re - re no_____ bis mi - se - re - re".

p

p

mi - se - re - re no_____ bis mi - se - re - re

The vocal line for the third system continues the melody. It starts with *p* and remains at *p*. The lyrics are "mi - se - re - re no_____ bis mi - se - re - re".

p

p

mi - se - re - re no - - bis mi - se - re - re

The vocal line for the fourth system continues the melody. It starts with *p* and remains at *p*. The lyrics are "mi - se - re - re no - - bis mi - se - re - re".

pp

pp

The second system of the piano accompaniment consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with *pp* dynamics. The lower staff provides a harmonic accompaniment, also marked *pp*.

pp

The third system of the piano accompaniment consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with *pp* dynamics. The lower staff provides a harmonic accompaniment, also marked *pp*.

423

Piano introduction for measures 423-428. The music is in G major and 7/8 time. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands, with a melodic line in the right hand.

Vocal line 1: Treble clef, G major. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter rest, and then a half note B4. The lyrics "no" and "bis" are written below the notes.

Vocal line 2: Treble clef, G major. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter rest, and then a half note B4. The lyrics "no" and "bis" are written below the notes.

Vocal line 3: Treble clef, G major. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter rest, and then a half note B4. The lyrics "no" and "bis" are written below the notes.

Vocal line 4: Bass clef, G major. The melody starts with a half note G3, followed by a quarter rest, and then a half note B3. The lyrics "no" and "bis" are written below the notes.

Piano accompaniment for measures 423-428. The right hand plays chords and arpeggios, while the left hand plays a simple bass line.

Piano accompaniment for measures 423-428. The left hand plays a simple bass line.

429 Allegretto

Musical notation for the first system, measures 1-5. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in treble clef with the same key signature and time signature. The music consists of five measures. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure has a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth measure has a half note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

An empty musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

An empty musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

An empty musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Musical notation for the second system, measures 1-5. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of five measures. The first measure has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure has a half note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth measure has a half note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3.

Allegretto

Musical notation for the third system, measures 1-5. The staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of five measures. The first measure has a half note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The second measure has a half note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The third measure has a half note G2, a quarter note F#2, and a quarter note E2. The fourth measure has a half note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1. The fifth measure has a half note G1, a quarter note F#1, and a quarter note E1.

434

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains five measures of music. The first measure has a whole note chord. The second measure has a half note chord. The third measure has a half note chord. The fourth measure has a half note chord. The fifth measure has a half note chord. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It contains five measures of music. The first measure has a whole note chord. The second measure has a half note chord. The third measure has a half note chord. The fourth measure has a half note chord. The fifth measure has a half note chord.

The second system consists of two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, both with a key signature of two sharps.

The third system consists of two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, both with a key signature of two sharps.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains five measures of music. The first measure has a whole note chord. The second measure has a half note chord. The third measure has a half note chord. The fourth measure has a half note chord. The fifth measure has a half note chord. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It contains five measures of music. The first measure has a whole note chord. The second measure has a half note chord. The third measure has a half note chord. The fourth measure has a half note chord. The fifth measure has a half note chord.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains five measures of music. The first measure has a whole note chord. The second measure has a half note chord. The third measure has a half note chord. The fourth measure has a half note chord. The fifth measure has a half note chord. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It contains five measures of music. The first measure has a whole note chord. The second measure has a half note chord. The third measure has a half note chord. The fourth measure has a half note chord. The fifth measure has a half note chord.

439

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents, marked with a piano (*p*) dynamic. The lower staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets, marked with a forte (*f*) dynamic.

Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, corresponding to the first system.

Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, corresponding to the first system.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) continues the melodic line from the first system. The lower staff (bass clef) contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

443

Musical score for two staves, measures 443-447. The key signature is two sharps (F# and C#). The top staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic line with eighth-note runs in measures 443 and 444, followed by a half note and a whole note with a fermata in measure 445, and then eighth-note runs in measures 446 and 447. The bottom staff contains accompaniment with eighth-note runs in measures 443 and 444, a whole rest in measure 445, and eighth-note runs in measures 446 and 447.

Two empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#).

Two empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#).

Musical score for two staves, measures 443-447. The key signature is two sharps (F# and C#). The top staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic line with eighth-note runs in measures 443 and 444, followed by chords in measure 445, and eighth-note runs in measures 446 and 447. The bottom staff contains accompaniment with chords in measures 443 and 444, a whole note in measure 445, and eighth-note runs in measures 446 and 447.

448

p

p

This system contains the first two staves of music. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. Both are marked with a piano (*p*) dynamic. The key signature is two sharps (F# and C#).

Quo - ni - am tu - so - lus tu - so - lus tu so - lus san - ctu tu - so - lus tu so - lus

This system contains the vocal line with lyrics. The lyrics are: Quo - ni - am tu - so - lus tu - so - lus tu so - lus san - ctu tu - so - lus tu so - lus. The notes are aligned with the syllables of the lyrics.

This system contains two empty musical staves, likely for a second piano part or a different instrument, which are currently blank.

p

p

This system contains the second two staves of music. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. Both are marked with a piano (*p*) dynamic. The key signature is two sharps (F# and C#).

453

Musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff has a treble clef and the same key signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with a forte (*f*) dynamic marking in the fourth measure.

Musical notation for the second system, consisting of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has a treble clef and a key signature of two sharps. The piano accompaniment line has a treble clef and a key signature of two sharps. The vocal line includes the lyrics "Do" and "mi_nus tu".

Musical notation for the third system, consisting of two empty staves with a treble clef and a key signature of two sharps.

Musical notation for the fourth system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the fifth system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music consists of eighth and sixteenth notes.

458

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains five measures of music with various note values and rests. The lower staff is a piano accompaniment in treble clef, also with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains five measures of music, including eighth and sixteenth notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains five measures of music with lyrics underneath. The lower staff is a piano accompaniment in treble clef, also with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains five measures of music, including eighth and sixteenth notes.

so — lus al — tis - si - mus al - tis - si - mus Je — su

An empty musical staff in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature.

An empty musical staff in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is a piano accompaniment in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains five measures of music, including eighth and sixteenth notes. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains five measures of music, including eighth and sixteenth notes.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is a piano accompaniment in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains five measures of music, including eighth and sixteenth notes. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. It contains five measures of music, including eighth and sixteenth notes.

463

Two staves of piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music consists of chords and single notes, with rests in the second, third, and fourth measures.

Vocal line in treble clef, key of D major. It begins with a triplet of eighth notes: D4, E4, F4. The lyrics "Chris tu tu-so-lus Je" are written below the notes. The melody continues with a half note G4, followed by eighth-note runs in measures 465 and 467.

An empty treble clef staff with a key signature of two sharps (D major).

An empty treble clef staff with a key signature of two sharps (D major).

An empty bass clef staff with a key signature of two sharps (D major).

Piano accompaniment for measures 463-467. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of chords and single notes, with rests in the second, third, and fourth measures.

Piano accompaniment for measures 463-467. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of chords and single notes, with rests in the second, third, and fourth measures.

468

Musical score for measures 468-472. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of staves.

The first system contains two vocal staves (Soprano and Alto) and a piano accompaniment staff. The vocal lines are simple, with notes and rests. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

The second system contains two vocal staves (Tenor and Bass) and a piano accompaniment staff. The vocal lines are mostly rests, indicating that the vocalists are silent during these measures. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as in the first system.

473

The first system consists of two staves with treble clefs and a key signature of two sharps (F# and C#). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the final measure. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics "su Chris te tu so-lus" are placed below the staff, with horizontal lines indicating the pitch contour of the voice. The melody features a series of sixteenth-note runs leading into a phrase with longer note values.

An empty musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps, intended for a second vocal part or a specific instrument.

A second empty musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps.

An empty musical staff with a bass clef and a key signature of two sharps.

The second system consists of two staves with treble and bass clefs and a key signature of two sharps. The top staff continues the melodic line from the first system, while the bottom staff provides a bass accompaniment with chords and moving lines.

The third system consists of two staves with treble and bass clefs and a key signature of two sharps. The top staff continues the melodic line, and the bottom staff provides a bass accompaniment.

478

Musical score for the first system, measures 478-482. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment line with triplets and sixteenth-note patterns. The bottom staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing a piano accompaniment line with triplets and sixteenth-note patterns.

Musical score for the second system, measures 483-487. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a vocal line with lyrics: "san - ctus tu so-lus Do-mi-nus so-lus al - tis - si-mus Je". The piano accompaniment line is in treble clef with a key signature of two sharps and contains rests.

Musical score for the third system, measures 488-492. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains rests.

Musical score for the fourth system, measures 493-497. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a piano accompaniment line with notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains a piano accompaniment line with notes and rests.

483

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic. The melody features quarter notes and eighth notes, with some notes beamed together. The lower staff is in treble clef and contains a continuous triplet accompaniment of eighth notes.

The vocal line for the first system is on a single staff in treble clef. It begins with a melodic phrase corresponding to the lyrics "su Chris - te". The notes are quarter notes and eighth notes. The lyrics "su Chris - te" are written below the staff.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of two sharps.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of two sharps.

An empty musical staff in bass clef with a key signature of two sharps.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It continues the melody from the first system, featuring quarter notes and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It continues the melody from the first system, featuring quarter notes and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes.

488

Two staves of music in G major. The top staff features a melodic line with eighth-note runs and a fermata on the final note. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

Two empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Two empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Two staves of music in G major. The top staff features a melodic line with eighth-note runs and a fermata on the final note. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

Two staves of music in G major. The top staff features a melodic line with eighth-note runs and a fermata on the final note. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

498

Musical notation for two staves, measures 498-502. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff contains a similar accompaniment line.

Musical notation for a vocal line with lyrics. The lyrics are: "Do mi_nus tu so - lus al". The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp. The lyrics are placed below the notes.

An empty musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp.

An empty musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp.

An empty musical staff with a bass clef and a key signature of one sharp.

Musical notation for two staves, measures 503-507. The key signature is one sharp. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff contains a similar accompaniment line.

Musical notation for two staves, measures 503-507. The key signature is one sharp. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff contains a similar accompaniment line.

503

f

tis - si-mus Je _____ su

508

Two staves of music in G major. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: Chris-te al-tis-si-mus Je. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and eighth notes.

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp.

Empty musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp.

Empty musical staff with a bass clef and a key signature of one sharp.

Two staves of music in G major. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Two staves of music in G major. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

513

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains four measures: the first two measures feature a continuous eighth-note pattern, while the last two measures contain quarter notes and rests. The lower staff is also in treble clef with the same key signature. It contains four measures: the first two measures feature a continuous eighth-note pattern, and the last two measures contain quarter notes and rests.

The second system consists of a single staff in treble clef with a key signature of two sharps. It contains eight measures of music, starting with a long melodic line that spans across the measures, followed by more rhythmic patterns.

The third system consists of a single staff in treble clef with a key signature of two sharps. It contains four measures, each of which is a whole rest, indicating that the instrument is silent during this period.

The fourth system consists of a single staff in treble clef with a key signature of two sharps. It contains four measures, each of which is a whole rest, indicating that the instrument is silent during this period.

The fifth system consists of a single staff in bass clef with a key signature of two sharps. It contains four measures, each of which is a whole rest, indicating that the instrument is silent during this period.

The sixth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains four measures: the first two measures feature a continuous eighth-note pattern, and the last two measures contain chords and rests. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It contains four measures: the first two measures contain chords, and the last two measures contain quarter notes and rests.

The seventh system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains four measures: the first two measures contain chords, and the last two measures contain chords and rests. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It contains four measures: the first two measures contain chords, and the last two measures contain quarter notes and rests.

517

First system of musical notation, measures 517-521. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and triplets.

Second system of musical notation, measures 522-526. The upper staff contains a vocal line with lyrics: "su Je su Chris te tu so-lus sanc - tus tu so-lus". The lower staff contains a piano accompaniment.

Third system of musical notation, measures 527-531. This system consists of two empty staves, one in the treble clef and one in the bass clef, both in G major.

Fourth system of musical notation, measures 532-536. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and triplets.

522

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C#4, and a quarter note B3. The fifth measure contains a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. The sixth measure contains a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The lower staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C#4, and a quarter note B3. The fifth measure contains a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. The sixth measure contains a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C#4, and a quarter note B3. The fifth measure contains a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. The sixth measure contains a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The lower staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains a whole rest for the entire duration of the system.

Do - mi - nus so - lus al - tis - si - mus Je

The third system of music consists of two empty staves, one in treble clef and one in bass clef, both with a key signature of two sharps.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C#4, and a quarter note B3. The fifth measure contains a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. The sixth measure contains a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It begins with a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The second measure contains a quarter note D3, a quarter note C#3, and a quarter note B2. The third measure contains a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The fourth measure contains a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2. The fifth measure contains a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The sixth measure contains a quarter note F#1, a quarter note E1, and a quarter note D1.

526

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The second measure contains eighth notes G4-A4, eighth notes B4-C5, eighth notes B4-A4, and eighth notes G4-F#4. The third measure features a sixteenth-note triplet G4-A4-B4, followed by a sixteenth-note triplet A4-B4-C5, and a quarter note G4. The fourth measure has a half note G4. The fifth measure has a quarter note G4. The sixth measure has a quarter note G4. The seventh measure has a quarter note G4. The eighth measure has a quarter note G4. The lower staff is a piano accompaniment in treble clef, mirroring the vocal line's melody with some harmonic support.

The second system of music features a vocal line in treble clef with the lyrics "su_ Chris_ te Je_ su" written below it. The melody continues with a quarter note G4, a half note G4 with a fermata, a quarter note G4, a quarter rest, a quarter note G4, and a series of sixteenth notes: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4. The lyrics are aligned with the notes: "su_" under G4, "Chris_" under G4, "te" under G4, "Je_" under G4, and "su" under the final G4.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of two sharps.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of two sharps.

An empty musical staff in bass clef with a key signature of two sharps.

The third system of music consists of two staves for piano accompaniment. The upper staff is in treble clef and contains chords and melodic fragments corresponding to the vocal line. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic foundation with chords and a bass line.

The fourth system of music consists of two staves for piano accompaniment, continuing the harmonic and melodic development from the previous system.

531

Two staves of piano accompaniment. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure contains a chord of D major. The second and third measures feature a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff.

Vocal line in treble clef, key of D major. The lyrics "Chris - - - te" are written under the first measure, and "Je - su" under the second and third measures. The melody consists of a half note G4 in the first measure, followed by a whole rest, and then a half note G4 in the second measure and a half note A4 in the third measure.

Four empty musical staves, two in treble clef and two in bass clef, with a key signature of two sharps (D major).

Two staves of piano accompaniment. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the first system. The first measure has a chord of D major. The second and third measures feature a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff.

Two staves of piano accompaniment. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the first system. The first measure has a chord of D major. The second and third measures feature a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff.

534

a piacere

Cadenza

Je _____ su Chris-

a piacere

535

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains four measures of music. The first three measures feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, some with slurs and accents. The fourth measure has a longer note with a slur. The lower staff is in treble clef and provides piano accompaniment with triplets of eighth notes in each of the first three measures, followed by a more complex rhythmic pattern in the fourth measure.

The second system contains three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and contains the vocal line. It starts with a whole note 'te' followed by three measures of rests. The two staves below it are empty, representing piano accompaniment.

The third system consists of two empty staves, one in treble clef and one in bass clef, both with a key signature of two sharps, representing piano accompaniment.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing four measures of music similar to the first system. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps, providing a simple bass line with quarter notes and half notes.

539

The first system of music contains five measures. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth-note runs in the first two measures, followed by a quarter note with a fermata in the third measure, and eighth-note runs in the fourth and fifth measures. The lower staff is in treble clef and provides accompaniment with eighth-note runs in the first two measures, a whole rest in the third measure, eighth-note runs in the fourth measure, and quarter notes in the fifth measure.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of two sharps.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of two sharps.

An empty musical staff in treble clef with a key signature of two sharps.

An empty musical staff in bass clef with a key signature of two sharps.

The second system of music contains five measures. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with eighth-note runs in the first two measures, followed by a quarter note with a fermata in the third measure, and eighth-note runs in the fourth and fifth measures. The lower staff is in bass clef and provides accompaniment with chords in the first three measures, eighth-note runs in the fourth measure, and quarter notes in the fifth measure.

The second system of music contains five measures. The lower staff is in bass clef and provides accompaniment with chords in the first three measures, eighth-note runs in the fourth measure, and quarter notes in the fifth measure.

544

Andante Moderatto

Cum San - - cto Spi - ri-tu in glo - ri - a in

Cum San - - cto Spi - ri-tu in glo - ri - a in

Cum San - - cto Spi - ri-tu in

Cum San - - cto Spi - ri-tu in

Andante Moderatto

548

Piano introduction for measures 548-552. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Both hands play eighth-note triplets in measures 548, 549, and 550. The melody in measure 551 includes a triplet of eighth notes. The piece concludes with a whole note chord in measure 552.

glo - ri - a De - i Pa - tris A - men

glo - ri - a De - i Pa - tris A - men

glo - ri - a De - i Pa - tris A - men

glo - ri - a De - i Pa - tris A - men

Piano accompaniment for measures 553-557. The right hand plays chords in measures 553 and 554, followed by a triplet of eighth notes in measure 555. The left hand plays a simple bass line of quarter notes.

Piano accompaniment for measures 558-562. The right hand plays chords in measures 558 and 559, followed by a triplet of eighth notes in measure 560. The left hand plays a simple bass line of quarter notes.

553 Allegro

A men A men A men

A men A men A men

A men

A men A men

Allegro

561

p

p

A - - - - - men A - - - - - men A - - - - - men A

A - - - - - men A - - - - - men A

A - - - - - men

A - - - - - men A - - - - - men A - - - - - men A - - - - - men A

A - - - - - men

A - - - - - men A - - - - - men A - - - - - men A

569

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system features a single treble staff with a key signature of two sharps. The melody continues with slurs. Below the staff, the lyrics "men A men" are written, with "A" under a long horizontal line indicating a sustained note.

The third system shows a treble staff with a key signature of two sharps. The lyrics "men A - men A men A" are positioned below the staff, with "A" under a long horizontal line.

The fourth system consists of a treble staff with a key signature of two sharps. The lyrics "A men A men A" are written below the staff, with "A" under a long horizontal line.

The fifth system features a bass staff with a key signature of two sharps. The lyrics "men A men" are written below the staff, with "A" under a long horizontal line.

The sixth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a rhythmic accompaniment.

The seventh system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps, showing chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a rhythmic accompaniment.

577

A - - - - - men A -

men A - - - - - men A - - - - - men A -

men A - men A - - - - -

A - - - - - men A - men A - men A -

A - - - - - men A - men A - men A -

585

Two staves of piano music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

First vocal staff with lyrics: men A - - - - - men A - men A - men A -

Second vocal staff with lyrics: men A - - - - - men A - men A - men A -

Third vocal staff with lyrics: men A - men A - men A - men A -

Fourth vocal staff with lyrics: men A - - - - - men A - men A - men A - men A -

First system of piano accompaniment, showing the right and left hands. The right hand has chords and moving lines, while the left hand has a steady bass line.

Second system of piano accompaniment, continuing the right and left hand parts.

592

Piano introduction in G major, 4/4 time. The right hand features a melody of eighth notes, and the left hand provides a bass line of eighth notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

men A - men

men A - men

men A - men

men A - men

Piano accompaniment for the vocal part. The right hand has chords and a melodic line, while the left hand has a bass line. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Piano accompaniment for the vocal part. The right hand has chords and a melodic line, while the left hand has a bass line. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Credo

a 4 vozes, violinos, órgão e baixo

M.M. 327//4

António da Silva Leite

1794

Andante con moto

Violino I
dolce

Violino II
dolce

Tiple 1º
Pa - trem Pa-trem om-ni-po- ten - tem fa - cto-rem coe - li coe - li et

Tiple 2º
Pa - trem Pa-trem om-ni-po- ten - tem fa - cto-rem coe - li coe - li et

Alto
Pa - trem

Basso
Pa - trem

Órgão

Rabecão
Andante con moto

Oferecido à Exma. Snra. D. Anna Felicia, digníssima Mestra da Capella do
Real Convento de São Bento da Avé Maria desta cidade do Porto

8

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

ter-ra vi - si - bi - li - um om - ni - um et in -

Tip. 2º

ter-ra vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um

Alt.

vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um

Bas.

vi - si - bi - li - um om - ni - um et in

Órg.

Rab.

15

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°

vi - si - bi - li - um et in u - num in u - num Do-mi-num

solo

Tip. 2°

in - vi - si - bi - li - um

Alt.

in - vi - si - bi - li - um

Bas.

vi - si - bi - li - um

Órg.

Rab.

Vno. I *p*

Vno. II *p* *f*

Tip. 1° *p*

Je - sum Chris - tum fi - li - um De - i fi - li - um

Tip. 2° *p*

Je - sum Chris - tum fi - li - um De - i fi - li - um

Alt. *p*

Je - sum Chris - tum fi - li - um De - i fi - li - um

Bas. *p*

Je - sum Chris - tum fi - li - um De - i fi - li - um

Órg.

Rab. *f*

29

Vno. I

Vno. II

3 3

Tip. 1º

De - i u - ni - ge - ni - tum

Tip. 2º

De - i u - ni - ge - ni - tum

Alt.

De - i u - ni - ge - ni - tum

Bas.

De - i u - ni - ge - ni - tum

Órg.

Rab.

35

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

solo

et ex Pa-tre ex Pa - tre na - tum an - te om-ni-a an - te om-ni a

Bas.

Órg.

Rab.

43

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Tip. 1º

De - um de De - o

Tip. 2º

an - te om - ni - a om - ni - a sae - cu - la De - um de De - o

Alt.

an - te om - ni - a om - ni - a sae - cu - la De - um de De - o

Bas.

De - um de De - o

Órg.

Rab.

50

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

lu - men de lu - mi-ne De - um ve - rum de De-o ve -

lu - men de lu - mi-ne De - um ve - rum de De-o ve -

lu - men de lu - mi-ne De - um ve - rum de De-o ve -

lu - men de lu - mi-ne De - um ve - rum de De-o ve -

57

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

ro ge - ni - tum non fa - ctum con - subs

Tip. 2º

ro

Alt.

-ro

Bas.

ro

Órg.

Rab.

64

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

- tan - ti-a-lem Pa-tri per quem om - ni-a per quem om - ni-a fa - - -

Tip. 2º

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

72

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

- cta sunt qui pro - pter nos pro - pter nos ho - mi -

Tip. 2º

qui pro - pter nos pro - pter nos ho - mi -

Alt.

qui pro - pter nos pro - pter nos ho - mi -

Bas.

qui pro - pter nos pro - pter nos ho - mi -

Órg.

Rab.

f

79

Vno. I *p f³ p f³*

Vno. II *f p f p*

Tip. 1^o *f p f p*
 nes et pro - pter nos-tram sa - lu - tem des - cen - - -

Tip. 2^o *f p f p*
 nes et pro - pter nos-tram sa - lu - tem des - cen -

Alt. *f p f p*
 nes et pro - pter nos-tram sa - lu - tem

Bas. *f p f p*
 nes et pro - pter nos-tram sa - lu - tem des -

Órg.

Rab. *fp fp*

86

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°

-dit des - cen - dit de coe - lis

Tip. 2°

- dit des - cen - dit de coe - lis

Alt.

des - cen - dit de coe - lis

Bas.

cen - dit des - cen - dit de coe - lis

Órg.

Rab.

100

Vno. I

Vno. II

Alt.

Órg.

Rab.

ex Ma-ri - a vir - gi-ne et ho - mo fa - - - - - ctus ho-mo



104

Vno. I

Vno. II

Alt.

Órg.

Rab.

fa - - - - - ctus est ho - mo -

107

Vno. I

Vno. II

Alt.

Órg.

Rab.

fa - - - - - ctus est

pp

pp

pp

Crucifixus

109

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º

Bas.

Órg.

Rab.

f p

f p

p

p

Cru-ci-fi - xus e-ti-am pro no - bis sub pon-ti-o Pi - la - to pas - sus

Cru-ci-fi - xus e-ti-am pro no - bis sub pon-ti-o Pi - la - to pas - sus

Cru-ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis subpon - ti-o Pi - la - to pas - sus

115

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

pas - sus pa - sus et se-pul - tus est se - pul - tus est *pp*

Tip. 2º

pas - sus pas - - sus et se-pul - tus est se - pul - tus est *pp*

Bas.

pas - sus pas - sus et se-pul - tus est se - pul - tus est *pp*

Órg.

Rab.

Et ressurexit

122 **Allegro moderato**

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º
Et res-su-re-xit res-su - re-xit res-su - re-xit res-su - re-xit ter - ti-am di - e se

Tip. 2º
Et res-su - re-xit res-su - re-xit res-su - re-xit ter - ti-a di - e se cun-dum se

Alt.
Et res-su-re-xit res-su - re-xit ter - ti-a di - e

Bas.
Et res-su-re-xit res-su - re-xit ter - ti-a di - e

Órg.

Rab.
Allegro moderato

126

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

cun - dum se - cun dum scrip - tu - ras et as - cen - dit as -

Tip. 2º

cun - dum se - cun - dum scrip - tu - ras

Alt.

se - cun - dum scrip - tu - ras

Bas.

se - cun - dum scrip - tu - ras

Órg.

Rab.

130

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

cen-dit as - ce - dit in coe - lum se - det se - det ad dex-te-ram ad

Tip. 2^o

et as - cen - dit in coe - lum se - det se - det ad dex-te-ram ad

Alt.

Bas.

et as - cen - dit in coe - lum se - det se - det ad

Órg.

Rab.

Detailed description of the musical score: The score is for page 21, starting at measure 130. It features a multi-staff arrangement. The top two staves are for Violin I and Violin II, both in treble clef with a key signature of two flats. The third and fourth staves are for Flute 1 and Flute 2, also in treble clef with two flats. The Flute parts contain Latin lyrics: Flute 1 sings 'cen-dit as - ce - dit in coe - lum se - det se - det ad dex-te-ram ad' and Flute 2 sings 'et as - cen - dit in coe - lum se - det se - det ad dex-te-ram ad'. The fifth staff is for Alto Saxophone, which is currently silent. The sixth staff is for Bass, in bass clef with two flats, singing 'et as - cen - dit in coe - lum se - det se - det ad'. The seventh and eighth staves are for Organ, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef, both with two flats. The ninth staff is for Cello/Double Bass, in bass clef with two flats. The organ and cello/double bass parts provide a rhythmic and harmonic accompaniment throughout the passage.

139

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

vi - vos et_ mor - tu - os cu-jus re - gni non e - rit non e - rit fi - nis

Tip. 2º

vi - vos et mor - tu - os cu-jus re - gni non e - rit non e - rit fi - nis

Alt.

vi - vos et mor - tu - os cu-jus re - gni non e - rit non e - rit fi - nis

Bas.

vi - vos et_ mor - tu - os cu-jus re - gni non e - rit non e - rit fi - nis

Órg.

Rab.

144

Vno. I *dolce*

Vno. II

Tip. 1º

Tip. 2º *solo*

et in spi-ri-tus San-ctum Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem et vi-vi-fi-can-tem

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

149

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

duo

qui ex Pa - tre fi - li-o que pro - ce - dit qui cum Pa - tre et

Tip. 2º

duo

qui ex Pa - tre fi - li-o que pro - ce - dit qui cum Pa - tre et

Alt.

qui - cum Pa - tre et

Bas.

qui cum Pa - tre et

Órg.

Rab.

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

fi - li - o si - mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - -

Tip. 2º

fi - li - o si - mul a - do - ra - tur et con - gli - ri - fi - ca - - - - -

Alt.

fi - li - o si - mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - - - fi - ca - -

Bas.

fi - li - o si - mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - - -

Órg.

Rab.

160

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

- - tur qui lo-cu-tus est per Pro - phe - - tas

Tip. 2º

- - tur qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - tas

Alt.

- - tur qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - tas

Bas.

- - tur qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - tas

Órg.

Rab.

165 **Andante**

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

et_ u - nam san-ctam ca-tho-li-cam et_ a - pos-to - li-cam e - cle - si - am

Tip. 2º

con

Alt.

con

Bas.

Órg.

Rab.

Andante

172

Vno. I *p p p f p*

Vno. II *p p p p*

Tip. 1°

Tip. 2° *p p*

fi - te-or con - fi - te - or u - num ba - ptis-ma in re - mi - ti -

Alt. *p p*

fi - te-or con - fi - te - or u - num ba - ptis-ma

Bas.

Órg.

Rab. *f p*

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°

et ex - pe - cto

Tip. 2°

o - nem re - mi - ti - o - nem pec - ca - to - rum et ex - pe - cto

Alt.

in re - mi - ti - o - nem pec - ca - to - rum et ex - pe - cto

Bas.

et ex - pe - cto

Órg.

Rab.

f *p* *f* *p* *f*

187

Vno. I

Vno. II

p

Tip. 1º

et ex - pe - cto res - su - re - cti - o - nem mor - tu - o - - -

p

Tip. 2º

et ex - pe - cto res - su - re - cti - o - nem mor - tu - o - - -

Alt.

et ex - pe - cto res - su - re - cti - o - nem mor - tu -

Bas.

et ex - pe - cto res - su - re - cti - o - nem mor - tu - o - - -

Órg.

p

Rab.

p

197

Vno. I

Vno. II

Tip. 1^o

Tip. 2^o

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

- rum et vi - tam et vi - tam et vi - tam ven-tu-ri se-cu-li A - men A -

- rum et vi - tam vet vi - tam ven-tu-ri se-cu-li A - men

o - rum et vi - tam ven-tu-ri se-cu-li A - men

- rum et vi - tam ven-tu-ri se-cu-li A - men

205

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

- men A - - - - - men A - men

Tip. 2º

A - men A - - - - - men A - men A - - -

Alt.

A - men A - men A - men

Bas.

A - men A - - - - - men A - men

Órg.

Rab.

213

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

A - - - - men A - men A - - - - -

Tip. 2º

- - - - - men A - men A -

Alt.

A-men A - men A - - - - -

Bas.

A-men A - men A - men A -

Órg.

Rab.

219

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

- - - men A - men A - men A - men

Tip. 2º

- - - men A - men A - men A - men

Alt.

- - - men A - men A - men A - men

Bas.

men A - men A - men A - men A - men

Órg.

Rab.

Sanctus

36

225 **Andante Moderato**

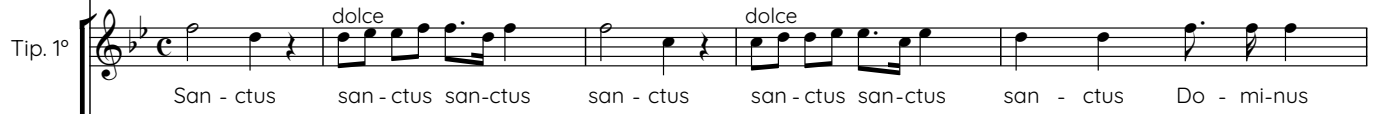
Vno. I *dolce*

Vno. II *dolce*



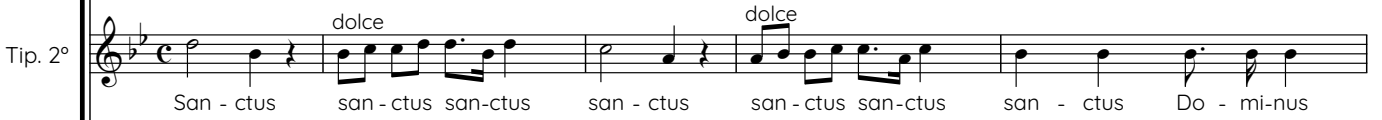
Tip. 1º *dolce*

San - ctus san - ctus san-ctus san - ctus *dolce* san - ctus san-ctus san - ctus Do - mi-nus



Tip. 2º *dolce*

San - ctus san - ctus san-ctus san - ctus *dolce* san - ctus san-ctus san - ctus Do - mi-nus



Alt.

San - ctus san - ctus san - ctus Do - mi-nus



Bas.

San - ctus san - ctus san - ctus Do - mi-nus



Órg.



Andante Moderato

Rab.



230

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°

De - us De - us Sa - ba - oth *solo* ple - ni sunt coe - li sunt coe - li et

Tip. 2°

De - us_ De - us Sa - ba-oth

Alt.

De - us De - us Sa - ba - oth

Bas.

De - us De - us Sa - ba - oth

Órg.

Rab.

235

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

ter-ra glo - ri - a glo - - - - - ri - a

Tip. 2º

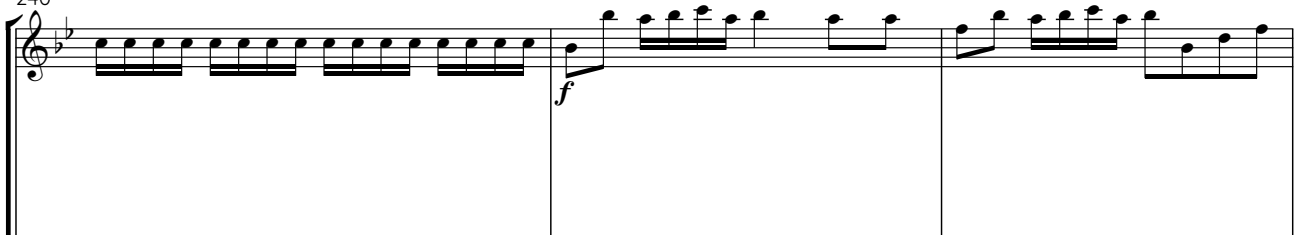
Alt.


Bas.

Órg.

Rab.

240

Vno. I 

Vno. II 

Tip. 1º 

Tip. 2º 

Alt. 

Bas. 

Órg. 

Rab. 

243

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

glo - ri - a glo - ri - a tu - - a

Tip. 2º

glo - ri - a glo - ri - a tu - a

Alt.

glo - ri - a glo - ri - a tu - - a

Bas.

glo - ri - a glo - ri - a tu - - a

Órg.

Rab.

Allegreto

Hosanna

246



Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Ho-san - na in ex - cel -

Tip. 2º

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

Alt.

Ho-san - na in ex - cel - - - - -

Bas.

Órg.

Allegreto



Rab.

255

Vno. I *dolce*
f

Vno. II *dolce*
f

Tip. 1°

- - - - - sis Ho - san-na Ho - san - na

Tip. 2°

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

Alt.

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

Bas.

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

Órg.

Rab.

263

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Ho - san - na_ Ho - san - na in__ ex - cel - sis in ex - cel - sis

Tip. 2º

Ho - san - na_ Ho - san - na in ex - cel - sis in - ex - cel - sis

Alt.

Ho - san - na in__ ex - cel - sis in ex - cel - sis

Bas.

Ho - san - na_ in__ ex - cel - sis in ex - cel - sis

Órg.

Rab.

Benedictus a duo

44

270 **Adagio**

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

Alt.

Órg.

Rab.

Be-ne - di - ctus qui. ve - nit be-ne - di - ctus qui. ve - nit

Be-ne - di - ctus qui. ve - nit be-ne - di - ctus qui. ve - nit qui

Adagio

278

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º
qui_ ve-nit in no - mi-ne Do - - - - - mi

Alt.
ve - nit in no - mi-ne Do - - - - - mi

Órg.

Rab.

Detailed description: This is a page of a musical score for page 45, starting at measure 278. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features six staves: Violin I (Vno. I), Violin II (Vno. II), Flute I (Tip. 1º), Alto (Alt.), Organ (Órg.), and Cello/Double Bass (Rab.). The vocal parts (Tip. 1º and Alt.) have lyrics in Latin: "qui_ ve-nit in no - mi-ne Do - - - - - mi" and "ve - nit in no - mi-ne Do - - - - - mi". The organ and cello/bass parts provide harmonic support with chords and bass lines. The violin parts have melodic and harmonic lines.

285

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º
ni in no - mi-ne Do - - - - - mi - ni

Alt.
ne in no - mi-ne Do - - - - - mi - ni

Órg.

Rab.

cadenza

Hosanna al segno

Hosanna al segno



Agnus Dei

290 **Andante**

Vno. I *fp* *fp* *f*

Vno. II *fp* *fp* *f*

Tip. 1° *solo* *duo* *f*
A - gnus De - i A - gnus De - i A - gnus De - i qui to - lis qui to - lis pec - ca - ta mun -

Tip. 2° *duo* *f*
A - gnus De - i A - gnus De - i qui to - lis qui to - lis pec - ca - ta mun -

Alt. *f*
A - gnus De - i qui to - lis qui to - lis pec - ca - ta mun -

Bas. *f*
A - gnus De - i qui to - lis qui to - lis pec - ca - ta mun -

Órg.

Rab. **Andante**

295

Vno. I

Vno. II

Tip. 1°

Tip. 2°

Alt.

Bas.

Órg.

Rab.

di mi - se - re-re no - bis

di mi - se - re-re no - bis

di mi-se - re-re no - bis A - gnus De - i qui to-lis pec - ca-ta pec - ca-ta mun -

di mi-se - re-re no - bis

solo

302

Vno. I *pp*

Vno. II *pp*

Tip. 1° *p* solo duo

mi - se - re - re mi-se - re - re_ no - bis A - gnus De - i A - gnus De - i

Tip. 2° *p* duo

mi - se - re - re mi-se - re - re_ no - bis A - nus De - i

Alt. di

Bas. *p*

mi-se - re - - re no - - - bis

Órg.

Rab.

308

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Tip. 1° *f*
A - gnus De - i qui to - lis qui to - lis pec - ca - ta mun - di do-na no - bis

Tip. 2° *f*
A - gnus De - i qui to - lis qui to - lis pec - ca - ta mun - di do-na no - bis

Alt. *f*
A - gnus De - i qui to - lis qui to - lis pec - ca - ta mun - di

Bas. *f*
A - gnus De - i qui to - lis qui to - lis pec - ca - ta mun - di

Órg.

Rab.

312

Vno. I

Vno. II

Tip. 1º

pa - - cem do - na no - bis no - nis pa - cem pa-cem

Tip. 2º

pa - - cem do-na_ no - bis pa - cem pa-cem

Alt.

do - na no - bis no - bus pa - cem pa-cem

Bas.

do - na no - bis no - bis pa - cem pa-cem

Órg.

Rab.

Ladainhas

em canto mixto multiforme, e uniforme

M.M. 255//2

Francisco de São Boaventura

1794

The musical score is written for Soprano 1º, Soprano 2º, Coro Figurado, Órgão, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are: Ky - ri - e e - le - i - son Chris - te e - le - i - son ky - ri - e e - le - i -

Soprano 1º
Ky - ri - e e - le - i - son Chris - te e - le - i - son ky - ri - e e - le - i -

Soprano 2º
Ky - ri - e e - le - i - son Chris - te e - le - i - son ky - ri - e e - le - i -

Coro Figurado
Ky - ri - e e - le - i - son Chris - te e - le - i - son

Órgão
flautado cheio flautado cheio flautado

Violoncello
f p f p f p

a mais fácil e abreviada que se pode escrever, conforme a ordem da Exma. Snra. D. Anna Felícia,
digníssima Mestra da Capella no Real Mosteiro de S. Bento

17

Sop. 1^o

-son Chris - te Chris-te au - di_ nos Chris - te ex - au - di_ nos Pa -

Sop. 2^o

-son Chris - te Chris-te au - di_ nos Chris - te ex - au - di_ nos Pa -

Coro

ky - ri - e e-le-i-son Chris - te au - di nos Chris - te ex-au-di nos

Órg.

cheio flautado cheio flautado cheio flautado

Vc.

f *ff* *p* *f* *p* *f*

Detailed description of the musical score: The score is for a choral and instrumental piece. It features five staves. The top two staves are for Soprano 1 and Soprano 2, both in treble clef. The third staff is for the Chorus, also in treble clef. The fourth staff is for the Organ, with a grand brace connecting the treble and bass clefs. The bottom staff is for the Violoncello (Vc.), in bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The lyrics are in Portuguese. The organ part has dynamic markings of *f* (forte) and *ff* (fortissimo) for 'cheio' (full) and *p* (piano) for 'flautado' (fluted). The vocal parts have various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests.

33

Sop. 1^o *f p* *f p* *f p* *f p*
ter de coe-lis De - us mi - se - re - re_ no - bis spi - ri - tus San-cte De - us mi - se - re - re_

Sop. 2^o *f p* *f p* *f p* *f p*
ter de coe-lis De - us mi - se - re - re no - bis spi - ri - tus San-cte De - us mi - se - re - re

Coro
fi - li re dem-ptor mun-di De - us mi - se - re-re no - bis

Órg.
cheio

Vc. *f p* *f p* *f* *f* *f p* *f p*

65

Sop. 1^o *fp*
 San-cta vir-go vir - gi-num in-ter - ce - de pro e - a San - cte Ga - bri - el in-ter

Sop. 2^o *fp*
 San-cta vir-go vir - gi-num in-ter - ce - de pro e - a San - cte Ga - bri - el in-ter

Coro
 in-ter-ce - de pro e - a San-cte. Mi - cha - el in-ter-ce - de pro e - a

Órg.
 flautado cheio flautado

Vc. *p* *fp* *f* *f* *p*

80

Sop. 1^o *f p* ce - de pro e - a San - cte Jo - a - nes in - ter - ce - de pro e - a *f p*

Sop. 2^o *f p* ce - de pro e - a San - cte Jo - a - nes in - ter - ce - de pro e - a *f p*

Coro San - cte Ra - pha - el in - ter - ce - de pro e - a San - cte Jo - seph

Órg. cheio flautado cheio

Vc. *f p* *f* *f* *f* *f* *f*

Detailed description of the musical score: The score is for page 6 of a piece. It features five staves. The top two staves are for Soprano 1 and Soprano 2, both in treble clef with a key signature of one flat. They sing the lyrics 'ce - de pro e - a San - cte Jo - a - nes in - ter - ce - de pro e - a' with dynamic markings of *f p*. The third staff is for the Chorus, also in treble clef, with lyrics 'San - cte Ra - pha - el in - ter - ce - de pro e - a San - cte Jo - seph'. The fourth staff is for the Organ, with a grand staff (treble and bass clefs) and dynamic markings *f p*, *f*, and *f*. It includes performance instructions: 'cheio' (full), 'flautado' (fluted), and 'cheio' (full). The bottom staff is for Violoncello (Vc.), in bass clef with a key signature of one flat, and dynamic markings *f p*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*.

95

Sop. 1º *fp*
San - cte Pe - tre in-ter - ce - de pro e - a San - cte Ste - pha-ne in-ter

Sop. 2º *fp*
San - cte Pe - tre in-ter - ce - de pro e - a San - cte Ste - pha-ne in-ter

Coro
in-ter-ce - de pro e - a San-cte Pau - le in-ter-ce - de pro e - a

Órg.
flautado cheio flautado

Vc. *f* *f*

Detailed description of the musical score: The score is for a liturgical piece, likely a Mass. It consists of five staves. The top two staves are for Soprano 1 and Soprano 2, both with lyrics. The third staff is for the Coro (Chorus), also with lyrics. The fourth staff is for the Organ (Órg.), with performance instructions 'flautado' (flute-like) and 'cheio' (full). The bottom staff is for the Violoncello (Vc.), with dynamic markings 'f' (forte). The music is in G minor, indicated by two flats in the key signature. The time signature is 4/4. The piece begins at measure 95. The vocal lines are marked with 'fp' (fortissimo piano) at the start of their respective phrases. The organ and cello parts provide a harmonic and rhythmic foundation.

110

Sop. 1^o *f p* ce - de pro e - a *f p* San - cte Mar - ti - ne in - ter - ce - de pro e - a

Sop. 2^o *f p* ce - de pro e - a *f p* San - cte Mar - ti - ne in - ter - ce - de pro e - a

Coro San - cte. Pla - ci - de in - ter - ce - de pro e - a San - cte Il - de - fon - se

Órg. *f p* *f* *f* *p* *f p* *f* *f*
cheio flautado cheio

Vc. *f p* *f* *f* *p* *f p* *f* *f*

125

Sop. 1°
San-cte Pa - ter_ nos-ter_ Be - ne - di - cte in-ter - ce - de pro e - a

Sop. 2°
San-cte Pa - ter_ nos-ter_ Be - ne - di - cte in-ter - ce - de pro e - a

Coro
in-ter-ce - de pro e - a
San-cte Mau - re in-ter-ce - de pro e -

Órg.
flautado
cheio

Vc.
f p *f* *f*

140

Sop. 1^o *f p*
 San-cta Scho - las - ti - ca in-ter - ce - de pro e - a Pro - pi - ti - us es - to

Sop. 2^o *f p*
 San-cta Scho - las - ti - ca in-ter - ce - de pro e - a Pro - pi - ti - us es - to

Coro
 a Om-nes San - cti in-ter-ce - de pro e - a par-ce e-am Do - mi

Órg.
 flautado cheio flautado cheio

Vc. *f f p f*

155

Sop. 1^o *f p* *f p*
 ab in - si - di - is di - a - bo - li ab om - ni immun - di - ti - a men - tis et cor - po - ris ad dam - na - ti - o - ne per

Sop. 2^o *f p* *f p*
 ab in - si - di - is di - a - bo - li ab om - ni immun - di - ti - a men - tis et cor - po - ris ad dam - na - ti - o - ne per

Coro
 ne Li - be - ra e - am Do - mi - ne Li - be - ra e - am Do - mi - ne

Órg.
 flautado cheio flautado cheio flautado

Vc. *f p* *p*

Detailed description of the musical score: The score is for a liturgical piece, likely a Mass. It features five staves. The top two staves are for Soprano 1 and Soprano 2, both in G major and 4/4 time. They sing the same text: 'ab in - si - di - is di - a - bo - li ab om - ni immun - di - ti - a men - tis et cor - po - ris ad dam - na - ti - o - ne per'. The organ part (Órg.) is in the same key and time, with dynamics 'flautado' (flute-like) and 'cheio' (full). The Chorus (Coro) part is also in G major and 4/4 time, with the text 'ne Li - be - ra e - am Do - mi - ne Li - be - ra e - am Do - mi - ne'. The Violoncello (Vc.) part is in the same key and time, with dynamics 'f p' and 'p'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

169

Sop. 1^o
 pe - tu - a a - ce - ci - ta - te_ cor - dis per mys - te - ri - um San - cta In - car - na - ti - o - nis tu - ae

Sop. 2^o
 pe - tu - a a - ce - ci - ta - te_ cor - dis per mys - te - ri - um San - cta in - car - na - ti - o - nis tu - ae

Coro
 Li - be - ra e - am Do - mi - ne Li - be - ra e - am Do - mi - ne Li - be - ra e - am Do - mi

Órg.
 cheio flautado cheio

Vc.
ferma *p*

184

Sop. 1^o *f p f p f p f*
per pas-si - o - nem tu - am per glo-ri - o - sam res-sur-re - cti - o - nem tu - am per ad-mi - ra-bi-lem as

Sop. 2^o *f p f p f p f*
per pas-si - o - nem tu - am per glo-ri - o - sam res-sur-re - cti - o - nem tu - am per ad-mi - ra-bi-lem as

Coro
ne Li-be-ra e-am Do-mi - ne Li-be-ra e-am Do-mi - ne

Órg. flautado flautado

Vc. *f p f p f p f f p*

198

Sop. 1^o
 cen-si - o - nem tu - am per ad - ven-tum spi - ri-tus san-cti pa - ra - cli-ti in di - e ju - di - ci

Sop. 2^o
 cen-si - o - nem tu - am per ad - ven-tum spi - ri-tus san-cti pa - ra - cli-ti in di - e ju - di - ci

Coro
 Li-be-ra e-am Do-mi - ne Li-be-ra e-am Do-mi - ne

Órg.
 cheio

Vc.
p *f* *p* *f*

212

Sop. 1^o *f*
 i pec-ca - to - res ut pa - cem ci - do - nos ut o-cu-los mi - se-ri - cor-di-ae tu-ae su-per

Sop. 2^o *f p* *f p* *f p*
 i pec-ca - to - res ut pa - cem ci - do - nos ut o-cu-los mi - se-ri - cor-di-ae tu-ae su-per

Coro
 Li-be-ra e-am Do-mi - ne te ro-ga-mus au-di-nos te ro-ga-mus au-di-nos

Órg. *f* *f p* *f p* *f p f p* *f p ff*
 cheio flautado

Vc. *f* *f p* *f p* *f p f p* *f p ff*

227

Sop. 1^o

ae-am re-du-ce-re di-gne - ris ut ob-se-qui-um ser-vi-tu-tis su-ae ra-tio na-bi-la fa-ci-as ut men-tem e-ius

Sop. 2^o

f p

ae-am re-du-ce-re di-gne - ris ut ob-se-qui-um ser-vi-tu-tis su-ae ra-tio na-bi-la fa-ci-as ut men-tem e-ius

Coro

te ro-ga-mus au-di-nos te ro-ga-mus au-di-nos

Órg.

cheio flautado cheio

Vc.

f p f p f p f

242

Sop. 1^o *f p* *f p*
 ad coe-les-ti-a de - si - de-ri-a e - ri - gas ut re-gu - la - ri - bus dis-ci - pli - nis ins - tru-ce-re di - gne-ris ut

Sop. 2^o *f p* *f p*
 ad coe-les-ti-a de - si - de-ri-a e - ri - gas ut re-gu - la - ri - bus dis-ci - pli - nis ins - tru-ce-re di - gne - ris ut

Coro
 te ro-ga-mus au-di-nos te ro-ga-mus au-di-nos

Órg.

Vc. *f p* *f p* *f p* *f p*

256

f p *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

Sop. 1^o
 quod te inspi-ran - te pro - mi - bit te ad - ju - van - te per - fi - ci - at A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

f p *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

Sop. 2^o
 quod te inspi - ran - te pro - mi - bit te ad - ju - van - te per - fi - ci - at A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta_ mun - di

Coro
 te ro - ga - mus au - di - nos par - ce

Órg.
 cheio flautado

Vc.
f p *f p* *f p* *f p* *f p* *f* *f p* *f p* *f p* *f p*

Detailed description of the musical score: The page contains five staves of music. The top staff is for Soprano 1 (Sop. 1^o), the second for Soprano 2 (Sop. 2^o), the third for the Chorus (Coro), the fourth for the Organ (Órg.) with two staves (treble and bass clef), and the bottom for Violoncello (Vc.). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are in Latin. Dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. The Organ part includes the markings 'cheio' and 'flautado'. The Violoncello part has a series of dynamic markings: *f p*, *f p*, *f p*, *f p*, *f p*, *f*, *f p*, *f p*, *f p*, *f p*.

270

Sop. 1^o *f p* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*
 A-gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di A-gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Sop. 2^o *f p* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*
 A-gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di A-gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Coro
 no - bis Do - mi - ne ex - au - di nos Do - mi - ne mi - se - re - re no -

Órg. flautado cheio flautado cheio

Vc. *f p* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p* *f p* *f*

288

Sop. 1^o
ky - ri - e e - le - i - son Chris - te e - le - i - son

Sop. 2^o
ky - ri - e e - le - i - son Chris - te e - le - i - son

Coro
bis ky - ri - e e - le - i - son Chris - te

Órg.
flautado flautado cheio

Vc.
f *p* *f*

298

Sop. 1^o ky - ri - e e - le - i - son

Sop. 2^o ky - ri - e e - le - i - son

Coro e - le - i - son ky - ri - e e - le - i - son

Órg. flautado cheio

Vc. *f*