



EDITE MARIA **Manuel Rodrigues Coelho “Flores de Música.”**
OLIVEIRA DA ROCHA **Problemas de Interpretação.**



**EDITE MARIA
OLIVEIRA DA ROCHA**

**Manuel Rodrigues Coelho “Flores de Música.”
Problemas de Interpretação.**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor João Pedro de Oliveira, Professor Catedrático do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e Doutor Rui Vieira Nery, Professor Associado do Departamento de Música da Universidade de Évora

Apoio financeiro da FCT e do
POPH/FSE.

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

POPH
PROGRAMA OPERACIONAL POTENCIAL HUMANO



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Social Europeu



QUADRO
DE REFERÊNCIA
ESTRATÉGICO
NACIONAL
PORTUGAL 2007-2013

*À Jean-Claude Zehnder
pour les ailes qui me font toujours voler...*

o júri

presidente

Representante do Reitor da Universidade de Aveiro
Prof. [Doutor António Ferreira Pereira de Melo](#)
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Prof. [Doutor Owen Lewis Rees](#)
Reader in Music, University of Oxford

Prof. [Doutor Gerhard Otto Doderer](#)
Professor Catedrático da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Prof. [Doutor João Pedro Paiva de Oliveira](#) (Orientador)
Professor Catedrático do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Prof. [Doutor Rui Vieira Nery](#) (Orientador)
Professor Associado do Departamento de Música da Universidade de Évora

Prof.^a [Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho](#)
Professora auxiliar convidada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Aos Professores Rui Vieira Nery e João Pedro de Oliveira pela valiosa e complementar orientação a este trabalho e a confiança e carinho demonstrados.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia pelo apoio financeiro que me permitiu a realização deste doutoramento.

Aos queridos Professores Andrea Marcon e Jean-Claude Zehnder (*Schola Cantorum Basiliensis*) que me gravaram traços de identidade musical tão profundos que procuro com o mesmo amor pelo órgão e pela Música expressar.

Ao Professor Gerhard Doderer pelo carinho, ímpeto e encorajamento no início deste projecto, a quem devo igualmente a partilha de importantes fontes para o desenrolar desta investigação.

Ao Professor Domingos Peixoto, meu primeiro professor de órgão, pelo seu sempre presente, constante e apoio amigo ao longo de todo o meu percurso organístico e particularmente na identificação de detalhes em relação a este compositor que certamente de outra forma não seriam incluídos neste trabalho.

Ao amigo Dr. António Rebocho Christo, pela sua constante disponibilidade e especialmente no seu apoio e ajuda na parte da contextualização histórica cujo entusiasmo facilmente me levariam a fazer dela uma outra tese.

Aos queridos Ana Torres e Nelson Zagalo que no início deste trabalho e com a maior amizade me partilharam linhas transversais de investigação que permitiram iniciar a partilha deste trabalho em congressos internacionais.

Aos serviços de documentação da Universidade de Aveiro, muito especialmente à Sandra Lima e Susana Dias pelo profissionalismo, constante amabilidade e persistência que várias vezes me socorreram na obtenção de bibliografia que de outro modo teria sido praticamente impossível obter.

Ao flautista Jorge Ferreira que pronta e desinteressadamente cedeu cópia de vários fac-símiles de fontes primárias do séc. XVI.

À minha colega de gabinete e amiga Inês Albuquerque que tão dedicada e generosamente aceitou fazer a revisão desta tese numa fase que me sentia sem forças para terminar; ao amigo Pedro Almeida na sua sempre amável ajuda para corresponder às minhas dúvidas com o Sibelius e à minha irmã Elsa pela preciosa ajuda na formatação e incondicional apoio.

Aos queridos Mino Farhangmehr e Said Jalali, professores Catedráticos da Universidade do Minho que tão amorosa, objectiva e eficazmente me lembraram que “True Learning is that which is conducive to the well-being of the world.”

Ao doce amigo Mário Mota Marques que tão ansiosamente aguardava a conclusão deste doutoramento antes da sua partida, pela herança da cumprida promessa de ajuda dessa outra dimensão...

Aos meus alunos que com a maior simpatia e paciência me facilitaram a conclusão deste trabalho.

A todos os meus amigos e colegas que de tão variadas e amáveis formas me apoiaram e muito particularmente a meus pais que abnegadamente me imergiram com tão genuíno amor que o mero pensamento me entenece o coração.

E finalmente ao *Mipo*, Mário Marques Trilha, a combinação poética da vida que me acompanha...

palavras-chave

Música, ibérica, tecla, Glosa, *Buen-ayre*, ornamentos, Tentos, Susanas, versos, órgão.

resumo

Este trabalho de investigação relaciona os aspectos de interpretação referidos no prefácio das *Flores de Música* com os tratados do séc. XVI e XVII existentes na Península Ibérica, e cujo enquadramento possibilitou a Manuel Rodrigues Coelho ser tão sucinto no seu prólogo, conciliando duas vertentes em simultâneo: a investigação histórica e a aplicação prática de modo a constituir uma base de orientação e fundamentar histórica e estilisticamente os modelos de interpretação desta obra.

keywords

Music, Iberian, keyboard, Diminution, *Buen-ayre*, ornaments, Tentos, Susanas, Verses, organ.

abstract

This research analyses aspects of interpretation described in the *Flores de Música* through treatises and theories of the 16th and 17th centuries in the Iberian Peninsula whose guidelines may have led Manuel Rodrigues Coelho to be so succinct in his prologue, simultaneously merging two aspects: the historical research and the practical application, to form a orientational base, historical support and stylistic models of interpretation of this work.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	15
1.1. ENQUADRAMENTO.....	15
1.2. FONTES HISTORIOGRÁFICAS.....	31
1.2.1. Primeiras Fontes Historiográficas	31
1.2.2. Macario Santiago Kastner.....	45
1.2.3. Estudos e Teses	59
1.2.4. Primeiras Edições e Antologias.....	67
CAPÍTULO II – SÍNTESE BIOGRÁFICA E ESTILÍSTICA.....	75
2.1. SÍNTESE BIOGRÁFICA DE MANUEL RODRIGUES COELHO.....	75
2.2.1. Prólogo e Advertências nas <i>Flores de Música</i>	98
2.2.2. Coelho e os seus modelos de referência	104
2.3. AS FORMAS NAS <i>FLORES DE MÚSICA</i>	110
2.3.1. Tentos	112
2.3.2. Versos	121
CAPÍTULO III – GLOSA.....	127
3.1. ENQUADRAMENTO.....	127
3.1.1. A prática geral europeia	127
3.1.2. A prática na Península Ibérica.....	148
3.2. GLOSA E ORNAMENTOS – INTER-RELAÇÃO DE CONCEITOS.....	161
3.2.1. Ornamentos	162
3.2.2. Dedilhação.....	187
3.3. GLOSAS NAS <i>FLORES DE MÚSICA</i>	200

3.3.1. Glosas nos Tentos	200
3.3.2. “Susanas”	207
3.4. Quadro normativo das Glosas nas <i>Flores de Música</i>	225
CAPÍTULO IV – <i>BUEN-AYRE</i> E QUESTÕES RÍTMICAS	231
4.1. <i>BUEN-AYRE</i>	231
4.1.1 Conceito de “dar e levantar”	249
4.2. QUESTÕES RÍTMICAS	254
4.2.1 Ritmos pontuados	254
4.2.2. <i>Ayrezilho</i>	262
4.3. SECÇÕES TERNÁRIAS E DE DANÇA	276
CAPÍTULO V – QUESTÕES INTERPRETATIVAS	291
5.1. ESCOLHAS INSTRUMENTAIS	291
5.1.2. A registoção	298
5.2. AS VERSÕES ALTERNATIVAS NO Ms 964 ADB/UM	302
5.3. TENTO 19: UMA PROPOSTA DE LEITURA	312
CONCLUSÃO	323
BIBLIOGRAFIA	333
ANEXOS	367
ANEXO I	369
ANEXO II	375
ANEXO III	379

ÍNDICE DE EXEMPLOS

Ex. 1: Manuel Rodrigues Coelho, T3, cc. 28-30	104
Ex. 2: Rodrigues Coelho, T13, cc. 17-23	104
Ex. 3: Adrian Petit Coclico, <i>Compendium musices</i> , Diminuições melódicas.....	131
Ex. 4: Girolamo dalla Casa, <i>Il vero modo di diminuir</i> , 1584.....	134
Ex. 5: Girolamo Diruta, <i>Il Transilvano...</i> f. 11.....	136
Ex. 6: Girolamo Diruta, <i>Il Transilvano...</i> 1609, f. 13	136
Ex. 7: Girolamo Diruta, <i>Il Transilvano...</i> 1593, f. 18	137
Ex. 8: Girolamo Diruta, <i>Il Transilvano...</i> 1609, f. 13	137
Ex. 9: Marin Mersenne, <i>Harmonie Universelle</i> , Proposition XXVIII.....	145
Ex. 10: Rodrigues Coelho, T14, cc. 53-55	154
Ex. 11: Rodrigues Coelho, T8, cc. 118-121	154
Ex. 12: Francisco Correa de Arauxo, “Susana de prim. Por desol”, cc. 50-55	160
Ex. 13: Gonzalo de Baena, <i>Arte novamente inventada</i> , prefácio, f. 6v	165
Ex. 14: Girolamo Diruta, <i>Il Transilvano... Tremoletti</i>	168
Ex. 15: Michael Praetorius, <i>Syntagma Musicum</i> , p. 236	169
Ex. 16: Santa Maria, Quiebro simples e reiterado, f. 46v	169
Ex. 17: Santa Maria, Quiebros simples, f. 48v	170
Ex. 18: Santa Maria, Redoble, f. 46v	170
Ex. 19: António de Cabezón, Diferencias sobre el canto del Cavallero, cc.20-23.....	175
Ex. 20: Rodrigues Coelho, T16, cc.21-24	175
Ex. 21: Correa de Arauxo, <i>Facultad Organica</i> , cap. V, f. 16	175
Ex. 22: Rodrigues Coelho, T4, cc.20-22.....	176
Ex. 23: Correa de Arauxo, T45, cc.13-16	176
Ex. 24: Correa de Arauxo, T45, cc. 68-71	176
Ex. 25: Correa de Arauxo, T45, cc. 98-102	177
Ex. 26: Correa de Arauxo, T45, cc. 107-110	177
Ex. 27: Rodrigues Coelho, T20, cc.9-19.....	178
Ex. 28: Correa de Arauxo, T50, cc. 23-28	182
Ex. 29: Correa de Arauxo, T39, cc.34-40	183
Ex. 30: Correa de Arauxo, T39, cc.55-59	183
Ex. 31: Correa de Arauxo, T39, cc.26-30	183
Ex. 32: Rodrigues Coelho, T1, cc.106-108.....	184
Ex. 33: Rodrigues Coelho, T4, cc.20-22.....	184
Ex. 34: Rodrigues Coelho, T16, cc.74-76.....	184
Ex. 35: Rodrigues Coelho, T1, cc.80-82.....	185
Ex. 36: Rodrigues Coelho, T5, cc.41-43.....	185
Ex. 37: Rodrigues Coelho, T21, cc. 78-81	186
Ex. 38: Rodrigues Coelho, T9, cc. 203-206.....	186
Ex. 39: Rodrigues Coelho, T21, cc. 28-33	186
Ex. 40: Correa de Arauxo, redoble simples e reiterado, ff. 15v-16.....	193
Ex. 41: Rodrigues Coelho, T3, cc. 123-132.....	202
Ex. 42: Correa de Arauxo, T41, cc. 55-60	204
Ex. 43: Rodrigues Coelho, T7, cc. 29-31	204
Ex. 44: Rodrigues Coelho, T7, cc. 227-228.....	204
Ex. 45: Rodrigues Coelho, T21, c. 37.....	205
Ex. 46: Rodrigues Coelho, T17, c. 122-128.....	205

Ex. 47: Correa de Arauxo, T42, cc. 20-22 e 64-66	206
Ex. 48: Orlando di Lassus, “Susana un Jur”, cc. 1-8.....	212
Ex. 49: Anónimo, Livro de Frei Roque da Conceição, “ <i>Susana</i> ”, p. 186, cc. 1-9.	212
Ex. 50: Hernando de Cabezón, <i>Obras de Música</i> , “Susana un Jur”, cc. 1-6.....	213
Ex. 51: Jan Pieterszoon Sweelinck, “Fantasia”, cc. 1-8	215
Ex. 52: António de Cabezón, “Tiento de Tercer Tono” (Fuga al contrario), cc. 1-10.....	215
Ex. 53: Pedro de Araújo, “Obra de 2º Tom”, cc. 1-11	216
Ex. 54: Glosas sobre o intervalo de quinta ascendente e descendente	218
Ex. 55: Rodrigues Coelho, Susana I, cc. 1- 6	219
Ex. 56: Rodrigues Coelho, Susana III, cc. 1- 6.....	219
Ex. 57: Rodrigues Coelho, Susana II, cc. 1- 7	219
Ex. 58: Rodrigues Coelho, Susana IV, cc. 1- 8.....	220
Ex. 59: Glosa simples	221
Ex. 60: Glosa composta	221
Ex. 61: Glosa composta sequencial	221
Ex. 62: Rodrigues Coelho, Susana III, cc. 4- 6.....	222
Ex. 63: Rodrigues Coelho, glosa em proporção sesquialtera de 12, S II, cc. 44-47	222
Ex. 64: “Couza de Susana” (S IV), in <i>Obras Selectas para Órgão</i> , cc. 1-5.....	224
Ex. 65: “Couza de Susana” in <i>Obras Selectas para Órgão</i> , c. 27 e correspondente original, S IV, c. 110	224
Ex. 66: Santa Maria, <i>Buen-ayre</i> em semínimas, f. 45v	236
Ex. 67: Santa Maria, <i>Buen-ayre</i> em colcheias, “Exemplo dela primera manera” f. 46	236
Ex. 68: Santa Maria, <i>Buen-ayre</i> em colcheias, “Exemplo dela segunda manera,” f. 46v .	236
Ex. 69: Santa Maria, <i>Buen-ayre</i> em colcheias, “Exemplo dela tercera manera,” f. 46v ...	236
Ex. 70: Giovanni Bovicelli, <i>Regole Passaggi di Mvsica</i> , f.11.....	237
Ex. 71: Gonzalo de Baena, <i>Arte nouamente inuentada</i> , f. 6.....	238
Ex. 72: António Fernandes, aplicação e interpretação do compassinho, f. 102v.....	243
Ex. 73: Rodrigues Coelho, 29c (Pange Lingua), cc. 68-71 (cc. 69-70).....	243
Ex. 74: Rodrigues Coelho, T18, cc. 208-211 (c. 208).....	244
Ex. 75: Rodrigues Coelho, T16, cc. 161-165 e cc. 159-165.....	245
Ex. 76: Correa de Arauxo, T 62, cc. 1-3.....	250
Ex. 77: Rodrigues Coelho, <i>Flores de Música</i> , cc. 95-117.....	253
Ex. 78: Adriano Banchieri, <i>Cartella Mvsicale nel Canto Figvrato</i> , f. 222	255
Ex. 79: Adriano Banchieri, <i>Cartella Mvsicale nel Canto Figvrato</i> , f. 222	255
Ex. 80: Girolamo Diruta, <i>Il Transilvano</i> , f. 13	255
Ex. 81: Rodrigues Coelho, T20, c. 77 (<i>Accenti</i>)	256
Ex. 82: Rodrigues Coelho, T9, c. 62 (<i>Accenti</i>)	256
Ex. 83: Rodrigues Coelho, T3, cc. 129-132.....	257
Ex. 84: Rodrigues Coelho, T13, cc. 109.....	257
Ex. 85: Rodrigues Coelho, T1, c. 3	257
Ex. 86: Rodrigues Coelho, T4, c. 174	257
Ex. 87: Rodrigues Coelho, T21, c. 8	257
Ex. 88: Rodrigues Coelho, T24, cc. 60-62	258
Ex. 89: Rodrigues Coelho, T9, c. 20-47	258
Ex. 90: Correa de Arauxo, T39, cc.46-54.....	258
Ex. 91: Correa de Arauxo, T36, cc.79-83.....	259
Ex. 92: Correa de Arauxo, T36, cc.79-83, transcrição segundo as indicações do autor ...	259
Ex. 93: Rodrigues Coelho, T1, cc.1-7 e 28-34.....	260
Ex. 94: Rodrigues Coelho, Susana II, glosa sesquialtera de 12, cc. 44-47.....	261
Ex. 95: Rodrigues Coelho, T6, cc. 85-96	261

Ex. 96: Rodrigues Coelho, Pange Lingua 1, f. 150v, cc. 79-88	263
Ex. 97: Pange Lingua 1, transcrição segundo o original, cc. 84-87	263
Ex. 98: Pange Lingua 1, modelo comparativo de transcrição, cc. 84-87.....	263
Ex. 99: Rodrigues Coelho, T11, cc. 126-133	267
Ex. 100: Rodrigues Coelho, T16, cc. 129-137 [o = o. = o].....	269
Ex. 101: Rodrigues Coelho, T16, cc. 226-237 [o = o. = o].....	270
Ex. 102: Rodrigues Coelho, T21, cc. 129-134 [o = o. = o].....	270
Ex. 103: Rodrigues Coelho, T3, cc. 184-194 [d = o.].....	281
Ex. 104: Rodrigues Coelho, T4, cc. 134-142 [d = o.].....	282
Ex. 105: Rodrigues Coelho, T5, cc. 226-234 [d = o.].....	282
Ex. 106: Rodrigues Coelho, T13, cc. 198-211 [d = o.].....	282
Ex. 107: Rodrigues Coelho, T14, cc. 233-246 [d = o.].....	283
Ex. 108: Rodrigues Coelho, T19, cc. 99-115 [d = o.].....	283
Ex. 109: Rodrigues Coelho, T20, cc. 171-186 [d = o.].....	284
Ex. 110: Rodrigues Coelho, T22, cc. 57-76 [c. 63: d = o.].....	284
Ex. 111: Rodrigues Coelho, T21, cc. 248-255 [c. 251: o = o.].....	285
Ex. 112: Rodrigues Coelho, T12, cc. 117-128 [o = o.].....	285
Ex. 113: Rodrigues Coelho, T16, cc. 171-183 [c. 176: o = o.].....	285
Ex. 114: Rodrigues Coelho, T7, cc. 106-113 [c. 109: o = o.].....	286
Ex. 115: Rodrigues Coelho, T7, cc. 159-168 [c. 167: o = o.].....	286
Ex. 116: Rodrigues Coelho, T17, cc. 206-215 [o = o.].....	287
Ex. 117: Rodrigues Coelho, T17, cc. 249-261	287
Ex. 118: Rodrigues Coelho, T11, cc. 155-162 [c. 158: o = o.].....	288
Ex. 119: Rodrigues Coelho, T11, “outro ar de compasso”, cc. 184-194 [c. 188: o = o.].....	288
Ex. 120: Ms. 964 ADB/UM, f.169v correspondente ao T11 cc. 185-197	289
Ex. 121: Rodrigues Coelho, T11, cc. 228-239	289
Ex. 122: Rodrigues Coelho, T20, cc. 253-263 [c. 256: o. = d.].....	290

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Relação das obras de Rodrigues Coelho contidas no Ms 964 ADB/UM.....	69
Tabela 2: Lista de organistas na Capela Real entre 1565 e 1671.....	90
Tabela 3: Lista comparativa entre as advertências de Coelho e Santa Maria.....	100
Tabela 4: Lista de obras mais significativas com referências e/ou exemplos de diminuições (1535-1624).....	129
Tabela 5: Aplicação da glosa.....	148
Tabela 6: Santa Maria, <i>Arte de tañer fantasia</i> , dedilhação nos ornamentos.....	192
Tabela 7: Correa de Arauxo, modelos de dedilhação, ornamentação e distribuição das mãos para os inícios das peças.....	194
Tabela 8: Correa de Arauxo, modelo de dedilhação para intervalos homofónicos.....	196
Tabela 9: Correa de Arauxo, modelo de excepções para dedilhação de intervalos homofónicos.....	197
Tabela 10: Correa de Arauxo, modelo de excepções para dedilhação de intervalos homofónicos.....	198
Tabela 11: Correa de Arauxo, “Carrera ordinária,” f. 21v.....	199
Tabela 12: Correa de Arauxo, “Carrera extraordinaria de tres dedos,” f. 21v.....	200
Tabela 13: Correa de Arauxo, “Carrera extraordinaria de quatro dedos,” f. 21v.....	200
Tabela 14: Quadro comparativo entre “Couza de Susana” e o original (S IV).....	224
Tabela 15: Selecção de glosas utilizadas por Manuel Rodrigues Coelho.....	225
Tabela 16: Relação dos tipos de <i>ayres</i>	239
Tabela 17: Proporção maior e menor de seis figuras por compasso.....	252
Tabela 18: Proporção maior com menor de nove figuras por compasso.....	252
Tabela 19: Proporção menor e maior de doze figuras por compasso.....	252
Tabela 20: Proporção "Sesquiquinta" de cinco e dez figuras por compasso.....	253
Tabela 21: Agrupamentos ritmicos.....	265
Tabela 22: Correa de Arauxo, <i>Facultad Organica</i> , f.6.....	265
Tabela 23: Relação dos ritmos ternários ou proporção sesquialtera na <i>Flores de Música</i>	269
Tabela 24: Ritmos sesquialteros e secções ternárias nas <i>Flores de Música</i>	271
Tabela 25: Representação rítmica de <i>color</i> segundo António Fernandes (1626).....	277
Tabela 26: Rodrigues Coelho, T11, correspondência com o Ms. 964 ADB/UM.....	279
Tabela 27: Proposta de proporção de tempo nas secções ternárias das <i>Flores Música</i>	280
Tabela 28: Constituição do órgão da Sé de Évora.....	298
Tabela 29: Lista comparativa das obras de Rodrigues Coelho no Ms. 964 ADB/UM....	305
Tabela 30: Lista comparativa dos <i>afectos</i> nos modos.....	375

GLOSSÁRIO

ADB/UM	Arquivo Distrital de Braga / Universidade do Minho (<i>P-BRad</i>)
BGUC	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (<i>P-Cug</i>)
c. / cc.	Compasso/s
ca.	<i>Circa</i>
Cifra	Notação numérica ou alfabética em tablatura
<i>Clausula llana</i>	Quando a harmonia se encontra na sua forma mais simples, sem ornamento ou glosa.
Compassinho ou Compassillo corcheas a compasillo [f._]	Sobre o compasso C Compasso constituído por oito colcheias
fl.	Floresceu
m.d.	Mão direita
m.e.	Mão esquerda
NR	Nota de rodapé
<i>op. cit.</i>	<i>Opere citato</i>
<i>P-Lant</i>	Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa
PL	Pange Lingua (numeração baseada nas referências de Kastner nas publicações de 1961)
p./ pp.	Página/s
Partitura Italiana	Notação em quatro pentagramas
Proporção Sesquialtera	Figuração rítmica de 6 ou 12 figuras por unidade de compasso
Quiebro	Ornamento com duas ou três notas interpretadas simultânea ou alternadamente
Redoble	Ornamento com três ou mais notas interpretadas simultânea ou alternadamente
T	Tento – seguido da numeração segundo as referências atribuídas por Macario Santiago Kastner nas respectivas transcrições (<i>vide</i> Anexo I). De igual forma são atribuídas os mesmos critérios à obra de Correa de Arauxo
<i>Tiple</i> ou <i>Superius</i>	Voz superior, soprano
Tempo perfectio	Ternário, indicado numericamente por 3
v	Folio verso
<i>vide</i>	Ver
[6]	Sesquialtera de 6 figuras por compasso
[12]	Sesquialtera de 12 figuras por compasso

Os 7 Signos:

G sol re ut	Sol
-------------	-----

Edite Rocha

A la mi re	Lá
B fá bmi / b fá negro	Si
C sol fa ut / se fa ut	Dó
D la sol re / de la sol re	Ré
E la mi	Mi
F fa ut / eff fa ut	Fá

INTRODUÇÃO

Secrets are many, but strangers are myriad. Volumes will not suffice to hold the mystery of the Beloved One, nor can it be exhausted in these pages, although it be no more than a word, no more than a sign. "Knowledge is a single point, but the ignorant have multiplied it."

Bahá'u'lláh

No percurso da minha formação musical, devo muito particularmente à *Schola Cantorum Basiliensis* o contacto profundo e a aquisição de conhecimento em vários domínios da música antiga, especialmente na intensa componente de interpretação segundo parâmetros históricos. Quando confrontada com a sugestão do professor e amigo Jean-Claude Zehnder de assumir a minha origem cultural no concerto final de curso com um bloco de música portuguesa, estava implícito tocar uma obra de Manuel Rodrigues Coelho.

Em termos da escolha da peça, a primeira de todas era para mim inevitável pelo fascínio que sempre me despertou a apresentação de um tema de três compassos que principia as *Flores de Música*, dos quais os primeiros dois são constituídos por duas semibreves e o terceiro surpreende com inesperados ritmos pontuados de colcheias e semicolcheias que, para mim, se distinguem numa pré-concebida orgânica temática:



No estudo e interpretação desta obra, que felizmente me fez beneficiar de várias e enriquecedoras perspectivas fundamentadas em parâmetros historicamente informados, a complexidade e certa dificuldade para atingir uma versão madura e completa da mesma, foi acentuando a compreensão da insistente designação de Rodrigues Coelho de destinar a sua obra a “não principiante, mas arrezoadado tangedor” ou o seu prólogo ser dedicado “aos tangedores, & professores do instrumentos de Tecla”.

A imagem que tinha até então foi totalmente alterada quando passei a contextualizar e transpor o conhecimento da música europeia desse período na aquisição de uma compreensão comparativa das fontes e identificação dos pontos comuns dos quais não estava ciente até à data.

A compreensão da tremenda influência da qual somos alvos em relação à divulgação de interpretações condicionadas, frequentemente fruto de uma insuficiente abordagem teórico-prática, permite que ainda se mantenha uma transmissão de versões da obra de Rodrigues Coelho baseada em interpretações limitadas das breves advertências do próprio compositor. Associada a uma abordagem dominada pela severidade à qual se atribuía essa música, a maioria das interpretações encontra-se fora de um contexto de normas específicas de algumas advertências que dispensavam expansivas descrições detalhadas, conhecidas e generalizadas por outros autores e que certamente estariam subjacentes quando se destinam as obras aos melhores intérpretes de tecla por um músico que, ao serviço da corte real, conheceria minimamente as tendências estilísticas da época. Como resultado, na minha opinião pessoal, a difundida transmissão interpretativa das obras de Rodrigues Coelho baseia-se reiteradamente numa interpretação escolástica, de ornamentação cautelosa, num tempo bastante contido e lento e expressividade reservada com um marcado rigor que normalmente suprime o “ar” e a “graça” característicos do documentado conceito de *buen-ayre* deste período, e mencionado pelo próprio compositor no seu prólogo.

Assim, confrontando essa generalizada interpretação da obra de Rodrigues Coelho, por não se encontrar descrito com maior detalhe aspectos interpretativos, senti a necessidade de

identificar os parâmetros que poderiam objectivamente justificar uma interpretação historicamente informada e que noutros compositores se encontram mais pormenorizados, como por exemplo: as representações mensurais e indicação de compassos, a transcrição das obras instrumentais noutros modelos de notação, como a tablatura em cifra que vários compositores espanhóis repetidamente insistiam sobre as respectivas vantagens em termos de aprendizagem e comodidade para a partilha de aspectos interpretativos, entre outros. Neste contexto, a obra de Girolamo de Frescobaldi destacou-se igualmente pela utilização de outros modelos específicos de notação mediante as formas transcritas, como a utilização de pautas com mais de cinco linhas para as Tocatas e o uso da partitura aberta, nomeadamente, nas edições dos *Capricci* onde, apesar da nota introdutória “A gli Studiosi dell’Opera” sobre a busca e demonstração do conhecimento, do respeito pelas regras do contraponto em deferência da aprimorada polifonia e subjacente indicação da dificuldade da obra, identificam-se os mesmos traços de rigor característicos da obra *Flores de Música*.

A necessidade de descodificar conceitos interpretativos do prólogo e advertências de Manuel Rodrigues Coelho com o objectivo de apresentar contributos para uma interpretação historicamente informada das *Flores de Música*, fundamentada na documentação existente, permitiu enquadrar este compositor e a sua obra num leque mais abrangente de interpretação que, creio, tem sido sucessivamente excluído, dado que Rodrigues Coelho e a sua obra se revelam mais reconhecidos na sua importância como marco na história da música pela primeira publicação de obras originais e inéditas para tecla e harpa em Portugal, que pelo seu valor intrínseco como músico e música respectivamente.

Neste panorama, que deu início à construção deste projecto e conseqüente investigação sob o generoso apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, este trabalho foi organizado em cinco capítulos tendo como base as publicações do século XVI e inícios de XVII existentes sobre questões interpretativas, das quais se destacaram especialmente as obras teórico-práticas de Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (1555), de Tomás de Santa Maria, *Arte de tañer fantasia* (1565), e muito particularmente a obra de Francisco Correa de Arauxo, *Facultad Organica* (1626), pelas similitudes e documentada relação com o objecto deste estudo, a obra *Flores de Música* de Rodrigues Coelho.

O primeiro capítulo, centrado na contextualização, é constituído por um breve enquadramento histórico seguido de um levantamento das fontes historiográficas sobre Manuel Rodrigues Coelho desde a sua época, dedicando um especial relevo aos trabalhos realizados pelo musicólogo Macario Santiago Kastner, responsável pela transcrição integral e significativa promoção da vida e obra deste compositor. De seguida, prosseguiu-se com uma contextualização e revisão bibliográfica dos estudos e teses efectuados sobre este compositor, terminando com o levantamento das edições e antologias existentes das *Flores de Música*.

O segundo capítulo, dedicado a um panorama geral da vida e obra deste compositor, constitui-se de uma resenha biográfica seguida de uma análise geral de aspectos referentes à sua obra, como o seu estilo musical e uma apresentação e estudo dos conceitos integrados no prólogo e advertências das *Flores de Música* que serão essenciais para fundamentar o corpo da tese dedicado aos problemas de interpretação.

O capítulo seguinte, primeiro na abordagem directa das questões interpretativas dedicado à glosa e arte de glosar, foi o que mais se revelou em termos de importância sobre questões intrínsecas de interpretação, especialmente pela fundamentada inter-relação de conceitos que se encontram frequentemente agregados, nomeadamente da ornamentação e dedilhação. Esta inter-relação entre a glosa, a ornamentação, a dedilhação e mesmo o *buen-ayre* inerente, aspecto este abordado no capítulo seguinte, encontra-se documentada na maioria das referências teórico-práticas ibéricas e confirmada por outras fontes, nomeadamente italianas e alemãs dessa mesma época. Contudo, esta inter-relação de conceitos é frequentemente desprovida em termos de estudos musicológicos cuja investigação insiste em determiná-los como paradigmas isolados e independentes.

Uma segunda parte deste capítulo é consagrada especificamente à glosa nas *Flores de Música* culminando num estudo comparativo das “Susanas” para tecla de forma a contextualizar as quatro versões de Rodrigues Coelho com os seus contemporâneos. O estudo específico da arte de glosar nestas peças sobre a versão de Orlando de Lassus, demonstra a perícia de Rodrigues Coelho nesta arte cujas versões se enquadram como quintessência dos modelos aplicados em quase toda a sua obra. Fruto deste estudo, no final

deste capítulo encontra-se uma tabela com a compilação das glosas seleccionadas nas *Flores de Música* e que poderão ser livremente aplicadas pelos intérpretes.

O quarto capítulo deste trabalho aborda a temática da expressividade na interpretação através dos conceitos do *buen-ayre (inegalité)*, ou como referido por Rodrigues Coelho a interpretação com o “ar” e a “graça”, cujos padrões se encontram frequentemente documentados em tratados teórico-práticos ibéricos e prefácios a publicações instrumentais. A ligação deste conceito com questões rítmicas, como a interpretação dos ritmos pontuados e consequente articulação, a importância das designações mensurais como o *Tempus*, Proporções e Prolações ao conceito de *Ayrezillo* referido por Correa de Arauxo, são aspectos que fundamentam a interpretação prática que determina uma identidade estilística na qual Rodrigues Coelho se integra.

O quinto e último capítulo aborda outras questões interpretativas ligadas aos instrumentos a que se destinava a interpretação das *Flores de Música*, como as questões de registo, a importância da propriedade dos modos no carácter e respectiva interpretação, questões de notação, um estudo comparativo das obras de Rodrigues Coelho contidas no Ms.964 ADB/UM como repercussão da sua publicação, finalizando com uma parte de aplicação experimental com o exemplo do tento do sétimo tom natural (T19) de Manuel Rodrigues Coelho e respectiva proposta de ornamentação e glosas.

No percurso desta investigação, uma das maiores dificuldades com as quais me deparei foi o acesso à maioria das fontes primárias que eram essenciais para a fundamentação e desenvolvimento deste estudo. À semelhança do mencionado por João Pedro d’Alvarenga “o facto de Portugal não possuir qualquer instituição que se assemelhe a um centro de documentação musical e, muito menos, a uma biblioteca de investigação especializada”¹ dificulta o acesso a determinantes instrumentos de trabalho que uma estrutura conjunta de informação e documentos poderiam colmatar. Felizmente, as condições logísticas de acesso digital a uma grande parte da bibliografia disponível online, além das possibilidades em termos informáticos e programas oferecidos pela Universidade de Aveiro, como

¹ João Pedro de ALVARENGA. 2005. *Polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista: estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6*, PhD. diss. Universidade de Évora, Évora, “Introdução”, p. xvi.

especificamente a utilização do EndNote, agilizaram bastante o tempo de pesquisa que, de outra forma, ter-se-ia prolongado na conclusão deste estudo.

Imagino que, como qualquer trabalho de doutoramento, seja normal que o projecto inicialmente idealizado sofra alterações, por vezes drásticas, ao longo do desenvolvimento da respectiva investigação. Embora reconhecendo como fruto de um processo de aprendizagem do qual espero não me libertar, lamento que o fascínio por alguns aspectos da investigação, por vezes incongruentes, me tenham distanciado objectivamente do trabalho que hoje apresento e que tinha ambicionado com um primor que certamente o tempo e a experiência não me permitiram e que me fazem reconhecer as doces palavras de uma amiga: “a tese nunca acaba, mas sim o tempo!”²

Gostaria de deixar nesta introdução um agradecimento muito especial aos meus orientadores, Professores Doutores João Pedro de Oliveira e Rui Vieira Nery, não só pela preciosa e complementar orientação, mas também pela amizade e constante demonstração de confiança ao longo deste trabalho gravadas na minha identidade de músico, organista e investigadora. Ao professor João Pedro devo a sua intervenção em momentos e etapas cruciais do minha formação que, com a sua sempre característica objectividade, nunca me permitiu hesitar nas minhas decisões. A ele lhe devo o início do meu percurso como organista e submeter com enorme alegria esta tese na Universidade de Aveiro.

Ao professor Nery devo ainda uma última palavra de apreço pela sua paciente dedicação a uma orientanda que não tinha uma formação musicológica prévia e a quem formulou guias fundamentais para a elaboração deste trabalho e início do percurso de investigação, demonstrado pela sua profunda experiência aliada a uma fascinante personalidade que consegue tão facilmente fazer brilhar o melhor de cada um em prol do conhecimento. Por sua indicação tentei efectivamente não me deixar envolver emocionalmente por Rodrigues Coelho, mas por desejo adoraria que a sua música fosse mais apreciada.

² Ana Cláudia de Assis

CAPÍTULO I – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1. ENQUADRAMENTO

O período de transição entre os séculos XVI e XVII em Portugal, que abarca a vida e obra do organista e compositor Padre Manuel Rodrigues Coelho, é frequentemente referido como uma época de vasta importância na história da música portuguesa, por se conhecer o maior número de publicações musicais.

Reconhecido como um período de acentuado florescimento da música polifónica sacra desencadeando várias das publicações existentes, em termos histórico-políticos esta fase é no entanto precedida, e coincidente, com uma conturbada crise de sucessão após a morte de D. Sebastião em 1578 e anemizada pela subida ao trono do seu tio cardeal D. Henrique. A sua avançada idade deixava prever um reinado temporário e a preocupação pela sucessão levou o Cardeal-Rei, incapaz de apontar um sucessor, a nomear um Conselho de Governadores do Reino que assumiu funções após a sua morte, em inícios de 1580, e que, apoiados pela nobreza e alto clero, era favorável às pretensões de Filipe II no seu projecto de união das duas coroas, dando início à dinastia filipina entre 1580 e 1640.

Neste contexto, a região fronteiriça do Alto Alentejo assume uma importância acrescida não só em termos políticos, como culturais, na qual se destaca a Sé de Évora pela sua prática musico-litúrgica fruto de um vínculo privilegiado com a Casa Real.

Durante este período, a aliança da prática musical às funções pedagógicas destacou, particularmente, o Mestre Manuel Mendes pela notável formação, ao longo de três décadas, de músicos que se distinguiram no panorama musical iberoamericano.

Sobre a influência musical exercida por este Mestre, Rui Vieira Nery refere que:

Em qualquer caso, mesmo considerando a dispersão geográfica dos efeitos directos e indirectos deste trabalho de formação musical levado a cabo na claustra da Sé de Évora e a diversidade dos perfis estilísticos individuais de cada um dos compositores abrangidos, pode falar-se de traços de fundo que, de algum modo, são comuns às respectivas obras. Estamos, antes de mais, perante uma abordagem da música litúrgica essencialmente tridentina, onde o mandato conciliar da prioridade à transmissão do texto sagrado como finalidade última da música no culto é a consideração determinante para toda a escrita musical.³

Precedido pelo seu irmão D. Afonso, o Cardeal D. Henrique, também conhecido pelo *Eborensis*, foi o fundador da Universidade de Évora em 1559 até então Colégio do Espírito Santo, sob responsabilidade da Companhia de Jesus e que se distinguiu por não depender do poder régio, mantendo uma posição política neutra ao contrário, por exemplo, da Universidade de Coimbra.⁴ Não obstante, destacam-se especialmente nestas universidades o intenso contacto com Salamanca e Alcalá de Henares,⁵ locais que se distinguem, nomeadamente pelas publicações de Francisco Salinas, Venegas de Henestrosa e Correa de Arauxo.

As relações culturais entre os dois reinos, que tiveram muitas expressões, exerceram poderosa influência não só sobre prosadores e poetas que em torno da corte gravitavam como sobre o meio universitário, através da contratação de professores de Salamanca e de Alcalá de Henares, para Coimbra e até nas camadas populares.⁶

Centrando-nos no período de actividade de Manuel Rodrigues Coelho, antecedente à publicação de *Flores de Música*, é de salientar que durante o reinado de Filipe II de Portugal (1598-1621) e como estratégia para assegurar um maior apoio e controle da situação político-social, a regência foi atribuída à responsabilidade do Clero através da

³ Rui Vieira NERY. 1998. “A Música na Sé de Évora como Instrumento Doutrinal”. In *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos: Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimientos em Évora (1516-1624)*, ed M. S. d. Cunha. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos, p 147.

⁴ Carlos Margaça VEIGA. 2005. *A Herança Filipina em Portugal*, Clube do Coleccionador dos Correios. Porto: CTT - Correios de Portugal, p.77.

⁵ *Idem, ibidem*, p.75.

⁶ *Id, ibid*, p. 60.

nomeação de sucessivos vice-reis entre os bispos portugueses, à excepção do período entre 1617 e 1621, confiado ao duque de Francavila, Diego de Silva y Mendonza,⁷ período este coincidente com o pedido e autorização da publicação de *Flores de Música*.

Neste contexto, compreende-se que a aliança das duas coroas tenha proporcionado novas oportunidades para os compositores portugueses tanto em Espanha, como nos países sob a sua tutela, afectando particularmente os compositores de música sacra sob alçada da corte real e do clero.

Como resultado do longo intercâmbio entre Portugal e Espanha, a utilização simultânea do castelhano e do português era um traço comum na Península Ibérica, fruto de permutas matrimoniais durante o período quinhentista. Contudo, na tentativa de prolongar e assegurar uma autonomia plena em relação ao império espanhol, e na intenção de acalmar a instabilidade vigente, o aclamado D. Filipe I de Portugal manda então imprimir e divulgar uma Carta Patente em 1582 onde assume que “Sua Majestade fará juramento em forma, de guardar todos os foros, usos e costumes, privilégios e liberdades concedidos a estes reinos pelos Reis delles”⁸ como confirmado pelo historiador Carlos de Margaça Veiga que, remetendo ao período inicial de inícios de Julho de 1580, refere que:

Quando o corregedor de Badajoz, encarregado de negociar a rendição de Elvas a Filipe II, escreveu ao secretário do rei a pedir trombetas e tambores para nesta cidade promulgar um édito contra D. António, prior do Crato, acusado de rebeldia e traição por se fazer aclamar rei em Santarém, o monarca espanhol colocou à margem da carta a seguinte anotação: ‘no es menester nada desto, ni ponerlos en costumbres nuevos, sino que ellos lo hagan como lo acostumbran hazer’.⁹

Com efeito, esta diligência manteve-se igualmente na Capela Real. O novo monarca assegurou que os ofícios divinos seriam celebrados como até então, não obstante em 1592 ter-se efectuado uma reforma que se reflectiu no estabelecimento do primeiro regimento realizado, segundo alguns autores, à sombra da prática das capelas reais da monarquia

⁷ Marques, A. H. de OLIVEIRA. 1998. *História de Portugal: do Renascimento às Revoluções Liberais*. 13ª ed. Vol. II. Lisboa: Editorial Presença (1997), p. 171.

⁸ VEIGA, A *Herança Filipina em Portugal*... p. 24.

⁹ *Idem, ibidem*, p.11.

espanhola, as quais viriam a ser, segundo Ramada Curto, “retomadas e ampliadas pelo *Regimento dos Offícios da Casa Real del Rey D. João o IV*”.¹⁰

Esta autonomia política, assumida e cortejada neste período, acentua o intenso intercâmbio cultural entre os dois países vizinhos nomeadamente na projecção dos músicos e compositores portugueses, o que se repercutiu numa identidade musical comum.

O ensino da música e actividade musical, confinados primordialmente às instituições religiosas no seio das actividades da corte real, beneficiavam de um contexto favorável: era dentro da corte que a nobreza e o próprio clero estabeleciam os intercâmbios e interrelações musicais com outros países, reflectindo-se na vida musical da mesma. Contudo, a sua função durante os séculos XVI e XVII se distinguiu das práticas musicais correntes noutras cortes europeias, restringindo-se primordialmente ao acompanhamento litúrgico ou dentro de um âmbito eclesiástico, repercutido no acentuado florescimento da polifonia.

Neste contexto na região alentejana sobressai igualmente, em termos de promoção da vida musical, a importância de Vila Viçosa - vila onde segundo documentos apresentados por Gerhard Doderer,¹¹ posteriormente viria a falecer Manuel Rodrigues Coelho - como um dos maiores centros de música onde residia o Colégio dos Santos Reis Magos, academia para a formação de músicos de corte e onde o futuro Rei D. João (1604-1656), cultivou e promoveu o desenvolvimento da música em Portugal.

A *Escola* de Manuel Mendes, que se vê reflectida nas subseqüentes gerações de músicos e discípulos, distinguiu-se em Portugal como uma instituição musical de referência assinalada pelo estilo maneirista que abarca o carácter religioso das obras polifónicas, e que por sua vez prosseguiu e se expandiu a mais gerações através da corrente estilística manifestada por compositores e mestres de capela como Filipe Magalhães (c.1571-1652), Duarte Lobo (1565-1646) ou Manuel Cardoso (1566-1650), a quem Manuel Rodrigues

¹⁰ Diogo Ramada CURTO. 1993. “A Capela Real: um espaço de conflitos (Séculos XVI a XVIII)”. In Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas Anexo V - Espiritualidade e Corte em Portugal, sécs. XVI-XVIII:143-154.

¹¹ Gerhard DODERER. 1978. *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts: Untersuchungen an Hand des MS. 964 der Biblioteca Pública in Braga*. Ed. W. Osthoff. Vol. 5, *Würzburger Musikhistorische Beiträge*. Tutzing: Hans Schneider.

Coelho não se coibiu de referir como examinador da sua obra antes da respectiva publicação.

A repercussão e o impacto musical desta Escola reflectiu-se na promoção e treinamento de novos focos de aprendizagem que afectaram igualmente a qualidade da música instrumental nos locais de eleição da herança dos compositores e mestres de capela provenientes dessa cidade. Sobre os centros musicais que se distinguiram nesta época salienta-se, nomeadamente no norte do País, Braga - cujo património musical se assinala pela música para tecla onde remanescem alguns manuscritos (M.Ms. 964, 41, 42, 43) que assinalam compositores como Gaspar dos Reis, Pedro de Araújo, Frei Diogo da Conceição, entre outros, - e o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (M.M 48, 242 e MJ1 da BGUC), que posteriormente estendeu a sua influência a São Vicente de Fora, em Lisboa, onde compositores representativos como Heliodoro de Paiva (c. 1500-1552), António Carreira ou António Macedo se distinguiram pelo legado de obras para tecla.

A divulgação das obras de compositores portugueses nos reinados da corte filipina (em especial da polifonia) é assim confirmada pela impressão das *Flores de Música* em 1620, dedicada ao “El Rey Dom Phelippe terceiro das Espanhas”, segundo a própria indicação de Rodrigues Coelho mencionando:

Na Capella Real de vossa Majestade tenho ha dezasete annos o lugar de Capellão, & tangedor de Tecla, senão com os merecimentos que conuem, ao menos com satisfação de todos os que desta arte tem conhecimento. As horas que me ficarão liures da obrigação de meu officio, exercitey nas materias d'elle; dando nesta compostura demonstração de meu talento, *et* vista de meu trabalho, que agora offereço a V. Majestade, para que nenhum tempo me ficasse ocioso, acudindo a elle com a presença, *et* não faltando com a curiosidade. Tem V. Magestade obrigação de por os olhos em huma outra cousa, & fazer dellas merecimento para com sua grandeza authorizar esta obra, & honrar este capellão, que encomenda sempre a Deos a Catolica *et* Real pessoa de V. Magestade, que elle guarde por largos annos, *etc.*¹²

A tradição do generoso apoio da corte portuguesa aos músicos, viu-se distinguida no reinado de D. João III que, pela sua devoção à música, contratou vários músicos, como o Mateo de Aranda para ocupar o posto de maestro da Sé de Évora e posteriormente como Lente de Música da Universidade de Coimbra, e vários organistas e tangedores de tecla

¹² Manuel RODRIGUES COELHO, 1620. *Flores de Musica, pero o instrumento de tecla & harpa*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, “Prólogo da Obra aos Tangedores”.

que se notabilizaram na sua época, a saber, Gonzalo de Baena, “João Badajoz, Vilha Castim, Diogo de Aranda, Mestre João, Fernão Martins Albernaz e o cego Francisquinho, segundo Garcia de Rezende, ‘o grão sabedor nos órgãos’.”¹³

Denominado como o “Inuictissimus Rex Lusitanorum” a quem Luiz de Milán dedica a sua obra *El Maestro* (Valencia, 1536), as referências ao Rei D. João III de Portugal como “muy alto y muy poderoso e inuictissimo principe don Juã: por la gracia de dios rey de Portugal: y delos Algarves: desta parte y dela otra del mar: y Africa: y señor de Guinea: y dela conquista y navegacion”¹⁴, encontram-se confirmadas por Gonzalo de Baena, que também tece acentuados louvores:

Visto lo mesmo que a todos es muy notorio .s. en estos vuestros muy famosos reynos e provincias de Portugal generalmente la musica ser estimada: sintida e concertada: tanto a la dulçura de su melodia quanto a la parte muy sutil de su theorica auentajada mas que en otra parte del mundo. ¹⁵

A protecção da corte portuguesa aos músicos espanhóis encontra-se igualmente confirmada por Juan Bermudo no seu primeiro livro *Declaración de instrumentos musicales*, inicialmente publicado em 1549, em que dedicou um *prólogo epistolar* a D. João III no qual enunciava uma série de comentários elogiosos na esperança que, embora não conhecesse o rei pessoalmente, pudesse ser bem acolhido pelo monarca tendo conhecimento do seu gosto e apoio à Música e músicos, tão amplamente divulgados. Este livro, que se distingue pela junção da teoria à prática, segundo Otaola González, “Bermudo apela al interés del monarca por el arte y la ciencia que le han llevado a favorecer los estudios en la Universidade de Coimbra.”¹⁶

No séc. XVI e inícios de XVII despontou na literatura e teoria da Península Ibérica um crescente e acentuado aparecimento de tratados teórico-musicais, nomeadamente sobre a

¹³ Macario Santiago KASTNER. 1936. *Musica Hispânica: O Estilo do Padre Manuel R. Coelho. A Interpretação da Música Hispânica para Tecla desde 1450 até 1650*. Lisboa: Editorial Ática, p. 24.

¹⁴ Luys MILAN. 1536. *Libro de musica de vihuela de mano Intitulado El maestro*. Ed. G. Arriaga. 2008 ed. Madrid: Sociedad de la Vihuela. Francisco Dias Romano: Valencia.

¹⁵ Gonzalo de BAENA. 1540. *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*. Lisboa: German Galharde, f. 5v.

¹⁶ Paloma OTAOLA GONZÁLEZ. 2000 *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del Libro Primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*, Colección De Música. Kassel: Edition Reichenberger, p. 22.

arte de tocar, distinguindo-se em quantidade dos restantes países nesse mesmo período¹⁷ e que actualmente servem de base à *performance* historicamente informada deste repertório.

No âmbito deste trabalho, destacam-se particularmente quatro publicações ibéricas pela interrelação temática: a *Declaración de instrumentos musicales* (1555) de Juan Bermudo - tratado de cariz mais teórico no qual, segundo o próprio autor, “se tractan con muy grande artificio, y profundidad las alabanzas dela Musica practica, y theorica, con ciertas diuisiones, y determinaciones, y deffiniciones della y otras cosas a esto anexas, y dependientes,”¹⁸ o *Libro de Cifra Nueva*, de Luys Venegas de Henestrosa (1557),¹⁹ que consiste numa antologia de obras várias com uma introdução à arte da cifra para tecla, harpa e vihuela, incluindo aspectos teóricos do contraponto e prática da interpretação no contexto da época; o *Libro llamado arte de tañer Fantasía* (1565) de Tomás de Santa Maria, tratado teórico-prático com uma forte componente na interpretação da música de tecla, que segundo o autor tem o propósito de “en breve tiempo y con poco trabajo, fácilmente se podría tañer Fantasía. El qual por mandado del muy alto Consejo Real fué examinado y aprobado por el eminente músico de su Majestad Antonio de Cabeçon y por Iuan de Cabeçon, su hermano”²⁰ e, mais tardiamente, contemporâneo de Rodrigues Coelho, a *Facultad Organica* (1626)²¹ de Francisco Correa de Arauxo, pelo seu detalhado prefácio em que aborda questões interpretativas que se associam à obra *Flores de Música* e as notas antecedentes à maioria dos seus tentos e Discursos onde se encontram importantes informações complementares e questões interpretativas.

Das várias fontes e referências documentais existentes em Portugal sobre a música instrumental no século XVI, praticamente todas se destinam aos instrumentos de tecla. Como recorrente na época, a predominância do papel dos instrumentistas de tecla restringe-se geralmente às intavolaturas de obra vocais polifónicas, demonstrada na

¹⁷ Robert PARKINS. 2004. “Spain and Portugal”. In *Keyboard Music before 1700*, ed. A. Silbiger. New York and London: Routledge. 1995. p. 316.

¹⁸ Fray Juan BERMUDO. 1555. *Declaración de instrumentos musicales* in Macario Santiago KASTNER, ed. 1957. *Fray Juan Bermudo: Declaración de instrumentos musicales 1555*. ed. H. Albrecht, *Documenta Musicologica: Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*. Kassel Basel: Bärenreiter, f.1.

¹⁹ Luys Venegas de HENESTROSA. 1557. *Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa, y Vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de organo, y algunos avisos para contra punto*. Alcala de Henares: Casa de Joan de Brocar.

²⁰ Tomás de SANTA MARIA. 1565. *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*. Ed D. Stevens. 1972 ed, *Facsimile*. Valadollid: Gregg International Publishers Limited.

²¹ Francisco CORREA DE ARAUXO. 1626. *Libro de Tientos y Discursos de Musica Practica, y Theorica de Organo intitulado Facultad organica*. Alcalá de Henares: Antonio Arnao.

subsistência de vários manuscritos existentes, nomeadamente nas bibliotecas de Lisboa, Coimbra, Porto e Braga, cujo repertório de tecla se caracteriza como o “essencial da produção instrumental da nossa Música maneirista”.²²

Frequentemente denominado como o período dos “C’s” da tradição ibérica de música para tecla, constituído pelos compositores Cabezón, Coelho e Correa,²³ Kastner argumenta a origem das influências nas raízes musicais de Manuel Rodrigues Coelho, apresentando como “lícito de estabelecer que o repertório dos tangedores de tecla portugueses desde cerca de 1450 até à iminente aparição do Padre Manuel Rodrigues Coelho compunha-se principalmente de:

- Preâmbulos com o principal fim de dar a entoação aos cantores de igreja.
- Glosas ou transcrições figuradas de Motetes de que nasce na primeira metade do século XVI o Tiento ou Ricercare.
- Glosas ou transcrições figuradas de toda a classe de obras vocais litúrgicas e vilhancicos
- Transcrições, glosas e variações ou diferencias sôbre canções populares e profanas, música que deriva em parte da vihuela e da guitarra
- Danças profanas, e entre estas especialmente as danças qe tem a sua origem em Portugal: a Folia, a Chacota, o Vilão; além destas, Xácaras, Pavanas, Galhardas, Mouriscas e outras danças”²⁴

O *siglo de oro* da música para tecla na Península Ibérica é frequentemente atribuído ao período entre António de Cabezón (1510-1566) e Juan de Cabanilles (1644-1712) englobando Manuel Rodrigues Coelho (c.1555-1647) e Correa de Arauxo (1584-1654) como dois dos seus maiores representantes.

Em Portugal, a descoberta da obra de Gonzalo de Baena, músico de camara da corte Real nos reinados de D. Manuel I e D. João III e presentemente identificada como a primeira publicação de música para tecla na Península Ibérica, marcou o início de uma etapa determinante na produção de música instrumental que se estendeu até finais do século XVIII.

²² Rui Vieira NERY e Paulo CASTRO. 1991. *História da Música, Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Commissariado para a Europália 91 / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 65.

²³ Esta designação foi inicialmente atribuída por Kastner e retida pelos musicólogos que absorveram e promoveram esta classificação. *Vide* Howard BROWN. 1962. Review: Manuel Rodrigues Coelho: Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa. Vol. II: Composições sobre temas litúrgicos by Macario Santiago Kastner. *Notes* 20 (1):117-118.

²⁴ KASTNER, *Musica Hispânica...* p. 31.

A obra de Gonzalo de Baena *Arte novamente inventada pera aprender a Tãger* (Lisboa, 1540),²⁵ da qual só se conhecia a autorização para impressão de 1536, permaneceu de existência duvidosa até 1996, em que o único exemplar existente e identificado até ao presente momento foi encontrado na Biblioteca do Palácio Real de Madrid, depositado numa ala de obras atribuídas à especialidade da tecelagem.

A *Arte novamente inventada* é constituída pela transcrição parcial ou integral de 65 peças vocais de compositores franco-flamengos e ibéricos e uma última peça que consiste numa melodia de tenor para a realização na prática do contraponto e improvisação. Todas as peças integrantes são transcritas em cifra alfabética para tecla, característica das tablaturas alemãs para órgão como no caso do *Buxheimer Orgelbuch* combinadas num padrão inédito de ordenamento quadrangular, que visava facilitar a divisão mensural.

No intuito de agilizar e mesmo possibilitar a aprendizagem individual desta arte sem necessitar do acompanhamento de um professor, Baena, à semelhança de Henestrosa, Cabezón ou Correa de Arauxo, apresenta as vantagens da tablatura sobre a partitura italiana (característica da escrita vocal, constituída por quatro pentagramas), da qual Coelho não prescindiu na publicação de *Flores de Música*.

Propuse de inuentar para con menos trabajo se alcançar mayor parte de la su pratica y theorica: esta arte no tanto sutil quanto pouechosa: con intencion de prestar: apruechar o servir: dando a todos enella aquello que para mi halle ser muy bueno eneste caso: para que menos graue y mas alegre pueda caminar al fin de mi deseo: tambien por fazer comienço de paga a lo mucho que so deudor: caso que proue de poca estima: delante daquellos que confusamente arguyen alterandose: sabiendo con quanto estudio se toca la gran sutileza o armonia de las species que la musica contiene verdaderamente. [...] que se ponga en vn solo volumen quanto en dos o tres no puede estar.²⁶

Impresso com o privilégio real de D. João III, Gonzalo de Baena, de então sessenta anos e músico de câmara da Capela Real há quarenta, alude à repercussão da sua arte recebendo ainda o privilégio para posteriores publicações e das quais não se obteve mais informações.

Por donde .V.A. aya otorgado a mi solo priuilegio de mandar imprimir y vender: no solo esta mas las que tengo para fazer sin tiempo limitado: siendo vistas y

²⁵ BAENA, *Arte novamente...* Exemplar descoberto em 1996. c.f. Tess KNIGHTON. 1996. “A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena's *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, Lisbon, 1540): a preliminary report”. *Plainsong and Medieval Music* 5 (1):81-112.

²⁶ *Id, ibid*, f. 5v.

examinadas en todos vuestros reynos y señorios pueden aprender por ella: no solo los vuestros: mas en todas las partes estrañas: teniendo en memoria la regla que se sigue sin auer necesidad de otros maestros.²⁷

Ordenada sequencialmente, à semelhança da publicação *Obras de Música de Cabezón* (Madrid, 1578), a *Arte novamente inuentada* integra inicialmente obras a duas vozes, retiradas de obras vocais das quais alguns dos exemplos foram seleccionadas de obras a mais vozes. Progressivamente são apresentados exemplos a três e quatro vozes (por vezes de obras das quais se conhecem menos vozes do que aquelas transcritas) num modelo didáctico de aprendizagem que conclui com um exemplo de uma só linha melódica que requer o conhecimento dos modelos de contraponto e composição prática que se esperava numa formação completa de um organista para a respectiva improvisação e interpretação.

Puse aqui esta obra de quatro vozes por una: para que ninguna desconfiança põga temor a los que tanto no han visto. Porque assi como esta se puede tirar y aprender facilmente: todas las otras en cõparaciõ son blandas y de poco trabajo. Caso que el ingenio sea rudo y la memoria flaca: ni por tanto la obra tiene falta: lo que por falta o negligencia del que obra no se alcanza.²⁸

Apresentando um esquema prático de letras associadas a cada tecla do *monacórdio* (clavicórdio), e duplamente apresentadas em anexo ao prólogo que se destinavam a serem coladas sobre as mesmas para facilitar a aprendizagem, a *Arte novamente inuentada* distingue-se particularmente pelos breves pontos incluídos no respectivo prólogo abordando genericamente aspectos como a notação, a ornamentação, a dedilhação, a proporção e o *buen-ayre* e que viriam a ser posteriormente desenvolvidos em alguns tratados teóricos, como por Frei Tomás de Santa Maria no *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* (Valladolid, 1565), entre outros.

Do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, subsistiram várias das fontes musicais que baseiam o estudo e o conhecimento da música vocal e para tecla nesta época em Portugal, das quais se destacam duas obras que, tal como Baena, promoviam a notação em cifra mas que permanecem até ao momento desaparecidas: a *Arte de escrever por Cifra*²⁹ (segunda

²⁷ *Idem, ibid*, f. 5v.

²⁸ *Id, ibid*, f. 64.

²⁹ Diogo Barbosa MACHADO. 1752. *Bibliotheca Lusitana Histórica, Critica, e Cronologica*. Lisboa: Officina de Ignácio Rodrigues. Vol.II, pp. 419-420.

metade do século XVI) de Gregório Silvestre, organista da Catedral de Granada e o *Livro de cifra para se tangerem no Orgão* (1599) de Pedro de Pimentel.³⁰

Centrando no período que engloba a vida e obra de Rodrigues Coelho, encontra-se previsto no respectivo regimento da capela real, a contratação de dois tangedores de órgão cujo “levantamento realizado aponta para a existência de apenas 10 organistas e 2 tangedores de tecla associados à capela real ao longo de todo o período [1580-1640].”³¹ (*vide* Tabela 2) Em termos dos mestres portugueses da Capela Real entre a segunda metade do séc. XVI e inícios de XVII, e dos quais nos sobrevieram obras da sua autoria, distingue-se muito particularmente António Carreira.

Com uma vasta quantidade de composições para tecla contidas no importante manuscrito do século XVI, M.M. 242 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, António Carreira é destacado como “um dos grandes nomes da Cultura portuguesa do Maneirismo e um dos grandes compositores instrumentais da Europa do seu tempo,”³² distinguido como um dos principais responsáveis pela evolução do tento na sua génese em Portugal, da qual Rodrigues Coelho herdou elementos fundadores para a sua própria composição.

A abordagem temática e estrutural das obras para tecla de António Carreira encontra-se desenvolvida nas *Flores de Música*, especialmente na transição do modelo polifónico vocal interpretado em tecla, na variedade temática, motívica e estrutural das obras com características assumidamente instrumentais de Rodrigues Coelho.

O aumento da documentação associada aos músicos da Capela Real no reinado de Filipe I de Portugal coincide com o significativo número de referências a cantores contratados na Capela de Filipe II, período coincidente com a contratação de Rodrigues Coelho, em que as referências aos instrumentistas são privilegiadas.³³

³⁰ *Idem, ibidem*, Vol.I, p. 353.

³¹ Adriana LATINO. 2001. *Instituições, Eventos e Músicos: Uma Abordagem à Música em Portugal no Século XVII*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, p. 93.

³² Rui Vieira NERY. 1992. “António Carreira, o Velho, Fr. António Carreira e António Carreira, o Moço: Balanço de um Enigma por Resolver”. In *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, ed. M. F. C. Rodrigues, M. Morais and R. V. Nery. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 407-408.

³³ Adriana LATINO, 1993. Os músicos da Capela Real de Lisboa nos reinados dos Filipes: 1580/1640. *Revista de musicología* 16 (6):3620-3629.

A publicação de *Flores de Música* destaca-se como a primeira obra impressa de música inédita para instrumentos de tecla e harpa da autoria do compositor, antecedida na Península Ibérica, pela publicação de Hernando de Cabezón, *Obras de Música* (Madrid, 1578), constituída pela transcrição para cifra das obras para tecla de seu pai, António de Cabezón, e da sua própria autoria.

A repercussão da utilização e importância da cifra em Portugal é afectada pelo prolongado desaparecimento das obras para tecla *Arte nouamente inuentada* (Lisbon, 1540) de Gonzalo de Baena, redescoberta entretanto no ano de 1996, a *Arte de escrever por Cifra* (segunda metade do século XVI) de Gregório Silvestre, e o *Livro de cifra para se tangerem no Orgão* (1599) de Pedro de Pimentel. De igual forma a inexistência de referências historiográficas às mesmas e à respectiva prática em Portugal, dado que, salvo o exemplar do *Libro de Cyfra* (MM42, Biblioteca Municipal do Porto) de obras e autoria espanhola, não permite conjecturar sobre a respectiva utilização em Portugal, dado que os manuscritos que se encontram em partitura aberta, e cuja publicação de Coelho se destaca ser o “primeiro nestes reynos,” ao contrário do país vizinho que tão aberta e enfaticamente defendia a sua utilização.

Correa de Arauxo aborda a questão das fontes anteriores na arte da cifra, demonstrando um vasto conhecimento das publicações existentes na sua época no qual se incluiu a referência a Rodrigues Coelho, mencionando, a respeito desta prática, que:

Este nuevo modo de caracteres llamado cifra, se usó al principio de algunas diferentes maneras: ya con letras de el A B C, ya con numeros de guarismo y castellano, con diversos accidentes y señales, el qual por no tener la facilidad y certeza que se pretendia, fue totalmente desamparado, hasta tanto qel ingenio de nuestros Españoles inventó este genero de cifra que oy tenemos, y en que va puntada la musica practica deste libro, tan facil, y juntamente tan perfecto, que no puede aver otro que le exceda.³⁴

Neste contexto, talvez seja lícito pressupor que, segundo as indicações dadas por Correa de Arauxo, estes diferentes tipos de cifras existentes anteriormente à publicação da *Facultad Organica* no ano de 1626, não só a obra de Baena, como de Gregório Silvestre e de Pedro de Pimentel se incluísem na lista de obras que, como se verifica na anterior citação, ficaram “totalmente desamparadas”.

³⁴ “Prologo en Alabança de la Cifra” in CORREA ARAUXO, *op.cit.*

Argumentando o facto de muito provavelmente a polifonia vocal ser sempre acompanhada ao órgão, o que permitia ao organista um conhecimento profundo das obras e consequente desenvoltura e treino para glosar sobre as mesmas no uso da partitura de quatro petagramas, Kastner justifica que a maioria do repertório para os instrumentistas de tecla em Portugal nesse período se restringia à aplicação da glosa a obras vocais com particular incidência em obras de carácter litúrgico. Efectivamente, esta prática comum na prática musical europeia (*vide* Cap. III) permitiu desenvolver a capacidade de improvisação nos intérpretes e, nos mais dedicados, desenvolver a arte do contraponto que desencadeou o desenvolvimento de novas formas musicais para instrumentos, particularmente da forma tento.

Neste âmbito, Kastner sustenta que o contexto musical ligado à música litúrgica para os “tangedores de tecla, compreendia a realização de prelúdios ou Preâmbulos que tinham a função de entoação aos cânticos ou introdução/intermédio litúrgico; a *intavolatura* de Motetes vocais com a mostra da arte de glosar do músico em questão (variar, diminuir); transcrição e diminuição de obras vocais litúrgicas, vilhancicos ou outras obras profanas ou canções seculares provenientes da tradição da vihuela e guitarra, e adaptação de “danças profanas como a Folia, Chacota, Vilão, Xácaras, Pavanas, Galhardas, Mourisca e outras Danças”.³⁵

Despite the eventual variegation of forms and styles, the texture of four-voice modal polyphony was a norm from which Iberian composers did not easily depart. The principal musical types – from liturgical versets and hymns to variations and *tientos* – tended to adhere closely to this framework. Although elements of the free, moncontrapuntal style found in contemporaneous foreign keyboard literature sometimes appeared briefly, there was really no Iberian equivalent to the toccatas of Italian and Germanic composers. The *tiento* (Port. *tento*) was the predominant genre during this entire period, evolving from little more than a simple intabulation of a motet to an array of highly idiomatic subgenres.³⁶

A atribuição ou identificação generalizada de “música ibérica” como um determinado estilo verificou-se, segundo Parkins, incompleta à luz da análise particular à obra de cada compositor, identificando que o estilo não era totalmente unificado mas compartimentado por regiões sob específicas influências dando como exemplos: Cabezón (Castilla); Aguilera e Heredia (Aragão); Coelho (Portugal); Correa de Arauxo (Andaluzia) e

³⁵ KASTNER, *Musica Hispânica...* p. 31.

³⁶ PARKINS, “Spain and Portugal”, pp. 312-313.

Cabanilles (Valencia).³⁷ Não obstante, exceptuando o argumento subjectivo da identidade pessoal de cada compositor, a observação pessoal deste autor vê-se inconsistente à luz de vários estudos comparativos realizados, nomeadamente, por Kastner e Willi Apel que influenciaram significativamente os estudos posteriores.

Embora a produção de música para tecla tenha sido bastante extensa em Portugal, o número relativo de compositores que permanecem desconhecidos comparado ao número de obras não identificadas pressupõe uma quantidade bastante abrangente de compositores de tecla, confirmando a prática do organista como improvisador e compositor que interpretava a sua obra maioritariamente no mesmo local de trabalho, pela qual não carecia de identificação, motivo pela qual é destacado que “the authors of a substantial portion, at least a third, of the 17th century keyboard literature remain unidentified.”³⁸ Esta questão vê-se por exemplo salientada no Ms 964 em que as peças de autores como Pedro de Araújo se encontram quase sempre identificadas e de Rodrigues Coelho, provavelmente pela sólida repercussão no meio organístico e músicos de tecla, seriam facilmente identificadas.

A denominação “Flores”, genericamente atribuído como sinónimo de compilação, recolha, selecção cuidada de obras, assumiu um papel determinante no período entre o final do século XVI e inícios de XVII na Península Ibérica e à semelhança de outros países, em que se encontra associado às artes, nomeadamente à poesia, como é o caso das publicações: *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* (Valladolid, 1605) de Pedro Espinosa, ou *Flores de Poetas* (1611) de Juan Antonio Calderón.

Neste mesmo período, acentua-se na pintura a autonomia da arte de pintar flores, especialmente em Itália e Flandres, que deixa de ter uma mera função decorativa ou de ornamentação, como característico até então, para assumir uma representação assumida na arte. Numa imutável associação ao simbolismo espiritual, tanto na diegese da alma como das virtudes humanas, a representação do tema das flores e dos frutos assume uma forte implicação metafórica expandida a todas as artes e letras como anotado por Hatherly que “como suporte decorativo carregado de conotações religiosas é um mundo aberto às

³⁷ *Idem, Ibidem*, p. 313.

³⁸ *Id, Ibid*, p. 313.

decifrações mais complexas e variadas que agora começa a atrair de novo as atenções dos exegetas da história da arte e da cultura.”³⁹

Esta ampliação de intitular obras artísticas como *Flores*, encontra-se abordada num contexto literário num artigo de Ana Maria Gil Ribes, que apresenta a relação desta denominação como uma das marcantes características do Maneirismo nas antologias poéticas, associado a um conjunto de códigos e padrões generalizados, como a importância da componente tripartida da obra, que analogamente se pode verificar nos trípicos conjuntos de tentos por cada modo de Coelho, ou na estrutura da obra desenvolvendo os conceitos da retórica como a:

*Dispositio*⁴⁰ en las antologias poéticas del Siglo de Oro especialmente en los años de transición del XVI al XVII, coincidentes con el auge del Maneirismo, y su estrecha vinculación con el *ornatus* de la *elocutio*, e incluso con los aspectos puramente plásticos, que en ocasiones los antólogos colocan a un mismo nivel de comunicación; el poema, unidad individual, se constituye así en parte integrante e inamovible del discurso ético y estético que es el conjunto del texto.

Si la distribución del conjunto obedece a motivos de integridad, la división es tripartita y cuando responde a los de “energía” el conjunto se consibe como compuesto de dos partes contrapuestas; la bimetración será más rica si se establece otra posición dentro de la bimetración.” “Las tres obras que nos ocupan responden al grado “rico” de la bimetración que supone el predominio del concepto de arte sobre el de naturaleza, de ahí que las alteraciones estructurales y plásticas, a la hora de realizar una edición de estos años, puedan desviar la consideración de la preceptiva que las inspiró tanto como las cometidas por un amanuense o por las condiciones de impresión de la época.”⁴¹

Não nos estendendo na aplicação deste argumento fundamentado pela autora, o que requeriria por si a realização de um outro estudo sobre a implicação algo subjectiva da retórica neste contexto em Portugal, a importância e significação das flores reflecte-se similarmente no ramo literário através da impressão de *Ramillete de Flores. / QVARTA, / Quinta, y Sexta parte de Flores de / Romances nuevos, nunca hasta / agora impresos, llamado, Rami-llete de Flores: De muchos, gra-lues, y diuersos Autores* de Pedro Flores

³⁹ Ana HATHERLY. 1991. “As Misteriosas Portas da Ilusão: a propósito do imaginário piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa d’Óbidos”. In *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, ed. V. Serrão. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, p.79.

⁴⁰ “Toda *dispositio* consiste en desviarse de manera consciente (“artística”) del *ordo naturalis* y su función, la de distribuir todo el discurso y sus partes integrantes” Ana María Gil RIBES. 1990. El *ornatus* y la *Dispositio* en la edición de textos poéticos del siglo de oro (en el Libro de los Retratos de F. Pacheco y las Flores de 1605 y 1611. In *La Edición de Textos*. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, p. 219.

⁴¹ *Idem, Ibidem*, pp. 219-220.

(Lisboa, 1593)⁴² ou *Livro in/signe das Flores e Per/feições das Vidas dos / Gloriosos Sanctos* de Marcus Marulo (Lisboa, 1579)⁴³, onde outros significados atribuídos à designação de “Flores” se caracterizam para denominar virtudes e qualidades de padrão pessoal. Neste sentido, esta arte de identificar “flores” como meio de expressão de virtudes propagou-se especialmente ao nível da pintura, promovendo uma padronização de códigos, simbolismos e significados acentuados pelo apanágio corrente das flores ao clero e à nobreza.

Uma obra que se distinguiu muito particularmente neste período de transição entre os séculos XVI e XVII sobre este tema foi o *Tractado das significaçoes das plantas, flores, e fructos que se referem na Sagrada Escripura* (Lisboa, 1622) de Frei Isidoro de Barreira, impresso na mesma oficina de *Flores de Música* de Coelho, por Pedro Craesbeeck. Este tratado, que viria a ter uma importância significativa através da sua marcada difusão e popularidade reflectida em diversas obras de subsequentes autores⁴⁴, permitiu proceder a uma leitura e interpretação descodificadora dos símbolos e imagens, como a significação moral de cada flor, fruto, plantas, pedras, entre outros relacionados à componente religiosa que comportavam.

Pello que as significações, que as plantas tem, do Ceo as tem, & nam dos homens. O que deue ser causa pera que curiosos de alcançar segredos occultos vejaõ os que de presente declaramos, pois muitas vezes lhe socede fallar em alguns significados de plãtas sem saberem o princípio, & fundamento delles.⁴⁵

Baseando a explicação da natureza das plantas unicamente nas Escrituras Sagradas “conforme exposição dos Santos Padres, & Doutores Theologos”, a importância de realçar o conhecimento e aprendizagem destes significados é sublinhada quando Frei Isidro Barreira refere que:

Quem cõ attenção vir as presentes achará que não custou pouco trabalho descobrir as muitas que neste tratado se apontaõ, pella difficultade que ha de alcançar segredos que estas cousas encerram Materia muito digna de se saber, pera que das

⁴² António Joaquim ANSELMO. 1926. *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*. 1977 ed. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, p. 9.

⁴³ *Idem, Ibidem*, pp. 140-141

⁴⁴ HATHERLY, “As Misteriosas Portas da Ilusão” p. 75.

⁴⁵ Prólogo à obra de Frey Isidoro de BARREIRA. 1622. *Tractado das significaçoes das plantas, flores, e fructos que se referem na Sagrada Escripura*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.

considerações que nella fazemos se aproueitem os fieis de Deos, & tirem doutrina espiritual, pera luz do entendimento, & salvação de suas almas.⁴⁶

Ao relembrar o propósito expresso por Rodrigues Coelho no seu prólogo às *Flores de Música*, em que este compositor assume o seu desejo “que todos estudem, saibão, & attendão com mais vontade ao estudo, & exercicio desta Arte, com que possam em seus instrumentos con facilidade, & môr perfeição louuar a Deos nosso Senhor, a quem toda a gloria se deve; pera tal intento & fructo offereço aos estudiosos estas Flores de varias composturas”⁴⁷, pode-se verificar as analogias do pensamento intrínseco explicadas por Barreira no seu tratado:

As flores em commum significam esperanças: porque assi como das flores se esperam fructos, que ellas prometem, assi das esperanças bens, porque ellas aguardam.⁴⁸

Pellos fructos, que as plantas dam, se entendem na Sagrada Escripura as obras, que cada hum faz: porque se pella aruore se entende o homem, pellos fructos della se deuem entender suas obras.⁴⁹

1.2. FONTES HISTORIOGRÁFICAS

1.2.1. Primeiras Fontes Historiográficas

Das primeiras obras em que é referido o compositor Manuel Rodrigues Coelho encontra-se a *Facultad Organica*⁵⁰ de **Francisco Correa de Arauxo** (1584-1654), publicada no ano de 1626, em que o autor, remetendo à publicação de *Flores de Música*, no “Septimo Punto” dedicado à necessidade de respeitar o uso diferenciado do tempo imperfeito e partido, menciona que:

Muchas obras de muy grandes Maestros e visto puntadas, ya com tiempo imperfecto, ya com el partido, indiferentemente. Y nos es razon, que teniendo estos dos tiempos entre si tan grande disparidad usen de ellos sin diferencia alguna. Contentome el modo de usar de el, del padre Manuel Rodríguez Coello en el libro que escrivio en câto de organo para tañedores de tecla &c. por quanto usa del

⁴⁶ *Idem, Ibidem*, “Prologo.”

⁴⁷ *Id, Ibid.*

⁴⁸ *Id, Ibid*, f. 17.

⁴⁹ *Id, Ibid*, f. 27.

⁵⁰ CORREA DE ARAUXO. *Facultad Organica...*

imperfecto en obras de a diez y seis semicorcheas al compas, sin mexcla de otro tiempo.⁵¹

Na mesma obra, sobre questões interpretativas ligadas ao *buen-ayre* e proporções sesquialtera (cf. Capítulo IV) e argumentando a continuidade da utilização da cifra 3 para denominar a agógica característica, este autor refere-se novamente a Rodrigues Coelho relacionando o uso dessa prática com o compositor António de Cabezón.

El segundo modo, que es quando se tañen con desigualdad de tiempo (teniendose mas en la primera, quarta, septima, dezena, &c. y menos en las de en medio, que es como haziendo una seminima y dos corcheas, es, no es mas a menos) este tal modo segundo, siempre se a puntado con un tres encima, denotador del ayre de proporcion menor, y denotador de la desigualdad de tiempo en la proporcion en la prolacion, o pronunciacion de las tales figuras de sezquialtera: Cabezón y Manoel Rodriguez Pradillo, & alij per multi: y por tanto nos es razon alterar dicho usi; especialmente estando fundado en razon. Y assi queda assentado: que el tres encima de las dichas figuras (en canto de organo) y numeros (en cifra) significa el dicho ayrezillo de proporciõ menor, y numero ternario, y el dos, igualdad de figuras en el binario.⁵²

Em Portugal, as referências biográficas sobre Manuel Rodrigues Coelho foram, desde o século XVII, adicionadas de forma progressiva em consecutivos registos que resultaram na *Biblioteca Lusitana* proveniente de vários autores.

Com efeito, ao examinarmos sucessivamente os catálogos de escritores de Manuel Faria e Sousa, o *Theatrum* de João Soares de Brito, as cartas de D. Francisco Manuel de Melo e sobretudo as *Bibliotecas* de João Franco Barreto, Francisco da Cruz, D. Francisco de Almeida e Diogo Barbosa Machado, não podemos deixar de constatar que, mais do que um título isolado, cada uma destas obras constitui uma etapa bem definida de um processo em que a acumulação e o tratamento da informação bibliográfica são objecto de uma maturação quantitativa e qualitativa conducente à concretização final de um mesmo projecto: a *Biblioteca Lusitana*.⁵³

De todos os autores que contribuíram para o registo de músicos existentes no nosso país, enunciar-se-à particularmente aqueles que dedicaram alguma referência específica ao compositor e organista Manuel Rodrigues Coelho.

Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), autor do *Apparato dos Authores Portuguezes* (Ms. 51-II-68 da Biblioteca da Ajuda), classificado pelo musicólogo Rui Vieira Nery como “polígrafo incansável (ainda que disperso e nem sempre muito rigoroso), Faria e Sousa não

⁵¹ *Idem, Ibidem*, f. 4.

⁵² *Id, Ibid*, f. 6v.

⁵³ Rui Vieira NERY. 1984. *A Música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana»*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 15.

conceberia este projecto como uma obra de grandes dimensões assente numa investigação sistemática. Os textos de sua autoria que nos chegaram neste âmbito pouco mais são do que listagens de autores, com uma simples indicação da respectiva área de criação e do monarca em cujo reinado viveram”.⁵⁴ Sobre o autor de *Flores de Música*, Manuel de Faria de Sousa refere uma breve menção na sua obra *Excertos do Apparato dos Authores Portuguezes*: “Coelho, Manuel Rodrigues [f. 26v] “Manuel Rodriguez de Elvas: excelente en instrumentos i / musica Felipe II.”⁵⁵

No seguimento dos autores que efecuram registos biográficos de vários compositores, nada foi referido sobre Manuel Rodrigues Coelho pelo **João Soares de Brito** (1611-1664) autor da obra *Theatrum Lusitaniae Litterarium* (data incerta: 1635; 1645; 1655).⁵⁶

Posteriormente, **João Franco Barreto** (1600-1674), na sua obra *Biblioteca Lusitana Autores Portuguezes*, do início da segunda metade do século XVII (ca. 1662-65), menciona alguns aspectos da biografia deste compositor referindo que “Manoel Roiz, Natural de Elvas clérigo de Missa e tangedor de Órgão na Cappella Del Rey em Lx.^a / fes hum livro de canto de Órgão para tecla impresso // em Lx.^a por Pedro Craesbeck, anno 1639 [sic]”.⁵⁷

No seguimento deste projecto, fruto do empreendimento colectivo e sistemático dos vários autores, contribuiu igualmente **D. Francisco Manuel de Melo** (1608-1666) na génese da *Bibliotheca Lusitana* que, na sua obra *Primeira Parte das Cartas Familiares* (Roma, Filipe Maria Mancini, 1664), Centúria IV, Carta I, p. 498, onde se encontra uma breve referência deste compositor numa asserção genérica:

Naõ menos a Musica (que também podemos contar por faculdade divina) nos deu grandiosos sogeitos. Quaes foraõ: Duarte Lobo. Manoel Rodrigues. Fr. Manoel Cardoso. Fr António da Cruz. Felipe de Magalhães. António Fernandes. João Soares Rebello. E outro Autor sobre todos os mais celebres levantado, na Defesa da Musica moderna, que por elle não só se vio Real, mas defendida.⁵⁸

Embora seja com **Francisco da Cruz** (1629-1706), sacerdote Jesuíta, Mestre e confessor de D. João V “que se verifica de facto o grande salto metodológico proposto por linhas

⁵⁴ *Idem, Ibidem*, p. 23.

⁵⁵ Manuel de Faria de SOUSA, *Excertos do Apparato dos Authores Portuguezes*, apud *Id, Ibid.*

⁵⁶ NERY, *Ibid*, p.24.

⁵⁷ MACHADO, *Bibliotheca Lusitana...* ff. 778v/779.

⁵⁸ NERY, *Ibid*, p. 26.

gerais por D. Francisco Manuel de Melo, isto é a transformação do projecto num empreendimento de grandes dimensões, tanto quanto possível exaustivo, assente não só na iniciativa individual de um autor isolado mas também na actividade coordenada de vários investigadores”⁵⁹. Deparamo-nos, porém, na sua *Bibliotheca Lusitana* (primeira versão de 1687-88 e a segunda de 1696-98), com uma das mais breves referências a Manuel Rodrigues Coelho onde simplesmente é publicado: “Manoel Roiz Coelho q Compos flores de Musica / p^a tecla e V^a”.⁶⁰

No século XVIII, duas figuras se destacaram na determinação de prosseguir este trabalho de catalogar referências biográficas, **D. Francisco de Almeida** (1701-1745) através do seu estudo preparatório *Diccionario bibliographico Portuguez* (1737) e **Diogo Barbosa Machado** (1682-1772), na sua *Bibliotheca Lusitana* (1741; 1747; 1752; 1759).⁶¹

A intervenção de D. Francisco de Almeida foi determinante não só na recolha das várias componentes do COD 8942 como na sua própria elaboração. (...) A adopção, pelos autores do código, de um esquema praticamente idêntico na ordenação interna das notícias biobibliográficas, pressupõe que a encomenda dos catálogos por parte de D. Francisco tenha sido acompanhada de uma exposição detalhada do tipo de informação requerida.⁶²

Com efeito, é através desta metodologia proposta por Francisco de Almeida aos seus colaboradores que se reúnem as condições para a elaboração dos artigos da *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado “como instrumento para alcançar os objectivos que o próprio Abade de Sever discrimina no seu *Prologo*, declarando nas notícias bibliográficas dos vários autores”.⁶³

Barbosa Machado evidenciou-se dos autores precedentes, pela sua laboriosa dedicação em comparar as referências anteriores e ampliar os dados recolhidos até então pela investigação arquivística de fontes primárias, nomeadamente, no caso das obras de compositores, utilizando “de forma exaustiva a *Primeira Parte do Índice* impresso da biblioteca musical do rei D. João IV”⁶⁴. É com Diogo Barbosa Machado que encontramos

⁵⁹ NERY, *A Música no Ciclo...* p. 31.

⁶⁰ Francisco da CRUZ, p. 177 *apud* NERY, *ibid*, p. 60.

⁶¹ *Bibliotheca Lusitana: historica, critica, e cronológica na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo present* (4 volumes, 1741; 1747; 1752; 1759).

⁶² NERY, *Ibidem*, p. 19.

⁶³ *Id, ibid*, p. 39.

⁶⁴ *Id, ibid*, p. 40.

a referência mais extensa sobre o compositor Manuel Rodrigues Coelho na obra *Bibliotheca Lusitana*. Inicialmente numa breve referência no verbete sobre o compositor Manuel Cardoso, em que cita parte de um excerto do prólogo do livro *Flores de Música*: “Celebraõ o seu nome Nicol. Ant. Bib. Hisp. Tom. I. p.. 263. col 2. in facultate musica aevo suo paucis comparandus. Manoel Rodrigues Coelho no Prolog. Das Flor. Da Music. Cujõ parecer deve só bastar por muitos por sua singular erudição.”⁶⁵

Na sequência, encontra-se um excerto sobre Rodrigues Coelho que viria posteriormente a ser citado igualmente numa biografia de autores vários da cidade de Elvas, de autor desconhecido, intitulada “Memórias para a história da Cidade de Elvas”.⁶⁶:

Manoel Rodrigues, natural da Cidade de Elvas em a Província Transtagana insigne professor de Musica, e destríssimo tangedor de instrumentos cujos dotes depois de os exercitar em as Cathedraes da sua patria, e de Lisboa o habilitaraõ para Capellaõ da Cappella Real onde pelo espaço de vinte annos tocou Harpa, e Orgaõ com admiração universal deixando eternizada a sua sciencia musica, e instrumental na seguinte obra.⁶⁷

Posteriormente é citada então a primeira descrição detalhada das obras que constituem *Flores de Música*:

Flores de Musica, para o instrumento de Tecla, e Harpa. Lisboa, por Pedro Crasbeeck 1620. fol. Contém 24 Tentos, 3 de cada tom. 4. “Susanas” todas diferentes sobre o mesmo Cantochaõ. 4. *Pange lingua* sobre o Cantochaõ de breves em cada voz. 5. versos sobre os passos de *Ave Maris Stella*. Os 8 Tons em versos sobre o Cantochaõ em cada voz para *Magnificat*, e *Benedictus*. Kyrios, ou versos por todos os sete Signos começando em *C. Sol fa ut*, e acabando em *B. fa mi*.⁶⁸

No âmbito das significativas compilações biográficas que atingem o seu apogeu na *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado, como referido por Rees: “the historiography of music in Portugal was slow to develop.”⁶⁹ Fruto da investigação de Barbosa Machado, segue-se uma fase de influência directa das referências contidas na sua *Bibliotheca Lusitana*, sendo estas consequentemente citadas, resumidas ou parafraseadas sem o conhecimento directo das fontes. Neste contexto, a posterior e breve referência a Rodrigues

⁶⁵ MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*... III, pp. 213/214 apud NERY, *A Música no Ciclo*... p. 56.

⁶⁶ Excerto atribuído a Barbosa Machado, que se encontra na Biblioteca Municipal de Elvas: Ms. Nº 2308 J.H.T. apud Macario Santiago KASTNER. 1979. *Três compositores lusitanos para Tecla: Séculos XVI e XVII. António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho e Pedro de Araújo, Serviço de Música*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 59.

⁶⁷ MACHADO, *Ibidem*, pp.357/358 apud NERY, *Ibid*, p. 61.

⁶⁸ *Idem*, *Ibid*.

⁶⁹ Owen REES. 1996. “Review: A history of Portuguese music”. *Early Music* 24 (3):500-503.

Coelho, é realizada por **José Mazza** (fl. 1770-1797), na sua obra *Dicionário Biográfico de músicos portugueses*:

Manoel Rodrigues Coelho da Cidade de Elvas, foi insigne Professor de Muzica, e destrissimo tangedor de muitos instrumentos, cujos exercitou nas Cathedraes da sua Patria, foi Cappelão da real Cappela, onde pelo expaço de 20 a. tocou Arpa e orgão, entre mais obras escreveo hum Livro intitulado: Flores de Muzica para o instrumento de tecla, e Arpa impresso no anno de 1620 na Officina de Pedro Crasbeek (148).⁷⁰

Em 1839 é incluído em Lisboa o nome de Manuel Rodrigues Coelho na obra *Lista de Alguns Artistas Portugueses*⁷¹ pelo Dom **Frei Francisco de S. Luiz Saraiva** (1766-1845),⁷² e em 1847 **Atanazy Raczynski** (1788-1874) refere-se três vezes a Rodrigues Coelho no seu *Dictionnaire historique-artistique du Portugal*,⁷³ as duas primeiras referências encontram-se na sequência alfabética do nome: “Emmanuel-Rodrigues Coelho, auteur de l’ouvrage intitulé: *Flores de Musica*, voyez Patriarche”⁷⁴ e “Coelho (Emmanuel Rodrigues) auteur de l’ouvrage intitulé : *Flores de Musica*, voyez Patriarche”⁷⁵.

Finalmente, na rubrica dedicada ao “Patriarche”, obra citada pelo Cardeal Patriarca Dom Frei Francisco de S. Luiz, Raczynski transcreve a curta e frequente frase de identificação do compositor: “Manoel Rodrigues Coelho auteur de l’ouvrage intitulé: *Flores de Musica*; imprimé à Lisbonne, en 1620”⁷⁶

Inocêncio Francisco da Silva (1810-1876), no seu *Diccionario. Bibliographico*,⁷⁷ ao contrário de Raczynski e do Cardeal Saraiva, considera que o nome de Coelho possa não ser o nome exacto referido na obra *Flores de Música*, facto este que Vasconcelos depois

⁷⁰ José MAZZA. 1944-45. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, ed. J. A. Alegria. Vol. xxiii-xxvi, *Separata da Revista Ocidente*. Lisboa: Editorial Império (1770-1797), p. 35.

⁷¹ Biblioteca Nacional Lista de alguns artistas portugueses / Francisco de São Luis. - [Lisboa: s.n., 18--]. - 1 v. BN B.A. 1136/7 V.

⁷² Francisco de São Luiz SARAIVA. 1839. *Lista de alguns artistas portugueses*. Lisboa, p. 48.

⁷³ Atanazy RACZYNSKI. 1847. *Dictionnaire historique-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre Les arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard et C., Librairie Editeurs.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 79.

⁷⁵ *Id, ibid*, p. 52.

⁷⁶ *Id, ibid*, p. 224.

⁷⁷ Inocêncio Francisco da SILVA. 1858. *Diccionario bibliographico Portuguez: Estudos de Innocencio Francisco da Silva. Applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Impr. Nacional, Vol. VI, p. 92.

viria a argumentar em contrário.⁷⁸ Esta e outras referências levam Vasconcelos a afirmar as fontes de Raczyński e do Cardeal Saraiva como mais fidedignas que este autor.

Posteriormente, na obra *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, de **François-Joseph Fétis** (1784-1871), encontra-se a seguinte referência:

Rodriguez (Manuel), excellent organiste et harpiste à Elvas, en Portugal, était attaché à la chapelle du roi, à Lisbonne, au commencement du dix-septième siècle, et s’y fit admirer pendant plus de vingt ans. Il a publié de sa composition un recueil de morceaux de musique d’église arrangés pour les instruments, sous ce titre : *Flores de musica para instrumento de tecla, e harpa*. Lisbonne, Craesbeke, in-folio, 1600 [sic].⁷⁹

O facto de este autor ter atribuído uma data errada de impressão, neste caso específico 1600 em vez de 1620, e à semelhança de Diogo Barbosa Machado que atribuiu as Flores ao ano de 1639, foi um dado identificado e alertado posteriormente por **Joaquim de Vasconcelos** (1849-1936)⁸⁰ na edição de *Os Músicos Portuguezes* no ano de 1870, que marcou uma etapa edificadora da Musicologia em Portugal.

Joaquim de Vasconcelos define enfaticamente Rodrigues Coelho como “excellente organista e tocador de harpa”, fazendo uma breve biografia deste compositor, que “pertencia à Capella real para onde entrou no começo do século XVII (1603), onde foi sempre estimado durante vinte annos que n’ella tocou. Antes de ocupar este logar tinha sido organista nas cathedraes de Elvas e Lisboa. Sabe-se que nasceu na primeira d’estas cidades, antes de 1583, pelo que se deduz do prólogo do seu livro”⁸¹.

Vasconcelos prossegue com a descrição das *Flores de Música* baseando-se no exemplar da Biblioteca Pública do Porto, fazendo no final do respectivo artigo uma rectificação e revisão crítica comparativa das referências biográficas sobre Manuel Rodrigues Coelho entre os autores.

O livro *Zur Geschichte Des Orgelspiels* de **August Gottfried Ritter** (1811-1885) distingue-se como o primeiro estudo mais detalhado dedicado a Rodrigues Coelho fora de

⁷⁸ Joaquim de VASCONCELOS. 1870. *Os Musicos Portuguezes: Biographia - Bibliographia*. Vol. 1. Porto: Imprensa Portugueza.

⁷⁹ François-Joseph FÉTIS. 1862. *Biographie universelle des musiciens: et bibliographie générale de la musique*. 2^a ed. 8 vols. Vol. VII. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, p. 288.

⁸⁰ VASCONCELOS, *Os Musicos Portuguezes...*, pp. 48-49.

⁸¹ *Idem, ibidem*, pp. 48-49.

um âmbito nacional. Neste livro pioneiro sobre o repertório de música para órgão entre os séculos XIV e XVIII, Ritter descreveu no seu primeiro volume todo o conteúdo e características das *Flores de Música*, ressaltando a seriedade e profundidade destas composições comparadas à produção musical de Cabezón,⁸² tendo igualmente transcrito duas das suas peças na compilação de obras do segundo volume.⁸³

Nach Ausweis der grossen Sammlung des Spaniers Cabezon (1578) und der gleichen des Portugiesen R. Coelho (1620) hat sich der eine wie der andere die ernstesten, tiefsinnigen Vokalwerke der niederländischen Meister zum Vorbild auch seines Orgelspiels genommen, dagegen die "Echos" der Holländer die französischen Passagen der Belgier gar nicht oder kaum beachtet. Spanier und Portugiese schreiben übrigens in gleichem Stil und Ausdruck, vielleicht nur, dass über den Werken des letztern ein noch tieferer Ernst ausgebreitet liegt, als über denen des erstern.⁸⁴

Platon Lvovitch de Vaxel (1844-1917)⁸⁵ é classificado por Carlos de Brito como autor do "primeiro texto de fundo sobre a história da música portuguesa",⁸⁶ no qual encontramos, na sua contextualização da música em Portugal, publicada do volume *Musikalisches Conversations-Lexikon*, uma breve referência sobre Rodrigues Coelho:

Der geschickte Clavierpieler Rodrigues Coelho gab zur selben Zeit eine Sammlung Clavierstücke von bedeutender Schwierigkeit heraus. Lissabon besass damals sechs Verfertiger von monocordios und fünf Orgelbauer.⁸⁷ Zweihundertundfünfzig Jahre später glänzen die Pianofortefabrikanten daselbst durch ihre Abwesenheit!⁸⁸

Com a colaboração deste mesmo autor, encontra-se posteriormente no *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten* uma breve referência

⁸² August Gottfried RITTER. 1884. *Zur Geschichte Des Orgelspiels, Vornehmlich Des Deutschen, Im 14. Bis Zum Anfange Des 18. Jahrhunderts*. Leipzig: Max Hesse's Verlag, vol.I, pp.76-79.

⁸³ *Idem, ibidem*, Vol. II, pp. 93-94.

⁸⁴ *Id, ibid.* Vol.I, p.76.

⁸⁵ Em algumas referências também identificado como Waxel ou Vaxsel.

⁸⁶ Manuel Carlos BRITO e Luisa CYMBRON. 1992. *História da Música Portuguesa, Universidade Aberta*. Lisboa: Universidade Aberta, pp. 11 e 13.

⁸⁷ "Die grossen Orgeln kamen aus Spanien. Ebenso wurde die Orgel der Kathedrale von Funchal 1636 aus Cordova gebracht. Sie ist in Versen in der Insulana des Manuel Thomaz beschrieben. Siehe Waxel, *Alguns traços u.s.w.*" Platon von VAXEL. 1883. "Portugiesischen Musik". in *Musikalisches Conversations-Lexikon*:492-550, p. 510 e "Abriss der Geschichte der Portugiesischen Musik", p. 21.

⁸⁸ *Idem, ibidem*.

ao compositor, identificando a fonte e sugestões de referências bibliográficas baseadas no prefácio e transcrição das peças por August Gottfried Ritter.⁸⁹

Nesse mesmo ano (1898) **Albert Soubies** (1846-1918) fez igualmente uma breve referência sobre este compositor na edição de *Histoire de la musique: Librairie des bibliophiles*, identificando que “un de ses plus illustres adeptes, en Portugal, fut Manuel-Rodrigues de Coelho, auteur d'une collection remarquable, les Flores de musica, comprenant cinquante [...]”⁹⁰

Como mencionado posteriormente por Sousa Viterbo, **Ernesto Vieira (1848-1915)**, “tratou com bastante particularidade Manuel Rodrigues Coelho, tanto quanto lho permitia a analyse das *Flôres de Musica*”.⁹¹ Efectivamente, Vieira realça o facto de não se saber muito sobre Manuel Rodrigues Coelho salientando que nem mesmo “Barbosa Machado nem outro qualquer escriptor poderam acrescentar essas pequenas notícias” reconhecendo que não consegue “d’esta vez ir mais longe”⁹², prosseguindo com uma breve biografia retirada do prólogo da obra *Flores de Música*.

Confrontando datas, podemos acrescentar que foi collega de Diogo de Alvarado, também *tangedor de tecla* na Capella Real durante quarenta e tres annos e fallecido em 1643. Mestre de Cappella Real n’esse tempo era o hespanhol Francisco Garro, nomeado pelo rei intruso Philippe II.⁹³

Segue-se assim uma pormenorizada descrição do conteúdo do “livro do padre Rodrigues Coelho consta de uma numerosa e curiosissima collecção de peças de música para órgão, cravo ou harpa”,⁹⁴ salientando dos autores dos sonetos anexos que “entre as poesias laudatórias há um soneto de Manuel de Pino ‘ministril de S. Majestade’, e uma canção seguida de um soneto do capellão cantor António Soares da Fonseca.”⁹⁵

⁸⁹ Robert EITNER, ed. 1898. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Vol. 8. Leipzig Breitkopf & Hartel, p. 271.

⁹⁰ Albert SOUBIES. 1898. *Histoire de la musique*. Vol. I, *Librairie des bibliophiles*: E. Flammarion, p. 33.

⁹¹ Francisco Marques de Sousa VITERBO. 1908. “Tangedor da Capella Real - Manuel Rodrigues Coelho”. *Arte Musical*, 30 de Abril de 1908, 81-84, p. 82.

⁹² Ernesto VIEIRA. 1900. *Diccionario Bibliographico de Musicos Portuguezes: História e Bibliographia da Musica em Portugal*. 2 Vols. Vol. 1. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, p. 283.

⁹³ *Idem, ibidem*, Vol. 1, p. 283.

⁹⁴ *Id. ibid*, p. 283.

⁹⁵ *Id. ibid*, p. 284.

Com efeito, ao efectuar uma comparação das *Flores de Música* com a *Facultad Orgânica* – denominada como “Livro de Tientos” de Correa de Arauxo - Ernesto Vieira considera estas obras muito análogas, fundamentando a sua opinião com uma sucinta reflexão analítica, particularmente indicente sobre a parte litúrgica (*Ave Maris Stella* e *Pange Lingua*).

O estylo é o mesmo que o de Correia de Araújo, isto é, a polyphonia flamenga trabalhada sobre o cantochão. Os trechos sobre os cânticos *Ave Maris Stella* e *Pange Lingua* teem a particularidade de que em cada um é o cantochão collocado em sua voz diferente, contrapontando as outras; é o processo empregado ainda hoje nas aulas para o estudo do contraponto simples. Nos ‘cinco versos sobre os passos de *Ave Maris Stella*’, encontra-se diferente processo: fragmentos do canto são promiscuamente distribuídos por todas as vozes e contrapontados de diferentes maneiras como nas fugas de época mais moderna. Também são interessantes os ‘oito tonos’ para serem cantados com acompanhamento de um contraponto livre a quatro vozes.⁹⁶

Sobre a notação, este autor refere que “não é porém escripta como esta em cifras, mas na notação usual da época (notas em losango, ausência de divisões de compasso, etc.). A impressão é feita com caracteres moveis, como também quasi exclusivamente se usava então”,⁹⁷ e em forma de conclusão, refere que “toda a obra de Rodrigues Coelho patenteia que o seu autor foi dos mais hábeis contrapontistas da sua época, e que devia também ter sido organista dotado de ligeiros dedos, a julgar pelo que escreveu”.⁹⁸

Sobre outras referências a Coelho no início do século XX, encontra-se **Abdy Williams** que em 1905 apresenta as *Flores de Música* na sua obra *The Story of Organ Music*, destacando as influências neerlandesas na música ibérica e uma breve e limitada descrição da obra deste compositor, em que é atribuído somente 8 tentos a cada modo, um motete de O. de Lasso glosado e “arrangements of certain hymnes and Kyries, and free organ accompaniments plainsong”.⁹⁹

É contudo a **Francisco Marques de Sousa Viterbo (1846-1910)** que se deve um trabalho capital de transcrição de vários documentos históricos que apoiaram a investigação musicológica sobre a vida e obra de Rodrigues Coelho. Na sua obra de referência,

⁹⁶ VIEIRA, *Diccionario Bibliographico...*, Vol. 1, pp. 285-286.

⁹⁷ *Idem, ibidem*, Vol. 1, p. 285.

⁹⁸ *Id, ibid*, Vol. 1, p. 286.

⁹⁹ C. F. Abdy WILLIAMS. 1905. *The Story of Organ Music*. London: The Walter Scott Publishing Co. Ltd, p.169.

Subsidios para a história da música em Portugal, Sousa Viterbo remete a uma publicação anterior mencionando apenas: “Rodrigues Coelho (Manuel) Veja-se o meu artigo *Tangedores da Capella Real* na *Arte Musical*, n.º 225 (1908)”,¹⁰⁰ que efectivamente se enquadra como um dos artigos mais importantes no início do estudo biográfico de Rodrigues Coelho, pela identificação e transcrição de documentos factuais que auxiliariam posteriormente na investigação da vida deste compositor:

- Documento I: “Alvará aposentando Manuel Rodrigues Coelho”.
- Documento II: “Tença a Manuel Rodrigues, capellão e tocadôr de órgãos da Capella Real”.
- Documento III: “Carta de tença a Manuel Rodrigues, capellão cantor da Capella Real”.
- Documento IV: “Carta de tença a Estacio de Lacerna, tangedôr de tecla”.
- Documento V: “Carta de tença a Sebastião Martins, tangedôr de tecla da Capella Real”.¹⁰¹

Abordando a questão da omissão do último apelido ao compositor das *Flores de Música*, que frequentemente era designado somente por Manuel Rodrigues na maioria dos documentos da época, Sousa Viterbo compreende que Inocêncio Silva possa ter omitido o último apelido de Coelho, no entanto, não compreende esse facto da parte de Barbosa que, por sua vez tinha analisado as *Flores de Música* e onde o próprio autor se identifica com os dois apelidos de Rodrigues Coelho. Este aspecto foi posteriormente prosseguido por Macario Santiago Kastner, que apresentou várias considerações como o facto de ser um nome mais vulgar, ou referindo que Coelho, por influência da tradição espanhola, remetesse ao nome materno e não ao paterno, etc.¹⁰²

Responsável pela descoberta dos documentos que comprovam a data de início do serviço de Rodrigues Coelho na Capela Real, em Lisboa, a 10 de Julho de 1604,¹⁰³ Viterbo descreve que:

Manuel Rodrigues Coelho, apesar de ter sido um bom tangedor de tecla e harpa na primeira metade do século XVII, época em que tanto floresceu a música portuguesa, teria passado despercebido, se elle proprio não se encarregasse de fixar o seu nome n’um livro em que patentou as suas qualidades de professor distincto.

¹⁰⁰ Francisco Marques de Sousa VITERBO. 1932. *Subsidios para a história da música em Portugal*. Coimbra Imprensa da Universidade, p. 495.

¹⁰¹ VITERBO, “Tangedor da Capella Real...” pp. 83-84.

¹⁰² Cf. KASTNER, *Três compositores lusitanos...* pp. 55-56.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, pp. 55-56.

Por esta obra se p6de avaliar, atravez dos preceitos do seu methodo, quanta seria a sua perfei76o e habilidade manual.¹⁰⁴

Em 1910 **Otto Kinkeldey** (1878-1966) elabora uma significativa an6lise e abordagem da m6sica para tecla, destacando que se destinava muito particularmente ao 6rg6o, na sua obra *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts; ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik* em que desenvolve a forma da Fantasia, relacionada com o Tiento, fazendo uma an6lise comparativa entre as abordagens de Cabez6n e Coelho:

In Spanien scheinen sie aber besonders beliebt gewesen zu sein. Noch das portugiesische Denkmal, “*Flores de M6sica*; para o instrumento de tecla & harpa” (Lissabon 1620) von Manoel Rodrigues Coelho bringt eine gro6e Anzahl solcher Hymnenbearbeitungen, in denen die Melodie als cantus firmus durch die verschiedenen Stimmen wandert. Auch bringt Coelho eine Reihe imitierender Fantasien, deren jede die Melodie einer Verszeile als Thema hat. Die Melodie „Ave maris stella“ ist hier, wie auch oft bei den andern Komponisten, die am meisten bearbeitete.¹⁰⁵

No ano de 1913 **Hugo Riemann** insere uma refer6ncia no *Dictionnaire de Musique*, que:

Coelho, Padre Manoel-Rodriguez, n6 à Elvas, fut organiste de la cath6drale de sa ville natale, puis de celle de Lisbonne o6 il devint, en 1603, organiste de la Chapelle royale. Il vivait encore en 1620. Ma4tre organiste portugais tr6s estim6, C. a publi6: *Flores de musica para o instrumento de tecla et harpa* (Lisbonne, 1620).¹⁰⁶

Seguindo-se uma s6rie de pequenas informa76es a este compositor, em 1920 no verbete “Portugal”, **Miguel 6ngelo Lambertini** (1852-1920) indica sucintamente o organista: “Manoel Rodrigues, n. de Elvas. E. Flores de Musica p6ra o Instrumento de Tecla e Harpa. Lisb. 1620. f”¹⁰⁷ e confirmando-se a divulga76o a n6vel internacional no in6cio do s6culo XX, em It6lia, **Carlo Schmidl** (1859-1943) insere no seu *Dizionario Universale dei Musicisti* uma breve e semelhante descri76o 6s anteriormente realizadas:

Coelho (Padre) Manoel Rodriguez. Rinomato organista portoghese, n. In Elvas nella seconda met6 del secolo XVI; fu dapprima organista della cattedrale patria, poi a quella di Lisbona, ove fu eletto nel 1603 regio organista di Corte. Viveva

¹⁰⁴ VITERBO, “Tangedor da Capella Real...”, p. 81.

¹⁰⁵ Otto KINKELDEY. 1910. *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*; ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik. Leipzig: Breitkopf & H6rtel, p.134.

¹⁰⁶ Hugo RIEMANN e Georges HUMBERT. 1913. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Librairie Acad6mique Perrin & Cie, Librairies-6diteurs, p.207.

¹⁰⁷ Miguel 6ngelo LAMBERTINI. 1920. «Portugal» In *Encyclop6die de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, ed. A. Lavnac and L. d. L. Laurencie. Paris, p. 166.

ancora nel 1620; l'anno di sua morte è sconosciuto. Pubblicò l'interessante opera: Flores de musica para instrumento de tecla et harpa (Lisbona, 1620).¹⁰⁸

Dos trabalhos mais pormenorizados realizados antes dos estudos de Macario Santiago Kastner, encontra-se o artigo intitulado “Die ‘Flores de musica’ des Manoel Rodrigues Coelho” de **Karl Gustav Fellerer** (1902-1984),¹⁰⁹ que contém uma abordagem geral das *Flores de Música* incluindo alguns aspectos como a glosa, a forma (que refere como semelhante à forma italiana da *Fantasia*), uma análise genérica focada nas características temáticas dos tentos de Coelho, e a estrutura frásica, entre outros aspectos, baseados na publicação de Ritter anteriormente citada.

Após o estudo de Sousa Viterbo, **Manuel Joaquim** (1894-1986) distingue-se pela sua regular publicação do “Folhetim. Documentos para a História da Música da Sé de Elvas” no *Jornal de Elvas* entre os anos de 1928 e 1929.

Os documentos que o *Jornal de Elvas* vai arquivar nas suas colunas, são produto de pacientes investigações feitas desde 1921, data em que fomos colocados nesta antiga e nobre cidade de Elvas, pela qual, logo à chegada sentimos uma grande admiração, e a que hoje estamos ligados por laços de amizade e de família, que dificilmente se podem partir’.¹¹⁰

Nestes folhetins, Manuel Joaquim refere que “o documento mais antigo que encontrámos foi dado por D. António Mendes de Carvalho, Iº Bispo de Elvas, que nesta cidade entrou a 23 de Outubro de 1571 e aqui faleceu a 9 de Janeiro de 1591”¹¹¹ tendo efectuado a transcrição do “Regimento do M.º da Capp.ª” nessa mesma edição e do “Regimento do Mestre de Órgão”¹¹².

Após os seus artigos introdutórios, é no terceiro “Folhetim” que, sob o título de “Mestres de Capela”, Manuel Joaquim dedica o seu primeiro capítulo ao “Padre Manuel Rodrigues Coelho” nas seguintes edições¹¹³ referindo que “Sôbre este músico elvense, que foi notável ao lado de Frei Manuel Cardoso, Duarte Lobo, Filipe de Magalhães e outros notáveis

¹⁰⁸ Carlo SCHMIDL. 1926. *Dizionario Universale dei Musicisti*. Vol. I. Milano: Casa Editrice Sonzogno, p. 355.

¹⁰⁹ Karl Gustav FELLERER. 1940 “Die “*Flores de Música*” des Manoel Rodrigues Coelho”. In *Portugal 1140-1640. Festschrift der Universität Köln*, ed. F. Schalk. Köln: Universität Köln, pp.83-89.

¹¹⁰ Manuel JOAQUIM. 1928. Folhetim: Documentos para a História da Música da Sé de Elvas. *Jornal de Elvas* n.º 53 (VI).

¹¹¹ *Idem, ibidem*.

¹¹² *Id, ibid*, n.º 55 (VI).

¹¹³ *Id, ibid*, n.ºs 56-58 (VI).

contrapontistas portugueses, não podemos, nem sabemos, dizer mais do que o grande investigador musical Ernesto Vieira, disse¹¹⁴, transcrevendo o respectivo artigo do seu *Diccionario Bibliographico de Musicos Portuguezes*.¹¹⁵

O trabalho de Manuel Joaquim foi bastante valorizado por **José Augusto Alegria** (1918-2004) na publicação da obra *Dicionário Biográfico* de Mazza no ano de 1944/45 em que, numa nota de rodapé à mesma, refere que “pela grande importância que tem, embora sem ligação directa com o Padre Manuel Rodrigues Coelho, não resisto à tentação de reproduzir aqui a introdução do trabalho de Manuel Joaquim, sobre a música na Sé de Elvas” prosseguindo as suas considerações nas notas de referência à obra de Mazza sobre este compositor.¹¹⁶

Alegria prossegue a sua interpretação do estudo e análise dos documentos apresentados por Manuel Joaquim, referindo que:

Êste documento demonstra, sobretudo no § 1.º, que o Mestre da Capela tinha de ser um músico muito hábil, pois que, além do cantochão, do canto de órgão – música sujeita ao rigor do compasso – e do contraponto (a ciência harmónica do tempo) êle tinha de ensinar a composição e *ordenar* (que nós interpretamos por compor) pelo menos alguns vilancicos, conforme determinava o § 6.º.

Pela doutrina dos §§ 2.º, 3.º, 4.º, 5.º, 6.º e 8.º temos de concluir que tinha de ser cantor de mérito, pois tinha enormes responsabilidades impostas pelos referidos parágrafos.¹¹⁷

De igual modo, Alegria transcreve outro documento, identificado do ano de 1577 e assinado pelo Cardeal D. Henrique, sobre a “repartição das prebendas da Sé”¹¹⁸ que contextualiza a vida musical da cidade de Rodrigues Coelho e na qual expressa igualmente a sua exegese sobre o mesmo, referindo que “por êste documento vê-se claramente que a Sé de Elvas tinha regulamentada a paga do mestre de capela, organista e môços do côro”,¹¹⁹ sendo estes inicialmente remunerados pelo cofre capitular e, posteriormente descontados nas rendas da Fábrica, confirmados pelas respectivas “verbas de despesas”.

¹¹⁴ *Id, ibid*, n.º 56 (Série VI).

¹¹⁵ VIEIRA, *Diccionario Bibliographico de Musicos Portuguezes*...p. 283.

¹¹⁶ José Augusto ALEGRIA, nota de rodapé 148 à obra de José MAZZA. 1944-45. *Dicionário Biográfico de Músicos Portuguezes*. ed. J. A. Alegria. Vol. xxiii-xxvi, *Separata da Revista Ocidente*. Lisboa: Editorial Império. (1770-1797), p. 92.

¹¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 93.

¹¹⁸ *Id, ibid*, p.94.

¹¹⁹ *Id, ibid*, p.94.

Entretanto, com o estabelecimento do musicólogo Macario Santiago Kastner no ano de 1934 em Portugal, inicia-se um novo e significativo período na investigação da música antiga para tecla, e muito em particular sobre Manuel Rodrigues Coelho, pela qual dedicaremos uma atenção especial às publicações deste autor no sub-capítulo seguinte.

1.2.2. Macario Santiago Kastner

O musicólogo Macario Santiago Kastner (1908-1992), foi uma figura emblemática na dedicação, estudo e divulgação da música para tecla ibérica, tendo dedicado uma especial atenção a Manuel Rodrigues Coelho desde o início da sua carreira, sobre o qual foi responsável pelo maior avanço no estudo bio-bibliográfico, em que se incluem diversas obras de fundo que se tornaram a pedra angular da investigação à volta deste compositor, tal como o reconhecimento internacional e divulgação da respectiva obra.

De naturalidade inglesa, com estudos realizados na Holanda (Amesterdão) e Alemanha (Leipzig), movido pelo interesse pela música antiga portuguesa para tecla entre os séculos XVI e XVIII, Kastner deslocou-se para Portugal em 1934 tendo posteriormente se radicado em Lisboa. Da vasta lista de publicações realizadas por este autor contidas no seu espólio,¹²⁰ o compositor Rodrigues Coelho mereceu uma posição de destaque na investigação de Kastner ao longo de toda a sua produção musicológica, evidenciando-se particularmente a primeira transcrição e estudo da obra integral de *Flores de Música*, transcrição esta que deu origem à maioria das investigações e obras musicológicas sobre a vida e obra deste compositor.

As publicações iniciais de Kastner confirmam que Coelho se tornou imediatamente um dos compositores de referência deste musicólogo, provavelmente antes da sua mudança para Portugal. Com a anterior publicação catalã realizada em Barcelona, a edição de cinco tomos dois anos depois da sua chegada a Portugal e a publicação do livro *Música*

¹²⁰ Espólio de Macario Santiago Kastner, pertencente desde o dia 15 de Julho de 2009 à Biblioteca Nacional de Portugal, data em que foi assinado o Termo de Doação do Espólio de Santiago Kastner a essa instituição.

Hispânica, Kastner assume convictamente estar centrado no propósito que a música e músicos portugueses possam ser mais valorizados e o património lusitano mais reconhecido.

Considero Manuel Rodrigues Coelho uma personalidade de tal modo singular e marcante que não carece a confrontação com, por exemplo, Pieter Cornet, J. P. Sweelinck, John Bull Peter Phillips, Samuel Scheidt ou com Jean Titelouze e os mestres italianos do teclado.¹²¹

A primeira publicação de Kastner dedicada a Manuel Rodrigues Coelho remonta ao ano de 1933,¹²² último ano que viveu em Barcelona antes de se estabelecer em Portugal (1934). Embora não tenha sido possível obter este breve artigo de quatro páginas, pela sua dimensão prevê-se uma breve e sucinta nota biográfica ou revisão bibliográfica sobre o autor com a descrição da sua obra que, muito provavelmente desencadeou a posterior e constante investigação dedicada a este compositor, e que pouco tempo depois teve como fruto a publicação de um livro dedicado especificamente ao estilo de Manuel Rodrigues Coelho no contexto da *Música Hispânica*.¹²³

Em 1935 Kastner incluiu um tento de Coelho na publicação de uma colectânea de obras de autores portugueses, destacando no seu prefácio uma breve nota biográfica que atribui o ano de 1583 como data nascimento, referindo como observação que “a música impressa é precedida de um prefácio extremamente interessante e com muitos pormenores sobre a técnica e as maneiras de tocar d’aquela época. Ignoramos o ano da morte deste grande mestre, nem sabemos se ainda existem outras obras dele. Durante a sua vida gozou da maior estima de reis, prelados e músicos.”

A publicação da obra *Música Hispânica* referida pelo autor como uma “tentativa para a sistematização de alguns pontos da história da música portuguesa”¹²⁴ destaca-se por ser a primeira publicação dedicada ao estudo aprofundado da interpretação da música ibérica e da promoção do compositor lusitano no contexto europeu.

¹²¹ KASTNER, *Três compositores lusitanos...* p. 9.

¹²² Macario Santiago KASTNER. 1933. “EI Pare Manuel Rodrigues Coelho, compositor de música per a instruments de tecla envers 1600”. *La Revista Musical Catalana* XXX (356):324-327.

¹²³ KASTNER, *Musica Hispânica...*

¹²⁴ *Idem, ibidem*, p 11.

Esta obra compõe-se essencialmente por duas partes: uma dedicada ao “Estilo Musical do Padre Manuel Rodrigues Coelho” abordando aspectos biográficos como questões de contextualização histórica, influências e estilo, e outra dedicada aos problemas de interpretação na “Música Hispânica para tecla desde 1450 até 1560”, desenvolvendo alguns pontos como os ornamentos, o *toucher* e registação, entre outros aspectos gerais.

Tendo em conta o antecedente que Kastner apresenta, a música tocada pelos tangedores de tecla no período compreendido entre meados do século XVI e inícios do século XVII, abrangia a realização de preâmbulos litúrgicos, da *intavolatura* de polifonia vocal com a respectiva demonstração da arte de glosar - não só em motetos litúrgicos, como vilancicos ou outras canções seculares provenientes da tradição da vihuela e guitarra - e a adaptação de danças profanas, características estas que foram de algum modo expressas na obra e estilo de Rodrigues Coelho.¹²⁵

Nesta publicação, Macario Santiago Kastner compilou e apresentou a maioria dos dados biográficos que são ainda a base da biografia de Rodrigues Coelho e que viria a ser complementada, à excepção da referência à data de nascimento, a qual atribuiu ao ano de 1583 fruto de algumas interpretações pessoais. Porém, o facto de assumir o nascimento de Coelho no ano inicialmente indicado, criou algum antagonismo tendo em consideração o documento que atesta o início da reforma do organista no ano de 1633 apresentando como motivo a sua avançada idade, quando segundo esse mesmo cálculo Coelho teria apenas 50 anos. Esta data foi posteriormente reconsiderada por Kastner tendo em conta as indicações de Coelho no seu prólogo e outros dados apresentados nessa publicação.

Uma das características de Kastner, que se distinguiu nos anos 30, foi a de tentar criar uma aproximação e afeição do leitor com o compositor e organista Rodrigues Coelho, atribuindo e enfatizando características pessoais como sendo “modesto, sem pretensões, simples e humilde”¹²⁶ entre outros atributos de carácter subjectivo, se considerarmos que a fonte desta análise pessoal baseava-se somente no prólogo das *Flores de Música* em que Coelho recorre a uma linguagem ou forma de expressão corrente nessa época.

¹²⁵ *Idem, ibidem*, p.31.

¹²⁶ *Id, ibid*, p. 41.

Das duas partes constituintes deste livro, a primeira parte da *Música Hispânica*, compreende uma abordagem bastante genérica das influências e estilo de Rodrigues Coelho, em que Kastner apresenta brevemente alguns aspectos da vida deste compositor que no entanto, se tornaram a pedra angular de referência para as publicações seguintes. Na segunda parte: “A interpretação da Música Hispânica para tecla desde 1450 até 1650”, o autor refere que “neste presente trabalho não tenho a intenção de fazer um livro inteiro sobre a interpretação da música antiga, apenas quero recolher as regras mais necessárias que nos foram transmitidas pelos livros dos mais importantes tangedores da antiga escola hispânica”¹²⁷. De salientar igualmente que nesta segunda parte destaca-se um dos primeiros estudos dedicados a questões concretas da interpretação da música ibérica para tecla, como a ornamentação (capítulo II: Os Ornamentos), “particularidades diversas”, “toucher” e registação em órgão e cravo.

De forma geral, o capítulo dos “Ornamentos” restringe-se somente à compilação de citações de fontes primárias, nomeadamente de Santa Maria (transcrevendo praticamente todo o respectivo capítulo), Venegas de Henestrosa e António de Cabezón, entre outros, desenvolvendo muito pouco e não apresentando novos modelos que pudessem facilitar um maior esclarecimento dos conceitos apresentados, como por exemplo na transcrição de Santa Maria ou “Particularidades Diversas”.¹²⁸

Intercalado pelo artigo sobre a música portuguesa para tecla em 1940,¹²⁹ Kastner publica no ano seguinte o livro *Contribución al estudio de la Música Española y Portuguesa*,¹³⁰ escrito em língua castelhana embora publicado em Lisboa. Neste volumoso livro, após algumas considerações preliminares que englobam uma contextualização histórica da música ibérica e influências europeias, Kastner dedica o primeiro capítulo aos “Vihuelistas y Tañedores de Tecla” apresentando de forma abrangente o seu papel e importância na história, cultura e respectivas funções.

¹²⁷ KASTNER, *Musica Hispânica...* p.77.

¹²⁸ *Idem, ibidem*, pp. 89-109.

¹²⁹ Macario Santiago KASTNER. 1940. “La musique de clavier portugaise: et ses relations interlatines.” *La Revue musicale : La musique dans les pays latins*. Numéro spécial:139-145.

¹³⁰ Macario Santiago KASTNER. 1941. *Contribución al estudio de la Música Española y Portuguesa*. Lisboa: Editorial Ática.

Os capítulos seguintes desta publicação são dedicados a duas formas musicais: “La Diferencia”, como forma de variação a vários níveis, e “El Tiento”. Em ambos os capítulos, Kastner tenta estabelecer uma cronologia das primeiras referências, realiza uma listagem dos compositores mais representativos, apresentando uma compilação de alguns documentos ou excertos de tratados, estabelecendo comparações estilísticas entre os compositores ibéricos e congêneres europeus, tal como uma apresentação genérica das obras mais representativas dessas formas musicais ibéricas.

É no capítulo sobre o tento que Rodrigues Coelho é manifestamente referido, nomeadamente, como fundamento para as “diferencias de orden técnico-instrumental que separan a los portugueses de los españoles”.¹³¹ Fazendo um levantamento de informações sobre influências e intercâmbios existentes na época de Rodrigues Coelho e os instrumentos utilizados, Kastner aborda a evolução do tento, fazendo paralelamente uma breve análise comparativa desta forma nas *Flores de Música* com outros compositores.¹³² Na continuação, *Contribución al Estudio de la Música Española y Portuguesa* prossegue com os capítulos dedicados aos instrumentos e a compositores espanhóis, passando por uma reflexão sobre a música no século XVII englobando finalmente uma reflexão da música ibérica tanto nas vertentes etnomusicológica como contemporânea.

No mesmo ano de publicação deste referido livro, Kastner realizou a transcrição e edição de cinco tentos das *Flores de Música*¹³³ confirmando a planificação da transcrição integral que viria a concluir mais de vinte anos após.

Seguindo-se um período de dedicação a outros manuscritos e publicações da música ibérica, como por exemplo a publicação da *Facultad Orgánica* de Correa de Arauxo, a quem no livro anteriormente referido tinha dedicado já um capítulo, só no ano de 1955

¹³¹ *Idem, ibidem*, p. 165.

¹³² *Id, ibid*, pp. 164-172.

¹³³ Macario Santiago KASTNER, ed. 1936. *Manuel Rodrigues Coelho. Fünf tentos aus Flores de musica: para o instrumento de tecla e harpa (Lisboa, 1620) = zu spielen auf Orgel, Cembalo, Pianoforte oder Harfe*. Mainz: Schott.

Kastner publica a edição das quatro “Susanas”¹³⁴ ou Tentos, como referido pelo próprio compositor.¹³⁵

Seguindo-se alguns artigos sobre os estudos comparativos da música ibérica com a italiana e francesa,¹³⁶ Kastner dedica-se paralelamente ao estudo do arquivo da cidade fronteiriça, Catedral de Badajoz,¹³⁷ investigação esta complementada posteriormente nos anos de 1960 e 1965,¹³⁸ e um estudo minucioso sobre os órgãos,¹³⁹ provavelmente na esperança de encontrar novas referências para a então transcrição e publicação da obra *Flores de Música* no ano de 1959.¹⁴⁰

A repercussão da publicação da obra de Rodrigues Coelho determinou uma divulgação e internacionalização deste compositor, demonstrado por uma série de artigos comentados em várias revistas conceituadas no panorama da música antiga em que a edição, nas suas várias vertentes, foi amplamente elogiada, o trabalho de Kastner reconhecido e a obra admirada.

Na sequência das observações e comentários dos musicólogos da actualidade, Kastner publicou em 1976 uma edição revista da primeira parte da obra *Flores de Música*, onde várias gralhas do texto musical foram revistas e algumas páginas fac-similadas relacionadas à vida deste compositor foram adicionadas.¹⁴¹

¹³⁴ Macario Santiago KASTNER, ed. 1955. *Manuel Rodrigues Coelho. 4 Susanas: oder tentos über das Chanson "Suzanne un jour" : für Tasteninstrumente oder Harfe*. London: Schott.

¹³⁵ Esta comparação é frequentemente identificada por Kastner, no intuito de comparar estas duas formas musicais, em que sugere a semelhanças entre a forma da *intavolatura* e do Tiento. KASTNER, *Três compositores Lusitanos...*, p. 28.

¹³⁶ Macario Santiago KASTNER. 1955. “Relations entre la Musique Instrumentale Française et Espagnole au XVI siècle.” In *Anuário Musical* X:84-108 e XI:91-110 e 1956. *Una intavolatura d'Organo Italiana del 1598*. Firenze: Olchki.

¹³⁷ Macario Santiago KASTNER. 1957. “La Música en la Catedral de Badajoz (Años 1520-1603)”. In *Anuário Musical* XII:123-146.

¹³⁸ Macario Santiago KASTNER. 1960. “La Música en la Catedral de Badajoz (Años 1520-1764)”. In *Anuário Musical* XV e 1965. *La Música en la Catedral de Badajoz (años 1654-1764) III*. *Anuário Musical* XVIII: 223-238.

¹³⁹ Macario Santiago KASTNER. 1958. “Órganos antiguos de España y Portugal”. In *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglès*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

¹⁴⁰ Macario Santiago KASTNER, ed. 1959. *Flores de musica: pera o instrumento de tecla & harpa: Manuel Rodrigues Coelho*. Vol. I, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e ed. 1961. *Flores de musica : pera o instrumento de tecla & harpa: Manuel. Rodrigues Coelho. [Livro de compsições sobre temas litúrgicos]*. 2 vols. Vol. II, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

¹⁴¹ KASTNER, *Flores de Musica... e Três compositores lusitanos...*

De um modo geral, o trabalho de transcrição e esmero editorial de Kastner através da Fundação Calouste Gulbenkian, mereceu vários elogios dos musicólogos contemporâneos em várias revistas internacionais, que consideraram a edição das *Flores de Música* como “esplêndida”, salientando a edição cuidada pela sólida e significativa contribuição ao conhecimento da música antiga portuguesa,¹⁴² reconhecido por Newman, Murphy, entre outros,¹⁴³ atendendo o trabalho de transcrição, inserção de páginas fac-similadas, indicação acurada do número de folios do original e acidentes, sugestões de *musica ficta* estarem claramente indicadas, a disposição das vozes ser rigorosamente respeitada, etc.¹⁴⁴

A maioria das críticas nas revistas internacionais da especialidade, serviram como um dos mais eficazes meios de promoção da obra e vida de Rodrigues Coelho, tal como o despertar para a música antiga portuguesa em geral, parafraseando geralmente informações genéricas sobre o compositor, citando a descrição da sua obra e indicação das suas influências mediante o modelo apresentado por Kastner no seu prefácio.¹⁴⁵

Não obstante, algumas recensões distinguiram-se por estudos mais cuidados à obra e abordagem do musicólogo. Embora reconhecendo o mérito do trabalho de Kastner, por exemplo uma das críticas salienta alguns aspectos como as indicações contidas na versão original, página das *erratas* que Coelho adiciona no final e que considera que Kastner não explorou suficientemente. A esse respeito, refere que os erros que surgem na publicação original, muitos deles são frequentes na impressão de música nessa época, independentemente do local de impressão na Europa, outros aferem-se ao trabalho principiante de Craesbeeck e por último alegando a inexperiência de Coelho, que, tendo ultrapassado os seus sessenta anos, não tivesse o uso da revisão da impressão antes da sua publicação - facto que poder-se-ia argumentar em contrário tendo em conta o tempo de espera de 3 anos desde a divulgação e pedido de impressão da obra, em 1617, até à data da conclusão da publicação, em 1620.

¹⁴² Denis STEVENS. 1961. “Review: Flores de Musica (II) by Manuel Rodrigues Coelho; Macario Santiago Kastner”. *The Musical Times* 102 (1424):638.

¹⁴³ Joel NEWMAN. 1961. “Review: Flores de musica, pera o instrumento de tecla & harpa. Vol. I by Manuel Coelho Rodrigues; Macario Santiago Kastner”. In *Notes* 18 (3):475-476; Richard M. MURPHY. 1962. “Review: Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa by Manuel Rodrigues Coelho”. In *Journal of the American Musicological Society* 15 (2):217-220.

¹⁴⁴ Richard M. MURPHY 1962. “Review: Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa by Manuel Rodrigues Coelho”. In *Journal of the American Musicological Society* 15 (2):217-220.

¹⁴⁵ Frédéric BRIDGMAN. 1960. “Review: Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa (1620). Vol. I: Livro de tentos...” In *Revue de Musicologie* 45 (121):122-123 e NEWMAN, *ibidem*.

Numa das críticas, em que o autor da mesma se identifica somente através das suas iniciais,¹⁴⁶ propõe igualmente algumas alterações na transcrição, argumentando um contexto e uniformização com fórmulas europeias, a eliminação de algumas indicações de acidentes e a adição de outros na edição da mesma.

Newman, por exemplo, classifica no seu comentário crítico à obra de Coelho como pertencente à tradição ibérica em variados aspectos considerando o facto de se destinar para instrumentos de tecla e harpa, a dimensão da antologia, a falta de ornamentação, o uso da designação de *tento* como único título para obras de carácter imitativo e a notação estrita da polifonia no estilo de partitura,¹⁴⁷ aspecto este também abordado por Jacobs:

The Flores differs in notation from the Spanish sources; like the important 16th-century MS 242 of the Coimbra University Library, in which some of Rodrigues Coelho's obscure Portuguese predecessors are represented, the Flores employs a keyboard partitura. The first part of the Flores.¹⁴⁸

Um dos aspectos lamentados por Newman na transcrição de Coelho, é a falta de tradução do prólogo e advertências de Coelho para inglês, o que limitava um estudo directo sobre o mesmo.¹⁴⁹ A tradução veio efectivamente a ser realizada posteriormente não tendo sido, no entanto, adicionada por Kastner na segunda versão publicada em 1976.

A repercussão, de forma geral foi bastante bem acolhida pelos musicólogos: “With this document in hand, scholarship is one step ahead in its study of pre-fugal imitative forms, of the history of keyboard music in general, and specifically of the cross-fertilization of national schools in the 16th and early 17th centuries.”¹⁵⁰

Uma das expectativas criadas com esta publicação, foi por exemplo levantada por Bridgman, que no seu artigo sobre a então recente edição da segunda parte de *Flores de Música*, salienta o facto de Kastner estar a preparar uma obra intitulada “Manuel Rodrigues Coelho à la lumière de la musique pour clavier de son époque (un commentaire)”, qui sera

¹⁴⁶ Esta Recensão crítica encontra-se identificada somente com as iniciais do autor. T. D. 1960. “Review: *Flores de Música* para o Instrumento de Tecla & Harpa, Vol. I. 'Portugaliae Musica'”, Série A by Manuel Rodrigues Coelho; Macario Santiago Kastner *Music & Letters* 41 (3): 287-288.

¹⁴⁷ NEWMAN, “Review: *Flores de musica...*”

¹⁴⁸ Charles JACOBS. 1963. “Review: Manuel Rodrigues Coelho: *Flores de Musica* Para o Instrumento de Tecla & Harpa by Macario Santiago Kastner”. *The Musical Quarterly* 49 (1):105-110.

¹⁴⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁵⁰ NEWMAN, “Review: *Flores de musica...*”

un complément indispensable à son édition magistrale des *Flores de Música* du maitre d’Elvas”.¹⁵¹ Este trabalho, anunciado no prefácio ao vol. I do estudo e transcrição das *Flores de Música*,¹⁵² foi posteriormente substituído pela publicação do livro sobre os *Três Compositores Portugueses*,¹⁵³ a fim de “apresentar este compositor integrado na linha dos seus mais ilustres antecessores e sucessores portugueses”.¹⁵⁴ Neste livro, Kastner menciona que o artigo que serviu de base para a secção sobre Coelho, tinha sido preparado em 1966, ao contrário das restantes secções dedicadas a Carreira e Araújo que foram escritas em 1977. Sobre esta secção dedicada a Rodrigues Coelho, Kastner cita que “no entanto refundi-o e inclui nele resultados de investigação mais recentes”.¹⁵⁵ Sem dúvida, trata-se da publicação mais significativa sobre a vida e obra deste compositor (89 páginas), onde variados aspectos biográficos são fundamentados e várias das fontes históricas investigadas são transcritas.

Um dos artigos mais analíticos dedicados à então recente publicação de *Flores de Música* por Kastner, foi realizado pelo musicólogo Richard Murphy¹⁵⁶ que abordou a questão da unidade formal dos tentos tanto através das figurações temáticas apresentadas na exposição, tanto sobre a construção de diminuições ou *glosas*, sobre o qual realizou um significativo estudo comparativo.

Nas recensões críticas à edição transcrita por Kastner da obra de Rodrigues Coelho, os respectivos autores destacaram diferentes e específicos aspectos apresentando, argumentando ou simplesmente salientando o já transmitido por Kastner no prefácio a esta transcrição ou nos trabalhos realizados anteriormente. Brown destacou e complementou, por exemplo a importância do carácter pedagógico das *Flores de Música*, na função didáctica e pedagógica nos alunos de composição ou mais especificamente organistas, na sua arte de improvisarem e como tocarem versos *alternatim* sobre um determinado cantus firmus.¹⁵⁷

¹⁵¹ BRIDGMAN, “Review: *Flores de Musica...*”

¹⁵² “Manuel Rodrigues Coelho à luz da música para tecla da sua época (um comentário)” KASTNER, *Flores de Música...*

¹⁵³ Cf. KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...*

¹⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 9.

¹⁵⁵ *Id, ibid*, p. 27.

¹⁵⁶ MURPHY, “Flores de musica...”

¹⁵⁷ BROWN, “Review: Manuel Rodrigues Coelho...”, p.118.

A Resensão crítica mais longa dedicada a esta publicação foi de Charles Jacob em 1963¹⁵⁸ que, dado o seu interesse e dedicação à performance da música ibérica, apresentou uma breve e análise pessoal da obra de Rodrigues Coelho, fazendo uma descrição cuidada das peças que constituem *Flores de Música*, destacando as características gerais deste compositor e enunciando as obras específicas que argumentavam a sua teoria. De igual modo este autor aborda de forma concisa a questão dos modos, identificando erros de transcrição, apresentando problemas relacionados à *música ficta* e concluindo com a sua apreciação sobre a versão transcrita e ornamentada por Kastner do 3º tento do primeiro tom.

Contudo, das várias e elogiosas resensões à transcrição e obra de Rodrigues Coelho que promoveu esta publicação a nível nacional e internacional, encontra-se na revista portuguesa *A Gazeta Musical* uma das críticas mais severas à obra deste compositor da autoria de Louis Sagner,¹⁵⁹ que facilmente nos faz lembrar as palavras de Coelho, quando no prólogo da sua obra mencionou que a sua “principal intenção nesta matéria & em trabalhos tam certos não foi cobiça de honra bem incerta, que por ser Portugal patria minha, mal poderei ser nunca propheta nella”.

Punhamos a questão sem rodeios: não acompanho a opinião de Kastner quando tenta pôr Coelho no mesmo plano de envergadura que os Sweelinck, Frescobaldi ou Cabezón. Por mais sedutoras que sejam, as *Flores de Música* têm qualquer coisa de incongruente e de prolixo que lhes rouba uma parte dessa perfeição que subentendemos numa obra-prima. [...] Há muita escória, muita impureza e desigualdade, quanto ao estilo e quanto à técnica, muita fraqueza de invenção e de construção muito alongamento inútil e muito verbo, de encher, de modo a causar-nos estranheza que o mestre de Elvas, que deve ter conhecido (conforme observa Kastner) os seus grandes contemporâneos e predecessores, se tenha mostrado tão pouco severo, tão pouco crítico para consigo mesmo.¹⁶⁰

Facultando uma apreciação analítica pessoal das *Flores de Música* com base numa interpretação pianística, Louis de Sagner identificou algumas questões tanto a nível do contraponto, características de uma análise tonal, como a nível estrutural e motivico, identificando os tentos como “ensaios” típicos de um compositor, na sua opinião, isolado dos avanços e ousadias da época. Na sequência do exemplo do terceiro tento que Kastner adicionou em anexo como demonstração prática na possibilidade de ornamentar, este autor

¹⁵⁸ JACOBS, “Review: Manuel Rodrigues Coelho...”

¹⁵⁹ Louis SAGNER. 1960. “Portugalia Musica”. In *A Gazeta Musical e de todas as Artes* X (111): 73-74.

¹⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 73.

prossegue nas questões interpretativas da obra argumentando a importância e necessidade de adicionar ainda mais ornamentação e glosas dado que, na sua opinião, “um espécime de glosa, para ser instrutivo, deveria pecar mais por excesso que por defeito timorato”.¹⁶¹ Com efeito, este exemplo transcrito e ornamentado por Kastner mereceu igualmente um lato consenso da crítica, que abordou as soluções apresentadas por Kastner como discretas e carentes de ousadia.

A posição de Sagner viria contudo a modificar-se um pouco após a publicação da segunda parte de *Flores de Música* em 1961, constituída pelas obras litúrgicas, onde reconhece nos versos de Coelho “uma invenção cheia de finura nas peças necessariamente mais curtas e mais concisas sobre temas do cantochão”,¹⁶² contrastando curiosamente pela aceitação mais discreta da crítica internacional.

Dedicando-se entretanto ao papel das tablaturas de órgão no século XVI,¹⁶³ Kastner, centra o seu estudo por exemplo no compositor António de Cabezón através do artigo “Vestigios del Arte de António de Cabezón en Portugal”,¹⁶⁴ desenvolvido posteriormente num dos artigos de referência “Orígenes y Evolución del Tiento para instrumentos de Tecla”¹⁶⁵ no qual dedica parte deste trabalho ao desenvolvimento da forma e análise comparativa em Rodrigues Coelho.¹⁶⁶

Fazendo uma resenha histórica do desenvolvimento do tento e formas análogas, este musicólogo faz uma nova abordagem a Manuel Rodrigues Coelho, incidindo na análise da sua obra, nomeadamente de tentos seleccionados,¹⁶⁷ que se tornou a pedra angular para vários trabalhos e estudos sobre esta forma musical característica da Península Ibérica,

¹⁶¹ *Id, ibid*, p. 73.

¹⁶² Louis SAGUER. 1962. “O 2º tomo de *Flores de Música* de Manuel Rodrigues Coelho”. In *A Gazeta Musical e de todas as Artes* XII (136):89.

¹⁶³ Macario Santiago KASTNER. 1963. “Le Rôle des Tablatures d'Orgue du XVI siècle dans l'Avènement du Baroque Musical”. In *Le Baroque musical: Recueil d'études sur la musique du XVIIe siècle*, Colloques de Wégimont (1957), CLXXI :IV, Paris: Belles Lettres e Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège.

¹⁶⁴ Macario Santiago KASTNER. 1968. “Vestigios del arte de Antonio de Cabezón en Portugal.” *Anuario Musical* xxi:105-21.

¹⁶⁵ Macario Santiago KASTNER. 1976. “Orígenes y Evolución del Tiento para instrumentos de Tecla”. *Anuario Musical (separata)* XXVIII-XXIX:11-86.

¹⁶⁶ *Idem, ibidem*, pp. 63-74.

¹⁶⁷ Tentos nº: 1, 3, 4, 5, 7, 9, 12, 13, 15-19, 21-22, 24, KASTNER, “Orígenes y Evolución...”, pp. 65-74.

onde atribui a classificação de *motivo Coelho*, para algumas figurações características do compositor (*vide* capítulo II).

Entretanto, na expectativa de mais um trabalho inovador dedicado a Rodrigues Coelho, Kastner anteviu a elaboração de um trabalho intitulado *M. Rodrigues Coelho Im Licht der Claviermusik seiner Zeit*, prometido na década de sessenta e amplamente esperado pelos seguidores da produção de Kastner, e que se encontra citado no artigo sobre a evolução do tento como de um trabalho já existente.¹⁶⁸

Durante el año corriente de 1960 y siempre por cuenta de la citada fundación, KASTNER aun dara a luz el volumen II de las Flores de Musica de Rodrigues Coelho, conteniendo todas sus composiciones liturgicas para tecla, y hara imprimir un comentario, especie de monografia, escrito en aleman e intitulado *Manuel Rodrigues Coelho im Licht der Klaviermusik seiner Zeit*.¹⁶⁹

Nesse mesmo ano, e na sequência do referido artigo, Santiago Kastner retoma a pesquisa sobre a interpretação historicamente informada no artigo “Interpretación de la Música Hispánica para Tecla de los Siglos XVI y XVII”¹⁷⁰ onde se encontram abordadas questões como a pulsação, a dedilhação e articulação, ligaduras e síncopas, vibrato, glosas e adornos, transposição das vozes à oitava, ritmo e tempo, *buen-ayre* e *inégalité*, registação e aspectos de notação como o ponto de suspensão, indicação de repetição e transcrição. Todavia, é essencialmente ao abordar o tema do *buen-ayre* que Kastner cita e estuda a obra de Rodrigues Coelho numa relação com Correa de Arauxo.

Em 1979 surge assim a biografia mais representativa de Coelho, que junta a informação inicialmente prevista para o artigo sobre o compositor *im Licht der Klaviermusik seiner Zeit*, compilando num único livro mais dois compositores portugueses: *Três compositores lusitanos para Tecla: Séculos XVI e XVII. António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho e Pedro de Araújo*.¹⁷¹ Esta publicação distingue-se pela recolha mais acurada dos dados biográficos e analíticos da obra de Rodrigues Coelho, salientando-se a revisão biográfica realizada por este musicólogo à volta deste compositor.

¹⁶⁸ KASTNER, *Ibidem*, nota de rodapé 25, p. 64.

¹⁶⁹ Macario Santiago KASTNER. 1960. “Veinte Años de Musicología en Portugal (1940-1960)”. *Acta Musicologica* XXXII (1):1-11, p. 10.

¹⁷⁰ Macario Santiago KASTNER. 1976. “Interpretación de la Música Hispánica para Tecla de los Siglos XVI y XVII.” *Anuário Musical (separata)* XXVIII-XXIX:87-154.

¹⁷¹ KASTNER, *Três compositores lusitanos...*

As investigações realizadas por Kastner sobre Manuel Rodrigues Coelho, especialmente nos anos de 1956 a 1958 foram descritas com bastante detalhe nesta publicação exarados na Catedral de Elvas e outras Igrejas desta cidade (arquivados na Biblioteca Municipal de Elvas), nomeadamente sobre a documentação existente entre 1550 e 1554 e a verificação dos registos de 1567 a 1590 - dado o desaparecimento do livro de registos entre os anos de 1555 a 1566; na Igreja Paroquial do Salvador, dos arquivos dos anos de 1532 a 1570¹⁷² e de 1580 a 1599¹⁷³, e na paróquia de Alcáçovas de 1566 a 1591¹⁷⁴, uma vez que não se efectuavam registos anteriores a 1566. Toda esta exposição denota uma pesquisa bastante acurada deste musicólogo que dificilmente poderá ser superada em relação à data de nascimento de Coelho.

Cinco anos após, no artigo dedicado à importância da harpa no contexto musical em Portugal,¹⁷⁵ instrumento ao qual Coelho dedicou igualmente a interpretação das suas *Flores de Música*, Kastner apresenta ainda um pequeno esclarecimento sobre a comparação de vencimento de Rodrigues Coelho com o seu homólogo Diogo de Alvarado. De salientar que neste artigo Kastner classifica Coelho como harpista além de Lisboa na Corte Real, igualmente tendo exercido essa função nas catedrais de Elvas e Badajoz: “Coelho, Manuel Rodrigues (n. c. 1555, Elvas m. c. 1635, Lisboa?) – Organista e harpista em Badajoz, Elvas e Lisboa (Sé e Capela Real)”¹⁷⁶.

Após a publicação da transcrição e prefácio à obra de Manuel Rodrigues Coelho, publicada em duas partes (1959 e 1961), verificou-se um acréscimo de vários outros trabalhos, ou referências, que foram entretanto realizados à luz das suas descobertas, destacando-se a importância do livro sobre os *Três compositores lusitanos para Tecla*.¹⁷⁷

No prefácio à edição de *Manuel Rodrigues Coelho. 4 Susanas: oder tentos über das Chanson "Suzanne un jour": für Tasteninstrumente oder Harfe*¹⁷⁸ Kastner contextualiza e

¹⁷² Referência estareferente a registos de óbitos, que não tem pertinência para este estudo.

¹⁷³ Mç.053-02, Arquivo Histórico de Elvas.

¹⁷⁴ Mç.018-01, Arquivo Histórico de Elvas.

¹⁷⁵ Macario Santiago KASTNER. 1984. “A Harpa em Portugal (Séculos XIV-XVIII).” *Boletim da A.P.E.M.* 42-43 (Julho-Outubro):12-16.

¹⁷⁶ *Idem, ibidem*, p.15.

¹⁷⁷ KASTNER, *Três compositores lusitanos...*

¹⁷⁸ Prefácio de KASTNER, *Manuel Rodrigues Coelho. 4 Susana...*

apresenta questões relacionadas à prática e evolução da *glosa* na Península Ibérica, nomeadamente por este compositor.

Dos vários aspectos levantados sobre o prefácio à edição das quatro “Susanas” de Coelho, Kastner refere acerca do facto de Coelho se limitar a obras a 4 vozes para Tecla, justificando a composição das quatro “Susanas” baseadas no original de Lasso a 5 vozes, em que o próprio compositor argumenta que as suas 4 versões eram todas “a quatro, porque tudo o que passa no instrumento de quatro não serve, por quanto o instrumento não declara mais, & passando daqui tudo fica parecendo o mesmo, o que não he nas vozes humanas,”¹⁷⁹ Kastner argumenta que “era possível que Coelho, sendo um harpista renomado, se tenha imposto esta economia a respeito da harpa, que nesta época era desprovida de pedais, o que obrigava ao instrumentista fazer alterações cromáticas com a ajuda dos dedos”.

No seguimento das várias publicações e transcrições de obras e compositores portugueses por Santiago Kastner, especialmente sob o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, estas tornaram-se um marco na musicologia portuguesa pós-1960. Neste âmbito, a importância da transcrição, estudo e publicação da obra *Flores de Música* de Rodrigues Coelho vê-se reflectida numa série de várias recensões críticas, disseminação e inserção de resumos de informação em revistas e livros internacionais sobre a actualidade musicológica, originando e promovendo uma acentuada propagação da obra e compositor português nos anos seguintes, repercutida na crescente interpretação da sua obra no quadro da música antiga.

Il s’agit d’un chapitre en grande partie nouveau de la musicologie qu’ouvre ainsi, sous l’égide du grand organiste lusitanien Coelho, la Fondation Gulbenkian, dont le programme immédiat comprend, outre la deuxième et dernière partir des *Flores de Música* de Coelho ¹⁸⁰

¹⁷⁹ COELHO, *Flores de musica, pero o instrumento...*

¹⁸⁰ BRIDGMAN, “Review: *Flores de musica...*” (1960).

Após essa etapa, as referências nacionais e internacionais a respeito de Coelho multiplicaram-se, das quais se destacam, por exemplo, João de Freitas Branco¹⁸¹, na sua *História da Música Portuguesa*:

Por alturas em que o primeiro dos Filipes escrevia aquelas palavras pouco abonatórias da música portuguesa, nasceu em Elvas (talvez em 1583) o que viria a ser o mais ilustre dos nossos compositores de música de tecla e harpa, antes da avassaladora influência italiana. O P.e Manuel Rodrigues Coelho, que foi ‘capelão-tangedor de tecla de sua majestade’ e que teve como colega o organista de origem espanhola Diogo de Alvarado, escreveu uma colectânea chamada *Flores de Música* para instrumento de tecla e harpa, publicada em 1620 em Lisboa. Consiste em vinte e quatro tentos e quatro glosas sobre a canção polifónica *Suzanne un jour*, de Orlando de Lasso, trecho que então estava muito em moda e foi objecto de diversas transcrições e variações’.¹⁸²

Como se verifica neste exemplo, em que a data se condicionava ainda à sugestão então aferida por Kastner, as publicações que posteriormente floresceram tiveram como fundamento os estudos deste musicólogo.

Relembrando as palavras de Macario Santiago Kastner no livro pioneiro dedicado à biografia e interpretação da obra deste compositor,

para uma completa compreensão da obra do Padre Manuel Rodrigues Coelho, será duma singular importância conhecer as suas pressuposições estilísticas, e ao mesmo tempo procurar formar-se uma ideia da época musical que tem precedido nosso mestre e a qual terá evoluído num sentido de que o autor das *Flores de Música* veio a ser o continuador e a quinta essência, e finalmente o indicador e inventor de novos caminhos.¹⁸³

1.2.3. Estudos e Teses

O problema principal de todos os estudos referidos consistia no limitado conhecimento que subsistia das próprias fontes musicais. Esse problema só começará a ser colmatado a partir dos anos trinta do nosso século, com as primeiras publicações em edição moderna da música dos nossos polifonistas do século XVII

¹⁸¹ João de FREITAS BRANCO. 1959. *História da Música Portuguesa*. 3ª ed, *Colecção Saber*. Lisboa: Publicações Europa-América (1995).

¹⁸² FREITAS BRANCO, *História da Música...* sobre a referência de KASTNER na *Facultad Orgânica* (1948, 1952), p. 118.

¹⁸³ KASTNER, *Musica Hispânica...*, pp. 21-22.

ou da música para tecla do século XVIII, da responsabilidade de nomes como Mário de Sampaio Ribeiro, Manuel Joaquim e Macario Santiago Kastner.¹⁸⁴

Na sequência da dedicação de Kastner à biografia, divulgação e obra de Manuel Rodrigues Coelho, foram realizados alguns estudos, dos quais se destacam particularmente seis teses académicas entre os anos de 1958 e 2004, realizadas em universidades dos Estados Unidos da América e Canadá:

1958	Carvalho, Jewelyn Barbara, <i>A study of the tentos in the Flores de Musica (1620) of Manuel Rodrigues Coelho</i> , University of Washington, Washington. [162 pags.]
1969	Morgan, Margaret Ann, <i>The Flores de musica of Manoel Rodrigues Coelho (Lisboa, 1620): its place in Iberian music of the early seventeenth century</i> , Catholic University of America. [140 pags.]
1972	Nance, Roy Curtis, <i>Compositional procedures employed in the tiento as revealed by selected works of Antonio de Cabezón, Manuel Rodrigues Coelho, Francisco Correa de Arauxo, and Juan Cabanilles</i> , Dept. of Music, S.M.U., Dallas - Texas. [98 pags.]
1979	Morell, Laurence C., <i>Aspects of form in the tentos of Manuel Rodrigues Coelho</i> . Thesis (M.A.), Department of Music, Queens College (NY). [52 pags]
2003	Silva, Duarte Manuel Oliveira da. <i>Manuel Rodrigues Coelho's Flores de Música (1620)</i> , Department of Music, University of Calgary, Alberta. [106 pags.]
2004	Laginya, Daniel W., <i>Manuel Rodrigues Coelho's Flores de Musica: Style and Performance Practice</i> , Graduate College, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana-Champaign. [111 pags.]

Devido a um complicado acesso de intercâmbio bibliotecário, não foi possível consultar, analisar ou efectuar um estudo comparativo de todas as referidas teses¹⁸⁵, nem tampouco encontrar qualquer referência bibliográfica às mesmas nas teses mais recentes de Silva (2003) e Laginya (2004), que poderiam prever uma revisão bibliográfica mais exaustiva.

A realização da primeira tese sobre o compositor lusitano, defendida por **Jewelyn Barbara Carvalho** (1958)¹⁸⁶ é constituída por três capítulos: o primeiro dedicado à contextualização histórico-política “Portugal from the Reign of Manoel I (1495-1521 to the Restauration of João IV in 1640” (Cap. I), seguido do capítulo “Padre Manoel Rodrigues

¹⁸⁴ BRITO e CYMBRON, *História da Música...* p. 12.

¹⁸⁵ Remetendo às teses de Morgan (1969) e Nance (1972) que, não obstante os esforços dos serviços de documentação da Universidade de Aveiro para obter acesso às mesmas, o empréstimo não foi possível.

¹⁸⁶ Jewelyn Barbara CARVALHO. 1958. *A Study of the Tentos in the Flores de Musica (1620) of Manuel Rodrigues Coelho*. M.A., University of Washington, Washington.

Coelho’s *Flores de Música*” (Cap. II), constituído por uma descrição e explicação do conteúdo das *Flores de Música* incluindo uma abordagem aos instrumentos de tecla no período entre 1500 a 1620 (clavicórdio, espineta, virginal, órgão e a harpa), as formas musicais para tecla durante o referido período, incidindo mais especificamente sobre o tento e genericamente sobre a música litúrgica e a abordagem da glosa relacionada à forma das “Susanas”.

O capítulo final da tese de Carvalho sobre “a Study of thirteen *Tentos* and one *Susana* from *Flores de Música*”,¹⁸⁷ centra-se numa análise que incide fortemente sobre a componente comparativa motívica das figurações rítmicas e melódicas utilizadas, culminando em reflexões vagas sobre a estrutura, os temas e o desenvolvimento temático das obras de Rodrigues Coelho.

Das duas teses realizadas posteriormente - de Margaret Ann Morgan (1969) e Roy Curtis Nance (1972), presume-se que tenham utilizado como base bibliográfica os estudos realizados até à data por Kastner, sobre o compositor e as transcrições integrais de *Flores de Música*. Assim, e comprovado pelos inúmeros exemplos verificados, torna-se manifesto que nas referidas teses, nomeadamente entre os anos cinquenta e setenta, a base bibliográfica depende directa ou indirectamente dos estudos de Kastner, como no exemplo de Willi Apel, uma vez que este musicólogo dispunha da maioria dos elementos que permitiram a reconstrução biográfica de Rodrigues Coelho e que, por sua vez, era uma referência de partilha a outros musicólogos internacionais.

Destes trabalhos académicos iniciais, três dedicaram-se mais concretamente aos aspectos formais do tento¹⁸⁸ constituídos por uma análise de tentos seleccionados de Coelho em 1958, uma abordagem da contextualização e estudo comparativo da forma *versus* outros compositores nos anos de 1972 e 1979 e um estudo sobre a contextualização das relações culturais e artísticas existentes por Morgan (1969).¹⁸⁹

¹⁸⁷ *Idem, ibidem*, Tentos nºs: 1, 2, 3, 4,5, 6, 7, 15, 16, 18, 19, 20 e 25.

¹⁸⁸ *Id, ibid*, e Roy Curtis NANCE. 1972. *Compositional procedures employed in the tento as revealed by selected works of Antonio de Cabezón, Manuel Rodrigues Coelho, Francisco Correa de Arauxo, and Juan Cabanilles*, Dept. of Music, S.M.U., Dallas - Texas.

¹⁸⁹ Sobre a tese *The Flores de Musica of Manoel Rodrigues Coelho (Lisboa, 1620): Its place in Iberian music of the early seventeenth century*, pela política de não empréstimo de microfilmes da Catholic University of

A curta tese de Laurence C. Morell¹⁹⁰ é basicamente constituída por dois capítulos: uma introdução onde se inclui uma resenha biográfica sobre Manuel Rodrigues Coelho e sucinta contextualização baseado numa exígua bibliografia, e um capítulo dedicado detalhadamente à análise do “tento do quinto tom natural por bequadro” (T13) fazendo um estudo comparativo do material temático com outros tentos, incluindo uma abordagem detalhada a vários exemplos da música ficta nessa peça, remetendo às influências da música flamenga, inglesa, ou de outros compositores, verificando-se um reflexo directo dos estudos e publicações de Kastner.

Morell, prossegue posteriormente de forma sucinta com a análise geral de praticamente metade dos tentos que constituem as *Flores de Música*, identificando alguns aspectos analítico-comparativos entre os mesmos. Finalmente, este autor apresenta a relação na música de Rodrigues Coelho com as tendências do Cultismo e Gongorismo que não chegam a ser suficientemente desenvolvidas para fundamentação da sua hipótese na expressão musical destas estéticas dominantes da poesia barroca espanhola.

Depois de um intercurso de mais de 20 anos, as teses de Silva e Laginya¹⁹¹ destacam-se, respectivamente, pela abordagem dos aspectos de interpretação na obra deste compositor, fruto da evolução do gradual estabelecimento da performance historicamente informada como ramificação da musicologia.

Para obtenção do grau de Mestre Oliveira da Silva defende em 2003 a tese intitulada *Manuel Rodrigues Coelho's Flores de Música (1620)*,¹⁹² que inicia com uma contextualização sucinta mas abrangente das publicações existentes em Portugal (cap. I), uma breve revisão bibliográfica sobre este compositor (cap. II) que maioritariamente se limita a indicações de referências bibliográficas e uma sinopse biográfica de Rodrigues Coelho (cap. III) baseada quase unicamente no livro *Três Compositores Lusitanos* de Kastner (1979).

America Library fora do respectivo espaço, não foi possível obter cópia da mesma para o estudo comparativo e referência.

¹⁹⁰ Laurence C. MORELL. 1979. *Aspects of form in the tentos of Manuel Rodrigues Coelho*. Thesis (M.A.), Department of Music, Queens College.

¹⁹¹ Daniel W. LAGINYA. 2004. *Manuel Rodrigues Coelho's Flores de Musica: Style and Performance Practice*. Ph.D., Graduate College, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana-Champaign.

¹⁹² Duarte M. O. SILVA. 2003. *Manuel Rodrigues Coelho's Flores de musica (1620)*. M.A., Department of Music, University of Calgary, Alberta, cap. I, pp. 3-6.

A contextualização histórica intitulada “The Cultural and Educational Institutions” (cap. IV) inclui a cultura musical após o Concílio de Trento e a Real Capela de Lisboa durante o período filipino, tal como a educação musical nas catedrais portuguesas onde se inclui a transcrição de alguns dos documentos originais. O capítulo seguinte (cap. V) aborda os instrumentos, centrado somente numa breve abordagem à harpa e ao órgão.

O capítulo VI, de maior dimensão, desenvolve as influências musicais de Coelho e repercussões. Subdividido em várias secções, Silva inicia com as influências espanholas através de António e Hernando de Cabezón, argumentado pela comparação sobre uma análise motívica superficial das canções glosadas de “Susanne un jour”. Na influência portuguesa, o estudo comparativo com António Carreira e Heliodoro de Paiva é efectuado na linha de análise e descoberta de correspondência temática identificada anteriormente por Kastner. Prosseguindo com uma fundamentada abordagem à influência anglo-flamenga, particularmente sobre os compositores Rayanldus van Melle e Jan Pieterszoon Sweelinck, Silva assenta o contexto da música virginalista nos evidentes intercâmbios e relações culturais então existentes entre os músicos de Flandres e Inglaterra.

Na sequência do estudo dos tentos apresentado por Kastner¹⁹³ é desenvolvida uma análise do “Terceiro Tento do mesmo Tom” (Nr.º21) de Coelho comparado com a versão sobre o mesmo tema de Sweelinck,¹⁹⁴ antes de concluir com as influências italianas, nomeadamente da escola napolitana que se vê ampliada no reinado filipino. A generalização de vários temas de obras, que era uma prática comum na época, fruto de intercâmbios constantes e regulares, leva este autor a afirmar convictamente a influência de determinados compositores sem contudo apresentar mais detalhes além dos anteriormente indenticados por outros autores. A título de exemplo, Silva refere que “certainly Coelho had knowledge of Frescobaldi’s works”, citando a correspondência de um determinado tema entre o “Terceiro tento do mesmo tom” de Coelho e o “Recercar” de Frescobaldi, do qual se depreende que se refere ao tento 12 (T12) relacionado com o “Recercar secundo tono” da publicação de 1615 do compositor italiano. Em forma de conclusão deste capítulo, Silva dedica-se à repercussão das *Flores de Música* e sucessores de Coelho, concentrando uma especial atenção em Pedro de Araújo e Correa de Arauxo.

¹⁹³ Particularmente em KASTNER: *Três Compositores Lusitanos...* pp.108-109.

¹⁹⁴ SILVA, *Manuel Rodrigues Coelho's Flores...* p. 49.

“Stylistic Features in the *Flores de Música*” (cap. VII) aborda resumidamente a forma do Tonto, incidindo na análise detalhada do “Segundo Tonto do mesmo tom” (T23) no oitavo modo de Coelho, apresentando uma estrutura formal da obra, e a unidade temática que o caracteriza, concluindo com uma curta referência às “Susanas” de Coelho.

Posteriormente o capítulo prossegue com uma abordagem à música litúrgica na obra de Coelho, especialmente na secção “The organ Mass in Seventeenth-Century Portugal”, passando pela função dos hinos *Pange Lingua* e *Ave Maris Stella* e a sequente colectânea de versos que constitui a obra, passando à conclusão com uma reflexão pessoal aludindo ao conceito de *forma formans* que no entanto não é desenvolvido nem argumentado ao longo da tese. Trata-se de uma tese bastante sucinta mas que apresenta de forma clara e organizado um conjunto de informação disponível.

No seguimento da tese anterior, o trabalho de doutoramento de Daniel Laginya defendido em 2004 sobre *Manuel Rodrigues Coelho’s Flores de Música: Style and Performance Practice*, incide numa abordagem mais prática, à semelhança de alguns dos estudos de Kastner, nomeadamente da sua publicação de 1976 e 1987 sobre o mesmo tema.¹⁹⁵

“An overview of Coelho’s *Flores de Música*” (cap. I) abre este estudo com uma contextualização que demonstra um conhecimento bastante restrito das fontes musicais e publicações existentes nessa época especialmente na Península Ibérica, aludindo a uma explicação da tablatura de órgão, incluindo a transcrição e tradução do prólogo e advertências de Rodrigues Coelho que, à semelhança de Silva, adicionou em anexo à sua tese apresentando uma abordagem geral de aspectos da música litúrgica de Rodrigues Coelho.

O segundo capítulo é dedicado ao estilo e análise da obra, iniciando com a apresentação muito sucinta da definição de tonto em relação com outras formas, e tentando estabelecer parâmetros exclusivos que permitam identificar os tentos de Rodrigues Coelho distinguindo-os dos seus contemporâneos.

¹⁹⁵ KASTNER, *Interpretación de la Música Hispánica...* e 1987. *The Interpretation of 16th and 17th Century Iberian Keyboard Music*. Vol. IV, *Monographs in Musicology*. New York: Pendragon Press.

Em termos de análise, Laginya concentra-se no tento 21, característicos pela exploração do tema pela aumentação e diminuição de valores, e breves referências são efectuadas a outros tentos exemplificados, sem contudo se encontrarem acompanhados de uma esperada explicação. Sobre os tentos T4, T11, T3, é equacionada a apresentação do tema, a passagem ao subtema em termos modais e considerações harmónicas, onde apresenta de forma clara a prática da modalidade e respectivo contexto historiográfico, associando o modelo de Coelho com Adriano Banchieri, *Cartello Musicale* (1614).

A questão da modalidade em Coelho é um dos aspectos fortes desta tese, prosseguindo com uma análise detalhada dos tentos seleccionados: 21, 19, 1, 16, 9, efectuando um original diagrama analítico de cada. Posteriormente, segue-se um sub-capítulo sobre o ritmo, onde brevemente aborda a questão das proporções e outro intitulado “Keyboard Idiom”, onde aborda questões da figurações, identificando seis tipos básicos de figurações utilizadas na obra de Coelho.

Intercalado com as análises detalhadas enumeradas anteriormente, ainda neste mesmo capítulo Laginya prosseguiu com uma breve abordagem às relações da obra de Coelho com as dos seus contemporâneos, nomeadamente Cabezón, Estacio Lacerna, Giovanni Maria Trabaci, Girolamo Frescobaldi, Jan Piertszoon Sweelinck.

O terceiro capítulo, intitulado “Performance Practice” aborda aspectos como: a ornamentação, alterações rítmicas incluindo o conceito de *buen-ayre*, a postura da mão e dedilhação, a articulação relacionada à *glosa*, finalizando com o sub-capítulo “The Portuguese Renaissance Organ”, onde uma selecção de disposições de registos de diversos órgãos da época de Coelho (em Itália, Espanha e Portugal), permitem uma reflexão sobre algumas possibilidades de registação, apresentadas pelo autor, prosseguindo com questões do temperamento de afinação que culminam no último capítulo (cap. 4), em que partilha algumas conclusões genéricas.

Dos estudos sobre Rodrigues Coelho, embora integrado num âmbito mais geral sobre o manuscrito 964 de Braga, destaca-se a publicação de Doderer¹⁹⁶ que apresenta vários aspectos relevantes, dada a quantidade de obras copiadas que integram esse manuscrito.

¹⁹⁶ DODERER, *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal...*

Salienta-se muito particularmente a correspondência e estudo comparativo realizado das obras originais das *Flores de Música* com as copiadas e apresentadas em forma de tabela onde são especificados os excertos semelhantes à versão original, uma vez que várias das obras surgem transcritas em sequências fragmentadas pelo copista na intenção de encurtar a respectiva obra,¹⁹⁷ além de novos dados biográficos referentes ao período posterior à respectiva reforma¹⁹⁸ ou vários aspectos ligados à análise das obras efectuando estudos comparativos da forma e motivos temáticos, características dos órgãos, entre outros.

Lamentavelmente, verificam-se escassos os artigos exclusivamente dedicados a Rodrigues Coelho, destacando-se os verbetes do dicionário Grove Music e MGG (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*), que serão provavelmente os artigos mais consultados genericamente. No primeiro exemplo, Hudson, baseado numa limitada lista bibliográfica restringe-se a uma breve indicação dos dados biográficos e descrição do conteúdo da obra, em que se salienta uma nota de carácter analítico, provavelmente fruto das indicações bibliográficas obtidas.

They are based on the imitative treatment of one or more themes in long notes, which are enhanced by much lively figuration with dotted and triplet figures sometimes repeated as many as 40 times consecutively. The themes are not related to each other. Dissonance is rare, and the broken-keyboard device (*medio registro*) common in Spanish music is not used.¹⁹⁹

De igual modo se encontra um artigo de informação de Johannes Ring que, numa abordagem genérica sobre a vida e obra deste compositor, deu um enfoque especial sobre os instrumentos ibéricos, como demonstrado no título “Padre Manuel Rodrigues Coelho und das ‘meio registro’.”²⁰⁰ Embora este título não se aplique efectivamente ao contexto da obra *Flores de Música*, que nitidamente não foi prevista para órgãos com estas características (*vide* cap. V), Ring concentra-se nas especificidades do órgão ibérico, nomeadamente numa abordagem dos vários aspectos da respectiva construção, intercalado por uma breve análise comparativa das respectivas influências musicais de Cabezón, Heliodoro de Paiva, etc, anteriormente apresentados por Kastner. Prosseguindo sobre a

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*, pp. 37-45.

¹⁹⁸ *Id. ibid*, pp. 63-64.

¹⁹⁹ Barton HUDSON. 2001. “Manuel Rodrigues Coelho”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 21:500-501.

²⁰⁰ Johannes RING. 2003. “Padre Manuel Rodrigues Coelho und das "meio-registro"”. *Organ - Journal für die Orgel* 1:40-46.

função da Harpa e do clavicórdio, Ring aborda levemente uma comparação de figurações usadas por Coelho *versus* Cabezón baseando-se nas referências de Kastner.

1.2.4. Primeiras Edições e Antologias

Até ao momento, não se encontraram provas documentais que relatem o número exacto de exemplares publicados da primeira edição da obra *Flores de Música*. Todavia, pressupõe-se que tenham sido impressos poucos exemplares, dado que não podemos confirmar a obtenção de um possível apoio régio para financiamento desta publicação, e tendo em consideração que as despesas da mesma estaria directamente a cargo de Manuel Rodrigues Coelho, como confirmado pelo documento eborense de 10 de Junho de 1620²⁰¹ com a autorização do pagamento de três mil reis, referentes à aquisição de um exemplar ao próprio compositor.

Actualmente encontram-se referências à existência de onze exemplares das *Flores de Música*:

- Biblioteca Nacional
 - *P-Ln*: Res. 1583V (Impressos Reservados) - anteriores proprietários: Francisco Gomes, Vítor de Ávila Peres e Ivo Cruz (1901-1985).
 - *P-Ln*: C.I.C. 95 V - Casa de Azevedo ao qual se encontra a seguinte nota manuscrita no verso da folha de guarda: "O professor Joaquim de Vaconcellos, no Cathalogo dos Livros Classicos e raros que compõem a bibliotheca de Antonio Moreira Cabral, no Vol. II - p.. 570 classifica esta obra "de grande valor". O exemplar a que alude é defeituoso, ao passo que este perfeitissimo. 1909 Azevedo". Actualmente a biblioteca Nacional disponibiliza a versão facsimilada em formato digital²⁰²
- Biblioteca do Palacio Nacional da Ajuda Lisboa (*P-Lan*)
- Biblioteca Pública de Évora: *P-EVp*: N-Res796, com a indicação de anteriormente pertencente à Livraria da Congregação do Oratorio de Estremoz, e outra indicação de “Este livro he do uso do Pr. Frey Sebastião” (continuação ilegível)
- Biblioteca Pública Municipal do Porto (*P-Pm*).

²⁰¹ Actas Capitulares de Évora, Cab. A 10 de Junho de 1620. Livro de Au. De 1620 a 1623, f.21v, *apud* KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p. 61

²⁰² <http://purl.pt/68>

- Casa Verdades Faria – Museu da Música Portuguesa, Monet Estoril: aquisição da Câmara Municipal de Cascais da Coleção do Maestro Álvaro Cassuto, (*P-Lmm*) MMP/Z14334.
- British Library: *GB-Lbl* - K.7.g.8
- Harvard University Music Libraries, Cambridge (Mass.)
 - Eda Kuhn-Loeb *US-CA*: 2296.5.1 v.1 (ML1RB5)
 - Eda Kuhn-Loeb *US-CA*: 2296.5.1 v.2 (ML1RB6)
 - Eda Kuhn-Loeb *US-CA*: 2296.5.1 v.3 (ML1RB7)²⁰³
 - Houghton Harvard College *US-CA*: Mus 640.15.475.

Em relação às primeiras transcrições, parciais ou integrais, de composições de Manuel Rodrigues Coelho, encontra-se a colectânea de obras que constitui o manuscrito musical 964 do Arquivo Distrital de Braga / Universidade do Minho. Proveniente da *Livraria de Bouro*, este manuscrito é uma das fontes mais importantes de música para órgão do séc. XVII em Portugal, constituído por uma compilação de vários cadernos ou peças isoladas de música para e com órgão de autores portugueses, espanhóis e italianos copiados em partitura aberta.²⁰⁴

Neste manuscrito encontra-se uma vasta quantidade de obras contidas nas *Flores de Música*, com a característica de não lhes serem identificadas o autor, como por exemplo acontece nas obras de Pedro de Araújo, e de, na sua maioria, terem sido adaptadas e transcritas parcialmente do original. Com efeito, em praticamente todas as obras deste autor, verifica-se uma preocupação constante em omitir as secções mais virtuosísticas das obras, nomeadamente as partes com glosas no baixo onde estas se encontram suprimidas ou adaptadas, reduzindo conseqüentemente o tamanho da respectiva obra. A este conjunto de composições de Rodrigues Coelho parcialmente transcritas, exceptuam-se parte dos versos, por se tratar originalmente de obras de menor dimensões e sem o desenvolvimento das glosas que se encontram com maior maestria, por exemplo nos tentos, “Susanas”, ou tentos baseados no canto chão do Pange Lingua e da Ave Maris Stella.

Na tabela seguinte encontram-se especificadas a quantidade de obras de Rodrigues Coelho copiadas integral e/ou parcialmente neste manuscrito, especificamente em dois casos

²⁰³ Encontra-se ainda referências a um exemplar pertencente ao Theatre Collection da Harvard University Music Libraries da qual não encontramos fontes que confirmem a sua posse pelo que poderá actualmente pertencer ao acervo da Eda Kuhn-Loeb Library que dispõe de três exemplares.

²⁰⁴ DODERER. *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts: Untersuchungen an Hand des MS. 964 der Biblioteca Pública in Braga*. Ed. W. Osthoff. Vol. 5, Würzburger Musikhistorische Beiträge. Tutzing: Hans Schneider; 1974. *Obras selectas para Órgão: ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*. Vol. 25, Portugaliae Musica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

indicados entre parênteses, encontrou-se a duplicação de uma mesma peça em contextos diferentes: numa versão integral e no contexto de obras adaptadas tendo como base a junção de excertos vários (*vide cap. V*).

Tabela 1: Relação das obras de Rodrigues Coelho contidas no Ms 964 ADB/UM

<i>Flores de Música</i>		Ms 964 ADB/UM		
		Copiados	Integral	Parcial
24	Tentos	15	0	15
4	Susana grozada a 4. sobre a de 5	2	1	1
4	Pange lingua sobre o canto chão	1	0	1
4	Ave Maris Stella sobre o canto chão	0	0	0
5	Versos sobre os passos do canto chão de Ave Maris Stella	5	4	1 (+1)
4	Versos do Primeiro Tom pera se Cantarem ao órgão [...]	4	2	2
4	Versos do Segundo Tom pera se Cantarem ao órgão [...]	3	3	0
3	Versos do Terceiro Tom pera se Cantarem ao órgão [...]	3	1	2
2	Versos do Quarto Tom pera se Cantar ao órgão [...]	2	2	0
3	Versos do Quinto Tom pera se Cantarem ao órgão [...]	3	1	2
2	Versos do Sexto Tom pera se Cantarem ao órgão [...]	2	2	0
1	Versos do Sétimo Tom pera se Cantar ao órgão [...]	1	1	0
4	Versos do Oitavo Tom pera se Cantarem ao órgão [...]	3	0	3
6	Versos do primeiro Tom sobre o canto chão	3	0	3
4	Versos do segundo tom sobre o canto chão	2	1	1
4	Versus do terceiro tom sobre o canto chão	2	0	2
4	Versos do quarto tom sobre o canto chão	3	3	(1)
4	Versos do quinto tom sobre o canto chão	2	1	1
4	Versos do sexto tom sobre o canto chão	2	1	1
4	Versos do sétimo tom sobre o canto chã	1	0	1
4	Versos do oitavo tom sobre o canto chão	3	2	1
5	Kirios do primeiro tom por C sol fa ut	3	2	1
5	Kyrios do primeiro tom por de la sol re	2	2	0
5	Kirios do quarto tom por E la mi	2	2	0
5	Kirios do sexto tom por f fa ut	0	0	0
5	Kirios do oitavo tom por g sol re ut	2	2	0
5	Kirios do terceiro tom por E la mi re	4	1	3
5	Kirios do sexto tom por b fa	4	4	0

A primeira edição publicada de obras de Rodrigues Coelho remonta ao ano de 1884 na citada publicação alemã de August Gottfried Ritter em que transcreve as obras “Ave Maris

stella sobre o cantochão de tiple em mínimas ²⁰⁵ e o “Verso do primeiro tom pêra sera se cantarem ao organo [*sic*].” ²⁰⁶

Tendo como base a catalogação da Biblioteca Nacional, uma das posteriores versões transcritas de obras de Rodrigues Coelho foi “copiada e traduzida para órgão em notação moderna por E. Vieira”, ²⁰⁷ que seleccionou uma das “Ave Maris Stella sobre o Canto chão do cõtrabaxo de semibreve” (IV), aproximadamente entre 1890 e 1915. Esta transcrição, oferecida a Augusto Machado, inclui simultaneamente a transcrição manuscrita da partitura como disposto na versão original em quatro pentagramas, e a sua respectiva transcrição para tecla, fazendo par com a transcrição da “cancion de Tomas Crequillion llamada: Gay bergier a quatro vozes” do Livro *Facultad Organica* de Correa de Arauxo (1626) e transcrita igualmente na sua forma original, em cifra e em “notação moderna usual”, como referido pelo próprio Vieira. ²⁰⁸

No início do séc. XX, e no âmbito de uma série de concertos para divulgar a música portuguesa, foi realizada a transcrição e orquestração do primeiro tento de Rodrigues Coelho pelo compositor Ivo Cruz (1901-1985), que então possuía um exemplar do original de *Flores de Música*. A estréia desta obra foi realizada sob sua direcção pelo grupo “Renascimento Musical” a 24 de Janeiro de 1924.

A primeira edição transcrita e publicada por Kastner de uma obra de Rodrigues Coelho surge em 1935, quando, numa colectânea de obras soltas intitulada *Cravistas Portuguezes*, transcreve o mesmo primeiro tento das *Flores de Música*, juntamente com outras obras seleccionadas de Frei Jacinto, Carlos Seixas, João de Sousa Carvalho, e Pedro de Araújo. ²⁰⁹ Trata-se de uma edição muito influenciada pela prática romântica pianística, onde são atribuídos pelo musicólogo aspectos da sua autoria para interpretação da obra,

²⁰⁵ RITTER, *Zur Geschichte des Orgelspiels...* vol. 2, n.º 55, p. 93.

²⁰⁶ *Idem, Ibidem*, vol. 2, n.º 56, p. 94.

²⁰⁷ Ernesto VIEIRA. *Peça de Música extrahida do livro "Flores de Música para o Instrumento de Tecla & Harpa /compuesta por o Padre Manoel Rodrigues Coelho"*. In *Espólio de Augusto Machado*. Secção C. Compositor e maestro. Série 4. Música manuscrita. Lisboa: I.P.P.C., Espólio de Augusto Machado: PTBN: A.M. 240.

²⁰⁸ *Id, ibid.*

²⁰⁹ Macario Santiago KASTNER, ed. 1935. *Cravistas portuguezes = Les clavecinistes portugais = Old Portuguese key-board music = Alte portugiesische Meister : cembalo/piano*. Mainz: B. Schott's Söhne ; Associated Music Publishers, pp. 6-11.

como por exemplo ligaduras de expressão, indicações de articulação, dinâmica, variação do tempo e carácter.

No ano seguinte, Kastner prossegue a transcrição da obra de Rodrigues Coelho com a publicação de *Fünf tentos aus Flores de musica: para o instrumento de tecla e harpa (Lisboa, 1620) = zu spielen auf Orgel, Cembalo, Pianoforte oder Harfe*,²¹⁰ seleccionando o segundo Tento do segundo tom por \flat mol, o primeiro tento do terceiro tom natural; terceiro tento do sexto tom; primeiro tento do sétimo tom natural e o segundo tento do oitavo tom natural.

Entretanto, na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, encontra-se uma referência ao organista e compositor Filipe Rosa de Carvalho (1892-1980), em que é mencionado que “fez a transcrição completa e a revisão de *Flores de Música*, extensa obra para órgão (impr. em 1620) de Fr. M. Rodrigues Coelho, e idêntico trabalho sobre grande parte da vasta obra polifónica do seiscentista Fr. Manuel Cardoso.”²¹¹ No entanto, não foi possível encontrar e comprovar essa transcrição datada de 1942, como aconteceu com outros dos seus trabalhos.

Em 1955, Kastner prossegue com mais um excerto da transcrição de *Flores de Música*, com a publicação das *4 Susanas: oder tentos über das Chanson "Suzanne un jour" : für Tasteninstrumente oder Harfe*²¹² que merece a crítica do musicólogo Horley, que se distingue na especialidade da diminuição e variação da música renascentista, referindo que “Dr. Kastner’s careful, yet restrained, suggestions for correct performance based on contemporary documents will be of some help to the scholar and performer, but he wisely leaves the final decisions in most matters to a knowledgeable performer”.²¹³

²¹⁰ KASTNER, *Manuel Rodrigues Coelho. Fünf tentos aus Flores de musica...*

²¹¹ Filipe Rosa de CARVALHO. 1960. Rosa de Carvalho (Filipe). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* XXVI:229.

²¹² KASTNER, *Manuel Rodrigues Coelho. 4 Susanas...*

²¹³ Imogene HORSLEY. 1957. “Review: 4 Susanas, oder Tentos über das Chanson, "Suzanne un jour," [Orlando di Lasso], für Tasteninstrumente oder Harfe by Manuel Rodrigues Coelho; M. S. Kastner”. *Notes* 14 (3):442.

Quatro anos após, Kastner concluiu a transcrição da primeira parte de *Flores de Música* publicada em 1959 pela Fundação Calouste Gulbenkian, constituída pelos 24 tentos e as 4 “Susanas” desta obra, tal como um apêndice ornamentado e realizado por este autor.²¹⁴

Na sequência de várias sugestões que foram apresentadas nas críticas de revistas internacionais sobre este volume, e intercalado com a publicação do segundo volume com o subtítulo de *Livro de composições sobre temas litúrgicos*²¹⁵ em 1961, Kastner reedita em 1976 uma segunda edição revista do primeiro volume, fazendo determinadas correcções na transcrição e adicionando alguns dados biográficos, como anteriormente referidos. Não obstante, a publicação dos tentos e “Susanas” por Kastner, tornou-se um marco na divulgação e promoção não só desta obra em específico e respectivo compositor, mas no impacto da música antiga portuguesa, colocando este repertório na vanguarda europeia de obras reconhecidas da música antiga, como mencionado por Murphy: “these are the first volumes of a definitive historical series that will embody much of the musical heritage of Portugal”.²¹⁶

Posteriormente, várias edições com obras seleccionadas de autores portugueses foram sendo publicadas, das quais contaram com a inclusão de obras de Coelho, como por Montani em 1963, *Le più belle pagine dei clavicembalisti portoghesi*²¹⁷ e em 1973, um grupo de Kirios de primeiro tom de Rodrigues Coelho publicado por Gerhard Doderer.²¹⁸

Das edições existentes, destaca-se particularmente a transcrição do Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga, na qual embora não se encontrem transcritas a totalidade das obras de Coelho, é constituída por várias cópias realizadas por copistas posteriores à publicação original de *Flores de Música*. Consequentemente, e no seguimento do seu estudo à volta deste manuscrito, Doderer publica no ano seguinte, através da série *Portugaliae Musica*, o livro *Obras Selectas para Órgão: Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, onde se encontra incluído um conjunto de obras de Manuel Rodrigues Coelho seleccionadas pelo

²¹⁴ KASTNER, *Flores de Musica...*

²¹⁵ Macario Santiago KASTNER, ed. 1961. *Flores de Musica : pera o instrumento de tecla & harpa : Manuel Rodrigues Coelho*. [Livro de composições sobre temas litúrgicos]. 2 vols. Vol. II, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

²¹⁶ MURPHY, “Review: *Flores de Musica...*”, p. 217.

²¹⁷ Pietro MONTANI, ed. 1963. *Le più belle pagine dei clavicembalisti portoghesi = the most beautiful pages from Portuguese harpsichord music*. Milano: Ricordi.

²¹⁸ Gerhard DODERER. 1973. *Iberische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts : fur Tasteninstrumente, Orgel - Cembalo - Klavier*. Vol. III, *Organa Hispanica*. Heidelberg; New York: W. Müller.

editor entre as que então se encontravam transcritas nesse manuscrito musical, a saber: os Kyrios de 1º Tom por C solfaut; versos sobre a *Ave Maris Stella* e os versos de 3º Tom; os tentos de 5 Tom por bemol, de 8º Tom e de 8º Tom natural, e um série de três pequenas peças intituladas “sobre Pange Lingua”, que integram partes seleccionadas e combinadas de excertos do original dos três primeiros Pange Lingua das *Flores de Música*, à semelhança da peça “Couza de Susana” em que o intérprete alterna excertos originais da “Susana” de Coelho com secções de sua própria autoria para efeito de encadeamento (*vide* cap. III).

Prosseguindo-se as colectâneas que incluíram obras seleccionadas de Coelho, em 1977 Kraus edita num conjunto temático de “Hymnus: Vesper an Marienfesten” de vários autores, incluindo a *Ave Maris Stella* do compositor lusitano,²¹⁹ em 1986 Doderer publica *Flores de musica: ausgewählte Werke für Orgel*²²⁰, ano em que é também publicada a versão facsimilada pelas Éditions Minkoff,²²¹ em 1987 James Dalton edita o grupo de versos do 3º tom e o tento do 2º Tom²²² e, posteriormente, em 1998 Doderer publica os versos de kyrie do 1º tom.²²³

Entretanto, uma das mais recentes edições publicadas da obra de Rodrigues Coelho, embora parcial, foi realizada por Alessandro Bares em 2002, com a transcrição dos 24 tentos de Rodrigues Coelho partilhada em 4 volumes numa edição de referência, em que Bares menciona que foi realizada uma “edizione diplomatico-interpretativa” em que “si sono corretti soltanto gli errori evidenti che potevano avere un’unica possibilità di correzione”.²²⁴ Trata-se de uma edição com bastante esmero em termos de clareza para o intérprete, dispondo de meios gráficos mais avançados para respeitar integralmente as variações rítmicas originais, a saber as sesquialteras e *proportio tripla*.

²¹⁹ Eberhard KRAUS. 1977. *Die Orgel im Kirchenjahr .4 (Marienfeste)*. Vol. 19, *Cantantibus organis*. Regensburg: Heinrichshofen, n.8.

²²⁰ Gerhard DODERER, ed. 1986. *Coelho, Manuel Rodrigues. Flores de musica: ausgewählte Werke für Orgel, 1620*. Leutkirch: Pro Organo.

²²¹ Manuel RODRIGUES COELHO. 1986. *Flores de Música*. Facsimile ed. Genève: Editions Minkoff. (1620)

²²² James DALTON, ed. 1987. *Spain & Portugal c. 1550 - 1620 : Carreira, Paiva, Bermudo, Palero, Santa Maria, Cabezon, Rodrigues Coelho*. ed. by J. Dalton. Vol. 4, *Faber Early Prgan Series*. London: Faber Music Limited, pp. 27-39.

²²³ Gerhard DODERER. 1998. *Vox humana: internationale Orgelmusik - Portugal*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

²²⁴ Alessandro BARES, ed. 1620. *Manuel Rodrigues Coelho: Flores de Música*. 2002 ed. 4 vols, L'organo suonarino. Albese con Cassano: Musedita edizioni musicali.

Mais recentemente, no ano de 2005, foi publicada uma “Outra Ave Maris stella” de Manuel Rodrigues Coelho numa colectânea de obras seleccionadas e editadas por John Walter Hill.²²⁵

Ultimamente, destaca-se igualmente a transcrição integral elaborada por Marcelo Bruno Rodrigues, disponibilizada abertamente desde 2008 em formato digital,²²⁶ em que se destaca a disposição gráfica facilitada para o uso do intérprete, mas que necessita ainda de exaustiva revisão antes da prevista publicação pelo autor.

Encontra-se igualmente disponível uma versão a quatro partes intitulada *Mantuell [sic] Rodrigues Coelho (ca. 1555 - ca. 1635): 24 tentos a quattro parti da "Flores de musica" Lisboa, 1620*, destinada a um agrupamento variado de instrumentos numa edição alemã do ano de 2007, mencionando que “estes Tentos também estão disponíveis numa versão intavolada”²²⁷ para instrumentos de tecla.

²²⁵ John Walter HILL, ed. 2005. *Anthology of Baroque music: music in Western Europe, 1580-1750* Vol. XI. New York - London W. W. Norton & Company.

²²⁶ Marcelo Bruno RODRIGUES, ed. 2008. *Manuel Rodrigues Coelho: Flores de Música (1620)*.

<http://orgaos-portugal.net/partituras.htm> e <http://icking-music-archive.org/ByComposer/Coelho.php>

²²⁷ “Diese Tentos gibt es auch in intavolierter Ausgabe Siehe unter Musik für Tasteninstrumente.” Konrad RUHLAND, ed. 2007. *Mantuell Rodrigues Coelho (ca. 1555 - ca. 1635): 24 tentos a quattro parti da "Flores de musica" Lisboa, 1620 Musica Pretiosa Reihe*. Stuttgart Cornetto-Verlag und Fachhandel für Alte Musik.

CAPÍTULO II – SÍNTESE BIOGRÁFICA E ESTILÍSTICA

2.1. SÍNTESE BIOGRÁFICA DE MANUEL RODRIGUES COELHO

Nascimento

Das indicações biográficas dadas pelo próprio Manuel Rodrigues Coelho no seu *Prologo da Obra aos Tangedores; & professores do instrumento de Tecla*, o local de nascimento é claramente referido quando cita a “See d’Elvas, minha igreja primitiua, & natural, aonde me criei.”

Embora Kastner não tenha encontrado referências à vida deste compositor nos arquivos da Torre do Tombo e da Sé Catedral de Lisboa, em 1936 avança com a data de 1583 como ano de nascimento de Rodrigues Coelho, na cidade de Elvas,²²⁸ sem contudo apresentar dados concretos que o tenham levado a tal conclusão. Embora esta atribuição tivesse sido anteriormente anotada por Vasconcelos em 1870, que argumentava que “sabe-se que nasceu antes de 1583 pelo que se deduz do prólogo do seu livro”,²²⁹ só posteriormente foi reconhecido por Kastner.²³⁰ Todavia, várias referências biográficas recentes sobre

²²⁸ KASTNER, *Musica Hispânica...*, pp. 33-34; *Cravistas Portuguezes; Manuel Rodrigues Coelho Fünf Tentos...*

²²⁹ VASCONCELLOS, *Os Musicos Portuguezes...* Vol. I, 49.

²³⁰ KASTNER, *Tres Compositores Lusitanos...*, p. 27.

Rodrigues Coelho permanecem ainda baseadas na primeira atribuição de Kastner, nomeadamente em dicionários de referência.²³¹

Contudo, mais de vinte anos após as suas convicções iniciais, Kastner apresenta novos dados sobre a data de nascimento de Coelho. Na sua nota bibliográfica, Freitas Branco refere que na sua “interessante comunicação, Santiago Kastner apresenta argumentos no sentido de Rodrigues Coelho ter nascido muito antes de 1583: cerca de 1555.”²³² A este respeito, posteriormente e baseado nas sucessivas investigações que realizou aos arquivos de Elvas e Badajoz entre 1956 e 1958, fundamenta convictamente a data de nascimento de Coelho no ano de 1555,²³³ embora esta não pudesse ser firmemente atribuída pelo desaparecimento do livro de registos de baptismo, referente aos anos de 1555-1566, mas demonstrada pelas provas de registos de baptismo assinados pelo então “Padre Mestre Manuel Rodrigues” a partir de 1588, prevendo-se então que já teria entre 25 e 30 anos de idade.²³⁴

Formação musical

Tendo como base a data de nascimento avançada por Kastner, o início dos estudos musicais de Coelho remontam aproximadamente ao ano de 1563, dado que o próprio compositor menciona sobre a “See d’Elvas”, hoje Igreja de Nossa Senhora da Assunção, que com a “idade de oyto annos ja nisto estudaua.”²³⁵

Com efeito, esta data de 1563 como ano aproximado para o início da sua formação na Sé de Elvas²³⁶ é argumentada por Kastner com a base que só em 1570 a Igreja de Elvas foi elevada a Sé episcopal e em 1571 o 1º Bispo desta diocese, D. Antonio Mendes de Carvalho, decretou transcreverem-se as várias normas que regulamentavam as obrigações do mestre de capela e do organista. Por este motivo, não foi possível obter a indicação do

²³¹ Michael KENNEDY. 2006. “Coelho, Manuel Rodrigues”. In *The Oxford Dictionary of Music*, ed J. Bourne. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e2252> (acesso: 20/10/2008).

²³² FREITAS BRANCO, *História da Música Portuguesa...*, sobre Kastner “La música en la Catedral de Badajoz (años de 1520-1602) (Barcelona, 1957) VI 17, p. 354.

²³³ KASTNER, *Tres Compositores Lusitanos...*, p. 28.

²³⁴ KASTNER, *Flores de musica...*; NEWMAN, “Review: *Flores de musica...*”

²³⁵ *Prologo da Obra aos Tangedores, & professores do instrumento de Tecla*, in COELHO, *Flores de Música...*

²³⁶ KASTNER, *Flores de Música...*; *Tres Compositores Lusitanos*, p. 34.

nome e referências ligadas ao mestre capela e organista de Elvas, e que se imagina possa ter sido o professor de Rodrigues Coelho, pois de igual modo era responsável pela formação dos meninos de coro. Kastner apresenta assim a hipótese que Rodrigues Coelho possa ter inicialmente beneficiado da formação em música como moço de coro, o que o levaria a determinar e estabelecer, aproximadamente, a data do seu nascimento pelo ano de 1555 e o início dos seus estudos em música no ano de 1563.²³⁷

Segundo os documentos do *Regimento do Mestre de Capela*,²³⁸ prevê-se que a formação de Rodrigues Coelho englobou a aprendizagem de cantochão, canto de órgão, contraponto e composição, distribuídas por duas lições: uma de manhã para cantochão e contraponto e à tarde para canto de órgão e composição.

Para essa intensa formação musical, Kastner apresenta inicialmente como possibilidades a cidade de Évora ou Vila Viçosa “na então já florescente escola alentejana”²³⁹ descartando, contudo, a própria Sé de Elvas que tinha sido tão claramente referida pelo próprio compositor no prólogo sua obra.

1573-1577 Catedral de Badajoz

Durante os séculos XVI e XVII, a relação e intercâmbio entre os centros culturais e eclesiásticos das cidades fronteiriças era bastante acentuada, nomeadamente entre Badajoz, Elvas, Vila Viçosa e Olivença, destacando-se o intercâmbio dos cantores e instrumentistas entre a Capela da Catedral de Badajoz e a dos Duques de Bragança em Vila Viçosa.

Na sequência da morte de Juan de Trejo, que desde 1525 exercia o cargo de organista na Catedral de Badajoz, foi nomeado a 19 de Junho de 1573 Alonso de Maladros para assumir o cargo de organista vago com um vencimento na ordem de 50000 maravedis anuais. No entanto, por motivos desconhecidos, impôs-se a necessidade de procurar um novo organista para o substituir até ao período em que ele pudesse assumir o respectivo cargo.²⁴⁰

²³⁷ KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p. 35.

²³⁸ (vide anexo III-4) Transcrito por ALEGRIA in MAZZA, *Dicionário Biográfico...* e referido por KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p. 36.

²³⁹ KASTNER, *Musica Hispânica...* p. 34.

²⁴⁰ KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...*, p. 41.

Assim, como consta nas Actas Capitulares de Badajoz,²⁴¹ Manuel Rodrigues é chamado a assumir as funções de organista substituto, tendo sido formalmente estabelecido o seu primeiro contrato a 18 de Setembro de 1573. Deste documento consta a referência do valor a atribuir de 20000 maravedis, sendo igualmente referida autorização para o pagamento retroactivo referente ao período precedente de serviço. Desta referência, surge a dúvida a que período de tempo se remete o início das funções de Rodrigues Coelho ao serviço da Catedral de Badajoz, pressupondo que possam ter decorrido nos três meses após a nomeação de Alonso de Maladros ou desde a data da morte de Juan de Trejo, remetendo ao ano anterior de 1572.

Uma vez que Alonso de Maladros postergou o início do seu cargo de organista, o contrato realizado para a continuação de Manuel Rodrigues como organista da Catedral de Badajoz foi sucessivamente renovado a 23 de Junho de 1574, 1575 e 1576, tendo sido atribuído o valor inicialmente estipulado.

Permanecendo até 13 de Setembro de 1577, Manuel Rodrigues é nessa data exonerado das suas funções, sendo anotada como razão “porque no se cumple al servicio de Dios mio Señor y a la quietud de la Yglesia”²⁴² informação esta que precede a entrada de Alonso de Maladros, que finalmente assume o seu cargo efectivo a 27 de Setembro de 1577.²⁴³

Além dos habituais serviços como intérprete organista do qual comprovam os respectivos “regimentos”, na Catedral de Badajoz era prática das Catedrais a instrução dos “moços de cor” para aprenderem a tocar órgão, clavicórdio e harpa.²⁴⁴

Ca. 1577/1580-1602 Catedral de Elvas

Aceitando a hipótese de Kastner sobre a data de nascimento de Rodrigues Coelho, este teria então cerca de 18 anos quando assumiu o cargo de organista substituto na Catedral de Badajoz, pelo que seria provável que a sua formação ainda não estivesse concluída e ainda

²⁴¹ Actas Capitulares 1572-1587, Archivo de la Catedral de Badajoz, *apud* KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p. 41.

²⁴² Actas Capitulares 1572-1587, Archivo de la Catedral de Badajoz, f. 241v, *apud* KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p. 42.

²⁴³ *Ibidem*, f. 225v.

²⁴⁴ KASTNER, “La Música en la Catedral de Badajoz...”

não tivesse obtido as suas ordens menores sacerdotais, aproveitando, a partir de 1577 para prosseguir na sua terra natal, em Elvas.

Nas várias notas biográficas sobre este compositor é referido directa ou indirectamente que Coelho teria entretanto assumido posteriormente a função de organista na Catedral de Elvas. No entanto, num dos mais significativos e tardios estudos sobre este compositor, Kastner refere que “infelizmente não se conservaram nenhuma *Contas da Fábrica da Sé de Elvas* anteriores a 1598. Além disso, todos os *Autos Capitulares* desde 1570 até depois de 1650 se perderam, de modo que já não se poderá investigar Rodrigues Coelho, quando sucedeu ao seu mestre e foi nomeado organista da Catedral.”²⁴⁵

Esta circunstância deve-se em muito ao processo de transformação da própria Sé de Elvas, que anteriormente se denominava Igreja de Nossa Senhora da Praça. A sua construção foi iniciada em 1517 sob a orientação do arquitecto Francisco de Arruda, que então era responsável pelo Aqueduto da Amoreira, na sequência da elevação de Elvas a cidade no ano de 1513. Após o período de construção, a Igreja de Nossa Senhora da Praça abriu ao culto no ano de 1537 e fruto da criação do bispado de Elvas pelo Papa Pius V em 1570, passou a denominar-se Sé d’Elvas. Esta caracterizou-se por constantes obras de construção e ampliação dos quais se destacam, por exemplo, a finalização da primitiva capela-mor assinada por Pêro Vaz Pereira e Manuel Ribeiro somente no ano de 1599.²⁴⁶

Na sequência da união das duas coroas nos anos de 1580 e 1581, durante a estadia de Filipe II de Espanha em Lisboa, ficou relembada na história da música portuguesa, a observação do então recém-proclamado Rei de Portugal que numa carta datada de 10 de Julho de 1581 às suas filhas, lamentava que “por no aver aquí quien tañese bien los organos en la capilla, hize venir aquí á Cabezón”.²⁴⁷

Mediante excertos de documentos transcritos e acatando o pedido do monarca, prevê-se que a visita e permanência de Hernando de Cabezón em Portugal, organista e músico da

²⁴⁵ KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p. 47.

²⁴⁶ Câmara Municipal de Elvas, ed. 2009. *Centro Histórico de Elvas*. Elvas: Publivitrina - publicidade, Lda, pp.5-6.

²⁴⁷ VITERBO, *Subsidios para a história da música...*; Cf. KASTNER, *Musica Hispânica...* p. 51 e NERY, “António Carreira...” p. 421.

Corte em Espanha entre os anos de 1566 e 1601, tenha tido a duração aproximada de seis meses nesse mesmo ano.²⁴⁸

Tendo em conta que a rota de Madrid passava por Elvas, a hipótese que Rodrigues Coelho tenha não só conhecido pessoalmente, como trocado alguns conhecimentos e impressões musicais tanto ao nível da interpretação como de composição com Hernando de Cabezón, apresenta-se como muito viável a Kastner e outros musicólogos, supondo que teve a oportunidade de partilhar a obra de seu pai, impressa três anos antes (1578).²⁴⁹ Esse facto viria, segundo este mesmo musicólogo, a influenciar a obra de Coelho tanto a nível da composição de tentos, como das obras litúrgicas, referindo que “a maneira de Cabezón e, principalmente, a maneira espanhola, são uma constante essencial na obra de Coelho, um facto que não deve ser omitido.”²⁵⁰

Sem nos alargarmos sobre a questão das influências na composição, que serão posteriormente analisadas, a hipótese lançada por Kastner e acatada por muitos outros, que Rodrigues Coelho possa ter beneficiado de orientação, mesmo que passageira, do então conceituado músico da corte espanhola, demonstra ser bastante vaga se considerarmos a coincidência ou previsão da data de passagem deste organista pela rota alentejana, o privilégio que um jovem músico teria para individualmente beneficiar de tal orientação e o facto do próprio compositor não fazer qualquer referência, o que seria de prever, por exemplo, à semelhança de Manuel Cardoso, quando em contacto com um organista que tinha sido chamado pelo aclamado Rei. Esta conjectura, no entanto, não invalida que Coelho pudesse conhecer e até ter sido influenciado pelas *Obras de Música para Tecla, Harpa y vihuela de António de Cabezón* publicadas no ano de 1578.

Das Werk lässt deutliche stilistische und formale Einflüsse der spanischen Tastenmusik der Renaissance, besonders von A. De Cabezón, erkennen. Über die Frage, ob Coelhos Kompositionen durch H. de Cabezón beeinflusst werden, können bis dato nur Vermutungen angestellt werden.²⁵¹

Outro facto que suscita alguma curiosidade seria o retorno de Cabezón a Madrid no ano seguinte (1582), que reiteraria a possibilidade do encontro com Rodrigues Coelho e uma

²⁴⁸ KASTNER, *Musica Hispânica...* p. 53.

²⁴⁹ KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p. 48.

²⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 48.

²⁵¹ Charles JACOBS. 2000. “Coelho, Manuel Rodrigues”. In *MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. F. Blume and L. Finscher. Kassel: Bärenreiter Metzler.

influência directa na composição da sua obra que constituiriam posteriormente as *Flores de Música*.²⁵²

Entre 1598 e 5 de Março de 1600

Sobre a cidade de Elvas, existe uma referência do cronista da viagem de D. Felipe a Portugal no ano de 1619, quando passou pelo local:

Elvas he Cidade habitada de muita nobreza, e de Cidadãos ricos, abundante de pão, gados e azeite em grande quantidade, e não menor bondade (...) Em tempo del Rey D. Sebastião foi erigida a Cathedral (...) ouve luminárias, danças e folis, demonstrações do sumo contentamento, e excessiva alegría dos Portugueses com que esperavão receber a seu Rey e Senhor naquelle lugar primeiro de seu Reino.²⁵³

As primeiras referências factuais descobertas sobre o primeiro cargo de Mestre de Manuel Rodrigues remetem-se ao “Livro de receita da Fábrica da Sé 1598 a 1638” na “Recepta do Ano de 1601”:

Item recebo mais vinte mil rs. Desde o dia q. se foi M.re Rodr.z tangedor do órgão até S. João de noventa e oito da vaga do dito órgão, sendo cazo q. M.re Rodr.z mostrar q. não demorou tanto, ó que mostre que perdeu menos lho pagará a fábrica.²⁵⁴

Item carrega mais sobre o dito depositário cento e nove mil oitocentos do dito organista do dito dia de S. João de nouenta e oito até deste anno de cinco de Março de seiscentos.²⁵⁵

A estas notas, seguem-se outras referências nos folios 16 e 21v sobre os organistas substitutos Diogo Francisco e João Alvarez, e respectivo pagamento por ordem do Bispo, presumindo que numa data posterior a 5 de Agosto de 1598 (data em que teria efectuado um baptismo na própria Sé de Elvas), Rodrigues Coelho se tenha ausentado do seu posto, sob motivo desconhecido, e retomado entre 1600 e 1601, ao qual Kastner lançou como hipótese que este músico tenha partido para Évora ao serviço dos Duques de Vila Viçosa ou de outra Igreja.²⁵⁶

²⁵² KASTNER, “Vestigios del Arte de António de Cabezón en Portugal...”

²⁵³ João Baptista LAVANHA. 1622. *Viagem da Catholica Majestade del Rey D. Felipe III N. S. ao Reyno de Portugal*, f. 15, apud KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p. 63.

²⁵⁴ Ms n° 6682 F.G. f.13v - Biblioteca Municipal de Elvas.

²⁵⁵ *Ibidem*. f.14.

²⁵⁶ KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p. 49.

Como organista na Sé de Elvas,²⁵⁷ segundo consta no documento “do Mestre de Órgão” (*vide* Anexo), as suas obrigações eram consideráveis mas muito limitadas à actividade solista e de executante, mas não da parte pedagógica de formação/instrução de novos organistas.²⁵⁸

Função sacerdotal

Como referido por Brito, a cultura dominante durante o século XVII era predominantemente religiosa “ao contrário do que irá suceder no século seguinte, a quase totalidade dos compositores são clérigos e em muitos casos membros de ordens religiosas.”²⁵⁹

Os documentos e registos de Baptismos, encontrados por Kastner aquando das suas pesquisas e que confirma como lavrados por Rodrigues Coelho, foram identificados no Arquivo Histórico Municipal de Elvas no respectivo livro de Registos:

1588: “O Livro de Registos de Baptismo da Catedral [...] *Batizados Sé 1567-1590* contém dois registos de baptismo aí lançados em 1588, dos quais o primeiro, com a assinatura *Padre Mestre Manuel Rodrigues* e o segundo com a assinatura *Mestre Manuel Rodrigues*” padre Mestre Manuel Rodrigues e outro assinado somente Mestre Manuel Rodrigues; “Baptizados Sé 1567-1590”

1598: no “Liuro dos Baptizados da Igreja Parrochial de Nossa Senhora da Alcasova de 1583-1612” em que o celebrante assinou igualmente o nome de Manoel Rodrigues.”²⁶⁰

A escassez dos documentos encontrados com a referência a Manuel Rodrigues Coelho na função de padre, demonstra aparentemente a sua prioritária dedicação à vida musical dentro deste âmbito religioso, tendo provavelmente a sua ordenação cumprido mais uma formalidade para corresponder às necessidades da época de quem beneficiou de uma formação completa. A sua dedicação religiosa é demonstrada na sua obra através da

²⁵⁷ KASTNER, *Flores de musica...*; Barton HUDSON. 2001. Manuel Rodrigues Coelho. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 21:500-501.

²⁵⁸ Documento acessível na Biblioteca Municipal de Elvas: Ms nº 12765 FG.&Ms nº 1985 P.H. *apud* KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* pp. 37-38.

²⁵⁹ Manuel Carlos de BRITO. 1989. *Estudos de história da música em Portugal*. Vol. 78, *Imprensa Universitária*. Lisboa: Editorial Estampa, p.55.

²⁶⁰ KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* pp. 32-33. A publicação de fotos fac-similadas destes registos encontram-se na 2ª edição revista do 1º volume das *Flores de Música* por este musicólogo (1976).

composição de obras sacras, em que *Flores de Música* abarca directamente uma considerável parte litúrgica destinada à função do ofício.

1603 - Sé de Lisboa

Tendo como referência a data de publicação das *Flores de Música* e a indicação do próprio compositor no seu prologo sobre a duração do seu serviço em Lisboa, deduz-se que Coelho obteve o cargo de organista na Sé de Lisboa em 1603, embora Kastner apresente como viável que possa ter iniciado ainda no ano de 1602.²⁶¹

E assi mesmo na See de Lisboa, da qual vim ao Serviço de S. Majestade, donde ha dezassete annos que sirvo com a satisfação que todos sabem: tendo passado pello riguroso exame, que na sua Real Capela se me fez, estando a elle presente no choro o muito reuerendo Prelado della com todos os capellães e cantores” [Prefácio de Rodrigues Coelho.²⁶²

A 10 de Julho de **1604**, depois do referido “rigoroso exame”, Rodrigues Coelho é admitido como capelão e tangedor de Tecla na Capela Real²⁶³ e Organista na Capela Real.²⁶⁴ É lavrado na cidade de Lisboa o seguinte documento com referência ao início de actividade no dia 25 de Fevereiro de 1604:

M ^{el} Roiz Capelão	Dom Filipe & dos que esta minha carta de padrão virem faço saber que eu ey por bem e me praz de fazer mercê a M.el Roiz, meu capellão e tangedor dos orgãos de minha capella, que elle tenha e aja de minha fazenda de tença cadanno em sua vida vinte mil r.s em quanto seruir na capella, os quaes começara a vencer de vinte cinco dias de feu ^o deste anno presente de seis centos e quatro em diante em que lhe fiz delles merce e lhe serão paguos com certidão do meu capellão mór ou daião de minha capella de como serue nella asi como os tinha e avia Estacio de Lacerna em cujo lugar elle entrou, e portanto mando a dom Fernando de Noronha conde de Linhares, meu muito amado sobrinho, do meu conselho do estado e vedor de minha fazenda que lhos faça assentar no liuro della e do dito tempo em diante despachar cadanno em parte omde aja delles bom pagamento e por firmeza de todo lhe mandey dar este por mim asinado e aselado com o meu sello pendiente. Antão da Rocha o fez em Lisboa a dez dias de julho anno do nascimento de nosso Senhor Ihu Xpõ de mil seis centos e quatro. Sebastião Perestrello o fez escrever.
---------------------------------	---

²⁶¹ KASTNER, *Musica Hispânica...* pp. 33-34; *Flores de Música...* (2ª. ed); HUDSON, *ibidem*.

²⁶² “Prologo da Obra aos Tangedores, & professores do instrumento de Tecla” in COELHO, *Flores de Música...*

²⁶³ KASTNER, *Musica Hispânica...*, p. 34.

²⁶⁴ KASTNER, *Flores de Música...*

o sobredito Dom Filipe & outro tal padrão nem mais nem menos como o asima escrito de M^{el} Roiz três tres moios de trigo ao mesmo M^{el} Roiz capellão e tangedor feito no mesmo m^{os} de trigo de anno e dia pellos mesmo escriuaes.²⁶⁵
sentença

Vencimento

No documento do *Regimento da Capela Real* encontra-se previsto que um organista aufera na ordem dos 50.000 reis, como um Capelão 40.000, ou um Mestre de Capela 80.000 reis.²⁶⁶

Kastner salientou brevemente este aspecto do vencimento dos organistas da Capela Real, realçando o facto de Diogo de Alvarado, no ano de 1602, receber a quantia de 30000 maravedis e 3 alqueires de trigo.²⁶⁷

faço saber que havendo respeito à boa informação que tenho de Diogo de Alvarado, biscainho de nação e tangedor de órgão em minha capela, e aos muitos anos que há que me serve, hei por bem de lhe fazer mercê, enquanto nela me servir de trinta mil réis de tença cada ano, que pelo regimento se prometem os quais começará a vencer de dezoito dias de Abril deste ano presente de mil seiscentos e dois em diante.²⁶⁸

Posteriormente, este musicólogo complementa que “Manuel Rodrigues Coelho, na qualidade de capelão, organista e harpista da Capela Real, com certeza não auferiu menos ordenado que o seu colega leigo, o organista Diogo de Alvarado, facto ao qual porventura o autor destas linhas não teria aludido com toda a clareza nalguns dos seus escritos anteriores, onde mencionou o mestre de Elvas, pois este recebeu como capelão e como tangedor.”²⁶⁹ Este aspecto poderá ser contestado à luz do estudo dos documentos já transcritos por Viterbo, nomeadamente no documento a Verdugo.

De salientar que cerca de um ano após, encontra-se uma outra tença dirigida pelo Rei Filipe a Manuel Rodrigues, a que denomina igualmente de “Manoel Rois” então ainda considerado recente capelão cantor da capela real, recebe três molhos de trigo como tença

²⁶⁵ D. Filipe 2.º, *Doações, P-Lant*: L.º, 10. f. 353-353v.

²⁶⁶ Ms *P.Ln*, cap. 17 *apud* Adriana LATINO. 1993. “Os músicos da Capela Real de Lisboa c. 1600”. *Revista portuguesa de musicologia* 3:5-42, p. 8.

²⁶⁷ KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p. 58.

²⁶⁸ F2, *Doações*, L.9:320 (13.04.1602). VITERBO, *Subsidios para a história...* p. 30 e *apud* LATINO, *Instituições, Eventos e Músicos...* p. 454.

²⁶⁹ KASTNER, “A Harpa em Portugal...” p. 14.

anual, ao qual Viterbo acrescenta no final que outra carta após o referido documento lhe concede 30.000 r.s de tença.

Dom Felipe & aos que esta minha carta virem faço saber que eu ey por bem em praz fazer mercê a Manoel Rois, que ora de nouo acytey por capellão canttor da minha capella, de tres moios de trigo de tença cadanno emquanto não for prouido de outras cousa, que lhe serão pagos com certidão do meu capella de como he contino no serviço della e de como não he prouido doutra cousa porque semdo os não leuara mais nem os trinta mil r.s. de tença, de que também lhe fis merce pello dito respeito, os quais tres moyos de trigo comesara a vencer de trinta e huu de Outubro de seis centos e simquo em diante, em que lhe fis a dita merce e mãodo a dom Duarte de Castel Branco, conde de Sabugal, mordomo mor deste Reyno, do meu conselho do estado, e uedor de minha fazenda que lhe faça assentar os dittos tres moyos de trigo nos liuros della e do dito tempo em diamtte despachar cadanno em parte omde delles aja bom pagamento, e por firmesa de tudo lhe mãodey dar esat carta por mym assynada e sellada di meu sello pendentte. Luís de lemos o fés em Lisboa a simco de mayo de seiscêtos e sette. Sebastião Perestrello o fés escrever.²⁷⁰

Neste âmbito, um breve estudo comparativo de vencimentos auferidos pela mesma função demonstra que esta não era uma questão linear. Encontram-se documentos, como por exemplo sobre o tangedor de órgão Gaspar Correia, “tangedor de órgãos da igreja de Santiago da vila de Almada”, que indicam que no ano de 1604 lhe é atribuído o ordenado de “dez cruzados²⁷¹ que é outro tanto como tinha e havia Francisco da Guarda [...]”²⁷². Numa outra referência sobre o tangedor dos órgãos de São Paulo da vila de Palmela, Diogo Ribeiro, encontra-se uma petição aprovada posteriormente:²⁷³

Em que diz que há seis anos que serve de tangedor deles por provisão de Vossa Majestade com o ordenado de dez mil réis em cada ano, com que se não pode sustentar por ser mui ténue e não ser outra coisa, e o trabalho e obrigações que tem com o dito cargo ser grande que portanto pede lhe faça Vossa Majestade mercê de lho acrescentar a outro tanto ordenador como têm os tangedores das igrejas das vilas de Setúbal, que têm as mesmas obrigações e trabalho.²⁷⁴

Prosseguindo este documento com uma menção a outros tangedores que recebem a quantia de 19000 réis, nomeadamente os organistas de Santa Maria e São Gião da vila de Setúbal,

²⁷⁰ D. Filipe 2.º, *Doações, P-Lant*, L.º, 14, f. 358 (cf. VITERBO, “Tangedores...”, Doc. III, p. 83-84).

²⁷¹ Segundo os cálculos de tabelas de comparativas numismáticas: correspondente a 10 cruzados.

²⁷² OS, L.8:92v (14.01.1604) *apud* LATINO, *Instituições, Eventos e Músicos...* p. 457.

²⁷³ MCO, *Registo das Consultas* 1589-1609: 157v margem (24.07.1607) *apud idem, ibidem*, p.461.

²⁷⁴ *Id.*, 157v (17.05.1607) *apud ibid*, p. 460.

neste documento é proposto um aumento de seis mil réis, aludindo que mesmo assim, seria três mil réis menos do que outros referidos tangedores.²⁷⁵

Outros documentos relacionados ao vencimento dos tangedores dos órgãos encontram-se em registos vários nas chancelarias reais que sobreviveram ao longo do tempo, como o caso de Francisco Barreto, sucessor de Gaspar dos Reis, na igreja de Santiago da vila de Almada, recebendo anualmente dez cruzados,²⁷⁶ Manuel de Moura, igreja da Matriz de Nossa Senhora do Castelo, Palmela, dez mil réis,²⁷⁷ Manuel (Estevão) Sardinha, organista de Santa Maria da Graça da vila de Setúbal, que em 1608 tem um acréscimo de 5000 réis, passando a usufruir de 24000 réis,²⁷⁸ Bernardo de Gouveia, filho de João Serrão de Macedo e tangedor dos órgãos da igreja da freguesia de Santiago, Sesimbra, a quantia de 12000 réis,²⁷⁹ entre outros.

Destas referências, um dos pontos que mais se destaca é o facto de se distinguir claramente quando um tangedor era contratado como organista dos órgãos da igreja, o que, pela frequência com que surge o plural demonstra que numa igreja de maiores dimensões ou importância, era comum esta ter pelo menos dois órgãos. Desta forma, no caso de uma igreja possuir só um instrumento, o vencimento seria conseqüentemente menor, como consta, por exemplo, no seguinte documento:

Pedro Luís, morador na vila de Ferreira e visto que o que alega, hei por bem e me apraz fazer-lhe mercê do cargo de tangedor do órgão da igreja matriz da dita vila de Ferreira enquanto eu houver por bem e não mandar o contrário e haverá em cada um ano de ordenado pelo trabalho de tanger o dito órgão seis mil réis [...].²⁸⁰

Sucessor do organista Estacio Lacerna (que servia desde 1595), Rodrigues Coelho passou a trabalhar com o outro organista da Capela real, Diogo (ou Diego) de Alvarado, que por sua vez tinha sucedido ao organista Sebastião Martins Verdugo, tangedor de tecla da Capella Real e natural de Madrid, e em que na respectiva tença lhe é atribuída a quantia de 60.000

²⁷⁵ *Ibidem*, 157v (17.05.1607) *apud idem, ibidem*, pp.460-461.

²⁷⁶ OS, L.11:169 (16.06.1608) *apud ibid*, p. 462.

²⁷⁷ OS, L.11:189 (18.06.1608) *apud ibid*, pp. 462-463.

²⁷⁸ OS, L.11:211v e seguintes (02.12.1608) *ibid*, p. 465.

²⁷⁹ F2, *Doações*, L.21:93 (19.12.1608) *apud ibid*, p. 465.

²⁸⁰ OS, L.11:218 (19.01.1609) *apud ibid*, p. 466.

rs. anuais a partir do dia 20 de Novembro de 1595 salvaguardando “em que lhe fiz mercê e largará os ditos sessenta mil rs. sendo prouido de renda eclesiática que os valha”.²⁸¹

Por este documento, pressupõe-se que o vencimento de Coelho fosse menor, exactamente porque receberia uma renda eclesiástica, que lhe permitia por sua vez não ser deduzida sobre o vencimento como tangedor de tecla, razão pela qual aparentemente recebia proporcionalmente menos que os seus colegas.

Actividade pedagógica

O tempo diário de Coelho deveria ser partilhado entre as obrigações litúrgicas, o ensino e a composição e estudo das suas próprias obras que viriam a constituir as *Flores de Música*. As referências do próprio compositor no prólogo da sua obra, documentam a actividade como professor de música, referindo que: “com minhas lições aproueitado a muitos discípulos em varias partes deste Reyno, em que fuy bem recebido, não somente em a See d’Elvas, minha igreja primitiva, & natural, aonde me criei, & de idade de oyto annos ja nisto estudaua.”²⁸²

Da repercussão das suas obras, encontra-se o *Livro de obras de órgão compiladas por Frey Roque da Conceição*, que data do ano de 1695²⁸³ e o Livro de Órgão originário do Convento do Bouro, intitulado na sua transcrição e publicação de *Obras selectas para Órgão: ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*.²⁸⁴ Nessa colectânea constam várias obras transcritas das *Flores de Música*, nomeadamente de excertos de obras adaptadas às necessidades dos tangedores de tecla que seccionavam as originais e retranscreviam, muito provavelmente para encurtar o tempo de interpretação das respectivas partes na missa, intercalando essas secções com pequenos interlúdios de sua autoria. Embora este facto por si só não condicione a interpretação que essas obras e excertos tenham sido copiados directamente por discípulos deste compositor, tal como referido pelo próprio Coelho no

²⁸¹ Documento no Arquivo da Torre do Pombo: D. Filipe I, *Doações* L.º31, f.123 *apud* VITERBO, “Tangedor da Capella Real,” p. 84.

²⁸² “Prologo da Obra aos Tangedores, & professores do instrumento de Tecla,” COELHO, *Flores de Música*...

²⁸³ Obra parcialmente transcrita e publicada por Klaus SPEER ed. 1967. *Fr. Roque da Conceição Livro de Obras de Órgão*. Vol. 11, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

²⁸⁴ Obra parcialmente transcrita e publicada por Gerhard DODERER ed. 1974. *Obras selectas para Órgão: ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*. Vol. 25, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

seu prologo, prevê-se contudo que este livro tenha tido uma ampla e rápida divulgação, reconhecendo que os grandes centros tivessem adquirido um exemplar deste volume.

É notável, que as composições para órgão do início do XVII, apareçam na parte mais recente do Ms 964 de Braga. Estas são apresentadas sem menção do Autor que as compôs, à exceção da Susana, foram notadas por um ou o mesmo copista, onde a sequência das peças que iniciam e concluem nas fol.162-215 do Ms 964 de Braga, surge na exacta ordem da obra para órgão de Coelho publicada nas *Flores de Música*. A cópia começa na fol. 162 do Ms 964 de Braga, seguindo-se as obras na sua forma fragmentada e integral, ordenadas segundo a sequência dos modos eclesiásticos em que estão compostos os Tentos, os Hinos e Versos, o que leva sem dúvida à conclusão que o copista tinha diante de si o livro impresso como modelo.²⁸⁵

Sobre a hipótese de Rodrigues Coelho ter criado uma Escola ou corrente própria, em termos de influências e repercussão ao nível da interpretação e estilo de composição na sua acção como professor e músico, é afirmado por Kastner²⁸⁶ alegando contudo que na “falta de pontos de referências musicais e arquivísticos é impossível verificar em que medida alguns organistas elvenses estão relacionados com a Escola de Rodrigues Coelho. Por exemplo *Francisco Pinto Gramacho*, de 1663 a 1666 organista na Catedral; *Belchior da Cruz* e *António Ferreira*, em 1669 organistas da Paróquia de S. Salvador; *P. Jorge Machado Ribeiro*, de 1669 a 1670 organista da igreja paroquial de S. Pedro também em Elvas”²⁸⁷.

Implicações do cargo de Rodrigues Coelho

Muitos dos organistas activos nas Sés e igrejas portuguesas no século XVII eram leigos embora, conforme se pode depreender da leitura de alguns documentos, as autoridades religiosas preferissem atribuir o cargo a um clérigo. Esncontram-se 32 organistas leigos mas, dos cerca de 100 organistas comprovadamente religiosos referenciados, apenas 10 (todos pertencentes ao clero secular) recebiam um ordenado em dinheiro.²⁸⁸

²⁸⁵ “*Es ist eigenartig, dass gerade die frühesten Orgelkompositionen des 17. Jahrhunderts in der jüngsten Schicht des Ms 964 Braga erscheinen. Die hier ohne Angabe des Autors notierten Werke wurden mit Ausnahme der Susana von ein- und demselben Kopisten niedergeschrieben, wobei sich die Abfolge innerhalb der in sich geschlossenen Lage der fol. 162-215 des Ms 964 Braga genauestens mit der Reihenfolge deckt, in der Coelhos Orgelwerke in den Flores de Música erscheinen: Beginnend mit fol. 162 des Ms 964 Braga folgen in fragmentarischer und vollständiger Form den nach Kirchentonarten geordneten Tentos die Hymnen und Versos, so dass kein Zweifel daran bestehen kann, dass dem damaligen Kopisten der Druck als Vorlage diente.*“ DODERER, *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal...*, p. 36.

²⁸⁶ KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p. 62.

²⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 70.

²⁸⁸ LATINO, *Instituições, Eventos e Músicos...* p. 159.

Centrando-nos presentemente na função específica e cargos exercidos por Rodrigues Coelho, apresentamos a tabela dos organistas da Capela Real entre meados do século XVI e meados de XVII, baseado na esquematização de Latino:²⁸⁹

²⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 93 e “Os Músicos da Capela Real de Lisboa c. 1600,” pp.18-41.

Tabela 2: Lista de organistas na Capela Real entre 1565 e 1671

1551	1589	António Carreira	Mestre de Capela
1565	1578	Afonso da Silva	Tangedor dos órgãos
1565	1603	Diogo Luís	Tangedor dos órgãos
1581	1581	Hernando de Cabezón	Tangedor de órgão
1587	1589	António Macedo	Capelão cantor e organista
1595	1596	Sebastião Martins Verdugo	Tangedor de tecla
1595	1604	Estácio Lacerna	Capelão e tangedor dos órgãos da capela
1600	1643	Diogo Alvarado	Tangedor de tecla
1604	1633	Manuel Rodrigues Coelho	Capelão e Tocador de Órgãos da Cappela Real / tangedor de tecla da capela
-	1642	Álvaro Gomes ²⁹⁰ / João de Oliveira	organista
1651	1671	J. Cabrero	

Das descrições a Coelho nos respectivos documentos de 10 de Julho de 1604 (contratação) e 13 de Outubro de 1633 (reforma), respectivamente, aparece a indicação da nomeação a capelão e tangedor dos órgãos da Capela, e posteriormente, aquando da declaração da sua reforma, é descrito como tangedor de tecla da Capela.

Devido ao facto dos instrumentos de tecla não serem nessa época diferenciados - compunha-se indiscriminadamente para órgão, clavicórdio e cravo (cap. V)²⁹¹ - várias hipóteses podem ser levantadas em relação à autêntica função dos músicos contratados para esse cargo, em que se distinguia o tangedor de tecla do tangedor de “órgãos”.

Considerando o exemplo de Diogo de Alvarado, colega de Rodrigues Coelho, este foi contratado para a função de tangedor de tecla, e Manuel Rodrigues Coelho responsável pela interpretação nos órgãos. Kastner lança como suposição que, em actuações conjuntas na capela Real, Rodrigues Coelho tocasse harpa, instrumento pelo qual era bastante conceituado.²⁹² Considerando que o tangedor de tecla seria uma cargo que beneficiaria de uma maior proximidade com os membros da corte real, em contraste com o cargo de

²⁹⁰ “Viterbo refere-o no nome de João de Oliveira, o organista que o substituiu em 1642, por ser falecido” in *Subsidios para a história da música...* pp. 246-248 apud LATINO, “Os Músicos... c. 1600,” p. 28.

²⁹¹ KASTNER, *Musica Hispânica...* p. 28.

²⁹² KASTNER, “A Harpa em Portugal...” p. 58.

organista, depreende-se o motivo pelo qual seria comparativamente de remuneração inferior e pelo qual, ao longo do percurso musical de Coelho, este tenha sido promovido a tangedor de tecla, como referido no documento que atesta a sua reforma.

A respeito dos instrumentos aos quais se destinavam as obras contidas nas *Flores de Música*, Kastner expos inicialmente a igual predominância de outros instrumentos de tecla, fundamentando que “o virginal e outros instrumentos com o mecanismo de pennas conquistaram já nos princípios do século XVI a preferência dos portugueses”²⁹³ referindo a presença em 1523 de um construtor de cravos e virginais holandês na corte de D. João III e do quais restaram vários exemplares como património. Posteriormente surgem outras referências a cravos produzidos por construtores locais ou nacionais, mas também de construtores estrangeiros no século XVI sobretudo importados da Flandres, e no século XVII da Itália.

Todavia, várias referências mencionam o facto da obra *Flores de Música* ser mais adaptada ao órgão, fruto da posição de Kastner, além de outros aspectos ligados a questões formais de composição, como serão posteriormente analisadas:

It is thus not surprising that the *Flores* are best suited for organ. This is because of the style so characteristic of southern Europe during the Renaissance, where rapid divisions alternate between the various parts while the remaining three parts play much slower notes often holding colourful harmony. Here the sustaining power of the organ holds the music together.²⁹⁴

O facto de Rodrigues Coelho ter composto a sua obra para instrumentos de tecla e harpa, mereceu de Kastner um outro estudo sobre este instrumento de corda, fundamentando que “o mestre executaria na Capela Real umas vezes na harpa, outras no órgão”, dado que “pelo menos entre 1580 e 1760, todas as catedrais, mosteiros e conventos abastados da Península mantinham pelo menos um, quando não dois harpistas ao seu serviço”.²⁹⁵ “Coelho, Manuel Rodrigues (n. c. 1555, Elvas m. c. 1635, Lisboa?) – Organista e harpista em Badajoz, Elvas e Lisboa (Sé e Capela Real).”²⁹⁶

²⁹³ KASTNER, *Música Hispânica...* p. 47.

²⁹⁴ Guy OLDHAM. 1961. “Review: Portugaliae Musica, Vol. I by Manuel Rodrigues Coelho”. *The Galpin Society Journal* 14:94-95.

²⁹⁵ KASTNER, “A Harpa em Portugal...” p. 14.

²⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 15.

Por sua vez, Hernando de Cabezón no prómio de *Obras* (Madrid, 1578) refere que: “El instrumento del harpa es tan semejante a la tecla que todo lo que ella se tañe, se tañerá en el harpa sin mucha dificultad”²⁹⁷.

Numa outra referência sobre a música na Catedral de Elvas, numa descrição pormenorizada sobre o casamento de D. João e D. Luisa de Gusmão no ano de 1633, encontra-se uma breve nota de Diogo Ferreira Figueiroa onde refere que: “Ao entrar na Sé se tocaram os órgãos e charamelas juntamente que fazendo um festival ruido não pararam até os senhores chegarem ao lugar que lhe estava destinado”²⁹⁸

Sobre o clavicórdio, instrumento mais utilizado na função do estudo e aprendizagem e amplamente divulgado em Portugal, na referência e elogios realizados ao músico Francisco de Peraza (1564-1598),²⁹⁹ é caracterizado também pela possível imitação dos meios registos do órgão então divulgados em Espanha:

Era cosa maravillosa que en un instrumento tan imperfecto como el Monacordio tañia con tanta excelencia i superioridad, que imitava en el el tañido de la viguela delio Severino excelente Musico de ocho ordenes, e el mayor que se conocia en aquellos tiempos; i assi mesmo imitava el tañido de Juan Leonardo de la Harpa, que tomó su Apellido de la excelencia que tenia en aquel instrumento, imitava los medios registros de voz umana i tenor por tiple, que se hallan en todas las misturas de losOrganos, siendo el primer inventor dellas con tanta velocidad i destreza en las manos, que executava en el Monacordio quanto se le ofrecia a la fantasia.³⁰⁰

No âmbito dos instrumentos existentes e interpretados nesse período, algumas referências foram avançadas sobre a implementação do modelo de órgão que viria posteriormente a ser identificado como particular da Península Ibérica, que então se caracterizava pela divisão do teclado (teclado partido) e respectivos registos que permitiam a ampliação de recursos tímbricos, desenvolvendo a inovação em termos de novas formas musicais maioritariamente intituladas de tentos de meio-registo. Bastante divulgado e elogiado em Espanha, distingue-se a posição de Correa de Arauxo que dedicou uma parte das suas composições na *Facultad Organica* a esta característica forma musical ibérica pelo facto

²⁹⁷ Hernando de CABEZÓN 1578. *Obras de Música para Tecla, Harpa y vihuela de António de Cabezón*. Madrid: Francisco Sanchez.

²⁹⁸ Diogo Ferreira Figueiroa *apud* LATINO, *Instituições, Eventos e Músicos...* nota 34, p. 648.

²⁹⁹ Francisco PACHECO, *El Libro de Descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, 1599, f.160.

³⁰⁰ *Idem, ibidem*, ff.161-162.

de estar bastante expandida nos seus reinos, embora refira que em outros não o esteja, numa possível alusão a Coelho uma vez que conhecia a sua obra.

Sigvese otro nvevo / orden de Tientos de Medio Registro, / celebre inuencion, y muy versada en los reynos de Castilla, aunque en otros no conocida; el qual se diuide en quatro partes [...].³⁰¹

Este aspecto foi amplamente abordado por alguns musicólogos na tentativa de situar Rodrigues Coelho no contexto evolutivo do órgão na Península Ibérica. Caracterizam o órgão em Portugal em inícios do século XVII ainda no modelo primitivo, maioritariamente de um teclado inteiro. Pode-se considerar que Coelho terá conhecido esse modelo de órgão, sem contudo ter alterado a composição das suas obras que, segundo a sua indicação, se encontravam previamente prontas antes da respectiva edição. Esta possibilidade confirma-se se considerarmos o desenvolvimento e integração decorrente das primeiras décadas do século XVII, onde alguns factos contribuíram para a acelerada evolução da música e ensino em Portugal. É o caso, por exemplo, da criação do Colégio dos Santos Reis, em 1609, pelo Duque de Vila Viçosa, como centro musical para treinar rapazes para a profissão de músicos.

1617 - Licenças para a publicação de *Flores de Música*

A 21 de Julho de 1617 encontra-se datado um comentário de Manuel Cardoso como descrito pelo próprio autor nas *Flores de Música*, em que este reconheceu e examinou toda a obra que então estava concluída para a respectiva concessão das licenças que permitiria a Rodrigues Coelho pedir autorização para a respectiva publicação.

O facto de Rodrigues Coelho ter solicitado o parecer de Fr. Manuel Cardoso sobre a sua obra, tem sido frequentemente interpretado na vertente pessoal em que o compositor reconhece o valor deste músico e confia na sua apreciação. Não obstante reconhecer essa admiração, convém lembrar que era prática comum eclesiástica que a aprovação ou avaliação do mestre de capela real, cargo assumido por Manuel Cardoso, determinaria em muito a aceitação e reconhecimento externo.

Também he cousa mui sabida, que na duuidas, que ocorrem nas Cathedraes, Conuentos, e mais Igrejas deste Reyno, e fora delle, são de ordinario consultados

³⁰¹ CORREA ARAUXO, *Facultad Organica*, Vol.II, N.º25, p. 26 [f. 65].

os Mestres das cerimoniais da nossa Capella Real, a cujos pareceres se tem tanto respeito, e dá tanto credito, que em toda a parte o que por elles he determinado, costuma ser de todos bem recebido.³⁰²

Dado que o custo financeiro da publicação das *Flores de Música* era da responsabilidade do próprio compositor, Kastner lança a hipótese que Coelho tenha aguardado a visita de Felipe III a Portugal para pedir um auxílio monetário para a publicação, justificando assim a espera de três anos antes da obra ser finalmente publicada. Contudo, esta hipótese é contrariada pela prática corrente que se verifica em casos como a publicação das *Obras de Música* de Hernando Cabezón - também aprovada 3 anos antes da sua publicação em nome do Rei, por Antonio de Errasso a 21 de Setembro de 1575, e publicada no ano de 1578 - ou remetendo ainda à *Arte novamente inventada* de Gonzalo de Baena, da qual se conhecia a autorização quatro anos antes da respectiva publicação em 1540.

1619

A viagem e visita do Rei Filipe III a Portugal entre Abril e Dezembro de 1619 “para juramento de seu filho o príncipe Filipe,”³⁰³ lançou a possibilidade das *Flores de Música* terem sido dedicadas a este monarca aguardando o seu régio apoio para a publicação autorizada desde 1617. Contudo, não foi encontrada qualquer prova documental a respeito que possam confirmar esta hipótese.

1620

A 10 de Fevereiro de 1620 foi anunciada finalmente a taxa de “mil reis em papel” pela publicação das *Flores de Música* e no dia seguinte Rodrigues Coelho recebe a autorização do inquiridor-mor Episcopal para publicação definitiva, confirmando a correspondência com o original apresentado.

Após publicação deste volume, procedeu Rodrigues Coelho à sua divulgação e venda, da qual, segundo Kastner, são conhecidas algumas das respostas obtidas, em especial de Évora, ao qual vendeu um exemplar como consta de um documento com a resposta datada

³⁰² “Declaração que agora fez o nosso Santissimo Papa Urbano VIII sobre auer de anticipar o presente anno de 1639 o jejum da vigilia de S. João Baptista, como consta do Breve incluso...” Manuel da SILVA, 1639 *apud* CURTO, “A Capela Real: um espaço de conflitos...”, p. 153.

³⁰³ KASTNER, *Musica Hispânica...* p. 35.

de 10 de Junho de 1620 com a indicação do pagamento da quantia de três mil rs para o respectivo exemplar.³⁰⁴

1633

Durante o período entre a publicação das *Flores de Música* e o anúncio do início de dispensa das suas funções, nenhum documento foi entretanto encontrado que possa deslindar a repercussão e acção directa deste tangedor de tecla da corte real no panorama musical que então florescia com outras publicações.

A 13 de Outubro de 1633³⁰⁵ é anunciado o início da reforma do mestre capelão, com uma aposentadoria de “cem mil reais de pensão por ter servido trinta anos contínuos e achando-se muito velho não podia acudir à sua obrigação.”³⁰⁶

M.^{el} Roiz Coelho Eu El Rey faço saber aos q este Alvará virem que hauendo respeito a boa informação que tive de Manoel Roiz Coelho, meu capellão e tangedor de tecla de minha Capella Real, (e mestre) digo e a me ter servido nella trinta annos continos com boa satisfação e asistencia, e hora por sua muita Idade não poder já acodir à sua obrigação, ey por bem e me apraz de lhe fazer mercê de o Apozentar com sem mil rs. de penção das que estão applicadas por sua Sanctidade para a Capella Real, pagos no recebimento della por folha de capellão môr, com declaração que por sua morte se abaterão os ditos cem mil rs. de penção na consignação da Alfandega, pello que mando aos offissiaes e pessoas a que este alvará for mostrado e o conhecimento delle pertencer, que o cumprão e guardem inteiramente como nelle se conthem, o qual quero que valha como carta sem embargo da ordenação do 2º liuro titt.º 40 em contrario. Domingos Barreiros o fez em Lisboa a treze de outubro de mil e seis centos trinta trez. Francisco Ferreira Coelho a fez escrever.³⁰⁷

De salientar que, embora o vencimento anual de Coelho não fosse significativamente elevado em comparação aos restantes organistas, como referido atrás, o vencimento auferido neste caso, foi considerável. Com efeito, por exemplo ao organista Francisco da Guarda, mestre de capela e tangedor dos órgãos, por mais de trinta anos no Convento de

³⁰⁴ Actas Capitulares de Évora, Cab. A 10 de Junho de 1620. Livro de Au. De 1620 a 1623, f.21v, *apud* KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p. 61.

³⁰⁵ KASTNER, *Musica Hispânica...* p. 34; KASTNER, *Três Compositores Lusitanos*, p. 61.

³⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 34.

³⁰⁷ D. Filipe 3.º *Doações, P-Lant*, L.º32, f.97-97v.

Palmela, e aposentado “por ser velho e enfermo e não poder com o serviço do dito convento”³⁰⁸ foi proposta a quantia de vinte mil réis por ano.

Depois dessa dispensa, Latino refere a existência de “um relatório para a fazenda datado de 1634 diz que, nesse ano [Rodrigues Coelho] estava a receber metade da sua pensão por S. Martinho de Soaio (Braga) e a outra metade por S. Salvador de Meimão (Guarda).”³⁰⁹

Falecimento

A data da morte de Rodrigues Coelho permanece ainda incerta. Em 1900, Joaquim de Vasconcelos, na sua monografia sobre D. João IV, apresenta uma série de documentos que referem a actividade de Manuel Rodrigues Coelho após a sua reforma do posto na corte real.³¹⁰ A primeira referência alude ao cargo que o “P.^e Manoel Rodrigues” teria na Igreja de N. Sr.^a da Conceição em Vila Viçosa, cargo este indicado directamente pelo rei e da qual auferiria um bom rendimento,³¹¹ levando-o a recusar uma outra proposta na Capela de Vila Viçosa.

As missas da Capella, que por mandado do sereníssimo Duque Dom Theodosio disia o P. Antonio Cepa pella alma do Sn.^f Dom Alexandre se não disem, porque o P. Antonio Curvo, a quem V. Mag. fes mercê della a não aceitou e o P.^e Manoel Rodrigues, a quem eu a encomendei, por enquanto V. Mag. a não prouia, me respondeo que sem expresso mandado de V. Mag. o não auia de fazer, porque a elle lhe rendia mais a de N. Sr.^a da Conceição, que também disia por mercê de V. Mag.³¹²

No documento seguinte, na secção das “Cartas de El-Rei ao Deão da capella de Villa Viçosa. LII”, é referida a promoção de três pessoas dessa mesma capela para a capela real, levando consequentemente D. João IV a nomear os substitutos, entre os quais, “Manoel Roiz”, sobre o qual Joaquim de Vasconcelos adiciona numa nota de rodapé: “Manoel Rodrigues, segundo uma carta de 18 de Setembro de 1647 estava em Villa Viçosa havia 9 annos; era o 3º capellão mais antigo. (“Tem servido com satisfação” fol. 57v). – J. de

³⁰⁸ MCO, *Registo das Consultas 1589-1609*: 160 (22.06.1607) apud LATINO, *Instituições, Eventos e Músicos...* p.461.

³⁰⁹ LATINO, *ibidem*, p.249.

³¹⁰ Joaquim de VASCONCELOS. 1900. *El-Rey D. João o 4.^{to}: Biographia, a Politica do Monarcha. Vm ervdito no Paço de Villa Viçosa. Cartas & controuersias. Svas composições. O bibliophilo consvmado*. Porto: Typographia Universal.

³¹¹ De salientar que era conhecida a devoção de D. João IV a N. Sr.^a da Conceição, padroeira de Vila Viçosa, a quem, no ano de 1646 entregou a coroa real proclamando-a Padroeira de Portugal.

³¹² VASCONCELOS, *ibidem*, p. 59.

V.”³¹³ Esta data, que remete à permanência deste compositor em Vila Viçosa entre os anos de 1638-1647, foi atestada nas folhas de pagamentos a Manuel Rodrigues que entretanto cessaram nesse mesmo ano, inferindo que tenha entretanto falecido.

Nas suas investigações, Kastner atribuiu a possibilidade do falecimento de Coelho ter ocorrido por volta de 1635, eventualmente em Lisboa,³¹⁴ levando vários musicólogos a assumirem essa data como autêntica, dada a intensa divulgação promovida por este musicólogo. Por sua vez, Gerhard Doderer, na sua publicação de 1978, reitera a posição de Vasconcelos que seria provável que a morte de Coelho tenha ocorrido em Vila Viçosa, local onde se recolhiam parte dos membros ao serviço da corte real, no ano de 1647.³¹⁵ Apresentando como fundamento esses mesmos documentos encontrados, referentes à capela da corte de D. João IV em Vila Viçosa, e em que se menciona a presença de um padre Manuel Rodrigues na qualidade de reformado capelão até 1647, data em que deixam de existir mais registos, presumindo o falecimento nesse ano.³¹⁶

Segundo Doderer,³¹⁷ Kastner tinha tido conhecimento desta hipótese mas tinha contudo recusado sem apresentar argumentos convincentes sobre o mesmo. Considerando a suposição de Kastner sobre a data de nascimento de Rodrigues Coelho, a hipótese de Vasconcelos e Doderer atribui a este compositor catorze anos além da dispensa para a reforma apresentada pela “muita idade não poder já acodir à sua obrigação”, e remetendo a aproximadamente noventa e dois anos de idade quando este músico faleceu. Esta informação, infelizmente não pôde ser confirmada na pesquisa arquivística realizada por falta de elementos concretos quanto às fontes primárias que desencadearam inicialmente esta informação por Joaquim de Vasconcelos.

³¹³ VASCONCELOS, *ibidem*, p. 96.

³¹⁴ KASTNER, *Flores de Música...*; KENNEDY, “Coelho, Manuel...”

³¹⁵ DODERER, *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal...* p. 64.

³¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 64.

³¹⁷ Informação obtida numa conversa informal com o Professor Gerhard Doderer sobre este assunto.

2.2. CARACTERÍSTICAS GERAIS DE ESTILO

2.2.1. Prólogo e Advertências nas *Flores de Música*

Muitas das referências em artigos sobre a edição de Kastner de *Flores de Música*, mencionaram a falta de mais detalhes e estudo sobre o prólogo e as breves advertências de Coelho classificando escassas as referências como “much too general and offhand.”³¹⁸

No decorrer do século XVI e XVII era característico fazer-se advertências tanto aos mestres quanto aos respectivos discípulos, como documentado em várias das publicações referidas neste trabalho. Remetendo-nos concretamente ao compositor italiano Giovanni Luca Conforti, adverte que logo que o aluno obtenha proficiência e habilidade e que ganhe mais agilidade “et facendosi il scolare agile di voce, potrà anco acquistare da se la gratia; & sentendo altri, sarà assai più facile ad imitare, che quello che di molti anni hà cantato sicuro, come stà nel libro”.³¹⁹

Manuel Rodrigues Coelho escreveu essencialmente seis “advertências particulares pera se tangerem estas obras com perfeição” sem se estender em grandes pormenores, como seria esperado de uma época em que as publicações entram numa crescente fase de impressão e disseminação e, em que geralmente se clarificaria cada uma delas em detalhe. Rodrigues Coelho, na sua *Flores de Música* refere somente a necessidade de, para os que quisessem tocar e compreender a sua obra, terem um prévio conhecimento da prática e arte de interpretação então vigente:

Nam he minha intenção querer neste capítulo (em que faço algumas advertencias) dar rezões, & documentos pera principiantes, ensinandolhe como se deve tanger, com que dedos, & com que ar. A causa he, porque quem procurar aver este livro polo menos dever ser não principiante, mas arzeado tangedor, que aos principiantes logo se lhe pratica o ar, & graça no tanger com o modo que devem ter no por dos dedos.³²⁰

Sobre esse mesmo aspecto, e à semelhança das observações contidas na *Arte novamente inventada*, Baena refere que “todas estas reglas que son relatadas solamente para los que

³¹⁸ NEWMAN, “Review: *Flores de musica...*”

³¹⁹ CONFORTI *Breve et facile maniera d’essecitarse* (1593), 4R *apud* Murray C BRADSHAW. 1995. “Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment: from Formula to Artful Improvisation”. *Performance Practice Review*, 5-27, nota 34, p. 13.

³²⁰ COELHO, *Flores de Música...*

no son tanto engeñosos o que no tienen principios aprendidos...s. los moços/ o niñas y otros semejantes. Porque para todo lo al solamente la primera regla basta,”³²¹ que remete à explicação do uso e aprendizagem da tablatura dessa obra.

Sobre a indicação de Rodrigues Coelho de destinar a sua obra a professores e “arrezoados tangedores”, Correa Arauxo abordou a mesma questão identificando alguns dos problemas que os compositores se confrontavam quando as suas obras eram interpretadas, salientando algumas das questões técnicas que Rodrigues Coelho refere nas suas advertências:

[...] porque lo demas es corromper la musica, y quitar el primor y eminencia a las obras; y este vicio, y el perder el compas es muy comun entre tañedoras que aprenden dentro en los conuentos de monjas, cõ las tañedoras dellos, las quales sin entender el intento de la ordenación, se hazen bachilleras quitado y poniendo a su modo por no trabajar, porque se les hazen dificultosas de poner las obras de grãdes maestros, del modo que estan compuestas, y porque (las mas) no saben el arte de disponer los dedos, y vsan de los comunes y ordinarios, aviendo de vsar de los extraordinarios, de lo qual nace tañerlas defectuosamente, leuantando dedo antes de tiempo.³²²

Na busca de padrões comparativos que permitam obter maiores detalhes sobre as “rezões, & documentos pera principiantes, ensinando-lhe como se deve tanger”, salienta-se a *Arte de Tañer Fantasia*, obra teórico-prática do século XVI de Tomás de Santa Maria, classificada como tratado de improvisação e que inclui aspectos compositivos e de interpretação denominada pelo musicólogo Roig-Francoli como “eminente práctico, empírico, metódico, y racionalista, en la mejor tradición escolástica que caracteriza al pensamiento dominico”.³²³

Ao realizar-se um estudo comparativo das seis “advertências” identificadas por Rodrigues Coelho nas *Flores de Música*, identificou-se no capítulo “de las condiciones que se requieren para tañer con toda perfeccion e primor” na obra de Tomás de Santa Maria a indicação de pontos que se relacionam com as de Coelho em “las condiciones que asi adornan la música”³²⁴ resumidas a oito:

³²¹ BAENA, *Arte novamente inventada...* f.6v.

³²² CORREA ARAUXO, *Facultad Organica*, f. 25.

³²³ Miguel A ROIG-FRANCOLI. 2004. “Procesos compositivos y estructura musical: Teoría y Práctica en Antonio de Cabezón y Tomás de Santa María”. In *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, ed. J. Griffiths and J. Suárez-Pajares. Madrid: ICCMU, p. 395.

³²⁴ SANTA MARIA, *Libro llamado Arte de tañer...* Cap. Xiiii, f.36v.

Tabela 3: Lista comparativa entre as advertências de Coelho e Santa Maria

<i>Flores de Música</i> (Lisboa, 1620)	<i>Arte de Tañer Fantasia</i> (Valladolid, 1565)
1. Postura das mãos	1. “tañer a Compas.
2. Ornamentação	2. poner bien la manos
3. Glosa	3. herir bien las teclas.
4. Andamento “a compasso”	4. tañer con limpieça y distinction.
5. “Ar” das peças e	5. correr bien las manos a una parte y a otra, esto es, subiendo hazia la parte superior, y baxando hazia la parte inferior
6. Aspectos práticos da escrita	6. herir con dedos convenientes.
	7. tañer con buen ayre
	8. hazer buenos redobles y quiebros”

Sobre a primeira recomendação nas *Flores de Música*, Coelho refere a importância da postura das mãos apresentando claramente o seu objectivo: “O **primeiro** que advirto he que se hão de trazer as mãos bem sobre as teclas, por ser assi mais fermoso o tanger: & de maneira se hão de trazer sobre ellas, que quasi se não se não vejam debaixo das mãos.”

Esta regra encontra-se referida em vários tratados e obras de época existentes entre os séculos XVI e XVIII, salientando-se particularmente o acurado estudo comparativo realizado por Lohman, que seleccionou, compilou e reuniu no seu livro muitas dessas citações análogas por compositores, além de Coelho e Santa Maria, como Diruta, Mersenne, Denis, Couperin, Boyvin e Türk, entre outros.³²⁵

Mas fazendo uma comparação directa com a *Arte de tañer Fantasia*, nas “condiciones que se requieren para tañer con toda perfection y primor”, Santa Maria aborda no subcapítulo “Del modo de poner bien la manos en las teclas” onde se destaca o mesmo adjectivo utilizado por Coelho:

La primera [condição] es que las manos se pongan engaravatas, como manos de gato [...] Esta perfection es tan grande y de tanto valor para la musica, que de mas dela hermosura y gracia, que la tal postura causa en las manos, da grand ser y

³²⁵ Ludger LOHMANN. 1990. *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, pp. 88-100.

lustre, a todo lo que se tañe haciendo lo diferente y distinto, de lo que sin esta postura de manos se tañe (...).³²⁶

A este respeito, e enquadrando a prática generalizada na Península Ibérica, Gonzalo de Baena salienta que

El poner de los dedos se faze segun necesidad: y la verdad es que assi sean acostumbrados que todos siruan cada uno en sus lugares porque no se pierda lo que pueden seruir. y que no anden vnos altos e otros baxos: dando cada qual muy igual: porque sean los puntes muy conformes: y que toda la melodia suene tanto en vno como en otro.

Es de considerar que no deuen los dedos estar mas assentados en sus teclas de quanto a cada vna de las letras conuiene: ni menos. Porque si luego ante de su tiempo se alçan: faltaria el sonido de la consonancia. Y si mas de su tiempo quedaren/sobrarían.³²⁷

Nas abordagens ibéricas sobre a postura das mãos e a aprendizagem necessária para se interpretar, Juan Bermudo declara ainda mais especificamente aspectos metodológicos para essa aprendizagem:

Despues que en alguna maner estuvierem los discipulos introductos en tañer, tomen un mes dos lociones: una la que el maestro les diere, y la otra que tangam delante el dicho maestro lo que han puesto aquel dia: el qual dira, si en ello ponen bien los dedos, si guardan el compas, y si verdaderamente tañen todas las bozes. Por este orden vi algunos deprender, y dentro de seys meses quedaron habilitados para ser buenos tañedores en breve tiempo.³²⁸

Nos breves comentários contidos na obra *Flores de Música*, Rodrigues Coelho refere como **segunda** advertência “que se ha de quebrar com a mão esquerda, & direita, todas as vezes que for possível.” Estando este ponto relacionado à ornamentação, será abordado com detalhe no terceiro capítulo deste trabalho. De igual forma, o tema da glosa (arte de diminuir melodicamente intervalos), e que constitui “o **terceiro** aviso, que a grossa da mão esquerda & direita toda ha de ser igual, de modo, que não soe uma tecla mais do que a outra, & darse ha igualdadade as minimas, corcheas, & semicorcheas”, será abordado no mesmo capítulo dada a comprovada inter-relação de conceitos e práticas.

³²⁶ SANTA MARIA, *Arte de Tañer Fantasia...* f.36v, Cap. Xiiii.

³²⁷ BAENA, *Arte novamente inventada...* f. 6v.

³²⁸ “De tañer el Organo” in BERMUDO, *Declaración de Instrumento...* “De algunos avisos para los tañedores,” Cap. 1, f. 60v.

Na advertência seguinte, Rodrigues Coelho aborda a questão de tempo, abordando que “o **quarto** aviso que o que se ouver de tanger, se tanja algum tanto de vagar, & não com pressa, mas muito a compasso, assi de grosa, como de outra solfa, porque desta maneira o que se tirar parecerá melhor”. Embora esta recomendação de Coelho seja frequentemente interpretada segundo parâmetros modernos do conceito de velocidade que, seguidos literalmente limitariam a interpretação das obras deste compositor, estão no entanto condicionados à compreensão das proporções utilizadas, unidade de valor para referência do tempo e interpretação do *buen-ayre* (conceito de interpretar com *ar*, graça, segundo parâmetros de *inégalité* específica) prática generalizada na Península Ibérica (capítulo IV) e também referida na advertência seguinte:

O **quinto** que se tirem as obras de maneira, que estão compostas, & com o ar que ellas em si tem. E advirto que tẽ que se não acabe de tirar o tento, & se tanja a compasso, que não parecerá bem, & sendo de todo tirado mostrará o que he, & parecerá muito melhor.

O facto de Rodrigues Coelho advertir como se devem tocar as suas peças integralmente, remete-nos à prática vigente muito em particular em Itália e nomeadamente documentada por Frescobaldi de permitir ao intérprete a liberdade de seccionar as obras podendo tocar parcialmente excertos da mesma. Com efeito, e como se pode comprovar através do manuscrito 964 ADB/UM de Braga, nessa época essa prática encontrava-se generalizada em Portugal em que, não obstante as recomendações do compositor, a maioria das suas obras transcritas nesse manuscrito encontram-se readaptadas fruto de um conjunto de excertos de várias das suas obras. Neste mosaico de combinações, particularmente nos tentos e mesmo obras de menor dimensão, como os versos, verifica-se uma preocupação constante em sobretudo suprimir os compassos com glosas de maior virtuosidade, especialmente no baixo ou, eventualmente simplificando as mesmas, alterando pequenas passagens da sua autoria com excertos do original contido nas *Flores de Música*.

A **sexta** e última advertência de Rodrigues Coelho, remete-nos à duração efectiva de certas notas, nomeadamente de valores mais longos, em que por exemplo, no caso de passagens com uma extensão de mão mais acentuada, o que se verifica em várias das suas obras, para prosseguir mantendo a *batuta* constante, torna-se necessário encurtar o valor de determinadas notas, especialmente semibreves. De igual modo, pressupõe-se que esta observação se aplique também a instrumentos como o órgão, em que o cuidado pela

reverberação obriga por vezes a semelhante prática na adaptação ao espaço em que determinadas obras são interpretadas.

O **sexto** aviso, que muitas vezes acharão hua seminima, ou corchea, & logo com pausa diante, advirto que he pera que aquella voz se cale, & se solte a mão. Acharão também as vezes hum semibreve, & que as mãos, ou dedo se solta delle, solte embora o dedo delle, que ficar ali o semibreve he por respeito da compostura.[...]

De igual modo, esta observação pode ser transposta particularmente à interpretação de instrumentos como o órgão, em que o cuidado pela reverberação obriga por vezes a semelhante prática na adaptação ao espaço em que determinadas peças são interpretadas.

Contudo, esta advertência remete especialmente à questão da voz que deve ser suspensa no caso de uma extensão extrema entre as mesmas condicionando a interpretação. A este respeito Girolamo Diruta especifica alguns exemplos, o primeiro, sobre obras como mais de quatro vozes que não se aplica a Rodrigues Coelho - como é explicado pelo próprio autor na nota à versão das suas “Susanas” - contudo, o segundo exemplo de Diruta sobre a extensão das vozes, apresenta-se algumas vezes na obra *Flores de Música*.

Nel intauolare à più di quattro, si osserua l’istesso ordine; ma si trouano le compositioni à cinque, & à sei con due Tenori, ouer con due Contralti, & anco con due Soprani, & due Bassi. Trà quelle parti simili, ci nascono delli vnissoni; bisogna auertire di non lasciar la parte, che sa la fuga, & che la fuga si faccia intendere più, che sia possibile. Vn’altro auertimento vi voglio dare: alcune volte trouarete il Soprano, & il Basso tanto estremi, che non potrete arrivare nè con l’vna nè con l’altra mano à far le consonanze. Quando vna delle parti estreme facesse la fuga, in modo alcuno non si deue lasciare. Quando poi vi sarà accompagnamento di consonanze, potrete accommodarsi à vostro modo, pur che non lasciare l’Armonia priua di Consonanze; come per essemplio: Se il Soprano sarà tanto estremo con il Basso, che non si possa arriuare alle parti di mezo, potrete fare altri accompagnamenti, & il simile farete quando le parti di mezo faranno la fuga.³²⁹

Na aplicação deste caso concreto nas *Flores de Música*, apresentam-se de seguida alguns exemplos em que o intérprete de tecla poderá se confrontar com esse problema, caso não tenha uma extensão que lhe permita facilmente tocar um intervalo de décima. Na impossibilidade de se manter as respectivas notas no valor determinado indicado, verifica-se a necessidade de alteração do texto como sugerido por Diruta.

³²⁹ DIRUTA, 1609. *Il transilvano... Seconda Parte, Libro Primo*, f 10.

Ex. 1: Manuel Rodrigues Coelho, T3, cc. 28-30



Ex. 2: Rodrigues Coelho, T13, cc. 17-23



2.2.2. Coelho e os seus modelos de referência

A atribuição moderna de um estilo musical específico a Coelho ficou bastante condicionada à interpretação de Kastner, referindo a “fusão completa de tradições ibéricas com influências flamengas, inglesas e ainda italianas.”³³⁰ Embora Kastner se contrarie algumas vezes nomeadamente em relação às influências italianas, de igual modo resume por vezes ao conceito que embora o estilo de Rodrigues Coelho esteja condicionado aos instrumentos em que são interpretadas as respectivas obras,³³¹ considera igualmente que este compositor adaptou e transformou as técnicas que conheceu, como confirmado posteriormente por Laginya:

In addition to these Iberians influences, there is some evidence to suggest an Italian connection. As noted previously, Coelho’s collection was printed as *partitura*, or open score, a practice of keyboard notation favoured by Italians. Some of the *ricercari* of Giovanni Maria Trabaci (ca. 1575-1647), also published in *partitura*, show structural similarities to Coelho’s *tentos*, especially in regard to the alternation of duple and triple meters.³³²

³³⁰ KASTNER, *Musica Hispânica...* p. 67.

³³¹ *Idem, ibidem*, p. 68.

³³² LAGINYA, *Manuel Rodrigues Coelho's...* p. 55.

Destacando-se a caracterização generalizada, como apresentada por Bridgman ao abordar que “le style peut être appelé international en ce que les influences des grands compositeurs néerlandais, anglais, allemands, français et espagnols sont nettement visibles”,³³³ o estudo de argumentos práticos que confirmem essa hipótese é prosseguida por alguns musicólogos através de breves análises estruturais das *Flores de Música*.

All 24 *tentos* pay homage to this tradition by beginning with fugal expositions. The subject or subjects set forth in these inaugural expositions often provide the chief or ideas for extended areas of the composition. To express this another way, a subject is likely to be treated over much broader areas of the composition than in Cabezón’s *tientos*, where successive points of imitation are the rule rather than the exception. Coelho’s *tentos*, then, show a certain tendency toward unification through a single subject, in keeping with the inclination of many contemporary fantasias and *ricercars*.³³⁴

Alegando uma unidade encoberta nas obras de Coelho, Murphy argumenta que esta deriva de sucessivas ideias originadas no tema inicial, “an imaginative concatenation of ideas growing ever more remote from the initial subject.”³³⁵ Esta hipótese apresenta, no entanto, algumas dificuldades na identificação desta unidade e na distinção de um novo tema, referindo que “herein lies one of the most complex problems of style criticism in regard to the fantasias, *ricercars*, and *tentos* of the 16th century.”³³⁶

Em 1936, na obra *Música Hispânica*, Kastner considera que as *Flores de Música* teriam muito pouca influência da música italiana pela chegada tardia à Península Ibérica, especificamente a Portugal, por exemplo da forma *toccata*.³³⁷ Contudo a possível influência associada ao facto de D. João III ter a seu serviço na Capela Real alguns músicos de charamela, tambor e menestrel provenientes de Itália (1578) e de, no período de Rodrigues Coelho, os reinados de Portugal e Nápoles se encontrarem sob domínio da corte real espanhola, atesta um significativo intercâmbio entre estes dois reinos.

A influência flamenga, por sua vez, é bastante fundamentada, nomeadamente pela transcrição dos *Ricercare* de Jacques Buus no manuscrito de Coimbra (P-Cug Ms 242) como material pedagógico utilizado nessa cidade.

³³³ BRIDGMAN, “Review: *Flores de musica...*” pp. 122-123.

³³⁴ MURPHY, “Review: *Flores de musica...*” p. 218.

³³⁵ *Idem, ibidem*, p. 219.

³³⁶ *Id, ibid*, p. 219.

³³⁷ KASTNER, *Musica Hispânica...* p. 45.

Todavia, a principal influência afirmada por Kastner, e sucessivos estudos que determinam o estilo de Coelho, é constantemente associada a Cabezón, considerando a hipótese deste compositor ter contactado pessoalmente Hernando de Cabezón, responsável pela publicação das obras de seu pai, e pelo seu temporário serviço como organista na Capela Real em Lisboa a mando do Rei no ano de 1581, numa altura em que estes países vizinhos partilhavam a coroa de Filipe II de Espanha.³³⁸ ”This type of collection has points of similarity to those of Cabezón fils and Henestrosa, and was to be continued in Frescobaldi’s famous and identically titled *Fiori Musicali* of 1635.”³³⁹

Gradualmente esta associação de estilos foi consistentemente assumida, ampliando o leque dentro da península ibérica, como no caso de Murphy ao abordar que “the roots of Coelho’s style lie clearly of Cabezón and Tomás de Santa Maria”,³⁴⁰ e influências internacionais na argumentação que “the music naturally reminds one of Spain, also of Italy and even Sweelinck. The introductory material is also given in English.”³⁴¹

Considerando a dependência de Portugal à coroa Espanhola (1580-1640), o facto de Rodrigues Coelho ter sido organista em Espanha na Catedral de Badajoz e ter estudado e trabalhado na linha de passagem entre estes dois países leva a supor o possível encontro com Hernando de Cabezón na visita deste compositor a Portugal em 1581, e permitiu que se consolidasse a ideia que a música de Coelho “reveals the decisive stylistic and formal influence of the Spanish Renaissance keyboard composers, notably Cabezon,”³⁴² hipótese que é fundamentada por: “In style characteristics such as figural imitation and the development of all contrapuntal material of a composition from one motif, Rodrigues Coelho’s music has been said to reflect English or Dutch influence; but these characteristics are found as well in Cabezon.”³⁴³ Esta posição é mantida posteriormente, quando Jacobs refere que:

Manuel Rodrigues Coelho, Correa’s Portuguese contemporary, although working well into the seventeenth century, did not venture beyond the formal boundaries established by Cabezón. On the other hand, a number of late sixteenth-century Spanish composers – Francisco Peraza, and others whose works seem into the

³³⁸ BRIDGMAN, “Review: *Flores de musica...*” p. 123

³³⁹ NEWMAN, “Review: *Flores de musica...*”

³⁴⁰ MURPHY, “Review: *Flores de musica...*”

³⁴¹ OLDHAM, “Review: *Portugaliae Musica...*”

³⁴² JACOBS, “Review: Manuel Rodrigues Coelho...”, p. 106.

³⁴³ *Idem, ibidem*, p. 106.

contrapuntal flow of the tiento toccatas of late-Renaissance Italy.” página IX (Preface).³⁴⁴

Kastner pressupõe que Coelho tivesse conhecido a obra de Jan Pieterszoon Sweelinck, dado o intercâmbio de músicos e relações tanto culturais como comerciais entre os países flamengos e Portugal, nomeadamente dos músicos da corte, argumentando em especial a utilização de mesmos temas, como no caso do tento 21 de Coelho, terceiro Tiento do septimo tom, com a Fantasia em Sol de Sweelinck,³⁴⁵ hipótese esta que viria a ser posteriormente consolidada por Dirksen.³⁴⁶

Kastner lançou várias hipóteses relacionando Coelho directamente com compositores neerlandeses e italianos. Assume convictamente que este compositor possa ter beneficiado, por exemplo, de um contacto directo com o compositor flamengo Raynaldus van Mel, também identificado como Rinaldi del Mel, ao qual foi atribuída a autoria de algumas das obras no manuscrito de Rossi.³⁴⁷

As composições para tecla de Rinaldi poderiam, graças às intervenções do seu compatriota e contemporâneo Jean de Macque, ter sido levadas para Nápoles. As peças para tecla de ambos, Melle e Coelho, nomeadamente no que se refere a algumas figurações em colcheias e ao tratamento da voz superior, denotam uma afinidade flagrante que não se nos depara em qualquer outro caso de modo tão nítido.³⁴⁸

Não obstante a convicção de Kastner nas suas várias hipóteses, efectivamente a maioria das suas deduções não podem ser comprovadas através de fontes documentais, o que dificulta considerar as afirmações muitas vezes peremptórias deste autor. Neste caso específico, se aliarmos os relatos da partida de Melle depois da morte do rei-cardeal D. Henrique em 1580,³⁴⁹ essa possibilidade revela-se provável caso fosse possível comprovar que esse compositor viveu em Évora antes desse referido período, o que seria próximo do local de formação onde Rodrigues Coelho estudou e trabalhou.

Numa apresentação sobre as influências italianas de Coelho, Vartolo salienta:

³⁴⁴ Charles. JACOBS, 1973. *Francisco Correa de Arauxo*. The Hague: Martinus Nijhoff.

³⁴⁵ KASTNER, *Música Hispânica...* p. 46.

³⁴⁶ Pieter DIRKSEN. 1997. *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*. Vol. XV, *Muziekhistorische monografieën: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis*, p. 375.

³⁴⁷ KASTNER, *Três compositores Lusitanos...* p. 17.

³⁴⁸ *Idem, ibidem*.

³⁴⁹ NERY, “António Carreira...” p. 415.

In particular, the book by Manuel Rodriguez Coelho, *Flores de Musica*, published in score in Lisbon in 1620, contains precise elements in common with the works of Frescobaldi. It includes various examples of chant with organ the Magnificats and the title itself recalls the *Fiori Musicali* of 1635. Moreover, the theme of the IV Tiento del quarto tom is quite similar to that of the Capriccio X and the Recercar della Messa della Madonna, both with a fifth obbligato part to be sung. The work is scored for four parts, and includes a series of comments which offer a useful comparison with those by Frescobaldi. Regarding the singing of the obbligato fifth part in the capriccio, this practice is in line with an Iberian tradition which may also be found in Antonio Carreira's Tiento com Cantus Firmus a Cinco: Quinta voz de fora "Con que la lavare la flor de la mi cara" not to mention the *Verse para se cantarem ao orgao ou Arpa em Tiple ou Tenor*, contained in the manuscript 964 in Braga. Still later, in the 18th century. L. Cassanea de Mondoville published in 1748 in Paris a collection of Pieces de clavecin avec voix ou violon op. 5, in which he declares that the work "interesseroit particulièrement ceux qui joignent au talent du Clavecin celui de la voix. puisqu'ils pourront executer seuls ce genre de Musique. Les personnes qui out l'usage de s'accompagner en chantant, auront plus de facilite a remplir mon idee".³⁵⁰

Embora o estudo e análise temático-comparativo para determinar as influências estilísticas na música para Tecla existentes na Europa, nomeadamente em formas semelhantes como o Tiento, Obra, Ricercare, Fantasia, etc., ainda não tenha sido alvo de uma reflexão extensiva e pormenorizada, este encontra-se ainda associado a compositores específicos, negligenciando o fluxo e a circulação de temas e mútua influência de diferentes estilos tanto nas obras vocais como instrumentais.

Dentro de um panorama geral que certamente tinha traços de unidade em termos de influências temáticas, as referências existentes sobre a obra e estilo de Rodrigues Coelho remetem ainda a uma comparação generalizada e pouco consistente com a obra de compositores como Jan Pieterszoon Sweelinck ou dos virginalistas ingleses, como William Byrd, embora as características específicas de cada compositor e técnicas compositivas serem, por vezes, bastante distintas. Assim, os argumentos mais reiterados para essa reflexão comparativa frequentemente pousam sobre aspectos mais amplos, como técnicas gerais de composição, como a variedade motívica, desenhos rítmicos contrastantes, sequências e ou progressões melódicas, o facto de as obras serem mono ou politemáticas, entre outros aspectos que, de forma análoga se podem identificar em quase todos os compositores e que no entanto continuam a serem fundamentados para a unidade estilística que caracteriza cada compositor ou estilo.

³⁵⁰ Sergio VARTOLO. 1991. *Frescobaldi, Girolamo: Capricci: Tactus tc.*

Um outro aspecto ligado ao estilo de Manuel Rodrigues Coelho relaciona-se à constante associação de *Flores de Música* ao carácter sacro-profano, e que permanece ainda sujeito às mais díspares e incongruentes interpretações de vários autores, embora facilmente se possa reconhecer, nas obras que constituem este volume, que a maior parte se remete directamente ao contexto litúrgico (hinos e versos), em que se evidencia a conjectura social em que vivia o compositor e organista.

Considerando especificamente os tentos como formas livres, e nomeadamente as “Susanas” que frequentemente surgem associadas ao carácter profano devido às paródias musicais realizadas em torno do tema original, estas demonstram enquadrar-se no contexto sacro da história bíblica que como será posteriormente desenvolvido (Cap. III) e que remete a uma interpretação e adscrição sacra tanto na sua estrutura como concepção.

The contents of the *Flores* are, for the most part, of a serious cast. The work borrows many features from Antonio de Cabezón's *Obras de Musica* (Madrid, 1578), but the unyielding spirituality of the Portuguese composer -who was a friar-caused him to include in his book music only of an abstract or sacred nature; there are brilliant, virtuoso compositions, but no frivolous ones.³⁵¹

Na perspectiva de Kastner, Coelho não teve muitas hipóteses de desenvolver a vertente mais profana na sua música uma vez que era pouco frequente a vinda do rei Filipe III de Espanha a Portugal, reflectindo-se na escassez de música no contexto da corte. Neste âmbito, a música praticamente não existiria fora de um contexto litúrgico, dado o número reduzido de festas realizadas na corte real e a proibição em 1596 de cantar vilancicos nas Igrejas, argumentando que Coelho nem teria tido a oportunidade de tocar em palácios, local onde eram realizadas as grandes festas da corte e onde normalmente compositores, como por exemplo António de Cabezón, teriam composto e tocado muitas das suas composições profanas, nomeadamente as danças.³⁵² No entanto, não é descartada a ideia de ser por convicção religiosa que Coelho possa não ter composto música profana, à semelhanças por exemplo de António de Cabezón e outros que compuseram variadas formas de danças e variações sobre temas seculares, provavelmente reflexo da austera religiosidade ibérica, nomeadamente em Portugal, o que terá influenciado a música deste período limitando-a ao uso eclesiástico.

³⁵¹ JACOBS, “Review: Manuel Rodrigues Coelho...” p. 106.

³⁵² KASTNER, *Música Hispânica...* p. 40.

Relacionando com as funções de organista no seu contexto litúrgico, nomeadamente em relação aos Versos, Murphy refere que:

Coelho's *versos*, outgrowths of improvisational practices, show the traditional functions of the organist. He must be able to place the cantus firmus in any voice and accompany it with three other parts: *Quatro pange linguas sobre o canto chão de breves em cada voz* (Four *Pange linguas* on the plainchant in breves in each part). He must be able to improvise or compose on motives drawn from the plainchant: *Cinco versos sobre os paços do canto chão da Ave Maris stella* (five *versos* on melodic steps of the *Ave maris stella*). Above all, the organist must be capable of playing on any "tone" or in any mode: *Kyrios ou versos por todos os sete sinos, começando de se sol fa ut a te b fa negro* (Kyries or *versos* on all seven tones from C to Bb)... "Et queste cose fatte d'improvviso dan chiaro indicio del valor de l'organista, facendole bene."³⁵³

No panorama geral de influências e estilos aplicados à obra *Flores de Música*, Rodrigues Coelho refere no seu prólogo que “isto he o que tenho trabalhado, & cansado pera o communicar aos que se disso quizerem aproveitar, como de feito o communico, não levado de presumpção, ou vaidade alguma, mas totalmente mouido do zelo do bem commum, que por ser parto de tal animo nascido, é o primeiro de Musica pera Tecla & Harpa, que nestes nossos Reynos tem saído, confio que não será mal recebido.” Este aspecto induz no entanto a possibilidade de Coelho não ter tido o conhecimento da existência de outras publicações, nomeadamente da *Arte novamente inventada* de Baena, publicada 80 anos antes ou, na possibilidade de alguma inclinação mais nacionalista, ter voluntariamente descartado a comparação a publicações espanholas, como no caso da publicação de *Obras de Música* por Hernando de Cabezón.

2.3. AS FORMAS NAS *FLORES DE MÚSICA*

A obra de Rodrigues Coelho subdivide-se basicamente em duas partes: Tentos e Versos. A primeira parte é constituída pelo conjunto de 24 tentos, pelas quatro “Susanas” (denominadas pelo próprio compositor também como tentos), e o conjunto de quatro Pange

³⁵³ Referência aos versos de Rodrigues Coelho e abordagem de SPEER no seu estudo "The Organ Verso in Iberian Music to 1700" *Journal of the American Musicology Society*, XI (1958) e se seguida a Ernst FERAND, em *Die Improvisation in der Musik* (Zurich, 1938), p. 320, onde descreve que a a proveniência da anotação provém da análise de um exame antigo atribuído ais candidatos organistas para o posto em São Marco: MURPHY, "Review: *Flores de musica...*" p. 189.

Lingua e *Ave Maris Stella* sobre o respectivo canto chão nas diferentes vozes. A segunda parte é constituída pelos grupos de versos sobre os passos do canto chão de *Ave Maris Stella*, com acompanhamento “pera se Cantarem ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem” e os versos solo sobre o respectivo canto chão em todos os tons eclesiásticos, incluindo vários grupos de Kirios³⁵⁴ destinados à prática do *alternatim*.

A argumentação para esta divisão em duas partes prende-se essencialmente no tratamento e elaboração do material temático, na respectiva extensão das obras e atribuição específica do próprio compositor.

No caso do tratamento do tema *Ave Maris Stella*, constitui-se por dois grupos: um sobre o canto chão nas diferentes vozes que, comparativamente ao modelo aplicado nos Pange Lingua, são de menor extensão e um outro grupo de “versos sobre os passos do canto chão” destinados à referida prática do *alternatim*, e que no entanto se destacam pela sua extensa dimensão em comparação ao restantes grupos de versos, tal como a inclusão de uma secção ternária num dos versos (quinto) que não se verifica nos restantes.³⁵⁵

No caso específico do hino sobre o Pange Lingua, como referido por Bernadette Nelson “these compositions by Portuguese royal chapel organist, represent one of the more successful attempts combining purely instrumental figuration, in more then one voice, with protracted cantus firmus. However, non-metrical presentations of the hymn tunes were little in evidence until Cabanilles and his eighteenth-century successors.”³⁵⁶

Um outro aspecto para classificar o conjunto dos Pange Lingua e *Ave Maris Stella* sobre o canto chão em cada voz como pertencentes a uma primeira parte de tentos é a demonstração de conhecimento e práticas compositivas frequentes no século XVI e inícios de XVII em que, para se afirmar na sua arte, um compositor deveria dar provas de conhecimento e domínio das várias técnicas, particularmente a composição sobre uma melodia nas várias vozes e a *intavolatura* de uma obra vocal reconhecida para

³⁵⁴ Conjunto de Kirios no primeiro tom por C sol fa ut e De la sol re; terceiro tom por E la mi re; quarto tom por E la mi; sexto tom por f fa ut e por b fa e oitavo tom por g sol re ut.

³⁵⁵ A dimensão média de cada verso gira em volta dos 35 compassos, enquanto este conjunto sobre os passos do *Ave Maris Stella* tem até 125.

³⁵⁶ Bernadette NELSON. 1986. *The integration of Spanish and Portuguese organ music within the liturgy from the latter half of the sixteenth to the eighteen century*, Ph.D., Faculty of Music, University of Oxford, Oxford, p. 376.

demonstração da arte de glosar. No caso de Rodrigues Coelho, esta prática encontra-se reflectida especialmente no grupo dos Pange Lingua e primeiro grupo do Ave Maris Stella sobre o canto chão e os tentos sobre o tema de “Susanne un Jour” de Orlando de Lassus referidos por extenso pelo próprio autor:

[...] com mais quatro Susanas, ou Tentos (que assi se podem chamar) sobre o canto chão da Susana, cada qual diferente, & todos a quatro, porque tudo o que passa no instrumento de quatro não serue, por quanto o instrumento não declara mais, & passando daqui tudo fica parecendo o mesmo, o que não he nas vozes humanas. Mais quatro Pangelinguas sobre o canto chão em cada voz. Quatro Ave Maris stella sobre o Canto chão em cada voz.³⁵⁷

Esta hipótese contraria contudo a opinião defendida por exemplo por Louis Jambou que seja “remarquable que les compositeurs du début, puis du millieu du XVIIe siècle ou plus tardivement, ceux du centre de l’Espagne, n’ont laissé aucun tiento à *cantus firmus*. Si l’on s’en tient aux noms dont il nous est parvenu un nombre appréciable d’œuvres : ni Aguilera de Heredia (t. 1627), ni le Portugais Rodriguez Coelho (t b. 1635), ni Correa de Arauxo (t 1654) [...], n’ont écrit, semble-t-il, de tiento à *cantus firmus*.”³⁵⁸

Remetendo à primeira parte, a existência ou não de uma unidade formal dos tentos de Rodrigues Coelho, desencadeou várias teorias antagónicas como apresentadas no capítulo anterior da contextualização (*vide* cap. I) no intuito de se criar um modelo de definição estandardizado que pudesse abranger todos os tentos dos vários compositores ibéricos.

2.3.1. Tentos

O tento,³⁵⁹ forma musical exclusivamente instrumental criada no século XVI na Península Ibérica, foi primeiramente aplicada em composições para grupos instrumentais de várias constituições e especialmente a partir da segunda metade do século XVI tornou-se um

³⁵⁷ COELHO, *Flores de Música...* “Prólogo.”

³⁵⁸ Louis JAMBOU. 1994. “Le Cantus Firmus dans le Tiento”. In *Itinéraires du Cantus Firmus I* », ed. É. Weber. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, p.30.

³⁵⁹ A origem etimológica da denominação de tento provém do vocábulo latim *tempto* cuja primeira referência remete ao século XIII. *vide* Dicionário Houaiss da língua portuguesa, 2005.

género de composição destinado aos instrumentos de tecla, particularmente difundido na música ibérica para órgão.³⁶⁰

Em meados do século XVI na Península Ibérica, esta forma musical é associada particularmente à vihuela, destacando-se algumas colectâneas com os primeiros exemplos identificados de tentos: a obra *El Maestro* (Valencia, 1536)³⁶¹ de Luys Milán que compôs treze tentos, os *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilha, 1546) que contém oito tentos por Alonso Mudarra e a *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana (Sevilha, 1554) com igual número de peças denominadas de tentos.³⁶²

Uma das características das obras de Luys de Milán e Alonso Mudarra, e à semelhança de Manuel Rodrigues Coelho, é a composição dos *tientos* em cada um dos oito modos eclesiásticos, mantendo todavia uma função didáctica que não se encontra paralelo nas *Flores de Música*. Contudo, estes tentos preambulares são geralmente caracterizados pelo estilo homofónico improvisado que serviam frequentemente como breves prelúdios de introdução a outras obras com o intuito de, segundo Parkins, ser um momento de afinação do instrumento e adaptação à tonalidade das obras que se seguiam.³⁶³

A partir de meados do séc. XVI o tento assume-se como forma independente, embora permaneça uma indistinta e acentuada designação como fantasia ou *ricercare*, e cada vez mais contrapontística no estilo imitativo e polifónico, documentados em publicações como a *Declaración de instrumentos* (1555) de Juan Bermudo e o *Libro de Cifra Nueva* (1557) de Venegas de Henestrosa.

A transcrição da música de António de Cabezón pelo seu filho Hernando na publicação de *Obras de música para tecla, arpa, y vihuela* (1578, Madrid), marca uma etapa significativa na história da música para tecla na Península Ibérica muito especialmente pela designação de *tiento* para obras polifónicas para instrumentos de tecla, nomeadamente para órgão em vez da vihuela, harpa ou ensembles vários.

³⁶⁰ A denominação de “tientos” é também designada em obras para guitarra solo no género flamenco. Ben RIDLER e Louis JAMBOU. 2001. “Tiento”. Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27944> (acesso 20/10/2008)

³⁶¹ MILAN, *Libro de mvsica de vihuela...*

³⁶² Miguel de FUENLLANA. 1554. *Libro de Musica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*. Sevilha: Martin de Montesdoca.

³⁶³ Robert PARKINS. 2004. “Spain and Portugal”. In *Keyboard Music before 1700*, ed. A. Silbiger. New York and London: Routledge (1995), p. 318.

Numa abordagem comparativa dos tentos de António de Cabezón, este compositor combina a aplicação e desenvolvimento da glosa numa estrutura contrapontística frequentemente inspirado por motivos litúrgicos, levando Ridler e Jambou a classificar as suas obras como “‘modal organ’ tientos or even as ‘psalmodic’ tientos”.³⁶⁴

Na sequência, é em finais do séc. XVI que se afirma acentuadamente as características imitativo-polifónicas na escrita para tecla, mantendo a isenção na padronização da forma combinados com a liberdade da aplicação (tanto nas suas vertentes improvisadas como compostas) permanecendo presente na cultura organística ibérica até ao século XVIII.

Muito frequentemente os materiais temáticos baseavam-se em obras polifónicas já existentes e a denominação começava a tornar-se mais personalizada, por exemplo Santa Maria intitulava as suas obras de *fantasia* e Cabezón de *tiento*.

O título *Obra* deve qualificar-se como uma característica típica da música para tecla ibérica do século XVII. Quando o tento ou fantasia se afastou do estilo imitativo horizontal do género da fuga e, cada vez mais, foi adquirindo elementos homófonos e tocatescos e a forma foi submetida a um contínuo afrouxamento, sentiram os compositores que a designação tradicional já não podia ser legítima. Sem poder encontrar um nome mais exacto para a estrutura da composição mista e, muitas vezes, bastante amorfa, eles davam aos seus variegados produtos simplesmente o título de *Obra*.³⁶⁵

No caso específico da denominação de *Obra*, alguns exemplos concretos, como é o caso de uma das suas composições de Pedro de Araújo, intitulada de “Obra de 2º Tom,” permite considerar como possibilidade que esta denominação possa ter sido especificamente adoptada para tentos ou composições baseadas num tema de outro autor, como o demonstra a respectiva *Obra* da versão da “Susanne un Jour” de Orlando de Lassus.

Em alguns dos seus estudos, Kastner argumenta que na Península Ibérica, tantos nos séculos XVI como XVII, várias formas eram utilizadas indistintamente para se referir a um mesmo modelo musical, a saber: o Ricercare, a Fantasia, Obra, Canzone, Canción/Canção, Prelúdio, Toccata, Intonazione, etc que significariam o mesmo que a designação genérica

³⁶⁴ RIDLER e JAMBOU, “Tiento.”

³⁶⁵ KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p. 131.

de tento, como peça instrumental que poderia ter características tão variadas como ser mono ou politemático, imitativo no estilo fugato ou de características mais livre.³⁶⁶

Frequentemente as denominações de Fantasia, Tento e Ricercare não são diferenciados, alegando que ambos se caracterizam pela falta de distinção ao nível de aspectos formais e identificados como mais próximos de um estilo livre e de improvisação que caracterizavam o estilo italiano de “Tastar de corde”³⁶⁷ ou Ricercare. Ridler e Jambou referem algumas características técnicas e expressivas introduzidas por Luys Milán que distinguem os tentos das fantasias, nomeadamente a denominação de tempos contrastantes como por exemplo “*tañer de gala*”³⁶⁸

Este conceito expandiu-se baseado em indicações como na obra *El Mellopeo y Maestro* (Nápoles, 1613) de Pedro Cerone,³⁶⁹ que no capítulo “La manera de componer los Ricercarios o Tientos” apontou o Tento e o Ricercare como sinónimos.

Entre todas las composiciones, la del tento quiere que sus invenciones sean largas, y las partes algún tanto distantes y apartadas; para que al tañerlas sean más facilmente conocidos de los oydores. Siempre una de las partes aunque sea en dos, ha de hazer continuo movimiento... (El Tento formado con una sola imitacion es el verdadero) empero sí, que es licito reysterar dos, tres, quatro, cinco y mas vezes la mesma invencion. De modo que, se puede seguir desde el principio hasta al cabo con un mesmo subiecto, variando pero las Figuras y los acompañamientos de la Invencion. Haziendola una vez de Semibreves, otra de Breves, otra de Longas, otra de Minimias, y otra de Seminimas: pero siempre con acompañamientos diversos, y con alguna variedad de Consonancias; de manera, que la una no sea conforme à la otra: y el Compositor quanto mas variado lo hiziere, tanto más mostrará a los professores su saber y habilidad. Entre todas las observaciones, quando se compone, en particular conviene tener en cuenta de hazerlo de manera que se pueda tañer con instrumento de tecla, sin perder punto dello, y sin desacomodidad de las manos: que faltandole esto, valdrá muy poco; pues el Organista no se podrá servir del. Que el Tento no se haze à otro fin si no para tañerle; y assi hallanse muchos dellos que son muy singulares para tañer, y nada o muy poco valen para

³⁶⁶ KASTNER, “Orígenes y Evolución del Tento”

³⁶⁷ “Tastar de corda”: Semelhante ao estilo de tocata, como aportado pelo lutista Joan Ambrosio Dalza (fl. 1508) na obra “Intabolatura de lauto libro quarto” (Venice, 1508), esta denominação foi inicialmente utilizada no século XVI em Itália para classificar uma breve introdução instrumental à obra seguinte (normalmente um Ricercare) e que permitia ‘tastar de corde con li soi recercar drietro’, ou seja, experimentar o instrumento por um lado e tocar de forma a poder simultaneamente verificar a sua afinação. Esta forma foi posteriormente desenvolvida, especialmente em inícios do século XVI aproximando-se da forma tocata. Dinko FABRIS. 2001. Tastar de corde. *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27538> (acesso: 16/06/2009).

³⁶⁸ RIDLER e JAMBOU, “Tiento.”

³⁶⁹ Pedro CERONE, 1613, *El Meopeo y Maestro*, apud KASTNER, 1979, *Três Compositores Lusitanos*, p. 71.

cantar; aunque esten llenos de nuevas invenciones, y de mil lindezas extraordinarias.³⁷⁰

O argumento de Kastner consiste essencialmente na existência de uma mesma forma com diferentes vertentes, uma mais italiana e outra ibérica, como por exemplo o tento ser na verdade uma adaptação à Península Ibérica do *Ricercare* Italiano que percorriam processos gémeos. Assim, segundo este musicólogo, foram-se acentuando progressivamente dois modelos de tentos, um mais no género de Prelúdio, intonação livre, modelo de tocata e, paralelamente, outro modelo no estilo mais imitativo, derivado do motete e que precedeu a forma da fuga. Em cada um dos estilos desenvolvidos foram surgindo tentos num estilo imitativo mais estrito e monotemático e, por outro lado, outro de carácter mais livre com elementos virtuosísticos à semelhança da tocata.

No manuscrito 242 da BGUC encontram-se três tentos para tecla de Heliodoro de Paiva, distinguido na sua época pelos seus talentos musicais, e identificados por Nery e Castro como “três esplêndidos exemplos do Tento renascentista para tecla, já fortemente influenciado pelo modelo do *ricercare* italiano mas ainda muito próximo, pela sua textura contrapontística e imitativa austera desprovida de qualquer carga virtuosística puramente instrumental, dos modelos polifónicos vocais.”³⁷¹

Considerando uma outra abordagem, Jambou defende um desenvolvimento da forma de mono a politemático no estilo de motete polifónico com sucessivas entradas e motivos imitativos.³⁷²

Numa análise temática da forma do tento e do *Ricercar* verifica-se que a quantidade de temas tratados por um compositor não necessariamente dependia de regras pré-estabelecidas. Os sucessivos motivos, muito particularmente nas *Flores de Música*, poderiam frequentemente ter origem no material anteriormente apresentado através da sua fragmentação. Este processo é realizado, por exemplo, através da alteração dos motivos com aumento ou diminuição de valores rítmicos e a fragmentação dos mesmos, não permitindo estabelecer uma forma pré-determinada da sequência de episódios dependentes da arte de glosar.

³⁷⁰ Pedro CERONE, *El Melopeo* (1613), Cap. XVII *apud* Kastner, *Música Hispanica...*, pp. 55-56.

³⁷¹ NERY e CASTRO, *História da Música ...* p.44

³⁷² RIDLER e JAMBOU, “Tiento.”

Inicialmente identificado de carácter introdutório homofónico, o tento teve um gradual desenvolvimento ao nível da transmissão por via oral para uma estrutura mais elaborada ao nível contrapontístico que se acentuou em finais do século XVI ao assumir-se como um género musical característico dos instrumentos de tecla.

Como resultado da construção consecutiva de órgãos de teclado partido que se difundiu no país vizinho, particularmente no início do séc. XVII, o tento passa a subdividir-se progressivamente em diferentes grupos: os tentos mono e/ou politemáticos, os tentos de meio-registo (ou *medio-registro*) e os tentos de falsas.

Os tentos de meio-registo, adaptados para órgãos de teclado e registos partidos, foram tardiamente implementados em Portugal em comparação a Espanha, que já possuía literatura musical específica. Estes tentos caracterizam-se pela divisão de registos sonoros que permitiam a interpretação de um registo solo, tanto na voz do tiple como do baixo, com o acompanhamento independente e contrastante nas restantes vozes.

Nas *Flores de Música* este grupo de tentos de meios-registos não foi considerado por Rodrigues Coelho, muito provavelmente pelo facto do compositor não ter acesso a órgãos com estas características e, possivelmente, não ter tido contacto pessoal com estes instrumentos que se estabeleceram tardiamente em Portugal. Neste panorama, toda a sua obra é constituída por tentos e versos do grupo de mono e politemáticos destinados a registos inteiros.

O tento de falsas, equivalente à “*tocatta per l’elevazione*” ou “*tocatta di durezze*” no estilo italiano ou, como referido em algumas obras manuscritas portuguesas “para o levantar o Deus”, é caracterizado por composições mais cromáticas em andamentos lentos, com inesperadas progressões harmónicas e falsas relações fruto do uso sucessivo de dissonâncias. Citando Ridler e Jambou: “Apart from its didactic function, the tento here serves as a vehicle of great affective power: phrases are still imitated between parts in the manner of the traditional tento, but the mood is increasingly disturbed by sudden changes

of timbre and improvisatory effects, in addition to the use of dissonance and ornamentation.”³⁷³

Embora Rodrigues Coelho não tenha diferenciado qualquer dos grupos de tentos na sua obra, à excepção das “Susanas” por ser uma intavolatura, *Flores de Música* apresenta uma significativa diversidade de formas como sublinhado por vários autores ao citarem Kastner que os tentos deste autor se apresentavam como síntese dos modelos aplicados nessa época, a saber: o Ricercare, a tocata, a Canção, o Capriccio, a Variação, entre outros.³⁷⁴

Remetendo-nos especificamente à evolução do tento em Portugal, cuja importância de António Carreira é destacada, Rui Vieira Nery sintetiza que:

Em qualquer dos casos, o autor destas obras [António Carreira] marcou profundamente a evolução da estrutura formal do Tento (ou fantasia, visto que estes dois termos parecem ser sinónimos no quadro da nomenclatura musical da época) no repertório ibérico para tecla, interessando-se em especial pelo desenvolvimento da forma monotemática, por oposição ao pluritematismo dominante na obra do seu contemporâneo espanhol António de Cabezón. Esta preferência aproxima-o de um Jacques Buus ou de um Rocco Rodio, abrindo caminho às grandes composições monotemáticas de Rodrigues Coelho e Correa de Arauxo e, em última análise, à própria fuga.³⁷⁵

Como verificado na citação anterior, frequentemente os tentos de Rodrigues Coelho são classificados no grupo de monotemáticos, não obstante as *Flores de Música* terem comparativamente poucos tentos baseados integralmente num único tema ao longo de toda a respectiva peça. A maioria dos tentos de Rodrigues Coelho apresentam uma grande variedade de motivos melódicos, especialmente baseados no trabalho minucioso de motivos temáticos e glosas que se encadeiam aceleradamente, e que frequentemente originam novos temas de desenvolvimento que subitamente podem se alternar com motivos rítmicos contrastantes (sesquialteras) ou a inserção de secções ternárias características de danças compostas com a técnica do *falsobordone* (fabordão ou falsobordão).³⁷⁶

³⁷³ *Idem, ibidem.*

³⁷⁴ BRIDGMAN, “Review: *Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa...*” p.123.

³⁷⁵ NERY e CASTRO, *História da musica...* p. 66.

³⁷⁶ O falsobordão utilizado por Rodrigues Coelho, como descrito por Santa Maria e Diego Ortiz, é a transposição para tecla do falsobordão vocal, que já era utilizado desde o final do século XV. O falsobordão, *falsobordone* em italiano, *favordone* ou *fabordón* em espanhol, consiste (como na sua adaptação para tecla)

No contexto da diferenciação dos termos “Unlike other continental keyboard masters who differentiate *ricercari* or *fantasie* from *toccate canzone* and *capricci*, Coelho integrates their varying traits within one form, the strictly four-part *tento*. Nevertheless these fall into various categories, according to whatever tendencies may be paramount.”³⁷⁷

No artigo sobre Correa de Arauxo, e fazendo uma breve comparação com António de Cabezón, Hudson e Jambou classificam o “discurso” como uma forma mais elaborada do *tento*, reafirmando a composição pluritemática da obra *Flores de Música*:

The term ‘discursos’ used in the title refers to *tientos* of more advanced technique. Those near the beginning of the volume show little advance in technique and style on similar pieces by Cabezón, but later ones are more and more profusely laden with embellishments which take the place of contrapuntal thematic development. As many as 28 are monothematic, and nearly half of the remainder have only two themes; they are thus in marked contrast to the polythematic works of Rodrigues Coelho, which as a rule are also much longer. Correa normally wrote in an archaically modal language spiced at times with the sort of dissonance already referred to and enhanced by occasional affective melodic progressions such as augmented 4th and diminished 4th and 5th. In the third and last group of 38 *tientos* developed for the divided keyboard in the 1560s, he abandoned modal writing in favour of a more modern approach, concerning himself with timbre, density (in the five-part works), rhythmic articulation and virtuosity.³⁷⁸

Numa reflexão de várias das descrições existentes sobre o modelo de composição utilizado por Manuel Rodrigues Coelho na sua obra, Richard Murphy destaca uma particular importância à glosa como elemento determinante e característico na composição das *Flores de Música*. Este aspecto, que fundamenta a respectiva unidade estilística da obra, e não necessariamente o modelo monotemático frequentemente atribuído, será particularmente desenvolvido no capítulo seguinte (*vide* Cap. III).

They mark a stage of transition since they tend to become integrated into the texture of the composition, i.e., they are no longer ornaments superimposed on the *res facta*, but an integral part of the process of composition. Hence, the subject of an initial fugal exposition may be nothing more than a diminution passage (No. 3), or a more traditional subject may be modified by diminutions (No. 1). In either case the results are similar: the subjects take on a more abstract instrumental character, and they reflect the developing keyboard style. Quite apart from any association with initial subjects, diminution passages (often as sequences) may be

numa realização a quatro vozes homofónica e com os acordes maioritariamente em estado fundamental, distinguindo-se do *fauxbourdon* francês de terceiras e sextas paralelas.

³⁷⁷ NEWMAN, Review: “*Flores de musica...*”

³⁷⁸ Hudson, Barton, and Louis Jambou. 2001. “Correa de Arauxo, Francisco”. In *Grove Music Online*, ed S. Sadie. Oxford: Oxford Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06556> (accessp 20/10/2008).

abruptly seized upon at any point in the *tento* and provide the materials of composition. They provide the element of "free fantasia" of toccata-like sections. These are often chordal segments with the diminutions introduced in a pseudo-imitative style which maintains a degree of stylistic unity. In this way some *tentos* become completely "free" after their initial fugal exposition; others may treat a subject for as much as half the composition and then abandon it for "free fantasia." This free style ends if a substantial sesquialtera section is included: these sections always begin fugally and are almost always unified by a single subject.³⁷⁹

A diversidade de teorias quanto à classificação do tipo de *tentos* de Coelho suscitou hipóteses muito abrangentes e díspares na tentativa de encontrar um modelo que correspondesse a um padrão e que pudesse ser aplicado não só na sua obra, como dos seus contemporâneos. No entanto, o consenso sobre o modelo de *tento* é dificultado com a classificação emblemática do tipo de forma e multiplicidade de obras sem um modelo definido (Discurso, *Tento*, *Obra*, etc.) como apresentado por Kastner e complementado por Murphy numa comparação elementar de compositores para situar a obra de Coelho no contexto europeu:

The difficulty of submitting an easy and precise definition of the form and style of Coelho's *tentos* should be apparent. [...] Since the definition includes virtually every important keyboard form of the century, it is broad enough. Perhaps it is easier to distinguish what the *tentos* are not: they are not so learned as Frescobaldi's fantasias, generally not unified as in Sweelinck, not disposed according to the threefold variation principle of the *ricercars*, fantasias, and *canzonas* of Frescobaldi, Froberger, or Scheidt, not so flamboyant as the *tentos* of Francisco Correa de Arauxo, and generally not so "free" as the English keyboard fantasias. They appear to be an extension and modification of the traditions of the Spanish Keyboard School of the 16th century, by this time somewhat archaic as leadership in keyboard music passed to Frescobaldi and the North German Organ School.³⁸⁰

Na sequência da sucessiva comparação de *Flores de Música* com as obras contemporâneas, resultado dos estudos e especialmente da transcrição realizada por Kastner, Jacobs apresenta numa outra abordagem comparativa do modelo de *tentos* dos *Ricercare*, mencionando que "the smooth polyphony of Rodrigues Coelho's *tentos* contains a quality of relaxation and fluidity frequently absent from works in the *ricercar* form; this quality is enhanced by the composer's felicitous use of sequences (No. 17) and his idiomatic and occasionally florid writing for the keyboard (Nos. 3 and 23)".³⁸¹

Assumindo uma comparação temática semelhante, Vartolo complementa que:

³⁷⁹ MURPHY, "Review: *Flores de musica...*" p.219.

³⁸⁰ *Idem, ibidem*, p.219.

³⁸¹ JACOBS, Review "*Manuel Rodrigues Coelho...*" p.107.

Even if today a comparative thematic study of the ricercars is lacking, it is certain that the circulation of musical prints allowed for the diffusion of themes and the mutual influence of different styles. Nonetheless, it is legitimate to surmise that it was via Naples that Iberian music (known to Frescobaldi perhaps also during his stylistically mysterious sojourn in Flanders) was able to influence the composer's conception of the capriccio, both thematically and in its length, which exceeds that of the ricercar. In particular, the book by Manuel Rodriguez Coelho, *Flores de Musica*, published in score in Lisbon in 1620, contains precise elements in common with the works of Frescobaldi.³⁸²

Em suma, e remetendo a uma das referências descritivas mais actuais a respeito da obra de Rodrigues Coelho, especificamente sobre o tento, Hakalahti descreve a relação da forma com a sua função e uso de materiais litúrgicos, proporcionando uma ponte de ligação com a secção seguinte deste trabalho, os versos, que nos remete ao propósito do compositor em termos de interpretação: “Tento can be included in the category of larger ecclesiastical works with (ordinarily) freely invented subject matter and could be employed in the services, in addition to such liturgical music which was strictly based on liturgical themes.”³⁸³

2.3.2. Versos

Os versos, frequentemente improvisados pelo respectivo organista, constituem-se de peças de pequena dimensão com a função de substituir o verso de um hino, salmo, cântico ou qualquer outro item litúrgico de uma missa ou ofício. No caso específico da segunda parte da obra *Flores de Música*, os versos de Rodrigues Coelho abrangem a função do *alternatim* e também o acompanhamento aos mesmos, previsto para uma voz solista.

A prática do *alternatim* na Península Ibérica durante o século XVI-XVII encontra-se representada maioritariamente por versos do Kyrie, destacando-se particularmente os versos contidos nas publicações *Obras de Música* de António de Cabezón, as *Flores de*

³⁸² VARTOLO, “Frescobaldi, Girolamo...”

³⁸³ Iina-Karita HAKALAHTI. 2008. *Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584-1654) Facultad Orgánica (1626) as a Source of Performance Practice*, DocMus Department, Sibelius Academy, Helsinki, NR.8, p. 22.

Música de Rodrigues Coelho e os manuscritos MM 42 e 43 da Biblioteca Pública Municipal do Porto³⁸⁴ e 964 ADB/UM.³⁸⁵

Sobre a função do órgão na litúrgia portuguesa encontra-se regulamentos que testemunham “em que tempo & horas se tanger os orgãos” que incluía tocar “toda a psalmodia, cõ hymno & cantico da Magnificat alternatim com o choro [...] em as matinas o hymno, Te Deum laudamus, & cantico Benedictus. Aa missa, os Kyrios alternatim com o choro, gloria, se não ouuer de cantar [...] Tangense ainda os orgãos, aos canticos Magnificat, & Benedictus, & aa missa em todos os dias de dous cantores, & [...]”³⁸⁶ entre outras celebrações e ocasiões especiais ao longo do ano litúrgico.

Em inícios do séc. XVII, os estatutos referentes à prática alternatim em Portugal sofrem uma profunda remodelação que repercutiu-se nas advertências que “as obras, & Versos que tanger não sejam à imitação de cantos, & musicas prophanas, senão taes que prouoquem a deuoção aos ouuintes”³⁸⁷:

O *Caeremoniale Episcoporum* marcou, no ano de 1600, um ponto assinalável na história da execução alternatim do órgão. As directrizes promulgadas pelo Papa para o rito romano não estatuíam, no entanto, nenhuma nova prática, mas limitava-se, como regulamento de base, à maneira de executar, tal como já era praticada em muitos lugares. É sublinhada a função do órgão como instrumento especialmente digno e adequado às cererimónias litúrgicas; no que diz respeito à sua utilização, bem como à introdução de outros instrumentos, o *Caeremoniale Episcoporum*, no

³⁸⁴ **MM 42 olim nº 1577, Loc. B, 5:** *Libro de Cyfra adonde se contem varios Joos de versos e obras e outras curiosidade de varios autores.* Estudo e transcrição de Barton HUDSON. 1961. *A Portuguese Source of Seventeenth-Century Iberian Organ Music*, Ph.D. diss., Indiana: Graduate School, Indiana University; Edite ROCHA. 2007. “La Registration dans les *Jogos de versos* du *Libro de Cyfra* (Bibliothèque Municipale de Porto, MM42)”. In *In Organo Pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, ed. L. Collarile e A. Nigito. Bern: Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft - Peter Lang: 227-251; **MM 43 olim nº 1607, Loc. G, 7:** *Livro de Obras juntas pella coriosidade de P. P. Fr. Roque da Cõceição. Anno de 1695* estudo e transcrição por Klaus SPEER. 1956. *A Portuguese Manuscript of Keyboard Music from the Late Seventeenth Century: MS No. 1607, loc. G, 7, Municipal Library, Oporto, Portugal*. Ph.D. Musicology, Indiana University e ed. 1967. *Fr. Roque da Conceição Livro de Obras de Órgão*. Vol. 11, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

³⁸⁵ Gerhard DODERER. 1978. *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts: Untersuchungen an Hand des MS. 964 der Biblioteca Pública in Braga*. Ed. W. Osthoff. Vol. 5, *Würzburger Musikhistorische Beiträge*. Tutzing: Hans Schneider; ed. 1974. *Obras selectas para Órgão : ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*. Vol. 25, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

³⁸⁶ Regulamento do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em vigor no ano de 1579 *apud* Gerhard DODERER. 1988. “A função do órgão na liturgia portuguesa so século XVIII”. *Boletim da A.P.E.M.* 58:48-53, p. 48.

³⁸⁷ Cerimonial da Congregação dos Monges negros da ordem do pratarca S. Bento de Reyno de Portugal. Coimbra 1647, pp. XV-XVI *apud* DODERER, *ibidem*, p.53.

capítulo 28 do Liber primus deixava bastante liberdade aos bispos nas suas dioceses.³⁸⁸

Na descrição detalhada no seu “Prologo” Manuel Rodrigues Coelho classifica os jogos de versos nas *Flores de Música* com: “Kyrios por C sol fa ut, De la sol re, E la mi, F fa ut, G sol re ut, A la mi re, & B fa [...] Cinco versos sobre os passos de Ave Maris stella. Alem disso todos os oytos tões pera cantarem acompanhado cada verso quase sempre a cinco, porem a voz que se canta não se tange. Vão mais outros oytos tões sobre o canto chão de cada voz pera tangerem a versos às Magnificas, & aos Benedictus.”³⁸⁹

O facto da segunda parte se destinar especificamente ao órgão e harpa, e não somente para tecla e harpa como previsto genericamente pelo autor no seu título e da qual se infere destinar-se a primeira parte das *Flores de Música*, é salientado na descrição detalhada da autorização à publicação cuja referência ao item “Contem este liuro em si” especifica: “os oito tões em Versos, pera se cantarem ao Orgão, ou Harpa.”³⁹⁰

Nos modelos gerais do *alternatim*, e apresentando uma análise detalhada sobre a incongruência na sistematização da utilização dos temas por Rodrigues Coelho, Bernadette Nelson identifica nos versos deste compositor “several of the Kyrie versets in Portuguese sources (notably those by Coelho in his *Flores de Música* (1620) and several in the Braga [Ms. 964 ADB/UM] and Porto (PBPM M. 1607) manuscripts may indeed be thematically linked to several plainchant Kyries, the arrangement of this material is rarely consistent enough to suggest an adherence to the performance schemes outlined.”³⁹¹

As técnicas de composição dos versos para órgão caracterizam-se, maioritariamente, pela composição baseada no *cantus firmus* com uma forte incidência na técnica de glosar, além da aquiescência mais estrita às regras do contraponto. Na opinião de Nelson³⁹² estas duas técnicas são alternativas, especialmente no caso dos hinos como o Pange lingua e Sacris solemnibus, em cujos versos de Rodrigues Coelho se verificam frequentemente simultâneas.

³⁸⁸ DODERER, *ibid.*, p. 49.

³⁸⁹ RODRIGUES COELHO, *Flores de Música... Prologo v.*

³⁹⁰ Conteúdos e licenças, “Contem este liuro em si” in COELHO, *Flores de Música*, contra-capá.

³⁹¹ NELSON, *The integration...* p. 414.

³⁹² NELSON, *ibidem*, p. 388.

No caso dos Kyrios, geralmente de cinco versos, apresenta-se como prática o instrumento iniciar o primeiro verso e ser sucedido pela parte cantada o que normalmente previa um carácter de entrada mais virtuosístico para dar o tom ao coro em *alternatim*: “nos dias que se tange órgão, se cantarão os Kyrios alternativamente tangendo o órgão o primeiro, & ultimo.”³⁹³ Esta prática encontra-se porém contrária a algumas fontes espanholas como por exemplo em Salamanca que em 1635 defendia o contrário.³⁹⁴

No estudo comparativo dos jogos de versos de Rodrigues Coelho com os de António de Cabezón, Klaus Speer destaca particularmente as semelhanças na estrutura sistemática dos modos: na versão de Cabezón estão destinados aos principiantes e, à semelhanças das versões do Pange Lingua e Ave Maris Stella de Rodrigues Coelho, contém alternadamente quatro versos para cada modo com o cantus firmus em cada voz.³⁹⁵ Embora se reconheça que a prática do *alternatim* e modelos de aprendizagem da improvisação e composição fossem alvo de um fluxo e partilha constante entre os músicos, nomeadamente de tecla, os versos de Rodrigues Coelho distinguem-se particularmente dos de Cabezón, cujos versos se enquadram nos modelos pedagógicos de aprendizagem do contraponto e improvisação segundo as técnicas de imitação sobre os respectivos cantus firmus que inclui progressivamente vários níveis de interpretação, como o fabordão e a adição de glosas em cada voz, ao contrário de Coelho que pressupõe o conhecimento dessas técnicas para a respectiva interpretação.

Sobre os “versos sobre os passos sobre o Ave Maris Stella” Bernadette Nelson destaca a singularidade destes versos na sistematização no tratamento do material temático de cada frase do cantus firmus em modelos imitativos mais elaborados que nos restantes versos:

The breaking-up of these hymns into a series of *pasos* for imitation and *glosado* renderings of the melodies themselves were contrapuntal techniques rarely applied in this context. Although a precedent is encountered in Coelho's *Flores de Música*, with 'Sinco versos sobre os paços do canto chão da Ave Maris stella' the few examples of hymns in this style date only from the late seventeenth and early eighteenth centuries.³⁹⁶

³⁹³ Cerimonial, Coimbra, 1647; Liv. I. Tit. IV, Cap. X, 3, p. 46 *apud* NELSON, *The integration...* p.412.

³⁹⁴ Cerimonial Monástico, Salamanca, 1635 *apud idem, ibidem*.

³⁹⁵ Klaus SPEER. 1958. “The Organ "Verso" in Iberian Music to 1700”. *Journal of the American Musicological Society* 11 (2/3):189-199, p. 193.

³⁹⁶ NELSON, *The integration...* p. 377.

Com efeito, este jogo de versos sobre os passos do canto chão de Ave Maris Stella marca uma divisão entre as duas partes constituíntes da obra *Flores de Música*, em que por um lado a cuidada elaboração temática remete aos modelos dos tentos e, por outro, a designação específica do autor distingue este conjunto de peças numa destreza de contraponto que denotam uma maior maturidade do compositor face à maioria dos restantes jogos.

CAPÍTULO III – GLOSA

3.1. ENQUADRAMENTO

3.1.1. A prática geral europeia

A arte de Glosar (denominação ibérica para diminuir, variar melodicamente, fazer *passaggi* ou *fioriturae*, como transição de uma nota à seguinte e característica técnica de “quebrar” notas de valores mais longos em pequenas *fioriturae*³⁹⁷ ou também denominado como *broderie* ou *arabescos*³⁹⁸), foi uma prática amplamente difundida em especial na primeira metade do século XVI, como requisito essencial para a interpretação de obras *intavoladas* e, conseqüentemente, das obras de carácter polifónico.

A glosa, como forma de adornar, caracterizada pelo preenchimento de notas extras a uma simples cadência ou intervalo melódico dentro de uma estrutura musical original, tornou-se progressivamente mais elaborada, especialmente na segunda metade do século XVI, não só em termos da quantidade de notas adicionadas, mas especialmente na sua importância rítmica, nomeadamente no uso do ritmo pontuado e alternância à variedade rítmica dentro de uma mesma célula original.

Freitas Branco descreveu de forma sucinta a denominação de *Glosa* ou *Grosa*, associada frequentemente à música para tecla na Península Ibérica, como:

³⁹⁷ Margaret SEARES. 1993. “Mersenne on Vocal Diminutions”. *Performance Practice Review* 6 (2):141-145. p.142.

³⁹⁸ KASTNER, *Música Hispânica...* p. 58.

Uma arte de variação, e praticara-a António de Cabezón com a sua mestria admirável. Incidia geralmente sobre uma obra polifónica de outro autor (no caso de Rodrigues Coelho a referida canção de Orlando de Lasso), mantendo a sua textura mas elaborando uma ou mais partes da polifonia, frequentemente a mais aguda. Era um outro passo no sentido do estilo barroco, destacando uma linha melódica e fundindo as outras num acompanhamento harmónico.³⁹⁹

Neste contexto, a grande profusão de intérpretes que improvisavam essas glosas sem cumprirem certos parâmetros contrapontísticos desencadeou uma crescente necessidade de se estabelecer normas que assegurassem o respeito pelo texto musical original e, por outro lado, a afirmação dos compositores em adoptarem novos padrões de embelezamento de intervalos melódicos nas suas obras. Esta prática permitiu, particularmente em Itália, a consequente publicação de vários tratados com diferentes abordagens na arte de glosar, que frequentemente incluíam exemplos específicos para utilização dos intérpretes ou orientações claras sobre a forma de improvisar, interpretar, ou compor as mesmas.

Este período acentua-se muito particularmente depois da publicação da *Opera intitulata Fontegara* de Silvestro Ganassi dal Fontego (Venezia, 1535), em que vários tratados italianos da segunda metade do século XVI e inícios de XVII se distinguiram nessa tentativa crescente de fixar padrões, proporcionando tabelas e fórmulas de glosas mediante os intervalos e valor rítmico das notas que o intérprete poderia aplicar a diversas obras.

Esta metodologia expandiu-se nos países vizinhos traçando uma prática integrante da tradição musical europeia, que se estendeu na música de tecla sob um processo de transformação e ramificação de estilos e várias formas musicais.

Num dos trabalhos mais representativos no estudo da prática de glosar ou diminuir, Horsley⁴⁰⁰ apresenta uma abordagem abrangente desta arte na Europa, limitando-se contudo a uma componente meramente teórica. Neste âmbito, vários estudos pontuais foram realizados restringindo-se no entanto a prefácios de edições fac-similadas de tratados correlatos ou publicações transcritas de obras ou livros em que o autor identificou claramente obras glosadas da sua autoria.

³⁹⁹ BRANCO, *História da Música Portuguesa*.... p. 119

⁴⁰⁰ Imogene HORSLEY. 1963. "The Diminutions in Composition and Theory of Composition". *Acta Musicologica* 35 (2/3):124-153.

Tabela 4: Lista de obras mais significativas com referências e/ou exemplos de diminuições (1535-1624)

1508	Joan Ambrosio Dalza , <i>Intabulatura di Lauto</i> , Veneza.
1535	Sylvestro di Ganassi dal Fontego , Opera intitulata Fontegara // Laquale insegna a sonare di flauto chō tutta l'arte opportuna a esso instrumento // massime il diminuire ilquale sara utile ad ogni istrumento di fiato et chorde: et āchora a // chi si diletta di canto. cōposta per Sylvestro di Ganassi dal Fōtego, sonator dalla Ill.ma S ^a . D. V. ^a , Veneza.
1552	Adrian Petit Coclico , <i>Compendium musices</i> , Nuremberg: Montanus & Neuber.
1553	Diego Ortiz , <i>Trattado de Glosas sobre clausolas y otros generos de puntos en la música de violones</i> , Roma: Andrea e Luigi Dorico.
1556	Hermann Finck (1527-1558), <i>Practica musica, exempla variorum signorum, proportionum, et canonum, iudicium de tonis ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens</i> , Wittenberg.
1562	Giovanni Camillo Maffei , <i>Delle lettere del S. Gio. Camillo Maffei</i> , Nápoles.
1565	Tomás de Santa Maria , <i>Libro llamado Arte de tañer Fantasia</i> , Valadollid.
1584	Girolamo Dalla Casa , <i>Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti</i> , Veneza: Angelo Gardano.
1585	Giovanni Bassano , <i>Ricertate, passaggi et cadentie, per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento; et anco diversi passaggi per la semplice voce</i> , Veneza: Giacomo Vicenti e Ricciardo Amadino.
1592	Riccardo Rognoni , <i>Passaggi per potersi essercitare nel diminuir</i> , Veneza: Giacomo Vicenti.
1592	Lodovico Zacconi , <i>Prattica di musica</i> [capítulos 53-80]
1593	Giovanni Luca Conforti , <i>Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera per cantare, et far la dispositione leggiadra, et in diversi modi nel loro valore con le cadenze, ma ancora per potere da se senza maestri scrivere ogni opera et aria passeggiata che vorranno, et come si notano. Et questo ancora serve per quei che sonano di viola, o d'altri istromenti da fiato per sciogliere la mano et la lingua et per diventar possessore delli soggetti, et far altre inventioni da se fratte da Gio. Luca Conforto</i> , Roma.
1593	Girolamo Mancini Diruta , (c1554-1610) <i>Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna</i> . “Prima Parte” Veneza.
1594	Giovanni Battista Bovicelli <i>Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati</i> , Veneza.
c.1600	Aurelio Virgiliano , <i>Il Dolcimelo</i> , Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms C.33
1601-1603	Giovanni Luca Conforti , <i>Salmi Passagiati</i> , Roma.
1601	Guiliu Caccini , <i>Le Nuove Musiche</i> , Florença.

1605	Adriano Banchieri , <i>L'Organo suonarino</i> , Veneza.
1609	Girolamo Mancini Diruta , (c1554-1610) <i>Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna</i> . “Seconda Parte” Veneza.
1614	Antonio Brunelli , <i>Varii exercitii</i> , Florença.
1615	Francesco Severi , <i>Salmi Passaggiati per tvtte le voci nella maniera che se cantano in Roma sopra i falsi bordoni di tvtti tvoni ecclesiastici</i> , Libro Primi, Roma.
1619	Michael Praetorius (1571-1621) , <i>Syntagma Musicum</i>
1620	Francesco Rognoni , <i>Selva de varii passaggi</i> , Milão: Filippo Lomazzo
1624	Giovanni Battista Spadi da Faenza, <i>Libro de passaggi ascendenti e discendenti di grado per grado, et ancor di terza. Con altre cadenze, e madrigali diminuiti per sonare con ogni sorte di stromenti, et anco per cantare con la semplice voce</i> , Veneza, Alessandro Vincenti (1609)

Embora a *Intabulatura di Lauto* de **Joan Ambrosio Dalza** (Veneza, 1508) apresente os primeiros exemplos variados e procedimentos técnicos usados no século XVI,⁴⁰¹ a *Opera intitulata Fontegara* de **Silvestro Ganassi** (ca.1492 - ca.1550), é seguramente uma das fontes mais representativas sobre a arte de diminuir. Após a introdução ligada a aspectos práticos na interpretação na flauta, o autor dedica praticamente toda a sua obra a exemplos vários de glosas sobre determinados modelos por graus conjuntos, abordando a diminuição mediante diferentes proporções e outras indicações rítmicas nos respectivos intervalos melódicos, tanto na sua forma ascendente como descendente.

No capítulo nono sobre o “modo di far la pratica della mano quanto al diminuir”, Ganassi descreve as diminuições em quatro tipos: simples, composto; particular e geral:

Et prima serai noto che sono dui effetti che causeno el far della mano uno lo effetto & pratica di far la lingua laltro e il mō de diminuire & uno senza laltro nō puo far la mano & chel sia la uerita havendo tu la meglior lingua che hauer si possi senza la intelligentia del diminuit in mano ti affaticaressi: el simile in contrario: pero tu intenderai che altro nō e diminuire che uariare la cosa ouer procesto che di natura se dimostra toda: e semplice: onde del quale diminuire ne nasce uarii modi & aduertiste che questo diminuire consiste in uarie diminutione cioe proportione modi ouer uie & processi dissimili luno da laltro come minime seminime crome seni corme del qual ordine seranno diuisi li sui uarii effetti in quatro parte cioe semplice cōposto: particular: & general: il primo ordine o modo sera quãdo tu procedera il tuo diminuire invna sola specie diminuta: cioe tutto di semiminime ouer tutti de crome & in altri figure pur che siano una specia sola de figura & questo si domandeno semplice deminute: & il semplice de proportio sera quando cō il tuo diminuire porcede ai de uma sola specir de proportion: ouero per il segno solo per

⁴⁰¹ HORSLEY, “A New Historical Survey...” p. 118.

el quale tu larai inanti siplice de uie sara quando uno gropetto somigliera a laltro & altri monumenti simile cosi in cadentie come per li mezzzi.⁴⁰²

Adrian Petit Coclico (1500-1563), na segunda parte do seu *Compendium musices*, sobre o tema da “Mvsica Figvrali” aborda aspectos como a diferença entre *tactum et mesuram* (vide Cap. IV), e no qual se destaca na secção “de Elegantia, et ornatu, aut pronuntiatione in canendo” várias orientações sobre a importância que o discípulo escolha um professor que seja destro na arte de ornamentar e fazer e aplicar diminuições. Lamentando a dificuldade de encontrar, nessas regiões da Alemanha, quem compreenda a “suavidade” de tais maestros, Coclico apresenta alguns exemplos melódicos sobre o modelo *simplex* e *elegante* que possibilitavam a sua aplicação a todas as passagens e que se caracterizavam por serem, segundo o próprio autor, ensinados por Josquin des Pres aos seus discípulos.⁴⁰³ De salientar que o tipo de diminuição de Coclico se distingue particularmente pela repetição de notas dentro do motivo figurado, utilizando a prática dos graus conjuntos e saltos “buono”, como referido por Diruta.

Ex. 3: Adrian Petit Coclico, *Compendium musices*, Diminuições melódicas

Coclico, Compendium, Hiiijr

Simplex elegans aliud

aliud

aliud

idem

Coclico, Compendium, Hiiijr, 1

idem

idem idem

idem

⁴⁰² GANASSI, *Opera intitulata Fontegara*, Cap. 9 [f.11].

⁴⁰³ COCLICO, *Thesaurus Musicarum Latinarum...*

Neste âmbito, **Hermann Finck** (1556), no capítulo da sua obra *Practica Musica*, intitulado “De arte eleganter et suaviter cantandi” sobre a prática de ornamentar as diferentes vozes de uma obra polifónica,⁴⁰⁴ salientou particularmente a ornamentação referindo que esta deveria ser utilizada igualmente por cantores e instrumentistas, podendo estes se imitarem nas suas práticas. Nesse sentido, especialmente no que diz respeito à arte da coloratura, Finck defendia que estava dependente da habilidade de cada intérprete realçar a importância da obra, optando por versões interpretativas mais próximas da respectiva estrutura original.⁴⁰⁵

Giovanni Camillo Maffei, na obra intitulada *Delle lettere*,⁴⁰⁶ apresenta uma lista de exemplos de passagens melódicas alternativas aplicadas à respectiva prática de cantar com garganta, alertando para o facto destes exemplos serem progressivos, associando algumas recomendações sobre a importância de se exercitar com diferentes velocidades, utilização do texto ou sílabas e outras variações.

A obra de Maffei distingue-se particularmente pelas cinco regras sobre a prática de glosar, que na sua opinião deveriam ser condicionadas somente aos momentos de cadência (“prima regola”), que na interpretação de um madrigal, pode no máximo incluir quatro ou cinco diminuições, advertindo para o perigo de tornar a composição monótona pelo excesso de glosas “se continuamente passaggiando si cantasse, percioche i passaggi di piacevoli, diventerebbono noiosi, quando l’orecchia appieno satia ne divenisse.”⁴⁰⁷ Em seguida, este autor apresenta regras mais específicas à interpretação vocal, como limitar a realização de *passaggi* nas últimas sílabas de uma palavra, exceções e a necessidade de alertar sobre a alternância na arte de diminuir quando em grupos vocais de quatro ou cinco vozes tendo em conta os parâmetros harmónicos, o que o leva a afirmar que:

Io penso finqui havere adempito quanto V. S. M’ha comandato, hora perche tutti i musici, dopo d’havere à questi miei ordini ubbidito, sapranno da per loro formare i passaggi, voglio qui sotto per loro sodisfatione e mia metterne alcuni, i quali nel cantare, con qualche gratia riescano; dove terro quest’ordine; prima ponero le

⁴⁰⁴ BRIDGMAN, 1956. “Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant”. *Revue de Musicologie* 38 (113):3-34, p. 7.

⁴⁰⁵ “die Art, Koloraturen anzuwenden, ganz von der Geschicklichkeit eines jeden abhinge. Wichtig sei aber, dass ,die Komposition intakt und ungestört bleibe’.” Hermann FINCK *apud* Hans-Martin LINDE. 1958. *Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik*. Vol. ED 4758. Mainz: Schott, p. 18.

⁴⁰⁶ MAFFEI, *Delle Lettere del Signor Gio...*

⁴⁰⁷ Giovanni Camillo MAFFEI, *apud* Nanie BRIDGMAN. “Giovanni Camillo Maffei”, p.28.

cadenze; e dopo i passaggi (io dico i più belli) perche se volesse mettere tutti quelli con i quali si puo la cadenza variare, empirei il foglio più tosto di passaggi da sonar, che da cantare, aggiongendovi, Vago augelletto passaggiato nell'aria sua.⁴⁰⁸

Outra das importantes publicações sobre a arte de glosar, é o método para corneto intitulado *Il vero modo di Diminuir* (Veneza, 1584) do colega e sucessor de Giovanni Bassano: **Girolamo dalla Casa** detto da Udene (?-1601), ao qual dedica o segundo livro às diversas formas de diminuir em qualquer instrumento sobre várias *canzoni* francesas e madrigais de autores como Giovanni Gabrieli e Gioseffo Guami.⁴⁰⁹

In order that players of any instrument may make use of these diminutions correctly, whether on a wind, keyboard or string instrument such as the viola da gamba and the viola da braccio, you will find mixed diminutions upon all these *canzone*, taht is, uniting the four figures, *croma*, *semicroma*, *trepliate* and *quadruplicate*, as I have already explained in Book I.⁴¹⁰

Salientando vários aspectos práticos de interpretação, Dalla Casa destaca a dificuldade de interpretar os exemplos musicais ao seu devido tempo, não só ao nível de velocidade como na regularidade da batuta determinando como primordial que a adaptação ao tempo seja individual e cujo batimento, ou batuta, possa ser variável conforme o instrumento que é interpretado, seja este de sopro ou tecla.⁴¹¹

Todos os exemplos musicais contidos na obra *Il vero modo di Diminuir* limitam-se à parte do *superius*, em que Dalla Casa argumenta ser a voz mais frequentemente glosada tanto na interpretação instrumental como vocal, alertando para que, na sua interpretação prática, não apressar *di soprania* como frequentemente se verificava na época.

Dos vários exemplos apresentados por este compositor destaca-se o primeiro pelas indicações precisas do ataque que permitem uma compreensão da articulação gradual a ser utilizada e praticada, seguido dos exemplos de *goppi*, *passi et cadenze delle trepliat et quadruplicate*, *passi et cadenze delle quattro figure*.⁴¹²

⁴⁰⁸ *Idem, ibidem*, p.29.

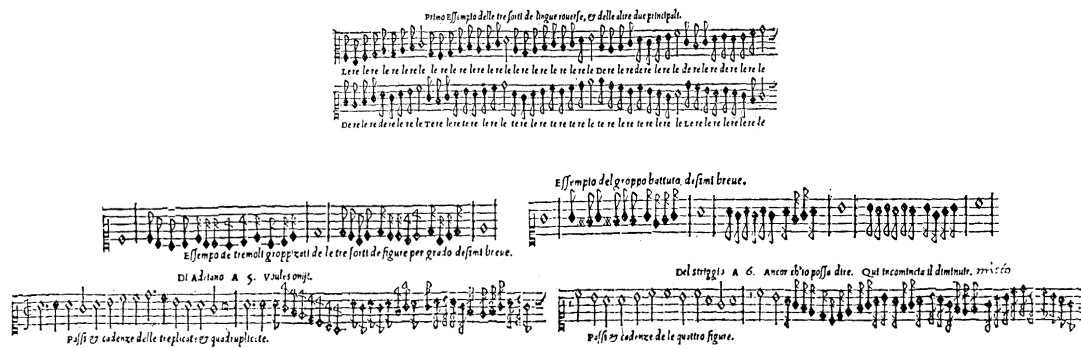
⁴⁰⁹ COLLINS, “Musica Secreta Strumentali...” p.50.

⁴¹⁰ ROSENBERG, *Il vero modo di Diminuir...* pp. 112-113.

⁴¹¹ *Idem, ibidem*, pp. 112-113.

⁴¹² *Id, ibid*, p. 114.

Ex. 4: Girolamo dalla Casa, Il vero modo di diminuir, 1584



Referindo-se à Dalla Casa, Collins salienta que

The chief concern of the instrumentalist would have been how to achieve the fluidity and grace of vocal performance, which was an entirely technical matter in spite of the late-renaissance concept of ‘grace’ which prescribed that technique should ideally be subordinate to expressivity - a matter of the means justifying the end.⁴¹³

Este aspecto de tocar com “graça” ou “ar”, verifica-se frequentemente associado ao conceito de *buen-ayre* e respectiva interpretação com *inégalité*, descrito por vários autores, dos quais se destacam Santa Maria, e abordado pela maioria dos compositores, como demonstrado no prólogo e advertências das *Flores de Música* (vide cap. IV).

A aplicação da ornamentação e a realização de glosas e a respectiva interpretação baseada nos parâmetros do *buen-ayre* relacionam-se como fruto de um mesmo problema de interpretação nesta época. Neste contexto, a obra *Il Transilvano* de **Girolamo Diruta** (c.1554 - c.1610) distingue-se como uma das fontes mais significativas para este trabalho, principalmente por estar directamente direccionada aos instrumentos de tecla, especialmente ao órgão.

No “Epilogo delli Auuertimenti” na “Prima parte” do *Transilvano* (1593), em que é especificado que “hora veniamo alle diminutioni”, Diruta introduz algumas noções básicas da postura da mão e de braço para facilitar a destreza da interpretação para “sopra tutto postar la mano viuia, & leggiera. E dovendo noi trattare delle diminutioni, incomincieremo

⁴¹³ COLLINS, “Musica Secreta Strumentali...” p.58.

da quelle del grado, & poi di salto buono, e di salto cattivo favelleremo”⁴¹⁴ remetendo às diminuições por grau conjunto e por intervalos, que classificava nessas duas formas.

Nesta divisão entre “buono” e “cattivo” Diruta apresenta a diminuição em intervalos por grau conjunto ascendente e descendente, definindo os critérios para um “salto buono”, quando a diminuição inclui saltos de oitava ou sexta ou outros intervalos consonantes ou dissonantes “pur che sia la nota buona, quella che falta; e questo si dimanda salto buono.”⁴¹⁵ O “salto cattivo” refere-se por sua vez aos restantes intervalos “di qual si voglia sopradetti intervalli, & questo salto cattivo si dimanda.”⁴¹⁶

Diruta’s pieces are true études in that each exercises some specific technical device, such as conjunct figuration (*di grado*), figurations in which there is a leap from a strong to a weak beat (*di salto cattivo*), or in which the leap is from a weak beat toward a strong (*di salto buono*). His typical ricercares contain a fugal section on one or a succession of subjects followed by a triple-time chordal closing section.⁴¹⁷

Este capítulo prossegue com uma explanação dos *Tremoli*, correspondentes aos ornamentos simples constituídos pela repetição alternada de duas notas (*vide cap. V.1*), porém, sem se estender em maiores detalhes desta arte.

Só posteriormente, na “Seconda parte” publicada em 1609,⁴¹⁸ é que Diruta desenvolveu em particular a questão das diminuições apresentadas na primeira parte, atribuindo notações paralelas de peças em partitura italiana ou aberta, normalmente direccionada à música vocal e à partitura em tablatura para tecla.

Neste contexto, Diruta identifica cinco tipos de diminuições usadas na partitura em tablatura para instrumento de tecla, a saber: a *Minuta*, *Groppi*, *Tremoli*, *Clamationi* e *Accenti*.

As passagens melódicas identificadas por *Minutas* são as mais exemplificadas por Diruta na sua obra, apresentando exemplos musicais em que só uma das vozes é glosada em

⁴¹⁴ Girolamo DIRUTA. 1593. *Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna* (Venice, 1593 and 1609/R). Ed. L. Cervelli. Vol. 132, *Bibliotheca Musica Bononiensis*. Bologna: Arnaldo Forni, Prima Parte, f..8.

⁴¹⁵ *Idem, ibidem*, f. 8.

⁴¹⁶ *Id, ibid*, f. 8.

⁴¹⁷ Claude V. Palisca. "Diruta, Girolamo." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07837> (acesso 6/03/2009)

⁴¹⁸ Facsimile da edição de 1622 de DIRUTA, *Il transilvano dialogo sopra il vero...*

vários exemplos sobre o soprano, o baixo, o tenor e o contralto, do qual se segue um pequeno exemplo de “minuta sopra la parte del Soprano:⁴¹⁹

Ex. 5: Girolamo Diruta, *Il Transilvano...* f. 11

Minuta sopra la parte del Soprano.

Minuta sopra la parte del Soprano.

Em seguida encontram-se exemplos de “diverse sorte di Groppi sopra l’accadenze” constituídos por pequenos grupos de notas que normalmente compreende um ornamento escrito:⁴²⁰

Ex. 6: Girolamo Diruta, *Il Transilvano...* 1609, f. 13

Diverse forte di Groppi sopra l'accadenze.

Diverse sorte di Groppi sopra l'accadenze.

⁴¹⁹ DIRUTA, 1609. *ibidem.*, f. 11.

⁴²⁰ *Idem, ibid.*, f. 13.

Na “Prima Parte” desta obra (1593), é descrito o modelo dos *Tremoli*, correspondentes aos ornamentos constituídos pela repetição alternada de duas notas, o qual Diruta reinterpreta na segunda parte contextualizada e exemplificada (*vide cap. III.2.1.*)⁴²¹

Ex. 7: Girolamo Diruta, *Il Transilvano...* 1593, f. 18

Os dois últimos exemplos dados por Diruta constituem-se pela *Clamationi* baseada na figuração pontuada seguida de um valor mais longo e os *Accenti* na figura rítmica pontuada sobre a nota superior seguida de um salto intervalar.⁴²²

Ex. 8: Girolamo Diruta, *Il Transilvano...* 1609, f. 13

Nesta segunda parte são apresentados dois modos de *intavolar* uma obra: um, denominado como “intavolar semplice”, confinado à transcrição exacta das obras vocais para tablatura para tecla apresentadas de forma gradual, e em que se adapta progressivamente o intérprete neste novo tipo de leitura musical, adicionando sequencialmente 2 a 5 vezes num sistema de pautas de 8 linhas. O outro modo de “intavolar diminuito” consiste, por sua vez, na

⁴²¹ DIRUTA. 1593. *Il transilvano...* f.8.

⁴²² DIRUTA, 1609. *ibidem*, f. 13.

inclusão de diminuições ou glosas alegando que “L’intavolare diminuito è un’arte giudiciosissima, & si ricerca essere buon Cantore, & anco buon Contrapuntista.”⁴²³

Esta arte de intavolar, que passou a ser a denominação mais frequente em Diruta para se referir à arte de diminuir, era inicialmente também associada ao termo de “partir” ou, como usado em Portugal “quebrar”, denominação indicada por Coelho nas suas “Advertências.”

Neste âmbito, Diruta define as normas básicas para a aplicação desta arte:

Douete primieramente sapere, che l’intauolare diminuito, si deve fare nelle parti, che non fanno la fuga, e quando anche si vollesse diminuire la fuga, si diue auertire, che quella diminutione la facciano tutte quelle parti, che fanno l’estessa fuga, ò siano di Seminime, ò crome, ò semicrome, ouer biscrome.⁴²⁴

Na sequência da explicação sobre como diminuir ou glosar Diruta esclarece a respeito de uma Canzona, forma musical bastante característica nesta época na literatura musical para tecla italiana, que “L’altra Canzona la partirò, & intauolarò con tutte le sorte de Diminutioni, accio potiate vedere sopra à quali notte son fatte le diminutioni; [...] E da queste Canzona impararete il modo d’intavolar semplice, & diminuto, senza guastare le proprie Compositioni, & vaghezze loro”, remetendo à velocidade das obras quando sujeitas a esta prática.⁴²⁵

Ma prima ni douete essercitare con la mano destra, e por con la sinistra separadamente à ciò meglio possiate, & con più facilità attendere à guidare una mano per voltar sopra tutte le obseruationi. Quando poi separatamente seranno bene ammactraste facilmente ambedua insieme farano le toccate di grado, di salto buono, e cattivo, che son per darsi con mote altre toccate di diuersi; à cio ò fate proua di tutto quel che hò detto esser uero, e chi farà altrimenti si trouerà in grandissimo errore.⁴²⁶

A obra *Regole, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati* (Veneza, 1594) de **Giovanni Battista Bovicelli** (fl. 1592-94), destaca-se principalmente pelas informações sobre a improvisação de ornamentos vocais e a forma de cantar em Itália nesse período, apresentando uma lista de diminuições mais características sobre intervalos melódicos e *passaggi*, seguido de vários exemplos de alternativas melódicas com os respectivos ornamentos que melhor se aplicavam sobre diversos temas conhecidos desse período,

⁴²³ DIRUTA, 1609. *Il transilvano...* f. 10.

⁴²⁴ *Idem, ibidem*, f. 10.

⁴²⁵ *Id, ibid, Seconda Parte, Libro Primo*, f. 14.

⁴²⁶ DIRUTA, 1593. *Il transilvano...*, f. 8.

como motetes, madrigais e *falsobordon* e que podiam ser de tal forma tão elaborados que dificilmente se reconhecia a melodia original.

À semelhança de outros músicos, como por exemplo Maffei, que documentaram a arte de diminuir ligada à prática vocal, Giovanni Bovicelli referiu igualmente que a aplicação da glosa estava condicionada à inalteração silábica, tal como se deveria ter em conta a adição de ornamentos em passagens mais rápidas incluindo sugestões de articulação. Centrando-se na importância da prosódia adaptada a essa prática, Bovicelli dita algumas regras, nomeadamente a prática de alterar a respectiva sílaba sobre a repetição de notas no âmbito das glosas vocais que, comparativamente, incluíam mais frequentemente a prática da repetição de notas numa mesma figuração motívica que nas glosas instrumentais.⁴²⁷

Na sequência das suas sugestões dirigidas aos cantores mas que, de igual forma se aplicavam também aos instrumentistas nas *intavolaturas* de obras vocais, Bovicelli alerta que ao preencher o texto musical com constantes ornamentos, se deva considerar o carácter do texto ou das palavras, evitando por exemplo fazer *passaggi* em textos de carácter mais sério, da mesma forma que, em palavras de carácter mais leve, se deveriam preencher de várias diminuições para transmitir a correspondente vivacidade das mesmas, assegurando que os inícios das obras não sejam demasiado preenchidos por ornamentos ou glosas nas suas primeiras notas.⁴²⁸

Com efeito, a prática e a capacidade de um músico improvisar ornamentos e diminuições em qualquer tipo de obra musical via-se reflectida nos vários tratados existentes nessa época, muito particularmente em Itália. Como referido por Hitchcock, “A singer's reputation could rest on his ability to elaborate the music before him: Caccini remarks in his preface that precisely ‘because of these [*passaggi*] some have been extolled by the hoi polloi and proclaimed mighty singers’.”⁴²⁹

⁴²⁷ Imogene HORSLEY. “Bovicelli, Giovanni Battista”. In *Grove Music Online*. Place Published: Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03748> (acesso 25/08/2009).

⁴²⁸ Hans-Martin LINDE. 1958. *Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik*. Vol. ED 4758. Mainz: Schott, pp. 19-20.

⁴²⁹ H. Wiley HITCHCOCK. 1970. “Vocal Ornamentation in Caccini's ‘Nuove Musiche’.” *The Musical Quarterly* 56 (3):389-404. p. 400.

Giulio Caccini, que se destacou especialmente na arte de descrever rigorosamente os ornamentos, *gropi* e *passaggi* para aplicação às suas monodias vocais, descreve a sua obra *Nvove Mvsiche e Nvova Maniera di scriverla* como “adornate di Passaggi, Trilli, Gruppi, e nuoui affetti per vero esercizio di qualunque voglia,” característica da *seconda pratica* onde se encontram os exemplo de *affetti fioritura*.⁴³⁰ Em 1614, ao salientar a precisão com que pode representar aspectos interpretativos até então improvisados em notação musical, Caccini torna-se um marco de viragem na prática interpretativa ao referir “Questa mia maniera di cantar solo, la quale io scrivo giustamente, come si canta.”⁴³¹

Giovanni Luca Conforti (1560-1608), à semelhança de Bovicelli, distinguiu-se na sua época muito particularmente pela sua habilidade em ornamentar vocalmente, ao qual dedicou e publicou as seguintes obras: *Breve et facile maniera d’essercitarsi* (Roma, 1593) e *Salmi Passagiati* (Rome, 1601-1603), constituído por três volumes.

Destinado à ornamentação vocal, a obra *Breve et facile maniera* é um tratado para principiantes para rápida aprendizagem desta arte de forma sistemática e eficaz, prevendo resultados em relativamente poucos meses utilizando, tal como Santa Maria, a demonstração progressiva de modelos sobre variados padrões rítmicos mediante os intervalos melódicos ascendentes e descendentes. Baseado numa série de pequenos exercícios destinados à memorização para uma aprendizagem ligeira e de forma sistemática a facilitar a destreza e agilidade do intérprete mediante os modelos de cada intervalo e respectiva aplicação ao contraponto de cada obra.⁴³²

Conforti apresenta modelos de *gropi*, *trilli* e cláusulas cadenciais (glosas), onde esta prática se aplicava finalizando com a secção “Dichiaratione sopra li passaggi” com orientações gerais que argumentam que “[...] & havend’io osservato, che tutti quelli che cantano, & sonano, non hanno speranza d’acquistarla, se non con molta difficoltà, & lungo tempo.”⁴³³

⁴³⁰ Giulio CACCINI. 1614. *Nvove Mvsiche e Nvova Maniera di scriverla*, Zanobi Pignoni, Florença.

⁴³¹ HITCHCOCK, “Vocal Ornamentation...” p. 398.

⁴³² CONFORTI *apud* Murray C. BRADSHAW. 1995. “Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment: from Formula to Artful Improvisation”. *Performance Practice Review*, 5-27, p. 6.

⁴³³ *Idem, ibidem*, NR12, p. 8.

Na sequência, este autor desenvolve a teoria e prática da ornamentação nas publicações dos *Salmi passaggiati*, constituídos por variados exemplos de *falsobordoni* sobre a estrutura harmónica dos respectivos modos eclesiásticos. Bradshaw, que se destacou no estudo à obra deste autor, mencionou que “the question for the performer is how to find a bridge between, on the one hand, mere technique and, on the other, skilled artistry, between pedagogical exercises and the realm of true music. That such a link exists is very clearly illustrated by the *Salmi passaggiati* of Conforti.”⁴³⁴

Essendomi accorto, che solo nelle Città grandi, & nelle corti de Prencipi, si usa il modo di cantar con vaghezza, e dispositione, & che quelli che in ciò hanno riportato lode, sono stati, per lo piú, virtuosi, non in esse nati, ma forestieri ivi trasportati, li quali hanno acquitata per pratica, solo per sentire in progresso di molto tempo, & senza regola.⁴³⁵

Os modelos de diminuições apresentados por Conforti, que se referencia em Giulio Caccini (1551-1618), são classificados em distintos padrões de interpretação prática e, à semelhança de Santa Maria, salientam a graciosidade na arte de se tocar com *inégalité* motivos que no exemplo são representados por ritmos pontuados (*vide cap. IV – Buen-ayre*). Prossequindo nas suas explicações, Conforti apresenta pequenas passagens a que intitula de *giriz di voce* que, por sua vez, são subdivididas em quatro tipos: “*semplici*” em que se distingue a arte de interpretar com *inégalité* figuras melódicas em colcheias; “*doppi*” baseado nas figurações em semicolcheias; “*raddoppiate*” sobre valores de fusas, e “*intrecciate, l’una nell’altra*” em motivos figurativos resultantes da mistura de valores rítmicos.

A descrição normativa de Conforti dos vários tipos de figurações, que nesta época incluíam os ornamentos e diminuições (ou *passaggi*), prossegue na sua aplicação específica à prática vocal, nomeadamente a *ribattuta di gola* que consiste num ornamento sob a nota real, de carácter *inégal* ou pontuado para representar a irregularidade rítmica, e outras práticas como a *la cascata*.

The true style and spirit of embellishment around 1600, then, is found only partly in the ‘*Breve et facile maniera*’ and in other manuals of embellishment. It is in the ‘*Salmi*’ of 1601-1603, and in works like it, that the contemporary ‘*musici et cantores*’ could begin to see and understand not just the technique but the very art

⁴³⁴ BRADSHAW, “Giovanni Luca Conforti...” p. 7.

⁴³⁵ CONFORTI, *Breve IR* apud BRADSHAW, *ibidem*, NR9, p. 7.

of embellishment. For these texts, Conforti created melodies of great elegance and rhythm imbued with a freshness and spontaneity ‘far beyond the dry examples of his pedagogical treatise. The entire art of embellishment, as practiced around 1600, was an art of melody and rhythm, of unity and variety, of artistry and taste’ and in the hands of the best composers and singers, of a supreme desire to express not only the outer sense of the text (*ratio*) but its inner meaning and emotion as well (*sensus*).⁴³⁶

Hitchcock salientou a relação entre a ornamentação e a prática da diminuição de *passaggi*, tão frequentemente utilizada nesta época, numa abordagem comparativa aplicada à prática vocal:

In his essay, Caccini feels himself obliged to rationalize such improvisatory spurts: "For a bit of decoration I have sometimes used, mainly on short [i.e., unaccented] syllables, a few eighth- notes for as long as a quarter of one tactus or a half at the most [♪ and ♫ respectively...]. These are permissible since they pass by quickly and are not *passaggi* but [give] merely an additional bit of grace."⁴³⁷

Assim, um modelo comum entre Conforti e Caccini tendo por base o esquema apresentado por Hitchcock, desencadeou na prática destes autores a distinção entre *trilli* que englobavam os vibratos e tremolos na repetição da mesma nota, *groppi* que consistiam em ornamentos ou trilos sobre a nota real alternada repetidamente pela nota inferior, seguido do *Lunghi giri di voce (passaggi)* que, por sua vez poderiam ser *semplici* (colcheia), *doppi* (semicolcheia), *raddoppiate* (fusa) e *intrecciate l'una nell'altra* (mistura de valores de colcheia, semicolcheia e fusa), ao qual ainda se poderia adicionar um breve embelezamento de “*passaggio*” pelo próprio intérprete.⁴³⁸ Estas *passaggi* mereceram de Conforti um lugar de destaque ao exemplificar vários modelos tanto de embelezamento melódico dos intervalos como em cadências e outros exercícios.

Neste contexto, tal como se verifica na maior parte das obras sobre a arte de glosar, Conforti apresenta modelos de diminuições ascendentes e descendentes sobre os frequentes intervalos melódicos de segunda, terça, quarta, quintas, oitavas e uníssonos.⁴³⁹ Referindo-se a esses intervalos mais comuns para adornar ou embelezar, Conforti enuncia que estes se restringem a nove casos, dois casos para cada intervalo referido, no qual o intervalo de

⁴³⁶ BRADSHAW, “Giovanni Luca Conforti...”, NR. 53.

⁴³⁷ HITCHCOCK, *ibid.*, p. 396.

⁴³⁸ *Idem, ibid.*, p. 397.

⁴³⁹ Exemplos em intervalos de sexta e sétima encontram-se menos frequentemente, destacando-se por exemplo a *Arte de tañer Fantasia* de Santa Maria.

segunda se limita à vertente menor, e o uníssono que, à excepção, requer um só tipo: “[...]dico che li movimenti pricipali, & ordinarij, & ordinarij, che fanno il soggetto per passagiare, non sono più di nove, duoi gradati, cioè mi fa, & fa mi, duoi per terza, duoi per quarta, duoi per quinta, & vna ferma”⁴⁴⁰

Como se verifica nos vários exemplos apresentados, o conceito de embelezar (ou como frequentemente referido em inglês “embellishment”) seja na forma de diminuições/ glosas, ornamentos ou *passaggi* não são inicialmente diferenciados, tendo-se esta determinação dos limites dos conceitos se acentuado em inícios do século XVII.

À semelhança de outros métodos dirigidos essencialmente para canto, Conforti explica a arte de glosar através do uso da palavra, conferindo alguns exemplos com vocábulos como *Salve*, para que fossem treinadas as mudanças de sílaba com modelos de duração de um compasso e baseados em figuras rítmicas de colcheias e gradualmente apresentando exemplos mais complexos. “Et havendo forsi alcuno difficultà, che non so possa conoscere quail passaggisiano boni, hora per una consonanza, & hora per l’altra, & che per questo si resti di essercitarsi à cantare, sonare, o scrivere opera passaggiate”⁴⁴¹

Prosseguindo com a sistematização da formação e treino dos estudantes na arte de embelezar ou adornar a música, Conforti determina períodos específicos para a duração de cada etapa no processo educativo, atribuindo como hipótese que o estudante devidamente instruído pudesse usar das suas sugestões para adaptar e transpor o respectivo conhecimento a outras obras e lembrando que lhes era permitido utilizar parte dos exemplos ou ampliar consoante a sua vontade, tendo como objectivo final conseguirem improvisar autonomamente, de acordo com a habilidade e mestria do músico.

[...] gioverá à far la mano leggiadra, l’arcata dolce, conoscere il genere del passaggio, come si scrivono, & resterà nella memoria la diversità di essi [...] & havendi sopra ciò fatta bona praticam si possono poi dimostrare, sonandoli in compagnia all’improvviso. [...] Et facendosi il scolare agile di voce, potrà anco acquistare da se la gratia; & sentendo altri, sarà assai più facile ad imitare, che quello che di molti anni há cantato sicuro, come stá nel libro.⁴⁴²

⁴⁴⁰ CONFORTI, *Breve et facile maniera d’essercitarsi... a far passaggi*, (1593), 3V, *apud* Murray C. BRADSHAW. 1995. Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment: from Formula to Artful Improvisation. *Performance Practice Review*, 5-27, NR 15, p. 8.

⁴⁴¹ Conforti, *Breve et facile maniera...* (1593), 3r, *apud* BRADSHAW. *Ibidem*, NR 21, p. 11.

⁴⁴² *Idem, ibid*, p. 13.

Como também referido por **Francesco Rognoni** na sua publicação *Selva de varii passaggi* (1620), igualmente baseado em modelos aplicados a obras:

Molti sono, che saprano iscivere passaggi má non metterli in esecuzione; e questo modo di passeggiar con tante inuentioni é alla giornata dal' autore praticato; à qual maestro mio (non só se per inuidia) furno anco vna volta rubbati, doi tre sogli di Cadenze, ò finali, però accadendo, hauessero vn giorno, à venir in luce sotto altrui nome, potrà ciascuno, alla maniera, & inuentioni argumentare, se sijno dell' autore, ò daltri.⁴⁴³

Segundo Carter, após uma sequência de vários tratados que foram surgindo nessa época, a *Selva de varii passaggi* (1620) de Francesco Rognoni destaca-se dos restantes tratados dos seus predecessores, dado que “in addition to tables of passaggi on various intervals and cadential patterns, it includes numerous illustrations of the newer smallscale ornaments, or ‘graces’,⁴⁴⁴ and places more emphasis on text expression in the baroque manner. It is to this newer style that Rognoni refers in the phrase ‘*secondo l’uso moderno*’ on the title page.”⁴⁴⁵

Constituído por duas partes, a *Selva de varii passaggi* inclui uma parte com aspectos da prática vocal “de qvale si dimonstra il modo di cantar polido, é con gratia; & la maniera di grado in grado, salti di terza, quarta, quinta, sesta, ottava, & cadenze finali per tutte le parti, con diuersi altri essempli, e motetti passeggiati: cosa ancora vtile à Suonatori per imitare la voce humana”,⁴⁴⁶ em que Francesco Rognoni apresenta uma detalhada tabela de ornamentação com exemplos de *portar la voce*, *accento*, *tremolo*, *gruppo*, *esclamatione* e *intonatio* e, à semelhança de Manuel Rodrigues Coelho, um “Avvertimenti alli Benigni Letorri”. Além deste prefácio, Rognoni completou a “Parte Seconda ove si tratta dei pasaggi difficili, per gl’instromenti del dar l’archata, portar della lingua, diminuire di grado in grado; Cadentie finali; Essempli, Canti diminuiti, con la maniera di suonar la Viola Bastarda” que se distingue por uma descrição escrita específica sobre a prática em determinados instrumentos.

⁴⁴³ Stewart CARTER. 1989. “Francesco Rognoni's *Selva de varii passaggi* (1620): Fresh details concerning Early-Baroque Vocal Ornamentation”. *Performance Practice Review* 2 (1):5-33. f.76.

⁴⁴⁴ À semelhança da denominação de “ar” por Rodrigues Coelho, na primeira parte da *Selva*, Rognoni descreve os princípios “di portar la voce, del dar la gratia nel principar delle note, de tremoli, de gruppi, del trillo, con alcune esclamationi non poco vtile à chi desidera cantar con gratia, e maniera.”, f. 1.

⁴⁴⁵ CARTER, “Francesco Rognoni's...”, p. 6.

⁴⁴⁶ Francesco ROGNONI.1620. *Selva De Varii Passaggi*. Ed. by Guglielmo Barblan. 2001 ed. Vol. 153, Bibliotheca Musica Bononiensis. Milano: Arnaldo Forni Editore.

Na obra *Harmonie universelle*, de **Marin Mersenne** (Paris, 1636-1637), uma das poucas obras existentes em França que aborda a interpretação da música vocal no início do século XVII, é descrita a importância da flexibilidade ao interpretar passagens (*passagio*) e diminuições, destacando-se especialmente a voz superior (*triple*) “[...] d’autant qu’elle fait ordinairement les diminutions, et qu’elle fait paroistre la beauté du sujet, et de la lettre qu’elle recite: de là vient que plusieurs aiment mieux entendre le recit d’un bon Dessus, qu’un concert entier.”⁴⁴⁷

Nesta mesma obra de carácter didáctico, que se destinava simultaneamente aos compositores e aos professores, Mersenne sugere especialmente que o professor deve “Donner des exemples de la diminution et de l’embellissement des Chants, et la methode de faire de bons Chants, et de les embellir para la diminution”⁴⁴⁸ exemplificando como uma linha melódica de uma canção poderia ser ornamentada na interpretação do segundo e seguintes versos. Esta característica viria a consolidar-se e distinguir-se como forma de variar uma mesma melodia, implementando-se especialmente ao longo do século XVIII em desuso da Glosa.

Ex. 9: Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, Proposition XXVIII

Air de Monsieur Boeffet.
Chant simple.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. It begins with a large, ornate initial 'N'. The lyrics are written below the notes. The middle staff is a lute accompaniment with a bass clef and a common time signature. The bottom staff is a lute accompaniment with a bass clef and a common time signature. The lyrics are: "Esperez plus mes yeux De veuoir en ces lieux la beauté que j'a-
dore, re, Le Ciel jaloux de mon bñ-heur, A rayny ma naifante auure
par sa ri-gueur."

⁴⁴⁷ Marin MERSENNE, *Harmonie Universelle* (Paris, 1636-7), *Proposition V* apud Margaret SEARES. 1993. Mersenne on Vocal Diminutions. *Performance Practice Review* 6 (2):141-145. p. 143.

⁴⁴⁸ SEARES, *ibidem*, p.143.

Diminution de Monsieur le Bailly.

Les pleurs n'ont plus de lieu Dans le cœur de ce dieu Dans
le feu me de-no-re. re. Le Ciel jaloux de mon bon-
heur, A ray ma naif-fante aurore par sa ri-gueur.

Autre diminution de Monsieur Boesler.

Les pleurs n'ont plus de lieu Dans le cœur de ce
dieu Dans le feu me de- no- re. re. Le Ciel jaloux
de mon bon-heur, A ray ma naif-fants auro- re par sa vigueur

Oo

Frequentemente, a origem da diminuição é interpretada como a anotação exacta da ornamentação pretendida pelo compositor. Este aspecto, que inicialmente coincidia os temas da ornamentação e da diminuição, gerou várias confusões tanto no seu estudo como na sua descrição por vários autores.

O preenchimento de intervalos em valores rítmicos determinados por um grupo ou conjunto de figurações mais curtas estabeleceu-se rapidamente como uma prática expandida na Europa em inícios do século XVI como descrito por Gottlieb Muffat (1690-1770) a respeito da diminuição de uma melodia: “man nihmt an statt ihrer langsamen, viel andere kleine der Composition gemessene Note“.⁴⁴⁹

A prática da *intavolatura* de obras vocais para os mais variados grupos e formações e especialmente instrumentistas de tecla, harpa e vihuela, torna-se uma forma de demonstrar a maestria de um músico e compositor que era avaliado pela inovação e perícia das suas

⁴⁴⁹ Gottlieb MUFFAT apud LINDE, *Kleine Anleitung zum Verzierer...* p. 17.

diminuições, encontrando-se por vezes documentado referências de compositores que lamentavam terem sido roubados das suas glosas.

A padronização dos motivos glosados ou diminuições começou posteriormente, a surgir aquando da necessidade de regulamentar o que se tornou como práticas arbitrárias de glosar passando à sua função nas obras didácticas como forma de exemplificação.

A interpretação em público poderia ser arbitrariamente de todas as formas, mas a sua composição deveria ser inovadora face ao que então se conhecia e o modelo de perícia exigido foi gradualmente crescendo face às crescentes formas de diminuir. À semelhança, a ornamentação, constituída por pequenos grupos improvisados, foi progressivamente sendo indicada por sinais, especialmente em inícios do século XVII, para indicar as fórmulas e maneira adequada de correctamente fazer-se glosas e dominar a maneira ou arte de diminuir.

Na Alemanha, **Michael Praetorius** fez igualmente uma apresentação da prática de diminuir na sua tripartida enciclopédica *Syntagma Musicum* definindo que “fürs ander muss ein Sänger rechte Wissenschaftt haben / die Diminutiones (so sonst in gemein Coloraturen genennet werden) lieblich und Apposité zu formieren.”⁴⁵⁰ Apresentando a definição de *Diminutio*⁴⁵¹ à semelhança de outros autores, nomeadamente italianos, Praetorius apresenta diferentes *Arten* e *Modi* de diminuir destinados a serem praticados progressivamente, a saber: o *Accentus*, *Tremulo*, *Gruppi* e *Tirata*, acompanhando de vários exemplos sobre uníssonos e limitando-se aos intervalos de segunda, terça, quarta e quinta ascendente e descendente.⁴⁵² Após a explicação sobre os *Tremolo*, *Groppi* e *Tiratas* dentro do conceito de diminuições, Praetorius afirma sobre a interpretação que „Je geschwinder und scharffer nun diese läufflein gemacht werden / doch also das man eine jede Noten recht rein hören und saft vernemen kan: Je besser und anmütiger es sein wird.”⁴⁵³

Em suma, ao longo do século XVI e inícios de XVII a glosa assumiu-se como uma arte com várias componentes tanto ao nível instrumental como vocal, desde o seu carácter

⁴⁵⁰ Michael PRAETORIUS. 1619. *Syntagma Musicum*. In *Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619*, ed. A. Forchert. Kassel: Bärenreiter (2001), Vol. III, p. 232.

⁴⁵¹ “*Diminitio aber ist / wenn eine grössere Nota in viel andere geschwinde und kleinerer Noten resolvieret und gebrochen wird.*“ *Idem, ibidem*.

⁴⁵² PRAETORIUS, *ibid*, Vol. III, pp. 233-234.

⁴⁵³ *Id, ibid*, p. 236.

inicialmente improvisado à progressiva e simultânea composição das mesmas, variando o seu protagonista: por um lado o intérprete que podia mostrar através da glosa a sua destreza técnica na habilidade em glosar e criar glosa da sua autoria sobre obras de outros autores e, por outro, o compositor (igualmente intérprete) que progressivamente assumiu um papel mais relevante ao querer determinar a sua própria arte de glosar contra a acentuada generalização da mesma por intérpretes que rapidamente assumiam maiores liberdades quanto ao texto musical original e incumprimento das respectivas regras de contraponto. Este processo duplo manteve-se simultâneo ao marcado desenvolvimento da produção de obras instrumentais originais em finais do século XVI, contudo, a prática de se demonstrar a maestria na arte de glosar sobre obras vocais de reconhecidos compositores manteve-se ao longo do séc. XVII, nomeadamente em Portugal, onde por exemplo as versões da “Susanne un jour” dão testemunho.

Tabela 5: Aplicação da glosa

GLOSA			
IMPROVISADA	Pequenos ornamentos baseados na repetição e/ou passagens melódicas entre duas a quatro notas		Pequenas linhas melódicas para preenchimento de intervalos
	Sobre as cadências	Sobre uma só voz da obra vocal original (frequentemente na voz do soprano, e.g.: Bassano)	no caso de maior destreza alternando entre as vozes (e.g.: Rognoni técnica <i>alla bastarda</i>)
COMPOSTA	Transcrição para cifra das obras vocais de outros autores para improvisação do intérprete	<i>Intavolatura</i> de obras vocais para demonstração da perícia na arte de glosar e demonstração da originalidade em termos de criação de glosas	Sobre uma base ou estrutura harmónica de autoria própria que poderia ter secções ou excerto de determinado <i>cantus firmus</i> .

3.1.2. A prática na Península Ibérica

Vi a Música deste livro por mo pedir o Autor delle. Achey nelle muita variedade de passos, grosa excelente, & airosa, as falsas em seu lugar, muy bem acompanhadas: & em tudo me parece digno, assi de seu Auctor [sic=Autor], como de ser impresso, pera proueito dos que delle tuerem noticia. Dada no Carmo de Lisboa oje 21. de Julho de 1617. Frey Manoel Cardoso.

Na primeira metade do século XVI, a música para tecla na Península Ibérica, à semelhança dos restantes países europeus, adoptava frequentemente a prática da interpretação de obras vocais em *intavolatura*, adaptação de obras vocais a um instrumento harmónico, em que cabia ao intérprete a arte de *glosar* (variar melodicamente) as respectivas vozes. A *intavolatura* foi um grande contributo para desenvolver gradualmente a arte de improvisar, inicialmente através de diminuições, ou glosas, que se caracterizavam por modelos progressivamente padronizados em vários tratados, como por exemplo, na Península Ibérica onde se destacaram a *Arte de Tañer Fantasia* de Santa Maria ⁴⁵⁴ e o *Trattado de Glosas* de Diego Ortiz. ⁴⁵⁵

Para glosar las obras se ha de aduertir, que solamente se hazen glosas en tres figuras, que son Semibreves, Mínimas, y Seminimas, aun que las menos vezes en las Seminimas. ⁴⁵⁶

Para glosar vna obra, dos cosas se han de notar. La vna es que si ser pudiere todas las bozes yualmente lleuen glosas, esto es, que tanta glosa lleue una boz como otra. La otra cosa es, que assi como se remedan las bozes, assi tambien se remedan las glosas con todas las bozes, excepto quando algun impedimiento ouiere, el qual muchas vezes se offresce. Y para que cumplidamente y con toda perfection, qualquiera sepa glosar las obras que pusiere, se pornan aqui apuntadas todas las mejores maneras de glosas que ouiere, assi para vnisonar, como para subir y baxar segunda, tercera, quarta, quinta, sexta, septima, octava. ⁴⁵⁷

Com a publicação da *Arte novamente inventada* de Gonzalo de Baena (Lisboa, 1540), estabelece-se um marco na arte da *intavolatura* existente em Portugal no século XVI e a importância de conhecer os modelos característicos para glosar que se evidenciam nos manuscritos e publicações de música para tecla existentes em Portugal durante o século XVII.

Dos trabalhos de investigação realizados sobre a utilização da glosa em Portugal, salientam-se alguns estudos do musicólogo Macario Santiago Kastner (1908-1992), que abordou este tema, particularmente no seu livro *Música Hispânica* ⁴⁵⁸ no qual salientou a importância desta prática na música para tecla em Portugal desde o início do século XVI,

⁴⁵⁴ SANTA MARIA, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia...*

⁴⁵⁵ Diego ORTIZ. 1553. *Trattado de Glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones nuevamente puestos en luz* (Rome, 1553). Ed. J.-P. Navarre. 1996 ed. Vol. 1, AMICVS, Renaissance et période préclassique, Domaine Espagnol. Paris: Les Éditions du Cerf.

⁴⁵⁶ SANTA MARIA, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia...* f. 58.

⁴⁵⁷ *Idem, ibidem*, f.58.

⁴⁵⁸ KASTNER, *O Estilo do Padre Manuel R. Coelho...* pp.25-26.

ao focar-se no MM 48 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), compilação anterior a 1559 como exemplo claro da sua aplicação, ou a edição transcrita das quatro “Susanas” de Manuel Rodrigues Coelho (1955).⁴⁵⁹

Todavia, um dos trabalhos mais significativos desta arte na Península Ibérica, foi realizado por Ester Sala, discípula de Kastner e a quem dedicou o seu livro sobre *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*, no qual incluiu um estudo detalhado sobre a glosa no capítulo “Revalorización y Definición del Glosado”.⁴⁶⁰

Partindo da data de 1535 (presumivelmente relacionada à data da publicação de Ganassi), Sala toma como ponto de referência o uso indiscriminado tanto da glosa como de ornamentos como técnicas de embelezamento de uma obra vocal (como motete, madrigal, canzone, entre outros), um canto chão ou um fabordon, nos quais estes procedimentos poderiam dividir-se em dois grandes blocos: “un formado por la aplicación de glosas y adornos produciendo una modificación horizontal-melódica de las voces; y otro formado por la adición de varias voces en contrapunto dando pie a una pieza en estilo contrapontístico.”⁴⁶¹

Esta reflexão, que decorre na sequência do progressivo estudo de Kastner, é fundamentada em 1941 quando este musicólogo refere que “una de las bases fundamentales de toda la música de tecla consiste en la glosa. De la glosa de canciones y de otras melodías nació, en parte, la variación. De la glosa de motetes y otras formas a la vez imitativas y vocales nació el Ricercario.”⁴⁶² Neste âmbito é lançada a hipótese da origem de novas formas musicais para tecla através da expansão desta prática. Esta teoria viria a ser consolidada e reforçada ao longo de toda a actividade musicológica deste autor, especialmente com o exemplo do manuscrito de Coimbra, MM 48, que compreende uma antologia de obras instrumentais polifónicas de vários compositores franco-flamengos, copiadas antes de 1559, e no qual se distingue particularmente o conjunto de *ricercari* de Jacques Buus, cujo original é remetido ao *Libro Primo* impresso em Veneza em 1547.

⁴⁵⁹ KASTNER, *Manuel Rodrigues Coelho. 4 Susanas...*

⁴⁶⁰ María A. ESTER SALA. 1980. *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*. Vol. 3. Madrid: Sociedad Española de Musicología, p. 134.

⁴⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 134.

⁴⁶² KASTNER, *Contribución al estudio de la Música...* p. 145.

Como referido por Nery sobre esta compilação:

A importância desta obra é óbvia, já que documenta ao mesmo tempo quer a penetração em Portugal do repertório franco-flamengo do Renascimento final no período imediato à sua criação, quer a prática acima referida de adaptação aos instrumentos de tecla de literatura vocal, em geral implicando recurso a uma técnica sofisticada e virtuosística de *glosa*, quer ainda o conhecimento no nosso meio musical do que de mais avançado se fazia então na Europa em termos de um repertório concebido explícita e idiomáticamente para o teclado.⁴⁶³

É com a redescoberta do livro publicado por Baena que se afirma a importância desta prática. Este músico compila e transcreve várias obras polifónicas para tecla em “que todas las obras estan escritas en este libro ni mas ni menos de como fueren compuestas por sus autores: segun que ellos quisieron. Tocando algunas falsas por razon del contrapunto. Y assi queda para cada vno dalle aquella gracia o glosa que entendera: y mejor le parecera.”⁴⁶⁴

Sobre o estudo das glosas, Juan Bermudo, que contrariava que as mesmas deveriam ser trabalhadas logo desde o início da aprendizagem da obra, defendia que seria da melhor prática primeiro se exercitar na obra sem qualquer glosa e só posteriormente esta ser adicionada, criando então a improvisação da respectiva *fantasia* do intérprete:

Queda tan casado su oydo con la falsedad y corrupción dela Musica: que aunque pongan la mejor musica del mundo; la destruyen con sus glosas.[...] La mayor corrupción y pérdida de musica que entre tañedores ballo: es las importunas glosas. Tome el principiante por ultimo auiso de no tañer fantasia: basta que aya puesto mucha y buena musica en la vihuela. Despues de auer puesto esta musica, y tañerla liberalmente: puede della sacar excelente *fantasia*.⁴⁶⁵

Mas remetendo aos tratados específicos sobre a arte da glosa existentes na Península Ibérica, além do referido *Trattado de Glosas* de Diego Ortiz (Roma, 1553), destaca-se particularmente o *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* de Tomás de Santa Maria (Valadollid, 1565), por conter uma listagem de possibilidades de realização de glosa mediante os intervalos melódicos a serem preenchidos, à semelhança do *Trattado*, e que se adaptavam a um vasto repertório de obras que comprovam a ampla integração desta prática.

⁴⁶³ NERY, and CASTRO, *História da Música...* pp.43-44.

⁴⁶⁴ BAENA, *Arte novamente inventada...* f. 6v.

⁴⁶⁵ BERMUDO, *Declaración de los Instrumentos...* “Libro segundo” (de vihuela): f.XXIXv.

Dos manuscritos e publicações disponíveis de música para tecla em Portugal nos séculos XVI e XVII, e que foram parcialmente transcritos e editados - desde os manuscritos de Braga (Ms 964), Porto (Ms 41, 42, 43) e Coimbra (Ms 52, 236, 243) e a publicação das *Flores de Música* de Manuel Rodrigues Coelho (Lisboa, 1620) - destacam-se actualmente mais duas fontes pela sua relação com esta prática: o livro *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* (Lisboa, 1540) de Gonzalo de Baena, redescoberto em 1996⁴⁶⁶ e que se distingue por ser a primeira publicação de música para tecla na Península Ibérica, e o manuscrito do espólio de Manuel Joaquim que se encontra na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, MJ1.⁴⁶⁷ Estas obras, que na sua maioria eram constituídas por transcrições exactas da versão polifónica dos respectivos motetos, canções ou obras litúrgicas, enquadram-se no conjunto de manuscritos e publicações existentes em Portugal de música para Tecla que tinham como prática interpretativa a adição de glosas pelo intérprete.

Salientando a nota de um professor de “seis dias de Junho de 1559”, onde se encontra referido que os “Motetes foram usados nas lições de tanger com o fim de serem glosados e entoados no instrumento de tecla”,⁴⁶⁸ Kastner fundamenta a argumentação afirmando que na sequência da tradição europeia de glosar e transcrever, especialmente composições de autoria flamenga, esta prática estava igualmente consolidada em Portugal. Consequentemente, essas obras destinadas a serem glosadas livremente pelo músico que as interpretava, eram alvo de tão variadas improvisações que a perícia de glosar bastaria para determinar o grau de virtuosidade do respectivo intérprete. Progressivamente, o surgimento de novas formas destinadas a essa mesma prática confiada principalmente à improvisação

⁴⁶⁶ Tess KNIGHTON. 1996. A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena's *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*, Lisbon, 1540): a preliminary report. *Plainsong and Medieval Music* 5 (1):81-112; Cristina URCHUEGUÍA. 2001. Wahr oder falsch? Was bedeuten die Zuschreibungen in Gonçalo de Vaenas *Arte novamente inventada* (1540)? In *Quellenstudium und musikalische Analyse. Festschrift Martin Just zum 70. Geburtstag.*, ed. C. U. u. O. W. P. Niedermüller. Würzburg Ergon Verlag; URCHUEGUÍA. 2002. Note, Buchstabe, Zahl. Notationen und Edition in der Musik der Renaissance am Beispiel von Gonçalo de Vaenas *Arte novamente inventada*. In *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition 8. bis 11. März 2000*, ed. B. P. u. W. Woesler. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

⁴⁶⁷ Paulo ESTUDANTE MOREIRA. 2006. “A new 17th-century Iberian source of instrumental music”. *Early Music* XXXIV (4):645-660; 2007. *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*. Doctorat, Université Paris IV-Sorbonne & Universidade de Évora, Paris & Évora ; 2008. “Um manuscrito musical redescoberto”. *Revista Convergencias: Revista de Investigação e Ensino das Artes*, <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/25>.

⁴⁶⁸ MM 48 - BGUC *apud* KASTNER, *Música Hispânica* p. 26.

do intérprete, leva os compositores a assumirem as suas próprias glosas, tanto nas suas obras como outras, da quais se destaca, por exemplo, “Quatro Susanas grosadas sobre a de cinco” contida na obra de Manuel Rodrigues Coelho.

Podemos deduzir que uma grande parte do repertório dos tangedores de tecla portuguesa devia consistir em glosas de obras vocais e especialmente litúrgicas” argumentando ainda o facto de muito provavelmente a polifonia vocal ser sempre acompanhada ao órgão, o que permitia ao organista um conhecimento profundo das obras e conseqüente desenvoltura e treino para glosar sobre as mesmas.⁴⁶⁹

Uma contextualização da diminuição, ou arte de glosar na Península Ibérica, remete-nos à teoria de vários autores e respectivos tratados que descreveram com detalhe a correspondente arte do contraponto. Salientando a descrição contida na *Declaración de instrumentos* (1555)⁴⁷⁰ acerca do contraponto sobre um *cantus firmus*, Bermudo diferencia o contraponto “llano” (nota contra nota), do contraponto “dismuido”, que permite a adição de mais notas sobre a do canto “llano”. Posteriormente, este autor elucida o “contrapunto de paso forcozo” de “contrapunto libertado”. O primeiro caso, que usualmente remetia à aprendizagem escolástica e treino pelos mais “exercitados” nesta arte, era rigoroso na sua utilização, limitando o compositor e intérprete ao uso padronizado de regras de contraponto que auxiliavam o músico no exercício da sua tarefa. Este modelo era classificado por Bermudo como “menos gracioso”, advertindo o seu uso estrito somente a casos específicos e aconselhando a utilização do “contrapunto misto, por ser gracioso, y dar gran ser de música al que bién lo sabe usar”⁴⁷¹.

Em alternância, o “contrapunto libertado” desenvolvia o treino em várias formas de improvisação, permitindo uma maior autonomia da criatividade do compositor e/ou intérprete. Embora a explicação de Bermudo se dirigisse primeiramente aos cantores, os mesmos princípios, generalizados na mesma época em que esta prática se consolidava, aplicavam-se já precedentemente aos restantes intérpretes.⁴⁷²

A alusão ao facto de uma determinada obra estar figurada, como denominação para glosar cláusulas, surge frequentemente na primeira metade do séc. XVI, como se poderá verificar

⁴⁶⁹ KASTNER, *Música Hispânica...* p. 27.

⁴⁷⁰ BERMUDO, *Declaración de instrumentos...* f. 129r.

⁴⁷¹ BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales*, f. 134.

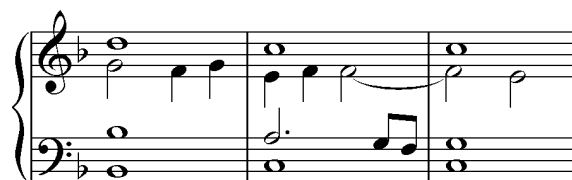
⁴⁷² Giuseppe FIORENTINO. 2009. *Música Española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*, Facultad de Filosofía y Letras Departamento de Historia del Arte y Música, Universidad de Granada, p. 535.

na seguinte citação de Milán em que aborda a questão do tempo, tal como a necessidade de conhecer os respectivos modos:

Esta primer fantasia que aqui debaxo esta figurada es del primero tono: y quanto mas se tañera con el cõpas apressurado mejor parecera el que tañera en la vihuela por los terminos que esta fantasia anda: tañe por el primero tono. Hiren bien la dicha fantasia que clausulas haze: y que terminos tiene: y donde senece: porque enella veran todo lo que justamente el primero tono puede hazer. Dos cosas se há de considerar en las siguientes fantasias del presente libro la vna: que se hã de tañer con el cõpas apressurado o espacioso como el auctor quiere. La otra mirar los tonos que siguen porque ellas muestran como se han de tañer los tonos por la vihuela: y para mas efecto conocimiento delos dichos tonos ala fin deste libro mas largamente se tracta dellos.⁴⁷³

A este respeito, ao abordar as características na elaboração das clausulas, Santa Maria especifica que “muchas vezes acontece, que en lugar del Semibreve de la Clausula, se da Minima con puntillo, y en lugar de la Minima, que baxa vna segunda, se baxan dos Corcheas, pero entonces es glosa, la qual se haze por gracia y galania”.⁴⁷⁴ Este caso verifica-se em Rodrigues Coelho, como se apresenta no exemplo seguinte, embora não seja uma figura particular do seu estilo composicional, ao contrário desse modelo de cláusulas em aumentação de valores, que surgem com maior frequência ao longo da sua obra.

Ex. 10: Rodrigues Coelho, T14, cc. 53-55



Ex. 11: Rodrigues Coelho, T8, cc. 118-121



Dos vários aspectos ligados à interpretação da glosa encontram-se associados outros aspectos práticos para a interpretação, como a necessidade de se optar por uma boa

⁴⁷³ MILAN, *Libro de musica de vihuela...* f. VIIv.

⁴⁷⁴ SANTA MARIA, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, “De los ochos Tonos generales”, cap. XXIII, f.62v.

dedilhação, em que Hernando de Cabezón destaca o facto de as glosas poderem complicar a interpretação das mesmas, pela qual deve ser adaptada e não recorrer a modelos padronizados, mencionando que “Y despues toparan glosas que no se poderá tener esta orden de dedos: cada uno las haga con los dedos que mejor se amañare.”⁴⁷⁵

No estudo analítico sobre os glosados de António de Cabezón, Sala explica que os mesmos

[...] aparecen construidos sobre una estructura cerrada vocal y de ella surgirá un tipo de estructura abierta y cambiante que será la instrumental. La primera, que podría ser un motete, villancico, madrigal, etc., se disgrega a causa de una nueva organización entre sus partes vocales y pasa a convertirse en una nueva estructura instrumental propia para el teclado. Dicha disgregación o disolución se realiza mediante la glosa, ornamentos, accidentales, ritmo, etc., para crear así un tejido sonoro que si bien puede parecer ilógico en relación a la estructura vocal primitiva [...].⁴⁷⁶

Prosseguindo com os factores que na sua opinião afectam o equilíbrio polifónico da obra original repercutida na igualdade das suas partes, Sala identifica a assimetria de cada imitação na entrada temática de cada voz, tal como a selecção da voz a ser glosada que consequentemente adquire a “facultad de escoger libremente una de ellas para ser glosada *ad libitum* la cual adquiere por ello importancia superior a las otras partes. Dicha manera de proceder entre las voces (intermedias o extremas) se configura en forma de pasages más o menos extensos en una misma voz o en forma de diálogo entre voces distintas,”⁴⁷⁷ aspecto este que Cabezón demonstra de forma esquemática nos seus *fabordones*.

Estes aspectos levantam novas questões sobre a forma dos tentos, surgindo a hipótese de esta estar condicionada a uma acentuada liberdade fruto da utilização das glosas, nomeadamente em Cabezón.

Apart from two their range is impressive, and makes difficult any clear cut definition of the form. They combine the rigour of imitative writing with the freedom offered by diminution devices (*glosa*, *llano* and *glosada*), and are some of Cabezón’s finest works; all have the expressiveness and intensity characteristic of his music. His melodic motifs are often inspired by Gregorian chant and are sometimes used as a cantus firmus so that the pieces can be performed during the liturgy. They may be defined as ‘modal organ’ tentos or even as ‘psalmodic’ tentos, and make clear use of compositional techniques such as troping. The same imitative structure and modal organization are found in the *tentos* of the Portuguese

⁴⁷⁵ CABEZÓN, *Obras de Música...*

⁴⁷⁶ SALA, *La ornamentación en la música de tecla ibérica...* p. 141.

⁴⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 141.

composers Antonio Carreira, Heliodoro de Paiva and, at the beginning of the 17th century, Manuel Rodrigues Coelho, who took the *tento* to its peak in the 24 examples in his *Flores de musica* (1620).⁴⁷⁸

Numa referência aos tentos de Francisco Fernandez Palero (1520?-1597), Kastner refere que “impregnou os seus Tientos de passagens de virtuosidade conduzindo ao estilo moderadamente fugado que ultrapassa muito as fórmulas instrumentais da *Glosa* já fixadas e utilizadas por Ortiz, Zacconi,⁴⁷⁹ etc.”⁴⁸⁰

É interessante referir que em meados do século XVI o tema da diminuição, ou glosas, prendeu a atenção de vários músicos na Península Ibérica que sequencialmente publicaram referências, tratados ou meros exemplos sobre a aplicação e implicação dos mesmos nas obras (1553 Ortiz; 1554 Fuellana; 1555 Bermudo; 1557 Henestrosa; 1565 Santa Maria).

O *Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la musica de Violones novamente puestos en luz* (Nápolis, 1553) de **Diego Ortiz** (c.1510-c.1570), tanto nas suas versões italiana como espanhola, tornou-se uma referência no contexto da interpretação das diminuições na música ibérica, muito especialmente pelos vários exemplos demonstrados.

A importância de relacionar a aplicação ou realização das glosas à destreza e habilidades do intérprete verificou-se uma preocupação constante dos músicos, ao qual Ortiz salienta como primeira recomendação do seu tratado de glosas referindo:

[...] quantunch'la glosa sia bona se la mano non li serue, il sono non po parar bono & il difetto non sera de la glosa aduertendoui che questo libro mostra lavia di qual maniera si hanno da glosar li punti, ma la gratia & l'effetto ch'ha da dar' la mano sta solo nel sonatore che sona toccando dolcemente di modo che esca la voce vna volta ad un modo & vnaltro mesticando alcunti tratti ammortiti & alcuni posati di modo che la mano de l'arco non dia botto ma lo titi queto, & con la man mancha facci l'armonia massime quando occorre doi o, tre seminime in vna linea [...]⁴⁸¹

Num modelo que interrelaciona as teorias coevas, Bruce Dickey cita no prefácio sobre *Passaggi de Rognoni*⁴⁸² as seis primeiras regras apresentadas num manuscrito de inícios do

⁴⁷⁸ RIDLER e JAMBOU, “Tiento.”

⁴⁷⁹ Ludovico ZACCONI, *Prattica di Musica*, Venice, 1592.

⁴⁸⁰ KASTNER, *Três Compositores...* p. 72.

⁴⁸¹ ORTIZ, *Trattado de Glosas...* p. 26.

⁴⁸² Riccardo ROGNONI, 1592. *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*. ed. B. Dickey. 2007 ed. Vol. 154, Bibliotheca Musica Bononiensis. Venetia: Arnaldo Forni Editore, p. 24.

séc. XVII (c. 1600), atribuído a Aurelio Virgiliano que caracterizavam a arte de diminuir ou glosar generalizada nessa época:

1. “The diminutions should move by step as much as possible.
2. The notes of the division will be alternately ‘good’ and ‘bad’ notes.
3. All the division notes which leap must be ‘good’ (i.e. consonant).
4. The original note must be sounded at the beginning, in the middle, and at the end of the measure, and if it is not convenient to return to the original note in the middle, then at least a consonance and never a dissonance (except for the upper fourth) must be sounded.
5. When the subject goes up, the last note of the division must also go up, the contrary is also true.
6. It makes a nice effect to run to the octave either above or below, when it is convenient.”⁴⁸³

Determinando como três as formas de glosar, Ortiz, e à semelhança da primeira indicação de Virgiliano, atribui a primeira forma como a mais perfeita, comparando a glosa ao “passo” que, depois deste, deveria terminar na mesma nota iniciada. A segunda maneira, por sua vez, permite desenvolver a glosa sobre a primeira nota e terminar sobre uma outra que ligue à seguinte sem obrigar a volta à nota inicial. A terceira forma, remete ao seguimento dos parâmetros da composição, em que argumentando a necessidade de se respeitar os respectivos princípios, apresenta a vantagem da exemplificação exaustiva sobre todas as cadências (ou cláusulas) no seu tratado que permitem ao intérprete adaptar a qualquer momento da sua escolha.⁴⁸⁴

Na obra *Orphenica Lyra*, na preocupação de não limitar o intérprete na arte de glosar e ornamentar, **Miguel de Fuenllana** (1500-1579) fundamenta as razões pelas quais, salvo exceções, não adicionou glosas às obras que constituem o seu livro, deixando as mesmas condicionadas aos mais exímios nesta arte pressupondo terem cumprido o processo de aprendizagem que permite essa capacidade interpretativa.

No pongo glosa todas vezes en las obras compuestas, porque no soy de opinion que con glosas ni redobles obscurezca la verdad de la compostura, como vemos que algunos, contentos con sofa su opinion, las obras que muy buenos authores hã compuesto con excellente artificio y buen spiritu, puestas en sus manos las componen ellos de nueuo, cercandolas con no se que redobles, ordenados a su voluntad. Digo que se no fuere offreciendose clausula, o en tiempo que la misma conpostura diere lugar no se deue en otra manera defraudar la compostura con las semejantes glosas o redobles y como dicho tengo, por la causa que aqui digo, yo no

⁴⁸³ Apud Bruce DICKEY (ed.), in ROGNONI, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, p. 24.

⁴⁸⁴ ORTIZ, *Trattado de Glosas...* p.28.

la pongo en las obras deste libro: salvo al clausular, o en lugares que la compostura lo demanda, como en las mismas obras se vera.⁴⁸⁵

Abordando a relação que deveria existir entre o músico instrumentista e o compositor, **Juan Bermudo** salienta que esse conhecimento era essencial para qualquer intérprete, uma vez que essa prática generalizada de adaptar obras de outros compositores, adicionando glosas indiscriminadamente, requeria da parte do intérprete um conhecimento mais aprofundado sobre as técnicas de contraponto e composição, recomendação esta repetidamente advertida por outros músicos contemporâneos citados. Embora não agradasse a Bermudo essa prática da *intavolatura* de obras vocais referindo que “hacer glosas de obras de excelentes varones es de tañedor mal criado, ignorante y atrevido”⁴⁸⁶, adverte que:

El tañedor sobre todas las cosas tenga un aviso: y es, que al poner la Musica no heche glosas, sino de la manera que está puntado: se ha de poner. Si la música de la ley vieja por su pesadumbre habría menester glosas, la de estos tiempos no tiene necesidad. No se yo como puede escapar un tañedor (poñiendo obras de excelentes hombres) de mal criado, yonorante, y atrevido: si las glosa[...]. El tañedor que echa glosas va enmendando, o por mejor dezir borrando, todas las bozes. Entendido tengo, que algunos las hechan porque no gustan del harmonía, y travasón que lleva la música de estos tiempos. Confiessan en ello su grande ygnorancia, deshaziendo con importunas glosas la buena música, quitándole el buen ayre, y las graciosas fugas [...] Es tan disminuýda y bolada la música de este tiempo: que ella es texto y glosa.⁴⁸⁷

Juan Bermudo apresenta basicamente quatro razões pelas quais fundamenta que só se deveriam fazer glosas em composições da sua própria autoria discordando da *intavolatura* glosada de obras de autores alheios: primeiramente pela ousadia e atrevimento quando os intérpretes demonstravam escassos conhecimentos de composição para glosarem sobre obras de autores de mérito reconhecido; segundo, o facto do músico dever respeitar e interpretar fielmente o texto musical original; terceiro, dado que a arte de glosar requer uma acentuada habilidade e destreza digital em ambas as mãos que permitam glosar em todas as vozes da *intavolatura*, quando mal feitas, estas reflectem a ignorância e o mau gosto em vez de embelezar a respectiva composição e, por último, o facto dos intérpretes

⁴⁸⁵ FUENLLANA, *Libro de Musica para Vihuela...* f. 8.

⁴⁸⁶ BERMUDO, *Declaración...* Libro IV, cap. XLIII, f. LXXXIVv.

⁴⁸⁷ *Idem, ibidem*, f. LXXXIVv.

cometerem graves erros de composição ao adicionar indiscriminadamente glosas decorrentes dos erros das regras de contraponto.⁴⁸⁸

Prosseguindo com as referências existentes sobre a utilização das glosas na Península Ibérica e a importância de conhecer os preceitos desta arte, Luis **Venegas de Henestrosa** (c. 1510-1557), na seu *Libro de Cifra Nueva*, compila um conjunto de obras intavoladas como modelo de imitação e aprendizagem, mencionando que:

Tambien sera buen aviso hazer un quaderno delas obras glosadas que ay eneste libro, y las que mas se pudieren auer: cifrado el testo en vna regla, y la voz que estuiere glossada debaxo en otra: mirando la glossa: que se echa sobre cada passo, para ymitarla, y tomar motivo para echar otras glossas etc. Hasta poner debaxo de cada compas del testo de cada voz tres, o quatro diferencias de glossas, o las que pudiere.⁴⁸⁹

Especialmente na viragem do XVI - XVII, a prática de diminuir acentua-se como uma preocupação recorrente dos compositores em relação aos músicos, dos quais se requeria não só um conhecimento profundo das obras a serem glosadas, mas igualmente o engenho da variedade dentro do limitado vocabulário que se apresentava. **Francisco Correa de Arauxo** (1584-1654), demonstra claramente essa preocupação na sua obra *Facultad Organica*, numa nota que antecede a sua “Susana”, ilustrando com o exemplo de um exímio instrumentista na arte de glosar do seu tempo:

Sigvese la my / celebre Cancion Svana: Glosada de / a treinta y dos numeros al compas, re, y sol, por delasolre de el genero diatonico. Vuo en esta santa Iglesia de Seuilla vn sacabuche llamado Gregorio de Lozoya, hõbre memorable en scie[n]cia, y especialme[n]te e[n] glosar este instrume[n]to y dixo vn critico, de el; que auia echado a perder a muchos sacabuches, de su tiempo, porque por imitarle glosando, descubrian las faltas que encubrian callando, esto es, tañendo llano: no quiziera que sucediera lo mismo [sic = mismo], a mis organistas en estas obras muy glosadas y en las muy dificultas: que por sacar fuerças de flaqueza en ponerlas, se enflaquecieren mas, perdiendo el toque, limpieza, y otras partes buenas, si es que las tienen. Y assi aconsejo (si no tienen el natural y saber que se requiere) que las dexen para quien lo tiene, y echen mano de las mas factibles.⁴⁹⁰

Recorrendo a pequenos prefácios que precedem as respectivas peças, ou conjunto delas, Correa de Arauxo apresenta detalhes dispersos sobre a forma de glosar, nomeadamente sobre a interpretação das mesmas, salientando por exemplo a importância de deixar,

⁴⁸⁸ OTAOLA GONZÁLEZ, *Tradición y modernidad...* pp. 306-307.

⁴⁸⁹ VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de Cifra Nueva...* f. 6v.

⁴⁹⁰ CORREA ARAUXO, *Facultad Organica...* T61, p. 84.

sempre que possível, a voz que está a ser glosada livre para maior agilidade do músico, como se verifica no exemplo da sua versão da “Susanne un Jour” e que contrasta com a escrita glosada das diferentes versões dessa por Rodrigues Coelho que alterna as diminuições entre as vozes:

Siempre que estos tientos, se pudiere eximir la mano izquierda de tocar el tenor (que es el primer baxon) dexandolo para la derecha, se exima: para que con mas libertad, limpieza, y buen toque, se pueda formar la glosa. Puede practicarse lo dicho, en el 50. hasta el 55. compas deste discurso. Y la misma advertencia se tenga en los medios registros de tiples. En los quales se de el segundo tiple con el pulgar de la mano izquierda, y el primero quede solo, quando glosare, para la derecha. Y esto se entienda, alcançando commodamente, la mano que lleua el canto llano, a dar lar tales posturas.⁴⁹¹

Ex. 12: Francisco Correa de Arauxo, “Susana de prim. Por desol”, cc. 50-55

⁴⁹¹ CORREA ARAUXO, *Facultad organica...* T 56 Vol.III p. 42 [f. 146v].



Na interrelação existente entre a *intavolatura* de uma obra, frequentemente referida nesse período em Espanha como colocar em cifra, a arte de glosar era relacionada igualmente à interpretação prática nas suas componentes expressivas, pelo “ar” e/ou “graça” com que se interpretava essas mesmas diminuições (*vide* Cap. IV). Nesse âmbito, Correa de Arauxo destaca algumas condições, salientando a importância de não só conhecer, mas ser versado no uso da partitura aberta ou italiana, como utilizado por Coelho para a publicação das *Flores de Música*, como condicionante de prévia aprendizagem na arte de colocar em cifra as obras:

Y assi les advierto que lo que haze a vno perfecto positor de cifra es lo siguiente. Primeramente que sea distro cantante de canto de organo, de lo qual nace el saber dar el legitimo ayre y valor a todas las glosas binarias, ternarias, quinarias, senarias, septenarias, &c. Puntillos, aspiraciones, sincopados, &c.⁴⁹²

3.2. GLOSA E ORNAMENTOS – INTER-RELAÇÃO DE CONCEITOS

Como referido anteriormente através de alguns exemplos apresentados, nomeadamente em Diruta ou Correa de Arauxo, é comprovada uma relação intrínseca entre a denominação a glosas ou ornamentação, fosse esta constituída de um ornamento simples ou de uma pequena diminuição melódica transcrita. Sem que este capítulo pretenda estabelecer fronteiras que determinem os limites destes conceitos, numa vertente holística destas denominações que lentamente se estabelecem em finais do século XVI, e que se encontravam em processo de transformação, far-se-á uma apresentação destes conceitos na tentativa de esclarecer posteriormente os modelos abordados por Rodrigues Coelho.

⁴⁹² *Idem, ibidem*, f. 24v.

3.2.1. Ornamentos

Uma das primeiras referências da arte de ornamentar em instrumentos de tecla, encontra-se em alguns livros alemães, como no *Orgeltabulaturen* de Konrad Paumann (c. 1450), o *Buxheimer Orgelbuch* (c. 1470) ou o livro *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die orgeln un lauten* de Arnold Schlick (1512), que demonstram as suas influências no tipo de tablatura alfabética utilizada e publicada por Gonçalo de Baena em 1540 na sua *Arte novamente inventada*.⁴⁹³ No entanto, embora os exemplos de Baena recorressem maioritariamente a obras vocais polifónicas franco-flamengas, as obras acima referidas baseavam-se no desdobramento livre em notas de menores valores do *cantus firmus* e de modelos cadenciais. Neste âmbito, tornou-se comum a aplicação e criação de pequenas figuras ornamentadas que posteriormente se assumiriam como ornamentos e diminuições cuja influência se alastrou a outros instrumentos, como referido por Martin Agricola em 1528:

Aber diesen Radt hab von mir / die orgliche Art imitier, / im Pfeiffen, Geigen, Lautenschlan, / und wie man sie mehr nennen kan. / Denn ich sag es zu dieser fart, / das diese ist die beste Art, / mit coloratur, risswerck auch / drumb übe dich wol in solchem brauch.⁴⁹⁴

Linde, ao abordar o objectivo prático de guiar cada intérprete na sua busca pela novidade dos embelezamentos melódicos que se deveriam improvisar em todas as possibilidades que se apresentassem, fossem estas através da livre transformação da melodia, antecipações, pontes de ligação melódica intervalar, tiratas ou notas de passagens, reflectidos na maioria das obras dessa época, relembra que “Im 13. Jahrhundert machen Ausdrücke wie ‘Flores’ (=Verzierung) und ‘florizare’ (=ausschmücken) auf die damals schon geübt und beliebte Zierpraxis aufmerksam.”⁴⁹⁵

Ao referir nas *Flores de Música* que “o **segundo** que advirto seja, que se ha de quebrar com a mão esquerda, & direita, todas as vezes que for possível”,⁴⁹⁶ Rodrigues Coelho apresenta alguns aspectos que poderão ser interpretados como complementares nesta advertência: por um lado a definição do conceito de “quebrar”, dentro do quadro de um

⁴⁹³ Edite ROCHA. 2005. *Gonçalo de Baena, “Arte novamente inventada pera aprender a Täger” (1540, Lisboa). Étude et transcription*, Schola Cantorum Basiliensis, Hochschule für Alte Musik, Basel.

⁴⁹⁴ Martin AGRICOLA, *Ein kurtz deudsche Musica*, 1528 *apud* LINDE 1958, p. 17.

⁴⁹⁵ LINDE, *Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik*, p. 17.

⁴⁹⁶ COELHO, *Flores de Música*, “Advertências Particulares para se Tangerem estas obras com perfeição.”

grupo de notas de adorno que acompanham uma principal e, por outro, a compreensão do âmbito do mesmo definindo, por exemplo, a regularidade e a frequência com que se quebra mediante a destreza e a habilidade do intérprete para fazê-lo simultânea ou alternadamente em qualquer voz.

Se nos remetermos à designação específica de “quebrar”, que se referia aos ornamentos em geral, verifica-se que a designação utilizada por Rodrigues Coelho não especifica o tipo de ornamento tendo em consideração as duas denominações vulgarmente utilizadas nessa mesma época na Península Ibérica: “quiebro” e “Redoble”. Tendo em conta o conceito de “Redoble” que aparentemente não se encontrava em fontes originalmente portuguesas, poder-se-á argumentar que neste contexto Rodrigues Coelho optou por uma denominação genérica para todo o tipo de ornamentação, dado que só eram conhecidas fontes espanholas e nenhuma portuguesa sobre o mesmo. Todavia, num quadro ainda mais geral, e relacionando as fontes existentes na Europa no mesmo período, pode-se no entanto intuir que o conceito de “quebrar” remeteria a um sinónimo mais abrangente de ornamentar, como glosar ou fazer *passaggi*.

A abrangência e amplitude desta advertência leva por exemplo Lohman⁴⁹⁷ a interpretar esta recomendação de Coelho como uma indicação de que se deveria ornamentar simultaneamente em ambas as mãos ou vozes, e que o “quebrar” remeteria directa e somente ao ornamento do trilo. Naturalmente, esta opção ficaria não só ao critério do intérprete, mas à maestria e destreza do mesmo, uma vez que Rodrigues Coelho destinou tão claramente a sua obra aos mais “arrozados tangedores” que certamente deveriam cumprir a indicação de “quebrar” sempre que possível.

Sobre essa questão, Baena expressou em 1540 uma advertência quanto à moderação na utilização dos ornamentos, referindo que:

El perfecto de la boz .s. del hombre/del animal/de la foja enel arbol: el arena profundo del mar: como formando y entonando en cada qual de sus quiebro y redobles: atestiguan vna sola cosa alta marauillosa. De donde la musica ser una sola se afirma: no deue perjudicar ni tanto descontentar.⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ LOHMAN, *Die Artikulation auf den...* p. 126.

⁴⁹⁸ BAENA, *Arte novamente inventada...*

No mesmo contexto, encontra-se uma referência de Juan Bermudo sobre a ornamentação dupla em ambas as mãos, determinando dois tipos de ornamentos (ascendente e descendente) alertando para a necessidade de conhecer e utilizar as duas formas evitando possíveis problemas de parelismos, nomeadamente sobre a oitava:

Hay redoble a la parte superior del golpe, o la parte inferior. Algunos redoblan a la parte superior, y no a la inferior: porque dicen, que el redoble a la parte inferior no es gracioso. Aconsejo a los que quisieren aprender, que en ambos se exerciten, y faciliten: porque verrán golpes donde ambos se pueden con graciosidad dar. Si solamente sabeis el redoble de la parte superior, y dais una octava, y con ambas manos redoblais: no será buen música.⁴⁹⁹

A indicação de ornamentação por Rodrigues Coelho nas *Flores de Música* é inexistente, no entanto, uma outra perspectiva da sua advertência inicial de que se deve ornamentar (ou quebrar) tanto com a mão direita como com a esquerda sempre que possível, sugere que sejam acrescentados com abundância nas suas obras. Sobre esta indicação do compositor, facilmente se pode lançar a pressuposição que a ornamentação dependeria sempre do intérprete e do instrumento em questão, surgindo a hipótese que em instrumentos como o órgão ou a harpa não se prestariam a ornamentos tão rápidos como no virginal, etc. Sendo esta teoria defendida por Kastner desde o seu trabalho pioneiro sobre a arte da interpretação da música ibérica, da mesma forma alega que os espanhóis são mais precisos quanto à utilização dos ornamentos, referindo que todos os instrumentos (de tecla, harpa ou vihuela) poderiam utilizar os mesmos tipos de ornamentos, sem haver distinção entre eles.⁵⁰⁰ Neste contexto, Kastner argumenta que “se hoje, para uma interpretação moderna, é julgada necessária a aplicação de ornamentos, então aconselho para o órgão os ornamentos mais melódicos dos espanhóis e para o cravo os ornamentos dos anglo-neerlandeses.”⁵⁰¹

Remetendo-nos à prática da ornamentação na Península Ibérica e que, tal como em toda a Europa se baseava muito particularmente na transmissão oral, a primeira referência conhecida actualmente em Portugal surge em 1540, quando **Gonzalo de Baena** aborda a necessidade de se familiarizar com esta prática, salientando diferentes denominações utilizadas na época, como o redoble (provavelmente mais utilizado em Espanha), o

⁴⁹⁹ BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales*, Libro 4.

⁵⁰⁰ KASTNER, *Musica Hispânica...* p. 49.

⁵⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 50.

“zeñido” (comparativamente menos utilizado) e o quebrado (denominação portuguesa ao correspondente *quiebro*):

Item estos compases que se siguen es muy necessario de se tañer infinitas vezes tanto que se haga muy sueltamente: algunos le llaman redoble/ o zeñido / o quebrado/ como quier que sea: alustra grandemente todo lo que se ha de tañer y es fecho por arte y no a beneplacito.⁵⁰²

Ex. 13: Gonzalo de Baena, *Arte novamente inventada*, prefácio, f. 6v

Miguel Fuenllana na sua *Orphenica Lyra* (1554) para vihuela, apresenta três maneiras de fazer Redobles:

Tractado hemos las composturas y fantasias. Cosa razonable sera venir a tractar dela tercera cosa arriba ya dicha, que es lo que toca a los redobles y a tañer con limpieza: lo qual no es menos necessario que todo lo demas. Viniendo pues al modo de los Redobles digo, que yo no hallo mas que tres maneras, que se suelen tañer en este instrumento de la vihuela. La primera es, redoble que comunmente llaman dedillo. La segunda de dos dedos, entiendese el dedo pulgar y su compañero. La tercera es, con los dos dedos primeros de los quatro, que on en la mano derecha. En lo que toca al redoble que llaman dedillo, confieso ser fácil y agradable al oydo, pero no se le niegue imperfeccion⁵⁰³ pues vna de las excellencias que este instrumento tiene es el golpe con que el dedo hiere la cuerda. Y puesto que en esta manera de redoble, el dedo quando entra hiere la cuerda con golpe [...].⁵⁰⁴

Sobre os redobles de meio e/ou tom inteiro, **Juan Bermudo** aponta a sua aplicação condicionada ao respectivo modo e graus apropriados, embora considere algumas excepções intitulado “redoble accidental”:

⁵⁰² BAENA, *Arte novamente inventada*... f. 6v

⁵⁰³ A “imperfeição” mencionada por Fuenllana refere-se à necessidade de utilizar a unha para interpretação, o que tornaria o som menos refinado, distinção esta denominada de duas formas como de “boa” e “melhor”. FUENLLANA, *Libro de Musica*... ff. 9-10.

⁵⁰⁴ *Idem, ibidem*, f. 8.

Mucho haze al caso saber si aveis de redoblar en tono, o en semitono. Por ser cosa essencial de los modos: dare sumaria noticia dello. En la manera que se pudiere escrevir, lo porne. Lo demas (que no se puede dizir por scriptura) quedar se ha para los maestros. En aquella tecla redoblareys: que fuere del modo que tañeys. Si es un quarto tono, y distes el golpe en elami redoblareys en ffaut: porque el tal signo es deste modo. Y si distes el golpe en alamire: podeys redoblar en el mi de bfá [bequadro] mi, porque esta tecla es de essencia del tal modo. Pues si el modo pide redoble de semitono, de semitono lo dareys: y si de tono, por semejante manera sera de tono. Mirad luego las teclas cercanas al golpe, que son de essencia del modo que tañeys: y en las tales podeys redoblar. Lo sobredicho es essencial de los modos. Algunas vezes quebrantareys la regla sobredicha: y sera el tal redoble accidental. Tañeys un modo quarto, y distes el golpe en alamire: de essencia del qual modo es el mi de b [bemol]fa [bequadro]mi. Si por causa particular el tal modo pide fa enel dicho bfa [bequadro] mi: en tal caso no redoblareys enel mi, sino enel fa: porque el tal redoble llama al punto fa accidental, que luego ha de venir.⁵⁰⁵

No contexto da nota de início de um ornamento, glosa ou *passaggi*, era sempre exemplificado o seu começo sobre a nota real, como já verificado por Baena na sua *Arte novamente inventada* (1540) e outros. Todavia, embora a batuta devesse sempre ser coincidente com o pousar sobre a nota real na respectiva consonância, como se verifica na obra de Tomás de Santa Maria, generalizou-se a prática de acrescentar mais notas ao ornamento anteriores ao batimento do *tactus* e que proseguiam no respectivo valor rítmico, referindo que "ha se mucho de notar por gran primor, que agora se usa, començar el Redoble y el Quiebro reyterado de Minimas, desde un punto mas alto de donde senece, y de mas desto, el primer punto del sobredicho Redoble y Quiebro ha de herir solo, y el segundo punto ha de se herir con la consonancia que entonces se diere."⁵⁰⁶ Esta prática interpretativa, que alargava o âmbito do ornamento pelo acúmulo de mais notas anteriores à consonância que pousava sobre a nota real, foi-se generalizando progressivamente como característica da interpretação ibérica, acentuando-se especialmente na viragem do século XVI para XVII:

Estas maneras de Redobles y Quiebros, y la otra manera de Quiebros de Minimas que se hazem juntamente con Tonos y Semitonos, son muy nuevos y muy galanos, los quales causan tanta gracia y melodía en la musica, que la levantan en tantos grados, y a tanto contentamiento para los oydos, que parece otra cosa distinta de lo que se tañe sin ellos, y por tanto, con mucha razon se deve usar siempre dellos, y no de los otros, por quanto son antiguos y no graciosos.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ BERMUDO, *Declaración de Instrumentos...*, "De los redobles y com que dedos se tomaran las consonancias. Capítulo II," f. 60v.

⁵⁰⁶ SANTA MARIA, *Arte de tañer Fantasia...* par. 9, f.48.

⁵⁰⁷ *Idem, ibidem*, f. 48v.

Na *Prima Parte* da obra *Il Transilvano*, no capítulo “Modo di far li tremoli” Diruta aborda igualmente essa questão sobre a ornamentação sobre a nota real:

Por li Tremoli si deue auuertire di far le notte con leggiadria, & agilità, e non far come fanno molti, che fanno il contrario, perche gli accompagnano con il tasto di sotto, la doue deuno esser fatti con quello di sopra, e se hauete mai offerato Sonatori di Viola, di Violino, e di Lauto, & altri Istrumenti, si da corde, come anco da fiato, douete haver veduto, che accompagnano la nota del tremolo di sopra, e non di sotto come i essemplio si dismostra, sopra la nota di minima.⁵⁰⁸

Nesse mesmo período, encontra-se igualmente uma referência de Ruiz de Ribayaz na sua obra *Luz y Norte musical* (1617) que inter-relaciona esta prática ibérica com a italiana:

El Trino, y Mordente son muy semejantes; pero también se distinguen, en que la voz del Trino no se forma donde se trina, sino medio punto mas abajo: da se una regla para que se sepa donde sale bien el Trinado, y se También las cuartas, y quintas en segunda traste, y todos cuartos trastes, la razón es (para los músicos solfistas) porque son mies, o sostenidos, que en la música corresponde este nombre a los trinos, y apaga allí la cuerda, pues porque la muerde, con razón le llaman los Italianos Mordente a aquel modo de tañer la cuerda. – El Temblor se hace ordinariamente con el dedo pequeño y también alguna vez los otros, desarrimando la mano del brazo de la guitarra, y rebatiéndola con mucho pulso a un lado y a otro, con grande velocidad y prontitud al mismo tempo.⁵⁰⁹

Remetendo-nos directamente à relação entre a arte de glosar e de ornamentar, verifica-se muito particularmente na obra *Il Transilvano*, em que Diruta exemplifica os *Tremoli* sobre mínimas, *sopra le Seminime*, seguindo-se o modelo de Claudio Merulo mediante os modelos vigentes de respeitar o salto “buono” ou “cattivo” referidos anteriormente:

Tr. Quest’ultimi tremoletti pare, chè siano più difficili dell’altri.
Dir. Voi dite il vero, che non son cosí da principiante; ma poi che favelliamo de tremoletti, & in particular di quelli, che usa il Signor Claudio [Merulo], nelle sue Canzoni alla Francese nel far le Tirate, al primo incontro vi si renderanno difficillissime, ma osseruando la Regola delli Tremoli, le trouare se facillissime. Quando trouarete in qual si voglia nota il tremoletto douete fare con quel dito che viene, ò sia buono, ò sia cattivo; perche in questo caso delli tremoli non si deue offeruar la regola del dito buono, e cattiuo; perche già si osserua nel soggetto, come per diuersi essemplii gronarete⁵¹⁰

⁵⁰⁸ DIRUTA, *Il Transilvano*... “Prima Parte,” f. 10.

⁵⁰⁹ Ruiz de RIBAYAZ, *Luz y Norte musical* (1617) apud KASTNER, *Música Hispânica*... p. 109.

⁵¹⁰ DIRUTA, *op.cit.*, f. 11.

Ex. 14: Girolamo Diruta, *Il Transilvano... Tremoletti*⁵¹¹

Sogliono alcuni, (& in particular il Signor Claudio Merulo,) usar certi tremoletti, quando le note difendono di grado, de imitar la nota, che segue, come in questi effempj si uede.



No estudo sobre Conforti, compositor que se caracterizou por indicar os trilos (*trilli*) sem no entanto se estender na definição além da breve referência que, quando indicado, se deveria fazer um trilo desde que o próprio músico o soubesse fazer,⁵¹² Bradshaw aborda a questão da indicação ternária e as suas implicações ao nível da interpretação, citando que o “Triple meter is used only now and then (indicated by a 3; see Ex. 1), but when a “3” is found ‘under two cromes or at cadences’ this is nothing else but a ‘trill, doubling the number [of notes], and it makes the music more attractive...’⁵¹³

Numa outra perspectiva, a descrição de Praetorius, e à semelhança de Diruta e outros autores, salienta uma exemplificação do Tremolo, referindo que seria mais conhecido entre os organistas como *Mordanten* ou *Moderante*.⁵¹⁴ Este ornamento inicia-se sobre a nota real alternando com a sua ascendente. No exemplo seguinte, em que alterna com a nota inferior, esclarece que este não seria tão bom quanto o tremolo alternado com a nota superior ao referir que „dieser Tremolo ist nicht so gut als der Ascendens.“⁵¹⁵ Na sequência, Praetorius apresenta os *Groppi*, necessários para as cadências (*cadentiis*) e clausulas finais (*clausulis formalibus*) com a indicação que deveriam ser interpretadas de forma mais arrojada que os Tremoli.⁵¹⁶

⁵¹¹ DIRUTA, *Il Transilvano...* “Prima Parte,” f. 11.

⁵¹² BRADSHAW, “Giovanni Luca Conforti and Vocal...” NR 6, p.6.

⁵¹³ *Idem, ibidem*, p. 9 (ver NR 19).

⁵¹⁴ “Die Organisten nennen es Mordanten oder Moderanten,” PRAETORIUS, *Syntagma Musicum...* p. 235.

⁵¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 235.

⁵¹⁶ “Groppi: werden in den Cadentiis und Clausulis formalibus gebraucht / und müssen scherffer als die Tremoli angeschlagen werden.” *Id, ibid*, p. 236.

Ex. 15: Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, p. 236



As referências históricas mais detalhadas sobre a ornamentação na Península Ibérica encontram-se na *Arte de tañer Fantasia*, (Valadollid, 1565) em que Tomás de Santa Maria apresenta uma definição clara que caracteriza o *tremolo* ou trilo usado pelos seus contemporâneos europeus e tipifica diferentes géneros de ornamentos existentes: “Quãto a los redobles y quiebros, que es la octava condiçõ, se ha de notar, que **redoble** quiere dizir, puntos doblados, o reyterados, los quales solamente se doblan, o reyterã cõ dos puntos inmediatos, assi como mi, re, mi, fa, mi, fa.”⁵¹⁷

Prosseguindo com a definição, Santa Maria apresenta os *quiebros* como o agrupamento de notas repetidas que podiam ser de dois tipos: reiterados ou simples,⁵¹⁸ como é demonstrado nos seguintes exemplos, limitando-se contudo a sua aplicação a intervalos de semitons, independentemente de serem inferiores ou superiores.⁵¹⁹

Ex. 16: Santa Maria, *Quiebro simples e reiterado*, f. 46v



Sobre a interpretação dos quiebros simples, também denominados por quiebros de seminimas, à semelhança da prática interpretativa indicada no *Buxheimer Orgelbuch*, Santa Maria adverte como condição que:

La primera es, que el dedo que hiriere el primer punto, despues de auer herido la tecla, no se ha de leuantar della, sino estarle siempre fixo sobre ella, y el dedo que hiriere el segundo punto, se ha de sacar luego fuera dela tecla, deslizando por

⁵¹⁷ SANTA MARIA, *Arte de tañer Fantasia*... f. 46v.

⁵¹⁸ *Idem, ibidem*, f. 46v.

⁵¹⁹ *Ibid*, f. 47v.

ella, como quien rascaña, y de mas desto el dedo que hiriere el primer punto, se ha de apretar vn poquito sobre la tecla, hundiendolxia baxo. Y aduertase que el primer punto destes dos Quiebro, es el que se hiere con el dedo en que senesce el Quiebro.⁵²⁰

Ex. 17: Santa Maria, Quiebro simples, f. 48v



Ex. 18: Santa Maria, Redoble, f. 46v



Neste âmbito, Santa Maria distingue um tipo de Redoble e seis de Quiebro:⁵²¹

1. **Redoble** – ornamento no modelo italiano dos groppi com a regra que deve alternar um tom e semitom, não podendo basear-se na alternância de tons inteiros que se aplica somente a semibreves. Caracteriza-se pela indicação de interpretativa que “en ninguna manera se han de hazer muy largos, por quanto causan fealdad en la música”⁵²²
2. **Quiebro de Mínimas** que, como o nome o indica se aplica somente a esta figura, estabelece uma ordem padronizada de sequência de tom inteiro seguido de um semitom descendente. Santa Maria discrimina cinco possibilidades em que se podem aplicar quiebro de mínimas efectuando esta mesma disposição “porque de otra manera llevaria mucha desgracia y desabrimiento para los oydos”⁵²³ e que, à semelhança da indicação de Coelho, deve-se aplicar sempre que possível nas mínimas.
3. **Quiebro reiterado** de Mínimas, também identificado como *trillo* especialmente por influência italiana, baseia-se no modelo de repetição rápida alternada de notas sob a sua respectiva superior, podendo esta ser semitom ou tom inteiro.

⁵²⁰ SANTA MARIA, *Arte de tañer Fantasia...* f. 49.

⁵²¹ *Idem, ibidem*, f. 47.

⁵²² *Ibid.*, f. 47v.

⁵²³ *Ibid.*

4. **Quiebro simples** sobre um tom inteiro ascendente, tal como os queibros simples, aplicam-se às semínimas ou, como referido pelo autor, mediante a destreza do intérprete poderão igualmente ser aplicadas a colcheias “per maravilla”. Contudo, numa sequência de semínimas deve-se evitar fazer queibros seguidos, alternando a aplicação do queibro com as semínimas simples sem o respectivo ornamento.
5. **Quiebro simples** sobre um tom inteiro descendente
6. **Quiebro simples** sobre um semitom ascendente
7. **Quiebro simples** sobre um semitom descendente

Verificando-se como tendência geral da música ibérica os ornamentos praticamente nunca serem especificamente indicados no texto musical, sejam estes *queibros* ou *redobles*, fruto da prática da transmissão oral igualmente frequente nos restantes países europeus, nomeadamente em Itália, esta tendência vê-se contrariada por Correa de Arauxo que indica com bastante precisão os momentos onde poderiam ser adicionados, em particular o *redoble*, e as características que definem cada um na sua *Facultad Organica*.

Em inícios do séc. XVII a *Facultad Organica* destaca-se muito em particular pelo prefácio da obra onde Correa de Arauxo explica em detalhe vários aspectos prático-interpretativos da música para tecla. Remetendo à descrição dos ornamentos por este compositor, pode-se constatar por um lado a especificidade de Correa de Arauxo na sua descrição, que permite uma análise comparativa da evolução dos modelos utilizados desde Tomás de Santa Maria.

Quiebro es: (inclinatio, et erectio, duobus, 1. tribus signis contiguus, facta velociter) una baxada y subida hecha con velocidad en dos o tres signos, esto es quiebro, y es en , el primero es el que se haze en dos signos, y este se haze con dos dedos, esto es, con tercero y segundo de mano derecha, y buelue a acabar con tercero, y dize su solfa: re, ut, re, y mas arriba, mi, re, mi, y mas: fa, mi, fa, y mas: sol, fa, sol, y ultimamente: la sol, la, cada uno destes es quiebro hecho por todos los signos. El segundo quiebro es, el que se haze en tres signos, y con tres dedos, começando dende un signo mas arriba que el passado, y con el dedo quarto de la mano derecha, y prosseguendo en todo como el primero: su solfa es como se sigue, en todos los signos que puede hazerse: mi, re, ut, re: (...) El primero se llama quiebro senzillo, y este segundo reiterado.

Redoble es, (reduplicatio, 1. repercussio duorum signorum propinquorum, cum inclinatione, et erectioue in sine, facta velociter) es una repercusion d dos signos propinquos cõ quiebro senzillo a la postre, esso es inclinatione &c. Y este es assimesmo en dos maneras: uno senzillo, y otro reiterado: el senzillo en cifra es como se sigue. Y hazese con segundo tercero, y quarto dedo de la mano derecha. El Reiterado, solo se diferencia en que se le añade al principio un numero, y mas el

dedo pulgar, começando en el y prosiguiendo como se sigue: esto todos son de la mano derecha.⁵²⁴

Baseando na descrição de Kastner, a função dos ornamentos é dividida especificamente em duas espécies, os ornamentos melódicos “cuja função forma uma unidade com a ideia musical, que são parte inseparável de toda a melodia na evolução do conjunto”⁵²⁵ e, por outro, os ornamentos decorativos, cujos efeitos não afectam a melodia, mas que teriam, na sua opinião, a função exclusiva de prolongar o som em instrumentos como o cravo ou clavicórdio. Naturalmente, esta segunda espécie invalidaria a utilização de ornamentos em instrumentos como o órgão, opinião que Kastner sustenta ao longo do seu percurso musicológico sobre a interpretação prática e que à luz de várias referências se encontram sem fundamento.

No caso específico de Manuel Rodrigues Coelho, e à semelhança dos compositores ibéricos desta época, como verificado anteriormente, era raro indicar-se os ornamentos específicos que um compositor pretendia. Correa de Arauxo, por exemplo, compositor que se encontra entre os mais específicos nas suas indicações em termos de ornamentos, indica excepcionalmente os *quiebros*, limitando-se aos *redobles* devido à particularidade dos mesmos como descrito no seu prefácio.

Em termos de escrita dos ornamentos, Correa de Arauxo opta, no caso específico dos Redobles, por assinalar “a vezes” na partitura “R” (redoble) ao qual, sobre essa indicação em peças com glosas predominantemente em colcheias, especifica:

De ocho al compas, el qual es facil para principiantes, y de mis principios. El compas se lleue apresurado, como ya lo tengo aduertido, y el tiempo lo denota [ç] En muchos lugares de estos discursos, y en particular en este en los compases 15. 56. 63. acostumbro poner vna R. versal, que quiere dezir redoble, en la voz donde el tal se a de hazer: lo qual es muy vsado en todo genero de letras, poner la primera letra de la parte, que dize toda la parte; y en la musica también es vsado, poner la B. redonda que dize: bemol, y la quadrada que be quadrado, o bedural.⁵²⁶

Ao entrar em detalhes sobre este tipo de ornamento, Correa de Arauxo menciona que “otros Redobles an inventado alguns maestros, y esos los remito a su buena enseñanza: de

⁵²⁴ CORREA ARAUXO, *Facultad Organica...* Cap. V “Qve sea quiebro y redoble, y en quantas a maneras sean?,” f. 15v.

⁵²⁵ KASTNER, *Musica Hispânica...* p. 79.

⁵²⁶ CORREA ARAUXO, *Facultad Organica...* N.º 43 Vol.II, p. 129 [f. 110v].

estos baste agora.”⁵²⁷ Esta indicação permite-nos uma certa liberdade na tipificação dos ornamentos frequentemente utilizados na Península ibérica, ou na consideração se existiria, ou não, também a prática de outros ornamentos de influências externas, como o caso de modelos italianos. Esta particularidade remete especificamente à repetição dos ornamentos dentro de uma figura e que, segundo Arauxo, pode exceder o número transcrito nos respectivos exemplos o que muito possivelmente se aplica de igual forma à obra de Rodrigues Coelho:

Aduerto que en quiebros y redobles no ay numero determinado de figuras, y assi se hallara en el compas 29. y 41. de este tiento vn quiebro, cuyas primeras figuras valen cinco semicorcheas, assi por esta razon como por la que ya te[n]go dicha: que los maestros de organo tenemos muchas mas figuras, que los de capilla: todo a fin de evitar repeticiones sin inte[n]to, o fuerça, y de mejor disponer, y acomodar los dedos.⁵²⁸

Embora a abordagem de Kastner possa ser considerada algo simplista face à evolução e utilização dos ornamentos pelos diferentes compositores, o que em muitos casos se tornou uma marca de identificação pessoal nas suas composições, nessa perspectiva, podemos referir que os ornamentos melódicos eram sempre detalhadamente indicados pelo compositor, dado que os ornamentos decorativos não precisariam de o ser por se incluírem no contexto da improvisação dependente do intérprete em questão.

Neste contexto, os ornamentos melódicos, realizados e escritos pelo próprio compositor e que frequentemente eram semelhantes à glosa, são caracterizados como componentes orgânicos da respectiva obra. Todavia, a prática do rigor interpretativo que determina a fidelidade ao texto musical, vê-se frequentemente obstada pelas observações nas obras da época, levantando a questão sobre os limites que determinam a alteração ou omissão das mesmas numa obra.

Alguns exemplos concretos, como “*Las diferencias sobre el canto del caballero*” de Cabezón, levam Kastner a afirmar que estes ornamentos melódicos não poderiam ser omitidos, seja qual fosse o instrumento, aplicando-se de forma geral sem exceções o que, por sua vez, tornaria desnecessário adicionar mais ornamentos decorativos.⁵²⁹ Este argumento, baseado numa referência de Venegas de Henestrosa sobre os instrumentos a

⁵²⁷ *Idem, ibidem*, Cap. V “Qve sea qviegro y redoble, y en quantas a maneras sean?”, f. 16

⁵²⁸ *Id, ibid*, N.º29 Vol.II p. 49 [f. 75v].

⁵²⁹ KASTNER, *Musica Hispânica...* pp. 80 e 86.

que se destinavam a interpretação das mesmas, aborda a necessidade de repetir as notas de longa duração em instrumentos como o clavicórdio, prática esta que, por outro lado, não se aplicaria com o prolongamento das mesmas ao órgão. Com efeito, este aspecto encontrava-se generalizado nesta época e tal como abordado por Frescobaldi na interpretação dos inícios das toccatas sobre o arpejar dos acordes quando interpretados em cravo, essa mesma prática não era necessária ao órgão.

Kastner insiste, contudo, que a aplicação dos ornamentos dependia do instrumento em questão referindo que “Conforme a índole do instrumento, no nosso caso em primeiro lugar o órgão, quasi não eram precisos e a aplicação deles reduz-se quasi exclusivamente aos instrumentos de sonoridades mais reduzidas, ou sejam cravo, clavicórdio, vihuela, alaúde e harpa, se bem que não deixam de falar neles nos seus prefácios ou tratados.”⁵³⁰

Como se verifica por outras referências citadas, nomeadamente na Península Ibérica desde Baena a Correa de Arauxo, esta teoria encontra-se sem fundamento quando confrontada com a interpretação em diversos instrumentos, nos quais o órgão se distinguia por destinatário comum especialmente no contexto musical litúrgico da época.

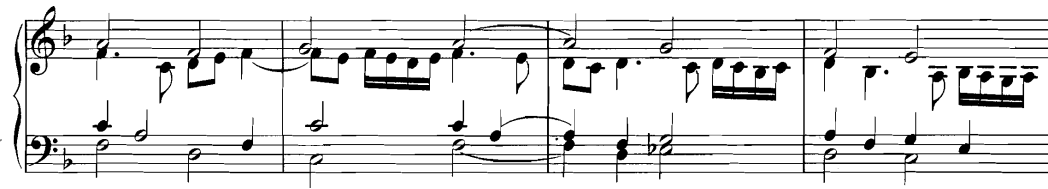
Especificando a diferenciação avançada por Kastner que apresenta os ornamentos melódicos como um dos elementos coincidentes entre as obras de compositores flamengos e ibéricos, estes encontram-se na maioria dos exemplos musicais de finais do século XVI num processo de rápido e posterior desenvolvimento atingindo o seu auge no período barroco.

Noutros estudos comparativos salienta-se igualmente a semelhança das características desenvolvidas por Sweelinck e Coelho, destacando-se contudo nas regiões nórdicas o surgimento das indicações de sinais para a realização de ornamentos decorativos destinados à improvisação que se identificaram em algumas das obras de Sweelinck transcritas em manuscritos ingleses.

A descrição dos ornamentos melódicos na obra *Flores de Música* encontra-se pouco utilizada em detrimento da glosa, em contraste com António de Cabezón que, à excepção das obras glosadas, utilizava frequentemente como demonstrado no seguinte exemplo.

⁵³⁰ *Idem, ibidem*, pp. 80-81.

Ex. 19: António de Cabezón, Diferencias sobre el canto del Cavallero, cc.20-23



Comparativamente Rodrigues Coelho, embora raramente, utiliza ornamentos melódicos nas fórmulas cadenciais, como representado no seguinte exemplo.

Ex. 20: Rodrigues Coelho, T16, cc.21-24



No caso específico de Correa de Arauxo, no capítulo em que “Siguese el modo, y tiempo en que se a de usar de estos Quiebro, y Redobles; senzillos, y reiterados”, este compositor especifica os casos de “clausula llana” e “clausula glosada”, à semelhança do exemplo seguinte de Rodrigues Coelho, para esclarecimento dos modelos de realização quando indicado pelo sinal “R”, em que “Redoble se a de usar en el sostenido de toda clausula llana, que dure un compas, o mas, y en todos los Mies para acabar en los Faes immediatos mas arriba, por via de clausula; en conclusion en todo semitono mayor llano, que dure un compas.”⁵³¹

Ex. 21: Correa de Arauxo, *Facultad Organica*, cap. V, f. 16



⁵³¹ CORREA ARAUXO, *Facultad Organica...* Cap. V: “Qve sea quiebro y redoble, y en quantas a maneras sean?” f. 16.

Ex. 22: Rodrigues Coelho, T4, cc.20-22.



Sobre as “Clausulas glosadas”, sugerido por Correa de Arauxo como género de redobles escritos quando a nota base (que pode coincidir com o cantus firmus) permanece até ao compasso seguinte, é posteriormente pormenorizado no prefácio ao tento 49:

La misma razon que tengo aduertida atras en el 99. acerca del redoble, advierto en este discurso, acerca de las clausulas glosadas, que se hallaran a 14. 71. 101. 109. compases del, y muy de ordinario en todos mis discursos, en los quales parece se quebranta el horden de compostura, dando vn golpe en la mala al alçar: a lo qual en el lugar citado tengo satisfecho, que en redobles y clausulas glosadas se a de atender al canto llano de la voz clausante &c. y es doctrina muy praticada entre los mejores maestros de organo de España.⁵³²

Ex. 23: Correa de Arauxo, T45, cc.13-16



Ex. 24: Correa de Arauxo, T45, cc. 68-71



⁵³² *Idem, ibidem*, N.º45 Vol.II p. 139 [f. 115]

Ex. 25: Correa de Arauxo, T45, cc. 98-102

Ex. 26: Correa de Arauxo, T45, cc. 107-110

Embora Rodrigues Coelho tenha escrito a grande maioria das suas peças glosadas, existem alguns tentos com secções que, à semelhança da indicação de Arauxo, podem-se denominar de “llana” [por ex. T19], nomeadamente quase todas as secções ternárias que, como abordado no capítulo V, se remetiam a uma interpretação mais rápida. Conforme Correa de Arauxo adverte: “Si fuere musica totalmente llana (o muy gran parte) la aveis de adornar cõ estos accidentes; [Ornamentos] y assi en todos los golpes de semibreves, y minimas, podeis hazer uno de ellos (conforme esta declarado) y parecera bien dexar algunos puntos llanos, de quãdo en quãdo sin ellos.”⁵³³

Na sequência desta descrição, um aspecto bastante relevante no prefácio da *Facultad Organica* de Correa de Arauxo é a especificação da ornamentação ao instrumento em si, distinguindo a interpretação no clavicórdio e no órgão e a sua aplicação em obras de maior ou menor dimensões:

Item, se a de usar en todo principio de obra larga, que entrare en mi, tañendo en el monacordio, pero en el organo (de mi voto) o comenceis con redoble, com una voz sola; sino con quiebro; y nunca useys de redoble (de mi consejo) entre dos tonos, como son: ut, re; y re, mi; y fa, sol; y sol, la; sino en semitono, mi, fa, o sostenido, porque en este solo lo usan quantos cantores ay, y ministriles, de modo que entre tonos no ay redoble, sino quiebro, y advertid q este le llaman otros: trinado, y trino y los cantores: quiebro, pero nosotros redoble.

⁵³³ CORREA ARAUXO, *Facultad Organica*... f. 16-16v

Quiebro senzillo se puede (y aun se deve) usar en todo principio de verso, o obra pequeña mas propriamente: y en medio de ella, en todos los semibreves, y minimas en q la mano, (qualquiera q sea) se hallare desocupada de glosa: y quando se tañere el cõpas ligero, o a cõpas mayor. Quiebro doblado, o reiterado (que es de tres dedos, y de quatro movimientos) se deve hazer en principio de discurso, o obra larga grave, y en cosas de compas grave, como de diez y seis figuras al compas, y de ay para arriba, y quando en estas obras huviere un semibreve (o minimas a vezes) desocupado en el compas, sin glosa que estorve el hazerlo: y todos estos, assi el senzillo como el doblado, se pueden hacer en todas las voces, y signos: en el ut, re, mi, fa, sol y la; y assi quando no se pudiere hazer el redoble, por ser entre tonos, se haga este en su lugar.⁵³⁴

Sobre os ornamentos decorativos na obra de Rodrigues Coelho, e apesar de não utilizar a representação gráfica para a realização dos mesmos, a utilização de notas repetidas em muitas das cláusulas finais nas *Flores de Música* surge muito frequentemente como indicador de um ponto de ornamentação em figuras que, de outro modo, poderiam ser preenchidas por glosas. Esta situação, que surge igualmente nos exercícios originais de Ortiz no seu *Trattado de Glosas*, pode ser verificada no exemplo seguinte nos compassos 11 e 14 (tenor), da mesma forma que apresenta células preparatórias a um possível ornamento no compasso 17.

Ex. 27: Rodrigues Coelho, T20, cc.9-19

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled with a '9' above the first measure, consists of two staves (treble and bass clef). The second system, labeled with a '14' above the first measure, also consists of two staves. The music is written in a style typical of early modern lute tablature transcriptions, with specific rhythmic patterns and repeated notes that serve as indicators for ornaments.

Aproveitando este mesmo excerto de Coelho, poder-se-à apresentar como hipótese que estes exemplos poderiam igualmente incluir a realização de um ornamento mais elaborado

⁵³⁴ *Idem, ibidem*, f. 16-16v.

ou reiterado, à semelhança da descrição do *redoble* tanto em Santa Maria ou Correa de Arauxo também para um ornamento, mais reiterado do que o *quiebro*.

Fazendo uma contextualização normativa dos ornamentos na Península ibérica, a distinção entre os *quiebros* e os *redobles* residia essencialmente na repetição alternada e das notas envolvidas. Ou seja, um quebrado (ou *quiebro*) consistia num ornamento de três notas sobre a nota real e a sua correspondente superior ou inferior, enquanto o *redoble* permitia a repetição de mais de três notas sobre a nota real e as suas correspondentes superiores e/ ou inferiores.

Centrando-nos nas denominações específicas de *quiebro* e *Redoble* que se utilizavam no quadro dos compositores na Península Ibérica, estas não se encontravam, contudo, generalizadas. Por exemplo, Bermudo refere-se somente ao termo de *redoble*, e por sua vez, Venegas de Henestrosa limita-se aos *quiebros*, enquanto Santa Maria utiliza e distingue os *quiebros* dos *redobles* determinando mesmo o nível de detalhes dos diferentes tipos, como o *simples* dos *reiterados*. Este aspecto fundamenta o motivo pela qual Manuel Rodrigues Coelho utilizou somente a denominação de “quebrar” como sinónimo de ornamentar, e num contexto mais vasto, provavelmente também sinónimo de glosa e fazer *passaggi*.

Esta terminologia utilizada para diferenciar o *quiebro* do *redoble* tem sido diversamente utilizada por diferentes autores. **Juan Bermudo**, no entanto, utiliza frequentemente o termo *redoble* conjugando-o como verbo “redoblar” em detrimento de *quiebro*, que não se encontra referido na sua *Declaración*. A este respeito, Bermudo declara, e à semelhança de Gonzalo Baena, dois tipos de *redobles* na “arte de tañer monachordio”, resumindo-se aos *redobles* sobre tom inteiro e sobre meio-tom:

Algunos redoblan ala parte superior, y no ala inferior: porque dizen, que el redoble ala parte inferior no es gracioso. Aconsejo alos que quisieren aprender, que en ambos ezercitem, y faciliten: porque vengan golpes donde ambos se puedan con graciosidad dar. Si solamente sabeys el redoble dela parte superior, y days una octava, y con ambas manos redoblays: no sera buena musica. Quasi tan mala sera: como dar dos octavas. Y se dezis, que redoblareys en tal caso con sola la mano derecha: no vale. Porque al tañedor de tal manera es defendido echar glosas: que debe redoblar todo quanto pudiere, y tan facilitada tenga la mano siniestra: como la derecha. Por esto deven tener los que aprienden a tañer particular licion, y ejercicio cotidiano delos redobles. Digo, que particularmente se informen de sus maestros en este caso: y que cada dia tengan una hora de licion de redobles. Deven enseñar

se a redoblar cõ todos los dedos, que para esto tuvieren disposición, y habilidad. Pues si sabe redoblar en ambas partes, y con dos manos, en la sobredicha octava puede redoblar el tiple a la parte inferior, y a otra boz a la superior, y quedara el redoble en sexta: o el tiple a la parte superior, y la otra boz a la inferior: y que daran en dezena. [...] El curioso tañedor de tal manera puede combinar los redobles, si fuere exercitado en estas dos maneras: que no solamente guarde las consonancias en los golpes: pero tambien en los redobles.⁵³⁵

Nesta citação de Bermudo verificam-se alguns aspectos que se aplicam directamente à obra de Rodrigues Coelho, por um lado a similitude na indicação que se deve, como indicado neste caso, “redoblar” sempre que possível e, por outro, a indicação que esta se aplica a todas as vozes, seja individual ou simultâneamente, como se verifica em alguns dos casos referidos de ornamentos melódicos paralelos nos exemplos referidos anteriormente.

Um outro aspecto relaciona-se com o aspecto didáctico-pedagógico, ou seja, cabia não só ao intérprete, mas também com a ajuda do seu professor, que se treinasse independentemente a fluência dos mesmos, pelo que Bermudo sugere a sua prática diária determinando o respectivo período de treino. Este aspecto tão claramente exposto por Bermudo, esclarece as indicações de Rodrigues Coelho, destinando as advertências da sua obra *Flores de Música* a “arrezoado tangedor” e o prólogo “aos Tangedores, & profesores do instrumento de Tecla”. A este respeito, Bermudo prossegue que “lo demas (que ni se puede dezir por scricptura) quedar se ha para los maestros”⁵³⁶ e, à semelhança de Coelho sobre a glosa, prossegue “Y si dezis, que redoblareys en tal caso con sola la mano derecha: no vale. Porque al tañedor de tal manera es defendido echar glosar: que deve redoblar todo quanto pudiere, y tan facilitada tenga la mano siniestra: como la derecha. Por esto deuen tener los que aprenden a tañer particular licion, y exercicio cotidiano delos redobles.”⁵³⁷

A realização do quiebro (mordentes) em que a primeira nota percutida não é repetida, atribuída como característica no século XVI, é uma prática associada à música mais antiga e que caiu em desuso por raramente ser identificada e aplicada na interpretação prática da música ibérica. A origem desta forma de interpretação deste tipo de quebrado simples, relaciona-se provavelmente com os modelos alemães, onde por exemplo no *Bucheimer Orgel Buch* são determinados os ornamentos de duas formas: percutir as duas notas de um

⁵³⁵ “De los redobles y com que dedos se tomaran las consonancias. Capítulo II” in BERMUDO, *Declaración de Instrumentos musicales*, f. 60v “De los redobles y con que dedos se tomaran las consonancias. Capítulo II”

⁵³⁶ BERMUDO, *Declaración de Instrumentos musicales...*, f. 60v.

⁵³⁷ *Idem, ibidem*, f. 60v.

só golpe ou percutir a primeira que prolonga ao mesmo tempo que a segunda nota é tocada.

Não obstante esta prática não ser devidamente considerada pelos intérpretes, sobretudo em órgão, esta permaneceu ainda em voga em Portugal até meados do século XVIII, como se pode verificar no *Compendio Musico* de Manuel de Morais Pedroso (1751) na respectiva parte “Tratado do Acompanhamento” em que descreve algumas Regras e “Algumas advertências necessárias para saber o modo de por os dedos no órgão”. Este capítulo salienta-se muito particularmente por dois aspectos da interpretação, por um lado Pedroso refere que “os Mordentes se fazem dando golpe em duas teclas com dous dedos, advertindo, que huma he aque assinala o ponto, e a outra, há-de ser meio ponto abaixo: na mão esquerda se faz o Mordente com o dedo Pollegar, e o que se segue, e na mão direita com o 2, e 3 dedos”,⁵³⁸ confirmando a prática atrás descrita em Santa Maria de quebrar (ou fazer quiebros) e, por outro invalida a fundamentação teórica de Kastner que a aplicação dos ornamentos não eram necessários no órgão dadas as características do instrumento.

Praetorius, que claramente demonstrou a sua influência italiana particularmente na explicação das diminuições nas quais incluía os ornamentos e *passaggi* referindo-se a Guilio Caccini, aborda a importância de este ser um conhecimento de transmissão oral de professor para aluno ou intérprete para o ouvinte, uma vez que a representação em notação se encontrava muito limitada e condicionada e não poderia expressar o devido resultado:

Der ander Trillo ist uff unterschiedene Arten gerichtet. Und obwar einen Trillo recht in formieren, unmöglich ist aussem vorgeschriebenen zu lernen / essen dann / das es viva Praeceptoris voce & ope geschehe / und einem vorgesungen und vorgemacht werde / darmit es einer vom andern / gleich wie ein Vogel vom andern observieren lernen.⁵³⁹

Numa abordagem em relação a aspectos do contraponto, nomeadamente sobre a realização das glosas, Correa de Arauxo adverte que muitas vezes poderão ocorrer casos em que aparentemente se apresentam algumas dúvidas quanto ao rigor da escrita, dando o exemplo de um compasso em que a glosa do baixo recai sobre um trítono e causa outras

⁵³⁸ Manuel de Morais PEDROSO. 1751. *Compendio musico ou Arte abbreviada em que se contém as regras mais necessárias da cantoria, acompanhamento, e contraponto*. Porto: Officina Episcopal do Capitão Manuel Pedroso Coimbra, “Regra V”, p. 23.

⁵³⁹ PRAETORIUS, *Syntagma Musicum*... p. 237.

dissonâncias com a voz do baixo a que denomina de “mal-ayre”, fundamentando que a atenção deverá recair sobre a ornamentação, que no exemplo específico (Ex.: 21) não se encontra indicada (voz do alto), e não sobre a respectiva glosa do baixo:

Muchas licencias hallaran anoradas en mis obras, las cuales no se entienda q[ue] absolutame[n]te las noté por muy buenas; sino por posibles, y porq[ue] tien que notar, u advertir: y en especial si sucede[n] en glosa de la voz inferior, e[n] la qual (de fuerça) las a de auer, pena de ser corta, y de mal ayre: y assi quando hallaren en ella, especie mala en lugar de buêna, en el Arsis, o Thesis del cõpas (como se hallara en el 24 de este discurso) an de hazer la misma consideraciõm q[ue] tengo advertida en el redoble glosado; q[ue] es ate[n]der al cãto llano de la voz clasulãte, o glosãte, y no a la circu[n]fere[n]cia de los pu[n]tos de la glosa.⁵⁴⁰

Ex. 28: Correa de Arauxo, T50, cc. 23-28⁵⁴¹

Sobre este mesmo aspecto em termos de aplicação do ornamento, Correa de Arauxo prende-se aos casos em que aparentemente o redoble parece causar problemas de contraponto, esclarecendo contudo que estas regras dependem da nota real e não dos intervalos que a interpretação do ornamento provoca.

En el dicho a 39. y 56. compases antes del fin se hallaran en el tiple dos redobles, el primero que al parecer comete dos octavas, y el segundo vna virtualidad equivalente a ellas con el tenor; es permitido: porque en el redoble solo se deve atender al canto llano de la voz clausulante, o reduplicante, y no a los puntos circunferentes del redoble. Ytem que en glosa estas y otras virtualidades son permitidas, como no sean dos perfectas reales, eiusdemq; quantitatis. El mismo caso a compases 28. y 29. deste tiento.⁵⁴²

⁵⁴⁰ CORREA ARAUXO, *Facultad Organica*, N.º50 Vol.III p. 5 [f. 127v]

⁵⁴¹ *Idem, ibidem*, N.º50 Vol.III p. 6 [f. 127v-128]

⁵⁴² *Ibid.*, N.º 39 Vol.II p. 105 [f. 99v]

Ex. 29: Correa de Arauxo, T39, cc.34-40

Ex. 30: Correa de Arauxo, T39, cc.55-59

Ex. 31: Correa de Arauxo, T39, cc.26-30

No caso específico de Rodrigues Coelho, em relação ao rigor do contraponto revisto por Manuel Cardoso, não se verificaram casos semelhantes, aspecto este ainda ampliado pelo facto da publicação ser em partitura aberta, o que em tablatura, como demonstrado por Correa de Arauxo, permite uma maior flexibilidade em disfarçar pequenos contornos nas regras de contraponto que em partitura aberta ficariam mais facilmente identificáveis.

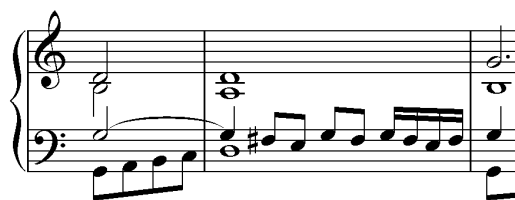
Neste contexto, e remendo-nos aos ornamentos melódicos realizados especificamente por Rodrigues Coelho na sua obra, identificam-se basicamente dois tipos predominantes de ornamentos que surgem em clausulas cadenciais: o primeiro, e mais frequente, surge sobre a semibreve, baseado numa regular estrutura harmónica, e a segunda apoiada sobre a primeira mínima das cláusulas finais.

Como se pode verificar nos exmplos seguintes, encontra-se transcrito a fórmula de ornamento escrito por Rodrigues Coelho e que surge constantemente ao longo da sua obra e frequentemente repetida numa mesma peça, que recai indiscriminadamente sobre o retardo cadenciais de quarta, de sétima ou segunda preparada do compasso anterior.

Ex. 32: Rodrigues Coelho, T1, cc.106-108



Ex. 33: Rodrigues Coelho, T4, cc.20-22



Ex. 34: Rodrigues Coelho, T16, cc.74-76



Um segundo modelo que indicia a adição de ornamentos também frequentemente utilizado por Rodrigues Coelho, e característico das obras polifónicas desde a primeira metade do século XVI, surge constantemente sobre a primeira mínima do compasso em forma de nota ornamentada em antecipação à seguinte (no exemplo seguinte, sobre o tenor no c. 82).

Ex. 35: Rodrigues Coelho, T1, cc.80-82

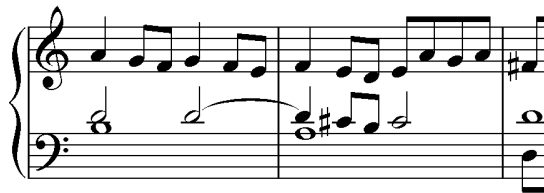


Uma característica que se distingue na obra de Bermudo, e que se verifica de igual forma na obra de Rodrigues Coelho, é a ornamentação dupla tendo em conta as regras do contraponto que devem respeitar os parâmetros da consonância e dissonância.

Deben enseñarse a redoblar con todos los dedos, que para esto tuvieren disposición, y habilidad. Pues si sabe redoblar en ambas partes, y con dos manos, en la sobredicha octava puede redoblar el tiple a la parte inferior, y a otra voz a la superior y quedará el redoble en sexta: o el tiple a la parte superior, y la otra voz a la inferior: y quedarán en decena. Si el golpe fuera de quinta, el redoble puede venir en tercera, y si el golpe fuera de tercera: venga el redoble en quinta. El serio tañedor de tal manera puede combinar los redobles, si fuera exercitado en estas dos maneras: que no solamente guarde la consonancias en los golpes: pero también en los redobles.⁵⁴³

Este exemplo da ornamentação em vozes paralelas encontra-se igualmente retratado na obra *Flores de Música*, mas frequentemente na função de ornamento cadencial por um lado e, por outro, como preparação do motivo melódico seguinte.

Ex. 36: Rodrigues Coelho, T5, cc.41-43



⁵⁴³ BERMUDO, *Declaración de instrumentos musicales..* Libro 4.

Ex. 37: Rodrigues Coelho, T21, cc. 78-81



Relacionado a este motivo padronizado na obra de Coelho, encontra-se igualmente a fórmula de cadêncial final, tanto na sua versão a uma voz (mais frequente), como em paralelismo de terças ou sextas, como se verifica no final do seguinte tento:

Ex. 38: Rodrigues Coelho, T9, cc. 203-206



Um outro modelo utilizado por Rodrigues Coelho, relacionado aos ornamentos escritos e abordado na apresentação sucinta das teorias coevas, enquadra o modelo de *groppi* bastante utilizado pelos contemporâneos europeus anteriormente descritos. Um dos exemplos mais significativos de *groppi* na obra *Flores de Música* encontra-se com alguma frequência em progressões harmónicas, em que o autor aproveita para explorar um determinado padrão rítmico como se verifica na sequência seguinte:

Ex. 39: Rodrigues Coelho, T21, cc. 28-33



Em suma, a escolha dos trilos, sejam queiebros ou redobles segundo as indicações de Juan Bermudo, Tomás de Santa Maria ou Correa de Arauxo, considerando ou não a fundamentação de Kastner de se condicionar às características do instrumento ao qual se

adapta uma obra - pressupondo que a interpretação em órgão necessita efectivamente de menos ornamentação que um clavicórdio, virginal ou cravo e dado que a velocidade dos mesmos dependeria de questões acústicas, etc em que “ o instrumento impõe a maneira, o estilo”⁵⁴⁴ - a prática de ornamentar indiferentemente o instrumento em questão verifica-se demonstrada em fontes posteriores que testemunham a continuidade da mesma.

Com efeito, e tal como comprovado através da referência de Manuel de Moraes Pedroso no seu *Compendium Musico* (1751) a respeito da interpretação dos ornamentos, essa prática e orientações gerais permanecem praticamente inalteráveis até meados do século XVIII em toda a Península Ibérica, como se pode verificar, por exemplo, na seguinte citação de Pablo Minguet y Yrold, na obra *Reglas y Advertencias generales* (1754):

[...] Quando se halla algun redoble, se executa con ligereza, dando tres golpes, uno ácia baxo, otro ácia arriba, y otro ácia abaxo, todos apriessa, en la cuerda que se han de dár, y sin arañar las demás. Y aunque algunos hay, que lo hacen mas largo, añadiendole mas golpes; esto se hace segun el tiempo, ó espacio que hay para executarlo; pero quiero dar una regla, para que se sepa donde sale bien, y se puede hacer siempre, aunque no se halla señalado, En primer lugar a todas las mínimas, y en algunas semínimas, según el ayre de lo que se tañe. También quando se hallan dos notas, u [ou] dos números iguales en una misma cuerda, como son dos 1,1, dos 2,2, dos 3,3, y dos 4, 4, adviertiendo, que los dos hacen el redoble; y si se hallan tres, en los dos primeros se hace el dicho redoble.⁵⁴⁵

3.2.2. Dedilhação

Num contexto geral, a relação entre a interpretação da glosa e ornamentos com a respectiva dedilhação é manifesta nos tratados teórico-práticos deste período, em que cada autor incide basicamente num dos três componentes da dedilhação em detalhe: a dedilhação aplicada à ornamentação (como Diruta, Milán, Bermudo, Venegas de Henestrosa, Santa Maria e Correa de Arauxo, entre outros) e que se verificou a mais frequente; a dedilhação

⁵⁴⁴ KASTNER, *Musica Hispânica...* p. 49.

⁵⁴⁵ Pablo MINGUET Y YROLD. 1754. *Reglas y Advertencias generales*, “Regla Quarta de la mano derecha” *apud* ESSES, *Dance and instrumental diferencias in Spain*, p.56.

aplicada à glosa (como em Hernando de Cabezón e também Correa de Arauxo) e/ou mais raramente a dedilhação aplicada a passagens de graus conjuntos (escalas), independentemente do contexto a que se aplica (como em Baena, Santa Maria, Correa de Arauxo ou no prefácio ao P-Pm, MM.42).

No contexto europeu da música para tecla, ⁵⁴⁶ o *Transilvano* destaca-se por uma das primeiras fontes históricas de interpretação que, no modelo clássico em que o discípulo questiona com que dedos devem fazer os *groppi* ascendentes, **Diruta** remete ao uso do quarto e terceiro dedos para os exemplos da mão direita e segundo e terceiro na mão esquerda, sendo possível utilizar de igual forma o primeiro e segundo mediante o que facilitar e tornar mais cómoda a interpretação. ⁵⁴⁷ Contudo, este autor classifica a dedilhação (classificação utilizada de igual forma para as notas, saltos, etc.) como dedos “buone”, no caso dos segundos e quartos dedos e dedos “cattivo” para os primeiros, terceiros e quintos:

Hor vedete, cinque dita habbiamo nella mano, il primo dicesi pollice il secondo indice, il terzo medio, il quarto anulare, il quinto auricolare. Il primo dito fa la nota cattiva, il secondo la buona, il terzo la cattiva, il quarto la buona, il quinto la cattiva: & e il secondo, terzo, e quarto dito sono quelli, che fanno tutta la fatica in far le note negre, il quello, que dico d'una mano: dico del'altra, le note negre vanno ancor loro con lo medezimo ordine, cioè, buona e cattiva.⁵⁴⁸

As dúvidas provenientes da determinação de estabelecer padrões de dedilhação neste período, e mantida em vários tratados, eram por vezes contrariadas por alguns músicos, como por exemplo **Praetorius** que na sua obra *Syntagma Musicum* refere a importância da mesma em defesa dos organistas que frequentemente eram censurados pelos seus contemporâneos por tomarem demasiadas liberdades na sua aplicação. À semelhança de outros autores ibéricos, Praetorius defendia que desde que fosse assegurada uma interpretação clara, correcta e agradável da obra, mesmo se tocasse com o nariz, os meios não deveriam de forma alguma condicionar os objectivos finais.⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ A primeira fonte de música para tecla conhecida até ao momento com indicações de dedilhação e ornamentos é de Hans Buchner von Constanzt's (1483-1540), aproximadamente 1525.

⁵⁴⁷ DIRUTA, *Il Transilvano...* Prima Parte, f. 10.

⁵⁴⁸ *Idem, ibidem*, “Prima Parte”, f. 6.

⁵⁴⁹ Michael PRAETORIUS. 1619. *Syntagma Musicum*. In *Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619*, ed. A. Forchert. Kassel: Bärenreiter. Apud Pedrell, Philippo, ed. 1971. *Opera Varia (Saecul. XV, XVI, XVII et XVIII)*. Antonius A Cabezon. 1895 ed, *Hispaniae Schola Musica Sacra*. Barcelona: Juan B.ta Pujol y C^a Editores, xxxvi.

Remetendo à teoria e prática na Península Ibérica sobre este mesmo conceito, como referido por Fytika: “The Spanish tutors are among the most comprehensive sources for keyboard performance practice during the sixteenth century”,⁵⁵⁰ dado que contemos um vasto número de fontes que abordam de forma bastante clara as questões relacionadas à dedilhação e, por outro lado, como afirmado pela mesma autora, o facto das fontes espanholas se distinguirem como primeiras nas referências ao uso do polegar, especialmente na mão esquerda, e de serem igualmente pioneiras a numerar a dedilhação que consta do actual sistema.⁵⁵¹

Na “Declaración” da obra *El Maestro* (1536), **Luys de Milán** determina o grau de dificuldade de certas partes da sua obra pela respectiva aplicação dos ornamentos e necessidade em termos de dedilhação referindo que no “quarto y quinto quaderno/bos da musica con diuersos redobles / para hazer dedillo:⁵⁵² y dos dedos: y tiene mas respecto a tañer de gala / que de mucha musica ni compas.” “El sexto y septimo quaderno/bos da musica algun tanto mas dificil / y de mas manos con algunos redobles.”⁵⁵³

No conceito anteriormente referido da dedilhação livre, remetendo à primeira fonte encontrada sobre a dedilhação na música para tecla em Portugal, **Gonzalo de Baena** aborda na sua *Arte nouamente inventada* que:

El poner de los dedos se faze segun necesidad: y la verdad es que assi sean acostumbrados que todos siruan cada uno en sus lugares porque no se pierda lo que pueden seruir. y que no anden vnos altos e otros baxos: dando cada qual muy igual: porque sean los puentes muy conformes: y que toda la melodia suene tanto en vno como en otro.⁵⁵⁴

A particularidade de se associar as variadas explicações dos ornamentos e glosas às respectivas dedilhações verifica-se comum em vários autores e tratados ibéricos dos séculos XVI e inícios de XVII, como Bermudo, Santa Maria, Henestrosa e Correa de Arauxo.

⁵⁵⁰ Athina FYTIKA. 2004. *A Historical Overview of the Philosophy Behind Keyboard Fingering Instruction from the Sixteenth Century to the Present*, DMA diss. School of Music, Florida State University, Florida, p.8.

⁵⁵¹ *Idem, ibidem*, p.10.

⁵⁵² Sinónimo de ornamento.

⁵⁵³ MILÁN, *El Maestro*, f. 6.

⁵⁵⁴ BAENA, *A Arte nouamente inventada...* f. 6v.

Nas descrições dos ornamentos, especialmente relacionados com aspectos de dedilhação, encontra-se a citação de **Juan Bermudo** que na sua *Declaración de instrumentos musicales*, esclarece que “de los Redobles y con que dedos se tomaran las consonancias: hay dos maneras de redobles en el arte de tañer monacórdio: unos son de tono, y otros de semitono.”⁵⁵⁵ Assim, esta relação de dependência da ornamentação e/ou glosa com a dedilhação é manifestada por Bermudo em que, à semelhança de Baena, salienta a importância de se treinar a destreza de utilizar todos os dedos possíveis para ornamentar.

Los sobredichos redobles se hazen com un dedo el mas cercano que esta al lado, del dedo que dio el golpe. Un tañedor delos dedos: el uno ala parte superior del golpe, y el otro a la inferior. De manera, que siempre queda este redoble en tercera. A mi oyo es cosa grata el dicho redoble: por la buena armonía que hazen: mayormente quando entra una boz sola.⁵⁵⁶

Remetendo especificamente à dedilhação mais utilizada por este autor, verifica-se que se concentram maioritariamente na aplicação a três dedos (dois a quatro), não havendo porém limitação à utilização dos restantes especialmente quando se tratasse de ornamentar como referido por Bermudo: “deven enseñar se a redoblar cõ todos los dedos, que para esto tuvieren disposición, y habilidad.”⁵⁵⁷ Neste caso, a dedilhação sugerida tinha como principal motivo a escolha de dedos que permitissem uma maior facilidade para ornamentar mesmo em intervalos de extensão mais alargada.

Em relação à dedilhação em intervalos, Bermudo especifica que “La consonância de sexta unas vezes se toma com ele dedo primero y quarto” permitindo fazer um ornamento inferior sobre com o quarto e terceiro dedo, dado que com o quinto causaria dissonância com a sétima não resolvida, “y otras vezes com el dedo segundo y quinto” permitindo fazer um ornamento inferior sobre o segundo e o primeiro, pois ao ser a sétima, a dissonância resolvia de imediato evitando o paralelismo de quinta que poderia ser causado por um ornamento superior.⁵⁵⁸

Na sequência, e aplicado à vihuela, **Venegas de Henestrosa** por sua vez especifica a dedilhação para determinados ornamentos, velocidade do estudo e interpretação dos mesmos referindo que:

⁵⁵⁵ BERMUDO, *Declaración...* Libro 4.

⁵⁵⁶ *Idem, ibidem*, “De los redobles y con que dedos se tomaran las consonancias”. Cap. II, f. 61.

⁵⁵⁷ *Id, ibid*, f. 60v.

⁵⁵⁸ *Ibid*, f. 61.

Tambien se ha de hacer abito enel quiebro, que será enesta manera; Con la mano derecha, tocando en la tecla que se quisiere con el dedo más largo, y luego con el segundo: y tornar al de enmedio, y dar con el cuarto, y quedar quebrando con los dos dedos, tercero y cuarto: y esto haga primero a espacio y luego un poco más apriessa, hasta hacerlo sueltamente. El quiebro dela mano izquierda se ha de començar con el tercero dedo, y llegar hasta el pulgar: y luego quedarse quebrando cõ el segundo y primero, hasta que venga otro movimiento del compás que se sigue.⁵⁵⁹

Remetendo às referências descritivas dos ornamentos através das descrições da dedilhação, no capítulo “Para subir y descendir por la vihuela”, Venegas de Henestrosa especifica ainda que:

Ay quatro maneras de redoblar: una con el dedo segundo dela mano derecha, que llaman redoblar de dedillo, la segunda es de figueta castellana, que es cruzando el primer dedo sobre el segundo: la tercera manera es de figueta estrangera, que es al contrario, doblando el segundo dedo sobre el primero: la quarta, es conel segundo y tercero de dos: lo qual es bueno para llevar el canto llano con el pulgar, y discantar cõ los dedos de contado, o redoblar de dedillo sobre el canto llano: las quales dos voces, no se podian llevar con los redobles de figueta.⁵⁶⁰

No século XVI, a dedilhação aplicada aos ornamentos foi referida de forma breve por Bermudo e Venegas de Henestrosa entre outros, no entanto, não de forma standartizada como no tratado *Arte de tañer fantasia* de **Santa Maria**, que enuncia com maior detalhe diferentes modelos de aplicação prática, destacando os casos que incluíam a interpretação com três dedos, como os Redobles e Quiebro de Minimas, e com dois dedos para os restantes modelos de quiebros.

No modelo de sequências por graus conjuntos, e à semelhança de Juan Bermudo, Tomás de Santa Maria apresenta dois exemplos, um baseado na alternância de dois dedos e outro de quatro dedos como se verifica abaixo:⁵⁶¹

Direita:	2 3 2 3 2 3 2 etc.	Direita:	1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 etc.
Esquerda:	4 3 4 3 4 3 4 etc.	Esquerda:	4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 etc.

⁵⁵⁹ VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de Cifra Nueva...* f.3.

⁵⁶⁰ *Idem, ibidem*, f.3v.

⁵⁶¹ *apud* prefácio a Philippo PEDRELL. 1971. *Opera Varia (Saecul. XV, XVI, XVII et XVIII)*. Antonius A Cabezon. 1895 ed, *Hispaniae Schola Musica Sacra*. Barcelona: Juan B.ta Pujol y C^a Editores

Tabela 6: Santa Maria, *Arte de tañer fantasia*, dedilhação nos ornamentos⁵⁶²

Redoble	Quiebro de Mínimas	Quiebro Reyterado de Mínimas	Quiebro senzillo	Quiebro senzillo	Quiebro senzillo	Quiebro senzillo
3 dedos:	3 dedos:	2 dedos:	2 dedos:	2 dedos:	2 dedos:	2 dedos:
M.D.:	M.D.:	M.D.:	m.d.:	m.d.:	m.d.:	m.d.:
(4)32343	<u>2343</u>	<u>(4)343434343</u>	343 /3434 ...	434 /4343 ...	343 /3434 ...	434 /4343 ...
(4343)	(4343)	Ou (algumas vezes):	m.esq.:	m.esq.:	m.esq.:	m.esq.:
M.ESQ.:	M.ESQ.:	<u>(3)232323232</u>	212 ou	121 ou	212 ou	121 ou
(3)21232 (1212) ou	<u>1232</u> (1212) ou	M.ESQ.:	323	232	323	232
<u>32343</u> (2323)	<u>2343</u> (2323)	<u>212121232</u>				
		ou				
		<u>323232323</u>				

No prefácio ao livro *Obras de Música*, **Hernando de Cabezón** apresenta dedilhações gerais para música de tecla, salvaguardando contudo a interpretação de glosas mais complexas que não se enquadraria nos modelos apresentados pelo que remetia à escolha do intérprete:

Con la mano derecha han de subir con el tercero y quarto dedo, y baxar con el tercero y segundo, contando desde el pulgar, que es el primero. Con la izquierda han de subir con el quarto, e yr cosecutiuamente hasta el primero y luego tomar al quarto, y assi vaya subiendo todo lo que quisiere. Ha de baxar desde el pulgar hasta el quarto y despues yr baxando con tercero y quartlo hasta donde quisiere. Las sextas y quintas ansi con la mano derecha como con la izquierda, han de dar con primero y quarto, [o] con primero y tercero dedos: las terceras se dan con quarto y segundo, primero y tercero, y tercero y quinto dedos. Esto se pone para los que no sabem ninguna cosa tañer y aduiertan que nunca den dos teclas con un dedo, y tengan mucha cuenta de tañer muy limpio lo que pusieren (...) Y despues toparan glosas que no se poderá tener esta orden de dedos: cada uno las haga con los dedos que mejor se amañare.⁵⁶³

Após um período de quase cinquenta anos sem grandes referências à dedilhação na música para tecla na Península ibérica, Correa de Arauxo distingue-se neste panorama pela detalhada informação a respeito, como por exemplo no quinto capítulo da *Facultad Organica* dedicado ao tema “que sea quiebro y redoble, y en quantas maneras sean?” em

⁵⁶² SANTA MARIA, *Libro llamado arte de tañer...* f. 47v-48.

⁵⁶³ Prefácio de Hernando de CABEZÓN, *Obras de Música*.

que especifica a dedilhação aplicada aos ornamentos observando que: “quiebro, y es en, el primero es el que se haze en dos signos, y este se haze con dos dedos, esto es, con tercero y segundo de mano derecha, y buelve a acabar con tercero” e posteriormente sobre o redoble especificando que “hazese con segundo tercero, y quarto dedo de la mano derecha.”⁵⁶⁴

Ex. 40: Correa de Arauxo, redoble simples e reiterado, ff. 15v-16



É contudo no capítulo seguinte (cap. 6) da *Facultad Organica* sobre o “Modo de Disponer los dedos, para poner en el Organo, cualquier obra con perfeccion” que Correa de Arauxo entra em maiores detalhes sobre os aspectos da dedilhação e interpretação através da distribuição das mãos, referindo que:

Si al principio de obra, entraren dos voces juntas, se de una con cada mano, dando la voz superior a la mano derecha, y la inferior a la izquierda. Si entran tres voces a la par, los mas hordinario es: dar las dos mas baxas con la izquierda, y la mas alta con la derecha: porque quede libre para adornar la obra con quiebro, o redoble; caso que las voces sean las inferiores: Alto, tenor, y baxo, y que (si fuesen las superiores) el tiple estuviesse distante de las dos siguientes; porque si esta junto se pueden tambien dar dos siguientes; porque si esta junto se pueden tambien dar dos, tiple, y alto, con la derecha, y tenor con la izquierda: lo primero es lo mas hordinario. Si entrearen quatro voces juntas, dense (por agora) dos con cada mano: sino fuere en los casos siguientes.⁵⁶⁵

Este aspecto encontra-se também anteriormente referido por Bermudo que na sua apresentação sobre a dedilhação no caso das consonâncias, e atribuindo números aos respectivos dedos, de igual modo adverte que “todas las vezes que la mano derecha pudiere quedar libertada com solo el tiple: se deve hazer para el redoble. Los redobles bien hechos en tiple (por ser boz mas alta) hermoSean mucho la Musica.”⁵⁶⁶

No entanto, e como se verifica constante na apresentação de regras que caracterizam o prefácio à *Facultad Organica*, Correa de Arauxo prevê a respectiva ou várias excepções

⁵⁶⁴ CORREA ARAUXO, Cap. V “Qve sea qviebro y redoble, y en quantas a maneras sean?” f. 15 v

⁵⁶⁵ CORREA ARAUXO, Cap. VI “Modo de Disponer los dedos, para poner en el Organo, cualquier obra con perfeccion”, f. 16 v.

⁵⁶⁶ BERMUDO, *Declaración...* f. 61.

aos casos da distribuição das mãos. Na sequência, este autor volta a abordar no capítulo sétimo “como se prosigue qualquier obra, con que mano y dedos” explicando a distribuição das mãos e dedos pelos respectivos inícios das vozes, manifestando que sempre que possível se deve deixar a voz que glosa livre para uma só mão e as restantes para a outra. No entanto, nos casos em que a glosa aparece, por exemplo na voz do Alto e em que a mão direita tem também a voz do Tiple, apresenta a possibilidade de tocar com o 5º dedo ou recorrer à mão esquerda:

Si glosare el alto, estando cantando el tiple, y las otras dos voces, tenor, y baxo: el tal tiple lo a de dar el quinto dedo de la mano derecha, y se an de dexar desocupados los quatro dedos restantes de la dicha mano, y cõ ellos se a de hazer la glosa de el alto, y si faltare dedo (que muchas vexes acaese) lo a de suplir la mano izquierda, prestandole el pulgar, o segundo para socorrer esta necesidad: dando con prevencion la consonancia antecedente de las dos voces inferiores, con los ultimos dedos que son quarto, y quinto, siendo tercera la tal consonancia.⁵⁶⁷

Sobre a relação da ornamentação com a escolha da respectiva dedilhação e distribuição de mãos para respectiva interpretação, Correa de Arauxo apresenta igualmente um modelo detalhado para os inícios das peças a uma só voz, sejam estes tentos, motetes ou versos que testemunham a respectiva adaptação a outras obras contemporâneas, nomeadamente Rodrigues Coelho, recomendando a seguinte ordem:

Tabela 7: Correa de Arauxo, modelos de dedilhação, ornamentação e distribuição das mãos para os inícios das peças⁵⁶⁸

Tiple	Si fuere el tiple el que entrare solo sin acompañamiento de otra voz; lo a de dar la mano derecha con quiebro, o redoble con el dedo tercero: que cosa sea quiebro, y redoble, en quantas maneras y como se haga se dira abaxo.	Derecha
Baxo	Si fuere el baxo lo a de dar la mano izquierda, con quiebro o redoble con el segundo dedo de la mano izquierda	Izquierda
Tenor	Si fuere el tenor (y despues del, la primera vez que entrare fuere superior como alto, o tiple, lo a de dar la izquierda, con el dedo dicho, y lo demas.	Izquierda
Tenor.	Y sei despues del tenor, entrase voz inferior (como el baxo) lo a de dar la mano derecha cõ el dicho dedo, y todo lo demas quiebro &c.	Derecha
Alto.	Si feure el alto, y despues del entrase voz superior (como tiple) lo a de dar la izquierda con el segundo dedo y lo demas dicho.	Izquierda
Alto.	Y si entrare voz inferior (como el tenor, o baxo) lo a de dar la derecha commo esta dicho: con el tercero, con quiebro, o redoble.	Derecha
Mano derecha	Y adviertase que siempre que entrare la derecha con sola una voz, a de ser (como esta dicho) con el dedo tercero, y com quiebro en el organo, y redoble en el monarcodio.	

⁵⁶⁷ CORREA ARAUXO, *Facultad Organica...* f. 17v-18.

⁵⁶⁸ *Idem, Ibid*, Cap. IV, “de el Modo de Disponer los dedos, y de poner por cifra”, f. 15-15v, p. 27.

Izquierda	Y la izquierda con el segundo dedo; en lo demas, lo mismo quiebro, &c.	
-----------	--	--

Remetendo especificamente à dedilhação aplicada à glosa e/ou ornamentos, Correa de Arauxo apresenta-se flexível quanto a regras ou padrões rígidos, limitando somente o uso do polegar nas teclas negras em caso de glosas mais rápidas:

Que en glosa no de dos teclas inmediatas con vn dedo; sino q[ue] si le faltare dedo sepa trocarlos, tomando otro en su lugar, segun y como se a dicho atras, en los puntos anteriores: y en glosa veloz no toque con el pulgar en tecla negra, aunque aya de caberle por orden; sino que ponga otro dedo en su lugar preuiniendo este inconveniente.⁵⁶⁹

A este respeito, no prefácio do *Libro de Cyfra adonde se contem varios Jogos de Versos e Obras, e outras curiosidades, de varios Autores* (P-Pm, MM 42), manuscrito musical da Biblioteca Pública Municipal do Porto atribuído a finais do século XVII e inícios de XVIII e que contém obras de compositores espanhóis provavelmente transcritas por um copista português, encontra-se relativo à dedilhação e ornamentação que:⁵⁷⁰

A esquerda da principio a subir do dedo coarto até o pplex, e repetindo esta volta corre a sua gloza. Principia a baixar do dedo pplex até ó cuarto e sem tornar ao pplex nem asim desce, Corre Com terceiro, e Coárto. A derecha fas quebros Com terceiro e Cuarto, Com index e terceiro ou Com index e pplex. A esquerda fas quebros com index e pplex ou com index e terceiro, e ambas as mãos senore fazem a maus força em a tecla sustentada, que a letra a sinelar.⁵⁷¹

No seu oitavo capítulo da *Facultad Organica*, dedicado à dedilhação em função do intervalo, Correa de Arauxo especifica exaustivamente cada caso apresentando as dedilhações específicas para cada mão e respectivas posturas nos referidos intervalos a usar sempre que não se interponham outras, mencionando que “estas são las posturas proprias de cada mano, en las distancias dichas, y las que se an de usar siempre que no huviere fuerça que obligue a las siguientes”:⁵⁷²

⁵⁶⁹ *Idem, Ibidem*, f. 24v.

⁵⁷⁰ Edite ROCHA. 2007. “La Registration dans les *Jogos de versos* du *Libro de Cyfra* (Bibliothèque Municipale de Porto, MM42)”. In *In Organo Pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, ed. L. Collarile and A. Nigito. Bern: Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft - Peter Lang, pp. 227-251.

⁵⁷¹ P-Pm MM.42. séc. XVII/XVIII. *Libro de Cyfra adonde se contem varios Jogos de Versos e Obras, e outras curiosidades, de varios Autores*. Biblioteca Pública Municipal do Porto.

⁵⁷² CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica...* f. 18v.

Tabela 8: Correa de Arauxo, modelo de dedilhação para intervalos homofônicos

INTERVALO	DEDILHAÇÃO
Unísono	“se dá ambos en una tecla, y cō un mismo dedo, y no ay dedo determinado, regulase por lo dicho atras, en el modo de començar y proseguir una obra”
Segunda	Mão direita: 3 e 4 Mão esquerda: 4 e 2; 2 e 1
Terça	Mão direita: 2 e 4 Mão esquerda: 4 e 2
Quarta	Mão direita: 2 e 4 Mão esquerda: 4 e 2
Quinta	Mão direita: 2 e 5 Mão esquerda: 4 e 1
Sexta	Mão direita: 2 e 5 “y si el punto mas alto fuere tecla negra se da cō primero y quarto dedos, por no torcer la mano” Mão esquerda: 4 e 1 “y si el punto mas alto fuere tecla negra se dara con segundo y quinto, por la misma razon”
Septima	Mão direita: 1 e 5 Mão esquerda: 5 e 1
Octava, Novena, y dezena	Mão direita: 1 e 5 Mão esquerda: 5 e 1

Frequentemente a aplicação de ornamentos e glosas nas obras ibéricas para tecla são limitadas às vozes independentes, presumivelmente fruto dos inúmeros exemplos dos vários tratados sobre os mesmos. Contudo, as exceções a esta regra apresentadas por Correa de Arauxo enquadram-se exactamente nos casos da necessidade de se ornamentar e /ou glosar sobre intervalos homofônicos, reafirmando a importância desta prática e a sua interrelação:

En segundo lugar, y con alguna de las causas siguientes, se suelen dar otras posturas, en las mismas distancias dichas. Las causas son: aver de hazer quiebro, o redoble para adornar, hermosura, y gracia de la musica llana, y asi mismo es causa: mudarse uno de los dichos dedos, a otro signo de salto, entandose quedo el otro de la propia mano. Tambien, es causa, glosar con la mano que da las tales posturas, aviendose de estar quedo uno de los dedos. Item, es causa el no tocar dos vezes en dos teclas diferentes con un mismo dedo, y por cualquiera de estas causas se pueden dar las posturas siguientes.⁵⁷³

⁵⁷³ *Idem, ibidem*, f. 18v.

Tabela 9: Correa de Arauxo, modelo de exceções para dedilhação de intervalos homofónicos ⁵⁷⁴

INTERVALO	DEDILHAÇÃO MAIS USUAL	DEDILHAÇÃO EM CASOS DE EXCEÇÃO
unissono	“se dā ambos enuna tecla, y cō un mismo dedo, y no ay dedo determinado, regulase por lo dicho atras, en el modo de començar y proseguir una obra”	
Segunda	Mão direita: 3 e 4 Mão esquerda: 4 e 2; 2 e 1	Mão direita: 2 e 3 Mão esquerda: 3 e 2
Terça	Mão direita: 2 e 4 Mão esquerda: 4 e 2	Mão direita: 1 e 3 Mão esquerda: 2 e 1
Quarta	Mão direita: 2 e 4 Mão esquerda: 4 e 2	Mão direita: 1 e 3 Mão esquerda: 2 e 1
Quinta	Mão direita: 2 e 5 Mão esquerda: 4 e 1	Mão direita: 1 e 4 Mão esquerda: 2 e 5
Sexta	Mão direita: 2 e 5 “y si el punto mas alto fuere tecla negra se da cō primero y quarto dedos, por no torcer la mano” Mão esquerda: 4 e 1 “y si el punto mas alto fuere tecla negra se dara con segundo y quinto, por la misma razon”	Mão direita: 1 e 4 Mão esquerda: 5 e 2
Septima	Mão direita: 1 e 5 Mão esquerda: 5 e 1	“con la derecha acsi siempre se suele dar ligada, sino es en ciertas clausulas, puedese dar con primero y quarto dedos” Mão direita: 1 e 4 Mão esquerda: 4 e 1
<i>Octava, Novena, y dezena</i>	Mão direita: 1 e 5 Mão esquerda: 5 e 1	“con la derecha, se puede ofrecer ocasion, en que se pueda dar con primero y quarto dedos” Mão direita: 1 e 4 Mão esquerda: 4 e 1

Prosseguindo os modelos anteriormente apresentados, Arauxo descreve ainda uma terceira “orden de dedos menos usados, y tambien posibles”:

⁵⁷⁴ *Ibid*, f. 18v.

Tabela 10: Correa de Arauxo, modelo de excepções para dedilhação de intervalos homofônicos ⁵⁷⁵

INTERVALO	DEDILHAÇÃO		
	“PRIMERO ORDEM DE DEDOS”	SEGUNDA ORDEM DE DEDOS	“TERCERO ORDEM DE DEDOS”
UNISSONO	“se dá ambos enuna tecla, y cõ un mismo dedo, y no ay dedo determinado, regulase por lo dicho atras, en el modo de comenzar y proseguir una obra”		
SEGUNDA	Mão direita: 3 e 4 Mão esquerda: 4 e 2; 2 e 1	Mão direita: 2 e 3 Mão esquerda: 3 e 2	Mão direita: 1 e 2 Mão esquerda: 1 e 2
TERÇA	Mão direita: 2 e 4 Mão esquerda: 4 e 2	Mão direita: 1 e 3 Mão esquerda: 2 e 1	Mão direita: 1 e 2 Mão esquerda: 1 e 2
QUARTA	Mão direita: 2 e 4 Mão esquerda: 4 e 2	Mão direita: 1 e 3 Mão esquerda: 2 e 1	Mão direita: 1 e 2 Mão esquerda: 1 e 2
QUINTA	Mão direita: 2 e 5 Mão esquerda: 4 e 1	Mão direita: 1 e 4 Mão esquerda: 2 e 5	Mão direita: 1 e 2 Mão esquerda: 1 e 2
SEXTA	Mão direita: 2 e 5 “y si el punto mas alto fuere tecla negra se da cõ primero y quarto dedos, por no torcer la mano” Mão esquerda: 4 e 1 “y si el punto mas alto fuere tecla negra se dara con segundo y quinto, por la misma razon”	Mão direita: 1 e 4 Mão esquerda: 5 e 2	Mão direita: 1 e 2 Mão esquerda: 1 e 2
SEPTIMA	Mão direita: 1 e 5 Mão esquerda: 5 e 1	“con la derecha acsi siempre se suele dar ligada, sino es en ciertas clausulas, puedese dar con primero y quarto dedos” Mão direita: 1 e 4 Mão esquerda: 4 e 1	
OCTAVA, NOVENA, Y DEZENA	Mão direita: 1 e 5 Mão esquerda: 5 e 1	“con la derecha, se puede ofrecer ocasion, en que se pueda dar con primero y quarto dedos” Mão direita: 1 e 4 Mão esquerda: 4 e 1	

A sequência de excepções apresentadas na *Facultad Organica*, relacionadas à dedilhação prossegue com os casos de acordes numa mesma mão, como por exemplo a três vezes, em que Correa de Arauxo apresenta uma variedade de possibilidades de dedilhações, concluindo o respectivo capítulo ao mencionar em relação aos dedos “las a de enseñar el cõtinuo y largo estudio, que es el que vence estas y otras mayores dificultades” ⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ *Ibid*, f. 18v.

⁵⁷⁶ *Ibid*, f. 21.

Outros exemplos apresentados por este compositor que interrelacionam a dedilhação com a ornamentação são aprofundados no capítulo nono, em que na exceção à mesma, adverte que se há-de notar que a “Quinta y sexta vezes se suelen dar, con primero y quinto dedos, y se cierran con tercero, por dar quiebro con el, y es usada entre maestros: y si la sexta formare la quarta haziarriba, con las voces extremas, se cierra con segundo”.⁵⁷⁷

Dos vários capítulos dedicados ao tema da dedilhação na *Facultad Organica*, o último é dedicado às escalas ascendentes e descendentes (cap.X) na sua relação com a interpretação das glosas “para los que ya comiençan a ser Maestros”⁵⁷⁸ com a recomendação que “Impossible es de toda impossibilidad, que algunos taña bien accidentales glosados, si en las carreras de glosa muy diminuida, no usa de la industria de trocar los dedos, dexado uno y tomando otro diferente de aquel ordinario que se avia de seguir, si la carrera fuera toda por las teclas blancas.” Ao destacar a diferenciação entre os conceitos de “accidentales glosados” e glosa Correa de Arauxo diferencia de igual forma o caso de “carrera ordinaria” (escalas simples) e “carrera extraordinaria” para as sequências por graus conjuntos com, ou de grande alternância em termos de acidentes.

Tabela 11: Correa de Arauxo, “Carrera ordinária,” f. 21v

	Esquerda	Direita
Ascendente	2 1 2 1...	3 4 3 4...
Descendente	3 4 3 4...	3 2 3 2...

Tendo como princípio este modelo base de dedilhação das “carreras”, Correa de Arauxo vai progressivamente sugerindo o uso da dedilhação em grupos de três dedos e posteriormente de quatro, desde que se inicie e se termine a sequência com os mesmos dedos, denominando como “carrera Extraordinaria de tres dedos, por signos ordinarios”, ao qual apresenta exercícios para aprendizagem da dedilhação e conclui com outros de glosa contendo a dedilhação a três e quatro dedos:

⁵⁷⁷ *Ibid*, Cap. IX “Capítulo 9 de las consonancias cerradas y abiertas, por otros llamada, llenas y vazias, que todo es uno”, ff. 21-21v.

⁵⁷⁸ *Ibid*, “Capítulo 10 de las Carreras ascendentes, y descendientes de ambas manos, para los que ya comiençan a ser Maestros” f. 21v.

Tabela 12: Correa de Arauxo, “Carrera extraordinaria de tres dedos,” f. 21v

	Esquerda	Direita
Ascendente	3 2 1 3 2 1...	2 3 4 2 3 4...
Descendente	1 2 3 1 2 3...	4 3 2 4 3 2...

Tabela 13: Correa de Arauxo, “Carrera extraordinaria de quatro dedos,” f. 21v⁵⁷⁹

	Esquerda	Direita
Ascendente	4 3 2 1 4 3 2 1...	1 2 3 4 1 2 3 4...
Descendente	1 2 3 4 1 2 3 4...	4 3 2 1 4 3 2 1...

Neste panorama, confirma-se que especialmente na Península Ibérica ao longo do século XVI e inícios do XVII, consolidou-se esta interrelação da dedilhação com a ornamentação e glosa e que atinge o seu auge ressaltando a função pedagógica de facilitar ao discípulo a aprendizagem mais rápida de uma obra, passando em meados do século ao seu vínculo directo com o tipo de articulação utilizada para determinadas passagens e posteriormente sendo novamente negligenciado e voltando de algum modo à sua função primária de indicar a dedilhação visando facilitar a aprendizagem.

3.3. GLOSAS NAS *FLORES DE MÚSICA*

3.3.1. Glosas nos Tentos

Na tentativa de abarcar os sentidos concepções atribuídos nas advertências particulares, em que Manuel Rodrigues Coelho enuncia como “terceiro aviso, que a grossa da mão esquerda & direita toda ha de ser igual, de modo, que não soe uma tecla mais do que a outra, & darse ha igualdad as minimas, corcheas, & semicorcheas,” estabelece-se um paralelismo com a prática vigente, particularmente na recomendação de Juan Bermudo ao especificar que:⁵⁸⁰

Pocos tañedores tienen tan suelta la mano izquierda que toda la glosa que dieron al tiple la pongan en el contrabajo. Pues si vienen a glosar el tenor con dedos torpes así como el pulgar, mirad como remedará a las glosas que hizo con los dedos liberales.

⁵⁷⁹ *Ibid*, f. 21v.

⁵⁸⁰ BERMUDO *apud* OTAOLA GONZÁLEZ, *Tradición y modernidad en los escritos musicales...* p. 307.

Qué diré de los atrevimientos sin fundamento, que toman glosando. (...) Si el tañedor fuere suficiente para hechar glosas porque es buen componedor no las ponga en obras de otros. Haga música de su caudal, quite y ponga cuantos puntos quisiere como en cosa de su casa.⁵⁸¹

Esta identificação das dificuldades de interpretação, especialmente nas glosas da mão esquerda, encontra-se confirmada nas transcrições das peças de Rodrigues Coelho no Ms 964 ADB/UM (*vide* Cap. V) em que a maioria das glosas mais virtuosísticas da mão esquerda foram suprimidas na tentativa de tornar as respectivas peças mais fáceis e de menor duração.

Remetendo à questão lançada por Coelho nas suas “Advertências” de exercitar a igualdade da glosa tanto na mão direita como na esquerda, Diruta explica esse mesmo aspecto fazendo a interrelação com questões da velocidade da interpretação ao adicionar glosas e apresentando como possibilidade a adição de ornamentos (*tremoli e groppi*) quando estes condicionam o andamento:

Le Diminutioni vogliono esserfatte sopra à quelle notte, che non fanno fuga, ouer soggetto. Et sè volete diminuire la fuga, fate, che tutte le parti facciano l’istessa Diminutione, come di sopra u’accennai. Ancora potrete diminuire quelle notte, che accompagnano la fuga; & per farui capace del tutto, alla preferenza vostra voglio intauolate due Canzoni, vna di Giouanni Gabrielli, & l’altra di Antonio Mortato. La prima Canzona è di notte negre, & hà le fughe strette, chi là volesse diminuire, gli leueria la sua vaghezza; altre diminutioni non le si pruò fare, che tremoli, & groppi.⁵⁸²

Como referido no início deste capítulo a respeito da indicação de Correa de Arauxo nos pequenos prefácios que precedem a respectivas peças, ou conjunto delas, este autor apresenta alguns detalhes sobre a forma de glosar, nomeadamente sobre a interpretação das glosas. É neste contexto que é salientado, por exemplo, a importância de deixar sempre que possível a voz que está a ser glosada livre “para que con mas libertad, limpieza, y buen toque, se pueda formar la glosa.”⁵⁸³ Com efeito, este recurso não se aplica à obra de Coelho destinada a instrumentos de registo inteiro (*vide* cap. V) em comparação à maioria dos exemplos apresentados por Correa de Arauxo concebidos para instrumentos de registos partidos ou teclado dividido, característica esta que permitia a interpretação numa base bipartida entre o acompanhamento e a voz ou vozes solistas. Todavia, encontram-se

⁵⁸¹ BERMUDO, *Declaración...* Libro IV, Cap. XLIII, ff. 84v-85.

⁵⁸² DIRUTA, *Il transilvano...* “Seconda Parte”, Libro Primo, f. 14.

⁵⁸³ CORREA ARAUXO, *Facultad Organica*, N.º 56. Vol.III p. 42 [f. 146v].

passagens nas *Flores de Música* onde esta prática do solo pode ser verificada, embora sejam maioritariamente de curta duração tendo como característica a alternância entre o solo na voz do tiple ou no baixo, como se verifica no exemplo seguinte.

Ex. 41: Rodrigues Coelho, T3, cc. 123-132

Quando Rodrigues Coelho especifica nas suas Advertências o seu “Terceiro aviso” sobre a igualdade da glosa tanto na destreza digital como das mãos, além da recomendação de respeitar os valores rítmicos, Lohman apresenta a supracitada advertência de Coelho argumentando a alteração rítmica (*vide cap. IV*) decorrente da dedilhação escolhida e respectiva influência na interpretação da mesma, explicando que:

Technische Hilfsmittel dazu sind das Drehen der Hand in die Richtung, in dir gespielt werden soll, sowie das von Santa Maria beschriebene höhere Heben des längeren Fingers, welches ausser dem bequemerem Überschlagen dieses Fingers über den kürzeren die Vermeidung allzu auffälliger Zweierbindungen bezweckt.⁵⁸⁴

⁵⁸⁴ “As ajudas técnicas estão relacionadas com a viragem da mão na direcção em que deve ser interpretado, assim como Santa Maria descreve por maior elevação do dedo mais longo, o que é mais conveniente do que o derrube dos dedos da mão durante o mais curto dos dois evitar demasiado conspícua objecto bindings.” LOHMANN, *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten...* p. 244.

Remetendo à dúvida que se coloca sobre a aplicação ou não de mais glosas além das indicadas pelo próprio compositor, a maioria das peças nas *Flores de Música* já se encontra originalmente bastante glosadas salvo nas cadências onde o autor indica pequenos desenhos rítmicos sem grande variedade, à semelhança dos exemplos descritos por Correa Arauxo como “clausulas llanas” destinadas a serem glosadas livremente pelo intérprete.

Sobre este assunto, **Giovanni Camillo Maffei** descreve cinco regras para a aprendizagem das diminuições em que a primeira se remete à advertência que o intérprete deve limitar-se a fazer “passaggi” ou “fioretto” somente nas cadências, dado que a conclusão da harmonia deve ser realizada “con molta piacevolezza, vi si puo scherzare, senza disturbo de gli altri compagni”.⁵⁸⁵ Esta regra, que corrobora a prática tanto instrumental quanto vocal ao longo do século XVI e XVII, é demonstrada na obra de Rodrigues Coelho pelas cadências na sua versão mais simples como também, frequentemente, nos momentos de transição entre secções à semelhança do descrito por Maffei:

Io penso finqui havere adempito quanto V. S. m'ha comandato; hora perche tutti i musici, dopo d'havere à questi miei ordini ubbidito, sapranno da perloro formare i passaggi, voglio qui sotto per loro sodisfatione e mia metterne alcuni, i quali nel cantare, con qualche gratia riescano; dove terrò quest'ordine; prima ponerò le cadenze; e dopò i passaggi (io dico i più belli) perche se volesse mettere tutti quelli con i quali si può la cadenza variare, empirei il foglio più tosto di passaggi da sonar, Che da cantare, aggiogendovi, Vago augelletto passaggiato nell'aria sua.⁵⁸⁶

Esta prática de diminuir cadências manteve-se contudo em Portugal até ao séc. XVIII como documentado, de igual forma, por Manuel de Morais Pedroso no seu *Compendio musico* (1751), que na sua descrição sobre o modo de acompanhar com diminuição “que se costuma fazer em solos quando se canta com órgão sem mais instrumentos: e que não consiste em mais do que em lugar do acompanhamento, que se havia de dar composturas cheias [clausulas llanas], dallo com figuras diminuidas, como se se quizesse tocar alguma symphonia sobre aquelle Basso, attendendo sempre as especies, que havia de levar.”⁵⁸⁷

Nesta arte de diminuir, como referido anteriormente a respeito das regras de Aurelio Virgiliano sobre a importância de se glosar sobre graus conjuntos, prática esta igualmente documentada por Santa Maria, o desenvolvimento dos motivos com saltos intervalares

⁵⁸⁵ MAFFEI, *Delle Lettere del Signor Gio...* f. 58.

⁵⁸⁶ *Idem, ibidem*, f. 62.

⁵⁸⁷ PEDROSO, *Compendio musico...* f.20.

dentro das figuras glosadas é destacado por Correa de Arauxo como uma arte de grande destreza e maestria em criar glosas que incluam saltos por exemplo de sétima, referindo que: “en el 57. 58 y 59. compas de este discurso (post arsim) se hallará en la glosa de el tiple vn salto de septima, practicado entre varones doctissimos, en las ocasiones que ellos saben, vna de las quales es la presente, segun que ellos la conoceran.”⁵⁸⁸

Ex. 42: Correa de Arauxo, T41, cc. 55-60

55

58

Quintúpla proport.y su dupla decupla

5/2

Esta prática, provavelmente identificada por Correa de Arauxo na obra *Flores de Música*, foi utilizada por Rodrigues Coelho especificamente em dois dos seus tentos, como se pode verificar nos seguintes exemplos.

Ex. 43: Rodrigues Coelho, T7, cc. 29-31

Ex. 44: Rodrigues Coelho, T7, cc. 227-228

⁵⁸⁸ CORREA ARAUXO, *op.cit*, N.º 41 Vol.II p. 116 [f. 105]

Ex. 45: Rodrigues Coelho, T21, c. 37



Neste contexto da arte de incluir saltos intervalares dentro dos motivos glosados, prática característica do início do século XVII, Rodrigues Coelho demonstra ter não só apreciado como cultivado esta prática ao longo da sua obra, como se verifica especificamente no exemplo seguinte de glosas com saltos de nona:

Ex. 46: Rodrigues Coelho, T17, c. 122-128



Neste caso, a prática de Rodrigues Coelho encontra novamente na *Facultad Organica* esclarecimentos teóricos de Correa de Arauxo para a utilização do modelo de transposição imediata dos motivos melódicos dependentes do âmbito do teclado que dificilmente ultrapassava a extensão do lá3:

En el compas 20. deste discurso se hallará otro salto de setima en glosa (como a tras se dixo) y en el 64. y 65. otros de sexta, y en el 68. otro de dozena, todos subiendo: los quales, y otros son vsados y permitidos en el organo, como lo son tambien en la chirimia y corneta. Las ocasiones (entre otras) son dos: en immitacion de pasage de glosa, y en passo largo, mas largo, o muy largo, cõforme la significación q[ue] se le quisiere dar, el qual por no poderse hazer por signos

inmediatos, se hace por los mediatos, significandolos por los semejãtes con tales saltos.⁵⁸⁹

Ex. 47: Correa de Arauxo, T42, cc. 20-22 e 64-66

The image displays two systems of musical notation for a piece by Correa de Arauxo. The first system, starting at measure 20, is marked with a forte dynamic [f. 108]. It consists of a treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a bass clef staff with a bass line. The second system, starting at measure 64, features a treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a bass clef staff with a bass line. Both systems include dynamic markings and articulation symbols.

Numa análise comparativa das glosas e estudo desta arte aplicada por Rodrigues Coelho na sua obra verificam-se alguns traços característicos, como por exemplo à semelhança de Adrian Petit Coclico, a frequente utilização de motivos com notas repetidas; a particularidade de explorar os motivos de terças e sextas paralelas (que certamente se enquadrariam como prática de intérpretes “não principiantes”); a profusão de tiratas; glosa de oitava em passagens de semicocheias como traços característicos do estilo de Toccata; a frequência dos saltos intervalares dentro dos motivos glosados como sublinhado posteriormente por Correa de Arauxo; a constante variedade de figurações e motivos rítmicos em secções de curta duração, são alguns dos elementos que se distinguem particularmente na sua obra determinando frequentemente a unidade estrutural intrínseca das peças, como referido por Murphy:

There are still other *tentos* (probably the majority) that show no attempt to unify the composition through a single subject (N° 1, 2, 3). In these, the diminution passages play an important role in structural continuity, as well as in their traditional decorative function. The importance of the diminutions in Coelho’s *Flores* (the word should be stressed) can hardly be overemphasized: instruction in their application as well as technical facility in playing are among the chief didactic

⁵⁸⁹ CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica...* N.º 42 Vol.II p. 122 [f. 107v]

purposes of this collection. The diminutions are much more extended, flexible, and flamboyant than earlier Spanish keyboard compositions.⁵⁹⁰

3.3.2. “Susanas”

Na sequência da prática e demonstração da arte de glosar através da intavolatura de obras de reconhecidos autores, as quatro “Susanas” de Manuel Rodrigues Coelho enquadram-se como síntese e essência dos modelos aplicados em quase toda a sua obra, *Flores de Música*.

Rodrigues Coelho dedicou quatro das obras que constituem *Flores de Música* ao tema da canção “Susanne un Jour” de Orlando de Lassus (1532-1594), nas quais demonstrou a sua perícia na arte de glosar (diminuir, ou variar melodicamente), intitulando-as “Quatro Susanas grosadas sobre a de cinco”.

As “Susanas” de Rodrigues Coelho distinguem-se particularmente no conjunto da sua obra, pelo facto de serem os únicos exemplos musicais baseados num modelo vocal polifónico específico, uma vez que os tentos são obras de estrutura composicional livre, e as restantes obras litúrgicas baseiam-se em monodias gregorianas, transcritas frequentemente na sua forma original sem glosa. Neste contexto, uma dedicação especial às “Susanas” contidas nas *Flores de Música* permite-nos estabelecer um panorama mais objectivo dos critérios e arte de glosar de Rodrigues Coelho, como pilar deste capítulo sobre a Glosa.

A “Susanne un Jour”, que ilustra musicalmente a história bíblica de Susana num dos livros Apócrifos da Bíblia (Livro de Daniel, Cap. 13),⁵⁹¹ obteve uma ampla repercussão na música renascentista, particularmente através do poema com idêntico nome, de Guillaume

⁵⁹⁰ MURPHY, “Review: Flores de musica pera o instrumento...” p. 219.

⁵⁹¹ História de uma mulher judaica casada que se vê confrontada por dois anciãos obcecados pela sua beleza e que a incitam a render-se aos seus desejos. Rejeitando submeter-se, assegura que prefere morrer inocente a ofender o seu Senhor, tornando-se conseqüentemente alvo da chantagem e vingança desses anciãos, que a acusam publicamente de ter um amante. Esta acusação desencadeia um rápido julgamento e conseqüente punição à morte. No entanto, antes de ser executada, Daniel levanta-se para a apoiar pedindo um novo julgamento em que desvendaria as falsas acusações que pesavam sobre Susana. Ao questionar cada um dos anciãos separadamente, debaixo de que árvore teriam surpreendido Susana acompanhada, obtém respostas contraditórias confirmando assim publicamente a sua inocência e condenando os anciãos, por sua vez, ao enforcamento.

Guérout (1507-1569) musicado por Didier Lupi Second a quatro vozes.⁵⁹² Desta canção originou-se posteriormente uma das mais divulgadas versões em que, como era prática nesta época, Orlando de Lassus utilizou a melodia da voz do tenor da obra de Didier Lupi⁵⁹³ para a composição de uma nova canção do mesmo título a 5 vozes no “Livre de meslanges, contenant six vingtz chansons” (Paris, 1560)⁵⁹⁴ e que, por sua vez, serviu de base à versão de Rodrigues Coelho a que se referiu como a “de cinco”.

Tornando-se uma das canções mais divulgadas no Renascimento em toda a Europa,⁵⁹⁵ a versão de Orlando de Lassus foi transcrita para diversos instrumentos e formações, na maioria das vezes na sua versão original para 5 vozes, acrescentando as respectivas diminuições na voz do *superius* ou, como nos dois exemplos de Hernando de Cabezón,⁵⁹⁶ alternando as glosas nas diferentes vozes, mas respeitando contudo o modelo vocal em que se baseava.⁵⁹⁷ Cunningham e McDermott, referindo a notoriedade desta obra, apresentam-na como uma das preferidas de Claudio Merulo, reconhecido por Diruta como “il quale piu de ogn’altro si è affatiato in questa bell’arte d’intavolare diminuto come si vede in diverse sue Opera stampate: Messe, Ricercari, Canzon alla Francese, e Toccate.”⁵⁹⁸ ao qual a composição de uma Missa sobre essa canção no seu “*Missarum Quinque Vocum Liber Primus*” (Veneza, 1573), a decorrente aparição desta peça *intavolata* tanto para teclado como alaúde, bem como nos tratados de diminuição desse período - cerca de trinta e cinco fontes ao todo - atestam uma reputação considerável entre os compositores e intérpretes.⁵⁹⁹

⁵⁹² *Premier livre de chansons spirituelles, nouvellement composees par Guillaume Gueroult, mises en musique à 4 parties par Didier Lupi second & aultres.* Godefroy and Marcellin Beringen brothers (1548, Lyon).

⁵⁹³ Kristine K. FORNEY. 2006. *The Netherlands, 1520-1560.* Ed. J. Haar, European music, 1520-1640. Woodbridge: Boydell Press, p. 254.

⁵⁹⁴ Claudio MERULO. 1992. *Canzoni d'intavolatura d'organo.* Ed. W. Cunningham and C. McDermott. Gardano in Venice, 1592, 1606, and 1611. ed. Vol. 90-91, Recent Reseaches in the Music of the Renaissance. Middleton: A-R Editions, Inc.

⁵⁹⁵ Kenneth Jay LEVY. 1953. “Susanne un jour:’ The History of a 16th Century Chanson,” *Annales musicologiques* I:375-408.

⁵⁹⁶ Não obstante as dúvidas que ainda possam permanecer sobre a autoria exacta da segunda “Susana” de Cabezón é considerado neste trabalho que ambas as versões desta canção sejam da autoria do filho, Hernando, tendo em consideração o facto de se encontrar no início da primeira versão a indicação de “*Glosado de Hernando de Cabezón*” e a sequência da mesma.

⁵⁹⁷ CABEZÓN, 1578. *Obras de Mysica para Tecla Arpa y Vihuela de Antonio de Cabeçón... Recopiladas y pvestas en cifra por Hernando de Cabeçon*. E-Mn R/3891 ff. 148 a 151.

⁵⁹⁸ DIRUTA, *Il transilvano...* “Seconda Parte”, *Libro Primo*, f. 10.

⁵⁹⁹ CUNNINGHAM e C. MCDERMOTT, prefácio a MERULO, *Canzoni d'intavolatura d'organo...* p.ix.

A quantidade de transcrições existentes da “muito célebre Canção,”⁶⁰⁰ como referido por Correa de Arauxo, ou a breve denominação de “sobre a de cinco” generalizada para identificar a “Susanne” de Lassus, demonstra que esta obra era representativa para os compositores, especialmente no Renascimento tardio, demonstrarem a sua maestria na arte de glosar. Por esse motivo, compreende-se que três das significativas publicações de obras para tecla na Península Ibérica desta época tenham inserido pelo menos uma versão glosada da Susana.

Das várias versões existentes na Europa para tecla destacam-se igualmente compositores como Andrea Gabrieli (redução para tablatura de órgão), Claudio Merulo (*intavolatura* com diminuições alternadas sobre o *superius* e o baixo), a “Susanne Fair” de William Byrd (versão para tecla ou canto e 4 violas),⁶⁰¹ Elias Nicolaus Ammerbach (“*Orgel oder Instrument Tabulatur*” 1571) e a Fantasia de Jan Pieterszoon Sweelinck, entre outros.⁶⁰²

Um estudo comparativo entre as “Susanas” glosadas para instrumentos de tecla, ou com diminuições, em particular de compositores ibéricos, permite identificar parâmetros de evolução contextualizando a forma de glosar de Manuel Rodrigues Coelho, comparativamente a compositores como Hernando de Cabezón (1541-1602) e Correa de Arauxo (1584-1654). Entre essas características, destaca-se a prática da *intavolatura* “*alla bastarda*” - denominação mencionada no tratado do contemporâneo Francesco Rognoni Taeggio, na sua obra *Selva de varii passaggi secondo l'vso Moderno, per cantare, & suonare con ogni sorte de Sttromenti* (Milão, 1620) e composto na sequência do Livro *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire* (Veneza, 1592) publicado pelo seu pai, Riccardo Rognoni, sobre a arte de glosar ou diminuir obras vocais em instrumentos.⁶⁰³ Esta prática remete originalmente ao instrumento de cordas “Viola Bastarda”, que tinha uma grande extensão e que Rognoni classificou como a “rainha dos instrumentos para fazer diminuições”, dado que permitia atingir uma maior extensão e facilmente alternar

⁶⁰⁰ CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica*.

⁶⁰¹ Pressupõe-se que Byrd compôs esta obra como alusão ao julgamento de Maria I, Rainha da Escócia que, embora alegando a sua inocência, foi acusada de traição contra Elisabeth I, submetida ao encarceramento e finalmente executada. A inocência de Maria traduziu-se na divulgação da sua história como heroína e mártir católica relacionando-a à história da injustiça inferida a Susana. [Smith, Jeremy L. 2007. William Byrd's Fall From Grace and his First Solo Publication of 1588: A Shostakovian “Response to Just Criticism”? *Music & Politics* 1 (1).]

⁶⁰² KASTNER, prefácio a 1955. *Manuel Rodrigues Coelho. 4 Susanas : oder tentos über das Chanson "Susanne un jour" : für Tasteninstrumente oder Harfe*. London: Schott.

⁶⁰³ ROGNONI, *Selva de varii passaggi...* f. 2.

entre as diferentes vozes de uma obra vocal, percorrendo livremente entre as várias vozes e originando o conceito de “alla bastarda” que, segundo Francesco Rognoni, serve igualmente “para órgãos, alaúdes, harpas e similares”.⁶⁰⁴

Francesco Rognoni compôs duas versões da obra intitulada “Susana D’Orlando” em “Modo di passeggiar per il Violone Over Trombone alla Bastarda,”⁶⁰⁵ e em “Modo facile di Passegiar Sopra la Viola Bastarda, ò Altro Instrumento”⁶⁰⁶ que se caracterizam pela virtuosidade em alternar as diminuições entre as diferentes vozes, diferenciando claramente as obras no “modo di passeggiar con regola naturale al canto”, que remete ao seguimento exacto das respectivas partes do canto (como por exemplo na versão melódica de Giovanni Bassano ou na variante polifónica de Hernando de Cabezón sobre a mesma) e o modo “alla bastarda” que compreendia uma certa liberdade entre as restantes vozes enquanto a parte sujeita à diminuição estivesse originalmente em pausa.⁶⁰⁷

Este aspecto, que permite relacionar as “Susanas” de Rodrigues Coelho como coincidentes com a prática da *intavolatura alla Bastarda*, foi interpretado por Kastner que este compositor teria se afastado “consideravelmente do modelo corrente de glosar e da adaptação instrumental das canções nesta época por numerosos mestres”⁶⁰⁸ na utilização do tema da “Suzanne un Jour,” argumentando que o tema tinha sido consideravelmente alterado e que “conservou o mais essencial de uma carcaça melódica e harmónica do original de Lassus, em que se serviu para elaborar uma forma que se assemelha ao ‘Ricercare arioso.’”⁶⁰⁹

Contrariamente, Murphy argumenta que “The *Susanas grosadas* offer nothing new: they conform to traditional methods and may be added to the extensive lists of settings, instrumental and vocal, of *Susanne un jour*, compiled by John Ward and Kenneth J.

⁶⁰⁴ *Idem, ibidem*, f. 61.

⁶⁰⁵ *Id. ibid*, f.61.

⁶⁰⁶ *Ibid*, f. 63.

⁶⁰⁷ *Ibid*, “Parte Seconda”, f. 2.

⁶⁰⁸ Macario Santiago KASTNER prefácio a *Manuel Rodrigues Coelho. 4 Susanas : oder tentos über das Chanson "Suzanne un jour" : für Tasteninstrumente oder Harfe*. London: Schott.

⁶⁰⁹ Ricercare arioso: denominação utilizada por Andrea Gabrieli, nomeadamente no seu Livro V. Embora semelhantes às “Canzonas”, que frequentemente se confinavam à intavolatura de obras vocais num modelo mais estrito, Gabrieli distinguia os “ricercare” no uso do mesmo material mas de forma mais livre recorrendo, frequentemente, a motivos no estilo fugato baseando-se na utilização de figuras de valores mais longos.

Levy.”⁶¹⁰ Sobre esse mesmo aspecto nos *glosados* de Cabezón, no qual se inclui as duas versões da Susana de Hernando, ⁶¹¹ Parkins descreve que:

Antonio’s glosados vary rather widely in complexity and difficulty; some remain close to the original model, while others paraphrase it until the source is barely recognizable. In the hands of such a master, many arrangements reveal an idiomatic and creative technique, not at all limited to the stereotyped recipes found in treatises.⁶¹²

Tendo como base a versão original de Orlando de Lassus desta canção (1560), foi realizado um estudo comparativo entre as respectivas versões de Manuel Rodrigues Coelho (quatro “Susanas”) e outras versões existentes na Península Ibérica para Tecla, Arpa y Vihuela, nomeadamente as versões de Hernando de Cabezón e Francisco Correa de Arauxo ⁶¹³ entre outros exemplos que se encontram em manuscritos portugueses.

No Livro de Obras de Órgão compiladas por Frei Roque da Conceição, encontra-se uma pequena “Susana” (55 compassos), que conserva elementos característicos da escrita de Fr. Diego da Conceição como, por exemplo a disposição equitativa das glosas de maior virtuosidade em todas as vozes, a alternância das secções motívicas em grupos de dois compassos com alternância rítmica, a ampla utilização de glosas em tirata sobre a oitava e súbita utilização de motivos curtos em sesquialtera, com especial incidência nos motivos com colcheia seguidas de semicolcheias acentuando o *tactus* da mínima.⁶¹⁴ Esta versão, baseada nos primeiros 28 compassos da versão original de Lassus, utiliza o modelo característico dos inícios das intavolaturas das “Susanas” na música para tecla da Península Ibérica, constituído inicialmente por uma secção a quatro vozes, seguido de uma breve secção baseada na voz do superius e posteriormente sob a voz do baixo que predomina a maior parte da peça.

⁶¹⁰ MURPHY, “Review: Flores de musica”, p. 220 referindo-se a J. M. Ward, "The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music," this JOURNAL V (1952), p. 88 e K. J. Levy, "'Susanne un jour:' The History of a 16th Century Chanson," Annales musicologiques I (1953), p. 375-408.

⁶¹¹ Parkins atribui a autoria da segunda Susana a António de Cabezón, realizando uma breve comparação de um pequeno excerto desta canção nas duas variantes sobre o modelo vocal de Lassus.

⁶¹² PARKINS, *Keyboard Music...* p. 324.

⁶¹³ PEDRELL, *Opera Varia...* (Sec. XV, XVI, XVII et XVIII). Antonius A Cabezón. 1895 ed, Hispaniae Schola Musica Sacra. Barcelona: Juan B.ta Pujol y C^a Editores, pp. 33-41 e CORREA ARAUXO, *Libro de Tientos y Discursos...*, N.º 61, pp. 84-97.

⁶¹⁴ *Livro Fr. Roque da Conceição*, Porto, Biblioteca Municipal, Ms 1607, COI G, 7. Transcrição e estudo por Klaus SPEER, 1998, pp.186-187.

Ex. 48: Orlando di Lassus, “Susana un Jur”, cc. 1-8

Su - san - ne un jour d'a - mour so - li - ci -
 Su - san - ne un jour
 Su - san - ne un jour

Ex. 49: Anónimo, Livro de Frei Roque da Conceição, “Susana”, p. 186, cc. 1-9.

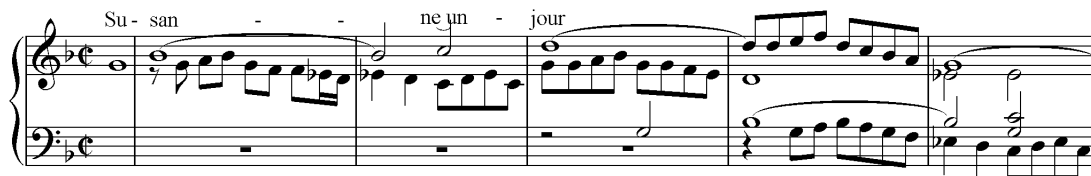
No seguimento do estudo comparativo, verificou-se que tanto Rodrigues Coelho, como Correa de Arauxo, conheciam a prática de glosar *alla Bastarda*, baseando as suas composições essencialmente sobre uma ou duas das vozes como base de uma nova estrutura para o contraponto, que não necessaria e rigorosamente correspondia ao original comparativamente ao modelo que se apresenta nas respectivas obras de Hernando de Cabezón ou nos excertos iniciais de Coelho.

Kastner, ao comparar as “Susanas” de Coelho a 4 vozes com a de 5 de Hernando de Cabezón, afirma ser “extremamente concludente. Manuel transpôs para as suas obras muitas ‘frases de glosas’ e novas fórmulas rítmicas da *Susana un jur* de Hernando de Cabezón. Também foram introduzidas nas “Susanas” de Manuel algumas figuras estilísticas da *Susana* Nº.2 de Antonio ou de Hernando.”⁶¹⁵ À excepção dos trechos iniciais das “Susanas” de Coelho podem-se, contudo, identificar vários motivos que se distinguem

⁶¹⁵ KASTNER, *Três Compositores Lusitanos...* p.48.

das versões de Cabezón desta mesma canção, como os motivos de proporção tripla pontuados utilizados com frequência por Coelho e praticamente inexistentes em Cabezón, ou os motivos em proporção “sesquiquinta” utilizados frequentemente pelos compositores espanhóis e raramente pelos portugueses.

Ex. 50: Hernando de Cabezón, *Obras de Música*, “Susana un Jur”, cc. 1-6



Nas duas variações da obra “Susana un Jur”, Hernando de Cabezón mantém a versão original de Lassus a 5 partes e glosa alternada ou simultaneamente em todas as vozes.⁶¹⁶ A este respeito, Rodrigues Coelho, ao descrever as obras incluídas no Livro *Flores de Música*, explica no final do seu “Prologo da Obra aos Tangedores, & proffessores do instrumento de Tecla”, que as

Susanas, ou Tentos (que assi se podem chamar) sobre o canto chão da Susana, cada qual diferente, & todos a quatro, porque tudo o que passa no instrumento de quatro não serve, por quanto o instrumento não declara mais, & passando daqui tudo fica parecendo o mesmo, o que não he nas vozes humanas.⁶¹⁷

Correa de Arauxo argumenta de forma distinta, abordando as características do instrumento, que especificamente em Espanha dispunham já de órgãos com teclado partido e respectiva registação dividida em duas partes (*tiple* e *bassus*). Assim, argumentando sobre a registação, esclarece que as composições com “dous tiples” devem ser:

[...] del genero diatonico a cinco vozes, y segu[n] mi sequela y de algunos doctos, a cinco deuen ser estos registros de dos tiples, y no a quatro; (salve pace peritissimorum virorum qui contrariam assequuntur) la razon es: porque lo menos que se puede tañer es a tres vozes, y los de la contraria hazen duo toda la entrada, y la reticencia de los tiples, tañido defectuoso por muchas razones, y mas defectuoso si se sihue passo: porq[ue] es necessario quedarse en sola vna voz, o que nunca aguarden pausa los tiples que será mayor defecto⁶¹⁸

⁶¹⁶ CABEZÓN, *Obras de Musica...* E-Mn R/3891 ff. 148 a 151.

⁶¹⁷ COELHO, *Flores de Musica...*

⁶¹⁸ CORREA ARAUXO, *Facultad Organica...* T53, Vol. III, p. 23 f. 136v.

Contrastando com a minuciosa escrita na diversidade de motivos nas *Flores de Música*, Correa de Arauxo recorre à melodia do soprano da versão original de Lassus alternando solos de virtuosidade cujas vozes, especialmente entre a voz do baixo e do *superius*, caracterizam esta variação como um contínuo glosado.

Embora as divisões entre as secções permaneçam semelhantes à versão de Rodrigues Coelho, a “muy celebre cancion Susana” de Correa, distingue-se essencialmente pelo uso de variadas proporções menores para alternar as diferentes partes da Canção, tendo como semelhança a predominância das proporções essencialmente nos finais de secções e cadências.

Nas explicações gerais do prefácio da sua obra sobre a forma de interpretar, Arauxo relembra a importância de se glosar sobre valores mais curtos, demonstrando um particular interesse na perícia e virtuosidade do intérprete que glosa, sobre a maestria no enquadramento da glosa com os modelos de contraponto da obra, como se verifica em Coelho.

Y en caso que glose la una voz, (y glosa se entiende corcheas y semicorcheas, y sesquialteras; y as vezes, aunque pocas, seminimas) se ha de dexar la tal voz para una mano, y las otras tres para la otra, aunque todas quatro voces comience dentro de ocho, o diez puntos porque siempre que pudiere ser, se a de dexar libre la mano que glosa, para que mejor, y con mas fuerza, toque, velocidad, y limpieza, forme la glosa.⁶¹⁹

Compondo sobre o primeiro modo autêntico (tal como Correa de Arauxo), Jan Pieterszoon Sweelinck vai além da realização de uma *intavolatura* sobre o tema da canção “Suzanne un Jour”, tendo utilizado somente o tema inicial das vozes do *superius* e do alto em estilo fugato para explorar o tema nas suas variantes de alterações de valores rítmicos, característica distintiva deste compositor, que intitulou a sua obra de “Fantasia”. Dirksen, na sua extensa análise dedicada à música para tecla de Sweelinck, identificou o tema desta Fantasia como associada ao texto “In te Domine speravi”, no qual estabeleceu comparações com outras fantasias sobre o mesmo tema (como Kleber Tablatur, “Fantasy”; Santa Maria, “Fantasia”; Cabezón, “Tiento de tercer tono”; Cornet, “Fantasia noni toni” e

⁶¹⁹ CORREA ARAUXO, *Facultad Organica...* “otra e Excepcion” f. 17v.

Sheidt, “Fuga contraria”) ⁶²⁰ salvaguardando que a origem litúrgica necessitaria ainda ser clarificada, sem ter, contudo, identificado o tema da “Susana”.

Ex. 51: Jan Pieterszoon Sweelinck, “Fantasia”, cc. 1-8



Das várias referências expostas por Dirksen, e na linha do modelo aplicado posteriormente por Sweelinck, salienta-se o “Tiento de Tercer Tono” atribuído a António de Cabezón com a referência de “Fugas al contrario” em que apresenta o tema da “Susanne” inicialmente na sua inversa seguido do tema na sua versão original, explorando diversas vertentes imitativas do tema no estilo de fuga. ⁶²¹

Ex. 52: António de Cabezón, “Tiento de Tercer Tono” (Fuga al contrario), cc. 1-10.



Um outro exemplo da “Susana” intavolada na música para tecla portuguesa, encontra-se no manuscrito musical 964 ADB/UM (*P-BRad*) identificado como “Obra de 2º Tom” da autoria de Pedro de Araújo. ⁶²² Esta versão, posterior às “Susanas” de Coelho, caracteriza-se pela utilização da estrutura original contrapontística salvo raros excertos de pausa na voz do baixo em que, à semelhança da prática verificada por outros autores, Pedro de Araújo tomou algumas liberdades sobre o contraponto original de Lassus. Com efeito, esta versão caracteriza-se pela alternância de glosas solísticas em secções mais extensas tanto na voz do tiple, como na voz do baixo, como era predominante na utilização de instrumentos de tecla e registos partidos, embora esta Susana esteja igualmente concebida para teclado inteiro.

⁶²⁰ DIRKSEN, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon...* p. 421.

⁶²¹ Antonio de CABEZON, 1578. *Opera Varia* (Saecul. XV, XVI, XVII et XVIII). Antonius A Cabezon. Ed. P. Pedrell. 1895 ed. Vol. III, IV, V, Hispaniae Schola Musica Sacra. Barcelona: Juan B.ta Pujol y C^a Editores.

⁶²² Gerhard DODERER, ed. 1974. *Obras selectas para Órgão: ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*. Vol. 25, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 70-73 [f.137v]

Ex. 53: Pedro de Araújo, “Obra de 2º Tom”, cc. 1-11

Pedro de Araújo

Fol.137^v

À semelhança de Rodrigues Coelho, Correa de Arauxo reduz a canção “Susana de prim. Por desol, glosada de treinta y dos” a quatro vozes, respeitando a estrutura da obra original mediante as glosas virtuosistas *alla bastarda* alternadas entre as vozes, diferenciando-se contudo no modo utilizado - Coelho opta por manter o modo da versão original (primeiro modo transposto a Sol), diferenciando-se de Arauxo que transpõe esta canção para o modo autêntico.

Correa de Arauxo, no prefácio inicial da sua *Facultad Orgánica*, classifica as suas obras em diferentes níveis de dificuldade para orientação dos seus intérpretes. Nesta lista, o grupo de quatro obras que inclui a “Susana” é classificada como de maior grau de virtuosidade na designação de obras de “5º grau”, classificação máxima para as obras de maior dificuldade, salientando a utilização de valores mais curtos (fusas) na sua referência às 32 notas por compasso. A respeito do grupo no qual se integra a canção “Susanne”, Correa de Arauxo refere que:

Sigvense Qvatro / Obras de a Treinta y dos Numeros al Com-/pas, a quatro voçes. Primeramente dos tientos de medio registro de tiple de segundo tono, re, y sol, por delasolrre del genero diatonico: y luego vn tiento de medio registro de baxon⁶²³ del mismo tono, y genero. Y vltimamente la memorable entre los organistas, cancion susana. Todas las quales obras dichas las punto con el tiempo (comunmente) llamado perfecto, para dar a entender la morosidad del compas, respecto de la

⁶²³ Registo partido (teclado dividido) de palheta do órgão para a parte grave comumente usado para solos de mão esquerda.

mucha disminucion: Que tardança aya de ser esta, se collegira de la velocidad mayor, o menor que cada vno naturalme[n]te tuviere en las manos: de modo que el que la tuviere mayor, causará menos tardança, y el que menor, causará mas tardança en el lleuar de el compas; el qual será por igual assi en lo llano como en lo glosado de a 8. 12. 16. 24. y 32. Ygualdad, toque, y limpieza, encargo mucho en estas obras.⁶²⁴

Das observações de Correa de Arauxo a respeito deste conjunto de quatro obras, que finaliza com a “Susana”, destaca-se essencialmente a referência ao tempo perfeito “para dar a entender a morosidade do compasso devido à abundante diminuição” além dos seus constantes conselhos que os intérpretes devem ter em consideração as suas próprias habilidades ou limitações para escolher o respectivo tempo. Arauxo descreveu em detalhe no prefácio da *Facultad* como e onde usar o *buen-ayre* mencionando que frequentemente muitos músicos não respeitavam este princípio, donde se destacava a então recente publicação de *Flores de Música* de Rodrigues Coelho, pelo seu correcto uso das proporções (*vide* capítulo Buen-Ayre).

Remetendo-nos especificamente às “Susanas”, embora as divisões entre as secções permanecem semelhantes às versões de Rodrigues Coelho, a “muy celebre cancion Susana” de Arauxo distingue-se essencialmente pelo uso de variadas proporções menores para alternar as diferentes partes da canção, tendo como semelhança a predominância das proporções essencialmente nos finais de secções e cadências.

A realização de um quadro normativo das glosas utilizadas por Manuel Rodrigues Coelho nas suas “Susanas” demonstram que este autor recorria frequentemente a um mesmo esquema de glosas ao qual Kastner se refere como uma “arte de sinónimos” ou “sequência de quatro variações sobre um mesmo tema”⁶²⁵ e que se destacou pela “riqueza de sinónimos na harmonia, na figuração, na ornamentação, no contraponto, em suma, na escrita e na sua estrutura sonora, para nos dizer quatro vezes a mesma coisa, mas a cada vez de maneira tão diferente e tão engenhosa, que nos deixa apenas prever a existência da dureza duma fórmula de trabalho”.⁶²⁶

Numa análise do tipo de glosa utilizada nas versões de Manuel Rodrigues Coelho, face aos seus contemporâneos na *intavolatura* desta obra, foi dedicado um especial relevo aos

⁶²⁴ CORREA ARAUXO, *Facultad Organica...* T58, p.55.

⁶²⁵ KASTNER prefácio a *Manuel Rodrigues Coelho. 4 Susanas...*

⁶²⁶ *Idem, ibidem.*

referidos tratados da Península Ibérica que especificamente se estenderam sobre esta questão, tipificando variados tipos de glosas a utilizar mediante os respectivos intervalos.

O quadro normativo que se encontra no final deste capítulo teve como base uma selecção das glosas aplicadas especificamente nas vozes da versão original da canção “Susanne un Jour” como ponto de partida para relacionar a especificidade da forma de glosar de Manuel Rodrigues Coelho com os aspectos e problemas de interpretação descritos em tratados e a teoria coeva de glosar aplicado às “Suzannes” na Península Ibérica.

No estudo comparativo do tipo de glosas contidas nas *Flores de Música* verifica-se que Manuel Rodrigues Coelho utilizou uma limitada variedade de glosas sobre o tema específico da Susana, no entanto, à excepção de algumas glosas, diversificou o tipo de glosas nas quatro variantes desta canção.

Se seleccionarmos as glosas utilizadas, por exemplo, mais de cinco vezes nas “Susanas” das *Flores de Música*, limitar-nos-emos a uma glosa de quinta ascendente e outra de quinta descendente, demonstrando uma atenção especial para que a melodia original e base das canções fosse facilmente identificada e destacada, à semelhança de um *cantus firmus*:

Ex. 54: Glosas sobre o intervalo de quinta ascendente e descendente

Intervalo de quinta ascendente



Intervalo de quinta descendente



Tal como referido nas indicações de Aurelio Virgiliano, Diego Ortiz ou Francesco Rognoni, pode-se verificar que pelo tipo de glosas utilizadas por Rodrigues Coelho, reconhece-se neste compositor a familiariedade com os modelos aplicados na sua época e descritos em tratados como de Santa Maria e Diego Ortiz.

Ao considerar as similaridades entre as quatro “Susanas” nas *Flores de Música*, destacam-se os inícios em que Rodrigues Coelho apresenta a versão original das quatro primeiras

vozes da canção de Lassus glosadas. Mantendo-se inicialmente relativamente fiel à estrutura da versão original, característica das *intavolaturas* desta obra para tecla, Coelho exclui a voz do Tenor II utilizando-a, contudo, esporadicamente ao longo da peça, em particular nas interrupções da voz em que baseia a respectiva “Susana” segundo a característica de glosar ou diminuir “*alla bastarda*”.

Como se pode verificar nos exemplos seguintes dos excertos iniciais das versões de Rodrigues Coelho, numa disposição intercalar das mesmas, identifica-se essencialmente dois modelos de estrutura motívica entre as “Susanas” - SI/SIII e SII/SIV – em que são apresentados os mesmos modelos de diminuições em versões inversas.

Ex. 55: Rodrigues Coelho, Susana I, cc. 1- 6

Ex. 56: Rodrigues Coelho, Susana III, cc. 1- 6

Ex. 57: Rodrigues Coelho, Susana II, cc. 1- 7

Ex. 58: Rodrigues Coelho, Susana IV, cc. 1- 8



Neste contexto, distinguem-se alguns aspectos nas quatro variações desta canção de Rodrigues Coelho, como por exemplo:

- Extensão: S1, S2 e S3, 118 compassos. S4 versão mais longa, com 122 compassos (original correspondente a 116 compassos)
- Estrutura: S1, S3 e S4 mantêm aproximadamente a mesma estrutura em termos das secções demonstrando claramente os finais de secções coincidentes com a versão original. S2 desenvolve o encadeamento constante dos motivos glosados diluindo a subdivisão das secções.
- Proporções: S1, S2 e S4 uso da proporção *sesquialtera* de 12. S3 não utiliza.

A primeira “Susanne” (S1) de Coelho, destaca-se como a versão que mais se prende à estrutura original de Lassus, baseando-se essencialmente na voz do baixo (sendo substituído nas suas interrupções pela voz do Tenor I ou Tenor II) e alternando a utilização das restantes vozes do original (em especial do Tenor e do *Altus*). Por manter uma mesma estrutura, a utilização das glosas decorre predominantemente sobre o valor das mínimas.

As versões seguintes da canção (S2, S3 e S4) apresentam mais semelhanças entre si, como por exemplo: limitar-se basicamente à voz do baixo permitindo uma maior liberdade na utilização das glosas e alteração da estrutura contrapontística, embora a S3, à semelhança da S1, recorra alternada e esporadicamente às vozes originais do *Altus* e Tenor. Mediante o desenvolvimento das glosas, especialmente nas cadências finais de algumas sessões, Coelho toma a liberdade de suprimir compassos da estrutura original da canção em prol de um encadeamento mais estrito das glosas (S2: cc. 79-80; S3: cc. 65-66; S4: cc. 27-28 e cc. 29-30).

Numa análise comparativa das glosas utilizadas nas quatro variações desta canção, Coelho utiliza como base os motivos de glosa alternadamente sobre os valores mais longos (breve)

e valores mais curtos (sobre a mínima), verificando-se, no entanto, uma predominância sobre os motivos mais curtos, cuja constituição é maioritariamente a base dos motivos longos sobre a breve. Nessa perspectiva, verifica-se que Coelho utilizava essencialmente glosas simples sobre o valor de mínima (nomeadamente sobre os intervalos de 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 8^a e unísono); glosas compostas em que combina dois tipos de glosas simples (por exemplo frequentemente juntando uma glosa de unísono com uma de outro intervalo) sobre valores mais longos como a breve e, por fim, a glosa composta sequencial que consiste no desenvolvimento de uma mesma diminuição agregada a outra com as adaptações inerentes à continuidade e progressões melódicas.

Ex. 59: Glosa simples



Ex. 60: Glosa composta



Ex. 61: Glosa composta sequencial⁶²⁷



Verifica-se assim uma utilização progressiva no uso desta prática nas diferentes versões:

- S1: basicamente com glosas simples sobre a mínima;

⁶²⁷ Exemplo musical retirado da S3, cc. 105-107.

- S2: utilização das glosas compostas sobre a breve;
- S3: transformação gradual da melodia original através de alterações rítmicas especialmente em valores longos, como por exemplo nos cc.4-5 da voz superior, que corresponde a uma glosa sobre Ré com a duração de duas semibreves, salientando-se o exemplo de “salto cativo” nas glosas no c. 4 como referido por Diruta:

Ex. 62: Rodrigues Coelho, Susana III, cc. 4- 6



No uso da proporção menor sobre compassinho (ou *compasilho*) nas “Susanas”, Rodrigues Coelho cinge-se basicamente ao uso da proporção tripla de 12 (ao compasso) nas S1 e S4, distinguindo a S2 com o uso de dois tipos de proporção tripla sobre 12 (cc. 45: 3+3+3+3 e cc. 46: 2+2+2+3+3), como se pode verificar no próximo exemplo e desenvolvido no capítulo seguinte sobre aspectos de interpretação (*vide* Cap. IV).

Ex. 63: Rodrigues Coelho, glosa em proporção sesquialtera de 12, S II, cc. 44-47



Um outro aspecto ligado à interpretação das obras de Rodrigues Coelho prende-se à prática recorrente, especialmente em inícios do século XVII, de seccionar livremente obras de maior extensão, amplamente expandida na Europa. Girolamo Frescobaldi, a este respeito, referiu no seu prefácio ao leitor a sua aprovação:

II. Nelle toccate ho hauuta consideratione non solo che siano copiose di passi diuersi et di affetti: ma che anche si possa ciascuno di essi passi sonar separato

l'uno dall'altro onde il sonatore senza obbligo di finirle tutte potrà terminarle ovunque li sarà grato.⁶²⁸

Apesar de as suas obras serem relativamente longas, nomeadamente os tentos, Manuel Rodrigues Coelho opõe-se a essa prática defendendo nas suas advertências que não lhe agradava que as suas obras fossem seccionadas, argumentando que não “parecerá bem & sendo de todo tirado mostrará o que he, & parecerá muito melhor.”⁶²⁹ Contudo, podemos inferir que essa prática se tenha amplamente difundido e permanecido em Portugal ao longo do século XVII, como é testemunho o Ms 964 tendo em consideração que facultaria a interpretação destas obras no serviço litúrgico, e a clara recomendação deste compositor reafirmando no final do seu “Prologo da Obra” que tinha conhecimento de outras obras que circulavam por outros reinos e que não reconhecia como dele:

E advirto que algumas destas cousas andarão por fora, que não faltaria quem mas leuasse, ou em lições aprendesse, as quais eu não conheço por minhas, pois não são reuistas por mim, nem reconhecidas & examinadas pello Reverendo padre frey Manoel Cardoso, religioso de nossa Senhora do monte do Carmo, cujo parecer nesta materia deve sô bastar por muitos por sua singular erudição.⁶³⁰

Remetendo-nos concretamente às versões existentes de “Susanas,” não obstante a sua repetida afirmação encontra-se no Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga uma transcrição tardia de um excerto da quarta “Susana” de Rodrigues Coelho intitulada “Couza tirada de Susana.”⁶³¹ Esta obra é iniciada com uma introdução de quatro compassos da autoria do intérprete ou copista aproveitando o material motivico da secção seleccionada, alternando sucessivamente com excertos retirados do original das *Flores de Música* e um compasso intermédio da sua autoria.

⁶²⁸ Prefácio “al lettore” de Girolamo FRESCOBALDI. 1615. *Il Primo libro di Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo*.

⁶²⁹ RODRIGUES COELHO, *Flores de Música*... “Advertências Particulares”, Adv. V.

⁶³⁰ *Idem, ibidem, Prologo da obra*.

⁶³¹ P-BrP Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga, ff. 180v, in DODERER, *Obras Selectas para Órgão*... pp. 110-111.

Ex. 64: “Couza de Susana” (S IV), in *Obras Selectas para Órgão*, cc. 1-5

As secções da autoria de Rodrigues Coelho apresentam pequenas alterações na respectiva glosa (cc. 19, alteração motívica da glosa na voz do baixo) e no ritmo (cc. 27, alteração do ritmo da voz do tenor à semelhança do ritmo característico espanhol, como apontado por Cía Galán sobre o *ayrezillo*):⁶³²

Ex. 65: “Couza de Susana” in *Obras Selectas para Órgão*, c. 27 e correspondente original, S IV, c. 110

Tabela 14: Quadro comparativo entre “Couza de Susana” e o original (S IV)

<i>Couza tirada de Suzana</i>	Versão individual	Susana IV Coelho
cc. 1-4	Introdução livre	-
cc.5-13		cc. 26-34
c. 14	Compasso intermédio I	
cc.15-25		cc.66-76
c. 26	Compasso intermédio II	
cc.27-39		cc.110-122

⁶³² CÍA GALÁN, “Der "Ayrezillo de proporción menor"...” pp. 69-90.

3.4. Quadro normativo das Glosas nas *Flores de Música*

Tabela 15: Selecção de glosas utilizadas por Manuel Rodrigues Coelho

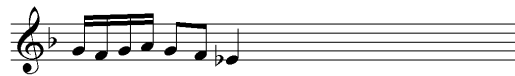
Intervalo de segunda ascendente

Seven musical staves illustrating ascending second intervals. The first two staves are in treble clef, and the remaining five are in bass clef. The first staff shows a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff shows a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The third staff shows a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The fourth staff shows a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The fifth staff shows a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The sixth staff shows a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The seventh staff shows a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, with triplets indicated by the number '3' below the notes.

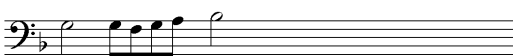
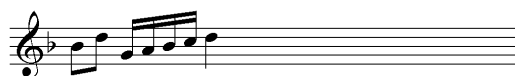
Intervalo de segunda descendente

Three musical staves illustrating descending second intervals, all in bass clef. The first staff shows a sequence of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The second staff shows a sequence of quarter notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The third staff shows a sequence of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Intervalo de terceira descendente



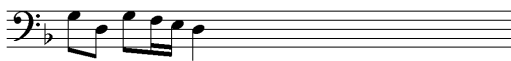
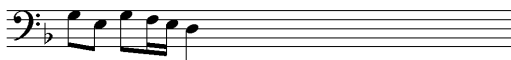
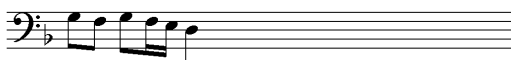
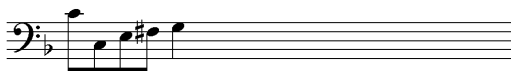
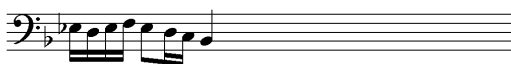
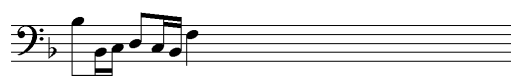
Intervalo de terceira ascendente



Intervalo de quarta ascendente



Intervalo de quarta descendente

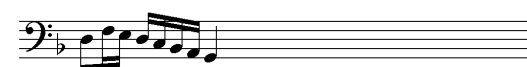
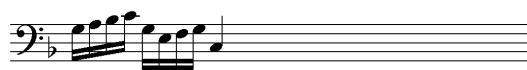


Intervalo de quinta ascendente

Five staves of musical notation in G major (one flat) illustrating ascending fifth intervals. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. Each staff shows a sequence of notes: a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note followed by an eighth note, and finally a quarter note followed by an eighth note, all ascending by a fifth.

Intervalo de quinta descendente

Five staves of musical notation in G major (one flat) illustrating descending fifth intervals. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. Each staff shows a sequence of notes: a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note followed by an eighth note, and finally a quarter note followed by an eighth note, all descending by a fifth.



Intervalo de oitava descendente



Intervalo de oitava ascendente



Intervalo de unísono

The musical score consists of ten staves, alternating between treble and bass clefs. The first five staves are in treble clef, and the last five are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. The first staff begins with a treble clef, a B-flat key signature, and a common time signature. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff continues with: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff continues with: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff continues with: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fifth staff continues with: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The sixth staff is in bass clef and continues with: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The seventh staff continues with: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The eighth staff continues with: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The ninth staff continues with: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The tenth staff continues with: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

CAPÍTULO IV – *BUEN-AYRE* E QUESTÕES RÍTMICAS

4.1. *BUEN-AYRE*

*A Graça, o ar, o tacto, o doce accento,
Que apenas pode a mão com que se ordena
Por em demonstração, na vossa pena
Mais perfeita se ve que no instrumento.
Destes Emanuel ao pensamento
De confusão materia não pequena
Que a mão quieta, a voz muda & serena
Por arte obriga, & da contentamento.
O inuentor das Musas que vos ama
Por mais famoso, raro, & excelente
Faz que o primeiro a vos fique segundo,
Que se teue o lugar foy só presente
E a vossa Tecla está nas mãos da fama
Donde soa, & contenta a todo o mundo.*⁶³³

O primeiro soneto de um conjunto de cinco poemas que se encontra após as “Advertencias particulares,” prática de confirmar a admiração pelo autor e recomendar a respectiva obra, foi dedicado por um amigo anónimo de Rodrigues Coelho e seleccionado por referir e ilustrar o objectivo deste capítulo: averiguar as “razões & documentos” que determinam “com que ar” se deve interpretar a obra *Flores de Música*, tal como abordar os conceitos de “graça, o ar, o tacto, o doce accento” referidos no início da citação.

⁶³³ “Sonetto em Lovvor do autor de hum amigo” in *Flores de Música*.

A denominação de “*ar*” referido por Rodrigues Coelho, sinónimo do conceito de *buen-ayre* ou simplesmente “ayre,”⁶³⁴ foi particularmente utilizada pelos autores ibéricos entre os séculos XVI a XVIII para caracterizar a habilidade e maestria de um intérprete. Essa designação de “ayre” ou “air” foi também utilizada noutros países, como Inglaterra e Alemanha através da influência italiana que remonta ao séc. XV.

A similar relationship between ‘aiere’ and ‘maniera’ occurs in the 15th-century dance treatises of Guglielmo Ebreo da Pesaro and Antonio Cornazano, and much the same thing is implied by a statement of Nicolò Sagudino (early 16th century) to the effect that certain English organists ‘non eseguiscono la musica con troppo bono aiere’.⁶³⁵

O conceito de *buen-ayre*, assume contudo uma posição de destaque na Península Ibérica pela abrangência dos seus elementos constituintes: a inter-relação do conceito de:

- Compasso
- Proporções
- Irregularidade do contexto rítmico das frases melódicas
- Conhecimento das normas do *tactus* no “dar e levantar”
- Andamento das peças mediante as indicações mensurais e
- Necessidade de ultrapassar o estágio de leitura e aprendizagem de uma obra para se adquirir o “ar e a graça” frequentemente documentados

Assim, a arte de tocar com *buen-ayre* consiste na compreensão do funcionamento do compasso através da aplicação das suas variantes (proporções duplas e ternárias), que se repercutem na interpretação regular ou irregular de figuras e agrupamentos rítmicos, correspondentes às indicações mensurais. Por sua vez, a compreensão deste conceito permite determinar os respectivos andamentos das peças, segundo os modelos de acentuações baseados nos princípios de *arsis* e *thesis*, ou também denominados por “dar e levantar” o compasso. Esta prática é condicionada a um prévio domínio das questões técnicas inerentes à interpretação de uma peça, como é o caso da correcta leitura do texto

⁶³⁴ Em tratados ou prefácios de algumas obras mais tardias de autores espanhóis, surge também com a grafia actual castelhana de “aire”. Neste caso optou-se por manter a terminologia utilizada nas fontes primárias de Tomás de Santa Maria e Correa de Arauxo e utilizada nos recentes estudos deste conceito: *Buen-ayre e ayrezillo*.

⁶³⁵ Jack WESTRUP, *et al.* “Aria”. In *The New Grove Dictionary of Opera*. Place Published: Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43315> (acesso 20/08/2009).

musical em termos de notas, valores rítmicos, destreza digital e/ou vocal na interpretação. É neste contexto que se enquadra a referência de Rodrigues Coelho ao clarificar que

Nam he minha intenção querer neste capítulo (em que faço algumas advertencias) dar rezões, & documentos pera principiantes, ensinandolhe como se deve tanger, com que dedos, & com que ar. A causa he, porque quem procurar aver este livro polo menos deve ser não principiante, mas arzeado tangedor, que aos principiantes logo se lhe pratica o ar, & graça no tanger com o modo que devem ter no por dos dedos.⁶³⁶

A primeira alusão a este conceito aplicado à interpretação na música para tecla em Portugal remete a Gonzalo de Baena que introduziu na sua obra, *Arte Novamente Inventada*, breves advertências intituladas “Primeramente” sobre a importância do compasso e a respectiva relação para se conhecer o “proprio ayre” de cada peça:

El compas que es el justo tiempo que passa entre vnas cosas y otras: e muy facil de se aprender y sin el no podria ser perfectamente acabado el **proprio ayre** que en cada obra conviene: por tanto conuiene de lo acostumbrar que no es muy grande cosa. Y es grandemente necessario.⁶³⁷

A relação entre o conceito de compasso e a respectiva interpretação da obra encontra-se confirmada por Rodrigues Coelho na sua quinta advertência, ao referir “que se tirem as obras de maneira, que estão compostas, & **com o ar** que ellas em si tem. E advirto que tẽ que se não acabe de tirar o tento, & se tanja a compasso, que não parecerá bem, & sendo de todo tirado mostrará o que he, & parecerá muito melhor.”

De igual forma, a indicação de se tocar com “o ar” ou a “graça” é referido por Juan Bermudo na sua firme oposição à prática dos intérpretes que então glosavam excessivamente através da improvisação de obras de outros autores e, na sua opinião, de forma bastante inequívoca apresentando como argumento o facto de lhes retirarem o respectivo *buen-ayre* da glosa original:

El tañedor sobre todas las cosas tenga un aviso: y es, que al poner la música no heche glosas, sino de la manera que está puntado: se ha de poner. Si la música de la ley vieja por su pesadumbre habría menester glosas, la de estos tiempos no tiene necesidad. [...]. El tañedor que echa glosas va enmendando, o por mejor dezir borrando, todas las bozes. Entendido tengo, que algunos las hechan porque no gustan del armonía, y travasón que lleva la música de estos tiempos. Confiessan en ello su grande ygnorancia, deshaziendo con importunas glosas la buena música,

⁶³⁶ “Advertencias particulares pera se tangerem estas obras com perfeição” in COELHO, *Flores de Música...*

⁶³⁷ BAENA, *Arte Novamente inventada*, f.6v.

quitándole el buen ayre, y las graciosas fugas [...] Es tan disminuýda y bolada la música de este tiempo: que ella es texto y glosa.⁶³⁸

Numa outra abordagem a respeito da notação, especificamente da facilidade de interpretar e aprender a tocar através da invenção da cifra, Bermudo, na sua característica e vincada forma de expressar as suas opiniões pessoais, critica os intérpretes de vihuela que resistiam ao uso da cifra definindo-os como “barbaros tañedores” e lamentando que não se apercebam dos malefícios que causavam aos respectivos alunos pelo qual, em oposição, classificava a respectiva interpretação de “mal ayre”:

Destruyen los tales las buenas habilidades de los discipulos: instruyendolos cõ mal ayre de Música. Quedan quasi imposibilitados para ser buenos tañedores. Cuento verdad, que algunas vezes me he visto en gran trabajo con tañedores de organo, para hazer les dexar el mal ayre de tañer; y de todo no poder con ellos. Queda tan casado su oydo con la falsedad y corrupción dela Musica: que aunque pongan la mejor musica del mundo; la destruyen con sus glosas.⁶³⁹

Considerando a aprendizagem e colocação da música em cifra defendida por vários outros músicos espanhóis, Correa de Arauxo, igualmente a respeito das regras sobre o colocar em cifra uma obra, nomeadamente através da aplicação de glosas, faz referência aos “puntillos”, aspiraciones e sincopados, aspectos estes também relacionados com o *buen-ayre*, advertindo contudo que o que seria necessário “a vno perfecto positor de cifra es lo siguiente. Primeramente que sea distro cantante de canto de organo, de lo qual nace el saber dar el **legítimo ayre** y valor a todas las glosas binarias, ternarias, quinarias, senarias, septenarias, &c. Puntillos, aspiraciones, sincopados, &c.”⁶⁴⁰ Esta observação de Correa de Arauxo, ao contrário, por exemplo, da atrás mencionada posição de Juan Bermudo, salienta a importância de se dominar a leitura em partitura aberta, como utilizada por Rodrigues Coelho na sua publicação, a fim de aprender o domínio do *buen-ayre* associado à interpretação das glosas nas suas respectivas variantes mensurais.

Sobre as características das opções em termos de notação, Correa de Arauxo descreve no seu prefácio ao tento de sexto tom (T22) aspectos relacionados com a vantagem da edição em cifra para a transcrição de algumas figuras rítmicas (como por exemplo a sesquialtera de cinco entre outras) cuja interpretação se encontrava divulgada e praticada pelos

⁶³⁸ BERMUDO, *Declaración...* IV, cap. XLIII, f. 84v.

⁶³⁹ *Idem, ibidem*, II (de vihuela): f. 29v.

⁶⁴⁰ CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica...* f. 24v.

intérpretes de cifra mas que não se podiam representar na notação de partitura aberta por limitações da mesma.

Segvndo Tiento del Sexto tono vt, y fa, por Fefavt del genero semicromatico blando, de diez y seys al cõpas, y facil para medianos tañedores. Advierto q[ue] en este y en muchos destes discursos, vso de algunas figuras que no se hallan en cãto de organo: como de figura que vale cinco seminimas, cinco corcheas, y otras a este modo, lo qual e visto (sin ecepcion practicado en discursos de cifra, de los mas eminentes maestros de organo de nuestra España. De modo q[ue] nosotros tenemos mas fiuras de las ocho o nueue comunes, Puedese traduzir en canto de organo, añadiendo otra figura cõpetente, en el mismo signo que està la tal de esextraordinario valor.⁶⁴¹

A atribuição e definição do conceito de “buen-ayre” encontra-se bastante documentado nas críticas que então se faziam aos intérpretes, e servia frequentemente de parâmetro de crítica e avaliação do nível do tangedor. Por exemplo, a respeito dos dotes e excelência de Francisco Peraza (1564-1598), Francisco Pacheco referiu sobre este músico de Sevilla que “Fue tan eminente en la Tecla qu ningun discipulo suyo le pudo imitar el aire, espiritu, i profundidad de Musica. Tocando siempre de tan buen gusto dos mil flores que inventó, de tal manera que a el solo deve España la gracia i primores en el Organo (como a Felipe Rugier) las novedades gustosas, con la variedad de fugas largas, hasta el nunca vistas en Europa.”⁶⁴²

Santa Maria apresenta um dos esclarecimentos mais detalhados sobre este conceito no séc. XVI e das diversas formas de se interpretar, consagrando um capítulo da sua *Arte de tañer Fantasia* a este tema específico “de tañer con buen-ayre” representado nos exemplos seguintes:

Quanto al tañer con buen ayre, que es la septima condiçõ, se aduierta, que para esto se requiere tañer las Seminimas de vna manera, y las Corcheas de tres. La manera que se ha de tener para tañer las Seminimas, es detenerse en la primera, y correr la segunda, y ni mas ni menos detenerse en la tercera, y correr la quarta, y desta forma todas las seminimas, lo qual se haze, como si la primera Seminima tuuiesse puntillo, y la segunda fuesse Corchea, y semejantmente la tercera tuuiesse puntillo, y la quarta fuesse Corchea, y desta manera todas las Seminimas, Y tegase auiso, que la Seminima que se corte, no ha de yr muy corrida, seno vn poco moderada. Para que claramente se vea, y se entienda la diferencia que ay de

⁶⁴¹ CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica...* T22 p. 9 [f. 57]

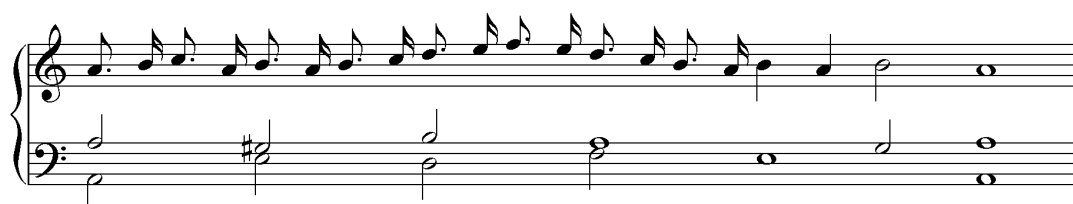
⁶⁴² FRANCISCO PACHECO. 1599. *El Libro de Descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, f.161.

tañer las Seminimas dela vna manera & dela otra, se pornan apuntadas sin pontillos, y con puntillos.⁶⁴³

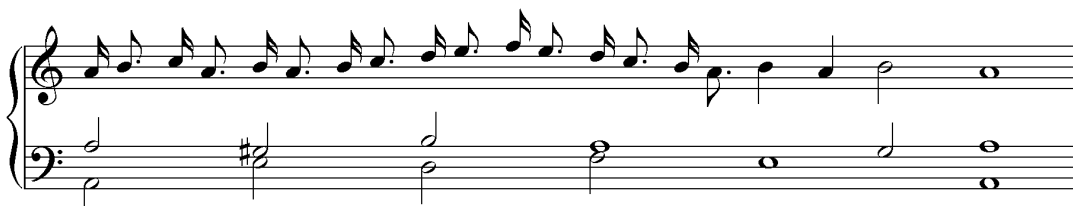
Ex. 66: Santa Maria, *Buen-ayre em semínimas*, f. 45v



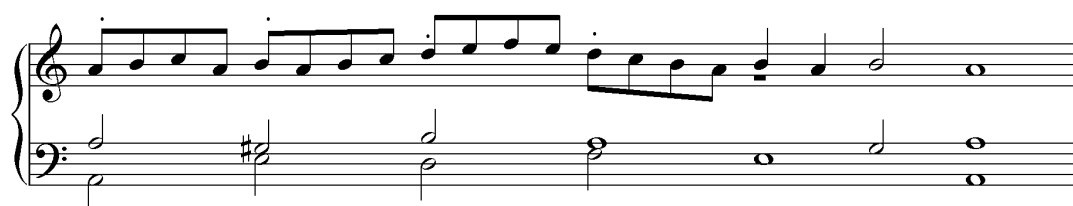
Ex. 67: Santa Maria, *Buen-ayre em colcheias*, “Exemplo dela primera manera” f. 46



Ex. 68: Santa Maria, *Buen-ayre em colcheias*, “Exemplo dela segunda manera,” f. 46v



Ex. 69: Santa Maria, *Buen-ayre em colcheias*, “Exemplo dela tercera manera,” f. 46v



À semelhança de Santa Maria, e como frequente também em Itália, Giovanni Battista Bovicelli apresenta igualmente o conceito de “gratia”, como o *buen-ayre*, na explicação sobre a forma e intervalos para fazer diminuições ou “passaggi,” ao qual adverte que “che quanto piú si tiene la prima nota, e la seconda è piú ueloce, si dà anco maggior gratia alla

⁶⁴³ SANTA MARIA, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*, cap. XIX, “Del modo de tañer con buen ayre”, f. 45v.

uoce: la qual gratia non vi puó esser ogni uolta, che le note sono d’uno stesso ualore. Perche la leggiadria del cantare, come di sopra dicemmo, altro non è, che uariatione di note di piú, e men ualore, come anco qui sotto se uede.”⁶⁴⁴

Ex. 70: Giovanni Bovicelli, *Regole Passaggi di Mysica*, f.11



Como referido no capítulo anterior, a inter-relação entre conceitos como a glosa a ornamentação, o “ar” e a “graça” com que se devem tocar uma obra encontram-se associados em várias referências de diversos autores, como por exemplo Francesco Rognoni que, na sua obra *Selva di varii passaggi*, descreve que se deve “di portar la voce, del dar la gratia nel principar delle note, de tremoli, de gruppi, del trillo, con alcune esclamationi non poco vtile à chi desidera cantar con gratia, e maniera.”⁶⁴⁵

Numa outra abordagem, ao mencionar a inter-relação do *buen-ayre* com a aprendizagem e interpretação gradual das glosas, Santa Maria especifica o aspecto didáctico deste conceito afirmando que:

El que quisiere ser perfecto tañedor, procure darse y exercitarse poco apoco, en tañer contrapunto que sea de **buen ayre** y **solfa graciosa**, sobre canto llano, y sobre todo de organo, hasta hazer se perfecto en ello, por quanto es la rayz y fuente, de donde manan y proceden todas las habilidades que se pueden hazer en el

⁶⁴⁴ Giovanni Battista BOVICELLI. 1594. *Regole Passaggi di Mysica Madrigali e Motetti Passeggiati*. Venezia: Giacomo Vincenti, f.11.

⁶⁴⁵ ROGNONI, *Selva De Varii Passaggi...* “Prima Parte”, f. 1.

monacordio, de mas de la **perfection y gracia** que da a toda la musica que se tañe.⁶⁴⁶

Numa fonte anterior, sobre a ligação do conceito de *buen-ayre* e as indicações do respectivo compasso, Gonzalo de Baena esclarece no prefácio à sua obra a indicação de secções ternárias através do algarismo 3 na tablatura para especificar a desigualdade interna das figuras dentro do compasso, especificando que “donde estan estos deve ser lo que se sigue vn poco mas de priesa el compas la tercia parte: Es llamado proporcion .s.3 a .2.”⁶⁴⁷

Ex. 71: Gonzalo de Baena, *Arte nouamente inuentada*, f. 6

3				3			
3				3			
3				3			
3				3			

Sobre esta mesma questão, remetendo a referências contemporâneas de Rodrigues Coelho, Pedro Talésio no seu capítulo “De alguns auisos necessarios pera os que regem o Coro”, a respeito das indicações de compasso, classifica três modos subjacentes: o gramatical, o igual e o desigual, ou também denominado ternário, explicando os respectivos conceitos:

Gramatical hé o que se guarda no psalmejar, & mediação dos Versos, obseruando os acentos [...] Ygual, [...] em que se dá igual valia as figuras, conforme a definição Ambrosiana, & Gregoriana que refere Franchino Gafforo⁶⁴⁸ em sua musica pratica [...] Ternario, hé o compasso que se vsa em alguns Hymnos como sam Conditor alme Syderum: Ad Coenam agni: Pange lingua: Sacris solemnis, &c. O Hymno Aue maris Stella, Veni Creator; & outros semelhantes, se cantão hum ponto em hum compasso. O lux beata Trinitas, Vt queant taxas, Iste Confessora & outros, vão a modo de compassilho, & compasso largo, huma & duas figuras em hum compasso, do deve ter noticia o Sochantre, ou Vigario do Coro.⁶⁴⁹

Desta afirmação de Talésio depreende-se que esta prática foi respeitada por Rodrigues Coelho que utilizou repetidamente ritmos ternários nas suas versões do Pange lingua e

⁶⁴⁶ SANTA MARIA, *de tañer Fantasia*, “de auisos necessarios para el nueuo tañedor”, cap. LII, f.122.

⁶⁴⁷ BAENA, *A arte novamente inventada*... f. 6.

⁶⁴⁸ Franchinus GAFFURIUS (Franchino Gaffurio) (1451–1522), teórico e compositor italiano do Renascimento contemporâneo e amigo de Josquin des Prez e Leonardo da Vinci e autor de várias obras teóricas.

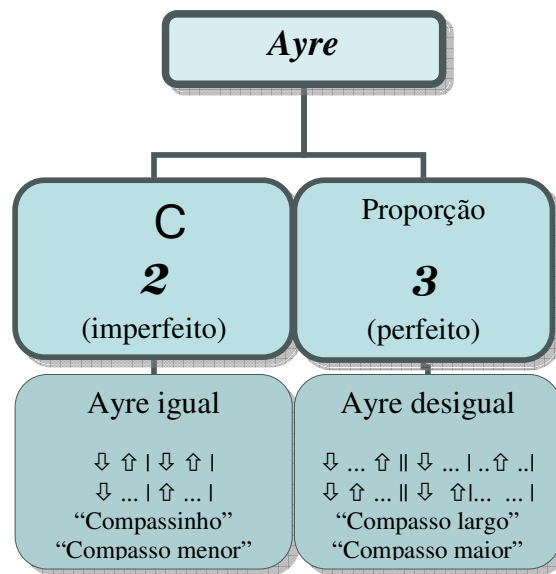
⁶⁴⁹ Pedro TALÉSIO. 1618. *A Arte de Canto Chão com huma Breve Instrucção, pêra Sacerdotes, Diáconos, Subdiaconos, & moços do Coro, conforme ao uso Romano*. Coimbra: Impressão de Diogo Gomez de Loureyro, cap. 35, f. 67.

muito particularmente no quinto verso dos passos de *Ave Maris Stella* sobre o canto chão (31e) onde incluiu uma secção ternária à semelhança da maioria dos seus tentos.

Na sequência dos conceitos de compassilho e compasso largo apresentados por Talésio, encontra-se uma posteriormente uma descrição de Gaspar Sanz que, na sua obra *Instrvccion de Mvsica* (1674), de forma clara e sucinta esclarece o mesmo princípio amplamente difundido na Península Ibérica:

Todos los sones se reducen a dos aires, y tiempos, que son Compasillo, y Proporcion, ò como dizen los Italianos, Vinario, y Ternario; el Compasillo se señala con una C, la proporcion con un 3. El aire del Compasillo, se compone de dos movimientos iguales, como el compás, y tiempo de la Gallarda. El aire de la proporcion, se compone de tres movimientos desiguales, como el compás, y tiempo de la Española.⁶⁵⁰

Tabela 16: Relação dos tipos de ayres



Ao especificar pormenorizadamente a definição das proporções e a relação com o conceito de *Buen ayre*, Correa de Arauxo, que na sua *Facultad Organica* elogiou Rodrigues Coelho pelo seu correcto uso, definiu que “Proporciõ propriamente se dize quando un numero se compara a otro, como un numero de figuras de una voz, a otro numero de figuras de otra: y assi si das, o consideras una contra una, sera propo. Aequa; si dos contra una, dupla; si tre

⁶⁵⁰ Gaspar SANZ. 1674. *Instrvccion de Mvsica sobre la Gvitarra Española*, f. 10v-11.

contra una, tripla.”⁶⁵¹ Correa de Arauxo prossegue com a componente prática das proporções, condicionando-as igualmente à destreza do intérprete e, simultaneamente, à habilidade do compositor:

Aunq practica, no mas q hasta tantas figuras, quantas la velocidad de tus manos pudiere reduzir a un compas; el qual en las que (sindo simples) se pueden partir por mitad cabal, los as de llevar ygual y vinario, y en la q se pueden reduzir a tres partes yguales, los as de llevar desigual y ternario, dando en la primera, estando en la segunda, y alcãdo en la tercera.⁶⁵²

Fazendo o paralelismo sobre essa questão do tempo e velocidade de interpretação, na obra *Orphenica Lyra*, Miguel de Fuenllana de forma análoga refere que

En lo que toca al compas con que estas obras se han de tañer, solo quiero dezir, que cada vno se deve conformar con la disposicion de sus manos, y dificultad de la obra, pues el que las tuuiere con ellas se tiene la licencia para tañer com mas libertad y destreza qualquier obra, aun que tenga dificultad. Y el que no tuuiere tãta soltura de manos deve tañer cõ cõpas reposado. En especial a los principios, hasta tener conoscimiento de la obra que tañe por vsar de limpieza en lo tañere, y guardar la verdad dela cõpostura. Y al fin assi los que tienen manos como los que carecen dellas, me parece que en toda obra que tañeren, ora sea fácil o difficultosa, deuyendo elegir el medio: quiero dezir, que ni el compas vaya apressurado, ni muy de espacio.⁶⁵³

Rodrigues Coelho aborda numa das suas advertências a questão de tempo especificando como “quarto aviso que o que se ouver de tanger, se tanja algum tanto de vagar, & não com pressa, mas muito a compasso, assi de grossa, como de outra solfa, porque desta maneira o que se tirar parecerá melhor.”

Em relação a este mesmo aspecto, Correa de Arauxo aborda mais especificamente essa questão referindo-se às glosas simultâneas, ou seja, quando existem glosas paralelas em vez de intercaladas, como por exemplo em duas vozes conforme se encontra frequentemente nas *Flores de Música*, o critério de dificuldade na interpretação das mesmas pode ser determinante na indicação mensural do compasso. Correa de Arauxo esclarece num dos seus prefácios a tentos que “Este tiento es algo difficultoso respecto de que en la mayor parte del glosan dos vozes. y, simultaneamente, y por esta causa se a de llevar el compas; ni a espacio como de a diez y seys ni apriesa como de aocho, sino en vn

⁶⁵¹ CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica...* “Decimo Punto” f. 5v.

⁶⁵² CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica...* f. 5v.

⁶⁵³ Miguel FUENLLANA. 1554. *Libro de Musica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*. Sevilha: Martin de Montesdoca, f. 8.

medio, y assi lo punto con el tiempo perfecto de por medio [\emptyset], el qual en mis obras tiene esta significaciõ.”⁶⁵⁴

Num outro contexto, sobre a indicação do tempo “pormedio” ou partido (\emptyset) na *Facultad Organica*, são especificados os casos de “ ocho al cõpas [colcheias], y facil assimismo para principiantes. Ase de llevar el compas ligero como lo demuestra el tiempo partido, y se a declarado atras.”⁶⁵⁵

Esta prática de associar a diversidade de “ayres” ao respectivo compasso, proporção e andamento manteve-se regido pelos mesmos princípios na Península Ibérica até ao século XVIII, como comprova a publicação da obra “Escuela de Música” (1723) de Pablo Nassare (1650-c.1730), que se tornou uma referência na transmissão da prática interpretativa e ideias musicais provenientes do século XVII. A respeito do uso do “ayre” esclarece que:

Tiene la ‘proporción menor’ mucha diversidad de ayres, [...] Lo mismo sucede en todos los demás ‘tiempos’: pero con más variedad en éste, siendo el motivo de usarse tanto, y más que el ‘compasillo’, quando se compone en lengua vulgar; porque es ‘tiempo’ acomodado, para componer grave, ayroso, alegre, y aun profano. El ‘compasillo’ y ‘compás mayor’ son ‘tiempos propios para componer cosas graves, ayrosas, y alegres modestas, por esso en toda ‘música’, que se compone para el oficio divino, son los que más se practican por ser más propios para la gravedad, que pide la letra, y el lugar sagrado; y el prudente compositor no usa de la ‘proporción menor’ en semejantes cánticos, sino es con el ayre más grave, que se le puede dar; y el ser más a propósito para cosas alegres, consiste en cantarse debaxo del ‘compás’ desigual, o ternario, y en la viveza de él, y velocidad de las figuras. Entre otros muchos ayres, que se ven en las composiciones de la ‘proporción [menor], son tres los más frequentes, y ordinarios: el primero es, quando son mínimas la mayor parte de a composición, iguales en valor, por no tener puntillos frequentemente [...] En este modo de cantar no va el compás tan apresurado, como en el antecedente, y es ayre más propio para letra, que pida más gravedad. El tercer modo, que dixere (era muy ordinario) es quando la primera ‘mínima’ del compás se halla frequentemente con puntillo, y es un ayre, que lo usan los compositores con alguna frecuencia para letra de mucha alegría. Echasse más ayroso el ‘compás’ en esta especie de canto, que en los otros; y aunque semejante ‘música’ no se usa en letra dedicado al culto eclesiástico; pero en la lengua vulgar lo usan muchos.”⁶⁵⁶

⁶⁵⁴ CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica...* T40 p. 110 [f. 102v].

⁶⁵⁵ *Idem, ibidem*, T20 p. 163 [f. 53v].

⁶⁵⁶ Pablo NASSARE, *Escuela música, según la práctica moderna*, 1724, p. 245 *apud* ESSES, *Dance and instrumental diferencias in Spain* 1994, p.50.

Sobre os aspectos de interpretação ao nível das entoações dos salmos, versos, etc., Francesco Severi refere na sua publicação *Salmi Passaggiati*⁶⁵⁷ a importância destes serem interpretados num andamento *adagio*, referindo-se sobretudo à utilização de valores rítmicos mais lentos e não concretamente à velocidade dos mesmos. De igual forma, adverte que os *falsobordoni*, que encontram correspondência nos modelos de dança nas *Flores de Música*, deveriam ser interpretados rápidos. Estes dois exemplos, em termos de interpretação musical, eram contudo assinalados frequentemente pela mesma indicação de mensural embora, na prática, o tempo de compasso não correspondesse à unidade de tempo segundo as características do próprio autor e respectiva escrita. Este aspecto verifica-se de igual modo em Rodrigues Coelho que se restringe às mesmas indicações de compasso, limitando-se à utilização das referências de C e 3 e, no entanto, infere-se da prática alterações de andamento.

Neste contexto, Severi, que se destaca pelas suas anotações específicas, utilização das letras “t” para indicação de trilo ou *tremolo*, ou “f” (*fermata*) quando pretende apontar o final de uma determinada flexibilidade rítmica na respectiva glosa (mesmo quando claramente especificada), entre outros, salienta o que “e questo tanto quanto non paia di cantare seguitamente l’un passaggio con l’altro, non interrompendo la voce’ il che si doverà fare nelle’ note che saltano et alle volte nel fine della battuta purché non siano passaggi di semicrome di piu battutti i quali bisognerà cantare tutti seguiti sino al fine.”⁶⁵⁸

Em Portugal, Pedro Talésio⁶⁵⁹ e António Fernandes⁶⁶⁰, teóricos contemporâneos de Rodrigues Coelho, especificaram com detalhe os diferentes tipos de proporções. Contudo, e contrastando com a aplicação na *Facultad Organica* de Correa de Arauxo, Rodrigues Coelho especificou na sua obra somente duas formas de indicação de compasso: o C e o 3. Considerando estas indicações como a base simplificada das diversas proporções, as limitações tipográficas da notação e a advertência da sua obra se destinar a “arrezoado tangedor”, evidencia-se a possibilidade que Rodrigues Coelho confiava ao intérprete conhecer os princípios inerentes para a sua respectiva aplicação.

⁶⁵⁷ FRANCESCO SEVERI. 1615. *Salmi Passaggiati per tvtte le voci nella maniera che se cantano in Roma sopra i falsi bordoni di tvtti tvoni ecclesiastici*. Roma.

⁶⁵⁸ SEVERI, 1615, *Salmi Passaggiati*... “Al Lettori”

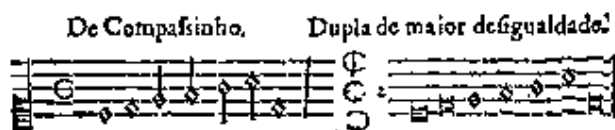
⁶⁵⁹ TALÉSIO, *A Arte de Canto Chão com huma Breve Instrução*...


⁶⁶⁰ ANTÓNIO FERNANDES. 1626. *Arte de Música de Canto Dorgam e Canto Cham, & Proporções de Música divididas harmonicamente*. Lisboa: Pedro Craesbeek.

Neste âmbito, e como citado por vários autores, estas indicações de C e 3 eram frequentemente associados, respectivamente, ao conceito de compassinho (ou compassillo) mais regular na interpretação, e compasso largo com diferentes proporções duplas, quadrupla, etc “de maior desigualdade,” como indicadores de aspectos interpretativos. António Fernandes, a respeito da notação em *color*, especifica algumas das correspondentes aplicações do compassinho ou compasso largo:

A verdade he que neste Tempo imperfecto de por meio assi ζ se se não ha de cantar nunca de compassinho, senão de compasso largo, porque dahi nasce quando se offerece notta negra nam se poder cantar Ternaria, senam Binaria, Pello que em semelhante Tempo se canta de compasso largo, & nam de compassinho, que he hir contra a verdad: dos Tempos, & nelle se ha de cantar deuagar & grave, porque nello entram mais figuras ao compasso, que no de compassinho assi C.⁶⁶¹

Ex. 72: António Fernandes, aplicação e interpretação do compassinho, f. 102v

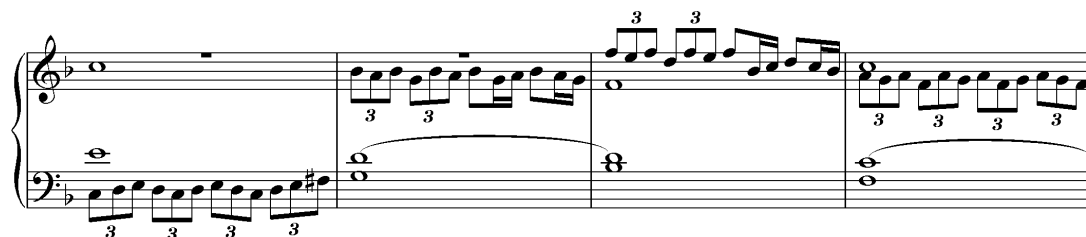


Na obra de Rodrigues Coelho a indicação de ζ surge excepcionalmente ao longo das *Flores de Musica* para especificamente contrastar a interpretação “igual” ou “regular” das figuras  em comparação com a interpretação do *buen-ayre*, neste caso concreto *ayrezillo*, representado com o número 3 sobre as respectivas figurações rítmicas.

Ex. 73: Rodrigues Coelho, 29c (Pange Lingua), cc. 68-71 (cc. 69-70).



⁶⁶¹ *Idem, ibidem*, 19v.



Ex. 74: Rodrigues Coelho, T18, cc. 208-211 (c. 208)



António Fernandes descreve na sua *Arte de Música* três maneiras em voga: Tempo: comparação da duração de cada indicação que faz a proporção, por exemplo na comparação de Tempo perfeito com tempo imperfeito, etc; Número, que se refere à indicação do número após a referência do tempo, do qual deve ser comparado ao número imediatamente abaixo do mesmo determinando o “género da proporção” e, por fim, Vozes, especificando que:

A comparação das vozes humas com as outras na proporsam da consonancia onde fazem sua comparação, ho quando humas vozes cantam por um numero ou tempo, & outras por outro diferente, fazendo boa consonancia a tal proporsam, & desta comparação poderam dar boa rezam os Tangedores de Orgam, & de Baixam, que ordinariamente huma voz tange de sexqualtera, que he de numero de tres, ou de seys, ou de noue, ou de dozes, & as outras vozes cantam de compassinho, & esta he a comparação da proporsam humas vozes com as outras.⁶⁶²

⁶⁶² *Id, ibid*, f. 15v.

Esta referência de Fernandes aplica-se directamente à obra *Flores de Música*, onde frequentemente se encontram exemplos de sobreposição de ritmos de proporção sesquialtera com a indicação do 3 sobre o grupo de figuras ou, eventualmente a passagem para secção ternária, com a indicação do 3 no início do compasso, em somente uma das vozes enquanto as restantes permanecem em compasso imperfeito de C ou, como denominado, compassinho.

Ex. 75: Rodrigues Coelho, T16, cc. 161-165 e cc. 159-165.



Sobre o uso diferenciado do tempo perfeito e partido, Correa de Arauxo esclarece a necessidade de distinguir correctamente as indicações mensurais de tempo e aplicação na respectiva notação. Estas indicações, que na obra de Coelho se constituem pelo tempo imperfeito (C) e perfeito (3) variam essencialmente nas suas respectivas unidades: o imperfeito - que tem como unidade de compasso a semibreve e de tempo a mínima - e o perfeito – que mediante as respectivas indicações podem ter como unidade de compasso a breve com ponto e a unidade de tempo a semibreve.

Nas *Flores de Música*, o compositor optou por simplificar as indicações mensurais, adaptando toda a notação a um padrão de semibreve por compasso pressupondo que um

intérprete informado, conhecedor da linguagem mensural e métrica rapidamente identificaria o “outro ar.”⁶⁶³

Numa aplicação prática das designações mensurais ao tipo de obras, e confirmando que a base da interpretação do *buen-ayre* se pode resumir às referidas indicações de C e 3, Gaspar Sanz desenvolve os respectivos conceitos referindo que “todos los aires se reducen a estos dos tiempos, dexando la distincion de la proporcion, ò compás mayor, o menor, bastan los dos ejemplos”⁶⁶⁴

Neste contexto, Correa de Arauxo apraz-se do adequado uso dessa prática por Manuel Rodrigues Coelho nas *Flores de Música* que a utiliza correctamente, cumprindo a correspondente adaptação métrica aos compassos (sejam perfeitos ou imperfeitos, alternados ou simultâneos) coerente ao respectivo número de figuras:

Muchas obras de muy grandes Maestros e visto puntadas, ya con tiempo imperfecto, ya con el partido, indiferentemente. Y no es razon, que teniendo estos dos tiempos entre si tan grande disparidad usen de ellos sin diferencia alguna. Cotentome el modo de usar de el, del padre **Manuel Rodriguez coello** en el libro que escrivio en câto de organo para tañedores de tecla &c. por quanto usa del imperfecto [C] en obras de a diez y seis semicorcheas al compas, sin mexcla de otro tiempo; y assi considerando yo esto mismo, y que propriamente el oficio de el de por medio, es hazer de dos compas uno, y que esto se puede mejor hazer en obras de a ocho al compas: determinê atribuir el tiempo partido a las de a ocho por la dicha razon, y el imperfecto a las de a diez y seis como se jure se le deve: para dar a entender, la diferencia que a de aver, en llevar el compas en uno, y en otro.⁶⁶⁵

O conceito de proporção para determinar o tipo de *buen-ayre*, questões de tempo e o carácter das obras, é referido por vários autores embora a sua utilização prática, particularmente em Portugal, não tenha sido abordado tanto a nível de estudos como de análise comparativa para efeitos de interpretação. Concretamente, na música ibérica para tecla, a relação directa entre as proporções e a velocidade de interpretação encontram-se frequentemente referidos nos tratados teóricos, mas menos designados nas fontes musicais. Contudo, considerando a rigorosa formação documentada existente ao nível do contraponto e regras teóricas, torna-se evidente que essas normas estavam implícitas na aprendizagem e interpretação.

⁶⁶³ Ms. 964 ADB/UM, f. 169v.

⁶⁶⁴ Gaspar SANZ. 1674. *Instrvccion de Mvsica sobre la Gvitarra Española*, f. 11.

⁶⁶⁵ CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica...* “Septimo Punto,” 26, f. 4.

Os estudos sobre a *Facultad Organica*, e à semelhança sobre as obras de Girolamo Frescobaldi, beneficiam da designação detalhada das proporções e indicações de tempos que ainda desencadeiam teorias e interpretações antagónicas.⁶⁶⁶ Correa de Arauxo tem como base as indicações mensurais sobre o *buen-ayre* associado à respectiva repercussão em termos de andamento e conceito do “dar e levantar” do compasso (*vide* Cap. 4.1.2.).

Segvndo tiento de / qvatro tono por elami, a modo de cacion, semejante al passado en genero y diapason, en el qual se a de lleuar el compas, y dar el ayre a las figuras, en la forma siguiente. En el tiempo imperfecto se a de llevar a espacio, y igual, En el perfecto partido con tres y dos delante, se a de llevar dando en el semibreue estando en el segundo y alçado en el tercero, y haziendo las minimas de ayre iguales, (como se dixo en el primer tieno) y en el de proporcion menos, con el ayrecillo acostumbrado en el dicho tie[m]po: mas o menos a espacio, segun el numero de figuras.⁶⁶⁷

Frequentemente, especialmente entre os intérpretes de tecla, o conceito de *buen-ayre* tem sido condicionado ao conceito de *ayrezillo*, que consiste na interpretação de proporções sesquialteras, ritmos de tercinas, com a alteração rítmica para colcheia e duas semicolcheias, utilizando como argumento a existência de fontes manuscritas com esta indicação.

Neste contexto, o Ms 964 ADB/UM destaca-se muito particularmente no panorama de fontes musicais para tecla na Península Ibérica pelas nas suas singulares transcrições tanto pela alteração rítmica, combinações e selecção de excertos de várias obras ou secções, até à indicação manuscrita dos respectivos andamentos. Dos aspectos salientados nos pontuais estudos comparativos de obras isoladas deste manuscrito com as suas correspondentes, sobre a transcrição do tento de 5º tono (T5) de Correa de Arauxo, Cea Galán salienta vários aspectos de interpretação indicados pelo(s) copista(s) no manuscrito, nomeadamente a alteração do ritmo original de proporção sesquialtera, equivalente às tercinas, serem directamente transcritos para o ritmo de colcheia e duas semi-colcheias como o resultado mais aproximado do conceito de *buen-ayre* escrito. Esta característica, que se verifica de igual modo nas transcrições da obra de Rodrigues Coelho, adicionada à frequente exclusão

⁶⁶⁶ Na tese de doutoramento de Iina-Karita Hakalahti, esta autora elaborou um breve estudo comparativo das proporções em Correa Arauxo e Rodrigues Coelho, apresentando contudo resultados incongruentes com as referências originais, ao tecer considerações sobre a aplicação das proporções nas *Flores de Música* que denotam não ter consultado a obra. Iina-Karita HAKALAHTI 2008. *Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584-1654) Facultad Orgánica (1626) as a Source of Performance Practice*, DocMus Department, Sibelius Academy, Helsinki, p. 298.

⁶⁶⁷ Prefácio ao CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica...* T16, f. 45v.

das glosas mais virtuosísticas da fonte original e simplificação constante dos ritmos mais elaborados neste manuscrito, não deveria, contudo condicionar a interpretação do *buen-ayre* a uma interpretação literal de alteração rítmica.

Ainda sobre o conceito de *buen-ayre* associado ao andamento, encontram-se vários esclarecimentos sucintos na *Facultad Organica* que permitem ter um panorama geral dos códigos existentes para a interpretação, nomeadamente a notação, a indicação específica dos respectivos compassos, a destreza do intérprete, como documentado, por exemplo num dos seus prefácios sobre a indicação de imperfeito cortado: “A se de tañer ligero el compas, mas o menos, conforme la capacidad del praticante, y la facilidad, o dificultad de la obra lo pidiere: la qual regla se guarde generalmente en todo este libro.”⁶⁶⁸

Este aspecto da aplicação do andamento condicionado às designações, como é o caso do sinal 2 ou 3 sobre os respectivos compassos ou figuras como indicadores da igualdade ou irregularidade dos modelos rítmicos, é inter-relacionado com a habilidade do intérprete e de igual forma condicionado ao instrumento em que tais obras são interpretadas:

[...] de ocho al compas el qual se a de llevar ligero, como lo demuestra el tiempo partido puesto al principio. Es acomodado para tañedores que no tienen mucha soltura de manos, y para organos muy rezios de juego. En el tiempo ternario, llamado de proporcion mayor, se a de llevar a espacio y con ygualdad de figuras donde huuiere numero dos encima, y donde huuiere numero tres, con el ayre deuido a proporcion menor, segun se a dicho al principio.⁶⁶⁹

Assim, a indicação de andamento mais recorrente na obra de Correa de Arauxo é do tempo partido [♩], que demonstra não ser frequentemente utilizado e que se destacaria no contexto tradicional justificando com sinónimos a reiterada informação do andamento mais fluente inicialmente apresentado no seu Prefácio: “compas andado”⁶⁷⁰; “el qual se lleue algo veloz”⁶⁷¹; “Compas ligero”⁶⁷² entre outras designações.

A utilização da terminologia do “ar de compasso” utilizado desde o séc. XVI, mantém-se em Portugal até inícios do séc XIX, como documentado no registo de Fr. Domingos de S. José Varela, no seu *Compendio de Música* (1806), ao definir os andamentos como “certos

⁶⁶⁸ CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica...* T24, p. 23 [f. 63v].

⁶⁶⁹ *Idem, ibidem*, T28, p. 43 [f. 73]

⁶⁷⁰ *Ibid*, T32, p. 70 [f. 84v]

⁶⁷¹ *Ibid*, T34, p. 82 [f. 88v]

⁶⁷² *Ibid*, T48, p. 156 [f. 122v]

termos, que se escrevem no principio da Musica para denotar o vagar, ou presteza com que se deve executar,” e em nota de rodapé a observação dos sinónimos a andamentos: “Alguns lhe chamaõ *Movimentos*, ou *Ar do compasso*”.⁶⁷³

4.1.1 Conceito de “dar e levantar”

O “dar” e “levantar” o compasso, como descrito nas fontes portuguesas, determina os pontos de apoio relacionados ao conceito de *arsis* e *thesis* que regiam a orgânica interna do tempo intrínseco à designação de *buen-ayre*.

Para que toda la musica lleue aquella gracia, y ser que se le deue, es necessario que se taña con todo el primor, que para ello se requiere, lo qual lo leuanta en muchos quilates, y le da nueuo ser y gracia, y faltando esto, todo lo que se tañere por muy bueno que sea, no terna gracia ni lustre consta claramente en la diferencia que ay en vna mesma obra tañida de vn tañedor perfecto y curioso, o tañida de otro imperfecto y grossero, porque tañida del perfecto parece cosa muy subida, y muy prima, y tañida del imperfecto parece cosa baxa y grossera, como si fuerssen obras distintas.⁶⁷⁴

Como descrito por Santa Maria sobre a importância desta norma: “quanto al compas, que es como fundamento del canto de Organo, por quãto siempre estriua en el, sea mucho de notar que la llaue y gouierno de toda la musica, assi del cãtar como del tañer, es el compas y medio compas, de los quales el que bien supiere vsar, terna buen fundamento para bien cãtar y tañer” [...] dãdole toda gracia y ser.”⁶⁷⁵

Correa de Arauxo descreve os dois pontos de apoio no compasso tanto em colcheias, como semicolcheias, aplicado a vários casos específicos de proporções que normalmente correspondiam ao conceito de *arsis* e *thesis* ou, como também documentado em fontes portuguesas, “dar” e “levantar.”

⁶⁷³ Fr. Domingos de S. José VARELA. 1806. *Compendio de Musica, Theorica, e Practica, que contém breve instrucción para tirar Musica. Lições de acompanhamento em Órgão, Cravo, Guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se póde obter regular harmonia*. Porto: Typ. de Santo Antonio Alvarez Ribeiro, cap. IV, p. 7

⁶⁷⁴ SANTA MARIA, *Arte de tañer fantasia...* Libro I, Cap. XIII, f.36v.

⁶⁷⁵ *Idem, ibidem*, Libro I, Cap. V, f.7v.

Este conceito de dos dois pontos do compasso é referido por Nunes da Silva na sua obra *Arte Minima* (1685), especificando na parte do canto mensural a denominação de *tactus* ou *mensura*: “Tactus est continua motio in mensura a contenta” com 2 “descansos & 2 movimentos, hum baixando, o outro levantando,”⁶⁷⁶ para descrever a importância de conhecer os respectivos números com o intuito de “saber como se mette o compasso nas figuras. Para o que havemos de saber, que das cinco figuras principaes, o breve he a que fica no meyo, pelo que a elle se deve o Tempo, que governa todas as cousas.”⁶⁷⁷

Numa abordagem sobre a interpretação das glosas, Correa de Arauxo descreve com maior detalhe a prática do “dar” e “levantar” o compasso como condição para a aprendizagem do *buen-ayre*, referindo que o intérprete “que taña muy sugeto y a compas lo que pusiere, sabiendo donde da, y alça, habituandose (en todo caso) a llevar el cõpas con la punta del pie derecho, teniendo assentado el carcañal en el suelo para estribar sobre el: dando el valor, y detencion canonica a cada figura, y para esto vale el ser muy diestro cantante, como dixe en la primera condicion.”⁶⁷⁸ Reforçando a descrição desta prática an *Facultad Organica*, é referido que “El compas se lleue a espacio, assentando todo el pie al dar, levantando vna parte de el (esto es la punta, o carcañal) al estar, y vltimamente leuantando otra vez todo el pie al alçar.”⁶⁷⁹

Ex. 76: Correa de Arauxo, T 62, cc. 1-3

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled [f. 173v], is in 3/2 time and shows a vocal line with a treble clef and a lute line with a bass clef. The second system is in 4/2 time and also shows a vocal line with a treble clef and a lute line with a bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

⁶⁷⁶ Manuel Nunes da SILVA. 1685. *A Arte Minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & longa sciencia da Musica*. Lisboa: Officina de Joam Galram, f. 86.

⁶⁷⁷ *Idem, ibidem*, parágrafo 107, f. 86.

⁶⁷⁸ CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica...* f. 24v]

⁶⁷⁹ *Idem, ibidem*, T62, p. 98 [f. 173v]

À semelhança da prática descrita na *Facultad Organica*, Talésio ilustra esse conceito associado à prática de direcção dos cantores: “O Compasso seja levantar, & abaixar a mão com muyta modestia, & consideração, & não dando palmadas, fazendo estrondo, & ostentação com arrogancia, & presumpção, por não dar motivo a murmurarse.”⁶⁸⁰

Laukvik apresenta uma outra abordagem sobre o conceito do “dar” e “levantar”, diferenciando como acentos gramaticais “primários” e “secundários” ou também denominados por “acentos patéticos.”⁶⁸¹ Nesta perspectiva, a denominação de “primários”, e “secundários” segundo este autor, “clarify the objective rhythmical order within the bar, there are other, so-called pathetic accents, which can be termed ‘secondary’. This is not because they are more insignificant than the primary ones, but because the composer alone decides where they are placed.”⁶⁸²

Correa de Arauxo descreve particularmente sete tipos de Proporção que determinam a forma de interpretar as glosas com *buen-ayre* ou “ar” como referido por Rodrigues Coelho, em conformidade com a escrita do compositor:⁶⁸³

1. Proporção Menor (*sesquialtera*) de 6 figuras (ou notas) ao compasso
2. Proporção Maior de 6
3. Proporção Maior com Menor de 9
4. Proporção Menor de 12
5. Proporção Maior de 12
6. Proporção “*Sesquiquinta*” de 5
7. Proporção “*Sesquiquinta*” de 10

Nas seguintes tabelas, encontram-se esquematizadas as respectivas proporções com as indicações descritas na *Facultad Organica* de quando se deve “dar e levantar o compasso” para a devida distinção e interpretação no caso de glosas de *sesquialtera*, normalmente identificado pelo número 3.⁶⁸⁴ Correa de Arauxo prossegue a sua descrição com esclarecimentos sucessivos sobre as glosas em *sesquialteras* de seis, nove, dez e doze notas

⁶⁸⁰ TALÉSIO, *A Arte de Canto Chão...* f. 67

⁶⁸¹ Jon LAUKVIK. 1996. *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*. 3 ed. Vol. 1: Carus Stuttgart p. 87

⁶⁸² *Id.*, p.87 “which we will call ‘primary’ because they clarify the objective rhythmical order within the bar, there are other, so-called pathetic accents, which can be termed ‘secondary’. This is not because they are more insignificant than the primary ones, but because the composer alone decides where they are placed”.

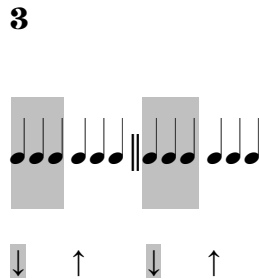
⁶⁸³ CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica...* [f. 17v e 18].

⁶⁸⁴ *Idem, ibidem*, “Dar y alçar del compas” f.18.

(ou figuras) por compasso, que se seguem em representação gráfica para ilustrar especificamente cada caso.

Tabela 17: Proporção maior e menor de seis figuras por compasso

PROPORÇÃO MENOR
seis figuras por compasso



PROPORÇÃO MAIOR
seis figuras por compasso

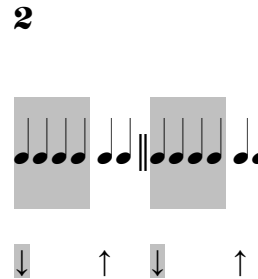


Tabela 18: Proporção maior com menor de nove figuras por compasso

PROPORÇÃO MAIOR COM MENOR

nove figuras por compasso

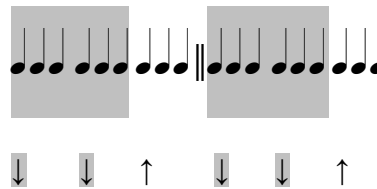
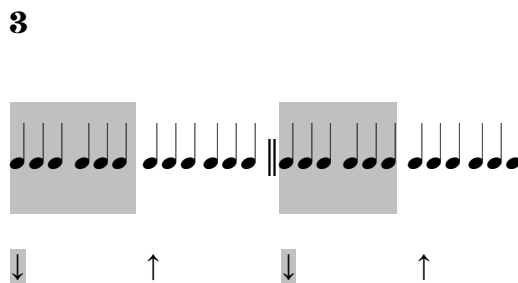
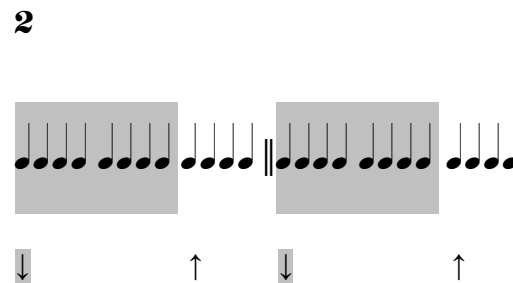


Tabela 19: Proporção menor e maior de doze figuras por compasso

PROPORÇÃO MENOR
Doze figuras por compasso



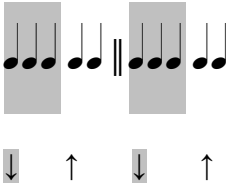
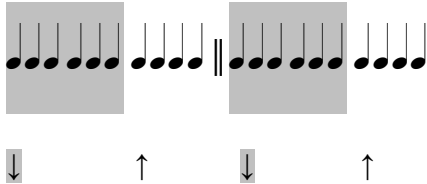
PROPORÇÃO MAIOR
doze figuras por compasso



En prop. Sesquiquinta, que es de cinco figuras, o numeros al compas, da en la primera, alça en la quarta, y bulve a dar en la sexta. Y en su dupla que es de diez al compas, da en la primera, alça en la septima y buelve a dar en la onzena.⁶⁸⁵

Tabela 20: Proporção "Sesquiquinta" de cinco e dez figuras por compasso

PROPORÇÃO “SESQUIQUINTA”

cinco figuras por compasso	dez figuras por compasso
	

Na sequência da sua descrição detalhada, e advertindo as indicações do dar e levantar para se tocar a compasso por compassillo [C] ou de proporção [3], Sanz refere que “no es menester más para tañer con el ayre que llevan ambos tiempos,”⁶⁸⁶ especificando ainda sobre o início de cada obra que:

Se pone una C grande, que se llama compassillo, o un 3 grande, que se llama proporción menor. Esta C y 3 denotan el tiempo, y ayre con que se han de trocar las tales obras. Y aunque ay otras diferencias de ayres, como la mariona y canario, que le tienen de proporción mayor, me valgo sólo destes, por no causar confusión a los que ignoran la música. En los passacalles tampoco hago distinción del compassillo, y compás mayor, por la misma razón; y porque las mismas notas de música harán andar despacio, o aprisa al tañedor, según ellas fueren.⁶⁸⁷

Ex. 77: Rodrigues Coelho, Flores de Música, cc. 95-117



⁶⁸⁵ CORREA DE ARAUXO, *ibid*, 18v.

⁶⁸⁶ *apud* ESSES, *Dance and instrumental diferencias in Spain* 1994, p.29, NR 201.

⁶⁸⁷ *apud, idem, ibid*, p.30, NR 214.

The image displays three systems of musical notation. Each system begins with a sequence of dotted rhythms (half notes) above the staff. The first system (measures 101-106) shows a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 107-112) continues with similar dotted rhythms and piano accompaniment. The third system (measures 113-118) features a sequence of dotted rhythms with up and down arrows above, and piano accompaniment including triplets and a final measure with a fermata and the number 8 below.

4.2. QUESTÕES RÍTMICAS

4.2.1 Rítmicos pontuados

Um dos aspectos que confirma a influência italiana na obra de Coelho é o uso de motivos com figuras pontuadas, cuja influência se propagou a outros países como a Alemanha, conforme verificado na exposição de Praetorius (*vide cap. III*).

No ano de 1614, na sua obra *Cartella Mvsicale*, Adriano Banchieri (1568-1634) apresenta 25 exemplos de diminuições para cada voz no capítulo que dedica a “Cento Variati Passaggi Accentuati alla moderna, Latini, & Volgari; Dedotti in celebri compositori de i nostri tempi, & con le note semplici à giouamento di chi conpone, applicate intermine d:

memoria locale.”⁶⁸⁸ Embora Banchieri sobrevalorizasse a novidade de muitos aspectos na sua obra, da qual se encontram provas da utilização anterior, este compositor seleccionou como primeiro exemplo um motivo com ritmo pontuado que se encontra igualmente ao longo da sua apresentação:

Ex. 78: Adriano Banchieri, *Cartella Mysicale nel Canto Figvrato*, f. 222



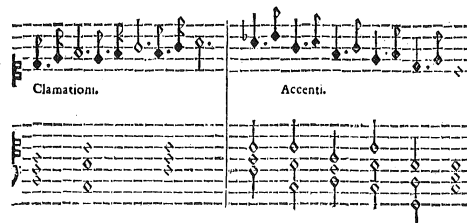
Num outro exemplo, Banchieri dá um outro modelo de “passaggio” que é denominado por Girolamo Ditura como *accenti* ou por Praetorius de *Accentus*.

Ex. 79: Adriano Banchieri, *Cartella Mysicale nel Canto Figvrato*, f. 222⁶⁸⁹



Sobre esta mesma questão, Diruta apresenta de igual forma os *Accenti* precedido de uma outra figuração rítmica, *Clamationi*, baseada na figuração pontuada seguida de um valor mais longo como se pode verificar no exemplo abaixo.

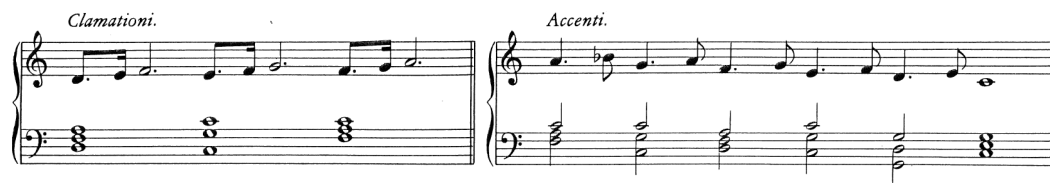
Ex. 80: Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, f. 13⁶⁹⁰



⁶⁸⁸ Adriano BANCHIERI. 1614. *Cartella Mysicale nel Canto Figvrato, Fermo, & Contrapunto*. Veneza: Appresso Giacomo Vincenti, f. 222.

⁶⁸⁹ *Idem, ibidem*.

⁶⁹⁰ DIRUTA, 1609. *Il Transilvano...* f. 13.



Embora não seja muito frequente, a figuração dos *accenti* encontra-se igualmente na obra de Rodrigues Coelho como confirmado nos exemplos seguintes, com a emblemática característica desta figuração rítmica surgir repetida sobre uma semibreve ou mínima isolada que se destaca num contexto motivico variado.

Ex. 81: Rodrigues Coelho, T20, c. 77 (*Accenti*)



Ex. 82: Rodrigues Coelho, T9, c. 62 (*Accenti*)



A importância e implicação destes *accenti*, que se manteve como marcada característica da música italiana vocal e que permaneceu como um traço de identidade e que influenciou muito particularmente músicos portugueses ao longo do séc. XVIII, repercutiu-se na articulação que se interpreta como ligaduras de expressão de duas a duas, sendo consequentemente a semicolcheia interpretada mais leve.



Mantendo as mesmas características de motivos isolados, e segundo os mesmos moldes dos *accenti*, Rodrigues Coelho utiliza também frequentemente os ritmos pontuados descendentes que se afirmam como uma característica mais instrumental em comparação ao anterior de origem vocal.

Ex. 83: Rodrigues Coelho, T3, cc. 129-132



Ex. 84: Rodrigues Coelho, T13, cc. 109



Numa abordagem temática do ritmo pontuado binário nas *Flores de Música* vê-se repetido o mesmo modelo de glosa em diversos tentos. O facto de surgir na maior parte das vezes como motivos isolados, como por exemplo no primeiro e quarto tentos (T1, T4), é uma característica predominante na obra de Coelho.

Ex. 85: Rodrigues Coelho, T1, c. 3



Ex. 86: Rodrigues Coelho, T4, c. 174



Ex. 87: Rodrigues Coelho, T21, c. 8



Contudo, este compositor destaca e desenvolve mais consequentemente este modelo rítmico em dois tentos: no T24 na apresentação e desenvolvimento do segundo tema (a partir do c. 60) e no T9 de forma mais elaborada e extremamente variada.

Ex. 88: Rodrigues Coelho, T24, cc. 60-62



Ex. 89: Rodrigues Coelho, T9, c. 20-47



Deste exemplo do T9 das *Flores de Música*, e fazendo uma análise comparativa da abordagem temática utilizada por exemplo na obra de Correa de Arauxo, verifica-se que Rodrigues Coelho utiliza este ritmo binário pontuado mais ao nível da glosa, ou seja, utilizando a repetição transposta dos mesmos motivos como apresentado sobre a glosa composta sequencial (*vide* Cap. III), aspecto este que não se verifica no seu contemporâneo que aborda este ritmo como característica temática.

Ex. 90: Correa de Arauxo, T39, cc.46-54



Em termos de indicação rítmica, Correa de Arauxo especifica a anotação rítmica de colcheia com ponto semicolcheia, mas depois não prossegue para não sobrecarregar a partitura, embora esse ritmo se deva manter. No caso específico da passagem (T36) em que tal advertência é sugerida, o exemplo dado tem a duração de somente uma mínima,

referindo que “En algunas partes de estos discursos (y en particular en este, en el compas 80.) donde ay corchea con puntillo, y de necesidad se a de seguir semicorchea, la dexo de poner, por la dicha razõ, y por no cargar de figuras esta obra.”⁶⁹¹

Ex. 91: Correa de Arauxo, T36, cc.79-83



Ex. 92: Correa de Arauxo, T36, cc.79-83, transcrição segundo as indicações do autor



Esta situação surge frequentemente ao longo da obra de Rodrigues Coelho, como identificado em alguns dos exemplos atrás referidos. Neste sentido, como na maioria dos exemplos se trata de motivos isolados, será provável aplicar o mesmo princípio utilizado por Correa de Arauxo na sua *Facultad Organica*, salvaguardando como exceções motivos como o *accenti* que têm uma função melódico-expressiva determinada. O primeiro tento das *Flores de Música* enquadra-se particularmente nesta indicação: o tema do primeiro tento (T1) em que, após ser apresentado nas quatro vozes, o ritmo pontuado não volta a ser especificado nas restantes exposições do tema, como se verifica, por exemplo no aparecimento do tema na voz do baixo no c. 28.

⁶⁹¹ CORREA ARAUXO, *Facultad organica...* T36, p. 91 [f. 92v]

Ex. 93: Rodrigues Coelho, T1, cc.1-7 e 28-34

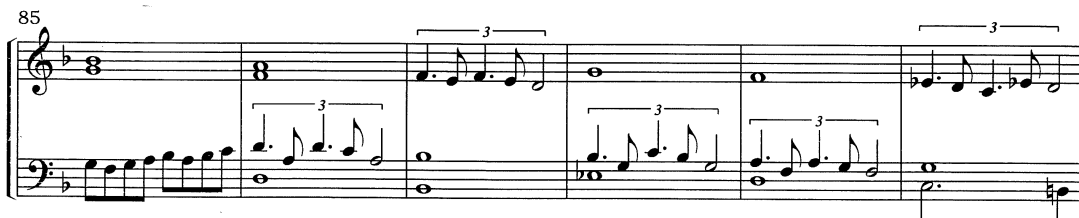


Sobre os ritmos ternários pontuados característicos na obra *Flores de Música*, no uso da proporção menor sobre compassinho (ou *compasilho*) nas “Susanas”, Rodrigues Coelho cinge-se basicamente ao uso da proporção tripla de 12 (ao compasso) nas S1 e S4, distinguindo a S2 com o uso de dois tipos de proporção tripla sobre 12 (cc. 45: 3 +3 +3 +3 e cc. 46: 2 +2 +2 + 3+ 3).

Ex. 94: Rodrigues Coelho, Susana II, glosa sesquialtera de 12, cc. 44-47.

Os ritmos ternários pontuados, nas suas variáveis, são salientados por Cea Galán como motivos característicos de Rodrigues Coelho, influenciado pela música dos virginalistas ingleses, franco-flamengos ou italianos e que, no entanto, não eram utilizados pelos seus contemporâneos de Espanha, Correa de Arauxo, que conheceu e estudou as *Flores de Música* antes da publicação da *Facultad Orgánica*.⁶⁹²

À semelhança do ritmo salientado por Cea Galan como “típico espanhol” para denominar o agrupamento de ritmo de 3+3+2 dentro de um compasso, esta prática verifica-se em compositores como Aguilera de Heredia ou António de Cabezón, da mesma forma que se encontra transposto por Rodrigues Coelho na sua obra num outro modelo rítmico que, por se encontrar numa outra organização dentro do compasso, a indicação do 3 de proporção menor permite o mesmo efeito. Consequentemente, este ritmo induz, por sua vez, a um modelo de articulação particular de ligação de duas a duas figuras, salvo a última do compasso que deve ser marcato.

**Ex. 95: Rodrigues Coelho, T6, cc. 85-96**

⁶⁹² Andrés Cea GALÁN 1998. “Der "Ayrezillo de proporción menor" in der Facultad Orgánica von Francisco Correa de Arauxo”. In *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, ed. P. Reidemeister. Basel: Amadeus. p. 80.



4.2.2. Ayrezillo

O *Ayrezillo*, parte integrante do *buen-ayre*, é a denominação para a interpretação de determinadas figuras ou agrupamento rítmicos irregulares sobre a proporção de sesquialtera de seis e doze figuras por compasso, a proporção maior com menor (de nove figuras por compasso) e a proporção sesquiquinta (de cinco e dez figuras por compasso).

A indicação de 2 ou 3 sobre compassos de seis ou doze figuras determinam o tipo de *ayre* a aplicar nas secções ternárias que integram o uso do *buen-ayre*. O número 3 surge no início de uma secção ou compasso para determinar a irregularidade ao nível do *tactus* ou compasso e, no caso específico do *ayrezillo*, o número 3 surge sobre a proporção sesquialtera (tercinas) para designar a desigualdade (*inégalité*) dessas determinadas figuras.

Confirmando a amplitude desta prática, Correa de Arauxo adverte, no prefácio ao primeiro tento da sua obra, que “(donde hallaren vn dos encima de seys o doze figuras al compas) an de tañer las tales figuras iguales sin ayrezillo de sesquialtera o proporcion menor, y donde hallaren (vn tres) aquellas figuras an de tañer con el dicho ayrezillo de proporcion menor deteniendose mas en la primeira y menos en la segunda y tercera, y a este modo las demas.”⁶⁹³

Na obra de Rodrigues Coelho salienta-se particularmente a indicação do 2 (para determinar especificamente a regularidade das figuras) no primeiro Pange Lingua sobre o canto chão do tiple de breves (29a). Neste caso concreto, Coelho indica a proporção tripla no compasso, adicionando o 2 na parte inferior das vozes do baixo, tenor e alto (o *cantus firmus* no tiple permanece ligado em C). Este exemplo, que apresenta alguns problemas de transcrição na edição de Kastner que optou por alterar o ritmo, leva-nos a inferir que Coelho tinha uma preocupação consciente com estas questões.

⁶⁹³ CORREA ARAUXO, *Facultad Organica*, T1, Vol. I, p. 43, f. 1.

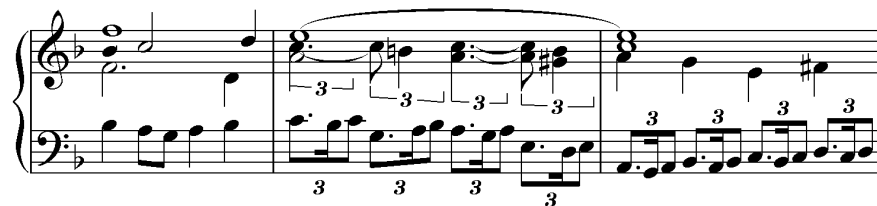
Ex. 96: Rodrigues Coelho, Pange Lingua 1, f. 150v, cc. 79-88



Ex. 97: Pange Lingua 1, transcrição segundo o original, cc. 84-87



Ex. 98: Pange Lingua 1, modelo comparativo de transcrição, cc. 84-87



Classificando a *Facultad Orgánica* na sua essência como uma obra didáctica, Cea Galán enuncia que entre alguns dos aspectos das “advertências” de Arauxo, necessariamente ainda de um maior esclarecimento para a interpretação das mesmas, nomeadamente o “*ayrezillo* de proporción menor” que considera ainda duvidoso na sua interpretação.

Der Wechsel zu einem ternären Rythmus (Triolen oder kompliziertere Fälle) wird ebenfalls über dem Ziffersystem durch Zahlen angegeben; am häufigsten ist die Zahl 3, unserer Triolenziffer vergleichbar. Aber dazu erklärt nun Correa, dass diese ternären Stellen nicht gleichmässig, sondern mit einer gewissen “Inégalité” zu spielen sein; diese Ungleichheit nennt er *ayrezillo*.⁶⁹⁴

Sobre a definição de *ayrezillo* por Correa de Arauxo, Cea Galán aborda num dos seus artigos o *ayrezillo* de proporção menor em Correa de Arauxo como “um dos pontos mais obscuros” que causam vários problemas de interpretação seja em termos de instalar

⁶⁹⁴ CEA GALÁN, “Der “Ayrezillo de proporción menor”...” p.70.

confusão quanto ao significado deste conceito quanto à má interpretação da definição de Arauxo, propondo algumas soluções práticas para a performance historicamente informada do mesmo. Fazendo uma revisão directa do transcrito na *Facultad Organica*, Correa de Arauxo explica detalhadamente as diferenças formas de tocar mesmas figuras em número, em particular das tercinas em colcheias ou em combinações de agrupamentos rítmicos de colcheias ou respectiva subdivisão, como é o caso das proporções sesquialteras de dez ou oito figuras pos compasso.

Tendo em conta as próprias palavras de Correa de Arauxo, existem dois modos de interpretar a proporção *sesquialtera* (com um mesmo número de notas por compasso), que culminam com a argumentação que a indicação dos números 2 ou 3 determinam por si a interpretação regular ou irregular das figuras, respectivamente, dependente do tempo perfeito ou partido.

El primer modo y mas facil, es tañerlas iguales, y llanas, esto es, sin deternerse mas en una que en otra , y este ayre es como de proporcion mayor, en la qual van tres semibreves, y seys minimas, y doze seminimas al compas iguales, llanas y sin ayrezillo. El segundo modo es, tañerlas algo desiguales, y con aquel ayrezillo, y graciosidad de proporcion menor, y este (ãunque dificultoso) es el mas usado de los organistas, y es deteniendose mas en la primera figura; y menos en la segunda y tercera: y luego deteniendose en la quarta, y menos en la quinta y sexta. Y es (casi) como haziendo la primera minima, y la segunda y tercera seminimas, o por la mitad, una seminima y dos corcheas, y assi prossiguiendo por todas las figuras de cada cõpas. Supuesta pues esta disparidad (la qual puede suceder en qualquier tiempo entero, o partido) razon sera que tambien la aya en las señales que las denotan; de modo, que se pueda saber quando se an de tañer las tales figuras o numeros, con ayre y gual, o cõ ayre desigual.⁶⁹⁵

Esta prática, referida por este compositor como conhecida e usual, embora ainda mal utilizada por alguns dos grandes mestres, como destacado por este compositor no seu prefácio, é o principal factor que leva Correa de Arauxo a denominar outros compositores que respeitavam este princípio de interpretação, como Antonio de Cabezón e Manuel Rodrigues Coelho.

⁶⁹⁵ CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica*, “Undécimo Punto,” f. 6v.


Tabela 21: Agrupamentos rítmicos




Considerando a aplicação prática deste princípio na sua obra, Correa de Arauxo complementa esta informação em algumas das introduções aos seus tentos, onde não só é repetida a aplicação como as implicações em termos de registação:

El tercero tambien de sexquialtera, con la aduertencia de los numeros, el que tuuiere nota de ternario que es vn tres, a de yr con el ayrecillo de proporcion menor, y el que tuuiere de binario, con el ayre de proporcion mayor, las figuras iguales. Van en forma de medio registro de tiple, y assi se podra echar el flautado a los contrabajos, y a los tiples la mixtura que mejor vista le fuere al organista.⁶⁹⁶

Tabela 22: Correa de Arauxo, *Facultad Organica*, f.6

1º Modo	2º Modo Ayrezillo
“mais fácil”	“(aunque dificultoso) es el mas usado de los organistas”
“es tañerlas iguales, y llanas, esto es, sin detenerse mas en una que en otra”	“es tañerlas algo desiguales” “y es deteniendose mas en la primera figura; y menos en la segunda y tercera: y luego deteniendose en la quarta, y menos en la quinta y sexta. Y es (casi) como haziendo la primera minima, y la segunda y tercera seminimas, o por la mitad, una seminima y dos corcheas, y assi prossiguiendo por todas las figuras de cada cõpas” 
“y este ayre es como de proporcion mayor, en la qual van tres semibreves, y seys minimas, y	“ y con aquel ayrezillo, y graciosidad de proporcion menor”

⁶⁹⁶ *Idem, ibidem*, T69 p. 160 [f. 203]

<p>doze seminimas al compas iguales, llanas y sin ayrezillo”</p> 	
--	--

Concluindo a sua apresentação, no prefácio à *Facultad Organica*, Correa de Arauxo dedica um ponto específico à capacidade de cada intérprete para conseguir dominar obras de maior dificuldade e velocidade, que surgem como requisitos fundamentais para se poder tocar o *ayrezillo*:

Acerca del trezeno punto, ay poco que dezir; porque sabido que en el compas mayor ternario (vulgarmente dicho proporcion mayor) entran tres semibreves, seys minimas, doze seminimas (...) por lo qual quien tuuiese tan veloces manos en la tecla, y lengua en la chirimia que las pudiese pronunciar en vn compas muy bien las podria practicar: y assi no es cosa nuevamente inuentada (aun que es nuevamente estampada) el componer yo tientos de compas ternario de beinte y quatro figuras al compas. Y por consiguiente sabido que encompas mayor binario, vñ vn breve, dos semibreves, quatro minimas, &c. hasta treinta y dos semicorcheas al compas; no es cosa sin fundamento tañer obras de treinta y dos figuras al compas. Quien tuviere tan natural expedicion en las manos, y tal ligereza que las pueda executar sin que ler falte el toque, limpieza, y igualdad necessaria, muy bien las puede vsar, y quien no tuviere este don, no saque de su curso so tañido, porque perdera del toque, si lo tiene bueno.⁶⁹⁷

O *Ayrezillo* nas fontes portuguesas

Nas fontes portuguesas coevas à *Facultad Organica*, encontram-se referências detalhadas a esta prática da interpretação regular ou irregular das figuras mediante o número de figuras rítmicas e respectiva indicação. No prefácio ao *Livro de Cyfra*, cujo prefácio sobre a cifra é cópia traduzida para português de uma parte do tratado *Canto de canto de Organo, canto llano y cifra* (1647), sobre as proporções ternárias é mencionado que “estas figuras 3. ou 6. ou assi 9. sobre as linhas da cifra, denota que alguma ou algumas vozes daquele compasso se toçao em proporção sexquialtera que consta de tres minimas contra uma semibreve e de seis seminimas contra duas minimas pomse o dito sinal em sima de cada compaso que se ha de tocar em a proporsão por que o compas principal da obra não se altera; senão o de algumas figuras e de alguma vos ou vozes.”⁶⁹⁸

⁶⁹⁷ CORREA DE ARAUXO, *Facultad Organica*, “Pvnto Treze,” f. 8.

⁶⁹⁸ *Livro de Cyfra donde se contem varios Jogos de Versos, ê Obras, ê outras coriosidades, de varios Autores. P-Pm MM42.*

Na descrição de António Fernandes sobre a indicação ternária dos compassos especifica que:

Quando diante de algum tempo dos sobreditos estiver hum 3 guarismo, significa & dá a entender que daquellas figuras que naquelle tempo hiam duas ao compasso estando o tres diante vam tres, & no tempo imperfeito assi C sam tres minimas ao compasso, & fazem perfeito ao semibreve por uso, de que ao diante tratarei das perfeições. E no tempo de por meio assi ç vam tres semibreves ao compasso, neste fazem o breve tambem perfeito por uso, de que ao diante tratarei: suas valias sam como parece. Assi que o numero Ternario he numero perfeito, aperfeiçoa ao breve, & ao semibreve cada hum em seu tempo sendo elles Ternarios.⁶⁹⁹

Na obra *Flores de Música*, Coelho utiliza somente a indicação do 3 para designar as secções ternárias e sobre as figuras de proporção sesquialtera que correspondem ao *ayrezillo*. No primeiro caso, esta indicação surge na maioria dos seus tentos (17 dos 24 Tentos), mas não na parte litúrgica dos versos à excepção do quinto verso sobre os passos do canto chão de Ave Maris Stella (31e).

A proporção menor de sesquialtera encontra-se frequente nos tentos através das figurações de 12 notas por compasso. Na parte dos versos das *Flores de Música* esta figuração surge numa secção de um verso (32b) e num compasso isolado de um Kirio no valor de uma mínima (51e) e as figurações de ritmos sequialteros pontuados surgem somente em dois versos (42b e 43a) respectivamente em compassos isolados (*vide* tabela 27).

Ex. 99: Rodrigues Coelho, T11, cc. 126-133

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 126, consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests, including a triplet of eighth notes. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment with several triplet markings. The second system, starting at measure 130, also has a treble and bass staff. The treble staff shows a series of chords and single notes, with a 7/8 time signature indicated. The bass staff continues with eighth-note accompaniment and includes a triplet of eighth notes. A dashed arrow in the bass staff of the second system points from a note to a higher one, indicating a specific rhythmic or melodic relationship.

⁶⁹⁹ FERNANDES, *Arte Música de Canto Dorgam*, 1626, Cap. XXV “No qual se declara o numero Ternario”, f. 14-14v.

The only serious reservation about the transcriptions might be the lack of any indication regarding the metrical modulation required by those sections or measures written in *proportio tripla*, i.e., three half notes in the time of two. Since 17 of 24 *tentos*, for example, incorporate such sections, this metrical equivalence is obviously an important aspect of performance and style.⁷⁰⁰

Como referido por Murphy, este aspecto tinha sido igualmente realçado anteriormente sobre a publicação da transcrição do livro de Correa de Arauxo, *Facultad Orgánica*, e nos anos 50⁷⁰¹ e estudado mais em detalhe por outros musicólogos, particularmente nestes últimos 10 anos.⁷⁰²

No exemplo 96 encontra-se igualmente representado outro aspecto da escrita da sesquialtera sobreposta a valores regulares de colcheias (c. 128 e 132) que frequentemente levanta teorias antagónicas de interpretação sobre a associação à variedade métrica do compasso que argumentaria a vivacidade rítmica contrastante e característica dos agrupamentos de 3+3+2 com a adaptação e alteração ao modelo rítmico das sesquialtera.

Nas *Flores de Música* a proporção de sesquialtera de seis ou doze figuras por compasso surge de duas formas: a regular, que surge em compassos de equivalente a tercinas sobre o valor de mínima ou semibreve, respectivamente, e a pontuada que surge normalmente sobre o valor da semibreve à excepção da primeira “Susana” que surge sobre o valor de mínima e que se verifica como característica da escrita de Rodrigues Coelho.⁷⁰³



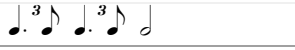



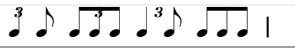

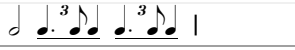
⁷⁰⁰ MURPHY, “Review: *Flores de Música...*” p.218

⁷⁰¹ Dragan PLAMENAC. 1950. “Review: Francisco Correa de Arauxo, Libro de Tientos y Discursos de Musica practica, y theorica de Organo intitulado *Facultad Organica* (1626), Vol. I by Santiago Kastner”. *The Musical Quarterly* 36 (2):311-314, p. 311; John WARD. 1954. “Review: Francisco Correa de Arauxo, Libro de Tientos y Discursos de Musica Practica, y Theorica de Organo Intitulado Facultad de Organica (1626), Vol. II by Francisco Correa de Arauxo; Santiago Kastner”. *The Musical Quarterly* 40 (2):244-247, p. 244.

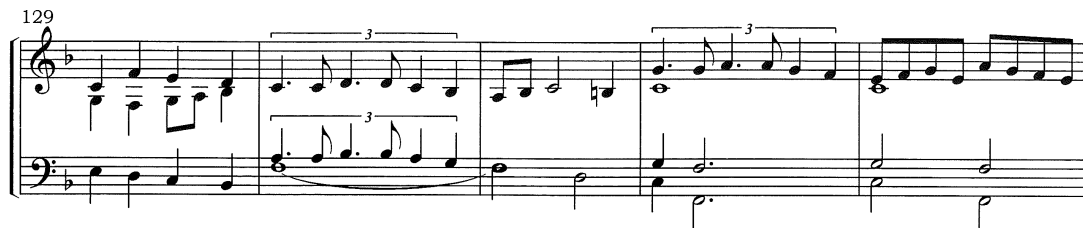
⁷⁰² Mariano LAMBEA. 1999. “Teoría y práctica del Compasillo y de la Proporción Menor”. *Revista de Musicología* XXII (1):129-156; Miguel BERNAL RIPOLL. 2004. “Rythmón y Arithmón. Influencia de la Métrica Poética en la Construcción Rítmica en la Música Española del Renacimiento Tardío”. *Revista de musicología* XXVII (2):841-894; 2007. “A Ideología de la Creación Musical en el Barroco a través del Pensamiento del Organista Sevillano Correa de Arauxo. Una nueva "theórica" para una nueva música”. *Congreso Internacionl Andalucía Barroca* (III. Literatura, Música y Fiesta), Antequera; Andrés CEA GALÁN. 1990. “El ayrezillo de proporción menor en la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo”. *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 6 (2):9-23; 1997. “Diferencias sobre el "Tañer con Buen Ayre". Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica de tecla del siglo XVI”. *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del Siglo XVI*, Ávila; 1998. “Der "Ayrezillo de proporción menor" in der Facultad Orgánica von Francisco Correa de Arauxo”. In *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, ed. P. Reidemeister. Basel: Amadeus; 2007. “Ayre de España. Zu Tempo und Stil in der Escuela Música von Fray Pablo Nassare”. In *In Organo Pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, ed. L. Collarile e A. Nigito. Bern: Peter Lang; entre outros.

⁷⁰³ CEA GALÁN, “El Ayrezillo de proporción menor...”

Tabela 23: Relação dos ritmos ternários ou proporção sesquialtera na *Flores de Música*

RITMOS	OBRAS ESPECÍFICAS NAS <i>FLORES DE MÚSICA</i>
	T2, T6, T7, T9, T10, T16, T21, T24, 29b
	S1
	T6, T9, T16, T18, T21, T24, 29b, 42b (c. isolado), 42c (c. isolado)
	T3, T7, T8, T10, T11, T14, T15, T16, T18, T21, T24 S1, S4, 29c
	32b
	51e (sobre a mínima e alternado com outras figuras)
	T3
	T13, S2, 29 ^a
	S2

Uma outra particularidade na obra de Manuel Rodrigues Coelho é a frequente alternância entre os modelos binários, proporções sesquialteras menores e as secções ternárias no decorrer de uma mesma peça. Nestes casos, a anotação cuidada de Rodrigues Coelho permite facilmente identificar a alternância dos modelos binários em compassinho cuja interpretação remete à regular e igualdade das figuras rítmicas e o *ayrezillo* que consequentemente se destina à interpretação irregular e desigual, como se pode verificar nos seguintes exemplos.

Ex. 100: Rodrigues Coelho, T16, cc. 129-137 [♩ = ♪ = ♫]


134

Ex. 101: Rodrigues Coelho, T16, cc. 226-237 [♩ = ♩. = ♩]

226

230












234







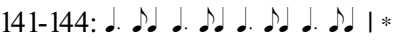
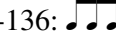

Ex. 102: Rodrigues Coelho, T21, cc. 129-134 [♩ = ♩. = ♩]







129




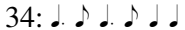







132



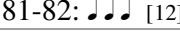
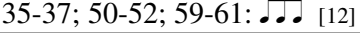


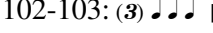


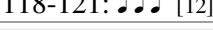
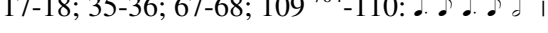
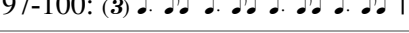
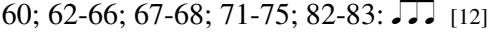
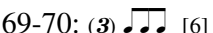
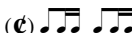




Tabela 24: Ritmos sesquialteros e secções ternárias nas *Flores de Música*

Obra		3
T1	C	-
T2	C	85-113 (motivos alternados) 
T3	C	16-17,19, 37-55, 59-69:  =  [12]
	3	e  183-255 (fim):  (<i>minor color</i>)
T4 (2º tom por b mol)	C	-
	3	134-240 (com <i>minor color</i>)
	C	241-243 (fim)
T5	C	-
	3	226-281 (fim) (<i>minor color</i>)
T6	C	86-145: (motivos alternados)  
		258-259:  *
T7 (f.31)	C	6 (motivo isolado) 
	3	109-167 (<i>minor color</i>)
	C	167-289 256-261:  [12]
T8 (f.38)	C	122,124:  [12]
	3	131-132: (<i>minor color</i> no baixo)
	C	133-210: (fim)

T9 (f.43)	C	116:  [12] 137-139, 144-145, 149:  
T10 (f.48)	C	15:  92-98, 114-119, 132-135  [12]
T11 (f.52)	C 3	115:  [12] 158-291: (com <i>minor color</i>)
T12 (f.59v)	C 3 C	- 117- 150 (<i>minor color</i>) -
T13 (f.62v)	C 3	141-144:  * 198-246 (fim) (<i>minor color</i>)
T14 (f.67v)	C 3	124-136:  [12] 233-289(fim) (<i>minor color</i>)
T15 (f.74)	C	50:  [12]

T16 (f.80)	C	8, 13-16, 26:  [12]
		56-61, 69-70, 97,120-121, 123, 126, 130:
		
	3	134: 
	C	136, 143, 145: 
	3	148: 
	C	151, 155, 158: : 
		Alternância sucessiva das figurações rítmicas:
	3	162: só nas vozes do tenor e baixo
	C	-
	3	176
	C	(205) 225-227
	3	228-230
	C	231
	3	232
C	233	
3	234	
C	235-251	
T17 (f. 86v)	C	-
	3	206-261(fim) (<i>minor color</i>)

T18 (f. 93v)	C	78: 
		103-134; 206:  [12]
		208:  [6]
	3	243-244: continuações das figurações rítmicas antecedentes.
	C	245-263
T19 (f.100v) 7º Tom	C	-
	3	99-fim (<i>minor color</i>)
T20 (f.103)	C	56: 3 na voz do tenor
		57: 3 voz do contralto
	3	171-299: (<i>minor color</i>)
	C	300-fim
T21 (f.109)	C	34: 
		46: 
		49-72 e 105-121:  [12]
	3	130-131
	C	(132)
	3	251 (<i>minor color</i>)
T22 (f.117v)	C	
	3	63-176 (fim) (<i>minor color</i>)
T23 (f.120v)	C	-
T24 (f.126v)	C	24-26: 
		29-56; 70-72; 125-126: 
		131-193:  [12]
	3	194-fim: (<i>minor color</i>)
S1	C	51-53; 80-82:  [12]
		67 e 70-71: 

S2	C	39:  45-46; 58-62; 69: (3)  81-82:  [12]
S3	C	-
S4	C	35-37; 50-52; 59-61:  [12]
29a	C	86-87: (3)  100-101:  102-103: (3)  [6] +  104-106:  118-121:  [12]
29b	C	17-18; 35-36; 67-68; 109 ⁷⁰⁴ -110:  97-100: (3) 
29c	C	60; 62-66; 67-68; 71-75; 82-83:  [12] C/♯ 69-70: (3)  [6] + (♯) 
31e	C	- 3 76-104 (fim) (com <i>minor color</i>)
32b	C	14-22:  [12] ⁷⁰⁵
42b	C	11: 
43a	C	30: 
51e	C	11:  [6] (duração de uma mínima)

⁷⁰⁴ Embora esta figuração não se encontre indicada no c. 109, pelo modelo verificado ao longo desta obra de agrupar esta figuração em dois compassos seguidos, e pela estrutura intervalar correspondente (salto de quarta), é possível que este compasso tivesse igual ritmo ao seguinte.

⁷⁰⁵ Esta figuração da proporção sesquialtera menor surge no “Segundo Verso do Primeiro Tom, para se cantar ao órgão; esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem” sob o texto (as figurações sesquialteras no texto encontram-se a sublinhado): “Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen ejus.”

4.3. SECÇÕES TERNÁRIAS E DE DANÇA

As secções ternárias na obra *Flores de Música* encontram-se em quinze tentos e um verso sobre os passos do canto chão de Ave Maris Stella (31e) e são característicos, na sua maioria, pela forma de dança. Deste conjunto de secções em proporção tripla, doze tentos e o referido verso foram na sua grande maioria integralmente transcritos no Ms 964 ADB/UM.

Most pieces end with a *tripla* section of quiet radiance. While a few pieces utilize long stretches of consistently patterned figuration (No. 18 is the best example), it is more typical for figure work to appear and disappear in a flickering and over-changing way, as befits music of the asymmetrically inclined ‘mannerist’ age. What appear at first to be static or awkward places in figuration are cleared up as soon as ornamentation is added.⁷⁰⁶

As secções ternárias na obra de Rodrigues Coelho de maior extensão são quase todas realizadas no modelo de dança que se caracterizam por agrupamentos rítmicos alternados entre mínimas, como por exemplo: 3 + 3 + 2 e 2 + 2 + 3 e distinguem-se particularmente por estarem compostas com a técnica do falsobordão, em comparação a outras secções em proporção tripla compostas em contraponto imitativo.

Outra particularidade encontrada nas secções ternárias da obra de Rodrigues Coelho consiste na rigorosa anotação das *color* em células rítmicas sincopadas: mínima, semibreve pontuada seguida de outra semibreve. Esta indicação, negligenciada nas transcrições modernas, evidencia uma articulação específica com o apoio ou acento sobre a segunda nota do grupo.

A questão da duração das notas com coloração, ou como denominadas na época “figuras de notta negra,” demonstra ser um tema de alguma controvérsia no início do século XVII. António Fernandes, em total desacordo com a prática vigente na época, que consistia na redução parcial ao valor das notas *color*, denunciava a equívoca interpretação que não respeitava o tempo que dão “o ser & valia a estas figuras”, como demonstrado na tabela seguinte: “Anda o vso tam senhor da Arte que parece que por muitas declarações que se façam a respeito de dizerem que as figuras de notta negra não perdem em numero Ternario

⁷⁰⁶ NEWMAN, “Review: Flores de musica, pera o instrumento de tecla & harpa...”

a terceira parte de sua valia, & em numero Binario a quarta parte de sua valia, nada bastará”⁷⁰⁷

Tabela 25: Representação rítmica de *color* segundo António Fernandes (1626)

Representado	Interpretado
3 ◻ ◊ ◻ ◊ ◊ ◊ ◻	3 ◻ ◊ ◻ ◊ ◊ ◊ ◊ ◊
2 ◊ ◊ ◻ ◊ ◊	2 ◊ ◊ ◻ ◊ ◊

António Fernandes argumenta assim em vários pontos da sua obra o seu desacordo com o respectivo tempo que, fosse ele perfeito (ternário) ou imperfeito (binário), deveria ser respeitado não concebendo a perda da parte do seu valor: “o numero tres se cantará de tres ao compasso & o numero de dous se cantara de dous ao compasso, & assi não tem perda de nenhuma as figuras nem no Binario, nem no Ternario, como o fazem os que sem justiça lhe dam as perdas”⁷⁰⁸

Sobre a razão pela qual os compositores usavam então a notação de “notta negra”, Fernandes replica que um dos motivos era a possibilidade de evitarem anotar os devidos pontos de perfeição, divisão ou alteração. Especificamente sobre os pontos de divisão, Fernandes alega o carácter de interpretação:

A verdade he que neste Tempo imperfeito de por meio assi ç se não ha de cantar nunca de compassinho, senão de compasso largo, porque dahi nasce quando se offerece notta negra nam se poder cantar Ternaria, senam Binaria, Pello que em semelhante Tempo se canta de compasso largo, & nam de compassinho, que he hir contra a verdad: dos Tempos, & nelle se ha de cantar deugar & grave, porque nello entram mais figuras ao compasso, que no de compassinho assi C.⁷⁰⁹

Numa outra explicação, este autor argumenta que num tempo perfeito (3) uma nota branca é considerada “perfeita” e sendo negra “imperfeita”:

⁷⁰⁷ FERNANDES, *Arte de Música de Canto...* f. 17v.

⁷⁰⁸ *Idem, ibidem*, f. 18v.

⁷⁰⁹ *Id, ibid*, f. 19-19v.

E quando diante do final de Tempo estiuerem dous Breves, & o primeiro for negro, he imperfeçam, porque sendo branco era perfeito, & sendo negro, he imperfeito assi O ■ □ | E assi no final de Tempo perfeito todas as figuras de notta negra sao imperfeitas, & como tais se cantam.⁷¹⁰

■ = ◊ ◊ || □ = ◊ ◊ ◊

Assim, na sua explicação para estes casos específicos da coloração das notas particularmente em tempos imperfeitos, António Fernandes conclui que:

O fundamento que acho nestes Autores pera fazerem a perfeçam condicional, he quererem fazer a proporçam sexquialtera no Tempo perfeito com figuras imperfeitas assi negras como brancas, que se nam fora assi não podia no Tempo perfeito auer esta proporçam sexquialtera que fica de menor desigualdade a imperfeçam com a perfeição assi como de dous a tres he subsexquialtera & no Tempo imperfeito he tres contra dous, que he sexquialtera de maior desigualdade, & não acho outra rezam melhor que esta; bem poderá ser tomassem elles outro fundamento pera a perfeçam ser condicional.⁷¹¹

Remetendo-nos especificamente à obra *Flores de Música*, Rodrigues Coelho utiliza as notas *color* exclusivamente nas secções ternárias em ritmos sincopados e a teoria de Fernandes sobre os pontos parece não corresponder com a acurada anotação na sua obra, cujos pontos (perfeição, divisão ou alteração) se encontram identificados na sequência imediata ou precedência das *color*.

Nestas peças com secções ternárias distinguem-se particularmente três tipos de abordagem das proporções triplas:

1. Modelo rítmico homofónico no género de dança (T3; 4; 5;12; 13; 14) tendo como características serem compostas nos modos menores de re ou sol, eventualmente em fá (T13, 21 14; 17) e o modelo estrutural frequente de oito compassos.
2. Modelo mais melódico repetitivo, género passaglia/ciacona ibérica (T7; 19; 22; 24)
3. Modelo ternário, mas não necessariamente de dança, como é o caso do T16 que se caracteriza pelas constantes alternâncias de indicação de compasso entre o C e 3 e pela componente mista de dança na técnica de falsobordão e o modelo de

⁷¹⁰ *Id, ibid, f. 23*

⁷¹¹ *Ibid, f. 23v*

contraponto. O quinto verso sobre os passos do canto chão da Ave Maris Stella (31e) é uma peça bastante particular das *Flores de Música* onde, à semelhança do tento 16, se encontram motivos rítmicos pontuados contrastando com os rítmicos de hemíola.

Como se poderá ver na tabela dos ritmos sesquialteros e secções ternárias nos tentos das *Flores de Música* (vide Tabela 27), a indicação destas secções de curta duração encontram-se frequentes na parte do Tentos.

No caso concreto do T11 das *Flores de Música* poderemos verificar que embora se mantenham a mesma indicação, são incluídas diferentes divisões dentro dessas secções ternárias, ou seja, se mantivermos o tempo do início na segunda secção desta mesma parte, esta última ficaria significativamente mais lenta. Se, por sua vez, considerarmos a indicação de “outro ar de compasso”, como referido no Ms 964, poderemos na prática alterar o ternário dentro da denominação genérica, tornando-a mais rápida.

Na transcrição deste tento neste referido manuscrito, encontra-se a referência de “outro ar de compasso” para indicar a mudança de andamento e carácter dentro dessa secção, como se pode verificar na tabela seguinte, em que o copista transcreveu somente a parte ternária deste tento e explicitou essa alteração por extenso.

Tabela 26: Rodrigues Coelho, T11, correspondência com o Ms. 964 ADB/UM

Ms. 964			<i>FLORES DE MÚSICA</i>		
Folio	Descrição	cc.	cc.	Ref.	Descrição
f.169-171	De 4° Tom	cc.1-29	cc.158-187	T11	Segundo tento do mesmo tom [quarto tom natural] Parte ternária. Transcrição exacta das <i>color</i> nos ritmos sincopados.
		cc.30-133	cc.188-291		Indicação de “outro ar de compasso”

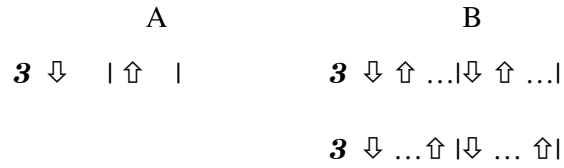
Na tabela seguinte foram agrupadas as secções ternárias com a apresentação da proporção de tempo entre:

- As secções de compassinho (C) para ternário;
- A relação mensural entre diferentes temas dentro das secções ternárias;
- A relação das secções ternárias com a volta ao “compassinho.

Tabela 27: Proposta de proporção de tempo nas secções ternárias das Flores Música

Secção ternária	Temas	Ref.	Proporção	Forma
Com cadência antes da secção ternária ritmo característico: $\downarrow \circ$	1	T3	$\downarrow = \circ$	Dança
	2	T4	$\downarrow = \circ$	Dança
	2	T5	$\downarrow = \circ$	Dança
	2	T13	$\downarrow = \circ$	Dança
	1	T14	$\downarrow = \circ$	Dança
	1	T19	$\downarrow = \circ$	Dança
	2	T24	$\downarrow = \circ$	Dança
Com cadência antes da secção ternária mas devido ao desenvolvimento motívico em colcheias não é possível interpretar tão rápido	2	T17	$\circ = \circ$	
	2 (volta a C)	T20	$\downarrow = \circ$ $\circ = \downarrow$	Dança
Encadeamento directo entre secções C- 3-C ritmo característico: $\circ \downarrow$	2	T7	$\circ = \circ$	-
	2	T12	$\circ = \circ$	-
	2	T16	$\circ = \circ$	
Encadeamento directo entre secção C a 3	3	T11	$\circ = \circ$ $\circ = \circ$	
	2	T21	$\circ = \circ$	
	3	T22	$\circ = \downarrow$	Dança

Na maioria das secções ternárias, podem-se identificar basicamente dois tipos de modelos: o modelo de dança, que na sua proporção dois compassos da secção ternária correspondem ao valor da semibreve da secção anterior (C) ou, de igual forma, podemos relacionar a mínima da secção C equivalente à semibreve com ponto da parte ternária; e o modelo simplesmente ternário, em que a proporção corresponde à igualdade do *tactus* do compasso, ou seja a semibreve com ponto da secção ternária equivale à semibreve do compasso em C. Nestes dois modelos, distingue-se o contexto do “dar e levantar” do compasso:



Normalmente, os encadeamentos para as secções ternárias no modelo de dança são frequentemente precedidos por uma cadência simples ou *clausula llana* que indicam a alteração de secção. No caso de encadeamentos directos entre secções, o ritmo precedente prepara ou indica o tipo de proporção que se segue.

Nos exemplos seguintes em modelo de dança, pode-se verificar que Rodrigues Coelho varia bastante nos modelos estruturais da dança, iniciando tanto por um esquema padronizado de oito compassos por frase (T3) ou, mais excepcionalmente, de cinco (T4), de seis (T5) ou numa estrutura irregular mista (T19).

Ex. 103: Rodrigues Coelho, T3, cc. 184-194 [♩ = ♩.]

The image shows two systems of musical notation for a piece in 3/8 time. The first system, starting at measure 184, consists of five measures. The melody in the treble clef is composed of eighth notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment with chords. The second system, starting at measure 189, also consists of five measures. The melody in the treble clef includes some chromaticism and rests, while the bass clef continues with a simple accompaniment.

Ex. 104: Rodrigues Coelho, T4, cc. 134-142 [♩ = ♩.]

134

Musical score for Ex. 104, measures 134-137. Treble clef, 3/8 time, key of B-flat. The right hand plays a sequence of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

138

Musical score for Ex. 104, measures 138-142. Treble clef, 3/8 time, key of B-flat. The right hand features a melodic line with some accidentals and rests, while the left hand continues the eighth-note accompaniment.

Ex. 105: Rodrigues Coelho, T5, cc. 226-234 [♩ = ♩.]

226

Musical score for Ex. 105, measures 226-229. Treble clef, 3/8 time, key of B-flat. The right hand has a mostly silent part with some chords, while the left hand plays a rhythmic eighth-note pattern.

230

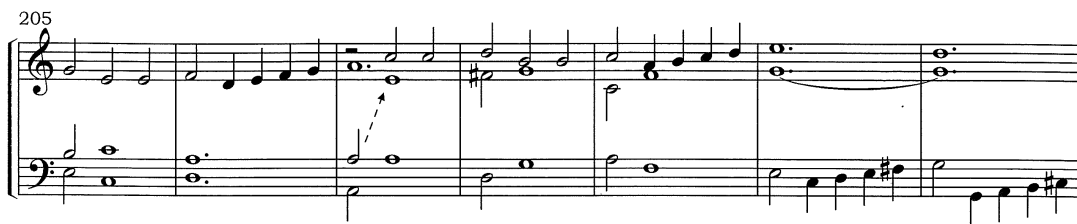
Musical score for Ex. 105, measures 230-234. Treble clef, 3/8 time, key of B-flat. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Ex. 106: Rodrigues Coelho, T13, cc. 198-211 [♩ = ♩.]

198

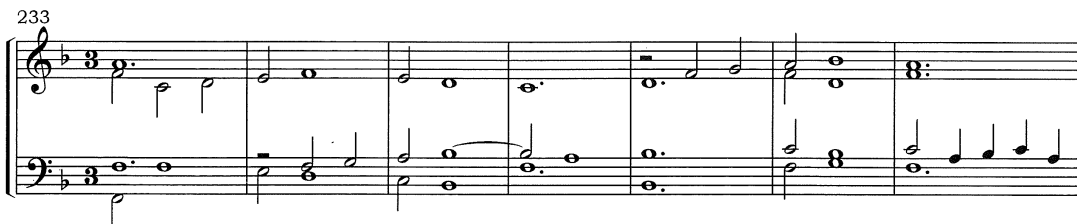
Musical score for Ex. 106, measures 198-211. Treble clef, 3/8 time, key of B-flat. The right hand plays a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

205



Ex. 107: Rodrigues Coelho, T14, cc. 233-246 [♩ = ♩.]

233

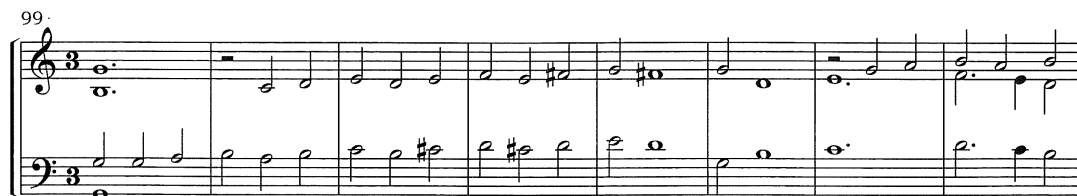


240



Ex. 108: Rodrigues Coelho, T19, cc. 99-115 [♩ = ♩.]

99.



107



Ex. 109: Rodrigues Coelho, T20, cc. 171-186 [♩ = ♩.]

171

178

Os seguintes exemplos caracterizam-se por modelos distintos de dança em que as secções são encadeadas, contrariamente das anteriores que mantêm a clara separação através de cadências. Nestes dois casos a proporção varia em função da escrita: no T22, que se caracteriza pelo modelo homofónico de dança utilizando a técnica de fabordão, a proporção de compasso em 3 é igual à mínima em C. No outro modelo, como por exemplo o T21, T12 e T16, evidencia-se a variedade na aplicação do conceito de “dar e levantar” mantendo uma mesma proporção de compasso igual a compasso.

Ex. 110: Rodrigues Coelho, T22, cc. 57-76 [c. 63: ♩ = ♩.]

57

63

70

Ex. 111: Rodrigues Coelho, T21, cc. 248-255 [c. 251: $\circ = \circ$]

Musical score for Ex. 111, measures 248-255. The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system (measures 248-250) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is primarily composed of quarter notes and eighth notes, with some rests. The bass clef part features a continuous eighth-note accompaniment. The second system (measures 251-255) continues the piece, with the treble clef part showing more complex rhythmic patterns and the bass clef part maintaining the eighth-note accompaniment. A tempo change is indicated at measure 251 with the notation $\circ = \circ$.

Ex. 112: Rodrigues Coelho, T12, cc. 117-128 [$\circ = \circ$]

Musical score for Ex. 112, measures 117-128. The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system (measures 117-123) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is primarily composed of quarter notes and eighth notes, with some rests. The bass clef part features a continuous eighth-note accompaniment. The second system (measures 124-128) continues the piece, with the treble clef part showing more complex rhythmic patterns and the bass clef part maintaining the eighth-note accompaniment. A tempo change is indicated at measure 124 with the notation $\circ = \circ$.

Ex. 113: Rodrigues Coelho, T16, cc. 171-183 [c. 176: $\circ = \circ$]

Musical score for Ex. 113, measures 171-183. The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system (measures 171-175) features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef is primarily composed of quarter notes and eighth notes, with some rests. The bass clef part features a continuous eighth-note accompaniment. The second system (measures 176-183) continues the piece, with the treble clef part showing more complex rhythmic patterns and the bass clef part maintaining the eighth-note accompaniment. A tempo change is indicated at measure 176 with the notation $\circ = \circ$.

176

180

No caso dos tentos seguintes (T7 e T17) destaca-se não só a passagem para a secção ternária, como a volta para o C em que Rodrigues Coelho suprime as glosas nos compassos de transição ou conclusão indicando uma redução de andamento.

Ex. 114: Rodrigues Coelho, T7, cc. 106-113 [c. 109: $\text{♩} = \text{♩}$]

106

110

Ex. 115: Rodrigues Coelho, T7, cc. 159-168 [c. 167: $\text{♩} = \text{♩}$]

159

Musical score for Ex. 116, measures 163-171. The score is in 2/8 time and C major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some chords and rests. The key signature has one sharp (F#).

Ex. 116: Rodrigues Coelho, T17, cc. 206-215 [o = o.]

Musical score for Ex. 117, measures 206-211. The score is in 3/8 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some chords and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Ex. 117: Rodrigues Coelho, T17, cc. 249-261

Musical score for Ex. 117, measures 249-261. The score is in 3/8 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some chords and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Uma excepção a estes modelos mais óbvios de alteração de andamento encontra-se no T11 e confirmado pela transcrição no Ms. 964 ADB/UM em que a alteração de compasso dentro da respectiva secção ternária é indicada no manuscrito com “outro ar de compasso” (cc.188/189)

Ex. 118: Rodrigues Coelho, T11, cc. 155-162 [c. 158: $\circ = \circ$.]

Musical score for Ex. 118, Rodrigues Coelho, T11, measures 155-162. The score is in two systems. The first system contains measures 155-162. The second system contains measures 159-162. The music is in 3/4 time and features a ternary section starting at measure 158, indicated by a '3' over the staff. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests.

Ex. 119: Rodrigues Coelho, T11, “outro ar de compasso”, cc. 184-194 [c. 188: $\circ = \circ$.]

Musical score for Ex. 119, Rodrigues Coelho, T11, “outro ar de compasso”, measures 184-194. The score is in two systems. The first system contains measures 184-194. The second system contains measures 188-194. The music is in 3/4 time and features a ternary section starting at measure 188, indicated by a '3' over the staff. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests.

Ex. 120: Ms. 964 ADB/UM, f.169v correspondente ao T11 cc. 185-197



Ex. 121: Rodrigues Coelho, T11, cc. 228-239



Na sequência do exemplo anterior, o T20 enquadra-se de igual forma neste padrão de alteração de compasso dentro de uma mesma secção sem que seja designada qualquer indicação. Neste caso concreto, se considerarmos manter a mesma proporção de compasso remeteria a um tempo de dança bastante lento para compensar com a secção seguinte de valores mais curtos. Consequentemente, um intérprete conhecedor dos modelos de proporção utilizados em função da alteração de escrita dentro de uma mesma secção presume a alteração de compasso: dois compassos do modelo de dança são equivalentes a um compasso da seguinte secção (♩+♩. = ♩.)

Ex. 122: Rodrigues Coelho, T20, cc. 253-263 [c. 256: $\circ = \text{♩}$]

253

259

CAPÍTULO V – QUESTÕES INTERPRETATIVAS

5.1. ESCOLHAS INSTRUMENTAIS

A denominação de instrumentos de tecla que partilhavam um mesmo repertório, maioritariamente para apoiar o canto litúrgico e celebrações religiosas, abarcava todos os instrumentos accionados por teclado. Nas fontes originais de Santa Cruz encontra-se descrito sobre as “teclas” que incluíam:

Órgãos de diversos tamanhos, os *craviórgãos*, os *realejos*, os cravos e ainda os designados por *instrumentos reais* faziam parte das ‘teclas litúrgicas.’ Os outros instrumentos de tecla usados no Mosteiro – *manicórdios e clavicórdios* – serviriam para as actividades musicais extra-culto, embora por vezes com ele relacionadas, como a preparação do *Coro* e da *Capela*. Era neles que os aprendizes de tecla iniciavam os estudos e aperfeiçoavam a sua técnica.⁷¹²

Na listagem e estudo de Adriana Latino aos músicos portugueses, nomeadamente no período filipino a que este trabalho se prende, realça o facto dos registos relacionados à contratação de organistas serem acentuadamente mais que os restantes instrumentistas. “Se aos organistas acrescentarmos os tangedores de tecla que, na maior parte dos casos serão

⁷¹² *Descripçam e debvxo do moesteyro de Sancta Cruz de Coimbra, 1541, apud* Ernesto PINHO. 1981. *Santa Cruz de Coimbra: Centro de Actividade Musical nos séculos XVI e XVII*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.135.

também tangedores de órgão, teremos um corpo de 236 músicos que representa cerca de 47% da totalidade das referências a instrumentistas encontradas”.⁷¹³

A preocupação relatada nos documentos de época demonstra que os tangedores de órgão, mesmo em cidades mais pequenas, eram contratados em grande número de igrejas:

Os documentos que chegaram até nós são bastante claros, principalmente nas igrejas das cidades administradas pelas ordens militares, revelando uma preocupação de substituição imediata do organista (muitas vezes acumulando o cargo com o de mestre de canto) sempre que o lugar se encontra vago por morte ou promoção do seu titular. É assim que encontramos 85 referências a organistas nos documentos da chancelaria da Ordem de Santiago, nomeados não só para as cidades mais importantes (incluído a sede da Ordem) mas também para as vilas de menores dimensões [...]. A importância do órgão nas cidades administradas pelas ordens religiosas militares em Portugal reflecte talvez o facto de estas seguirem a regra de S. Bento na qual o papel da música está regulamentado com algum pormenor como se pode verificar pela leitura dos diversos compêndios de regras publicados no final do século XVI e ao longo do século XVII em Portugal.⁷¹⁴

O facto de Coelho ter composto as *Flores de Música* em partitura aberta, ou partitura italiana, está directamente relacionado com o papel do repertório do órgão nesta época que provinha maioritariamente da *intavolatura* da música vocal e da sua função de acompanhamento das obras polifónicas de então, como dão testemunho a grande maioria dos manuscritos existentes para tecla em Portugal.

No caso particular do manuscrito 242 da BGUC, também copiado em partitura aberta, é constituído por obras *intavoladas* para tecla de diversos compositores, como por exemplo António Carreira, António Cabezón, Juan Bermudo e Heliodoro de Paiva que se destacava particularmente por tanger o “orgão, & crauiorgão cõ notauear, & graça [...] que enleuava, os ouuintes.”⁷¹⁵ Contudo não se encontra neste manuscrito qualquer indicação dos instrumentos a que se destinavam estas obras pressupondo que seriam interpretadas em instrumentos de tecla e provavelmente também a harpa e/ou vihuela.

Os instrumentos de tecla mais característicos na Península Ibérica abrangiam particularmente o órgão, o clavicórdio e o cravo, embora não se possa descartar a

⁷¹³ LATINO, “*Instituições, Eventos e Músicos...*” p.155.

⁷¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 155-156.

⁷¹⁵ Dom Nicolao de Santa Maria, *Chronica...* P. II, Liv. X, p. 326, nº 8 e 9 *apud* PINHO, *Santa Cruz de Coimbra...* p. 127.

possibilidade, ainda que remota, de ter incluído virginais e espinetas.⁷¹⁶ No entanto, a prática das publicações impressas nessa época, incluíam a possibilidade de se tocar esta música em outros instrumentos de corda, como era o caso da vihuela e harpa. A vihuela foi mais associada a composições de autores espanhóis como o *Livro de Cifra Nueva* (Alcalá de Henares, 1557) de Venegas de Henestrosa e *Obras de Música* (Madrid, 1578) de Hernando de Cabezón. Em Portugal nessa época encontra-se particularmente destinado à harpa como assinalado por Rodrigues Coelho nas *Flores de Música*.

A clara referência de Rodrigues Coelho de destinar a sua obra “pera instrvmento de Tecla e & Harpa” é no entanto atenuado no prólogo das *Flores de Música* a que destina especificamente “aos tangedores, & professores do instrumento de Tecla”.

Na descrição detalhada da obra para a autorização da publicação encontra-se especificado “Os oito tões em Versos, pera se cantarem ao Órgão, ou Harpa.” Esta relação encontra-se noutra fonte portuguesa que comprova a utilização ambivalente do repertório interpretado em órgão ou Harpa no livro de salmos manuscrito intitulado *Guiam do Orgam ou Harpa* do Padre Manuel Cabreira (séc. XVII).⁷¹⁷

Segundo Kastner, Manuel Rodrigues Coelho “executaria na Capela Real umas vezes na harpa, outras no órgão” realçando que “Registe-se que, pelo menos entre 1580 e 1760, todas as catedrais, mosteiros e conventos abastados da Península mantinham pelo menos um, quando não dois harpistas ao seu serviço”.⁷¹⁸ Contudo, em comparação à sua função de organista, a destreza deste compositor como intérprete de Harpa não se encontra comprovada. Nas referências pessoais a Rodrigues Coelho nos poemas que precedem a parte musical da obra, este compositor é louvado como tangedor: “E a vossa Tecla està nas mãos da fama | Donde soa, & contenta a todo o mundo”⁷¹⁹ não se encontrando qualquer menção à sua função como harpista.

⁷¹⁶ Kastner fez referência que “O virginal e outros instrumentos com o mecanismo de penas conquistaram já nos princípios do século XVI a preferência dos portugueses” referindo a presença em 1523 de um construtor de cravos e virginais holandês na corte de D. João III e do quais restaram vários exemplares como património *Música Hispânica...* p.47. No entanto, não se encontram instrumentos e registos documentais que comprovem esta informação.

⁷¹⁷ Ms 959 ADB/UM.

⁷¹⁸ KASTNER, “A Harpa em Portugal...” p. 14.

⁷¹⁹ “Sonetto em lovvor do autor de hum amigo”

No comentário às quatro “Susanas” baseadas no original a cinco vozes de Lassus, Coelho refere que restringe a sua obra a quatro vozes “porque tudo o que passa no instrumento de quatro não serve, por quanto o instrumento não declara mais, & passando daqui tudo fica parecendo o mesmo, o que não he nas vozes humanas.”⁷²⁰ Baseado neste ponto Kastner alega no seu artigo “A Harpa em Portugal” que “era possível que Coelho, sendo um harpista renomado, se tenha imposto esta economia a respeito da harpa, que nesta época era desprovida de pedais, o que obrigava ao instrumentista fazer alterações cromáticas com a ajuda dos dedos.” Este aspecto não comprova por si que a harpa fosse determinante para a opção de Rodrigues Coelho visto que não se apresentam fontes documentais da época que possam fundamentar tal hipótese.

Por outro lado, o facto de o clavicórdio ter sido muito utilizado pelos instrumentistas e religiosos desta época, que segundo os registos possuíam frequentemente um clavicórdio para uso pessoal, deve-se particularmente a alguns factores: a facilidade de aquisição em termos de valor de compra (por exemplo comparativamente ao cravo); a elevada oferta da quantidade de construtores existentes e a autonomia que o instrumento permite em comparação ao órgão, particularmente no estudo individual pelo facto de não depender do apoio de uma terceira pessoa para accionar o mecanismo do fole. Este aspecto é salientado por Gerhard Doderer que:

Para todos os organistas, o clavicórdio classificou-se desde o início como instrumento de estudo ideal, ao lado do grande órgão de igreja, facto que na Península Ibérica explica a ausência de uma distinção rigorosa, ao contrário do que sucedia nos outros países, entre obras destinadas ao órgão, ao cravo, ou ao clavicórdio que por isso mesmo não desempenhou um papel meramente secundário de instrumento auxiliar. Tudo isto é ainda confirmado pelo facto de que o próprio clavicórdio se ofereceu, como instrumento de tecla com cordas – ao lado do alaúde e da vihuela, extremamente usados – aos habitantes de Península, muitíssimo individualistas e altamente expressivos, dados de um modo especial a uma música profunda e sensível.⁷²¹

Segundo este autor, a existência de registos que comprovam a construção de clavicórdios desde o séc. XV na Península Ibérica, relata que eram “fabricados com madeiras existentes no país, trazidas da Serra da Estrela, dos pinhais de Sória, ou das florestas do Norte de

⁷²⁰ “Prólogo” in COELHO, *Flores de Musica ...*

⁷²¹ Gerard DODERER. 1971. *Clavicórdios Portugueses do século Dezoito*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 15-16.

Portugal, e com peças metálicas trabalhadas em Castela,”⁷²² justificando que em inícios do século XVI se contava em Lisboa “aproximadamente 50.000 habitantes, vinte “tangedores de tecla”, dezasseis “violeiros”, três “carpinteiros organistas” e doze “carpinteiros de monacórdios,”⁷²³ que muitas vezes contavam com os próprios frades como construtores em determinados Mosteiros, como é o caso em Santa Cruz de Coimbra.

A função do clavicórdio realçada na precedente citação de Ernesto Pinho⁷²⁴ é evidenciada na importância que este instrumento mereceu, por exemplo, na *Arte de tañer fantasia* de Tomás de Santa Maria onde aspectos interpretativos como a técnica específica em termos de ataque do dedo, firmeza e controle digital da tecla sobre a respectiva corda se encontram detalhadamente documentados.

Outro instrumento de tecla com cordas a que se destinava as *Flores de Música* é o cravo, embora mais caro que o clavicórdio, a aquisição neste período era possibilitada por haver instrumentos produzidos por construtores locais ou nacionais, como é comprovado pela existência de referências a construtores estrangeiros no século XVI nomeadamente da Flandres e no séc. XVII de Itália.

Neste período, como frequentemente documentado e referido no início deste capítulo, o órgão destacou-se particularmente no panorama litúrgico e musical, em que a função de organista se encontrava amplamente promovida e reconhecida. Uma Igreja ou Catedral tinha como sinal de distinção ter mais do que um instrumento como comprovado pela função de “tangedor dos órgãos” atribuída a alguns dos conceituados organistas (*vide* Cap. II).

Actualmente existe um certo consenso que as *Flores de Música* se adaptam melhor ao órgão, especialmente pela frequente utilização de temas de *cantus firmus* e várias outros desenhos melódicos em valores longos, destacando-se particularmente as “Susanas” que podem adquirir uma outra vivacidade em termos de interpretação quando executadas ao cravo.

It is thus not surprising that the *Flores* are best suited for organ. This is because of the style so characteristic of southern Europe during the Renaissance, where rapid

⁷²² *Idem, ibidem*, pp. 14-15.

⁷²³ *Id, ibid*, p. 16.

⁷²⁴ *Cf. PINHO, Santa Cruz de Coimbra...* p. 291

divisions alternate between the various parts while the remaining three parts play much slower notes often holding colourful harmony. Here the sustaining power of the organ holds the music together.⁷²⁵

Numa referência do séc. XVI da visita de D. João III a Coimbra no ano de 1550, o narrador dessa visita descreve no Mosteiro de Coimbra quatro instrumentos de tecla que variam em termos de tamanho e registos e que eram executados simultaneamente: “o órgão grande, o realejo, outro instrumento real e o craviórgão.”⁷²⁶

Os Orgãos que estam sobre as duas capellas primeyras, dos quaes os que estam da parte do norte sam destranha grãdura, tem dez diferencias, & o cheo tem doze canos por ponto. Sam todos laurados de ponta de diamaens & ordenador a maneyra de mitras. A caixa he de madeyra muy estimada & custosa & feyta per tam artificiosa maneyra, que alem de ser formosa, da atam suave tom ao instrumento, como se fosse laude ou cithara.⁷²⁷

O órgão português na época de Rodrigues Coelho tinha como característica o teclado inteiro posto que as primeiras referências ao teclado e registos partidos, segundo Louis Jambou, surgem ao longo da segunda metade do século XVI em Espanha⁷²⁸ mas tardam a chegar a Portugal.

A constituição do órgão da Sé de Évora, como um dos órgãos existentes em Portugal que ainda mantém características do séc. XVI, testemunha a existência de notas pedais na primeira oitava do baixo (particularmente úteis para a realização das cadências), tal como a oitava curta, confirmada pelas glosas no baixo que excepcionalmente atingem a região mais grave e uma extensão mínima do teclado entre dó1 a lá4, âmbito utilizado na obra de Rodrigues Coelho.

O teclado partido, cuja divisão dos registos permitia a interpretação de partes solísticas tanto no tiple como no baixo, distingue-se pela variedade de combinações sonoras num único teclado do órgão, originando a criação do novo modelo de tento: tento de meio-registo. Numa referência à interpretação de Francisco de Peraza (1564-1598) Francisco Pacheco⁷²⁹ salientou que este intérprete “imitava los medios registros de voz umana i tenor por tiple, que se hallan en todas las misturas de los Organos, siendo el primer inventor

⁷²⁵ OLDHAM, “Review: Portugaliae Musica...”

⁷²⁶ Relato da visita de D. João II a Coimbra em 1550 *apud* PINHO, *Santa Cruz de Coimbra...*p.127.

⁷²⁷ Mário Brandão, *Cartas de Frei Braz...* p. 121 (carta de 5 de Novembro de 1548) *apud ibidem*, p. 128.

⁷²⁸ Louis JAMBOU. 1988. *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI - XVIII*. Vol. I, *Ethos - Música*. Oviedo: Universidade de Oviedo - Servicio de Publicaciones Especialidad Musicología, p. 139.

⁷²⁹ PACHECO, *El Libro de Descripción de verdaderos retratos...* f.160

dellas con tanta velocidad i destreza en las manos, que executava en el Monacórdio quanto se le ofrecia a la fantasia”⁷³⁰

Esta particularidade do órgão ibérico recebe uma ampla divulgação em inícios do séc. XVII em Espanha, em que a sua inicial adopção e novidade foi mencionada por Correa de Arauxo ao salientar que: “Sigvese otro nvevo / orden de Tientos de Medio Registro, / celebre inuencion, y muy versada en los reynos de Castilla, aunque en otros no conocida; el qual se diuide en quatro partes [...]”⁷³¹

Correa de Arauxo aborda nos seus breves prefácios às suas peças algumas indicações quanto às características dos órgãos, como por exemplo, a referência a uma obra “el qual mas es tañido en realejos, que en organos grandes.”⁷³² Esta prática de diferenciação dos órgãos, como referido sobre o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, encontra-se geralmente documentada na Península Ibérica em quatro tipos de órgãos: de 26 palmos; de 13 palmos; de seis palmos e meio e o portátil ou realejo.⁷³³ Estas referências variavam frequentemente em função do local, da actividade litúrgica ou especificidade pretendida, da determinação dos responsáveis pela encomenda e negociação com o organeiros e respectivo custo final.

Num outro prefácio a um dos tentos de Correa de Arauxo encontra-se uma singular alusão aos órgãos antigos, nomeadamente à extensão grave do instrumento, referindo que “hizose respecto de algunos organos antiguos que les faltan los tres primeros signos sograues, y assi se notará que no toca en ellos: [...]”⁷³⁴

[...] Son respectivamente hechas para organos antiguos que su primer signo es fefaut graue, alias retropolex: y assi no se toca en cefaut, desolrre, ni elami sograues tañense diatonicamente re y sol en delasolrre, y son de compas ternario como las tres obras anteriores.⁷³⁵

Tendo como base a referência de Correa de Arauxo aos órgãos mais antigos, verifica-se que Coelho compôs as *Flores de Música* dentro de uma extensão determinada: dó1-lá4 (que inclui os referidos “signos” de Dó, Ré e Mi graves) omitidos da descrição desses órgãos mais antigos, âmbito este semelhante ao utilizado por Correa de Arauxo, embora

⁷³⁰ *Idem, ibidem*, f.161-162.

⁷³¹ CORREA ARAUXO, *Facultad organica...* T25, p. 26 [f. 65]

⁷³² *Idem, ibidem*, T60 p. 75 [f. 163]

⁷³³ JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...* vol. I, p. 107.

⁷³⁴ CORREA ARAUXO, *Ibid*, T63, p. 110 [f. 179v]

⁷³⁵ *Id, ibidem*, T65 (ARAUXO 1626) Vol.III p. 134 [f. 189v]

tirasse maior partido da exploração das regiões extremas, enquanto Coelho o fazia excepcionalmente.

5.1.2. A registação

As características do órgão em Portugal nesta época, no que concerne à documentação e estudos, não permitem avançar com grande rigor nas hipóteses concretas de registação dada a escassez de instrumentos originais da época. Contudo temos o testemunho desta época representado no órgão da Sé de Évora que provém do séc XVI (1562?) e que, embora tenha sofrido algumas alterações, permanece com a constituição próxima do original.

Tabela 28: Constituição do órgão da Sé de Évora ⁷³⁶

Corneta de 4 por ponto	tiples
Flauta de pao da man. Esq.	baixo
Cheios	
Dec. quinta y dec. setima	
Quinta real	
Outava Real	
Vos Humana (inteiro)	
Flautado de 12	
Flautado de 24	
Tambor	
6 notas pedais acopladas	

Segundo Carlos de Azevedo acerca da descrição deste órgão, em particular a caixa do instrumento, aponta a influência italiana embora considere igualmente a influência

⁷³⁶ Nas intervenções posteriores foram acrescentados dois registos de palheta (“clarim da man directa” e “Tompeta real da man esqr”) que não são adicionados nesta lista que pretende recriar a constituição do original. Carlos de AZEVEDO. 1972. *Baroque Organ-Cases of Portugal*. Amsterdam: Frits Knuff, p.31.

flamenga na decoração da mesma.⁷³⁷ Já sobre os registos, Manuel Valença refere que “O órgão da Sé de Évora tinha mais misturas que o tipo de órgão italiano.”⁷³⁸

Remetendo especificamente ao tipo de registação utilizada na época de Rodrigues Coelho, comparativamente às referências que se encontram no *Transilvano* de Girolamo Diruta, carecemos de fontes ibéricas anteriores a meados do séc XVII e mais específicas sobre este assunto dado que Bermudo abordou genericamente esta questão e Correa de Arauxo fez somente breves e específicas referências nos prefácios a determinados tentos. Todavia, embora possam não corresponder directamente à realidade portuguesa da época, as várias e sucintas indicações de Correa de Arauxo sobre a registação são a fonte ibérica mais próxima da data de publicação das *Flores de Música* e que abordam na prática este tema.

A respeito da dimensão dos órgãos, Correa salienta que “en **organos grandes** de tono de catorze palmos, y dende: quitese el flautado o bardon mas baxo, y dexese la octaua, o flautas, para que respondan verdad los diez y ocho signos de ambito de este tono primero.”⁷³⁹ Num outro contexto, e que poderá se aplicar à obra de Rodrigues Coelho, sobre as entradas das vozes à imitação para obras de registo inteiro, Correa salienta o conceito de *passo* ligado às questões de registação referindo que:

Excelente modo de segui passo es, entrar la segunda voz antes que acabe la primera, y la tercera antes que acabe la segunda, especialmente en discursos, y versos de registro entero; porque en medios registros bien se puede vsar de entradas largas, aun en las tres vozes del flautado, y en lo que toca a la voz de tiple, o de el baxon, no solo se puede, sino que se deve vsar dellas, dexando acabar el passo de todas las vozes, y aun algo mas segun la musica lo pidiere. Y esto por quanto estos tales requieren grande gauedad en sus entradas, si son de 16. o mas figuras al compas.⁷⁴⁰

Ao iniciar com uma breve descrição dos tipos de glosas sobre o *ayrecillo* de proporção menor e *ayre* de proporção maior que se aplica nas *Flores de Música* (vide Cap. IV), Correa menciona a praticidade do meio-registo na possibilidade de, por exemplo, tocar o solo de sesquialteras com cheios:

El tercero tambien de sexquialtera, con la aduertencia de los numeros, el que tuuiere nota de ternario que es vn tres, a de yr con el ayrecillo de proporcion

⁷³⁷ AZEVEDO, *Baroque Organ-Cases...* p.31.

⁷³⁸ Manuel VALENÇA. 1987. *O Órgão na História e na Arte*. Braga: Editorial Franciscana.

⁷³⁹ CORREA ARAUXO, *Facultad organica*, T35, p. 87 [f. 90v]

⁷⁴⁰ *Idem, ibidem*, T47, p. 150 [f. 119v]

menor, y el que tuuiere de binario, con el ayre de proporcion mayor, las figuras iguales. Van en forma de medio registro de tiple, y assi se podra echar el flautado a los contrabajos, y a los tiples la mixtura que mejor vista le fuere al organista.⁷⁴¹

As características gerais documentadas por Louis Jambou sobre os órgãos espanhóis no séc. XVI⁷⁴² permite-nos determinar essencialmente 3 a 4 tipos de “diferencias”⁷⁴³ frequentes na construção dos órgãos ibéricos do séc. XVI:

- Flautados que podiam incluir os abertos e/ou tapados de 8’ e/ou 4’ pés
- “Cherumbelados” (ou “churumbelados”) que podiam incluir as quinzenas, as dozenas, sobredocenas e sobredocenas altas
- Cheio (lleno) que podiam incluir dois tipos, um “maior” e outro “menor” e
- Palheta, que segundo as fontes, se remetia maioritariamente às trompetas e dulcaínas.

Retomando a descrição e estudo de Pinho realizado sobre o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, numa referência mais tardia aos órgãos, encontra-se documentado entre 1558 e 1561 uma proposta de ampliação de novos registos sob a sugestão do organeiro Heitor Lobo “p que lhe auia de fazer algunums Registros de estomentos de mais como asima fica dito”; “asy de orguaõs, docainas, charamellas & orlos & asy as mais cousas que lhe fosse necessarias em elle perfeicionar & acabar.”⁷⁴⁴ Devido aos custos de tal proposta esta viria a ser rejeitada informando que “[...] acentuou o conuento que se conçertacem os Orguaõs grandes de todo o que tiuessem necessidade.”⁷⁴⁵

Numa referência mais tardia sobre os órgãos do mesmo Mosteiro encontra-se igualmente registada a aprovação para mandar construir um novo registo inteiro de Corneta para o grande órgão no ano de 1615 que nos permite inferir a difusão deste registo:

Propôs p p.e geral ao Conuento que alguns religiosos lhe faziaõ lembrança que pera mais perfeição do órgão grande era necessário mandarlhe fazer hum registo inteiro de Cornetas que são 40. e que ia sobre esta matéria tinha praticado cõ o Organista

⁷⁴¹ *Id. ibid*, T69 p. 160 [f. 203]

⁷⁴² JAMBOU, *Evolución del Órgano Español...*, vol. II: Documentos.

⁷⁴³ A denominação de “diferencias” podia ser utilizada tanto para designar combinações de registação ou classificar tipos de registos.

⁷⁴⁴ Acta de 19 de Outubro de 1558 *apud* PINHO, *Santa Cruz de Coimbra...* p. 130.

⁷⁴⁵ Acta de 4 de Novembro de 1561, p. 61 *apud* PINHO, *ibidem*.

de pombeiro pera fazer esta obra pella qual lhe pedia quarenta mil rj, e que a não queria fazer por menos preço que este, que vissem se queriaõ que se fizesse. Assentou o Connt^o que sopoisto que era necessaria a tal obra, se fizesse.⁷⁴⁶

Tendo em conta a variedade de instrumentos, tamanhos e especificidades dos órgãos, particularmente dos respectivos registos, não é possível especular sobre regras de registação dado que a escolha é necessariamente subjectiva quando o intérprete deve encontrar soluções em que a obra se integre face às possibilidades com que se depara.

Dos teóricos portugueses contemporâneos de Rodrigues Coelho tanto Pedro Talésio na sua *A Arte de Canto Chão com huma Breve Instrucção* (Coimbra, 1618) como António Fernandes na *Arte Música de Canto Dorgam e Canto Cham* (Lisboa, 1626) referem directa e detalhadamente os *afectos* ou caracteres contidos nos modos que poderá igualmente ser um critério de escolha dos modelos de registação.

Pedro Talésio, anunciando a publicação de um futuro tratado a respeito, refere que: “E se hoje esses Cantos chãos, & outros semelhantes se não appontão nessa forma, foy por descuido dos que os trasladarão, ou por reduzirem os doze tonos aos oito modos acima dittos: parecendolhes que bastarão, sendo assi que sam infinitos os irregulares, que quasi todos poderão ser naturaes, com o numero doze.”⁷⁴⁷

António Fernandes conclui o seu livro *Arte Música* dedicando o capítulo final a este tema, “Das propriedades dos mesmos modos,” inspirado na obra de Juan Bermudo ao fazer analogias do primeiro modo ao Sol, o segundo à Lua, e etc (*vide* Anexo II). No final desta descrição menciona que: “não ha duuida no que fica ditto porque todos os authores concordaõ com o mesmo assi antigos como modernos. Auendo neste volume alguma cousa que não seja benemerita em tudo me someto à correição da S. Madre Igreja. *Laus Deo, & Virgini Matri eius.*”⁷⁴⁸

Pressupondo que o compositor Rodrigues Coelho se integrava na teoria dos *afectos* vigente nesta época e documentada pelos teóricos coevos (*vide* Anexo II), o enquadramento da escolha de registos aliados aos inerentes *afectos* dos modos pode inferir uma ideia geral

⁷⁴⁶ *Liuro 4º de todas as cousas que se asentão neste conuento de Sancta Crus de Coimbra o qual começou aos oito dias do mes de Nouembro anno do Sñor de 1599, fól. 105 v.º.* (Códice 95 da T. do T. T., Colec. De St^a Cruz) *apud* PINHO, *ibid.*, p.134 (NR39).

⁷⁴⁷ TALÉSIO. *A Arte de Canto Chão...* f.64.

⁷⁴⁸ FERNANDES. *Arte de Música...* f.124.

dos modelos de registação mais adequados a cada peça, tal como à escolha do andamento e carácter da peça ou secções. Assim, segundo as características da escrita musical de cada obra - interrelacionadas com os *afectos* dos respectivos modos e o bom-senso do intérprete na combinação dos registos mediante as possibilidades do instrumento em causa – esta teoria pode igualmente inspirar um intérprete na escolha da registação.

5.2. AS VERSÕES ALTERNATIVAS NO MS 964 ADB/UM

O manuscrito musical 964 do Arquivo Distrital e Universidade do Minho (ADB/UM) proveniente da Livraria do Bouro testemunha a difusão das *Flores de Música* no panorama musical português nesse período cujo conteúdo, entre outras peças, inclui uma quantidade considerável de obras de Manuel Rodrigues Coelho.

Este manuscrito, parcialmente transcrito por Gerhard Doderer⁷⁴⁹ e objecto de estudo da sua tese e posterior publicação,⁷⁵⁰ consiste numa compilação de várias obras para tecla para diversos efeitos: desde a vertente interpretativa a solo a peças com canto e baixo contínuo.

Esta recolha de obras de diversos autores contém cerca de quarenta peças transcritas igualmente em partitura aberta do original das *Flores de Música* sem referência ao nome do compositor. Doderer, a respeito das versões transcritas de Rodrigues Coelho neste manuscrito salienta que:

Die hier ohne Angabe des Autors notierten Werke wurden mit Ausnahme der *Susana* vor ein - und demselben Kopisten niedergeschrieben, wobei sich die Abfolge innerhalb der in sich geschlossenen Lage der fol. 162-215 des Ms 964 Braga genauestens mit der Reihenfolge deckt, in der Coelhos Orgelwerke in den *Flores de Musica* erscheinen: Beginnend mit fol. 162 des Ms 964 Braga folgen in fragmentarischer und vollständiger Form die nach Kirchentönen geordneten Tentos die Hymnen und Versos, so dass kein Zweifel daran bestehen kann, dass dem damaligen Kopisten der Druck als Vorlage diene.⁷⁵¹

Fazendo um levantamento dos aspectos que mais se salientam na transcrição bracarense a omissão de secções mais complexas em termos de destreza do intérprete destaca-se

⁷⁴⁹ DODERER, *Obras selectas para Órgão...*

⁷⁵⁰ *Idem, Orgelmusik und Orgelbau im Portugal...*

⁷⁵¹ *Id, ibidem*, p.36.

particularmente, em especial nas secções com glosas virtuosísticas na mão esquerda. Este facto permite confirmar a referência de Juan Bermudo (entre outross autores) quando releva que “pocos tañedores tienen tan suelta la mano ysquierda, que toda la glosa que dieron al tiple: la pongan en el contrabaxo. Pues si vienen a glosar el tener con dedos torpes assi como el pulgar: mirad como remedara a la glosa, que hizo con los dedos liberales.”⁷⁵²

Frequentemente verifica-se uma simplificação de alguns ritmos pontuados, como por exemplo nas proporções de sesquialtera no T24 ou então a indicação de ritmos pontuados que não constam do original por estarem anotados como colcheias, o que possivelmente remete à indicação da prática do *buen-ayre* (*vide cap. IV*).

Uma outra alteração dos valores rítmicos que surge ao longo da transcrição é a duplicação e afirmação dos ritmos sincopados, nomeadamente nas danças, de forma a reforçar o impulso rítmico. Estas secções ternárias em estilo de dança estão praticamente todas transcritas conforme o original nas *Flores de Música*, devendo-se os casos de excepção à dificuldade de algumas passagens ou secções.

Caraterísticas das secções ternárias, as indicações das notas *color* (*minor-color*) são transcritas fielmente na transcrição comprovando a função interpretativa da indicação de articulação (*vide cap. IV*) para reforçar as alterações métricas da estrutura rítmica.

Na indicação de “vários passos,” como sinónimo de fragmentos, frequentemente o copista destacava os finais de cada secção pela indicação da suspensão permitindo a possibilidade de parar ou alternar com outra secção. Como referido ao longo deste trabalho, e à semelhança da prática italiana, é usual seccionar as obras de maior extensão. Contudo este manuscrito destaca-se particularmente pela prática de não só fragmentar mas combinar as secções de diferentes obras mediante a escolha do intérprete, como se pode comprovar especificamente nos “Vários passos” constituídos por excertos do primeiro e terceiro tento do primeiro tom.

⁷⁵² BERMUDO, *Declaración...* Libro IV, cap. XLIII, f. 84v.

Neste manuscrito praticamente todos os tentos transcritos de Manuel Rodrigues Coelho iniciam-se em partes subsequentes do original, à excepção dos tentos T5, T22 e T24 em que o início efectivamente corresponde às *Flores de Música*.


Para finalizar, um outro elemento que se destaca nas peças transcritas de Coelho é a indicação da música *ficta* que no original pressupõe o conhecimento das respectivas regras e que no manuscrito encontram-se especificadas no intuito de simplificar e facilitar a interpretação de intérpretes que muito provavelmente teriam algumas limitações técnicas e insuficiente conhecimento das teorias de contraponto.

Na seguinte tabela comparativa encontra-se a correspondência das obras de Rodrigues Coelho neste manuscrito, onde se podem constatar as respectivas secções que permitem ter um panorama geral da prática de fragmentar, improvisar e adaptar livremente as obras em função do intérprete.

Tabela 29: Lista comparativa das obras de Rodrigues Coelho no Ms. 964 ADB/UM

Ms. 964			FLORES DE MÚSICA Correspondência		
Folio	Descrição	compassos	compassos	Ref. ⁷⁵³	Descrição
f.145-146v	Outra Susana grosada a 4 sobre a de 5	cc.1-118	cc. 1-118	27	Outra Susana grosada a 4 sobre a de 5
f.162-163v	Varios Passos 1° Tom	cc. 1-13	cc.59-73	T1	Tento do primeiro tom por de la sol re (c/ suspensão)
		cc. 14-23	cc.99-108		(c/ suspensão)
		cc.24-31	cc.149-156		(c/ suspensão)
		cc.32-42	cc.87-97	T3	Terceiro tento do mesmo tom (c/ suspensão)
		cc.43-49	cc.114-120		(sequencia directamente) c.114: Sup+Bx em vez das semibreves, mínimas com ponto e semínima
		cc.50-64	cc.148-162		(c. 148 – com algumas adaptações: Bx em vez da semibreve, encontram-se 2 mínimas, sendo a última com uma ligadura de prolongação, como na voz do tenor, como de igual forma se verifica no c. 156 na voz do altus.
		cc.65-73	cc.176-183		(c. 176 – com algumas adaptações)
		cc. 74-146	cc.184-256		Parte ternária. Transcrição exacta das <i>color</i> nos ritmos sincopados. cc. 255-256: pequena alteração descendente na voz do superius: sib-lá.
f.163v-165v	De 2° Tom por b-mol	cc.1-11	cc.36-46	T4	Tento do segundo tom por bemol (sequencia directamente)
		cc.12-22	cc.49-59		cc. 49 – pequena alteração no tenor: ré mínima é subdividida em re semínima e mi semínima.
		cc.23-61	cc.71-109		
		cc.62-83	cc.110-133		
		cc.84-193	cc.134-243		Parte ternária. Transcrição exacta das <i>color</i> nos ritmos sincopados.
f.165-168v	Tento do mesmo Tom	cc.1-175	cc.1-175	T5	Segundo tento do mesmo tom [segundo tom por bemol]
		cc.176-231	cc.226-281		Parte ternária. Transcrição exacta das <i>color</i> nos ritmos sincopados.
f.168v-169	De 3° Tom	cc.1-57	cc.153-210	T8	Terceiro tento do mesmo tom [terceiro tom natural] c. 153 – pequena alteração no bx (lá em vez de dó)
f.169-171	De 4° Tom	cc.1-29	cc.158-187	T11	Segundo tento do mesmo tom [quarto tom natural] Parte ternária. Transcrição exacta das <i>color</i> nos

⁷⁵³ Referências atribuídas por Macario Kastner na transcrição e publicação de *Flores de Música* (1959 e 1961).

		cc.30-133	cc.188-291		ritmos sincopados. (cont. da parte ternária) Embora no original não se encontre qualquer referência, no Ms 964 encontra-se a nota de “outro ar de compasso” [f.169v]
f.171-172	-	c.1	-	T12	Terceiro tento do mesmo tom [quarto tom natural] 1º compasso de adaptação ao compasso 60 do original.
		cc. 2-16	cc.60-74		Terceiro tento do mesmo tom [quarto tom natural] Parte ternária transcrita.
		c.17	-		Ponte/interlúdio de sequência improvisada, cortando a secção intermédia de glosas em colcheias.
		cc.18-27	cc.88-97		Sequência de secções com os mesmos valores rítmicos (em mínimas)
		cc.28-118	cc.117-207		Parte ternária. Transcrição exacta das <i>color</i> nos ritmos sincopados, seguida da parte em C
f.172-173	De 5º Tom natural por b-quadro	cc.1-7	cc.145-151	T13	Tento do quinto tom natural por bequadro
		cc.8-20	cc 156-168		
		cc.21-23	cc.173-175		
		cc.24-36	cc.179-191		
		cc.37-42	cc.192-197		cc.192 e 195: bastante alterados, nomeadamente foram suprimidas as glosas do baixo e alterada a respectiva voz.
		cc.43-91	cc.198-246		Parte ternária. Transcrição exacta das <i>color</i> nos ritmos sincopados
f.173-174v	Do mesmo Tom por b-mol	cc.1-11	cc. 1-11	T14	Tento do mesmo tom por bemol [quinto tom]
		cc.12-48	-		Adaptação da sessão  em estilo fugato
		cc.49-66	cc.195-213		Adaptado.
		cc.67-127	cc.229-289		cc. 66 e 67 (ou respectivamente 213 e 229), foram adaptados. Na fol. 174 ^f encontra-se escrita uma pequena nota: “salmo <i>fenece</i> ”
f.174v	De 6º Tom	cc.1-11	cc.139-150	T18	Terceiro tento do mesmo tom [sexto tom]
		cc.12-13	cc.165-166		
		cc.14-17	cc.155-158		
		cc.18-19	-		2 compassos de transição
		cc.20-22	cc.165-167		

		cc.23-42	cc.174-193		
		cc.43-44	-		2 compassos cadenciais
f.175	De 7º Tom	cc.1-207	cc.99-306	T19	Tento do septimo tom natural. Só parte ternária. Transcrição exacta das <i>color</i> nos ritmos sincopados
f.175v-176v	-	cc.1-16	cc.98-114	T20	Segundo tento do mesmo tom [septimo tom natural]
		cc.17-151	cc.121-255		Inclui somente a 1ª parte ternária
		cc.152-153	-		2 compassos de cadência
f.177-177v	-	cc.1-2	-	T21	Terceiro tento do mesmo tom [septimo tom natural] 2 compassos introdutórios.
		cc.3-10	cc.73-80		
		cc.11-13	cc.87-89		
		cc.14-25	-		12 compassos intermédios (provavelmente de autoria do copista - bastante rasurados e corrigidos)
		cc.26-51	cc.251-276		Parte ternária. Transcrição exacta das <i>color</i> nos ritmos sincopados
		cc.52-56	-		5 compassos de transição
		cc.57-64	cc.289-296		
		cc.65-72	cc.302-309		Indicação de <i>color</i> no ritmo sincopado final na voz do tenor.
f.177v	De 8º Tom natural	cc.1-27	cc.1-27	T22	Tento do oitavo tom natural (Doderer, 1974, 70, p. 241-245)
		cc.28-58	cc. 30-60		Corte de dois compassos com glosas de mãos esquerda (cc. 28-29)
		c. 59	-		Compasso de transição para a secção ternária (novamente omitidos 2 compassos de glosas de mão esquerda)
		cc.60-173	cc.63-276		Parte ternária. Transcrição exacta das <i>color</i> nos ritmos sincopados
f.179v-180v	-	cc.1-10	cc.112-122	T24	Terceiro Tento do mesmo Tom [oitavo tom natural]
		cc-11-21	cc.128-138		Corte dos compassos com glosa no baixo
		c-22	-		Compasso de transição
		cc-23-121	cc.194-292		Parte ternária. Transcrição exacta das <i>color</i> nos ritmos sincopados
f.180v	Couza tirada de Susana	cc. 1-4	-	28	Introdução, provavelmente da autoria do copista. ⁷⁵⁴
		cc.5-13	cc. 26-34		
		c. 14	-		Compasso de transição
		cc.15-25	cc.66-76		
		c. 26	-		Compasso de transição

⁷⁵⁴ DODERER, *Obras selectas para Órgão...* ref. 26, p. 110.

		cc.27-39	cc.110-122		
f.181	Sobre pange lingua 1º	cc.1-30	cc.1-30	29ª	Pange Lingua sobre o canto chão do tiple de breves ⁷⁵⁵
		cc.31-65	32-66		Corte das glosas da mão esquerda
		cc.66	-		Compasso de transição
		cc.67-73	72-78		c. 78 com adaptações no superius e alto
		cc.74-84	126-136		
f.184-189v	Sobre Ave Maris Stella 1º	cc.1-51	1-51	31ª	“Sinco Versos sobre os passos do canto chão de Ave Maris Stella” ⁷⁵⁶
		c.1	-	31b	Segundo Verso. Introdução do copista
		cc. 2-31	cc.45-75		
		cc. 1-83	cc. 1-83	31c	Terceiro Verso
		cc.1-124	cc.2-125	31d	Quarto Verso (foi cortado o 1º compasso do original, que correspondia a uma semibreve no superius que prolongava para o segundo compasso)
		cc.1-104	cc.1-104	31e	Quinto Verso. c. 76: a indicação de mudança de compasso para ternário, no original indicado com 3 e no Ms. 964 de C3
f.190-191v	Versos de 1º Tom pª Magnifica	cc.1-24	cc.1-24	32a	Versos do Primeiro Tom para se cantarem ao órgão; esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem. Transcrito a 4 pautas, com texto.
		cc.1-30	cc.1-30	32b	Segundo Verso. A 4 pautas com texto (Original a cinco pautas).
		cc.1-16	cc.1-16	32c	Terceiro Verso (sem texto)
		cc.17-27	cc.23-33		
		cc.28-52	cc.11-35	32d	Quarto Verso. Compasso 1 (correspondente ao c. 11 do original) alterado/adaptado.
f.191v-193	De 2º Tom	cc. 1-29	cc.1-29	33b	Segundo Verso do Segundo Tom para se cantar ao órgão; esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem.
		cc.1-33	cc.1-33	33c	Terceiro Verso do Segundo Tom...
		cc.1-31	cc.1-31	33d	Quarto Verso do Segundo Tom...
f.193-194	De 3º Tom	cc.1-14	cc.1-14	34a	Versos do Terceiro Tom para se cantarem ao órgão; esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem. ⁷⁵⁷ Versão sem a voz do cantus firmus
		cc.15-22	cc.21-28		
		cc.1-25	cc.1-25	34b	Segundo Verso do Terceiro Tom para se cantar ao órgão; esta voz

⁷⁵⁵ *Idem, ibidem*, ref. 41:1-3, pp 135-140.

⁷⁵⁶ *Id. ibid*, ref. 7:1-5, pp. 20-32.

⁷⁵⁷ *Ibid*, ref. 28:1-3, pp. 112-114

					não se tange, as quatro abaixo se tagem.
		cc.1-12	cc.1-12	34c	Terceiro Verso do Terceiro Tom para se cantar ao órgão; esta voz não se tange, as quatro abaixo se tagem.
		cc.13-19	cc.20-26		
f.194-194v	De 4º Tom	cc.1-32	cc.1-32	35a	Verso do Quarto Tom para se cantar ao órgão; esta voz não se tange, as quatro abaixo se tagem.
		cc.1-29	cc.1-29	35b	Segundo Verso do Quarto Tom...
f.194v-195v	De 5º Tom	cc.1-28	cc.1-28	36a	Verso do Quinto Tom para se cantar ao órgão; esta voz não se tange, as quatro abaixo se tagem.
		cc.1-18	cc.1-18	36b	Segundo Verso do Quinto Tom...
		cc.19-21	cc.24-26		Foi suprimida toda a sessão com glosas de semicolcheias.
		cc.1-15	cc.1-15	36c	Terceiro Verso do Quinto Tom...
		cc.16-23	cc.19-26		
f.195v-196v	De 6º Tom	cc.1-26	cc.1-26	37a	Versos do Sexto Tom para se cantarem ao órgão; esta voz não se tange, as quatro abaixo se tagem.
		cc.1-29	cc.1-29	37b	Segundo Verso do Sexto Tom...
f.196v	De 7º Tom	cc.1-21	cc.1-21	38	Verso do Sétimo Tom para se cantar ao órgão; esta voz não se tange, as quatro abaixo se tagem.
f.196v-197	De 8º Tom	cc.1-7	cc.1-7	39a	Versos do Oitavo Tom para se cantarem ao órgão; esta voz não se tange, as quatro abaixo se tagem.
		cc.8-31	cc.10-33	39c	Terceiro Verso do Oitavo Tom...
		cc.1-11	cc.1-11	39d	Quarto Verso do Oitavo Tom...
		cc.12-31	cc.14-33		
f.197v-198	De varios passo. 1º Tom. Sobre os levantamentos de cada Tom ⁷⁵⁸	cc.1-8	cc.1-8	40e	Terceiro Verso do mesmo Tom [Primeiro] sobre o canto chão do Tenor. Com texto “Dixit domino”
		cc.9-22	cc.14-27	43b	Segundo Verso do Quarto Tom sobre o sobre o canto chão do Contralto
		cc.23-28	cc.19-24	40b	Outro do mesmo tom [Primeiro] sobre o mesmo Tiple
		cc.29-47	cc.13-31	40e	Terceiro Verso do mesmo Tom [Primeiro] sobre o canto chão do Tenor.
		c.1	-		Compasso de introdução
		c.2-28	cc.17-43	40F	Quarto Verso do mesmo Tom [Primeiro] sobre o canto chão do Contrabaixo.
f.198v	De 2º Tom	cc.1-28	cc.1-28	41a	Primeiro Verso do Segundo Tom sobre o canto chão do Tiple

⁷⁵⁸ Indicação: “Estes levantamentos são mais dos Canticos 6ª Manifica Benedictus e, nunc demitis dos 6º psalmos.”

		cc.29-37	cc.1-9	41d	Quarto Verso do Segundo Tom sobre o canto chão do Contrabaixo
		cc.38-40	-	-	3 compassos de transição
		cc.41-55	cc.22-36	41d	Quarto Verso do Segundo Tom...
f.199-199v	De 3º Tom	cc.1-25	cc.1-25	42a	Verso do Terceiro Tom sobre o canto chão do Tiple
		cc.26-31	cc.14-19	42b	Segundo verso do Terceiro Tom sobre o canto chão do Contralto
		cc.32-36	cc.44-48	42a	Verso do Terceiro Tom sobre o canto chão do Tiple
f.199v	De 4º Tom	cc.1-39	cc.1-39	43a	Versos do Quarto Tom sobre o canto chão do Tiple
		cc.1-27	cc.1-27	43b	Segundo verso do Quarto Tom sobre o canto chão do Contralto
		cc.1-26	cc.1-26	43c	Terceiro verso do Quarto Tom sobre o canto chão do Tenor
f.200v-201	De 5º Tom	cc.1-39	cc.1-39	44a	Verso do Quinto Tom sobre o canto chão do Tiple
		cc.1-11	cc.1-11	44b	Segundo verso do Quinto Tom sobre o canto chão do Contralto
		cc.12-14	-	-	3 compassos de cadência
f.201v-202	De 6º Tom	cc.1-34	cc.1-34	45a	Versos do Sexto Tom sobre o canto chão do Tiple
		cc.35-36	-	-	2 compassos de transição
		cc.37-56	cc.16-35	45c	Terceiro verso do Sexto Tom sobre o canto chão do Tenor
f.202	De 7º Tom	cc.1-13	cc.1-13	46c	Terceiro verso do Sétimo Tom sobre o canto chão do Tenor
		cc.14-15	-	-	2 compassos de transição
		cc.16-33	cc.17-34	46c	Terceiro verso do Sétimo Tom...
f.202v-203v	De 8º Tom	cc.1-12	cc.1-12	47a	Versos do Oitavo Tom sobre o canto chão do Tiple
		cc.13-32	cc.29-48		
		cc.1-28	cc.1-28	47c	Terceiro Tento do Oitavo Tom sobre o canto chão do Tenor
		cc.1-24	cc.1-24	47d	Quarto Tento do Oitavo Tom sobre o canto chão do Tenor – pequenas alterações simplificadas
f.204	Chirio de 1º Tom. Por C sol fa ut	cc. 1-35	cc. 1-35	48a	Primeiro Kyrio do Primeiro Tom por C Sol Fa Ut ⁷⁵⁹
		cc. 1-35	cc. 1-35	48c	Terceiro Kyrio do mesmo tom [Primeiro Tom por C Sol Fa Ut]
		cc.1-21	cc.1 -21	48e	Quinto Kyrio do mesmo tom [Primeiro Tom por C Sol Fa Ut]
		cc.22-23	cc. 31-32		(alteração para adaptação do compasso original 31)
f.205-205v	Kirio por D. la sol re. 1º Tom	cc.1-23	cc.1-23	49c	Terceiro Kyrio do mesmo tom [Primeiro por Dê Lá Sol Ré]

⁷⁵⁹ DODERER, *Obras selectas para Órgão...* (ref. 6:1-3), pp.17-19.

		cc.1-13	cc.1-13	49d	Quarto Kyrio do mesmo tom. c.4 pequena alteração ao ritmo, simplificado
f.205v-206	De 4º Tom	cc.1-25	cc.1-25	50c	Terceiro Kyrio do mesmo tom
		cc.1-20	cc.1-20	50b	Segundo Kyrio do mesmo tom
f.206-207	De 8º Tom	cc.1-30	cc.1-30	52a	Primeiro Kyrio do Oitavo tom por G Sol Ré Ut
		cc.1-32	cc.1-32	52e	Quinto Kyrio do mesmo Tom
f.207-208v	De 3º Tom. por Alamire	cc.1-36	cc.1-36	53a	Primeiro Kyrio do Terceiro Tom por E La Mi Ré
		cc.1-12	cc.1-12	53c	Terceiro Kyrio do mesmo tom
		cc.13-17	cc.25-29		
		c.18	-	-	1 compasso de transição
		cc.19-25	cc.32-38	53c	Terceiro Kyrio do mesmo tom
		cc.1-18	cc.1-18	53d	Quarto Kyrio do mesmo tom
		cc.19-28	cc.25-34		
		cc.1-10	cc.1-10	53e	Quinto Kyrio do mesmo tom
f.208v-211	De 6º Tom. por B. Fa b-mol	cc.1-33	cc.1-33	54b	Segundo Kyrio do mesmo tom [Sexto Tom por B Fá]
		cc.1-35	cc.1-35	54a	Primeiro Kyrio do Sexto Tom por B Fá
		cc.1-38	cc.1-38	54c	Terceiro Kyrio do mesmo tom
		cc.1-43	cc.1-43	54d	Quarto Kyrio do mesmo tom
		cc.1-36	cc.1-36	54e	Quinto Kyrio do mesmo tom
f.241-	s/ indicação	cc. 1-122	cc.1-122	T24	Terceiro tento do mesmo tom [oytavo tom natural] ⁷⁶⁰ Simplificação do ritmo ternário/sesquialtera aplicado ao compasso e posteriormente indicação de ritmos pontuados em que a correspondência remetira a colcheias regulares – indicação de <i>inegalité</i> (<i>vide</i> cap. IV)
		cc.123-133	cc.128-138		
		c. 134	-		Compasso de transição
		cc.135-233	cc.194-292		Parte ternária. Transcrição exacta das <i>color</i> nos ritmos sincopados

⁷⁶⁰ *Idem, ibidem*, (ref. 69), pp. 234-241.

5.3. TENTO 19: UMA PROPOSTA DE LEITURA

Neste ponto é apresentada uma proposta de aplicação experimental de glosas e ornamentação no Tento do sétimo tom natural (T19)⁷⁶¹ que inclui duas secções contrastantes: uma em compassinho (C) de carácter polifónico e uma segunda parte no estilo de dança em carácter homofónico.

Este tento específico, classificado por alguns autores como de *falsas*, é um dos tentos de menor extensão das *Flores de Música* e em que menos é aplicada glosa pelo compositor. No contexto em que estas obras se destinam à prática da improvisação a cargo do intérprete que selecciona a escolha dos ornamentos e glosas mediante as suas próprias capacidades e mesmo características do instrumento, o tento transcrito apresenta-se com uma mera possibilidade consciente que a versão que se segue apresenta de forma bastante condensada os modelos de glosa e ornamentação que, por princípio, não deve condicionar qualquer interpretação individual.

⁷⁶¹ COELHO, *Flores de Música...* f.100v-102v.

Tento do septimo tom natural

Manuel Rodrigues Coelho
Flores de Música, 1620, ff. 100v-102v

[E 100v]

5

8

12

Musical score for measures 12-15. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and some rests.

16

Musical score for measures 16-19. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and some rests.

20

Musical score for measures 20-23. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and some rests.

24

[f 101]

Musical score for measures 24-27. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and some rests. A dynamic marking of [f 101] is present above the first measure of the upper staff.

The image displays a musical score for a piano piece, likely from the collection "Flores de Música" by Manuel Rodrigues Coelho. The score is presented in three systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system begins at measure 28 and ends at measure 32. The second system begins at measure 33 and ends at measure 36. The third system begins at measure 37 and ends at measure 41. The music features a variety of textures, including sustained chords, melodic lines with slurs, and intricate rhythmic patterns such as sixteenth-note runs and triplet-like figures. The key signature appears to be one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but is likely common time (C) based on the notation. The overall style is characteristic of early 20th-century Portuguese piano music, emphasizing harmonic richness and technical precision.

46

Musical score for measures 46-50. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex texture with multiple voices and chords. Measure 46 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a steady eighth-note accompaniment. The upper voice has a melodic line with some grace notes. The system ends with a double bar line.

51

Musical score for measures 51-56. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the previous system. Measure 51 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a steady eighth-note accompaniment. The upper voice has a melodic line with some grace notes. The system ends with a double bar line.

57

Musical score for measures 57-60. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the previous system. Measure 57 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a steady eighth-note accompaniment. The upper voice has a melodic line with some grace notes. The system ends with a double bar line.

61

[f101v]

Musical score for measures 61-65. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the previous system. Measure 61 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a steady eighth-note accompaniment. The upper voice has a melodic line with some grace notes. The system ends with a double bar line.

65

Musical score for measures 65-69. The score is written for two systems of piano accompaniment. The first system (measures 65-69) features a treble and bass clef. The right hand plays a melody with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#).

70

Musical score for measures 70-74. The score continues with two systems of piano accompaniment. The right hand has a more active melodic line with frequent sixteenth-note patterns. The left hand maintains a steady accompaniment. The key signature remains one sharp (F#).

75

Musical score for measures 75-79. The score continues with two systems of piano accompaniment. The right hand features a melodic line with some rests, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. The key signature remains one sharp (F#).

80

Musical score for measures 80-84. The score continues with two systems of piano accompaniment. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand provides a harmonic accompaniment. The key signature remains one sharp (F#).

85

Musical score for measures 85-89. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of chords and melodic lines. Measures 86-89 contain several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in both staves.

90

Musical score for measures 90-93. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with chords and melodic lines. Measures 91-93 contain several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in both staves.

94

Musical score for measures 94-97. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of chords and melodic lines. Measures 95-97 contain several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in both staves.

98

[E102]

Musical score for measures 98-101. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of chords and melodic lines. Measures 99-101 contain several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in both staves. A tempo or performance instruction '♩ = ♩' is present above the second staff.

103

Musical score for measures 103-108. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. A bracket spans measures 104-105 in the upper staff, and another bracket spans measures 104-105 in the lower staff.

109

Musical score for measures 109-114. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with various rhythmic patterns and articulation marks. A bracket spans measures 111-112 in the upper staff, and another bracket spans measures 111-112 in the lower staff.

115

Musical score for measures 115-120. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. A bracket spans measures 117-118 in the upper staff, and another bracket spans measures 117-118 in the lower staff.

121

Musical score for measures 121-126. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. A bracket spans measures 123-124 in the upper staff, and another bracket spans measures 123-124 in the lower staff.

127

Musical score for measures 127-132. The system consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. The music features a mix of chords and melodic lines with various articulations and dynamics.

133

Musical score for measures 133-138. The system consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with complex harmonic textures and melodic development.

139

[F102v]

Musical score for measures 139-144. The system consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. A dynamic marking of *[F102v]* is present above the first measure of the upper staff.

145

Musical score for measures 145-150. The system consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. The music concludes with sustained chords and melodic fragments.

151

Musical score for measures 151-154. The score is written for two systems of piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 151-152) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 153-154) continues the melodic and rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

155

Musical score for measures 155-158. The score is written for two systems of piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 155-156) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 157-158) continues the melodic and rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

CONCLUSÃO

Nam se me pode (com rezão) imputar culpa de atrevido em sair agora a luz com estas Flores de Musica confiando, que os curiosos de Tecla & Harpa, dellas se aproveitem, & possaõ colher fructo.

Manuel Rodrigues Coelho

Neste projecto um dos aspectos que mais motivou a realização deste estudo sob a interpretação da obra *Flores de Música* foi a convergência directa entre a investigação musicológica histórica recorrendo às fontes primárias, com a vertente prática performativa que ainda utiliza ideias e conceitos cristalizados como a “escola hispânica é alheia às liberdades rítmicas, aos ‘rubatos’, e efeitos declamatórios” etc. afirmando que “jamais se podem aplicar as regras de interpretação frescobaldianas à escola hispânica.”⁷⁶²

Nas metodologias utilizadas ao longo do trabalho, que consistiu maioritariamente no estudo detalhado das respectivas fontes primárias, contextualizando e relacionando-as com os estudos efectuados e a aplicação prática aos exemplos musicais e literatura correspondente, foi-se acentuando uma visão holística dos conceitos através da inter-relação dos mesmos face à recorrente metodologia de, pela maior parte dos estudos realizados, isolar conceitos de forma a compreendê-los. Estes trabalhos demonstraram

⁷⁶² KASTNER, *Música Hispânica...* p. 114.

lacunas ao querer, por exemplo, identificar o conceito e prática da glosa dissociado da ornamentação, dedilhação e *buen-ayre* que, como se pode verificar neste trabalho, se apresentam constantemente relacionados nas fontes primárias, nomeadamente nas advertências de Rodrigues Coelho nas suas *Flores de Música*.

O estudo e análise motivico-comparativo que possibilita determinar as influências estilísticas na música para tecla na Europa, não foi ainda alvo de uma reflexão extensa e pormenorizada em relação ao vocabulário e fluxo de informação temática de formas aparentemente semelhantes e aglutinadoras, como o Tiento, Obra, Ricercare, Fantasia, etc. No caso específico deste trabalho, este estudo centra-se sobre a obra *Flores de Música* numa visão transversal da influência de diferentes tendências teóricas e estilísticas no respectivo período.

Dentro do panorama geral da música para tecla nos séculos XVI e XVII, e que certamente comprova os traços de unidade e influências temáticas, as referências existentes sobre a obra e estilo de Rodrigues Coelho remetem a uma comparação generalizada e pouco consistente, alegando influências de compositores como Jan Pieterszoon Sweelinck ou dos virginalistas ingleses, embora as características estilísticas de cada um sejam, por vezes, bastante distintas. Assim, os argumentos mais reiterados para essa reflexão comparativa, frequentemente pousam sobre domínios técnicos de construção musical mais amplos, a saber: as práticas gerais de contraponto, a identificação da variedade motivica ou temática, figurações rítmicas contrastantes, realização de sequências e ou progressões melódicas, a construção mono ou politemática da obra, entre vários aspectos que, de forma análoga, se podem identificar em quase todos os compositores dessa época e que, no entanto, continuam a ser designados para a identificação estilística que caracteriza cada compositor ou estilo.

No âmbito deste estudo a investigação sobre o enquadramento da glosa, no panorama europeu deste período, permitiu determinar e fundamentar especificamente na Península Ibérica a inter-relação existente de conceitos e que reuniam sobre um mesmo tecto da prática interpretativa a glosa, os ornamentos, a dedilhação e o *buen-ayre*. Esta abordagem sobre a perspectiva geral da inter-relação destes conceitos, desprovida de estudos

musicológicos, demonstrou como inacabadas as investigações quando se insiste em determinar estes conceitos como paradigmas isolados e independentes.

As referências sobre a glosa nos estudos actuais têm sido orientadas na perspectiva do utilizador e da sua repercussão prática. Como resultado, embora actualmente o intérprete possa ter um acesso facilitado às fontes primárias, não se verifica uma preocupação em conciliar a perspectiva interpretativa com a componente musicológica analítica das características inerentes a cada compositor e respectiva lista de diminuições como determinantes na opção estilística.

Este trabalho, que contém um capítulo dedicado à glosa especialmente na obra de Rodrigues Coelho, salienta a importância do estudo e análise da glosa como uma das técnicas mais aprimoradas para a identificação e caracterização do estilo, influências e traços de identidade musical de cada compositor, e que são um requisito essencial para a análise de obras *intavoladas* ou de carácter polifónico para tecla. Esta prática de glosar, tanto pelos intérpretes como compositores, como eixo de desenvolvimento contrapontístico e expressão estilística amplamente difundida, em especial na primeira metade do século XVI, tinha como principal função permitir ao intérprete demonstrar a sua habilidade na arte da improvisação, destreza técnica e fluência expressiva na interpretação denominada por *ayre* ou “ar”.

No caso específico de Rodrigues Coelho, a repetição constante de um certo número de glosas características, aliada à análise dos modelos de construção motívica, permite classificar basicamente três tipos de diminuições mais utilizados por este compositor:

- Glosas simples, normalmente construída sobre graus conjuntos (em especial no preenchimento dos intervalos de 4^a e 5^a descendente) e valores determinados (normalmente de mínima)
- Glosa composta, através da combinação de duas ou mais glosas simples (normalmente duração de semibreve)
- Glosa composta sequencial, em que a glosa é apresentada, transposta e adaptada para manter um determinado padrão e unidade temática (normalmente duração superior à semibreve).

Nas *Flores de Música*, a glosa identifica-se como um dos elementos essenciais da escrita de Manuel Rodrigues Coelho que rege a construção temática, ao contrário de outras obras nessa época, como por exemplo a *Facultad Organica*, em que a concepção do tema (ou temas) determina o desenvolvimento motivico.

São elementos deste estudo os intervalos utilizados dentro dos motivos glosados, a extensão dos fragmentos, a inter-relação temática e motivica, a diversidade e velocidade de apresentação desses motivos, a variedade intervalar dentro de cada segmento e a fragmentação rítmica na estrutura temática.

A influência italiana na obra de Rodrigues Coelho é essencialmente demonstrada na arte de glosar e princípios inerentes à interpretação que, particularmente no início do séc. XVII, advogavam a composição detalhada das glosas originais do compositor em detrimento da improvisada que permanecia paralela e simultaneamente activa entre os intérpretes.

Embora conscientes que a influência italiana abarcou vários países nessa época, nomeadamente Inglaterra, Alemanha entre outros que copiaram e absorveram essas técnicas, um aspecto que comprova a influência na obra de Rodrigues Coelho é a utilização de motivos pontuados característicos, como o caso específico da figura motivica *accenti*, recorrente nos músicos da *seconda pratica*. A aplicação desta célula rítmica nas *Flores de Música* destaca-se particularmente pela correspondência em termos de motivo e a utilização específica e isolada dentro das obras (duração frequente de uma semibreve constituída por células rítmicas repetidas quatro vezes e excepcionalmente sobre a mínima aplicada em compassos pontuais sem preparação ou tratamento motivico sequente).

No caso específico da ornamentação, que Rodrigues Coelho adverte para a aplicação na sua obra sempre que possível, a descrição dos modelos de ornamentos melódicos no seu texto musical não é muito frequente, e a prática do tipo de ornamentos demonstra estarem estes contextualizados com os seus contemporâneos ibéricos. Contudo, salienta-se a particularidade de, frequentemente, Rodrigues Coelho indicar a célula cadencial que serve de base à aplicação do ornamento, sobre a nota superior e menos frequentemente sobre a nota real como era característico dos autores coevos.

Um outro aspecto resultante do estudo sobre a ornamentação é a prática do ornamento (*quiebro*) de três notas que, além do uso corrente da rápida alternância de duas notas, apresenta mais dois tipos em voga: o primeiro que consistia em tocar simultaneamente as duas notas constituintes (a fundamental e a seguinte) largando de imediato a nota anexa, ou então a interpretação alternada em que a primeira percutida se mantém após a segunda. Esta prática, característica da música alemã de inícios do séc. XVI, encontra-se documentada em fontes ibéricas, como a *Arte de tañer fantasia* de Santa Maria, e mais concretamente portuguesas que atestam a sua utilização especialmente no órgão, até ao século XVIII.⁷⁶³

Na sequência da inter-relação de conceitos, a dedilhação surge directamente associada à interpretação das glosas e ornamentos numa prática que englobava um vasto leque de combinação de modelos entre a aplicação extensa da glosa, pequenos motivos glosados à semelhança dos *gropi* ou *tiratas* e a tipificação de ornamentos determinados por alguns compositores.

O levantamento dos modelos ibéricos de dedilhação para tecla mais utilizados nos séculos XVI e inícios de XVII, permitiu destacar particularmente as referências de Correa de Arauxo como um dos modelos mais detalhados, por especificarem variados critérios de selecção e aplicação destinados aos inícios das obras, distâncias intervalares, escalas e respectivas excepções a cada ponto.

A organização e estrutura sistemática da obra *Flores de Música*, que inclui um número específico de tentos para cada modo, o número determinado de *intavolaturas* sobre as “Susanas” e hinos sobre o canto chão do Pange Lingua e Ave Maris Stella, destacado de uma segunda parte constituída pelos versos litúrgicos, são características que comprovam a integração de Rodrigues Coelho no panorama musical europeu e que distingue esta obra na história da música para tecla europeia.

O enquadramento e a contextualização da prática de um compositor demonstrar a perícia e maestria em várias técnicas e a particular organização das *Flores de Música*, permitiram classificar a sua obra em duas partes:

⁷⁶³ Manuel de Morais PEDROSO. 1751. *Compendio musico...* “Regra V”, p. 23.

- os **TENTOS**, que inclui:
 - 24 tentos de carácter variado e contrastantes entre si,
 - 4 “Susanas”, que são denominadas pelo próprio autor também como tentos e que integravam a prática de demonstrar a habilidade na arte de *intavolar*, a aplicação e a inovação em termos de glosas sobre uma obra vocal de reconhecido compositor,
 - 4 Pange Lingua (canto chão em semibreves) e
 - 4 Ave Maris Stella sobre o respectivo canto chão para demonstrar a destreza de compor sobre o *cantus firmus* em todas as vozes (canto chão no tiple em mínimas, e nas restantes vozes em semibreves) e, por fim
- Os **VERSOS** litúrgicos:
 - 5 Versos sobre os passos do canto chão de Ave Maris Stella
 - 8 jogos de versos sobre os “Oito tons pêra se cantarem ao órgão, acompanhando os sempre a quatro & cinco”
 - 8 jogos de versos sobre os “Outros oito tões sobre o canto chão de cada voz, pêra se tangerem aos Benedictos & Magnificas
 - 7 jogos de “Kirios ou versos por todos os sete sinos, começando de se sol fa ut até b fa negro”

Neste *corpus* musical, Rodrigues Coelho regeu-se pelo cuidado em corresponder às tendências europeias de demonstrar não só o seu conhecimento das técnicas e práticas frequentes no século XVI e inícios de XVII, como também a percepção que para se afirmar na sua arte, deveria dar provas de conhecimento e domínio das várias técnicas de contraponto e destreza interpretativa como a comprimida estrutura e determinada organização que os tentos e os versos dão testemunho.

A atribuída influência directa da obra de António de Cabezón sobre as *Flores de Música* fica um pouco diluída nesse contexto mais amplo, como é o caso das *intavolaturas* de Cabezón que remetem a uma transcrição glosada da “Susanne un Jour” sobre a estrutura original mais elementar e o facto de Coelho não ter explorado a forma da variação, como representado na *Obras de Música* através das Diferencias, galhardas e pavanais ou nos modelos aplicados de Sweelinck. De salientar que no estudo comparativo dedicado especificamente às “Susanas” o enquadramento de obras sobre a estrutura do modelo vocal

da “Susanne um Jour” de Orlando de Lassus foi identificada a prática de Rodrigues Coelho de glosar sobre modelos *alla Bastarda* que permitia a alternância entre as vozes, prática esta ainda recente em Itália.

O *buen-ayre*, designação característica dos autores ibéricos para denominar a qualidade da interpretação, consiste na compreensão de vários aspectos integrantes e simultâneos como o funcionamento do compasso e aplicação das suas variantes (proporções duplas e ternárias) que, por sua vez se repercutem na interpretação regular ou irregular de figuras e agrupamentos rítmicos (*inégalité*) e correspondentes indicações mensurais. O conceito de se interpretar com “o ar e a graça” é salientado claramente por Rodrigues Coelho no seu prólogo e advertências. Por sua vez, a compreensão deste conceito permite determinar os respectivos andamentos das peças, segundo os modelos de acentuações baseados nos princípios de *arsis* e *thesis*, ou também denominados por “dar e levantar” o compasso. Esta prática é condicionada a um prévio domínio das questões técnicas inerentes à interpretação de uma peça, como é o caso da correcta leitura do texto musical em termos de notas, valores rítmicos, destreza digital e/ou vocal na interpretação.

O conceito do *buen-ayre* foi apresentado em detalhe por Santa Maria e por Correa de Arauxo e constitui-se de modelos padronizados para identificação e interpretação regular ou desigual de figurações rítmicas, amplamente utilizados na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII. As fontes portuguesas coevas intitulavam de “o dar e levantar” do compasso correspondente aos apoios sobre as partes fracas e fortes de um ou mais compassos agrupados, e que eram determinantes para a interpretação das respectivas obras. Neste âmbito destaca-se particularmente a proporção de sesquialtera, que era bastante utilizada por Rodrigues Coelho na sua obra, e o consequente conceito de *ayrezillo* que, integrante do *Buen-ayre*, se destinava à interpretação específica das sesquialteras. Este conceito que descreve a alteração dos valores rítmicos internos permitia, consequentemente, uma maior destreza e velocidade na interpretação das figuras, que também se aplica nas *Flores de Música*, como documentado pela transcrição das obras e excertos no Ms. 964 ADB/UM.

Neste trabalho, o estudo sobre o *Buen-ayre* integra uma parte dedicada às secções ternárias na obra de Coelho, que representam um ponto significativo das *Flores de Música*, e que se distingue particularmente por três tipos de abordagem das mesmas:

- o modelo rítmico no género de dança numa escrita homofónica de fabordão que, à semelhança de outros exemplos mais tardios, estão baseados no modelo da Xácara em que a proporção entre as partes se regia sobre uma unidade regular de compasso. Neste caso a alteração de compasso repercutia-se directamente no andamento, ou seja, uma semibreve em C corresponde a duas semibreves com ponto sob indicação de 3.
- o modelo também de dança mas numa escrita mais melódica e repetitiva em disposições transpostas no género passaglia/ciacona ibérica que permitia desenvolver o material temático de forma mais flexível. Nestes casos as indicações de andamento encontram-se sujeitas às respectivas proporções que, por sua vez não se encontram indicadas no original. Mediante a análise comparativa do material temático e fundamentado pela indicação de “outro ar de compasso” indicado na transcrição do Ms. 964 ADB/UM foi possível lançar hipóteses de proporção (*vide* Cap. IV).
- o modelo simples ternário, que pode conter elementos característicos da dança, mas que se caracteriza por uma escrita mais contrapontística, desenvolvimento de um tema através da variação rítmica e métrica reflectida nas constantes alternâncias da indicação do compasso entre o C e 3 e pela combinação entre a componente mista de dança no estilo de falsobordão num modelo mais contrapontístico. Nestes casos, a repercussão em termos de andamento é frequentemente regida pela mesma unidade de compasso, ou seja, uma semibreve em C é equivalente à semibreve com ponto em 3.

A transcrição, parcial ou integral, de composições de Manuel Rodrigues Coelho na colectânea de obras que constitui o manuscrito musical 964, do Arquivo Distrital de Braga / Universidade do Minho, destaca-se como uma fonte valiosa na música para órgão do séc. XVII em Portugal. Este manuscrito, constituído por uma compilação de vários cadernos ou peças isoladas de música para e com órgão de autores portugueses, espanhóis e italianos, foi de particular importância para este trabalho pela possibilidade de apresentar um estudo comparativo da vasta quantidade de obras transcritas das *Flores de Música* e que, na sua maioria, foram adaptadas e transcritas parcialmente do original. Em praticamente todas as

obras transcritas de Rodrigues Coelho, verifica-se uma preocupação constante em omitir as secções mais virtuosísticas das obras, nomeadamente as partes com glosas no baixo que se encontram suprimidas ou adaptadas, reduzindo significativamente o tamanho das respectivas peças. As partes ternárias, especificamente no modelo de dança, encontram-se praticamente todas transcritas, por vezes isoladamente como peças independentes contrariando a indicação expressa de Coelho “que até que se não acabe de tirar o tento, e se tanja a compasso, que não parecerá bem, e sendo de todo tirado mostrará o que é, e parecerá muito melhor.”

Como se verificou ao longo deste trabalho, os aspectos da realização das glosas, a aplicação da ornamentação e respectiva interpretação baseada nos parâmetros do *buen-ayre* relacionam-se como fruto de um mesmo e intrínseco problema de interpretação nesta época e que, conseqüentemente, se encontram reflectidos na obra e interpretação das *Flores de Música* de Manuel Rodrigues Coelho.

Este trabalho lança elementos de reflexão e orientação para uma interpretação da obra de Rodrigues Coelho fundamentada nos princípios inerentes ao seu Prólogo e Advertências, associados à vertente musicológica que pretende por uma lado fundamentar uma performance historicamente informada e por outro dar novas guias para uma interpretação como obra de arte que, após quatrocentos anos, permanece viva nas mãos do seu intérprete:

E sendo assi com diligencia exercitadas estas Flores, que pera discipulos, & Tangedores beneuolos desda Primavera de meus annos cultiuey, juntamente com voto & parecer de Musicos insignes, que nellas como brandos Zephyros aspirando, as fizeraõ crescer & multiplicar, de tal maneira fructificaraõ, que por mais que o Vendaual dos maldizentes se reforce, & e leuante contra ellas, nunca se murcharaõ, mas em seu vigor permaneceraõ, pera mòr louuor, & gloria de nosso Senhor Iesu Christo, & de sua sanctissima mãy. Amen.⁷⁶⁴

⁷⁶⁴ “Prologo” in COELHO, *Flores de Música...*

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE, Maria João Durães. 2006. *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Vol. 29, *Estudos Musicológicos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S.A.
- ALEGRIA, José Augusto. 1973. *Arquivo das músicas da Sé de Évora: Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1985. *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI)*. Vol. 101, *Biblioteca Breve: série Música*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério da Educação.
- ALEGRIA, José Augusto; J. M. Pedrosa Cardoso, eds. 1991. *Francisco Martins. Obra Litúrgica. 1º Volume Livro de Vésperas*. Serviço de Música. Vol. 50, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALESSANDRINI, Rinaldo. 1999. “Performance Practice in the seconda prattica Madrigal”. *Early Music* 27 (4):633-639.
- ALVARENGA, João Pedro. 1988. “A música litúrgica na Sé de Braga, no século XVI: observações sobre o conhecimento actual”. *V Encontro Nacional de Musicologia: Actas (Boletim APEM)* 58:38-47.
- . 2002. *Estudos de Musicologia*. Vol. 1, *Centro de História da Arte da Universidade de Évora*. Lisboa: Edições Colibri.
- . 2004. “Towards an Understanding of Post-Tridentine Portuguese Polyphony, with Special Reference to the Motets of Manuel Cardoso (with an Analysis of "Non mortui" and "Sitivit anima mea")”. *Eboræ Musica - Escola de música da Sé de Évora*. <http://www.ensino.uevora.pt/jpa/estudos.htm>.
- . 2005. *Polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista: estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6*, Évora: Universidade de Évora.
- . 2007. “O Órgão da Sé Catedral de Faro”. *Dieterich Buxtehude (1637-1707): Órgão da Sé Catedral de Faro* CD.
- ANSELMO, António Joaquim. 1926. *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*. 1977 ed. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional.
- APEL, Willi. 1949. *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*. 4th ed. Vol. 38, *The Mediaeval Academy of America*. Cambridge e Massachusetts.
- . 1960. “Drei plus Zwei = Vier plus Vier”. *Acta Musicologica* 32 (1):29-33.

- . 1962. “Spanish Organ Music of the Early 17th Century”. *Journal of the American Musicological Society* 15 (2):174-181.
- . 2004. *Geschichte der Orgel - und Klaviermusik bis 1700*. Ed. S. Rampe. Kassel: Bärenreiter-Verlag. (1967).
- ARCHBOLD, Lawrence. 1991. “Review: L'Interpretation de la musique française, 1661-1789”. *Notes* 47 (3):775-776.
- ARIAS, Enrique Alberto. 2003. “Cerone as Historian”. *Anuário Musical* 58:87-110.
- AZEVEDO, Carlos de. 1972. *Baroque Organ-Cases of Portugal*. Amsterdam: Frits Knuff.
- BAENA, Gonçalo de. 1540. *Arte novamente inventadapera aprender a tanger*. Lisboa: German Galharde.
- BANCHIERI, Adriano. 1614. *Cartella Mvsicale nel Canto Figvrato, Fermo, & Contrapunto*. Veneza: Appresso Giacomo Vincenti.
- BARBOSA, Maria Augusta Alves. 1977. *Vicentivs Lvsitanvs. Ein Portugiesischer Komponist und Musiktheretiker des 16. Jahrhunderts*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura / Direcção-Geral do Património Cultural.
- BARES, Alessandro, ed. 1620. *Manuel Rodrigues Coelho: Flores de Música*. 2002 ed. 4 vols, *L'organo suonarino*. Albese con Cassano: Musedita edizioni musicali.
- BARREIRA, Frey Isidoro de. 1622. *Tractado das significaçoens das plantas, flores, e fructos que se referem na Sagrada Escripura*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.
- BEDBROOK, Gerald Stares. 1949. *Keyboard Music from the Middle Ages to the Beginnings of the Baroque*. London: MacMillan and Co., Limited.
- BENT, Margaret. 2000. “On the Interpretation of *O* in the Fifteenth Century: A Response to Rob Wegman”. *Journal of the American Musicological Society* 53 (3):597-612.
- BERNAL RIPOLL, Miguel. 1998. “La ornamentación en las obras de Cabanilles”. *Anuário Musical* 53:111-164.
- . 1999. “La ornamentación en las obras de Cabanilles II: Tabla de ornamentos empleados por Cabanilles”. *Anuário Musical* 54:149-154.
- . 2000. “Una nueva contribución a la técnica de la Música de Tecla antigua Iberica: unas digitaciones para órgano de 1649”. *Anuário Musical* 55:87-98.
- . 2004. Rythmón y Arithmón. Influencia de la Métrica Poética en la Construcción Rítmica en la Música Española del Renacimiento Tardío. *Revista de musicología* XXVII (2):841-894.

- . 2007. A Ideología de la Creación Musical en el Barroco a través del Pensamiento del Organista Sevillano Correa de Arauxo. Una nueva "teórica" para una nueva música. Paper read at Congreso Internacionl Andalucía Barroca (III. Literatura, Música y Fiesta), at Antequera.
- . 2008. La relación métrica entre el compasillo y las proporciones ternarias en la música española para órgano del siglo XVII. *Inter-American Music Review XVIII* (2):191-206.
- BERNARD, Nelly van Ree. 1989. *Interpretation of 16th century Iberian music on the clavichord*. Ed. K. studies. Vol. 11. Buren, The Netherlands: Frits Knuf Publishers.
- BORGES, M. J. 1994. "Review: History of Portuguese Music - Portuguese - Brito, MCD, Cymbron", *L. Coloquio - Artes* (102):73-73.
- BÖTTICHER, Jörg-Andreas. 2007. "'Eine sonderbahre Anmuth'. Grazie und Anmut in der Musik für Tasteninstrumente". In *In Organo Pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, ed. L. Collarile e A. Nigito. Bern: Peter Lang.
- BOUZA, Fernando. 2008. *D. Filipe I. ed. R. Carneiro, Reis de Portugal*. Lisboa: Temas e Debates.
- BOVET, Guy. 2007. "Problèmes de notation et de transcription dans la *Facultad Organica* de Francisco Correa de Arauxo (1626)" *Philomusica on-line*, Vol. 6(1), Università degli Studi di Pavia.
<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/viewArticle/06-01-SG03/100>
- BOVICELLI, Giovanni Battista. 1594. *Regole Passaggi di Mysica Madrigali e Motetti Passeggiati*. Veneza: Giacomo Vincenti.
- BRADSHAW, Murray C. 1973. "Juan Cabanllies: The Toccatas and Tientos". *The Musical Quarterly* 59 (2):285-301.
- . 1975. "The Toccatas of Jan Pieterszoon Sweelinck". In *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, D. 25ste, Afl. 2de*. Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
- . 1995. "Giovanni Luca Conforti and Vocal Embellishment: from Formula to Artful Improvisation". *Performance Practice Review*, 5-27.
- . 1997. "Performance Practice and the Falsobordone". *Performance Practice and the Falsobordone X* (2):224-247.
- BRANCO, João de Freitas. 1959. *História da Música Portuguesa. Coleção Saber*. Lisboa: Publicações Europa-América.

- BRIDGMAN, Frédéric. 1960. "Review: Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa (1620). Vol. I: Livro de tentos...". *Revue de Musicologie* 45 (121):122-123.
- . 1961. "Review: Flores de Musica pera o instrumento de tecla e harpa. Vol II. Livro de composições sobre temas litúrgicos by Manuel Rodrigues Coelho; Macario Santiago Kastner". *Revue de Musicologie* 47 (123):138-139.
- BRIDGMAN, Nanie. 1956. "Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant". *Revue de Musicologie* 38 (113):3-34.
- BRITO, Manuel Carlos. 1984. "Musicology in Portugal Since 1960". *Acta Musicologica* 56 (1):29-47.
- . 1989. *Estudos de história da música em Portugal*. Vol. 78, *Imprensa Universitária*. Lisboa: Editorial Estampa.
- BRITO, Manuel Carlos; Luísa Cymbron. 1992. *História da Música Portuguesa*, *Universidade Aberta*. Lisboa: Universidade Aberta.
- BROWN, D. J. 1991. "Portuguese Music". *Musical Times* 132 (1776):90-90.
- BROWN, Howard Mayer. 1962. "Review: Manuel Rodrigues Coelho: Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa. Vol. II: Composições sobre temas litúrgicos by Macario Santiago Kastner". *Notes* 20 (1):117-118.
- . 1973. "Embellishment in Early Sixteenth-Century Italian Intabulations". *Proceedings of the Royal Musical Association* 100:49-83.
- . 1976. *Embellishing sixteenth-century music*, *Oxford Early Music Series, 1*. Oxford: Oxford University Press.
- BRUNOLD, Paul. 1965. *Traité des Signes et Agréments employés par les Clavecinistes Français des XVII.e et XVIII.e siècles*. Nice: Édition Delrieu.
- BÜTTNER, Fred. 2006. "Verse Structure and Musical Rhythm in Latin Hymn Melodies". *Anuário Musical* (61), <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/1/14>.
- BURNS, Joseph A. 1959. "Antonio Valente, Neapolitan Keyboard Primitive". *Journal of the American Musicological Society* 12 (2/3):133-143.
- BUTT, John. 1991. "Improvised Vocal Ornamentation and German Baroque Compositional Theory: An Approach to 'Historical' Performance Practice". *Journal of the Royal Musical Association* 116 (1):41-62.
- BYRT, John. 2000. "Some new interpretations of the notes inégales evidence". *Early Music* XXVIII (1):99-112.

- CABEZÓN, Antonio de. 1578. *Opera Varia (Saecul. XV, XVI, XVII et XVIII). Antonius A Cabezon*. Ed. P. Pedrell. 1895 ed. Vol. III, *Hispaniae Schola Musica Sacra*. Barcelona: Juan B.ta Pujol y C^a Editores.
- . 1578. *Opera Varia (Saecul. XV, XVI, XVII et XVIII). Antonius A Cabezon*. Ed. P. Pedrell. 1895 ed. Vol. IV, *Hispaniae Schola Musica Sacra*. Barcelona: Juan B.ta Pujol y C^a Editores.
- . 1578. *Opera Varia (Saecul. XV, XVI, XVII et XVIII). Antonius A Cabezon*. Ed. P. Pedrell. 1895 ed. Vol. VII, *Hispaniae Schola Musica Sacra*. Barcelona: Juan B.ta Pujol y C^a Editores.
- . 1578. *Opera Varia (Saecul. XV, XVI, XVII et XVIII). Antonius A Cabezon*. Ed. P. Pedrell. 1895 ed. Vol. VIII, *Hispaniae Schola Musica Sacra*. Barcelona: Juan B.ta Pujol y C^a Editores.
- CABEZÓN, Hernando de. 1578. *Obras de Música para Tecla, Harpa y vihuela de António de Cabezón*, Madrid: Francisco Sanchez.
- CACCINI, Giulio. 1614. *Nvove Mvsiche e Nvova Maniera di scriverla*. Florença: Zanobi Pignoni.
- CALDWELL, John. 1985. *English Keyboard Music before the Nineteenth Century*. New York: Dover Publications, Inc. (1973).
- . 2001. “Ricerca”. In *Grove Music Online*, ed S. Sadie. Oxford: Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23373> (acesso: 13/05/2009).
- . 2001. “Sources of keyboard music to 1660”. *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26298> (acesso: 20/10/2008).
- CARDOSO, José Maria Pedrosa. 1991. “A Missa Filipina de Fr. Manuel Cardoso (1566-1650)”. *Revista portuguesa de musicologia* I:193-203.
- CARTER, Stewart. 1989. “Francesco Rognoni's Selva de varii passaggi (1620): Fresh details concerning Early-Baroque Vocal Ornamentation”. *Performance Practice Review* 2 (1):5-33.
- CARVALHO, Filipe Rosa de. 1960. “Rosa de Carvalho (Filipe)”. In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Editorial Enciclopédia Lda.
- CARVALHO, Jewelyn Barbara. 1958. *A Study of the Tentos in the Flores de Musica (1620) of Manuel Rodrigues Coelho*. M.A., Washington: University of Washington.
- CASTELO-BRANCO, Salwa ed. 2010. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculos de Leitores/Temas e Debates.

- CASTELO-BRANCO, Salwa; Manuel Carlos de Brito. 2001. "Portugal". *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22157> (acesso: 20/10/2008).
- CAYUELA, A. 2005. "Music and literature in Spain in the Middle Ages and the Renaissance". *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 67 (2):510-512.
- CEA GALÁN, Andrés. 1990. "El ayrezillo de proporción menor en la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo". *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 6 (2):9-23.
- . 1993. "El libro del órgano de Maese Jorge Flamenco: unas memorias de registros y misturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla". *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 9 (1):33-77.
- . 1998. "Der 'Ayrezillo de proporción menor' in der Facultad Orgánica von Francisco Correa de Arauxo". In *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, ed. P. Reidemeister. Basel: Amadeus.
- . 1999. "Cantar al órgano". *Scherzo: Revista de música* 14 (139):134-138.
- . 2000. "Pablo Bruna según Fray Pedro de San Lorenzo: perspectivas para la interpretación de la música de los organistas aragoneses del siglo XVII". *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 16 (1):9-34.
- . 2004. "Órganos en la España de Felipe II: elementos de procedencia foránea en la organería autóctona". In *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, ed. J. Griffiths e J. Suárez-Pajares. Madrid: ICCMU.
- . 2006. "Francisco Correa de Arauxo: nuevos documentos sobre su vida y entorno en el Archivo histórico Provincial de Sevilla". *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 22 (1):77-96.
- . 2006. "Organos en España entre los siglos XVI y XVII". *ISO Journal* 23 (July):14-39.
- . 2007. "'Ayre de España'. Zu Tempo und Stil in der *Escuela Música* von Fray Pablo Nassare". In *In Organo Pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, ed. L. Collarile e A. Nigito. Bern: Peter Lang.
- . 2007. "¿Quién te me enojó, Isabel?... y otras preguntas sin respuesta en las obras de música de Antonio de Cabezón". In *Cinco siglos de música de tecla española: actas de los Symposia FIMTE 2002-2004*, ed. L. Morales. Almería: Leal.
- Centro Histórico de Elvas*. 2009. ed. Câmara Municipal de Elvas: Publivitrina - publicidade, Lda.

- CERONE, Pedro. 1613. *El Melopeo y maestro*. Facsimile: Forni, Bologna (1969) ed. Nápoles.
- CHARLTON, David; Kathryn Whitney. 2001. “Score (i)”. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25241> (acesso: 20/10/2008).
- CHARNASSE, Hélène. 1983. “Review: Les origines du tiento by Louis Jambou”. *Revue de Musicologie* 69 (2):232-234.
- CIFRE, Josep M. Gregori. 1989-90. “El Renaixement musical hispanic en les aportacions posteriors a Higini Anglès”, 1970-1987. *Recerca Musicologica* IX-X:135-163.
- Clarke, Eric. 2004. “Empirical Methods in the Study of Performance”. In *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, ed. E. Clarke, N. Cook. Oxford: Oxford University Press.
- COCLICO, Adrian Petit. 1552. “Compendium musices descriptum ab Adrian Petit Coclico discipulo Josquini de Pres (Nürnberg: Johann Berg, Ulrich Neuber, 1552)”. In *Thesaurus Musicarum Latinarum*, ed P. Slemon. Bloomington: Center for the History of Music Theory and Literature.
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/COCCOM_TEXT.html (acesso: 26/10/2009).
- COELHO, Manuel Rodrigues. 1620. *Flores de musica, pera o instrumento de tecla & harpa*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.
- . 1986. *Flores de Música*. Facsimile ed. Genebra: Editions Minkoff. (1620).
- COELHO, Victor; Keith Polk, eds. 2006. *Instrumental Music in Europe: 1520-1640*. Ed. J. Haar, *European music, 1520-1640*. Woodbridge: Boydell Press.
- COLLARILE, Luigi; Alexandra Nigito, eds. 2007. In *Organo Pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*. Vol. 48, *Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*. Berna: Peter Lang.
- COLLINS, Michael. 1964. “The Performance of Sesquialtera and Hemiola in the 16th Century”. *Journal of the American Musicological Society* xvii.
- . 1966. “The Performance of Triplets in the 17th and 18th Centuries”. *Journal of the American Musicological Society* 19 (3):281-328.
- . 1967. “‘Notes Inegales’: A Re-Examination”. *Journal of the American Musicological Society* 20 (3):481-485.

- COLLINS, Timothy A. 2001. "'Reactions against the Virtuoso' Instrumental Ornamentation Practice and the Stile Moderno". *International Review. of the Aesthetics and Sociology of Music (IRASM)* 32 (2):137-152.
- . 2004. "Musica Secreta Strumentali: The Aesthetics and Practice of Private Solo Instrumental Performance in the Age of Monody (Ca. 1580 -Ca. 1610)". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 35 (1):47-62.
- CORREA DE ARAUXO, Francisco. 1626. *Libro de Tientos y Discvrsos de Mysica Practica, y Theorica de Organo intitulado Facultad Organica*. Alcalá de Henares: Antonio Arnao.
- . 2005. *Libro de Tientos y Discursos de música practica, y theorica de organo intitulado Facultad Organica*. In *Sección E: Cuadernos de Música Antigua*, ed. M. B. Ripoll. Saragoça: Sociedad Española de Musicología (SEdeM).
- CORTADA, Maria Llüisa. 1997. "Alguns aspects de l'evolució del digitat des del segle XVI al XVIII". *Anuário Musical* 52:27-37.
- CRANE, Frederick. 1965. "15th-Century Keyboard Music in Vienna MS 5094". *Journal of the American Musicological Society* 18 (2):237-243.
- CRANMER, David. 2006. "English music in the Library of King João IV of Portugal". *Sederi* (16):153-160.
- CUNNINGHAM, Walker; Charles McDermott, eds. 1992. *Claudio Merulo. Canzoni d'intavolatura d'organo*. Gardano in Venice, 1592, 1606, and 1611. ed. Vol. 90-91, *Recent Reseaches in the Music of the Renaissance*. Middleton: A-R Editions, Inc.
- CURTO, Diogo Ramada. 1993. "A Capela Real: um espaço de conflitos (Séculos XVI a XVIII)". *Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas Anexo V - Espiritualidade e Corte em Portugal, sécs. XVI-XVIII*:143-154.
- . 2004. "Os Louvores da Parvoíce". *Península. Revista de Estudos Ibéricos* 1:191-199.
- D., T. 1960. "Review: *Flores de Música* pera o Instrumento de Tecla & Harpa, Vol. I. 'Portugaliae Musica', Série A by Manuel Rodrigues Coelho; Macario Santiago Kastner." *Music & Letters* 41 (3):287-288.
- . 1962. "*Flores de Música* pera o Instrumento de Tecla & Harpa, Vol. II. 'Portugaliae Musica' Série A by Manuel Rodrigues Coelho; Macario Santiago Kastner". *Music & Letters* 43 (2):171-172.
- DALTON, James. 1981. "Review: Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Biblioteca Publica in Braga by Gerhard Doderer". *Music & Letters* 62 (1):75-76.

- , ed. 1987. *Spain & Portugal c. 1550 - 1620 : Carreira, Paiva, Bermudo, Palero, Santa Maria, Cabezon, Rodrigues Coelho*. Ed. J. Dalton. Vol. 4, *Faber Early Prgan Series*. Londres: Faber Music Limited.
- DARBELLAY, Étienne, ed. 1977. *Girolamo Frescobaldi Opere Complete. Il Primo Libro Di Toccate d'intavolatura di Cembalo e Organo (1615-1637)*. ed. Società Italiana di Musicologia. Vol. IV, *Monumenti Musicali Italiani*. Milão: Edizione Suvini Zerboni.
- , ed. 1984. *Girolamo Frescobaldi Opere Complete. Il primo libro di Caprici fatti sopra diversi soggetti e arie (1624)*. ed. Società Italiana di Musicologia. Vol. VIII, *Monumenti Musicali Italiani*. Milão: Edizione Suvini Zerboni.
- DAVID, Hiley; E. Thomas Stanford; R. Laird Paul. “Sesquialtera”. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40114>.
- DEFORD, Ruth I. 1995. “Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century”. *Early Music History* 14:1-51.
- . 2005. “On Diminution and Proportion in Fifteenth-Century Music Theory”. *Journal of the American Musicological Society* 58 (1):1-67.
- DIRKSEN, Pieter. 1997. *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*. Vol. XV, *Muziekhistorische monografieen*: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis.
- DIRUTA, Girolamo. 1593, 1609. *Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna (Venice, 1593 and 1609/R)*. Ed. L. Cervelli. Vol. 132, *Bibliotheca Musica Bononiensis*. Bolonha: Arnaldo Forni.
- DODERER, Gerhard. 1971. *Clavicórdios Portugueses do século Dezoito*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1973. *Iberische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts : für Tasteninstrumente, Orgel - Cembalo - Klavier*. Vol. III, *Organa Hispanica*. Heidelberg: W. Müller.
- . 1974. “Instrumentos de tecla Portugueses no século XVIII”. *Bracara Augusta* 28:439-446.
- , ed. 1974. *Obras selectas para Órgão : ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*. Vol. 25, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1978. *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts: Untersuchungen an Hand des MS. 964 der Biblioteca Pública in Braga*. Ed. W. Osthoff. Vol. 5, *Würzburger Musikhistorische Beiträge*. Tutzing: Hans Schneider.
- , ed. 1986. *Coelho, Manuel Rodrigues. Flores de musica: ausgewählte Werke für Orgel, 1620*. Leutkirch: Pro Organo.

- . 1988. “A função do órgão na liturgia portuguesa so século XVIII”. *Boletim da A.P.E.M.* 58:48-53.
- . 1998. *Vox humana : Internationale Orgelmusik = International Organ Music = Musique d'orgue internationale. Portugal.* Kassel; New York: Bärenreiter-Verlag.
- . 1999. “Portuguese organ cases of the 18th century: outstanding synthesis of craftsmanship and beauty”. In *Struggle for Synthesis: A obra de Arte Total nos Séculos XVII e XVIII*, ed. L. d. M. Sobral e D. W. Booth. Lisboa: Ministério da Cultura, IPPA.
- D'OREY MANOEL, Francisco. 1993. *Fundo Musical, Século XVI ao Século XIX.* Vol. II *Coleção património artístico, histórico e cultural da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.* Lisboa: Museu S. Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Arquivo Histórico/Biblioteca.
- EITNER, Robert, ed. 1898. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts.* Vol. 8. Leipzig: Breitkopf & Hartel.
- ELDRIDGE, Ruth DeFonda. 2008. *Porto Music Manuscript 41: Methods of Counterpoint and Musical Style in Seventeenth-Century Portugal, M.A. diss.,* Lady Margaret Hall Oxford: University of Oxford.
- ERIG, Richard; Veronika Gutmann. 1979. *Italienische Diminutionen : die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze.* Vol. 1, *Prattica musicale.* Zurich: Amadeus Verlag.
- ESSES, Maurice. 1994. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During 17th and Early 18th Centuries. The Notes in Spanish and Other Languages from the Sources.* Vol. III, *Dance and Music Series n° 2.* Stuyvensant, Nova Iorque: Pendragon Press.
- ESTER SALA, María A.. 1980. *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI.* Vol. 3. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- ESTUDANTE, Paulo. 2006. “A New 17th-century Iberian Source of Instrumental Music”. *Early Music* XXXIV (4):645-660.
- . 2007. *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra).* Doctorat, Paris: Université Paris IV-Sorbonne e Universidade de Évora.
- . 2008. “Um manuscrito musical redescoberto”. *Revista Convergencias: Revista de Investigação e Ensino das Artes*, <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/25>.
- FABRIS, Dinko. 2001. “Tastar de corde”. *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27538> (acesso: 16/06/2009).

- FELLERER, Karl Gustav. 1940. “Die ‘*Flores de Música*’ des Manoel Rodrigues Coelho”. In *Portugal 1140-1640. Festschrift der Universität Köln*, ed. F. Schalk. Köln: Universität Köln.
- FERGUSON, Howard. 1998. *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- FERNANDES, António. 1626. *Arte Música de Canto Dorgam e Canto Cham, & Proporções de Música divididas harmonicamente*. Lisboa: Pedro Craesbeek.
- FERNANDÉZ DE LA CUESTA, Ismael. 2001. “Un Tiento de Peraza entre Papeles de San Zoilo de Carrión”. *Anuário Musical* 56:33-45.
- FERREIRA, Manuel Pedro, ed. 1989. *Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortensia de Elvas (Edição facsimilada), Lvsitana Mvsica I Opera Selecta*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.
- FETIS, François-Joseph. 1862. *Biographie universelle des musiciens: et bibliographie générale de la musique*. 2^a ed. 8 vols. Vol. VII. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie.
- FIORANTINO, Giuseppe. 2009. *Música Española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*, Facultad de Filosofía y Letras Departamento de Historia del Arte y Música, Universidad de Granada, Granada.
- FISHER, Alex. 2007. “Bridging Renaissance and Baroque”. *Early Music* XXXV (3):454-456.
- FORNEY, Kristine K., ed. 2006. *The Netherlands, 1520-1560*. Ed. J. Haar, *European music, 1520-1640*. Woodbridge: Boydell Press.
- FORTUNE, Nigel; et al. “Air (i). In *Grove Music Online*”. Oxford: Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48638> (acesso: 19/08/2008).
- FUENLLANA, Miguel de. 1554. *Libro de Musica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*. Sevilla: Martin de Montesdoca.
- FYTIKA, Athina 2004. *A Historical Overview of the Philosophy Behind Keyboard Fingering Instruction from the Sixteenth Century to the Present*, Florida: School of Music, Florida State University.
- GANASSI DAL FONTEGO, Silvestro. 1535. *Opera intitulata Fontegara/Laquale ìsegna a sonare di flauto chõ tutta l'arte opportuna a esso ìstrumento/ massime il diminuire il quale sara utile ad ogni ìstrumento di fiato et chorde: et ãchora a/ chi si diletta di canto*. In *International Music Score Library Project (IMSLP)*. Venezia: Petrucci

- Music Library. <http://imslp.info/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP19820-PMLP46423-001ganassi.pdf> (acceso: 28/08/2009).
- GÁSSER, Luis. 1996. *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*. ed. T. Binkley, *Early Music Institute*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- GILLESPIE, John. 1972. *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music*. New York: Dover Publications. (1965).
- GIL RIBES, Ana María. 1990. “El *ornatus* y la *Dispositio* en la edición de textos poéticos del siglo de oro (en el Libro de los Retratos de F. Pacheco y las Flores de 1605 y 1611)”. In *La Edición de Textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (Monografías A)*, ed. P. J. Pou, D. Noguera e A. Rey. Londres: Tamesis Books.
- GONZÁLEZ URIOL, José Luis. 1987. “El órgano español”: actas del II Congreso Español de Órgano ed. A. B. Correa. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- GONZÁLEZ URIOL, José Luis; María Esther Ciudad Cadevilla. 2003. “La Páctica del buen Tañer. Zur Aufführungspraxis spanischer Tastenmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts”. *Organ - Journal für die Orgel* 3:18-26.
- GRIFFITHS, John. 2009. *English translation of the Introduction to Tañer Vihuela según Juan Bermudo*. Institución Fernando El Católico 2003 [acceso: 23/09/2009]: http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/92/_ebook.pdf.
- GRIFFITHS, John; Javier Suárez-Pajares, eds. 2004. *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*. Ed. E. C. Rodicio, *Colección Música Hispana Textos. Estudios*. Madrid: ICCMU.
- GRIMSHAW, Julian. 2009. “Fuga in early Byrd”. *Early Music* 37 (2):251-265.
- GHIELMI, Lorenzo. 2007. “‘Il suonar senza trilli è cosa insipida’. Annotazioni sulla prassi dell’ornamentazione cembalo-organistica nel Barocco”. In *In Organo Pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, ed. L. Collarile e A. Nigito. Berna: Peter Lang.
- GUZMÁN, Jorge de. 1709. *Curiosidades del Cantollano sacadas de las obras del Reverendo Don Pedro Cerone de Bergamo, y de otros Autores*. Madrid: Imprensa de Música.
- HAKALAHTI, Iina-Karita. 2008. *Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584-1654) Facultad Orgánica (1626) as a Source of Performance Practice*, Ph. D., Helsinki: DocMus Department, Sibelius Academy.

- HATHERLY, Ana. 1991. “As Misteriosas Portas da Ilusão: a propósito do imaginário piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa d’Óbidos”. In *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, ed. V. Serrão. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.
- HIGGINBOTTOM, Edward. 1983. “Jehan Titelouze, c1563-1633”. *The Musical Times* 124 (1687):571-573.
- HILL, John Walter, ed. 2005. *Anthology of Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750* Vol. XI. New York - London W. W. Norton & Company.
- HITCHCOCK, H. Wiley. 1970. “Vocal Ornamentation in Caccini's ‘Nuove Musiche’”. *The Musical Quarterly* 56 (3):389-404.
- . 1974. “Caccini's ‘Other’ ‘Nuove musiche’”. *Journal of the American Musicological Society* 27 (3):438-460.
- HORSLEY, Imogene. “Bovicelli, Giovanni Battista”. In *Grove Music Online: Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03748> (acesso: 25/08/2009).
- . 1957. “Review: 4 Susanas, oder Tentos über das Chanson, "Suzanne un jour," [Orlando di Lasso], für Tasteninstrumente oder Harfe by Manuel Rodrigues Coelho; M. S. Kastner”. *Notes* 14 (3):442.
- . 1959. “The 16th-Century Variation: A New Historical Survey”. *Journal of the American Musicological Society* 12 (2/3):118-132.
- . 1963. “The Diminutions in Composition and Theory of Composition”. *Acta Musicologica* 35 (2/3):124-153.
- HOUAISS, Antonio; Mauro de Salles Vilar; Francisco Manuel de Mello Franco. 2005. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia Portugal e Banco de Dados da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates. (2001).
- HOWELL, Almonte. 1967. “Paired Imitation in 16th-Century Spanish Keyboard Music”. *The Musical Quarterly* 53 (3):377-396.
- . 1988. “Review: The Interpretation of 16th- and 17th-Century Iberian Keyboard Music by Macario Santiago Kastner”. *Music & Letters* 69 (3):372-374.
- HUDSON, Barton. 1961. *A Portuguese Source of Seventeenth-Century Iberian Organ Music*, Ph.D. diss., Indiana: Graduate School, Indiana University.
- . 2001. “Aguilera de Heredia, Sebastián”. In *Grove Music Online*, ed S. Sadie. Oxford: Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00323> (acesso: 20/10/2008).

- . 2001. “Cabanilles, Juan Bautista José”. In *Grove Music Online*, ed S. Sadie. Oxford: Oxford Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04504> (acesso: 20/10/2008).
- . 2001. “Manuel Rodrigues Coelho”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 21:500-501.
- HUDSON, Barton; Louis Jambou. 2001. “Correa de Arauxo, Francisco”. In *Grove Music Online*, ed S. Sadie. Oxford: Oxford Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06556> (acesso: 20/10/2008).
- HUDSON, Richard. 1997. *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon Press.
- HUNTER, Desmond. 1992. “The Implications of Fingering Indications in Virginalist Sources: Some Thoughts for Further Study”. *Performance Practice Review* 5 (2):123-138.
- . 1996. “The Application of (Ornamental) Strokes in English Virginalist Music: a Brief Chronological Survey”. *Performance Practice Review* 9 (1):66-77.
- IAN, D. Bent; W. Hughes David; et. Al.. “Notation”. *Grove Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20114pg7>
(acesso: 20/10/2008).
- JACKSON, Roland John. 2005. *Performance Practice: a Dictionary-Guide for Musicians*: Routledge.
- JACOBS, Charles. 1963. “Review: Manuel Rodrigues Coelho: Flores de Musica Pera o Instrumento de Tecla & Harpa by Macario Santiago Kastner”. *The Musical Quarterly* 49 (1):105-110.
- . 1973. *Francisco Correa de Arauxo*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- . 1991. “Ornamentation in Spanish Renaissance Vocal Music”. *Performance Practice Review* 4 (2):116-185.
- . 2000. “Coelho, Manuel Rodrigues”. In *MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. F. Blume e L. Finscher. Kassel: Bärenreiter Metzler.
- JAMBOU, Louis. 1982. *Les origines du tiento*. Vol. 10, *Collection de la Maison des Pays Ibériques*. Paris: CNRS - Centre National de la Recherche Scientifique.
- . 1987. “Las formas instrumentales en el siglo XVI”. In *España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de*

- octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música", ed. I. F. d. I. C. José López-Caló, Emilio Casares Rodicio. Salamanca.
- . 1988. *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI - XVIII*. 2 vols. Vol. I, *Ethos - Música*. Oviedo: Universidade de Oviedo - Servicio de Publicaciones Especialidad Musicología.
- . 1988. *Evolución del Órgano Español. Siglos XVI - XVIII*. 2 vols. Vol. II, *Ethos - Música*. Oviedo: Universidade de Oviedo - Servicio de Publicaciones Especialidad Musicología.
- . 1994. “Le Cantus Firmus dans le Tiento”. In *Itinéraires du Cantus Firmus I*, ed. É. Weber. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- . 1999. “Le Cantus Firmus Pange Lingua More Hispano: affirmation et oubli d'une identité”. In *Itinéraires du Cantus Firmus III - de la Théorie à la Pratique*, ed. É. Weber. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- JOAQUIM, Manuel. 1953. *Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança.
- JORDAN, W. D. 1995. “A origem do órgão Português em antecedentes castelhanos da Idade-Média. algumas notas sobre a sua evolução”. Óbidos: In *Conferência de Óbidos*.
- JUDD, Christle Collins, ed. 1998. *Tonal Structures in Early Music*. Ed. J. A. Owens, *Criticism and Analysis of Early Music*. Nova Iorque: Garland Publishing, Inc.
- KASTNER, Macario Santiago. 1933. “El Pare Manuel Rodrigues Coelho, compositor de música per a instruments de tecla envers 1600”. *La Revista Musical Catalana XXX* (356):324-327.
- , ed. 1935. *Cravistas portugueses = Les clavecinistes portugais = Old Portuguese key-board music = Alte portugiesische Meister : cembalo/piano*. Mainz: B. Schott's Söhne ; Associated Music Publishers.
- , ed. 1936. *Manuel Rodrigues Coelho. Fünf tentos aus Flores de musica : para o instrumento de tecla e harpa (Lisboa, 1620) = zu spielen auf Orgel, Cembalo, Pianoforte oder Harfe*. Mainz: Schott.
- . 1936. *Musica Hispânica: O Estilo do Padre Manuel R. Coelho. A Interpretação da Música Hispânica para Tecla desde 1450 até 1650*. Lisboa: Editorial Ática.
- . 1940. “La musique de clavier portugaise : et ses relations interlatines”. *La Revue musicale : La musique dans les pays latins*. Numéro spécial:139-145.
- . 1941. *Contribución al estudio de la Música Española y Portuguesa*. Lisboa: Editorial Ática.

- . 1946. “Tres Libros desconocidos con música orgánica en las Bibliotecas de Oporto y Braga”. *Anuário Musical* I:143-151.
- . 1950. “Los Manuscritos Musicales n°s 48 y 242 de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra”. *Anuário Musical* V:89-96.
- . 1952. “Parallels and Discrepancies between English and Spanish Keyboard Music of the 16th and 17th Century”. *Anuário Musical*, 77-115.
- . 1952. “Portugiesische und Spanische Clavichorde des 18. Jahrhunderts”. *Acta Musicologica* 24.
- . 1955. “Correa de Arauxo et l’orgue hispanique au début du XVIIe siècle”. *L’orgue* 76 71-75.
- , ed. 1955. *Manuel Rodrigues Coelho. 4 Susanas : oder tentos über das Chanson "Suzanne un jour" : für Tasteninstrumente oder Harfe*. Londres: Schott.
- . 1955. “Relations entre la Musique Instrumentale Française et Espagnole au XVI siècle”. *Anuário Musical* X:84-108.
- . 1956. “Relations entre la Musique Instrumentale Française et Espagnole au XVI siècle”. *Anuário Musical* XI:91-110.
- . 1956. *Una intavolatura d'Organo Italiana del 1598*. Florença: Olchki.
- , ed. 1957. *Fray Juan Bermudo: Declaración de instrumentos musicales 1555*. Ed. H. Albrecht, *Documenta Musicologica: Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*. Kassel Basel: Bärenreiter.
- . 1957. “La Música en la Catedral de Badajoz (Años 1520-1603)”. *Anuário Musical* XII:123-146.
- . 1958. “Órganos antiguos de España y Portugal”. In *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglès*, ed. C. S. d. I. Científicas. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- , ed. 1959. *Flores de musica : pera o instrumento de tecla & harpa : Manuel Rodrigues Coelho*. Vol. I, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1960. “Il Soggiorno di António e Juan de Cabezón in Itália”. *L’Organo* I (I).
- . 1960. “La Música en la Catedral de Badajoz (Años 1520-1764)”. *Anuário Musical* XV
- . 1960. “Veinte Años de Musicología en Portugal (1940-1960)”. *Acta Musicologica* XXXII (1):1-11.

- , ed. 1961. *Flores de musica : pera o instrumento de tecla & harpa : Manuel Rodrigues Coelho. [Livro de composições sobre temas litúrgicos].* 2 vols. Vol. II, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1963. “Le Rôle des Tablatures d'Orgue du XVI siècle dans l'Avènement du Baroque Musical”. In *Le Baroque musical: Recueil d'études sur la musique du XVIIe siècle*, Colloques de Wégimont (1957), CLXXI :IV, Paris: Belles Lettres e Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège
- . 1965. “La Música en la Catedral de Badajoz (años 1654-1764) III”. *Anuário Musical* XVIII:223-238.
- . 1966. “Ursprung und Sinn des 'Medio Registro'”. *Anuário Musical* XIX:57-69.
- . 1968. “Vestigios del arte de Antonio de Cabezón en Portugal”. *Anuário Musical* XXI:105–21
- . 1970. “Semitonia - Probleme in der Iberischen Claviermusik des 16. und 17. Jahrhunderts”. *Anuário Musical* XXIII:3-33
- , ed. 1976. *Flores de musica: pera o instrumento de tecla & harpa : Manuel Rodrigues Coelho. Vol. I. Livro de tentos.* 2ª ed. Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1976. “Interpretación de la Música Hispánica para Tecla de los Siglos XVI y XVII”. *Anuário Musical (separata)* XXVIII-XXIX:87-154.
- . 1976. “Orígenes y Evolución del Tiento para instrumentos de Tecla”. *Anuário Musical (separata)* XXVIII-XXIX:11-86.
- . 1977. *António und Hernando de Cabezón. Ein Chronik Dargestellt am Leben zweier Generation von Organisten.* Tützing über München: Schneider.
- . 1979. *Três compositores lusitanos para Tecla: Séculos XVI e XVII. António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho e Pedro de Araújo, Serviço de Música.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1981. “Comentarios a las Obras para el Teclado de Cabanilles. Problemas de Semitonía en la Música Ibérica para Teclado de los siglos XVI y XVII”. In *Joan Baptista Cabanilles, Músico Valenciano Universal.*
- . 1984. “A Harpa em Portugal (Séculos XIV-XVIII)”. *Boletim da A.P.E.M.* 42-43 (Julho-Outubro):12-16.
- . 1987. *The Interpretation of 16th and 17th Century Iberian Keyboard Music.* Vol. IV, *Monographs in Musicology.* Nova Iorque: Pendragon Press.

- . 1987. “La Teoría de Tomás de Santa María Comparada con la Práctica de Algunos de sus Contemporáneos”. *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* III
- KELLEY, Robert. 2009. *Clavichord Technique and Performance Practice: An Annotated Bibliography* 1998 [acceso: 21/05/2009]:
<http://www.geocities.com/Vienna/3624/clavichd.htm>.
- KENNEDY, Michael. 2006. “Coelho, Manuel Rodrigues”. In *The Oxford Dictionary of Music*, ed J. Bourne. Oxford: Oxford Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e2252> (acceso: 20/10/2008).
- KERMAN, Joseph. 1955. “An Elizabethan Edition of Lassus”. *Acta Musicologica* 27 (1/2):71-76.
- KIDGER, David M. 2005. *Adrian Willaert: A Guide to Research*: Taylor & Francis.
- KINKELDEY, Otto. 1910. *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts; ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- KIRBY, F. E. 1961. “Hermann Finck on Methods of Performance”. *Music & Letters* 42 (3):212-220.
- . 1966. *A Short History of Keyboard Music*. New York: University of California Free Press
- KNIGHTON, Tess. 1996. “Cancioneros and vihuelas”. *Early Music* XXIV:711 - 713.
- . 1996. “A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena's *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, Lisbon, 1540): a preliminary report”. *Plainsong and Medieval Music* 5 (1):81-112.
- . 2001. “Baena, Gonzalo de”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie. Nova Iorque: Macmillan Publishers Limited.
- . 2006. “More Iberian discoveries”. *Early Music* 34:318-324.
- KNIGHTON, Tess; Álvaro Torrente, eds. 2007. *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800. The Villancico and related genres*. Aldershot: Ashgate.
- KRAUS, Eberhard. 1977. “Die Orgel im Kirchenjahr .4 (Marienfeste)“. Vol. 19, *Cantantibus organis*. Regensburg: Heinrichshofen.
- KREITNER, Kenneth. 1994. “Music from Renaissance Portugal, Polyphony from the Royal Monastery of Santa-Cruz, Coimbra”. *Early Music* 22 (1):157-158.
- . 2009. “The repertory of the Spanish cathedral bands”. *Early Music* 37 (2):267-286.

- KURTZMAN, Jeffrey G. 1999. “Vocal and Instrumental Ornamentation”. In *The Monteverdi Vespers of 1610 Music, Context, Performance*, ed. J. G. Kurtzman. Oxford: University Press.
- LAGINYA, Daniel W. 2004. *Manuel Rodrigues Coelho's Flores de Musica: Style and Performance Practice*. Ph.D., Graduate College, University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana-Champaign.
- LAMBEA, Mariano. 1999. Teoría y práctica del Compasillo y de la Proporción Menor. *Revista de Musicología* XXII (1):129-156.
- LAMBERTINI, Miguel Ângelo. 1920. “Portugal” In *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, ed. Albert Lavignac e L. d. L. Laurencie. Vol. 4, Paris: C. Delagrave.
- LANDER, Nicholas S. 2008. *Ricercare a quattro voci by Vincenzo Galilei, 1584*, 10 April 1997 [acesso: 03/09/2008]: <http://www.recorderhomepage.net/galilei.html>.
- LASH, André. 1994. “Beyond the Preface: Some Thoughts on the Application of Ornaments in the Organ Tientos of Francisco Correa de Arauxo”. *EKJ Early Keyboard Journal* 12.
- LATINO, Adriana. 1993. “Os músicos da Capela Real de Lisboa c. 1600”. *Revista portuguesa de musicologia* 3:5-42.
- . 1993. “Os músicos da Capela Real de Lisboa nos reinados dos Filipes: 1580/1640”. *Revista de musicología* 16 (6):3620-3629.
- . 2001. *Instituições, Eventos e Músicos: Uma Abordagem à Música em Portugal no Século XVII*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- LAUKVIK, Jon. 1996. *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*. 3 ed. Vol. 1 Stuttgart: Carus Verlag.
- LEDBETTER, David. 2001. “On the manner of playing the Adagio: neglected features of a genre”. *Early Music* XXIX (1):15-26.
- LEVY, Kenneth Jay. 1953. “‘Susanne un jour!’ The History of a 16th Century Chanson”. *Annales musicologiques*, I:375-408.
- Libro de Cyfra adonde se contem varios Jogos de Versos e Obras, e outras curiosidades, de varios Autores*. P-Pm MM.42. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto.
- LINDE, Hans-Martin. 1958. *Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik*. Vol. ED 4758. Mainz: Schott.

- LOHMANN, Ludger. 1990. *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- LÓPEZ-CALO, José. 1983. "El tiento: orígenes y características generales". In *El órgano español: Actas del Primer Congreso, 27-29 octubre 1981*, ed. A. B. Correa. Madrid.
- . 1987. "El órgano español: actas del II Congreso Español de Órgano", ed. A. B. Correa. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- . 1988. *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*, ed. P. López de Osaba. 7 vols. Vol. 3, *Alianza Musica*. Madrid: Alianza Editorial (1983).
- LORENTE, Andrés. 1672. *El Porque de la musica : en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto y composicion y en cada uno de ellos nuevas reglas, razon abreviada, en utiles preceptos, aun en las cosas mas dificiles, tocantes a la harmonia musica, numerosos exemplos ...* Alcalá de Henares: Imprensa de Nicolas de Xanares.
- LOWINSKY, Edward E. 1989. *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*. ed. B. J. Blackburn. 2 vols, Chicago: University of Chicago Press.
- LUPER, A.T. 1950. "Portuguese Polyphony in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries". *JAMS* iii 93-112
- MACCLINTOCK, Carol. 1961. "The Monodies of Francesco Rasi". *Journal of the American Musicological Society* 14 (1):31-36.
- , ed. 1979. *Readings in the history of music in performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- MACHADO, Diogo Barbosa. 1752. *Bibliotheca Lusitana Histórica, Critica, e Cronologica*. Lisboa: Oficina de Ignacio Rodrigues.
- MACHADO, Diogo Barbosa; Bento José de Sousa Farinha. 1787. *Summario da Bibliotheca Lusitana*. Vol. 3. Lisboa: Oficina da Academia Real das Sciencias.
- MAFFEI, Giovanni Camillo. 1562. Delle Lettere del Signor Gio. Camillo Maffei. Libro Primo. All'Illustrissimo Signor Conte d'Alta Villa. In *Gio. Camillo Maffei da Solofra. Libri Dve. Doue tra gli altri bellissimi pensieri di Filosofia e di Medicina, u' è un discorso della Voce e del Modo, d'apparare di cantar di Garganta, senza maestro, non più ueduto, n'istanpato*, ed. D. V. d. P. d. Limosano. Napóles: Raymundo Amate.
- MANZANO, Maria del Pilar Barrios. 1991. "Músicos Portugueses en Cáceres". *Revista portuguesa de musicologia* I:129-134.

- MARQUES, A. H. de Oliveira. 1998. *História de Portugal: do Renascimento às Revoluções Liberais*. 13ª ed. Vol. II. Lisboa: Editorial Presença. (1997).
- MARSHALL, Kimberly. 2007. “Organ music from Merulo to Buxtehude”. *Early Music* XXXV (2):314-316.
- MARTINS, A. H. de Oliveira. 1998. *História de Portugal: Do Renascimento às Revoluções Liberais*. 13ª ed. III vols. Vol. II. Lisboa: Editorial Presença.
- MASSIP, Catherine. 1980. “Review: Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Biblioteca Publica in Braga by Gerhard Doderer“. *Revue de Musicologie* 66 (2):231-232.
- MAXIM, Christopher. 2001. “A little-known keyboard plainsong setting in the Fitzwilliam Virginal Book: a key to Tallis's compositional process?” *Early Music* XXIX:275-284.
- MAZZA, José. 1944-45. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. (1770-1797) Ed. J. A. Alegria. Vol. xxiii-xxvi, *Separata da Revista Ocidente*. Lisboa: Editorial Império.
- MEDRANO, Marta Serna. 2004. *Un mosaico de ideas musicales para órgano ibérico, Música de órgano'04 Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Arigraf.
- MEIER, Bernhard. 1994. *Alter Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Ed. S. Leopold e J. Schmoll-Barthel. Vol. 3, *Bärenreiter Studienbücher Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- MENÉNDEZ y Pelayo, Marcelino. 1910. “La Estética en los Tratadistas de Música durante los siglos XVI y XVII”. In *História de las Ideas Estéticas en España - II: Siglos XVI Y XVII*. Madrid: Imprenta de la viuda é hijos de M. Tello.
- MERINO MONTERO, Luis Felix 1968. *The Keyboard Tiento in Spain and Portugal from the 16th to the Early 18th Century*. M.A., University of California, Santa Barbara Santa Barbara.
- MILAN, Luys. 1536. *Libro de mvsica de vihuela de mano Intitulado El maestro*. Valencia: Francisco Dias Romano, ed. G. Arriaga. (2008) Madrid: Sociedad de la Vihuela.
- MINGUET Y YROLD, Pablo. 1754. *Reglas y Advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales*. Madrid: Joaquin Ibarra.
- MONTANI, Pietro, ed. 1963. *Le più belle pagine dei clavicembalisti portoghesi = the most beautiful pages from Portuguese harpsichord music*. Milão: Ricordi.
- MONTANOS, Francisco de. 1592. *Arte de musica theorica y pratica*. Valladolid: Fernandez Cordova.

- MOODY, Ivan. 1992. "Macario Santiago Kastner (1908-92)". *Early Music* 20 (4):698.
- . 1995. "Portuguese 'Mannerism': A Case for an Aesthetic Inquisition". *Early Music* 23 (3):451-458.
- MORALES-CAÑADAS, Esther. 1998. *Die Verzierungen des spanischen Musik im 17. und 18. Jahrhundert*. Vol. 174, Europäische Hochschulschriften. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- MOREHEN, John. 2001. "Partitura". *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20984> (acesso: 20/10/2008).
- MORELL, Laurence C. 1979. *Aspects of form in the tentos of Manuel Rodrigues Coelho*. M.A., Department of Music, Queens College.
- MORGAN, Margaret Ann. 1969. *The Flores de Musica of Manoel Rodrigues Coelho (Lisboa, 1620): Its place in Iberian music of the early seventeenth century*. M.M., Catholic University of America.
- MURPHY, Richard M. 1962. "Review: Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa by Manuel Rodrigues Coelho." *Journal of the American Musicological Society* 15 (2):217-220.
- NANCE, Roy Curtis. 1972. *Compositional procedures employed in the tiento as revealed by selected works of Antonio de Cabezón, Manuel Rodrigues Coelho, Francisco Correa de Arauxo, and Juan Cabanilles*, Dept. of Music, S.M.U., Dallas (Texas).
- NASSARRE, Pablo. 1723. *Escuela Música según la práctica moderna*. Facsímile: Institución Fernando el Católico, Zaragoza (1980) ed. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe.
- NEGREIROS, Vasco. 2005. *O filho da velhice - questões de interpretação*, D.M., Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- NELSON, Bernadette. 1983. "Ornamentation in Spanish and Portuguese Keyboard Music of the 16th century- Spanish - Ester Sala, MA". *Early Music* 11 (3):375-&.
- . 1986. *The integration of Spanish and Portuguese organ music within the liturgy from the latter half of the sixteenth to the eighteen century*, Ph. D, Faculty of Music, University of Oxford, Oxford.
- . 1992. Lope-de-Vega, "Intermezzo of the Spanish Baroque". *Early Music* 20 (3):497-499.
- . 1994. "Alternatim Practice in 17th-Century Spain: The Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles". *Early Music* 22 (2):239-259.

- NERY, Rui Vieira. 1980. *Para a história do barroco musical português (O Códice 8942 da B.N.L.)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1984. *A Música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana»*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1990. *The Music Manuscripts in the Library of King João IV of Portugal (1604-1656). A Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth centuries*. Ph Diss., University of Texas, Austin.
- . 1992. “António Carreira, o Velho, Fr. António Carreira e António Carreira, o Moço: Balanço de um Enigma por Resolver”. In *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, ed. M. F. C. Rodrigues, M. Morais e R. V. Nery. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1992. “Macario Santiago Kastner (1908-1992): In memoriam”. *Revista portuguesa de musicologia* II:5-7.
- . 1998. “A Música na Sé de Évora como Instrumento Doutrinal”. In *Do Mundo Antigo aos Novos Mundos: Humanismo, Classicismo e Notícias dos Descobrimentos em Évora (1516-1624)*, ed. M. S. d. Cunha. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos.
- . 2001. “Os Concertados de Santa Cruz de Coimbra e a Problemática da Música de Câmara Instrumental Ibérica nos séculos XVI e XVII”. *Modus: Revista do Instituto Gregoriano de Lisboa* 5:89-103.
- NERY, Rui Vieira; Paulo Ferreira de Castro. 1991. *História da Música, Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91 / Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- NEUMANN, Frederick. 1970. “Ornament and Structure”. *The Musical Quarterly* 56 (2):153-161.
- . 1978. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. New Jersey: Princeton University Press.
- NEWCOMB, Anthony. 1984. “Frescobaldi's Toccatas and Their Stylistic Ancestry”. *Proceedings of the Royal Musical Association* 111:28-44.
- NEWMAN, Joel. 1961. “Review: Flores de musica, pera o instrumento de tecla & harpa”. Vol. I by Manuel Coelho Rodrigues; Macario Santiago Kastner. *Notes* 18 (3):475-476.
- NOVERO PLAZA, Raquel. 2007. “La reina Bárbara de Braganza y la introducción en España del gusto barroco italo-portugués”. *Goya Revista de Arte* (316-17):65-76.

- NUTTER, David. "Conforti, Giovanni Luca". In *In Grove Music Online*: Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06277> (acesso: 19/08/2009).
- OLDHAM, Guy. 1961. "Review: Portugaliae Musica, Vol. I by Manuel Rodrigues Coelho". *The Galpin Society Journal* 14:94-95.
- OLIVEIRA, Filipe Mesquita de. 2007. "*Flores de Musica pera o instrumento de Tecla & Harpa" de Padre Manuel Rodrigues Coelho*. Centro Nacional de Cultura 2007 [acesso: 24/05/2007]: <http://www.e-cultura.pt/DestaqueCulturalDisplay.aspx?ID=595&print=1>
- ORNOY, Eitan. 2006. Between theory and practice: comparative study of early music performances. *Early Music* XXXIV (2):233-247.
- ORTIZ, Diego. 1553. *Trattado de Glosas (Rome, 1553)*. Ed. J.-P. Navarre. 1996 ed. Vol. 1, *AMICVS, Renaissance et période préclassique, Domaine Espagnol*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma. 2000. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del Libro Primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*, Colección De Música. Kassel: Edition Reichenberger.
- OWENS, Jessie Ann. 1997. *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450-1600*. Oxford: Oxford University Press.
- PACHECO, Cristina Diego. 2009. "Beyond church and court: city musicians and music in Renaissance Valladolid". *Early Music* xxxvii (3):367-378.
- PACHECO, Francisco. 1599. *El Libro de Descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones. Sevilla*. <http://fama2.us.es//fde/ocr/2006/libroDeDescripcion.pdf> (acesso: 13/07/2009).
- PALACIOS SANZ, José Ignacio. 2003. "Die iberische Orgelmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts". *Organ - Journal für Orgel Musik* 3:8-16.
- PALISCA, Claude V.. "Diruta, Girolamo." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07837> (acesso 6/03/2009)
- PARKINS, Robert. 1983. "Keyboard Fingering in Early Spanish Sources". *Early Music* 11 (3):323-331.
- . 2004. "Spain and Portugal". In *Keyboard Music before 1700*, ed. A. Silbiger. New York e London: Routledge (1995).

- PEDRELL, Philippo, ed. 1971. *Opera Varia (Saecul. XV, XVI, XVII et XVIII)*. Antonius A Cabezon. 1895 ed, *Hispaniae Schola Musica Sacra*. Barcelona: Juan B.ta Pujol y C^a Editores.
- PEDROSO, Manuel de Morais. 1751. *Compendio musico ou Arte abbreviada em que se contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento, e contraponto*. Porto: Officina Episcopal do Capitão Manuel Pedroso Coimbra.
- PINHO, Ernesto Gonçalves. 1981. *Santa Cruz de Coimbra: Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa.
- PLAMENAC, Dragan. 1950. “Review: Francisco Correa de Arauxo, Libro de Tientos y Discursos de Musica practica, y theorica de Organo intitulado *Facultad Organica* (1626), Vol. I by Santiago Kastner”. *The Musical Quarterly* 36 (2):311-314.
- PONSFORD, David. 2000. “Interpreting the Notes *Inégales* Evidence”. *Early Music* XXVIII:333-334.
- PRAETORIUS, Michael. 1619. *Syntagma Musicum*. In *Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619*, ed. A. Forchert (2001). Kassel: Bärenreiter.
- PRECIADO, Dionisio. 1973. *Los quiebros y redobles en Francisco Correa de Araujo (1575/77-1654): estudio sobre los adornos de la música de tecla española de principios del s. XVII*. Madrid: Alpuerto.
- RACZYNSKI, Atanazy. 1847. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre Les arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard et C., Librairie Editeurs.
- REES, Owen. 1994. “Newly Identified Holograph Manuscripts from Late-Renaissance Portugal”. *Early Music* 22 (2):261-277.
- . 1995. *Polyphony in Portugal, c.1530-c.1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra, Outstanding dissertations in music from British universities*. New York: Garland Publisher.
- . 1996. “Review: A history of Portuguese music”. *Early Music* 24 (3):500-503.
- . 2004. “Relaciones Musicales entre España y Portugal”. In *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II : estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, ed. J. Griffiths e J. Suárez-Pajares. Madrid: ICCMU.
- . 2005. “Adventures of Portuguese 'ancient music' in Oxford, London, Paris: Duarte Lobo's 'Liber Missarum' and musical antiquarianism, 1650-1850”. *Music & Letters* 86 (1):42-73.

- RIDLER, Ben; Louis Jambou. 2001. "Tiento". *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27944> (acesso: 20/10/2008).
- RIEMANN, Hugo; Georges Humbert. 1913. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Librairie Académique Perrin & Cie, Librairies-Éditeurs.
- RING, Johannes. 2003. "Padre Manuel Rodrigues Coelho und das 'meio-registo'." *Organ - Journal für die Orgel* 1:40-46.
- . 2006. "Am Fusse des Vulkans - Orgelkunst und Kontrapunkt in Neaple um 1600". *Anuário Musical* 61:55-80.
- RIPIN, Edwin M., Howard Schott, John Barnes, G. Grant O'Brien, William Dowd, Denzil Wraight, Howard Ferguson, e John Caldwell. 1989. *Early Keyboard Instruments*. Ed. S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Nova Iorque: W.W.Norton & Company (1980).
- RITTER, August Gottfried. 1884. *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*. 2 vols. Leipzig: Max Hesse's Verlag.
- ROBLEDO, Luis. 1994. "Questions of Performance Practice in Philip III's Chapel". *Early Music* 22 (2):199-218.
- . 1998. "Felipe II y Felipe III como Patronos Musicales". *Anuário Musical* 53:95-110.
- ROCHA, Edite. 2005. "Gonçalo de Baena, 'Arte novamente inventada pera aprender a Täger' (1540, Lisboa). Étude et transcription", Schola Cantorum Basiliensis, Hochschule für Alte Musik, Basileia.
- . 2007. "La Registration dans les *Jogos de versos* du *Libro de Cyfra* (Bibliothèque Municipale de Porto, MM42)". In *In Organo Pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, ed. L. Collarile e A. Nigito. Bern: Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft - Peter Lang.
- "Rodrigues (Manuel)". 1960. In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, ed. Comissão Editorial. E. E. Lda. Lisboa.
- RODRIGUES, Marcelo Bruno. 2008. *Manuel Rodrigues Coelho: Flores de Música (1620): Transcrição*. <http://orgaos-portugal.net/partituras.htm>.
- RODRIGUES, Maria Fernanda Cidrais, Manuel Morais; Rui Vieira Nery, eds. 1992. *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner, Serviço de Música*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- ROGNONI, Francesco. 1620. *Selva de varii passaggi*. ed. G. Barblan. 2001 ed. Vol. 153, *Bibliotheca Musica Bononiensis*. Milano: Arnaldo Forni Editore.
- ROGNONI, Riccardo. 1592. *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*. Ed. B. Dickey. 2007 ed. Vol. 154, *Bibliotheca Musica Bononiensis*. Venetia: Arnaldo Forni Editore.
- ROIG-FRANCOLI, Miguel A. 1994. "Modal Paradigms in Mid-Sixteenth Century Spanish Instrumental Composition: Theory and Practice in Antonio de Cabezón and Thomas de Santa María". *Journal of Music Theory* XXXVIII 249-291.
- . 1995. "Playing in Consonances: A Spanish Renaissance Technique of Chordal Improvisation". *Early Music* 23 (3):461-471.
- . 2004. "Procesos compositivos y estructura musical: Teoría y Práctica en Antonio de Cabezón y Tomás de Santa María". In *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, ed. J. Griffiths e J. Suárez-Pajares. Madrid: ICCMU.
- ROLAND, Eberlein. 1999. "Proportionsangaben in Musik des 17. Jahrhunderts, ihre Bedeutung und Ausführung". *Archiv für Musikwissenschaft* 56 (1):29-51.
- ROSENBERG, Jesse. 1989. "Il vero modo di Diminuir - Girolamo dalla Casa: A Translation". *Historic Brass Society Journal* 1 (1):109-114.
- ROSENBLUM, Sandra P. 1997. "Concerning Articulation on Keyboard Instruments: Aspects from the Renaissance to the Present". *Performance Practice Review*, 31-40.
- RUHLAND, Konrad, ed. 2007. *Mantuell Rodrigues Coelho (ca. 1555 - ca. 1635): 24 tentos a quattro parti da "Flores de musica" Lisboa, 1620 Musica Pretiosa Reihe*. Stuttgart Cornetto-Verlag und Fachhandel für Alte Musik.
- SAGUER, Louis. 1960. "Portugalia e Musica". *A Gazeta Musical e de todas as Artes* X (111):73-74.
- . 1962. "O 2º tomo de *Flores de Música* de Manuel Rodrigues Coelho". *A Gazeta Musical e de todas as Artes* XII (136):89.
- SAINT-ARROMAN, Jean. 1988. *L'Interprétation de la musique française : 1661-1789*. Vol. 2. Paris: Champion-Slatkine.
- SALINAS, Francisco de. 1577. De musica libri septem (1577, 1592, Salamanca: Mathias Gastius). In *Documenta Musicologica I*, ed. M. S. Kastner. Kassel: Bärenreiter.
- SALMEN, Walter, ed. 1978. *Orgel und Orgelspiel in 16. Jahrhundert*. Vol. II. Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft.
- SALTER, Lionel. 1987. "The Interpretation of 16th- and 17th-Century Iberian Keyboard Music by Macario Santiago Kastner". *The Musical Times* 128 (1736):565.

- SANDERS, Donald C. 1993. "Vocal Ornaments in Durante's Arie devote (1608)". *Performance Practice Review*, 60-76.
- SANTA MARÍA, Tomás de 1565. *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*. Ed. D. Stevens. 1972 ed, *Facsimile*. Valadollid: Gregg International Publishers Limited.
- SANZ, Gaspar. 1674. *Instrvccion de Mvsica sobre la Gvitarra Española; y Metodo de svv primeros rvdimentos hasta tañerla con destreza*. Herederos de Diego Dormer: Saragoça.
- SARAIVA, Francisco de São Luís. 1839. *Lista de alguns artistas portugueses*. Lisboa (s.d.).
- SAUR, K. G., ed. 1998 *RISM Repertoire International des Sources Musicales manuscrits musicaux après 1600 catalogue thématique* Vol. 2, *Serie A*. Paris/Berna: Verein Arbeitsstelle Schweiz des RISM.
- SCARNECCHIA, Paolo, ed. 1986. *La musica in Portogallo*. Rome: CIDIM
- SCHMIDL, Carlo. 1926. *Dizionario Universale dei Musicisti*. Vol. I. Milano: Casa Editrice Sonzogno.
- SCHMITT, Thomas. 1993. "Sobre la Ornamentación en el Repertorio para Guitarra Barroca en España (1600-1750)". *Separata de la Revista de Musicología* XV (1):107-138.
- SCHOTT, Howard. 1977. "Early Music for Harpsichord 3: The Sixteenth Century in England, the Netherlands, France, Germany, Poland, Iberia and Italy". *Early Music* 5 (1):67-73.
- . 1978. "Glosados by Antonio de Cabezón ;Maria A. Ester Sala & Compositions for Keyboard Instruments by Antonio de Cabezon; Macario Santiago Kastner". *Early Music* 6 (2):303-305.
- . 1980. "Piece from *Flores de Música – Martinycoll*". *Musical Times* 121 (1644):115-115.
- SCHULENBERG, David. 1998. "Some Problems of Text, Attribution, and Performance in Early Italian Baroque Keyboard Music". *Journal of Seventeenth-Century Music* (1), <http://www.sscm-jscm.org/v4/no1/Schulenberg.html>
- SEARES, Margaret. 1993. "Mersenne on Vocal Diminutions". *Performance Practice Review* 6 (2):141-145.
- SEVERI, Francesco. 1615. *Salmi Passaggiati per tvtte le voci nella maniera che se cantano in Roma sopra i falsi bordoni di tvtti tvoni ecclesiastici*. Nicoló Borboni: Roma.
- SILBIGER, Alexander, ed. 2004. *Keyboard Music before 1700*. Ed. R. L. Todd. 2nd ed., *Routledge Studies in Musical Genres*. New York e London: Routledge (1995).

- SILVA, Duarte Manuel Oliveira da. 2003. *Manuel Rodrigues Coelho's Flores de musica (1620)*. M.A., Department of Music, University of Calgary, Alberta.
- SILVA, Inocêncio Francisco da. 1858. *Diccionario bibliographico Portuguez: Estudos de Innocencio Francisco da Silva. Applicaveis a Portugal e ao Brasil*. 23 vols. Lisboa: Imprensa Nacional.
- SILVA, Manuel Nunes da. 1685. *A Arte Minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & longa sciencia da Musica*. Lisboa: Officina de Joam Galram.
- SMITH, Jeremy L. 2007. “William Byrd’s Fall From Grace and his First Solo Publication of 1588: A Shostakovian ‘Response to Just Criticism’?” *Music & Politics* 1 (1).
- SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. 1991. “Maestros de Capilla, organistas y organeros portugueses en la Baja Extremadura (Siglos XVI-XVIII)”. *Revista portuguesa de musicologia* I:87-96.
- SOUBIES, Albert. 1898. *Histoire de la musique*. Vol. I, *Librairie des bibliophiles*: E. Flammarion.
- SPEER, Klaus. 1956. *A Portuguese Manuscript of Keyboard Music from the Late Seventeenth Century: MS No. 1607, loc. G, 7, Municipal Library, Oporto, Portugal*. Ph.D. Musicology, Indiana University.
- . 1958. “The Organ “Verso” in Iberian Music to 1700”. *Journal of the American Musicological Society* 11 (2/3):189-199.
- , ed. 1967. *Fr. Roque da Conceição Livro de Obras de Órgão*. Vol. 11, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- STEVENS, Denis. 1961. “Review: Flores de Musica (II) by Manuel Rodrigues Coelho; Macario Santiago Kastner”. *The Musical Times* 102 (1424):638.
- . 1983. “Spanish and Portuguese church music”. *Music Review* 44 (2):153-156.
- STEVENSON, Robert, ed. 1982. *Preface, Antologia de polifonia portuguesa (1490-1680)*. Vol. xxxvii *Portugalia Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1986. “An Apologetic and Polemic Discourse on Music (1734)”. *Inter-American Music Review* 7 (2):96-103.
- STEVENSON, Robert; Manuel Carlos de Brito. 2001. Lisbon. *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16751> (acesso: 20/10/2008).

- SUTTON, Mary Ellen. 1975. *A Study of the Seventeenth-Century Iberian Organ Batalla Historical Development, Musical Characteristics, and Performance Considerations*. D.M.A., Performance, University of Kansas.
- TALÉSIO, Pedro. 1618. *A Arte de Canto Chão com huma Breve Instrucção, pêra Sacerdotes, Diáconos, Subdiaconos, & moços do Coro, conforme ao uso Romano*. Coimbra: Impressão de Diogo Gomez de Loureyro.
- THOMPSON, Wendy. 2002. "Coelho, Manuel Rodrigues". In *The Oxford Companion to Music*, ed. A. Latham. Oxford: Oxford University Press.
- TRICHET, Pierre. 1978. *Traité des Instruments de Musique (vers 1640)*. Ed. F. Lesure. Geneve: Minkoff Reprint (c. 1640).
- TURNER, Bruno. 1995. "Spanish Liturgical Hymns: A Matter of Time". *Early Music* 23 (3):473-482.
- URCHUEGUÍA, Cristina. 2001. "Wahr oder falsch? Was bedeuten die Zuschreibungen in Gonçalo de Vaenas Arte nouamente inuentada (1540)?" In *Quellenstudium und musikalische Analyse. Festschrift Martin Just zum 70. Geburtstag.*, ed. C. U. u. O. W. P. Niedermüller. Würzburg Ergon Verlag.
- . 2002. "Note, Buchstabe, Zahl. Notationen und Edition in der Musik der Renaissance am Beispiel von Gonçalo de Vaenas Arte nouamente inuentada". In *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition 8. bis 11. März 2000*, ed. B. P. u. W. Woesler. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- VALENÇA, Manuel. 1984. "A arte organística em Braga nos séculos XVI-XIX". *separata da revista Itinerarium* 116:215-260.
- . 1987. *O Órgão na História e na Arte*. Braga: Editorial Franciscana.
- . 1990. *A Arte Organística em Portugal I - c. 1326 - 1750*. Braga: Editorial Franciscana.
- . 1993. "A arte organística do centro de Braga e a sua expansão". *Ars Lusitana Organi*:5-16.
- . 2006. *Organística e Liturgia*. Braga: Editorial Franciscana.
- VARELA, Fr. Domingos de S. José. 1806. *Compendio de Musica, Theorica, e Pratica, que contém breve instrucção para tirar Musica. Lições de acompanhamento em Órgão, Cravo, Guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se póde obter regular harmonia*. Porto: Typ. de Santo Antonio Alvarez Ribeiro.
- VARTOLO, Sergio. 1991. *Girolamo Frescobaldi: Capricci*. CD.Tactus.

- VASCONCELOS, Joaquim de. 1870. *Os Musicos Portuguezes: Biographia - Bibliographia*. 2 vols. Vol. 1. Porto: Imprensa Portuguesa.
- . 1900. *El-Rey D. João o 4^{to}: Biographia, a Politica do Monarcha. Vm ervdito no Paço de Villa Uioçosa. Cartas & controuersias. Svas composições. O bibliophilo consvmado*. Porto: Typographia Universal.
- VAXEL, Platon von. 1883. “Abriss der Geschichte der Portugiesischen Musik”. In *Musikalisches Conversations-Lexikon*, ed. H. Mendel e A. Reissmann. Berlin Robert Oppenheim.
- VEIGA, Carlos Margaça. 2005. *A Herança Filipina em Portugal, Clube do Coleccionador dos Correios*. Porto: CTT - Correios de Portugal.
- VEILHAN, Jean-Claude. 1977. *Les Règles de l'interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XVIIe-XVIIIe s.) générales à tous les instruments*. Paris: Alphonse Leduc.
- VENEGAS DE HENESTROSA, Luys. 1557. *Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa, y Vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de organo, y algunos avisos para contra punto*. Alcala de Henares: Casa de Joan de Brocar.
- VICENTE, Victor Amaro. 2006. *Music of the New Lusitania: The Impact of Humanist thought on Polyphony in Sixteenth-Century Portugal*, M.A., Faculty in historical musicology and ethnomusicology, University of Maryland, Maryland.
- VIEIRA, Ernesto. 1900. *Diccionario Bibliographico de Musicos Portuguezes: História e Bibliographia da Musica em Portugal*. 2 vols. Vol. 1. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.
- . c.1890-1915. *Peça de Música extrahida do livro "Flores de Música para o Instrumento de Tecla & Harpa /compuesta por o Padre Manoel Rodrigues Coelho"*. In *Espólio de Augusto Machado. Secção C. Compositor e maestro. Série 4. Música manuscrita*. PTBN: A.M. 240, Lisboa: Biblioteca Nacional.
- VILÃO, Rui César. 2001. “History of the Portuguese music: An overview”. *2000 European school of high-energy physics 2001* (3):277-286.
- VIRGILIANO, Aurelio. ca. 1600. *Il Dolcimelo*. Ed. SPES. Bologna: Civico Museo Bibliografico Musicale ed. Vol. 11 Firenze: Archivum Musicum.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa 1908. “Tangedor da Capella Real - Manuel Rodrigues Coelho.” *A Arte Musical*, 30 de Abril de 1908, 81-84.
- . 1924. *O movimento tipográfico em Portugal no século XXVI*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- . 1932. *Subsidios para a história da música em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

- WARD, John. 1952. "The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music". *Journal of the American Musicological Society*:88.
- . 1954. "Review: Francisco Correa de Arauxo, Libro de Tientos y Discursos de Musica Practica, y Theorica de Organo Intitulado Facultad de Organica (1626), Vol. II by Francisco Correa de Arauxo; Santiago Kastner". *The Musical Quarterly* 40 (2):244-247.
- WEBER, Edith; Pierre Guillot; Louis Jambou. 1997. *Histoire, humanisme et hymnologie : mélanges offerts au professeur Edith Weber, Musiques/écritures*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- WEBER, William. 2004. "Continuity and Discontinuity in the Revival of Sixteenth-Century Music". In *La Renaissance et sa musique au XIXe siècle*, ed. P. Vendrix. Tours: CESR.
- WEGMAN, Rob C. 2000. "Different Strokes for Different Folks? On Tempo and Diminution in Fifteenth-Century Music". *Journal of the American Musicological Society* 53 (3):461-505.
- WELLER, Philip. 2003. "Varieties of the *seconda prattica*". *Early Music* XXXI (2):303-307.
- WESTRUP, Jack; et al. "Aria". In *The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford: Oxford Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43315> (acesso: 11/08/2009).
- WILLIAMS, C. F. Abdy. 1905. *The Story of Organ Music*. Londres: The Walter Scott Publishing Co. Ltd.
- WILLIAMS, Peter. 1966. *The European organ, 1450-1850*. London: Batsford Ltd.
- WOODFIELD, Ian. 1978. "Viol Playing Techniques in the Mid-16th Century: A Survey of Ganassi's Fingering Instructions". *Early Music* 6 (4):544-549.
- XARAVA Y BRUNA, Diego; Wolfgang G. Haas. 2006. *Fuga para órgano: obra accidental: para órgano = für Orgel*. Köln: W.G. Haas.
- YÉPEZ PINO, Rafael María. 2008. "El Tiento Orgánico en el Siglo XVII". *Revista Digital: Innovación y Experiencias Educativas*, http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_4/RAFALE_MARIA_YEPEZ_PINO_TIENTOS%20DEL%20XVII.pdf.
- ZALDÍVAR GARCÍA, Álvaro. 2003. "Von der 'Lux Bella' zur 'Escuela Música'." *Organ - Journal für die Orgel* 3:52-56.

- ZEHNDER, Jean-Claude. 1972. *Die niederländische Orgelkunst vom 16. bis zum 18. Jh.: zu einem Buch von F. Pee-hers und M.A. Vente*. Zürich: Theologischer Verlag.
- . 1980. "Alte Fingersätze". *Ars Organi: Zeitschrift für das Orgelwesen* 28 (September):139-150.
- . 1995. "'Une délicatesse de main' - Zur lautenartigen Spielweise auf Tasteninstrumenten". In *Musicus Perfectus. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini*, ed. P. Pellizzari. Bolgna: Pàtron.
- . 1995. "Was sagt uns eine alte Orgel? Wie will sie gespielt werden? ". In *Aufbruch der Klänge, Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur des 20. Jahrhunderts*, ed. R. Summereder. Innsbruck: Helbling.
- ZOHN, Steven. 1994. "Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: 'Notes inégales' and Overdotting by Stephen E. Hefling". *Music & Letters* 75 (3):444-446.

ANEXOS

ANEXO I

Lista das obras contidas na *Flores de musica*, com a referência segundo Kastner (1969-1971) e respectiva correspondência no Ms. 964 ADB/UM Braga

Ref.	fol.	<i>Flores de Música</i>	Ms. 964	
			Integral	Parcial
T1	f. 1	Tento do primeiro tom por de la sol re		✓
T2	f. 5	Segundo tento do mesmo tom		
T3	f. 10	Terceiro tento do mesmo tom		✓
T4	f. 15	Tento do segundo tom por b mol		✓
T5	f. 20	Segundo tento do mesmo tom		✓
T6	f. 25	Terceiro tento do mesmo tom		
T7	f. 31	Tento do terceiro tom natural		
T8	f. 38	Segundo tento do mesmo tom		✓
T9	f. 43	Terceiro tento do mesmo tom		
T10	f. 48	Tento do quarto tom natural		
T11	f. 52	Segundo tento do mesmo tom		✓
T12	f. 59v	Terceiro tento do mesmo tom		✓
T13	f. 62v	Tento do quinto tom natural por q quadro		✓
T14	f. 67v	Segundo tento do mesmo tom por bemol		✓
T15	f. 74	Terceiro tento do mesmo tom por bemol		
T16	f. 80	Tento do sexto tom		
T17	f. 86v	Segundo tento do mesmo tom		
T18	f. 93v	Terceiro tento do mesmo tom		✓
T19	f. 100v	Tento do septimo tom natural		✓
T20	f. 103	Segundo tento do mesmo tom		✓
T21	f. 109	Terceiro tento do mesmo tom		✓
T22	f. 117v	Tento do oytavo tom natural		✓
T23	f. 121v	2 tento do mesmo tom		
T24	f. 126v	Terceiro tento do mesmo tom		✓
25/S1	f. 132v	Susana grozada a 4. sobre a de 5.		
26/S2	f. 137	Outra Susana grozada a 4. sobre a de 5.		
27/S3	f. 141	Outra Susana grozada a 4. sobre a de 5.	✓	
28/S4	f. 144v	Outra Susana grozada a 4. sobre a de 5.		✓
29a	f. 148v	Pange lingua sobre o canto chão do tiple de breues		✓
29b	f. 152	Outra Pange lingua sobre o canto chão do contralto de breues		
29c	f. 154v	Outra Pange lingua sobre o canto chão do tenor de breues		
29d	f. 157v	Outra Pange lingua sobre o canto chão do contrabaxo de breues		

30a	f. 160v	Ave Maris Stella sobre o canto chão do tiple em mínimas		
30b	f. 161	Outra Ave Maris Stella sobre o canto chão do contralto de semi breues		
30c	f. 162v	Outra Ave Maris Stella sobre o canto chão do tenor de semi breues		
30d	f. 163v	Outra Ave Maris Stella sobre o canto chão do contrabaxo de semi breues		
31a	f. 164v	Sinco Versos sobre os passos do canto hão de Ave Maris Stella	✓	
31b	f. 166	segundo verso		✓
31c	f. 167v	terceiro verso	✓	
31d	f. 169	Quatro versos	✓	✓
31e	f. 171v	Quinto verso	✓	
32a	f. 174	Versos do Primeiro Tom pera se Cantarem ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Et exultatiuit spiritus meus: in Deo salutari meo.”</i>	✓	
32b	f. 174v	Segvndo Verso do Primeiro Tom pera se Cantar ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Qui a fecit mihi magna qui potens est, & sanctum nomem eius, nomen eius.”</i>	✓	
32c	f. 175v	Terceiro Verso do Primeiro Tom pera se Cantar ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Fecit potentiam in brachio suo: dispertit super bosmente cordis sui.”</i>		✓
32d	f. 177	Quatro Verso do Primeiro Tom pera se Cantar ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“E suirientes im pleuit bonis, & diuities dimi fit in anes:”</i>		✓
33a	f. 178	Versos do Segundo Tom pera se Cantarem ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Et exultatiuit spiritus meus: in Deo salutari meo.”</i>		
33b	f. 179	Segvndo Verso do Segvndo Tom pera se Cantar ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Qui a fecit mihi magna qui potens est, & sanctum nomem eius..”</i>	✓	
33c	f. 180	Terceiro Verso do Segvndo Tom pera se Cantar ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Fecit potentiam in brachio suo: dispertit super bosmente cordiesu.”</i>	✓	
33d	f. 181	Quatro Verso do Segvndo Tom pera se Cantarem ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“E suirientes im pleuit bonis, in Deo salutari meo.”</i>	✓	
39b⁷⁶⁵	f. 181v	Segvndo Verso do Oitavo Tom pera se Cantar ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Qui a respexit humilitatem an cilaenes.”</i> [verso duplicado, cf. f. 191v, provavelmente por erro tipográfico]		

⁷⁶⁵ Esta peça encontra-se no original duplicada

34a	f. 182	Versos do Terceiro Tom pera se Cantarem ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Sicut lo cutus est ad patres nostros; Abraham & se mini eius in saecula.”</i>		✓
34b	f. 183	Segvndo Verso do Terceiro Tom pera se Cantar ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Gloria Patris, & Filio, & spiritu i sancto.”</i>	✓	
34c	f. 184	Terceiro Verso do Terceiro Tom pera se Cantar ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Sicut erat in principio, & nunc & semper, & in saecula seculorum A[men].”</i>		✓
35a	f. 184v	Versos do Quarto Tom pera se Cantar ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Et exultatiuit spiritus meus: in Deo salutari meo.”</i>	✓	
35b	f. 185v	Segvndo Verso do Quarto Tom pera se Cantar ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Qui a fecit mihi magna qui potens est, & sanctum nomem eius.”</i>	✓	
36 a	f. 186v	Versos do Qvinto Tom pera se Cantarem ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Et exultatiuit spiritus meus: in Deo salutari meo.”</i>	✓	
36b	f. 187	Segvndo Verso do Qvinto Tom pera se Cantar ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Qui a fecit mihi magna qui potens est, & sanctum nomem eius.”</i>		✓
36c	f. 188	Terceiro Verso do Qvinto Tom pera se Cantar ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Fecit potentiam in brachio: dispertit super bosmente cordisui.”</i>		✓
37a	f. 189	Versos do Sesto Tom pera se Cantarem ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Et exultatiuit spiritus meus: in Deo salutari meo.”</i>	✓	
37b	f. 189v	Segvndo Verso do Sesto Tom pera se Cantar ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Qui a fecit mihi magna qui potens est, & sanctum nomem eius.”</i>	✓	
38	f. 190v	Versos do Setimo Tom pera se Cantar ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Nunc dimittis seruum tuum Domine; secundum verbum tuum in pace.”</i>	✓	
39 a	f. 191	Versos do Oitavo Tom pera se Cantarem ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“Et exultatiuit spiritus meus: in Deo salutari meo.”</i>		✓
39b	f. 191v	Segvndo Verso do Oitavo Tom pera se Cantar ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“ Qui a respexit humilitatem an cillaesuae, ecce enim ex hocbeatam me dicent omnes generationes”</i>		
39c	f. 192v	Terceiro Verso do Oitavo Tom pera se Cantar ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem		✓

		<i>“Et misericordia eius à proeni es timentibus eum.”</i>		
39d	f. 193v	Quatro Verso do Oitavo Tom pera se Cantar ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem <i>“De posuit potentes de sede: & exaltauit humiles.”</i>		✓
40a	f. 194v	Primeiro Verso do Primeiro Tom sobre o canto chão do Tiple		
40b	f. 195v	Outro do mesmo tom sobre o mesmo tiple		✓
40c	f. 196	Terceiro [sic] Verso do mesmo tom sobre o canto chão do Contralto		
40d	f. 197	Outro Verso do mesmo tom sobre o canto chão do Contralto		
40e	f. 197v	Terceiro Verso do mesmo tom sobre o canto chão do Tenor		✓
40f	f. 198	Qvarto Verso do mesmo tom sobre o canto chão do contra baxo		✓
41a	f. 199	Primeiro Verso do segvndo tom sobre o canto chão do Tiple	✓	
41b	f. 199v	Segvndo Verso do segvndo tom sobre o canto chão do contralto		
41c	f. 200	Terceiro Verso do segvndo tom sobre o canto chão do Tenor		
41d	f. 201	Qvarto Verso do segun [sic] tom sobre o canto chão do contra baxo		✓
42a	f. 201v	Versus do terceiro tom sobre o canto chão do tiple		✓
42b	f. 202v	Segvndo Verso do terceiro tom sobre o canto chão do contralto		✓
42c	f. 203	Terceiro Verso do terceiro tom sobre o canto chão do tenor		
42d	f. 203v	Qvarto Verso do terceiro tom sobre o canto chão do contrabaxo		
43a	f. 204	Versos do quarto tom sobre o canto chão do tiple	✓	
43b	f. 205	Segundo Verso do quarto tom sobre o canto chão do contralto	✓	✓
43c	f. 205v	Terceiro Verso do quarto tom sobre o canto chão do tenor	✓	
43d	f. 205v	Quarto Verso do quarto tom sobre o canto chão do contrabaxo		
44a	f. 206	Versos do quinto tom sobre o canto chão do tiple	✓	
44b	f. 207	Segundo Verso do quinto tom sobre o canto chão do contralto		✓
44c	f. 207v	Terceiro Verso do quinto tom sobre o canto chão do tenor		
44d	f. 208	Quarto Verso do quinto tom sobre o canto chão do contrabaxo		
45a	f. 209	Versos do seisto tom sobre o canto chão do tiple	✓	
45b	f. 209v	Segundo Verso do seisto tom sobre o canto chão do contralto		

45c	f. 210	Terceiro Verso do seisto tom sobre o canto chão do tenor		✓
45d	f. 211	Quarto Verso do seisto tom sobre o canto chão do contrabaxo		
46a	f. 211v	Versos do sétimo tom sobre o canto chão do tiple		
46b	f. 212	Segundo Verso do sétimo tom sobre o canto chão do contralto		
46c	f. 212v	Terceiro Verso do sétimo tom sobre o canto chão do tenor		✓
46d	f. 213	Quarto Verso do sétimo tom sobre o canto chão do contrabaxo		
47a	f. 214	Versos do oitavo tom sobre o canto chão do tiple		✓
47b	f. 214v	Segundo Verso do oitavo tom sobre o canto chão do contralto		
47c	f. 215	Terceiro Verso do oitavo tom sobre o canto chão do tenor	✓	
47d	f. 215v	Quarto Verso do oitavo tom sobre o canto chão do contrabaxo	✓	
48a	f. 216	Primeiro Kirio do primeiro tom por C sol fa ut.	✓	
48b	f. 216v	Segundo Kyrio do mesmo tom		
48c	f. 217	Terceiro Kyrio do mesmo tom	✓	
48d	f. 218	Quarto Kyrio do mesmo tom		
48e	f. 218v	Quinto Kyrio do mesmo tom		✓
49a	f. 219	Primeiro Kyrio do primeiro tom por de la sol re		
49b	f. 219v	Segundo Kirio do mesmo tom		
49c	f. 219v	Terceiro Kyrio do mesmo tom	✓	
49d	f. 220	Quarto Kyrio do mesmo tom	✓	
49e	f. 220	Quinto Kyrio do mesmo tom		
50a	f. 220v	Primeiro Kirio do quarto tom por E la mi.		
50b	f. 221	Segundo Kirio do mesmo tom	✓	
50c	f. 221	Terceiro Kyrio do mesmo tom	✓	
50d	f. 221v	Quarto Kyrio do mesmo tom		
50e	f. 222	Quinto Kyrio do mesmo tom		
51a	f. 222v	Primeiro Kirio do seisto tom por f fa ut		
51b	f. 222v	Segundo Kirio do mesmo tom		
51c	f. 223	Terceiro Kyrio do mesmo tom		
51d	f. 223v	Quarto Kyrio do mesmo tom		
51e	f. 224	Quinto Kyrio do mesmo tom		
52a	f. 224v	Primeiro Kirio do 8 tom por g sol re ut	✓	
52b	f. 224v	Segundo Kirio do mesmo tom		
52c	f. 225	Terceiro Kyrio do mesmo tom		
52d	f. 225v	Quarto Kyrio do mesmo tom		
52e	f. 226	Quinto Kyrio do mesmo tom	✓	
53a	f. 226v	Primeiro Kirio do terceiro tom por E la mi re	✓	

53b	f. 227	Segundo Kirio do mesmo tom		
53c	f. 227v	Terceiro Kyrio do mesmo tom		✓
53d	f. 228v	Quarto Kyrio do mesmo tom		✓
53e	f. 229	Quinto Kyrio do mesmo tom		✓
54a	f. 230	Primeiro Kirio do seisto tom por b fa	✓	
54b	f. 230v	Segundo Kirio do mesmo tom	✓	
54c	f. 231	Terceiro Kyrio do mesmo tom	✓	
54d	f. 232	Quarto Kyrio do mesmo tom	✓	
54e	f. 232v	Quinto Kyrio do mesmo tom		

ANEXO II

Tabela 30: Lista comparativa dos *afectos* nos modos

MODOS 766	Talésio (1618) 767	Fernandes (1626) 768	Silva (1685) 769
Primeiro por de la sol re e C sol fa ut	<i>Primus modus, morose & curialiter vagatur.</i>	O modo primeiro diz Tullio, he comparado ao sol, porque como este Planeta tem dominio, & senhorio sober todos os outros modos. P Sol seca as cousas humidas, & desterra as treuas da noite assi este modo lança a tibeza, tristeza, espanto, & confusam do sono, as quais cousas procedem da fleima, como diz Bermudo lib. Cap.6. por isto dizem ter o modo primeiro principado sobre a fleima, pois a moue a todo o homem que for apaixonado de fleima, & se se exercitar a ouir cantar este modo será excellentissamente despertado a toda a alegria & expeculaçam, pello que este modo conuem aos claros varões, & de bom engenho. Diz Bermudo lib. 5. cap.6. nam tenho visto cantor compor muito em este modo primeiro que não seja de grande juizo; & de boa conuersaçam toda alegre, & graciosa isto conuem a este modo.”	<i>O primeiro, he alegre</i>

⁷⁶⁶ Modos utilizados por Manuel Rodrigues Coelho na sua obra *Flores de Música*.

⁷⁶⁷ TALÉSIO, A Arte de Canto Chão com huma Breve Instrução..., “De proprietate modorum, five de qualitate tonorum”. f. 64

⁷⁶⁸ *Id.*, f.124-125v

⁷⁶⁹ Insere-se neste contexto comparativo a lista de Manuel Nunes da SILVA no seu “Cap. XXVIII De este tratado de los efectos de los tonos.” Embora este autor apresente 12 *afectos* correspondentes aos modos, que se encontram transcritos até ao séc. XVIII, como é o caso da referência “En Lisboa año de 1685 se imprimió vn Tratado de Mufica, y Cantó Llano en la oficina de Juan Galrám, su Autor el Padre Manuel Nuñez de Silva, y aviendo vifto en él varias cofas, entre otras vi efta, vque es fobre los efectos de los tonos. O primeiro, he alegre: O segundo, grave: O terceiro, iroso: O quarto, agradavel: O quinto, humanitivo: O sexto, triste: O feptimo, altivo: O oytavo, generico: O nono, pacifico: O dezimo, à spero: O vndezimo, forte: O dozeno, aprasível,” de Jorge de Guzman. 1709. *Curiosidades del Cantollano sacadas de las obras del Reverendo Don Pedro Cerone de Bergamo, y de otros Autores*. Madrid: Imprensa de Música.p. 235. Nesta tabela são apresentadas somente os correspondentes aos oito modos: 1685. *A Arte Minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & longa sciencia da Musica*. Lisboa: Officina de Joam Galram.f. 74

MODOS 766	Talésio (1618) 767	Fernandes (1626) 768	Silva (1685) 769
Segundo b mo	<i>Secundus, per raucam procedit grauitate m.</i>	O modo segundo he comaparado à Lua, & della he regido [...] assi o modo segundo he choroso, & grave por ser inferior a todos os modos. & e assi tem propriedade contraria contra o primeiro, porque tras & causa sono ligeiro. & quieto pelo qual foi costume entre os Pithagoricos muy comum quando hiam dormir pera deitar os cuidados de si, & tomar o sono usar deste modo. Este modo propriamente conuem aos miseraueis, & tristes, que he deprecatiuo pera pedir alguma cousa porque o rogo muitas vezes se faz com palauras humildes, & com choro. Toda a letra que induzit tristeza, que prouoca a choro, & angustias a este modo se deue dar.	<i>O segundo, grave</i>
Terceiro Natural ou por E la mi re	<i>Tertius, per indignantis seueram grauitate m.</i>	O modo terceiro he severo incitatuio, & prouocatuio a ira, pello qual he comparado ao Planeta Mars. Como este Planeta com sua ira pretende destruir todos os bens do mundo, assi o modo terceiro aos soberbos airados, crueis, & colericos, os quais com elle se deleitam, & a elles propriamente conuem, induze, & conuida a ira, & odio pello qual tem senhorio sobre a cólora pois toda a letra aspera, & de batalhas espirituais, ou temporais com grande conueniencia se compara a este modo.	<i>O terceiro, iroso</i>
Quarto Natural ou E la mi	<i>Quartus, adulatoriuam habet formam.</i>	O modo quarto he comparado a Mercurio, este modo he dos lizongeiros, os quais tem por officion louuar igualmente aos viciosos aos bons, aos sabios, & nam sabios. Conuida esto modo como diz Bermudo cap.5 a choro, & alegria, a ira, & a mansidam, segundo o modo com que se mistura. A natureza de Mercurio he ser bom com o bom Planeta, & com o mau ser pessimo, assi quando o modo quarto se ajudnta com o terceiro provoca a ira & discórdia, & quando com o sexto a brandura, & lagrimas, & quando com o primeiro he alegre. Ho fitto este modo ser brando & palreiro, porque como disse, cõ grande conueniencia he comparado aos Aduladores, ou Lisongeiros com palauras brandas louua em presença, & em ausencia fere, & chaga. Toda a letra que significa brandura amoestação engano & treição he propria a este modo.	<i>O quarto, agradável</i>

MODOS 766	Talésio (1618) 767	Fernandes (1626) 768	Silva (1685) 769
Quinto q/b quadro ou b mol	<i>Quintus modesta m continent petulanti am.</i>	O quinto modo tem senhorio sobre o sangue, pello que he comparado a Jupiter, como este Planeta faz homens sanguinhos, beneuolos, mansos, & quietos com sua influencia, assi este modo o mesmo causa aos que o ouuem chama Santo Augustinho em sua Musica a este modo alegre, & modesto, o qual aos tristes, & angustiados alegra, & aos cansados, & desesperados torna a seu estado primeiro. Diz mais Boccio do modo quinto lib I cap5. que aos alegres, & mansos alegra em extremo, pois toda a letra que denota contentamento ou alegria, & a que conta alguma victoria a este modo se dará.	<i>O quinto, humanitivo</i>
Sexto por f fa ut ou por b fa	<i>Sextus, lachrimo sam sonat continent iam.</i>	O modo sexto com grande conueniencia he comparado a Venus. Como este Planeta com sua influencia faz aos homens piadosos, & os prouoca a lagrimas, assi o modo sexto cõvida a piadosas lagrimas de deuaçam, & de alegria spiritual, & assi este modo conuem aos que facilmente são inclinados a lagrimas maiormente quando sam de pura deuaçam. A differença entre este modo sexto. & o segundo em a propriedade das lagrimas he muy clara, porque o choro, & lagrimas causadas do modo segundo sam tristes & angustiosas ao que chora, mas as que prouoca o modo sexto são deuotas, & alegres.	<i>O sexto triste</i>
Sétimo Natural	<i>Septimus, per saltus progre dit ur inimicos.</i>	O modo septimo tem as propriedades de Saturno, & assi dizem ter virtude sobre a malenconia [<i>sic</i>]. Os homens que debaixo de Saturno nascem são naturalmente tristes, & frouxos. Este modo tem parte de alegria, & incitação a bem, & mal, tem diuersos saltos a maneira de moço representante. Toda a letra que conuem ao modo terceiro, 4 & 5 & inda ao 8 em parte se pode dar, & attribuir a este modo. Todas as palauras que significão ceremonias se podem cõpor neste modo septimo.	<i>O feptimo altivo</i>

MODOS 766	Talésio (1618) 767	Fernandes (1626) 768	Silva (1685) 769
Oitavo Natural ou g sol re ut	<i>Octavus, tenorem decentem & quasi continet matronal em.</i>	O octavo modo tambem moue a malenconia como seu mestre, aos homens tristes, & froxos com sua melodia teua, / atrahe a mediante alegria. Este modo he comparado ao Ceo estrelado porque sobre todos os outros modos tem huma doçura atural com sermosuta, & he alheio a todas as calidades viciosas. Pello que alguns dizem que representa a gloria S. Ambrosio diz ser suave, & conueniente aos homens discretos de sutil engenho, & de boa condiçãõ, he este modo deprecativo, & exoratiuo o qual auemos de vsar quando pedimos alguma felicidade à gloria, pois toda a letra que tratar das cousas profundas, & celistiais deue ser composta em o modo octavo.	<i>O oytavo genérico</i>

ANEXO III

1 - Regimento do M. da CAPP.^{a770}

§ 1.º As obrigações do M. da Capp.^a são as seguintes, será obrigado a ensinar aos nossos do coro cantochão canto de órgão; contraponto, e compor, e bem assim a todos, os q. quizerem aprender p.ºeste efeito haverá 2.^{as} lições cada dia huma pella manhã de cantochão, e contraponto outra a tarde de canto de órgão e composição, isto de graça.

§ 2.º Sera obrigado a catar Psal. de canto de órgão Hinno, e *Manifiateat* com os cantores, em todas as festas de capas de Comigos nas 2.^{as} vesporas das ditas festas será obrigado somente Himno *Manifiateat*, tirando, em natal, Ressureiçao, Pentecoste, Corpus Xpi, Assumpção, S.Pº e São Paullo que nestas festas será obrigad^a a canpar Psal. Nas 1.^{as} e 2.^{as} vesporas, e as missas dos proprios dias de canto de orgão, e de todos os mais q. a nos ou ao nosso Cabb. parecer, q. conuem.

§ 3.º Sera obrigd.º em todos os dias de Apostullos, Evangelistas Doutores da Igr.^a; e mais dias de goarda cantar Himno, *Manificat*, canto de orgão nas 1.^{as} vesp.; e assim mesmo cantar as missas de canto de orgão nos d.ºs dias, e em todos os D.ºs, e dias santos de goarda, e nas cathedras de S. P.º, em a festa de S. P.º advinculla na commemoração de S. Paullo, e S. Thomas, q. assim o ordenou o Rd. Cabb.º e mandou se puzesse na taboa do choro.

§ 4.º Sera obrigd.º, em vesp. Da commemoração dos defuntos cantar *Manificat* de canto de orgao nas vesporas, e no proprio dia benedictus, e missa, e o derradr.º responso, qd.º andarem sobre os defuntos.

§ 5.º Sera obrigd.º canta completas de canto de orgão todos os Domingos, da quaresma.

⁷⁷⁰ Documento ditado pelo primeiro Bispo de Elvas, D. António Mendes de Carvalho sobre as obrigações impostas a um mestre de capela *apud* ALEGRIA, *Ibid.*, p. 93

§ 6.º Sera obrigd.º; na noute de natal cantar Himno das matinas, e os respossorios, e thedeu Laudamos, e de ordenar sempre alguns villanços p.^a a festa; e assim p.^a a noute como pera o dia.

§ 7.º Sera obrigd.º acharsse prezente, em todos os off.ºs q. pelo Chantre lhes forem assignados, em q. se achar Cabb.º, e assim nas procissoins dos 3.ºs Domingos dos mezes do santíssimo sacramento.

§ 8.º Sera obrigd.º hir com a Capp.^a em todas as proçoins gerais e ordinárias, a q. for Cabb.º, e nellas cantar o que Chantre lhe for ordenado, e hirão os secullares com as cabeças descubertas.

§ 9.º Faltando, em cada huma, das couzas assima ditas o chantre o multara athe 100 reis conforme os defeitos.

2 - Regimento do Mestre do órgão⁷⁷¹

§1.º as obrigaçoins do M.º do órgão são as seguintes: Sera Obrig.^{do} tanger todos os dias de capas de comigos pella maneira seg.te, em matérias de Himnos Antiphona Responssorios dos nocturnos Te Deum Antiphona das Laudas Benedictus himno deo Graças do Benedicamus faltando ao primeiro perdera 30 reis a todas as Matinas 100 rs.

§ 2.º sera obrigado tanger a missa de vesporas pr.^{as}, segundas, e completas sob a dita pena.

§ 3.º He obrigado nos duples per annum tanger as laudas missas, e vesporas primeiras, e segd.^{as} e completas faltando ao principio perdera 20 rs. Faltando a tudo por qualquer cauza das sobreditas perdera 50rs.

§ 4.º He obrigado a todos os domingos, e sábados a tarde, excepto em advento e quaresma, porem no 3.º advento, e 4.º da quaresma hauera órgão sob a d.^a penna.

⁷⁷¹ Documento ditado pelo primeiro Bispo de Elvas, D. António Mendes de Carvalho, sobre as obrigações impostas a um mestre de órgão *apud* ALEGRIA, *Ibid.*, p. 93

§ 5.º Sera obrigado tanger as primeiras vesporas e 2.ªs e as Laudas da Capitulla por diante, e assim as completas, e a missa, em todos os ssimiduplices, infra octavaz as missas de N. Senhora nos sabados, quando se reze della e sob pena de 50 rs.

§ 6.º Deve tanger ás completas dos Dom.ºs da quaresma excepto no de Ramos sob penna de 100 rs.

§ 7.º Sera obrigado tanger dia de Corpo de D. qd.º sahe a procissão te sahir o sacramento da porta principal, e assim, quando tornar a emtrar sob penna de 100 reis sob a mesma penna sera obrigado tanger nas festas principais, quando emtrar o Prellado na Igr.ª, e quando celebrar, tambem á sahida, vindo algum Prellado a quem o Bispo se onrar sera obrigado a tanger, emquanto estiverem orando: e no ponto final sera obrigado a tanger a terça, emquanto o Bispo se revestir e assim mais todos as vezes q. por nos ou pello Cabb.º lhe for ordenado, q. tanja sob penna as quais pennas são pera a fabrica.