

CNSMD LYON | DÉLÉGATIONS MUSIQUE ANCIENNE ET DIRECTION DE CHŒUR
MAÎTRISE DE LA PRIMATIALE DE LYON
TIAGO SIMAS FREIRE

Iberian Polychoralities 1590-1650

Works for 3 and 4 Choirs from El Escorial, Valladolid and Coimbra Archives



CNSMD LYON | DÉLÉGATIONS MUSIQUE ANCIENNE ET DIRECTION DE CHŒUR
MAÎTRISE DE LA PRIMATIALE DE LYON
TIAGO SIMAS FREIRE

Iberian Polychoralities 1590-1650

Works for 3 and 4 Choirs from El Escorial, Valladolid and Coimbra Archives



Nam eis, qui audiunt, docere, delectare, permovere.

Marcus Tullius Cicero (106 BC–43 BC)

*À clareza de expressão deve juntar-se
uma imaginação que contenha todos
os recursos capazes de agradar e comover.*

Pe. António Vieira (1608–1697)

Publisher | Edição | Édition | Edición

Imprensa da Universidade de Coimbra / Coimbra University Press

Artway Records

Title | Título | Titre | Título

Iberian Polychoralities 1590–1650: Works for 3 and 4 Choirs from El Escorial, Valladolid and Coimbra Archives.

Policoralidades Ibéricas 1590–1650: obras para 3 e 4 coros dos arquivos de El Escorial, Valladolid e Coimbra.

Polychoralités Ibériques 1590–1650 : oeuvres pour 3 et 4 chœurs des archives d'El Escorial, Valladolid et Coimbra.

Policoralidades Ibéricas 1590–1650: obras para 3 y 4 coros de los archivos del Escorial, Valladolid y Coimbra.

Author | Autor | Auteur | Autor

José Abreu, Soterraña Aguiré Rincón, Paulo Estudante, Tiago Simas Freire

Mundos e Fundos. Mundos Metodológico e Interpretativo dos Fundos Musicais. (LD.3)

General Editors | Coordenação Científica | Coordination Scientifique | Coordinación Científica

José Abreu, Paulo Estudante

Photographs | Fotografias | Photographies | Fotografias

Adriana Romero, Dimitrij Gilbert

Images reproduced with the permission of General Library of Coimbra University.

Imagens reproduzidas com a autorização da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Images reproduites avec l'autorisation de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra

Imágenes reproducidas con la autorización de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra.

Cover image | Imagem da capa | Image couverture | Imagen de portada

Extracted from Caballero de la mano en el pecho, El Greco, c.1580, oil on canvas, Museo del Prado [P809]

Graphic production | Execução Gráfica | Exécution graphique | Ejecución gráfica

KDP

Publication date | Data da edição | Date de publication | Fecha de publicación

Setembro 2025

ISBN: 978-989-26-2766-3

eISBN: 978-989-26-2767-0

DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-2767-0>

Legal Deposit | Depósito Legal | Dépôt Légal | Depósito Legal

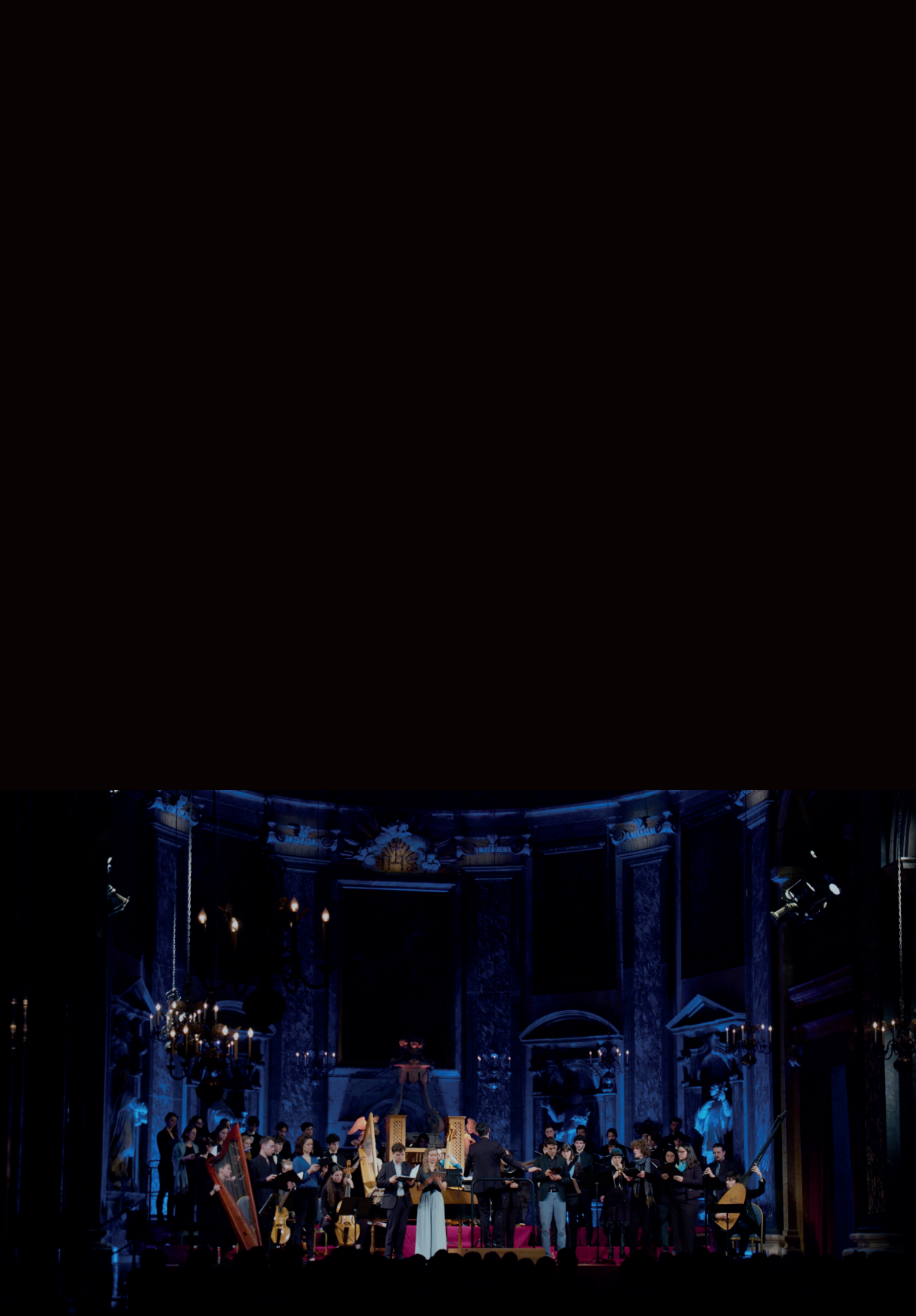
556862/25

IBERIAN POLYCHORALITIES 1590-1650
Works for 3 and 4 Choirs
from El Escorial, Valladolid and Coimbra Archives.

POLICORALIDADES IBÉRICAS 1590-1650
Obras para 3 e 4 coros
dos arquivos de El Escorial, Valladolid e Coimbra.

POLYCHORALITÉS IBÉRIQUES 1590-1650
Œuvres pour 3 et 4 chœurs
des archives d'El Escorial, Valladolid et Coimbra.

POLICORALIDADES IBÉRICAS 1590-1650
Obras para 3 y 4 coros
de los archivos de El Escorial, Valladolid y Coimbra.



**CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DANSE DE LYON
MAÎTRISE DE LA PRIMATIALE DE LYON**

Tiago Simas Freire

Singers from CNSMDL Early Music Department

Adèle Huber, Anne Delafosse, Joséphine Solus, Laudine Bignonet | *soprano*

Brice Claviez-Homberg, Guillaume Ribler, Marie Brendle | *alto*

Raphaël Bougy | *tenor*

Singers from CNSMDL Choir Conduction Department

Éloïse Magat | *mezzo*

Augustin Dessarps, Marius Thiault, Simon Heberlé | *tenor*

Jean Fortunier-Cateland, Nicolas Forin, Samuel Trias | *basse*

Singers from Maîtrise de la Primatiale de Lyon (dir. Simon Heberlé)

Bérénice Feck, Cléopée Dupuis-Testenoire, Reine Martineu, Salomé Vignon | *soprano*

François Plus, Guilhem de Saint-George, Hélène Chavasse | *alto*

Bosco Tampé, Édouard Mounier de Verrot, Gaspard Michaud, Jean Fernet,

Timoléon de Vivies | *tenor*

Auguste de Préneuf, Augustin Rapidy, Louis Maurice, Marcel Bousquet,

Paul Gaucher | *basse*

Instrumentalists from CNSMDL Early Music Department

and Graz's University of Music and Performing Arts *

Clara Sidhoum | *violin*

Noé Bécaus, Sacha Levy, José Miguel Huamani Torre, Layal Ramadan | *viol*

Teddy Danjean, Sushaant Jaccard | *cornett*

Leona Lenger | *shawm* *

Solveig Rousse | *sackbut*

Johanna Unterpertinger | *dulcian* *

Rose Chevrier, Esther Bry, Manon Girard, Armance Merle | *recorder*

Pierre-Baptiste Brioude, Martin Billé | *theorbo, guitar and cittern*

Emilie Pagat-Vergne, Carla Roy | *harp*

Victor Chollat-Namy, Dimitrij Gilbert | *harpsichord*

François Guyot, Julien Pizzichemi | *organ*

Musical, Artistic and Scientific director

Tiago Simas Freire

PRESENTATION	10
PROGRAMME	15
AN OFF-THE-BEATEN-TRACK EDUCATIONAL PROJECT.....	18
COMPOSITIONAL PROCESSES IN IBERIAN POLYCHORALITY.....	28
EXAMPLES OF LUSO-HISPANIC SOUND WORLD:	
THE <i>MISSA A 12</i> AND <i>THE MOTET DOMINE, DOMINUS NOSTER</i>	44
POLYCHORAL PSALMS IN THE <i>CARTAPÁCIOS</i> OF COIMBRA	62
EARLY MUSIC IN LYON'S NATIONAL SUPERIOR CONSERVATORY	
OF MUSIC AND DANCE	74
TIAGO SIMAS FREIRE	80
SUNG TEXTS.....	86
BIBLIOGRAPHY	99

APRESENTAÇÃO	11
PROGRAMA	15
UM PROJECTO PEDAGÓGICO ÍMPAR	20
PROCESSOS COMPOSICIONAIS NA POLICORALIDADE IBÉRICA.....	31
EXEMPLOS DO MUNDO SONORO LUSO-ESPANHOL:	
A <i>MISSA A 12</i> E O <i>MOTETE DOMINE, DOMINUS NOSTER</i>	48
SALMOS POLICORAIS NOS <i>CARTAPÁCIOS</i> DE COIMBRA	66
MÚSICA ANTIGA NO CONSERVATÓRIO NACIONAL SUPERIOR	
DE MÚSICA E DANÇA DE LYON	75
TIAGO SIMAS FREIRE	81
TEXTOS CANTADOS.....	86
BIBLIOGRAFIA	99

PRÉSENTATION	12
PROGRAMME	15
UN PROJET PÉDAGOGIQUE HORS DES SENTIERS BATTUS	22
PROCESSUS COMPOSITIONNELS DANS LA POLYCHORALITÉ IBÉRIQUE	36
EXEMPLES DU MONDE SONORE LUSO-ESPAGNOL :	
LA MESSE À 12 ET LE MOTET DOMINE, DOMINUS NOSTER	52
LES PSAUMES POLYCHORAUX DANS LES <i>CARTAPÁCIOS</i> DE COIMBRA	68
MUSIQUE ANCIENNE AU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DANSE DE LYON.....	76
TIAGO SIMAS FREIRE	82
TEXTES CHANTÉS.....	86
BIBLIOGRAPHIE	99

PRESENTACIÓN	13
PROGRAMA	15
UN PROYECTO PEDAGÓGICO ÚNICO	24
PROCESOS DE COMPOSICIÓN EN LA POLICORALIDAD IBÉRICA.....	39
EJEMPLOS DE MUNDO SONORO LUSO-HISPANO:	
LA <i>MISSA A 12</i> Y EL MOTETE DOMINE, DOMINUS NOSTER	56
SALMOS POLICORALES EN LOS <i>CARTAPÁCIOS</i> DE COIMBRA.....	70
MÚSICA ANTIGUA EN EL CONSERVATORIO NACIONAL SUPERIOR DE MÚSICA Y DANZA DE LYON	77
TIAGO SIMAS FREIRE	83
TEXTOS CANTADOS.....	86
BIBLIOGRAFÍA	99

PRESENTATION

It is with great enthusiasm that the *Mundos e Fundos* research project at the University of Coimbra (Centre for Classical and Humanistic Studies) launches yet another CD-Book, a format that allows written narrative, iconographic illustration and recorded music to go hand in hand, the result of philological and artistic research into music manuscripts and prints. This is the practice of Open Science at its full, where the various stages of the construction of scientific and artistic knowledge converge in a single product shared with the whole of society, from the academic community to the different audiences.

The *Iberian Polychoralities 1590-1650* CD-Book is a result of the platform *Bridging Musical Heritage. Shaping creativity today by reconnecting cultures from the past* (BMH), an initiative funded by the Creative Europe programme and run by the *Mundos e Fundos* team. One of the main objectives of this platform is to make Portuguese musical heritage internationally known, in particular that produced in the Monastery of *Santa Cruz* at Coimbra during the 16th and 17th centuries.

This CD-Book is the result of a pedagogical project directed by Tiago Simas Freire at the Early Music Department of the *Conservatoire National Supérieure de Musique et Danse de Lyon*, France. Taking as his starting point the intense polychoral activity of the Monastery of *Santa Cruz* throughout the 17th century, Tiago Simas Freire conceived an Iberian programme exclusively of peninsular repertoire for three and four choirs, crossing the various liturgical-musical genres, including mass, psalm, motet and even vilancico. Over the course of several months, it was possible to share the 17th century Iberian repertoire with a group of young musicians of different nationalities, accompanied by workshops and themed seminars. The result of this immersion was a concert at the *Chapelle de la Trinité* in Lyon (March 2024) and the recording that accompanies this CD-Book.

It is therefore a great joy, always with the valuable partnership of Artway, a major player in cultural and artistic management, to be able to share with you another important step in this journey of appreciation of Portuguese musical heritage, not only through an object of material and aesthetic enjoyment, but also through an absolutely unique and international dissemination tool.

José Abreu, Paulo Estudante
Mundos e Fundos | CECH | UC

APRESENTAÇÃO

É com grande entusiasmo que o projecto de investigação *Mundos e Fundos* da Universidade de Coimbra (Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos) lança mais um Livro-disco, um formato que oferece, lado a lado, a narrativa escrita, a ilustração iconográfica e a concretização sonora, frutos da investigação filológica e artística em torno de impressos e manuscritos musicais. O Livro-disco ilustra, na perfeição, o nosso desígnio de uma Ciência Aberta onde os vários estádios de construção de conhecimento, científico e artístico, são agregados num objecto único, partilhado com toda a sociedade, desde a comunidade académica até aos diferentes públicos.

O Livro-disco *Iberian Polychoralities 1590–1650* é um resultado da plataforma *Bridging Musical Heritage. Shaping creativity today by reconnecting cultures from the past* (BMH), uma iniciativa financiada pelo programa Europa Criativa e dirigida pela equipa *Mundos e Fundos*. Um dos principais objectivos desta plataforma é o de dar a conhecer internacionalmente o património musical português, em particular aquele produzido no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra durante os séculos XVI e XVII.

O presente Livro-disco nasce de um projecto pedagógico, dirigido por Tiago Simas Freire junto do Departamento de Música Antiga do *Conservatoire National Supérieure de Musique et Danse de Lyon*, em França. Tomando como ponto de partida a intensa actividade policoral do Mosteiro de Santa Cruz ao longo do século XVII, Tiago Simas Freire concebeu um programa ibérico constituído exclusivamente por repertório peninsular para três e quatro coros, atravessando os vários géneros litúrgico-musicais, entre a missa, salmo, motete ou até o vilancico. Ao longo de vários meses, foi possível partilhar com um grupo de jovens músicos, de diferentes nacionalidades, o repertório ibérico seiscentista, acompanhado de oficinas e seminários temáticos. O resultado dessa imersão levou à realização de um concerto na *Chapelle de la Trinité*, em Lyon (Março de 2024), e à gravação que acompanha este Livro-disco.

É assim uma enorme alegria, sempre com a preciosa parceria da Artway, actor maior na gestão cultural e artística, poder partilhar convosco mais este importante passo no caminho de valorização do património musical nacional, através de não só um objecto de fruição material e estética, mas também uma ferramenta de divulgação absolutamente singular, de dimensão internacional.

José Abreu, Paulo Estudante
Mundos e Fundos | CECH | UC

PRÉSENTATION

C'est avec beaucoup d'enthousiasme que le projet de recherche *Mundos e Fundos* de l'Université de Coimbra (Centre d'Études Classiques et Humanistes) sort un nouveau Livre-disque, un format qui offre, côte à côte, récit écrit, illustration iconographique et matérialisation sonore, fruit de la recherche philologique et artistique sur les imprimés et les manuscrits musicaux. Il correspond pleinement à la pratique d'une Science Ouverte où les différentes étapes de construction de la connaissance, scientifique et artistique, sont agrégées en un seul objet, partagé avec l'ensemble de la société, de la communauté académique aux différents publics.

Le Livre-disque *Iberian Polychoralities 1590–1650* est le résultat du projet *Bridging Musical Heritage. Shaping creativity today by reconnecting cultures from the past* (BMH), une initiative financée par le programme Europe Créative et gérée par l'équipe *Mundos e Fundos*. L'un des principaux objectifs de cette plateforme est de faire connaître le patrimoine musical portugais à l'échelle internationale, en particulier celui produit au monastère de *Santa Cruz* de Coimbra au cours des XVI^e et XVII^e siècles.

Ce Livre-disque est le résultat d'un projet pédagogique dirigé par Tiago Simas Freire au département de musique ancienne du Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon, en France. À partir de l'intense activité polychorale du monastère de *Santa Cruz* tout au long du XVII^e siècle, Tiago Simas Freire a conçu un programme ibérique puisant exclusivement dans le répertoire péninsulaire pour trois et quatre chœurs, explorant les différents genres liturgico-musicaux, comme la messe, le psaume, le motet ou encore le *vilancico*. Le partage de ce répertoire ibérique avec un groupe de jeunes musiciens de différentes nationalités a été mené pendant plusieurs mois et s'est accompagné d'ateliers et de séminaires thématiques. Le résultat de cette immersion a pris la forme d'un concert à la Chapelle de la Trinité à Lyon (mars 2024) et d'un enregistrement qui intègre ce Livre-disque.

C'est donc une grande joie, toujours avec le partenariat précieux d'Artway, acteur majeur de la gestion culturelle et artistique, de pouvoir partager avec vous une nouvelle étape importante sur la voie de la valorisation du patrimoine musical portugais, à travers non seulement un objet de jouissance matérielle et esthétique, mais aussi un outil de diffusion absolument unique, à dimension internationale.

José Abreu, Paulo Estudante

Mundos e Fundos | CECH | UC

PRESENTACIÓN

Con gran ilusión, el proyecto de investigación *Mundos e Fundos* de la Universidad de Coimbra (Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos) lanza un libro-disco más, un formato que ofrece, lado a lado, narración escrita, ilustración iconográfica e interpretación musical, los frutos de la investigación filológica y artística sobre impresos y manuscritos musicales. El libro-disco ilustra a la perfección nuestro objetivo de Ciencia Abierta, en el que las distintas etapas de la construcción del conocimiento científico y artístico se reúnen en un único objeto, compartido con toda la sociedad, desde la comunidad académica hasta los distintos públicos.

El libro-disco *Iberian Polychoralities 1590-1650* es el resultado del proyecto *Bridging Musical Heritage. Shaping creativity today by reconnecting cultures from the past* (BMH), una iniciativa financiada por el programa Europa Creativa y dirigida por el equipo de *Mundos e Fundos*. Uno de los principales objetivos de esta plataforma es dar a conocer internacionalmente el patrimonio musical portugués, en particular el producido en el Monasterio de Santa Cruz de Coimbra durante los siglos XVI y XVII.

Este libro-disco es el resultado de un proyecto pedagógico dirigido por Tiago Simas Freire en el Departamento de Música Antigua del *Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon*, Francia. Tomando como punto de partida la intensa actividad policoral del Monasterio de Santa Cruz a lo largo del siglo XVII, Tiago Simas Freire concibió un programa ibérico exclusivamente en el repertorio peninsular para tres y cuatro coros, atravesando los diversos géneros litúrgico-musicales, incluyendo la misa, el salmo, el motete e incluso el villancico. A lo largo de varios meses, fue posible compartir el repertorio ibérico del siglo XVII con un grupo de jóvenes músicos de diferentes nacionalidades, acompañado de talleres y seminarios temáticos. El resultado de esta inmersión dio lugar a un concierto en la *Chapelle de la Trinité* de Lyon (marzo de 2024) y a la grabación que acompaña a este libro-disco.

Es, por tanto, una gran alegría, siempre con la preciosa colaboración de Artway, actor principal de la gestión cultural y artística, poder compartir con ustedes otro paso importante en el camino de la valorización del patrimonio musical portugués, a través no sólo de un objeto de disfrute material y estético, sino también de una herramienta de difusión absolutamente única y de dimensión internacional.

José Abreu, Paulo Estudante

Mundos e Fundos | CECH | UC



PROGRAMME | PROGRAMA | PROGRAMME | PROGRAMA

01	<i>Missa a 12 KYRIE *</i>	12v in 4 choirs	Alfonso Vaz de Acosta (? - 1660)	E-E 83-3-1, ff. 51-55
02	<i>Dixit Dominus *</i>	15v in 4 choirs	Anonymous (c.1643)	P-Cug MM228, ff. 14v-21
03	<i>Missa a 12 GLORIA *</i>	12v in 4 choirs	Alfonso Vaz de Acosta	E-E 83-3-1, ff. 51-55
04	<i>Beati omnes *</i>	12v in 3 choirs	Anonymous (c.1646)	P-Cug MM239, ff. 1-4
05	<i>Missa a 12 CREDO *</i>	12v in 4 choirs	Alfonso Vaz de Acosta	E-E 83-3-1, ff. 51-55
06	<i>Obra a 5 *</i>	strings and winds	Anonymous (mid-17th century)	P-Cug MM236, ff. 270-271
07	<i>Missa a 12 SANCTUS *</i>	12v in 4 choirs	Alfonso Vaz de Acosta	E-E 83-3-1, ff. 51-55
08	<i>Domine, Dominus noster</i>	12v in 3 choirs	Philippe Rogier (c.1561 - 1598)	E-VA: Papeles sueltos 70/331
09	<i>Missa a 12 AGNUS DEI *</i>	12v in 4 choirs	Alfonso Vaz de Acosta	E-E 83-3-1, ff. 51-55
10	<i>Ite missa est</i>	plainchant	Anonymous (Francisco de Montanos, López de Velasco, 1648)	Arte de canto llano, 1648, p. 127
11	<i>Dança dos Negros *</i>	16v in 4 choirs	Anonymous (c.1651)	P-Cug MM236, ff. 14-25

* world premiere recording

Tropica
15.
Dixit Dominus Dominus Dominus Dominus
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus

2.
15.
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus

3.
15.
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus

4.
15.
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus

5.
15.
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus

6.
15.
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus
Deus Deus Deus Deus Deus

Handwritten musical score for a multi-voice setting, likely a Mass. The score is written on ten staves, with parts for Soprano (Sop.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), Bass (Bass), and various vocal groups (1^o Coro, 2^o Coro, 3^o Coro, 4^o Coro, 5^o Coro). The lyrics are in Latin, including "Dixit Dominus", "inimicos tuos", "inimicos tuos", "inimicos tuos", "inimicos tuos", "inimicos tuos", "inimicos tuos", "inimicos tuos", "inimicos tuos", "inimicos tuos".

The score is written in a historical style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the staves, often with multiple lines of text corresponding to different voices.

Lyrics visible on the page include:

- inimicos tuos inimicos tuos inimicos tuos*
- Dixit Dominus inimicos tuos*
- Dixit Dominus inimicos tuos*
- Dixit Dominus inimicos tuos*
- Dixit Dominus inimicos tuos*
- Dixit Dominus inimicos tuos*
- Dixit Dominus inimicos tuos*
- Dixit Dominus inimicos tuos*
- Dixit Dominus inimicos tuos*
- Dixit Dominus inimicos tuos*

AN OFF-THE-BEATEN-TRACK EDUCATIONAL PROJECT

Ever since I discovered and navigated through Coimbra's *cartapácios* during my doctorate (2012–2017), I have dreamt of diving in, listening to and letting others discover the extraordinary unknown works for three and four choirs that lie dormant in those sources. With the European cooperation project 'Bridging Musical Heritage', the dream has been extended to the Iberian panorama and, thanks to the partnership with Lyon National Superior Conservatory of Music and Dance (CNSMDL), has become a reality!

In the 17th century Iberian Peninsula, polyphony written for multiple choirs (polychorality) was the norm for major liturgical celebrations. Music composed for two, three, or four choirs responded to the Tridentine call for clarity of discourse, while also aiming to captivate and delight the listener, embodying Cicero's rhetorical principles: *docere, delectare, movere*.

Polychoral polyphony developed from the extension of polyphony to the monodic tradition and through the adaptation of techniques for alternating pairs of voices – used since the early 16th century – to larger ensembles of eight, twelve, sixteen, or even more voices.

The significance of polychorality in Portugal is evident in the catalogue of King João IV's music library (1649), where two-thirds of the composers represented with polychoral liturgical works have compositions for twelve or more voices. This was indeed the most widespread compositional and stylistic technique on the peninsula, present in both Latin and vernacular genres, yet it remains little studied and rarely performed today.

Within polychorality, music for two choirs is the most frequently found, while works for more choirs – though extraordinary – are also the least known. To focus our efforts on this major project, we chose to concentrate on unpublished Iberian musical sources specifically for three and four choirs, which exemplify a particularly spectacular form of polychorality. These sources come from some of the richest musical archives on the peninsula: the *Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial* and the Cathedral of Valladolid in Spain, and the Library of the University of Coimbra in Portugal.

In El Escorial and Valladolid, we find both local and international repertoires. From these, we selected two works by musicians employed by the Kingdom of Castile: a three-choir motet by the Flemish composer Philippe Rogier (1561–1596), transcribed and studied by Soterraña Aguirre Rincón (2024), and a four-choir mass by the Portuguese composer Alfonso Vaz de Acosta (?–1660), transcribed and studied by Pablo Ballesteros Valladolid (2018).

In Coimbra, a mid-17th-century manuscript collection – known as the *cartapácios* – includes some of the few Portuguese sources with works for triple and quadruple choir. From this collection, we selected two anonymous psalms (*Dixit Dominus* and *Beati omnes*)

and a *vilancico* from the Monastery of *Santa Cruz* transcribed and studied by myself. *Dixit Dominus* is the first psalm sung at all Vespers services, while *Beati omnes* is the designated psalm for *Corpus Christi* Vespers. The *vilancico* is a *vilancico de negro*, an emblematic Christmas genre in which four choirs represent four nations: Angola, São Tomé, Cape Verde, and Mozambique. We performed the final two sections of this *vilancico* (*resposta* and *copla*), marked in the source as “Dance of the Blacks”, where, following the entrance of each choir/region, the four choirs unite in a joyful celebration, singing and dancing before the Infant Jesus.

The plainchant settings used during Acosta’s Mass make it possible to set the entire Ordinary of the Mass to music. These chants are selected from formulas designated for major liturgical feasts (*In Duplicibus Maioribus* or *In duplicibus Solemnibus*), taken from the *Missale Romanum* (Salamanca, 1588) and the treatise *Arte de canto llano* by Francisco de Montanos and Sebastián López de Velasco (Zaragoza, 1648).

This project includes the study, transcription, performance, and recording of previously unpublished Iberian polychoral sources, with the goal of fostering a deeper understanding of these little-known repertoires. It is part of the Bridging Musical Heritage initiative supported by Creative Europe, bringing together researchers from the Universities of Coimbra and Valladolid and musicians from *Capella Sanctae Crucis*. Partners include the CNSMDL, the *Maîtrise de la Primatiale Saint-Jean-Baptiste de Lyon*, *Les Grands Concerts de Lyon* at the *Chapelle de la Trinité*, with the support of the Bullukian Foundation.

The strengths of the CNSMDL’s Early Music and Choral Conducting departments have enabled the project to take shape as a pedagogical initiative. Students, together with the choir of Lyon Cathedral, have had the opportunity to work directly with these unpublished sources and the researchers who study them – an undertaking of rare scientific, artistic, and musical scope. The singers are joined by a rich instrumental ensemble (winds, strings, and continuo), reflecting the diversity of seventeenth-century Iberian liturgical practice. Although we could not rely on four organs – probably envisioned in the original performance of Vaz de Acosta’s four-choir Mass – we assembled a richly varied continuo group, including organ, harpsichord, two harps, and two theorboes. Furthermore, with support from the University of Music and Performing Arts in Graz, through an exchange and through an exchange of two students (shawm and dulcian), we have been able to complete the project’s instrumental forces, recreating the rich and characteristically Iberian soundscape of the early 17th century.

Tiago Simas Freire
(Lyon, April 2024)

UM PROJECTO PEDAGÓGICO ÍMPAR

Desde que descobri e naveguei pelos *cartapácios* de Coimbra durante o meu doutoramento (2012–2017), que sonhei em mergulhar, ouvir e dar a conhecer as extraordinárias obras inéditas para três e quatro coros que ali se encontram adormecidas. Com o projeto de cooperação europeia “*Bridging Musical Heritage*”, o sonho foi alargado ao panorama ibérico e, graças à parceria com o Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Lyon (CNSMDL), tornou-se realidade!

Na Península Ibérica do século XVII, a polifonia a vários coros (policoralidade) era a norma nas grandes celebrações litúrgicas. A música dividida em dois, três e quatro coros respondia à exigência tridentina de clareza do discurso, bem como à necessidade de agradar e comover, desenvolvendo os princípios retóricos de Cícero “*docere, delectare, movere*”. Na realidade, a polifonia policoral desenvolve-se a partir da expansão da aplicação da polifonia à tradição monódica e da projeção das técnicas de alternância de pares de vozes, utilizadas desde inícios do século XVI, para conjuntos de oito, doze, dezasseis ou mais vozes.

Em Portugal, podemos verificar a importância da policoralidade pela sua presença no catálogo da biblioteca musical de D. João IV (1649), onde dois terços dos compositores com obras litúrgicas policorais apresentam composições para doze ou mais vozes. Foi, de facto, a técnica composicional e estilística mais popular na península ibérica seiscentista, explorada tanto em géneros latinos como vernaculares, permanecendo hoje, no entanto, ainda pouco estudada e executada.

Dentro da policoralidade, a música para dois coros é, sem dúvida, a que mais largamente se encontra representada, tendo as obras a mais coros um carácter extraordinário, permanecendo, no entanto, as mais amplamente desconhecidas. Valorizando a concentração de energias neste grande projecto, resolvemos justamente nos concentrar em fontes musicais ibéricas inéditas exclusivamente para três e quatro coros, emblemáticas de uma policoralidade espectacular. As fontes são provenientes dos mais ricos arquivos musicais da península: a Real Biblioteca do Mosteiro de El Escorial e a Catedral de Valladolid, em Espanha, e a Biblioteca da Universidade de Coimbra, em Portugal.

Entre El Escorial e Valladolid, encontramos repertórios locais e internacionais, dos quais seleccionámos duas obras de músicos ao serviço de Castela: um motete a três coros do compositor flamengo Philippe Rogier (1561–1596), transcrito e estudado por Soterraña Aguire Rincón (2024), e uma missa a quatro coros do compositor português Alfonso Vaz de Acosta (?–1660), transcrita e estudada por Pablo Ballesteros Valladolid (2018).

Em Coimbra, uma colecção de manuscritos de meados do século XVII – conhecida como os *cartapácios* – é uma das raríssimas fontes manuscritas portuguesas com obras para três e quatro coros. Desta colecção seleccionámos dois salmos (*Dixit Dominus* e *Beati omnes*) e um vilancico anónimos do Mosteiro de Santa Cruz, por mim transcritos e estudados. O *Dixit Dominus* é o primeiro salmo de todos os ofícios de vésperas e o *Beati omnes* é o salmo específico das vésperas de *Corpus Christi*. O vilancico é um vilancico de negro, um género emblemático do Natal, em que os quatro coros representam quatro povos: Angola, São Tomé, Cabo Verde e Moçambique. Executamos as duas últimas secções deste vilancico (*resposta* e *copla*), anunciadas na fonte como “Dança dos Negros”, onde, após a entrada individual de cada coro/povo, os quatro coros/povos se reúnem para festejar dançando e cantando diante do Menino Jesus.

As intervenções em cantochoão durante a Missa de Acosta permitem que todo o texto do Ordinário da Missa seja musicado, e são seleccionadas a partir das fórmulas dedicadas às grandes festas litúrgicas (*In Duplicibus Maioribus* ou *In duplicibus Solemnibus*), extraídas do *Missale Romanum* de Salamanca (1588) e do tratado *Arte de canto llano* de Francisco de Montanos e Sebastián López de Velasco em Zaragoza (1648).

Este projeto envolveu o estudo, a transcrição, a execução e a gravação de fontes musicais policorais ibéricas inéditas, com o objetivo de contribuir para um melhor conhecimento destes repertórios pouco conhecidos. Insere-se no projeto “*Bridging Musical Heritage*” apoiado pelo programa Europa Criativa, reunindo investigadores das Universidades de Coimbra e Valladolid e músicos da *Capella Sanctae Crucis*, em parceria com o CNSMDL, a *Maîtrise de la Primatiale Saint-Jean-Baptiste de Lyon*, *Les Grands Concerts de Lyon* na *Chapelle de la Trinité*, e com o apoio da Fundação Bullukian.

As valências dos departamentos de Música Antiga e de Direcção Coral do CNSMDL contribuíram para a realização prática no âmbito de um projeto pedagógico em que os alunos, à semelhança dos pequenos cantores da Catedral de Lyon, puderam trabalhar em proximidade com fontes musicais inéditas e com os investigadores que as manipulam e estudam, num projeto de raro alcance científico, artístico e musical. Aos cantores juntam-se vários instrumentistas (de sopros, de cordas e instrumentos harmónicos), ilustrando a variedade da presença instrumental na prática musical litúrgica seiscentista ibérica. Apesar de não podermos contar com quatro órgãos, que seriam provavelmente previstos nomeadamente na execução original da Missa a 4 coros de Vaz de Acosta, constituímos um rico grupo de baixo contínuo com órgão, cravo, duas harpas e duas teorbais. Acresce que, com o apoio da Universidade de Música e Artes do Espetáculo de Graz, graças a um intercâmbio de duas alunas (charamela e baixão), foi ainda possível completar as forças instrumentais do projeto para reunir um agrupamento mais rico e tipicamente ibérico da primeira metade do século XVII.

Tiago Simas Freire
(Lyon, Abril 2024)

UN PROJET PÉDAGOGIQUE HORS DES SENTIERS BATTUS

Depuis que j'ai découvert et navigué dans les *cartapácios* de Coimbra pendant mon doctorat (2012-2017), je rêve de plonger, d'écouter et de donner à écouter les œuvres inédites extraordinaires pour trois et quatre chœurs qui y sont endormies. Avec le projet de coopération européenne « *Bridging Musical Heritage* » le rêve s'est élargi dans le panorama ibérique et, grâce au partenariat avec le Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon (CNSMDL), s'est concrétisé!

Au XVII^e siècle dans la Péninsule Ibérique, la polyphonie à plusieurs chœurs (polychoralité) est la norme dans les fêtes liturgiques majeures. La musique distribuée en deux, trois et quatre chœurs est une réponse à l'exigence tridentine de la clarté du discours en même temps qu'un besoin de plaire et émouvoir l'auditeur, développant les principes rhétoriques de Cicéron « *docere, delectare, movere* ». En réalité, la polyphonie polychorale se développe par l'expansion de l'application de la polyphonie à la tradition monodique et par la projection des techniques d'alternance de paires de voix, utilisées depuis le début du XVI^e siècle, sur des ensembles de huit voix, douze voix, seize voix ou plus encore.

Au Portugal nous pouvons vérifier l'importance de la polychoralité par sa présence dans le catalogue de la bibliothèque musicale du Roi João IV (1649) où les deux tiers des compositeurs d'œuvres liturgiques polychorales présentent des compositions pour douze voix ou plus. C'était, en effet, la technique compositionnelle et stylistique la plus appréciée dans la péninsule, disséminée dans les genres latins comme dans les genres vernaculaires, et pourtant peu étudiée ou exécutée de nos jours.

Au sein de la polychoralité, la musique pour deux chœurs est sans doute la plus représentée, les œuvres pour plus de chœurs ayant un caractère extraordinaire mais restant les plus méconnues. Profitant de la concentration des énergies sur ce grand projet, nous avons justement décidé de nous concentrer sur des sources musicales ibériques inédites exclusivement pour trois et quatre chœurs, emblématiques d'une polychoralité spectaculaire. Les sources sont issues des plus riches archives musicales de la péninsule : la *Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial* et la Cathédrale de Valladolid, en Espagne, et la Bibliothèque de l'Université de Coimbra au Portugal.

Entre l'Escorial et Valladolid, nous rencontrons des répertoires à la fois locaux et internationaux, parmi lesquels nous avons sélectionné deux œuvres de deux musiciens au service du Royaume de Castille : un motet à trois chœurs du flamand Philippe Rogier (1561-1596), transcrit et étudié par Soterraña Aguire Rincón (2024), et une messe à quatre chœurs du portugais Alfonso Vaz de Acosta (?-1660), transcrite et étudiée par Pablo Ballesteros Valladolid (2018).

À Coimbra, un ensemble de manuscrits du milieu du XVII^e siècle – nommé les *cartapácios* – figure parmi les rares sources manuscrites portugaises avec des œuvres en triple et en quadruple-chœur. Dans cette collection nous avons puisé deux psaumes (*Dixit Dominus* et *Beati omnes*) et un *vilancico* anonymes issus du Monastère de Santa Cruz, transcrits et étudiés par moi-même. Le *Dixit Dominus* est le premier psaume pour tous les offices de vêpres et le *Beati omnes* et le psaume spécifique pour les vêpres du *Corpus Christi* (Fête-Dieu). Le *vilancico* est un *vilancico de noir*, genre emblématique de Noël, où quatre chœurs représentent quatre peuples : Angola, São Tomé, Cap-Vert et Mozambique. Nous exécutons les deux dernières sections de ce *vilancico* (*resposta* et *copla*), annoncé dans la source comme « Danse des Noirs », où, après l'entrée individuelle de chaque chœur/peuple, les quatre chœurs/peuples se réunissent pour célébrer en dansant et en chantant devant l'Enfant Jésus.

Les interventions en plain-chant pendant la Messe d'Acosta permettent la mise en musique de l'intégralité du texte de l'ordinaire de la messe et sont sélectionnées d'après les formules dédiées aux grandes fêtes liturgiques (*In Duplicibus Maioribus* ou *In duplicibus Solemnibus*), issues du *Missale Romanum* de Salamanca (1588) et du traité *Arte de canto llano* par Francisco de Montanos et Sebastián López de Velasco à Zaragoza (1648).

Ce projet comprend l'étude, la transcription, la mise en pratique et l'enregistrement de sources musicales polychorales ibériques inédites visant une contribution vers une meilleure connaissance de ces répertoires méconnus. Il intègre le projet « *Bridging Musical Heritage* » soutenu par l'Europe Créative, rassemblant des chercheurs des Universités de Coimbra et de Valladolid et des musiciens de la *Capella Sanctae Crucis* avec le partenariat du CNSMDL, de la Maîtrise de la Primatiale Saint-Jean-Baptiste de Lyon, des Grands Concerts de Lyon de la Chapelle de la Trinité, et le soutien de la Fondation Bullukian.

Les forces de la délégation de Musiques Anciennes et de Direction de Chœur du CNSMDL contribuent à la mise en pratique dans le cadre d'un projet pédagogique où les étudiants, tout comme les maîtrisiens de la Cathédrale de Lyon, ont pu ainsi travailler au plus proche de sources musicales et des chercheurs qui les manipulent et étudient, dans un projet d'un rare ampleur scientifique, artistique et musicale. Les chanteurs sont rejoints par divers instrumentistes (instruments à vent, à cordes et harmoniques), illustrant la variété de la présence instrumentale dans la pratique musicale liturgique ibérique du XVII^e siècle. Sans pouvoir disposer de quatre orgues, qui étaient probablement prévus dans l'exécution originale de la Messe pour 4 chœurs de Vaz de Acosta, nous déployons un riche groupe de basse continue avec orgue, clavecin, deux harpes et deux théorbes. En outre, avec le concours de la University of Music and Performing Arts de Graz, grâce à l'échange de deux étudiantes (chalemie et doulciane), nous avons pu compléter les forces instrumentales du projet pour remplir l'effectif les plus riche et typiquement ibérique de la première moitié du XVII^e siècle.

Tiago Simas Freire

(Lyon, avril 2024)

UN PROYECTO PEDAGÓGICO ÚNICO

Desde que descubrí y navegué por los *cartapácios* de Coimbra durante mi doctorado (2012-2017), he soñado con sumergirme, escuchar y permitir que otros escuchen las extraordinarias obras desconocidas para tres y cuatro coros que yacen latentes en esas fuentes. Con el proyecto de cooperación europea «*Bridging Musical Heritage*», el sueño se ha extendido al panorama ibérico y, gracias a la colaboración con el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de Lyon (CNSMDL), ¡se ha hecho realidad!

En la Península Ibérica del siglo XVII, la polifonía con varios coros (policoralidad) era la norma de las grandes celebraciones litúrgicas. La música dividida en dos, tres y cuatro coros respondía a la exigencia tridentina de claridad en el discurso, así como a la necesidad de deleitar y conmover al oyente, desarrollando los principios retóricos de Cicerón «*docere, delectare, movere*». En realidad, la polifonía policoral se desarrolló mediante la ampliación de la aplicación de la polifonía a la tradición monódica y mediante la proyección de las técnicas de alternancia de pares de voces, utilizadas desde principios del siglo XVI, sobre conjuntos de ocho, doce, dieciséis o incluso más voces.

La importancia de la policoralidad en Portugal puede observarse en el catálogo de la biblioteca musical del rey João IV (1649), donde dos tercios de los compositores con obras litúrgicas policorales en el catálogo presentan composiciones para doce o más voces. Fue, en efecto, la técnica compositiva y estilística más popular en la península, difundida tanto en los géneros latinos como en los vernáculos, aunque poco estudiada e ejecutada en la actualidad.

Dentro de la policoralidad, la música para dos coros es sin duda la más ampliamente representada, teniendo las obras para más coros un carácter extraordinario, pero permaneciendo en gran parte desconocidas. Valorando la concentración de energías en este gran proyecto, hemos decidido centrarnos en fuentes musicales ibéricas inéditas exclusivamente para tres y cuatro coros, emblemáticas de una policoralidad espectacular. Las fuentes proceden de algunos de los archivos musicales más ricos de la península: Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial y Catedral de Valladolid, en España, y la Biblioteca de la Universidad de Coimbra en Portugal.

En El Escorial y Valladolid se encuentran repertorios tanto locales como internacionales, de los cuales hemos seleccionado dos obras de dos músicos empleados por el Reino de Castilla: un motete a tres coros del compositor flamenco Philippe Rogier (1561-1596), transcrito y estudiado por Soterraña Aguire Rincón (2024), y una misa a cuatro coros del compositor portugués Alfonso Vaz de Acosta (?-1660), transcrita y estudiada por Pablo Ballesteros Valladolid (2018).

En Coimbra, una colección de manuscritos de mediados del siglo XVII, conocida como *cartapácios*, es una de las raras fuentes manuscritas portuguesas con obras para tres y cuatro coros. Hemos seleccionado de esta colección dos salmos anónimos (*Dixit Dominus* y *Beati omnes*) y un villancico fechados entre 1645 y 1655 procedentes del Monasterio de Santa Cruz. El *Dixit Dominus* es el primer salmo de todos los oficios de vísperas y el *Beati omnes* es el salmo específico de las vísperas del *Corpus Christi*. El villancico es un villancico de negro, género emblemático de Navidad, en el que cuatro coros representan a cuatro regiones: Angola, Santo Tomé, Cabo Verde y Mozambique. Ejecutamos las dos últimas secciones de este villancico (respuesta y copla), anunciadas en la fuente como *Danza de los negros*, en la que, tras la entrada individual de cada coro/región, los cuatro coros/regiones se unen para celebrar danzando y cantando ante el Niño Jesús.

Las intervenciones en canto llano en la Misa de Acosta permiten poner en música la totalidad del texto del Ordinario de la Misa, y están seleccionadas a partir de las fórmulas dedicadas a las grandes fiestas litúrgicas (*In Duplicibus Maioribus* o *In duplicibus Solemnibus*), tomadas del *Missale Romanum* de Salamanca (1588) y del tratado *Arte de canto llano* de Francisco de Montanos y Sebastián López de Velasco de Zaragoza (1648).

Este proyecto contemplado el estudio, transcripción, interpretación y grabación de fuentes musicales policorales ibéricas inéditas, con el objetivo de contribuir a un mejor conocimiento de estos repertorios poco conocidos. Forma parte del proyecto «*Bridging Musical Heritage*» apoyado por Europa Creativa, que reúne a investigadores de las Universidades de Coimbra y Valladolid, y a músicos de la *Capella Sanctae Crucis*, en colaboración con el CNSMDL, la *Maîtrise de la Primatiale Saint-Jean-Baptiste de Lyon*, *Les Grands Concerts de Lyon* de la *Chapelle de la Trinité* y con el apoyo de la Fundación Bullukian.

Las cualidades de los departamentos de Música Antigua y de Dirección de Coro del CNSMDL contribuyeron a la realización práctica de un proyecto pedagógico en el que los alumnos, al igual que los pequeños cantores de la catedral de Lyon, pudieron trabajar estrechamente con fuentes musicales inéditas y con los investigadores que las manipulan y estudian, en un proyecto de una envergadura científica, artística y musical poco común. A los cantantes se unen diversos instrumentistas (instrumentos de viento, cuerda y armónicos), ilustrando la variedad de la presencia instrumental en la práctica musical litúrgica ibérica del siglo XVII. Aunque no pudimos contar con cuatro órganos, lo que probablemente habría estado previsto en la interpretación original de la Misa para 4 coros de Vaz de Acosta, formamos un rico grupo de bajo continuo con órgano, clave, dos arpas y dos teorbas. Además, con el apoyo de la Universidad de Música y Artes Escénicas de Graz, gracias a un intercambio de dos estudiantes (chirimía y bajon), fue posible completar las fuerzas instrumentales del proyecto para reunir un conjunto más rico y típicamente ibérico de la primera mitad del siglo XVII.

Tiago Simas Freire
(Lyon, Abril 2024)

[illegible]

20

Lelelele guilique guilique

Lelelele

Lelelele

Lelelele

guilique guilique guilique guilique

Lelelele

COMPOSITIONAL PROCESSES IN IBERIAN POLYCHORALITY

During the 16th century, we saw an intense expansion of musical genres and practices throughout Europe. One of these practices, polychoral music, emerged gradually during this period, consolidating and becoming widespread from the last decades of the century. According to various studies, the main resources used in polychoral music have their origins in some forms of performance and certain compositional techniques used as a way of achieving variety and contrast in polyphonic music. For example, in the antiphonal practice of singing psalms and canticles in which the verses are sung alternately between two groups (odd verses in one group and even verses in another) or in the use of pairs of voices that dialogue with each other in certain sections of a piece for four or more voices. The division between pairs of voices, used occasionally, will become more constant and gradually give way to groups of voices with a more consistent character and increasing autonomy. Thus, after this embryonic and developmental phase, polychoral music is consolidated and can be defined as a piece written in which two or more choirs sing individually, alternately or together, forming a *tutti*. These indispensable resources (antiphonal alternation – *tutti*), on which polychorality is based, allow for two fundamental levels of contrast. The first is based on the constitution of the choirs (vocal-instrumental ensemble), using formations with different numbers of voices or different combinations of voices (SSAT – SATB). The second level of contrast is based on the musical interaction between the choirs, where there are alternating moments of dialogue between the formations (antiphonal interaction) and moments when everyone sings simultaneously (*tutti*). These two levels of contrast are the centrepiece of the whole polychorality. The manipulation of these resources, combined with the skilful use of various compositional elements, allows for the infinite exploration of combinations in order to obtain a constant diversity of contrasts and expressive effects.

Generally speaking, we can classify the majority of Iberian polychoral sources into two main types of writing. One corresponds to the consolidation phase that took place from the end of the 16th century, and the other to a later phase of expansion and great diversity. During the 17th century, these two types of writing coexisted, with the second becoming more dominant, especially in the second half of the century. The first type of writing has a great homophonic preponderance where the choirs function as harmonic blocks that alternate with each other. It is essentially constructed from groups of voices (and not so much from individual parts), where the clarity and intelligibility of the text is notable, with great emphasis on fast, syllabic declamation. The text is usually divided into small segments distributed among the choirs, creating a fragmented texture (sometimes only one word per choir) where we find sections of antiphonal alternation (with different text in each choir) and antiphonal repetition (where the text sung by one choir is repeated by

the other). These sections of lively interaction between the choirs, usually very short and fast, are punctuated by tutti passages that mark the end of the sections or rhetorically emphasise a particular word. The fragmented and intensely homophonic character is animated by great rhythmic diversity, in particular through the extensive use of short values, the constant use of syncopations – especially at the beginning of each chorus – and the frequent practice of changing binary and ternary measures. This type of writing is very common in pieces for 8 voices divided into two choirs with equal combinations (SATB – SATB) or, more commonly, with different combinations (SSAT – SATB). These choirs can also be accompanied by an instrumental part (*guião*) doubling the lower voice, helping to emphasise the strong homophonic and harmonic character. We also find this type of writing in pieces for 12 voices divided into three choirs, the first almost always with the SSAT combination and the other two with equal combinations (SATB – SATB). The two pieces for three choirs presented here – psalm *Beati omnes* for 12 voices, anonymous, and the motet *Domine, Dominus noster* for 12 voices by Philippe Rogier – are two notable examples of this practice. The existence of a third choir, by enabling a greater number of combinations in the interaction between the choirs, will provide greater diversity and a wider exploration of both the antiphonal and tutti sections, creating a much richer and more varied sound impact (see p. 34, pp. 42–43, pp. 60–61).

The second type of writing is much more versatile and flexible. It is based on an expansion of the number of choirs (three or more choirs) and, above all, on a great diversity in the formations involved – both in the number of voices per choir (a choir can be made up of just one solo voice or a duo plus an instrumental bass (*guião*)) and in its versatility. Thus, a four-voice choir can function as a whole or momentarily isolate a solo voice, or in a duo, or even dividing the choir into two duos, always with the presence of an instrumental bass. This flexibility is due to the integration of *concertato* style elements into polychoral writing, with many solo or duo sections plus an instrumental bass. These solos or duos became possible thanks to the change in the function of the instrumental bass (also known as the thorough bass), which acquired great autonomy and even participated in the musical discourse (although in sections without solos or duos it usually maintained its function of doubling the lower voice). Instrumental participation, in addition to the *guião*, is also becoming more and more present, either in the doubling of voices or as autonomous voices, sometimes even constituting an instrumental choir, as we can see in the *Dixit Dominus* psalm recorded here (see p. 35).

All these changes made it possible to explore an endless range of combinations, expand the type of contrasts between the choirs, and consequently diversify the sections of antiphonal alternation or the formation of tuttis, generating multiple and expressive sound effects.

The pieces for four choirs recorded here – *Dixit Dominus* psalm for 15 voices, the Mass for 12 voices and the *Dança dos Negros* for 16 voices – are a good testimony to the panoply of different games and combinations that this writing allows, as well as the enormous versatility and diversity it provides. In fact, although these three pieces are intended for 4 choirs, each one has a different number of voices and very different ways of distributing them among the choirs. In the psalm *Dixit Dominus* for 15 voices, each choir has a different number of voices (2+3+4+6), ranging from a two-voice choir plus *guião* to a much larger choir with four instruments and two voices (SA+G | SAT | SATB | SiAiTiBi+SA) (see p. 35). In the 12 voices Mass by Afonso Vaz de Acosta we find a very different situation. In the first two choirs we have just two voices in each (SA+G | ST+G), in the third choir 4 voices (SATB) and in the fourth choir also 4 voices (SATB) but with the exclusive function of duplicating choir 3 in the tutti sections, in other words, reinforcing and increasing the sound mass in the tutti by singing exactly the same music as choir 3. It's curious that this Mass for 12 voices actually has only 8 voices, making it possible to perform it with this smaller ensemble where the doubling by the fourth choir is abandoned. An example of the versatility proposed by the Italian musician Ludovico Viadana in his description of the practice of doubling choirs in the preface to his *Salmi a quattro cori*, 1612. This same quest to intensify the mass of sound can also be found in some Iberian testimonies from the period, where the last choir (the second, third or fourth, depending on the total number of choirs in the piece) is identified as the *chusma* choir (*Livros de Despesas*, University of Coimbra, c.1630) or *cantado con mucha chusma* (*El melopeo*, Cerone, 1613). This *chusma* choir seems to correspond to a larger choir, with more singers per part and a more consistent instrumental presence, as Tiago Simas Freire decides in his performance.

Finally, in *Dança dos Negros*, the 16 voices are distributed over 4 choirs with the same combination of voices (SATB) plus an instrumental bass with a short ostinato throughout the piece. This configuration allows for the use of exact antiphonal repetition (repetition of the same text and music) used both in the alternation between the four choirs and in the alternation between solo voices from different choirs.

The main purpose of polychoral writing seems to have been to maximise the variety of musical treatment in order to build a sonic and polychromatic mosaic capable of surprising, persuading, seducing, impressing, in other words, continuously producing a great emotional impact through constant variety. In this sense, the development of polychorality and its compositional processes, with all its variants, its means and its musical possibilities, constituted a multifaceted response to the main cultural, artistic and musical changes and concerns of this period.

José Abreu, Paulo Estudante
(Aveiro-Coimbra, April 2025)

PROCESSOS COMPOSICIONAIS NA POLICORALIDADE IBÉRICA

Durante o século XVI assistimos um pouco por toda a Europa a um intenso alargamento de géneros e práticas musicais. Uma dessas práticas, a música policoral, emerge gradualmente durante este período consolidando-se e generalizando-se a partir das últimas décadas desse século. De acordo com vários estudos, os principais recursos usados na policoralidade terão tido origem nalgumas formas de execução e em certas técnicas composicionais utilizadas como forma de obter variedade e contraste na música polifónica. Por exemplo, na prática antifonal de cantar salmos e cânticos onde os versos são cantados de forma alternada entre dois grupos (versos ímpares um grupo e versos pares outro grupo) ou na utilização de pares de vozes que dialogam entre si em determinadas secções de uma peça a quatro ou mais vozes. A divisão entre pares de vozes, usada ocasionalmente, irá tornar-se mais constante e progressivamente dará lugar a grupos de vozes com carácter mais consistente e com crescente autonomia. Assim, após esta fase embrionária e de desenvolvimento, a música policoral consolida-se podendo ser definida por uma escrita onde dois ou mais coros cantam individualmente de forma alternada ou em conjunto formando um *tutti*. Estes recursos indispensáveis (alternância antifonal – *tutti*), em que assenta a policoralidade, permitem dois níveis de contraste fundamentais. O primeiro assenta na constituição dos coros (conjunto vocal – instrumental), recorrendo a formações com diferente número de vozes ou com diferentes combinações de vozes (SSAT – SATB). O segundo nível de contraste é construído a partir do jogo musical entre os coros, onde se alternam momentos de diálogo entre as formações (jogo antifonal) e momentos onde todos cantam simultaneamente (*tutti*). Estes dois níveis de contraste constituem o núcleo central de toda a policoralidade. A manipulação destes recursos conjugada com uma hábil utilização de diversos elementos composicionais permite uma infundável exploração de combinações procurando assim obter uma constante diversidade plena de contrastes e efeitos expressivos.

De uma forma geral podemos enquadrar grande parte das fontes policorais ibéricas em dois grandes tipos de escrita. Um corresponde à fase de consolidação que ocorreu a partir de finais do século XVI, e o outro relativo a uma fase posterior de expansão e de grande diversidade. Durante o século XVII estes dois tipos de escrita coexistiram tornando-se o segundo mais dominante, em particular, na segunda metade deste século. O primeiro tipo de escrita evidencia uma grande preponderância homofónica onde os coros funcionam como blocos harmónicos que alternam entre si. É essencialmente construído a partir de grupos de vozes (e não tanto partes individuais), onde é notória a clareza e inteligibilidade do texto, com grande ênfase na declamação rápida e silábica.

O texto é normalmente dividido em segmentos curtos distribuídos pelos coros, criando uma textura fragmentada (por vezes apenas uma palavra por coro) onde encontramos

secções de alternância antifonal (com texto diferente em cada coro) e de repetição antifonal (onde o texto cantado por um coro é repetido pelo outro). Estas secções de viva interação entre os coros, normalmente muito curta e rápida, são pontuadas por sonoras passagens de tutti a marcar finais de secções ou a sublinhar retoricamente determinada palavra. O carácter fragmentado e intensamente homofónico é animado por uma grande diversidade rítmica, em particular através do uso extenso de valores curtos, do constante recurso a síncopas – especialmente na entrada de cada coro – e da prática frequente de mudanças de mensurações binária e ternária. Este tipo de escrita é muito frequente em peças para 8 vozes divididas por dois coros com combinações iguais (SATB – SATB) ou, e de forma mais comum, com diferentes combinações (SSAT – SATB). Estes coros podem ainda fazer-se acompanhar por uma parte instrumental (Guião) duplicando a voz mais grave, ajudando a sublinhar o forte carácter homofónico e harmónico. Encontramos ainda este tipo de escrita em peças para 12 vozes divididas por três coros, o primeiro quase sempre com a combinação SSAT e os outros dois com combinações iguais (SATB – SATB). As duas peças para três coros aqui apresentadas – salmo *Beati omnes* a 12 vozes, anónimo, e o motete *Domine, Dominus noster* a 12 vozes de Philippe Rogier – constituem dois notáveis exemplos desta prática. A existência de um terceiro coro, ao possibilitar um maior número de combinações na interação entre os coros irá proporcionar maior diversidade e uma exploração mais ampla tanto nas secções de jogo antifonal como nas de tutti, configurando um impacto sonoro muito mais rico e variado (ver p. 34, pp. 42–43, pp. 60–61).

O segundo tipo de escrita possui um carácter bastante mais versátil e flexível. Este assenta numa expansão do número de coros (três ou mais coros) e, sobretudo, numa grande diversidade das formações envolvidas – quer no número de vozes por coro (podendo um coro ser constituído apenas por uma voz solo ou um duo mais um baixo instrumental – guião), quer pela sua versatilidade. Assim, um coro a quatro vozes pode funcionar como um todo ou momentaneamente isolar uma voz a solo, ou em duo, ou ainda dividindo o coro em dois duos, isto, sempre com a presença de um guião. Esta flexibilidade deve-se à integração na escrita policoral de elementos do estilo *concertato*, com muitas secções a solo ou em duo acrescidos de um baixo instrumental. Estes solos, ou duos, tornaram-se possíveis graças à mudança de função do guião (hoje designado por baixo contínuo) que adquire grande autonomia participando mesmo no discurso musical (embora, nas secções sem solos ou duos mantenha, normalmente, a sua função de duplicar a voz mais grave). Também a participação instrumental, para além do guião, torna-se cada vez mais presente quer na duplicação de vozes quer como vozes autónomas, por vezes constituindo mesmo um coro instrumental, como podemos ver no salmo *Dixit Dominus* aqui gravado (ver p. 35). Todas estas alterações vieram permitir explorar uma infínitável gama de combinações, ampliar o tipo de contrastes entre os coros, e consequentemente diversificar as secções de alternância antifonal ou de formação de tutti gerando múltiplos e expressivos efeitos sonoros.

As peças para quatro coros aqui gravadas – salmo *Dixit Dominus* a 15, Missa a 12 e Dança dos Negros a 16 – constituem um bom testemunho da panóplia de jogos e combinações diferentes que esta escrita permite, bem como, da enorme versatilidade e diversidade que proporciona. De facto, apesar destas três peças serem destinadas para 4 coros cada uma tem um número de vozes diferente e maneiras bem distintas de as distribuir pelos coros. No salmo *Dixit Dominus* a 15, cada coro possui um número de vozes diferente (2+3+4+6) incluindo desde um coro com duas vozes mais guião até a um coro muito mais amplo com quatro instrumentos e duas vozes (SA+G|SAT|SATB|SiAiTiBi+SA) (ver p. 35). Na Missa a 12 de Afonso Vaz de Acosta encontramos uma situação bem diferente. Nos primeiros dois coros temos apenas duas vozes em cada (SA+G|ST+G), no terceiro coro 4 vozes (SATB) e no quarto coro também a 4 vozes (SATB) mas com a função exclusiva de duplicar o coro 3 nas secções de tutti, ou seja, reforçar e aumentar a massa sonora nos tutti cantando exactamente a mesma música do coro 3. Não deixa de ser curioso que esta Missa a 12 na verdade tenha apenas 8 vozes reais, sendo possível a sua execução com este efectivo mais reduzido onde se abdica da duplicação feita pelo quarto coro. Um exemplo da versatilidade que o músico italiano Ludovico Viadana propõe na sua descrição da prática de duplicação de coros no prefácio dos seus *Salmi a quattro cori*, 1612. Esta mesma procura de intensificação da massa sonora poder-se-á igualmente encontrar em alguns testemunhos ibéricos da época onde se identifica o *último* coro (o segundo, terceiro ou quarto, conforme o número total de coros da peça) como sendo o coro *de chusma* (*Livros de Despesas*, Universidade de Coimbra, c.1630) ou *cantado con mucha chusma* (*El melopeo*, Cerone, 1613). Este coro *de chusma* parece corresponder a um coro de maiores dimensões, com mais cantores por partes e uma presença instrumental mais consequente, tal como opta aqui Tiago Simas Freire.

Finalmente, na *Dança dos Negros*, as 16 vozes estão distribuídas por 4 coros com igual combinação de vozes (SATB) acrescidas de um baixo instrumental com um pequeno ostinato ao longo de toda a peça. Esta configuração faculta o uso da repetição antifonal exacta (repetição do mesmo texto e música) utilizado quer na alternância entre os quatro coros quer na alternância entre vozes a solo de coros diferentes.

O principal propósito da escrita policoral parece ter obedecido a um impulso de maximização da variedade do tratamento musical com o intuito de construir um mosaico sonoro e policromático capaz de surpreender, persuadir, seduzir, impressionar, ou seja, produzir continuamente um grande impacto emocional através de uma variedade constante. Neste sentido, o desenvolvimento da policoralidade e dos seus processos composicionais, com todas as suas variantes, os seus meios e as suas possibilidades musicais, constituíram uma resposta multifacetada às principais mudanças e preocupações culturais, artísticas e musicais deste período.

José Abreu, Paulo Estudante
(Aveiro-Coimbra, Abril 2025)

1^a [Tiple] [f. 3]

2^a [Tiple] ae. [7] Et vi - de - as pa - cem su - per Is - ra - el, pa - cem su - per Is - ra - el.

[Alto] vi - de - as pa - cem su - per Is - ra - el, pa - cem su - per Is - ra - el.

[Tenor] ae. [7] Et vi - de - as pa - cem su - per Is - ra - el, pa - cem su - per Is - ra - el.

[Baixo] ae. [7] Et vi - de - as pa - cem su - per Is - ra - el, pa - cem su - per Is - ra - el.

[Tiple] [7] Et vi - de - as fi - li - os pa - cem pa - cem su - per Is - ra - el.

[Alto] [7] Et vi - de - as fi - li - os pa - cem pa - cem su - per Is - ra - el.

[Tenor] [7] Et vi - de - as fi - li - os pa - cem pa - cem su - per Is - ra - el.

[Baixo] [7] Et vi - de - as fi - li - os pa - cem pa - cem su - per Is - ra - el.

[Tiple 3] fi - li - o - rum tu - o - rum pa - cem su - per Is - ra - el, su - per Is - ra - el.

[Alto 3] fi - li - o - rum tu - o - rum pa - cem su - per Is - ra - el, su - per Is - ra - el.

[Tenor 3] fi - li - o - rum tu - o - rum pa - cem su - per Is - ra - el, su - per Is - ra - el.

[Baixo 3] fi - li - o - rum tu - o - rum pa - cem su - per Is - ra - el, su - per Is - ra - el.

Guião

Excerpt from the Psalm *Beati omnes*, verse 7 (P-Cug MM 239, ff. 2v-3)
(04. *Beati omnes*)

36 Tiple [f. 15v]

1º Coro

Altus

[Guião]

Sca - bel-lum pe - dum tu-o-rum.

3. Vir - gam vir-tu-tis tu - ae,

3. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae, vir gam vir

2º Coro

[Tiple 2]

[Altus 2]

[Tenor 2]

Sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum, tu - o - rum.

Sca-bel - lum pe - dum tu - o - rum, tu - o - rum.

Sca-bel-lum pe - dum tu - o - rum, tu - o - rum.

3º Coro

[Tiple 3]

[Altus 3]

[Tenor 3]

[Baixo 3]

Sca - bel-lum pe - dum tu - o - rum, tu - o - rum.

Sca - bel-lum pe - dum tu - o - rum, tu - o - rum.

Sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum, tu - o - rum.

Sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum, tu - o - rum.

4º Coro (inst*)

[inst* 1]

[inst* 2]

inst* 3]

inst*[4]

Tiple

Altus

tu - o - rum.

tu - o - rum.

Excerpt from the Psalm *Dixit Dominus*, verses 2-3 (P-Cug MM 228, f. 15v)
(02. *Dixit Dominus*)

PROCESSUS COMPOSITIONNELS DANS LA POLYCHORALITÉ IBÉRIQUE

Au cours du XVI^e siècle, nous avons assisté à une intense expansion des genres et des pratiques musicales dans toute l'Europe. L'une de ces pratiques, la musique polychorale, est apparue progressivement au cours de cette période, pour se consolider et se généraliser à partir des dernières décennies du siècle. Selon diverses études, les principales ressources utilisées dans la polychoralité trouvent leur origine dans certaines formes d'exécution et certaines techniques de composition utilisées pour obtenir une variété et un contraste dans la musique polyphonique. Par exemple, dans la pratique antiphonique du chant des psaumes et des cantiques où les versets sont chantés alternativement entre deux groupes (les versets impairs par un groupe et les versets pairs par un autre groupe) ou dans l'utilisation de paires de voix qui dialoguent entre elles dans certaines sections d'une pièce à quatre voix ou plus. La division entre paires de voix, utilisée occasionnellement, deviendra plus constante et cédera progressivement la place à des groupes de voix au caractère plus cohérent et à l'autonomie croissante. Ainsi, après cette phase embryonnaire et de développement, la musique polychorale se consolide et peut être définie comme une forme d'écriture dans laquelle deux ou plusieurs chœurs chantent individuellement, alternativement, ou ensemble, en formant un *tutti*. Ces ressources indispensables (alternance antiphonique – *tutti*), sur lesquelles repose la polychoralité, permettent deux niveaux fondamentaux de contraste. Le premier repose sur la constitution des chœurs (ensemble vocal-instrumental), en utilisant des formations avec différents nombres de voix ou différentes combinaisons de voix (SSAT – SATB). Le second niveau de contraste est construit sur l'interaction musicale entre les chœurs, où alternent des moments de dialogue entre les formations (interaction antiphonique) et des moments où tout le monde chante simultanément (*tutti*). Ces deux niveaux de contraste constituent la pièce maîtresse de toute la polychoralité. La manipulation de ces ressources, combinée à l'utilisation habile de divers éléments de composition, permet d'explorer à l'infini les combinaisons dans le but d'atteindre une diversité constante, pleine de contrastes et d'effets expressifs.

D'une manière générale, nous pouvons classer la plupart des sources polychorales ibériques en deux grands types d'écriture. L'une correspond à la phase de consolidation qui s'est déroulée à partir de la fin du XVI^e siècle, l'autre à une phase ultérieure d'expansion et de grande diversité. Au cours du XVII^e siècle, ces deux types d'écriture coexistent, le second devenant plus dominant, en particulier dans la seconde moitié du siècle. Le premier type d'écriture présente une grande prépondérance homophonique où les chœurs fonctionnent comme des blocs harmoniques qui alternent les uns avec les autres. Il est essentiellement construit à partir de groupes de voix (et moins de parties individuelles), où la clarté et l'intelligibilité du texte sont remarquables, avec une grande importance accordée à la déclamation rapide et syllabique.

Le texte est généralement divisé en courts segments répartis entre les chœurs, créant une texture fragmentée (parfois un seul mot par chœur) où l'on trouve des sections d'alternance antiphonique (avec un texte différent dans chaque chœur) et de répétition antiphonique (où le texte chanté par un chœur est répété par l'autre). Ces sections d'interaction vivante entre les chœurs, généralement très courtes et rapides, sont ponctuées de tutti sonores marquant la fin des sections ou soulignant rhétoriquement un mot particulier. Le caractère fragmenté et intensément homophonique est animé par une grande diversité rythmique, notamment par l'utilisation extensive de valeurs brèves, l'emploi constant de syncopes – surtout au début de chaque chœur – et la pratique fréquente du changement de mesures binaires et ternaires. Ce type d'écriture est très fréquent dans les pièces à 8 voix divisées en deux chœurs à combinaisons égales (SATB – SATB) ou, plus couramment, à combinaisons différentes (SSAT – SATB). Ces chœurs peuvent également être accompagnés d'une partie instrumentale (*guião*) doublant la voix inférieure, ce qui permet de souligner le fort caractère homophonique et harmonique. On retrouve également ce type d'écriture dans des pièces à 12 voix divisées en trois chœurs, le premier ayant presque toujours la combinaison SSAT et les deux autres des combinaisons égales (SATB – SATB). Les deux pièces pour trois chœurs présentées ici – le psaume *Beati omnes* à 12 voix, anonyme, et le motet *Domine, Dominus noster* à 12 voix de Philippe Rogier – sont deux exemples notables de cette pratique. L'existence d'un troisième chœur, en permettant un plus grand nombre de combinaisons dans l'interaction entre les chœurs, apportera une plus grande diversité et une plus large exploration des sections antiphoniques et tutti, créant un impact sonore beaucoup plus riche et varié (voir p. 34, pp. 42–43, pp. 60–61).

Le second type d'écriture est beaucoup plus polyvalent et flexible. Il repose sur une multiplication des chœurs (trois chœurs ou plus) et surtout sur une grande diversité des formations, tant dans le nombre de voix par chœur (un chœur peut être constitué d'une seule voix soliste ou d'un duo avec basse instrumentale) que dans sa polyvalence. Ainsi, un chœur à quatre voix peut fonctionner comme un tout ou isoler momentanément une voix soliste, ou en duo, ou encore diviser le chœur en deux duos, toujours avec la présence d'une basse instrumentale. Cette flexibilité est due à l'intégration d'éléments de style *concertato* dans l'écriture polychorale, avec de nombreuses sections de solos ou de duos sur une basse instrumentale. Ces solos ou duos sont devenus possibles grâce au changement de fonction de la basse instrumentale (aussi nommée basse continue), qui a acquis une grande autonomie et a même participé au discours musical (bien que dans les sections sans solos ou duos, elle conserve généralement sa fonction de doublure de la voix inférieure). La participation instrumentale, en plus de la basse continue (*guião*), est également de plus en plus présente, soit en doublant des voix, soit en tant que voix autonomes, parfois même en constituant un chœur instrumental, comme on peut le voir dans le psaume *Dixit Dominus* (voir p. 35). Tous ces changements ont permis d'explorer une gamme infinie de combinaisons, d'élargir le type de contrastes entre les chœurs et, par conséquent, de diversifier les sections d'alternance antiphonique ou la formation de *tuttis*, générant des effets sonores multiples et expressifs.

Les pièces pour quatre chœurs enregistrées ici – le *Dixit Dominus* à 15, la Messe à 12 et la *Dança dos Negros* à 16 – témoignent bien de la panoplie de jeux et de combinaisons différentes que permet cette écriture, ainsi que de l'énorme versatilité et diversité qu'elle procure. En effet, bien que ces trois pièces soient destinées à 4 chœurs, chacune d'entre elles comporte un nombre de voix différent et des manières très différentes de les répartir entre les chœurs. Dans le psaume *Dixit Dominus* à 15, chaque chœur a un nombre de voix différent (2+3+4+6), allant d'un chœur à deux voix jusqu'à un chœur beaucoup plus ample avec 4 instruments et 2 voix (SA+G|SAT|SATB|SiAiTiBi+SA) (voir p. 35). Dans la Messe à 12 d'Afonso Vaz de Acosta, la situation est très différente. Dans les deux premiers chœurs, nous n'avons que 2 voix (SA+G|ST+G), dans le troisième chœur 4 voix (SATB) et dans le quatrième chœur également 4 voix (SATB) mais avec la fonction exclusive de dupliquer le chœur 3 dans les sections *tutti* ; en d'autres termes, de renforcer et d'augmenter la masse sonore dans le *tutti* en chantant exactement la même musique que le chœur 3. Il est curieux que cette Messe à 12 n'ait en fait que 8 voix, ce qui permet de l'exécuter avec un ensemble plus petit où la doublure par le quatrième chœur est abandonnée. Un exemple de la polyvalence proposée par le musicien italien Ludovico Viadana dans sa description de la pratique du dédoublement des chœurs dans la préface de son *Salmi a quattro cori* (1612). Cette même recherche d'intensification sonore se retrouve dans certains témoignages ibériques de l'époque, où le dernier chœur (le deuxième, troisième ou quatrième, selon le nombre total de chœurs de la pièce) est identifié comme le chœur *de chusma* (*Livros de Despesas*, Université de Coimbra, c.1630) ou *cantado con mucha chusma* (*El melopeo*, Cerone, 1613). Ce chœur *de chusma* semble correspondre à un chœur plus important, avec plus de chanteurs par partie et une présence instrumentale plus conséquente, comme le propose ici Tiago Simas Freire.

Enfin, dans *Dança dos Negros* les 16 voix sont réparties sur 4 chœurs avec la même combinaison de voix (SATB) sur une basse instrumentale avec un court *ostinato* tout le long de la pièce. Cette configuration permet l'utilisation d'une répétition antiphonique exacte (répétition du même texte et de la même musique) utilisée à la fois dans l'alternance entre les quatre chœurs et dans l'alternance entre les voix solistes des différents chœurs.

L'objectif principal de l'écriture polychorale semble avoir été de maximiser la variété du traitement musical afin de construire une mosaïque sonore et polychromatique capable de surprendre, de persuader, de séduire, d'impressionner, en d'autres termes, de produire continuellement un grand impact émotionnel grâce à une variété constante. En ce sens, le développement de la polychoralité et de ses processus compositionnels, avec toutes ses variantes, ses moyens et ses possibilités musicales, a constitué une réponse multiforme aux principaux changements et préoccupations culturels, artistiques et musicaux de cette période.

José Abreu, Paulo Estudante
(Aveiro-Coimbra, Avril 2025)

PROCESOS DE COMPOSICIÓN EN LA POLICORALIDAD IBÉRICA

Durante el siglo XVI asistimos a una intensa expansión de géneros y prácticas musicales por toda Europa. Una de estas prácticas, la música policoral, surgió paulatinamente durante este periodo, consolidándose y generalizándose a partir de las últimas décadas del siglo. Según diversos estudios, los principales recursos utilizados en la policoralidad tienen su origen en algunas formas de ejecución y en ciertas técnicas compositivas empleadas como forma de conseguir variedad y contraste en la música polifónica. Por ejemplo, en la práctica antifonal de cantar salmos y cánticos en los que los versos se cantan alternativamente entre dos grupos (versos impares un grupo y pares otro) o en el uso de pares de voces que dialogan entre sí en determinadas secciones de una pieza a cuatro o más voces. La división entre pares de voces, utilizada ocasionalmente, se hará más constante y dará paso progresivamente a grupos de voces con un carácter más consistente y una autonomía creciente. Así, tras esta fase embrionaria y de desarrollo, la música policoral se consolida y puede definirse como una forma de escritura en la que dos o más coros cantan individualmente, alternándose o juntos, formando un *tutti*. Estos recursos indispensables (alternancia antifonal - *tutti*), en los que se basa la policoralidad, permiten dos niveles fundamentales de contraste. El primero se basa en la constitución de los coros (conjunto vocal-instrumental), utilizando formaciones con diferente número de voces o diferentes combinaciones de voces (SSAT - SATB). El segundo nivel de contraste se basa en la interacción musical entre los coros, en la que se alternan momentos de diálogo entre las formaciones (interacción antifonal) y momentos en los que todos cantan simultáneamente (*tutti*). Estos dos niveles de contraste constituyen el eje central de toda la policoralidad. La manipulación de estos recursos, combinada con el hábil uso de diversos elementos compositivos, permite explorar infinitas combinaciones en un intento de lograr una diversidad constante llena de contrastes y efectos expresivos.

En términos generales, podemos clasificar la mayor parte de las fuentes policorales ibéricas en dos grandes tipos de escritura. Uno corresponde a la fase de consolidación que tuvo lugar desde finales del siglo XVI, y el otro a una fase posterior de expansión y gran diversidad. Durante el siglo XVII, estos dos tipos de escritura coexistieron, siendo el segundo el más dominante, sobre todo en la segunda mitad del siglo. El primer tipo de escritura muestra una gran preponderancia homofónica, donde los coros funcionan como bloques armónicos que se alternan entre sí. Está construida esencialmente a partir de grupos de voces (y no tanto de partes individuales), donde destaca la claridad e inteligibilidad del texto, con gran énfasis en la declamación rápida y silábica. El texto suele estar dividido en segmentos cortos distribuidos entre los coros, creando una textura fragmentada (a veces sólo una palabra por coro) donde encontramos secciones de alternancia antifonal (con texto diferente en cada coro) y repetición antifonal (donde el texto cantado por un

coro es repetido por el otro). Estas secciones de animada interacción entre los coros, generalmente muy cortas y rápidas, están puntuadas por sonoros pasajes tutti que marcan el final de las secciones o enfatizan retóricamente una palabra en particular. El carácter fragmentario e intensamente homofónico está animado por una gran diversidad rítmica, en particular a través del uso extensivo de valores cortos, el empleo constante de síncopas –especialmente al principio de cada coro– y la práctica frecuente del cambio de compases binarios y ternarios. Este tipo de escritura es muy común en piezas para 8 voces divididas en dos coros con combinaciones iguales (SATB – SATB) o, más comúnmente, con combinaciones diferentes (SSAT – SATB). Estos coros también pueden ir acompañados de una parte instrumental (*guión*) que dobla a la voz inferior, ayudando a enfatizar el fuerte carácter homofónico y armónico. También encontramos este tipo de escritura en piezas para 12 voces divididas en tres coros, el primero casi siempre con la combinación SSAT y los otros dos con combinaciones iguales (SATB – SATB). Las dos piezas para tres coros que presentamos aquí – el salmo *Beati omnes* a 12 voces, anónimo, y el motete *Domine, Dominus noster* a 12 voces de Philippe Rogier – son dos ejemplos notables de esta práctica. La existencia de un tercer coro, al permitir un mayor número de combinaciones en la interacción entre los coros, proporcionará una mayor diversidad y una exploración más amplia de las secciones antifonales y tutti, creando un impacto sonoro mucho más rico y variado (ver p. 34, pp. 42–43, pp. 60–61).

El segundo tipo de escritura es mucho más versátil y flexible. Se basa en una ampliación del número de coros (tres o más coros) y, sobre todo, en una gran diversidad de formaciones, tanto en el número de voces por coro (un coro puede estar compuesto por una sola voz solista o por un dúo más un bajo instrumental – *Guión*) como en su versatilidad. Así, un coro de cuatro voces puede funcionar como un todo o aislar momentáneamente una voz solista, o en dúo, o incluso dividir el coro en dos dúos, siempre con la presencia de un bajo instrumental. Esta flexibilidad se debe a la integración de elementos del estilo *concertato* en la escritura policoral, con muchas secciones de solos o dúos más un bajo instrumental. Estos solos o dúos fueron posibles gracias al cambio de función del bajo instrumental (también conocido como bajo continuo), que adquirió gran autonomía e incluso participó en el discurso musical (aunque en las secciones sin solos o dúos solía mantener su función de doblar la voz inferior). La participación instrumental, además del *guión*, también se hace cada vez más presente, ya sea en el doblaje de voces o como voces autónomas, a veces incluso constituyendo un coro instrumental, como podemos ver en el salmo *Dixit Dominus* aquí grabado (ver p. 35). Todos estos cambios permitieron explorar un sinfín de combinaciones, ampliar el tipo de contrastes entre los coros y, en consecuencia, diversificar las secciones de alternancia antifonal o la formación de tutti, generando múltiples y expresivos efectos sonoros.

Las piezas para cuatro coros aquí grabadas – el salmo *Dixit Dominus* a 15, la Missa a 12 y la *Dança dos Negros* a 16 – son un buen testimonio de la panoplia de diferentes juegos y

combinaciones que permite esta escritura, así como de la enorme versatilidad y diversidad que proporciona. De hecho, aunque estas tres piezas están pensadas para 4 coros, cada una de ellas tiene un número diferente de voces y formas muy distintas de distribuirlas entre los coros. En el salmo *Dixit Dominus* a 15, cada coro tiene un número diferente de voces (2+3+4+6), que van desde un coro de dos voces más *guión* hasta un coro mucho mayor con cuatro instrumentos y dos voces (SA+G|SAT|SATB|SiAiTiBi+SA) (ver p. 35). En la Misa a 12 de Afonso Vaz de Acosta encontramos una situación muy diferente. En los dos primeros coros tenemos apenas dos voces en cada uno (SA+G|ST+G), en el tercer coro 4 voces (SATB) y en el cuarto coro también 4 voces (SATB) pero con la función exclusiva de duplicar el coro 3 en las secciones del tutti, o sea, reforzar y aumentar la masa sonora en el tutti cantando exactamente la misma música que el coro 3. Es curioso que esta Misa a 12vv tenga en realidad sólo 8vv, lo que hace posible interpretarla con este conjunto más reducido en el que se abandona la duplicación por el cuarto coro. Un ejemplo de la versatilidad propuesta por el músico italiano Ludovico Viadana en su descripción de la práctica de doblar los coros en el prefacio de su *Salmi a quattro cori*, 1612. Esta misma búsqueda de intensificar la masa sonora se encuentra también en algunos testimonios ibéricos de la época, donde el *último* coro (el segundo, tercero o cuarto, según el número total de coros de la pieza) se identifica como *coro de chusma* (*Livros de Despesas*, Universidad de Coimbra, c1630) o *cantado con mucha chusma* (*El melopeo*, Cerone, 1613). Este *coro de chusma* parece corresponder a un coro más numeroso, con más cantantes por parte y una presencia instrumental más consistente.

Por último, en *Dança dos Negros*, las 16 voces se distribuyen en 4 coros con la misma combinación de voces (SATB) más un bajo instrumental con un pequeño ostinato a lo largo de toda la pieza. Esta configuración permite el uso de la repetición antifonal exacta (repetición del mismo texto y música) utilizada tanto en la alternancia entre los cuatro coros como en la alternancia entre voces solistas de diferentes coros.

El objetivo principal de la escritura policoral parece haber sido maximizar la variedad del tratamiento musical para construir un mosaico sonoro y policromático capaz de sorprender, persuadir, seducir, impresionar, es decir, producir continuamente un gran impacto emocional a través de la variedad constante. En este sentido, el desarrollo de la policoralidad y de sus procesos compositivos, con todas sus variantes, sus medios y sus posibilidades musicales, constituyó una respuesta poliédrica a los principales cambios y preocupaciones culturales, artísticas y musicales de este periodo.

José Abreu, Paulo Estudiante
(Aveiro-Coimbra, Abril 2025)

a 12.

Philipe Rogier 70/331

1^o *Organo*

Domine dominus rex, in uniuerso mundo quoniam eleuata est, mag

2^o *Organo*

Quoniam inuincibile et numquam in uniuerso mundo quoniam eleuata est, mag

3^o *Organo*

in uniuerso mundo quoniam eleuata est, mag

Solue at.

regi uita dul. dul et per nos sal ue. ma

Sal ue uita dulced, dulce et per nos sal ue ad clamamus

1^o

nīpēntia tua super ce lo
 et lacten tium
 perfecisti lau dem
 videretur

2^o

nīpēntia tua super ce lo. exorcis fantum,
 perfecisti lau dem
 propter inimicos. videretur

3^o

nīpēntia tua, super ce lo. et lacten tium
 perfecisti lau dem
 propter inimicos. videretur
 et exorcis fantum
 in hac lacrima vale
 ad te suspiramus
 et lentes
 in hac lacrima vale, exorcis fantum, videretur

EXAMPLES OF LUSO-HISPANIC SOUND WORLD: *MISSA A 12 AND THE MOTET DOMINE, DOMINUS NOSTER*

Spain and Portugal shared a monarch for 60 years, in what is known as the Iberian Union period (1580–1640). This union entailed an even closer dialogue between both cultures, creating areas of deep interconnection. As we will show in this recording, music was one of such intersections. The chosen pieces allow us to both reminisce about that shared musical realm and enjoy their outstanding quality, a characteristic shared by many compositions of that period.

Considering that sacred music was vital for both countries, the steady flow of artists between both territories fostered some fruitful competition, which in turn favoured the sharing of genres and styles, and the simultaneous introduction of innovative ones. This CD-Book publication explores one of such shared traditions: polychorality. In this technique, separate bodies of sound were used to produce a sort of “stereo” sound. This was achieved through the composition of pieces for several choirs, which proved effective and was thus held in great esteem. Polychoral style permeated the repertoire in Latin so profoundly that it is not easy to find 17th-century masses, the main liturgical pieces produced by the most widely acclaimed maestros, which had been composed in a different style. This project is built around one of these masses, *Missa a 12* by Alfonso Vaz de Acosta (Portugal, date unknown–Ávila, 1660), which brilliantly captures the cultural exchange between Portugal and Spain. Vaz de Acosta, also known as Baz da Costa, was a distinguished Portuguese composer and director of several Spanish chapels, including Badajoz Cathedral (1626–1641) or Ávila Cathedral (1641–1660), where he stayed until his death.

This mass might have been composed during this long period. Ávila usually supported the world-renowned Monastery of El Escorial through artists and their music, and interestingly the only source of this piece is preserved there. Additionally, at least three organs are required to perform *Missa a 12*, maybe even four, as the ‘*guión*’ or general thoroughbass was traditionally played on an organ too. Although it was unusual for churches to have that many organs, this monastery’s basilica housed four large organs that were ideally suited to play this mass, which had been built by Flemish builders Gilles and his son Michael Brevós. It is also worth noting that the only source of another two of the maestro’s masses is stored there too, which also require a similar number of pipe organs: his *Missa a 8* and *Missa a 10*, both scored for three choirs with *guión*. It is possible that they too might have been composed for the same institution. This theory is supported by Alfonso Vaz de Acosta having a direct connection with the monastery: in 1647 he applied for and was granted a stay there, which undoubtedly helped him make contacts, strengthen existing bonds and eventually even sell his works.

This copy of *Missa a 12*, assigned catalogue number 83-3(1) in the *Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, was made to be performed, as evidenced by it being written in 16 partbooks: 12 for the singers, 3 for the 3 organs accompanying the first 3 choirs, and the last book for the basso continuo. There are several reasons why this piece's composition is very original. Firstly, scoring a mass for four choirs was most unusual at the time, as involving that number of choirs required many people, and it was extremely costly. Even today, it is a privilege to get to listen to this repertoire. Secondly, each choir was arranged in an atypical way, which Acosta usually did. The first choir is made up of two voices, a soprano and an alto, and an organ; the second choir's set-up is also two voices, a soprano and a tenor, plus another organ, while the third and fourth choirs had the usual polychoral set-up, a complete choir: soprano, alto, tenor and bass. However, the third choir is accompanied by an organ, in contrast with the fourth. Organs are fundamental to this composition, showing that Acosta was not only a chapel master, but also an accomplished organist.

Pablo Ballesteros Valladolid (2019), who edited the score used in this recording, has studied the *Missa a 12* by comparing it to the masses composed in the Crown of Castile from 1600 to around 1670. The researcher concludes that 2-voice choirs were a distinctive feature of Acosta within that period and genre, a set-up that allowed him to add more choirs to his pieces. In turn, he made full use of the *concertato* style, whose combinations of voices and instruments allow for more timbric variation while requiring fewer voices. This wide range of sound is perfectly showcased in this first recording of maestro Acosta's music, who is not well known today despite his work being of superior quality. Back then his music had been recognised as '*muy buena*' by the Archives of the Valladolid Cathedral. Hence it is not surprising that Vaz de Acosta was included in the vast musical library *Primeira parte do Index da Livraria de Musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom Ioão o IV. Nosso Senhor* (Lisboa, 1649), a collection that clearly highlights the deep musical connection of Spain and Portugal in this period.

However, there was an author who was a point of reference in this huge musical library of the House of Bragança: Philippe Rogier (Arras, ? – Madrid, 1576), last chapel master of Philip II of Spain. He was a Flemish musician who joined the Royal Chapel as a child and stayed there to pursue his career. It was there where he reached the peak of his craft. This recording includes his motet for 12 voices divided into 3 choirs *Domine, Dominus noster* (see pp. 42-43). It successfully combines a complex counterpoint achieved with 12 simultaneous voices with the varied and modern polychoral techniques of the Venetian and Roman schools, which further highlights his mastery of composition.

The exquisite use of these techniques allowed him to add a layer of symbolism to his compositions, as we will cover below. The *Primeira parte do Index da Livraria* considered this motet ‘*muito bom*’.

Although this motet was mentioned in the *Index*, it was thought to be lost. However, a copy was thankfully recovered in the Musical Archives of Valladolid Cathedral at the beginning of the 21st century. Its style suggests that it had been copied as a score in the late 18th century, at least 150 years after its composition. It is likely that another master copied it as a learning tool, so that they could improve their composition techniques. Imitating important composers was a common learning tool back then. This shows the high esteem in which Philippe Rogier and this composition were held at the time, as presented by the author in her recent edition of the motet (2024).

The motet’s text is taken from Psalm 8, which praises God’s greatness and the fact he granted men a dominant position in creation. Rogier brilliantly uses counterpoint, including 12 voices, for the motet’s crowning moment: ‘*Et constituisti eum super opera manuum tuarum*’ (‘And you placed [men] at the top of your hands’ work’). It is also quite significant that the psalm’s beginning was changed: Instead of ‘*Domine, Dominus noster, quam admirabile est nomen tuum in universa terra!*’, the motet says ‘*Domine Dominus noster, (...) in universo mundo*’. Although replacing ‘*terra*’ with ‘*mundo*’ might seem like a small change, psalms were recited almost every day so the words were very well known, and such a change would be striking. Investigations pursued into the matter have not found any proof that this was how the line was sung in Castile, nor has it been used by the many composers who have set that psalm to music, including Josquin or Haydn. It seems to have been an intentional change.

The Spanish translation of this change in the *salutatio* at the start of the motet reads ‘*Señor, Nuestro Señor, qué admirable es tu nombre en todo el mundo*’ (‘Oh Lord, Our Lord, how admirable your name is across the world’). *Tesoro de la lengua castellana y española*, by Sebastián de Covarrubias from 1611, a Spanish dictionary from that period, defines ‘*tierra*’ and ‘*mundo*’ as follows: ‘*Tierra*’ refers to ‘*madre universal por criar todas las cosas*’ (‘universal mother nurturing everything’), whereas ‘*mundo*’ refers to ‘*el motor de todo el universo, que consiste en todo lo que está contenido en la esfera de la tierra y el mar*’ (‘the universe’s driving force, consisting of everything within the sphere of land and sea’). If we put this motet into context, this piece was composed for Philip II, Rogier’s patron. During this period, the King was known as Lord of the land and, particularly, of the seas, as he ruled over the known African and American coastal areas, a big part of the Asian coastline and the islands of Southeastern Asia, Philippines included. He also ruled over part of Europe: Portugal, the Duchy of Milan, Naples, Sicily, Burgundy and the Netherlands.

If we take this into consideration, the overmentioned lyric variation makes even more sense, and we could state that this magnificent 3-choirs composition honoured both of Philippe Rogier's kings, the celestial and the 'human'. By naming Philip II Lord of land and of the seas, he also offers him a divine salutation.

Soterraña Aguirre Rincón

(Valladolid, August 2024)

EXEMPLOS DO MUNDO SONORO LUSO-ESPANHOL: A MISSA A 12 E O MOTETE DOMINE, DOMINUS NOSTER

Durante os sessenta anos em que os territórios português e espanhol partilharam a mesma coroa – o denominado período da União Ibérica (1580-1640) –, o intercâmbio cultural, já de si fluído entre ambos os espaços, intensificou-se até moldar domínios de profunda influência mútua. Tal foi o caso da música, como aqui veremos. As composições selecionadas e reunidas nesta gravação permitem-nos evocar esse ambiente sonoro e, para além disso, fruir da qualidade excecional que muitas delas alcançaram.

Sendo a música sacra essencial para ambos os países, a circulação de artistas em ambos os lados criou uma valiosa concorrência. Ao mesmo tempo, encorajava a utilização de géneros e estilos partilhados, sendo mesmo comum a adoção de novidades, como o uso da policoralidade, a que este Livro-disco é dedicado. Esta técnica procurava jogar com os volumes sonoros: na “ausência” de altifalantes, fomentava-se uma multiplicação sonora através da construção de peças para vários coros, o que parece ter sido eficaz e muito valorizado. O estilo policoral impregnou de tal forma o repertório latino que é difícil encontrar durante o longo século XVII missas, as principais composições litúrgicas que todos os grandes mestres tiveram de enfrentar, que não tenham sido escritas nesse estilo. Uma delas constitui o pilar desta gravação e, ao mesmo tempo, reflecte de forma exemplar o intercâmbio cultural entre Portugal e Espanha: a *Missa a 12* vozes de Alfonso Vaz de Acosta (Portugal, ? – Ávila, 1660). Também identificado como Baz da Costa, foi um conceituado compositor de origem portuguesa que dirigiu capelas espanholas, pelo menos nas catedrais de Badajoz (1626-1641) e Ávila (1641-1660), onde permaneceu até à sua morte, após quase 20 anos de serviço.

Terá sido durante este longo período que o maestro terá criado a referida *Missa*. Era habitual Ávila apoiar a música do emblemático Mosteiro de El Escorial, tanto através dos seus músicos como com obras, e é, curiosamente, neste Mosteiro onde se conserva a única fonte desta composição. Para além disso, esta *Missa a 12* requer a presença de pelo menos três órgãos, provavelmente quatro porque o “guião” ou baixo contínuo geral, por tradição, era tocado também ao órgão. Um número tão elevado de órgãos estava presente em muito poucas igrejas, mas era o caso da igreja de El Escorial, nomeadamente com quatro grandes órgãos positivos, construídos pelo flamengo Gilles e seu filho Michael Brevós, perfeitos para a execução desta missa. Também é interessante notar que outras duas missas do mestre que requerem um número semelhante de órgãos também se conservam como fontes únicas no El Escorial: a sua *Missa a 8* para três coros com guião e a *Missa a 10* para uma distribuição semelhante.

Este facto sugere que se tratava também de criações destinadas a esta instituição. Esta hipótese é reforçada pelo facto de Afonso Vaz de Acosta ter tido contactos diretos com o

mosteiro, uma vez que, pelo menos em 1647, solicitou e obteve autorização para aí permanecer, o que serviu, sem dúvida, para estabelecer ou consolidar ligações e até para vender as suas criações.

A fonte desta obra está identificada com o número de registo 83-3(1) na Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Trata-se de uma cópia claramente feita para ser executada, já que se conserva em formato de partes separadas, escrita em 16 cadernos: doze para as vozes que a compõem; três correspondem aos três órgãos que acompanham o 1º, 2º e 3º coros e o último é para o “guião” geral. A Missa tem uma construção sonora original. Um primeiro elemento a ter em conta é o facto de ter sido criada para quatro coros, algo, como já foi referido, extraordinário no contexto das missas da época: imagine-se o efectivo e os custos económicos envolvidos na execução de uma composição com número tão elevado de coros – ainda hoje é um privilégio poder ouvir este repertório. Um segundo fator a considerar é a configuração de cada um dos seus coros, pois Vaz de Acosta recorria a combinações pouco usuais na sua composição. Nesta obra, o seu primeiro coro é constituído por apenas duas vozes – soprano e alto – e o já referido órgão; o segundo coro é também constituído por apenas duas vozes, agora soprano e tenor mais órgão; o terceiro e quarto coros são constituídos pelas quatro partes vocais habituais: soprano, alto, tenor e baixo. No entanto, diferem entre si pelo facto de o terceiro coro utilizar um órgão. É evidente que os órgãos nesta composição são essenciais, o que também recorda que Acosta, para além de mestre de capela, era um exímio organista.

Pablo Ballesteros Valladolid (2019), editor da partitura em que se baseia esta gravação, estudou a *Missa a 12*, situando-a no contexto das criadas na Coroa de Castela durante os dois primeiros terços do século XVII. Este investigador conclui que, na época e dentro do género da missa, a configuração de coros de apenas duas vozes era uma característica distintiva do compositor. Desta forma, o mestre, além de oferecer obras para um maior número de coros, enfatizava nelas o chamado *stile concertato* caracterizado por um profícuo uso de combinações de vozes e instrumentos, o que enriquece a variedade tímbrica e ao mesmo tempo alivia o número de cantores necessários. Esta diversidade sonora é bem perceptível nesta gravação, que oferece pela primeira vez música gravada deste mestre, em grande parte desconhecido no mundo sonoro atual, apesar da qualidade das suas criações. Já no seu tempo, a sua música foi classificada como “*Muy buena*” no Arquivo da Catedral de Valladolid. Não é de estranhar, por isso, que o autor tenha sido também incluído na valiosíssima *Primeira parte do Index da Livraria de Musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom Ioão o IV. Nosso Senhor* (Lisboa, 1649), uma vasta biblioteca musical que reflecte em extenso o mundo cultural comum luso-espanhol do período em questão.

Mas o compositor de referência desta enorme biblioteca musical da casa de Bragança, que foi catalogada no referido *Index*, foi Philippe Rogier (Arras, ? – Madrid, 1576), o último mestre de capela de Filipe II de Espanha (Filipe I de Portugal). Foi um músico flamengo

cuja formação e carreira profissional decorreram inteiramente no seio da Capela Real Espanhola, onde entrou ainda criança e onde atingiu o mais alto nível artístico. Nesta gravação, temos a oportunidade de ouvir o seu motete para 12 vozes em três coros *Domine, Dominus noster* (ver pp. 42–43). O extraordinário domínio composicional de Rogier está bem reflectido nesta obra, que combina com uma mestria difícil de igualar o contraponto mais complexo, construído a 12 vozes, com as mais modernas e variadas técnicas do estilo policoral, tanto veneziano como romano. Utiliza-as, aliás, com rica sensibilidade para conferir ao texto um elevado valor simbólico, como adiante se referirá. De facto, no *Index* o moteto é descrito como “*Muito bom*”.

Felizmente, não há muitos anos, no início do século XXI, foi localizada uma cópia da obra que se pensava estar perdida e cuja existência só era conhecida pelo referido *Index*. A fonte encontra-se no Arquivo Musical da Catedral de Valladolid. Copiada em formato de partitura, a sua escrita reflecte claramente uma proveniência cronológica mais tardia, de finais do século XVIII, pelo menos um século e meio depois da sua criação. Parece ter sido copiada para com ela aprender, possivelmente por um músico que desejava aperfeiçoar-se na composição imitando os grandes mestres passados, uma prática didáctica comum na época. Tudo isto reflecte a grande estima que Philippe Rogier, e esta obra em particular, tinham já nessa altura, como a autora o apresenta na sua recente edição do motete (2024).

O seu texto, que vem do salmo oitavo, é um hino de louvor a Deus pela sua grandeza e por ter dado ao homem a posição dominante na criação do mundo. É por isso que, quando canta “*Et constituisti eum super opera manuum tuarum*” (e o colocaste [o homem] acima da obra das tuas mãos), o clímax do moteto, o mestre recorre a um exuberante contraponto a 12. É também muito significativo que o texto deste salmo apareça modificado no início: onde o verso do salmo diz “*Domine, Dominus noster, quam admirabile est nomen tuum in universa terra!*”, no moteto canta-se: “*Domine Dominus noster, ...in universo mundo*”. A substituição de *terra* por *mundo* pode parecer apenas uma mudança subtil, mas na época, em que os mesmos salmos eram ouvidos repetidamente quase todos os dias e as suas palavras divinas eram conhecidas por todos os fiéis, uma tal modificação seria pelo menos um pouco notória. Tanto quanto pudemos investigar, esta substituição não provém do cantochão usado em Castela, nem foi utilizada pelo número notável de compositores que musicaram o salmo, entre os quais Josquin ou Haydn. Parece, portanto, que deve ter sido o resultado de uma intenção premeditada.

A mudança surge no início do moteto, na *salutatio*, que passa a ler-se: “Senhor nosso Deus, como é admirável o Vosso nome em todo o mundo.” Comparando o significado dos termos no dicionário da época *Tesoro de la lengua castellana y española*, de Sebastián de Covarrubias, de 1611, verifica-se que “terra” se refere à “mãe universal para criar todas as coisas”; enquanto “mundo” alude ao “motor de todo o universo, que consiste em tudo o que está contido na esfera da terra e do mar”. Se contextualizarmos a obra e recordarmos

que foi criada para ser ouvida por Filipe II de Espanha, patrono de Rogier, num período em que este era reconhecido como o grande senhor da terra e, sobretudo, dos mares, possuindo todas as costas africanas e americanas conhecidas; grande parte do continente asiático e as ilhas do sudeste, incluindo as Filipinas, bem como a Europa: Portugal; Milão; Nápoles e Sicília; Borgonha e Países Baixos, a variação parece fazer sentido. Com esta magnífica obra para três coros, Philippe Rogier estaria a homenagear simultaneamente os seus dois reis, o divino e o “humano”, a quem dirige também uma saudação divina, identificando-o como Senhor da terra e dos mares.

Soterraña Aguirre Rincón

(Valladolid, Agosto 2024)

EXEMPLES DU MONDE SONORE LUSO-ESPAGNOL : *LA MISSA A 12 ET LE MOTET DOMINE, DOMINUS NOSTER*

Au cours des soixante années pendant lesquelles les territoires portugais et espagnols se sont partagé la couronne, la période dite de l'Union Ibérique (1580-1640), les échanges culturels, déjà fluides entre les deux espaces, se sont intensifiés au point de façonner des zones de profonde influence réciproque. C'est le cas de la musique, comme nous le verrons ici. Les compositions choisies et réunies dans ce projet nous permettent de nous souvenir de cet environnement sonore et, en outre, d'apprécier la qualité exceptionnelle que nombre d'entre elles ont atteinte.

La musique sacrée étant un élément primordial pour les deux pays, la circulation des artistes d'un côté à l'autre de la frontière a créé une dynamique précieuse. En même temps, elle a encouragé l'utilisation de genres et de styles communs, et il était même courant d'adopter des nouveautés, comme l'utilisation de la polychoralité, à laquelle ce livre-disque est consacré. Cette technique visait à jouer avec les volumes sonores, en favorisant une « stéréophonie » à travers la construction d'œuvres pour divers chœurs, ce qui semble avoir été efficace et très apprécié. Le style polychoral a tellement imprégné le répertoire latin qu'il est difficile de trouver tout au long du XVII^e siècle des messes, principales compositions liturgiques auxquelles tous les grands maîtres ont été confrontés, qui n'aient pas été écrites dans ce style. L'une d'entre elles est la pierre angulaire de ce projet et, en même temps, un reflet exemplaire des échanges culturels entre le Portugal et l'Espagne : la *Missa a 12* d'Alfonso Vaz de Acosta (Portugal, ? - Ávila, 1660). Également connu sous le nom de Baz da Costa, il s'agit d'un compositeur renommé d'origine portugaise qui a dirigé plusieurs chapelles musicales espagnoles, du moins dans les cathédrales de Badajoz (1626-1641) et d'Ávila (1641-1660), où il est resté jusqu'à sa mort, après près de vingt ans de service.

C'est peut-être au cours de cette longue période que le maître a créé cette messe. Il était de coutume de soutenir la musique de l'emblématique monastère d'El Escorial à Ávila, à la fois par le biais de musiciens et d'œuvres, et c'est curieusement dans ce monastère qu'est conservée l'unique source connue de cette composition. De plus, cette messe à douze voix évoque la présence d'au moins trois orgues, probablement quatre car la basse générale, par tradition, était également jouée à l'orgue. Un tel nombre d'orgues était présent dans très peu d'églises, mais c'était le cas de l'église d'El Escorial, avec quatre grands orgues positifs, construits par le Flamand Gilles et son fils Michael Brevós, parfaits pour l'exécution de cette messe.

Il est également intéressant de noter que deux autres messes d'Alfonso Vaz de Acosta nécessitant un nombre similaire d'orgues sont également conservées comme sources uniques à El Escorial : sa *Missa a 8* et sa *Missa a 10*, toutes deux pour trois chœurs avec

une basse générale. Cela suggère qu'il s'agit certainement de créations destinées à une institution de ce type. Cette hypothèse est renforcée par le fait que Vaz de Acosta a eu des contacts directs avec le monastère. Au moins une fois, en 1647, il a demandé et obtenu l'autorisation d'y séjourner, ce qui a sans doute servi à établir ou à consolider des liens, voire à vendre ses créations.

La source de cette œuvre est identifiée par la cote 83-3(1) de la Bibliothèque royale de San Lorenzo de El Escorial. Il s'agit d'une copie manifestement destinée à être exécutée, puisqu'elle est conservée en parties séparées, écrites dans seize cahiers : douze pour les voix qui la composent ; trois correspondant aux trois orgues qui accompagnent les 1^{er}, 2^e et 3^e chœurs et le dernier pour la basse générale. La Messe a une construction sonore originale. Un premier élément à prendre en compte est le fait qu'elle a été créée pour quatre chœurs, ce qui, comme nous l'avons déjà dit, était tout à fait exceptionnel dans le panorama des messes de l'époque : imaginez le nombre de voix a priori et les coûts économiques qu'impliquait l'exécution d'une composition avec un si grand nombre de chœurs – aujourd'hui encore, c'est un privilège de pouvoir entendre ce répertoire. Un deuxième facteur à prendre en compte est la configuration de chacun de ses chœurs, car Vaz de Acosta utilise des combinaisons inhabituelles. Dans cette œuvre, le 1^{er} chœur est composé de deux voix seulement (soprano et alto) et de l'orgue susmentionné ; le 2^e chœur est également composé de deux voix seulement (soprano et ténor), également avec l'orgue ; les 3^e et 4^e chœurs sont composés du groupe complet et le plus habituel des chœurs polychoraux (soprano, alto, ténor et basse). Ils se distinguent toutefois par l'utilisation de l'orgue dans le troisième chœur. Il est évident que les orgues sont essentiels dans cette composition, ce qui nous rappelle qu'Acosta, en plus d'être maître de chapelle, était aussi un excellent organiste.

Pablo Ballesteros Valladolid (2019), l'éditeur de la partition sur laquelle se base cet enregistrement, a étudié la *Missa a 12* en la plaçant dans le contexte de celles créées au sein de la Couronne de Castille au cours des deux premiers tiers du XVII^e siècle. Le chercheur conclut qu'à l'époque et dans le genre de la messe, la configuration de chœurs à seulement deux voix est un trait distinctif du compositeur. Ainsi, Vaz de Acosta, tout en proposant des œuvres pour un plus grand nombre de chœurs, y mettait en valeur ce que l'on appelle le *stile concertato*, caractérisé notamment par une utilisation riche en combinaisons de voix et d'instruments, qui enrichit la variété des timbres et allège en même temps le nombre de chanteurs requis. Cette diversité sonore est bien perçue dans cet enregistrement, qui propose en première audition moderne de la musique de ce compositeur, largement méconnu dans le monde sonore d'aujourd'hui malgré la qualité de ses créations.

Déjà en son temps, sa musique était jugée « très bonne » dans les archives de la cathédrale de Valladolid. Il n'est donc pas surprenant que l'auteur ait également été inclus dans la très précieuse *Primeira parte do Index da Livraria de Musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom*

João o IV Nosso Senhor (Lisbonne, 1649), le catalogue d'une vaste bibliothèque musicale qui reflète largement le monde culturel luso-espagnol de l'époque.

Mais le compositeur de référence de cette énorme bibliothèque musicale de la Maison de Bragança, cataloguée dans l'*Index* susmentionné, est Philippe Rogier (Arras, ? – Madrid, 1576), le dernier maître de chapelle de Philippe II. Il s'agissait d'un musicien flamand dont la formation et la carrière professionnelle se sont déroulées entièrement au sein de la chapelle royale de Castille, où il est entré enfant et où il a atteint le plus haut niveau. Dans cet enregistrement, nous avons l'occasion d'entendre son motet à douze voix pour trois chœurs *Domine, Dominus noster* (voir pp. 42–43). L'extraordinaire maîtrise compositionnelle de Rogier se reflète bien dans cette œuvre, qui combine le contrepoint le plus complexe pour douze voix avec les techniques les plus modernes et les plus variées du style polychoral, tant vénitien que romain, avec une excellence difficilement égalable. Il les utilise également avec une grande sensibilité pour donner au texte une haute valeur symbolique, comme nous le verrons plus loin. De fait, dans l'*Index*, le motet est considéré comme « très bon ».

Heureusement, il n'y a pas si longtemps, au début du XXI^e siècle, une copie de l'œuvre que l'on croyait perdue et dont l'existence n'était connue que par l'*Index* susmentionné a été retrouvée. La source se trouve dans les archives musicales de la cathédrale de Valladolid. Copiée sous forme de partition, sa rédaction reflète clairement une provenance chronologique tardive, de la fin du XVIII^e siècle, soit au moins un siècle et demi après sa création. Il semble avoir été écrit pour être analysé, peut-être par un musicien qui voulait perfectionner sa composition en imitant les grands maîtres, une pratique didactique courante à l'époque. Tout cela témoigne de la haute estime dont Philippe Rogier, et cette œuvre en particulier, jouissaient à l'époque, comme l'auteure de ce texte le présente dans sa récente édition du motet (2024).

Le texte du motet, tiré du huitième psaume, est un hymne de louange à Dieu pour sa grandeur et pour avoir donné à l'homme la prépondérance dans la création du monde. C'est pourquoi, lorsqu'il chante « *Et constituisti eum super opera manuum tuarum* » (Et tu l'as placé [l'homme] au-dessus de l'œuvre de tes mains), point culminant du motet, le compositeur utilise un contrepoint exubérant à douze voix. Il est également très significatif que le texte de ce psaume soit modifié au début : alors que dans le premier verset se lit « *Domine, Dominus noster, quam admirabile est nomen tuum in universa terra !* », le motet chante « *Domine Dominus noster, ...in universo mundo* ».

La substitution de la « terre » par la « monde » peut sembler n'être qu'un changement subtil, mais à l'époque, lorsque les mêmes psaumes étaient entendus de manière répétée presque tous les jours et que leurs paroles divines étaient connues de tous les fidèles, une telle modification aurait été au moins quelque peu perceptible. Pour autant que nous ayons pu l'étudier, cette substitution ne provient pas du plain-chant utilisé en Castille, et

n'a pas non plus été utilisée par le nombre remarquable de compositeurs qui ont mis le psaume en musique, de Josquin à Haydn. Il semble donc qu'elle soit le résultat d'une intention préméditée.

La modification intervient au début du motet, dans la *salutatio*, qui se lit désormais : « Seigneur, notre Seigneur, que ton nom est admirable dans le monde entier ». Si l'on compare la signification des termes dans le dictionnaire *Tesoro de la lengua castellana y española* (1611) de Sebastián de Covarrubias, on constate que « terre » fait référence à la « mère universelle de la création de toutes choses », tandis que « monde » fait référence au « moteur de l'univers entier, qui consiste en tout ce qui est contenu dans la sphère de la terre et de la mer ». Si l'on replace l'œuvre dans son contexte et que l'on se souvient qu'elle a été créée pour être entendue par Philippe II, le mécène de Rogier, à une époque où celui-ci était reconnu comme le grand seigneur de la terre et surtout des mers, possédant l'ensemble des côtes africaines et américaines connues, une grande partie du continent asiatique et les îles du sud-est, y compris les Philippines, ainsi que l'Europe : Portugal ; Milan ; Naples et Sicile ; Bourgogne et Pays-Bas, la variante semble avoir du sens. Avec cette magnifique œuvre pour trois chœurs, Philippe Rogier honore simultanément ses deux rois, le divin et l'« humain », auxquels il adresse également une salutation divine, l'identifiant comme le Seigneur de la terre et des mers.

Soterraña Aguirre Rincón
(Valladolid, août 2024)

EJEMPLOS DE MUNDO SONORO LUSO-HISPANO: LA *MISSA A 12* Y EL *MOTETE DOMINE, DOMINUS NOSTER*

Durante los sesenta años que los territorios lusos e hispanos compartieron corona, el llamado periodo de Unión Ibérica (1580-1640), el intercambio cultural, ya de por sí fluido entre ambos espacios, se intensificó hasta configurar ámbitos de profunda influencia mutua. Este era el caso de la música, como aquí veremos. Las composiciones seleccionadas y recogidas en esta grabación nos permiten recordar aquel ambiente sonoro y, además, disfrutar de la calidad excepcional que muchas alcanzaron.

Puesto que la música sacra fue esencial para ambos países, la circulación de artistas de un lugar al otro creó una competencia valiosa. A la vez, propició el uso de géneros y estilos compartidos, incluso comunes en la adopción de novedades, como entonces era el empleo de la policoralidad, a la que está dedicada este libro-disco. Esta técnica buscaba jugar con los volúmenes sonoros: a “falta” de altavoces, ellos fomentaron un “estéreo” construyendo piezas para varios coros, lo que parece resultó efectivo y muy valorado. El estilo policoral penetró tanto en el repertorio en latín que resulta difícil encontrar durante el largo siglo XVII misas, las principales composiciones litúrgicas a las que todo gran maestro debía enfrentarse, que no estuvieran escritas en ese estilo. Una de ellas constituye el pilar de esta grabación y a la vez refleja de manera ejemplar el intercambio cultural entre Portugal y España: la *Missa a 12* de Alfonso Vaz de Acosta (Portugal, ¿?- Ávila, 1660). También identificado como Baz da Costa, se trata de un apreciado compositor de origen luso que trabajó dirigiendo capillas españolas al menos en las catedrales de Badajoz (1626-1641) y de Ávila (1641-1660), donde permaneció hasta su muerte, tras casi 20 años de servicio.

Pudo ser durante este largo periodo que el maestro creara la aludida Misa. Existía la costumbre de apoyar desde Ávila la música del emblemático Monasterio de El Escorial, tanto a través de sus intérpretes como con obras y es, curiosamente, en este Monasterio donde se conserva la única fuente de esta composición. Además, esta *Missa a 12* requiere la existencia de al menos tres órganos, probablemente cuatro porque el “guión” o bajo continuo, por tradición, solía ejecutarse también con órgano. Tal cantidad de órganos estaban presentes en contadas iglesias, pero sí ocurría en la de El Escorial, concretamente con cuatro de gran caja, construidos por los flamencos Gilles y su hijo Michael Brevós, perfectos para ejecutar esta misa. Resulta interesante destacar, asimismo, que se preservan como fuentes únicas también en El Escorial otras dos misas del maestro que requieren similar cantidad de órganos: su *Missa a 8* para tres coros más guion y la *Missa a 10* para similar composición. Ello permite sugerir que fueras también creaciones destinadas a tal institución. Esa hipótesis queda reforzada conociendo que Alfonso Vaz de Acosta tenía contactos directos con el Monasterio pues, al menos en 1647 solicitó y se le concedió un permiso para realizar una estancia en el mismo, que sin duda le serviría para establecer o consolidar vínculos e, incluso, vender sus creaciones.

Identificada la fuente de esta obra con la signatura 83-3(1) en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, es una copia realizada claramente para ser interpretada, pues se conserva en formato partichela y escrita en 16 cuadernillos: 12 destinados a las voces que la integran; tres corresponden a los tres órganos que acompañan a los coros 1º, 2º y 3º y la última destinada al “guion” general. Y es que la *Missa* posee una original construcción sonora. Un primero elemento a tener en cuenta es que fue creada para cuatro coros, algo que, como ya se ha dejado entrever, era bastante excepcional en el mundo de las misas del momento: imaginemos la *a priori* cantidad de efectivos sonoros y costes económicos derivados que implicaba ejecutar una composición con tal cantidad de coros –aún hoy resulta un privilegio poder escuchar este repertorio–. Un segundo factor a considerar es la propia configuración de cada uno de sus coros, porque Vaz de Acosta solía hacer uso de combinaciones inusuales en su constitución. En esta obra su primer coro está conformado por solo dos voces –soprano y alto– y el citado órgano; el segundo también solo por dos voces, ahora soprano y tenor más órgano; el tercer y cuarto coro se constituyen con la agrupación completa y más habituales de los coros policorales: soprano, alto, tenor y bajo. Sin embargo, se diferencian el uno del otro por emplear el tercero el órgano. Es claro que los órganos en esta composición son esenciales, lo que recuerda también que Acosta, además de maestro de capilla, era un diestro organista.

Pablo Ballesteros Valladolid (2019), el editor de la partitura de la que sirve esta grabación, ha estudiado la *Missa a 12* poniéndola en contexto con las creadas en la corona de Castilla durante los dos primeros tercios del siglo XVII. Concluye este investigador que, en la época y dentro del género de la misa, la configuración de coros con tan solo dos voces era un rasgo distintivo del autor. De esta manera el maestro, además de ofrecer obras para mayor número de coros, acentuó en ellas el llamado *stile concertato* caracterizado por un generoso empleo de combinaciones de voces e instrumentos, lo que enriquece la variedad tímbrica a la vez que aligera en número de cantantes necesarios. Tal diversidad sonora se percibe bien en este registro, que por primera vez ofrece grabada la música del maestro, gran desconocido en el mundo de sonoro actual a pesar de la calidad de sus creaciones. Ya en su tiempo, su música fue valorada en el Archivo de la Catedral de Valladolid como “Muy buena”. No es extraño, por tanto, que también el autor formara parte de la muy valiosa *Primeira parte do Index da Livraria de Musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom João o IV. Nosso Senhor* (Lisboa, 1649), vasta biblioteca musical que refleja *in extenso* el mundo cultural compartido hispano-luso del periodo que nos ocupa.

Pero el compositor referencial en esta descomunal biblioteca musical de la casa de Bragança que fuera catalogada en el aludido *Index*, era Philippe Rogier (Arras, ¿?- Madrid, 1576), el último maestro de capilla de Felipe II. Músico flamenco cuya formación y carrera profesional se desarrollaron íntegramente dentro de la Capilla Real, en la que ingresó siendo niño y en la que alcanzó la mayor cima. En esta grabación tenemos la ocasión de escuchar su motete para 12 voces distribuidas en tres coros *Domine, Dominus*

noster (ver pp. 42–43). El extraordinario dominio compositivo de Rogier se refleja bien en esta obra que combina con maestría difícil de igualar el más complejo contrapunto, construido simultáneamente con las 12 voces del conjunto; con las más modernas y variadas técnicas del estilo policoral, tanto las venecianas como las romanas. Las emplea, además, con rica sensibilidad para otorgar al texto un elevado valor simbólico, como a continuación se relatará. De hecho, en la *Primeira parte do Index da Livraria* aparece calificado el motete como “*muito bom*”.

Afortunadamente se ha localizado, no hace muchos años, a principios del siglo XXI, una copia de la obra que se pensaba perdida y cuya existencia solo era conocida por el citado *Index*. La fuente se encuentra en el Archivo de Música de la Catedral de Valladolid. Copiada en formato partitura, su escritura refleja con claridad una procedencia cronología tardía, de avanzado el siglo XVIII, al menos siglo y medio después de su creación. Parece que fuera escrita para aprender de ella, posiblemente por un maestro que deseara mejorar en la composición a través de la imitación de los grandes maestros, didáctica habitual en la época. Todo ello viene a traducir el gran aprecio que aún entonces se tenía a Philippe Rogier, y a esta obra en concreto, como lo presenta la autora en su reciente edición del motete (2024).

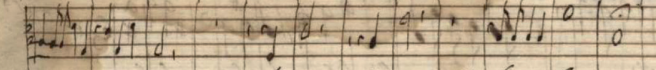
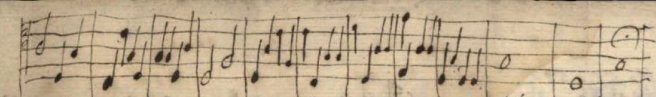
Su texto, que procede del salmo 8º, es un canto de alabanza a Dios por su grandeza y por otorgar al hombre la posición dominante en la creación del mundo. Es por ello que cuando canta “*Et constituisti eum super opera manuum tuarum*” (–y lo situaste [al hombre] por encima de la obra de tus manos–), momento culmen del motete, el maestro hace uso de ese exuberante contrapunto a 12. Muy significativo resulta, asimismo, que el texto de este salmo aparezca modificado en su inicio: donde el versículo dice “*Domine, Dominus noster, quam admirabile est nomen tuum in universa terra!*”, en el motete canta: “*Domine Dominus noster, ...in universo mundo*”. La sustitución de *terra* por *mundo* podría parecer solo un cambio sutil, sin embargo, por entonces, cuando los mismos salmos se oían una y otra vez casi a diario y sus palabras divinas eran conocidos por todos los fieles, una modificación como esta resultaría como poco llamativa. Hasta donde se ha podido investigar, esta sustitución no procede del canto llano usado en Castilla, ni tampoco ha sido empleada por la destacable cantidad de compositores que han musicado dicho salmo, entre ellos Josquin o Haydn. Parece entonces que tuvo que ser fruto de una intención premeditada.

El cambio aparece al inicio del motete, en la *salutatio*, que ahora dice “Señor, Nuestro Señor, qué admirable es tu nombre en todo el mundo”. Al confrontar el significado de los términos en el diccionario de época *Tesoro de la lengua castellana y española*, de Sebastián de Covarrubias de 1611, se comprueba que “tierra” refiere a la “madre universal por criar todas las cosas”; mientras que “mundo” alude a “el motor de todo el universo, que consiste en todo lo que está contenido en la esfera de la tierra y el mar”. Si contextualizamos la obra y recordamos que fue creada para ser escuchada por Felipe II, el patrón de Rogier,

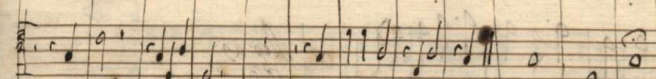
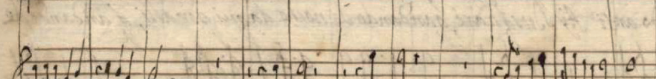
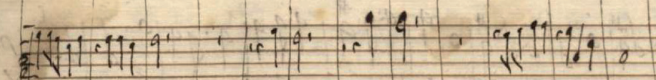
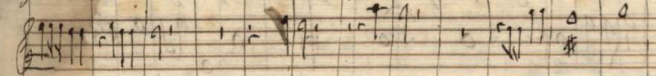
en un periodo donde era reconocido como el gran señor de la tierra y, sobre todo, de los mares por poseer toda la costa africana y americana conocidas; gran parte de la del continente asiático además de las Islas del sudeste, incluidas las Filipinas, así como de Europa: Portugal; el Milanesado; Nápoles junto con Sicilia; Borgoña y Países Bajos, parece que cobra sentido la variación. Con esta magnífica obra a tres coros, Philippe Rogier estaría homenajeando simultáneamente a sus dos reyes, al divino y al “humano”, a quien otorga un saludo también divino a la vez que le identifica como Señor de la tierra y de los mares.

Soterraña Aguirre Rincón

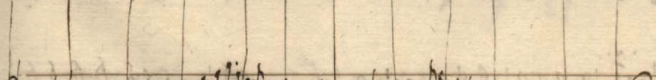
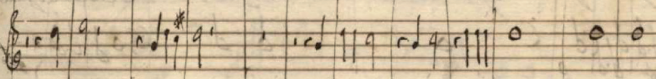
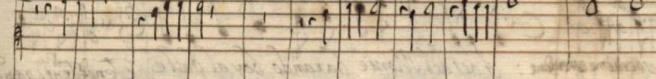
(Valladolid, Agosto 2024)



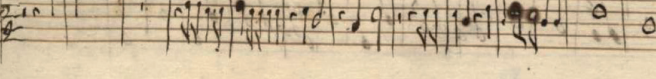
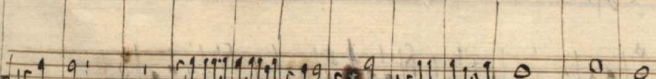
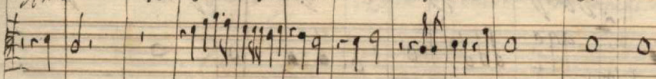
Laudorum Amen Amen Laudorum Amen.



Amen Amen Amen Amen Amen Amen Amen Amen.



Amen Amen Amen Amen Amen Amen Amen Amen.



POLYCHORAL PSALMS IN THE *CARTAPÁCIOS* OF COIMBRA

Due to the destruction of the Royal Library of Lisbon in 1755 and the dismantling of the religious orders in 1834, the number of 17th century Portuguese polychoral psalms that have come down to us is very small. As far as we know, the only collections of polychoral psalms currently available are those of João Lourenço Rebelo (1610-1661), printed in Rome in 1657 (24 psalms), and those of Coimbra's *cartapácios* (43 psalms, 39 of which are complete). Other polychoral psalms exist isolated in other sources, namely: in Manoel Cabreira's (c.1590-1645) manuscript in the Braga archives (in separate parts and incomplete: P-BRd 957-962); in Estêvão Lopes de Morago's (c.1575-c.1630) manuscript preserved in Viseu (there is at least one polychoral psalm *Laudate pueri* for 7 voices); and finally in the work of Pedro de Cristo (c.1550-1618), *cantor mor* at the Monastery of *Santa Cruz* in Coimbra (a polychoral *Dixit Dominus* for 7 voices).

However, a look at the 1649 catalogue of the former Royal Library of Lisbon of King João IV, known as *Index da Livraria de Musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom João o IV* (henceforth *Index*), gives us an insight into a musical reality in which polychoralism had a very strong presence, with a total of 739 manuscript polychoral liturgical works. Among these, according to an analysis by José Abreu (*Sacred Polychoral Repertory in Portugal*, 2002), the psalm is one of the most frequent genres (153 psalms), only surpassed by the motet (214 motets). Nevertheless, if we consider pieces written for more than two choirs, the psalm is the predominant genre, ahead of the motet and the mass. Furthermore, in the long list of manuscript psalms catalogued in the *Index*, the vast majority of composers are of Iberian origin, making the peninsular taste for this musical practice absolutely evident.

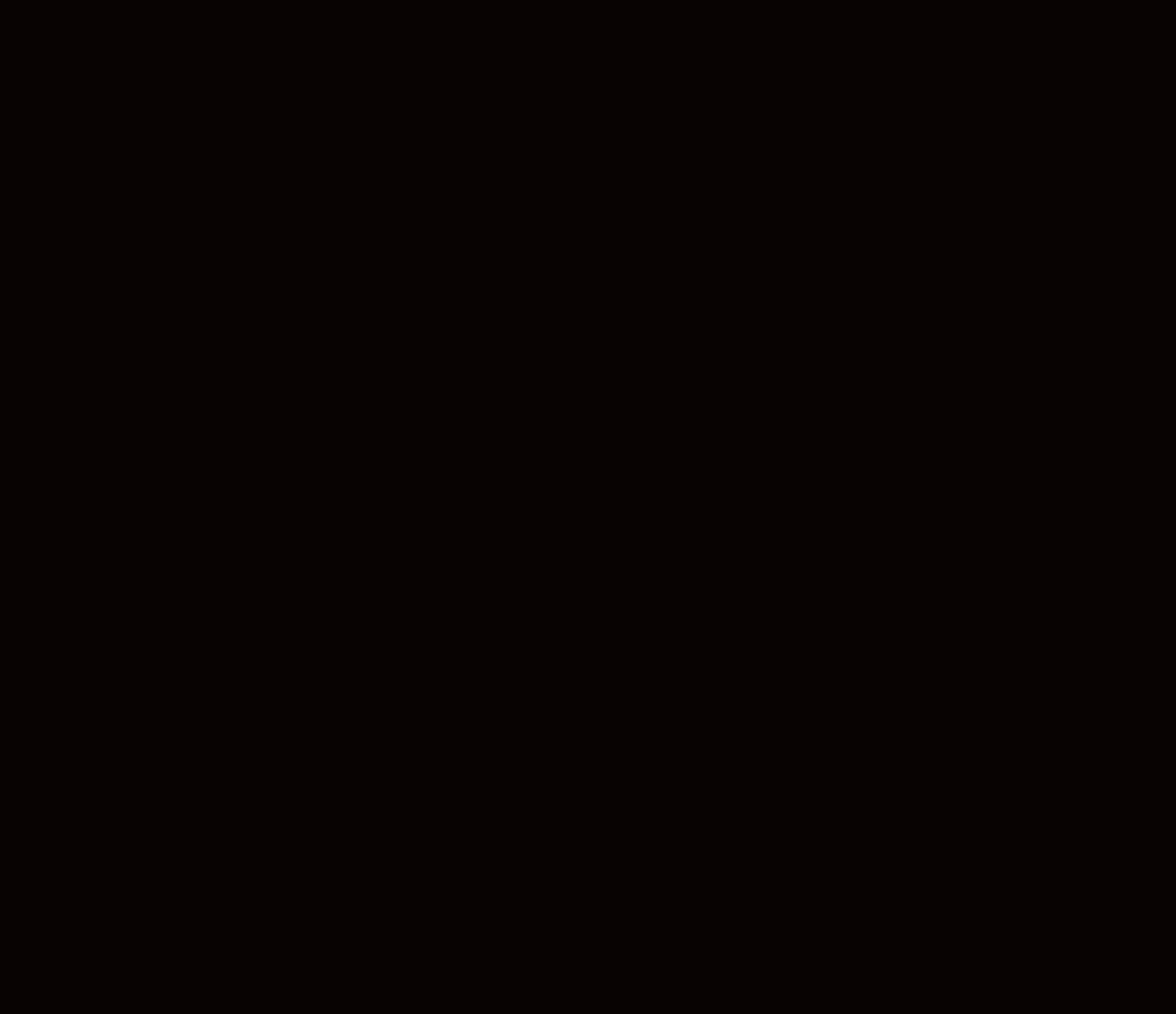
This is the context that frames (and justifies) the considerable quantity of polychoral psalms present in the Coimbra *cartapácios*. In fact, the collection of 16 manuscripts identified as *cartapácios*, today kept at the University of Coimbra, is surely one of the most striking testimonies of musical practice in Portugal during the 17th century. With more than 2,500 pages of music, the *cartapácios* show an impressive variety of content, from music theory, instrumental music, different pieces in romance language (*vilancicos*, *tonos*, *romances*, etc.), to psalms, hymns, canticles, responsories, etc. intended for the main feasts of the liturgical calendar. A set of musical manuscripts which, as we get to know them in more detail, has proved to be an absolutely fascinating window on the musical production of the Monastery of Santa Cruz de Coimbra.

Polychoral polyphony, present in the Iberian Peninsula since at least the last two decades of the 16th century, is the expression of a practice at its peak in the repertoire preserved in the *cartapácios*, both in terms of the number of polychoral pieces, which predominate in all the manuscripts, and the evident quality of many of these works. All the psalms in the

cartapácios are polychoral, with 39 complete pieces spread over nine manuscripts dated between 1643 and 1654. Certainly intended for the main liturgical feasts, enriching the respective offices (Vespers, Compline, Lauds and None), the eight-voice psalms organised in two choirs are the core of this repertoire, accounting for two thirds of the total (see table p. 65). The second most common vocal texture is that of nine voices, illustrated in seven psalms. The largest numbers are found in three psalms for three choirs, *Beati omnes*, *Credidi*, *Miserere mei Deus*, preserved in MM 237 and MM 239, and finally two psalms for four choirs, one for Vespers, *Dixit Dominus* (for eleven sung voices and four instrumental parts), and one for the Compline, *Qui habitat*, both collected in MM 228. Perhaps the greater prominence given by the *Santa Cruz* composers to the latter texts can be justified, firstly, by the almost omnipresence throughout the liturgical year of both *Dixit Dominus* in Vespers and *Qui habitat* in the Compline, making perfect practical sense for musicians to have versions of great impact to solemnise the main religious feasts. On the other hand, the psalms *Beati omnes* or *Credidi* are associated with one of the main moments in the liturgical calendar, the extremely important feast of *Corpus Christi*. With a strong urban flavour, to which all the city's institutions, both religious and secular, are summoned, this celebration is the ideal moment for each church, monastery, municipality, brotherhood or guild to display, artistically, its relevance and power.

This recording seeks namely to illustrate this impressive polychoral practice of the Monastery of *Santa Cruz* in Coimbra, with the performance of two of the largest works with exceptional polyphonic textures: the psalm *Beati omnes* for three choirs (see pp. 60–61) and the psalm *Dixit Dominus* for four choirs (see pp. 16–17).

Paulo Estudante, Tiago Simas Freire
(Coimbra-Lyon, April 2024)



Complete polychoral psalms in Coimbra's *Cartapácios*. In bold, the psalms recorded for the present project.
 Salmos policorais completos nos *Cartapácios* de Coimbra. A negrito, os salmos gravados no presente projeto.
 Psaumes polychoraux complets dans les *Cartapácios* de Coimbra. En gras, les psaumes enregistrés pour ce projet.
 Salmos policorales completos en los *Cartapácios* de Coimbra. En negrito, los salmos del presente proyecto.

CODEx	PSALM	PS. Nº	FOLIOS	VOICES
MM 49	<i>Dixit Dominus</i>	109	[1-8v]	8 + <i>Guião</i>
	<i>Beatus vir</i>	111	9-16v	8 + <i>Guião</i>
	<i>Laudate Dominum</i>	116	17-22v	8 + <i>Guião</i>
	<i>Laetatus sum</i>	121	30v-35	8 + <i>Guião</i>
	<i>Lauda Jerusalem</i>	147	35v-39	8 + <i>Guião</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	109	39v-42v	8 + <i>Guião</i>
	<i>Confitebor Tibi</i>	110	43-46v	8 + <i>Guião</i>
MM 51	<i>[Mirabilia testimonia]</i>	118.IX	20-23	8 + <i>Guião</i>
	<i>Clamavi in toto corde</i>	118.X	23v-31	8 + <i>Guião</i>
	<i>[Principes persecuti]</i>	118.XI	31v-32v	8 + <i>Guião</i>
	<i>Credidi</i>	115	41v-46	8 + <i>Guião</i>
	<i>Beati omnes</i>	127	46v-49v	8 + <i>Guião</i>
MM 228	<i>Dixit Dominus</i>	109	14v-21	15 + <i>Guião</i>
	<i>Qui habitat</i>	90	21v-26	13 + <i>Guião</i>
	<i>Dixit Dominus</i>	109	41v-42v	8
	<i>Confitebor tibi</i>	110	43-44v	8
	<i>Beatus vir</i>	111	44v-46	8
MM 234	<i>[Cum invocarem]</i>	4	17-18v	8
	<i>[Cum invocarem]</i>	4	19-19v	8 + <i>Guião</i>
	<i>[Qui habitat]</i>	90	20-21v	8 + <i>Guião</i>
	<i>Ecce nunc benedici Dominum</i>	133	22-25	8
	<i>Qui habitat</i>	90	25v-27v	8 + <i>Guião</i>
	<i>Lauda Jerusalem</i>	147	52-57v	9 + <i>Guião</i>
	<i>Confitebor tibi</i>	110	58-61	9 + <i>Guião</i>
	<i>Laudate pueri</i>	112	61v-65v	9 + <i>Guião</i>
MM 236	<i>Dixit Dominus</i>	109	261-265v	6 + <i>Guião</i>
MM 237	<i>Miserere mei Deus</i>	50	40-48	12
	<i>Dixit Dominus</i>	109	48v-53	8
MM 238	<i>Credidi</i>	115	12-15v	6 + <i>Guião</i>
MM 239	<i>Beati omnes</i>	127	1-4	12 + <i>Guião</i>
	<i>Beati omnes</i>	127	17v-20	9
	<i>Nisi Dominus</i>	126	23v-27v	9 + <i>Guião</i>
	<i>Miserere mei Deus</i>	50	36-39	8
	<i>Credidi</i>	115	49-55v	12
	<i>Credidi</i>	115	85v-90v	9 + <i>Guião</i>
	<i>Laetatus sum</i>	121	91-95v	9 + <i>Guião</i>
	<i>Beatus vir</i>	111	63v-67	8 + <i>Guião</i>
MM 243	<i>Laudate pueri</i>	112	68-71v	8 + <i>Guião</i>
	<i>Laudate Dominum</i>	116	71v-75	8 + <i>Guião</i>

SALMOS POLICORAIS NOS *CARTAPÁCIOS* DE COIMBRA

Com a destruição da Real Biblioteca de Lisboa em 1755 e o dismantelamento das ordens religiosas em 1834, a quantidade de salmos policorais portugueses do século XVII que chegou até nós é bastante reduzida. Tanto quanto sabemos, os principais conjuntos de salmos policorais atualmente disponíveis são os da colecção de João Lourenço Rebelo (1610–1661), impressos em Roma em 1657 (24 salmos), e os dos *Cartapácios* de Coimbra (43 salmos, dos quais 39 estão completos). Outros salmos policorais existem isoladamente noutras fontes, nomeadamente: no manuscrito de Manoel Cabreira nos arquivos de Braga (em partes separadas e incompleto: P-BRd 957–962); no manuscrito de Estêvão Lopes de Morago conservado em Viseu (existe pelo menos um salmo policoral *Laudate pueri* para 7 vozes); e finalmente na obra de Pedro de Cristo, cantor mor no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (um *Dixit Dominus* policoral para 7 vozes).

No entanto, um olhar sobre o catálogo de 1649 da antiga Real Biblioteca de Lisboa de D. João IV, conhecido como *Index da Livraria de Musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom João o IV* (doravante *Index*), dá-nos uma perspetiva de uma realidade musical na qual a policoralidade tinha uma fortíssima presença, com um total de 739 obras litúrgicas policorais manuscritas. Entre estas, segundo análise de José Abreu (*Sacred Polychoral Repertory in Portugal*, 2002), o salmo é um dos géneros mais frequentes (153 salmos), apenas ultrapassado pelo motete (214 motetes). No entanto, se considerarmos as peças escritas para mais do que dois coros, é o salmo o género predominante, destacado do motete e da missa. Para além disso, na longa lista de salmos policorais manuscritos catalogados no *Index*, a grande maioria dos compositores é de origem ibérica, tornando absolutamente evidente o gosto peninsular por essa prática musical.

Este é o contexto que enquadra (e justifica) a considerável quantidade de salmos policorais presentes nos *cartapácios* de Coimbra. De facto, a colecção de 16 manuscritos identificados como *cartapácios*, hoje conservada na Universidade de Coimbra, é seguramente um dos testemunhos mais impactantes da prática musical em Portugal durante o século XVII. Com mais de 2500 páginas de música, os *cartapácios* mostram uma impressionante variedade de conteúdos, desde teoria musical, música instrumental, diferentes peças em língua romance (vilancicos, tonos, romances, etc.), até aos salmos, hinos, cânticos, responsórios, etc. destinados às principais festas do calendário litúrgico. Um conjunto de manuscritos musicais que, à medida que os vamos conhecendo mais detalhadamente, se tem confirmado como uma janela absolutamente fascinante sobre a produção musical do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

A polifonia policoral, presente na Península Ibérica pelo menos desde as duas últimas décadas do século XVI, tem no repertório conservado nos *cartapácios* a expressão de uma prática no seu auge, seja pela quantidade de peças policorais, predominantes no conjunto

dos manuscritos, seja pela qualidade evidente de muitas dessas obras. A totalidade dos salmos presentes nos *cartapácios* é policoral, subsistindo 39 peças completas distribuídas por nove manuscritos datados entre 1643 e 1654. Seguramente destinados às principais festas litúrgicas, enriquecendo os respectivos ofícios (Vésperas, Completas, Laudes e Noa), os salmos a oito vozes organizados em dois coros são o cerne deste repertório, representando dois terços do total (ver quadro p. 65). A segunda textura vocal mais presente é a de nove vozes, ilustrada em sete salmos. Os efectivos de maior dimensão encontram-se em três salmos a três coros, *Beati omnes*, *Credidi*, *Miserere mei Deus*, conservados entre os MM 237 e MM 239, e, finalmente, dois salmos a quatro coros, um de Vésperas, *Dixit Dominus* (para onze vozes cantadas e quatro partes instrumentais), e um para as Completas, *Qui habitat*, ambos coligidos no MM 228. Talvez se possa justificar o maior destaque dado pelos compositores crúzios a estes últimos textos, desde logo, com a quase omnipresença ao longo do ano litúrgico, seja do *Dixit Dominus* nas Vésperas, seja do *Qui habitat* nas Completas, fazendo todo o sentido prático que os músicos disponham de versões de grande impacto para solenizar as principais festas religiosas. Por outro lado, os salmos *Beati omnes* ou o *Credidi* encontram-se associados a um dos principais momentos do calendário litúrgico, a importantíssima festa de Corpo de Deus. De forte pendor urbano para a qual são convocadas todas as instituições da cidade, religiosas e seculares, esta celebração constitui o momento ideal para que cada igreja, mosteiro, municipalidade, confraria ou guilda (de)mo(n)stre, artisticamente, a sua relevância e poder.

A presente gravação procura ilustrar nomeadamente esta impressionante prática policoral do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, com a execução de duas das obras de maior dimensão e com as texturas polifónicas mais excepcionais: o salmo *Beati omnes* a três coros (ver pp. 60–61) e o salmo *Dixit Dominus* a quatro coros (ver pp. 16–17).

Paulo Estudante, Tiago Simas Freire
(Coimbra-Lyon, Abril 2024)

LES PSAUMES POLYCHORAUX DANS LES *CARTAPÁCIOS* DE COIMBRA

Avec la destruction de la Bibliothèque royale de Lisbonne en 1755 et le démantèlement des ordres religieux en 1834, la quantité de psaumes polychoraux portugais du XVII^e siècle qui nous est parvenue est assez réduite. À notre connaissance, les principaux ensembles de psaumes polychoraux actuellement disponibles sont ceux de la collection de João Lourenço Rebelo (1610-1661), imprimés à Rome en 1657 (24 psaumes), et ceux des *cartapácios* de Coimbra (43 psaumes, dont 39 complets). D'autres psaumes polychoraux existent isolément dans d'autres sources, à savoir : dans le manuscrit de Manoel Cabreira conservé aux archives de Braga (en parties séparées et incomplètes : P-BRd 957-962) ; dans le manuscrit d'Estêvão Lopes de Morago conservé à Viseu (il y a au moins un psaume polychoral *Laudate pueri* à 7 voix); et enfin dans l'œuvre de Pedro de Cristo, *cantor mor* au monastère de Santa Cruz à Coimbra (un *Dixit Dominus* polychoral à 7 voix).

Cependant, le catalogue de 1649 de l'ancienne Bibliothèque royale de Lisbonne du roi João IV, connu sous le nom d'*Index da Livraria de Musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom João o IV* (ci-après *Index*), nous donne un aperçu d'une réalité musicale dans laquelle le polychoralisme était très présent, avec un total de 739 œuvres liturgiques polychorales manuscrites. Parmi celles-ci, selon une analyse de José Abreu (*Sacred Polychoral Repertory in Portugal*, 2002), le psaume est l'un des genres les plus fréquents (153 psaumes), seulement dépassé par le motet (214 motets). Cependant, si l'on considère les pièces écrites pour plus de deux chœurs, le psaume est le genre prédominant, devant le motet et la messe. En outre, dans la longue liste de psaumes manuscrits répertoriés dans l'*Index*, la grande majorité des compositeurs sont d'origine ibérique, ce qui met en évidence le goût péninsulaire pour cette pratique musicale.

C'est dans ce contexte que s'inscrit (et se justifie) la quantité considérable de psaumes polychoraux présents dans les *cartapácios* de Coimbra. En effet, la collection de 16 manuscrits identifiés comme *cartapácios*, aujourd'hui conservée à l'Université de Coimbra, est certainement l'un des témoignages les plus frappants de la pratique musicale au Portugal au cours du XVII^e siècle. Avec plus de 2 500 pages de musique, les *cartapácios* présentent une variété impressionnante de contenus, allant de la théorie musicale, de la musique instrumentale, de différentes pièces en langue romane (*vilancicos*, *tonos*, *romances*, etc.), aux psaumes, hymnes, cantiques, répons, etc. destinés aux principales fêtes du calendrier liturgique. Un ensemble de manuscrits musicaux qui, au fur et à mesure que nous les connaissons plus en détail, se révèle être une fenêtre absolument fascinante sur la production musicale du monastère de Santa Cruz de Coimbra.

La polychoralité, présente dans la péninsule ibérique depuis au moins les deux dernières décennies du XVI^e siècle, est l'expression d'une pratique à son apogée dans le répertoire conservé aux *cartapácios*, tant par le nombre de pièces polychorales, qui prédominent dans tous les manuscrits, que par la qualité évidente de bon nombre de ces œuvres. Tous les psaumes des *cartapácios* sont polychoraux, avec 39 pièces complètes réparties dans neuf manuscrits datés entre 1643 et 1654. Certainement destinés aux principales fêtes liturgiques, enrichissant les offices respectifs (Vêpres, Complies, Laudes et None), les psaumes à huit voix organisés en deux chœurs constituent l'essentiel de ce répertoire, représentant les deux tiers du total (voir tableau p. 65). La deuxième texture vocale la plus présente est celle à neuf voix, illustrée dans sept psaumes. Les effectives les plus nombreux se trouvent dans trois psaumes pour trois chœurs, *Beati omnes*, *Credidi*, *Miserere mei Deus*, conservés dans le MM 237 et MM 239, et enfin deux psaumes pour quatre chœurs, l'un pour les Vêpres, *Dixit Dominus* (pour onze voix chantées et quatre parties instrumentales), et l'autre pour les Complies, *Qui habitat*, tous deux recueillis dans MM 228. La plus grande importance accordée par les compositeurs de Santa Cruz à ces derniers textes se justifie peut-être, d'une part, par la quasi-omniprésence, tout au long de l'année liturgique, du *Dixit Dominus* dans les Vêpres et du *Qui habitat* dans les Complies, ce qui est tout à fait logique pour les musiciens de disposer de versions de grand impact pour solenniser les principales fêtes religieuses. D'autre part, les psaumes *Beati omnes* ou *Credidi* sont associés à l'un des principaux moments du calendrier liturgique, la très importante fête du *Corpus Christi*. Cette célébration, à forte connotation urbaine, à laquelle sont convoquées toutes les institutions de la ville, religieuses et laïques, est le moment idéal pour que chaque église, monastère, municipalité, confrérie ou guilde (dé)montre, sur le plan artistique, sa pertinence et son pouvoir.

Cet enregistrement cherche notamment à illustrer cette impressionnante pratique polychorale au monastère de Santa Cruz de Coimbra, avec l'exécution de deux des plus grandes œuvres avec textures les plus exceptionnelles : le psaume *Beati omnes* pour trois chœurs (voir pp. 60–61) et le psaume *Dixit Dominus* pour quatre chœurs (voir pp. 16–17).

Paulo Estudante, Tiago Simas Freire
(Coimbra-Lyon, Abril 2024)

SALMOS POLICORALES EN LOS *CARTAPÁCIOS* DE COIMBRA

Con la destrucción de la Biblioteca Real de Lisboa en 1755 y el dismantelamiento de las órdenes religiosas en 1834, la cantidad de salmos policorales portugueses del siglo XVII que ha llegado hasta nosotros es bastante reducida. Por lo que sabemos, los principales conjuntos de salmos policorales actualmente disponibles son los de la colección de João Lourenço Rebelo (1610-1661), impresos en Roma en 1657 (24 salmos), y los de los *cartapácios* de Coimbra (43 salmos, 39 de ellos completos). Existen otros salmos policorales aislados en otras fuentes, a saber: en el manuscrito de Manoel Cabreira en los archivos de Braga (en partes separadas e incompletas: P-BRd 957-962); en el manuscrito de Estêvão Lopes de Morago conservado en Viseu (hay al menos un salmo policoral *Laudate pueri* a 7 voces); y finalmente en la obra de Pedro de Cristo, *cantor mor* del monasterio de Santa Cruz en Coimbra (un *Dixit Dominus* policoral a 7 voces).

Sin embargo, un vistazo al catálogo de 1649 de la antigua Biblioteca Real de Lisboa del rey João IV, conocido como *Index da Livraria de Musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom João o IV* (en adelante *Index*), nos permite conocer una realidad musical en la que la policoralidad tenía una presencia muy fuerte, con un total de 739 obras litúrgicas policorales manuscritas. Entre ellas, según el análisis de José Abreu (*Sacred Polychoral Repertory in Portugal*, 2002), el salmo es uno de los géneros más frecuentes (153 salmos), sólo superado por el motete (214 motetes). Sin embargo, si consideramos las piezas escritas para más de dos coros, el salmo es el género predominante, por delante del motete y de la misa. Además, en la larga lista de salmos manuscritos catalogados en el *Index*, la inmensa mayoría de los compositores son de origen ibérico, lo que hace absolutamente evidente el gusto peninsular por esta práctica musical.

Este es el contexto que enmarca (y justifica) la considerable cantidad de salmos policorales presentes en los *cartapácios* de Coimbra. De hecho, la colección de 16 manuscritos identificados como *cartapácios*, hoy conservada en la Universidad de Coimbra, es seguramente uno de los testimonios más llamativos de la práctica musical en Portugal durante el siglo XVII. Con más de 2.500 páginas de música, los *cartapácios* presentan una impresionante variedad de contenidos, desde teoría musical, música instrumental, diferentes piezas en lengua romance (*vilancicos*, tonos, romances, etc.), hasta salmos, himnos, cánticos, responsorios, etc. destinados a las principales fiestas del calendario litúrgico. Un conjunto de manuscritos musicales que, a medida que los vamos conociendo con más detalle, se ha revelado como una ventana absolutamente fascinante a la producción musical del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra.

La polifonía policoral, presente en la Península Ibérica desde al menos las dos últimas décadas del siglo XVI, es la expresión de una práctica en auge en el repertorio conservado en los *cartapácios*, tanto por el número de piezas policorales, que predominan en todos los

manuscritos, como por la evidente calidad de muchas de estas obras. Todos los salmos de los *cartapácios* son policorales, con 39 piezas completas repartidas en nueve manuscritos fechados entre 1643 y 1654. Destinados sin duda a las principales fiestas litúrgicas, enriqueciendo los oficios respectivos (Vísperas, Completas, Laudes y Nona), los salmos a ocho voces organizados en dos coros constituyen el núcleo de este repertorio, representando dos tercios del total (ver quadro p. 65). La segunda textura vocal más común es la de nueve voces, ilustrada en siete salmos. El mayor número de voces se encuentra en tres salmos para tres coros, *Beati omnes*, *Credidi*, *Miserere mei Deus*, conservados en MM 237 y MM 239, y finalmente dos salmos para cuatro coros, uno para Vísperas, *Dixit Dominus* (para once voces y cuatro partes instrumentales), y otro para las Completas, *Qui habitat*, ambos recogidos en MM 228. Quizá el mayor protagonismo otorgado por los compositores de Santa Cruz a estos últimos textos pueda justificarse, en primer lugar, por la casi omnipresencia a lo largo del año litúrgico tanto del *Dixit Dominus* en Vísperas como del *Qui habitat* en las Completas, teniendo todo el sentido práctico para los músicos disponer de versiones de gran impacto para solemnizar las principales fiestas religiosas. Por otra parte, los salmos *Beati omnes* o *Credidi* se asocian a uno de los principales momentos del calendario litúrgico, la importantísima fiesta del *Corpus Christi*. De fuerte sabor urbano, a la que están convocadas todas las instituciones de la ciudad, tanto religiosas como laicas, esta celebración es el momento ideal para que cada iglesia, monasterio, municipio, hermandad o cofradía (de)muestre, artísticamente, su relevancia y poder.

Esta grabación pretende ilustrar en particular esta impresionante práctica policoral del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, con la ejecución de dos de las obras más extensas y con las texturas polifónicas más excepcionales: el salmo *Beati omnes* para tres coros (ver pp. 60–61) y el salmo *Dixit Dominus* para cuatro coros (ver pp. 16–17).

Paulo Estudante, Tiago Simas Freire
(Coimbra-Lyon, Abril 2024)





EARLY MUSIC IN LYON'S NATIONAL SUPERIOR CONSERVATORY OF MUSIC AND DANCE

Founded in 1988, the Early Music Department of the Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon (CNSMDL) was a pioneer in France. It offers outstanding training across a wide repertoire, spanning from the Middle Ages to the Classical era. Emphasizing the highest artistic standards, it promotes 'historically informed' performance by artists who are themselves 'historically formed'.

In addition to core subjects, students benefit from a wide range of complementary disciplines, including *Ars musica*, history of ornamentation, vocal practice, tuning and temperaments, and musical discourse, among others.

Embedded within the performance department, the Early Music Department encourages dynamic collaboration with all disciplines across the conservatory. In particular, it contributes to projects focused on improvisation, musical creation, and dance, providing a fertile environment for experimentation and artistic growth.

The curriculum is structured around project-based pedagogy. Students from the department's 14 early music classes regularly perform in prestigious contexts, thanks to partnerships with renowned institutions such as the *Centre de Musique Baroque de Versailles*, the *Chapelle de la Trinité*, the *Musée Gadagne* and *Musée des Beaux-Arts de Lyon*, the *Opéra de Lyon*, the *Maison de la Danse*, the Paris CNSMD, the *Haute École de Musique de Genève*, and the University of Graz.

In addition to teaching, numerous projects are organized to offer students hands-on experience of the professional realities they will encounter in their future careers. It is in this spirit that the Iberian Polychoralities project, led by Tiago Simas Freire, took some fifty students on a fascinating journey into the rediscovery of forgotten repertoires – now brought to life in this CD-book.

The department's faculty are also deeply engaged in research, involving students in projects dedicated to early musical practices. This research focuses in particular on historical performance and ornamentation treatises, equipping students with the tools for a deeper, more nuanced interpretation and performance of early repertoires.

At the crossroads of tradition and innovation, the Early Music Department of the CNSMDL has established itself as a leading centre, where transmission, creation and research come together to bring early musical heritage to life and increase its visibility.

Anne Delafosse and Guillaume Olry
(Lyon, March 2024)

MÚSICA ANTIGA NO CONSERVATÓRIO NACIONAL SUPERIOR DE MÚSICA E DANÇA DE LYON

Criado em 1988 e pioneira em França, o Departamento de Música Antiga do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Lyon (CNSMDL) oferece um ensino de excelência que abrange um vasto repertório, desde a Idade Média até à época clássica. Cultiva os elevados padrões artísticos de execuções “historicamente informadas” por artistas “historicamente formados”. Para além das disciplinas principais, os estudantes beneficiam de disciplinas complementares, incluindo *Ars Musica*, *História da Ornamentação*, *Afinação e temperamentos*, *Discurso Musical*, etc.

No seio do departamento de interpretação, a delegação promove uma colaboração dinâmica com todas as disciplinas do CNSMDL. Em particular, enriquece os projectos das classes de improvisação, de criação musical e de dança, oferecendo aos alunos um quadro propício à experimentação e ao desenvolvimento artístico.

A formação apoia-se numa abordagem pedagógica baseada em projectos, com os alunos das 14 classes de música antiga a apresentarem-se regularmente em contextos de prestígio. Estas experiências de palco são concretizadas através de parcerias com instituições de renome internacional, como o *Centre de Musique Baroque de Versailles*, a *Chapelle de la Trinité*, os *Museus Gadagne e Beaux-Arts* de Lyon, a *Opéra de Lyon*, a *Maison de la Danse*, o CNSMD de Paris, a HEM de Genebra e a Universidade de Graz.

Assim, para além do ensino, são organizados projectos que permitem aos estudantes experimentar realidades musicais nas condições da sua futura profissão. É o caso do projeto “Policoralidades Ibéricas”, orientado por Tiago Simas Freire, que levou cerca de cinquenta alunos numa viagem à descoberta de repertórios desconhecidos que são o objecto deste livro-disco.

O corpo docente também desenvolve uma grande atividade de investigação e criação, envolvendo os estudantes em projectos que exploram as práticas musicais antigas. Esta investigação incide nomeadamente em tratados de interpretação e de ornamentação, fornecendo aos músicos as ferramentas necessárias para uma leitura aprofundada e matizada dos repertórios antigos.

Na confluência da tradição e da inovação, a delegação de música antiga do CNSMDL afirma-se como um centro de referência, onde a transmissão, a criação e a investigação se conjugam para dar vida e visibilidade ao património musical antigo.

Anne Delafosse e Guillaume Olry
(Lyon, Março 2024)

MUSIQUE ANCIENNE AU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DANSE DE LYON

Créée en 1988 et pionnière en France, la délégation de musique ancienne du Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon (CNSMDL) propose un enseignement d'excellence couvrant un large répertoire, du Moyen Âge à l'ère Classique. Elle cultive l'exigence artistique élevée d'une exécution « historiquement informée » par des artistes « historiquement formés ». Outre les disciplines dites principales, les étudiants bénéficient d'enseignements dits complémentaires comprenant l'*Ars Musica*, l'*Histoire de l'Ornementation*, la *Pratique vocale*, l'*Accord et tempéraments*, le *Discours Musical*, etc.

Inscrite au cœur du pôle Interprétation, la délégation favorise une dynamique de collaboration avec l'ensemble des disciplines du CNSMDL. Elle enrichit notamment les projets des classes d'improvisation, de création musicale et de danse, offrant ainsi aux étudiants un cadre propice à l'expérimentation et à l'épanouissement artistique.

La formation s'articule autour d'une pédagogie de projet, où les étudiants des 14 classes de musique ancienne se produisent régulièrement dans des contextes prestigieux. Ces expériences scéniques prennent vie à travers des partenariats avec des institutions de renommée internationale, telles que le Centre de Musique Baroque de Versailles, la Chapelle de la Trinité, les Musées Gadagne et Beaux-Arts de Lyon, l'Opéra de Lyon, la Maison de la Danse, le CNSMD de Paris, la HEM de Genève et l'Université de Graz.

Ainsi, en complément de l'enseignement, des projets sont organisés permettant de mettre les étudiants face à des réalités musicales dans les conditions de leur métier futur. C'est ainsi que le projet « Polychoralités ibériques », mené par Tiago Simas Freire, a emmené une cinquantaine d'étudiants à la découverte de ces répertoires rares qui font l'objet de ce livre-disque.

Par ailleurs, l'équipe pédagogique mène une importante activité de recherche et d'exploration, intégrant les étudiant.es à des projets d'investigation sur les pratiques musicales anciennes. Cette recherche porte notamment sur les traités d'interprétation et d'ornementation, offrant aux musicien.nes, les outils nécessaires pour une lecture approfondie et nuancée des répertoires anciens.

À la croisée de la tradition et de l'innovation, la délégation de musique ancienne du CNSMDL s'impose aujourd'hui comme un pôle de référence, où la transmission, la création et la recherche se conjuguent pour faire vivre et rayonner le patrimoine musical ancien.

Anne Delafosse et Guillaume Olry
(Lyon, mars 2024)

MÚSICA ANTIGUA EN EL CONSERVATORIO NACIONAL SUPERIOR DE MÚSICA Y DANZA DE LYON

Creado en 1988 y pionero en Francia, el delegación de Música Antigua del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de Lyon (CNSMDL) ofrece una enseñanza excelente que abarca un amplio repertorio, desde la Edad Media hasta la época clásica. Cultiva el alto nivel artístico de la interpretación “históricamente informada” por artistas “históricamente formados”. Además de las disciplinas denominadas principales, los estudiantes se benefician de los cursos dichos complementarios, como *Ars Musica*, *Historia de la ornamentación*, *Práctica vocal*, *Afinación y temperamentos*, *Discurso musical*, etc.

Nel departamento de interpretación, la delegación favorece una colaboración dinámica con todas las disciplinas del CNSMDL. En particular, enriquece los proyectos de las clases de improvisación, creación musical y danza, ofreciendo a los estudiantes un marco propicio para la experimentación y el desarrollo artístico.

La formación se articula en torno a proyectos, y los alumnos de las 14 clases de música antigua actúan regularmente en contextos prestigiosos. Estas experiencias escénicas se realizan a través de colaboraciones con instituciones de renombre internacional como el *Centre de Musique Baroque de Versailles*, la *Chapelle de la Trinité*, los Museos *Gadagne* y de *Beaux Arts* de Lyon, la *Ópera de Lyon*, la *Maison de la Danse*, el CNSMD de París, la HEM de Ginebra y la Universidad de Graz.

Junto a la enseñanza, se organizan proyectos que permiten a los estudiantes experimentar la realidad musical en las condiciones de su futura profesión. Por ejemplo, el proyecto “Policoralidades ibéricas”, dirigido por Tiago Simas Freire, llevó a unos cincuenta estudiantes a descubrir los raros repertorios que son el objeto de este CD-libro.

El profesorado también lleva a cabo una gran labor de investigación y exploración, implicando a los estudiantes en proyectos que desarrollan la práctica musical antigua. Esta investigación se centra en particular en los tratados sobre interpretación y ornamentación, proporcionando a los músicos las herramientas necesarias para una lectura profunda y matizada de los repertorios antiguos.

En la confluencia de la tradición y la innovación, la Delegación de Música Antigua del CNSMDL se ha consolidado como un centro de referencia, donde transmisión, creación e investigación se combinan para dar vida y visibilidad al patrimonio musical antiguo.

Anne Delafosse y Guillaume Olry
(Lyon, marzo de 2024)





TIAGO SIMAS FREIRE holds a PhD in Music and Musicology (University of Coimbra/ University of Lyon) and three Master degrees – in Recorder and Cornett (CNSMDL) and in Architecture (IST-Lisbon). His doctoral dissertation was awarded the *Prix d'Excellence Doctorat 2018* by the Jean-Monnet University Foundation.

As a recorder and cornett player, he performs with several early music ensembles and records for labels including *Harmonia Mundi*, *Ricercar*, *SWR2*, *Psalmus*, *Seulétoile*, *Artway Records*, and *Pan Classics*. Since 2012, he has served as the artistic director of *Capella Sanctæ Crucis*, an ensemble dedicated to the study and performance of previously unknown Portuguese musical sources from the 16th and 17th centuries.

Since 2018, he teaches History of Ornamentation at the CNSMDL, where he was appointed Recorder professor in 2023. He also teaches cornett workshops at the superior music schools of Lisbon and Porto, and regularly leads seminars and workshops at various institutions across Europe.

He has been a researcher at the University of Coimbra since 2012 (*Mundos e Fundos* project) and at Geneva's *Haute École de Musique* (HEM) from 2016 to 2022 (*L'énigme Ganassi* and *Chanter les Motets de Philippe de Vitry*). Between 2021 and 2023, he led the artistic research project "*Pour s'exercer à la disposition de la gorge*" at the CNSMDL, in partnership with the *Schola Cantorum Basiliensis* and Geneva's HEM.

In 2024, he received the REMA Award for Best European Cooperation Project for *Bridging Musical Heritage*, a partnership between the University of Coimbra, University of Valladolid, Artway, *O Bando de Surunyo*, and *Capella Sanctæ Crucis*.

TIAGO SIMAS FREIRE é doutorado em Música e Musicologia (Universidade de Coimbra / Universidade de Lyon) e detém três mestrados: Flauta Doce, Corneta Histórica (CNSMDL) e Arquitectura (IST Lisboa). A sua tese foi galardoada com o “*Prix d'Excellence Doctorat 2018*” pela Fundação da Universidade Jean-Monnet.

Flautista e cornetista activo, apresenta-se regularmente em concerto com diversos agrupamentos especializados tendo gravado para as editoras *Harmonia Mundi*, *Ricercar*, *SWR2*, *Psalmus*, *Seulétoile*, *Artway Records*, *Pan Classics*. Em 2012 funda a *Capella Sanctæ Crucis*, um laboratório de investigação e prática musical dedicado ao repertório inédito português dos séculos XVI e XVII.

Desde 2018, lecciona a disciplina de História da ornamentação no CNSMDL, onde, em 2023, é nomeado professor de Flauta Doce. Leciona workshops de Corneta Histórica nas escolas superiores de música de Lisboa e Porto, e é regularmente convidado para ministrar seminários e oficinas em diversas instituições nacionais e internacionais.

É investigador no CECH da Universidade de Coimbra desde 2012 (projecto *Mundos e Fundos*) e foi assistente de investigação na *Haute École de Musique* de Genebra (HEM) entre 2016 e 2022 (projectos *L'énigme Ganassi* e *Chanter les Motets de Philippe de Vitry*). Entre 2021 e 2023, dirigiu o projeto de investigação artística *Pour s'exercer à la disposition de la gorge* no CNSMDL, em parceria com a *Schola Cantorum Basiliensis* e a HEM de Genebra.

Em 2024, foi distinguido com o Prémio REMA para o Melhor Projeto de Cooperação Europeia com “*Bridging Musical Heritage*”, uma parceria entre a Universidade de Coimbra, a Universidade de Valladolid, a Artway, O Bando de Surunyo e a *Capella Sanctæ Crucis*.

TIAGO SIMAS FREIRE est docteur en Musique et Musicologie (Université de Coimbra/ Université de Lyon) et détient trois masters : Flûte à bec, Cornet à bouquin (CNSMD Lyon) et Architecture (IST Lisbonne). Sa thèse reçoit le « Prix d'Excellence Doctorat 2018 » de la Fondation de l'Université Jean-Monnet.

Flûtiste et cornettiste actif, il se présente en concert avec de nombreux ensembles spécialisés, enregistrant pour les labels *Harmonia Mundi*, *Ricercar*, *SWR2*, *Psalmus*, *Seulétoile*, *Artway Records*, *Pan Classics*. Depuis 2012 il dirige la *Capella Sanctæ Crucis*, consacrée à l'étude et à l'interprétation de sources musicales inédites portugaises des XVI^e et XVII^e siècles.

Depuis 2018 il enseigne l'Histoire de l'ornementation au CNSMD de Lyon et en 2023 il est nommé professeur de Flûte à bec dans cette institution. Il assure des ateliers de Cornet à bouquin dans les écoles supérieures de musique de Lisbonne et de Porto et est invité à présenter des conférences et animer des ateliers dans diverses institutions.

Il est chercheur associé à Université de Coimbra depuis 2012 (projet *Mundos e Fundos*) et assistant de recherche à la Haute École de Musique (HEM) de Genève entre 2016 et 2022 (projets *L'énigme Ganassi* et *Chanter les Motets de Philippe de Vitry*). Entre 2021 et 2023 il dirige le projet de recherche artistique *Pour s'exercer à la disposition de la gorge* au CNSMD de Lyon, en partenariat avec la *Schola Cantorum Basiliensis* et la HEM de Genève.

En 2024 il est lauréat du prix REMA de meilleur projet de coopération européenne avec « *Bridging Musical Heritage* », en partenariat entre l'Université de Coimbra, l'Université de Valladolid, Artway, *O Bando de Surunyo* et *Capella Sanctæ Crucis*.

TIAGO SIMAS FREIRE es doctor en Música y Musicología (Universidad de Coimbra/Universidad de Lyon) y titular de tres másteres: Flauta dulce, Corneta histórica (CNSMDL) y Arquitectura (IST Lisboa). Su tesis fue galardonada con el «*Prix d'Excellence Doctorat 2018*» de la Fundación de la Universidad Jean-Monnet.

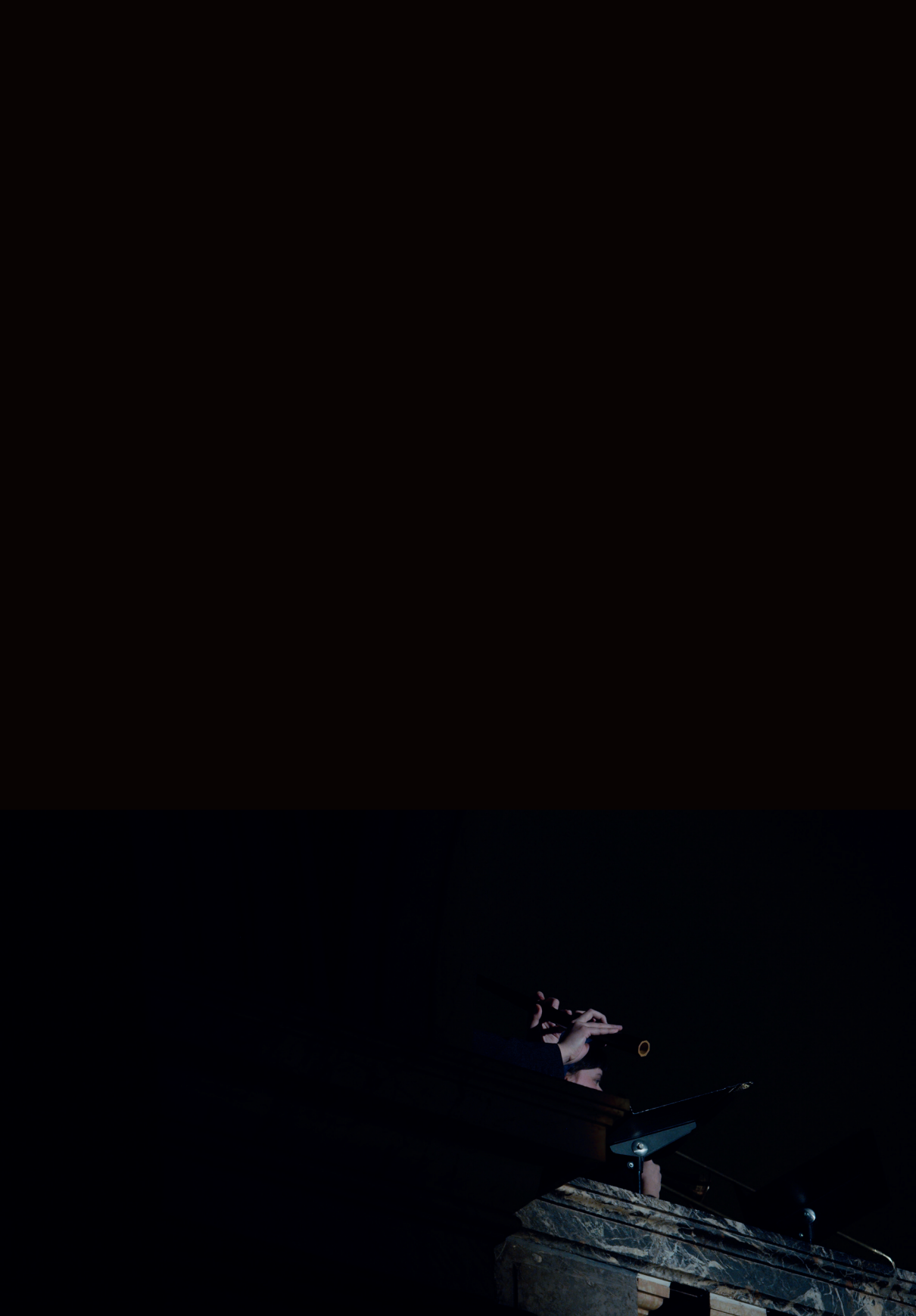
Flautista y cornetista activo, actúa regularmente en concierto con diversos grupos especializados y ha grabado para *Harmonia Mundi*, *Ricercar*, *SWR2*, *Psalmus*, *Seulétoile*, *Artway Records*, *Pan Classics*. En 2012 fundó la *Capella Sanctæ Crucis*, un laboratorio de investigación y práctica musical dedicado al repertorio portugués inédito de los siglos XVI y XVII.

Desde 2018 es profesor de Historia de la Ornamentación en el CNSMD de Lyon, y en 2023 fue nombrado profesor de Flauta dulce en la misma institución. Imparte talleres de cornetto en las escuelas superiores de música de Lisboa y Oporto y es invitado a presentar seminarios y talleres en diversas instituciones.

Es investigador en la Universidad de Coimbra desde 2012 (proyecto *Mundos e Fundos*) y en la *Haute Ecole de Musique* (HEM) de Ginebra entre 2016 y 2022 (proyectos *L'énigme Ganassi* y *Chanter les Motets de Philippe de Vitry*). En 2021-2023 dirige el proyecto de investigación artística “*Pour s'exercer à la disposition de la gorge*” en el CNSMD de Lyon, en colaboración con la *Schola Cantorum Basiliensis* y la HEM de Ginebra.

En 2024 recibe el Premio REMA al mejor proyecto europeo de cooperación por “*Bridging Musical Heritage*”, una asociación entre la Universidad de Coimbra, la Universidad de Valladolid, Artway, *O Bando de Surunyo* y *Capella Sanctæ Crucis*.





TEXTOS CANTADOS | SONG TEXTS | TEXTES CHANTÉS | TEXTOS CANTADOS

01	<i>Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.</i>	Lord, have mercy. Christ, have mercy. Lord, have mercy.	Senhor, tende piedade de nós. Cristo, tende piedade de nós. Senhor, tende piedade de nós.
02	<i>Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis. Donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum.</i>	The Lord said unto my Lord: Sit thou on my right hand, until I make thine enemies thy footstool.	Disse o Senhor ao meu Senhor: Assenta-te à minha direita, até que eu ponha os teus inimigos por escabelo dos teus pés.
	<i>Virgam virtutis tuae emiet Dominus ex Sion: dominare in medi inimicorum tuorum.</i>	The Lord shall send the rod of thy power out of Sion: be thou ruler, even in the midst among thine enemies.	O Senhor enviará de Sião o cetro do teu poder. Domina no meio dos teus inimigos.
	<i>Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genui te.</i>	In the day of thy power shall the people offer thee free-will offerings with an holy worship: the dew of thy birth is of the womb of the morning.	O teu povo apresentar-se-á voluntariamente no dia do teu poder, em trajes santos; como vindo do próprio seio da alva, será o orvalho da tua mocidade.
	<i>Juravit Dominus, et non paenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.</i>	The Lord sware, and will not repent: Thou art a priest for ever after the order of Melchisedech.	Jurou o Senhor, e não se arrependerá: Tu és sacerdote para sempre, segundo a ordem de Melquisedeque.
	<i>Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suae reges.</i>	The Lord upon thy right hand: shall wound even kings in the day of his wrath.	O Senhor, à tua direita, quebrantarás reis no dia da sua ira.
	<i>Judicabit in naonibus, implebit ruinas: conquassabit capita in terra multorum.</i>	He shall judge among the heathen; he shall fill the places with the dead bodies: and smite in sunder the heads over divers countries.	Julgará entre as nações; enchê-las-á de cadáveres; quebrantarás cabeças por toda a terra.
	<i>De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput.</i>	He shall drink of the brook in the way: therefore shall he lift up his head.	Pelo caminho beberá da corrente, e prosseguirá de cabeça erguida.
	<i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.</i>	Glory be to the Father, and to the Son: and to the Holy Ghost;	Gloria ao Pai, ao Filho, e ao Espírito Santo,
	<i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i>	As it was in the beginning, is now, and ever shall be: world without end. Amen.	Como era no princípio, agora e sempre, pelos séculos dos séculos. Amen.

01 Seigneur, prends pitié.
Christ, prends pitié.
Seigneur, prends pitié.

02 Le Seigneur a dit à mon Seigneur:
asseyez-vous à ma droite,
jusqu'à ce que je fasse de vos ennemis
l'escabeau de vos pieds.

Le Seigneur fera sortir de Sion
le sceptre de votre puissance:
dominez au milieu de vos ennemis.

Avec vous sera l'empire souverain
au jour de votre puissance
parmi les splendeurs des saints.
Je vous ai engendrer
en mon sein avant l'aurore.

Le Seigneur a juré,
et il ne s'en repentira point:
vous êtes prêtre à jamais
selon l'ordre de Melchisedech.

Le Seigneur est à votre droite,
il a brisé les rois au jour de sa colère.

Il jugera les nations;
il remplira tout de ruines;
il écrasera sur la terre
les têtes d'un grand nombre.

Il boira de l'eau du torrent dans le chemin,
c'est pourquoi il relèvera la tête.

Gloire au Père,
et au Fils,
et au Saint-Esprit.

Comme il était au commencement,
maintenant et toujours,
Et dans les siècles des siècles.
Amen.

Señor, ten piedad.
Cristo, ten piedad.
Señor, ten piedad.

Palabra del Señor a mi señor:
Reposa a mi derecha,
mientras pongo a tus enemigos
por plataforma de tus pies.

El cetro del poder te
lo envía el Señor desde Sión:
domina en medio de tus enemigos.

En ti está la nobleza desde tu nacimiento,
en esplendor sagrado desde el seno,
desde la aurora de tu infancia.

Lo ha jurado el Señor
y no se torna:
Tú eres sacerdote para siempre,
en razón de rey justo.

A tu diestra el Señor
destruye reyes el día de su ira,

Se venga de naciones,
amontona cadáveres,
descuartiza cabezas
sobre una vasta tierra.

Del torrente bebe en el camino y,
en seguida, yergue la cabeza.

Gloria al Padre
y al Hijo
y al Espíritu Santo.

Como era en el principio,
ahora y siempre,
por los siglos de los siglos.
Amén.

03	<i>Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens. Domine fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis; Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam Tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe, Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.</i>	Glory be to God on high, and on earth peace, good will towards men. We praise thee, we bless thee, we worship thee, we glorify thee, we give thanks to thee for thy great glory. O Lord God, heavenly King, God the Father Almighty. O Lord, the only-begotten Son, Jesus Christ. O Lord God, Lamb of God, Son of the Father, that takest away the sins of the world, have mercy upon us. Thou that takest away the sins of the world, receive our prayer. Thou that sittest at the right hand of God the Father, have mercy upon us. For thou only art holy, thou only art the Lord, thou only, O Christ, with the Holy Ghost, art most high in the glory of God the Father. Amen.	Glória a Deus nas alturas E paz na terra aos homens de boa vontade. Nós vos louvamos. Nós vos bendizemos. Nós vos adoramos. Nós vos glorificamos. Nós vos damos graças pela vossa imensa glória. Senhor Deus, Rei dos Céus, Deus Pai todo poderoso. Senhor Jesus Cristo, filho unigénito, Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai, Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós. Vós que tirais o pecado do mundo, acolhei a nossa súplica. Vós que estais à direita do Pai, tende piedade de nós. Só vós sois o Santo, só vós sois o Senhor, Só vós o Altíssimo, Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai. Amén.
04	<i>Beati omnes qui timent Dominum, qui ambulant in viis ejus. Labores manuum tuarum quia manducabis: beatus es, et bene tibi erit.</i>	Blessed are all they that fear the Lord : and walk in his ways. For thou shalt eat the labours of thine hands : O well is thee, and happy shalt thou be.	Bem-aventurado aquele que teme ao Senhor e busca andar em seus caminhos! Comerás do fruto do teu trabalho, serás feliz e próspero.
	<i>Uxor tua sicut vitis abundans in lateribus domus tuæ; Filii tui sicut novellæ olivarum in circuitu mensæ tuæ. Ecce sic benedictur homo qui timet Dominum.</i>	Thy wife shall be as the fruitful vine: upon the walls of thine house. Thy children like the olive-branches: round about thy table. Lo, thus shall the man be blessed: that feareth the Lord.	Tua esposa será como videira frutífera em tua casa; teus filhos serão como brotos de oliveira ao redor de tua mesa. Eis como será abençoada a pessoa que teme o Senhor!

03 Gloire à Dieu au plus haut des cieux

Et paix sur la Terre
aux hommes de bonne volonté
Nous te louons.
Nous te bénissons
Nous t'adorons.
Nous te glorifions
Nous te rendons grâce
pour ton immense gloire.
Seigneur Dieu, roi du ciel,
Dieu le Père tout puissant.
Seigneur, fils unique,
Jésus-Christ
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu,
le fils du Père.
Toi qui enlèves le péché du monde,
prend pitié de nous.
Toi qui enlèves le péché du monde,
reçois notre prière.
Toi qui es assis à la droite du Père,
prend pitié de nous.
Car toi seul es saint,
toi seul es seigneur,
toi seul es le très-haut, Jésus-Christ,
Avec le Saint-Esprit,
dans la gloire de Dieu le Père,
Amen.

Gloria a Dios en el cielo
y en la tierra paz
a los hombres de buena voluntad.
Te alabamos,
te bendecimos,
te adoramos,
te glorificamos,
te damos gracias, Señor,
por tu inmensa gloria.
Señor Dios, Rey celestial,
Dios Padre todopoderoso.
Señor Hijo único,
Jesucristo.
Señor Dios, Cordero de Dios,
Hijo del Padre.
Tú que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros;
Tú que quitas el pecado del mundo,
atiende nuestra súplica;
Tú que estás sentado a la derecha del Padre,
ten piedad de nosotros.
Porque sólo Tú eres Santo,
sólo Tú Señor,
sólo Tú Altísimo, Jesucristo,
con el Espíritu Santo,
en la gloria de Dios Padre.
Amén.

04 Heureux qui craint le Seigneur
et marche selon ses voies !

Tu te nourriras
du travail de tes mains :
Heureux es-tu !
A toi, le bonheur !

Ta femme sera dans ta maison
comme une vigne généreuse,

Et tes fils, autour de la table,
comme des plants d'olivier.

Voilà comment sera béni
l'homme qui craint le Seigneur.

Dichosos los que temen al Señor
y van por sus caminos.

Cuando comes del fruto
de tus manos,
dichoso tú y afortunado.

Tu mujer, como la parra fértil
a los flancos de tu casa;

Tus hijos, como vástagos de olivo
en torno de tu mesa.

Tal es la recompensa
del que teme al Señor.

*Benedicat tibi
Dominus ex Sion,
et videas bona Jerusalem
omnibus diebus vitae tuae.*

*Et videas filios
filiorum tuorum:
pacem super Israël.*

*Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.*

*Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.*

- 05 *Credo in unum Deum.
Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilem omnium et
invisibilem.*

*Et in unum Dominum
Jesum 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 Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de caelis.
Et incarnatus est
de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine:
Et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub
Pontio Pilato:
passus, et sepultus est.
Et resurrexit tertia die,
secundum scripturas.
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est
cum gloria judicare
vivos et mortuos:
Cujus regni non erit finis.*

The Lord from out of Sion
shall so bless thee:
that thou shalt see Jerusalem
in prosperity all thy life long.

Yea, that thou shalt see
thy children's children:
and peace upon Israel.

Glory to the Father, and to the Son,
and to the Holy Spirit.

As it was in the beginning,
is now, and ever shall be :
world without end.
Amen.

I believe in one God,
the Father almighty,
Maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible.

And in one Lord,
Jesus Christ,
Only begotten Son of God,
Begotten of his Father before all
worlds.
God of God, light of light,
Very God of very God.
Begotten, not made,
being of one substance with the Father:
by whom all things were made.
Who for us men
and for our salvation
came down from heaven.
And was incarnate
by the Holy Ghost
of the Virgin Mary:
And was made man.
And was crucified also for us
under Pontius Pilate:
suffered, and was buried.
And the third day He rose again
according to the scriptures.
And ascended into heaven,
and sitteth at the right hand
of the Father
And He shall come again
with glory to judge
the living and the dead:
His kingdom shall have no end.

Que o Senhor te abençoe desde Sião,
para que contemples
a prosperidade de Jerusalém
todos os dias de tua vida.

Que alcances a felicidade
dos filhos de teus filhos,
e vejas a paz sobre Israel!

Gloria ao Pai, ao Filho,
e ao Espírito Santo,

Como era no princípio,
agora e sempre,
pelos séculos dos séculos.
Amen.

Creio em um só Deus
Pai todo poderoso
Criador do céu e da terra
De todas as coisas visíveis e invisíveis.

Creio em um só Senhor,
Jesus Cristo
Filho unigênito de Deus,
nascido do Pai antes de todos os
séculos.
Deus de Deus, Luz da Luz
Deus verdadeiro de Deus verdadeiro
Gerado, não criado,
consustancial 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.
Também por nós foi crucificado
sob Pôncio Pilatos,
Padeceu e foi sepultado.
Ressuscitou ao terceiro dia
conforme as Escrituras
E subiu aos céus,
onde está sentado à direita do Pai.
De novo há-de vir em sua glória
Para julgar os vivos e os mortos,
E o seu reino não terá fim.

De Sion,
que le Seigneur te bénisse !
Tu verras le bonheur de Jérusalem
tous les jours de ta vie,

Et tu verras
les fils de tes fils.
Paix sur Israël !

Gloire au Père, et au Fils,
et au Saint-Esprit.

Comme il était au commencement,
maintenant et toujours,
pour les siècles des siècles.
Amen.

- 05 Je crois en un seul Dieu,
le Père tout-puissant,
créateur du ciel et de la terre,
de l'univers visible et invisible.

Je crois en un seul Seigneur,
Jésus Christ,
le Fils unique de Dieu,
né du Père avant tous les siècles:
il est Dieu, né de Dieu,
lumière, née de la lumière,
vrai Dieu, né du vrai Dieu,
engendré, non pas créé,
de même nature que le Père;
et par lui tout a été fait.
Pour nous les hommes,
et pour notre salut,
il descendit du ciel;
par l'Esprit Saint,
il a pris chair de la Vierge Marie,
et s'est fait homme.
Crucifié pour nous
sous Ponce Pilate,
il souffrit sa passion et fut mis au tombeau.
Il ressuscita le troisième jour,
conformément aux Écritures,
et il monta au ciel;
il est assis à la droite du Père.
Il reviendra dans la gloire,
pour juger les vivants et les morts;
et son règne n'aura pas de fin.

Bendígate el Señor
desde Sión,
que contemples en bien Jerusalén,
todos los días de tu vida,

Y que veas
los hijos de tus hijos.
¡La paz sobre Israel!

Gloria al Padre y al Hijo
y al Espíritu Santo.

Como era en el principio,
ahora y siempre,
por los siglos de los siglos.
Amén.

Creo en un solo Dios,
Padre todo poderoso,
creador del cielo y de la tierra,
de todo lo visible y lo invisible.

Creo en un solo Señor,
Jesucristo,
Hijo único de Dios,
nacido del Padre antes de todos los siglos.
Dios de Dios,
Luz de Luz,
Dios verdadero de Dios verdadero.
Engendrado, no creado,
de la misma naturaleza que el Padre;
por quien todo fue hecho.
Que por nosotros los hombres
y por nuestra salvación
bajó del cielo.
Y por obra del Espíritu Santo
se encarnó en María Virgen;
y se hizo hombre.
Por nuestra causa fue crucificado
en tiempos de Poncio Pilato:
padeció y fue sepultado.
Y resucitó al tercer día,
según las Escrituras.
Y subió al cielo:
donde está sentado a la derecha del Padre.
Y de nuevo vendrá con gloria
para juzgar a vivos y muertos:
y su reino no tendrá fin.

*Et in Spiritum sanctum
Dominum, et vivificantem:
Qui ex Patre, Filioque procedit.
Qui cum Patre, et Filio simul
adoratur, et conglorificatur:
Qui locutus est per Prophetas.*

And [I believe in] the Holy Ghost,
Lord and giver of life:
Who proceedeth from the Father and
Son.
Who with the Father and Son
together is worshipped and glorified:
Who spake by the Prophets.

Creio no Espírito Santo,
Senhor que dá a vida,
E procede do Pai e do Filho,
E com o Pai e o Filho
é adorado e glorificado.
Ele que falou pelos profetas.

*Et unam, sanctam, catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et exspecto
resurrectionem mortuorum
Et vitam venturi saeculi.*

And in one holy catholic
and apostolic church.
I acknowledge one baptism
for the remission of sins.
And I look
for the resurrection of the dead
And the life of the world to come.

Creio na Igreja una, santa,
católica e apostólica,
Professo um só baptismo
para a remissão dos pecados
E espero
a ressurreição dos mortos
e vida do mundo que há-de vir.

Amen.

Amen.

Amén.

07 *Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus, Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra
gloria tua.
Hosanna in excelsis.*

Holy, holy, holy
Lord God of Hosts.
Heaven and earth are full
of thy glory.
Hosanna in the highest.

Santo, Santo, Santo
é o Senhor Deus do Universo
Os céus e a terra proclamam
a vossa Glória.
Hosana nas alturas.

*Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.*

Blessed is he that cometh
in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

Bendito o que vem
Em nome do Senhor
Hosana nas alturas.

08 *Domine, Dominus noster,
quam admirabile est nomen
tuum
in universo mundo.
Quoniam elevata est
magnificentia tua super celos.*

O Lord our Lord,
how admirable is thy name
in the whole world!
For thy magnificence is elevated
Above the heavens.

¹ Senhor nosso Deus,
Como é admirável o Vosso nome
em todo o mundo.
A Vossa majestade elevou-se
acima dos céus.

*Ex ore infantium
et lactentium
perfecisti laudem
propter inimicos tuos,
ut destruas
inimicum et ultorem.*

Out of the mouth of infants
and of sucklings
thou hast perfected praise,
because of thy enemies,
that thou mayst destroy
the enemy and the avenger.

Da boca das crianças
e dos mais pequeninos
fizestes sair um louvor perfeito
Por causa dos Vossos inimigos,
para destruídes
o inimigo e o vingativo.

*Quoniam videbo celos tuos.
Opera digitorum tuorum,
lunam et stellas
que tu fundasti.*

For I will behold thy heavens,
the works of thy fingers:
the moon and the stars
which thou hast founded.

Porque eu hei-de ver os Vossos céus,
Obra dos Vossos dedos,
A lua e a estrelas
que Vós estabelecestes.

¹ Tradução portuguesa por Margarida Miranda, a quem agradecemos.

Je crois en l'Esprit Saint,
qui est Seigneur et qui donne la vie;
il procède du Père et du Fils;
avec le Père et le Fils,
il reçoit même adoration et même gloire;
il a parlé par les prophètes.

Je crois en l'Église, une, sainte,
catholique et apostolique.
Je reconnais un seul baptême
pour le pardon des péchés.
J'attends
la résurrection des morts,
et la vie du monde à venir.

Amen.

- 07 Saint, saint, saint
le Seigneur Dieu de l'Univers !
Le ciel et la terre
sont remplis de ta Gloire
Hosanna au plus haut des cieux !

Béni soit celui qui vient
au nom du Seigneur
Hosanna au plus haut des cieux!

- 08 ² Éternel, notre Seigneur !
Que ton nom est magnifique
dans le monde entier !
Ta majesté s'élève
au-dessus des cieux.

Par la bouche des enfants
et de ceux qui sont à la mamelle
tu as fondé ta gloire,
pour confondre tes adversaires,
pour imposer silence
à l'ennemi et au vindicatif.

Quand je contemple les cieux,
ouvrage de tes mains,
la lune et les étoiles
que tu as créées :

Creo en el Espíritu Santo,
Señor y dador de vida;
que procede del Padre y del Hijo.
Que con el Padre y el Hijo
recibe una misma adoración y gloria.
Que habló por los profetas.

Creo en una santa, católica
y apostólica Iglesia.
Confieso que hay un solo Bautismo
para el perdón de los pecados.
Espero
la resurrección de los muertos
y la vida del mundo futuro.

Amén.

Santo, Santo, Santo,
Señor Nuestro, Dios del Universo.
Llenos están el cielo y la tierra
de tu gloria.
Hosanna en el cielo.

Bendito el que viene
en nombre del Señor.
Hosanna en el cielo.

³ Señor, nuestro Señor,
qué admirable es tu nombre
en todo el mundo.
Puesto que se ha elevado tu magnificencia
por encima de los cielos.

De boca de los infantes
y lactantes
preparaste una alabanza
impulsada por tus enemigos
para destruir
al enemigo y al malvado.

Puesto que contemplaré tus cielos,
obra de tus dedos,
la luna y las estrellas
que tu fundaste.

² Traduction française selon Louis Segond, avec la substitution de « sur toute la terre » par « dans le monde entier ».

³ Traducción en castellano realizada por José Ignacio Blanco Pérez, a quien agradecemos.

	<i>Quid est homo, quod memor es ieus, aut filius hominis, quoniam visitas eum.</i>	What is man that thou art mindful of him? or the son of man that thou visitest him?	O que é o homem, para Vos lembrardes dele? Ou o filho do homem, para o visitardes?
	<i>Minuisti eum paulo minus ab angelo. Gloria et honore coronasti eum.</i>	Thou hast made him a little less than the angels, thou hast crowned him with glory and honour.	Pouco menor o fizestes do que os Anjos. De glória e honra o coroastes.
	<i>Et constituisti eum super opera manuum tuarum.</i>	And hast set him over the works of thy hands.	Vós o colocastes acima da obra das Vossas mãos.
09	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i>	Lamb of God, who takes away the sins of the world, have mercy on us.	Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.
	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i>	Lamb of God, who takes away the sins of the world, have mercy on us.	Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós.
	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.</i>	Lamb of God, who takes away the sins of the world, grant us peace.	Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, dai-nos a paz.
10	<i>Ite missa est. Deo gracias.</i>	Go, it is the dismissal. Thanks be to God.	Ide, é a despedida. Graças a Deus.
11	<i>Lé, lé, lé. Guiligui, guelugué. Aracá nimbá. Aracá pebé. Lé, lé, lé. Turo samo clavo de Vosance.</i>	Lé, lé, lé. Guiligui guelugué. Aracá nimbá. Aracá pebé. Lé, lé, lé. We are all Your Grace's slaves.	Lé, lé, lé. Guiligui guelugué. Aracá nimbá. Aracá pebé. Lé, lé, lé. Todos somos escravos de Vossa mercê.
	<i>Sá muito bem. Que temo, que tem? Turos pleto quanto samo zuntamo, tocamo, tanhemo, cantamo, bayamo, sartamo, frugamo, brincamo.</i>	They're doing very well. What have we got? As many blacks as who are here we gather, we play, we perform, we sing, we dance, we jump, we frolic, we tease.	Estão muito bem. Que temos, que tem? Todos os pretos quantos os que aqui estamos juntamos, tocamos, tangemos, cantamos, bailamos, saltamos, folgamos, brincamos.

Qu'est-ce que l'homme,
pour que tu te souviennes de lui ?
Et le fils de l'homme,
pour que tu prennes garde à lui ?

Tu l'as fait
de peu inférieur à Dieu,
et tu l'as couronné
de gloire et de magnificence.

Tu lui as donné la domination
sur les œuvres de tes mains.

- 09 Agneau de Dieu,
qui enlève les péchés du monde,
prends pitié de nous.

Agneau de Dieu,
qui enlève les péchés du monde,
prends pitié de nous.

Agneau de Dieu,
qui enlève les péchés du monde,
donne-nous la paix.

- 10 Allez, on vous renvoie.
Nous rendons grâce à Dieu.

- 11 Lé, lé, lé.
Guiligui guelugue.
Aracá nimbá.
Aracá pebé.
Lé, lé, lé.
Nous sommes tous vos esclaves.

Ça va très bien.
Qu'avons-nous, qu'avez-vous ?
Tous les noirs
qui sont ici
on se rassemble, on touche,
on joue, on chante,
on danse, on saute,
on gambade, on rigole.

¿Qué es el hombre
para que te acuerdes de él,
o el hijo del hombre,
puesto que lo visitas?

Lo hiciste
poco menor que un ángel.
De gloria y honor
lo coronaste.

Y lo situaste por encima
de la obra de tus manos.

Cordero de Dios,
que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.

Cordero de Dios,
que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.

Cordero de Dios,
que quitas el pecado del mundo,
danos la Paz.

Idos, es la despedida.
Demos gracias a Dios.

Lé, lé, lé.
Guiligui guelugué.
Aracá nimbá.
Aracá pebé.
Lé, lé, lé.
Todos somos esclavos de Vuestra Merced.

Estamos muy bien.
¿Qué tenemos, qué tiene?
Todos los negros cuantos
los que aquí estamos
juntamos, tocamos,
tañemos, cantamos,
bailamos, saltamos,
nos divertimos, jugamos.

*Tocá casaeta,
damo sapateta.
Plo que inda que temo cabeça
baeta,
De baeta não temos o pé.*

*Lé, lé, lé.
Guiligui guelugué.
Hé, hé, hé.
Lé, lé, lé.
Guiligui guelugué.
Lé, lé, lé.*

[Copla]

*Siora menina,
que faze nos paya,
maze bonitio
que os flores de maya.*

*Esse siolo Donzera,
bonita e bera,
mas flomoso e rinda
que os estrera.*

*Poem os oyo en boso pletio,
que não xeira a raposio,*

*ploque tlaze na sua fúcio pivete,
e de clavo o ramayete,*

*pala bezá sua pé,
pala xegá a bezá sua pé.*

Play the castanets,
tap your shoes.
For though we may have heads full
of rags,
we don't have feet made of rags.

Lé, lé, lé.
Guiligui guelugué.
Hé, hé, hé.
Lé, lé, lé.
Guiligui guelugué.
Lé, lé, lé.

[Copla]

Little Lord,
lying in the straw,
prettier
than the May flowers,

This Beauty Lord,
beautiful and fair,
lovelier and prettier
than the stars,

Look at your little black man,
who doesn't stink,

Because he brings scent in his snout,
And a bouquet of carnations

To kiss thy foot.
To get to kiss thy foot.

Toca as castanholas,
damos com os sapatos.
Ainda que tenhamos cabeça de trapo,
De trapo não temos o pé.

Lé, lé, lé.
Guiligui guelugué.
Hé, hé, hé.
Lé, lé, lé.
Guiligui guelugué.
Lé, lé, lé.

[Copla]

Senhor menino,
que estás nas palhas,
Mais bonitinho
que as flores de Maio,

Esse Senhor Donzela,
bonita e bela,
Mais formoso e lindo
que as estrelas,

Põe os olhos no vosso pretinho,
Que não cheira a raposinho,

Porque traz no seu focinho pivete
E o ramalhete de cravos

Para beijar o seu pé,
Para chegar a beijar o seu pé.

Jouons les castagnettes,
tapons avec nos chaussures.
Car même si nos têtes sont remplies de chiffons,
nous n'avons pas de chiffons aux pieds.

Lé, lé, lé.
Guilgui guelugué.
Hé, hé, hé.
Lé, lé, lé.
Guilgui guelugué.
Lé, lé, lé.

[Couplet]

Monsieur l'enfant,
vous êtes sur les pailles,
Plus mignon
que les fleurs du mois de mai,

Monsieur l'enfant,
joli et beau,
Plus mignon et charmant
que les étoiles,

Tournez vos yeux vers votre petit noir,
Qui ne pue pas,

Car il porte de l'encens sur son museau
Et un bouquet d'œillet

Pour embrasser votre pied,
Pour arriver à embrasser votre pied.

Tocad las castañuelas,
golpeamos con los zapatos.
Pues aunque tengamos la cabeza de trapos,
De trapos no tenemos el pie.

Lé, lé, lé.
Guilgui guelugué.
Hé, hé, hé.
Lé, lé, lé.
Guilgui guelugué.
Lé, lé, lé.

[Copla]

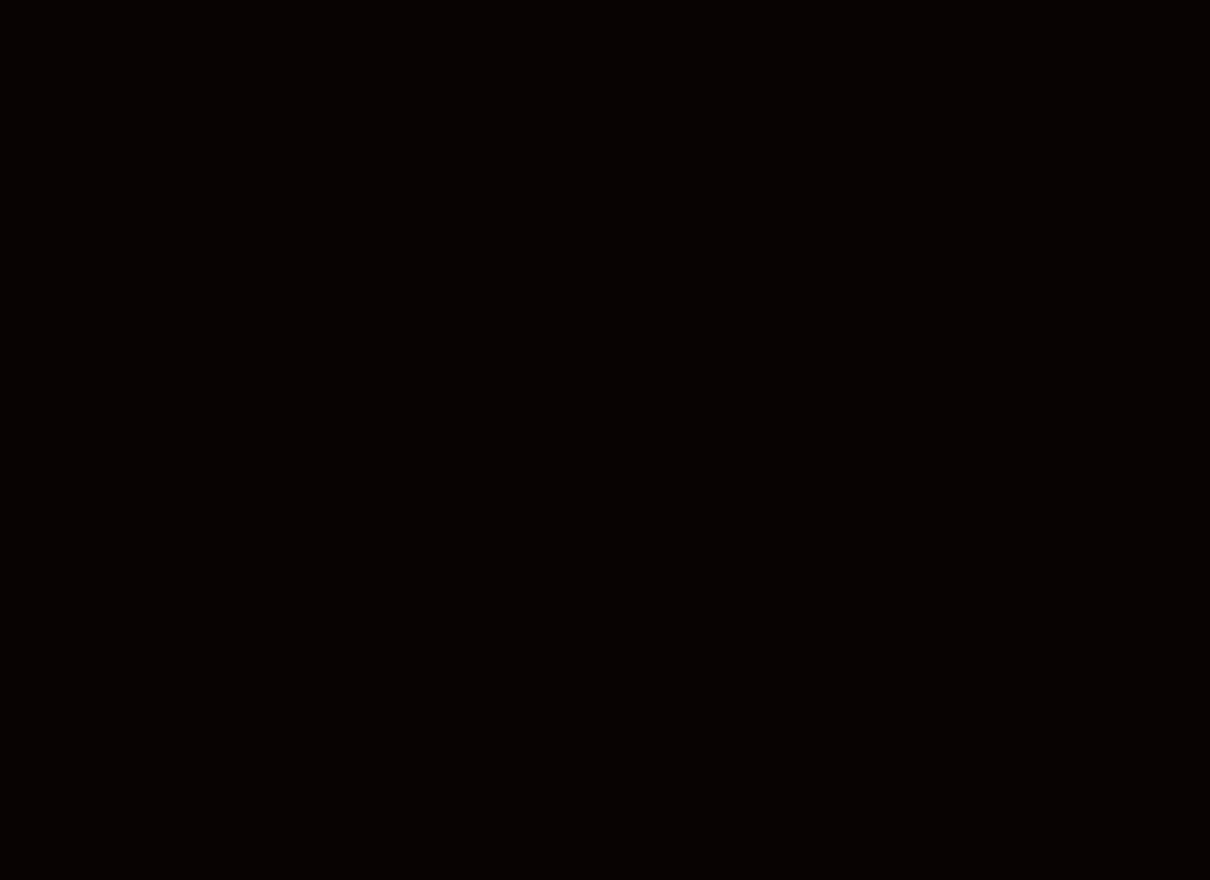
Señor niño,
que estás en las pajas,
Más bonito
que las flores de mayo.

Ese Señor doncella,
bonita y bella,
Más hermoso y lindo
que las estrellas.

Pon los ojos en vuestro negrito,
Que no apesta,

Porque trae en su hocico buen olor
Y el ramillete de claveles,

Para besar vuestro pie,
Para llegar a besar vuestro pie.



BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAFIA | BIBLIOGRAPHIE | BIBLIOGRAFÍA

Maria Soterraña Aguirre Rincón. *Philippe Rogier (c.1560–1596). Domine, Dominus noster. Motete a 12. Edición crítica.* Universidade de Coimbra, 2024.

José Abreu. *Sacred polychoral repertory in Portugal ca. 1580–1660.* Doctoral thesis, University of Surrey, 2002.

José Augusto Alegria (ed.). *João Lourenço Rebelo, Psalmi Tum Vesperarum, Tum Completorii: Item Magnificat Lamentationes e Miserere* (4 vols.). Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

Pablo Ballester Valladolid. *Misas policorales de Alfonso Vaz de Acosta y Carlos Patiño: contexto, estudio e interpretación.* Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2019.

Juan José Carreras & Iain Fenlon (eds.). *Polychoralities – Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World.* Kassel, Reichenberger, 2010.

Paulo Estudante. *Les Pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVI^e–XVII^e siècles.* Thèse de doctorat, Université de Paris Sorbonne, Universidade de Évora, 2007.

Tess Knighton & Álvaro Torrente (eds.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450–1800.* Ashgate, 2007.

Ernesto Gonçalves de Pinho. *Santa Cruz de Coimbra – Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII.* Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

Mário de Sampaio Ribeiro. *Primeira parte do Index da Livraria de Musica do rei Dom João o IV, 1649.* Academia Portuguesa da História, 1967.

Tiago Simas Freire. *Musique et liturgie au monastère de Santa Cruz de Coimbra (c.1650) : les sons d'un cartapácio à travers l'édition critique du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra.* Thèse de doctorat, Universidade de Coimbra, Université de Lyon, 2017.

Álvaro Torrente (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3, La música en el siglo XVII.* Fondo de Cultura Económica, 2016.



music editions | edições musicais | éditions musicales | ediciones musicales

Maria Soterraña Aguirre Rincon, Pablo Ballesteros Valladolid, Paulo Estudante, Tiago Simas Freire

scientific board | conselho científico | conseil scientifique | comité científico

José Abreu, Maria Soterraña Aguirre Rincon, Paulo Estudante, Tiago Simas Freire

recording engineer | captação, gravação, produção artística | prise de son, enregistrement, direction
artistique | captación, grabación, producción artística

Camille Frachet

digital editing | montagem, mixagem | montage, mixage | montaje, mezcla de sonido

Camille Frachet, Tiago Simas Freire

executive production and logistics | produção executiva e logística | production exécutive et logistique |
producción ejecutiva y logística

Andrada-Erika Badiu, Virginie Brunet, Océane Demeure, Juliette Mabilais, Vanessa Pires

pedagogical support | acompanhamento pedagógico | assistance pédagogique | asistencia pedagógica

Anne Delafosse, Sara Águeda Martín

stage management | gestão de palco | régie | dirección de escena

Eric Soldevilla

administrative production | produção administrativa | production administrative | producción administrativa

Juliette Mabilais

partners | parceiros | partenaires | asociados

**Universidade de Coimbra, Universidad de Valladolid, Artway, Capella Sanctae Crucis, CNSMDL,
Maîtrise de la Primatiale Saint Jean de Lyon, Grands Concerts de Lyon**

recording at | gravação no | enregistré au | grabación en el

CNSMD de Lyon, Salle Varèse, 16-17/03/2024

sponsors | apoios | soutiens | apoyos

**Creative Europe, Fondation Bullukian, Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e
Humanísticos, Antena 2**

01	<i>Missa - KYRIE</i>	Alfonso Vaz de Acosta (? - 1660)	3:02
02	<i>Dixit Dominus</i>	Anonymous (c.1643)	7:08
03	<i>Missa - GLORIA</i>	Alfonso Vaz de Acosta	5:46
04	<i>Beati omnes</i>	Anonymous (c.1646)	3:59
05	<i>Missa - CREDO</i>	Alfonso Vaz de Acosta	8:04
06	<i>Obra a 5</i>	Anonymous (mid-17 th century)	2:26
07	<i>Missa - SANCTUS</i>	Alfonso Vaz de Acosta	2:19
08	<i>Domine, Dominus noster</i>	Philippe Rogier (c.1561 - 1598)	5:43
09	<i>Missa - AGNUS DEI</i>	Alfonso Vaz de Acosta	1:28
10	<i>Ite missa est</i>	Anonyme	0:52
11	<i>Dança dos Negros</i>	Anonyme (c.1651)	5:35
			46:22



MUNDOS E FUNDOS SÉRIE

MUNDOS METODOLÓGICO
E INTERPRETATIVO DOS FUNDOS MÚSICAIS
METHODOLOGICAL AND INTERPRETATIVE
WORLDS OF MUSIC COLLECTIONS

Bridging
Musical
Heritage

12 190
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Chave de
Surfing

CAPELLA
SANCHEZ
CRUCIS

ARTBAT
P.O. 1

Co-funded by
the European Union

conservatoire
national supérieur
musique et danse
Lyon

Maitrise
Pédagogique
Lyon

FUNDATION
BULLUKIAN

COMISSÃO EXECUTIVA DE PORTUGALIA DAS ARTES
SECRETARIA DE CULTURA E PATRIMÓNIO

REPÚBLICA
PORTUGUESA

deARTES

CEA

CENTRO DE ESTUDOS
CULTURAIS E MÚSICAIS
DE VALLADOLID

ANTENA 2