

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Musicologia



Vilancico religioso na Península Ibérica – século XVI
Os vilancicos de Pedro de Cristo (c.1551-1618)

Património Musical Português 2008-2009

Lúisa Pais Vieira

Professor Orientador: Professor Doutor José Abreu
Professor Co-Orientador: Professor Doutor Paulo Estudante

Julho de 2013

Agradecimentos

Agradeço profundamente aos meus professores Dr. José Abreu e Dr. Paulo Estudante que me envolveram num ambiente de partilha de conhecimento, de discussão e de reflexão e me incentivaram ao longo de todo o processo. Agradeço ainda à Dra. Isabel João Ramires dos Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra pela ajuda nos momentos passados a fazer o estudo codicológico dos manuscritos.

Estou grata também aos meus pais e irmãos que me motivaram sempre a confiar na perseverança e na capacidade de trabalho que acreditam que possuo. Aos amigos (tantos que não posso particularizar) que me perguntaram de forma sempre simpática e solícita pela evolução do meu trabalho.

Não posso deixar de mencionar também o apoio e o sentimento de solidariedade gerado entre os meus colegas Rosa Amorim e Emanuel Pacheco.

Palavras-chave

Pedro de Cristo, Vilancicos Religiosos/ Chansonetas, Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Fontes, Património Musical Português.

Resumo

O presente estudo pretende dar a conhecer as chansonetas (ou vilancicos usando o termo utilizado fora do Mosteiro de Santa Cruz) encontradas da autoria Pedro de Cristo e proceder à sua análise. Para tal procedeu-se ao estudo histórico, social, cultural e musical dos ambientes europeu, nacional e conimbricense. Também foi feito o estudo sobre o vilancico desde as primeiras referências que actualmente possuímos até inícios do século XVII. Este trabalho centra-se essencialmente na transcrição, edição crítica e análise dos cinco vilancicos do referido autor, assim como no estudo codicológico dos manuscritos onde constam.

Agradecimentos	ii
Palavras-chave	iii
Resumo	iii
Índice	iv
Lista de figuras	1
Lista de tabelas	2
Abreviaturas	3
Introdução	4

PARTE I

CAPÍTULO 1 – Contextualização histórica	6
1.1. – Contexto histórico-cultural Europeu no século XVI	6
1.2. – Portugal nos finais do século XVI	12
1.3. – O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra no século XVI	18
1.3.1. – História do Mosteiro e sua importância	18
1.3.2. – A música no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra	21
CAPÍTULO 2 – O vilancico – um género poético-musical do século XVI	27
2.1. – Contextualização do vilancico e sua evolução na Península Ibérica	27
2.1.1. – Discussão sobre o conceito “vilancico”	27
2.1.2. – Evolução do vilancico	29
2.2. – O vilancico em Portugal	39
2.2.1. – Fontes musicais: Cancioneiros em Portugal entre o século XVI e início de XVII	39

2.2.2. – O vilancico não-religioso em Portugal	42
2.2.3. – O vilancico religioso tardo-quincentista	45
2.2.4. – O vilancico religioso em Portugal na primeira metade do século XVII	51
CAPÍTULO 3 – Estudo de caso	55
3.1. – Pedro de Cristo (c.1551-1618)	55
3.2. – Manuscritos Musicais: MM36 e MM53	60
3.2.1. – Estudo codicológico do MM36	60
3.2.2. – Estudo codicológico do MM53	65
3.3. – Análise Musical	71
CONCLUSÕES	83
PARTE II	
Edição crítica e transcrições	
1 – Critérios editoriais	84
2 – Comentário crítico	86
3 – Transcrições	89
Anexo I – Digitalizações dos vilancicos trabalhados	114
Anexo II – Listagem das peças inseridas no MM36 e no MM53	120
Bibliografia	126

Lista de figuras

	Página
Fig.1. Ms 3391: <i>Pues a Dios</i> , ff.58v.-59 e <i>O manjar bivo</i> , ff.71v.-72	49
Fig.2. <i>Primeira Parte do Index da Livraria de musica do Mvyto alto, e Poderoso Rey Dom Ioão o IV no[[o Senhor</i>	52
Fig.3. Dissonância entre as duas vozes superiores de <i>Es nascido</i>	58
Fig.4. Exemplo de uma partitura com formato de coro. <i>Ay mi dios</i>	61
Fig.5. Marca de água do MM36	62
Fig.6. Inscrição no frontispício do MM36	64
Fig.7. Marca de água do MM53	65
Fig.8. Índice presente no primeiro fólio verso do MM53	68
Fig.9. Excertos de “Pastorsico” a seis e três vozes.....	72
Fig.10. Exemplos do estilo homofônico e imitativo em “Pastorsico”, 6vv.	73
Fig.11. Retardo 4_3 em “Pastorsico”.....	73
Fig.12. Desenvolvimento das vozes no estilo imitativo que se observa em “Pastorsico”.....	74
Fig.13. Comparação entre A e A’ de “Es nascido”.....	76
Fig.14. Voz inferior de “Ai mi dios”.....	78
Fig. 15. Estilo imitativo na parte C de “Oi se manda apregonar”.....	79
Fig.16. Conclusão homorrítmica de C de “Oi se manda apregonar”.....	80
Fig.17. <i>Pastorsico</i> , MM36, ff.21v.-22	114
Fig.18. <i>Es nascido</i> , MM36, ff.65v.-66.	115
Fig.19. <i>Es nascido</i> , MM36, ff.66v.-67.	116

Fig.20. <i>Ay mi Dios</i> , MM36, ff.67v.-68.	117
Fig.21. <i>Oi se manda apregonar</i> , MM53, ff.127v.-128.	118
Fig.22. <i>Si puede</i> , MM53, ff.130v.-131.....	119

Lista de tabelas

Página

Quadro 1. Exemplo possível das formas poética e musical de um vilancico. <i>Levanta Pascual</i>	30
Quadro 2. Estrutura do vilancico até 1600. Quadro realizado por Pope.....	31
Quadro 3. Exemplo possível das formas poética e musical de um vilancico. <i>Perdido polos meus olhos</i>	43
Quadro 4. Esquema das Matinas de Natal	48
Quadro 5. Esquema comparativo entre diferentes tipos de vilancico.....	53
Quadro 6: Vilancicos a serem estudados no presente trabalho.....	60
Quadro 7. Esquematização dos cadernos que constituem o MM 53.....	66
Quadro 8. Resumo de algumas informações sobre cada um dos vilancicos trabalhados.....	71
Quadro 9. Estrutura de “Pastorsico” (6 vv. e 3 vv.).....	71
Quadro 10. Estrutura de “Es nascido”.....	75
Quadro 11. Estrutura de “Ai mi dios”.....	77
Quadro 12. Estrutura de “Oi de manda apregonar”.....	79
Quadro 13. Estrutura de “Si puede”.....	81
Quadro 14. Análise comparativa dos vários vilancicos.....	82

Abreviaturas

c. – compasso (cc. – compassos);

C1 – clave de dó na 1ª linha;

C2 – clave de dó na 2ª linha;

C3 – clave de dó na 3ª linha;

C4 – clave de dó na 4ª linha;

f. – fólho (ff. – fólhos);

F4 – clave de fá na 4ª linha;

G2 – clave de sol na 2ª linha;

P-Cug – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra;

P-Pm – Biblioteca Municipal do Porto;

v. – *verso* de um fólho;

r. – *recto* de um fólho;

INTRODUÇÃO

No presente trabalho pretende-se fazer uma abordagem ao vilancico religioso na Península Ibérica no século XVI, utilizando para isso os vilancicos de Pedro de Cristo inscritos nos Manuscritos Musicais 36 e 53 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

É já um lugar-comum referir que a musicologia em Portugal ainda se encontra num estado embrionário¹. No entanto, o facto de numerosos trabalhos começarem precisamente por fazer esta anotação indica só por si que muito trabalho foi e continua a ser realizado no sentido de tornar o conhecimento sobre a música portuguesa mais alargado. É precisamente devido a esta motivação que surge o presente trabalho – pretende-se com ele contribuir, mesmo que de forma precária, para um crescente conhecimento do património musical português. Este desejo torna-se ainda mais vivo quando, trabalhando com estudantes de música, se observa algum alheamento quanto a este legado.

Neste estudo foi necessário proceder a uma pesquisa bibliográfica para proceder a uma contextualização histórica, social, cultural e musical dos ambientes europeu, nacional e conimbricense. A vivência do Humanismo pareceu impulsionar um certo tipo de necessidades culturais que teve repercussões por toda a Europa e em diversas áreas. O próprio Mosteiro de Santa Cruz pareceu suportar certas características de grande interesse, especialmente no respeitante à vida musical como se verá mais adiante. Também a compreensão da história e evolução do vilancico foi auxiliada por investigação bibliográfica, sendo de sublinhar a variedade de concepções sobre o mesmo – sendo perfeitamente ajustável às próprias transformações vividas por essa forma musical. Também se procedeu ao estudo codicológico dos manuscritos onde os vilancicos estavam inscritos e análise musical destes.

Este estudo divide-se em quatro partes distintas. Começa-se por se proceder a uma contextualização do Humanismo na Europa, em Portugal e em Coimbra. O Humanismo, que

¹ KASTNER in PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981) – *Santa Cruz de Coimbra, Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, p.11; PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), p.11; NERY, Rui Vieira (1984) – *A música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana»*. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, pp.13, 14; FREITAS BRANCO, João (2005) – *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 4ª edição, p.13; REES, Owen (1994-1995) – “Manuscript Lisbon, Biblioteca Nacional, CIC 60: the repertoires and their context”, *Revista Portuguesa Musicológica* n.ºs 4-5, p.53; REES, Owen (1995) – *Polyphony in Portugal c.1530 – c.1620, Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. New York: Garland Publishing, Inc, p.3; KASTNER, Macario Santiago (1960) – “Veinte Años de Musicología en Portugal (1940-1960)”, *Acta Musicologica*, Vol. 32, Fasc. 1 (Jan. - Mar.), p.1; FERREIRA, Manuel Pedro (1994-1995) – “Da música na história de Portugal”, *Revista Portuguesa de Musicologia*. Lisboa: Associação Portuguesa de musicologia, p.167;

já tinha reflexos na Europa, principalmente em Itália, desde o século XIV, entrou em território nacional de forma mais decisiva com D. João III, através dos colégios em funcionamento no Mosteiro de Santa Cruz.

Segue-se um segundo capítulo que procura oferecer uma perspectiva sobre o vilancico desde as primeiras referências encontradas até ao vilancico religioso do século XVII. O vilancico, tal como outros géneros musicais concomitantes, revelou-se e adoptou diferentes formas. Esta plasticidade não era atípica. Portanto o vilancico teve características diferentes num mesmo momento e ao longo do tempo. Em relação ao vilancico religioso, que já existia mas que só teve maior difusão numa fase mais tardia, observaram-se também diferentes reacções: por vezes foi pacificamente aceite nas celebrações religiosas, por outras causou alguma discórdia. No renovado panorama religioso europeu a presença do vilancico nessas celebrações foi repensada. É neste capítulo que as várias manifestações do vilancico são abordadas.

Numa terceira parte procede-se à compilação das informações obtidas sobre Pedro de Cristo, ao estudo dos manuscritos musicais onde os seus cinco vilancicos estão inscritos e à análise musical desses vilancicos. Sobre o compositor diz Ernesto Pinho que “Dom Pedro de Cristo é hoje o compositor de Santa Cruz mais falado. Mas da sua obra quase nada se conhece”². Na realidade conhecem-se mais de duas centenas de composições suas mas o seu nome não aparece em alguns dicionários de referência: não há informações sobre Pedro de Cristo nas investigações para a “Bibliotheca Lusitana”³ (cujo primeiro volume foi impresso em 1741), nem em “Musicos Portuguezes”⁴ de Vasconcelos ou o seu equivalente de Ernesto Vieira⁵, nem no “Dicionário Biográfico” de Mazza⁶. É neste capítulo ainda que se procede ao estudo codicológico do MM36 e do MM53 que se encontram na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra por motivos da extinção das Ordens Religiosas, que teve como consequência a movimentação das obras do Mosteiro para a posse da actual biblioteca. Por fim é neste capítulo que se procede à análise dos vilancicos.

O quarto e último capítulo contém toda a parte de edição crítica e transcrições. Procede-se à transcrição do texto isoladamente, da música e ainda ao comentário crítico.

² PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), p.177; atente-se que esta afirmação surgiu a público em 1981;

³ NERY, Rui Vieira – *A música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana»*. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, 1984;

⁴ VASCONCELOS, Joaquim de – *Os musicos portuguezes*. Porto: Imprensa Portugueza, 1870;

⁵ VIEIRA, Ernesto – “Machado (Manuel)”, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, vol II. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900;

⁶ MAZZA, José - *Dicionário de Músicos Portugueses in ALEGRIA, José Augusto* – “Dicionário de Músicos Portugueses”, *Revista Ocidente*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Ltd, 1944/45;

PARTE I

CAPÍTULO 1

Contextualização histórica

Pedro de Cristo viveu grande parte da sua vida no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Este recebeu o Humanismo em concomitância com acontecimentos que vieram a ser decisivos para o Portugal do século XVI. O presente capítulo pretende fazer a ligação entre as correntes filosóficas que vigoraram na Europa quinhentista e o Mosteiro de Santa Cruz no contexto nacional.

1.1.– Contexto histórico-cultural Europeu no século XVI

O RENASCIMENTO

Convencionalmente o Renascimento é o período delimitado pelos séculos XV e XVI, datas sugeridas por Burckardts em 1860⁷. No entanto, algumas questões podem surgir quando se pretende organizar a história em períodos ordenados por datas. Cada vez mais se discute a validade da periodização, uma vez que a passagem de um tipo de pensamento para outro na História varia nas diferentes áreas (arte, política, religião) e de região para região⁸:

“Todas as divisões históricas podem ser vistas como algo arbitrárias uma vez que a continuidade dos eventos humanos e, mais ainda, os desenvolvimentos de carácter cultural são normalmente mais evidentes do que as origens e os primeiros sinais de mudança”⁹

Parece ter havido alguma discussão sobre a perspectiva a tomar em relação à aplicação do conceito “Renascimento”. Para uns este correspondeu a um verdadeiro renascer da Antiguidade Clássica. No entanto para outros criou-se uma nova etapa, que embora tenha vivido uma franca admiração por essa Idade, tomou-a para ideais e experiências absolutamente novos, com consequências sociais e intelectuais não observadas

⁷ BURCKHARDT, Jacob (1958) – *The Civilization of the Renaissance in Italy*. New York: Harper and Brothers; as ideias deste autor tiveram, segundo Perkins, alguma influência e divulgação;

⁸ PERKINS, L. Leeman (1999) – *Music in Renaissance Age*. N.Y: W. W. Norton and Company, Inc, pp.21-22;

⁹ PERKINS, L. Leeman (1999): “Every historical division can be viewed as somewhat arbitrary since continuity in human events and, even more, in cultural developments is usually more evident than are springs and signs of incipient change”, p.21;

anteriormente¹⁰.

Para além deste debate há que comparar ainda este período com o que imediatamente o antecede. Se para uns há um corte drástico com a Idade Média, uma verdadeira revolução intelectual, para outros este período é visto de forma menos independente: “o Renascimento, mais do que uma reacção, deveria sentir-se como a consequência natural do período anterior, uma assimilação do património cultural greco-romano, além de toda a riqueza de valor artístico, espiritual ou religioso acumulado ao longo de vários séculos, designados como “negros”, mas que resultou nesse renascimento humanista a que se assistiu no *Quattrocento* italiano”¹¹. Como se pode observar, estas duas últimas problemáticas estão directamente relacionadas com o fenómeno cultural patente entre os séculos XV e XVI: o Humanismo.

HUMANISMO

Francesco Petrarca (1304-1374), considerado por vários autores o “pai do humanismo”, havia sugerido um tempo áureo na civilização antes da conversão de Constantino ao Cristianismo. Este autor vê a época em que vive como dominada por uma cegueira cultural, desejando um futuro que volte o seu olhar para a Antiguidade Clássica¹². A ideia de renovação proveniente de Petrarca foi suficientemente atraente para se espalhar pelos seus contemporâneos e gerações seguintes, ganhando espaço não só em Itália como por toda a Europa¹³. Vários autores começaram a partilhar as suas considerações, o que se reflectiu num crescimento dos estudos desenvolvidos sobre a literatura antiga durante a primeira metade do século XIV. As obras antigas foram largamente discutidas e faladas nos meios académicos¹⁴.

IDEAIS FILOSÓFICOS

Um dos aspectos importantes para o humanista foi precisamente o resgate da cultura clássica através de disciplinas como gramática, retórica, poesia, história e filosofia moral (as *studia humanities*¹⁵). Com a queda do Império Romano do Oriente em 1453 e a migração de

¹⁰ÁLVAREZ, Joaquín Villalba (2009) – “La historiografía latina en el Renacimiento”, SOARES, Nair de Nazaré, MOREDA, Santiago López (coord.), *Génesis e Consolidação da Ideia de Europa, vol.IV, Idade Média e Renascimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p.83;

¹¹ÁLVAREZ, Joaquín Villalba (2009): “El Renacimiento, más que como reacción, debería sentirse como la consecuencia natural de todo lo anterior, como la asimilación del acervo cultural grecolatino sumado a todo el caudal artístico, espiritual o religioso acumulado durante unos siglos mal llamados “oscuros” pero que dieron como resultado esse despertar humanista al que asistimos en la Italia del *Quattrocento*”, p.83;

¹²PERKINS, L. Leeman (1999), pp. 24-25;

¹³ Não se poderá, no entanto olvidar que já desde meados do século XIII se observava um movimento proto-humanista por académicos de Pádua; ver HAAR, James (2001) – “Humanism”, MACY, Laura (ed.), *Oxford Music Online*, p.1;

¹⁴PERKINS, L. Leeman (1999), p. 29;

¹⁵ KRISTELLER, Paul Oskar (1990) – “Humanism”, SCHMITT, Charles B., SKINNER, Quentin (eds), *The Cambridge History of Renaissance Philology*. Cambridge: Cambridge University Press; Kristeller explica as *studia humanities*: “The term [humanity] and its derivatives was revived by Petrarch, Salutati and others in the fourteenth century, and by the middle of the fifteenth century it came to stand for a well-defined cycle of studies,

muitas obras antigas das quais os refugiados se fizeram acompanhar, o princípio *ad fontes* multiplicou-se¹⁶. Um espírito crítico mais acentuado e um conhecimento mais apurado das línguas permitiram este regresso às origens¹⁷. Segundo Kristeller “o Humanismo representava uma área de estudo e de literatura, que era secular, sem ser científica, ocupando um espaço muito próprio, independente, se bem que não oposto, quer à teologia quer à ciência”¹⁸.

O HUMANISMO E A RELIGIÃO

A importância dada ao Homem acentuou-se perdendo-se algum do teocentrismo da Idade Média. O espírito crítico desenvolvido em diversas áreas aplicar-se-á também em relação à religiosidade e à Igreja. Há que lembrar que a Europa havia vivido décadas de acentuadas inseguranças a nível religioso devido a diversas calamidades – guerras, fome e doenças – e controvérsias que só retiravam a fé às instituições – o Grande Cisma (1378-1418), a corrupção dentro da Igreja e os comportamentos incongruentes com os próprios dogmas¹⁹. Sublinhe-se, no entanto, que as críticas levantadas por estes acontecimentos não culminaram propriamente numa corrente anticlerical e muito menos numa crítica específica deste período²⁰.

O humanista promoveu uma atenção mais profunda e crítica às manifestações e textos sagrados, principalmente quando os lê e interpreta em primeira mão. Erasmus de Roterdão (1466-1536) terá sido um autor de influência forte neste aspecto, defendendo a leitura dos primeiros textos religiosos no original para que se pudesse alcançar a pureza inicial do Cristianismo²¹. Querendo recuperar a religiosidade de outrora surgem figuras como Lutero e Calvino que transformam o panorama europeu separando-se da Igreja de Roma num movimento designado Reforma.

Em resposta, a Igreja Católica tem necessidade de melhorar certos aspectos precipitando a Contra-Reforma. O cristianismo fica mais estruturado, mais profundo e mais acessível ao leigo²². A sensibilidade do Homem em relação à Igreja e aos assuntos relacionados com Deus

called *studie humanitatis*, which included *grammatical, rhetorica, poetica, historia* and *philisophia moralis*, as these terms were then understood. Unlike the liberal arts of the earlier Middle Ages, the humanities did not include logic or the *quadrivium* (*aritmética, geometria, astronomia* and *musica*)”, p.113;

¹⁶ KRISTELLER, Paul Oskar (1962) – “The European diffusion of Italian Humanism”, *Italica*. American Association of Teachers of Italian, p.2;

¹⁷ HARRISON, Peter (2007) – “Philosophy and the crisis of religion”, HANKINS, James (ed.), *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, p.243;

¹⁸ KRISTELLER, Paul Oskar (1962): “Humanism represented a body of scholarship and literature that was secular, without being scientific, and that occupied a place of its own, independent of, thought not opposed to, both theology and the sciences”, p.2;

¹⁹ “Renaissance”(2010), *Wikipedia, the free encyclopedia*.

²⁰ Segundo Alvarez esta crítica já existia; ver ALVAREZ, Joaquín Villalba (2009), p.84; Alvarez acrescenta em nota de rodapé “baste recordar la crítica de la corrupción eclesiástica en los poemas goliardescos medievales”, p.84;

²¹ PERKINS, L. Leeman (1999), p.31;

²² DELUMEAU, Jean (1983) – *A civilização do Renascimento*, vol.I. Lisboa: Editorial Estampa, pp.19, 23;

havia mudado²³. Se por um lado o humanismo quis aproximar Deus do homem através de traduções da Bíblia e, nalguns estados, da promoção da interpretação individual da mesma, por outro, ele representa o descrédito nas hierarquias eclesiásticas²⁴. Consequência ou promotor dessa desvalorização, o Homem do Renascimento era devoto, mais consciente da sua pequenez. O sentimento de culpa vigorou perante as inexplicáveis calamidades que tinham sucedido na Europa no século anterior pelo que Protestantes e Católicos romanos adoptam soluções diferentes. Os primeiros prometem a salvação pela Fé e os segundos elogiam os sacramentos para purificação e fortalecimento espirituais²⁵. Mas a elevação do homem leigo terá outras consequências. Ele toma um papel de maior relevo no interior da Igreja, consegue dar maior atenção ao pároco quando são construídas igrejas de menor dimensão e começou a receber formação moral. Há que sublinhar que o Humanismo, apesar de ter tido profundas consequências na Igreja, não foi um movimento filosófico anti-religioso²⁶.

ASCENSÃO DA BURGUESIA

A educação humanista teve manifestações em diversas áreas. O reviver da Antiguidade Clássica levou a um repensar das formas governamentais. A ideia de uma sociedade justa, republicana e bem administrada estava claramente representada e ilustrada por Lorenzetti cerca de 1340²⁷. Autores como Matteo Palmieri (1406-1475), Mirandola (1463-1494), Machiavelli (1469-1527) e Thomas More (1478-1535) tiveram a sua influência na política, contribuindo para uma nova forma de ver o cidadão que se relacionava intimamente com os ideais clássicos²⁸. Apoiado, pelo menos em parte, no conhecimento dos antigos, a sociedade italiana havia-se alterado. O anterior feudalismo que dominava a Europa não estava a ter lugar em Itália, que o havia substituído por uma sociedade mercantilista. Ao mesmo tempo que se observou alguma mobilização para as cidades também aumentou uma camada social

²³ DUMONT, Georges-H (1964) – *Histoire universelle, Les grandes découvertes et les réformes*, vol.6. Stockholm: Edition Gérard & Cº, p.143;

²⁴ DELUMEAU, Jean (1983), p.140;

²⁵ DELUMEAU, Jean (1983), pp.143-145;

²⁶ PARTNER, Peter (1979) – *Renaissance Rome, Portrait of a Society 1500-1559*. University California Press; segundo Partner “O Humanismo não era um programa ideológico, mas um conhecimento literário e habilidade linguística com base no “renascimento das boas letras”, que foi um renascer da filologia e da gramática da Antiguidade. A palavra “humanista” era entendida desta forma pelos contemporâneos, e se os estudiosos tivessem concordado em aceitar a palavra neste sentido, e não em um sentido em que ela foi usada no século XIX, poder-se-ia ter poupado uma boa parte de argumentação inútil. Não há dúvida que o humanismo teve profundas consequências sociais e até políticas da vida de tribunais italianos. Mas a ideia de que foi um movimento de alguma forma hostil à Igreja, ou para a ordem social conservadora em geral, é uma ideia que foi apresentada durante mais de um século, sem qualquer prova substancial”, pp.14-15;

²⁷ “Renaissance”(2010), *Wikipedia, the free encyclopedia*.

²⁸ “Renaissance”(2010), *Wikipedia, the free encyclopedia*;

intermédia que enriquece e ganha progressivamente influência²⁹. Com o tempo a nobreza foi perdendo algum do seu poder político e económico a favor desta burguesia³⁰. Segundo Delumeau:

“O inusitado desenvolvimento artístico dos séculos XV e XVI, especialmente em Itália e na Flandres, não teria sido possível sem a presença destes estratos sociais intermédios, que, principalmente nas cidades, pelo seu saber profissional, por alguma instrução que possuíam e por uma verdadeira cultura, deram origem não só aos artistas como também ao público capaz de lhes apreciar as obras”.³¹

DIVULGAÇÃO DOS IDEAIS HUMANISTAS E IMPRENSA

Tendo uma grande parte destas mudanças nascido em Florença, elas foram diferentemente aceites de umas regiões para as outras conquistando, ainda assim, seguidores por toda a Europa. Segundo Kristeller esta divulgação deu-se pelos estrangeiros que viviam em Itália e que entretanto voltavam para os seus países. Estes estrangeiros, que podiam ser turistas, peregrinos, estudantes, comerciantes ou políticos impulsionaram a expansão dos ideais humanistas quando voltavam para os seus locais. Também existiam italianos que emigravam para trabalhar nomeadamente em universidades, local propício para discussão e propagação de novas ideias. A correspondência entre intelectuais também contribuiu para o efeito, juntamente com as traduções e obras impressas³².

A imprensa veio a ter um papel muito importante na difusão do humanismo. A primeira grande obra impressa foi completada por Gutenberg e seus associados em 1455³³. O processo veio a multiplicar-se embora o trabalho manuscrito continuasse a existir. Uma vez que os custos por página eram inferiores aos dos manuscritos, a parte relativa ao próprio aspecto dos documentos melhorou, incluindo-se facilmente índices, ilustrações e decisões de escrita que melhoravam a leitura, com a vantagem ainda de se conseguirem cópias iguais em maior número³⁴.

A distribuição de livros de Filosofia, Teologia, Direito e Medicina entre traduções de

²⁹ DELUMEAU, Jean (1983), pp.279-278;

³⁰ FERGUSON, Wallace, (1992) - “The interpretation of Renaissance”, KRISTELLER, Paul Oskar, WIENER, Phillip P. (eds), *Renaissance Essays*. New York: University of Rochester Press, p.67;

³¹ DELUMEAU, Jean (1983), pp.280;

³² KRISTELLER, Paul Oskar (1990), pp.2-17;

³³ Embora as datas de ter construído os caracteres móveis para impressão data desde c.1936; LELLO, (1974) – *Lello Universal*. Porto: Lello & Irmãos Eds., vol.I, p.1270;

³⁴ GRENDLER, Paul F. (2008) – “Printing and Censorship”, SCMITT, Charles B., SKINNER, Quentin, KESSLER, Eckhard (eds), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, p.25-27;

obras clássicas e manuais sucedeu-se em toda a Europa o que teve consequências profundas na cultura. Sendo o livro impresso um objecto de maior acessibilidade do que o manuscrito, mais pessoas possuíam mais livros, havendo um aumento significativo de bibliotecas. A imprensa teve pois um papel muito importante na “descoberta intelectual, comunicação, discurso e aprendizagem”³⁵. Uma vez que com a imprensa houve uma maior difusão da reprodução e tradução de obras clássicas, o humanismo e conseqüente pensamento crítico foram potenciados³⁶.

De certa forma o humanismo parece resumir-se a duas questões: a admiração pela Antiguidade e o crescimento de um espírito crítico. O primeiro finalizou com uma Europa que vê a Idade Média como um período negro por comparação àquele outro mundo que vivia da gramática, da retórica, da *mousiké* e da filosofia. A vontade de conhecer o período anterior à conversão de Constantino suscitou o estudo dos originais, desenvolvendo-se a observação atenta e crítica. Esta foi aplicada aos pensamentos sobre a sociedade, trocando o feudalismo pelo mercantilismo e concluindo na ascensão da burguesia, sobre a religião, que se tornou mais profunda e sobre as culturas, que aceitaram a sua originalidade e as diferenças em relação às restantes. Este era o contexto europeu nos finais do século XVI – um acumular de consequências de algo menos que três centénios.

³⁵ GRENDLER, Paul F. (2008), p.37;

³⁶ GRENDLER, Paul F. (2008), p.29, 30, 34-40;

1.2.- Portugal no século XVI

CONTEXTO POLÍTICO

O século XVI em Portugal inicia-se com o recém-coroadado D. Manuel I (reinou entre 1495 até 1521). O monarca manteve uma política de expansão, nos primeiros anos de reinado convocou com frequência a corte, implementou a expulsão ou conversão dos mouros e judeus e de certa forma arriscou uma união ibérica pelas escolhas matrimoniais³⁷. Do seu segundo matrimónio veio o sucessor D. João III. Este governou entre 1521 e 1557 e aparentemente não foi assaz apreciado³⁸. Foi durante o seu reinado que se abandonaram várias praças marroquinas por impossibilidade de manter esforços num território tão alargado, que se fez o primeiro recenseamento (1527-1532), que se introduziu a Inquisição em Portugal (1536), que se deu a transferência da Universidade de Lisboa para Coimbra (1537) e a fundação do Colégio das Artes em Coimbra (1547). Após a sua morte vêm regências breves por D. Catarina de Áustria (que governou entre 1557 e 1562) e pelo Cardeal D. Henrique, até à maioria de D. Sebastião que assume o poder em 1568. D. Sebastião tenta recuperar as praças que haviam sido perdidas durante o reinado de D. João III e numa expedição a Alcácer Quibir surge a derrota homónima e a morte do monarca³⁹.

Neste momento o país ficou sem sucessor indiscutível⁴⁰. Várias hipóteses surgiram e embora houvesse alguma relutância em aceitar Filipe II de Espanha como rei português foi precisamente isso que acabou por acontecer, após alguma política de persuasão por parte do monarca⁴¹. Como já observado com D. Manuel II já havia alguma probabilidade de aproximação entre Portugal e Castela, particularmente através das relações na corte. Nos Açores a aceitação do rei espanhol foi mais demorada onde, tal como noutros locais, se defendia que o país deveria ser regido por D. António, o Prior do Crato. Apesar disso logo em Abril de 1581 se reuniram as cortes em Tomar (após se ter evitado Lisboa devido à peste) tendo-se chegado a algumas decisões que permitiriam uma convivência pacífica entre os dois territórios. Através da elaboração do Estatuto de Tomar a figura de Filipe II deve ter-se tornado mais cativante, já que o monarca conduziu a situação de forma bastante favorável para os portugueses. Portugal iria manter a sua autonomia, os seus bens continuariam na sua

³⁷ MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009) – “Idade moderna (séculos XV-XVIII)”, RAMOS, Rui (coord.), *História de Portugal*. Lisboa: A esfera dos livros, pp.206-207;

³⁸ MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009), p.222;

³⁹ RAMOS, Rui (coord.) (2009) – *História de Portugal*. Lisboa: A esfera dos livros, pp.849, 850;

⁴⁰ Para um estudo mais detalhado sobre este período de transição ver MARQUES, 2006, pp.285,286 e MONTEIRO, 2009, p.274.

⁴¹ MARQUES, A.H. Oliveira (2006), – *Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença pp.285, 286; MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009), p.247;

posse e vários ofícios continuaram sob controlo de portugueses uma vez que Filipe II reconhecia Portugal como “um reino *herdado* e não um reino *conquistado*”⁴². Assim, politicamente, a situação pareceu equilibrar-se e tornar-se bastante mais aceitável do que seria de esperar, fazendo-se uma entrada no século XVII relativamente pacífica.

CONTEXTO SOCIOECONÓMICO

Na viragem para os quinhentos Portugal vivia do benefício proveniente dos Descobrimentos⁴³. Dos produtos adquiridos no ultramar advinham bons lucros e dificilmente se poderá separar este crescimento económico do aparecimento de edifícios monumentais como o Mosteiro dos Jerónimos e o Convento de Cristo, num estilo ornamentado a que se veio a chamar de *manuelino* e que de certa forma exibia um período de riqueza⁴⁴. Embora no início do século a situação financeira da Coroa fosse esta, em meados de Quinhentos a situação relativa às trocas comerciais além-mar começou a tornar-se insuportável para o país. Se por um lado as principais fontes de rendimento nacional provinham do comércio ultramar, por outro a concorrência com ingleses e holandeses começava a tornar-se excessiva ao mesmo tempo que se sofriam perdas em termos territoriais e comerciais⁴⁵. Um exemplo deste último foi o encerramento da feitoria real em Antuérpia em 1549 que havia sido um importante local comercial. Portugal já não mantinha o monopólio na venda da pimenta preta embora adquirisse maior importância no extremo oriente⁴⁶. Também a nível demográfico parece ter existido uma situação de melhor aparência do que efectivamente real. Portugal viveu um crescimento em termos populacionais. No entanto parece existir alguma insegurança na aceitação tácita deste crescimento uma vez que a expansão ultramarina provocou a emigração⁴⁷.

Entretanto sucedem-se diversas crises, surtos de pestes e epidemias que vão acontecendo ao longo dos Quinhentos e na segunda metade do século assiste-se à derrota de Alcácer Quibir, juntamente com o desconhecimento da localização de D. Sebastião, a crise internacional de 1545-52, as crises de 1571-78, 1595-1600 e ainda a crise espanhola, com consequências em Portugal, de 1606-07⁴⁸. Os confrontos com Inglaterra, Holanda e França por mar também constituíram prejuízo nacional além de que, aquando do domínio espanhol,

⁴² MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009), p.277;

⁴³ MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009), p.243;

⁴⁴ PEREIRA, Paulo (1997) – “A conjuntura artística e as mudanças de gosto”, MAGALHÃES, Joaquim Romero (coord.), “No alvorecer da Modernidade”, vol.3, MATTOSO, José (1997) – *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, p.380;

⁴⁵ MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009), pp.210- 212; MARQUES, A.H. Oliveira (2006), p.253;

⁴⁶ MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009), pp.282, 283;

⁴⁷ MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009), p.245;

⁴⁸ Para mais consultar MARQUES, A.H. Oliveira (2006), p.254;

os portugueses tiveram de suspender o comércio com estes. A instabilidade política causada pela unificação dos reinos e as sucessivas tentativas de Prior de Crato na tomada do reino – incluindo até um incentivo entre ingleses e franceses ao ataque dos navios portugueses – foram, naturalmente, prejudiciais⁴⁹.

CONTEXTO CULTURAL

O século XVI mostrou a entrada do Humanismo em Portugal, especialmente durante o reinado de D. João III⁵⁰. Algumas manifestações já ocorriam – como o gosto pelo clássico, a valorização do latim e a evolução na expressão artística – mas de forma relativamente discreta⁵¹. Culturalmente o país pareceu viver um período bastante aberto a experiências mais cosmopolitas o que levou a que no segundo quartel do século experienciasse uma profunda influência do humanismo. Surgiram vários colégios, apareceram professores que tinham tido formação fora do país, para além dos professores estrangeiros que foram convidados para dar aulas na nação lusitana. A universidade pode evoluir e tornar-se mais especializada e com maior valor em termos académicos. A cidade que mais intensamente viveu estes processos foi Coimbra, onde foi inaugurado em 1548 o Colégio das Artes e Humanidades. Os programas deste colégio estavam directamente relacionados com os cursos da Universidade da mesma cidade⁵². A Universidade decalcou o modelo utilizado em Salamanca e de lá conseguiu uma grande parte do que veio a ser o corpo docente em Coimbra⁵³. D. João III, que reinou entre 1521-1557, parece ter sido um grande dinamizador de uma cultura cosmopolita que incluía importação de professores e exportação de alunos, como bolseiros, para obterem uma formação mais completa. Apesar disto a instabilidade religiosa que a Europa atravessava parece ter contribuído para uma certa inibição desta evolução⁵⁴.

LITERATURA E IMPRENSA

Tal como acima referido, a literatura sofre também uma evolução. A língua portuguesa começa a ser mais estimada e divulgada por autores como Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Cristóvão Falcão, Francisco Sá Miranda, António Ferreira, João de Barros, Luís de Camões,

⁴⁹ MARQUES, A.H. Oliveira (2006), p.288;

⁵⁰ MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009), p.242;

⁵¹ Segundo Américo Ramalho o Humanismo entrou em Portugal com a chegada de Cataldo Parísio Sículo em 1485; ver RAMALHO, Américo da Costa (1980) – “Estudos sobre o século XVI”, *Humanismo clássico e humanismo moderno*, vol.I., p.1; MENDES, António Rosa (1997) – “A vida cultural”, MAGALHÃES, Joaquim Romero (coord.), “No alvorecer da Modernidade”, vol.3, MATTOSO, José, *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, p.333; MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009), p.242;

⁵² MARQUES, A.H. Oliveira (2006), pp.176-178; para mais ver SILVA DIAS, José Sebastião (1969) – *A política cultural da época de D.João III*. Coimbra: Universidade de Coimbra;

⁵³ MARQUES, A.H. Oliveira (2006), p.180; falar-se de forma mais aprofundada sobre a cultura em Coimbra mais adiante;

⁵⁴ MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009), p.242;

entre outros⁵⁵. Há que referir que em 1536 sai a publicação a *Grammatica da Lingoagem Portuguesa* de Fernão de Oliveira seguindo-lhe quatro anos depois a *Grammatica* de João de Barros⁵⁶. Este nacionalismo em termos linguísticos é claramente ilustrado por António Ferreira que disse: "Que floresça, fale, cante, seja ouvida e viva a língua portuguesa; e, onde quer que se vá, se mostre orgulhosa e altaneira"⁵⁷. No entanto este nacionalismo linguístico surge numa época em que Portugal utilizava, nos mais altos círculos, o português e o castelhano como se observará mais adiante⁵⁸. A imprensa terá aparecido em Portugal pelo menos em 1487, cerca de meio centénio após Gutenberg (1436)⁵⁹. Tal como no resto da Europa a imprensa tornar-se-á um veículo de extrema importância na documentação e propagação de ideias nas diversas áreas – incluindo a divulgação de música em si mesma. No entanto, nos primeiros quarenta anos do século XVI foi ainda a difusão manuscrita que prevaleceu⁶⁰.

CONTEXTO RELIGIOSO

No que diz respeito à Igreja continua uma mesma simbiose com o poder régio, embora o último viesse a ganhar algum terreno: para exemplificar, os mestres das ordens eram propostos pelos reis ao papa⁶¹. Ainda assim a Igreja tem decisiva influência na sociedade concomitantemente com a multiplicação de igrejas⁶². Entretanto a Inquisição, a criação do *Index* e o monopólio jesuíta em termos de educação controlam o novo panorama cultural em Portugal⁶³. Do Concílio de Trento (1545-1563) surgiram algumas orientações no respeitante aos sacramentos e à liturgia – no sentido de os redefinir e/ou uniformizar. Este concílio procurou ainda clarificar as diferenças em relação ao protestantismo e a introduzir novas práticas que intentavam documentar batismos, casamentos e óbitos⁶⁴. Em Portugal a aceitação destas indicações não causou polémica. D. João III parece ter tido influência na união religiosa que se sentiu através de censura a determinados livros entre outras medidas.

⁵⁵ SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1978) – "1495-1580", *História de Portugal*, vol. III. Póvoa de Varzim: Verbo, pp.382-386;

⁵⁶ CURTO, Diogo Ramada (1997) – "Sociedade e Cultura. Língua e memória", MAGALHÃES, Joaquim Romero (coord.), "No alvorecer da Modernidade", vol.3, MATTOSO, José, *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, p. 320;

⁵⁷ DULEMEAU, Jean (1983), pp.48;

⁵⁸ BUESCU, Ana Isabel (2000) – *Memória e Poder, Ensaio de História Cultural (sec.XV-XVIII)*. Lisboa: Edições Cosmos, p.52;

⁵⁹ <http://www.tipografos.net/historia/gacon.html>; segundo este em 1487 foi finalizado indubitavelmente o primeiro livro impresso em Portugal, o "Pentateuco" de Samuel Gacon; LELLO, (1974), vol.I, p.1270;

⁶⁰ MARQUES, A.H. Oliveira (2006), p.183;

⁶¹ MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009), pp.231, 232;

⁶² BETHENCOURT, Francisco (1997), "Os equilíbrios sociais do poder. A Igreja", MAGALHÃES, Joaquim Romero (coord.), "No alvorecer da Modernidade", vol.3, MATTOSO, José, *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, pp. 139-140;

⁶³ NERY, Rui Vieira (1999), p.47;

⁶⁴ MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009), p.241;

Não houve portanto grande adesão às reformas que produziam guerras em muitas regiões da Europa. Os adeptos do protestantismo encontravam-se, por exemplo, nos meios mercantis em que havia comunicação com o estrangeiro, mas não tendo, aparentemente, muito eco em Portugal⁶⁵.

Tal como no resto da Europa, Portugal experienciou um novo sentido de religiosidade. Em termos nacionais a Fé tomou características curiosas quando se deu o desaparecimento de D. Sebastião – manifestações que aconteciam no resto da Europa por diferentes motivos. O leigo receava os castigos de Deus e o dia do Juízo Final multiplicando-se as crenças nas bruxas e feiticeiras⁶⁶. Assim, descreve Oliveira Martins a recepção da notícia sobre o desaparecimento do rei:

“Mas o clamoroso acto de contrição, gemido nas rias, ao chegarem as notícias de África, afogou-se logo na atmosfera corrompida. «É para chorar e acabar de pasmar a louquice desta terra», dizia uma testemunha. Não havia força bastante, nem para sofrer; e os infelizes, desesperados, abandonavam-se à protecção mágica das promessas, dos votos e das feitiçarias. – O Rei de Castela, Deus, o Diabo, um qualquer messias que nos salve, pois que o adorado Messias, o moço redentor, morreu (talvez não morresse;) em África.

E as donas ilustres e de qualidade andavam a modo de romarias pelas ruas e pelas igrejas; e não havia devoção defesa que não fizessem, nem feitiçaria que não buscassem, para saber notícias do cativo: era o tempo dourado para santões e beatas, que as roubavam em quanto possuíam”⁶⁷.

Na realidade parece que este fenómeno de fé cega pareceu existir em várias outras regiões na Europa⁶⁸, podendo-se no entanto observar simultaneamente manifestações pouco devotas em momentos que seriam devocionais, as procissões para exemplificar⁶⁹. Veríssimo Serrão relata uma procissão que teria tido lugar nas festividades do Corpo de Deus em 1559. No seguinte ano a Câmara recebe indicações régias “para que esta pusesse fim as «prophanidades escandalozas» que tinham ocorrido na última procissão do Corpo de Deus. Iam no cortejo cinco ou seis moças, filhas de oficiais mecânicos do burgo: «hũa que uay por Sancta Maria, outra que uay por dama do Dragujo, e outra que uay por Santa Clara, com duas

⁶⁵ SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1978), vol.III, p.335;

⁶⁶ DULEMEAU, Jean (1983), pp.143;

⁶⁷ MARTINS, Oliveira (1972) – *História de Portugal*. Lisboa: Guimaraes Editores, p.362;

⁶⁸ MARQUES, A.H. Oliveira (2006), p.292;

⁶⁹ ver SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1978), vol.III, p.362, 363;

freiras e muitod mouros com ellas», os quais, durante a procissão, «lhes iam falando muitas desonestidades»⁷⁰.

Em suma Portugal viveu grandes transformações durante o século XVI, tanto a nível político como cultural, surgindo em várias áreas traços do humanismo. A alteração manifestada nos lucros dos empreendimentos além-mar, a nova religiosidade com manifestações mistas, a evolução cultural especialmente no tocante à literacia e instituições académicas, a influência dos jesuítas e as complicações de sucessão foram pontos-chave no decorrer do século XVI.

⁷⁰ SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1978), vol.III, p.336;

1.3.– Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra no século XVI

1.3.1 - História do Mosteiro e sua importância

O Mosteiro de Santa Cruz foi fundado por D. Telo (que veio a ser conhecido por D. Teotónio) a 28 de Junho de 1131, poucos anos após a criação do novo reino, tendo-se iniciado lá a vida monástica em Fevereiro do ano seguinte. Este mosteiro foi o principal centro dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho em Portugal. A sua génese em termos espirituais apoia-se nos Actos dos Apóstolos e em Santo Agostinho⁷¹. É uma ordem que incentiva os religiosos a uma vida exemplar por uma

“estrita observância da pobreza individual, da castidade e da obediência. Ao cónego regrante propunha-se a disciplina de uma vivência integrada no mundo temporal, vocacionada para a pregação, para a caridade e para a assistência ao próximo. No domínio litúrgico caracterizava-o uma atitude extremamente exigente para com os ofícios corais e para com a Eucaristia”⁷².

É rapidamente observável uma estreita relação do Mosteiro com Roma e do Mosteiro com a Coroa portuguesa. No primeiro caso podem-se verificar as múltiplas bulas papais, a primeira das quais com o objectivo de proteger a casa crúzia⁷³. Por outro lado assiste-se também à protecção régia do Mosteiro através de D. Afonso Henriques⁷⁴. Este e o que lhe sucedeu foram posteriormente lá sepultados⁷⁵ e D. Manuel I, D. João III e D. Sebastião procederam a visitas ao Mosteiro. Das famílias reais receberam privilégios como descrito por

⁷¹ GOMES, Saul António (2000) – “Cónegos Regrantes de Santo Agostinho”, AZEVEDO, C. Moreira (Dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. 4 vols. Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos de História Religiosa da UCP, p.429;

⁷² GOMES, Saul António (2000), p.429; como se poderá ver adiante nem sempre os crúzios terão sido tão exemplares na sua vida monástica;

⁷³ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981) – *Santa Cruz de Coimbra: Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, p.27; GOMES, Saul António (2000), p.431.

Há que referir que a situação geográfica de Coimbra era considerada privilegiada tanto em termos religiosos como políticos no século XII. Numa época de expansão de território alguns mosteiros constituíram um marco para a colonização das regiões que iam sendo reconquistadas. Estas povoações usufruíam com estes mosteiros de uma melhoria de situação em relação ao analfabetismo e à fome contribuindo ainda para a continuação da própria expansão pela população que poderia participar nas batalhas. Assim justifica-se a relação estreita entre os Mosteiros e a Coroa; para mais ver SILVEIRA, Boaventura (2001) – *A Ordem Terceira da Trindade e a sociedade portuense*. Porto: Ordem da Trindade do Porto, p.23 e ainda MADAHIL, António da Rocha (1944) – “A Crónica do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, de D. Timóteo dos Mártires”, *O Instituto, Revista Científica e Literária*, vol.103, Coimbra: Coimbra Editora Lda, pp.298-301;

⁷⁴ GOMES, Saul António (2000), p.430; PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981): D. Afonso Henriques consegue apoio da Igreja para o novo reino através da bula papal *Desiderium quod* em 1135, p.27; para mais em relação à protecção por parte da coroa ver MADAHIL, António da Rocha (1944), pp.271, 301-302;

⁷⁵ SILVA DIAS, José Sebastião (1969) – *A política cultural da época de D. João III*. Coimbra: Universidade de Coimbra, p.186;

Dom Timóteo dos Mártires. Este descreve Santa Cruz como “real mosteiro” discriminando as ofertas da casa real: “terras, herdades, propriedades, Coutos”⁷⁶.

Não será pois de admirar o crescente prestígio vivido por Santa Cruz desde a sua fundação⁷⁷. Sendo os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho uma ordem que tão escrupulosamente vivia a disciplina, incentivava ainda uma profunda formação. Para isso possuíam bibliotecas bem preenchidas e *scriptoria* de vivaz funcionamento⁷⁸. Assim, já em finais do século XII, o mosteiro tinha uma forte influência na vida cultural não só de Coimbra como do país⁷⁹. A crescente autoridade que o Mosteiro adquiria em termos culturais unida à exigente formação que vigorava nas casas dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho poderá ser o motivo para o aparecimento de pessoas que acabaram por ter cargos de maior responsabilidade, inclusivamente em termos políticos⁸⁰. Aliás, é de referir que a congregação não se mantinha excluída destes assuntos. Por vezes os Cónegos Regrantes tomavam realmente parte da vida política e das questões político-religiosas. A própria fundação do Mosteiro em Coimbra está relacionada com uma expansão com repercussões na Igreja e na política⁸¹. Tal simbiose continuou a suceder, tendo os religiosos crúzios tomado partido na crise que teve lugar entre o afastamento de D. Sancho II do trono (1245) e a coroação de D. Afonso III (1248) e dividindo-se ainda no Cisma do Ocidente ocorrido entre 1378 e 1418⁸².

A REFORMA E OS ESTUDOS NO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ NO SÉCULO XVI

A reforma do mosteiro deu-se entre 1527 e 1545⁸³. Antes desta já o mosteiro vivera muitas transformações observáveis na correspondência trocada entre este e a coroa, onde se descrevem e discutem as obras lá operadas⁸⁴. Apesar de toda a austera e exemplar vida que os religiosos das casas dos Cónegos Regrantes pareciam defender ideologicamente, crê-se que antes da entrada de Frei Brás de Braga em Santa Cruz o seu modo de viver não corresponderia

⁷⁶ MADAHIL, António da Rocha (1944), p.301;

⁷⁷ GOMES, Saul António (2000), p.430;

⁷⁸ GOMES, Saul António (2000), p.429;

⁷⁹ GOMES, Saul António (2000), pp.432-433;

⁸⁰ GOMES, Saul António (2000), p.430;

⁸¹ Numa época de expansão de território alguns mosteiros constituíram um marco para a colonização das regiões que iam sendo reconquistadas. Estas povoações usufruíam com estes mosteiros de uma melhoria de situação em relação à fome e ao analfabetismo contribuindo ainda para a continuação da própria expansão pela população que poderia participar nas batalhas; para mais ver SILVEIRA, Boaventura (2001) – *A Ordem Terceira da Trindade e a sociedade portuense*. Porto: Ordem da Trindade do Porto, p.23;

⁸² GOMES, Saul António (2000), pp.432, 433;

⁸³ AYRES DE CAMPOS, João Corrêa (1889) – “Cartas dos Reis e dos Infantes”, *O Instituto, Revista Científica e Literária*, vol.36, Coimbra: Coimbra Editora Lda, p.365; disponível em <http://bdigital.sib.uc.pt/institutocoimbra/IndexeInstituto.htm> tal como as outras edições da mesma revista;

⁸⁴ Ver AYRES DE CAMPOS, João Corrêa (1889), pp.438-441, 444-448; a nota de rodapé na p. 438 induz à conclusão de que as obras decorriam pelo menos desde 1518, tendo-se iniciado ainda no reinado de D. Manuel I;

a estas expectativas⁸⁵. Os cruzios teriam práticas não coincidentes com os ideais religiosos da congregação, reflectindo-se essencialmente no âmbito moral e educativo. Os clérigos de Coimbra – onde não se pode incluir ou excluir os do mosteiro de Santa Cruz de forma conclusiva – foram descritos de forma caricata por Gil Vicente: “Sem serem culpados/ porque sam leis dos antigos fados/ cousa na terra ja determinada,/ que os sacerdotes que nam tem ninhada /de clerigozinhos, sam excomungados”⁸⁶. D. João III observou ainda aquando da sua visita ao mosteiro a ostentação em que estes religiosos viviam⁸⁷. Segundo D. Timóteo dos Mártires “os Conegos deles ainda que regulares vivião Como homens proprietarios, e com pouca, ou nenhuma obseruancia da regra que professauão”⁸⁸. E assim justificava o cronista a necessidade de D. João III (que teria por este mosteiro uma afeição especial) de levar avante as renovações observadas em Santa Cruz⁸⁹.

Quando se dá a reforma, protagonizada pelo Frei Brás de Braga⁹⁰ (c.1485-1561), as prioridades parecem recair não só neste plano moral como também no intelectual⁹¹. Quando o reformador da Ordem de S. Jerónimo iniciou os seus trabalhos no mosteiro vários religiosos abandonaram Santa Cruz⁹². Aparentemente desde pelo menos 1530 havia negociações entre o reformador e D. João III sobre os estudos em Coimbra⁹³. O objectivo seria tornar a cidade num grande centro cultural e o papel do Mosteiro de Santa Cruz seria prover os estudos que impulsionariam os alunos para a Universidade⁹⁴. Procedeu-se à criação de dois colégios: o de São Miguel e o de Todos-os-Santos⁹⁵ e no ano lectivo de 1534/1535 iniciaram-se os estudos⁹⁶.

⁸⁵ AYRES DE CAMPOS, João Corrêa (1889), p.365;

⁸⁶ BRANDÃO, Mário (1937) – “Cartas de Frei Brás de Braga para os priores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”, *Revista da Universidade de Coimbra*, vol.XIII. Coimbra: Coimbra Imprensa Académica, p.212;

⁸⁷ BRANDÃO, Mário (1937), p.231;

⁸⁸ MADAHIL, António da Rocha (1945) – “A Crónica do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, de D. Timóteo dos Mártires”, *O Instituto, Revista Científica e Literária*, vol.106, Coimbra: Coimbra Editora Lda, p.28;

⁸⁹ MADAHIL, António da Rocha (1945), p.28;

⁹⁰ BRANDÃO, Mário (1937), pp.233, 234; Frei Brás de Braga era como assinava e era conhecido o Frei Brás de Barros. A sua data de nascimento não é absolutamente clara e aponta para 1485 ou 1486. Também a data da sua morte parece envolver-se de algumas dúvidas: segundo Mário Brandão “em geral se aponta como data da sua morte 1559, quando de facto só faleceu em 31 de Março de 1561” e que se comprova com as notas do Capítulo a 15 de Abril de 1561 onde está escrito que ele falecera “següda feira passada depois de Ramos”; para mais ver BRANDÃO, Mário (1937), p.274;

⁹¹ SILVA DIAS, José Sebastião (1969), p.489; Silva Dias refere, devido ao pedido de que o Doutor Afonso de Prado fosse a Coimbra, “a insuficiência da preparação literária e filosófica ministrada no Mosteiro”, p.491;

⁹² MADAHIL, António da Rocha (1945), p.29; Frei Brás era monge da Ordem de S. Jerónimo e não da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho;

⁹³ A conclusão de Silva Dias parece advir da seguinte transcrição que se encontra em AYRES DE CAMPOS, João Corrêa (1889): “1530, agosto 20, Lisboa – Para Fr. Braz, a fl.11./ (...) Que folgaria de saber a forma da suplicação, que elle, Fr. Braz, fizera a Roma sobre *cousas q̃ tocauão aos estudos*”, p.444;

⁹⁴ SILVA DIAS, José Sebastião (1969), p.490; para mais ver a correspondência entre o monarca e o reformador transcrita por AYRES DE CAMPOS, João Corrêa (1889), p.444; o excerto de Gil Vicente foi retirado do mesmo estudo realizado por Mário Brandão (1937), p.212;

⁹⁵ RAMOS, António de Jesus (2000) – “Coimbra”, AZEVEDO, C. Moreira (Dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. 4 vols. Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos de História Religiosa da UCP;

⁹⁶ SANTOS, Cândido dos (1973/74) – “Estudantes e constituições dos Colégios de Santa Cruz de Coimbra

Diversos professores com formação humanística obtida fora (especialmente em Paris) vieram leccionar no mosteiro crúzio criando-se uma escola pública humanística⁹⁷. Assim sendo, os estudos por volta dos anos quarenta incluíam Latim, Grego, Hebraico, Retórica, Poesia, Cursos de Artes e ainda Filosofia Natural, Filosofia e Metafísica⁹⁸.

Há que evidenciar que nas escolas desta ordem vivia-se entretanto um estudo exigente que não se limitava à teologia mas se estendia também a outras áreas como a filosofia, as artes e ciências: no fundo as disciplinas que cumpriam os ideais humanistas. Estas estavam objectivamente discriminadas e hierarquizadas no “Didadascalion” de Hugo de São. Naturalmente esta educação profunda e simultaneamente abrangente contribuiu, tal como referido, para o desenvolvimento cultural do país, destacando-se as escolas claustrais de Coimbra e Lisboa⁹⁹.

As consequências da reforma poderão ser observadas no “saneamento económico” e no “retorno à fidelidade da observância monástica”, à qual se associava “o labor intelectual e artístico”¹⁰⁰ que parece ser apanágio do Mosteiro de Santa Cruz.

1.3.2 - A música no Mosteiro de Santa Cruz¹⁰¹

CONTEXTUALIZAÇÃO

Como se pode observar o mosteiro crúzio viveu um período de florescimento cultural durante o século XVI, exponenciado com certeza com a reforma a meados do século. Este ambiente refletiu-se também na música. Em finais do século XVI Azpilcueta fazia de Santa

(1534-1540)”, *Revista da Faculdade de Letras*, vols. IV e V. Porto: Universidade do Porto, pp.93;

⁹⁷ SILVA DIAS, José Sebastião (1969), p.490. Para mais sobre os estudos no Mosteiro de Santa Cruz e professores que lá leccionaram ver SILVA DIAS, José Sebastião (1969), pp.495-499;

⁹⁸ SILVA DIAS, José Sebastião (1969), pp.495-499;

⁹⁹ GOMES, Saul António (2000), p. 433;

¹⁰⁰ FONSECA, Fernando Taveira da (2001) – “A Imprensa da Universidade no período 1537-1772”, *Imprensa da Universidade de Coimbra: uma história dentro da História*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p.10; para mais ver Mendenha Francisco de, “Descriçam e debuxo do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 1957, edição fac-similar com introdução de I. S. Révah;

¹⁰¹ O já referenciado trabalho de Rees, para além de focar de forma detalhada os Manuscritos Musicais actualmente localizados na Biblioteca Geral da Universidade Coimbra, faz uma esclarecedora contextualização histórica do ambiente conimbricense. Rees estuda vários os manuscritos de música polifónica que considera serem provenientes de Santa Cruz de cerca desde 1530 até cerca de 1620. Sobre o papel e o funcionamento da vida musical desse espaço o autor que parece ser mais apropriado pelo seu trabalho publicado em 1981 é Ernesto Pinho. O autor descreve o Mosteiro e sua vida musical quanto à sua presença no Mosteiro, estudos, *scriptorium* musical, presença e uso de instrumentos, músicos e sua obra. Contém ainda uma listagem dos locais onde se podem encontrar tanto as fontes originais como a bibliografia de contribuição directa para a construção da obra. Poder-se-á referir ainda o trabalho de Pinho dedicado à vida e obra de Pedro de Cristo e mais posteriormente a tese de Rui Bessa sobre o vilancico no Mosteiro Santa Cruz. Quanto às fontes originais, onde se contam manuscritos musicais e não musicais, crónicas, catálogos, constituições e livro de assentos, esta listagem parece ser de extrema utilidade para o musicólogo (ou simplesmente o) curioso. Os locais onde se podem encontrar todas as fontes que o Pinho enumera são o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e a Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Cruz um exemplo musical a seguir uma vez que lá se cantava com perfeição¹⁰². Na realidade parece tornar-se novamente característica do mosteiro crúzio um perfeccionismo em todos os deveres: a vivência religiosa simples, obediente, casta e caridosa por um lado e a preparação intelectual por outro (visível pela qualidade da biblioteca que possuía, pelo trabalho de cópia que praticava¹⁰³, pela aquisição da primeira impressora existente em Coimbra¹⁰⁴ e pela introdução de um ensino humanista)¹⁰⁵.

Em termos musicais vamos assistir a uma organização clara no ensino da música, nas competências exigidas tanto a nível de canto e instrumento como teórico, nas habilitações necessárias para a formação de um Mestre de Capela e ainda na participação musical litúrgica, cerimonial, dentro e fora da igreja, dentro e fora do mosteiro¹⁰⁶.

FUNCIONAMENTO MUSICAL DO MOSTEIRO

Em relação aos estudos musicais em Santa Cruz há que realçar que incluíam uma vertente teórica mas também uma vertente prática que abarcava o canto gregoriano, o canto de órgão, o contraponto e instrumento¹⁰⁷. Para todos os crúzios destinava-se apenas a aprendizagem do Cantochão e do órgão. Estes dois caminhavam a par desde a entrada dos monásticos como noviços, por um período de cinco anos. Os que demonstrassem maiores aptidões para outros instrumentos deveriam pô-las ao serviço do convento. Da mesma forma alguns poderiam ser seleccionados para pertencerem à Capela. Estes deveriam ter uma série de conhecimentos teóricos e Contraponto que seriam da responsabilidade do Mestre de Capela¹⁰⁸.

Há, pois, que fazer distinção entre *Coro* e *Capela*.

O Coro era formado por todos os cónegos, cantava cantochão nas missas e nos ofícios e podia ser acompanhado por órgão. Os elementos da Capela, destacados devido às suas capacidades musicais, dedicavam-se à música polifónica¹⁰⁹. As vozes eram diferentemente identificadas consoante a sua tessitura em *tiple*, *contralta*, *tenor* e *contrabaxa*¹¹⁰. A Capela era

¹⁰² SANTA MARIA, Dom Nicolau de in PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), p.35;

¹⁰³ GOMES, Saul António (2000), p.429, 430;

¹⁰⁴ RAMOS, António Jesus (2000), p.393;

¹⁰⁵ SILVA DIAS, José Sebastião (1969), p.490;

¹⁰⁶ Ver PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), capítulos I a IV;

¹⁰⁷ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), p.64;

¹⁰⁸ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), pp.68, 69, 71;

¹⁰⁹ Para o acompanhamento desta, outros instrumentos para além do órgão eram aceites: monocórdio, cravo, fagote, harpa, viola, violino entre outros. Leccionava-se no mosteiro outros instrumentos que não eram permitidos, no entanto, na liturgia. Mais tarde alguns dentro deste grupo acabaram mesmo por ser interditos para qualquer religioso: “uiolas, citharas, bandurrias”;

Ver PINHO, Ernesto (1981), p.37, p.148. Ver também *Autos do Definitório do cap.º geral dos conegos regulares de S.to Aug.º da congregação do M.ro de S.ta Cruz de Coimbra q se celebrou em o mesmo M.ro no anno de 1609*, f.20v da primeira numeração do Maço 8, Livro 3 do Arquivo da Torre do Tombo.

¹¹⁰ PINHO, Ernesto (1981), p.38;

compreendida por quatro elementos dois dos quais eram *cantores mores* e os restantes dois eram *cantores menores*. O Coro dividia-se em duas partes, cada uma delas com um *cantor mor* e um *cantor menor* (da selecção feita sobre os cantores pertencentes à Capela) para os dirigir. A direcção da Capela era feita ou pelo mestre de capela ou pelo cantor mor que acumulava as funções quando era eleito para isso. Note-se que qualquer um destes cargos (mestre de capela, cantor mor e cantor menor) constituía uma posição hierarquicamente importante dentro do mosteiro¹¹¹.

Portanto:

Coro – todos os cónegos; dedicavam-se ao cantochão; o Coro estava dividido em dois, cada qual dirigido por um cantor menor e um cantor mor

Capela – quatro cónegos; dedicavam-se ao canto de órgão; dirigido pelo mestre de capela (que podia ser também um dos cantores mores):

~ Dois cantores menores

~ Dois cantores mores

Nota-se ainda em Santa Cruz uma preocupação pela inteligibilidade do repertório cantado, pela boa execução instrumental, pelo esplendor e solenidade das liturgias nos momentos importantes e pela qualidade musical em todas as celebrações musicadas. A questão da inteligibilidade da letra era, como já referido, uma questão de extrema importância para os religiosos como aliás sucedia no resto da Europa. Aparentemente nesta altura os religiosos tanto luteranos como católicos, procuravam cumprir este objectivo. O luteranismo defendeu a tradução dos textos, usou o latim e língua vernácula enquanto no catolicismo continuou o latim a ser a língua exclusiva das celebrações¹¹². As outras necessidades enumeradas por O'Regan¹¹³ parecem também seguir as tendências da época em que “a música era reconhecida como poderosa ou até mesmo perigosa arma, capaz de atrair e perturbar as almas humanas”¹¹⁴. Portanto o carácter grandioso de algumas cerimónias era objectivo da Igreja.

¹¹¹ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), pp.39-41;

¹¹² Embora, como se verificará, a introdução de vilancicos não seja coberta por estas linhas;

¹¹³ Falar-se-á nestas no capítulo referente ao Vilancico religiosos tardo-quincentista; O'REGAN, Noel (2005) – “The Church Triumphant: music in the liturgy”, CARTER, Tim; BUTT, John (eds), *History of Seventeenth-century*. Cambridge: Cambridge University Press, p.292;

¹¹⁴ O'REGAN, Noel (2005), p.283;

Sendo um dos principais objectivos a compreensão dos textos, as composições realizadas pelos religiosos de Santa Cruz eram sujeitas a observação antes de executadas. Os Conciliários da Ordem faziam a supervisão do trabalho dos compositores que segundo Ernesto Pinho “em nada afectava, pois, a liberdade do compositor, nem restringia a produção musical. Antes servia de incentivo para aquele procurar a forma mais perfeita de articular os textos literários com os temas contrapontados que ele criava, tomando na devida conta que se destinavam a um público desejoso de entender o que ouvia cantar”¹¹⁵. Esta afirmação poderá ser, no entanto, difícil de comprovar.

MÚSICA “EM LINGOAGEM” E MÚSICA PROFANA NO MOSTEIRO

Em relação à música em vernáculo Ernesto Pinho mostra uma realidade curiosa. Este tipo de música foi proibido pelo Capítulo já em 1572¹¹⁶. Note-se que a corte portuguesa era nesta altura bilingue e que a música proibida “em lingoagem” era frequentemente em castelhano. A justificação que Manuel Brito e Luísa Cymbron dão para a utilização do castelhano em Portugal, nomeadamente na corte, tem que ver com a nobreza emigrada e com a nacionalidade espanhola de todas as rainhas de Portugal durante o século XVI¹¹⁷. Na realidade parece que durante o século XVI existia uma maior proximidade cultural entre os dois reinos, manifestada também pelo idioma utilizado. O facto de o castelhano ser uma língua que permitia maior difusão fez com que muitos portugueses a utilizassem nas suas composições. Pelo mesmo motivo obras como as de Erasmus e Guevara chegavam a Portugal traduzidas para castelhano e não para português¹¹⁸. Naturalmente, pois, os músicos-religiosos de Santa Cruz comporiam nessa língua preterindo, por vezes, o português. No entanto a proibição capitular de 1572 incluía a língua vulgar, quer esta fosse o castelhano ou o português.

Mas não só a música vernacular foi reprimida. Quatro anos depois surge uma outra proibição: “nem religiosos alguñ cante nem tanja cantigas profanas no Mosteiro nẽ fora delle, sopena de culpa graue”¹¹⁹. Novamente em 1579 se repetem as restrições:

“Porem em nenhum dos noffos moefteiros fe tãgerão per religiofos da congregaçã infrumentos algũs, faluo de tecla, nem outrofi religiofo algum tangerá

¹¹⁵ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), pp.42-46;

¹¹⁶ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), pp.55, 56;

¹¹⁷ BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luísa (1992) – *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, p.55;

¹¹⁸ BUESCU, Ana Isabel (2000) – *Memória e Poder, Ensaio de História Cultural (sec.XV-XVIII)*. Lisboa: Edições Cosmos, pp.51, 55;

¹¹⁹ *Definições e apontamentos do Capítulo Geeral que se celebrou em o Nosso mostr.º de S. Cruz de Coimbra em o anno do Snõr de 15.7.6*, fol.125, maço 2, livro 1, da colecção de Santa Cruz no Arquivo da Torre do Tombo in PINHO, Ernesto Gonçalves (1981), p.57;

cantigas profanas em o moefteiro nẽ fora delle, fob pena de culpa graue no terceiro modo”¹²⁰.

Estas proibições, focadas em dois aspectos diferentes, primeiro a música vernacular e depois a música profana, conduzem-nos a uma série de questões. Por um lado se terá sido realmente por esta cronologia que terão seguido as interdições: primeiro a música vernacular e só depois a música profana ou se, com investigação mais profunda, se descobriria outra sucessão. Parece ser mais lógico que se impedissem primeiramente as canções profanas que as vernaculares que poderiam inclusivamente ter temáticas religiosas como sucede com os vilancicos.

Por outro lado houve várias coibições documentadas sobre ambos os assuntos o que sugere repetição das actividades. Como se poderá verificar na temática da codicologia, Rees limita a datação do MM36 pelas décadas de 70 e 80 (mais precisamente a maioria do seu conteúdo) e do MM53 pelas décadas de 80 e 90 do século XVI¹²¹. Assim, pelo menos em relação ao segundo manuscrito, torna-se difícil explicar a presença de pelo menos dois vilancicos em castelhano, assumidos como sendo de Pedro de Cristo. Aparentemente ou se abriram excepções para a composição de canções em língua vulgar, ou o cónego ultrapassou a proibição, ou a reinterpretou excluindo-se da proibição. Tal como dito, o facto destas censuras serem múltiplas leva-nos a crer que seria por não serem respeitadas e de forma repetida. Como Pinho conclui, apesar de todas as proibições, a música vernacular deverá ter continuado a existir como parecem demonstrar os manuscritos musicais presentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra¹²². Há que lembrar que, especialmente em celebrações mais importantes, os elementos profanos e litúrgicos se misturavam¹²³, o que não seria uma prática incomum ou descontextualizada¹²⁴. Ainda assim não se poderá deixar de referir que se encontram exemplos de música em língua vulgar neste final de século e que não se encontra música com temáticas profanas.

Outra hipótese, que parece ser mais possível, corresponde à proibição das canções profanas mas por imprecisão linguística ter-se escrito “em lingoagem” quando se pretendia proibir apenas aquele tipo de canção vernacular. Assim, se inicialmente se proibiram as canções profanas tendo-se escrito “em lingoagem” parece ser lógica a rápida “correção” no

¹²⁰ *Ordinario dos canonicos Regulares da Ordem do bem aventurado nosso padre S. Augustinho, da congregação de sancta Cruz de Coimbra. Ympresso em Lixboa no mosteiro de Sam Vicente de fora, por Ioam Fernandez ympresor de libros, Anno de 1579;*

¹²¹ REES, Owen (1995), pp.247, 289;

¹²² PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), p.59;

¹²³ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), p.52;

¹²⁴ BRITO, Manuel Carlos (1989), p.32;

capítulo seguinte para “cantigas profanas”. No entanto, até surgirem mais informações, parece difícil chegar a conclusões mais assertivas sobre o assunto.

Assim tendo uma perspectiva da vida musical do Mosteiro de Santa Cruz pode-se concluir que seria um centro musicalmente prolífero. Tanto na música que exigia maior solenidade como na que solicitava uma maior acessibilidade, Santa Cruz parecia responder positivamente.

CAPÍTULO 2

O vilancico – um género poético-musical do século XVI

Pretende-se neste capítulo compreender as várias facetas que o vilancico foi adquirindo desde as primeiras referências encontradas sobre ele até inícios do século XVII. Falar-se-á inicialmente em termos genéricos na sua evolução – não muito linear – no que se refere a estrutura, temáticas e características musicais específicas. Deste modo chegaremos às fontes portuguesas e evolução do vilancico em Portugal.

2.1.– Contextualização do vilancico e sua evolução na Península Ibérica

2.1.1. – *Discussão sobre o conceito “vilancico”*

O termo vilancico “emergiu na segunda metade do século XV para designar o refrão de um determinado tipo de canção secular em vernáculo”¹²⁵. Este termo rapidamente se utilizou para designar um tipo de composição e não apenas o refrão. O vilancico, existente em Espanha desde meados do século XV, foi mudando ao longo do tempo no seu estilo e forma. No entanto algumas características vão permanecendo, prolongando-o e mantendo-o: a raiz popular e vernacular¹²⁶ e a permanência de *estribillo* e *coplas*, *refrão* e *versos* ou *cabeza* e *pies*¹²⁷.

O termo “vilancico” parece ser um termo bastante abrangente e que pode adoptar significados diferentes. Corresponde a um género poético-musical que sofreu diversas transformações ao longo do tempo, coexistindo várias formas simultaneamente. Segundo José Subirá quatro manifestações diferentes que o vilancico poderia assumir:

“...Primeiro, o vilancico da alta sociedade ou da corte (vilancico profano); segundo, o destinado a certos actos de culto nos templos (vilancico religioso); terceiro, o que estava ligado a representações cénicas (vilancico teatral); quarto, aquele ainda que servia de alvoroçado regozijo em certas festividades religiosas como as da Consoada e

¹²⁵ KNIGHTON, Tess, TORRENTE, Álvaro (2007) (eds.) – *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited: “The word ‘vilancico’ emerged in the second half of the 15th century to designate the refrain of a certain type of secular song in the vernacular”, p.1;

¹²⁶ LAIRD, Paul (1997) – *Towards a History of the Spanish Villancico*. Michigan: Harmonie Park Press, p.3;

¹²⁷ LAIRD, Paul (1997), pp.2,3;

Ano Novo, com o usual acompanhamento de zambonas e outros instrumentos folclóricos (vilancico popular)”¹²⁸.

Apesar da taxionomia supra nos esclarecer quanto às várias funções que o vilancico poderia ter, também parece claro que estas categorias poderiam facilmente explorar-se mutuamente. Na realidade parece haver uma grande área comum entre o vilancico religioso e o popular, incluindo-se facilmente ainda o vilancico de carácter cénico nas Matinas de Natal¹²⁹. Por outro lado não parece ser incompatível o vilancico profano e o religioso, desde que usado um texto que possa ser interpretado de duas formas diferentes. Poderia, por hipótese, ser apresentado na Corte com função de entretenimento no primeiro caso (elogiando uma personagem feminina) e com função sacra de adoração à Virgem no segundo¹³⁰. Igualmente o vilancico teatral poderia unir-se ao de corte. Em suma, parece existir um grande leque de possibilidades naquilo que se desejaria englobar sob o conceito de vilancico e respectiva funcionalidade. Precisamente por ser um termo com tantas atribuições se torna difícil defini-lo de forma precisa. Segundo Torrente, este género sofre a mesma evolução de um ser vivo, mantendo-se a identidade ao longo das transformações que se sucedem entre o seu nascimento e declínio¹³¹.

Foi precisamente Torrente que primeiramente fez a distinção entre a forma vilancico e o género vilancico. O primeiro refere-se a composições que têm estribilho e coplas, enquanto o segundo adopta um significado mais abrangente que inclui qualquer canção vernacular cantada em contexto sacro¹³². Em 2001 Ilari acrescenta ainda um “metagénero” (no original *metagenre*), a ser aplicado ao vilancico do Barroco, em que associa o vilancico a uma cultura

¹²⁸ SUBIRÁ, José (1962) in LAIRD, Paul (1997): “... primera, el villancico de la alta sociedad o de la corte (villancico profano); segundo, el destinado a ciertos actos de culto en los templos (villancico religioso); tercero, el que iba ligado a las representaciones escénica (villancico teatral); cuarto, aquel otro que servía de regocijo a las machedumbres alborozadas en ciertas festividades religiosas como las de Nochenueba y Año Nuevo, con usual acompañamiento de zambonas y otros instrumentos folklóricos (villancico popular)”, p.17; Ver SUBIRÁ, José – “El villancico literario-musical: Bosquejo histórico”, *Revista de Literatura* 22, nºs 43-44, Dezembro, 1962, (pp. 5-27).

¹²⁹ Como mais tarde se poderá observar as Matinas de Natal foram momentos prolíferos no que se refere à execução de vilancicos;

¹³⁰ Ver POPE, Isabel (2001): “Devocional and particularly Christmas villancicos form a characteristic group, though most pieces in the Cancioneiro Musical de Palacio and in Encina’s Cancionero of 1496 are secular rather than sacred”, p.623 ; Ver VILLANUEVA, Carlos (2002): “Esta tradición se comprueba igualmente en la presencia de temas y motivos compartidos: dentro de la expresión del amor cortés es muy abundante en estos primeros ejemplos de villancico el sustrato religioso de la terminología amorosa, que junto con la temática navideña y el uso del políglotismo, es un elemento fundamental para comprender el posterior transvase temático a lo divino”, p.920;

¹³¹ TORRENTE, Àlvaro (2000) – “The sacred villancico in Early Modern Spain: issues of form, genre and function”, *Journal of the Institute of Romance Studies*, VIII, p.63;

¹³² TORRENTE, Àlvaro in KNIGHTON, Tess e TORRENTE, Àlvaro (2007), p.3;

de inclusão de estilos de canções em contextos diferentes dos da sua génese, especialmente no que respeita a introdução de referências populares¹³³. Parecendo seguir o mesmo caminho, também o vilancico religioso parece ter adoptado um significado mais abrangente: segundo Knighton e Torrente “durante os séculos XVII e XVIII [houve] um uso genérico e regular do termo ‘vilancico’ para designar todos os tipos de canções devocionais”¹³⁴. Ainda Joseph Vicéns refere que seguindo alguns trâmites gerais associados ao vilancico há algumas particularidades entre as quais serem compostos de maneiras diferentes. Poderiam ser (1) introdução, estribilho e coplas, ou (2) estribilho e coplas ou (3) introdução, estribilho e recitativo ou (4) estribilho e recitativo ou (5) apenas recitativo ou, por último, (6) apenas coplas¹³⁵.

Como se pode concluir, a discussão sobre o conceito “vilancico” pode durar muitas páginas. De facto, o seu carácter ambíguo, entre “recreativo, devocional, litúrgico, cerimonial e político”¹³⁶ torna este género ou forma metamórfica ainda mais difícil de se definir.

2.1.2. – *Evolução do vilancico*

FONTES DO SÉCULO XV

Uma das fontes mais antigas que possuímos que teve a designação de vilancico é do século XV e é uma composição de Pedro Lagarto: “Andad, pasiones, andad”¹³⁷. Pelo que se sabe até à data o termo em si foi primeiramente citado no Cancionero de Stúñiga em 1458 – “Villançete”¹³⁸ – e depois no Chansonnier Espagnol d’Herberay des Essarts em 1463 – Villancillo¹³⁹. Há também descrições do vilancico ainda no século XV como a de Juan del Encina, em 1496 em “Arte de poesia castelhana”. Está presente neste uma distinção curiosa: “se o refrão tiver duas linhas, podemos chamar-lhe *mote* (motto) ou de *villancico* ou *letra*, usualmente com autoria do poeta”¹⁴⁰. Sobre esta explicação reflecte Tomás Navarro¹⁴¹,

¹³³ ILLARI in KNIGHTON, Tess e TORRENTE, Álvaro (2007), p.3

¹³⁴ KNIGHTON, Tess e TORRENTE, Álvaro (2007): “It is true that during the 17th and 18th centuries a regular generic use of the word ‘villancico’ to designate all sorts of devotional songs can be identified”, p.3.

¹³⁵ VICÉNS in BÈGUE, Alain (2007) – “A literary and typological study of the late 17th-century vilancico”, KNIGHTON, Tess, TORRENTE, Álvaro (eds.) – *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, p.231;

¹³⁶ KNIGHTON, Tess e TORRENTE, Álvaro (2007): “recreational, devotional, liturgical, ceremonial and political”, p.xvii.

¹³⁷ POPE, Isabel (2001), p.621;

¹³⁸ VILLANUEVA, Carlos (2002) – “Villancico. I. España”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, RODICIO, Emílio Casares (dir.). [s.l.]: Sociedad General de Autores y Editores, p.920;

¹³⁹ POPE, Isabel (2001), p.621;

¹⁴⁰ ENCINA in LAIRD (1997): “If the refrain has two lines we may call it a mote (motto) or a vilancico or a letra usually of the poet’s invention” (p.4). Para conhecer o contexto desta citação consultar artigo “Villancico”

sugerindo que este seria a *cantiga de estribillo* que mais tarde iria desenvolver-se até à definição do vilancico como género próprio. O autor refere ainda a *cantiga de estribillo* como tendo raízes galaico-portuguesas e castelhanas¹⁴². Quase um século depois existe outra explicação na “Arte poética” de Díaz Rengifo em 1592¹⁴³.

ESTRUTURA INICIAL

Aparentemente o vilancico surgiu como uma canção de carácter popular em língua vernácula, com um estribilho que inicialmente teria também a designação de vilancico. Encina afirma que havia alguma tolerância na forma do texto poético que servia de base¹⁴⁴. No Cancioneiro do Palácio (1474-1516) a estrutura do vilancico é a que se segue: um *estribilho* e uma *copla* que se divide em *mudança* e *volta* (ou *vuelta*)¹⁴⁵. O *estribilho* teria três versos. Segue-se a *mudança* cujo último verso rima com o primeiro da *volta*. Utilizando um vilancico desse mesmo Cancioneiro, “Levanta, Pascual” de Juan del Encina, Laird esquematiza as formas poética e musical¹⁴⁶. Repare-se no seguinte quadro:

Forma poético-musical	Exemplo	Forma poética	Forma musical	
Estribilho	Levanta, Pascual, levanta	A	A	
	Aballemos a Granada	B	B	
	Que suena qu'es tomada	B	C	
Copla	Mudança	Levanta taste priado	c	d
		Toma tu perro i çurron	d	c
		Tu çamarra y çamarrón	d	d
		Tus albojes y cayado	c	c
	Volta	Vamos ver el gasa jado	C	A
		D'aquella çiudad nombranda	B	B
		Que suena qu'es tomada	B	C

Quadro 1. Exemplo possível das formas poética e musical de um vilancico segundo Paul Laird¹⁴⁷. *Levanta Pascual* do Cancioneiro do Palácio – MsII-1335 que se encontra em E-M.

de Pope e Stanford do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980).

¹⁴¹ Filólogo, bibliotecário e linguísta espanhol (1884-1979). Ver NAVARRO, Tomás (1959) – *Métrica española: Reseña histórica y descriptura*. Syracuse: Syracuse University Press, pp.524, 525;

¹⁴² LAIRD, Paul (1997), p.4;

¹⁴³ POPE, Isabel (2001): “The texts of villancicos in this cancionero have up to 12 stanzas of six or seven lines each. Such flexibility was indeed characteristic of the villancico (as of popular song in general), even as late as 1592 when Díaz Rengifo, in this *Arte poética*, attempted a precise definition, emphasizing that it was a song, not just a poem, that is comparable to the Italian balata, and that it had a ‘head’ (refrain)joined in a variety of ways to the ‘feet’ (the *mudanzas* with their *vuelta* forming the srophe)”, p.622;

¹⁴⁴ VILLANUEVA, Carlos (2002), p.920;

¹⁴⁵ VILLANUEVA, Carlos (2002), p.920;

¹⁴⁶ LAIRD, Paul (1997), p.8;

¹⁴⁷ LAIRD, Paul (1997), p.8;

Como se pode observar parece já existir no século XV uma estrutura para o vilancico, mesmo que moldável como afirmava Encina¹⁴⁸. Há que notar que existe uma rima na passagem da *mudança* para a *vuelta* (ou *volta*). É usual também que o último verso do *estribilho* (ou *refrão*) rime com o último verso da *vuelta*, se bem que no exemplo escolhido a repetição integral do último verso a isso obrigue, o que sucedia com frequência. Esta reutilização do texto podia ser até mesmo de dois versos completos da *volta* e não um como surgiu neste caso. Parece ser frequente alguma assimetria nas repetições melódicas e métricas do *estribilho* na *vuelta*¹⁴⁹. Segundo Pope a estrutura do vilancico até 1600 resume-se (com a devida plasticidade que as formas musicais tinham nesta época) ao seguinte quadro:

Textos com 2+2+2 versos		Formas poéticas possíveis			Forma musical
Estribilho		a	a	a	A
		a	b	b	
Copla	Mudança	b	c	c	B
		b	c	c	B
	Volta	b	c	a	A
		a	b	b	
Textos com 3+4+3 versos		Formas poéticas possíveis			Forma musical
Estribilho		a	a	a	A
		b	b	b	
		b	b	c	
Copla	Mudança	c	c	d	B
		d	d	e	
		c	d	d	B
	d	c	e		
	Volta	d	c	a	A
		b	b	b	
		b	b	c	
Textos com 4+4+4 versos (menos usual)		Formas poéticas possíveis			Forma musical
Estribilho		a	a		A
		b	b		
		b	a		
		a	b		
Copla	Mudança	c	c		B
		d	d		
		d	c		B
	c	d			
	Volta	a	d		A
		b	b		
		b	a		
		a	b		

Quadro 2. Estrutura do vilancico até 1600. Quadro realizado por Pope¹⁵⁰.

¹⁴⁸ VILLANUEVA, Carlos (2002), p.920;

¹⁴⁹ POPE, Isabel (2001), p.622;

¹⁵⁰ POPE, Isabel (2001), p.622; foi aqui reorganizado de forma a manter o mesmo critério utilizado nos outros quadros relativos à estrutura do vilancico.

Esta diversidade surgia já na estrutura de outras canções profanas que coexistem com o vilancico: *virelai* francês, *dansa* provençal, *lauda* italiana, a *ballata* também italiana, a *cantiga* composta em Espanha, o *zajal* árabe que continha também no final um refrão, a *chanson* franco-flamenca e ainda um tipo de refrão frequentemente utilizado na literatura galaico-portuguesa¹⁵¹.

Tal como foi dito anteriormente o vilancico é um género poético-musical justificando-se assim a presença, na estruturação do mesmo, de uma forma poética e uma forma musical. Deste modo parece ser pertinente fazer-se um sistema que inclua estas duas vertentes num só esquema à semelhança do que já se fez para o *virelai*, o *rondó* ou a *ballade*¹⁵². Grout e Palisca apresentam a estrutura típica do vilancico como sendo aBccaB¹⁵³. Ver-se-á mais adiante (quando se falar no vilancico em Portugal) que Morais também apresenta algumas possibilidades segundo este esquema poético-musical. Assim, em “Levanta, Pascual” de Encina, analisando o esquema acima apresentado e a transcrição do vilancico percebe-se que a sua estrutura corresponde a *abba* em que *a* corresponde aos três primeiros e três últimos versos do poema e *b* corresponde a cada par de versos que estão no meio (ou no caso dos vilancicos de 2+2+2 versos *b* corresponde a um verso apenas). Após a análise de vários vilancicos chega-se à conclusão de que as diferenças relativas a este esquema são numerosas, sendo que o elemento mais comum é a presença do estribilho. As vezes que se repetem, o número de versos, o número de coplas são factores que variam muitíssimo de vilancico para vilancico.

INSTRUMENTOS

Durante a segunda metade do século XV e primeira de XVI desenvolveu-se um maior interesse pelos instrumentos e pela música instrumental. Em geral o alaúde teve grande sucesso, enquanto na Península Ibérica, este foi rapidamente substituído pela vihuela¹⁵⁴. Muitas das informações que se poderiam ter actualmente deverão ter-se perdido uma vez que a execução instrumental era frequentemente improvisada ou de carácter improvisado pelo

¹⁵¹ POPE, Isabel (2001), p.622; LAIRD, Paul (1997), p.5;

¹⁵² Yudkin realizou um trabalho onde, no contexto da música medieval europeia, se podem observar variadas estruturas de diferentes géneros poético-musicais; para mais ver YUDKIN, Jeremy (1989) – *Music in Medieval Europe*, Prentice Hall, pp.492-508;

¹⁵³ GROUT, Donald, PALISCA, Claude (2001) – *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, p.229;

¹⁵⁴ GROUT, Donald, PALISCA, Claude (2001) – *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, pp.254, 257; FREITAS BRANCO, João (2005) – *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 4ª edição, p.118; fenómeno ibérico, ainda não se conseguiu apurar o porquê da substituição do alaúde pela vihuela;

menos¹⁵⁵ ao mesmo tempo que em Portugal a impressão de livros de música profana era rara¹⁵⁶. Mesmo assim parece que o gosto pela utilização dos instrumentos incentivará e manifestar-se-á na escrita de arranjos e intabulações das peças vocais¹⁵⁷.

Surgem algumas dúvidas no que se refere aos instrumentos relacionados com o vilancico. O vilancico não foi exceção no que se refere à passagem de música vocal para instrumental através de arranjos. Segundo Villanueva a guitarra parece ter tido um papel importante não só na disseminação do vilancico como na sua génese¹⁵⁸. Segundo Griffiths a vihuela vive no reinado de Filipe II “o apogeu da popularidade que havia gozado já desde os princípios do século XVI”¹⁵⁹. O autor acrescenta ainda que mais tarde o acompanhamento pela vihuela acabará por se diluir para dar lugar à guitarra, que, segundo Villanueva, com a técnica dos rasgados auxilia a homofonia adquirida por volta dos 1500¹⁶⁰. Na realidade o vilancico parece ter sido alvo de muitos arranjos para vihuela¹⁶¹ o que leva a crer que talvez esta possa ter tido o papel mais relevante no que se refere ao acompanhamento e divulgação do vilancico.

IDIOMA

Parece unânime que a poesia utilizada estava em língua vulgar, usualmente o castelhano, língua vulgarmente utilizada também em Portugal em algumas situações sociais¹⁶². Há que lembrar que quando surgem os vilancicos negros poderia ser utilizada uma linguagem que tentava imitar o que os ibéricos ouviam em África. Em Portugal utilizou-se até “português de negro, fazendo habitualmente referência a (...) onomatopeias indígenas”¹⁶³. Uma interpretação sobre a existência destes vilancicos é que eles constituíam uma forma de aproximar os negros à Igreja através da empatia com a personagem mas também à música,

¹⁵⁵ FREITAS BRANCO, João (2005), p.88; o carácter improvisado poderia estar relacionado com a execução instrumental de música vocal, prática recorrente na época;

¹⁵⁶ FREITAS BRANCO, João (2005), p.100;

¹⁵⁷ POPE, Isabel (2001), p.623; VILLANUEVA, Carlos (2002), p.920; exemplos da passagem de música vocal para instrumental: *Tañer vihuela según Juan Bermudo* de 1555 onde o vilancico tem lugar;

¹⁵⁸ VILLANUEVA, Carlos (2002), p.920;

¹⁵⁹ GRIFFITHS, John (2004) – “La vihuela en la época de Felipe II”, GRIFFITHS, John, SUÉRZ-PAJARES, Javier (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU, p.415;

¹⁶⁰ GRIFFITHS, John (2004), p.446; VILLANUEVA, Carlos (2002), p.920;

¹⁶¹ POPE, Isabel (2001), p.623; exemplos de coleções onde existem arranjos de villancicos para vihuela: MILÁN, Luis de (1536) – *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El maestro*, NARVÁEZ, Luys de (1538) – *Los seys libros del delphín*, MUDARRA, Alonso (1546) – *Tres libros de musica en cifras para vihuela*, VALDERRÁBANO, Enríquez de (1547) – *Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de sirenas*, PISADOR, Diego (1552) – *Libro de musica de vihuela*, FUENLLANA, Miguel de (1554) – *Libro de musica de vihuela, intitulado Orphénica lyra*, HENESTROSA, Luys Venegas de (1557) – *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela* e ainda DAZA, Esteban (1576) – *Libro de musica en cifra para vihuela intitulado El Parnasso*.

¹⁶² BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luísa (1992) – *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, p.55; BUESCU, Ana Isabel (2000), p.53: note-se que por vezes a tradução de importantes obras em Portugal apenas conheciam a versão em castelhano – como por exemplo as de Erasmus de Roterdão;

¹⁶³ BRITO, Carlos e CYMBRON, Luísa (1992), p.76;

criada pelos ritmos e pela língua¹⁶⁴. No entanto não há como saber, pelo menos até à data, por quem eram escritos e conseqüentemente quais os objectivos destas composições. A introdução destas personagens já era utilizada em Gil Vicente, por vezes em contextos satíricos pelo que não parece ser algo de inédito. Mais tarde a introdução de variadas personagens que queriam visitar o presépio e que falavam línguas diferentes multiplicou as línguas vernáculas utilizadas¹⁶⁵.

ASPECTOS MUSICAIS

Apesar de a estrutura e o estilo se terem mantido relativamente constantes até 1600, o vilancico sofreu grandes evoluções. Algumas das características repetiram-se ao longo dos séculos XV e XVI, sendo que outras se transformaram num espaço de tempo relativamente reduzido. Segundo Pope o vilancico derivava da música medieval de dança, sendo que esse cunho dançante se manteve ao longo de todo o século XVI¹⁶⁶. Segundo Villanueva na primeira metade do século estavam patentes até os esquemas regulares de dança, sendo utilizados baixos contínuos¹⁶⁷. A sonoridade popular também se manteve até finais de quinhentos se bem que a escrita musical se refinasse gradualmente¹⁶⁸. Por vezes o carácter popular era apenas aparente através de melodias simples, mas constituindo uma composição sofisticada como sucede com Guerrero¹⁶⁹. As tonalidades mais observadas (utilizando a escrita actual) são os modos maiores de Dó e Fá e os modos menores de Ré e Sol, embora existam, naturalmente, excepções¹⁷⁰. Tal como foi referido, as melodias eram silábicas, sendo que até à viragem para o século XVI existia uma “clara articulação das frases musicais”¹⁷¹. Aparentemente a estrutura homofónica existiu também ao longo de todo esse período nos vilancicos tendo no entanto algumas variantes. A esta estrutura associavam-se partes contrapontísticas¹⁷².

¹⁶⁴ BRITO, Carlos e CYMBRON, Luísa (1992), p.76;

¹⁶⁵ VILLANUEVA, Carlos (2002), p.922; LAIRD, Paul (1997), p.625; REES, Owen (2004) – “Relaciones musicales entre España y Portugal”, GRIFFITHS, John, SUÉRZ-PAJARES, Javier (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU, p.471;

¹⁶⁶ POPE, Isabel (2001), p.622;

¹⁶⁷ VILLANUEVA, Carlos (2002), p.920; Villanueva não aprofunda mais sobre estes esquemas regulares de dança pelo que surgem algumas dúvidas sobre que danças seriam ou que esquemas seriam utilizados; Gillet faz alguma relação entre o vilancico e as danças em GUILLET, Joseph E. (1928) – “Danza del Santissimo Nacimiento. A sixteenth-century play by Pedro de Robles”, *PMLA*, vol.43, nº3. Modern Language Association, pp.614-634;

¹⁶⁸ PERKINS, L. Leeman (1999), p.501; POPE, Isabel (2001), p.623;

¹⁶⁹ POPE, Isabel (2001), p.623;

¹⁷⁰ POPE, Isabel (2001), p.623;

¹⁷¹ PERKINS, L. Leeman (1999): “But the dancelike rhythms, the narrow range of the syllabic melodic line, and the clear articulation of the musical phrases all suggest that a popular tune may be embodied in both polyphonic pieces. Nonetheless, a much more extensive study of pieces on this kind will have to be undertaken before firm conclusions, if any, can be drawn”, p.501.

¹⁷² Que a partir de 1600 tomarão mais predominância através de estribilhos em que a imitação percorre as

A mensuração até 1500 é predominantemente binária, sendo que nos exemplos de mensuração ternária é frequente o uso de hemíolas. A partir daí dá-se uma transformação, passando a ser a acentuação ternária a mais frequente, assistindo-se no entanto a métricas irregulares¹⁷³. Pelo menos até meados do século XVI parece utilizar-se uma extensão das vozes reduzida, podendo a voz superior ter um papel de referência na composição do vilancico já desde quinhentos. Por vezes o texto estava escrito apenas na voz superior o que provavelmente não constituiria um problema uma vez que as melodias eram essencialmente silábicas, exceptuando-se talvez as cadências finais¹⁷⁴.

Em relação à estrutura, foi dito que os vilancicos eram compostos, de forma sumária, por *estribilho*, *copla* e *volta*. Enquanto a partir do século XVI parece prevalecer o uso de uma só copla, há indícios que antes poderiam existir no plural¹⁷⁵. Segundo Villanueva no século XVI pode-se observar ainda uma coexistência de três modelos utilizados em relação ao vilancico: vilancico homofónico ou com breve contraponto com partes separadas por uma barra dupla, vilancicos criados sobre um contraponto simples sem separação das partes e com métrica binária e ainda um vilancico em que um tema é adiantado por um ou mais solistas e obtendo resposta polifónica por parte do coro como exemplificado no Cancionero de la Colombina e no Cancionero de Uppsala¹⁷⁶.

TEMÁTICAS

Existe alguma tendência para crer que o vilancico evoluiu de profano para religioso. Efectivamente as temáticas inicialmente amorosas ou satíricas de sabor popular vão progressivamente, em paralelo com o sentimento devocional que a Contra-Reforma despertara, sendo substituídas por temáticas religiosas¹⁷⁷. Os vilancicos religiosos ganhavam uma posição cada vez mais visível. No entanto isto não significa que inicialmente não existissem vilancicos devocionais ou que no século XVII deixassem de existir os outros. Segundo Villanueva o vilancico foi introduzido numa cerimónia religiosa ainda em 1492, embora esta prática só tomasse maiores proporções em finais do século XVI¹⁷⁸. A sua forma com estribilho e coplas mantinha-se, era usado essencialmente em determinadas

várias vozes.

¹⁷³ POPE, Isabel (2001), p.623;

¹⁷⁴ VILLANUEVA, Carlos (2002), p.920;

¹⁷⁵ POPE, Isabel (2001), p.623; MORAIS, Manuel (1986) – “Vilancetes, cantigas e romances do século XVI”, *Portugaliae Musica*, série A, XLVII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.XV;

¹⁷⁶ VILLANUEVA, Carlos (2002), pp.920;

¹⁷⁷ POPE, Isabel (2001), p.623;

¹⁷⁸ VILLANUEVA, Carlos (2002), pp.921-921; POPE, Isabel (2001) – “Vilancico. Origins to 1600”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, SADIE, Stanley (ed.), vol.11, 2ªed.. Londres: MacMillan, p.623;

manifestações religiosas, podendo estar associado a representação dramática e a ritmos de dança¹⁷⁹.

As temáticas do vilancico religioso poderiam ter algumas nuances. Por um lado poderiam ser pastoris com cenário e motivos populares. Também poderiam ser épicas, com recurso às Escrituras mas para introduzir batalhas e mistérios num ambiente talvez menos religioso. E por fim de línguas e personagens, em que a história serve um objectivo mais cómico com a introdução de personagens que falam línguas diferentes e personagens do dia-a-dia¹⁸⁰.

O VILANCICO RELIGIOSO E SUA INCLUSÃO NO ESPAÇO LITÚRGICO

O cariz popular dos vilancicos causou alguma controvérsia aquando da sua inclusão na Igreja. No entanto, como se pode verificar, não foi impeditivo. Knighthon e Torrente¹⁸¹ defendem que numa primeira fase a Ordem Franciscana, juntamente com as Clarissas¹⁸², terá sido largamente influente na criação destes vilancicos promovendo canções vernaculares sacras, passíveis de serem introduzidas no âmbito litúrgico¹⁸³. Este tipo de canção começou a ter forte adesão e a maioria das catedrais ibéricas introduziu canções sacras nos seus serviços litúrgicos¹⁸⁴. Os vilancicos religiosos foram compostos em larga escala, por vezes sendo reutilizados dada a exigência, em muitos casos, de criação de um grande número de vilancicos em tempo reduzido¹⁸⁵. Os temas mais utilizados recaíram na Natividade e no *Corpus Christi*.

Segundo Brito as inclusões de canções vernaculares já aconteciam talvez antes do século XIII e manifestar-se-iam provavelmente em celebrações de maior importância¹⁸⁶. A partir daqui há que lembrar então que este fenómeno não seria o mais frequente e que o habitual seria a missa integralmente em latim – tornando as missas com excertos musicais

¹⁷⁹ KNIGHTON, Tess e TORRENTE, Alvaro (2007), pp.1, 2; A confirmar este carácter Villanueva afirma que se podiam introduzir danças e que se procedia à *contrafacta* de temas populares¹⁷⁹. Segundo Laird “as danças dos meninos de coro (*seises*) eram uma importante parte dos vilancicos, especialmente os executados no Corpo de Cristo”, LAIRD, Paul (2001): “Dances by choirboys (*seises*) were an important part of these vilancicos, especially those performed on Corpus Christi”, p.625;

¹⁸⁰ VILLANUEVA, Carlos (2002), vol.10, p.922;

¹⁸¹ Recentemente Tess Knighton e Álvaro Torrente procederam à compilação de diversos estudos sobre, entre outros assuntos directamente relacionados, o vilancico. Os autores introduzem a sua edição com algumas considerações muito actuais, incluindo neste primeiro capítulo intitulado “Introduction” uma bibliografia extensa e detalhada sobre a temática: KNIGHTON, Tess e TORRENTE, Álvaro (2007) – *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*;

¹⁸² A Ordem das Clarissas foi iniciada por Clara de Assis que seguiu os mesmos ideais de Francisco de Assis, o propulsor da Ordem de S. Francisco. A Ordem das Clarissas é destinada a elementos femininos e é também designada de Segunda Ordem Franciscana.

¹⁸³ KNIGHTON, Tess e TORRENTE, Álvaro (2007), pp.8, 9;

¹⁸⁴ KNIGHTON, Tess e TORRENTE, Álvaro (2007), p.9;

¹⁸⁵ KNIGHTON, Tess e TORRENTE, Álvaro (2007), p.9;

¹⁸⁶ BRITO, Manuel Carlos (1989) – *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, p.31;

vernaculares exceções. De acordo com o que se sabe actualmente as primeiras execuções do vilancico na Igreja deram-se ainda no século XV. Em 1492 em Granada, o Arcebispo Talavera introduziu estas cançonetas em língua vernácula, junto com a respectiva representação dramática natalícia nas Matinas¹⁸⁷. Parece ter sido precisamente esse o nome dado inicialmente ao vilancico religioso – canzoneta, chansoneta¹⁸⁸. Morais indica-os como *Villancicos omnium sanctorum*¹⁸⁹. St. Amour coloca a hipótese de que “o vilancico foi inicialmente introduzido no serviço religioso como fazendo parte da dramatização sagrada, de forma que se tornou familiar para a comunidade como um elemento oficial da cerimónia”¹⁹⁰. No entanto o vilancico religioso é referido como um género musical que nas suas apresentações incluía frequentemente a dramatização e por vezes a dança. Não se pode no entanto deixar de sublinhar que estas *performances* eram realizadas para celebrações especiais e portanto com carácter de excepção. As celebrações correntes do calendário litúrgico não incluíam estas incursões dos vilancicos.

COMPOSITORES E VILANCICOS NO SÉCULO XVII

Segundo Laird “o estilo musical do vilancico, especialmente no século XVII, foi também inspirado na cultura popular”¹⁹¹. O autor diz que muitas das características deste vilancico encontravam-se em muitos textos, música para teatro e canções populares ibéricas. Neste século XVII, os textos para vilancico advinham da poesia mais popular da época, que incluía romances, seguidillas, quintillas entre outros¹⁹². Em relação às características musicais a métrica ternária, a declamação silábica e as síncopas estavam patentes¹⁹³. Portanto o carácter rústico do vilancico, pelo menos em relação a alguns dos seus aspectos, já existente no século XV permaneceu durante pelo menos mais dois séculos.

A corte de Madrid teve neste aspecto grande importância e por lá passaram compositores afamados, como por exemplo Mateo Romero, Carlos Patiño e Gabriel Díaz. Foram os vilancicos desta corte os que mais circularam. Por estes motivos as primeiras mudanças verificadas nesta forma poético-musical iniciaram-se, segundo Villanueva, em Madrid. Um compositor em Espanha que parece ter tido importância neste género foi Comes, que trabalhou na Catedral de Valência e também em Madrid, na corte de Habsburgo.

¹⁸⁷ VILLANUEVA, Carlos (2002), vol.10, p.921;

¹⁸⁸ VILLANUEVA, Carlos (2002), vol.10, p.921;

¹⁸⁹ MORAIS, Manuel (1986), p. XVIII;

¹⁹⁰ ST. AMOUR, Mary Paulina in GILLET, Joseph E. (1941), p.411

¹⁹¹ LAIRD, Paul (1980): “The musical style of the vilancico, especially in the 17th century, was also infused with popular culture”, p.624;

¹⁹² LAIRD, Paul (2001), p.625;

¹⁹³ LAIRD, Paul (2001), p.624;

Escreveu tanto para vozes solistas como para 16 vozes em formato policoral. Em termos de escrita adoptou as características acima mencionadas tanto em termos estruturais como em termos de métrica ternária e uso de síncopas e hemíolas. Poderiam também as composições de Comes incluir *basso seguente* como acompanhamento¹⁹⁴.

¹⁹⁴ VILLANUEVA, Carlos (2002), vol.10, p.922;

2.2.– O vilancico em Portugal

2.2.1. – Fontes musicais: Cancioneiros em Portugal entre os séculos XVI e início de XVII

Muita da música profana portuguesa que conhecemos actualmente encontra-se preservada em Cancioneiros. São na sua grande maioria vilancicos, cantigas e romances. Os Cancioneiros que conhecemos de entre c.1500 e c.1600 estão na Biblioteca Nacional de Lisboa (Colecção Ivo Cruz), na Biblioteca da Escola Superior das Belas Artes em Paris, na Biblioteca Pública Hortênsia em Elvas e no Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia em Belém, Lisboa.

O que, dos quatro identificados, surge primeiramente é o que se encontra sob a cota de CIC 60 por fazer parte da Colecção de Ivo Cruz, anterior proprietário do cancioneiro. O Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional¹⁹⁵ foi copiado entre 1530 e 1550 contendo 46 peças, 27 em latim e 19 em vernáculo¹⁹⁶. Tem peças desde uma até quatro vozes, umas de carácter religioso e outras de carácter mais profano.

O Cancioneiro da Escola de Belas Artes de Paris¹⁹⁷ (códice 56) é conhecido como *Chansonnier Masson 56*¹⁹⁸ copiado quase na totalidade em meados do século XVI¹⁹⁹. Contém 130 peças, sendo a língua mais utilizada o castelhano, ao invés do latim e do português que também constam do manuscrito. É um cancioneiro de mão de 149 fólios cujas dimensões terão sido reduzidas aquando encadernado. Contém canções a uma, duas, três e quatro vozes. No papel utilizado encontra-se mais do que uma marca de água e Manuel Morais considera que colaboraram neste códice pelo menos oito copistas²⁰⁰.

O Cancioneiro de Elvas²⁰¹ é um pequeno volume dividido em duas partes. A primeira

¹⁹⁵ Algum do repertório do Cancioneiro foi transcrito por Manuel Morais (1986), uma breve descrição consta no *Census – Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, foi estudado por Owen Rees (1994-95) e ainda Manuel Pedro Ferreira faz algumas considerações sobre o cancioneiro (2008, pp.75, 76); poder-se-á encontrar uma digitalização do cancioneiro em <http://purl.pt/210>. MORAIS, Manuel (1986) – “Vilancetes, cantigas e romances do século XVI”, *Portugaliae Musica*, série A, XLVII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; REES, Owen (1994-95) – “Manuscript Lisbon, Biblioteca Nacional, CIC 60: the repertoires and their context”, *Revista Portuguesa Musicológica* n.ºs 4-5, 1994-95, p.63; FERREIRA, Manuel Pedro (2008);

¹⁹⁶ REES, Owen (1994-95) – “Manuscript Lisbon, Biblioteca Nacional, CIC 60: the repertoires and their context”, *Revista Portuguesa Musicológica* n.ºs 4-5, 1994-95, p.63;

¹⁹⁷ O Cancioneiro de Paris foi estudado e parcialmente transcrito por Manuel Morais: MORAIS, Manuel (1986); Manuel Pedro Ferreira edita também duas das peças, um romance e uma canção de Natal, com respectivas gravações: FERREIRA, Manuel Pedro (2008);

¹⁹⁸ MORAIS, Manuel (1986), p.X;

¹⁹⁹ FERREIRA, Manuel Pedro (2008), p.75; Apesar de a maior parte das peças ter sido copiada nesta altura vários acrescentos foram sendo feitos, segundo Manuel Pedro Ferreira, nas décadas seguintes;

²⁰⁰ MORAIS, Manuel (1986), p.X -XIII;

²⁰¹ O Cancioneiro de Elvas foi abordado por Manuel Joaquim, Manuel Morais e Gil Miranda que

consta de 65 canções a três vozes e a segunda contém 36 poemas não musicados. Português, castelhano e espanhol são os idiomas utilizados na primeira parte, que aparentemente se encontra incompleta já que começa no f.40. Na segunda parte existem quinze romances, sete glosas e catorze vilancetes e cantigas. Havendo alguma discussão sobre a sua datação²⁰² as conclusões mais recentes apontam para que este cancioneiro tenha sido constituído entre cerca de 1560 e 1575²⁰³.

Por último o Cancioneiro de Belém²⁰⁴ (Ms 3391) que constitui um pequeno volume de 77 folhas que terá sido uma parte de uma miscelânea copiada por volta de 1603. Contém duas partes, uma primeira com vários textos e uma segunda parte, a partir do f.58, onde constam 18 peças polifónicas (entre 3 e 4 vozes) quase todas em castelhano – apenas a “Desperança vos vestistes” está em português. Segundo Manuel Morais o seu conteúdo²⁰⁵ está compreendido

procederam à sua edição (parcial ou integral), e ainda por Manuel Pedro Ferreira que realizou um estudo e promoveu uma edição *fac-simile*. Mário Sampayo Ribeiro procedeu a um pequeno estudo crítico. JOAQUIM, Manuel (1940) – *O Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Pública Hortência*; RIBEIRO, Mário Sampayo (1941) – “À margem do Cancioneiro de Manuel Joaquim: notas e comentários”, *Brotéria*, 33, Lisboa, 1941, pp. 383-417; MORAIS, Manuel (1977) – “Cancioneiro Musical de Elvas”, *Portugaliae Musica*, separata do vol.31. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; MIRANDA, Gil (1987) – *The Elvas songbook* [Corpus Mensurabilis Musicae, vol.98]. Neuhausen: Hänssler-Verlag; FERREIRA, Manuel Pedro (1989) – *O Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortência de Elvas: Edição facsimilada*, com Estudo Introdutório de Manuel Pedro Ferreira. Lisboa: IPPC.

O Cancioneiro foi encontrado por Manuel Joaquim nos finais dos anos vinte, e em 1940 publica uma edição do cancioneiro “com prólogo, transcrição e notas” nas suas próprias palavras. O musicólogo descreve detalhadamente o cancioneiro e todo o processo desde que o encontrou e as dificuldades e conclusões durante o seu estudo. Neste pode-se observar a transcrição integral do cancioneiro – música e texto. Um ano após este Mário Sampayo Ribeiro publica um estudo onde o autor procede a uma análise musical ao chamado “Cancioneiro de Manuel Joaquim”, como foi designado durante algum tempo o Cancioneiro de Elvas. Também Manuel Morais se foca apenas na primeira parte do cancioneiro, fazendo a transcrição de parte desta e com uma breve Introdução explicativa. Esta “transcrição e estudo” como se lê na capa, vem numa separata de uma das edições da *Portugaliae Musica*, em 1977. A transcrição de Manuel Morais é bastante diferente da de Manuel Joaquim principalmente no que se refere à passagem da mensuração original para os compassos. O autor dá ênfase às acentuações do texto através da inclusão sucessiva de diferentes compassos, o que resulta numa partitura visualmente mais complexa mas, segundo o autor, mais fiel à sintaxe das frases. Há que referir ainda a transcrição de três das canções (n.ºs 20, 26 e 32) por Manuel Carlos Brito em 1981. A edição de Gil Miranda em 1987 foca-se apenas na parte musicada do cancioneiro, com um estudo crítico bastante consequente (segundo Manuel Pedro Ferreira) e com três *fac-simile*. Por último a edição *fac-simile* com estudo de Manuel Pedro Ferreira de 1989 trata-se de uma verdadeira edição crítica e inclui uma revisão bibliográfica.

²⁰² Houve alguma controvérsia na questão já que Manuel Joaquim apontava para as décadas de 20 a 40 do século XVI (p.12), apoiado nas marcas de água do documento, e relacionando-as com a inventariação de Briquet (1907). Manuel Morais considera que as canções foram provavelmente compostas entre finais do século XV e princípios do século XVI e tendo sido “copiado em meados do séc. XVI” (p.I). Gil Miranda aponta no entanto para 1550-1575, “acertadamente” segundo Manuel Pedro Ferreira (pp.V e XIX). Não tendo tido acesso ao trabalho de Gil Miranda não foi possível averiguar a sugestão dada por Gil Miranda para justificar estas datas. [as páginas referem-se à bibliografia indicada na nota de rodapé anterior].

²⁰³ FERREIRA, Manuel Pedro (2008) – *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e Renascimento*. Lisboa: Arte das Musas, p.79;

²⁰⁴ Manuel Morais publicou a transcrição integral da parte musical deste cancioneiro: MORAIS, Manuel (1988) – *Música Maneirista Portuguesa. Cancioneiro Musical de Belém*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda; foi descoberto por Arthur Lee-Francis Askins e Jack Sage nos anos sessenta e o seu estudo foi publicado em 1976: ASKINS, Arthur Lee-Francis, SAGE, Jack, “The musical songbook of the Museu acional de Arqueologia e Etnologia, Lisbon (ca.1603)”. *Luzo-brazilian review*, 13 (2), Winter, 1976;

²⁰⁵ Segundo Manuel Morais a descoberta deste manuscrito é de “assinalável relevância (...)” e “a sua

entre cerca de 1550 e cerca de 1580²⁰⁶.

Existe ainda uma outra fonte que poderá ser referida uma vez que apesar de ter sido publicada em Lisboa em 1629 – portanto já em pleno século XVII – contém um romance que se julga ser do século anterior, musicado. O romance pertence à *Miscellanea*, cujo título finaliza da seguinte forma “Com muitas curiozidades e P/oesias diversas/ Por Miguel Leitão d’Andrade”. Nesta obra estão conteúdos diversos, entre prosa e verso, descrições e diálogos, que podem ser observados na versão em fac-simile²⁰⁷.

Do repertório encontrado nestes cancioneiros a maior parte das canções permanecem anónimas. A autoria em alguns casos é, no entanto, identificada através de concordâncias, como por exemplo Pedro de Escobar²⁰⁸. Mesmo assim destaca-se a falta de identificação do compositor nos Cancioneiros. As formas poético-musicais observadas em maior número são o *vilancete*, a *cantiga* e o *romance*²⁰⁹. Estas formas, embora tenham algumas semelhanças, diferem não só musicalmente como nas temáticas. O *vilancete* ou *vilancico* tinha um cariz amoroso que na *cantiga* adquire um “tom mais sério e convencional”, enquanto o *romance* é mais descritivo, podendo desenvolver assuntos de carácter bélico ou social²¹⁰.

Estes cancioneiros representam pois uma fonte de estudo possível para um maior conhecimento da música polifónica do século XVI como, no que interessa para o presente trabalho, do vilancico antes de 1600²¹¹.

importância é redobrada pelo facto de nos dar testemunho dos únicos *Madrigais* que conhecemos copiados em Ms portugueses, a par dos tradicionais *Vilancetes e Cantigas*, cuja temática é o amor, e de duas *Chançonetas* religiosas para se cantarem, uma durante o Natal e outra provavelmente no Corpo de Deus” (MORAIS, Manuel, 1988, p.12);

²⁰⁶ MORAIS, Manuel (1988), pp.17-20;

²⁰⁷ ANDRADA, Miguel Leitão de (1993) – *Miscelânea*. Facsímile da 2.ª edição de Lisboa, Imprensa Nacional, 1867; introdução de Manuel Marques Duarte, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 32–35; a *Miscellanea* não é um cancioneiro no entanto é usual referi-la quando se discute a música profana portuguesa do século XVI uma vez que contém este romance, “Puestos están frente a frente” onde está representada a Batalha de Alcácer Quibir; para mais ver MORAIS, Manuel, 1986, pp. XIV, XV; a digitalização do mesmo pode ser observada em <http://purl.pt/14193>; o romance está nas páginas 230 e 231 (no documento em formato pdf encontra-se nas páginas 272 e 273);

²⁰⁸ Segundo Nery; Nery não revela onde e a que canção se refere com esta concordância; no entanto, nas transcrições realizadas por Manuel Morais de música proveniente de vários Cancioneiros (MORAIS, Manuel (1986)), o autor refere Pedro de Escobar em algumas canções por concordância com o CMP, nº337 (MORAIS, Manuel (1986), p.XCIII); ver NERY, Rui Vieira (1999), pp.28; ver MORAIS, Manuel (1986), p.XCIII;

²⁰⁹ NERY, Rui Vieira (1999), pp.22, 29;

²¹⁰ BRITO, Carlos e CYMBRON, Luísa (1992), pp.53, 54;

²¹¹ Ver FERREIRA, Manuel Pedro (2009); nesta publicação mais recente pode-se encontrar um resumo do que se conhece sobre estes cancioneiros. Divide-se em dois volumes que procuram abordar a música portuguesa desde a Idade Média ao Renascimento, incluindo por isso os Cancioneiros aqui referidos. O primeiro volume faz um estudo enquanto no segundo estão diversas transcrições, incluindo alguns vilancicos. Nesse primeiro volume Ferreira inclui um capítulo aos “cancioneiros profanos do Renascimento” onde se pode verificar muita informação sobre as várias compilações. O autor fala sobre exemplos musicais específicos (alguns estão no CD), referencia os autores que procederam ao estudo dos cancioneiros e inclui quatro imagens dos cancioneiros (Três do Cancioneiro de Masson ou de Paris (pp.75, 77 e 78) e uma do Cancioneiro de Belém (p.80); tem ainda um CD onde estão exemplos musicais dos Cancioneiros da Biblioteca de Lisboa (CIC-60), de Masson, de Elvas e de Belém com respectivas transcrições no volume II: vol.I, pp.118 (listagem), 142-146 (comentário crítico); pp.172,

2.2.2. – Vilancico não-religioso em Portugal

CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTAIS

Tal como dito as formas mais representadas nestes cancioneiros são: vilancico, cantiga e romance²¹². Segundo Nery o vilancico provavelmente existia pelo menos desde inícios do século XIV, com influências do *zejel* árabe e talvez também do *virelai* francês e da *ballata* italiana, excluindo-se aqui algumas formas nacionais referidas por Pope²¹³. Acredita-se que correspondam a formas poético-musicais uma vez que o texto tem uma forma própria que condiciona a música. Em termos textuais o vilancico teria um *estribilho* de dois ou três versos e uma *copla*. Note-se que estes primeiros vilancicos pertencem a uma fase em que os vilancicos com mais do que uma *copla* pareciam ter menos lugar. Musicalmente após apresentação destes volta-se a cantar o *estribilho*²¹⁴.

ESTRUTURA

Na edição “Vilancetes, Cantigas e Romances do século XVI” Morais propõe quatro formas:

ABB cddc: cBB

ABB cddc: cdB

ABB cdcd: dBB

ABB cdcd: dbB²¹⁵

Como se pode observar existem sempre três secções em que na última, de uma forma ou de outra, volta-se sempre a utilizar material do início. Este retorno ao início poderia ter o nome de *torna* ou *volta*²¹⁶ ou ainda *vuelta*²¹⁷. Morais retirou o texto de um dos vilancicos do

173 (textos), vol.II, pp.46-56 (transcrições) e faixas 14-17 e 19 do CD I; Nem todas as transcrições estão representadas em áudio;

²¹² NERY, Rui Vieira (1999), p.28

²¹³ NERY, Rui Vieira (1999), p.28; Pope refere ainda *dansa* provençal, *lauda* italiana e a *cantiga* espanhola (POPE, Isabel (2001), p.622); Sobre este assunto poder-se-ia colocar a questão de o vilancico ter surgido não por influência destes géneros mas sim ter nascido sob as mesmas influências (eventualmente humanistas) destes; advir portanto de uma corrente filosófica europeia com consequências na música no que se refere a alguma emancipação dos géneros nacionais;

²¹⁴ NERY, Rui Vieira (1999), p.29;

²¹⁵ MORAIS, Manuel (1986), p.XV;

²¹⁶ MORAIS, Manuel (1986), p.XV;

²¹⁷ *Vuelta* é o termo utilizado por Pope e Villanueva;

Cancioneiro de Elvas para exemplificar a estrutura do poema que serviu de base para a música e resumiu essa informação no seguinte quadro:

Forma Poético-musical	Texto	Forma Poética	Forma Musical	Forma poético-musical
Estrilho	Perdido polos meus olhos não tenho vida com elles, nem posso viver sem elles.	A B B	A	A
Copla	Mudança I Que me ficou por fazer Olhos meus que não fizesse	c d	B	b
	Mudança II Por vos contentar, e ver Ledos, enquanto vivesse	c d	B	b
Volta	Cheos de meu interesse Não tenho vida com elles Nem posso viver sem elles	d B B	A	A

Quadro 3. Exemplo possível das formas poética, musical e poético-musical de um vilancico. *Perdido polos meus olhos* do Cancioneiro de Elvas – Ms11793 em P-Em²¹⁸. Quadro realizado por Morais²¹⁹ com complemento sobre as formas musical e poético-musical observada na transcrição realizada por Manuel Joaquim²²⁰.

Deparamo-nos pois neste quadro com o terceiro esquema acima mencionado: ABB cdcd: dBB. Na verdade a este nível parecem ter existido diferentes opções para os últimos versos da *volta*²²¹. Aparentemente o que Manuel Morais designa de refrão será o que Nery aponta como *estribilho*. Na edição da *Portugaliae Musica* onde estão em separata algumas transcrições das peças do Cancioneiro de Elvas, não se encontra este vilancico²²². No entanto Manuel Joaquim havia já procedido à transcrição deste pelo que para se proceder a uma análise musical do mesmo poder-se-á consultar o seu estudo²²³. Perante este parece possível propor-se a descrição do vilancico até 1600 segundo Pope, com a forma AbbA²²⁴. Assim a parte *A* seria pertencendo ao estribilho ou refrão, a parte *b* englobaria as mudanças, voltando a ouvir-se *A* para a *volta*, alterando-se apenas o texto no primeiro verso. Comparando-se o poema de “Levanta, Pascual” analisado inicialmente observa-se que não se encaixa em nenhum dos esquemas poéticos apresentados por Morais. No entanto assemelha-se: abc deed dab. Contém o mesmo número de versos, organizados em três mais quatro mais três versos.

²¹⁸ MORAIS, (1986), p.XVI;

²¹⁹ MORAIS, (1986), p.XVI;

²²⁰ JOAQUIM, Manuel (1940), p.60;

²²¹ JOAQUIM, Manuel (1940), p.XVII;

²²² MORAIS, Manuel (1977) – “Cancioneiro Musical de Elvas”, *Portugaliae Musica*, separata do vol.31.

Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian;

²²³ JOAQUIM, Manuel (1940), pp.60, 121;

²²⁴ POPE, Isabel (2001), p.622;

Dos quatro esquemas apresentados por Morais o seguinte parece ser o que mais se assemelha ao poema de Encina: ABB cddc cdB. Lembremo-nos entretanto que o vilancico de Encina é considerado dos primeiros, pelo que, se já existia alguma plasticidade na forma do vilancico, com muitos anos de diferença essas variações podem ser maiores.

IDIOMA

Tal como referido na maioria dos casos a língua utilizada nos vilancicos compostos por portugueses era o espanhol²²⁵. De facto Espanha parecia ter forte influência em Portugal, paralelamente a um afastamento que os lusitanos cada vez mais viviam em relação ao resto da Europa. Esta distância foi naturalmente potenciada posteriormente, durante o período filipino²²⁶. Há que lembrar que para além do forte intercâmbio de músicos na Península e dos casamentos entre príncipes dos dois países, a corte portuguesa era, na realidade bilingue²²⁷. Aliás “na literatura de corte, o português foi abandonado desde o século XV”²²⁸. Parece, portanto, natural que existam muitos textos em castelhano.

TEMÁTICAS

Em Portugal os temas seriam maioritariamente amorosos. Não obstante, poderiam assumir também um carácter satírico²²⁹. Segundo Morais “estas poesias, de expressão culta e refinada, foram escritas por poetas (...) e são intimamente influenciadas (temática e formalmente) pela lírica amorosa italiana (e francesa) de épocas anteriores”²³⁰.

ASPECTOS MUSICAIS E QUESTÕES ESTILÍSTICAS

Brito diz que “musicalmente, tanto os vilancicos como as cantigas e os romances fazem uso de diferentes tipos de escrita, desde o contraponto mais elaborado, segundo o modelo franco-flamengo, com ritmos complexos e passagens sincopadas (...), à escrita silábica e homorrítmica, isto é, com todas as vozes cantando uma nota para cada sílaba e movendo-se simultaneamente, por acordes”²³¹. Também este autor refere que este último modelo poderia ter tido influência da *frottola*, concordando neste aspecto com Morais. Segundo Manuel Pedro Ferreira, que faz um estudo comparativo entre obras sobre História da

²²⁵ BRITO, Carlos e CYMBRON, Luísa (1992), p.94;

²²⁶ REES, Owen (1995), p.39

²²⁷ *Idem*, p.55; REES, Owen (2004) – “Relaciones musicales entre España y Portugal”, GRIFFITHS, John, SUÉREZ-PAJARES, Javier (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU, 2004, p.455; BUESCU, Ana Isabel (2000), p.51;

²²⁸ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), p.56;

²²⁹ NERY, Rui Vieira (1999), p.29;

²³⁰ MORAIS, Manuel (1986), pp. XVII, XVIII;

²³¹ BRITO, Carlos e CYMBRON, Luísa (1992), p.54;

Música em Portugal, esta abordagem é “correcta e bastante prudente”²³². Este autor aborda o vilancico de uma forma um pouco diferente dos outros musicólogos. Ferreira não procede a considerações gerais deste género mas fala especificamente do estilo utilizado numa peça ou quanto muito, num cancioneiro. O foco da sua informação parece ser o material encontrado em si, descrevendo os cancioneiros incluindo o seu conteúdo, possível datação, estilo musical utilizado, língua e concordâncias²³³.

Os vilancicos eram cantados de forma silábica, o contraponto seria desprezível, associados a “uma economia de meios e a uma simplicidade na linguagem”²³⁴. Esta constatação leva-nos a propor um cunho mais popular da composição a prevalecer em Portugal. Por momentos este carácter popular poderá parecer um confronto com os textos “de expressão culta e refinada” referida por Manuel Morais. No entanto, o mesmo musicólogo afirma que estes poderiam ter origem tanto erudita como popular²³⁵. Além disso os vilancicos analisados por Manuel Morais são do século XVI pelo que não será surpreendente que já se encontre algum trabalho mais cuidadoso tanto em termos textuais como musicais. Manuel Pedro Ferreira considera que não se pode clarificar esta evolução de forma inquestionável, principalmente sem haver uma maior contextualização e análise da canção renascentista²³⁶.

Mas mais uma vez se alerta para a possibilidade de vários estilos serem usados em simultâneo e que a existência de uns não exclui a existência e prática de outros. Há que lembrar também que por vezes os autores podem assumir conclusões baseadas numa amostra reduzida. Conclusões mais definitivas poderão surgir quanto maior for o número de vilancicos transcritos e estudados.

2.2.3. – O vilancico religioso tardo-quincentista

CONTEXTUALIZAÇÃO: CONDIÇÕES PROPÍCIAS PARA DIVULGAÇÃO DO VILANCICO

Sobre a música no século XVII O’Regan tem algumas considerações. Apesar da diversidade no tipo de abordagem das Igrejas Católica, Luterana e Calvinista em relação à música, há, segundo o autor, objectivos comuns:

²³² FERREIRA, Manuel Pedro (1994-1995), p.181;

²³³ FERREIRA, Manuel Pedro (2008), pp.74-80;

²³⁴ NERY, Rui Vieira (1999), p.31;

²³⁵ MORAIS, Manuel (1986), pp.XVII, XVIII;

²³⁶ FERREIRA, Manuel Pedro (1994-1995), p.182;

- 1 – Percepção do texto sagrado;
- 2 – Preenchimento de grandes espaços sonoros;
- 3 – Necessidade de escrever de forma diferenciada para as celebrações mais rotineiras e as celebrações mais festivas;
- 4 – Desejo de impressionar pela grandiosidade e comoção por vozes solistas²³⁷.

Coloque-se pois a hipótese de que a Igreja, já em finais do século XVI, talvez sob influência do movimento contra-reformista, desejaria atrair a população para si, utilizando como recurso celebrações que causassem admiração. Assim justificar-se-ia a descrição feita pelo Padre Rodrigo de Beça sobre o Natal de 1576, cujas Matinas incluíam não só vilancicos entre cada Lição como também farsas e comédias²³⁸. Portanto estas manifestações festivas na Igreja viriam já com estes objectivos que O'Regan fala, tal como os referidos no capítulo do século XVI – alegrar as celebrações que eram dotadas musicalmente apenas do canto-chão e compreensão do texto²³⁹. Se realmente estes objectivos só surgiram no século XVII, o que poderá ser, talvez, um pouco redutor²⁴⁰, então aos objectivos iniciais do vilancico religioso uniram-se estes. E poderia advir destas novas finalidades de causar admiração nos fiéis o novo fôlego que o vilancico tomou, tornando-se mesmo “um dos géneros musicais mais divulgado no mundo ocidental durante os séculos XVII e XVIII”²⁴¹. Mesmo assim há que lembrar que na Europa viveu-se um momento de concorrência entre ideais religiosos que poderá ter criado um certo investimento em celebrações mais esplendorosas. Em Portugal esta tensão parece ter sido menos intensa. Assim o vilancico poderia cumprir com algumas das necessidades acima referidas, no entanto mantendo aquilo que já praticava: alguma simbiose entre aspectos profanos e sacros na Liturgia e cativar a assembleia em celebrações especiais, através por exemplo, da música.

²³⁷ O'REGAN, Noel (2005), p.292;

²³⁸ NERY, Rui Vieira (1997), p.94;

²³⁹ Ainda sobre a compreensão do texto, aparte as considerações do Concílio, D. João IV (que reinou entre 1640 e 1656) sublinha um aspecto que poderia ser importante como factor de sedução no vilancico. Segundo João Freitas Branco, o monarca “depois de apontar a vantagem que os antigos tinham de entender a letra do que se cantava (*porque era en su misma lengua*), observa que, no seu tempo, acontece estarem quinhentas ou mais pessoas reunidas numa igreja e não haver entre elas vinte ou trinta “que entiendan el Latin que se canta (FREITAS BRANCO, João (2005), p.150). Segundo Nery, apoiado no Index do Catálogo da Livraria de D. João IV “os vários vilancicos dos três nocturnos poderiam funcionar como sucessivos episódios intercalares – ou, de qualquer modo, partes integrantes – de uma espécie de representação teatral realizada ao longo da sequência litúrgica das Matinas”²³⁹. Portanto o vilancico entrou no espaço físico da Igreja não como fenómeno extra-litúrgico mas sim incluído nas celebrações (NERY, Rui Vieira (1997), pp.95, 96);

²⁴⁰ Tal como já discutido quando se falou no período Renascentista periodizado entre 1400 e 1600;

²⁴¹ LAIRD, Paul (2001): “In addition to being one of the most pervasive musical genres in the Western world during 17th and 18th centuries, the vilancico was a significant social phenomenon”, p.624;

INCLUSÃO DO VILANCICO NAS CELEBRAÇÕES LITÚRGICAS

Segundo Pinho na segunda metade do século XVI o vilancico era largamente aceite (nos momentos acima referidos) no espaço religioso²⁴². Por vezes o vilancico simplesmente era dotado de temáticas religiosas, mantendo-se o carácter secular na música. Aparentemente estes textos eram largamente dotados de alegorias e metáforas que permitiam o uso de descrições semelhantes às amorosas para se falar do amor entre Deus e o fiel²⁴³. O vilancico, de carácter mais acessível e festivo que o canto gregoriano, contribuiria para que celebrações mais importantes fossem musicalmente mais faustosas²⁴⁴. Há que lembrar que sendo cantadas em vernáculo tornavam, à partida, a compreensão do texto mais fácil do que numa celebração dirigida exclusivamente em latim, o que por si só poderia ser também cativante.

Lembre-mo-nos no entanto que uma das consequências que o humanismo teve em Portugal foi uma religiosidade mais profunda. Se assim sucedeu o vilancico só por si não seria o atrativo de uma comunidade genuinamente religiosa. Segundo Nery, esta introdução dos vilancicos no espaço religioso tem o objectivo de atrair os fiéis através do aspecto mais aparatoso da comum celebração e também através da língua utilizada²⁴⁵. No entanto, tal como referido, segundo Brito a comunhão entre influências mais populares e mais religiosas já existia pelo que o vilancico não constituiria, neste aspecto, uma novidade. Diz o autor que “esta relação não é somente de constante intercâmbio e fertilização mútua mas também de conflito sempre presente”²⁴⁶. O autor refere ainda a presença na história de outros fenómenos semelhantes: himnodia, tropos, sequências, drama litúrgico e motete primitivo²⁴⁷. Este facto não parece ser, portanto, a justificação exclusiva para a divulgação e prolífera aceitação que o vilancico viveu.

MOMENTOS NA LITURGIA EM QUE O VILANCICO SERIA INCLUÍDO – SÉCULO XVI

Inicialmente os vilancicos religiosos eram executados durante as Matinas²⁴⁸ de Natal. A estrutura das Matinas é composta por três Nocturnos. Cada Nocturno tem três Salmos e

²⁴² PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), p.223;

²⁴³ BRITO, Carlos e CYMBRON, Luísa (1992), p.90;

²⁴⁴ VIEIRA, Ernesto (1900), vol.II, p.29;

²⁴⁵ NERY, Rui Vieira (1999), p.72;

²⁴⁶ BRITO, Manuel Carlos (1989), p.32;

²⁴⁷ BRITO, Manuel Carlos (1989), p.32;

²⁴⁸ Desde o Concílio de Vaticano II que a designação “Matinas” foi substituída por Ofício das Leituras ou *Officium Lectionis*. Para mais, consultar <http://en.wikipedia.org/wiki/Matins>.

As Matinas ou Ofício das Leituras correspondem a um dos elementos compreendidos na Liturgia das Horas, uma das duas grandes comemorações colectivas da Igreja Católica (sendo a outra a Missa). Celebra-se diariamente, em diversas horas do dia, com os seguintes nomes: [Matinas](#) ou Ofício das Leituras, [Laudes](#), [Terça](#), [Sexta](#), [Nona](#), [Vésperas](#) e [Completas](#). Para mais, consultar http://en.wikipedia.org/wiki/Liturgy_of_the_Hours e http://pt.wikipedia.org/wiki/Horas_Can%C3%B4nicas.

respectiva Antífona e três Leituras e respectivo Responsório. Este Responsório poderia ser substituído ou acrescido de um Vilancico:

1.º Nocturno:	1.º Salmo e 1.ª Antífona
	2.º Salmo e 2.ª Antífona
	3.º Salmo e 3.ª Antífona
	1.ª Leitura e 1.º Responsório e/ou Vilancico
	2.ª Leitura e 2.º Responsório e/ou Vilancico
	3.ª Leitura e 3.º Responsório e/ou Vilancico

Quadro 4. Esquema das Matinas de Natal²⁴⁹. O esquema apresentado repetir-se-ia três vezes, uma para cada Nocturno.

Outro momento em que os vilancicos poderiam ter lugar era, como dito, nas celebrações do *Corpus Christi*²⁵⁰. Naturalmente as temáticas recorrentes nos textos para este serão distintas dos textos criados para o Natal. Sublinha-se portanto que a introdução do vilancico só se dava em ocasiões especiais e que não era um fenómeno comum. A acrescentar ainda que estes vilancicos poderiam ser cantados no exterior acompanhando as procissões²⁵¹.

FONTES DE VILANCICOS RELIGIOSOS EM PORTUGAL

De Pedro de Cristo conhecem-se cinco dos vilancicos religiosos que se encontraram até à data²⁵². Três deles são dedicados a temas natalícios e dois são apropriados para serem executados nas celebrações do *Corpus Christi*. Existem mais exemplos de vilancico religioso em Portugal, presentes no Cancioneiro de Belém (Ms 3391)²⁵³: *O manjar bivo* e *Pues a Dios*

²⁴⁹ LIBER USUALIS, (1962), Tornai: Desclee Company, pp.367-392;

²⁵⁰ Cinquenta dias após o domingo de Páscoa dá-se a celebração do Pentecostes, sucedendo-se no seguinte domingo pelas celebrações da Santíssima Trindade, tomando o *Corpus Christi* lugar na quinta-feira que se lhe segue.

²⁵¹ VILLANUEVA, Carlos (2002), vol.10, p.922;

²⁵² Manuel Morais escreve na Introdução da sua edição sobre o Cancioneiro Musical de Belém que “no presente códice, a sua importância é redobrada pelo facto de nos dar testemunho dos únicos *Madrigais* que conhecemos copiados em manuscritos portugueses, a par dos tradicionais *Vilancetes e Cantigas*, cuja temática é o amor, e de duas *Chançonetas* religiosas para se cantarem, uma durante o Natal e outra provavelmente no Corpo de Deus” (MORAIS, Manuel (1988), p.12). Se Manuel Morais considerou em 1988 que estes seriam os únicos exemplos de *chançonetas* religiosas dos quais temos os originais, então actualmente poder-se-á dizer que seriam ao todo doze; mesmo assim ainda existirão outras canções para analisar e que poderiam, embora sem a função de serem introduzidos em festividades de Natal ou *Corpus Christi*, ser considerados vilancicos religiosos;

²⁵³ Sobre o Cancioneiro de Belém ver p. 38;

humano. Estes foram transcritos por Manuel Morais²⁵⁴. Segundo Nery estes são os exemplos mais antigos de vilancico religioso²⁵⁵.



Fig.1. *Pues a Dios* (ff.58v.-59) e *O manjar bivo* (ff.71v.-72) no Cancioneiro de Belém (Ms 3391), em P-Lar²⁵⁶.

Ferreira acrescenta ainda dois exemplos de vilancicos religiosos provenientes do Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional de Lisboa: *Hijas de Jerusalem* e *De gram prison* que o autor considera serem natalícios²⁵⁷. No CIC 60 pode-se encontrar ainda *Quiso nuestro Dios eterno* que, embora susceptível de ser questionado, poder-se-á pôr em hipótese de corresponder a um vilancico para o Natal²⁵⁸. Ferreira refere também três vilancicos natalícios a três vozes no Cancioneiro de Masson que não chega porém a nomear²⁵⁹. Neste cancionero de Paris encontra-se *Dalha den cima del cielo* e *Es naçido Dios pastores*, transcritos por Manuel Morais que poderão ser vilancicos de Natal²⁶⁰.

Assim, sob risco de discussão, podem-se considerar os seguintes como exemplos de vilancicos religiosos em Portugal em quinhentos: *O manjar bivo*, *Pues a Dios humano*²⁶¹,

²⁵⁴ MORAIS, Manuel (1988), pp.51, 85;

²⁵⁵ NERY, Rui Vieira (1988) – nota explicativa em *Música Maneirista Portuguesa. Cancioneiro Musical de Belém*. Lisboa: Movieplay Portuguesa [CD e brochura];

²⁵⁶ *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do Muyto Alto, e Poderoso Rey D. João o IV Nosso Senhor*, edição facsimilada, 2 vols., Lisboa: Academia das Ciências, 1967. Também pode ser encontrada em http://books.google.pt/books?id=V8UPAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=Primeira+parte+do+index+da+livraria&hl=pt-PT&ei=3mBJTpiOAcqI8QP9pMzKKBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ve; a transcrição feita por Manuel Morais destes vilancicos encontra-se em MORAIS, Manuel (1988) pp.51, 85;

²⁵⁷ FERREIRA, Manuel Pedro (2008), p.74; observando a transcrição de “De gram prison” realizada por Morais este vilancico parece estar mais relacionado com uma devoção a Nossa Senhora do que propriamente ao nascimento de Cristo; para mais ver MORAIS, Manuel (1986), pp. XC, 6;

²⁵⁸ Ver MORAIS, Manuel (1986), pp. LXXXIX, 4, 5;

²⁵⁹ FERREIRA, Manuel Pedro (2008), p.76;

²⁶⁰ Ver MORAIS, Manuel (1986), pp. CI, 30 e pp. CXXXIX, 82 respectivamente; estes dois exemplos podem corresponder ou não aos referidos por Ferreira como vilancicos de Natal presentes neste cancionero;

²⁶¹ Presentes no Cancioneiro de Belém;

*Hijas de Jerusalem, De gram prision, Quiso nuestro Dios eterno*²⁶², *Dalha den cima del cielo, Es nacido Dios pastores*²⁶³, *Pastorsico, Es nascido, Ay mi Dios, Oi se manda apregonar, Si puede*²⁶⁴ e ainda um a três vilancicos de Natal referidos por Ferreira como estando presentes no Cancioneiro de Paris²⁶⁵.

PROBLEMÁTICAS CRIADAS PELO ESTILO PROFANO DO VILANCICO

Embora o vilancico religioso exemplificasse, em parte, algumas das indicações tridentinas – vagas em termos musicais – manifestava-se também, por vezes, um espectáculo pouco devoto. É de notar a visita de Cirilo Franco à Península em 1549, da qual refere a execução musical no templo como sendo imprópria²⁶⁶. Mas mais uma vez se sublinha a hipótese de coexistência de experiências diferentes. Em 1576 há uma descrição positiva sobre a música executada nas Vésperas quando Filipe II e D. Sebastião se encontram em Guadalupe

“(…) Para ser mais plausivel a Festa do Natal as- / sistiraõ od dous Monarcas às / vesperas, que foraõ / cantadas por excellentes Musicos, convocados de Toledo, / e Palencia, com varios instrumentos, as- / sim de boca como de arco, cuja armonica / conso- / nancia arrebatava a atençaõ dos ouvintes. Entre tanta melodía se / disitnguiraõ com conhecido exces- / so Domingos Madeira, e Alexandre de / Aguiar, Musicos Portuguezes, que cantaraõ aa solo alguns versos de Magnificat,/ acompanhados por Affonso/ da Sylva, tambem Portuguez, destrissimo Orga- / nista; e tal foy a suspensaõ, que causou nos ouvi- / dos Castelhanos a suavidade / destas vozes, e instrumentos, que foy acclamada a Muzica Portugueza pela mais / acorde de todas as Nações”²⁶⁷.

Apesar de existirem bons exemplos Filipe II proibiu a presença do vilancico em vernáculo na Capela Real em 1596. No entanto, calcula-se que esta ordem não tenha sido cumprida²⁶⁸.

Em Santa Cruz de Coimbra já em 1572 aparece a clara e incisiva proibição de cantar música vernacular²⁶⁹ quer dentro quer fora da Congregação. Em Portugal a exclusão do

²⁶² Presentes no Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional de Lisboa;

²⁶³ Presentes no Cancioneiro de Masson;

²⁶⁴ De Pedro de Cristo e presentes nos MM36 e 53;

²⁶⁵ FERREIRA, Manuel Pedro (2008), p.76;

²⁶⁶ VILLANUEVA, Carlos (2002), vol.10, p.921;

²⁶⁷ in DODERER, Gerard (2007-2008), “Manifestações primordiais do Barroco Musical em Portugal”, *Recerca Musicológica*, XVII-XVIII, p.86;

²⁶⁸ POPE, Isabel (2001), p. 624;

²⁶⁹ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), pp.55, 56; apesar de esta proibição parecer estar mais relacionada não com a música vernacular mas sim com a música profana conforme discutido no capítulo I.3.2;

vilancico na Capela Real só se deu em 1723, com D. João V²⁷⁰, o que constituiu para José Augusto Alegria um *erro*²⁷¹. Sabe-se também que por vezes os vilancicos eram executados com acompanhamento de guitarras²⁷², instrumento que entretanto era considerado “el instrumento el más común y con que más se cantan y tañen cosas desonestas y lascivas”²⁷³.

CONCLUSÃO

Rui Vieira Nery assume como surpreendente o facto de o vilancico entrar não apenas no âmbito da Igreja como também da liturgia²⁷⁴. Parece, no entanto, relativamente vulgar esta mistura entre o sacro e o profano, comprovado precisamente pelas medidas levadas a cabo pelos clérigos²⁷⁵. Relembrem-se aqui as descrições feitas em relação às procissões religiosas acima citadas e as várias advertências documentadas no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra sobre práticas menos comedidas em manifestações sacras²⁷⁶. Também Brito refere, como dito anteriormente, uma prática duradoura de introdução de elementos não litúrgicos na liturgia e quase que uma relação simbiótica entre estas duas influências²⁷⁷.

2.2.4. - O vilancico religioso em Portugal na primeira metade do século XVII

MOMENTOS NA LITURGIA EM QUE O VILANCICO SERIA INCLUÍDO – SÉCULO XVII

Durante o século XVII e primeira metade do século XVIII compuseram-se ciclos de vilancicos, frequentemente em conjuntos de oito ou nove para serem introduzidos nos nove momentos em que usualmente eram inseridos nas Matinas²⁷⁸. Tal como acima referido a celebração das Matinas incluía entre outras rubricas três nocturnos, cada qual com três partes, perfazendo ao todo nove secções onde o vilancico poderia ser incluído, justificando-se estas composições em conjuntos de nove.

Segundo Paul Laird poder-se-ia contar com a execução de vilancicos nas festas do Corpo de Deus, mas também ser escritas em honra da Virgem Maria e dos Santos²⁷⁹. Ainda

²⁷⁰ ALEGRIA, José Augusto (1985), pp. XVIII, XX;

²⁷¹ ALEGRIA, José Augusto (1985), pp. XVIII, XX;

²⁷² VILLANUEVA, Carlos (2002), vol.10, p.922;

²⁷³ MOLL in KREITNER, Kenneth – “Ministrels in Spanish churches, 1400-1600”, *Early Music*, vol.20, nº4, Iberian Discoveries I. Oxford: Oxford University Press, Nov. 1992, p.539;

²⁷⁴ NERY, Rui Vieira (1999), p.72;

²⁷⁵ FREITAS BRANCO, João (2005), p.126; em Santa Cruz de Coimbra há proibições explícitas sobre a execução de música em vernáculo em 1572 e 1575, e em 1576 e 1579 vem a proibição da música profana (PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), pp.55-57);

²⁷⁶ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), pp.55-57; SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1978), vol.III, p.336;

²⁷⁷ BRITO, Manuel Carlos (1989), p.32;

²⁷⁸ BRITO, Carlos e CYMBRON, Luísa (1992), p.92;

²⁷⁹ LAIRD, Paul (2001), p.624; e assim sendo, poder-se-ão multiplicar os vilancicos religiosos em Portugal

sobre as celebrações em que estes poderiam tomar lugar, o catálogo de D. João IV²⁸⁰ (que reinou entre 1640 e 1656, portanto século XVII) apresenta-nos segundo Nery 2285 vilancicos²⁸¹. Nas estimativas feitas pelo autor, quase metade são natalícios. Mas é de notar as outras festas ou os outros intuitos destes: Sacramento, Virgem Maria, Reis, Páscoa, Santos, entre outros. D. João IV solicitou a execução de vilancicos nas festividades do Natal, na Imaculada Conceição e nos Reis²⁸².



SEGVEMSE

NA VOLTA
DESTA FOLHA

O LVGAR

EM QUE ESTÃO OS
VILLANCICOS DE TODAS AS

festas, Missas, Motettes, Pfalmos, & todas
as mays obras de Latin, & tudo o
mays, que cõtem este volume.

*LIVROS, QUE ESTAO EM
varias lingoas convem a saber Fra
mengo, Alemão, Ingres, Fran-
ces, & Olandes.*

DE CASTELHANO, E ITALIANO
se não fez especifica menção.

E PERA SE BUSCAR OS LIVROS EM
que estão obras de diferentes Autores.

Fig.2. Dois fólhos da *Primeira Parte do Index da Livraria de musica do Muyto alto, e Poderoso Rey Dom Ioão o IV Nosso Senhor*²⁸³.

acima enumerados;

²⁸⁰ Cerca de 2300 vilancicos estariam porventura na biblioteca privada de D. João IV perdendo-se no terramoto de 1755 quando todo esse espólio já se encontrava na Capela Real de Lisboa. No entanto sobreviveu uma parte do catálogo da biblioteca do monarca. Deste catálogo há uma versão em fac-símile: *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do Muyto Alto, e Poderoso Rey D. João o IV Nosso Senhor*, edição facsimilada, 2 vols., Lisboa: Academia das Ciências, 1967. Também pode ser encontrada em http://books.google.pt/books?id=V8UPAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=Primeira+parte+do+index+da+livraria&hl=pt-PT&ei=3mBJTpiOAcqI8QP9pMzKbG&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ve. Também Joaquim de Vasconcelos fez um estudo sobre o original de 1649 que está na Torre do Tombo: *Ensaio crítico sobre o catálogo d'El Rey D. João IV* (1873);

BRITO, Carlos e CYMBRON, Luísa (1992), p.89; KENDRICK, Robert L. (2005) – “Devotion, piety and commemoration: Sacred songs and orations”, CARTER, Tim, BUTT, John, *Cambridge history of seventeenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, p.354; NERY, Rui Vieira (1990) – “The music manuscripts in the library of King D. João IV of Portugal (1604-1656): a study of Iberian music repertoire in the sixteenth and seventeenth centuries”, dissertação não publicada, Austin: Universidade do Texas;

²⁸¹ NERY, Rui Vieira (1997), p.96; ver também NERY, Rui Vieira (1999), pp.74-75 sobre a enumeração dos vilancicos na *Primeira Parte do Index da Livraria de musica*; Parece ser uma tarefa difícil contar os vilancicos de uma biblioteca tendo-se apenas ao catálogo da mesma, principalmente sendo o vilancico uma forma poético-musical tão plástica. Em 1991 Nery conta 2351 vilancicos e em 1997, no capítulo para El-Shawan o autor conta 2285. Poderemos assumir como número mais aproximado o mais actual ou aceitar simplesmente que estão na ordem dos 2300.

²⁸² NERY, Rui Vieira (1997), pp.96, 97;

²⁸³ *Primeira Parte do Index da Livraria (...)* [ver nota de rodapé 260]

Por esta altura o vilancico era indispensável nestas celebrações. Naturalmente na Páscoa não era incluído uma vez que esta época requeria maior religiosidade²⁸⁴. Era pois um género musical largamente difundido e sobre o qual numerosos compositores se debruçaram²⁸⁵.

ESTRUTURA

Durante o século XVII o vilancico já sofreu mais do que a alteração do local de execução privilegiada. A sua estrutura inicial mudara ligeiramente embora mantivesse o estribilho e as coplas²⁸⁶. Até à introdução do vilancico na Igreja este mantinha execuções para um ou poucos solistas com acompanhamento. Este acompanhamento poderia ser dado pela vihuela²⁸⁷. O vilancico religioso podia agora incluir duos, trios e coro. Quanto à sua estrutura o Estribilho implicava uma Introdução e um Responsão no género responsorial seguido da Copla que compreendia uma Mudança e uma *volta* ou *vuelta*. As coplas poderiam ser em número variável e por vezes relativamente extenso, do que se pode inferir que tal repetição teria igual êxito por ter texto diferente e talvez execuções musicais com variações ao original²⁸⁸. Segundo Nery a estrutura do vilancico profano inicial e deste religioso é a seguinte:

			Estribilho		Copla	
					Mudança	Volta
Profano século XVI	Vilancico mote de 2 versos	Texto	aa ab		bb cc	ba cb
		Música	ab A		cc BB	ab A
	Vilancico mote de 3 versos	Texto	abb abb		cdcd cddc	dbb cbb
		Música	abc A		dede BB	abc A
Religioso século XVII	Vilancico Religioso		Introdução	Responsão	Mudança	Volta
			A1 (1/4) solistas	A2 (coro)	N x B (1/4 solistas)	A2 ou A1 + A2

Quadro 5. Esquema comparativo entre diferentes tipos de vilancico segundo Nery²⁸⁹.

²⁸⁴ NERY, Rui Vieira (1999), p.73;

²⁸⁵ Ver STEVENSON, Robert (1976) – “Vilancicos Portugueses”, *Portugaliae Musica*, nº29. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.VII, XIV;

²⁸⁶ *Idem*, p.74;

²⁸⁷ NERY, Rui Vieira (1997), p.97;

²⁸⁸ NERY, Rui Vieira (1997), pp.97, 98;

²⁸⁹ NERY, Rui Vieira (1999), pp.29, 74;

Como se pode verificar, Nery apenas propõe uma forma textual para os vilancicos iniciais com três versos, enquanto Manuel Morais havia sugerido duas formas diferentes²⁹⁰. Na forma proposta por Nery para o vilancico religioso do século XVII mantém-se o Estribilho e a Copla, mas o Estribilho agora teria uma Introdução e um Responsão.

ASPECTOS MUSICAIS E QUESTÕES ESTILÍSTICAS E DE COMPOSIÇÃO

Os vilancicos, segundo Nery, seriam para ser cantados numa celebração específica, pelo que depois ficariam remetidos para os arquivos. Para novas celebrações, compor-se-iam novas chasonetas²⁹¹. Segundo Villanueva “o seu destino, o seu carácter efémero, a pouca estima do círculo literário oficial (...) explicam que, salvo algumas excepções, o género seja anónimo na sua parte literária e de escasso valor literário”²⁹². Segundo Brito e Cymbron eram “habitualmente de qualidade inferior, com tendência a reflectir o gosto da época nos seus piores aspectos – frívolo, trivial, recheado de clichés e lugares comuns, ou de imagens pedantes e complicadas”²⁹³. Os mesmos autores referem a provável larga escala a que estes compositores teriam de escrever estas peças, o que naturalmente se reflectia também neste carácter mais simples da linguagem textual como musical²⁹⁴. Laird refere os textos como sofrendo de maior simplicidade e a música como tendo carácter popular, não se podendo a partir daqui concluir nada sobre o grau de sofisticação da parte musical dos mesmos²⁹⁵. Na realidade o facto de durante os seiscentos se terem composto ciclos de vilancicos, vilancicos com solos, policoralidade, e frequentemente para um número alargado de vozes²⁹⁶ leva a suspeitar que a qualidade musical destes não acompanhava o estilo poético de valor inferior.

²⁹⁰ Ver MORAIS, Manuel (1986), p.XV;

²⁹¹ NERY, Rui Vieira (1999), p.74;

²⁹² VILLANUEVA, Carlos (2002): “Su destino, su carácter efímero, la poca estima del círculo literario oficial, y la escasa inversión de los cabildos en este apartado, explican que, salvo excepciones, el género sea anónimo en su parte literaria y de escaso valor poético”, p.921;

²⁹³ BRITO, Carlos e CYMBRON, Luísa (1992), p.90;

²⁹⁴ BRITO, Carlos e CYMBRON, Luísa (1992), p.91;

²⁹⁵ LAIRD, Paul (2001), p.624;

²⁹⁶ LAIRD, Paul (2001), p.624;

CAPÍTULO 3

Estudo de caso

Neste capítulo pretende-se fazer um levantamento sistemático das fontes biográficas e musicais relacionadas com Pedro de Cristo. Sobre estas últimas far-se-á o estudo codicológico dos manuscritos musicais onde constam os vilancicos aqui trabalhados assim como a análise musical destes. Os estudos realizados por Rees²⁹⁷ e Pinho²⁹⁸ foram de suma importância para este capítulo.

3.1.– Pedro de Cristo (c.1551-1618)

Segundo Pinho, Pedro de Cristo, Frei Domingos antes de professar, era filho de António Nunes e de Isabel Pires. Há aparentemente uma discordância sobre a nacionalidade do pai no que se observa no *Livro de Recebimento de Noviços* e no *Rol dos Cónegos Regrantes* (que se encontram na Torre do Tombo). Note-se porém que no *Rol* não surge, pelo menos pela transcrição do musicólogo no estudo publicado em 1981, o nome dos pais. Deste modo, se houve algum erro na identificação dos pais não poderia ser apurado pelo *Rol* já que neste apenas refere que Pedro de Cristo “nasceo nesta cidade, [Coimbra] mas seu pay era estrangeiro”²⁹⁹. Foi, segundo o mesmo musicólogo, Mestre de Capela no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra tendo, no entanto, passado também algum tempo na casa irmã em Lisboa, S. Vicente de Fora. Apesar de se saber que o compositor exerceu bastante tempo esse cargo não se apurou até à data quando iniciou as suas funções como Mestre de Capela³⁰⁰.

FONTES BIOGRÁFICAS

No fundo, o que se sabe directamente sobre Pedro de Cristo é muito reduzido. Das fontes da sua época serão aqui transcritas todas as encontradas até ao momento:

~ Códice 90 do Arquivo da Torre do Tombo (P-Lant), Livro dos Recebimentos³⁰¹, f.18v.

“Dom Pedro de Christo / tangedor de baixão E tecla excellente / objit de hũa queda”;

“Em os quat.^{to} dias do mes de Setembro de 1571 años / lançaram ho habyto a frei domingos

²⁹⁷ REES, Owen (1995);

²⁹⁸ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981) e (1989);

²⁹⁹ *Rol dos Cónegos Regrantes*, óbito nº240 in PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), p.179;

³⁰⁰ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), p.39; Pinho considera no entanto que a data em que Pedro de Cristo terá começado a trabalhar como Mestre de Capela terá sido em 1693 ou pouco antes: PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), p.42;

³⁰¹ *Livro de recebimento dos Noviços in* PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), p.19;

filho de Antonio Nunez e de Isabell piz sua legitima mulher naturaes da çidade de coymbra, e foy pregutado cõforme ao decreto do capº. Gerall pollos Impedimentos conteudos na constituyção, em espeçiall se era christaõ nouo dentro do quarto grao; declarãdolhe que se depois de professo se achar que ho era; ou que estaua comprendido em algus dos ditos Impedimentos o aviam de lançar fora, e elle aceytou ho habito cõ esta cõdiçam epera lembrança asysou este asêto o padre gerall com os cõslyliaryos e com o dito frey domigos: - fez pfissaõ e chamase frey pedro”.

~ Rol dos Cónegos Regrantes do Arquivo da Torre do Tombo³⁰² (P-Lant) (óbito nº240)

“Em 16 de Dezembro leuou nosso Senhor pêra si ao Padre Dom Pedro de Christo Mestre de Capella deste Mosteiro sendo ia ansião”;

“Ordenousse lhe a morte de hua queda que deu na claustra do silencio defronte da portaria, e deu com a cabeça no pilar da claustra de que fez hua grande ferida e logo ahy ficou o sangue na mesma pedra: foi leuado a infermaria e ahi curado mas saltou erisipula na ferida de modo que inchou tanto que niguem o conhecia, porque nem olhos nem boqua se lhe enxergaua” [...]. “esta enterrado naquele Carneiro a porta da igreja que vem pera a clautra”;

“Quasi sempre foy mestre da Capella aqui [em Santa Cruz] e no mosteiro de S.Vincente”;

“Grande compositor, tangedor de tecla e baixão, arpa e frauta”;

“Muy zeloso do bem da Religião e observancia della”;

“Muy gracioso e de grande conversação”;

“Deixou muita musica composta e particularmente tinha graça para chansonetas, e musica alegre”;

“Por tal era buscado de todos os mosteiros de freyras e de frades”;

“Deixou muitas saudades na religiã e muitos amigos por que todos lhe querião muito”.

~ Autos do definitório do Capº geral³⁰³ ... de 605, f.4 v.

“Aos doze dias do mes de Maio do anno 605 [...] Ordenarão os sobreditos Padres definidores se mude de S. V.^{te} pera esta casa de S^{ta} Cruz Dom Pedro tangedor”.

~ Despacho das petições em 9 de Maio do Capítulo de 1615³⁰⁴, f.24

“Concede-se a D. Pedro de Xp’o q̃ o p. geral o mande ao Mostr.º de S. V.^{te}”.

~ Códice nº 632, P-Cug, CRUZ, D. Marcos da – Crónica da Fundação de S. Vicente de Fora, da Cidade de Lisboa

³⁰² *Rol dos Cónegos Regrantes*, óbito nº240 in PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), p.179 e PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), pp.41, 46;

³⁰³ *Autos do definitório do capº geral ... de 1605*, fl.4.v da primeira foliação in PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), pp., 49, 592;

³⁰⁴ Despacho das petições em 9 de Maio do Capítulo de 1615³⁰⁴, f.24, in PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), pp., 51;

“Era Relig^o de m^{ia} habelid^e em materia de muzica, grd^e componista, tangedor da tecla, arpa, e baixão”³⁰⁵.

Através de algumas destas citações Ernesto Pinho conclui que Pedro de Cristo fora Frei Domingos³⁰⁶, filho de António Nunes e de Isabel Pires, que se professou em 1571, que chegara a ser ansião (aqueles que tivessem no mínimo quarenta anos de hábito)³⁰⁷ e ainda que falecera devido a uma queda na claustro do silêncio a 16 de Dezembro de 1618. A data de nascimento exacta permanece assim incógnita. Pinho justifica a data de nascimento c.1551 através de dois factores. Por um lado a idade normal de ingresso nos mosteiros (entre 18 e 22 anos, apesar de algumas excepções). Por outro lado a data da sua ingresso em 1571³⁰⁸. Assim sendo:

1571 (data de ingresso no mosteiro) – 18 (idade mínima de ingresso) = 1553

1571 (data de ingresso no mosteiro) – 22 (idade máxima de ingresso dentro dos trâmites mais comuns) = 1549

Deste modo Pinho faz a média destas possíveis datas de nascimento, concluindo que Pedro de Cristo terá nascido cerca de 1551³⁰⁹.

FONTES MUSICAIS

Segundo Owen Rees poderemos encontrar a obra de Pedro de Cristo no MM33, em todo o MM36 excepto duas peças³¹⁰, e ainda bastante do conteúdo dos MM8 e MM18. No entanto o musicólogo inglês sublinha que o facto de grande parte desta música não estar assinada não permite certezas quanto à sua autoria como acontece, por exemplo no MM44. Também no MM53 há provavelmente obras do compositor em questão. Estes dois últimos manuscritos contêm, aliás, um grande número de peças contidas no MM33, que Owen Rees

³⁰⁵ in PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), p.36;

³⁰⁶ Pinho faz uma comparação entre as assinaturas de “frei dominguos” em 1571 aquando da sua entrada para o Mosteiro, Dom Pedro de Cristo a 7 de Maio de 1612 numa Procuração Capitular onde se representavam os que estariam presentes no Convento do Capítulo Geral de 1612 e ainda a 29 de Abril de 1615 e que se pode encontrar (tal como a anterior) no Códice Maço 8, Livro 3 da Coleção de Santa Cruz no Arquivo Nacional da Torre do Tombo; para mais ver PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), pp.178-181; para uma discussão mais detalhada sobre as fontes biográficas relativas a Pedro de Cristo ver Pinho (1989), pp.49-53 e 55-65;

³⁰⁷ *Livro das Constituições (...)*, (1558): “O corpo mixto, de nossa congregacão, como ornamento em cafa de deos, (cõforme ao que diz o Propheta) eftã cercado de diuerfos eftados ou graos, ca os canonicos fe dizem em tres maneras.f. Nouos, Antigos, Anciãos, Novos fe chama, fe terem vinte ãnos de religiam. Antigos, de poys de terem vinte, te quarenta. Anciãos, como paffam de quarêta”, p.V;

³⁰⁸ ver PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), pp.24-29;

³⁰⁹ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), pp.24-29;

³¹⁰ Que são de outros autores conforme apurou por concordâncias; ver REES, Owen (1995), p.251;

estudou mais cuidadosamente, tendo sido o estudo publicado em 1999³¹¹. O musicólogo refere ainda o MM26 que contém, segundo o mesmo, a caligrafia de um copista que trabalhou nos MM8 e MM18 que também pode conter obras do mesmo compositor segundo a sua análise estilística³¹².

Ernesto Pinho, no seu estudo de 1989³¹³, procede à transcrição do que considera a obra completa de Pedro de Cristo. Em relação aos manuscritos musicais o autor inclui na sua listagem de fontes os mesmos MM8, MM18, MM33, MM36, MM44, MM53 e ainda LC57 da Biblioteca Nacional de Lisboa e um Livro de Coro do Museu de Arte Sacra de Arouca³¹⁴.

Parecem existir alguns critérios que poderão ajudar à identificação do compositor de obras anónimas: a caligrafia, o momento em que a música foi escrita (pois claramente uma peça escrita no século XV não poderia ser do compositor em questão), a datação do papel, as concordâncias com outras fontes, a análise estilística das peças, entre provavelmente outros critérios. Segundo Rees, a análise estilística poderá ser bastante conclusiva. Defende que as obras de Pedro de Cristo distinguem-se pelo uso de quiálteras com funções declamatórias e de mudança de sensação de tempo no contraponto. Também o recurso à dissonância pela articulação das notas substituindo a usual semibreve por duas mínimas parece ser característico seu.

Fig.3. Dissonância entre as duas vozes inferiores de *Es nascido* do MM36, ff.67v.-68 visível através da transcrição sobre o manuscrito original. Apesar da dissonância estes são novamente articulados.

³¹¹ REES, Owen (1999), *Music by Pedro de Cristo: An Edition of the Motets from Coimbra*, Biblioteca Geral da Universidade, MM 33, Music Archive Publications, Series C, vol. 1, Harwood Academic Publishers;

³¹² REES, Owen (1995), pp.40, 41;

³¹³ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989);

³¹⁴ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), p.xv;

O musicólogo acrescenta ainda outro manuscrito aos que possuem, à partida, trabalhos de Pedro de Cristo: o L.C. 57 que está na Biblioteca Nacional em Lisboa à data da sua investigação. O autor estima a obra atribuível ao compositor num número aproximado de duzentos, afirmando que esta quantidade “é de longe a maior composta por um único compositor preservada nas fontes de Santa Cruz por altura da morte de Dom Pedro”³¹⁵.

CONCLUSÃO

Como se pode concluir, sendo um compositor de obra consideravelmente extensa (quer se adopte o número de cerca de duzentas peças segundo Rees como as cerca de duzentas e cinquenta peças assumidas por Pinho), é um enigma como tão pouco se sabe, de forma concreta, sobre Pedro de Cristo ou da sua obra. Talvez a dispersão de livros e documentos de posse religiosa em 1834 ou o terramoto e consequentes incêndios de 1755 possam ser, em parte, causadores da falta de informação actual sobre o património musical português. No entanto todas as fontes existentes poderão ser estudadas, catalogadas, analisadas de forma a criar materiais base para o desenvolvimento da musicologia. Também relativamente à documentação em si realizada na época há que lembrar que esta não era tão metódica e detalhada como nos tempos actuais. Para além disso as necessidades não seriam as mesmas: o registo do nome do compositor nem sempre era feito de forma completa. O nome “Pedro”³¹⁶ aparece (isolado) em número e data impossíveis de serem aplicados a uma só pessoa. Há que sublinhar que os frades conheciam-se uns aos outros e não havia um hábito tão interiorizado de se assinar as obras realizadas, principalmente nos ambientes religiosos³¹⁷.

³¹⁵ REES, Owen (1995), p.42;

³¹⁶ Sobre as várias formas em que o nome “Pedro” foi escrito e atribuído a Pedro de Cristo ver PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), pp.57-85, 94-96;

³¹⁷ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), p.66;

3.2.– Manuscritos Musicais: MM36 e MM53

As peças trabalhadas no presente trabalho são as que seguem e constam no MM36 e no MM53 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Peças	MM	Fólios
Pastorsico	36	20v – 21
Es nascido	36	65v – 67
Ay mi dios	36	67v – 68
Oi se manda a pregonar	53	127v – 128
Si puede el hombre	53	130v – 131

Quadro 6: Vilancicos a serem estudados no presente trabalho. *Incipit*, manuscrito que os contém e fólios onde se encontram.

Os estudos conhecidos realizados sobre ambos os manuscritos foram adiantados por Pinho num detalhado e extenso trabalho sobre Pedro de Cristo e a sua obra³¹⁸. Neste incluem-se as suas obras inscritas nos MM36 e 53³¹⁹. Seis anos depois pode-se ver o estudo de Owen Rees, musicólogo inglês que desenvolveu um trabalho sobre vários manuscritos provenientes de Santa Cruz. Entre algumas publicações feitas sobre estes a de 1995 foi sem dúvida a mais referenciada³²⁰.

3.2.1. – Estudo codicológico MM36

ASPECTOS GERAIS DO MANUSCRITO

As peças a serem discutidas aqui serão os vilancicos de Natal, que são três: *Pastorsico*, *Es nascido* e *Ai mi dios*. O MM36 é um manuscrito que tem as vozes em disposição de livro de coro, tem 75 fólios tendo duas folhas de guarda no início e uma no fim. As dimensões destes são de 41,2cm x 27,8cm segundo Rees. Por observação directa as medições tiveram um resultado ligeiramente diferente, tendo os fólios 40,5cm x 28,1cm. A capa tem 42,0cm x 27,7cm, pelo que uma pequena parte dos fólios não está protegida pela capa e a mancha de texto 36,2 cm x 21,5 cm. As pautas têm uma altura regular de 1,74 cm variando no entanto a

³¹⁸ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989);

³¹⁹ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989);

³²⁰ REES, Owen (1995) – *Polyphony in Portugal c.1530 – c.1620, Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. New York: Garland Publishing, Inc,

distância entre as pautas que vai de cerca de 1,25 a 1,6 cm. Esta divergência leva à conclusão de que não deverá ter sido usado um *rastrum* que desenhasse várias pautas em simultâneo mas apenas cinco linhas de cada vez. Como se pode observar na figura abaixo, cada fólio contém doze pautas, separadas em dois grupos, o que sugere o prévio conhecimento de se vir a tornar um livro de coro. Esta estrutura mantém-se constante ao longo de todo o manuscrito.

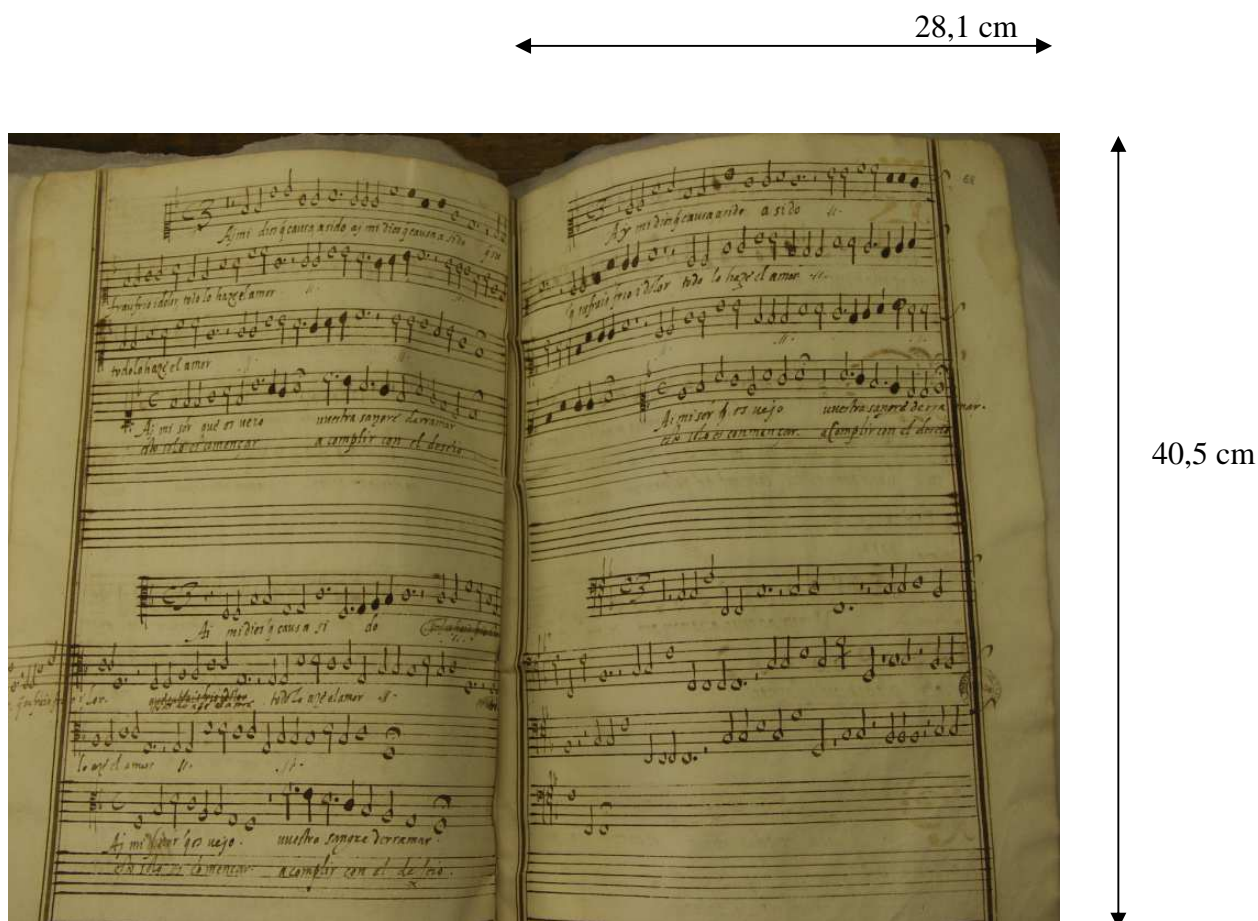


Fig.4. Exemplo de uma partitura com formato de coro. *Ay mi dios* em MM 36, ff.67v-68.

MARCA DE ÁGUA E DATAÇÃO

O material usado é o papel, que contém marca de água centrado na metade direita do bifólio – portanto a dobragem utilizada é *in folio*. Como diz Arnaldo Ataíde e Melo, “se os pontusais são verticais na fôlha e se a marca de água está ao centro da página, o livro é um infólio” – acrescentando ainda que é “regra absoluta até 1750”³²¹.

³²¹ MELO, Arnaldo de Ataíde e (1926) – *O papel como elemento de identificação*, separata dos *Anais das Bibliotecas e Arquivos* n°s 17 a 23, Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, p.17;



Fig.5. Marca de água do MM36.

Como se pode observar na figura ao lado a marca de água ocupa no original um espaço de 7,4 cm x 4,3 cm. O papel mantém uma distância entre vergaturas de 1mm e entre pontusais de 3,3cm mesmo no que se refere ao que apoia a marca de água. A cópia desta marca de água foi feita a partir do f.52v.. A importância da marca de água redobra quando os documentos não estão datados como é o caso. No entanto há que ter alguns cuidados na datação utilizando a identificação do fabricante de papel por marca de água. Mesmo assim limita esta datação uma vez que o papel sendo nesta época muito caro não era acumulado. Por outro lado os

moldes utilizados também tinham uma durabilidade relativamente curta – um máximo de quatro anos – e o período da sua confecção até se tornar um livro com conteúdo seria no máximo de dois ou três anos³²². Deste modo, comparando a marca de água com a inventariação realizada por Charles-Moïse Briquet fica-se a conhecer que o papel utilizado neste manuscrito é praticamente idêntico a um papel feito em Ferrara em 1880 no número 8392. Tem no entanto dimensões diferentes³²³. Segundo Rees as obras foram copiadas por Pedro de Cristo, a maior parte foi copiada entre as décadas de 1570 e 1580³²⁴.

FÓLIOS

Aparentemente não faltam fólhos no início ou no fim, embora Rees considere que faltam fólhos no meio³²⁵. A seguir ao segundo fólho original observa-se uma numeração moderna, a lápis, desde 1 a 71. No entanto, entre os fólhos 22 e 23 existe um fólho em falta sem falhas na numeração. O facto de o fólho em falta não estar numerado leva a acreditar que não tenha sido perdida música. Na primeira página do manuscrito está uma inscrição moderna, a lápis que diz “N.B A fol.56 encontra-se entre o f.62 e a fol 63 por erro do encadernador”. No entanto actualmente o f.56 está a seguir ao f.55 pelo que alguém deve ter corrigido essa falha. O estado do manuscrito é tal que facilmente se poderiam alterar os fólhos.

³²² MELO, Arnaldo de Ataíde e (1926), p.14; WOODWARD, David (1996) - *Catalogue of watermarks in Italian printed maps, ca 1540-1600*, The University Chicago Press, pp.8-9;

³²³ BRIQUET, Charles-Moïse (1923);

³²⁴ REES, Owen (1995), p.247;

³²⁵ REES, Owen (1995), p.247;

Efectivamente estes contêm, como se pode observar na página anterior, duas linhas verticais que delimitam a mancha de texto. A tinta utilizada foi corroendo o papel pelo que muitos fólhos estão soltos e torna o manuseio do manuscrito uma tarefa difícil e que exige inúmeros cuidados. A capa é de couro branco, provavelmente original.

ENCADERNAÇÕES

Segundo Rees o referido manuscrito foi reencadernado entre 1937 e 1941, o que pode ter transformado a estrutura original³²⁶. Esta reencadernação foi feita com cola ou algo que se assemelhe impossibilitando um estudo assertivo dos cadernos que compõem o livro. A cola ocupa, por vezes, 4mm dos fólhos. De qualquer forma este estudo seria sempre relativamente inconclusivo porque, tal como diz Rees, a estrutura poderá ter sido alterada³²⁷. Mesmo assim procedeu-se ao estudo de um dos cadernos que pareceu estar em melhores condições para observação e observou-se que continha quatro bifólhos dobrados. Se o manuscrito foi pensado como um conjunto de cadernos para serem pautados e preenchidos posteriormente talvez esta encadernação de quatro bifólhos se mantivesse. No entanto, tal não se poderá confirmar devido ao estado do manuscrito.

CONTEÚDOS E AUTORIAS

Das 62 peças identificadas por Rees apenas 4 delas estão em vernáculo e apesar de um conteúdo bastante variado uma grande parte serve fins litúrgicos. Também um grande número das peças nele presentes parece ter sido copiado por D. Pedro de Cristo³²⁸. Embora a maior parte pareça ser também de sua autoria, Rees atribui uma das peças a Carreira, *Dicebat Jesus turbis* (ff.34v.-35) e outra a Manuel Mendes, *Alleluia* (ff.70v.-71)³²⁹. Ambas as atribuições vêm por concordância, com o Manuscrito 40 da Biblioteca Municipal do Porto (P-Pm) e os livros de partes numerados entre 76 e 79 no caso do *Dicebat Jesus turbis*. Quanto à concordância com o *Alleluia* de Manuel Mendes ela surge também na Biblioteca do Porto nos livros de partes mencionados, em Arouca, no Museu Regional (P-AR) e em Puebla segundo o mesmo autor³³⁰. Coloca-se a questão de qual dos Carreiras poderá ter composto o referido *Dicebat Jesus turbis*. Segundo Rees é António Carreira, mestre capela da Capela Real cerca de 1567³³¹. Este António Carreira teve um filho com o mesmo nome falecido em 1599 e

³²⁶ REES, Owen (1995), p.247;

³²⁷ REES, Owen (1995), p.247;

³²⁸ Pinho defende que todas as obras inscritas neste manuscrito são da autoria de Pedro de Cristo PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), p.160; Pinho descreve pormenorizadamente quais os passos dados que o levaram a essa conclusão. Para mais ver Pinho (1989), pp.110-114, 160, 161;

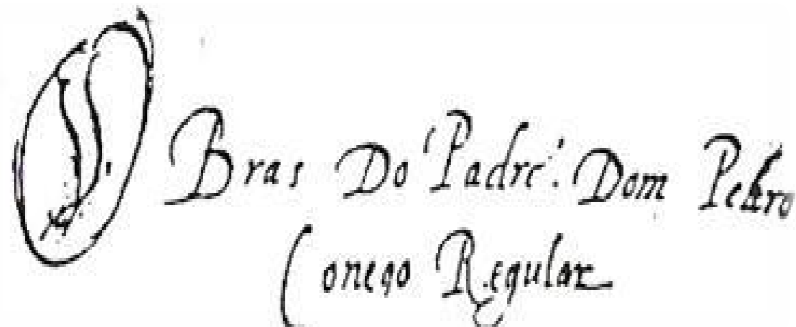
³²⁹ REES, Owen (1995), p.250;

³³⁰ REES, Owen (1995), pp.248-250;

³³¹ REES, Owen (1995), p.251;

um sobrinho também homónimo que no entanto trabalhou em Santiago de Compostela³³². Talvez que se possa excluir o sobrinho como sendo autor de *Dicebat Jesus* do MM36, por este ter exercido funções em Espanha. O filho, tendo falecido em 1599 poderia ter composto a peça, no entanto não foram encontradas informações relativas a ele ter trabalhado para a Capela Real. Quanto a António Carreira pai, tanto Vieira como Franco Barreto, Francisco da Cruz, Barbosa Machado e Vasconcelos afirmam que foi Mestre da Capela do Rei D. Sebastião, rei que governou entre 1557 e 1578. Portanto, na ausência de informações de o filho, que tomou hábito na Ordem de Santo Agostinho, ter trabalhado para a Capela Real, parece ser realmente o mais velho a ter a autoria de tal peça³³³.

Outra questão que se coloca é a seguinte: se se descobriu que essas duas obras não são de Pedro de Cristo por se terem encontrado concordâncias noutros locais onde as peças estão identificadas, urge perguntar até que ponto se pode confiar na atribuição das outras obras ao mesmo compositor. Assim, apesar do que é escrito na seguinte figura não se pode assumir que as obras do manuscrito sejam da autoria de Pedro de Cristo. Levanta-se a questão de esta inscrição significar apenas o dono do documento ou a pessoa que copiou, embora a par com esta dúvida possam surgir muitas outras.



Bras Do Padre: Dom Pedro
(onego Regular)

Fig.6. Inscrição no frontispício do MM36.

Em suma, o manuscrito tem uma capa em cartolina, tem uma inscrição no frontispício e está em formato de livro de coro com as obras presentes no quadro apresentado no Anexo II.

³³² VIEIRA, Ernesto (1900), vol.I, p.225;

³³³ VIEIRA, Ernesto (1900), vol.I, pp.224-225; BARRETO, João Franco, CRUZ, Francisco, MACHADO, Diogo Barbosa in NERY, Rui Vieira (1984), p.58-59; VASCONCELOS, Joaquim de (1870), pp.37-38); MARQUES, A.H. Oliveira (2006), p.725;

3.2.2. – Estudo codicológico do MM53

ASPECTOS GERAIS DO MANUSCRITO

O MM53 encontra-se também na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Aparentemente teve originalmente dois copistas cujas reproduções devem ter sido feitas nas décadas de 1580 e 1590. As peças aqui inscritas têm, em grande número, concordâncias com outras fontes, inclusivamente outros manuscritos igualmente provenientes de Santa Cruz de Coimbra. As chansonetas enumeradas no presente trabalho não constam dessas concordâncias. É um manuscrito encadernado com pergaminho em cantochão, que segundo Rees será provavelmente original³³⁴. Não havendo indicações de pêlo no lado da capa conclui-se que este tenha sido escrito do lado da carne da pele, o que poderia vir a ter relevância se se quisesse estudar a proveniência deste cantochão.

MARCA DE ÁGUA E DATAÇÃO

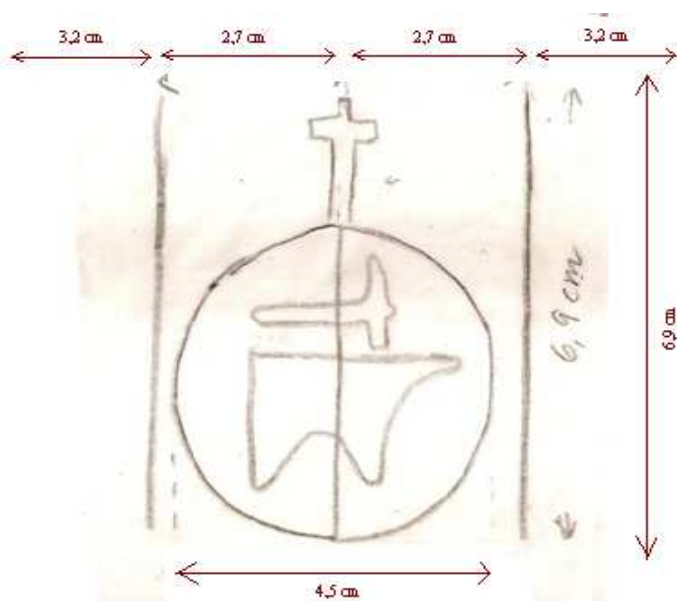


Fig.7. Marca de água do MM53 desenhada a partir do f.96v.

O papel contém pontusais com uma distância de 3,2 cm excepto nos que se destacam à volta da marca de água que distam 2,7 cm a partir do eixo central da mesma. As vergaturas estão a uma distância inferior a 1 mm.

A capa com 31,7cm x 23,8cm, tem tamanho ligeiramente superior ao dos fólhos (31,2cm x 21,6 cm). A mancha de texto ocupa 26,7cm x 18,0cm da página e as pautas têm 1,6 cm de altura.

O manuscrito em si não está escrito em pergaminho mas em papel com dobragem *in folio* surgindo a marca de água centrada na metade direita do bifólio. A marca de água parece ser idêntica à que surge associada ao número 5965 do *Le dictionnaire des filigranes* de Roma

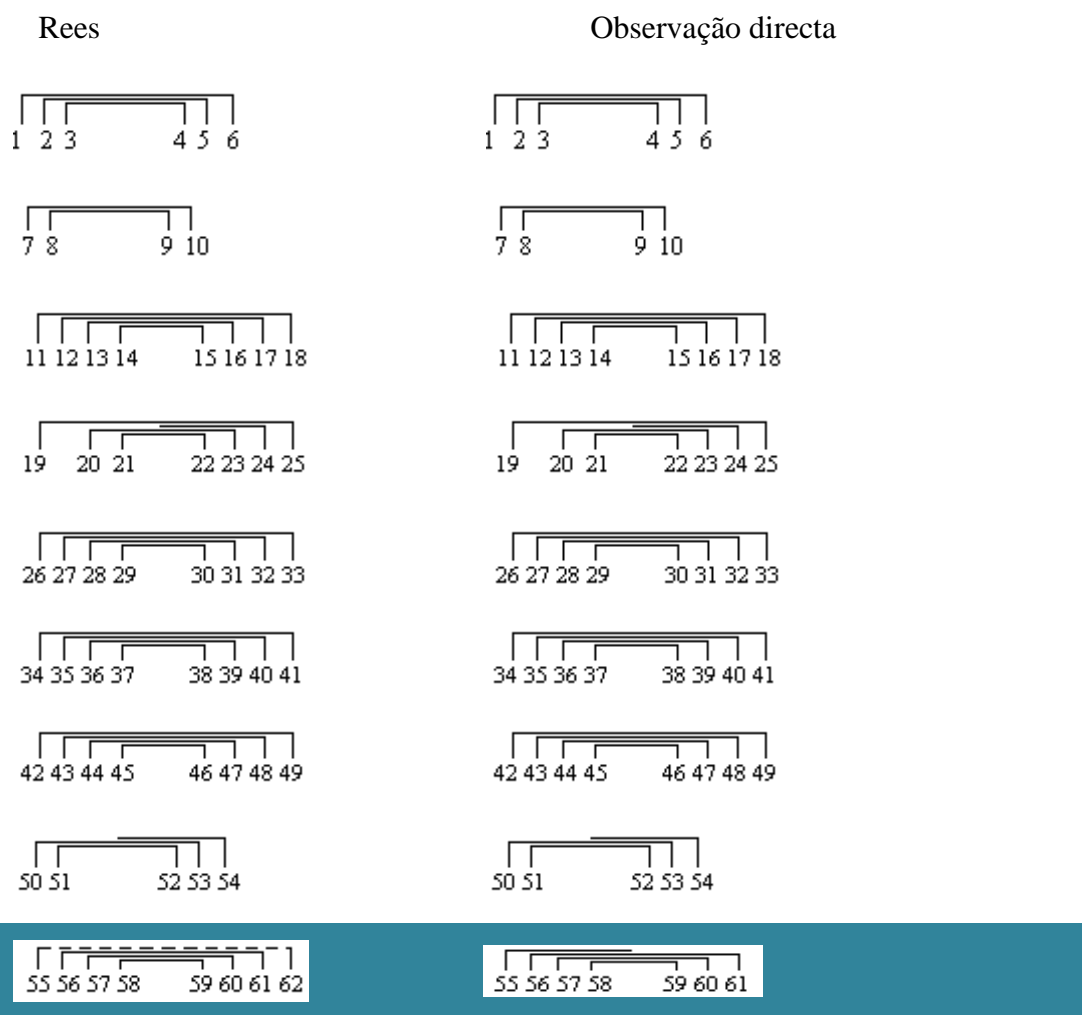
³³⁴ REES, Owen (1995), p.283;

entre 1578 e 1580³³⁵. Assim será de esperar que o documento tenha sido escrito até um máximo de sete anos após estas datas, portanto entre 1578 e 1587³³⁶. Veja-se na seguinte figura a marca de água:

Tal como no MM36 existe uma diferença de alturas entre as pautas o que novamente sugere que as pautas tenham sido desenhadas uma a uma. Os pentagramas distam entre 1,1 cm e 1,3 cm uns dos outros. Cada fólho contém 10 pautas, separadas por 5 + 5, numa estrutura que se mantém até ao final. Isto sugere que, tal como no MM36, tenha existido um prévio conhecimento do objectivo do livro – livro de coro.

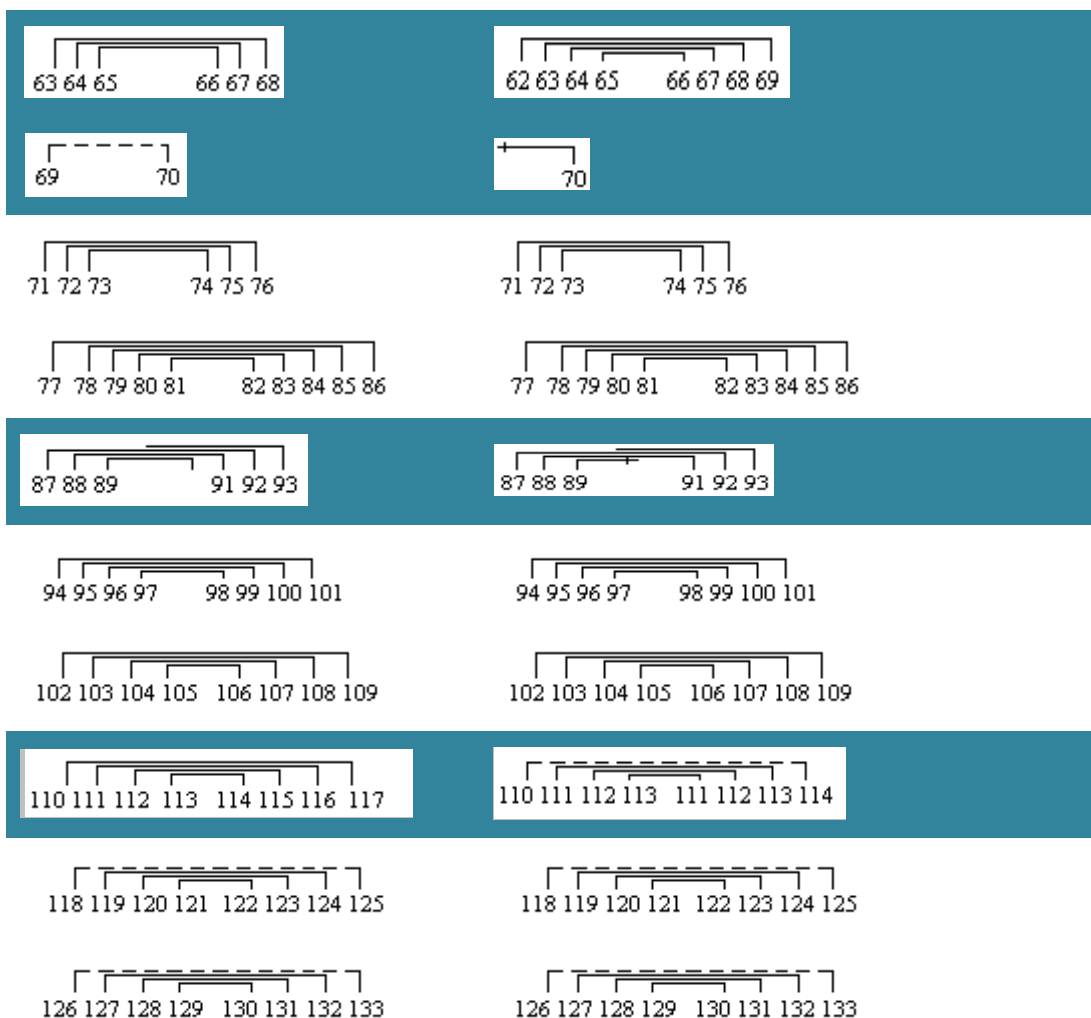
ENCADERNAÇÕES

Em relação à encadernação Rees considera que há alguma regularidade nos grupos de quatro fólhos. Considerando que o estudo realizado pelo musicólogo e o feito por observação directa tiveram interpretações diferentes em três sítios, ambos serão aqui descritos para comparação.



³³⁵ BRIQUET, Charles-Moïse (1923);

³³⁶ WOODWARD, David (1996), pp.8, 9;



Quadro 7. Esquemática dos cadernos que constituem o MM 53 segundo duas perspectivas. Notas: f.70 – a outra metade do bifólio está entre ff.61 e 62; f.90 – cortado de forma visível tendo sobrado uma parte que tem entre 0,7 e 2 cm folhas cortadas entre os ff.19 e 20 e os ff.49 e 50.

CONTEÚDOS

Tal como o MM36, Rees deduz que fosse de funcionamento privado devido às suas dimensões reduzidas, sabendo-se que o manuscrito tem formato de livro de coro³³⁷. Para além disto o livro parece ser, segundo Rees, uma compilação de outros manuscritos de Santa Cruz de Coimbra. Segundo Pinho o manuscrito corresponde a uma cópia realizada por Dom Gabriel de São João para uso pessoal³³⁸. Na realidade, há um grande conjunto de peças das quais há concordâncias noutros manuscritos, especialmente o MM33 e o MM44. No entanto, em termos numéricos, são 54 peças das 101 enumeradas por Rees que se encontram noutras

³³⁷ REES, Owen (1995), p.289;

³³⁸ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989), p.227;

fontes, portanto, aproximadamente 54%³³⁹. No primeiro fólho está a inscrição “Dom Gabriel de S(ão) João”, do qual as referências eclesiásticas são de 1624³⁴⁰. Esta inscrição está em cima, centrada. D. Gabriel era também músico e segundo Pinho algumas obras suas estariam representadas no MM50 e no MM53³⁴¹ e ainda MM48, MM236, MM240 e MM243³⁴². No entanto, o seu nome ou abreviatura não aparece na listagem de obras do MM53 feita por Rees, como seria de esperar pela leitura de Pinho. Aparte o seu lado como músico e compositor, D. Gabriel de São João parece ter sido proprietário no manuscrito durante parte do século XVII. Também no primeiro fólho podemos observar em baixo e à direita duas palavras, aparentemente sem sentido ou ligação, o que sugere que tenha sido para experimentar o utensílio de escrita. As palavras são “Aptilta” e “cõtrem”, tendo ao lado várias marcas, em diferentes orientações semelhantes a ||. A lápis e com letra mais recente está escrito “MM53”. No 1º fólho está um índice:

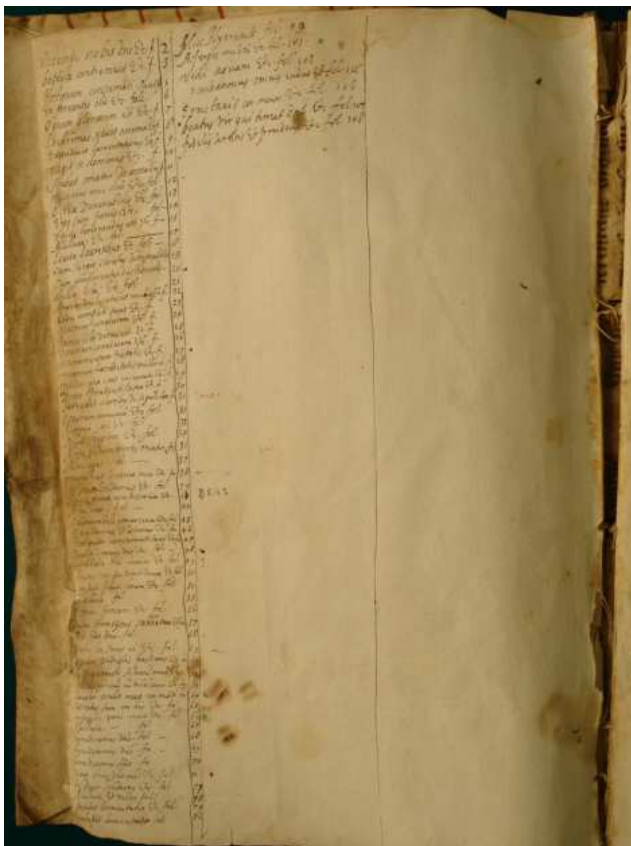


Fig.8. Índice presente no primeiro fólho verso, ainda não numerado, do MM53. Neste índice podem-se observar os nomes das peças seguidas do fólho onde estão inseridas³⁴³. Numa delas está escrito, à frente da foliação “Brás”. A primeira coluna acaba no f.86 enquanto a segunda coluna apenas começa com o f.99.

Há pois um período de páginas não contempladas no Índice. Outra justificação para a suposição de ser um livro para uso privado é o facto de as cópias terem sido feitas de forma a

³³⁹ REES, Owen (1995), p.284-288;

³⁴⁰ REES, Owen (1995), p.294;

³⁴¹ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), p.189;

³⁴² REES, Owen (1995), p.294;

³⁴³ Este índice não corresponde exactamente ao conteúdo do manuscrito; observam-se diferenças entre esta listagem e as realizadas por Pinho e por Rees, parecendo ser esta a que mais se aproxima do conteúdo do documento; para mais ver Pinho (1989), pp.141-12 e Rees (1995), pp. 284-288;

aproveitar ao máximo o papel disponível. Mais ainda sucede que muitos erros surgem neste manuscrito que não foram corrigidos, o que à partida sucederia se fosse utilizado. O MM33 contém correcções posteriores à sua cópia inicial que não foram copiadas para este MM53. O papel é o mesmo durante todo o manuscrito excepto folhas-de-guarda.

O Manuscrito tem uma numeração antiga e outra mais recente e falta o fólho 90. O facto de faltar um fólho numerado, ao contrário do que sucedera no MM36, pode levar-nos a pensar se não se terá perdido algum do conteúdo do livro original. A caligrafia da foliação parece ser constante e antiga a partir do f.17v. até ao final do manuscrito, portanto atravessando a falha existente no f.90. Observando o índice do próprio manuscrito é de notar que também aqui há uma falha, passando directamente do f.86 para o f.99. Este período de fólhos não corresponde a nenhum caderno pelo que se torna difícil sugerir alguma justificação para o desaparecimento deste fólho. Assim, poderá ter sido retirada com ou sem música, poderá o copista ter-se enganado e quis retirar repetindo na foliação seguinte. Esta possibilidade parece no entanto ser remota uma vez que o fólho seguinte não contém música. O f.89v. contém duas vozes de um “Christe eleison” pelo que o f.90 poderia conter mais duas vozes da mesma peça ou então não conter sequer música. Fica ainda a questão da inexistência do “Kyrie eleison” que também poderia estar neste f.90 ou não estar escrito simplesmente talvez por ser em cantochão. Muitas questões surgem pela inexistência deste fólho que ficam, para já sem resposta suficientemente convincente para que possa ser conclusivo.

AUTORIAS

Rees calcula que este manuscrito tenha sido copiado em finais do século XVI e por essencialmente duas pessoas: uma que trabalhou a maior parte do manuscrito e a outra que se encarregou do que está nos ff.31v.-32, ff.79v.-84 e partes do f.127 até f.30. Existe ainda alguma monodia copiada por outra/s pessoa/s, mas corresponde a cópias posteriores. Segundo o autor a maior parte foi copiada entre as décadas de 1580 e 1590³⁴⁴. Sobre as caligrafias utilizadas ao longo do manuscrito excluindo a parte musical observam-se algumas situações: no f.27 está escrito “Este moteto está também a fls 33v e 33 do MM36” com uma assinatura que não foi identificada. No f.44 tem a vermelho “XV” junto à primeira pauta, do lado direito. Também na lombada foi utilizada uma folha com inscrições a castanho. No f.49 diz em cima “D.Petry C^o” e no f.50 diz “Canone y S.†” para a mesma peça. No f.133 parecem estar três pequenas peças a 4, a 3 e a 4 vozes respectivamente, com indicações que dizem “D.Fr^{co}”, “Ant^o Carreira”. Nesta primeira peça de António Carreira, a três vozes, uma das vozes está

³⁴⁴ REES, Owen (1995), pp.283, 289;

riscada, e a segunda peça tem correcções feitas por colagem de papel. No f.127v. existe uma inscrição no topo: “Chansonetas D D.Pedro”.

Segundo Rees este manuscrito contém muitas obras sacras e os seguintes compositores parecem ver as suas obras ali representadas: D. Pedro de Cristo, António Carreira, D. Brás, Aires Fernandes, Dalvym, Illario, D. Francisco, D. Bento, Morales e Anchieta/ Compère/ Peñalosa/ Ribera (Rees, 1995, pp.284-288). A enumeração das peças do MM53 realizada por Rees será apresentada no Anexo II, com as informações que o autor introduziu³⁴⁵.

Efectivamente a percentagem de peças de carácter sacro parece ser elevada, o que seria de esperar numa compilação feita num Mosteiro, principalmente atendendo às várias indicações realizadas no século XVI para que a música em Santa Cruz se restringisse à sacra³⁴⁶. Também se pode observar nesta listagem o elevado número de concordâncias tal como referido supra.

³⁴⁵ REES, Owen (1995), p.284-288;

³⁴⁶ PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981), pp.55-57;

3.3.-Análise musical

Os cinco vilancicos de Pedro de Cristo têm características comuns entre si e características que nos levam a identificá-los como vilancicos religiosos. Todos mantêm uma mensuração ternária, *finalis* em Fá ou em Sol³⁴⁷, escritos na sua maioria para quatro vozes e utilizam um bemol. As temáticas estão relacionadas ou com o nascimento de Cristo ou com a Comunhão, assunto conectado com o *Corpus Christi*. Todos eles estão em vernáculo, na linha frequentemente utilizada em Portugal, o castelhano. As estruturas variam bastante de uns vilancicos para os outros. Portanto:

Peças	MM	Fólios	Nº de vozes	Combinação de claves	Bemóis	Finalis	Mensuração
Pastorsico	36	20v – 21	6vv	C1,C1,C2,C3,C4,F4	b	Fá	C3
			3 vv	C1,C1, C3	b	Fá	C3
Es nascido	36	65v – 67	4 vv	G2, G2, C1, C3	b	Fá	C3 e C
Ai mi dios	36	67v – 68	4 vv	C1, C2, C3, F4	b	Fá	C3 e C
Oi se manda	53	127v – 128	4 vv	G2, G2, C1, C2	b	Sol	C3
Si puede el hombre	53	130v – 131	4 vv	C1, C1, C2, C4	b	Sol	C3

Quadro 8. Resumo de algumas informações sobre cada um dos vilancicos trabalhados.

Pastorsico (P-Cug, MM36, ff.20v.-21)

Devido ao reduzido texto, dois versos, e ao carácter contínuo da composição não é possível fazer uma análise da estrutura do texto ou da música. Considerou-se a hipótese de estes dois versos corresponderem a um excerto, eventualmente o estribilho, de um vilancico.

Pastorsico (P-Cug, MM36, ff.20v.-21), 6vv. e 3vv.		Compassos	
		6vv	3vv
	Pastorsico porque no vienes	cc.1-6	cc.1-6
	Vien ques nascido el rei delos reis	cc.9-31	cc.6-18

Quadro 9. Estrutura de “Pastorsico”.

³⁴⁷ Os vilancicos que se encontram no MM36 têm *finalis* Fá e os que se encontram no MM53 têm *finalis* Sol.

O carácter, o idioma (língua vernácula, em castelhano como os outros vilancicos do compositor), estilo (mensuração ternária, imitação *versus* homorritmia, a *finalis*) e temática (natalícia) parecem corresponder às características típicas de um vilancico religioso.

Atendendo ao instrumento de escrita, à caligrafia e à disposição das vozes, colocou-se a hipótese de esta peça estar escrita em duas versões, uma a seis vozes e a outra a três. Foi transcrita desse modo³⁴⁸.

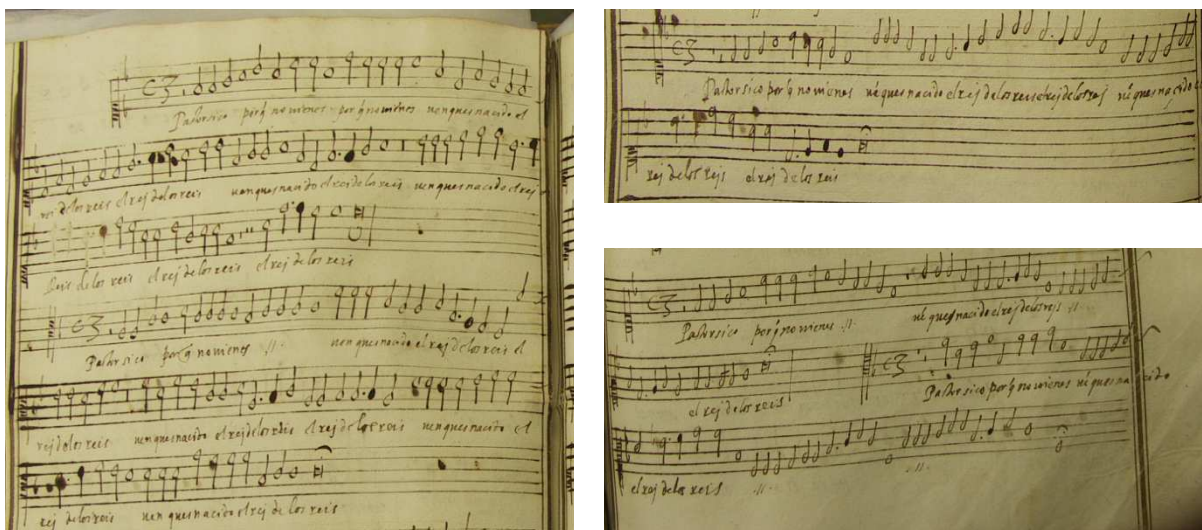


Fig.9. À esquerda excerto da versão a seis vozes e à direita a versão a três vozes de “Pastorsico”. Pode-se observar a diferença no desenho das notas que na segunda versão é mais estreito e também no texto que parece apresentar uma escrita mais rápida.

Também em termos musicais se verifica, na transcrição, diferente número de compassos. Foi escrito em Fá, com um bemol, mensuração ternária, como outros vilancicos contemporâneos. A versão a seis vozes está escrita nas claves C1, C1,C2, C3, C4 e F4 enquanto que na versão a três vozes se encontram as claves C1, C1 e C3.

Na versão a seis vozes revela-se disfarçadamente uma pergunta (“Pastorsico porque no vienes”) em que as vozes entram de forma desfasada (quatro mais duas vozes) unindo-se na repetição de “porque no vienes” (cc.5 e 6). Em resposta desenvolve-se uma imitação entre dois grupos que alternam as vozes que as constituem por entradas quase sempre de dois em

³⁴⁸ Segundo Pinho estes dois grupos correspondem ao Estribilho e ao grupo que cantaria as estrofes. Inicialmente o autor considerou que seriam duas versões, uma a seis vozes e outra a três (o autor defendeu esta interpretação aquando a sua dissertação de Licenciatura em 1970). Posteriormente Pinho defende que contém duas partes, uma a seis vozes que corresponde ao Estribilho e outra, a três vozes, que seria cantada com função de copla. Para mais ver PINHO (1989), pp.325-330.

dois compassos. É de notar a variedade que é obtida através das imitações realizadas por um número de vozes diferente, concluindo em sobreposição de quatro a seis vozes.

Pastorsico por'q no vienes

Pedro de Cristo

Pas - ter - si - co por - que no vie - nes, vien ques na - ci - do el rei de - los

Pas - ter - si - co por - que no vie - nes, vien ques na - ci - do el rei,

por - que no vie - nes vien ques na - ci - do el rei de - los

por - que no vie - nes vien ques na - ci - do el rei de - los

por - que no vie - nes vien ques na - ci - do el rei de - los

por - que no vie - nes vien ques na - ci - do el rei de - los

por - que no vie - nes vien ques na - ci - do el rei de - los

por - que no vie - nes vien ques na - ci - do el rei de - los

Fig.10. Exemplo de estilo homorrítmico e imitativo em “Pastorsico”, versão a 6 vozes.

A conclusão surge com retardo 4_3 na terceira voz para finalizar em cadência a Fá.

el rei de - los re - is

rei de - los re - is, el rei de - los re is

vien ques na - ci - do el rei de - los re is.

vien ques na - ci - do el rei de - los re - is.

vien ques na - ci - do el rei de - los re - is.

vien ques na - ci - do el rei de - los re - is.

Fig.11. Retardo 4_3 em “Pastorsico” na terceira voz.

Na versão a três vozes, mais reduzida, as vozes desenvolvem-se de forma imitativa igualmente em dois grupos. A voz superior evolui rítmica e textualmente sempre a par com uma das outras vozes: inicialmente com a terceira voz e a partir do c.10 em anacruza com a voz intermédia.

Pastorsico por'q no vienes (3vv)

P-Cug, MM36, ff.20v.-21 Pedro de Cristo

The musical score consists of three staves. The top two staves represent the upper voices, and the bottom staff represents the lower voice. The lyrics are written below the staves, with some words appearing in multiple lines to show the staggered entry of the voices. The score includes measure numbers 6, 12, and 16.

Fig.12. Desenvolvimento das vozes no estilo imitativo que se encontra em “Pastorsico”, versão a três vozes.

Esta versão parece ter sido escrita para duas vozes agudas e um tenor. A parte homorrítmica tem a curtíssima duração de um compasso (c.16) e com forte probabilidade de diferença de texto entre as duas vozes superiores e a voz inferior (o texto foi reconstruído). Também aqui se observa o retardo 4_3 na cadência perfeita a Fá para finalizar o vilancico (c.17). Em ambas versões observa-se a criação de variedade musical através do contraste entre estilo imitativo e homofónico.

Es nascido (P-Cug, MM36, ff.65v-67)

Este vilancico foi também escrito com *finalis* em Fá, um bemol e a mensuração varia entre ternária e binária. Foi escrito para quatro vozes, G2, G2, C1 e C3. A transcrição textual deste pareceu originar uma análise mais clara já que as imitações sucedem-se de forma menos densa. Propõe-se a seguinte estrutura:

Es nascido (P-Cug, MM36, ff.65v-67)			Forma poética	Forma musical	Forma poético-musical	Mensuração	Compassos
Estribilho	Introdução	Es nascido, es nascido. Dinos quien?	a b	A	A	C3	cc.1-6
	Responção	El que Zacharias uido Nasceria em Belém.	a b	B	B C		cc.7-35 cc.36-60
Copla	Mudança I	Las senhas del nino dios Son presepe y stablo Por enganhar al diablo I redimiros a nos	c d d c	C	D		C2
	Mudança II	Sancto dios I nascio, i nascio ia En nuestra pobreza.	c e f	D	E	C3	cc.69-76
Volta	Si por darnos su riqueza I quanto nel cielo a.	f e	B	b c	cc.77-128		
Estribilho	Introdução	Es nascido, es nascido. Dinos quien?	a b	A'	A'		C3
	Responção	El que Zacharias uido Nasceria em Belém.	a b	B'	B' C	cc.140-156 cc.157-179	

Quadro 10. Estrutura de “Es nascido”.

A proposta feita foi realizada em comparação com o que Nery havia sugerido como estrutura do vilancico religioso e parece provável³⁴⁹. Não se pode no entanto deixar de ver uma certa parecença com a estrutura adiantada por Pope³⁵⁰ em relação aos vilancicos profanos antes de 1600, nos que a autora refere como menos usuais: abab cddc abab (junção de duas das hipóteses propostas). A grande diferença está na copla que é mais longa, parece conter aqui duas Mudanças e variações no número de versos. Esta mudança numérica de versos pode derrubar a hipótese de estrutura levantada apesar de a ideia de que as estruturas relativas ao vilancico possam sofrer de alguma plasticidade estar assente.

O vilancico inicia-se com um Estribilho que contém uma afirmação a solo (“Es nascido, es nascido”) e uma pergunta em coro (“Dinos quien?”).

Após esta introdução segue-se um desenvolvimento em estilo imitativo que se divide em duas partes: a que decorre sob o verso “El que Zacharias uido” e uma segunda sob “Nasceria em Belém”. Após este decorre uma parte central, considerada a Copla, também com duas partes, uma com mensuração binária (“Las senhas del nino dios...”) e outra com mensuração ternária (“Sancto dios i nascio”) e homorrítmica. Decorre então uma parte que utiliza toda a música observada após “Dinos quien” (B, cc.7-35 e C, cc.36-59) mas com letra diferente: “Si por darnos su riqueza, i quanto nel cielo a”.

³⁴⁹ Ver NERY, Rui Vieira (1999), pp.29, 74;

³⁵⁰ POPE, Isabel (2001), p.622;

Para finalizar temos o mesmo texto, carácter e sonoridade inicial com o texto de A e B, embora com música diferente. Foi por esse motivo considerado A' e B' em vez de uma parte nova já que não parece funcionar como uma secção singular totalmente original. Em A a introdução tem a duração de quatro compassos dados por uma afirmação a solo e tendo a intervenção das quatro vozes nos dois seguintes compassos. Em A' a afirmação é dada pelas várias vozes em estilo imitativo em dez compassos (a primeira voz a introduzir “es nascido, es nascido” é o baixo e a última é o superius, numa imitação exacta de A) igualmente com conclusão a quatro vozes questionando “Dinos quien?”.

Exemplo 1: Início de A (cc.1-6)

Exemplo 2: Início de A' (cc.129-140)

Fig.13. Comparação entre A e A' de “Es nascido”. Em cima a introdução dada pela voz superior a solo e em baixo a introdução avançada pelo baixo mas logo acompanhada pelas outras vozes.

Em B (cc.7-35) e B'(cc.140-156) dá-se um desenvolvimento sobre o texto “El que Zacharias uido” em estilo imitativo. Enquanto que em B este é iniciado pela primeira voz em B' é a terceira voz que o emancipa. O fim de B e B' coincidem em pleno, excepto na troca integral entre as duas vozes superiores (cc.25-35 e cc.146-156), ambas escritas para superius e em clave de sol na 2ª linha. Finaliza com C igual ao visto no início (cc.36-58, “Nasceria em Belém, agora cc.157-179) apesar de as duas vozes superiores continuarem permutadas.

A música ficta parece acontecer variadas vezes, existindo no fim das partes B e frequentemente durante as secções criando maior tensão antes das cadências a Fá (ex. cc.38-40) ou das cadências a Lá. Quase todas as imitações de B começam em fá ou em dó e quase sempre a solo ou a pares. É observável alguma variedade no estilo de composição, que surge tanto com partes imitativas como homorrítmicas, secções que parecem notoriamente mais animadas que outras, mais introspectivas. Dos vilancicos transcritos este é o mais longo e o que parece apresentar maior variedade de recursos.

Ai mi dios (P-Cug, MM36, ff.67v-68)

Este vilancico parece ter uma grande semelhança na forma poética com o vilancico anteriormente analisado “Perdido polos meus olhos”³⁵¹. No entanto o que nesse seria a Volta segundo Moraes, aqui representa a repetição do Estribilho. A forma poética de “Perdido polos meus olhos” é ABB cddc dBB. Aqui, observando por meio de uma macro estrutura, encontra-se o que está no quadro abaixo: AbbA. Se se quiser aprofundar um pouco mais chegamos ao seguinte: ABB bcbc ABB.

Ai mi dios (P-Cug, MM36, ff.67v-68)		Forma poética	Forma musical	F.orma poético-musical	Mensuração	Compassos	
Estribilho	Ai mi dios que causa a sido Que sufrais frio i dolor Tudo lo haze el amor.	A B B	A	A	C3	cc.1-39	
Copla	Mudança I	Ai mi señor que os veio Nuestra sangre derramar	c d	B	b	C	cc.40-46
	Mudança II	Esto solo es començar A complir com el deseio.	d c	B	b	C	
Estribilho	Ai mi dios que causa a sido Que sufrais frio i dolor Tudo lo haze el amor.	A B B	A	A	C3	cc.1-39	

Quadro 11. Estrutura de “Ai mi dios”. Sugere-se que o estribilho se repita após as mudanças.

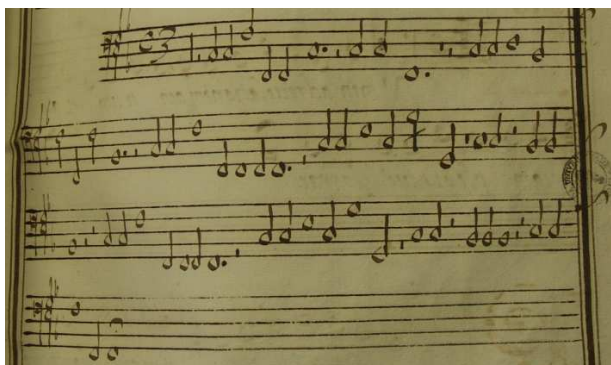
Como se pode concluir tem uma estrutura muito semelhante à correspondente a “Perdido polos meus olhos”. Será curioso notar ainda que estes vilancicos serão quase contemporâneos já que o primeiro terá sido copiado entre cerca de 1560 e 1575³⁵² e o aqui transcrito terá sido escrito entre as décadas de 70 e 80³⁵³.

³⁵¹ Ver p.39 da presente;

³⁵² FERREIRA, Manuel Pedro (2008), p.79;

³⁵³ REES, Owen (1995), p.247;

Foi escrito em F4 nas claves C1, C2, C3 e F4. O âmbito das vozes transcritas para G2 é extremamente reduzido, apenas uma 6ª. Já a voz mais grave parece ter características de uma linha instrumental pelo uso frequente de intervalos de 8ª. Na Copla esta voz é suprimida. Na transcrição foi feito o exercício de se colocar letra nesta última voz, o que foi acompanhado de algumas dificuldades sendo no entanto exequível.



13 [Ai mi dios que cau - sa, ai mi dios, ai mi dios que

27 causa a si - do que su - frais frio i do - lor tu - do lo ha - ze, tu do el a - mor, tu - do

38 lol ha - ze el a - mor, tu - do lo ha - ze, ha - ze el a - mor, ha - ze

38 el a - mor.]

Fig.14. Voz inferior de “Ai mi dios”. Observe-se a ausência de texto no original em cima e o carácter instrumental da linha melódica com frequentes intervalos de 8ª. Em baixo a transcrição com opção editorial de colocação do texto.

Neste vilancico observa-se uma clara distinção entre o Estribilho e as Mudanças. O Estribilho apresenta-se em estilo imitativo, mensuração ternária, o uso de dissonâncias e resoluções 4_3 através de hemíolas. As Mudanças têm um carácter mais homorrítmico e com mensuração binária o que sugere uma parte contrastante relativamente à primeira. No Estribilho um pequeno motivo vai-se repetindo nas diferentes vozes, com uma sucessão ascendente em semínimas. Também a palavra “dios” surge sempre por um intervalo ascendente (excepto no baixo que parece ter função mais harmónica), quase sempre por 4ªP.

57

con - sa - gra - do en el al - tar.

tar, con - sa - gra - do en el al - tar.

tar, con - sa - gra - do en el al - tar.

tar, con - sa - gra - do en el al - tar.

Fig.16. Conclusão homorrítmica de C. Uma forma de criar interesse musical é precisamente a variação entre secções que usam estilo imitativo e homorrítmico.

É curioso notar que a temática sobre o *Corpus Christi* foi acompanhada de mudança de *finalis* e modo. A parte C é bastante superior em duração às partes A (que funciona como introdução) e B. Este facto leva a questionar se as partes A e B não poderiam ser repetidas. A aceitação deste como vilancico estará mais relacionada com o tema, o estilo, a mensuração ternária, a mistura de secções imitativas como homorrítmicas do que propriamente com a estrutura que levanta várias dúvidas.

Si puede el hombre (P-Cug, MM53, ff.130v-131)

“Si puede el hombre” representa mais um exemplo de vilancico para o *Corpus Christi*, observável na temática. Embora a transcrição da letra deste vilancico tenha levantado muitas dúvidas, a análise estrutural da parte musicada pareceu ser mais clara.

Efectivamente existe uma parte inicial em estilo imitativo com texto repetido separada de outra parte que contém quatro pares de versos que se sucedem sob a mesma música. Sugere pois que a parte inicial funcione como estribilho (introdução e responsão repetidos) e a segunda seja apresentada como estrofes que surgiriam entre os refrões. Surge no entanto uma questão em relação às estrofes: não há indicações sobre como se agrupariam os versos, se de dois a dois ou de quatro a quatro entre os estribilhos. Sugere-se que fosse feita com grupos de

quatro versos. Portanto uma macro estrutura deste vilancico resultaria em AbbA resultante de (ABA'B + c c+ ABA'B).

Si puede el hombre(P-Cug, MM53, ff.130v-131)		Forma poética	Forma musical	Forma poético-musical	Compassos	
Estribilho	Introdução	Si puede el hombre a dios comer	a	A	A	cc.1-22
	Responsão	Pues el quiere si puede ser.	a	B	B	
		Si puede el hombre a dios comer	a	A'	A'	cc.23-51
		Pues el quiere si puede ser.	a	B	B	
Coplas		En un compas an entrado voluntad i amor begnino,	b c	C	c	cc.52-58
		Por do su cuerpo divino En manjar se nos a dado.	c b	C	c	cc.52-58
		I daqui queda obligado Al ques christiano a crer,	b a	C	c	cc.52-58
		Que amar a dios humanado Pues el quiere si puede ser.	b a	C	c	cc.52-58

Quadro 13. Estrutura de “Si puede”.

Vicéns havia sugerido seis formas diferentes de apresentação de um vilancico: (1) introdução, estribilho e coplas, ou (2) estribilho e coplas ou (3) introdução, estribilho e recitativo ou (4) estribilho e recitativo ou (5) apenas recitativo e (6) apenas coplas³⁵⁴. “Si puede” parece ser o exemplo mais simples de canção com refrão e estrofes, correspondendo à segunda hipótese referida por Vicéns, como visto no segundo capítulo³⁵⁵. O vilancico apresenta-nos o Estribilho duas vezes, na primeira introduzido pelo *superius 1* em fá e depois pelo *bassus* em si bemol (c.23) com imitação das outras vozes para obter resposta idêntica à inicial (a partir do c.24).

É de referir a subida do si bemol no *superius 1* no c.22, que altera o modo do acorde antes da repetição desta primeira parte.

³⁵⁴ VICÉNS in BÈGUE, Alain (2007), p.231;

³⁵⁵ VICÉNS in BÈGUE, Alain (2007), p.231;

Se é certo que as canções transcritas são vilancicos então realmente este reveste-se de estruturas bastante variadas. No entanto em todas elas há características que nos levam a identificá-las como vilancicos. Na intenção de fazer uma análise comparativa dos vários vilancicos elaborou-se o seguinte quadro:

Peças	Nº de vozes	Finalis	Mensuração	Estrutura			Idioma	Estilo		Temática	Possível momento a ser executado
				Musical	Poética	Poético-musical		Musical	Poético-musical		
Pastorsico MM36 ff.20v - 21	6vv 3 vv	Fá	C3	Forma contínua	Só consta de 2 versos	Indeterminado	Castelhano	Imitativo com conclusão homorrítmica	Silábico	Nascimento de Jesus	Natal
Es nascido MM36 ff.65v - 67	4 vv	Fá	C3 e C	A } A B } C } D } B B } A } A B }	ab ab cdcc cef fe ab ab	A B C D E b c A' B' C	Castelhano	A – Imitativo com conclusões homorrítmicas B e C – homorrítmico D – Imitativo	Essencialmente silábico	Nascimento de Jesus	Natal
Ai mi dios MM36 ff.67v - 68	4 vv	Fá	C3 e C	A B B A	ABB cd dc ABB	A b b A	Castelhano	A – Imitativo B – essencialmente homorrítmico	Essencialmente silábico	Amor de Deus	Natal?
Oi se manda MM53 ff.127v-128	4 vv	Sol	C3	A B ? C	abab ba	A B C	Castelhano	Imitativo com conclusões homorrítmicas	Silábico	Comunhão	<i>Corpus Christi</i>
Si puede el hombre MM53 ff.130v - 131	4 vv	Fá	C3	A B B	aa bccb baba	A b b A	Castelhano	A – Imitativo B – homorrítmico	Silábico	Comunhão	<i>Corpus Christi</i>

Quadro 14. Análise comparativa dos vários vilancicos.

CONCLUSÕES

O vilancico religioso surgiu num contexto histórico, cultural e religioso europeu que parece ser propício ao aparecimento deste género. Ele foi-se delineando com determinadas características e estrutura algo plásticas, desenvolvendo-se com algumas diferenças de compositor para compositor, de vilancico para vilancico ao longo do tempo. Nos vilancicos de Pedro de Cristo (ou chasonetas como eram designados no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra) encontram-se algumas destas características: idioma, estilo silábico, temáticas, momentos de execução, presença de um refrão. Também cumpre algumas das características típicas no que se refere ao vilancico de finais do século XVI como o carácter acessível e dançante, as finalis em Fá e em Sol, a alternância entre partes homofónicas e contrapontísticas e ainda uma predominância de mensuração ternária.

É em relação à estrutura que se encontram mais divergências. Estas tanto surgem em relação aos vilancicos de Pedro de Cristo comparando-os com vilancicos de outros compositores contemporâneos como entre si. Por um lado “Pastorsico” revela um texto suficientemente curto para levantar a suspeita de constituir apenas o estribilho. Também “Es nascido” não parece seguir nenhuma das estruturas levantadas por diversos autores nomeadamente Pope (2001), Villanueva (2002) e Laird (1997). “Oi se manda apregonar” para além de não cumprir nenhuma das propostas dadas parece seguir uma forma contínua. Sugeriu-se a repetição do início, o que levaria este vilancico a aproximar-se um pouco mais das estruturas encontradas na época. Apenas “Ai mi dios” e “Si puede” são mais equiparáveis às estruturas observadas pelos autores acima nomeados, como sendo as mais convencionais no século XVI.

Na realidade procedendo-se ao estudo sistemático de vários vilancicos (para o presente trabalho foram analisados cerca de 170 transcrições), observa-se que as estruturas são altamente variáveis. Por isso os vilancicos aqui estudados não podem ser considerados discrepantes em relação aos contemporâneos, não seguindo as rígidas estruturas que por vezes pretendemos encontrar na música antiga.

PARTE II

Edição crítica e transcrições

Neste último capítulo encontra-se o trabalho relativo às transcrições o que inclui os critérios editoriais, o comentário crítico e as transcrições em si.

1.- Critérios editoriais

Procedeu-se à transcrição dos originais para notação actual. Assim, procurou-se o melhor compromisso possível entre uma transcrição passível de ser facilmente executável e o mais leal rigor em relação ao original. Assim, algumas transformações em relação à fonte surgiram: a clave e a mensuração. Reproduziu-se o *incipit* através de uma ou duas notas e eventuais pausas que as antecedam, mantiveram-se os bemóis.

CLAVES. G2 e C1 foram sempre transcritas para G2; C2 foi transcrita ou para G2 ou para G2 oitavada, consoante a tessitura da melodia; C3 foi sempre alterada para G2 oitavada, C4 por vezes foi substituída para G2 oitavada ou para F4, mais uma vez dependendo das notas escritas, mantendo-se ainda todos as F4 como no original.

MENSURAÇÃO, BARRAMENTO E OUTROS ASSUNTOS RÍTMICOS. Mantiveram-se os valores originais o que resultou numa passagem da mensuração C3 para o actual compasso 3/2 e de C para 4/2. Por vezes as últimas notas da peça não acabavam em simultâneo para todas as vozes, pelo que se transformou nestes casos específicos a duração das notas, uniformizando-as. Quando apenas uma das vozes tinha, no original, um sinal de suspensão, a mesma figura foi adicionada às outras vozes na transcrição, procedimento que se observará sem comentário.

LIGADURAS E COLORAÇÕES. Tal como convencionado, as ligaduras e colorações serão assinaladas respectivamente por parêntesis longos horizontais e pelas extremidades de parêntesis longos horizontais.

TONALIDADES. Os bemóis decorrentes junto à clave foram mantidos.

ACIDENTES. Os acidentes ocorrentes que no original surgiram acima e abaixo da nota foram transcritos imediatamente antes da nota respeitando a prática actual. Uma vez que o manuscrito não consta de barras de compasso, a actual regra sobre acidentes ocorrentes (que perdem o seu efeito se se mudar de compasso) não se aplica.

MUSICA FICTA. A música ficta é assinalada como convencional, com a alteração acima da pauta.

ABREVIATURAS, DESDOBRAMENTOS E RECONSTRUÇÃO DE TEXTO. Conforme convencional as abreviaturas serão desdobradas sem comentário mas com a sinalização do próprio texto em itálico. A única exceção para este desdobramento de abreviaturas que será acompanhado de explicação no Comentário Crítico será em “Si puede”, devido às várias dificuldades encontradas na transcrição do texto e que a podem comprometer. Também em itálico aparece o texto que não estava escrito no original, substituído por um sinal de repetição ou de imitação do que foi feito noutra voz. A reconstrução textual (como acontece integralmente na quarta voz de “Ai mi dios”) surge entre parêntesis rectos.

Em relação ao texto várias alterações em relação ao original se poderão observar sem aviso ou sinalização das mesmas - a colocação de maiúscula nos nomes próprios (como em “Zacharias” de “Es nascido”), a uniformização das palavras (como “ay” e “ai” de “Ai mi dios” e como “nacido” e “nascido” de “Es nascido”), o acrescento de vírgulas na repetição frásica (como na repetição de “sus christianos asentar” de “Oi se manda apregonar”) e de pontos na finalização frásica (como em “Pues el quiere si puede ser” de “Si puede”).

ALINHAMENTO TEXTO-MÚSICA. O alinhamento do texto com a música é feito sem comentário, mesmo nos casos em que facilmente se encontrariam outras soluções (como em “que sufrais frio e dolor” de “Ai mi dios”). Dado o carácter silábico do vilancico poucas vezes se encontraram sérias dúvidas sobre esta questão.

2.- Comentário crítico

Para cada uma das peças será transcrita a letra e possivelmente algum comentário específico que não tenha sido abrangido pela Edição Crítica.

Pastorsico (P-Cug, MM36, ff.20v.-21)

Pastorsico porque no vienes
Vien ques nascido el rei delos reis.

Es nascido (P-Cug, MM36, ff.65v-67)

Es nascido, es nascido.
Dinos quien?
El que Zacharias uido
Nasceria em Belém.
Las senhas del nino dios
Son presepe y stablo
Por enganhar al diablo
I redimiros a nos
Sancto dios
I nascio, i nascio ia
En nuestra pobreza.
Si por darnos su riqueza
I quanto nel cielo a.
Es nascido, es nascido.
Dinos quien?
El que Zacharias uido
Nasceria em Belém.

Em termos textuais a palavra “nascido” aparece sob a ortografia indicada mas também “nacido”. Procedeu-se à uniformização. Outras uniformizações e actualizações foram feitas conforme referido nos Critérios Editoriais. Assim, como em muitos outros aspectos da transcrição, esta poderá constituir apenas uma possibilidade do que seria feito, pelo que deve ser vista de forma cautelosa e não definitiva. Um exemplo é observável nos cc.140-141 em que a duração do dó na voz superior foi encurtada para uniformizar com a segunda e quarta

vozes. No que será o c.159 da terceira voz surge no manuscrito uma figura rítmica pouco perceptível, não se percebendo imediatamente se é uma mínima ou semínima. O aspecto é semelhante a uma mínima parcialmente pintada. Comparando com as outras vozes e atendendo às notas que se seguem, concluiu-se que há fortes possibilidades de ser uma mínima. Parece pois um engano de quem escreveu no manuscrito com tentativa de correcção por parte do mesmo.

Ai mi dios (P-Cug, MM36, ff.67v-68)

Ai mi dios que causa a sido
Que sufrais frio i dolor
Tudo lo haze el amor.
Ai mi señor que os veio
Nuestra sangre derramar
Esto solo es començar
A complir com el deseio.

A toda a voz inferior foi acrescentado texto tentando-se reproduzir o mesmo tipo de alinhamento das outras vozes. Na segunda vez que a primeira voz tem “que sufrais frio i dolor” surgiram dúvidas na colocação do texto, especificamente nas palavras “i dolor”. No entanto, observando-se a terceira voz existe um movimento melódico semelhante sobre a palavra “sido” tendo-se atribuído o mesmo critério para a distribuição das sílabas pelas notas, que estão neste caso em número superior. Assim, tanto num caso como no outro (“i dolor” e “sido”) a segunda sílaba entra no que foi transcrito como terceiro tempo do compasso.

Oi se manda apregonar (P-Cug, MM53, ff.127v-128)

Oi se manda apregonar
Hum conbite a qua nel suelo
Sus christianos asentar
Quel manjar es el pan bino del cielo
Consagrado en el altar.

Sendo uma peça de carácter silábico a articulação do texto com a música decorreu sem grandes questões. Por vezes houve alguma dificuldade na transcrição relativamente à duração do efeito dos acidentes ocorrentes. No entanto as notas que sofreram alteração não são repetidas de imediato, e surgindo mais tarde voltam a ser acompanhadas do respectivo bemol na maior parte dos casos.

Si puede el hombre (P-Cug, MM53, ff.130v-131)

Si puede el hombre a dios comer
Pues el quiere si puede ser.
En un compas an entrado
voluntad i amor begnino,
Por do su cuerpo divino
En manjar se nos a dado.
I daqui queda obligado
Al ques christiano a crer,
Que amar a dios humanado
Pues el quiere si puede ser.

O texto relativo a esta cançoneta é de difícil compreensão pelo tamanho e desenho da letra. Muitas palavras estão abreviadas no original e, uma vez que o texto levantou muitas dúvidas, tentar-se-á enumerar e reproduzir as abreviaturas com os respectivos desdobramentos e outras palavras que tenham suscitado incertezas.

Por ordem de aparecimento:

Hóbre – hombre

El quiere – que poderá ser interpretado como sendo uma única palavra observando-se o manuscrito: elquiere ou até mesmo alquiere;

Hú – hum;

Cópas – compas;

Volútd – voluntad;

Do – poderá significar “donde” o que implicaria que o texto ficaria “En un compas an entrado / voluntad i amor begnino,/Por do[onde] su cuerpo divino / En manjar se nos a dado”.

3.- Transcrições

Pastorsico por'q no vienes

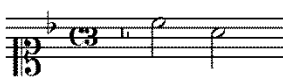
P-Cug, MM36, ff.20v.-21

Pedro de Cristo

[Superius 1]



[Superius 2]



[Altus]



[Tenor 1]



[Tenor 2]



[Bassus]



Pas - tor - si - co por - que no vie - nes,
 Pas - tor - si - co
 Pas - tor - si - co por - que no vie - nes,
 Pas - tor - si - co por - que no vie - nes,
 Pas - tor - si - co
 Pas - tor - si - co por - que no vie - nes,

5

[S1] por - que no vie - nes vien ques na - ci - do el rei de - los
 [S2] por - que no vie - nes vien ques na - ci - do el rei,
 [A] por - que no vie - nes vien ques na -
 [T1] por - que no vie - nes vien ques na - ci - do el rei de - los
 [T2] por - que no vie - nes vien ques na - ci - do el rei de - los
 [B] por - que no vie - nes vien ques na -

10

[S1] re - is, el rei de - los re - is, — vien ques na - ci - do

[S2] vien ques na - ci - do el rei de - los re - is, el

[A] ci - do el rei de - los re - is, el rei de - los re - is,

[T1] re - is, el rei de - los re - is,

[T2] re - is, vien ques na - ci - do el

[B] ci - do el rei de - los re - is, vien ques na - ci - do,

15

[S1] el rei de - los reis, vien ques na -

[S2] rei de - los re - is, vien ques na - ci - do el rei,

[A] vien ques na - ci - do el rei de - los

[T1] vien ques na - ci - do el rei de - los re - is, el rei de - los

[T2] rei de - los re - is, vien ques na -

[B] vien ques na - ci - do el rei de - los

20

[S1] ci - do el rei de - los re - is, el rei de - los re - is,

[S2] vien ques na - ci - do, vien ques na - ci - do *el*

[A] re - is, el rei de - los re - is

[T1] re - is, vien ques na - ci - do el rei de - los re - is,

[T2] ci - do, vien ques na - ci - do el rei de - los re - is

[B] re - is,

25

[S1] el rei de - los re - - is

[S2] rei de - los re - is, el rei de - los re is

[A] vien ques na - ci - do el rei de - los re is.

[T1] vien ques na - ci - do el rei de - los re - - is.

[T2] vien ques na - ci - do el rei de - los re - - is.

[B] vien ques na - ci - do el rei de - los re - - is.

Pastorsico por'q no vienes (3vv)

Pedro de Cristo

P-Cug, MM36, ff.20v.-21

[Superius 1]

[Superius 2]

[Tenor]

Pas - tor - si - co por - que no

Pas - tor - si - co por - que no vie - nes,

Pas - tor - si - co por - que no

5

vie - nes, vien ques na - ci - do el rei de - los re - is, el rei de - los

por - que no vie - nes vien ques na - ci - do el rei de - los

vie - nes vien ques na - ci - do el rei de - los re - is, vien ques na -

11

re - is vien ques na - ci - do el rei de - los

re - is vien ques na - ci - do el rei de - los

ci - do el rei de - los re - is, vien ques na -

15

re - is, el rei de - los re - is.

re - is, el rei de - los re - is.

ci - do el rei de - los re - is.

Es nacido

P-Cug, MM36, ff.65-67

Pedro de Cristo

[Superius 1]

[Superius 2]

[Altus]

[Tenor]

Es nas - ci - do, es nas - ci - do.

5

Di - nos *quien?* El *que* Za - cha - ri - as ui - do,

Di - nos *quien?* El *que*

Di - nos *quien?*

Di - nos *quien?*

12

el *que* Za - cha -

Za - cha - ri - as ui - do, el *que*

El *que* Za - cha - ri - as ui - do,

El *que* Za - cha - ri - as ui - do,

18

ri - as ui - - - do, el que Za - cha - ri - as

Za - cha - ri - as ui - - do,

el que Za - cha - ri - as ui - do,

el que Za - cha - ri - as ui - do, el que Za - cha - ri - as

25

ui - do, el que

el que Za - cha - ri - as ui - do,

el que Za - cha - ri - as ui - - -

Za - cha - ri - as ui - - do, el que

31

Za - cha - ri - as ui - - - do

el que Za - cha - ri - as ui - do

do, el que Za - cha - ri - as ui - do nas - ce -

ui - do, el que Za - cha - ri - as ui - do nas - ce -

37

nas - ce - ri - a em Be - lem, _____

nas - ce - ri - a em Be - lem,

ri - a em Be - lem, _____ nas - ce -

ri - a em Be - lem, _____ nas - ce - ri - a

43

nas - ce - ri - a em Be - lem, _____

nas - ce - ri - a em Be - lem, nas - ce -

ri - a em Be - lem, _____ em Belem, _____

em Be - lem, _____ nas - ce - ri - a

49

nas - ce - ri - a em Be - lem, _____

ri - a em Be - lem, nas - ce - ri - a em Be -

nas - ce - ri - a em Be - lem, nas - ce - ri - a

em Be - lem _____ nas - ce -

55

nas - ce - ri - a em Be lem.
 lem, em Be - lem.
 em Be - lem, em Be - lem.
 ri - a em Be - lem.

59 **C**

Las se - nhas del ni-no dios son pre-se - pe y sta - blo
 Las se - nhas del ni-no dios son pre-se - pe i sta - blo
 Las se - nhas del ni-no dios son pre-se - pe i sta - blo por en-ga-nhar
 Las se - nhas del ni-no dios son pre-se - pe i sta - blo por

63

por en - ga-nhar al di - a - blo, por en - ga-nhar
 por en - ga-nhar al di - a - blo, por
 al di - a - blo, por en - ga-nhar al di - a - blo, por en - ga -
 en - ga-nhar al di - a - blo, por en - ga-nhar al di - a -

66

al di - a - - - blo i re - di - mi - ros a nos
 en - ga - nhar al di - a - blo i re - di - mi - ros a nos
 nhar al di - a - blo i re - di - mi - ros a nos
 blo, al di - a - blo i re - di - mi - ros a nos

69 C 3

san - cto dios i nas - cio, i nas -
 san - cto dios i nas - cio, i nas -
 san - cto dios i nas - cio, i nas -
 san - cto dios i nas - cio, i nas -

73

cio ia en nues - tra po - bre - za.
 cio ia en nues - tra po - bre - za.
 cio ia en nues - tra po - bre - za.
 cio ia en nues - tra po - bre - za.

77

Si por dar - nos su ri - que - za,

Si por dar - nos

Si por

83

si por dar - nos su ri - que -

su ri - que - za, si por dar - nos su ri -

dar - nos su ri - que - za, si por dar - nos

Si por dar - nos su ri - que - za, si por dar - nos

90

za, si por dar - nos su ri - que - za,

que - za, si por

su ri - que - za,

su ri - que - za, si por dar - nos su ri - que -

96

si por
dar - nos su ri - que - za,
si por dar - nos su ri - que - - -
za, si por dar - nos su ri -

101

dar - nos su ri - que - za
si por dar - nos su ri - que - - za
za, si por dar - nos su ri - que - za
que - za, si por dar - nos su ri - que - za

106

i quan - to nel cie - lo a,
i quan - to nel cie - lo a,
i quan - to nel cie - lo a, i quan - to
i quan - to nel cie - lo a, i quan - to nel cie - lo

114

i quan - to nel cie - lo a, _____ i quan - to
 i quan - to nel cie - lo a, i quan - to nel cie - lo a,
 nel cie - lo a, _____ nel cie - lo a, i quan - to nel cie - lo
 a, _____ y quan - to nel cie - lo a, _____

122

nel cie - lo a, _____ i quan - to nel cie - lo a.
 i quan - to nel cie - lo [a], i quan - to nel cie - lo a.
 a i quan - to nel cie - lo [a] nel cie - lo a.
 _____ i quan - to nel cie - lo a.

129

Es na - ci - do, es na - ci - do, es na - ci - do, es na -
 Es na - ci - do, es na - ci - do.
 Es na - ci - do, es na - ci - do.
 Es na - ci - do, es na - ci - do, es na - ci - do, es na - ci - do.

138

ei - do. Di - nos quien?
 Di - nos quien? El que Za - cha -
 Di - nos quien? El que Za - cha ri - as ui - -
 Di - nos quien? El que Za - cha - ri - as ui -

146

El que Za - cha - ri - as ui - do, el que Za - zha -
 ri - as ui - do, el que Za - zha - ri - as
 do, el que Za - cha - ri - as ui - do, el que
 - do, el que Za - cha - ri - as ui - do, el que

154

ri - as ui - do nas - ce - ri - a
 ui - do nas - ce - ri - a em Be - lem,
 Za - cha - ri - as ui - do nas - ce - ri - a em Be - lem,
 Za - cha - ri - as ui - do nas - ce - ri - a em Be - lem,

162

em Be - lem, nas - ce - ri - a

nas - ce - ri - a em Be -

nas - ce - ri - a em Be - lem,

nas - ce - ri - a em Be - lem,

168

em Be - lem, nas - ce - ri - a em Be - lem, nas - ce -

lem, nas - ce - ri - a em Be -

em Be - lem, nas - ce - ri - a em Be - lem,

nas - ce - ri - a em Be - lem,

174

ri - a em Be - lem, em Be - lem.

lem, nas - ce - ri - a em Be - lem.

nas - ce - ri - a em Be - lem.

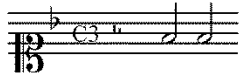
nas - ce - ri - a em Be - lem.

Ai mi dios

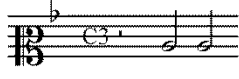
P-Cug, MM36, ff.67v.-68

Pedro de Cristo

[Superius]



[Altus]



[Tenor]



[Bassus]



Ai mi dios que cau - sa a si - do a si - do, [Ai mi dios que cau -

7

do, ai mi dios que cau - sa a si - do do, ai mi dios que cau - sa a si - do ai mi dios que cau - sa a si - do sa, ai mi dios, ai mi dios que

13

que su frais frio i do - lor, tu - do lo ha - ze el a - que su frais frio i do - lor tu - do que su frais frio i do - lor tu - do lo ha - causa a si - do que su - frais frio i do - lor

20

mor, tu - do lo ha - ze el a - mor, tu - do lo ha -
 lo ha - ze el a - mor, tu - do lo ha - ze el a - mor, tu - do lo ha -
 ze el a - mor, tu - do lo ha - ze el a - mor, tu - do lo ha -
 tu - do lo ha - ze, tu do el a - mor,

27

ze el a - mor, tu do lo ha - ze el a - mor, tu - do lo ha -
 - ze el a - mor, tu - do lo ha - ze el a - mor, tu - do
 ze el a - mor, tu - do lo ha - ze el a - mor, tu - do
 tu - do lol ha - ze el a - mor, tu - do lo ha - ze,

34

ze el a - mor, tu - do lo ha - ze el a - mor.
 lo ha - ze el a - mor, tu do lo haze el a - mor.
 lo ha - ze el a - mor, tu - do lo ha - ze el a - mor.
 ha - ze el a - mor, ha - ze el a - mor.]

41 **C**

Ai mi se - ñor que os ve - - - io
Es - to so - lo es co - men - - - çar

Ai mi se - ñor que os ve - io
Es - to so - lo es co - men - çar

Ai mi se - ñor que os ve - io
Es - to so - lo es co - men - çar

48

nues - tra san - gre der - ra - mar
a - com - plir con el de - sé - io.

nues tra - san - gre der - ra - mar
a com - plir con el de - se - io

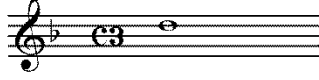
nues tra - san - gre der - ra - mar
a com - plir con el de - se - io

Oi se manda apregonar

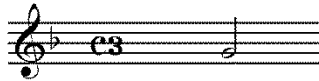
P-Cug, MM53, ff.127v.-128

Pedro de Cristo

[Superius 1]



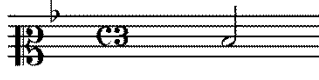
[Superius 2]



[Altus]



[Tenor]



Oi se man - da a - pre - go - nar

5

hum con - bi - te a qua nel sue - lo

Sus chris - tia - nos a - sen -

Sus chris - tia - nos

11

sus chris - tia - nos a - sen - tar, sus chris - tia - nos

tar, sus chris - tia - nos a - sen -

Sus chris - tia - nos a - sen - tar, sus chris -

a - sen - tar, sus chris - tia - nos a - sen - tar

17

a - sen - tar, a - sen - tar quel man - jar es el pan bi -
 tar quel man - jar es el pan bi - no del cie - lo, [pan bi -
 tía - nos a - sen - tar quel man - jar es el pan bi -
 quel man - jar es el pan bi - no del cie - lo, [el pan bi -

23

no del cie - lo, es el
 no del cie - lo], es el pan bi - no del
 no del cie - lo, es el pan bi - no del
 no del cie - lo], es el pan bi - no del cie - lo,

29

pan bi - no del cie - lo, es el pan bi -
 cie - lo, es el pan bi - no del
 cie - lo, es el pan bi - no del cie - lo
 es el pan bi - no del cie - lo, es el

35

no del cie - lo, es el pan bi - no del
 cie - lo, es el pan bi - no del cie - lo, el pan bi -
 es el pan bi - no del cie - lo, es el
 pan bi - no del cie - lo, es el pan bi - no del cie -

41

cie - lo, es el pan bi - no del cie - - lo con - sa -
 no del cie - lo con - sa - gra - do en el al - tar,
 pan bi - no del cie - lo con - sa - gra -
 lo con - sa - gra - do en el al - - tar,

47

gra - do en el al - tar, en el al - tar, con - sa -
 do en el al - tar, con - sa - gra - do en el al -
 con - sa - gra - do en el al -

53

gra - do en el al - tar,

con - sa - gra - do en el a -

tar, con - sa - gra - do en el al -

tar, con - sa - gra - do en el al -

57

con - sa - gra - do en el al - tar.

tar, con - sa - gra - do en el al - tar.

tar, con - sa - gra - do en el al - tar.

tar, con - sa - gra - do en el al - tar.

Si puede el hombre

P-Cug, MM53, ff.130v.-131

Pedro de Cristo

Superius 1

Superius 2

Altus

bassus

Si pue - de el hom - bre a

3

dios co - mer pues el quie - - - - - re

Pues el qui - re,

Pues el quie -

10

si pue - de ser, pues el quie -

Pues el quie - - re si pue - de

si pue - de ser, pues el quie - re si pue - de

re si pue - de ser,

16

re, pues el qui - re si pue - de ser.
 ser, pues el quie - - re si pue - de ser.
 ser, pues el quie - - re si pue - de ser.
 pues el quie - - re si pue - de ser.

23

Si pue - de el hom - bre a dios co - mer
 Si pue - ed el hom - bre a
 Si pue - de el hom - bre a dios co - mer, a dios co - mer,

29

Si pue - de el hom - bre a dios co - mer pues el
 si pue - de el hom - bre a dios co - mer
 dios co - mer, si pue - de el hom - bre a dios co - mer
 si pue - de el hom - bre a dios co - mer

35

quie - re si pue - de ser [pues el quie -
 pues el
 pues el quie - - re si pue - de ser,
 pues el quie - re si pue - de

41

 re si pue - - de ser],
 quie - - re si pue - de ser, *pues el*
 pues el quie - re si pue - de ser, *pues el*
 ser, *pues el*

46

 pues el quie - re si pue - de ser.
 quie - - re si pue - - de ser.
 quie - - re si pue - de ser.
 quie - - re si pue - - - de ser.

52

En *hun com - pas an en - tra - do*
 Por *do su cuer - po di - vi - no*
 I *da - qui que - da_o - bli - ga - do*
 Que_a - mar a di - os hu - ma - na

En *hun com - pas an en - tra - do*
 Por *do su cuer - po di - vi - no*
 I *da - qui que - da_o - bli - ga - do*
 Que_a - mar a di - os hu - ma - na

En *hun com - pas an en - tra - do*
 Por *do su cuer - po di - vi - no*
 I *da - qui que - da_o - bli - ga - do*
 Que_a - mar a di - os hu - ma - na

En *hun com - pas an en - tra - do*
 Por *do su cuer - po di - vi - no*
 I *da - qui que - da_o - bli - ga - do*
 Que_a - mar a di - os hu - ma - na

55

vo - lun - tad i a - mor be - gni - no,
 en man - jar se nos a da - do.
 al ques chris - ti - a - no a crer, _____
 pues el quie - re si pue - de ser. _____

vo - lun - tad i a - mor be - gni - no,
 en man - jar se nos a da - do.
 al ques chris - ti - a - no a crer, _____
 pues el quie - re si pue - de ser. _____

vo - lun - tad i a - mor be - gni - no,
 en man - jar se nos a da - do.
 al ques chris - ti - a - no a crer, _____
 pues el quie - re si pue - de ser. _____

vo - lun - tad i a - mor be - gni - no,
 en man - jar se nos a da - do.
 al ques chris - ti - a - no a crer, _____
 pues el quie - re si pue - de ser. _____

Anexo I – Digitalizações dos vilancicos trabalhados

Pastorsico, P-Cug MM36, ff.21v.-22.

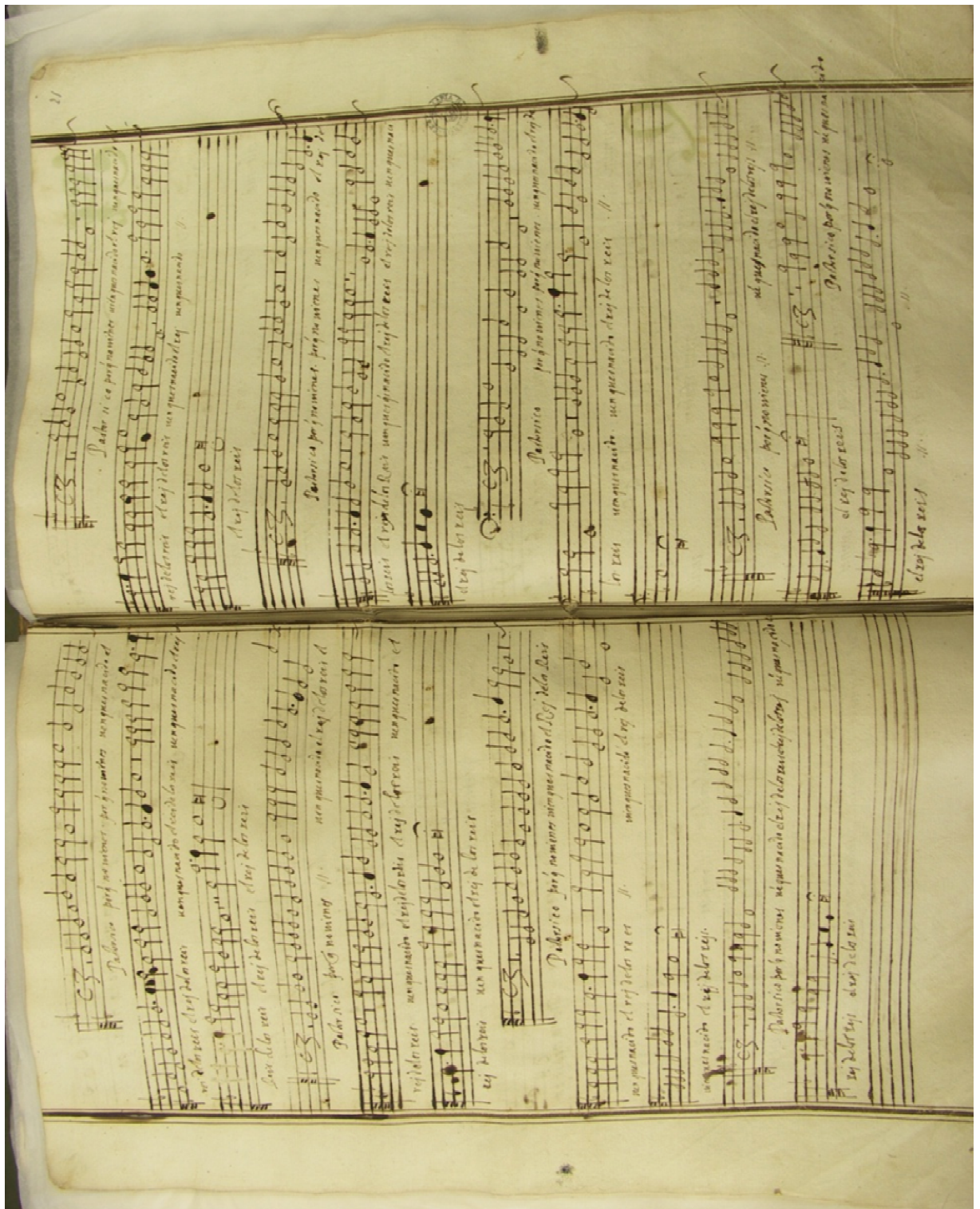


Fig.17. Pastorsico, MM36, ff.21v.-22.

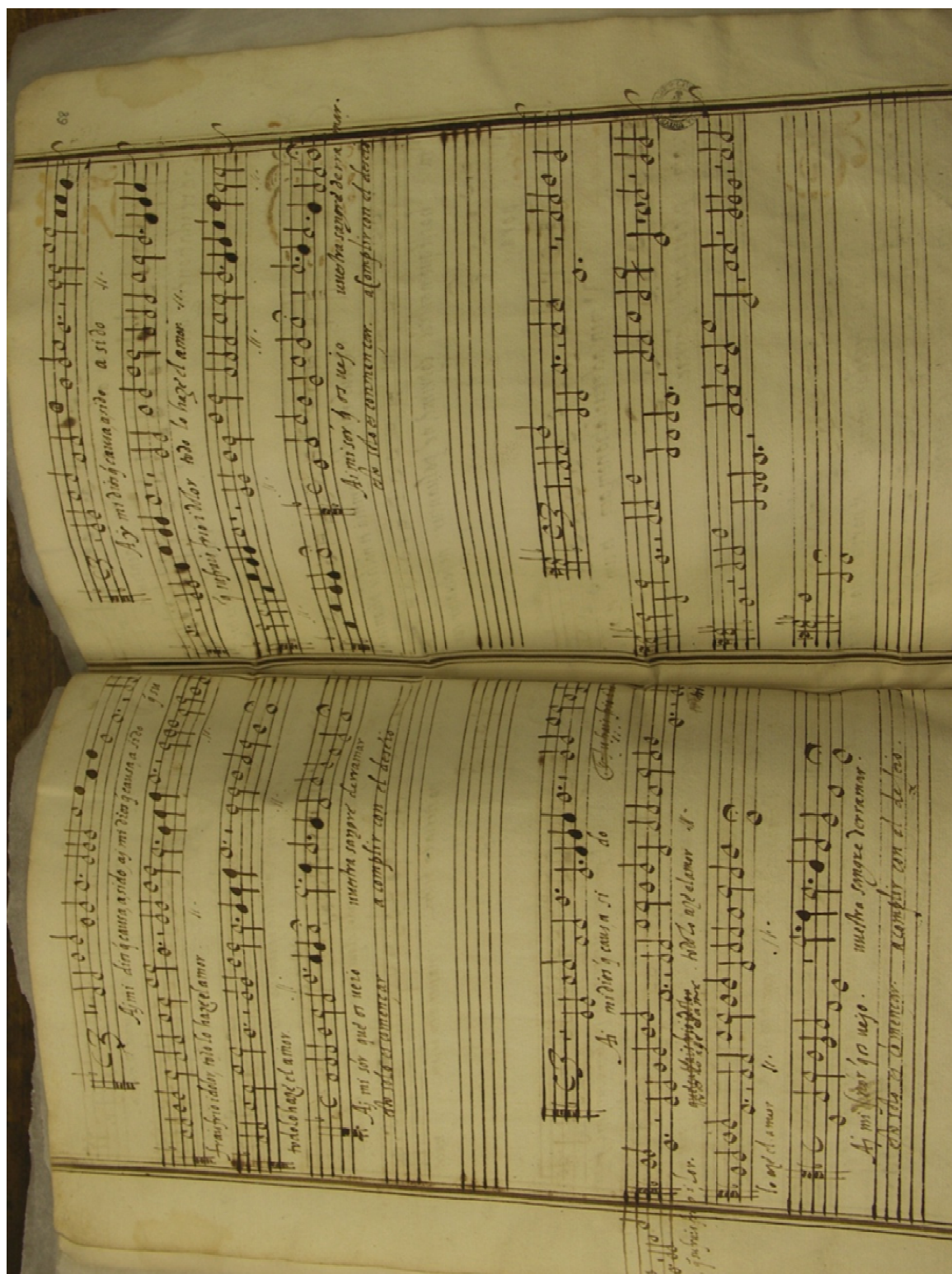


Fig.20. Ai mi Dios, MM36, ff.67v.-68.

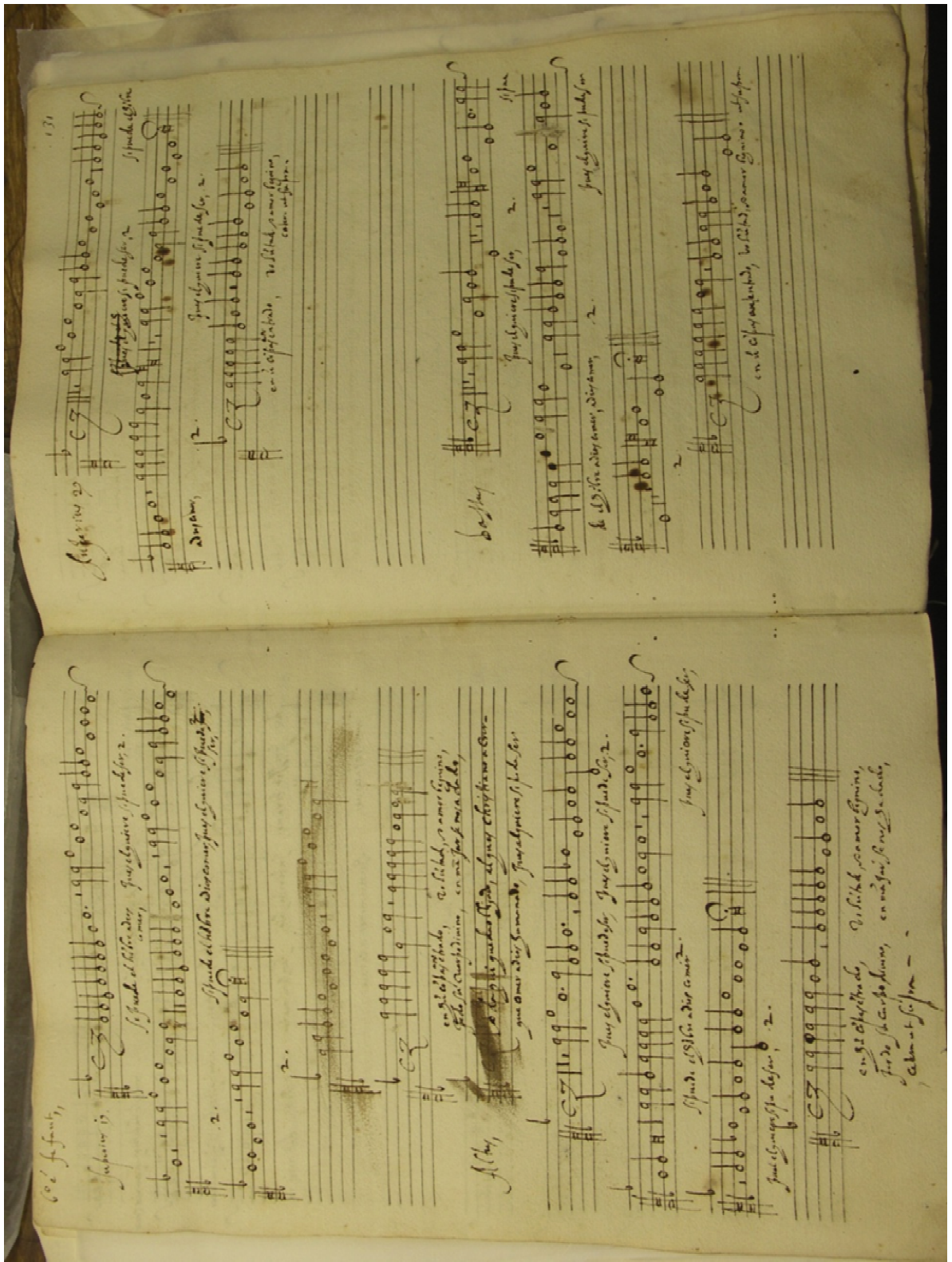


Fig.22. Si puede, ff.130v.-131.

Anexo II – Listagem das peças inseridas no MM36 e no MM53

MM36				
Nº	Fólios	Incipit	Compositor	Notas/ Concordâncias
1	1	[Venite adoremus?]		Sem texto
2	1v.-3	DIxit dominus		
3	3v.-5	COntitebor tibi domine	[Pedro de Cristo]	MM8,67v-70; MM18, 9v.11
4	5v-7	BEatus vir		
5	7v.-9	LAudate nomen [Laudate pueri]		
6	9v.-10	Regina celi lectare		
7	10v-12	LEtatus sum		
8	12v.-13	[B]Enedicamus domino		
9	12v.-13	[B]Enedicamus domino		
10	13v.-16	DOmus iacob [In exitu Israel]		
11	16v.-17	In ferventis olei		
12	16v.-17	O lux beata trinitas		MM18, 115v.-116
13	17v.-20	[K]yrie; SAnctus; AGnus dei		
14	19v.-20	De profundis		MI 21, Ms addition
15	20v.-21	Pastorsico porque no vienes		
16	20v.-21	Pastorsico porque no vienes		
17	21v.-23	ANima meã [Magnificat]		
18	23v.-24	[H]odie nobis de cœlo		
19	24v.-25	O magnum misterium		
20	25v.-26	Beata dei genitrix		
21	26v.-27	Incipiunt lamentationes		
22	27v.-28	Alleluja		
23	27v.-28	Amen; et cum spiritu tuo		
24	28v.-29	[P]annis quem ego dabo		
25	29v.-30	In manus tuas		
26	30v.-31	AVE Regina celorum		
27	31v.-32	O Sacrum concicium		MM33, 9v.10; MM53, 23v.24
28	32v.-33	O Sacramentum pietatis		MM33, 22v.23; MM53, 26v.27
29	33v.-34	[P]annis quem ego dabo		
30	34v.-35	DIcebat Jesus turbis	[Carreira]	OpBP 40, 156v-157; OpBP 76-79, pp.80-81
31	35v.-36	IN monti oliveti		
32	36v.-37	TRistis est anima meã		
33	37v.-38	IUdas mercator		

34	38v.-39	UNa hora non potuistis		
35	39v.-40	VELum templi scissum est		
36	40v.-41	TEnebre facte sunt		MM8, 102v.103
37	41v.-42	JEsum tradidit impius		
38	42v.-44	<i>ALma redemptoris mater</i>		
39	44v.45	Alleluia		
40	44v.-45	Alleluia. Tue s petrus		
41	45v.-49	[A]Nima mea [Magnificat]		
42	49v.-50	[G]Loria patri		
43	50v.-54	AVe maris stela		
44	54v.-55	SAnctissimi quinque martires		
45	55v.-56	Queramus cum pastoribus		
46	56v.-57	Donec ponam [Dixit Dominus]	D.Pedro	MM33, 57v.-59; MM 53, 55v.-56
47	57v.-58	REgina cœli letare		MM53, 32v.33
48	58v.-60	QUi pascis inter lilia [Jesu corona virginum]		
49	60v.-61	BEate martir		
50	61v.-62	Alleluia		
51	62v.-63	[H]odie nobis de cœlo		
52	63v.-64	[O] Magnum misterium		
53	64v.-65	[B]Eata víscera Marie		
54	65v.-67	ES nascido		
55	67v.-68	Ay mi dios		
56	68v.-69	LUmen ad revelationem		
57	68v.-69	[P]Rocul recedent somnia [Te lucis ante terminum]		
58	69v.-70	CRistus natus est nobis		
59	69v.	Christus natus est nobis		Apenas uma parte
60	70v.-71	Alleluia	[Manuel Mendes]	Arouca, Museu Regional, Ms s.s., 58v.-59; OpBP 76-79, p.15; PueblaC 13, 122v.-123
61	71v.	[Miserere mei deus]		Quase sem texto
62	71v.	Miserere mei deus		Parte sem texto

MM53					
Nº	Fólios	Incipit	Vozes	Compositor	Notas/ Concordâncias
1	1		4		Sem texto
2	1v.-2	et salutare tuum [responses]	4		MM33, 37v.-38
3	2v.-3	[B]Aptista contremuit	4	D. petrus	
4	3v.-4	Virgo prudentissima	4	D. petrus C.S.†	
5	4v.-5	postquam consumati sunt	4	D. petrus C.S.†	MM33, 4v.-5
6	5v.-6	In ferventis olei	4	D. petrus C.S.†	
7	6v.-7	[O] Quam gloriosum	4	D. petrus C.S.†	MM33, 48v.-48[A]
8	7v.-9	[L]Achryman[n]s sitivit	4	D. petrus C.S.†	MM33, 34v.-36
9	9v.-10	[E]legit te dominus	4	D. petrus C.S.†	MM33, 48[A]v.-48[B]
10	10v.-11	[S]Tabat Mater	4	D. petrus C.S.†	MM33, 6v.-7
11	11v.-12	[M]Iserere mei domine	4		MM33, 23v.-24
12	12v.-13	[O] Crux verenabilis	4	D. petrus C.S.†	MM33, 31v.-32
13	13v.-14	[E]go sum panis vivus	4	D. petrus C.S.†	MM33, 43v.44
14	14v.-16	Valde honorandus est	4	D. petrus C.S.†	
15	16v.-17	Alleluia	4	D. p(etrus) C.S.C(rucis)	
16	17v.-18	Levita Laurentius	4		MM33, 42v.-43
17	18v.-19	Consurgit tumulo	4		MM33, 44v.-45
18	19v.-20	dum complerentur	4	[Pedro de Cristo]	MM33, 3v.-4
19	20v.-21	stella ista	4		MM33, 5v.-6
20	21v.-22	Angelus domini	4		MM33, 7v.-8
21	22v.-23	hodie complete sunt	4		MM33, 8v.-9
22	23v.-24	o sacrum convivium	4		MM33, 9v.-10; MM36, 31v.32
23	24v.-25	panis iste verus est	4		MM33, 10v.-11
24	25v.-26	o sacrum convivium	4		MM33,12v.-13
25	26v.-27	o sacramentum pietatis	4		MM33, 22v.-3; MM36,32v.-33
26	27v.-28	magnum hereditatis misterium	4		MM33, 13v.-14
27	28v.-29	mulier que erat	4	D. p(etrus)	MM33, 19v.-20
28	29v.-30	Virgo prudentissima	4		MM33, 15v.-16
29	30v.-31	Surrexit dominus	5	Anto[nio] Carreira	
30	31v.-32	O sacrum convivium	4	D. petrus C.s.†	
31	32v.-33	regina cœli lectare	4		MM36, 57v.-58
32	33v.-34	Vita dulcedo [Regina regina]	4		MM33, 33, 90v.+100- 101
33	34v.-35	Alleluia	3	D. blasius (Brás)	MM44, 194v.-195
34	35v.-36	Alma redemptoris mater	4	Aires Fernandes	MM44,87v.-89;

					MM217 Ai, 3v (bassus)
35	36v.-37	Alleluya, venite ad me	4	Dalvym	MM44, 196v.-197
36	37v.-39	Anima meã [Magnificat]	4	D.p(etrus)	
37	39v.-42	te deum laudamus	4		MM44, 198v.-201
38	42v.-43v	Salve ge[r]ma confessorum	4	D.bras	
39	43v.-44	Allelluya	3	D.blasius (Brás) C.S.†	MM44, 193v.-194
40	44v.-45	o admirabile comercium	4	[Illario]	MM12, 196v.-197; MM32, 27v.-28; MM48, 36v.-37; Barc, ciiii v.-cv; BloomL 4, 21-22; BloomL 8, 16v.- 18; Taraz, cclxxiii v.- cclxxv
41	45v.-46	exultemus et lætemur	4	D. francisco C.S.†	
42	46v.-47	postquam consumati sunt	4	D. benedicus (Bento)	MM32, (8)v.-1
43	47v.-48	dixit dominus	4	D. p(etrus) C.s.†	MM33, 49v.-51
44	48v	Et in terra [Gloria in excelsis]	1		chant
45	49v.-51	In concilio [Confitebor tibi]	4	D. petrus Canonicus. S.†	MM33, 61v.-63
46	50v.-51	Allelluia	3		MM44, 195v.-196
47	51v.-53	beatus vir	4		MM33, 63v.-65
48	53v.-55	Laudate pueri	4		MM33, 65v.-67
49	54v.-55	Allelluia	3	D. blasius (Brás)	MM44, 192v.-193
50	55v.-56	donec ponam [Dixit Dominus]	4	[Pedro de Cristo]	MM33, 57v.-59; MM36, 56v.-57
51	56v.-57	Dum transisset sabbatum	4		
52	57v.-58	Respice domine	4		
53	58v.-59	dimi[a] sunt ei	4		
54	60v.-61	quem vidistis pastores	4	D. petrus C.S.†	
55	61v.-65	Domine probasti me	4	D. petrus Canonicus. S.†	
56	65v.-66	Ad dominum cum tribularer	4		
57	66v.-67	levavi oculos meos	4		
58	67v.-69	Lætatus sum	4		
59	68v.-71	Intende voci meã [Domine clamavi ad te]	4		
60	70v.-71	Allelluya	4	D. blasius (Brás)	MM44, 191v.-192

61	71v.-72	benedicamus domino	4		MM33, 126v.-[127]
62	71v.-72	benedicamus domino	4		MM33, 126v.-[127]
63	72v.-73	benedicamus domino	5		MM33, 125v.-126
64	73v.-74	benedicamus domino	4		MM33, 124v.-125
65	73v.-74	benedicamus domino	4		MM33, 124v.-125
66	74v.-76	dixit dominus	4	[Pedro de Cristo]	MM8, 66v.-68; MM18, 7v.-9; MM33, 59v-61
67	76v.-79	te æternum [Te Deum]	4	D. p(etrus) C.S.†	
68	78v.-79	Alleluya	3	D. p(etrus) C.S.†	
69	79v.-85	[I]ncipit lamentatio	4	Dommus Petrus C.S.†	
70	85v.-89	Incipit lamentatio	4	D. p(etrus) C.S.Crucis	
71	89v.+91v.+ 92v.+93v.+ 94v.	Ladainha da pascha	1		chant
72	95v.-96v.	patrem omnipotentem [Credo]	1/4		et incarnatum=no.83=M M44, 106v.-107; the resto f this item is chant
73	98v.-99	filia Ierusalem	4	D. p(etrus) C.S.†	
74	99v.101	Mihi autem nimis	4		
75	101v.-102	Asperges me	4	Aires fernades	MM44, 169v.,171; MM217Aii, 1 (bassus)
76	102v.-103	Domine hysopo [Asperges me]	4		MM44, 171v.-172; OpBP 40, 1v.-3
77	103v.-104	vidi aquam	4	morales	MM44, 172v.-4
78	104v.-106	gaudeamus omnes	4	D. p(etrus) C.S.†	
79	106v.-108	baetus vir	4		
80	108v.-109	fidelis servus	4		
81	108v.-109	erant autem ibi	4		
82	109v.-110	simelabo eum	4	D p(etrus)	
83	109v.-110	et incarnatus est	4		= no.72; MM44, 106v.-107
84	110v.-115	Jessum Nazarenum	4	D. petrus C.S.†	
85	115v.-117	passio domini nostri	3	D. petrus C.S.†	
86	117v.-120	passio dominus [sic] Jessu christi secundum Lucam	3		
87	121v.-124	passio dominus nostri Jessu	3		

		christi secundum Joanem			
88	123v.	te deum	3	Antonio Carreira	incomplete
89	124v.-125	heu, heu domine	4		
90	125v.-127	passio dominus nostri Jessu christi secundum Joanem	3		
91	127v.-128	[H]oi se manda a pregonar	4	D.P.Pedro [de Cristo]	
92	128v.-130	Fatalis olim	4	[Pedro de Cristo?]	
93	130v.-131	Si puede el hombre	4	[Pedro de Cristo?]	
94	131v.-132	[O] bone Jesu	4	[Anchieta/ Compère/ Peñalosa/ Ribera]	MM12, 190v.-191; MM32, 17v.-18; MM48, 36-36v.; Barc, cxxxv v.-cxxxvi; BarcOC 5, 69; BloomL 8, 26v.-27, 58v.-59, JacSE 7, pp.66-68; Lisbon, 14v.-16; SegC s.s., 100v.-101; Taraz, cclxxiii v.-cclxxiiii; 1519 ²
95	132v.-133	[D]omine Jesu christi	4		
96	132v.-133	Jesu redemptor	4	A(ires) F(ernadez)	MM217 Aii, 2v. (bassus)
97	133v.	Jessu redemptor	4	D.p(etrus) (erased)	
98	133v.		3	D.P(etrus)	textless
99	133v.	[Jesu redemptor]	4	Aires fernades	textless; MM217 Aii, 2v.-3 (bassus)
100	[134v.]		4	D. francisco	textless
101	[134v.]	Jesu redemptor	4	Antonio carreira	

BIBLIOGRAFIA:

ALEGRIA, José Augusto (1985) – “António Marques Lésbio (1639-1709), Vilancicos e Tonos”, *Portugaliae Musica*, série A, XLVI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian;

ÁLVAREZ, Joaquín Villalba (2009) – “La historiografía latina en el Renacimiento”, SOARES, Nair de Nazaré, MOREDA, Santiago López (coord.), *Génesis e Consolidação da Ideia de Europa, vol.IV, Idade Média e Renascimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp-83-103;

AYRES DE CAMPOS, João Corrêa (1888) – “Cartas dos Reis e dos Infantes”, *O Instituto, Revista Científica e Literária*, vol.36, Coimbra: Coimbra Editora Lta., pp.365-371, 438-448, 502-508, 579-586, 652-656, 725-731, 786-791; disponível em https://bdigital.sib.uc.pt/institutocoimbra/UCBG-A-24-37a41_v036/globalItems.html.

AYRES DE CAMPOS, João Corrêa (1889) – “Cartas dos Reis e dos Infantes”, *O Instituto, Revista Científica e Literária*, vol.37, Coimbra: Coimbra Editora Lta.; pp.47- 52, 122-127 disponível em https://bdigital.sib.uc.pt/institutocoimbra/UCBG-A-24-37a41_v037/globalItems.html

BÈGUE, Alain (2007) – “A literary and typological study of the late 17th-century vilancico”, KNIGHTON, Tess, TORRENTE, Álvaro (eds.) – *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, pp.231-282;

BETHENCOURT, Francisco (1997), “Os equilíbrios sociais do poder. A Igreja”, MAGALHÃES, Joaquim Romero (coord.), “No alvorecer da Modernidade”, vol.3, MATTOSO, José, *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, pp. 139-140;

BESSA, Rui (2001) – “O vilancico: um género musical de Santa Cruz de Coimbra”. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras;

BRANDÃO, Mário (1937) – “Cartas de Frei Brás de Braga para os priores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”, *Revista da Universidade de Coimbra*, vol.XIII. Coimbra: Coimbra Imprensa Académica;

BRIQUET, Charles-Moïse (1923) – *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 vols., Leipzig, Karl W.Hiersemann;

BRITO, Manuel Carlos de (1983) – “Vilancicos do século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”, *Portugaliae Musica*, nº43. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian;

BRITO, Manuel Carlos de (1989) – *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa;

BRITO, Manuel Carlos de (1990) – “Renascença, maneirismo, barroco: O problema da periodização histórica na música portuguesa dos séculos XVI e XVII”, CASARES, Emilio e VILLANUEVA, Carlos (coord.), *De musica hispana et aliis*, separata do vol.I. Santiago de Compostela, pp.539-554;

BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luísa (1992) – *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta;

BUESCU, Ana Isabel (2000) – *Memória e Poder, Ensaios de História Cultural (sec.XV-XVIII)*. Lisboa: Edições Cosmos;

CURTO, Diogo Ramada (1997) – “Sociedade e Cultura. Língua e memória”, MAGALHÃES, Joaquim Romero (coord.), “No alvorecer da Modernidade”, vol.3, MATTOSO, José, *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, pp.319-332;

DODERER, Gerard (2007-2008) – “Manifestações primordiais do Barroco Musical em Portugal”, *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII, pp.83-92;

DULEMEAU, Jean (1983) – *A civilização do Renascimento*, vol.I. Lisboa: Editorial Estampa;

DUMONT, Geoges-H (1964) – *Histoire universelle, Les grandes découvertes et les réformes*, vol.6. Stockholm: Edition Gérard & C°;

FENLON, Iain (1989) – “Music and society”, FENLON, Iain (ed.), *The Renaissance: from the 1470s to the end of the 16th century*. London: MacMillan, pp.1-62;

FERGUSON, Wallace, (1992) - “The interpretation of Renaissance”, KRISTELLER, Paul Oskar, WIENER, Phillip P. (eds), *Renaissance Essays*. New York: University of Rochester Press, (pp.61-73);

FERREIRA, Manuel Pedro (1989) – *O Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas: Edição facsimilada, com Estudo Introdutório de Manuel Pedro Ferreira*. Lisboa: IPPC.

FERREIRA, Manuel Pedro (1994-1995) – “Da música na história de Portugal”, *Revista Portuguesa de Musicologia*. Lisboa: Associação Portuguesa de musicologia, pp.167-216;

FERREIRA, Manuel Pedro (2008) – *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e Renascimento*. Lisboa: Arte das Musas, 2008;

FONSECA, Fernando Taveira da (2001) – “A Imprensa da Universidade no período 1537-1772”, *Imprensa da Universidade de Coimbra: uma história dentro da História*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp.7-14;

FREITAS BRANCO, João (2005) – *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 4ª edição;

GUILLET, Joseph E. (1928) – “Danza del Santissimo Nacimiento. A sixteenth-Century play by Pedro de Robles”, *PMLA*, vol.43, nº3. Modern Language Association, pp.614-634;

GILLET, Joseph E. (1941) – [recensão sobre] “A Study of the Villancico up to Lope de Vega: Its evolution from profane to sacred themes and specifically to the Christmas carol” de ST. AMOUR, Mary Paulina. Philadelphia: *Hispanic Review*, vol9, nº3. [s.l.]: University of Pennsylvania Press, Julho, pp.410-411;

GOMES, Saul António (2000) – “Cónegos Regrantes de Santo Agostinho”, AZEVEDO, C. Moreira (Dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. 4 vols. Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos de História Religiosa da UCP;

GRIFFITHS, John (2004) – “La vihuela en la época de Felipe II”, GRIFFITHS, John, SUÉRZ-PAJARES, Javier (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU, pp.415-448;

GRENDLER, Paul F. (2008) – “Printing and Censorship”, SCMITT, Charles B., SKINNER, Quentin, KESSLER, Eckhard (eds), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.25-27;

GROUT, Donald, PALISCA, Claude (2001) – *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva;

HAAR, James (2001) – “Humanism”, MACY, Laura (ed.), *Oxford Music Online*, , [consultado a 11 de Julho de 2010];

HARRISON, Peter (2007) – “Philosophy and the crisis of religion”, HANKINS, James (ed.), *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, (pp.234-249);

“Humanism”, *Wikipedia, the free encyclopedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Humanism> [consultado a 5 de Julho de 2011];

“Humanism”, *Oxford Music Online*, [consultado a 10 de Julho de 2011];

JOAQUIM, Manuel (1940) - *O Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Pública Hortência*;

KASTNER, Macario Santiago (1960) – “Veinte Años de Musicología en Portugal (1940-1960)”, *Acta Musicologica*, Vol. 32, Fasc. 1, Jan. - Mar., pp. 1-11;

KENDRICK, Robert L. (2005) – “Devotion, piety and commemoration: Sacred songs and oratorios”, CARTER, Tim, BUTT, John, *Cambridge history of seventeenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.325.

KNIGHTON, Tess, TORRENTE, Álvaro (eds.) (2007) – *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited;

KREITNER, Kenneth (1992) – “Ministrels in Spanish churches, 1400-1600”, *Early Music*, vol.20, nº4, Iberian Discoveries I. Oxford: Oxford University Press, Nov., pp.533-546;

KRISTELLER, Paul Oskar (1990) – “Humanism”, SCHMITT, Charles B., SKINNER, Quentin (eds), *The Cambridge History of Renaissance Philology*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.113, 137;

LAIRD, Paul (1997) – *Towards a History of the Spanish Villancico*. Michigan: Harmonie Park Press;

LAIRD, Paul (2001) – “Villancico. After 1600”, *The new grove Dictionary of Music and Musicians*, SADIE, Stanley (ed.), vol.11, 2ªed.. Londres: MacMillan, pp.621-628;

LIBER USUALIS, (1962), Tournai: Desclee Company;

LINGAS, Alex (2002) – “Council of Trent”, LATHAM, Alison (ed.), *The Oxford Companion to Music*, Oxford: Oxford University Press, p.315;

Livro das constitvicoens e costumes q̃ fe guardã em os Moefteyros da cõgregacam de fancta Cruz de coimbra, dos canónicos regulares da ordemde noffo Padre facto Auguftinho (1558);

LUPER, Albert T. (1950) – “Portuguese Polyphony in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries”, *Journal of the American Musicological Society* 3. [s.l.]: University of California Press e American Musicological Society, pp.93-112;

MADAHIL, A.G. da Rocha (1944) – ”A crónica do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra de D. Timóteo dos Mártires”, *O Instituto, Revista Científica e Literária*, vol.103, Coimbra:

Coimbra Editora Lta., pp.268-369; disponível em http://bdigital.sib.uc.pt/institutocoimbra/UCBG-A-24-37a41_v103/globalItems.html;

MADAHIL, A.G. da Rocha (1946) – ”A crónica do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra de D. Timóteo dos Mártires”, *O Instituto, Revista Científica e Literária*, vol.106, Coimbra: Coimbra Editora Lta., pp.28-70; disponível em http://bdigital.sib.uc.pt/institutocoimbra/UCBG-A-24-37a41_v106/globalItems.html

MARQUES, A.H. Oliveira (2006) – *Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 6ª edição;

MARTINS, Oliveira (1972) – *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães Editores;

MAZZA, José (1944/45)- *Dicionário de Músicos Portugueses in ALEGRIA*, José Augusto – “Dicionário de Músicos Portugueses”, *Revista Ocidente*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Ltd;

MELO, Arnaldo de Ataíde e (1926) – *O papel como elemento de identificação*, separata dos *Anais das Bibliotecas e Arquivos* nºs 17 a 23, Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional;

MENDES, António Rosa (1997) – “A vida cultural”, MAGALHÃES, Joaquim Romero (coord.), “No alvorecer da Modernidade”, vol.3, MATTOSO, José, *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, pp.333-371;

MICHELS, Ulrich (2002) – *Atlas de musica I*, Madrid: Alianza Editorial;

MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2009) – “Idade moderna (séculos XV-XVIII)”, RAMOS, Rui (coord.), *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, pp.197-435;

MORAIS, Manuel (1977) – “Cancioneiro Musical de Elvas”, *Portugaliae Musica*, separata do vol.31. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian;

MORAIS, Manuel (1986) – “Vilancetes, cantigas e romances do século XVI”, *Portugaliae Musica*, série A, XLVII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian;

MORAIS, Manuel (1988) – *Música Maneirista Portuguesa. Cancioneiro Musical de Belém*”. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda;

NERY, Rui Vieira (1984) – *A música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana»*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian;

NERY, Rui Vieira (1988) – nota explicativa em *Música Maneirista Portuguesa. Cancioneiro Musical de Belém*. Lisboa: Movieplay Portuguesa [CD e brochura];

NERY, Rui Vieira (1990) – “The music manuscripts in the library of King D. João IV of Portugal (1604-1656): a study of Iberian music repertoire in the sixteenth and seventeenth centuries”, dissertação não publicada, Austin: Universidade do Texas;

NERY, Rui Vieira (1997) – “O Vilancico português do século XVII, um fenómeno intercultural”, EL-SHAWAN, Salwa (ed.), *Portugal e o mundo, o encontro de culturas na música/ Portugal and the world, the encounter of cultures in music*. Lisboa: Publicações D.Quixote, pp.91-114;

NERY, Rui Vieira, CASTRO, Paulo Ferreira de (1999) – “História da Música”, *Sínteses da cultura portuguesa*, (2ªed.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda;

Ordinario dos canonicos Regulares da Ordem do bem aventurado nosso padre S. Augustinho, da congregação de sancta Cruz de Coimbra. Ympresso em Lixboa no mosteiro de Sam Vicente de fora, por Ioam Fernandez ympresor de libros, Anno de 1579;

O'REGAN, Noel (2005) – “The Church Triumphant: music in the liturgy”, CARTER, Tim; BUTT, John (eds), *History of Seventeenth-century*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.283-323;

PEREIRA, Paulo (1997) – “A conjuntura artística e as mudanças de gosto”, MAGALHÃES, Joaquim Romero (coord.), “No alvorecer da Modernidade”, vol.3, MATTOSO, José (1997) – *História de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, pp.373-397;

PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981) – *Santa Cruz de Coimbra, Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian;

PINHO, Ernesto Gonçalves de (1989) – “Dom Pedro de Cristo (†1618). O compositor e a obra”. Lisboa, estudo não publicado;

PERKINS, L. Leeman (1999) – *Music in Renaissance Age*. N.Y: W. W. Norton and Company, Inc;

POPE, Isabel (2001) – “Villancico. Origins to 1600”, *The new grove Dictionary of Music and Musicians*, SADIE, Stanley (ed.), vol.11, 2ªed. Londres: MacMillan, 2001, pp.621-628;

RAMALHO, Américo Costa (1980) – “Estudos sobre o século XVI”, *Humanismo Clássico e Humanismo Moderno*, vol.I. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian;

RAMOS, António de Jesus (2000) – “Coimbra”, AZEVEDO, C. Moreira (Dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. 4 vols. Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos de História Religiosa da UCP;

REES, Owen (1994-95) – “Manuscript Lisbon, Biblioteca Nacional, CIC 60: the repertoires and their context”, *Revista Portuguesa Musicológica* n°s 4-5, pp.53-93;

REES, Owen (1995) – *Polyphony in Portugal c.1530 – c.1620, Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. New York: Garland Publishing, Inc.;

REES, Owen (2001) – “Pedro de Cristo”, MACY, Laura (ed.), *Grove Music Online*, [consultado a 17 de Fevereiro de 2009];

REES, Owen (2004) – “Relaciones musicales entre España y Portugal”, GRIFFITHS, John, SUÉRZ-PAJARES, Javier (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU, pp.455-488;

RIBEIRO, Mário Sampayo (1941) – “À margem do Cancioneiro de Manuel Joaquim: notas e comentários”, *Brotéria*, 33, Lisboa, pp. 383-417;

SANTOS, Cândido dos (1973/74) – “Estudantes e constituições dos Colégios de Santa Cruz de Coimbra (1534-1540) ”, *Revista da Faculdade de Letras*, vols. IV e V. Porto: Universidade do Porto, pp.89-196;

SILVA DIAS, José Sebastião (1969) – *A política cultural da época de D.João III*. Coimbra: Universidade de Coimbra;

SILVEIRA, Boaventura (2001) – *A Ordem Terceira da Trindade e a sociedade portuense*. Porto: Ordem da Trindade do Porto;

SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1978) – “1495-1580”, *História de Portugal*, vol. III. Póvoa de Varzim: Verbo;

SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1979) – “1580-1640”, *História de Portugal*, vol. IV. Póvoa de Varzim: Verbo;

SMALLMAN, Basil, LINGAS, Alex (2002) – “Church Music”, LATHAM, Alison (ed.), *The Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, pp.254-257;

STEVENSON, Robert (ed.) (1976) – “Vilancicos portugueses”, *Portugaliae Musica*, XXIX. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian;

STEVENSON, Robert, LEAL, Luís Pereira, MORAIS, Manuel (eds.) (1982) – “Antologia de polifonia portuguesa”, *Portugaliae Musica*, XXXVII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian;

STEVENSON, Robert (2001) – “Francisco Guerrero”, MACY, Laura (ed.), Grove Music Online, [consultado a 9 de Julho de 2009];

SUBIRÁ, José (1962) – “El villancico literario-musical: Bosquejo histórico”, *Revista de Literatura* 22, nºs 43-44, Dezembro, (pp. 5-27);

TORRENTE, Álvaro (2000) – “The sacred villancico in Early Modern Spain: issues of form, genre and function”, *Journal of the Institute of Romance Studies*, VIII, pp.57-77;

VASCONCELOS, Joaquim de (1970) – *Os musicos portugueses*. Porto: Imprensa Portuguesa;

VIEIRA, Ernesto (1900) – “Machado (Manuel)”, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, vol II. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro;

VILLANUEVA, Carlos (2002) – “Villancico. I. España”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, RODICIO, Emílio Casares (dir.). [s.l.]: Sociedad General de Autores y Editores, pp.920-923;

WAGNER, Lavern, KIRK, Douglas – “Philippe Rogier”, MACY, Laura (ed.), Grove Music Online, [consultado a 12 de Julho de 2009];

WOODWARD, David (1996) - *Catalogue of watermarks in Italian printed maps, ca 1540-1600*, The University Chicago Press.